

கட்டியம்



2





கட்டியம்

உலகத் தமிழர் அரங்க ஆய்விதழ்
Theatre Journal of The Tamils

வள அறிஞர் குழு

ஈழம்

பேரா. கா. சிவத்தம்பி

பேரா. சி. மௌனகுரு

திரு. குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம்

தமிழகம்

திரு. ந. முத்துசாமி

கவிஞர் இன்குலாப்

ஓவியர் ட்ராட்ஸ்கி மருது

புலம்

திரு. ஏ.சி. தாசீசியஸ்

திரு. இளைய பத்மநாதன்

திரு. மக்கின் ரைர்

நிர்வாக ஆசிரியர்

திரு. அன்ரன் பொன்ராசா

சிறப்பாசிரியர்

பேரா. வீ. அரசு

இதழ் உருவாக்கத்தில் உதவி

கணிப்பொறி தட்டச்சு

கலைவாணி

இதழ் வடிவமைப்பு

பா. ஜீவமணி

சி. ஆறுமுகம்

அட்டைப் புகைப்படம்

ஓவியர் ட்ராட்ஸ்கி மருது

அச்சாக்கம்

திரு. வே. கருணாநிதி

தி பார்க்கர் நிறுவனம்

.....
உள் அட்டைப் புகைப்படம் உதவி:

பேரா. சி. மௌனகுரு.

கட்டியம்

உலகத் தமிழர் அரங்க ஆய்விதழ்

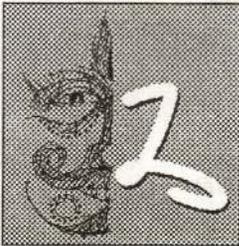
Theatre Journal of The Tamils

காலாண்டிதழ்

தொகுதி 01 ■ எண் 02

ஆடி இதழ்

(ஜூலை, ஆகஸ்ட், செப் 2002)



□
தமிழ் நாடகக் கல்லூரி - சுவீஸ்
விறல் அறக்கட்டளை - தமிழ்நாடு

R. Pathmanaba Iyer
27-B, High Street,
Plaistow
London E13 0AD

தலையங்கம்		
-	நாடகனுக்கு... நாடகன் ஏ.சி. தாசீசியஸ்	03
அஞ்சலி		
-	இந்திய அரங்க இசைக்குயில் தமிழ்ச்செல்வி	07
ஆய்வுக்கட்டுரைகள்		
-	நிகழ்வாகும் தாய்மை மாயோ சதுக்க அன்னையர் அ. மங்கை	11
-	தமிழ் அரங்கில் பெண் ஒரு பெண்நிலைவாத நோக்கு ஜெயரஞ்சனி இராசதுரை	20
-	பின் நவீனத்துவ அரங்க உருவாக்கம்- சில குறிப்புகள் நா. பிரவீண் குமார்	52
-	ஈழத்தில் வடமோடி - தென்மோடி தில்லைக்கூத்தன்	65
உரையாடல்		
-	சிங்கப்பூரில் தமிழன் தமிழ் அரங்கு இளங்கோவன்	74
நாடக விமர்சனம்		
-	பட்டம் (ஷேக்ஸ்பியர் ரிச்சர்டு - III) வெளி ரங்கராஜன்	97
-	சந்திரஹரி (பம்மல் சம்பந்த முதலியார்) மினா சுவாமிநாதன்	101
-	“திரைகடலோடி” (அகம்)? எஸ். ஆல்பர்ட்	106
-	நிர்வாணம் வீ. அரக	110
-	பனிப்பாறை பனிக்க... கடலம்மா, மலையப்பா அ. மங்கை	114
நூல் விமர்சனம் / அறிமுகம்		
-	பரத நாட்டிய சாஸ்திரம் தமிழாக்கம்: எஸ்.என். ஸ்ரீராமநாதன்	118
-	தவத்திரு சங்கரதாஸ்சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள் அரிமளம். சு. பத்மநாபன்	122
ஆவணம்		
-	கல்வெட்டுக்களில் நாடக கலைகள் - நடனகலைகள் ஆ. பத்மாவதி	124
-	இராமாயண ஓயில் நாடகம் கி. பார்த்திபராஜா	130
-	ஸ்பெஷல் நாடகமும் காலக் கட்டுப்பாடும்	143
நாடகப்பிரதி		
-	தீடி இன்குலாப்	146
பதிவு		
-	சுவிஸில் தமிழர் இருப்பும் தமிழ் அரங்கும்	158
-	சுவிஸ் தமிழ் நாடகக் கல்லூரி நிகழ்வுகள் - புல்லாகிப் பூடாகிப் புழுவாய் மரமாகி ஏ.ஜி. யோகராஜா	161 163

தலையங்கம்

நாடகனுக்கு ... நாடகன்

ஏ என் தமிழ் நாடக உறவே!
உன்னைப் போர்த்திய அனைத்தையும்
களைந்தெறிந்து உன்னை நிர்வாணமாக்கு.
உனது மன பலத்தை அறு!
உன்னிடம் உள்ள அகந்தை மீது சீவுளி பதி!

நாடகத் தத்துவங்கள் அனைத்தையும் கற்று விட்டாயா? நாடக வினைகள் அனைத்தையும் பயின்று விட்டாயா? அவற்றை எல்லாம் உனது உள்ளினுள் உள்ளே தள்ளு. எந்தக் கட்டத்திலும் அவை உன்னை மீறி வெளியே வர வேண்டாம். அப்படி அது வந்தால் அது உன்னையே அழுக்கிவிடும். புலம் பெயர்ந்த மண்ணில் உன் ஆட்டம் எடுபடாது. சொந்த மண்ணில் அது சாதித்தேன், இது சாதித்தேன் என்று பெருமை பீற்ற நீ புறப்பட்டால், உன்னை மற்றவர்களிடமிருந்து அந்நியப் படுத்திவிடுவாய். ஆகவே உன்னைப் புதைத்துவிடு. உனது கடந்த காலம் உனது கிரீடம் என்று நீ பேசத் துவங்கினால், அது ஒரு கமையாகிவிடும். உன் மேதாவித் தனத்தை அவர்களிடம் கடை பரப்பாதே. உன்னிடம் அவர்கள் வரும்போது, இதற்காகத்தான் வருகிறார்கள் என்று முன் கூட்டி நீயாக முடிவு செய்து கொண்டு, பாரம் ஏற்றி, கமையோடு அவர்களை அனுப்பி வைக்காதே!

நீ கற்ற அத்தனை நாடகப் பெருமனிதர்களையும் அவர்கள் உனக்குத் தந்த தத்துவங்களையும் நீ கற்ற அத்தனை வார்த்தைப் பிரயோகங்களையும் வெளியே பீறிட்டு வர அனுமதிக்காதே! அவை உனது அடைவுகளாக இருக்கட்டும். உன்னிடம் வரும் மற்றவர்களுக்கு அவை கமையாக வேண்டாம். உன்னிடம் வருபவர்கள் எதற்காக வருகிறார்கள் என்பதை முதலில் கண்டறிந்து புரிந்து கொள். அவர்களுக்கு எந்த வகையில் உதவலாம் என்று பார்.

என்ன, எடுத்த எடுப்பிலேயே போதனை துவங்கி விட்டேன் என்று பார்க்கிறாயா? இல்லை, உன்னிடம் உள்ள எங்கள் நாடக வளம் வீண் போகக் கூடாது என்பதும், இன்றுள்ள எங்கள் வறிய நிலையில் அது பேருருவம் பெற வேண்டும் என்பதும் தான் என் கவலை. என் மண்ணில் போதும் போதும் என்ற அளவுக்கு அங்கே அழிவுகள் நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கின்றன. உன் தேவை மிக அவசியமாகத் தேவைப்படும் இன்றைய நிலையில் நீ செயல் இழந்து நின்றால் அதுவும் ஒரு வகை அழிவும் இழப்புந்தானே?

நாடகத்துக்காக உன்னை நாடும் அந்த நாடகர்களுக்குள் உன்னை ஒரு சங்கிலிக் கோர்வை வளையமாக இருத்திக்கொள். சங்கிலியில் ஒவ்வொரு வளையமும் முக்கியமே பல வளையங்களின் சேர்க்கை ஒரு பெரிய வளையமாக இருக்கும்போதுதான் அது சங்கிலி. ஒரு வளையம் தொடர்புவிட்டு, நீண்டு நிற்கும்பென்றால் அது வெறும் தங்கக் கொடியே. சமத்துவத்தில் நின்று வழி காட்டு. அதையே மற்றவர்களும் கடைப்பிடிக்குமாறு கெட்டித்தனமாய்ப் பார்த்துக்கொள்.

புலம் பெயர்ந்த நாடுகளில் அவசரத் தயாரிப்புத்தானே முடியுமாதலால், கிடைத்த பிரதியை வைத்து ஒரு பாதி வேக்காடுப் படைப்பு வெளிவர விட்டு விடாதே! வடை கூட வேண்டுமென்றால் உளுந்தை ஊறவிட்டு அரைத்து, பொங்கலிட்டுத்தான் கூடலாம். உளுத்தம்பா இருக்கிறதே, அதில் நீர் ஊற்றி, உடனேயே கூடலாம் என்றால், வடையா தேறும்? வட்டைதான் தேறும். அதற்காக வடை கூட வேண்டும் என்று விட்டு, உளுந்து எங்கே கிடைக்கும் என்று கடை கடையாக ஏறி இறங்க வேண்டிய தில்லையே. முன் கூட்டியே உளுந்தை வாங்கி வைத்துக் கொள்ளலாம் இல்லையா?

ஆனபடியால், பிரதி வரும் வரை காத்திராமல், நடிகரைத் தயார்ப்படுத்திக் கொள்ளலாம் அல்லவா? வேண்டியதெல்லாம் நாடக ஈடுபாடு கொண்ட நடிகர்கள் என்ற பல வளையச் சங்கிலிக் கோவை. இவர்கள் தயாராக இருக்க வேண்டும் என்பதை விட, இவர்களைத் தயார்ப்படுத்தி வைத்திருக்க வேண்டும் என்பது தான் எனது வேண்டுகோள். விளையாட்டு விளையாட்டாக அவர்களைப் பயிற்சிக்குள் இழு.

மூலம் என்பது வெறும் வார்த்தை மட்டுமல்ல, மூலத்தில் இருந்தே பயிற்சியைத் துவக்கு. உனக்கு ரூபகம் இருக்கும், பாலித் தீவு மக்கள் எங்கள் புராதன நாட்டிய சாஸ்திர கடைப்பிடிப்பில், தங்கள் பிட்டத்தைத் தரையை நோக்கிக் கொண்டு போவதை. மண்ணில் இருந்து வந்தோம்; தாம் தோம்; மண்ணைத் தொட்டு வணங்கி எழுவோம் என்று கூறுகிறார்களோ என்று இந்திய ஆய்வாளர் ஒருவர் கேட்டார், இல்லையா? ஏன், நீயும் கூறுவாய், எங்கள் ஈழக் கூத்திலும் தரையை நோக்கியே எங்கள் நடிகர்கள் பிட்டத்தைக் கொண்டு செல்வார்கள், என்று, இல்லையா?

இன்னும் ஒரு விளக்கம் இருக்கிறது, அதுவும் உனக்குத் தெரியும்தானே? பிட்டத்தில் உள்ள மூலத்தில் இருந்துதான் எங்கள் மூச்சும் எங்கள் கலையும் பிறக்க வேண்டும் என்று சித்தர்களும் கூறிச் சென்றிருக்கிறார்கள், இல்லையா? தரையில் உள்ள காந்தத்துடன் உடலில் உள்ள காந்தத்தை இணைக்கச் செய். அந்த இணைப்பைக் கபாலத்தை நோக்கி உயர்த்து; அங்கிருந்து எம்மைச் சூழ்ந்த பிரபஞ்சத்தின் சுழல் காந்தத்தோடு பொருந்தி, விண்ணை நோக்கி உயர்த்தச் செய். மருத்துவ விஞ்ஞானம் சுவாசப்பையோடும் டயஃபிரம் பட்டியுடனும் மூச்சை வைத்திருக்கட்டும். ஆனால் நாம் எமது உடல் மூலத்தில் இருந்து எம் மூச்சைத் துவக்குவோம், என்ன? மண்ணின் காந்தத்தை எம் மூலத்தால் இழுத்து, தளராத மன வைராக்கியம் வேண்டுமென்றால், எம் மூச்சை நேரே வயிற்றினூடாகக் கழுமரம் போல உந்திச் சென்று கபாலத்தால் பீறிட்டு, பிரபஞ்சக் கலப்புடன் விண்ணில் பொருத்துவோம், அப்படித்தானே? மாறாக, எமக்கு உள்ளேயே உள்ள எம் வெவ்வேறு உணர்வுகளை நாம் செம்மைப்படுத்த விரும்பினால், மண்ணைத் தொட்டு மீளும் காந்தத்தை, எம் உடலின் பக்கங்களால், வயிற்றின் பக்கங்களால் அனுப்பி, விலா இருபுறமும் தடவி, கழுத்தின் அருகால், காதுகளின் அருகால் கொண்டு சென்று, எம்முள்ளே ஒரு

நாடகத்துக்காக உன்னை
நாடும் அந்த
நாடகர்களுக்குள் உன்னை
ஒரு சங்கிலிக் கோர்வை
வளையமாக
இருத்திக்கொள். சங்கிலியில்
ஒவ்வொரு வளையமும்
முக்கியமே. பல
வளையங்களின் சேர்க்கை
ஒரு பெரிய வளையமாக
இருக்கும்போதுதான் அது
சங்கிலி.

எம் காந்த வளத்தை
மூலத்தில் இருந்து
ஆரம்பிக்குமுன், ஐம்பொறி
- ஐம்புலன்களை
ஒவ்வொன்றாய் எடுத்து,
ஒரு பொறி அடக்கி, ஒரு
புலன் விரித்து, இரு பொறி
அடக்கி, இரு புலன் விரித்து,
இப்படியே ஐம்பொறி
அடக்கி ஐம்புலன் விரிக்கும்
எம் வழமையான முறை -
தழுவுலை விட்டு விடாதே!

புறச்சுற்று வரைபடம் காந்தத்தால் கீறுவோம், என்ன, மறக்க வில்லைதானே? வரைபடத்தை முழுமையாகச் சுருக்கிச் சுருக்கி, புள்ளியளவில் வருவோம். துகளாகிவிட்ட எம் சிறுமையை உணர்வோம். மீண்டும் அந்தப் புள்ளி யில் இருந்து வரை கோட்டை விரித்து விரித்து எம் பலத்தை அறிவோம்! எம்மை விட்டுப் பக்க வாட்டாலும் மேலும் கீழுமாகவும் அந்தத் தொடர்பறாத சுற்று வரை படத்தை எமக்கு வெளியே ஒரு காந்த வளையமாகப் பருப்பித்துச் செல்வோம். பக்கத்தால் விசாரிப்போம்; மேலே போவோம்; “ஏன மருப்பேந்தி” - பாதாளத்துக்கும் போவோம்.

மறந்து விட்டேன், எம் காந்த வளத்தை மூலத்தில் இருந்து ஆரம்பிக்குமுன், ஐம்பொறி - ஐம்புலன்களை ஒவ்வொன்றாய் எடுத்து, ஒரு பொறி அடக்கி, ஒரு புலன் விரித்து, இரு பொறி அடக்கி, இரு புலன் விரித்து, இப்படியே ஐம்பொறி அடக்கி ஐம்புலன் விரிக்கும் எம் வழமையான முறை - தழுவுலை விட்டு விடாதே!

அதே சமயம் என் நாடக நண்பர்களின் குரல் பயிற்சியையும் சேர்த்துக் கொள். வயிற்றிலும், நெஞ்சிலும், கழுத்திலும், நாசியிலும், கபாலத்திலும் மறக்காமல், ஏ தமிழனே, அடி வயிற்று மூலத்திலும் இருந்து குரல் உறுமச் செய்து கொள். பொறி - புலன் - குரல் கலவையில் உச்சாடனங்களையும் சேர்த்துக் கொண்டால், மனனம் கூட எளிதாக வந்துவிடும். இவற்றுக்குள் இருந்தே உன்னோடு நாடகத்தில் கூட வருபவர்கள் நவரசங்களைக் கற்றுக் கொள்ள உதவு. இதே வேளையில் வெவ் வேறு சம்பவங்களை ஒவ்வொருவர் அனுபவத்திலும் இருந்து அவரவரே வழி காட்டி நடத்த இடமளித்து அவரவர் தன்னம்பிக்கையைக் கட்டியெழுப்பு. இவை தாம் அவர்களுடைய மூலம் என்பதை நன்றாக உணரச் செய். இப்படியான பயிற்சி களின் பின்னர் விவாதம் நடக்கும்போது, தான் என்ற மமதை இல்லாது எந்த விஷயத்தையும் பார்க்கவும் அணுகவும் பயின்று விடுவோம் என்பது உனக்குத் தெரியும்தானே! உனக்குத் தேவையான நடிகர்களும் நாடகர்களும் ஆலோசகர் களும் பிரதி எழுத்தாளர்களும் அவை எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக மனச்சக்தி யுள்ள மனிதரும் உன்னுடைய தேட்டமாக இதோ தயாராகி விடுவார்கள். இது போதும், கவையான நாடக வடையை நீ தயங்காமல் கடுவதற்கும் மற்றவர் களுக்குச் சுவைக்கக் கொடுப்பதற்கும். ஏ! உனது மண்ணில் இருந்து கொண்டு வந்திருப்பாயே, கிராமியப் பாடல் வடிவங்கள், கூத்து இராகங்கள், ஆடல் வடிவங்கள், அவற்றையெல்லாம் மறந்து விடாதே! நெஞ்சைத் தொட வேண்டிய காட்சிகளை அந்த வடிவங்கள் பார்த்துக் கொள்ளும். வடையில் இடும் பிஞ்சு மினகாயாகவும் வெங்காயமாகவும் நாடக வடைக்குள் சேர்த்துப் பார். சுவை தெரியும்! அட்டை, மறந்து விட்டேன். நீ, நாடு விட்டு நாடு வந்து எத்தனையோ ஆண்டாகி இருக்கும். வடையின் சுவையை மறந்து, இங்குள்ள கறிஸ்ப்புடன் நீ இப்பொழுது பழகி விட்டிருந்தால், என் ஒதல் எல்லாமே வீண், இல்லையா? இல்லையென்றால் படித்த புத்தகத் தத்துவங்களையும் அவை சொல்லும் கலைச்சொல் தொடர் களையும் வைத்துக் கொண்டு புத்தகத்தில் நாடகம் செய்வதாகவே கதை முடிந்துவிடும். நாடகத்தில் மட்டும் ஆர்வம் கொண்டு உன்னிடம் வரும் அந்த நாடக நண்பருக்கு, அந்தக் கலைச்சொற்கள் சிதம்பர சக்கரமாக இருக்கும். வணக்கத்தோடு பார்த்து விட்டு எட்டத்தே நின்றுவிடுவார். அந்தக் கலைச்சொற்களைக் கற்றுக் கொண்டு அவற்றோடு நீ விளையாடும் போது, இலத்தீனோ, சமஸ்கிருதமோ கற்று அதில் உச்சாடனம் செய்யும் அர்ச்சகனாக நீ எட்டத்தில் நிற்பாய். அதனால், நீ ஒரு புதுச் சாதி ஆகி விடுவாய். உனக்கும் அது வேண்டாம். எம் தமிழ் நாடகத்துக்கும் அது வேண்டாம். உன்னால் பயன்பெறக்கூடிய நாடக ஆர்வலர்களுக்கும் அந்த இழப்பு வேண்டாம்.

போராட்டம் பல பரிமாணம் கொண்டது. போர் வழியில் ஓர் மேல் கட்டத்துக்கு எம் நிலையைப் போராளிகள் உயர்த்திச் செல்லும் அதே வேளையில், அதன் கலை முகத்தை உயர்த்திப் பிடிக்க, அதன் சிறப்பை உலக அரங்கில் உயர்த்த உனக்கு ஒரு கடமை இருக்கிறது.

1998 ஏப்ரல் 18இல் சிட்னி, ஆஸ்திரேலியா - கருத்தரங்கில் தாசிலியஸ் பேசியது...

'புலம்பெயர்ந்த நாடுகளில் தமிழ் அரசங்கக் கலைகள் - ஒரு மதிப்பீடு' என்ற தொகுப்பிலிருந்து. இப்பகுதி வெளியிடப்படுகிறது.

அத்தொகுப்பை உருவாக்கியவர்களுக்கு நன்றி.

ஆனபடியால் தான் துவக்கத்தில் கூறினேன், உன்னைப் போர்த்திய அனைத்தையும் களைந்தெறிந்து உன்னை நிர்வானனாக்கு என்றும், கற்ற அனைத்தையும் உனது உள்ளினுள் உள்ளே தள்ளு என்றும். ஏனென்றால், உனது பணி எமது இன்றைய காலகட்டத்தில் என் இனத்துக்கு வேண்டும். வெறும் வெங்காயமாக இருந்துகொள். பொறுமையும் தேவையும் இருப்பவர் உன் மீதுள்ள காய்ந்த சருகை உதிர்த்து, பின் ஒவ்வொரு படையாக உரித்து உன் உள்மூலம் வரை வரட்டும். ஆனால் மற்றவர்களுக்கு மிக எளியவனாகத் தோற்றம் காட்டி அவர்கள் உன்னை அணுகி, பயன்பெற இடம்கொடு. என்ன, செய்வாயா?

எங்கள் மண்ணில் தமிழன் தன் அடையாளத்துக்காகப் போர் நடத்திக் கொண்டிருக்கிறான். மண்ணிலும் வெளியிலும் நாம் அங்கீகரிக்கப்பட வேண்டும். எங்கள் போராட்டம் பல பரிமாணம் கொண்டது. போர் வழியில் ஓர் மேல் கட்டத்துக்கு எம் நிலையைப் போராளிகள் உயர்த்திச் செல்லும் அதே வேளையில், அதன் கலை முகத்தை உயர்த்திப் பிடிக்க, அதன் சிறப்பை உலக அரங்கில் உயர்த்த உனக்கு ஒரு கடமை இருக்கிறது. எவ்வெவர் தத்தம் துறையில் வல்லாளராக இருக்கிறார் களோ, அவ்வவர் அந்த அந்தத் துறைகளின் தளங்களில் நின்று எம் இனம் உலக அங்கீகாரம் பெறும் முயற்சிக்கு வலுவூட்ட வேண்டும்.

உனது நடிக்களை நீ தயாரித்து விட்டால், மண்ணில் நடைபெறும் சம்பவங்கள் காதில் விழுந்ததும், உடனடி நாடக வடை சுட உன்னிடம் தரம் மிக்க மூலப் பொருட்கள் இருக்கும். அப்படி இல்லையென்றால், இன்ஸ்டன்ஸ் - உடனடி நாடகத்து குப் போகாதே. தானும் நடிப்பார் என்று ஒட்ட வரும் வான்கோழிகள் மயிலாகப் பாவித்து ஆடப் புறப்பட்டு, பயிற்சி பெற்றவர்களின் பணியையும் அலங்கோலப் படுத்தி விடலாம். அது அரைத்த அல்ல, கரைத்த உருந்தம்மா வடையாகிவிடும். பார்ப்பவர்களின் வெறும் காட்சிப் பொருளாக மட்டுமே இருக்க முடியும். காட்சிப் பொருளாகக் காணும் எம்மவர் மனதை அது தொடாது. அப்படியான நிலையில், நாடக வடை சுடுவதைக் காட்டிலும், ஒதுங்கி நிற்பது உனக்கும் நல்லது, என் இனத்திற்கும் நல்லது.

இன்று மண்ணில் நடக்கும் எத்தனையோ சம்பவங்களை இன்ஸ்டன்ஸ் தியேட்டர் மூலம் கொண்டு வரலாம். சம்பவம், ஊரில் இருந்து நாடகப் பிரதியாக வரப்போவதில்லை. ஒரு செய்தியாக மட்டுமே வரும். அப்படி வரும் தரவுகளைத் திரட்டு. உள்ளோடு கூடிப் பயிற்சி பெறுபவர்கள் பயிற்சி தந்த மனத் துணிச்சலாலும் தன்னம்பிக்கையாலும், ஒரு நிலைமைக்குள் நுழையவும் தன் தன் சுயத்தில் நின்று சம்பவத்தையும் அதில் சம்பந்தப்பட்ட பாத்திரங்களையும் அலசி ஆராயத் துவங்கி இருப்பார்கள் அல்லவா? அதில் ஆத்ம சுத்தியோடு ஈடுபடுவார்கள்.

நல்லது நிறுத்துகிறேன். இதை மற்றவர்களுக்குக் காட்டாதே. பக்கங்களை வீணடித்துவிட்டானே ஒரு கிறுக்கன் என்று அவர்கள் கூறினால் அதுவும் தப்பில்லையே. ஆகவேதான் நீ மட்டுமே படிக்கக்கூடியதாக - நாடகனுக்கு - என்று எழுதுகிறேன். பிடித்ததோ பிடிக்கவில்லையோ தொடர்பு வைத்திரு. என்னைப் புரிந்து கொள்ளக்கூடிய என் உறவு, உண்மையாக, நீ மட்டுந்தானே எனக்கு இருக்கிறாய்.

அன்புடன்
உன்னைப் போல ஒரு ஈழக்கூத்தன்
(ஏ. சி. தாசீசியஸ்)



பி.வி. காரந்த்

இந்திய அரங்க இசைக்குயில்

- பி.வி. காரந்த்: (1929 - 2002)

- தமிழ்ச்செல்வி

‘பாபுகோடி வெங்கட்ட ரமணா கோகுலத்தை விட்டுச் சென்றுவிட்டார். அவருடைய புல்லாங்குழல் நாதம் நின்றுவிட்டது. அவர் வாழ்ந்த நாட்கள் இந்திய நாடகத் துறையின் கோகுலமாக இருந்தது.’

பாபுகோடி வெங்கட்ட ரமணா தான் நாம் அன்போடு அழைக்கும் பி.வி. காரந்த். இந்திய நாடகத்துறையில் அரங்க இசையைக் கண்டுபிடித்தவர். இவரது அரங்க வெளிப்பாடுகள் அனைத்தும் இசையின் வழியேதான் வெளிவரும். அனைத்துவித உணர்வுகளையும் பாவனைகளையும் இசைமூலமே நாடகத்தில் அவர் சொல்லுவார். புதிய புதிய இசைக் கருவிகளையும் மனிதப் புலனுக்கு எட்டாத சப்தங்களையும் நாடகத்தில் உருவாக்கி அரங்க இசை ஞானியாக வாழ்ந்தார். இசைதான், காரந்த் அவர்களின் துருப்புச் சீட்டு, இது பற்றி அவர் தமது அனுபவங்களைப் பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

“நான் இளமையில் பயிற்சி பெற்ற ‘குப்பி’ நாடகக் கம்பெனியில், கர்நாடக இசை, இந்துஸ்தானி, கவுல், கவ்வாளி, நாட்டுப்புற இசைகள், மேற்கத்திய இசை போன்ற பல இசைக் கூறுகளும் பயன்படுத்தப்பெறும். அச்சூழலில் எனக்குக் கிடைத்த அனுபவம் இசை தொடர்பான புதிய புதிய கண்டுபிடிப்புகளையும் அவற்றை நாடகத்தில் பயன்படுத்தும் தைரியத்தையும் தந்தது” என்று கூறுகிறார். நாடக உருவாக்கத்தில் அவருடைய கவனம் முழுவதும் இசையில்தான் இருந்தது. இந்திய நாடக உலகில் ஒரு தனித்த மனிதராக நடைபோடுவதற்கும் இசைதான் அடிப்படையாக அமைந்தது. அவர் உருவாக்கிய நாடகங்களில் அவருக்குப் பிடித்ததாக ‘கோகுல நிர் கமணம்’ (கோகுலத்தை விட்டுச் செல்வது) என்ற நாடகத்தையே குறிப்பிடுகிறார். இந்நாடகத்தை எழுதியவர் பு.கு. நரசிம்மாச்சாரி. “இந்த நாடகம் எனக்கு ஒரு வெறும் நாடகமல்ல. அதுவே என் ஜீவன யாத்திரை. அந்த நாடகத்தை உருவாக்கும்போது எனக்குள்ளேயே ஒரு கோகுலம் உருவாகியிருந்தது. அந்தக் கோகுலம் முழுவதும் பசுமை நிரம்பியது. அவற்றை உண்ணும் பசுக்களும் நிறைந்திருந்தன. அப்பசுக்களோடு புல்லாங்குழல் வழி பேசும் ஆயர்களும் இருந்தனர். அது ஒரு

இந்திய அளவில் உருவான அரங்க முயற்சிகளில், இசையின் இடத்தைத் தீர்மானித்தவர் பி.வி. காரந்த்.

இருபதாம் நூற்றாண்டு அரங்க வரலாற்றில் இவருக்குத் தனித்த இடமுண்டு. கடந்த 01.09.2002இல் பாபுகோடி வெங்கட்ட ரமணா (காரந்த்) இசைக்குயிலாய்ப் பாடிக் கொண்டே மறைந்து போனார். 73 ஆண்டுகள் (19.09.1929 - 01.09.2002) வாழ்ந்து மறைந்த அவருக்குக் கட்டியம் தனது அஞ்சலியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறது.

கனவுலகம்.” இசைக் கூறுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட தமது நாடகம் குறித்து காரந்த் குறிப்பிடுவதன் மூலம் அவருக்கு இசைமீது இருந்த ஈடுபாட்டைப் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. நாடகப் பிரதியை இசை லயம் மிக்க நிகழ்த்து பிரதியாக உருவாக்குவதில் காரந்த் ஒரு பெரும் மந்திரவாதியாகவே இருந்தார். கலா யோகியான இவர், தன் வாழ்க்கை முழுவதையும் நாடகத்திற்கே ஒப்படைத்தார். நாடகத்தைத் தமது வழிபடும் கோயிலாகவே கருதினார்.

தென்கன்னட மாவட்டத்தில் செல்வாக்குடன் இருந்த யட்சகான வடிவம் குறித்து காரந்த், புலமை உடையவராக இருந்தார். யட்சகானத்தின் லயம், ராகம், வசன நடை, வசன வெளிப்பாடு, அலர்நில் பயன்படுத்தப்படும் இசைக்கருவிகள் அனைத்தையும் பற்றிய ஆழமான பயிற்சி உடையவராக இருந்தார். இந்தியா முழுவதும் வாழக்கூடிய வாய்ப்புப்பெற்ற காரந்த், இந்திய நாட்டார் இசைகள் அனைத்து குறித்தும் விரிவான பார்வை உடையவராக இருந்தார். இதனால், அவர் உருவாக்கிய அனைத்து நாடகங்களும் இந்திய அளவில் அறியப்பட்டிருந்தன.

‘அயவதனா’, ‘குசும பாலே’, ‘துக்ளக்’, ‘மிஸ் சதாரமே’, ‘இப்சனின் கோஸ்ட்’, ‘அஸ்வத்தமான்’, ‘ஜோக் குமாரசுவாமி’, ‘சந்திரகாசா’ போன்ற இவரது கன்னட நாடகங்கள் உலகப் புகழ் பெற்றவை. ‘அந்தேரி நகரி’, ‘சவுபட் ராஜா’, ‘கிங்லியர்’, ‘ஸ்கந்தகுப்தா’ போன்ற இந்தி நாடகங்களையும் இயக்கியுள்ளார். கர்நாடக நாடக மரபையும் இந்தி மரபையும் இணைத்து நவீன நாடகங்களை உருவாக்கியதில் காரந்த் அவர்களுக்குத் தனித்த இடம் உண்டு.

இந்திய நாடக வரலாறு குறித்தும் இந்திய விடுதலைப் போராட்ட காலத்தில் நாடகங்கள் உருவான முறைகள் குறித்தும் விரிவான தகவல்களை காரந்த் தெரிந்து வைத்திருந்தார். 19 வயது இளைஞனாக இந்திய விடுதலைப் போராட்டத்தைக் கவனித்த அனுபவம் அவருக்கு உண்டு. காரந்த் நாடக இயக்குநராகச் செயல்பட்ட அதே வேளையில் நாடகப் பார்வையாளனாகவும் இருப்பார். இவருக்குள் இருக்கும் பார்வையாளன்தான். இவரது நாடகங்களை உருவாக்குவான். தனது நாடகங்கள் பற்றிய விமர்சனங்களை எதிர்கொள்ளும் முறை குறித்துப் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார். “பிறர் என்னைத் தூற்றினால், நான் மௌனமாகிவிடுவேன். அப்போது என்னுள் இசை அலைகள் எழும். அந்த ஒலியை ரசிப்பேன். அதற்கு மாறாகப் பாராட்டும் பொழுது என்னுள் இரைச்சல் மிகுந்து வெளி உலகத் தொடர்பை மறந்துபோவேன்.”

இந்தியாவில், உருவாக்கப்பட்ட டெல்லி ‘தேசிய நாடகப்பள்ளி’ (National School of Drama) பல நாடகக் கலைஞர்களை உருவாக்கியது. இதைப்போல் திருச்சூரில் (கேரளா) ஜி. சங்கரம் பிள்ளை அவர்களால் உருவாக்கப்பட்ட நாடகப் பள்ளியும் இந்திய நாடகத்திற்குச் சிறந்த பங்களிப்பைச் செய்துள்ளது. இந்த வரிசையில் பி.வி. காரந்த் அவர்களால் உருவாக்கப்பட்ட ‘மைசூர் ரங்காயனா’ பல அரிய நாடகக் கலைஞர்களை உருவாக்கியுள்ளது. இந்திய மாநிலங்களில் கர்நாடகம், அரங்கத்துறையில் பெரும் சாதனைகளை நிகழ்த்துவதற்கு காரந்த்தால் உருவாக்கப்பட்ட ‘ரங்காயனா’ நாடகப்பள்ளியே காரணமாகும். இப்பள்ளியின் மூலம் காரந்த் உருவாக்கிய சிறுவர் நாடகங்களும் சிறப்புமிக்கவை.

இந்திய நாடக வரலாறு குறித்தும் இந்திய விடுதலைப் போராட்ட காலத்தில் நாடகங்கள் உருவான முறைகள் குறித்தும் விரிவான தகவல்களை காரந்த் தெரிந்து வைத்திருந்தார். 19 வயது இளைஞனாக இந்திய விடுதலைப் போராட்டத்தைக் கவனித்த அனுபவம் அவருக்கு உண்டு.

பி.வி. காரந்த அவர்களால் உருவாக்கப்பட்ட 'மைசூர் ரங்காயனா' பல அரிய நாடகக் கலைஞர்களை உருவாக்கியுள்ளது. இந்திய மாநிலங்களில் கர்நாடகம், அரங்கத்துறையில் பெரும் சாதனைகளை நிகழ்த்துவதற்கு காரந்தால் உருவாக்கப்பட்ட 'ரங்காயனா' நாடகப்பள்ளியே காரணமாகும்.

கர்நாடக மாநிலத்தில் 'திறந்தவெளி நாடக மேடை'களை உருவாக்கியவர் காரந்த். அதன் மூலம் கர்நாடக அரங்கத்துறையில் பெரும் விளைவுகளை உருவாக்கினார். அவர் உருவாக்கிய கன்னட நாடகங்கள் மீண்டும் மீண்டும் கன்னட தேசம் முழுவதும் நடத்தப்படுகின்றன.

கர்நாடகத்தில் பிறந்த காரந்த் 1960 - 70ஆம் கால கட்டங்களில் இந்திய நாடகத்துறையில் பெரும் மாறுதல்கள் ஏற்படுவதற்கான வாய்ப்புக்களை உருவாக்கியவர்களுள் ஒருவராவார். போபாலில் (மத்திய பிரதேசம்) அவரால் உருவாக்கப்பட்ட அரங்க முயற்சிகள் மிகவும் காத்திரமானவை. 1989 - 95கள் வரை டெல்லி 'தேசிய நாடகப்பள்ளி'யின் இயக்குநராகவும் செயல்பட்டார். இக்காலங்களில் உருவான நாடகக் கலைஞர்கள் காரந்த்தின் செல்வாக்கிற்கு உட்பட்டவர்களாகவே உள்ளனர்.

நாடகத்துறை மட்டுமன்றி இந்திய சினிமாத் துறையிலும் காரந்த் அவர்களுக்கு நிலையான இடம் உண்டு. சுமார் 25க்கும் மேற்பட்ட சினிமாக்களை இயக்கியுள்ளார். நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட சினிமாக்களுக்கு இவர் இசை இயக்குநர். 'சோமண துடி' (1975) என்று இவரால் இயக்கப்பட்ட படம் தேசிய விருது பெற்றது. இந்தியத் திரைப்படத் துறையில் இசை சார்ந்த கலைப்படங்களை (Art Flim) உருவாக்கியதில் காரந்த் அவர்களுக்குத் தனித்த இடமுண்டு. மிர்ணாள் சென், ஜி.வி. அய்யர், கிரீஷ் கர்னாட் போன்ற இந்திய சினிமா மேதைகள் இயக்கிய படங்களுக்கு இசை அமைத்துள்ளார்.

காரந்த் பற்றி அவரது துணைவியார் பிரேமா காரந்த் பகிர்ந்து கொள்ளும் செய்திகள் பின்வருமாறு: "வெள்ளைக் குருதா பைஜாமா, நீளமான தாடி, ஓடிந்து விடும் குச்சி போன்ற உடல், பார்க்கும் எவரையும் கவரும் ஒரு பாவனை. இப்படித்தான் நான் காரந்த்தைக் காதலித்து மணந்து கொண்டேன். வெளிப்படையாகப் பார்ப்பதற்கு எப்பொழுதும் அவசரம், பரபரப்பு, மனக்குழப்பம் உடையவர் போல் காரந்த் தோன்றுவார். உண்மையில் அவர் மிகவும் மென்மையானவர்; குழந்தை. தன்னால் எந்த பாதிப்பும் யாருக்கும் வந்துவிடக் கூடாது என்பதில் மிகவும் கவனமாக இருப்பார். இயற்கையை அளவுகடந்து நேசித்தவர். விலங்குகள், பறவைகள், மற்றும் கற்றியுள்ள பொருட்கள் ஆகியவற்றோடு பேசுவதை அவரிடமிருந்து நான் கற்றுக் கொண்டேன். காரந்த்தை இழந்த நான் அத்துன்பத்தை மறக்க அவர் கற்றுக்கொடுத்த பேச்சு முறைமையின் மூலம் விலங்குகளுடனும் பறவைகளுடனும் பேசிக் கொண்டிருக்கிறேன். அவருக்கு மிக விரிந்த நண்பர்கள் வட்டம் உண்டு. அவர் நண்பர்கள் யார்? எதிரிகள் யார்? என்று எப்பொழுதும் யோசிப்பதில்லை. அவர் சொல்லுவார் தனக்கு எதிரிகளே கிடையாது என்று. எனக்குத் தெரியும் அவர் சொல்லியது முழுதும் உண்மையில்லை என்று. இதனால், பின்னாளில் பல துன்பங்களுக்கும் ஆளானார்.

'சோமண துடி' (1975) என்று இவரால் இயக்கப்பட்ட படம் தேசிய விருது பெற்றது. இந்தியத் திரைப்படத் துறையில் இசை சார்ந்த கலைப்படங்களை (Art Flim) உருவாக்கியதில் காரந்த் அவர்களுக்குத் தனித்த இடமுண்டு. மிர்ணாள் சென், ஜி.வி. அய்யர், கிரீஷ் கர்னாட் போன்ற இந்திய சினியுமா மேதைகள் இயக்கிய படங்களுக்கு இசை அமைத்துள்ளார்.

இசை சார்ந்த கலைப் பணிகளில் ஈடுபடும்போது, காரந்த் நேர உணர்வை இழந்து விடுவார். தூக்கம் என்பதே அவருக்கு வருவதில்லை. ஓய்வில்லாமல் தொடர்ச்சியாக அவரால் செயல்பட முடிந்த அந்த மன உத்வேக (will power)த்தை நான் பலமுறை பார்த்திருக்கிறேன். அவருடைய மன வேகம் குடிப்பழக்கத்திற்கும் அவரை ஆளாக்கிற்று. பின்னர், கொடுமையான புற்று நோய்

இந்த அஞ்சலிக் கட்டுரையை
எழுதியவர் முனைவர்
தமிழ்ச்செல்வி.

காரந்த் மறைந்தவுடன்
கன்னட மொழி வெகுசனப்
பத்திரிகைகளில் வெளியான
தகவல்களை உள்வாங்கி,
இக்கட்டுரையை
எழுதியுள்ளார்.
கன்னடத்திலிருந்து
மொழியாக்கம் செய்து,
தமிழில் எழுதுவதற்கு, தமிழ்
இலக்கியத் துறை ஆய்வு
மாணவி அ. கோகிலா
உதவினார்.

தமிழ்ச்செல்வி,
பெங்களூரில் பிறந்து
வளர்ந்த தமிழ்ப்பெண்.
கன்னட முதுகலைப்
பட்டப்படிப்பில் பெங்களூர்
பல்கலைக் கழகத்தின் முதல்
தரத்தைப் பெற்றவர்.
பேராசிரியர் தமிழவன்
அவர்களோடு இணைந்து
ஈழக் கவிதைகளைக்
கன்னடத்தில்
மொழிபெயர்த்துள்ளார்.

'ஸ்ரீலங்கா தமிழ் கவனகலு'
என்ற பெயரில்
அத்தொகுப்பு நூலாக
வெளிவந்துள்ளது.
தற்போது சென்னைப்
பல்கலைக்கழகக்
கன்னடத்துறையில்
விரிவுரையாளராகப்
பணியாற்றுகிறார்.

அவரைக் கொடுமைப்படுத்தியது. நோயின் கொடுமையிலிருந்து காரந்த்வுக்கு விடுதலை கிடைத்தது என்று கூறலாம். எனது துன்பத்தை மறக்க காரந்த் அடைந்த நோய்க் கொடுமைகளை பதிலியாக நினைத்துக் கொள்கிறேன். நாடகத்துறையின் ஓர் அங்கத்தின் திரைச்சீலை மூடப்பட்டது. காரந்த் முக்தி அடைந்துவிட்டார். முப்பத்தாறு ஆண்டுகள் அவரோடு வாழ்ந்த வாழ்க்கை இளைய அநுபவம். மருத்துவமனையில் காரந்த்வுக்குச் சிகிச்சைக்கு ஏற்பாடு செய்தபொழுது எதையோ சொல்ல விரும்பியதுபோல் காணப்பட்டார். எதையாவது சொல்ல வேண்டுமா? என்று நான் கேட்டேன். அந்த நேரத்தில் அவருடைய வாயில் கருவி ஒன்றைப் பொருத்தி விட்டனர் மருத்துவர்கள்; அதற்கு பிறகு அவர் சுய நினைவை இழந்தார். மீண்டும் நினைவு திரும்பாமலே சென்றுவிட்டார். கடைசி வரை அவர் என்ன சொல்ல விரும்பினார் என்பது அறிய முடியாமலே போயிற்று. காரந்த் நம்முடன் இன்று இல்லை. அவர் விட்டுச் சென்ற நாடகங்கள் இருக்கின்றன. அவர் கண்டுபிடித்த இசை லயங்கள் காதில் ஒலித்துக் கொண்டே இருக்கின்றன. அவைபோதும், காரந்த் என்றும் நம்முடன் வாழ்வார்.”

1929இல் மிக எளிய குடும்பம் ஒன்றில் தென் கன்னடப் பகுதியில் காரந்த் பிறந்தார். இளம்வயதில் நாடகம் மற்றும் இசையில் கொண்ட ஈடுபாட்டால் எட்டாம் வகுப்போடு படிப்பை நிறுத்திவிட்டு 'குப்பி' என்ற நாடகக் கம்பெனியில் சேர்ந்தார். இளம்வயதில் பெண் குரல் இவருக்கு இருந்ததால் பெண் நாடகப் பாத்திரங்களுக்கான பாடல்களைப் பாடினார். பிற்காலங்களில் காரந்த், பனாரஸ் பல்கலைக்கழகத்தில் இந்தியில் முதுகலைப் பட்டத்தைப் பெற்றார். இந்திய அரசு மற்றும் பல தனியார் நிறுவனங்கள், காரந்த்வுக்கு உயர்பட்டங்களை வழங்கித் தமது மரியாதையை உயர்த்திக் கொண்டன.

இந்திய நாடகத்துறையின் இசைக்குயில் இந்த ஆண்டு நெடும் பயணத்தை நோக்கிப் பறந்து சென்றுவிட்டது....

ஆய்வுக்கட்டுரைகள்

நிகழ்வாகும் தாய்மை

மாயோ சதுக்க அன்னையர்

அ. மங்கை

கோர்த்த கைகளோடு, தலையில் சுற்றப்பட்ட வெள்ளை வட்டுத்துணியோடு, மாயோ சதுக்க அன்னையர் அர்ஜென்டினாவின் மையச் சதுக்கத்தில் மெதுவாக நடக்கின்றனர். சிலரது கைகளில் அவர்களின் தொலைந்துபோன குழந்தைகளின் சிரித்த முகங்கள் ஒட்டப்பட்ட கைத்தட்டிகள்; சிலரது கழுத்துக்களில் குழந்தைகளின் புகைப்படங்கள், அவர்களது உடல்களை நடமாடும் சுவரொட்டிகளாக்கி, 'காணாமற் போன குழந்தைகளை உயிரோடு திருப்பித்தா' என்ற முழக்கங்களை எழுப்பினர். ஒவ்வொரு வியாழக்கிழமை மதியம் 3.30 மணிக்கும் நூற்றுக்கணக்கான பெண்கள் அச்சதுக்கத்தில் கூடினர். இராணுவ அடக்குமுறையின் கீழ் கடத்திச் செல்லப்பட்ட, சித்திரவதைக்காளான, நிரந்தரமாக 'காணாமற்போன' 30,000 குழந்தைகளை மீட்டுத் தரக் கேட்டு ஒன்று கூடினர்.

நாட்டுத் தலைவரது அரண்மனைக்கு எதிராக உள்ள மாயோ சதுக்கம் போளஸ் அயர்ஸ் நகரின் அரசியல், பொருளாதாரச் செயல்பாடுகளின் ஆதாரமையம். வர்த்தகர்களும் அரசியல்வாதிகளும் அங்குமிங்கும் விரைந்து கொண்டிருக்கும் இடம். சிலசமயம், அன்னையரைத் தவிர்ப்பதற்காகச் சாலையைக் கடந்து அப்புறமாகச் செல்வார்கள். இவற்றைக் கண்டுகொள்ளாமல், அப்பெண்கள் ஒருவருக்கொருவர் ஆறுதல் கூறிக்கொண்டு நடந்தனர். அவ்வப்போது ஒலிபெருக்கி அருகே நின்று தமது கேள்விகளைத் தொடுத்தனர். எங்கள் குழந்தைகள் எங்கே? அவர்களை உயிரோடு திருப்பித்தரவேண்டும். அவர்களைச் சித்திரவதை செய்தவர்களும், கொன்றவர்களும் தண்டனையேது மின்றி உலவவது எப்படி நியாயமாகும்? நீதி எப்போது கிடைக்கும்? இக்கேள்விகளுக்கு விடை கிடைக்கும் வரை இந்த யுத்தம் (Dirty War)* ஓயாது. அன்னையரின் போராட்டமும் முடியாது.

*1974இல் பெரோன் இறந்தபிறகு அவரது முன்றாவது மனைவி இலபெவிட்டா பொறுப்பேற்றார். அவரது ஆட்சியைக் கவிழ்த்த இராணுவம் 1976-88 வரை நடத்திய அடக்குமுறை காலம் 'Dirty war' எனப்பட்டது.

அன்னையரின் துக்கம் நிகழ்வாக அரங்கேற்றப்பட்ட இப்போராட்டம் மனித உரிமைப் போராடிகளுக்கும் அரசியல் அரங்கம் தொடர்பான ஆய்வாளர்களுக்கும் புதியதொரு முன்மாதிரியை வழங்கியது. அன்னையை

* Richard Schner என்ற அமெரிக்க அரங்கவியல் அறிஞர் 'நிகழ்த்து கலைக் கோட்பாடு' என்ற நூலில் இக்கருத்தை முன்வைக்கிறார். அரங்கவியலில் அவரது ஆய்வு புதிய திருப்புமுனையாகக் கருதப்படுகிறது.

முதன்மைப் பாத்திரமாக்கிய அவர்களது இயக்கம், பிறநாடுகளில் உள்ள பெண்கள் இயக்கங்களிலும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது.

அன்னையரின் போராட்டத்தை 'நிகழ்வு' என வர்ணிப்பது ஏற்றுக்கொள்ளக் கடினமானதாகத் தோன்றலாம். காணாமற் போன தம் பிள்ளைகளைத் தேடுவது இயல்பான ஒன்றுதானே, அது எப்படி நிகழ்வாகும் என்று நினைக்கலாம். அன்னையரின் வேதனையையும், வலியையும் குறைத்து மதிப்பிடுவது அல்ல நிகழ்வு என்ற சொல். புழக்கத்தில் உள்ள புரிதலின்படி நிகழ்வு, எதார்த்தத்தின் மறுபக்கம். *ஷெக்ஸ்பியர் நிகழ்வு பற்றிய தனது கோட்பாட்டில் இப்புரிதலை மறுபரிசீலனை செய்கிறார். நிகழ்வு என்பது 'மேற்பூச்சு' அல்ல; எதார்த்தத்திற்கு எதிர்வு அல்ல, நிகழ்வு 'மீட்டு - எடுப்பது' (Restore) அல்லது 'இருமுறை செய்யப்படும் செயல்பாடு, அன்னையர் தமது தாய்மையை நிகழ்த்திக்காட்டியது துணிகரமான காரியம். அதன் விளைவுகள் கொடுமானதாக அமைந்து போகலாம். ஆனால், தமது நிகழ்த்துதல் மூலம் பல காரியங்களை அவர்கள் சாதிக்க முயன்றனர். தமது சோகத்தைப் பகிர்ந்து கொள்ளவும் வாழ்வைத் தொடரத் தேவையான பலத்தையும் பெற்றனர். வீட்டு அலமாரிகளுக்குள் கிடந்த தாய்மை, பொது இடத்தில் நிகழ்வாக்கப்பட்டதன் மூலம் அர்ஜென்டினா மற்றும் உலகெங்கும் பெண்கள் எதிர்கொள்ளும் சூழல் வெளிக்கொணரப்பட்டது. மரபுரீதியான சிந்தனையில், தாய்மார்கள் எல்லாவித அரசியல் சூழலை மீறியும், தாண்டியும் வாழும் சக்திமிக்கவர்களாகச் சித்திரிக்கப்படுகிறார்கள். வீட்டுக்குள் கட்டுண்டு, குழந்தைகளுக்குப் பொறுப்பேற்க வேண்டியவர்களாகின்றனர். ஆனால், அதே பொறுப்பினை ஏற்பதற்காக வெளியே வந்து, அடக்குமுறைச் சக்திகளைச் சந்திக்க வேண்டிய சூழலில் உள்ளவர்கள் என்ன செய்வது? அவர்கள் வெளியேறிய காரணத்தால் 'தாயாக' இல்லாமல் மாறிவிடுகிறார்களா? அல்லது சமூகம் தாய்மையை அரசியலற்ற கருத்தாக்கமாகக் கட்டமைப்பதை மாற்றிக்கொள்ள வேண்டுமா? தந்தைமை ஆதிக்கக் கட்டமைப்பில், அரசியலற்ற பிறவிகளாகச் சித்திரிக்கப்படும் தாய்மையை, இந்த அன்னையர் அரசியல் மயப்படுத்தினர்; சமூகமயப் படுத்தினர். அதன்மூலம் மரபார்ந்த தாய்மைப்படிமத்தின் குறுகிய அம்சங்களை அம்பலப்படுத்தினர். அவர்கள் தாய்மையை நிகழ்வாக ஆக்கியதன் மூலம் மரபார்ந்த தாய்ப்பிம்பத்திற்குச் சவாலாக விளங்கினர். தாய்மை, உயிரியல் சார்ந்தது மட்டுமல்ல; சமூக உருவாக்கம் என்பதை நிறுவினர்.

இப்போராட்டத்தில் கலந்துகொண்ட பெண்களில் பலர் அவர்களது வாழ்நாளில் பெரும்பகுதியை வீட்டுப்பணிகளில் கழித்தவர்கள். ஒருசிலர் கல்விகற்று, பணியாற்றுபவர்களாகவும் இருந்தனர். அர்ஜென்டினாவைப் பொறுத்தவரை இவீடா குறிப்பிடும் 'குடும்பத்திற்காகவே பிறந்த' பெண்கள்தான் இவர்கள். அவரைப் பொறுத்தவரை இப்பொறுப்பை ஏற்காத பெண்கள் "பெண்களாக இருப்பதைத் தடுத்து நிறுத்த விரும்புவர்கள்;" பெண்ணியவாதிகள் முன்னிறுத்தும் இயக்கங்கள் "ஆண்களாக இருக்க விரும்பும் பெண்களால் வழிநடத்தப்படுபவை." எனவே தாய்மை என்பது ஏற்கெனவே சித்திரிக்கப்படும் (Representation) கட்டமைப்புதான்! அந்தச் சித்திரிப்பையே அன்னையர் தங்கள் புதிய சூழலில் பயன்படுத்தினர்.

தந்தைமை ஆதிக்கக் கட்டமைப்பில், அரசியலற்ற பிறவிகளாகச் சித்திரிக்கப்படும் தாய்மையை, இந்த அன்னையர் அரசியல் மயப்படுத்தினர்; சமூகமயப் படுத்தினர். அதன்மூலம் மரபார்ந்த தாய்மைப்படிமத்தின் குறுகிய அம்சங்களை அம்பலப்படுத்தினர்.



மாயோ சதுக்கத்தில் அன்னையர்

அன்னையர் தமது தாய்மையை நிகழ்வாக்கிய விதம் இராணுவத்தினரின் அதிகாரச் சித்திரிப்பைப் போலவே பரிமாற்ற வீரியமும் நிகழ்கலைத் தன்மையும் கொண்டு விளங்கியது. தங்களைப் பொது இடத்தில் நுழைத்துக்கொண்டு, நடப்பு நிகழ்வுகளைக் குறித்த மாறுபட்ட பார்வையை முன்வைப்பதே அவர்களது நோக்கமாக விளங்கியது. 1977, ஏப்ரல் 30, சனிக்கிழமை காலை 11 மணி. பதினான்கு தாய்மார்கள் தங்கள் பிரியமான உறவுகளைக் குறித்துத் தகவல் அறிய ஒன்றாக மாயோ சதுக்கத்துக்குப் புறப்பட்டனர். அவர்கள் ஏற்கெனவே அரசு அலுவலகங்கள், சிறைகள், நீதிமன்றங்களில் காணாமற் போன தம்பிள்ளைகளைத் தேடும் முயற்சியில் சந்தித்துக் கொண்டவர்கள். மாயோ சதுக்கத்தை அடைந்ததும் அவர்களுக்குத் தங்கள் செயல்பாட்டில் ஏற்பட்ட தவறு புரிந்தது. மாயோ சதுக்கம் வர்த்தக, அரசியல் மையம். சனிக்கிழமைகளில் வெறிச்சோடிக் கிடப்பது. அத்தாய்மார்களுக்குத் தங்கள் கோரிக்கைகள் காட்சியாக்கப்பட வேண்டும் என்பது புரிந்தது. அனைவருக்கும் புரியும் வகையில் காட்சிப்படுத்தினால் தான் அரசியல் முக்கியத்துவம் கிடைக்கும்; உயிரோடு இருக்க முடியும்; காட்சிப்படுத்துதல் அவர்களுக்கு அடைக்கலமும் கொடுக்கும்; வலைக்குள் மாட்டவும் வைக்கும். இவற்றைத் தெரிந்துகொண்டுதான் அவர்கள் வியாழன் மதியம் 3.30க்குச் சந்திக்கத் தொடங்கினர்.

அன்னையர் தமது தாய்மையை நிகழ்வாக்கிய விதம் இராணுவத்தினரின் அதிகாரச் சித்திரிப்பைப் போலவே பரிமாற்ற வீரியமும் நிகழ்கலைத் தன்மையும் கொண்டு விளங்கியது. தங்களைப் பொது இடத்தில் நுழைத்துக்கொண்டு, நடப்பு நிகழ்வுகளைக் குறித்த மாறுபட்ட பார்வையை முன்வைப்பதே அவர்களது நோக்கமாக விளங்கியது.

பொது இடத்தில் தாம் ஒரு குழுவைச் சேர்ந்தவர் என்று அடையாளப்படுத்த வெள்ளை வட்டுத்துணியைத் தலையில் கட்டிக்கொண்டனர். தங்கள் உடல்களை நடமாடும் கவரொட்டிகளாக்கினர். அப்பெண்களின் எண்ணிக்கை கூடத்தொடங்கியது. அவர்கள் பல்வேறு வர்க்கங்களைச் சேர்ந்தவர்கள். (54% தொழிலாளர் வர்க்கத்தினர்). பல மதங்களைச் சேர்ந்தவர்கள்; அர்ஜென்டினாவின் பல பகுதிகளைச் சேர்ந்தவர்கள். காணாமற் போனவர்களில் பெரும்பாலோர் 20 வயதுக்குட்பட்டவர்கள். 30% தொழிலாள வர்க்கத்தினர். 21% மாணவர்கள்; மூன்றில் ஒரு பங்கு பெண்கள். ஏப்ரல் - ஜூலை மாதத்திற்குள் 150 அன்னையர் சேர்ந்தனர். பொதுமக்கள் பல்வேறு விதமாக இதனை

எதிர்கொண்டனர். சர்வதேச மனித உரிமை அமைப்பு 1976இல் ஒரு குழுவை அனுப்பிக் காணாமற்போனவர்கள் குறித்த அறிக்கையைத் தயாரித்தது. பெரும்பாலான அர்ஜென்டினர்கள் இதனைக் கண்டுகொள்ளவில்லை. சிலர் சாலையைக் கடந்து சென்றனர்; சிலர் கேலி பேசினர்; சிலர் தங்கள் ஆதரவை முணுமுணுத்தனர். 1977, அக்டோபர் 5இல் 'லா பெரெஸ்னா' இதழில் 237 காணாமல் போனவர்கள் பற்றிய 'உண்மைகளை' கோரி விளம்பரம் செய்தனர். அதில் காணாமல் போனவரது புகைப்படங்கள், கையெழுத்து மற்றும் அடையாள எண்கள் குறிப்பிடப்பட்டிருந்தன. ஒரு பதிலும் வரவில்லை. பத்து நாட்களுக்குப்பின் 24,000 கையெழுத்துக்களோடு காணாமற்போனவர்கள் குறித்துப் புலனாய்வு செய்யக்கோரும் மனு ஒன்று அளிக்கப்பட்டது. காவல்துறை அவர்களைக் கலைக்க முயன்றது. கண்ணீர்ப்புகை வீசியது; வான்நோக்கிக் குண்டுகள் சுடப்பட்டன. 300க்கும் மேற்பட்ட பெண்களை விசாரணைக்கு ஆட்படுத்தியது. சர்வதேசச் செய்தியாளர்கள் கைது செய்யப்பட்டனர். இந்நிகழ்வு சர்வதேசக் கவனத்தைப் பெற்றது. பல மனித உரிமைக்குழுக்களின் உதவி கிடைத்தது. 1977இல் அமெரிக்க குடியரசு தலைவர் கார்ட்டர், பெட்ரிஷியா டெரியன் என்ற அமெரிக்க உள்துறை அதிகாரியை அர்ஜென்டினாவிற்கு அனுப்பி வைத்தார். அவர் அளித்த புள்ளி விவரப்படி, 3000 பேர் கொல்லப்பட்டனர்; 5000 பேர் காணாமற்போயினர். அமெரிக்க அரசு இராணுவ உதவியை நிறுத்தியது. 270 மில்லியன் டாலர் கடனுதவியை ரத்து செய்தது. அர்ஜென்டின இராணுவம் இத்தாய்மார்களை 'பைத்தியங்கள்' எனப் புறந்தள்ள நினைத்தாலும், அவர்களை இனியும் அனுமதிக்க இயலாது எனப் புரிந்து கொண்டது. எனவே டிசம்பர் மாதம் அந்த இயக்கத்திற்குள் ஊடுருவி பன்னிரண்டு பெண்களைக் கடத்தியது. அஸுசேனாடி விசென்டி மற்றும் இரு பிரெஞ்சு கன்னியாஸ்திரிகள் உட்பட பன்னிரண்டு பெண்கள் காணாமற் போயினர். 1978இல் கெடுபிடிகள் அதிகரித்தன. 1979இல் மாயோ சதுக்கத்தில் நுழையவே முடியாமல் போனது. பெண்கள், சதுக்கத்தின் வெளிச்சுற்றில் நின்று கொண்டு, காவல்துறையினர் அவர்களைத் தடுப்பதற்குள் சதுக்கத்தைக் கடக்க முயன்றனர். அதன் மூலம் அச்சதுக்கம் தங்களுக்குரிய இடம் என்பதை உலகிற்கு நினைவுறுத்த விரும்பினர். 1979இல் அமெரிக்க மாநிலங்கள் அமைப்பு (OAS) அனுப்பிய குழுவின் முன் வாக்குமூலம் வழங்க நாடெங்கிலும் இருந்து தாய்மார்களை ஒருங்கிணைத்தனர். சுமார் 3000 அன்னையர் இதற்கென வந்து வரிசையில் காத்து நின்று வாக்குமூலங்களை வழங்கினர். இராணுவம் தனது எதிர்த் தாக்குதலை நடத்த மனித உடல்களைப் பயன்படுத்தியது. அன்னையர் செய்தது போலவே கவரொட்டிகளை ஆட்கள் மீது ஒட்டி, முழக்கங்களை முன்வைத்தது, மாயோ சதுக்கத்திலிருந்து தடைசெய்யப்பட்ட நிலையில், அன்னையர் தம்மை மாயோ சதுக்க அன்னையர் அமைப்பாக ஒழுங்கமைத்துக் கொண்டனர். 1980 ஜனவரியில், சாவையும் எதிர்கொள்ளும் துணிச்சலோடு சதுக்கத்தில் நுழைந்தனர். ஆனால் மீண்டும் போராட்டத்தைக் கைவிட வேண்டியதாயிற்று.

காலப்போக்கில் 'தாய்மை' மேன்மேலும் அரசியல்வயப்பட்டது. காணாமற்போன அனைவரது தாயாகவும் தங்களைக் கருதத் தொடங்கினர். அவர்களது காட்சிகள் பரவலாகின. மேன்மேலும் நாடகீயமாகின.

காலப்போக்கில் 'தாய்மை' மேன்மேலும் அரசியல்வயப்பட்டது. காணாமற் போன அனைவரது தாயாகவும் தங்களைக் கருதத் தொடங்கினர். அவர்களது காட்சிகள் பரவலாகின. மேன்மேலும் நாடகீயமாகின. 2,00,000 பேர்கொண்ட மாபெரும் பேரணிகள் நடத்தப்பட்டன. 1981இல் எதிர்ப்புப் பேரணி; 1982இல்

உயிர்வாழ்தலுக்கான பேரணி; 1983இல் சனநாயகத்துக்கான பேரணி, இராணுவ ஆட்சியின் இறுதிக்கட்டமான 1983இல் போனஸ் அயர்ஸ் சுவர்கள் முழுவதையும் காணாமற் போனவர்களின் பெயர்களாலும், கோட்டோவியங்களாலும் நிரப்பினர். 1986இல், அல்போன்ஸின் அரசு, அடக்குமுறையாளரைத் தண்டிப்பதில் போதிய அக்கறை காட்டாமல் இருப்பதைக் கண்டித்து, மனித உரிமைக்கான பேரணியை முகமூடிகளின் பேரணியாக நடத்தினர்.

தாய்மையை மறுவிளக்கம் செய்வது எளிதான காரியம் இல்லை. தனிப்பட்ட வகையில் பல தாய்மார்கள் தங்கள் பிள்ளைகள் உயிரோடு கிடைப்பார்கள் என்ற நம்பிக்கையை இழந்துவிட்டனர். ஆனால் காணாமல் போனவர்களுக்கான கடமை காரணமாக இவ்வமைப்பில் தொடர வேண்டிய சூழல் இருந்தது. இறந்துபோன தங்கள் குழந்தைகளுக்கும், 'காணாமல் போகும்' அரசியல் நிலைமைக்கும் இடையே உள்ள இழுபறி அவர்களை முரண்பாடுகளுக்குள் ஆழ்த்தியது. சுவாரெஸ் ஒரோஸ்கோ கூறுவது போல் "அன்னையர் தடைப்பட்ட ஒப்பாரி நிகழ்வை (இல்லாத உடல்கள், நம்பிக்கை மற்றும் அவநம்பிக்கை), தமது தாய்மையின் சோகத்தையும் கோபத்தையும் அரசியல் எதிர்ப்பாக வெளிப்படுத்தினர். பயங்கரங்கள் நிறைந்த சூழலில் நிலவிய மௌனத்தை அன்னையர் உடைத்தனர்." பலதாய்மார்கள் தங்கள் குடும்பங்களின் கண்டனத்தை எதிர்கொள்ள வேண்டியதாயிற்று. தாயின் இப்புதிய அவதாரத்தை அவர்கள் ஏற்க மறுத்தனர். எனவே அமைப்பு பல அன்னையர்க்குப் புதிய வீடாயிற்று. அவர்கள் இளைஞர்களுக்கான தம் பணிகளைத் தொடர்ந்தனர். அவர்களுக்காகச் சமைத்தனர்; கவலைப்பட்டனர்; தமது குழந்தைகளைக் கவனித்துக் கொண்டது; போலவே அவர்களைப் பார்த்துக் கொண்டனர்.

ஆனால், சாராம்சவாதமாக அவர்கள் மேல் சுமத்தப்பட்ட தாய்மைக்கும், அப்பெண்கள் நிகழ்வாக்கிய தாய்மைக்கும் நிறைய வேறுபாடுகள் உண்டு. 'தாய்மை' என்ற பங்கு நிலை ஏற்கெனவே குறிப்பிட்ட விதத்தில் கட்டமைக்கப்பட்ட தந்தைமை ஆதிக்க சமூகத்தின் அலகுதான். அந்த வகையில் அது ஏற்கெனவே நிகழ்த்துதல் சார்ந்ததுதான். இப்பெண்கள் நிகழ்த்திய தாய்மை, இராணுவம் முன்வைத்த தாய்மைப் படிமத்திற்கு மாறான தாய்மையைக் கட்டமைக்கும் முயற்சியே ஆகும். தாய்மார்கள் ஒன்றிணைந்து களமிறங்க முடிவு செய்ததுமே, அவர்களது தன்னிலை கட்டமைப்பு, இராணுவம் தன்னை முன்னிறுத்திக் கொள்வதைப் போலவே அரங்கியம் சார்ந்த நிகழ்வாகிவிடுகிறது. தனிப்பட்ட முறையில் காணாமற் போன உறவுகளைத் தேடும்போது தாய்மார்கள் ஒன்று சேரவில்லை. அன்னையர் என்ற வகையில் ஒருங்கிணைந்து, போராட முடிவு செய்தபோது அவ்வியக்கம் தோன்றியது. எனவே, தங்கள் 'தாய்மை' என்ற தன்னிலையை நிகழ்த்திக் காட்ட அப்பெண்கள் செய்த தெரிவு என்ற வகையில் அது சாராம்ச வாத தாய்மையைப் புறக்கணிப்பதாக அமைந்தது.

1977 ஆகஸ்டில் *மரியா டெல் ரொஸாரியோ எழுதினார்:

*அன்னையர் முன்னணியில் பங்கேற்ற தாய்.

மாயோ சதுக்கமே!

எங்கள் காயங்களைச் சூரியனும் காணுமாறு

அர்ஜென்டினாவின் அன்னையரை உனக்குக் காட்டுகிறோம் ...

இந்நாட்டின் வரலாற்று சாட்சியங்களாய்,

தமது தாய்மையின்
சோகத்தையும் கோபத்தையும்
அரசியல் எதிர்ப்பாக
வெளிப்படுத்தினர்.
பயங்கரங்கள் நிறைந்த
குழலில் நிலவிய
மௌனத்தை அன்னையர்
உடைத்தனர்.

மௌனத்தில், அடிபட்ட நாய்கள் போல

உனது கல்பாவப்பட்ட தரையில் நாங்கள் நடக்கிறோம்.

அதில் பங்கேற்ற பெண்கள் பலருக்கு அரசியல் அனுபவமோ, பின்னணியோ கிடையாது. ஆனால் தாங்கள் தேசத்தின் காட்சிப்பொருளாக இருப்பதை அறிந்ததும், தமது மரபான பங்கு நிலையைச் செய்து காட்ட (demonstrate) தயாராகினர். அவர்கள் அடிபட்டவர்கள்; மௌன சாட்சியங்கள்; பேச இயலாதவர்கள்; ஆனால் நடந்த குற்றங்களுக்குச் சாட்சியங்கள். வாக்குமூலம் அளிக்கத் தயாராக இருப்பவர்கள். அவர்கள் தங்கள் நிகழ்வைத் தனிப்பட்ட வாழ்விலிருந்து பொது இடத்திற்கு மாற்றியதும் அது அடையாள அரசியலின் குறியீடாக மாறியது.

மாயோ சதுக்கத்தைத் தங்கள் அரங்கின் மையமாகத் தேர்ந்தெடுத்தது மிகவும் துணிவான செயலாகும். அர்ஜென்டினாவின் முக்கிய தளமாக அல்விடம் இருந்த போதும், இந்த அன்னையரே அதனைத் திறம்படப் பயன்படுத்திக் கொண்டனர். அதுவும் பலத்த காவல், கண்காணிப்பு நிறைந்த, பயங்கர அடக்குமுறைக் காலத்தில் அவ்வகையில், பயன்படுத்தியது மிக முக்கிய நிகழ்வானது. சர்வாதிகாரம் நிறைந்த குழலில் தாய்மையைத் தனிப்பட்ட அடையாளமாக இல்லாமல், குழு சார்ந்த அரசியல் நிகழ்வாக அரங்கேற்றினர். 'தாய்' என்ற பாத்திரம் கவரத்தக்கதாக இருந்தது. அது இயல்பானது என்பதால் அல்ல; நடைமுறைச் சாத்தியமானது என்பதனால். 'தாய்' பாத்திரம் தவிர பிறநிலைகளில் பெண்ணின் இருப்பை மறுதலிக்கும் ஒரு சமூகத்தில் இப்போராட்டம் பெண்களுக்கு அதிகாரத்தையும் நியாயமான ஏற்புதலையும் வழங்கியது. தண்டனையிலிருந்தும் ஓரளவு பாதுகாப்பு வழங்கியது. கிறித்துவம், மற்றும் குடும்ப மதிப்பீடுகளை ஏற்கும் இராணுவத்தால் காணாமற்போன பிள்ளைகளைத் தேடும் பாதுகாப்பற்ற தாய்மார்களை எப்படித் தாக்க முடியும்? அன்னையர் இயக்கம் விவரிப்பது போல, அவர்கள் வயதான பெண்களைப் போல உடை அணிந்தனர். தங்களைக் கட்டுப்படுத்திய பிம்பங்களையே தமது எதிர்ப்புக்குரலாக மாற்றினர். இலத்தீன் அமெரிக்காவில் பொதுவாழ்வில் ஈடுபடும் பெண்கள் பைத்தியங்கள் அல்லது விபச்சாரிகள். அதாவது தாய் - அற்றவர்கள், தாய் - எதிர்ப் பாளர்கள். நல்ல அம்மாக்கள் கண்ணுக்குத் தெரியாமல் இருப்பவர்கள்; குழுக்களாகச் சேரமாட்டார்கள்; வீட்டிற்குள்ளேயே இருப்பார்கள். குழந்தைப்பேறு கிட்டாத *இவ்வீடா ஒருமுறை "தாய்மையின் சரணாலயம் வீடு. அதுவே சமூகத்தின் அச்சு. பெண்களுக்குரிய இடம் அதுதான். அங்கிருந்துதான் பெண்கள் நாள்தோறும் தங்கள் தேசப்பற்று மிக்க கடமையை ஆற்றுகிறார்கள்" என்று குறிப்பிட்டார்.

*1952இல் மறைந்த
பெரோனின் மனைவி
பெண்களுக்கு ஆதர்சமாகக்
கட்டியமைக்கப்பட்ட ஒரு
பிம்பம்.

Quoted in Taylor, Diana.,
Disappearing Acts, P:196

மாயோ சதுக்க அன்னையர் தாய்மைப் பாத்திரத்தின் எல்லைகளை மீறக் கன்னி மரியாளின் பிம்பத்தைத் தங்கள் மாதிரியாக்கிக் கொண்டனர். தனிவாழ்வு - பொது வாழ்வு எதிர்வினைக் கடந்த அன்னை உருவிற்கு அந்தக் குறியீடு உதவியது. டியாகோ என்பவர் பதிவு செய்வது போல, "முதலில் அவர்கள் சடங்கு ஊர்வலத்தில் நடப்பது போல நடந்தனர்: யோசனையில் ஆழ்ந்த முகங்கள், இறைஞ்சுதலோடு மேல்நோக்கிய பார்வைகள், துணியால் மூடப்பட்ட தலைகள்... அமைதியாக, ஆழ்நிலைச்சிந்தனையோடு, பரிதாபமாக நடந்தனர்." குடும்ப வாழ்வின் வரையெல்லைகள் பொதுவாழ்வு வரை நீண்டது.

ஹெபே டிபோனாஃபினி (Hebe de Bonafini) என்ற தலைவர் வீட்டில் அணியும் காலணிகளோடு இப்போராட்டத்தில் கலந்து கொண்டார். அன்னையர் இயக்கம் 'குடும்பியம்' நிறைந்தது. அச்சுறுத்தல் அற்றது என்பதை இதுபோன்ற செயல்பாடுகள் வலியுறுத்தின.

குறிப்பிட்ட அரசியல் சூழலில் துணிச்சலான செயல் பாட்டை மேற்கொண்ட போதும், அன்னையர் தங்கள் செயல் லாக்கமற்ற தன்மையையும் வலுவின்மையையும் அழுத்தமாகக் குறிப்பிட்டனர். மேற்கூறப்பட்ட கவிதை கூறுவதுபோலத் தமது காயங்களை வெளிப்படையாகக் காட்டினர். இருந்தும் கூட, அவர்களுக்குப் பாதுகாப்பு நீடிக்கவில்லை. கிறித்துவ தேவாலயங்கள் இதனைக் கண்டனம் செய்தன. தமது பாத்திரச் சித்திரிப்பின் வரையெல்லையைத் தாண்டிவிட்டனர்: வலியை அனுமதிக்கலாம்; கோபத்தையல்ல. மொளனம் பரவாயில்லை; எதிர்ப்பு ஏற்கமுடியாது என்று வியாக்கியானம் செய்தனர். கிறித்துவ சார்பாளர் ஒருவர் "கன்னிமரியாள் அவளது மகனான நமது ஆண்டவர், அவள் கைகளில் இருந்து பிடுங்கப்பட்டபோது, கத்தி, ஓலமிடுவதையும் எதிர்ப்பதையும் வெறுப்பை விதைப்பதையும் என்னால் கற்பனை செய்யமுடியவில்லை" என்றார். கிறித்துவத்தின் போலித்தனம் வெட்டவெளிச்சமானது.

சொல்லப்போனால், இராணுவம்தான், 'தாய்மையை' வடிவமைத்தது. பெண்களின் மரபுரீதியான கடமைகளை முன்வைத்து, அவர்கள் மூலம் இளைஞர்களைக் கண்காணிக்க முயன்றது இராணுவம். தொடர்பு சாதனங்கள் மூலம், அவரவர் பிள்ளைகளின் நடவடிக்கைகளைக் கண்காணிப்பது, அவர்களின் கூட்டாளிகள், அவர்கள் செல்லுமிடங்களை அறிவது போன்றவை தாயின் கடமைகளாகச் சித்திரிக்கப் பட்டது. 'உங்கள் குழந்தை எங்கே என்று தெரியுமா?' என்ற கேள்வியைத்தான் தாய்மார்கள் மாயோ சதுக்கத்தில் அவர்களிடம் திருப்பினர். இது தனிப்பட்ட, குடும்ப சமாச்சாரம் இல்லை. தனிவாழ்வு அரசியலானதற்குக் காரணம், பெண்கள், பெண்ணியவாதி களானதனால் அல்ல; இராணுவம் வீட்டு எல்லைக்குள் தனது மூக்கை நுழைத்து, நள்ளிரவில் பிள்ளைகளைக் கடத்தியதனால்தான். தாய்மையை விளக்குவதும் கட்டுப்படுத்துவதும் மிக முக்கிய நிகழ்ச்சி நிரலாக மாறியது.

இராணுவத்தின் ஆண்கள் பங்கேற்ற பேரணிக்கு மாற்றாகப் பெண்களின் நினைவுறுத்தல் நடந்தது. இதுவரை கண்ணில் படாமல் இருந்த பெண்கள் காணாமல் போனவர்களின் சார்பாகக் குரல் எழுப்ப வெளிவந்தனர். குழந்தைகள் 'காணாமல் போனதை' வெளிக்கொணர, கண்ணில் படாமல் கிடந்தவர்கள் வெளிக்கிளம்பினர். காணாமல் போனவரை வெளிப்படுத்தி, தம்மையும் வெளிக்காட்டினர். ஆனால் இராணுவத்தைப் போல ஆயுதங்களை ஏந்தி வரவில்லை; காயங்களைச் சுமந்து வந்தனர். ஒருவகையில் காயங்கள்தான், அவர்களது ஆயுதங்கள். தம்மை வெளிப்படுத்துவதன் மூலம் இராணுவம் மூடிமறைக்கும் வன்கொடுமை அரசியலை அம்பலப்படுத்தினர். தங்கள் உடல்களின் மூலம் கவடற்றுப்போன பலரது இருப்பைக் காட்டினர். காணாமல் போனவரின் உடல்தான் இராணுவம் மற்றும் அன்னையரின் அர்த்தப்படுத்தும் களமாகும்.

இராணுவம் தங்கள் பலிகடாக்களைக் கண்ணில்படாமல் மறைத்தது. அடையாளமற்றவர் களாக்கியது. பெயர்க்குறிப்பு அற்ற கல்வறைகளில் புதைத்தது. உடல்களைக் கடலுள் எறிந்தது; அடையாளமற்றவர் களாக்கியது. பெயர்க்குறிப்பு அற்ற கல்வறைகளில் புதைத்தது. உடல்களைக் கடலுள் எறிந்தது;

அங்கங்களை வெட்டியது. எரித்தது. மாறாக, அன்னையர் அந்தக் காணாமல் போன உடல்களுக்குப் பெயர்கள் உண்டு; முகங்கள் உண்டு என வலியுறுத்தினர்.

தாய்மையை நிகழ்த்துவது அடையாள அரசியலுக்கு உகந்ததாக இருந்தது. 'தாய்' என்ற பிம்பம் அனைத்தையும் அரவணைப்பதாக, மேலும் மேலும் விரியக்கூடியதாக அமைந்தது. பலரும் ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியதாக இருந்தது. அதே சமயம், எல்லைகளைக் கடப்பது போலவே, வேறுபாடுகளையும் சீரணம் செய்தது. எதார்த்த வாழ்வில் இருந்த வாக்க, சமூக, அரசியல் வேறுபாடுகளைக் கணக்கில் எடுக்கவிடாமல் செய்தது.

இராணுவம் தங்கள் பலிகடாக்களைக் கண்ணில்படாமல் மறைத்தது. அடையாளமற்றவர் களாக்கியது. பெயர்க்குறிப்பு அற்ற கல்வறைகளில் புதைத்தது. உடல்களைக் கடலுள் எறிந்தது; அங்கங்களை வெட்டியது. எரித்தது. மாறாக, அன்னையர் அந்தக் காணாமல் போன உடல்களுக்குப் பெயர்கள் உண்டு; முகங்கள் உண்டு என வலியுறுத்தினர். அவர்கள் மனிதர்கள்; 'சும்பா' திரெள மறைய முடியாது. அவர்களது உடல்கள் - உயிரோடோ, சடலமாகவோ - எங்கோ இருக்க வேண்டும்; யாரோ அவற்றை ஏதோ செய்திருக்க வேண்டும். இராணுவம் தனது வரலாறு அகற்றப்பட்ட மறதிக்குள் தள்ளியவற்றுக்கு, அன்னையர் தேதி, நேரத்தோடு காணாமற்போன குறிப்புகளைப் பொறித்து வைத்தனர். நினைவுகளைக் கூர்மைப்படுத்தினர். இராணுவ வரலாற்றுக்கு மாறாகத் தம்மையும் காணாமல் போனவரையும் வரலாற்றில் குறித்தனர். இராணுவத்தின் படிநிலைத்தன்மை சார்ந்த விழைப்பான, நேர் வரிசைகளுக்கு மாறாக அன்னையர் வட்டச்சுழற்சியில் நகர்ந்தனர். அவர்களது நடையும் பேச்சும் பரிமாற்றத்தன்மையையும், சமத்துவத்தையும் முன்னிருத்தின. இராணுவ வீரர்களின் சீருடை அவர்களது ஆணியத்தை வலியுறுத்தியது போலவே, அன்னையரும் தங்களது 'தாய்' என்ற பங்கு நிலையை மிகக் கவனமாக அரங்கேற்றினர். வயதில் மூத்த, உடல்வலுக்குறைந்த, பாலியல் ரீதியான செயல்பாடுகளற்ற பெண்களாகத் தம்மை வடிவமைத்துக் கொண்டனர். சதுக்கத்திற்குள் நுழையத் தடையேற்பட்டபோதும், தமது இருப்பைக் காட்ட வெள்ளைக் கைக்குட்டை வடிவங்களைச் சாலையில் வரைந்தனர். ஊரடங்குச் சட்டம் நிறைந்த தெருக்களில் அன்னையர் அடக்கப்பட்டோரின் இருப்பைத் திரும்பக் கொண்டு வந்தனர். போனஸ் அயர்ஸ் முழுவதும் அவர்களின் உருவங்களால் - பூதாகாரமான பெரும் உருவங்களால் நிறைந்தது.

தாய்மையை நிகழ்த்துவது அடையாள அரசியலுக்கு உகந்ததாக இருந்தது. 'தாய்' என்ற பிம்பம் அனைத்தையும் அரவணைப்பதாக, மேலும் மேலும் விரியக்கூடியதாக அமைந்தது. பலரும் ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியதாக இருந்தது. அதே சமயம், எல்லைகளைக் கடப்பது போலவே, வேறுபாடுகளையும் சீரணம் செய்தது. எதார்த்த வாழ்வில் இருந்த வாக்க, சமூக, அரசியல் வேறுபாடுகளைக் கணக்கில் எடுக்கவிடாமல் செய்தது. அதோடு தாய்மைப் பங்கைத் தவிர, பிற பங்கு நிலைகளை மறுதலிக்கவும் செய்தது. அந்த வகையில் இந்த நிகழ்வு பெண்ணின் வகை மாதிரிப் பிம்பத்தையே மறுபடிக் கட்டமைத்தது. ஆனால் பிரக்ஞையோடு செய்யப்பட்ட சித்திரிப்பு என்பதனால் புதிய முறையில் தாயின் பங்கு நிலை மறுவிளக்கம் பெற்றது. அன்னையர் இயக்கத் தலைவர் ஹெபேடி போனா ஃபினி குறிப்பிடுவது போல், "என்னைப் பொறுத்தவரை ஒருவருக்குச் சமைப்பதும் இருப்பது பேருக்கு சமைப்பதும் ஒன்றுதான். எங்களுக்கு ஒன்றாகச் சாப்பிடப் பிடிக்கிறது. அது எங்கள் போராட்டத்தின் ஒரு பகுதியே நான் எப்போதும் போலவே தொடர்ந்து இருக்க விரும்புகிறேன்" என்பதே அன்னையரின் வாதம் ஆயிற்று. தாய் என்ற வகையில் தனிநபரின் பொறுப்பும் தாய்மையை நிகழ்த்த வேண்டும் எனத் தெரிவு செய்யும் தன்னிலைக்குமான வேறுபாட்டை இப்போராட்டம் அழுத்தமாகக் காட்டியது.

பல்வேறு ஒப்பாரிச் சடங்குகளைப் போல, இந்நிகழ்வு வேதனையை வெளிப்படுத்துவதில் அழகியல் இடைவெளியை உருவாக்கியது. அதனை

Taylor, Diana, (1997) "Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's Dirtywar" Durham and London:

Duke Univ. Press என்ற

நூலில் மாயோ சதுக்க

அன்னையர் குறித்த பகுதியில்

உள்ள செய்திகளைத் தழுவி

எழுதப்பட்டது இக்கட்டுரை.

மறுதலிக்கவில்லை. அதே சமயம் சடங்கு பூர்வமாக நிகழ்த்தப்பட்ட தன்மை பொதுவாழ்வின் கவனத்தைத் தேசிய, சர்வதேசிய அளவில் அன்னையருக்குப் பெற்றுத்தந்தது. காணாமல் போனவரின் இருப்பைப் பொதுப் பார்வைக்கு வைத்தது. எல்லா நிகழ்வுகளையும் போலவே பார்வையாளனுக்குச் சவாலாக விளங்கியது. அன்னையரின் நிகழ்வு தந்தைமை ஆதிக்கத்தைக் கேள்விக்கு ஆட்படுத்துவது உள்ளிட்ட எல்லாவற்றையும் செய்யவில்லை என்பது உண்மை தான். ஆனால், அப்போராட்டம் எதையுமே சாதிக்கவில்லை எனக்கூறமுடியாது. இந்நிகழ்வின் வீரியம் பார்வையாளரின் அர்த்தப்படுத்தலில்தான் தங்கியுள்ளது. அவர்கள் எடுக்கும் செயல்பாடுகளில் தான் இந்நிகழ்வின் பலம் தெரியும்.

அர்ஜென்டினாவில் நடப்பதை உலகுக்குக் காட்டும் துணிவு அன்னையருக்கு இருந்தது. வியாழன் மதியம் 3.30க்கு அவர்களது நடை தொடர்கிறது. காணாமல் போனவர் பற்றி அரசாங்கம் அதிகார பூர்வமாக விளக்கம் அளிக்கும் வரை, அவர்களைக் கொன்றவர்களுக்குத் தண்டனை வழங்கப்படும் வரை அந்த நடை தொடரும். நிகழ்வு முடியவில்லை. நாடகம் தொடர்கிறது.



இக்கட்டுரையை

உருவாக்கியவர் அ.மங்கை

தமிழ் நாடகச் சூழலில்

இயங்குபவர். நடிப்பு மற்றும்

நாடக இயக்கம் ஆகியவற்றில்

செயல்பட்டு வருகிறார்.

'பச்சமன்னு', 'ஒளவை',

'மணிமேகலை' போன்ற

நாடகங்களை இயக்கியுள்ளார்.

சென்னை - ஸ்டெல்லர்மேரி

பெண்கள் கல்லூரியில்

ஆங்கில விரிவுரையாளர்.

இவரது ஆய்வுக் கட்டுரைகள்

'பெண் - ஆரங்கம் -

தமிழ்ச்சூழல்' என்ற நூலாக

வெளிவந்துள்ளது.

காணாமல் போனவர் - கவர் விளம்பரம்

தமிழ் அரங்கில் பெண் ஒரு பெண்நிலைவாத நோக்கு

- ஜெயராஞ்சனி இராசதுரை

அரங்கு, காலத்திற்குக் காலம் சமூக மாற்றங்களுக்கேற்பத் தன்னிலக்கையும் செயற்படுத்திவந்துள்ளது. ஒரு தேடல் போலப் புதிய புதிய பரிமாணங்களை அடையவும் அதில் பங்கு கொள்ளும் அனைவரும் வாழ்விற்கொரு அர்த்தத்தைத் தேடவும் தன்னாலான பணியைப் புரிந்து வந்துள்ளது. 'அரங்கின் இலக்கு'ப் பற்றிய அன்ட்ரிப்ஃரி கொறி (Andrefre Gory)னுடைய கருத்து சிந்திக்கத்தக்கது.

“மனித வாழ்வின் படிமே நாடகத்தின் நோக்கமாக இருக்கவேண்டும். தொழில்நுட்பமல்ல. எத்தகைய உன்னதத் தொழிநுட்பமென்றாலும் ஒருவன் தனது உள்ளக் கிடக்கையை வெளிவிடமுடியாதுபோனால் அதுகலையாகிவிடாது.” (Roose James Erans (Ed) Experimental Ieatre 1989:198)

இதிலிருந்து அரங்கு 'தளைநீக்கத்திற்கான' ஒரு கருவியாகச் செயற்பட வேண்டியதன் தேவையுணரப்படுகிறது. மனிதனொருவன் தன்னைச் சூழவுள்ள தடைகளிலிருந்தும் அவனுக்குள்ளே இருக்கும் தடைகளில் இருந்தும் விடுதலையடைய வேண்டுமாயின், விடுதலைக்கான தேவை, ஆற்றல், சிந்தனை ஆகிய மூன்றும் இணையும்போதுதான் அது சாத்தியம். உடலையும் உள்ளத்தையும் ஆத்மாவையும் சார்ந்து உள்ளார்ந்த, புறஞ்சார்ந்த எல்லா அடக்குமுறைகளும் ஒடுக்குமுறைகளும் மனிதனின் முழுவிடுதலைக்கெதிரான அழுத்தங்களாகும். மனித அநுபவத்திற்கு எவையெவை தடையாக விளங்குகின்றனவோ அவையெல்லாம் அடக்கும் சக்திகளுள் அடங்கும். ஒவ்வொருவரும் தத்தமது பண்பாட்டின்படி யாகவே முழுமனித விடுதலையை நோக்கிச் செல்ல முடியும். இதனையே 'Freedom', 'Liberation', 'Emancipation' போன்ற பதங்கள் வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றன.

இதன் பின்புலத்தில் இருந்துதான் பெண்ணும் ஒரு 'மனிதஜீவி' எனும் நிலையில் தளைகளால் கட்டுண்டுள்ளாளா, அவள் தன் தளைகளை நீக்கும் தயார்நிலை பெற்றுள்ளாளா, பண்பாடு அதற்கு இடமளித்துள்ளதா, பண்பாட்டுப்

சங்க இலக்கியம் தொடங்கி,
பார்சி அரங்கம் வரை,
நிகழ்த்துதல் மரபில் பெண்
என்ற பாலினம் எவ்வகையில்
நடத்தப் பெறுகின்றது?

அதற்குள் நிகழும்
கருத்தாடல்கள் எத்தகையன?
குறித்த விவாதங்களை
இக்கட்டுரை முன்வைக்கிறது.
விரிவான தகவல்களை
உள்ளடக்கிய இக்கட்டுரை
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக
ஆய்வியல் நிறைஞர் (எம்
ஃபில்) பட்டப் படிப்பிற்காக
எழுதிய ஆய்வேட்டின் ஒரு
பகுதி.

பெறுமானங்களை மீள்பரிசீலிக்கும் தகமை பெற்றுள்ளாளா, அரங்கு இதற்கெதாவது துணை நின்றதா/நிற்கின்றதா, போன்ற வினாக்களின் அடிப்படையில் நோக்குவது பொருத்தமாக அமையும். அப்போதுதான் அரங்கின் சுவாரசியமான பல தேடல்களை உய்த்துணரமுடியும். 'அரங்கின் சாரம்' (Theatre of Essence) எதைச் சாதிக்க முற்பட்டது, இந்தச் சாதித்தலுக்குப் பெண்ணானவள் எப்படித்தன்னை ஈடுபடுத்திக்கொண்டாள் என்பதையும் ஆய்வுக்குட்படுத்த வேண்டும். தமிழ் அரங்கில் இதனை நாம் புரிந்து கொள்வதற்கு இலக்கியங்கள் (Text), கல்வெட்டு (Inscription), சிற்ப ஓவிய (Sculpture and Painting), வெளிப்பாடுகள் என்பவை துணை செய்கின்றன. இதைவிட ஆற்றுகை நிலைப்பட்ட, பதியப்பட்ட ஆவணங்கள் மூலமும் அறிந்து கொள்ளலாம்.

தமிழ் அரங்க மரபு
ஆற்றுகைக் கலாசாரத்தின்
(Performance Culture)
வரலாறுதான். கீழைத்தேய -
இந்திய - தமிழ் ஆற்றுகை
மரபில் ஆடல், பாடல், இசை
என்பவற்றுக்கிடையே
தெளிவான பகுப்பு
இருப்பதில்லை.

'ஆண்' என்பவன் 'ஆள்'
எனும் சொல்லின் அடியாக
'ஆள்' பிறந்தவன்' எனவும்,
'பெண்' என்பவன் 'பெள்'
எனும் சொல்லின் அடியாகப்
பெண்பிறந்தவள்

எமது அரங்க வரலாறு எங்ஙனும் எழுச்சிபெற்ற காலங்களினதும் உயர் வாக்கத்தினரதும் அரங்குகள் பதியப்பட ஏனையவை பதியப்படாது விடப்படுகின்ற தன்மையினையும் காணமுடிகிறது. அதன் தோற்ற நிலை முதலில் ஆடல், பாடல், இசை சார்ந்த ஒன்றாகவே பல இடங்களிலும் பேணப்பட்டு வந்துள்ளது. கீழைத்தேய அரங்குகளில் மட்டுமன்றி மேற்குலகின் தொல்சீர் அரங்குகளிலும் இத்தன்மையையே காண்கின்றோம். 'Chorus, Orchestra' போன்ற பதங்களின் பிரயோகம் இப்பண்புகளை வலியுறுத்துவதாக இருக்கின்றது. தமிழ் அரங்க மரபு ஆற்றுகைக் கலாசாரத்தின் (Performance Culture) வரலாறுதான். கீழைத்தேய - இந்திய - தமிழ் ஆற்றுகை மரபில் ஆடல், பாடல், இசை என்பவற்றுக்கிடையே தெளிவான பகுப்பு இருப்பதில்லை.

இப்பின்னணியில் கலைகளை ஆற்றுகைக்கலைகள் (Performing Art). ஆக்கும் கலைகள் (Making Arts) எனப் பாகுபடுத்திப் பார்க்கும் முறைமை இருப்பினும் ஆடலும், பாடலும் அரங்காகக் கொள்ளும் ஒரு நிலையில், "நடமே நாடகம் கண்ணுள் நட்பும் படிதம், ஆடல், தாண்டவம், பரதம், ஆலுதல், தூங்கல், வாணிகுரவை, நிலையம், நிருத்தம், கூத்தெனப்படுமே." (திவாகரம் 9)

என்ற 'திவாகர சூத்திரம்' நாடகம், 'கூத்து' என்ற பதப் பிரயோகத்திலேயே பயில்நிலையில் வைத்து அரங்கு பேசப்பட்டு வந்துள்ளமையைக் காட்டும். இந்தக் கூத்தில் பங்குகொண்ட 'கூத்தி'க்கான கலைப்பெறுமானம் கூர்ந்து நோக்கப்படவேண்டியதொன்று. ஏனெனில், இதிலிருந்துதான் இன்று அரங்கு பற்றிய பிரக்ஞை மேற்கிளம்புகிறது. பொதுவாக, அனைத்துப் பண்பாடுகளிலும் கலை காப்போராகப் பெண்களே இருந்துவந்துள்ளார். இப்பெண்களும் ஒரு சாராரிடையே பரத்தமையும் பழக்கத்தில் இருந்திருக்கிறது. ஆயினும், கலைகளைக் காத்தவராக விளங்கியவர்கள் அனைவரும் பரத்தமையைக் கைக்கொண்டிருந்தனரா, எல்லாப் பரத்தையர்களும் கலைத்திறன் மிக்கவர்களாக விளங்கினார்களா, இத்தகைய பெண்கள் சமூகத்தின்பெற்ற இடம் யாது. கலையாற்றல் பொதிந்த பெண்ணைப் பரத்தமைக்குள் உட்படுத்திய காரணி யாது என்பவற்றையும் மனங்கொள்ள வேண்டி உள்ளது.

பெண்நிலைவாத நோக்குத் தோன்றுமுன்

தமிழ்ப் பண்பாடு கூறிநிற்கும் பெண்மையானது;

அச்சமும் நாணும் மடனும் முந்து உறுத்த

நிச்சமும் பெண்பாற்கு உரிய என்ப (தொல். க. சூ. 9)

எனும் இயல்புகளுக்கு ஒரு பெண் உட்பட்டவள் என்பதும் ஆண், பெண் எனும் சமூக வகிபாகங்களில் (Social Roles) 'ஆண்' என்பவன் 'ஆள்' எனும் சொல்லின் அடியாக 'ஆள் பிறந்தவன்' எனவும், 'பெண்' என்பவள் 'பெள்' எனும் சொல்லின் அடியாகப் பேணப் பிறந்தவள் எனவும் விளக்கி நிற்கும் நிலையில் இந்தப் பெண்மை பற்றிய பெறுமானத்தைத் தமிழ் மரபில் தேடுவதா அல்லது அதற்கப்பால் ஆண், பெண் மனிதத் தேடலைத் தமிழ் மரபிற் காண விளைவதா, இம்மனிதம் நிறைந்த பெண்மை யினைத் தமிழ் அரங்க மரபில் காணமுடிகிறதா என்பதே இங்கு நோக்கமாகின்றது.

தமிழ் அரங்க மரபில் பெண்மை நோக்கப்படும் முறைமையையும் அரங்கினூடாகப் பெண்மை வெளிக்கிளம்பும் தன்மையையும் புரிந்துகொள்வதற்கு எழுதப்பட்ட வரலாறு அக்கால சமூக அமைப்பை அறிந்து கொள்வதற்கு எங்ஙனம் துணை நிற்கின்றது என்பதிலேயே இவ்வாய்வும் பக்கம் சாராத் தன்மைக்குட்படும். ஆடுவோரைத் திருத்திப்படுத்தும் ஊடகமாகவே கலையை வெளிக்கொணர வேண்டிய தேவை தமிழ்மரபுக் கலைஞர்களுக்கு ஏற்பட்டுள்ளமையே நாம் வரலாற்றினூடாகக் காணமுடிகிறது. இவ்வாறான ஒரு இக்கட்டான நிலையில் இருந்துதான் தமிழ் அரங்க மரபில் பெண்மையையும் நோக்க வேண்டியுள்ளது.

பிரதான,மைய ஆற்றுவோர் (Chief - Performer):

தமிழ் அரங்கு பிரதான, மைய ஆற்றுவோராகப் பெண் கலைஞர்களை யே கொண்டு செயற்பட்டு வந்துள்ளது. வரலாற்று ஆதாரங்களோடு ஈண்டு மனங்கொள்ள முடிகிறது. இலக்கிய நிலைப்பட்ட ஆதாரத்திலிருந்து ஆற்றுகை வரையிலான ஆதாரவரை பெண்ணைச்சுற்றிய ஒரு ஆற்றுகை மரபு வெளித்தெரிவதைக் கண்டுகொள்ள முடியும். சங்ககால மக்களுடைய வாழ்முறைமை அகவாழ்வும் புறவாழ்வும் கொண்டதாக அமைந்தது. இவ்வாழ்வின்னிறும் பிரிபடாவகையில் கலைவாழ்வும் இணைந்திருந்தது. இதைப் பேணி நின்றவர்களாக 'ஆடல் மகளிர்' விளங்கியுள்ளனர். இவர்களில் விறலியும் பாடினியும் முக்கியமானவர்கள். இவர்களைவிட ஆடுமகள், அகவல் மகளிர், கோடியர், முருகு மெய்ப்பட்ட புலத்தி, வயிரியமாக்கள், துணங்கை ஆடுவோர், கொண்டி மகளிர், கிணை மகளிர் போன்றோரும் இருந்திருக்கின்றனர்.

ஆடுவோரைத் திருத்திப்படுத்தும் ஊடகமாகவே கலையை வெளிக்கொணர வேண்டிய தேவை தமிழ்மரபுக் கலைஞர்களுக்கு ஏற்பட்டுள்ளமையே நாம் வரலாற்றினூடாகக் காணமுடிகிறது. இவ்வாறான ஒரு இக்கட்டான நிலையில் இருந்துதான் தமிழ் அரங்க மரபில் பெண்மையையும் நோக்க வேண்டியுள்ளது.

இப்பெண் ஆற்றுகைக் கலைஞர்களுடன் கூடவே பாணன், பொருநன் போன்ற ஆண் கலைஞர்களும் ஈடுபட்டுள்ளனர். இவர்களுள் பாடினி, விறலி, கோடியர் போன்றோர் பாடல், ஆடல்களுடன் நேரடித்தொடர்பு கொண்டவர்களாகக் சங்கப்பாடல்கள் எடுத்துக்காட்டுகின்றன. அக்கால மன்னர் தம்மை மகிழ்விக்கப் பல்வேறு வகைப்பட்ட திறனுடைய பெண்களை அரச சபையில் வைத்திருந்தார்கள். இவர்கள் மன்னனைப் பாட்டாலும் கூத்தாலும் சொல்லாலும் மகிழ்வித்தனர். பாடினியுடன் கூடவே பாடலிலும் ஆடலிலும் வல்லவர்களாக விறலியர் விளங்கியுள்ளனர். இதனைப் 'பரிபாடலில்' பின்வரும் வரிகள் எடுத்துக் காட்டுகின்றன.

ஒரு திறம் பாடல்நல் விறலியர் ஒல்கு நுடங்க

ஒரு திறம் வாடை யுளர்வயிற் பூங்கொடி நுடங்க

ஒரு திறம் பாடினி முரலும் பாலையங் குரவின்..... (பரிபாடல்
17: 15 - 17)

இவ்விறலியானவள் பாணன், பாடினி போன்ற கலைஞர்களின் பாடலுக்கேற்பப் பாம்பு போல வளைந்து வளைந்து ஆடும் ஆற்றல் பெற்றவள். ஆடற்திறமை காரணமாகப் பாணர், கூத்தருடன் சென்று வள்ளல்களிடம் பரிசும் பெற்று வந்துள்ளாள். இவள் ஆடுமகள் (குறுந்தொகை) ஆடுகள மகள், கூத்தி எனவும் இலக்கியங்களில் அழைக்கப்படுகிறாள். விறலியைப்பற்றிக் கூறும்போது நடன மகளிரைப்பற்றி ஆய்வு செய்த சஸ்கியாகேசன்பூம் “அவர்கள் கற்புடையோராய் விளங்கினர்”. எனக் குறிப்பிடுகின்றார். (Saskia C. Kersenboon. Nithyasumangali; 1987:12) ஆற்றுகைக் கலைகளில் ஈடுபடும் தகைமை குலமகளுக்கா, விலைமகளுக்கா உரியதாயிற்று என்று நாம் பார்க்கின்றபோது கலைகாக்கும் உரிமை விலைமகளிற்கு உரியதொன்றாக எதிர்பார்க்கப்பட்டதே வரலாற்றுண்மை. ஆயினும், கலை வாழ்வில் ஈடுபட்ட அனைத்துப் பெண் கலைஞர்களும் பரத்தமையோடு தொடர்புபட்டிருந்தார்கள் என அறிவதற்கு எவ்வித சான்றுகளும் இல்லை.

பரத்தமையோடு தொடர்புபட்டவர்களாகச் சேரிப் பரத்தை, பரத்தையர், இப்பரத்தை, நகர்ப்பரத்தை போன்றோரும் இருந்திருக்கின்றனர். என்பதற்கான சான்றுகளும் உண்டு. ‘காமக்கிழத்தியரே பரத்தையரென’ நச்சினார்க்கினியர் குறிப்பிடுகின்றார். இவ்வாறு வெளிப்படத்தொடுத்த பரத்தையர் பின்னாளில் ஒரு குலமாகவே மாறிவிட்டனர். பொது மகளிர், விலை மகளிர், வரைவில் மகளிர், பதியிலார், வேசியர் எனப் பல பெயராலும் அழைக்கப்படும் இவர்கள் தம் தொழிலை விரும்பாது விலக முற்படினும் ஆளும் வர்க்கும் அதற்கிடமளிக் காத நிலைமையினையே நாம் வரலாற்றினூடாகக் காண்கின் றோம். “திருமணக் கட்டுப்பாடுகள் ஏதுமற்ற சமூகத்தில் மனிதன் தன் எண்ணம் போனவழி தனது பாலுணர்வுகளைத் தீர்த்துக் கொண்டான். திருமணம் என்ற கட்டுப்பாடு வந்ததும் ஆடவர்களின் வேண்டிய நேரத்துப் பாலியற் தேவைகளைத் தீர்த்துக் கொள்ள இடமளிக்கும் ஒரு குழுவினராக இப்பரத்தையர்கள் மேற்கிளம்பினர்.” (Santosh kumar, Mukherji. Prostitution in India. 1996:25)

இத்தகைய பின்புலத்திலிருந்துதான் சங்ககால ஆற்றுகைக் கலைகளில் பெண் கலைஞர்களின் இடமும் வெளிப்படுகிறது. ‘விறலி’ ஒரு பரத் தமைக்குட்பட்ட ஆற்றுகைக் கலைஞராக இருந்திருக்க வேண்டுமென்பதனைப் பல்வேறுபட்ட ஆபரணங்களால் அவள் தன்னை அலங்கரித்துள்ளாள்’ எனும் ‘புறநானூற்று’க் கருத்தின் மூலம் தெளிந்து கொள்ள முடியும். இதனைப் பரத்தமைக்குரிய ஒரு அறிகுறியாகக் கொள்ளலாம். சங்ககால ஆற்றுகையில் ‘விறலி’ முக்கியமானவள். இவளது ஆடற்தொடர்ச்சியினையே நாம் அக்காலத் தமிழ் அரங்கில் காணமுடியும். இவள் பிற கூத்தர் குழுவினருடன் விழாக்களில் ஆற்றுகையே நிகழ்த்தியுள்ளாள். ஆடும் விறலியின் பின்னால் முழுவது இசைப்போன் நிற்பதாகப் பின்வரும் பாடல் அடிகள் எடுத்துக் காட்டுகின்றன.

சுகிர் புரி நரம்பின் சீறியாழ் பண்ணி

விரையொலி கூந்தல் நரம்விறலியர் பின்வர

ஆடினர் பாடினர் செவினே (புறம் - 109: 15-17)

ஆற்றுகைக் கலைகளில் ஈடுபடும் தகைமை குலமகளுக்கா, விலைமகளுக்கா உரியதாயிற்று என்று நாம் பார்க்கின்றபோது கலைகாக்கும் உரிமை விலைமகளிற்கு உரியதொன்றாக எதிர்பார்க்கப்பட்டதே வரலாற்றுண்மை.

“திருமணக் கட்டுப்பாடுகள் ஏதுமற்ற சமூகத்தில் மனிதன் தன் எண்ணம் போனவழி தனது பாலுணர்வுகளைத் தீர்த்துக் கொண்டான். திருமணம் என்ற கட்டுப்பாடு வந்ததும் ஆடவர்களின் வேண்டிய நேரத்துப் பாலியற் தேவைகளைத் தீர்த்துக் கொள்ள இடமளிக்கும் ஒரு குழுவினராக இப்பரத்தையர்கள் மேற்கிளம்பினர்.”

இதைவிட இவர்கள் தம்மைப் பாத்திரமாக ஆள்பேற்கொள்வதற்கு வேட உடைகள், ஒப்பனைகளிலும் கருத்துச் செலுத்தியுள்ளனர். நடிகர்கள் தம்மைத் தாம் அறிமுகம் செய்து ஆற்றுகைக் களத்தில் பிரசன்னமாய் இருத்தல் வேண்டுமென்பதற்குப் பின்வரும் பாடல் எடுத்துக் காட்டாகும்.

நானும் ஓர் ஆடுகளமகனே (குறுந்தொகை 31)

பொதுவாக, இவர்களது ஆற்றுகைகள் சடங்குகள் சார்பாகவே நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளன. இச்சடங்குகள் அகம் சார்ந்தவை யாகவும் புறம் சார்ந்தவையாகவும் இருந்துள்ளன. அகம் சார்ந்தவைக்கு உதாரணங்களாக வேலன் வெறியாட்டு, தைநீராடல், வாடாவள்ளி போன்றவற்றைக் கொள்ளலாம். புறம் சார்ந்ததற்குக் களவேள்வியை உதாரணமாகக் கொள்ளலாம். இதில் 'குரவை' என்ற ஆடல் வடிவம் இருவகைக் கரணங்களிலும் ஆற்றுகையின் ஈற்றில் நிகழ்த்தப்படும் ஒன்றாக உள்ளது. இக்குரவை தமிழ் அரங்கின் தொடர்ச்சியில் மிக முக்கியமான ஓர் அளிக்கை வடிவமாக உள்ளது. களவேள்வி, குரவையுடன் 'துணங்கை' எனப்படும் ஓர் ஆடல் பற்றியும் கூறுகின்றது. சடங்கின் போது 'பேய்மகளிர்' ஆடிய ஆடல் துணங்கையெனக் கூறப்படுகிறது. இத்துணங்கையாடல் பின்னர் மகளிர் கூடி ஆடுகின்ற ஆடல் மரபாக வளர்ச்சியடைந்திருக்கலாம். இதனைக் குறுந்தொகையின் பின்வரும் அடிமூலம் விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

மகளிர் தநீஇய துணங்கை (குறு - 31: 02)

துணங்கை காணும் மகளிருக்கென வளைந்த ஒரு இடமும் ஆடலைப் பார்ப்போரும் வளைவான இடத்தில் நின்று பார்த்ததான குறிப்பினை 'நற்றிணை', துணங்கை ஆடப்பட்ட இடத்தினைக் 'கொடுமிடை' எனக் குறிப்பிடுவதன் மூலம் அறிந்து கொள்ளலாம். போர்க்களத்தில் நிகழும் சடங்கில் பேய்மகளிரால் ஆடப்பட்ட துணங்கை 'மன்னரும் போர் வீரரும் மகளிருடன் இணைந்தாடும் ஆடல் மரபாகிப் பின்னர்' அது விழாவில் ஆடப்படும் ஆடலாக வளர்ச்சியடைந்து, பரத்தையருடன் ஆண்கள் இணைந்து துணங்கையாடும் ஒன்றாக விருத்திபெற்றது. இதனை,

பூவும் புகையம் பெரங்கலும் செரிந்தது

துணங்கையர் குரவையர் அணங்கெழுந்தாடி

(சிலம்பு

05: 69 - 70)

என்ற பாடல்கள் விளக்கி நிற்கிறது. நாடக மகளிர் ஆடுகளத்துடன் தொடர்புபடுத்தப்பட்டார்களென்பதை,

நாடக மகளிர் ஆடுகளத்து எடுத்த

வீசு வீங்கின்னியம் கடுப்ப

என்ற 'உருத்திர கணிகையரின்' விளக்கம் மூலம் விளங்கிக் கொள்ள முடிகிறது. இந்தக் களம் வெறும் வெளியையே குறித்து நின்றது போலும். அநேகமாகத் திறந்தவெளியாகவே இருத்தல் வேண்டும். இவ்வெளியில் ஆற்றுகை செய்யப்படுவது ஆடலும் பாடலுமே. இதனை ஆடல் மகளிர் நிகழ்த்துகின்றனர் நிகழ்த்தப்படுவது அரங்குதான். சங்ககால ஆடுமகளை விறலியுடன் இணைத்த

துணங்கை காணும்

மகளிருக்கென வளைந்த ஒரு

இடமும் ஆடலைப்

பார்ப்போரும் வளைவான

இடத்தில் நின்று பார்த்ததான

குறிப்பினை 'நற்றிணை',

துணங்கை ஆடப்பட்ட

இடத்தினைக் 'கொடுமிடை'

எனக் குறிப்பிடுவதன் மூலம்

அறிந்து கொள்ளலாம்.

நோக்கலாகாது. விறலி சங்ககாலப் பாடகர் குழுவுடன் இணைந்த ஒரு பெண் ஆற்றுகைக் கலைஞராகவே கொள்ளப்பட்டுள்ளாள். இவள் தெருக்கூத்துடனும் தெருவெளி ஆற்றுக்கையுடனும் (Street Junction) இனங் காணப்பட்டவளாகவே தெரிகிறாள்.

சங்ககால ஆடுமகளை விறலியுடன் இணைத்து நோக்கலாகாது. விறலி சங்ககாலப் பாடகர் குழுவுடன் இணைந்த ஒரு பெண் ஆற்றுகைக் கலைஞராகவே கொள்ளப்பட்டுள்ளாள். இவள் தெருக்கூத்துடனும் தெருவெளி ஆற்றுக்கையுடனும் (Street Junction) இனங் காணப்பட்டவளாகவே தெரிகிறாள். இவளின் அரங்கத் தொடர்ச்சி அடுத்த கட்டத்தில் கலிப் பெண்ணாக விருத்தி பெறுகிறது.

இவளின் அரங்கத் தொடர்ச்சி அடுத்த கட்டத்தில் கலிப் பெண்ணாக விருத்தி பெறுகிறது. கலித்தொகைக் காலத்திலிருந்து (கி.பி. 250 - கி.பி. 450) சமூக உயர்மட்டத்தில் ஆட்டக்கலை தமிழ் நாட்டிற்குரிய ஒரு வளர்ச்சிப் போக்கைக் கொள்கிறது. இவ்வளர்ச்சிப் போக்கானது, அழகான பெண்ணை மையமாகக் கொண்டதாகவும் இவர்களது நடன பாடல்கள், 'நாடகங்கள்' என்பவற்றோடு தொடர்புடையதாகவும் அமைகிறது. பார்த்தும் கேட்டும் மூவேந்தரும் ரசிக்கின்ற களிப்பூட்டற் சாலையாகப் (Erotic Centres) 'பண்ணை' (பரத்தையர் சேரி) வந்து சேர்கிறது. 'பண்ணை' என்பது 'விளையாட்டு'. ஆடலும் பாடலும் விளையாட்டாதலின்,

பண்ணைத் தோன்றிய எண்ணாங்கு பொருட்கும்
கண்ணிய புறனே நானான் கென்ப (தொல். மெய். சூ - 01)

என்ற சூத்திரம் மூலம் மகளிரது முப்பத்திரண்டு மெய்ப்பாடுகளும் வெளிப்படுமிடமாகப் 'பண்ணை' அமைந்துள்ளதைக் காணமுடிகிறது. இவை அக்காலப் பிரபுக்களின் மகிழ்வளிப்பிற்காக (Entertainment Theatre) நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளதையும் இவ் ஆற்றுகையை நிகழ்த்திக் காட்டுபவ ளாகப் பரத்தையம் (Dancer Harlots) இருந்துள்ளாள் என்பதும் தெரிகிறது. உலகியல் வாழ்வில் பாலியற் தேவைகள் தவிர்க்க முடியாதவை ஆயினும், இதற்காகவே ஏங்கும் பெண்களையே, அவர்களது காமப் புலம்பல்களையே நாம் காணவேண்டியுள்ளது. இதனை ஆற்றுகை செய்யும் கலிப்பெண்ணா னவள், தொழில்முறையார்கின் (Professional Theatre) ஆரம்பமாக வெளிப்படுகிறாள்.

இவ்வாறு கலித்தொகையில் பதியில்லாத ஓர் அழகான பெண்ணைச் சுற்றி ஆடப்பட்ட அரங்கவடிவம் நியம ரீதியாக வடிவம் பெறுவதாகவும் 'மாதவியின் ஆடலில்' ஒரு பெண் பல்வேறு வேடம் தாங்கித் தானே நிகழ்த்திக் காட்டுவதாகவும் வருகிறது. பெண்களின் ஆளுகை, கவர்ச்சி என்பனவே இதன் முதலீடாக அமைகின்றன. மாதவியின் கலை அவள் தாய்லீட்டுக் கலையாய் இருந்து பின்னர் விஞ்சையர் உலகிலும் வியப்பெனத் தோன்றுகின்றது. கலித்தொகையில் தொழில் முறைக் கலைமரபாக ஆரம்பித்தது இங்கு குடும்பக் கலைமரபாகவும் மேலும் ஒருபடி விருத்தி பெறுகிறது. இந்திர விழாவின் சிறப்பெல்லாம் இவளது ஆடலின் சிறப்பாக அமையுமளவிற்கு ஒங்குகிறது. அழகின் அமைதி, கலையின் விளக்கம், அறத்தின் அடிப்படை என்ற இவையே மாதவியின் ஆடல் வடிவமாயிற்று. மாதவி பாட்டுக்கும் தாளத்திற்கும் ஏற்ப வீசிய நெடுங்கண் வீச்சில் தன் மனதைப் பறிகொடுக்கிறாள் கோவலன். மாதவியின் நெடுங்கண் வீச்சும் தன் நெஞ்சையுருக்கத் தன் மேற்படவே அக்கலைமகள் தன்னையே காதல் கொண்டு நோக்கினாள் எனக் கோவலன் எண்ணிக் காதல்கொண்டு மாலையை வாங்கினான். அக்கலைமகளைப் பொது மகளாக்காது, தன் குடிமகளாக்க முயன்றான். இந்த ஆடலிலும் பாடலிலும்

அவள் இவனை நோக்கியே பாடியும் ஆடியும் வரவேண்டுமென இவன் மனம் புழுங்குகின்றது. மாதவி ஆடிய எண்வகை வரிகளும் சங்ககால 'அகத்திணை மரபின்' தொடர்ச்சியாகவே அமைந்துள்ளதைக் காணலாம்.

சிலப்பதிகார அரங்கு பேசி நிற்கும் சமூகவியலை நோக்கும்போது, மாதவி பிரபுத்துவ அரங்கின் குறியீடாகக் காணப்படும் அதேவேளை வேத்தியல், பொதுவியல் எனும் இரு திறமும் தெரிந்து ஆடும் ஆடல் நங்கையாகவும் உள்ளாள். அதே நேரம் அறுபத்து நான்கு கலைகளிலும் துறைபோய் நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்து 'விதிமாண்' கொள்கைப்படி அரங்கு தொடக்கம் ஆற்றுகை வரை கடைப்பிடித்துக் கலையின் உச்சத் தளத்தை எட்டிவிடுகிறாள். இந்திர விழாவில் இவள் ஆடும் பதினோரடல்களும் பாட்டு, கொட்டு, கூத்து எனச் சொற்களை ஆழத்தி செய்வதன் மூலம் ஆடிமுடிக்கப்படுகிறது. இவை செந்நெறி மரபின் இயல்பாகிவிடுகிறது. இதைவிடச் சிலப்பதிகார நாடக மகளிர் 'எண்ணெண் கலைகளைக்' கற்றுத் துறைபோகி இருந்தனர் என்பதை 'எண்ணெண்கலையோர்' என்ற சொற்றொடர் வாயிலாக 'ஊர்காண்காதை' தெரிவிக்கின்றது.

தலைப்பாட்டுக் கூத்தி
என்பவள் நடனத்தின்போது
தலைப்பாட்டைப் பாடுபவள்.
அதே போல் இடைப்பாட்டுக்
கூத்தி இடைப்பாட்டைப்
பாடுபவள். 'தலைப்பாட்டு
உகம்' எனவும்
'இடைப்பாட்டு ஓளகம்'
எனவும் கூறப்படும்.
இத்தகைய 'தலைக்கோல்
பட்டம்' பெற்றுச் சிறந்து
விளங்கியவர்களே
தலைசிறந்த
ஆடற்கணிகைகளாக
விளங்கியுள்ளனர்

.....

மலைப்பருஞ் சிறப்பின் தலைக்கோ லரிவையும்

வாரம் பாடுந் தோரிய மடந்தையும்

தலைப்பாட்டுக் கூத்திய மிடைப் பாட்டுக் கூத்தியும்

நால் வேறு வகையி னயத்தகு மரபின்

எட்டுக் கடைநிறுத்த ஆயிரத் தெண் கழஞ்சு

.....

பண்ணும் கிளையம் பழித்த தீஞ்சொல்

எண்ணெண் கலையோர் இருபெரு வீதியும்

(சிலப்பதிகாரம் 14: 148 - 167)

இதன்கண் தலைக்கோலரிவை, தோரிய மடந்தை, தலைப்பாட்டுக் கூத்தி, இடைப்பாட்டுக் கூத்தி என்போர் ஆயிரத்தெண் கழஞ்சினை ஒவ்வொரு நாளும் பெறும் அணங்கு ஒத்தவர்களாய் அறுபத்து நான்கு கலைகளிலும் தேர்ச்சி பெற்றவர்களாக உள்ளார்கள் எனக் குறிப்பிடப்படுகிறது. ஆனால், அறுபத்து நான்கு கலைகளும் எவையெவை எனக் குறிப்பிடப்படவில்லை.

இவர்களுள் 'தலைக்கோலரிவை' இருவகைக் கூத்திலும் தேர்ந்தவளாகவும் இவள் 'தலைக்கோல் பட்டம்' பெற்றிருப்பதால் ஏனையோரை விட உயர்ந்த நிலையில் உள்ளவளாகவும் தெரிகிறது. இவள் நிறுதல், இயங்கல், இருத்தல், இடத்தல் ஆகிய நால்வகை அபிநய நிலைகளையும் அறிந்து ஸரிகமபதறி என்ற எழுத்துக்களின் வழி பிறக்கும் இசைக்கேற்ப ஆடலிலும் பாடலிலும் தேர்ந்தவள் என அடியார்க்கு நல்லார் உரை குறிப்பிடுகிறது. தோரிய மகள் என்பவள் முன்னர் ஆடலில் வல்லவராக இருந்து வயது முதிர்ச்சியினால் பாடலை மட்டும் பாடுபவள். ஆடல் மகளிர் ஆடும் போது தாளத்திற்கேற்பப் பாடுபவள். 'அரங்கேற்றுகாதை' 134 ஆம் அடி 'தென்னெறி இயற்கைத் தோரிய மகளிரும்' எனக் குறிப்பிடுகிறது. இதில் வரும் தோரியமகளிரும் என்பதற்குத் தலைக்கோலரிவை குணத்தொடு பொருந்தி நலத்தகு பாடலும் ஆடலும் மிக்கோள் சொல்படு கோதைத் தோரிய மகளே'. அதாவது, இப்பட்டம் பெற்ற நாடகக் கணிகை, 'குணத்தொடு பொருந்தி,

நலத்தொடு வாழ்ந்து முதியவளாயினும் ஆடல் மகளிரை நடத்துவிக்கும் பாட்டுடைத் தலைவியாகப் பெருமை பெற்றுத் திகழ்வாள்' என்கிறது.

தலைப்பாட்டுக் கூத்தி என்பவள் நடனத்தின்போது தலைப்பாட்டைப் பாடுபவள். அதே போல் இடைப்பாட்டுக் கூத்தி இடைப்பாட்டைப் பாடுபவள். 'தலைப்பாட்டு உகம்' எனவும் 'இடைப்பாட்டு ஓளகம்' எனவும் கூறப்படும். இத்தகைய 'தலைக்கோல் பட்டம்' பெற்றுச் சிறந்து விளங்கியவர்களே தலைசிறந்த ஆடற்கணிகைகளாக விளங்கியுள்ளனர் எனின் 'தலைக்கோல்' என்பது யாது, என்ற வினா எழுகிறது. தலைக்கோல் நாடக மகளிர் பெறும் ஒரு பட்டம். நாட்டிய நாடக உலகில் பண்டைக் காலத்தில் பிரபலமாய் வழங்கிவந்த சொல் இது. இதில் தலையென்பது தலைமை, முதன்மை, மேன்மை, உச்சம் என்று பொருள்படும். 'கோல்' என்பது கோலம், கொம்பு, சமனம், அதிகாரச் சின்னம், ஆணை எனும் பல பொருள் உணர்த்தி 'தலையாய கோல்' எனும் பண்புத்தொகைப் பெயராக நிற்கிறது. 'மலைப்பருஞ் சிறப்பின் தலைக்கோலிவை' எனச் சிலப்பதிகார ஊர்காண் காதை 154 ஆம் அடி குறிப்பிடுகிறது. இவ்வடிக்கு அடியார்க்கு நல்லார் 'மலைத்தற்கு அரிய சிறப்பினை உடைய தலைக்கோற் பட்ட மெய்திய அரிவையும்' எனப் பொருள் கொள்கிறார்.

இவ்விடயம் தொடர்பாக வாத்தல்யாயன 'காம சூத்திரத்திலும்' "வேசியர்களுள் கீதம், வாத்தியம், நிருத்தியம் முதலிய அறுபத்து நான்கு கலைகளிலும் வல்லவர்களாய் ரூபகுண சீலங்களிற் சிறந்தவர்களாய் உள்ளவர்கள் அத்தகுதி பற்றிக் 'கணிகை' என்று பெயர் பெற்று அவைக்களத்தில் ஆசனத்திற்கும் உரியவராவார்" என்றுள்ளது. இத்தகையோரே தலைக்கோற் பட்டம் பெற்றுத் தலைசிறந்து விளங்கிய நாடகக் கணிகையர்.
(காமசூத்திரம் 1 - 3 - 20)

இதனையே சாத்தனார் தமது கூத்த நூலில் 'கலை எட்டு எட்டும் கண்டநற் கணிகை', 'தலைக்கோல் தலைமகள் தலைச்சீர் என்ப' என்கிறார். கூத்த நூல். இத்தகைய தலைக்கோலிகள் நாட்டியம் செய்வதாலேயே நாடக அரங்கங்கள் 'தலைக்கோல் தானம்' என்றும் தலைக்கோலிகளைப் பயிற்றுவதனாலேயே நட்டுவனாருக்குத் 'தலைக்கோல் ஆசான்' என்றும் பெயர் வழங்கப்படலாயிற்று. எனவே 'தலைக்கோல்' என்பது நாட்டிய, நாடக அரங்கங்களில் தோரிய மடந்தையராலும், தலைக்கோல் அரிவையராலும் தலைக்கோல் கொள்ளவரும் கணிகையராலும் அரங்கத்தைச் சார்ந்த மற்றுள்ளவராலும் பூசிக்கப்பட்ட 'புண்ணிய தண்டம்' என்று தோன்றுகின்றது. மற்றும் "நாட்டிய நாடக நாடாள் செங்கோல், கலைக்கோல், ஆசான், கைக்கோல், தலைக்கோல்" கூத்த நூல் என்றமையால் ஆடல் பயிற்றுவிக்கும் அங்கைக்கோலும் இப்பெயர்பெற்றது போலும். 'தலைக்கோல் பாட்டைச் சாற்றுப் பூங்கோதை', தலைக்கோல் வானத்து உருப்பசி வந்து என, தலைக்கோல் அரிவை தகைசால் கணிகையர், கற்பியல் மகளிர், கருங்குழல் கோலம் எனச் சாத்தனார், 'தலைக்கோல்' எனும் சொல்லுக்குள்ள எல்லாப் பொருள்களையும் எடுத்துக்காட்டுகிறார். 'தலைக்கோல்' எனும் தலைக்கோலத்தை தலைக்கோல் பட்டம் தரித்துத் தலைக்கோலைக் கைக்கொண்டு தலைக்கோற் பூசைக்குத் தானே உரியவளாய் தலைமைப்பெறு பெற்ற 'தலைக்கோலிவையின் தலையும் புருவங்களும்

தலைப்பாட்டுக் கூத்தி
என்பவள் நடனத்தின்போது
தலைப்பாட்டைப் பாடுபவள்.
அதே போல் இடைப்பாட்டுக்
கூத்தி இடைப்பாட்டைப்
பாடுபவள். 'தலைப்பாட்டு
உகம்' எனவும்
'இடைப்பாட்டு ஓளகம்'
எனவும் கூறப்படும்.
இத்தகைய 'தலைக்கோல்
பட்டம்' பெற்றுச் சிறந்து
விளங்கியவர்களே
தலைசிறந்த
ஆடற்கணிகைகளாக
விளங்கியுள்ளனர்

தழைவுடன் கூடி மழைக்கால் வரியிட்ட கண்களும் இமைகளும் இலகியொளிரும் இதழ்களும் செவ்விய வாயும் நாக்கும் மூக்கும் கன்னமும் மோவாயும் கழுத்தும் பற்பல சுவைகளைக் காட்டிப் புணர்ப்பது சுவையின் முகராக முகபாவமான மெய்ப்பாடுகளின் புணர்ச்சியாகும்' என்கிறது அதன் உரை.

மிகமிகப் பிற்பட்ட காலத்தும் இம்மரபு வழக்கிலிருந்தது என்பது திருவாரூர்க் கோயிலின் நாடகக் கணிகையொருத்தி தனது நாட்டிய வித்தை யை அரசன் முன் அரங்கேற்றிப் 'பூங்கோயில் நாயகத் தலைக்கோலி' எனும் பட்டம் பெற்றனள் என்ற சோழர்காலக் கல்வெட்டால்' (548 of 1904) நிரூபணமாகிறது. பிரபுத்துவப் பண்ணைகளோடு தொடர்புபடுத்தப்பட்ட ஆடல் மகளிர், தலைக்கோற் பட்டம் பெற்று, நூற்றாண்டு காலமாக ஆற்றல் உள்ள ஆடல் வல்லாளர்களாலும் தமிழ் இசைஞர் களாலும் கையளிக்கப்பட்டுவந்த நீண்ட பாரம்பரியத்தின் தொடர்ச்சியினைப் பேணி வருபவர்களாக உள்ளனர். நன்கு ஒருங்கமைக்கப்பட்ட விஞ்ஞான முறைமைப்படுத்தப்பட்ட (Scientific Discipline) குடும்பக் கலைமரபாகப் (Family Tradition) பேணப்பட்டு வரலாயிற்று. இதைப் பேணி வளர்த்து வந்த 'ஆடற் கூத்தியர்' பற்றி வி.ஆர். இராமச்சந்திர தீட்சிதர் குறிப்பிடும் போது, இளங்கோவடிகள் 'தாசியர்' என்போரைப் பரத்தையராக (Prostitutes) இனங்காணவில்லை என்கிறார்.

சிலப்பதிகாரக்காலத்தின் பின்னர் அரங்கு கோயிற் கலையாகப் பாதுகாக்கப்பட்டு வளர்க்கப்படுகிறது. கோயிலோடு இருந்த அடிப்படைத் தொடர்பு இந்த நிறுவனத்தோடும், ஆற்றுகையோடும் தொடர்புபட்ட கருத்து நிலைப்பட்ட ஒன்றாக மாறுகிறது. சங்ககாலத்தில், 'அரங்க நிலைப்பட்ட காரணமாக' விழாக்களில் அளிக்கக்கூடப்பட்ட விடயமானது, சடங்கரங்கின் தொடர்ச்சியாக இந்திரவிழாவில் அளிக்கக்கூடப்பட்ட அரங்காக 'மாதவியின் அரங்கு' அமைய, இவையிரண்டையும் இணைக்கும் பாலமாகக் கலித்தொகை அரங்கும் அமையலாயிற்று. மாதவியின் செந்நெறிப்படுத்தப்பட்ட நடன வடிவங்களின் தொடர்ச்சியினைக் 'கோயிற் பண்பாட்டுக்கால அரங்கில்' அதன் சமயப் பின்புலத்திலிருந்து நோக்கலாம்.

பெண்ணைச் சுற்றிய ஆற்றுகை

(Performance Structured Around Women)

தமிழ் அரங்கு, பெண் ஆற்றுகைக் கலைஞர்களைச் சூழவே கட்டியெழுப்பப்பட்டு வந்துள்ளது. இவ் ஆற்றுகைகள் ஊரில் உள்ள பொதிலியிலும் மன்றத்திலும் புலம்பெயர்ந்தும் நிகழ்த்தப்பட்டு வந்துள்ளது. சங்ககால அரங்க நிலைப்பட்ட கரணத்திலிருந்தே தொடர்ச்சியான வளர்ச்சியினை நாம் அறிந்து கொள்ளலாம். இவ் ஆற்றுகைக்கு இசைக்கருவிகளும் கனதி சேர்க்கும். சங்க காலத்தில் 'விறலி', ஆடல், பாடல் அறிந்தவளாக அமையப் 'பாடினி', பாடல் வல்லமையுள்ளவளாகவும் வெளிப்படத் தொடங்குகின்றாள். இவர்களிருவரும் சேர்ந்து சில நிகழ்ச்சிகளிற் பங்கேற்பதுமுண்டு. அதே நேரம் ஆண் கலைஞர்களின் கலை வெளிப்பாடுகளுக்கும் இவர்களொரு கூட்டுத்தளத்தினை அளிப்பவர்களாகவும் செயற்படுவர். இக்காலத்தில் இக்கலையில் ஈடுபட்ட கலைஞர்களுக்கும், பரத்தமைத்தொழில் செய்த மகளிர்களுக்கும் தொடர்பு எதுவும் இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. ஆனால், பரத்தமையை மேற்கொண்ட

மகளிர் ஆடல், பாடல் இசைக்கருவிகளை மீட்டுதல் ஆகியவற்றில் வல்லவர்களாக விளங்கியமைக்குச் சான்றுகள் கிடைக்கின்றன.

இக்கலைஞர்கள் ஒரு கூட்டாகவே செயற்பட்டு வந்துள்ளனர். இக் கூட்டுச் செயற்பாட்டிற்குப் பெண் கலைஞர்களே தமது முழுக்கலையாளுமையையும் ஒரு சேர இணைத்தனர். “முழுவில் மார்ச்சனை இடுதல், யாழிலே பண்ணை நிறுத்துதல், பெருவங்கியத்தை இசைத்தல், சல்லிகை வாசித்தல், சிறுபறையறைதல், பதலையை மெல்லக் கொட்டுதல் போன்றவற்றில் பெண்கலைஞர்களே கலையாளுமை பெற்றிருந்தார்கள்”. (புறநானூறு: 152) இவர்களுள் விறலி மிக முக்கியமானவள். இவளின் அரங்கத் தொடர்ச்சியாகவே தமிழ் அரங்கைப் பார்க்க வேண்டியுள்ளது. இவள் ஆடல் மகளாகவும், பாடுமகளாகவும் செயற்பட்டிருக்க வேண்டும். சிலம்பில் தோரிய மடந்தையர் முன்னர் ஆடல்மகளாயிருந்து பின்னர் பாடல்மகளாகச் செயற்பட்டு வந்ததைப்போல் விறலியின் செயற்பாடும் இருந்திருத்தல் வேண்டும். இதனைச் சங்கப்பாடலில்,

ஆடுசிறை அறுத்த நரம்புசேர் இன்சூரல்

பாடு விறலியர் பல்பிடி பெறுக(பதிற்றுப்பத்து 43: 21 - 2)

என்ற பாடலடி சிந்திக்க வைக்கிறது. இதிலிருந்து கலித்தொகை அரங்கும் பெண்ணைச் சுற்றிய ஆற்றுகை முறைமையாக வளர்த்தெடுக்கப்படுதல் தெரிகிறது. சங்கப்புலவர்களின் பாடுபொருளான ‘அகம்’ மக்களுடைய வாழ்க்கை நிலையையும் வாழ்வுச் சூழலையும் இணைத்ததொன்றாக வளர்த்தெடுக்கப்படுகிறது. இந்த அகமரபு தமிழ் அரங்கு முழுவதும் இழையோடத் தொடங்குகிறது. உணர்வு நிலையில் ஆண், பெண் எனும் இருவருடைய உணர்வுகளை மட்டுமன்றி அவர்களோடு தொடர்புடையோர் உறவுகள், நட்பு நிலைகள் என்பனவும் இதன் செய்திகளாக வரத்தொடங்குகின்றன. மனித உணர்வுகளை ஒளிவு மறைவின்றி உரிப்பொருளாக அகப் பாட்டிலே அமைத்தனர். கூத்து நிகழ்த்துவோர் பெரும்பாலும் பெண்களாக வேயுள்ளனர். தோழி, தலைவியினுடைய கூற்றுக்களோடு ஏனைய பெண்களான தாய், செவிலி, பரத்தை போன்றோர் கூற்றுக்களையும் சேர்க்கும்போது அகப் பாடல்கள் பெண்கள் கூற்றாகவே அமையலாயிற்று.

இதிலிருந்து கலித்தொகை ஒரு ‘சொல்லாடல் அரங்காகத்’ தன்னை இனங்காட்டுகிறது. கலிப்பாவினமைப்பும் அகப்பாடலின் வளர்ச்சி நிலைக்கேற்ற கருக்களைச் சேர்க்க இடமளித்தது. கூனியின் சொல்லாடல், குறளனின் நடை என்பன அகப்பாடலிற் பேசப்படாதவை. தொல்காப்பியம் ஒரு பெண் அப்பட்டமாகத் தன் பாலியல் உணர்வுகளை எடுத்துக் கூறலாகாது என ஒரு நியம விதியை வரிக்கின்றது. அதற்குப் புறநடையாகக் கலித்தொகை அரங்கில் பெண்கள் அப்பட்டமாகவே அவற்றை எடுத்துக் கூறுபவர்களாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளது. அதுதவிர இக்கலிப்பெண்களின் காமப் புலம்பல்கள் பார்த்துக் கொண்டிருந்தவர்களது காமப் புலம்பல்களையும் தூண்டிவிட்டதாக உரையாசிரியர்களால் விளக்கம் தரப்படுகின்றது. இதற்கு இப்பெண்களிடம் காணப்பட்ட அவர்களின் அழகு, ஆடல், பாடற்திறன், மயக்கும் திறன் இவைகளே முதலீடாக அமைந்தன. இதன் தொடர்ச்சியாகவே மாதவியும் மாதவியின் அரங்கும் வந்து சேர்கிறது. மாதவி நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக்

கலித்தொகை ஒரு
‘சொல்லாடல் அரங்காகத்’
தன்னை இனங்காட்டுகிறது.
கலிப்பாவினமைப்பும்
அகப்பாடலின் வளர்ச்சி
நிலைக்கேற்ற கருக்களைச்
சேர்க்க இடமளித்தது.
கூனியின் சொல்லாடல்,
குறளனின் நடை என்பன
அகப்பாடலிற்
பேசப்படாதவை.

கூட்டுக் கலையுணர்வுடன் தன் கலையை வெளிப்படுத்துபவளாக அமைகிறாள். இவளது கலைக்கு, கலைப்பெறுமானத்திற்கு உரமூட்டுவதாகவே கலைஞர்களின் இணைந்த ஈடுபாடு அமைந்திருக்கிறது. தண்ணுமை ஆசிரியன், பாடலாசிரியன், இசையாசிரியன் போன்ற ஆண் கலைஞர்களின் ஒத்திசைவும் பொருந்த மாயோனுக்கு வணக்கம் செலுத்தி நின்றாடல், வீழ்ந்தாடல் என்னும் பதினோராடல்களையும் நிகழ்த்தி முடிக்கிறாள் மாதவி.

மாதவி கலைகளைப் பேணியும் பாதுகாத்தும் வந்த கணிகையர் குலப்பெண்களின் பிரதிநிதித்துவமாகவேயுள்ளாள். இவர்களது தனிப்பட்ட வாழ்வு அல்லது குடும்ப வாழ்வென்பது ஏக்கம் நிறைந்ததொன்றாகவே உள்ளது. “மாதவி தான் துறவு கொண்டது மட்டுமன்றித் தன் மகளான மணிமேகலையையும் துறவு கொள்ளத்தூண்டி மாபெரும் பத்தினி மகளாகவே அவளைக் கொண்டு திருந்தாச் செய்கையான ஆடலும் பரத்தமையும் அவளுக்கு ஏற்றதல்ல. அவள் அந்தத் தீத்தொழிலை மேற்கொள்ள மாட்டாளெனத்” (உரலருரைத்த காதை. 50 - 57) தனது தாயான சித்திராபதிக்குத் தனது தோழி வாயிலாக அறிவிக்கின்றாள்.

இவ்விடத்தில் சித்திராபதி அளிக்கும் விடைதான் கணிகையர் இருப்பினைப் படம் பிடித்து நிற்கிறது. “மாதவி மாதவர் பள்ளியை அடைந்தது சிரிப்பிற் கிடமானது மட்டுமன்றித் தானும், மாதவியும் மணிமேகலையும் பத்தினிப் பெண்டிற்களல்ல. பலருடைய கைப்பொருட் துணைக் கொண்டு வாழும் உரிமையுடையவர்கள் நாம்” (மேற்படி 33 - 36) என அழுத்தமாகக் கூறுகின்றாள் அவள். இதிலிருந்து தமது கணிகைத் தொழிலில் இருந்து வெளிவரச் சம்பந்தப்பட்டவர்கள் எண்ணினாலும் வெளிவரமுடியாத வலுப்பெற்ற ஒரு அமைப்பாக நாளடைவில் பரத்தமை அமைப்பு வளர்ந்து விட்டமை தெரிகிறது. பதியிலார்களாகிய இவர்கள் குடிக்குற்றம் பட்டால் அவர்களைக் கொண்டு ஏழு செங்கற்களைச் சுமக்க வைத்து அரங்கு சூழ்வித்துப் புறத்தே விடுவது வழக்கமாக இருந்திருக்கின்றது. தவிர்க்க முடியாத வகையில் குலமகளிர் வளர்த்துக் கொள்ளாத, ஆடவர்களை விசேடமாகச் செல்வத்தில் மூழ்கியிருக்கும் ஆடவர்களைத் தம்மிடம் ஈர்ப்பதற்கு உடலை மட்டுமன்றி உள்ளத்தையும் கவரும் கலைகளையும் கற்றுத் தேர்ந்துகொள்ள வேண்டியவர்களாக இருந்தார்கள். இத்தகைய பெண்ணைச் சுற்றிய ஒரு ஆற்றுகை மரபின் தொடர்ச்சி பேணப்பட்டு வந்துள்ளமையை அரங்க வரலாற்றில் காணமுடிகிறது.

உடல் கலைப் பொருளாதல்

(Body As Art Material):

தமிழ் அரங்கு ‘ஆடலும், பாடலுமே அரங்காகும்’ என்ற நிலையில் உணர்ச்சிகளின் மதிப்பை அசைவுகளில் வெளிக்காட்டும் கலையாக அமைகிறது. அசைவைப்பற்றி நோக்குகையில், ஒரு மனிதன் அசைவுப் பயிற்சியுடன் உடல் பற்றிய உணர்வுகளை அவதானித்துப் பிறர் உணர்ச்சிகளைத் தூண்டிவிடும் உயர் அநுபவத்தைப் பெறவேண்டும். ஆடலின் முக்கிய குறிகளாகப் படிமம், உடல், மொழி என்பன அமைகின்றன. இதில் உடல் மிகவும் முக்கியமானதொரு வெளிப்பாட்டு ஊடகம். ஆற்றுவோன் தனது உடலின் அசைவினால் அண்டத்தின் வெளியில் தனக்கான ஒரு இடத்தினை எடுத்துக்கொள்கின்றான். “மனிதன் இதற்குத் தன்னை உணர்ச்சியுள்ள, எதிர்ச் செயலாற்றுகிற,

தமிழ் அரங்கு ‘ஆடலும், பாடலுமே அரங்காகும்’ என்ற நிலையில் உணர்ச்சிகளின் மதிப்பை அசைவுகளில் வெளிக்காட்டும் கலையாக அமைகிறது. அசைவைப்பற்றி நோக்குகையில், ஒரு மனிதன் அசைவுப் பயிற்சியுடன் உடல் பற்றிய உணர்வுகளை அவதானித்துப் பிறர் உணர்ச்சிகளைத் தூண்டிவிடும் உயர் அநுபவத்தைப் பெறவேண்டும். ஆடலின் முக்கிய குறிகளாகப் படிமம், உடல், மொழி என்பன அமைகின்றன.

மாறுபாடடைகின்ற ஒரு ஜீவராசியாக விளங்கிக் கொள்ளவேண்டியது அவசியமாகின்றது. உடலின் செயற்பாட்டுக்கான ஆயத்தம் ஆழமான உடல் நிலை மாற்றத்தால் ஏற்பட்டு ஒருவித இறுக்க நிலையால் உண்டா கின்றது. இதைத்தான் 'உணர்ச்சி' என்பர். (Doubler N.H. Marget, Dance: A Creative Art Experience, 1974: introduction)

மனிதனின் உடம்பு ஒரு முழுநபர் அல்ல. அவன் அதை உடையவனாக இருக்கின்றான். அவனுக்குள்ளேயே இருக்கும் அசைவு பற்றிய உணர்வுகளுக்குச் சுயஉந்துதல் எதுவும் இல்லை. அதன் அசைவு பற்றிய உணர்ச்சிகளை எழுப்புவதற்குத் தாளயம் துணைநிற்கிறது. இதன் தாற்பரியங்களை விளங்க அதிகளவு கலையநுபவம் தேவை. அதன் செயல் விளைவுகள் ஒருமுகப்படுத்தப்பட்டதும் முரண்பாடற்றதுமாக உணரப்படுகின்றன. உடலின் கூட்டு முயற்சியினாலேதான் இதன் சுறுசுறுப்பான மூட்டுக்களும் தசைகளும் கூட்டிணைவான உருவத்திற்குத் தேவையான பொருட்களை வழங்குகின்றன. இதன்மூலம் நாம் எண்ணம், உணர்ச்சி மற்றும் செயல் ஆகியவற்றிற்கிடையேயுள்ள உள்ளார்ந்த உறவைக் கண்டுகொள்ள வேண்டும்.

விஞ்ஞான தத்துவ கலையறிவுகளைக் கொண்டே நடனக் கோட்பாட்டையும் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். உள்ளெழுந்து நிற்கும் ரசபாவங்களுடன் மனிதனுக்கூடாக ஆக்கபூர்வமான, அர்த்தமுள்ள வகையில் நடனம் இவ் அண்டவெளியில் கலந்து என்றென்றைக்கும் நிற்குமொரு வடிவமாகும். தமிழ்நாட்டில் நடனத்தைக் 'கூத்து' என்று அழைக்கும் மரபு மிக நீண்ட காலமாக வழக்கிலிருந்தது. மாதவியாடிய நடனமும் 'கூத்து' என்றே அழைக்கப்பட்டது. சிலப்பதிகாரத்திற்கு அடியார்க்கு நல்லார் எழுதிய உரைமூலம் 'கூத்து' என்ற சொல் ஆடலுக்கான பொதுப்பெயராக விளங்கி வந்துள்ளமையைக் காணலாம்.

தமிழ் அரங்கு உடலைத் தன்கலை வெளிப்பாட்டிற்கான முதன்மையான கருவியாகக் கொண்ட யங்கி வந்துள்ளது. இதனை நாம் சங்ககால அரங்க நிலைப்பட்ட கரணத்தில் இருந்து இற்றைவரையான அரங்குகள் வரை காணக்கூடிய அம்சமாய் உள்ளது. சங்ககாலப் பெண் ஆற்றுகைக் கலைஞருள் ஒருவரான விறலியின் வெளிப்பாட்டைப் பார்க்கின்ற போது 'விறலி' என்பதன் கருத்து 'உணர்ச்சிகளை பௌதீக ரீதியாக' வெளிப்படுத்துபவள் என்பதாகும். 'விறல்' என்பதன் அர்த்தம் வெற்றி (Victory), பலம் (Strength) என்பதாகும். இதிலிருந்தே பெண் நடனகாரரைக் குறிப்பிடும் சதுரி (Caturi) என்ற பதமும் 'நுட்பத்திறனுள்ள வெளிப்பாடு' என்ற அர்த்தத்தில் பொருள்பட்டு நிற்கிறது. இவளது வெளிப்பாடு முழு உடல் சார்ந்த வெளிப்பாடென்பதற்குப் பின்வரும் பாடல் எடுத்துக் காட்டாகும்.

கையும் காலும் தூக்கத் தூக்கும்

ஆடியிற் பாவை போல (குறு. 9)

இதைவிடத் துணங்கையாடல் தோளுயர்த்திக் கைவீசி ஆடப்படுவது என்பது;

"கொன்றுதோ னோச்சிய வென்றாடு துணங்கை"

நிலம்பெறு திணிதோள் உயர ஒச்சிப்

பிணம் பிறங்கு அழுவத்துத் துணங்கையாடி (பதி. 45:11 - 2)

எனக் குறிப்பிடப்படுகிறது.

விஞ்ஞான தத்துவ
கலையறிவுகளைக்
கொண்டே நடனக்
கோட்பாட்டையும் புரிந்து
கொள்ள வேண்டும்.
உள்ளெழுந்து நிற்கும்
ரசபாவங்களுடன்
மனிதனுக்கூடாக
ஆக்கபூர்வமான,
அர்த்தமுள்ள வகையில்
நடனம் இவ்
அண்டவெளியில் கலந்து
என்றென்றைக்கும்
நிற்குமொரு வடிவமாகும்.

உடலசைவுகள் யாவும் குருரமானவையாக வடித்தெடுக்கப்பட்டுள்ளன. 'துடியின் அடிபெயர்த்துத் தோளசைத்துத் தூக்கி' என்ற பரிபாடல் மூலம் தோளசைத்துத் தூக்கிக் கைவீசிபாடுவது, கைகோத்து ஆடுவது, கைகளை மடக்கி இடையுடன் ஒற்றி ஆடுவது எனப் பலதரப்பட்ட உடல்மொழி வெளிப்பாடுகள் இருந்து வந்துள்ளன என்பதை அறிய முடிகிறது. இப்பெண்ணுடல் வெளிப்பாட்டில் ஒருவித பாலியற் சித்திரிப்பும் இருந்து வந்துள்ளது போலும். கிரேக்க ஊமத்திலும் ஆடல் பிரதான இடம் வகித்துள்ளது. 'ஊமம் ஆற்றுவோர் 'Orchestrai' என அழைக்கப்பட்டனர். ஆடலைக் கிரேக்கர்கள் மூன்று கூறுகளாக வகுத்து நோக்கியுள்ளமை அறியப்படுகின்றது.

Phorai - உடலியக்கங்கள், Schemata - உடல் நிலைகள், உருவ அமைதி, Deixis - குறிகாட்டிகள்.

இவை தவிரவும் பல உடல் மெய்ப்பாடுகள், மனநிலைகளுக்கேற்ற உடல்நிலைகள் போன்றன பலவாறாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. 'SATYR' அரங்கில் ஆடப்படும் ஒரு ஆடல் வகையான 'SIKINNIS' பாய்ந்து துள்ளி ஆடும் ஓர் ஆடலைக் குறிப்பதாகவுள்ளது. இயக்கத்தின் (Action) மூலம் உணர்வைப் பற்றுதலென்பதே அரங்கத் தொடர்பாடலின் அடிப்படை. மன உணர்வுகளுக்கும் உடலசைவுகளுக்கு முள்ள நெருக்கமான தொடர்பே இயங்குநிலைக் கலையான அரங்கின் தோற்றத்திற்கு வழிவகுத்தது. அசைவுகளின் இச்சாத்தியப்பாடு காரணமாக உணர்வுகளையும் கருத்துக்களையும் தொடர் புறுத்தக் கூடிய ஒரு மொழியாக விருத்தியடைந்துள்ளது. அது தொடர்பாடலுக்கான ஒரு சாதனமும் ஆகியது. ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட இவ் உடலசைவுகளே சைகைகளாயின. செறிவான கருத்துத் தொடர்பாடல் நிலையில் ஒழுங்கு படுத்தப்படும் இச்சைகைகள் மெய்ப்பாடுகள், அபிநயங்களாக வளர்ச்சியடைந்தன.

உடலசைவுகள் யாவும்

குருரமானவையாக

வடித்தெடுக்கப்பட்டுள்ளன.

'துடியின் அடிபெயர்த்துத்

தோளசைத்துத் தூக்கி' என்ற

பரிபாடல் மூலம்

தோளசைத்துத் தூக்கிக்

கைவீசிபாடுவது, கைகோத்து

ஆடுவது, கைகளை மடக்கி

இடையுடன் ஒற்றி ஆடுவது

எனப் பலதரப்பட்ட

உடல்மொழி வெளிப்பாடுகள்

இருந்து வந்துள்ளன என்பதை

அறிய முடிகிறது.

தமிழ் மரபில் அசைதல் - ஆடுதல் எனும் பதங்கள் ஒரு பொருள் குறிப்பனவாகவே பயன்படுத்தப்படுகின்றன. 'ஆடு' எனும் சொல் ஒரு வினைச் சொல்லாக அசைதல், செயற்படுதல், நடித்தல் (கூத்தாடுதல், பாகமாடுதல்) எனப் பலபொருள் குறித்து நிற்க அதுவே 'ஆடல்' எனப் பெயர்ச்சொல்லாக ஆடற்கலையையும் குறித்து நிற்கின்றது. கலித்தொகைப் பாடலிலும் 'உடல்' வெளிப்பாட்டுக் கருவியாதலுக்கு உதாரணங்களைக் காணலாம்.

படுபறை பலஇயம்பப் பல்லுருவம் பெயர்த்து - நீ

கொடு கொட்டி யாடுங்கால்

..... கொண்ட சீர் தருவாளே

பாண்டரங்கம் ஆடுங்கால்

..... வளர் தூக்குத் தருவாளே

தலையங்கை கொண்டு நீ கபாலம் ஆடுங்கால்

..... முற்பாணி தருவாளே (கலி - 01)

இங்கு உமையானவள் தாளத்தின் முதல், இடை, கடை நிலையைக் குறிக்கும் பாணி, தூக்கு, சீர் என்பவற்றைத் தந்து நிற்பாள் என்கிறது. கலிப்பாடல்கள் இலக்கிய மயப்பட்டிருப்பினும் அதனுடைய யாப்பு, பாடல்களும் பாலைவந்த தன்மை பற்றிப் பேசும். பாத்திரங்கள் கருவை விவரித்த தன்மை போய் நிகழ்காலத்

தன்மையில் பாத்திரங்கள் பேசுவதாகவும் அதன் பின்னணியின் உள்ளுறையாகச் செயலியக்கமும் இடம்பெற்றும் காணப்படுகின்றது. முப்பத்திரண்டு, மென்மைய உணர்வுகளையும் தமக்கே இயல்பான ஆடல், பாடல், அழகு எனும் இவை மூலம் வெளிப்படுத்துவதற்குக் கலிப்பெண்கள் தமது உடலைப் பதப்படுத்தியிருந்தனர் என்பதனைப் பண்ணையும் அதனூடான மெய்ப்பாட்டுணர்வுகளும் ஈண்டு அறிந்து கொள்ளத் துணை நிற்கும். கலிப்பாவின் ஓசையும் அதன் மகிழ்ச்சி, கேளிக்கைத் தன்மைகளுக்கு உரமூட்டுபவளாக அமைதல் கொண்டு அறியலாம். இக்கலியரங்கு காம இச்சை பொருந்திய ஒரு ஆட்டமுறைமையுடனேயே சம்பந்தப்பட்டிருப்பதனையும் காணலாம்.

இதன் தொடர்ச்சியாகவே மாதவியின் அரங்கும் காணப்படுகிறது. அதிலும் வேத்தியல் அரங்கு அகநிலைப்பட்ட வாழ்க்கையினைப் படம் பிடிப்பதாகவுள்ளது. எண்வகை வரிகளின் நிலை அகநிலைப்பட்ட காம உணர்வுகளைத் தட்டியெழுப்பும் ஒன்றாக உள்ளது. மாதவியின் ஆற்றுகை வெளிப்பாட்டிற்குத் துணை நிற்கும் அரங்கு மொழிகள் மேலும் அதன் சிருங்காரத் தழைவுகளுக்கு வழிவிட்டு நிற்கின்றன. நின்றாடல், வீழ்ந்தாடல் என்பவற்றில், வீழ்ந்தாடலில் பாலியல் உணர்வுகளைத் தூண்டிவிட்டதக்க உடல்மொழிப் பயன்பாடு அதிகம் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதை அறியலாம். எழிற்கை, தொழிற்கை, பிண்டி, பிணையல் போன்ற சைகைகள் அல்லது அபிநயங்களில் அதிக கருத்தூன்றல் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. அகக்கூத்திலேயே உடலின் சிருங்கார ரசத்தின் உற்பவிப்பினைப் பேணும் முறைமை இருந்துள்ளது போலும். இதனை நாம் கோவலன், மாதவி தொடர்பில் வைத்தறியலாம். கோவலன் தனக்கு மட்டுமே மாதவி உடைமைப் பொருளாக இருக்க வேண்டும். அவளது அழகை, நடனத்தை, கலைகளை வேறு எவரும் கண்டு விடக்கூடாது என்ற மனப் பாள்மையோடு இருந்துள்ளான். ஆதலால் மாதவி அரச சபையில் நடனமாடியதைக் கண்டு விஞ்சையன் ஒருவன் நயந்தமையைப் பொறுத்துக் கொள்ள முடியாது, தன்னல நோக்குடன் உடல் கொண்டான். மாதவி, அவளது உடைமைத் தணித்துக் களிப்பூட்டினாளாம். இதுதான் அகவாழ்வுத் தேடல். அரங்கில் சிருங்காரத்தழைவு வெளிப்பாடாகிறபோது வாழ்க்கைக்குள் திண்டாட வைத்தது போலும்.

ஆடலும் கோலமும் அணியும் கடைகொள்
ஊடல் கோலமொடு இருந்தோன் உவப்ப
(சிலப். 6: 74 - 75)

அன்றுவரை அன்பாக, ஆருயிராக, இன்பப்பெட்டகமாக, இன்னிசைத் தென்றலாக இருந்த மாதவி கானல் வரியில் 'மாயப் பொய்பல கூட்டும் மாயத்தான்' ஆகிவிடுகிறாள். வஞ்சனையும் பொய்யும் கொண்ட நாடகக் கணிகையாகி விடுகிறாள். 'அழகிய மாதவி என்னோடு நெருங்கிப் பழகினாள். நான் 'வா' என்றால் வருவாள். 'போ' என்றால் போவாள். ஒரு பணிப் பெண்ணைப்போல் எனக்குப் பணிவிடை செய்வாள். அவள் அருகிலிருக்க வேண்டுமென நான் நினைத்தால் எனது குறிப்பறிந்து உடனே என்னருகில் வந்து நிற்பாள். எனது பிரிவுத் துயரைத் தனது உறவினர்களிடம் சொல்லியழுவாள். நீண்ட பிரிவைப் பொறுக்க இயலாதவளாய் மயங்கி விழுவாள்' என்று மாதவியைப் பற்றிக் கூறிய கோவலன், அவளைப் பிரிந்து வந்த பின்னர்

அகக்கூத்திலேயே உடலின்
சிருங்கார ரசத்தின்
உற்பவிப்பினைப் பேணும்
முறைமை இருந்துள்ளது
போலும். இதனை நாம்
கோவலன், மாதவி
தொடர்பில் வைத்தறியலாம்.
கோவலன் தனக்கு மட்டுமே
மாதவி உடைமைப்
பொருளாக இருக்க
வேண்டும். அவளது அழகை,
நடனத்தை, கலைகளை வேறு
எவரும் கண்டு விடக்கூடாது
என்ற மனப் பாள்மையோடு
இருந்துள்ளான்.

நாடகக் கலையைக் கற்றுத் தேர்ந்தவளுக்கு இவ்வாறு நடப்பது முடிந்த ஒன்றே என்று ஏளனமாகக் கூறித்தள்ளிவிடுவதுதான் 'பெண்மைய உடலின்' ஆண்மையப் பார்வையாக அமைந்து நிற்கிறது. உண்மையில், மாதவி கணிகையர் குலத்திற் பிறந்தும் கணிகை நிலையிற் குடும்ப வாழ்வையும் ஏற்றுக் கோவலனைத் தவிர வேறெந்த ஆடவனையும் நினைக்காது வாழ்ந்த கற்பின் திறம் அவளைத் துறவு வாழ்விற்கு அழைத்துச் செல்கிறது. அதேநேரம், கண்ணகியைப் பிரியாமல் வாழுவேன் என்று தீயின் முன்னால் சத்தியப்பிரமாணம் செய்து கொடுத்தவன் கோவலன். அவனது அந்த ஆண்மை எங்கே உள்ளது என்று யாரும் கேள்வி கேட்டு விடவில்லை. கண்ணகி கூட 'கற்புடைப் பெண்ணின் ஒழுக்கம் கணவன் சொல்திறம்பாமை' என்பதற்கேற்பத் தன் மனநோயினை வாய்பொத்தி வைக்கின்றாள். அதுவே அவளது பெருநோயாகி விடுகின்றது. 'எழுகெள எழுந்தாய்' என்று சொல்ல கேட்டவுடன் தன் வாயொரிச்சலை யெல்லாம் கொட்டியளக்கின்றாள். அந்தப் பழையமுள் உள்ளத்து எரியாகப் பொங்குகிறது. அதுவே அனலாகப் பொங்கி மதுரையைத் தீப்பற்ற வைக்கிறது.

இங்கு 'பெண்ணுடல்' இரு முக்கிய பிரச்சினைகளைக் கிளறுகிறது. 'கூடல் மகளிர் ஆடல் தோற்றம் பாடல் பகுதியும் பண்ணின் பயன்களும்' எனப் பார்ப்போரை ஒருபுறம் குடும்ப வாழ்வில் இருந்து பரத்தமைக்கு அழைத்துச்செல்வதும், மறுபுறம் இதனை ஆற்றுகை செய்யும் ஆடல் மகளிரிடம் ஒருவகையான ஆதம் ஏக்கம் வாழ்வு முழுமையும் புரையோடி இருப்பதுமாகவே இழையோடி நிற்கிறது. அந்தச் சமூக அமைப்பில் கணிகையர் குலத்துப் பெண்ணின் இருப்பு ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டாலும் பெண்களின் உளரீதியான ஏக்கம் சமூகம் முழுவதும் தொனித்துக் கொண்டேயிருக்கிறது. பெண்ணென்பவள் போகப் பொருள். ஆடவனுக்கு மகிழ்ச்சியூட்ட ஆண்டவனால் படைக்கப்பட்டாள் என்ற ஆணாதிக்கக் கருத்து மேலோங்கிய உடனேயே பரத்தையர் என்ற இனமும் செழித்து வளரலாயிற்று. அவர்கள் ஆடவர்களைக் கவர்ந்திழுக்கச் சில கலைகளைக் கற்றுக் கொள்ளவும் வேண்டியவர்களாயினர். பரத்தையருக்கு உடல் அசைவுகளைக் காட்டி ஆடவரைத் தம்பால் கவர்ந்திழுக்க நடனம் துணையாக நின்றது. குரலினிமையைக் காட்டி இசை துணையாக நின்றது. இந்த இரு கலைகளுக்கும் மெருகூட்டப் பக்கவாத்தியங்கள் துணையாக நின்றன. கலைகளில் வல்ல இப்பரத்தையர் பின்னர் கணிகையர், ஆடல் மகளிர் என்று அழைக்கப்பட்டனர். ஆனால், இதற்குப் பின்னால் உள்ள சமூக உளவியல் ஆழ்ந்து நோக்கப்படாத ஒன்று. பரத்தையர்தெரு அந்த உளவியற் தணிப்பை வேண்டி நிற்கிறது.

காமக்கிளர்ச்சிசார் கரு (Erotic Theme)

தமிழ் மரபு அகவாழ்வு, புறவாழ்வு என்ற இரண்டையும் இரு முக்கிய ஒழுக்கவியலாக நிலைநிறுத்தியது. அகமரபு, ஆட்சிப்பீடத்தில் யார் ஏறுகிறார்களோ அவர்களைத் திருப்திப்படுத்து வதற்கு மிக இலகுவான ஊடகமாக இருந்தமையாலும் அதன் தொடர்ச்சி அறாது இன்றுவரை பேணப்பட்டு வருவதாகவும் உள்ளது. உலக அரங்குகளிற் கூட சிற்றின்பம் சார்ந்த, பாலியற் தன்மை யான ஆடல்கள் பேணப்பட்டு வருவதைக் காண்கிறோம். தமிழ் அரங்கில் சங்ககால ஆற்றுகைகளில் அகம் சார்ந்த

பரத்தையருக்கு உடல் அசைவுகளைக் காட்டி ஆடவரைத் தம்பால் கவர்ந்திழுக்க நடனம் துணையாக நின்றது. குரலினிமையைக் காட்டி இசை துணையாக நின்றது. இந்த இரு கலைகளுக்கும் மெருகூட்டப் பக்கவாத்தியங்கள் துணையாக நின்றன.

தமிழ் அரங்கில் சங்ககால
ஆற்றுகைகளில் அகம் சார்ந்த
ஆற்றுகைகளில் பேசப்படும்
உட்பொருள் காதல்
வயப்பட்ட ஒரு பெண்ணின்
தோற்றப் பொலிவுகளும்
அவள் நிமித்தமான
ஏக்கங்களுமே.

ஆற்றுகைகளில் பேசப்படும் உட்பொருள் காதல் வயப்பட்ட ஒரு பெண்ணின் தோற்றப் பொலிவுகளும் அவள் நிமித்தமான ஏக்கங்களுமே. வேலன் வெறியாட்டு, தைநீராடல், வாடாவள்ளி போன்ற அகநிலைப்பட்ட கரணங்களிலெல்லாம் இத்தன்மையினையே காணலாம். பெண்ணின் உடற்கூறுகளில் மாற்றம் நிகழ்வதற்கான காரணங்களை ஒரு உள நோக்கி போல (Psycho Analyst) வெளிக்கொணர முயலும் தாயின் அறிவார்ந்த முயற்சியான வெறியாட்டை அறிஞர் பிராய்ட் (Sigmund Freud) மேற்கொண்ட ஆய்வு முறையோடு எண்ணிப் பார்க்க அதன் திட்பம் விளங்கும். காதல் நோயினால் இளைத்துவிட்ட தன் மகளின் அழகு மீண்டும் அவளுக்குக் கிடைக்க வேண்டுமென முருகனை வேண்டி இச்சடங்கு நிகழ்த்தப்படுகின்றது. இவ்வாடலை வேலனுக்குப் பதிலாகத் 'தேவராட்டி' எனப்படும் பெண் ஆடுவதும் கூறப்படுகிறது. இவள் ஆடுமுகனெனப்படுகிறாள். களிப்பூட்டல் ஆடல் மரபாகக் குரவை வந்து சேர்கிறது. இக்குரவையின் தொடர்ச்சியாகச் சிலப்பதிகாரப் பொதுவியல் அரங்குகளுள் ஒன்றாகிய குன்றக் குரவையில் பெண்கள் தாம் இணைந்து தம்மில் முருகன் காமமுனைப்பில் ஈடுபடுவதாகக் கற்பித்தும் ஆடுகிறார்கள். அதேநேரம் ஆண், பெண் இணைந்த கலை வெளிப்பாடும் இருந்துள்ளமையையும் காணமுடிகிறது. இவ்வெளிப்பாடு களில் பௌதீக ரீதியான தோற்றப் பொலிவுகளே தலையில் இருந்து கால்வரை வர்ணிக்கப்படுமாறும் உள்ளன.

.....
அறல் போற் கூந்தல் பிறை போல் திருநதற்
.....

ஈர்க்கிடை போகாப் வேரின வனமுலை
நீர்ப்பெயர்ச் சுழியி னிறைந்த கொப்பூழ்
.....

பெடை மயிலுருவிற் பெரு தகு பாடினி (பொரு. 25 - 47)

பேசப்படும் உள்ளடக்கமான காதற் கருவினை வெளிப்படுத்துவதற்கேற்ற வகையில் பெண்கலைஞர் களின் உடல்மொழி வெளிப்பாடும் எதிர்பார்க்கப்பட்டது. இதைத் தொடர்ந்து வந்த கலித்தொகை அரங்கும் அப்பட்டமாகவே காமச்சுவை கலந்த மகிழ்வளிப்புப் பாரம்பரியமொன்றை ஆரம்பித்து வைப்பதாக அமைந்து நிற்கிறது. வாயால் காதலைக் கூறுவதைக் காட்டிலும் நாணம் காக்கும் முறையாகக் கண்ணாற் கூறாது கூறலே பெண் பெருமை என்பதை,

காமத் திணையில் கண்நின்று வருஉ
நாணும் மடனும் பெண்மைய வாதலின்
(தொல். களவியல்: 17)

என்பதிற் காணலாம். இதே பொருள்படத் திருவள்ளுவரும்,

பெண்ணினாற் பெண்மையுடைத்து என்ப கண்ணினால்
காமநோய் சொல்லி இரவு (குறள் 128)

கலித்தொகை அரங்கு களிப்பூட்டற் தன்மையைப் பேணக் கூடியதான

உள்ளடக்கத்தையே பயன்படுத்தியது. அந்த உணர்வினை வெளிப்படுத்துவதில் கலிப்பெண்கள் (Dancer - Harlots) முக்கியத்துவம் படுத்தப்பட்டனர். இவர்கள் அதுவரையான நியமவிதிகளை மீற வேண்டியவர்களாகவும் பிரபுத்துவ சமூக அமைப்பில் எதிர்பார்க்கப்பட்டது. அத்துடன் பார்த்துக்கொண்டிருப்பவர்களது இச்சைகளைத் தூண்டி விடுபவர்களாகவும் அமைய வேண்டியதாயிற்று. இதன் தொடர்ச்சி யாகவே கோவலனும் பிரபுத்துவ சமூக அமைப்பின் குறியீடாக நின்று ஆடல் மகளிரிடம் ஏதோ ஒன்றை வேண்டி நின்றான். அந்த வேண்டி நிறைவு பெறுகின்ற போதுதான்

ஆடல் மகளே அதவின் ஆயிழை

பாடு பெற்றனன் அப் பைந்தொடி தனக்கு
(சிலப். வேணிகாதை VIII 74 - 110)

என்று வாய்விட்டுப் புலம்புகின்றான். அவள் கற்பின் திறத்தையெல்லாம் மறந்து அவள் குலத்தையே எண்ணிப் பரத்தைக்குப் பரத்தைமை ஒழுக்கம் இயல்புதானே என்று எண்ணிவிடுகிறது கோவலனது உள்ளம்.

ஆடலும் பாடலும் வல்லவராகி அழகும் இளமையும் காட்டி
இன்பமும் பொருளும் வெஃகி ஒருவர் மாட்டும் தங்காதார்

எனப் பரத்தைமை பற்றித் தொல்காப்பிய உரையாசிரியர் இளம்பூரணர் விளக்கம் தர முற்படுகிறார். மாதவியைப் பொறுத்தவரையில் குடும்பப் பெண்ணாகவும் கலையரசியாகவும் தன்னை வளர்த்துக் கொள்ளக்கூடிய மரபுபுரட்சிமிக்கவளாக அமைந்தமையாலேதான் கோவலன் பிரிவு மாதவியின் உள்ளத்தில் உயிர்ச்சாராக ஒடிக்கொண்டிருந்த கலையாக்க ஆளுமைகள் கலையாக வடிவெடுக்க முடியாமற் கலையையும் துறக்கச் செய்கிறது. ஈற்றில் மாதவி துறவியாக்கப்படும்போது கணிகையர் குலப்பெண்களின் இருப்பு இதுதானா என்ற வினா எழவே செய்கிறது. இந்த ஏக்கத்தினை மாதவி, மணிமேகலையில் காண விழைவதும் அதன் பேறாக

நற்றாய் தனக்கு நற்றிறம் படர்கேன் மணிமேகலையை

வரன் துயர் உறுக்கும் கணிகையர் குலம் காணாது ஒழிக
(மணி 05: 86 - 88)

என அவளை இக்குலத்தொழிலில் ஈடுபடுத்த இவள் மனம் மறுக்கிறது. கோவலன், மாதவியின் எண்வகை வரிகளிலும் எவ்வகையில் தன்னைப் பறிகொடுத்தானோ அதுவே அவளின் இடத்தையும் அடையாளம் காணவைத்தது. கானல்வரியில் அதுவே அவளது திருப்புமுனையும் ஆயிற்று.

சமய அரங்கில் செந்நெறி நடன வடிவங்கள்

(Classical Dance Forms in the Religious Theatre)

சிலப்பதிகார காலத்தின் பின்னர் அரங்கு கோயிற் பண்பாட்டுக்கலை வளர்ச்சியாக மேலெழத் தொடங்குகின்றது. பல்லவர் காலத்தில் ஊன்றப்பட்ட வித்து சோழர் காலத் திலேயே விருட்சமாய் வேருன்றுவதால் நாமும் இவ் விருகாலத்தையும் ஒன்றுசேர வைத்தே நோக்கவேண்டியுள்ளது (கி.பி. 600 கி.பி. 1200). கோயில் ஒரு நிறுவனமாக, கலைக்கான வெளிப்பாட்டடமாக அமைந்தமைக்கான காரணம் யாது, இதனை நாம் அரங்கினூடாக

சிவாகமத்தின்படி எப்படிப்
பூசை செய்ய ஒரு பூசாரி
அவசியமோ அப்படி
ஆற்றுகைக்கும் இசையும்
நடனமும் தான் அவசியம்.
இக்கைங்கரியத் தைக்
கணிகையர் அல்லது
தேவதாசிகளே செய்தனர்.
இதில் கணிகையர்கள்
தாசியரைவிட ஒருபடி
உயர்வாகக் கருதப்பட்டனர்.

வெளிக்கிளம்பும் சமூக அடையப் பின்கண் நின்றே தெளிந்து கொள்ள முடியும். இக்காலத்தில் அரசவை சார்ந்த, கோயில் சார்ந்த இலக்கியங்கள், சிற்பங்கள், ஓவியங்கள், கல்வெட்டு ஆதாரங்கள் என்பவற்றின் மூலம் அரங்கத்தேடலை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. அந்தத் தேடலில் பெண்ணையும் காணமுடிகிறது.

இக்கோயிற் பண்பாட்டுக் கலைவளர்ச்சியில் கலைக்கும் பெண்ணுக்குமிருந்த நெருங்கிய தொடர்பினைக் காணலாம். இந்திய நடனத்தில் ஆண், பெண்பாலாரின் பங்கு உலகத்திலேயே மிகவும் ஒரு சிக்கலான கலையாக உருவெடுத்தது. 'கூத்தனும் கூத்தியும் கோத்த பல்லியமே, அவளும் தானுமாய் அணைந்து உடன் ஆகி' (கூத்த நூல்: 94) மூலம் கூத்தர்களுள் தலைமைக் கூத்தன் சிவன்; அவன் ஏகன்; அவன் சர்வன். அவன் ஆடுகின்றான். அனைத்தும் ஆடுகின்றன எனக் கருதப்பட்டது.

எனினும் 'கூத்தில் கனிந்தது கூத்தியின் கூத்து'. இறைவனைக் கூத்தாட்டுபவள் இறைவி. 'அவளின்றி ஓர் அணுவும் அசையாது', அவளின்றி அவனும் அசையான்', இது சாத்தவழிக் கருத்து. 'உடையாள் உன்றன் நடுவு இருப்பள்', 'உடையாள் நடுவுள் நீ இருத்தி' என்கிறார் மணிவாசகர். இதனையே சாத்தனாரும் தமது புறநடை இயலில், 'வல்லில் வளைக்கும் மெல்நூல் போலத் தன்மயச் சிவனைச் சிள்மயை அருளின் ஆண்டுகொண்டு ஆடி ஆட்டுவிக்குமே' என்கிறார். (கூத்த நூல்) சிவனைப் போலவே சக்தியும் எப்போதும் எல்லாமாய் எங்கணுமாய் அருள்களியும் அமுத நடம்புகின்றாள். அவன் செய்வது சண்டதாண்டவம். அவள் தன் இனிமையால் அவனுடன் ஆடி அவனை ஆட்டுவிக்கிறாள்.

இதிலிருந்து தென்இந்தியா சிவ நடனத்தின் இருப்பிட மாக இருந்தபடியாலேதான் நாயன்மார்களின் தேவார திருவாசகங்களிலும் ஆற்றுகைக் குறிகள் தோற்றப் பொலிவுகளாக வர்ணனை பெற்றுள்ளன. ஆயினும், நடராஜர் நடன சம்பிரதாயம் ஒரு ஆண் நடன பாரம்பரியத்தை உருவாக்கத் தவறிவிட்டது. பக்தி, சிருங்காரப் பாடல்களைப் பாடியவர்கள் ஆண்களாக இருந்தும் ஆற்றுகை நடன மாதர்களின் பிரத்தியேகமான ராஜோபசாரமாகக் கருதப்பட்டது.

இதில் ஆற்றுகையில் ஈடுபட்ட பெண்கலைஞர்களைப் பொறுத்தவரையில் கடவுளுக்குத் தம்மை அர்ப்பணித்தவர்களே 'தேவதாசிகள்' ஆக நோக்கப்பட்டனர். சிவாகமத்தின்படி எப்படிப் பூசை செய்ய ஒரு பூசாரி அவசியமோ அப்படி ஆற்றுகைக்கும் இசையும் நடனமும் தான் அவசியம். இக்கைங்கரியத் தைக் கணிகையர் அல்லது தேவதாசிகளே செய்தனர். இதில் கணிகையர்கள் தாசியரைவிட ஒருபடி உயர்வாகக் கருதப்பட்டனர். நடனத்தையும், இசையையும் பேணிப்பாதுகாக்க வேண்டியவர்களாக இவர்களையே சமூகம் எதிர்பார்த்தது. அநேக கணிகை மாதர் சிவன் கோவில்களுக்கே அர்ப்பணிக்கப் பட்டனர். சிவனைத் தொழுவதற்கும் அவர் முன்னிலையில் நடனப்பாடுவதற்கும் கணிகையர்கள் தெய்வத் தகஷன் விஸ்வகர்மாவால் உண்டாக்கப்பட்டார்கள் என்ற ஒரு ஐதீகமும் உண்டு.

கோயிற் பண்பாடு வளர்ச்சிபெறவே இதை மையமாகக் கொண்டு ஆடலும் பாடலும் ஓர் சடங்கார்ந்த நிகழ்வாகிவிட்டது. 'கோயில் நாடகக் குழுக்களும்

வருகென்' என்ற ஒரு தொடர் பெருங்கதையில் வருகின்றது. நாட்டியக் கணிகையர்களை இந்துத் தெய்வங்களுக்கு அர்ப்பணிக்கும் மரபு இருந்துள்ளது என்பதற்கான கல்வெட்டு ஆதாரங்களையும் காணமுடிகிறது. இந்த 'மகாரியர்' ஒன்பது வயதில் கட்டாயமாக ஜகநாதரை மணம் முடித்தபின்பே அனுமதிக்கப்பட்டார்கள். கடவுளுக்குப் பணிவிடைகள் செய்வதற்காகக் கூட்டம் கூட்டமாகத் தேவதாசிகள் கோயில்களுக்கு அனுப்பப்பட்டுப் 'பொட்டுக்கட்டப்பட்டனர்'. ஏராளமான சிலாசாசனங்களும், கல்வெட்டுகளும் இடைக்காலச் சோழர்கள் காலத்தில் தேவதாசிகளாகப் பெண்களைப் பட்டயமிட்டுக் கொடுக்கப்பட்டதை உறுதிசெய்கின்றன. இவர்களைப் பராமரிக்கக் கோயில் வருமானத்தில் ஒரு பகுதிப் பணம் - நெல் ஒதுக்கித்தரப்பட்டது.

“இந்தத் தேவதாசிகளுக்குச் சில நிபந்தனைகளும் விதிக்கப்பட்டிருந்தன.

- ஆடவர்களுடன் கூடலாகாது.
- ஜகநாதருக்கே நடனமாட வேண்டும்.
- எப்போதும் நெற்றியில் திலகம் அணிந்திருக்க வேண்டும்
- ஆடவருடன் பேசலாகாது.
- ஆடும்போது முன்னுக்கிருந்து பார்ப்பவர்களைப் பார்க்கக் கூடாது.
- சுத்தமான ஆடை அணிய வேண்டும்.

இப்பெண்களை ஆற்றுமைக்குத் தேர்ந்தெடுப்பதற்கும் பின்வரும் நியமங்கள் இருந்தன.

- அங்கவீனம் இருத்தலாகாது.
- ஒரு பிராமணர் தண்ணீர் வாங்கிக் குடிக்கக்கூடிய ஒரு வம்சத்தில் பிறந்திருக்க வேண்டும்.
- தேவதாசியானவள் விண்ணப்பத்தின் மூலம் சபையோரால் ஆராய்ந்தே தெரிவுசெய்யப்பட்டுக் குறித்த நாளன்று திருமணச் சடங்கொன்றில் எதிர்பார்க்கப்படும் முழுமைகளுடன் தாய், தந்தையர், சுற்றத்தார் புடைசூழ ஆலயத்திற்கு அழைத்துச் செல்லப்பட்டு ஆண்டவனுக்கு மணம் முடித்து வைக்கப்படுவாள். இதன்பின்னர், கோயிற் பூசகர் அவளுக்குப் புதிய வஸ்திரத்தைச் சன்மானமாக வழங்குவார். இதைத்தான் அவள் எப்போதும் நடனமாடும்போதும் கட்ட வேண்டும். இம்மகாரிகள் இரண்டு முறையிற் செயற்பட்டுள்ளனர்.
- நாள்தோறும் நடைபெறும் சடங்குகளில் பங்கு பற்றுபவர்கள்.
- விழாக்களில் மாத்திரமே பங்குகொள்பவர்கள்

'பிரமானந்த புராணம்' இக்கணிகையர்களை நான்கு வர்க்கங்களாக வகுத்துள்ளது.

கடவுளுக்குப் பணிவிடைகள் செய்வதற்காகக் கூட்டம் கூட்டமாகத் தேவதாசிகள் கோயில்களுக்கு அனுப்பப்பட்டுப் 'பொட்டுக்கட்டப்பட்டனர்'. ஏராளமான சிலாசாசனங்களும், கல்வெட்டுகளும் இடைக்காலச் சோழர்கள் காலத்தில் தேவதாசிகளாகப் பெண்களைப் பட்டயமிட்டுக் கொடுக்கப்பட்டதை உறுதிசெய்கின்றன.

- தேவதாசிகள் - கோயிற் கணிகையர்.
- பிரம்மதாசிகள் - பிராமணருக்குச் சொந்தமான கணிகையர்.
- சுதந்திரத்தாசிகள் - தம் எண்ணப்படி நடக்கும் சுதந்திரமுடைய தாசிகள்.
- சூத்திரதாசிகள் - பிராமணரல்லாதோருக்குச் சொந்தமான தாசிகள்.

கோயில்களில் இத்தேவதாசிகள் ஆற்றுகைகளை நிகழ்த்தும்போது அரசனும் பிரசன்னமாக இருந்துள்ளான். கோயில் பக்தர் குழு தமது மாணிக்கங்களுக்குப் பின் அதாவது, தேவதாசிகளுக்குப் பின் நின்றே வழிபட வேண்டும். இதனை கி.பி. 1265இல் குலோத்துங்க சோழமன்னன் பிறப்பித்த ஆணைகள் மூலம் அறிந்துகொள்ளலாம்.” (Sangeet Natak No: 97:1990)

சோழர் காலத்தில் இவ் ஆடல் மகளிர் பதியிலார், தளிச்சேரிப் பெண்டுகள், பிணாப்பெண்டுகள், மங்களத்தாசிகள், தளிகைக்கூத்திகள் என்றெல்லாம் பல பெயர் கொண்டு அழைக்கப்படலாயினர். இவர்களில் கணிகையர் சமூகத்தின் சொத்தாகக் கருதப்பட்டனர். நாட்டிய ஆசிரியர்கள் கூத்தரசன், நிருத்தப் பேரரையன், சாக்கைமாராயன், நட்டுவ ஆசான் எனப் பல பெயர் பெற்றனர். முதலாம் இராசராஜன் காலத்தில் நானூறு நாட்டிய மகளிருக்குத் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலைச் சுற்றி நிலங்கள் நிவந்தங்களாக வழங்கப்பட்டன.

ஆயினும், இந்நிலங்களில் இருந்து கிடைத்த வருமானமும் மடைப்பள்ளியில் ஒவ்வொருநாளும் கிடைக்கும் பிரசாதமுமே தேவதாசிகள் வாழ்வில் எஞ்சி நின்றவை. இத்திருப்தியின்மையே தேவதாசிகளை விபச்சாரத் தொழிலில் இறக்கிற்று. கோயிலை மையமாகக் கொண்டெழுந்த 'கோயிற் பண்பாடும் தேவதாசி மரபும்' இன்று அழிந்து எஞ்சியுள்ளவர்களும் 'தாரி' என்றழைக்கப்படும் விபச்சாரிகளாயினர். இத்தகைய ஒரு நிலைமை எழுந்தமைக்கான காரணம் யாது, பக்திநெறி பெண்ணை ஒரு மனித ஜீவியாகப் பார்க்க முற்பட்டதா, கலை உள்ளடக்கம் பெண்ணை எந்த இடத்தில் வைத்திருந்தது என்ற வினாக்களை எழுப்பும்போதுதான் இதன் சுவராசியமான உட்கிடக்கைகளை உய்த்துணர முடியும்.

இறை பணிக்காக அர்ப்பணித்துக் கொள்ள வழங்கப்பட்ட பெண்களை உயர் குழாம் தங்களது காம இச்சைகளைப் பூர்த்திசெய்து கொள்வதற்காகவும் பயன்படுத்திக் கொண்டது. கோயில்களில் நடனமாடி, இசைபாடி இறைவனின் உள்ளத்தைக் குளிர்ச் செய்தவர்கள். அந்த இறைவனின் அடியார்களான ஜமீந்தாரர்களையும் மகிழ்விக்க வேண்டிய கட்டாயத்திற்குள்ளானார்கள். இதற்காகப் பல வசதிகள் அவர்களுக்குச் செய்து தரப்பட்டன. இப்படிப் பல வசதிகள் வந்துசேரவே தேவதாசிகள் இறைபணியை இரண்டாவது இடத்திற்குத் தள்ளிவிட்டு இச்சைப்பணியை முதன்மைப்படுத்தினர். இசையும் நடனமும் இவ்வுணர்வு வெளிப்பாட்டிற்கு அதிக சாத்தியத்தையும் கொடுத்தது. காமத்தைத் தூண்டும் அந்த இசையும் நடனமும் ஆடவர்க்குத் தேவைப்பட்டது. அவர்களது காம உணர்வைத் தூண்டிவிடும் மகிழ்வளிப்புச் சாதனமாகக் கலை

இக்காலச் சிற்பங்கள்,
ஒவியங்களை
நோக்கும்போது
வாழ்வியக்கத்தின் தனியொரு
அலகைப் பிரதியுருச்
செய்யும் நோக்கத்தைக்
கொண்டிருத்தல் தெரிதலால்
இவையும் நடனத்தின் ஒரு
பகுதியாகக் கருதப்பட்டன
எனலாம்.

இருந்ததால் அந்தக் கலைகள் அழிந்துவிடாமலிருக்க அவற்றைக் கற்றுக் கொள்ளும் உரிமை கணிகையருக்கு வழங்கப்பட்டது.

இக்காலச் சிற்பங்கள், ஒவியங்களை நோக்கும்போது வாழ்வியக்கத்தின் தனியொரு அலகைப் பிரதியுருச் செய்யும் நோக்கத்தைக் கொண்டிருந்தல் தெரிதலால் இவையும் நடனத்தின் ஒரு பகுதியாகக் கருதப்பட்டன எனலாம். இவை கட்டில் கலைக்குரிய மொழியான கலைக்குறியீடுகளால் வடித்தெடுக்கப்பட்டுள்ளன. அக்காலப் பண்பாட்டுக் குறியீடுகளாகப் பெண்கள் வடித்தெடுக்கப் பட்டுள்ளதை இங்கு காணமுடிகிறது. ஆண், பெண் என்பன கலைஞனால் வடித்தெடுக்கப்படும் பொழுது ஆணைப் பார்க்கிலும் பெண் கலைமுதற் பொருளாக (Art Material) அவனிற்கு ஆனதேன்? இதனை நாம் அக்காலத்தில் பெண் பற்றிய பண்பாட்டுப் படிமம் எவ்வகையில் அவன் மீது ஆழப்பதியவிடப்பட்டுள்ளது என்பதைக் கொண்டே நோக்க முடியும்.

அக்காலத்தில் அறவழிச் சிந்தனை மேலோங்கிய நிலையில் தெய்வீகச் சிந்தனையுமுட்டி அதனுடாக உலகியல் வாழ்வியலையும் எட்டலாம் என்பதற்கான கோட்காட்டலாக பௌதீக மனநிலைச் சித்திரிப்பாகப் பெண் வடிக்கப்பட்டிருக்கலாம். ஆனால், தெய்வீக நோக்கில் பெண்ணை உயர்நிலையில், 'உண்ணாமுலை உமையாளுடன் உடனாகிய ஒருவன்', 'மாது அவளும் மாதவனும் மணந்து உருவப்பேதம் அறப்பாதி அவன்பாதி அவன்பாதி சடைபாதி முடிபாதி நடுப்பாதி மதிபதிவு ஆகி ...', 'அர்த்த ஈஸ்வரநாரி அர்த்தநாரி ஈஸ்வரன்', 'பெண்ணின் நல்லாளொடு பெருந்தகை இருந்ததே' எனத் தேவாரங்கள் எடுத்தியம்பினும் ஆண்தெய்வங்களின் பௌதீகத் தோற்ற நிலையில் இருந்து பெண் தெய்வங்கள் மிகவும் குறுகிய நிலையில் அவற்றின் கீழ் ஒளிந்திருப்பதாகவே தீட்டப்பட்டுள்ளன. இந்து பெரும் பண்பாட்டில் (Great Tradition) பெண்களின் ஆடல்கள் ஆண்களுக்கு மகிழ்ச்சியூட்ட வேண்டும் என்ற நிலைப்பாட்டை உணர்த்தியது. இந்தப் பண்பானது பெண்களின் ஆடல் அமைப்பியலையும் அதன் உள்ளடக்கத்தையும் பாதித்தது. இவை 'பதிவிருத்திய நடனம்' என்றும் 'களிநடம்' என்றும் பொதுவாக வழங்கப்படலாயிற்று.

வாழ்க்கையோடு ஒட்டிய விடயங்களைக் கருப்பொரு ளாகக் கொள்ளும்போது (வித்த சித்திரங்கள்) பெண்ணுருவத் தின் அங்க அமைப்புக்களை உயர்புடைப்பானதாகக் (Prominent) காட்டுவதாகவே தீட்டப்பட்டுள்ளன. பெண் ஒருபோகப்பொருள் என்பதை மறந்துவிடாமலிருக்கக் காமநூல்களையும் எழுதி வைத்தனர். வாத்தையாளின் 'காமசூத்திரம்' பெண்ணின் உடலமைப்பிற்கேற்ப அவர்களைச் சிந்திணி, நந்திணி, பத்திணி என்று வகைப்படுத்துகிறது. அறுபத்துநான்கு மன்மதவலைகள், பல்வகை முத்தங்கள், அணைப்புகள், தழுவல்கள், கிள்ளல்கள் என்று கூறி உடலுறவைப் படம் போட்டுக் காட்டுகிறது. கோயிற் கோபுரச் சிலைகளில், ஒவியங்களில் காமலீலை அபிநயங்கள் கலக்கப்பட்டன. காமசூத்திரத்தில் ஆண், பெண் வகைகளை, உடலமைப்பை ஆதாரமாகக் கொண்டு பாகுபடுத்தியதில் இருந்து சிற்ப ஒவியப் பிரமாணமாக இவ் அங்க அமைப்பைக் கொள்ளும் முறைமை அமைந்துள்ளது போலும். 'விறலிவிடு தூது' ஒரு பெண்ணின் உச்சந்தலை முதல் உள்ளங்கால் வரை உள்ள அங்க அழகுகளை, நிர்வாணத்தை வர்ணிக்கிறது. நரசிம்ம

பல்லவன் காலத்தில் மதத்தின் பேரால் காளி, சண்டி போன்ற பெண் தெய்வங்களின் பேரால் நடைபெற்ற காமக்களியாட்டங்களின் தன்மைகளையும் அறியமுடிகிறது.

கோயிலுக்கும் கடவுளுக்கும் அர்ப்பணிப்பதாகக் கூறி இப்பெண்களைத் தம் சிருங்கார நாயகிகளாகவே பெருமளவில் கையாளத்தொடங்கியது உயர் குழாம். “பரத்தமைச் சமூக நிறுவனத்தின் நிலவுமைக்கால வெளிப்பாடாகவும் நிலப்பிரபுக்களின் திருமண உறவிற்கு அப்பாற்பட்ட இணைவிழைச்சு உணர்வினைத் தாங்கிக் கொண்டது. இத்தேவதாசி குலமென்” பார் கா. சிவத்தம்பி. ஈழத்துத்தமிழ் மக்களிடையே நிலவும் அணுகுகாற்றுக் கலைகள் - ஒரு சமூகவியல் நோக்கு (தட்டச்சுப்பிரதி) ஆழ்வார் பாசுரங்களிலும் பெண்மை பற்றிய பார்வை அதிகமே இழையோடியிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. சங்ககால அகப்பொருள் துறையினை உள்வாங்கிப் பல்லவர் காலத்தில் பக்திக் கூடாகவும் அகமரபுத் தொடர்ச்சியைப் பேணி நிற்கிறார்கள். இங்கு இறைவனைப் பெண்களின் மனத்தைக் கவருபவனாக, பெண்கள் பலரை மணந்து கொண்டவனாக, பெண்களிடம் குறும்பு செய்பவனாகப் பெண்கள் பலரை ஏமாற்றியவனாகக் காட்டுகிறது ஆழ்வார்களின் ‘நாலாயிரத் தில்வியப் பிரபந்தம்’. அதே நேரத்தில் ‘ஆண்களுக்குப் பெண்களிடத்து மோகம் கூடாது என்றும் வலியுறுத்துகிறது. பெண்கள் உறவு இறையருளை அடையத்தடையாகும்’ என்பதையும் பரவலாகப் பாடிச் செல்கின்றனர் ஆழ்வார்கள். பெண்களால் சுகங்கள் அடைபவர்கள் இறுதியில் துன்பத்தைத்தான் அடைவார்கள் என்பதை,

பெண்டிரால் சுகங்கள் உய்ப்பான் பெரியதோர் இடும்பை பூண்டு
(திருமாரலை - 05)

என்று தொண்டரடிப் பொடியாழ்வார் கூறுகிறார். அவரே இறைவன் தான் தன்னைப் பெண்களின் மாயவலையில் சிக்காமற் தடுத்தானென்றும் குறிப்பிடுகிறார். இவ்வாறே திருமங்கையாழ்வாரும் இறைவன் அருளைப் பலகாலம் உணராது தான் பெண்களின்பத்தைப் பெரிதாக எண்ணி மயங்கிக் கிடந்ததாகவும் பிறகு அதனைப் பிழையென்று கருதி இறைவன் திருவடியைச் சரணடைந்ததாகவும் பலபாடல்களில் வருந்திப் பாடியிருக்கின்றார்.

ஆவியே அமுதே என நினைந்துருகி அவரவர் பனைமூலை
துணையாப்

பாவிமேன் உணராது எத்தனை பகலும் பழுதுபோய் ஒழிந்தன
நான்கள் (949 - பெரியதிருமொழி - முதற்பத்து - 01.
வாடினேன் - 02)

‘நாலாயிரத் தில்வியப் பிரபந்தம்’ ஆணாதிக்கச் சமுதாயத்தின் பெண் பற்றிய மோசமான நிலையை வெளிப்படுத்தியதுடன் பெண்ணுடனான உறவு வெறுக்கத்தக்கது என்ற பிறிதொரு கோணத்தையும் பிரதிபலிக்கின்றது. ஒரு ஆணிடம் இருக்கக்கூடாத குணங்களென்று நாம் நினைப்பதை இறைவன் மீது ஏற்றிப்பாடுகிறார்கள். அப்படிப் பாடிய காலத்தில் பெண்கள் மிகவும் தாழ்ந்த நிலையிலேதான் இருந்திருக்க வேண்டும். பல பெண்களை மணத்தல் ஆண்களின் ஏற்றமாகவே கருதப்பட்ட சமூக அமைப்பு இருந்திருத்தல் வேண்டும். சமயவாதிகள் பெண் சமுதாயத்தைத் தங்கள் கையில் எடுத்துக் கொண்டு தாங்கள் விரும்பியபடியெல்லாம் பாடியிருக்கிறார்கள். இது அந்தச்

‘நாலாயிரத் தில்வியப்
பிரபந்தம்’ ஆணாதிக்கச்
சமுதாயத்தின் பெண் பற்றிய
மோசமான நிலையை
வெளிப்படுத்தியதுடன்
பெண்ணுடனான உறவு
வெறுக்கத்தக்கது என்ற
பிறிதொரு கோணத்தையும்
பிரதிபலிக்கின்றது.

சங்ககால விறலி, கலிப்பெண்,
மாதவி, தளிச்சேரிப்
பெண்டுகள் எனத் தொடரும்
பெண் ஆற்றுகைக்
கலைஞர்களின் ஆற்றுகை
வடிவமானது, சிருங்காரத்
தழைவுகளுடன் கூடிய
நாயகனிடம், நாடிய
ஏக்கங்களாகவே
படைப்பாக்கம்
செய்யப்பட்டுள்ளன.

சமயவாதிகளின் பெண்பற்றிய கருத்து நிலையைப் பிரதிபலிப்பதாகவே அமைகிறது. இறைவன் பெண்கள் பலரையும் மயக்கு பவன், மயக்கி ஏமாற்றுபவன் என்று கூறுதல் கடவுளுக்குப் பெருமை சேர்ப்பதாகக் கருதுகிறார் குலசேகர ஆழ்வார்.

கருமலர்க் கூந்தல் ஒருத்தி தன்னைக் கடைக்கணித்து

ஆங்கே ஒருத்தி தன்பால்

மருவி மனம் வைத்து மற்றொருத்திக்கு உரைத்த ஒரு

பேதைக்குப் பொய் குறித்து ...

(760

- பெருமாள் திருமொழி)

கன்னிப் பெண்களின் உள்ளத்தைக் கவர்தல், இறைவனின் குண இயல்புகளில் ஒன்றாகப் பேசப்படுகின்றது. இக்கருத்தைப் பிற்காலச் சிற்றிலக்கியங்களிலும் காணலாம். தனக்கு முந்திய காலப் பெண்களின் நிலையை அப்படியே நிலைநிறுத்தி வைத்திருக்கிறது வைணவ பக்தி இலக்கியம்.

ஆயினும், 'ஆண்டாள்', அதுவரை பெண் தன் காதல் 'வேட்கையை வாயினாற் சொல்வதற்குப் போடப்பட்ட வாய்ப்பூட்டை, பெண்ணுக்கு விதிக்கப்பட்ட இத்தளையை முதன்முதலில் உடைப்பவளாக வந்து சேர்கிறாள். ஆண்டாள் பாடல்களைக் காதற் பாடல்களாக மட்டும் நோக்கினால், அவை நல்ல 'தன்னுணர்ச்சிப் பாடல்களாக' நிற்கும்.

சங்ககால விறலி, கலிப்பெண், மாதவி, தளிச்சேரிப் பெண்டுகள் எனத் தொடரும் பெண் ஆற்றுகைக் கலைஞர்களின் ஆற்றுகை வடிவமானது, சிருங்காரத் தழைவுகளுடன் கூடிய நாயகனிடம், நாடிய ஏக்கங்களாகவே படைப்பாக்கம் செய்யப்பட்டுள்ளன. வடமொழி நூல்களில் படி 'ஸம்யோக சிருங்காரம், விப்ரலம்ப சிருங்காரம்' என்பவை நாயகனிடம் கொண்ட லீலாவிநோதங்கள். அவை நாயகனிடம் நாடிய ஏக்கங்கள். இவை ஏழு வகைப்படும். நாயகனைக் கண்குளிரக் காணல், நாயகனிடம் சித்தம் பற்றுதல், நாயகன் நினைவு, நாயக குணப்பாவம், பிரிவாற்றாமை, காமக் காய்ச்சல், நாணம் கெட்ட நட்பு, நாயகனைப் பற்றிப் பேசல், காம மிகுதியால் வரும் மூர்ச்சை, நாயக, செல்வ, ஸம்பரமம் போன்ற சிருங்கார ரஸங்கள் ஆடலில் மேலோங்கியமைக்கான காரணம் யாது, இதனை அக்கால சமூகத்தளத்தில் நின்றே நோக்க வேண்டியுள்ளது.

ஆண் தெய்வங்களின் மேலாண்மையைப் பற்றிய விடயத்தினைத் திருவாலங்காட்டில் காளிகாதேவி இரத்தமுண்ட மதத்தால் செருக்குற்று மாநிலத்து உயிர்களை வாட்டினாள் என்றும் அவளது செருக்கை அடக்க இறைவன் நாட்டியப் போட்டியொன்றை ஏற்படுத்தினாரென்றும் அதில் இருவரும் சரிசமானமாகச் சண்ட தாண்டவம் செய்தனரென்றும் இறுதியில் பைரவ வடிவில் இருந்த பரமன் ஒரு காலை ஊர்த்துவ முகமாய் மேலே தூக்கி நிருத்தம் செய்யக் காளியம்மை பெண்ணாகையால் அவ்வாறு தானும் செய்ய நாணி அடங்கினள் என்றும் கூறுகிறது. 'திருவாலங்காட்டுப் புராணம்' இதனை,

அடி உயர்த்து அடல் செய்ய அருகு உறும் காளி நோக்கி

ஒடிவு உறும் நாணின் மேவி ஒளிமுகம் இறைஞ்சி ஒல்கி

வடிவு உறும் பாவை போலச் செயலற மயங்கி நின்றாள்

(கரண நூல் சூத். 124)

எனக் குறிப்பிடுகின்றது. இதிலிருந்து பெண் கலைஞர்களுக்கு உடலை வெளிப்படுத்தும் முறையிலும் வரையறை இருந்துள்ளதை அறிய முடிகிறது. உடலைச் சிருங்காரத் தழைவு பொருந்தும் வகையில் அசைப்பதையே அன்றைய உயர்குழாம் விரும்பி நின்றது போலும். உயர்குழாத்தினர் இப்பெண்களிடம் அங்கங்களைத் தாக்கி, நினைவைத் தூண்டி, உடலை இளைக்கவைத்து மயக்கமூட்டி ஆடி முடிப்பதையே வேண்டி நின்றனர். சம்பந்தர் “கோலோடக் கோல் வளையார் கூத்தாடச் சேயிழையார் நடமாடும் திருவையாறே” என்றும் ‘கோலவிழாவின் அரங்கத்தேறிக் கொடியிடை மாதர்கள் மைந்தரோடும் ...’ ‘நாடகமாக ஆடி மடவர்கள் பாடும் நறையூர்’ என்றும் தமது தேவாரங்களில் செந்நெறி நடன வடிவங்களின் தன்மையினை எடுத்துக் கூறி நிற்கிறார்கள். (சம். 130 - 09, 08 - 06, 223 - 03)

ஆகமங்கள் நூற்றெட்டு வகை நாட்டியங்களைக் குறித்துச் சொல்கின்றன. இசை, சிற்ப, ஓவியங்களில் நாயக - நாயகி பாவங்களாக இவை வெளிப்பாடடைந்துள்ளன. காமகுத்திர நூலார் நாயக - நாயகியரை எட்டு வகையாகப் பிரிப்பார். இவ் எட்டு வகையினரையும் ஓவியங்களிற் காணலாம். இவை அக்கால மக்களுடை பண்பாட்டுக் கருத்தியலை அறிவதற்குச் சாதனங்களாக அமையும். தத்தை, விசுருதை, பிரத்தியை, பக்தை, இருதை, அலங்காரி, உருத்திர கணிகை என ஏழுவகைத் தேவரடியார்கள் கோயிற் பணியில் ஈடுபட்டுள்ளமையை அறிய முடிகிறது. அரசர்களும் நட்டுவனார்களும் தேவதாசிகளும் ஆடற்கலையை ஒழுங்குடன் பேணி வந்திராவிடில் இக்கலை சிதைந்து போயிருக்கும் என்பதிலும் ஐயமில்லை. இவர்களுக்கிருந்த கலையார்ந்த மதிப்பினைப் பட்டங்கள் அளிக்கப்பட்டு கௌரவிக்கப்பட்டமை மூலம் விளங்கமுடியும். “பூங்கோயில் நாடகத் தலைக்கோலி, மும்முடிச்சோழத் தலைக்கோலி, ஐந்நூற்று வத் தலைக்கோலி, வீராபரணத் தலைக்கோலி” எனும் பட்டங்கள் பற்றிய குறிப்புகளும் காணப்படுகின்றன. (கலைக்களஞ்சியம் - VI : 341 - S. I. I)

ஆயினும், இத்தேவதாசிகளைக் கையாண்ட முறைமை காரணமாகக் கோயிலைத் தளமாகக் கொண்டமைந்த பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி போன்ற நாடக வடிவங்கள் கோயிற்கால சமயக்காப்பு, (Licence) அரசியல் பொருளாதாரப் பாதுகாப்புகள் மறையத் தொடங்கவும் கோயிலுக்கு வெளியே செல்லவேண்டிய தேவை ஏற்படலாயிற்று. கோயில்களோடு பொட்டுக்கட்டி வைக்கப்பட்ட பெண், நிலப்பிரபுகளுக்கும் ஆசைநாயகிகளாக வாழவேண்டி, அடிமை நிலையில் தேவரடியார் என்ற நிலையில் இருந்து தேவதாசியாக மாறித் தாசிலுமமாக்கப்பட்டு ஆண்களுக்கு இன்பமூட்டும் கருவிகளென்ற நிலையில் குலமகள், விலைமகளென்ற வகைப்பாட்டிற்கும் ஆளானாள். இது பரத்தமையைத் தம் தொழிலாகக் கொள்ளும் நிலைமைக்கும் உட்படுத்தியது. மகாத்மகாந்தியே ஒரு முறை ‘பெரும்பாலான எமது கோயில்கள் பரத்தையின் சந்தை நிலையங்களே’ என வருந்திக் குறைகூறியிருந்தார்.

இக்காலத்திற் படைக்கப்பட்ட நாடக வடிவங்களை நோக்கும்போது, ஆளுவோன் எவ்வகையில் தனது ஆட்சிக்குக் கட்டுப்பட்ட அடிநிலை மக்களைக் கையாண்டுள்ளான் என்பதை அறிந்து கொள்ள முடியும். இந்நாடகங்களில்

கோயில்களோடு பொட்டுக்கட்டி வைக்கப்பட்ட பெண், நிலப்பிரபுகளுக்கும் ஆசைநாயகிகளாக வாழவேண்டி, அடிமை நிலையில் தேவரடியார் என்ற நிலையில் இருந்து தேவதாசியாக மாறித் தாசிலுமமாக்கப்பட்டு ஆண்களுக்கு இன்பமூட்டும் கருவிகளென்ற நிலையில் குலமகள், விலைமகளென்ற வகைப்பாட்டிற்கும் ஆளானாள்.

வரும் உயர்பாத்திர, அடிநிலைப் பாத்திரச் சித்திரிப்புக்கள் இதை விளக்கி நிற்கும். அதிகாரத்தின் துணையுடன் பெண்கள் மீது நிலவுடைமைச் சமுதாயத்தில் நிகழ்ந்த பாலியல் வன்முறைகளுக்கு அடிப்படைக் காரணம் பாலியல் வேட்கை மட்டுமல்ல, அதிகாரத்தையும் மேலாதிக்கத்தையும் நிலைநாட்டும் ஒரு கருவியாகவும் பாலியல் வன்முறையைக் கருதியுள்ளமை ஆகும். பொதுவாக நிலவுடைமைச் சமூக அமைப்பில் பின்வரும் மூன்று வகையான ஆதிக்கம் இடம்பெறுவது இயல்பாயிற்று.

- பொருளாதார ஆதிக்கம்.
- அரசியல் ஆதிக்கம்.
- பண்பாட்டு ஆதிக்கம்.

பாலியல் வன்முறையானது, காலந்தோறும் கையாளப் பட்டுள்ளது. பெண்களின் உடல் மீது பண்பாட்டு ஆதிக்கத்தை நிலைநாட்டி உளவியல் நிலையில் அப்பெண்களை மட்டுமன்றி அப்பெண்களின் சாதியினரையும் பலவீனமாக்கியுள்ளது. இதற்கான காரணம் குறித்து அனூராதா (1993:79) என்பவரது பின்வரும் கருத்துக் கவனத்திற்குரியது.

“ஆடவர்களது சண்டைகள் நிகழும் தளமாகப் பெண் களது உடல்கள் ஆகிவிட்டன. ஒரு சமூகத்தின் மரியாதை யானது, அதன் பெண்களின் மரியாதையோடு நெருக்கமாக இணைக்கப்பட்டுள்ளது. அச்சமுதாயத்தின் பாரம்பரியத்தைத் தாங்கி நிற்பவர்களாகப் பெண்கள் கருதப்படுகின்றார்கள். பெண்களின் மீதான பாலியல் பலவந்தமும் பாலியல் முறைகேடுகளும் அச்சமுதாயத்தின் சுயமரியாதையையும் தன்மானத்தையும் பாதிப்புக்குள்ளாக்கு கின்றது. அத்துடன் அச்சமுதாயத்தின் தனித்துவத்தையும் சுயதகுதியையும் சமூக மதிப்பையும் குறையாடியும் விடுகின்றது. இதன் விளைவாக அம்மக்கள் செயலற்றவர்களாக ஆக்கப்படுகிறார்கள். அமைதியாக எல்லாவற்றையும் சகித்துக் கொள்ளும் நிலைக்குத் தள்ளப்படுகின்றார்கள்.”

அதிகாரத்தின் துணையுடன் நிகழ்த்தப்படும் பாலியல் வன்முறையில் இருந்து தப்பிக்க அடித்தள மக்கள் தேர்ந்தெடுத்த வழிமுறையாக,

- இடப்பெயர்ச்சி
- கொலை
- தற்கொலை என்பன அமைகின்றன.

அதிகாரம் என்ற வலிமைமிக்க சக்திக்குத் தம் உடலை இரையாக்காமல் கொலை அல்லது தற்கொலையின் வாயிலாக உயிரிந்தத் தம்சுலப் பெண்டிரைத் தெய்வமாக வழிபடும் செயற்பாடும் இருந்துள்ளது. இது வல்லோர் ஆதிக்கத்திற்கு எதிரான உணர்வை வெளிப்படுத்தும் முறையாகவும் அமைகிறது. ‘பள்ளு இலக்கியத்தில்’ வரும் பண்ணையார் இவ்நிலவுடைமைக்காலச் சமூகத்தின் அதிகாரக் குறியீடாகவே படைக்கப்பட்டுள்ளார். இந்நாடகத்தில் அடிநிலை மக்களின் (பள்ளன், பள்ளி...) தோற்றுப் பொலிவுகளும், பாறுணர்வுகளும் கொச்சைப்படுத்தப்படுவதாயும் தாசியாட்ட மயக்குதலில் ஆடப்பட்டுக் காமச்சுவை சார்ந்த ஒன்றாகவுமே படைக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறே ‘குற்றாலக் குறவஞ்சி’யில் குற்றாலநாதர் பலனிவரும்போது ‘புரிநூலின்

சதிர், சின்னமேளம், தேவதாசி நடனம், தேவரடியார் ஆட்டம் என அழைக்கப்பட்ட போதும் 'நோற்ஸ் பெண்கள்' என ஆங்கிலத்தில் இப்பெண்கள் கேவலமாகவும் கருதப்பட்டு ஒழுக்கக் கேட்டிற்கும் கேளிக்கைக்கும் எள்ளி நகையாடுவதற்குமுரிய ஒரு கலையாகவே உணரப்பட்டுச் சுதேசக் கலைகள் புறக்கணிப்பிற்கும் இழிவிற்கும் உள்ளாகின. 'Anti Natch Movement' என்று தேவதாசி முறைக்கும் சதிர்க் கச்சேரிகளுக்கும் எதிராக ஒரு இயக்கமே நடந்தது.

மாப்பன்' என்றும், வசந்தவல்லி வரும் போது 'வண்ணமோகினி' என்றும் வர்ணிப்பு அமைய, குறத்தியை அறிமுகம் செய்யும் போது,

மொழிக்கொரு பசப்பும் முலைக்கொரு குலுக்கும்
விழிக்கொரு சிமிட்டும் வெளிக்கொரு பகட்டும் ஆய

என வெறுமனே பௌதீக உடல்நிலைச் சித்திரிப்பாக நோக்கப்படுகிறது. இப்பின்புலமே தொடர்ச்சி யான கலைவாழ்வைத் தூசிதட்டும் முயற்சிக்கு ஆளாக்கிற்று. பிராமணியத்துவம் தோன்றி வளரவே உடலால் உழைக்கும் யாவரும் தாழ்த்தப்பட்டவர்களாகவும் இழிகுலத்தாராகவும் வகுக்கப்பட நிருத்தியக் கலையான சதிர் நடுத்தர வர்க்கப் பெண்களை வந்தடைந்து சற்றே தூசிதட்டப்பட்டுப் பரதநாட்டியமென மறுமலர்ச்சி பெறலாயிற்று. இதனை நகரத்தின் கலை மேடைகளுக்கு அளித்தவர்கள் மேலோங்கிகளே (Elites) கூத்திற்கும் நாட்டிய நாடகத்திற்கும் நெருங்கிய உறவினைக் காணும் ரசிகர்கள் 'கூத்தாடிகள்' எனத் தம்மை இழிவாகக் கருதிவிடுவார்கள் எனும் பீதி இம்மேலோங்கிகளுக்கு ஏற்பட்டதில் வியப்பில்லை. நாயக்கர்களாலும், மகாராஷ்டிரராலும் ஆளப்பட்ட காலத்தில் 'தேவதாசி ஒழிப்புச் சட்டம்' வந்தது. நடனக்கலை பயின்று வந்த மரபினர் அப்பயிற்சியை விட்டு விட்டனர். கோவில் ஊர்வலங்களில் அதுவரை நடனமாடி வந்த முறையும் ஒழிந்தது.

தமிழகத்தில் நாட்டியக் கலை இத்தகைய அரசியல், சமூக பொருளாதார, பண்பாட்டுச் சீர்குலைவுகளால் தேங்கி மங்கத்தொடங்கிற்று. சதிர், சின்னமேளம், தேவதாசி நடனம், தேவரடியார் ஆட்டம் என அழைக்கப்பட்ட போதும் 'நோற்ஸ் பெண்கள்' என ஆங்கிலத்தில் இப்பெண்கள் கேவலமாகவும் கருதப்பட்டு ஒழுக்கக் கேட்டிற்கும் கேளிக்கைக்கும் எள்ளி நகையாடுவதற்குமுரிய ஒரு கலையாகவே உணரப்பட்டுச் சுதேசக் கலைகள் புறக்கணிப்பிற்கும் இழிவிற்கும் உள்ளாகின. 'Anti Natch Movement' என்று தேவதாசி முறைக்கும் சதிர்க் கச்சேரிகளுக்கும் எதிராக ஒரு இயக்கமே நடந்தது. எனினும், "தேவதாசிகளுக்குரிய சதிர்மேடையைக் கைப்பற்றிப் 'பரதநாட்டியம்' என்று பெருமைபேசி, நாகரிகக் குலப்பெண்மணி ஒருத்தி மேடையேறிப் பலர் முன்னிலையில் நாட்டியமாடுவதா? ஆசாரமுள்ள பிராமணக் குடும்பத்தில் பிறந்த பெண் தேவதாசியைப்போல் சதிர் ஆடுவதா? போன்ற நையாண்டிகளின் மத்தியிலேயே ருக்மணி அருண்டேல் அவர்கள் அக்காலத்தில் 'சதிர்க் கச்சேரிகளில் நாட்டியம் செய்யும் பெண்ணின் பின்னால் தாளத்தைத் தட்டிக்கொண்டு நட்டுவனாருடனும், பாடுவனாருடனும் மிருதங்கம் வாசிப்பவர்களுடனும் ஒடிக்கொண்டிருந்தார்." (கமலராணி கலையரசி ருக்மணிதேவி கண்ட கலைக்கோவில். 1992:7)

இன்று, இத்தூசிதட்டப்பட்ட பின்புலத்தில் இருந்துதான் கலைமொழி மீட்டெடுக்கப்படுகிறது. அதனுடாகத்தான் மனதை உறுத்தும் அழுத்தங்கள் பாய்ச்சப்படுகின்றன. ஓர் உயிர் தனது ஆத்மாவின் உள்வெளியிலிருந்து (Internal Space) அரங்கின் வெளிக்குத் (Ileatre Space) தன்னை அர்ப்பணிக்கிறது. "இந்த உடலை மையமாகவும் இந்த உடலைப் பிரபஞ்சமாகவும் பார்க்கின்ற இடத்திலிருந்துதான் இந்த மொழியின் எழுத்துக்களும் இலக்கணங்களும் வகுக்கப்பட்டிருந்தன எனப் புரிந்தது" எனச் சந்திரலேகா குறிப்பிடுவது நோக்கத்தக்கது. (சுயமங்களா டிசம்பர். 1993 6:8)

இத்தகைய பின்புலங்களுக்கூடாக ஆற்றுக்கைக் கலை எழுச்சியுற்ற போதிலும் தேவதாசிகளின் ஆதங்கங்களும் ஒருபுறம் இருக்கத்தான் செய்கின்றன. தமக்குள்ளால் முகிழ்த்தெழுந்த இக்கலைவடிவத்தை விரசமாகப் பார்ப்பதோடு தமது வாழ்முறையையும் கேலிக்கிடமான ஒன்றாகப் பார்ப்பதனாலும் நகரத்தார் தமது கலை வடிவங்களைத் தூசிதட்ட முனையும் போது அதற்கு அவர்கள் கொடுத்த விளக்கங்களும் இவர்தம் மனங்களை வருத்தி நிற்பன ஆகின்றன.

நாட்டார் கூத்து மரபில் பெண்

கூத்து மரபானது, கி.பி. 16இல் முதன்முதலாக எழுந்தது என்கிறார் கே.எல். இராமன். தமிழ் அரங்கமரபில் சந்திகளில் ஆடும் கூத்துப் பற்றிய குறிப்புக்களை இலக்கியங்களிலும், கல்வெட்டுகளிலும் காண்கிறோம். அதன் தொடர்ச்சியாகவே 'தெருக்கூத்து' வந்து சேர்கிறது. இதன் ஆற்றுக்கைகள் தெருவெளியில் நிகழ்த்தப்பட்டுப் பின் உயர்த்தப்பட்ட மேடை வெளியை நோக்கிச் சென்றதற்கான சான்றுகள் உண்டு. இவ் அரங்குகளிற் பேசப்படும் விடயப் பொருளாகப் பாலியல் சார்ந்த அம்சங்கள் அமைகின்றன. வசந்த ருது வருணனை, தோட்டச்சிருங்காரம், விரகதாபம், மன்மதக்கேலி முதலியன காமச்சுவை நிறைந்த காட்சிகளாக இருப்பதால் பெண்கள் பங்குகொள்ளவோ அவ் அளிக்கைகளைப் பார்ப்பதற்கோ முற்படவில்லைப் போலும். இரண்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த "காரவேலனின் காதிக்கும்பா கல்வெட்டில் 'ஷாத்திரா' எனும்சொல் உள்ளது. நாடகம் காணச் செல்லும் பெண்களை அச்சொல்லால் அழைத்திருக்கலாமென டெய்ரென் - டாஷ் இனுடைய 'அகில உலக நாட்டுப்புறப் பண்பாட்டுக் கருத்தரங்கு' (1978) ஆய்வுக்கட்டுரையை மேற்கோள்காட்டி ஏ.என். பெருமாள் அபிப்பிராயப்படுகிறார்". (தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் 1979:99) பெண்களும் காணத் தகுதியான நாட்டுப்புற நாடகங்களைச் 'ஷாத்திரா' என்று வழங்கியிருக்கலாம். தமிழ்நாட்டில் அம்மன் விழாக்களில் நடாத்தப்பெறும் ஒரு வகைக்கூத்தம் அக்கூத்து நடைபெறுவ தால் அவ்விழாவும் ஷாத்திரை என்று வழங்கப் பெற்றுள்ளன.

இந்நாட்டார் நாடகங்களில் 'பெண் பற்றிய படிமம்' ஆண்நோக்கு நிலைநின்று பெண்ணைப் பார்க்கும் முறையூடாகவே வெளித் தெரிய வருகின்றது. தஞ்சாவூர் பெரிய மார்க்கண்டேயர் திவ்விய சரித்திரமாகிய நாடக அலங்காரப் பெண்கள் கணவருக்கெதிரான செயல்களைச் செய்வது பாவமென்றும் புருஷனைத் துரோகம் செய்த பாவமே தன்னைப் பின்தொடர்வதாகவும் சந்திரகலை பின்னாளில் வருந்துவதாகவும் படைக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறே 'அஞ்சுமதி கலியாண நாடகம்' கைம்பெண்ணின் அவலத்தை 'சதி' எனும் பாத்திரம் வாயிலாக வெளிப்படுத்துகிறது.

மையிழந்தேன் பொட்டிழந்தேன்
மஞ்சளது நானிழந்தேன்
கைவளையல் தானிழந்தேன்
காதில் உள்ள பூவிழந்தேன்
.....
மாங்கல்யம் நானிழந்து

தஞ்சாவூர் பெரிய
மார்க்கண்டேயர் திவ்விய
சரித்திரமாகிய நாடக
அலங்காரப் பெண்கள்
கணவருக்கெதிரான
செயல்களைச் செய்வது
பாவமென்றும் புருஷனைத்
துரோகம் செய்த பாவமே
தன்னைப்
பின்தொடர்வதாகவும்
சந்திரகலை பின்னாளில்
வருந்துவதாகவும்
படைக்கப்பட்டுள்ளது.

இந்த மண்மேல் இருக்கலாமோ

நாயகனை நானிழந்து

நாட்டினில் இருக்கலாமோ

பர்த்தாவை நானிழந்து

பார்தனில் இருக்கலாமோ

(எஸ். அருணாசல ஆழ்வார் அஞ்சுமதி கலியாண நாடகம், சென்னை : 1927 : 12)

இவ்வாறே வீரபத்திரனின், 'கோவலன், கண்ணகி நாடகத்தில் பர்த்தமை வாழ்வை மிகைப்படுத்திக் கூறும் அதேவேளை இப்பர்த்தையை ஒரு மயக்கு காரியாகவும், குடும்பப் பிறழ்வை ஏற்படுத்துபவளாகவும் காண்கிறார் ஆசிரியர். அதேநேரம் நாட்டார் மரபில் பெண்ணை ஆவேசம் கொண்டவளாக, அச்சுறுத்துபவளாகப் படைக்கும் தன்மையுமுண்டு. இதனைச் சில பெண் தெய்வங்களிலும் காணமுடிகிறது. பத்திரகாளி, மாகாளி, தூர்க்கை, கொற்றவை என்போர் இயல்புகளையே கண்ணகி, சாவித்திரி, சந்திரமதி, அல்லி போன்ற பெண் பாத்திரங்களிலும் இலட்சிய நிலைப்படுத்திப் பார்க்கும் பண்பும் தமிழ் மரபில் வளர்ந்துள்ளதைக் காணலாம். 'முத்தமிழ் காத்த முத்தழகி' என்ற நாட்டிய நாடகக் காவியத்தைப் படைத்த புத்தனேரி சுப்பிரமணியம் அவர்களது நோக்கில் முத்தழகி பெண்மையின் அழகும் ஆண்மையின் வீரமும் கலையறிவும் வாய்ந்தவள். ஆடல், பாடலில் ஆற்றல் மிக்கவள். ஆணுடை தரித்தவள். அவள் முகமூடி மனிதனைத் தாக்கிக் கத்தி நடனமாடுவதாகவும் அதில் வெற்றி கொள்வதாகவும் தன் தந்தையாரை நோக்கி அவள் கூறும் வசனங்களும் மிக முக்கியமானவை.

கடமை நன்று! தந்தையே நாம்

அடிமை அல்லவே!

உடைமை கொண்ட பொருளை நீத்தல்

மடமை அல்லவோ?

அதற்குத் தந்தையார் கூறும் மறுமொழி பெண் பற்றிய ஆண் நோக்கு நிலையிலான கருத்து நிலையினைப் படம் பிடிக்கிறது.

எம்மகனே, இணையில்லாத கன்னி அல்லவா - பிறர்

கண்படுமே என்பதே என் கவலையல்லவா

இவ்வாறே, 'அரிச்சந்திராபுராணமும்' சிவனைப் போலவே, சிவையும்' அவனுக்குள்ள சூலம் அவளுக்குமுண்டு. இடக்காலில் சிலம்பும் வலக்காலில் வீரக்கழலும் பூண்டவள் என்பதை, 'வெங்கரி உரித்து இடை புனைந்தவள்' என்கிறது. முற்பட்ட சிலப்பதிகார வேட்டுவரி 69ஆம் அடியின் உரையை "வெய்ய மழுவாளைக் கையிலே உடைய கயமகள்" என்கிறது. இதில் 'மழுவாள்' என்பது 'அக்கினி வாள்', இவள் அக்கினி ஏந்தி, அக்கினியில் கொடுகொட்டியாம் கால்வரிக் கூத்தாடுகின்றாள் என்கிறது.

புராண, இதிகாசங்களை ஒட்டி எழுந்த கதைப்பாடல்களாக அல்லி அராசாணி மாலை, புலந்திரன் தூது, பவளக்கொடிமாலை, மதனகாமரசன் கதை, ஆரவல்லி சூரவல்லி கதை, பொன்னுருவி மசக்கை, வைகுந்த அம்மாளை போன்றவற்றை உதாரணங்களாகக் கொள்ளலாம். சமூகக் கதைப் பாடல்களாக நல்லதங்கள்

நாட்டார் கலை மரபில்
பெண்கள் ஆற்றுகைகளில்
தம்மை ஈடுபடுத்தியதாகச்
சான்றுகளில்லை. ஆனால்,
அக்கால சமூகத்தில்
பெண்கள் எதிர்நோக்கிய
பிரச்சினைகள் நாடகக்
கருக்களாக
வெளிப்பட்டுள்ளன.
“முத்துப்பட்டன் கதை”
‘விதவைக் கோலம் பூண்டு
வாழ்வதைக் காட்டிலும்
வெந்து மடிவதே மேல்’
என்பதை எடுத்துக்கூற
முற்படுகின்றது.

கதை, காத்தவராயன் கதை, முத்துப்பட்டன்கதை, கள்ளழகர் கதை, அண்ணமார்
கவாமி கதை போன்றவற்றை உதாரணங்களாகப் பார்க்கலாம்.

நடேச கிராமணியாரால் புகழேந்திப் புலவரின் கதையைத் தழுவி
எழுதப்பெற்ற ‘பவளக்கொடி மாலை நாடகம்’ ஆண்கள் பல பெண்களை
விரும்பியோடும் காம உணர்வு சுட்டப் பெறுகிறது. அருச்சுனன், அல்லி,
சுபத்திரை முதலியோரை மணந்த பின்பும் பவளக்கொடியின் அழகைக் கண்டு
காழ்ந்துத் துடிக்கும் நிலை உணர்த்தப்படுகின்றது. தந்திரமாகத் தன்
மனைவியரை அவன் ஏமாற்றும் முறை விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. அதே
நேரம் பவளக்கொடி வாயிலாகப் ‘பெண்கள் விரும்பாமல் ஆண்கள் அவர்களை
அடைவது கடினம். ஆண் - பெண் வாழ்க்கை வகிபாகத்தினைப் பலகோணங்
களில் பார்க்க முற்படுகின்றது என்பதையும் உணர்த்துகிறார் ஆசிரியர்.

நாட்டார் கலை மரபில் பெண்கள் ஆற்றுகைகளில் தம்மை ஈடுபடுத்தியதாகச்
சான்றுகளில்லை. ஆனால், அக்கால சமூகத்தில் பெண்கள் எதிர்நோக்கிய
பிரச்சினைகள் நாடகக் கருக்களாக வெளிப்பட்டுள்ளன. “முத்துப்பட்டன் கதை”
‘விதவைக் கோலம் பூண்டு வாழ்வதைக் காட்டிலும் வெந்து மடிவதே மேல்’
என்பதை எடுத்துக்கூற முற்படுகின்றது. அக்காலத்தில் விதவைகளுக்குக்
கொடுமைகள் இருந்த தென் பதை இது வெளிப்படுத்தி நிற்கிறது. அந்தணர்
குலத்திற் பிறந்த முத்துப்பட்டன், இழிந்த சாதியினைச் சார்ந்த பொம்மக்கா,
திம்மக்கா எனும் உடன் பிறந்தவர்களை மணப்பதும் ஆநிரைகளை மீட்கப்
போருக்குச் செல்லும்போது அங்கு உயிர்துறப்பதும் அதை அறிந்த மனைவியர்
உடன் கட்டை ஏறுவதுமாகக் கதை நகர்கிறது. இவ்வாறே நல்லதங்காளை
ஏழ்மை மிகுதியும் தனது பன்னிரு பிள்ளை களின் வறுமை வாட்டமும் தம்பிக்கு
வாய்த்த புண்ணிய வதியான மூளி அலங்காரியின் தாங்கொணாக் கொடுமையும்
தற்கொலைக்கு அழைத்துச் செல்வதாகக் கதை நகர்த்தப் படுகிறது.

தெரு வெளி / அரங்குகளும் தெருக்கூத்து அரங்குகளும் பாலியல் சார்ந்த
வாழ்க்கை வகிபாகங்களையே அதிகமாகவும் பேசி நிற்பனவாகவும் உள்ளன.
நாடக ஆரம்பத்தில் மோகன ராஜனும் மோகினியும் அரங்குக்கு வந்து
உரையாடுவதாகவும் வசந்த காலக் காதல் உணர்வுகளை இக்காட்சிகளில்
அலசப்பெறுவதாகவும் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. ஆண் கெஞ்ச, பெண் மிஞ்சுவது
போல் சுட்டப்பெறுகிறது.

மோகினி: புத்தியில்லா மட்டியே பூதம்போலத் தட்டியே
புலம்புகிறாய் கிட்டியே போடாவப்பால் எட்டியே

மோகனன்: காமன் கணை பொல்லாது காணேன் துணை
உனை அல்லாது

காதல் தீம்பாய் நில்லாது கண்ணேதடை செல்லாது
(கலியாணசுந்தரம் பிள்ளை. மு.வ, அரிச்சந்திர நாடகம், ஆண்டு
கிடைக்கப்பெறவில்லை ப. 37)

சுத்தநூற் சூத்திரமும் நாடகத்திற்குக் ‘கட்டிளைஞன் ஒருவன் கட்டியம்
கூறுவதைப் போல நாட்டியத்திற்குக் ‘கட்டிளைஞமரி’ ஒருத்தி கட்டியம் கூறுதல்

உண்டென்றும். “குத்திரன், குத்திரி, குத்திரப்பார்வை, மாத்திகிரிகையென வட்டணையிட்டு, தீத்திரம் நீங்கத் தெய்வம் பரவி தூத்திரி மங்கலச் சுடர் விளக்கு அடிநாத்திரம் காட்டி நகைக்களிவிடும், மீத்திரச்சுவைகள் மென்மெனுப் பொம்ம, வாய்த்தநற் காதை வளம் வாதிட்டுக் கூத்திடல் சூளுரைக் கோட்பெணும் மூளையே” (சு. நூ. சூ - பக். 72) எனவும் இப்பாடல் கூறுகிறது.

பார்சி ஸ்பெஷல் அரங்கிற் பெண்

தமிழ் அரங்கைப் பொதுவாக மூன்று நிலைப்பட்ட படிநிலைகளிற் பார்க்கலாம்.

- நாட்டார் நாடக நிலை.
- பார்சி ஸ்பெஷல் மரபு நாடக நிலை.
- நவீன நாடக நிலை

இதில் நாட்டார் நாடக நிலையில் நாடகம் விருப்பு முயற்சியாகவே உள்ளது. அண்ணாவியார் பெரும்பாலும் தொழில்முறைக் கலைஞராக இருப்பது உண்மையெனினும், கூத்தே அவர்களது ஒரே ஒரு மார்க்கமென அறுதியிட்டுக் கூறுமுடியாது. பொதுவான சமூகப் பின்னணியில் இவர்களுக்கு மதிப்பும் இருக்கவில்லை. இந்நிலையில், தமிழ்ப்பண்பாட்டினுள் புதிதாக வந்து சேர்கின்ற இன்னொரு அரங்கியல் வடிவமாக இசை நாடகங்கள் காணப்படுகின்றன. இதற்கான பின்னணியை நோக்கும்போது தென்னாட்டில் ஏற்பட்ட பண்பாட்டுக் கலப்பினால் தென்னகத்திற்குரிய இசை வடிவமாக இது உருவாகிறது எனத் தெரிகிறது. அது காநாடக சங்கீதம் எனப்படும். இதனடிப்படையில் கீர்த்தனை எனும் வடிவமும் தமிழிற்குரியதாக உள்வாங்கப்படுகிறது. இவற்றின் ஒரு இணைப்பாகவே இசைநாடகமும் உருப்பெறுகிறது.

பார்சி நாடகங்கள் பற்றி கா. சிவத்தம்பி அவர்கள் குறிப்பிடும்போது, “பிரித்தானியராட்சியின் கலைப் பொக்கிஷங்கள் என்று சொல்லத்தக்க வகையில் தோற்றமற்று 1850களில் இந்தியாவில் குறிப்பாகப் பம்பாய் பகுதியில் பாரசீகக் கம்பனிகளால் புதுமுறையான நாடக மரபு ஒன்று அறிமுகப்படுத்தப் பட்டது. இது இந்தியாவில் ஏற்கனவே பயில்நிலையிலிருந்த நாடகமரபில் இருந்து வேறான பல அம்சங்களைக் கொண்டிருந்தது. 1870களில் கோவிந்தசாமி ராவ் போன்றவர்களால் தமிழ் நாட்டுக்குள் இவ்வடிவம் வந்தது. இந்தியாவில் இருந்து வரும் கலைஞர்களால் இலங்கைக்கும் இது எடுத்து வரப்பட்டது.” (செ. சந்தரம் பிள்ளை ஈழத்து இசை நாடக வரலாறு - 1990)

தமிழ்ப்பண்பாட்டினுள் புதிதாக வந்து சேர்கின்ற இன்னொரு அரங்கியல் வடிவமாக இசை நாடகங்கள் காணப்படுகின்றன. இதற்கான பின்னணியை நோக்கும்போது தென்னாட்டில் ஏற்பட்ட பண்பாட்டுக் கலப்பினால் தென்னகத்திற்குரிய இசை வடிவமாக இது உருவாகிறது எனத் தெரிகிறது.

பார்சி அரங்கானது, ‘பாடலே அரங்காக’ (The Song As Theatre) உருவெடுத்தது. இது ஒரு தொழில் முறையரங்காகவும் நடிகர்களுக்கு ஊதியத்தை வழங்கிநிற்குமொன்றாகவும் வளர்ச்சி கொள்ளத் தொடங்கிற்று. நாடகத்தை நடத்துபவர் (Promter) யார் யார் எந்தெந்தப் பாகத்தில் நடிக் வேண்டுமென அவர்களின் புகழிற்கேற்பத் தீர்மானித்து அவர்களை அழைத்து நாடகத்தை நடத்துவார். இந்த அரங்கே அண்ணாவியார் தொழிற்பட்ட அரங்காகும். இந்த அரங்கில் ஒரு வகையான ‘நட்சத்திரப் பெறுமதியுடைய’ நடிகர், நடிகையரே பங்குபற்றுவார். இதனால், இதில் நடப்புத்திறன் மாத்திரமின்றி சகநடிகரை மடக்கும் திறனும் அவசியமாக வேண்டப்பட்டது. இவ் அரங்கு

பெண்கள் தலைமைதாங்கிச் சில நாடக சபைகளை நடத்தியும் இருக்கிறார்கள். பாலாமணி, பாலாம்பாள், இராஜாம்பாள், சாரதாம்பாள், அரங்கநாயகி, வி.பி. ஜானகி முதலியோர் இவர்களில் முக்கியமானவர்கள்.

நிறுவன முறைப்பட்டதாகவும் (Institutionalised) அமைந்தது. தமிழ்ச் சினிமாவின் வருகைக்கு முன்னர் இதுதான் ஜனரஞ்சக மகிழ்வளிப்புக் (Popular Entertainment) கலையாக சகலமட்ட மக்களையும் ஈர்ப்பதாக அமைந்திருந்தது. நவீனத்துவம் அடைந்துவரும் சூழலில் இடம்பெறும் அரங்காய் இது அமைந்தது. பின்னர் சினிமா வந்ததும் தமிழ்நாட்டில் இந்த அரங்கில் இருந்தே நடிகர்களும் நடிகைகளும் சென்று சேர்ந்தனர்.

அக்கால இசை நாடகங்களில் வரும் பெண் பாத்திரங் களில் ஆண் வேடமிட்டு நடத்தாலென்ன, பெண்களே அப்பாத்திரங்களில் நடத்தாலென்ன; அதை 'ஸ்திரிபார்ட்' என்றே அழைப்பார்கள். 'ஒரு குடும்ப கலை மரபாகவே' இசைநாடகமும் வந்து சேர்கிறது. மத்தியதரவர்க்க மக்களின் கணவாழ்வின் மருட்கைகளைத் தூண்டி நிற்குமொன்றாக அதற்கு அணி செய்யும் வகையில் அரங்கவெளியும் (Theatre Space) காட்சி விதானிப்பும் (Scene Design) வந்து சேர்கிறது. கே.பி. சுந்தராம்பாள், அவரது கணவர் எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா, எம்.ஆர். கோவிந்தசாமிப்பிள்ளை, இவரது மனைவி வடிவாம்பாள், எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமியும் இவரது சகோதரி சாரதாவும் என, குடும்பக்கலைமரபு இவர்களுக்கூடாக வெளிவந்தது. இதன்மூலம் அரங்கு பெண்கலைஞர்களை (Women Artist) அறிமுகம் செய்தது.

அதே நேரம் "பெண்கள் தலைமைதாங்கிச் சில நாடக சபைகளை நடத்தியும் இருக்கிறார்கள். பாலாமணி, பாலாம்பாள், இராஜாம்பாள், சாரதாம்பாள், அரங்கநாயகி, வி.பி. ஜானகி முதலியோர் இவர்களில் முக்கியமானவர்கள். இவர்கள் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளது நாடகங்களையே நடத்து வந்தார்கள் என்பதும் இந்த நாடக சபைகளுக்குச் சுவாமிகளே முதல்வரென்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது" (டி.கே. சண்முகம் தமிழ் நாடக வரலாறு - 1959)

சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் (1867 - 1922) இசை நாடகத்தைச் 'சங்கரதாஸ் சுவாமிகளது' அரங்காக்கினார். அல்லி அரசாணிமாலை, அபிமன்யு சுந்தரிமாலை, புலந்திரன்தாது என்பவை குறிப்பிடத்தக்க இவரது இசைநாடகங்களாகும். இந்நாடகங்களில் வரும் சொல்லாடல்கள் பெரும்பாலும் பாடல் வடிவிலேயே இருந்தன. உரைநடை, சொல்லாடல்கள் பாடல்களுக்குப் பெரும்பாலும் விளக்கம் தருவனவாகவே அமைக்கப்பட்டிருந்தது. 'சத்தியவான் சாவித்திரியில்' சாவித்திரி (சபிதா) அன்றாடம் வீட்டில் அடுக்களையில் பார்ப்பட்ட சமையற் கடமையையும் மாமன், மாமிக்குச் செய்யவேண்டிய சேவைக்கடமையையும் தன் கணவன் விறகு வெட்டிவர வளம் போவதற்கு ஆவன செய்யும் கடமையையும் அன்று ஆயுள் முடியும் நாளாகையால் அவனுடன் படுகளம் செல்ல வேண்டி சபிதை மேற்கொண்ட தனிப்பெரும் கடமையையும் காட்டிக் கடுகடுக்கெடுபிடியோடு முரண்பாட்டு உச்சத்திற்கு இழுத்துச் செல்கிறது.

இது கொண்டவன் இறந்ததையும் அவனுயிரைக் கொண்டு செல்லக் கூற்றுவன் வந்ததையும் உயிர் கொண்டு செல்லும் யமனோடு தன் கற்பின் மகிமையால் உய்வான வழியே சபிதை உடன் தொடர்ந்து சென்று கணவன் உயிருக்காக மன்றாடியதையும் மாமன் இழந்த அரசு பெறல், மாமன், மாமி இழந்த கண்களையும் கணவன் இழந்த தன்னுயிரையும் பெறல் என்ற மூன்று

வரங்கள் பெற்றதையும் இது காட்டி மங்களமாக முடிவுறுகிறது. பெண்ணானவள் தனக்கென்று எதையும் இச்சைப்படாதவளாய்ப் பிறருக்காகவே தன்னை அர்ப்பணிப்பவள் என்ற நோக்கிற் படைக்கப்பட்டுள்ளதை உணர முடிகிறது. அதுவே உயர்ந்த கற்பாகவும் போற்றப்பட்டுள்ளது. இதே போன்று இவ்இசை நாடகங்களில் முதன் முறையாக அரங்கிற்குப் பெண்கள் அறிமுகமாக்கப்பட்ட பொழுதிலும் அவளைப் பாத்திரமாக ஆக்கிப் படைக்கும் முறைமையில் பாலியல் இன்பத்திற்காக ஏங்கி நிற்கும் ஒருவளாகவே காண்கிறது. சுபத்திரை அருச்சுனன் வருகையை எதிர்பார்த்து அவன் வராமையால்,

அம்மம்மா, என்ன செய்வேன் காமன் ஏறி

அவதிக்குள்ளாகுதடி சேடி மாரே

பாவி மதப் பயல் வாட்டுறான் எந்தன்

பாங்கிகளே என்ன செய்வேன்” என்கிறாள். (சுந்தரம்பிள்ளை.

செ, அல்லி அருச்சுனா, மே-ள் ஈழத்து இசை நாடக மேதை

எம்.வீ. கிருஷ்ணாழ்வார், நூற்றாண்டு விழாச்சபை 1998 -

15)

பெண் பாத்திரங்களை ஆண்கள் மேற்கொள்ளும் போது ஒரு வகையான வெட்டுப்பார்வை கைமுத்திரைகள், நிலைகள் மூலம் மோடிமைப்படுத்தி வெளிப்படுத்தி நிற்பார். இதனால், ஆண்மை கலந்த ஒருவகையான நளிணத்தன்மை வெளிப்பட்டு நிற்கும். இதனைப் பெண்கள் ஏற்றுச் செய்கின்ற போதும் கூட இதன் அளிக்கையின் இயல்பான மருட்கைத் தன்மையுடன் இணைந்து கணநேரப் பிரமைக்குள் இழுத்துச் செல்லவே செய்யும்.

துணைமை ஆதாரங்கள்

சண்முகம் டி.கே.,	தமிழ் நாடகக் கலை, 1967, சென்னை.
சிவத்தம்பி. கா.,	யாழ்ப்பாணச் சமூகத்தை விளங்கிக் கொள்ளல், 1993, கொழும்பு.
சிதம்பரநாதன் க.,	சமூக மாற்றத்துக்கான அரங்கு, 1993, சென்னை.
சுந்தரம்பிள்ளை செ.,	ஈழத்து இசை நாடக வரலாறு, 1990, யாழ்ப்பாணம்.
துரைக்கண்ணன், நாரண.,	தமிழில் நாடகம், 1976, சென்னை.
பெருமாள், ஏ.என்.,	தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், 1979, சென்னை.
மீனாட்சி சுந்தரனார், தெ.பொ.,	கானல்வரி, 1961, கோவை.
மெனனகுரு சி.,	பழையதும் புதியதும், 1992.

இக்கட்டுரையாளர்
யாழ்ப்பாணத்தைச் சேர்ந்தவர்.
பேரா. கா. சிவத்தம்பி
அவர்களிடம் ஆய்வு
செய்தவர்.

தமிழில் நவீன நாடகம் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், 1996, சென்னை.



பின் - நவீனத்துவ அரங்க உருவாக்கம்

- சில குறிப்புகள்

நா. பிரவீண் குமார்

“உண்மை என்பது என்ன? உருவகங்கள், ஆகுபெயர்கள், குறியீடுகள் ஆகியனவற்றின் இயங்கும் படையே. உண்மைகள் என்பன தோற்றங்கள் என வெகு காலமாக மறக்கப்பட்டுவிட்ட தோற்றங்களே. காலத்தில் தேய்ந்த கெட்டிதட்டிப்போன புலன்களைப் பாதிக்கும் வன்மை இழந்துவிட்ட உருவகங்களே; உருவமழிந்துபோன நாணயங்கள்; தற்போது நாணயம் எனக் கணிக்கமுடியாதபடிக்கு, வெறும் உலோகமாய் அறியப் படுவது...” -நீட்ஷே (நீட்ஷே இணைய இணையத்தளம்)

உண்மை, தத்துவம், வரலாறு, எதார்த்தம், அறிவு முதலியனவற்றின் முடிவை அறிவித்தபடி தொடங்குகின்றது. பின் - நவீனத்துவ உலகம். நவீனத்துவத்தின் இருபெருங் கதையாடல்களான மாக்கியமும் சரி; முதலாளித்துவமும் சரி; தத்தம் மெய்யியல் உருவாக்கத்திற்கான அடிப்படைகளைத் தீர்மானகரமான, தர்க்க அறிவின் அடிப்படையிலான ‘தெளிவுகளை’ வழங்குகின்ற நவீனத்துவ அறிவியல்களிலிருந்தே (நியூட்டானிய, டார்வீனிய...) வகுத்துக் கொண்டன. காரணம் இரண்டிற்குமே தெளிவான உலகச் சித்திரங்கள் தேவை. இதன் விளைவாக நம்பிக்கைகளின் அடிப்படையிலான கொடுங்கோன்மை நிறைந்த பழைய உலகிலிருந்து முற்றிலும் துண்டிக்கப்பட்ட ஒரு புதிய எதார்த்தம் கட்டமைக்கப்பட்டது. ஆனால் இப்புதிய எதார்த்தமே திசைகள் தோறும் விரிந்து கிடக்கும் முடிவின்மையின் சர்வகால எதார்த்தம் என நிறுவ முயன்றன.

ஆனால் நவீனத்துவ அறிவியல்களின் அடுத்த கட்டம் என்னவாக இருக்கின்றது? ஹைசன்பர்சின் உறுதியின்மைக் கொள்கை (Uncertainly Principle), அணுவின் உள்துகள்களை விளக்க முற்படும் குவாண்டம் இயங்கியல் (Quantum Mechanics), பிரபஞ்சவியல் பற்றிய மாற்றுக் கோட்பாடுகள் முதலியன இயற்பியலிலும், தற்போதைய மரபணுவியல் ஆய்வுகள் டார்வீனிய உயிரியலிலும், உயர்கணிதம், உயர்பொளதிகம், உயர் நரம்பியல் ஆகியனவற்றில் வளர்ந்து வரும் துறையான ஒழுங்கின்மைக் கோட்பாடும்

இணையத்தளப்
பக்கங்களிலிருந்து, பின் -
நவீனத்துவ அரங்க
முயற்சிகள், இக்கட்டுரையில்
தொகுத்துக்
கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.
உலகம் முழுவதும்
நடைபெறும் தகவல்களும்
நமக்குத் தேவையாகின்றன.
இணையப்
பக்கங்களிலிருந்து
இவ்வகையான
தகவல்களைத் தொகுத்து
வழங்கக் கட்டியம் முயலுகிறது.

(Chaos theory) நிகழ்த்தியுள்ள மாற்றங்கள் நவீனத்துவ அறிவியல்கள் எந்த அடிப்படையில் தொடங்கினவோ அதற்கு முற்றிலும் எதிரான நிலைக்குக் கொண்டுவந்து விட்டுள்ளது. இத்தகைய அறிவியல்களில் ஒருங்கிணை, உறுதியின்மை, தீர்வின்மை ஆகியன தலைமைப் பண்புகள். இந்நிலையில் நவீனத்துவம் வளர்த்தெடுத்த அணுகுமுறைகள் ஒரு முடிவுக்கு வருவதை உணர முடிகின்றது.

நவீனத்துவத்திற்குப் பின்னான இந்த உறுதியற்ற நிலையைப் புரிந்து கொள்வதற்கான அணுகுமுறைகளை நாம், மானுடவியல், மொழியியல், கட்டிடக் கலையியல், குறியீட்டியல் ஆய்வுகளிலிருந்தே பெற முடிகின்றது. பின் - நவீனத்துவத்திற்கான தொடக்க நிலைகள் இத்துறைகளிலேயே தென்பட்டன. பின் - நவீனத்துவ நிலை கட்டிடக் கலையியலிலேயே முதலில் தென்பட்டதாக அறியப்படுகின்றது.

(பின் நவீனத்துவ சிந்தனைப்போக்கின் ஆரம்பநிலைக் கூறுகள் ஃபூக்கோ, டெரிடா முதலியோரில் அடையாளங் காணப்படுகின்றன. இப்போக்கின் முதன்மைச் சிந்தனையாளர் களாக லியோதார்த், போத்ரிலார்த் முதலியோர் அறியப்படுகின்றனர் "The Post - Modern Condition - a report on Knowledge' எனும் நூலே இப்போக்கினை முதல் முதலில் சுட்டும் நூலாகக் கூறப்படுகின்றது. பின் - நவீனத்துவ நிலையினை இதுகாறுமான அனைத்துப் பெருங்கதையாடல்களின் தகர்வாக அறிவிக்கிறார் இவர்.

நவீனத்துவ காலகட்டத்தின் தொடக்கம் தொழிற்புரட்சி யால் குறிக்கப்படுவதுபோல், பின் - நவீனத்துவ காலகட்டம் தகவற்புரட்சியின் வருகையால் குறிக்கப்படுகின்றது. எதார்த் தத்தின் சாவை அறிவித்தபடி தொடங்குகிறது தகவல் புரட்சி. தகவல் புரட்சி, உலகத்தை முழுக்க முழுக்கக் குறியீடுகளாக மாற்றிக் கொண்டிருக்கின்றது. விலகல், வித்தியாசம், பன்மை, சிதறல் ஆகியன நமது அன்றாட வாழ்வியல் எதார்த்தங்களாகிவிட்டன. இத்தகையதொரு உலகைப் புரிந்து கொள்வதற்குக் காலாவதியாகிப்போன நவீனத்துவ அணுகுமுறைகள் உதவப் போவதில்லை. இந்த உலகிற்கான கருவிகளை இந்த உலகிலிருந்துதான் செய்தாக வேண்டும்.

பின் - நவீனத்துவம் ஒரு பஸ்துறை தழுவிய சிந்தனைப் போக்கு. பின் - நவீனத்துவச் செல்நெறியை இன்று அனைத்துக் கலை வடிவங்களிலும் காண முடிகின்றது. அவற்றுள் மிகத்தொன்மை வாய்ந்ததும், உடல்சார் வெளிப்பாட்டு முறையைக் கொண்டதுமான 'அரங்கம்' இப்பின் - நவீன காலகட்டத்தில் சந்தித்துள்ள மாற்றங்களையும் பின் - நவீனத்துவ அரங்க உருவாக்கத்திற்கான முயற்சிகளையும் அறிய முற்படுகிறது இக்கட்டுரை. அதற்கு முன் மேற்கத்திய அரங்கின் பல்வேறு வரலாற்று நிலைகளை மிகச் சுருக்கமாக அறிவது அவசியமாகும்.

கிரேக்க அரங்க வரலாற்றில் முதல் ஆளுமையாக அறியப் படுவது தெஸ்பிஸ் (Thespis) கிரேக்க அரங்க நிகழ்வுகள் மலைப்புறங்களிலும் பெருஞ்சுற்றங்களுகளிலும் நிகழ்த்தப் பட்டன. மாய்மைகளால் நிறைந்தது கிரேக்க அரங்கு. கூட்டிசை கிரேக்க அரங்கின் சிறப்புத்தன்மை. கிரேக்க அரங்கு ஐந்து நாடகாசிரியர்களின் செயல்பாடுகளால் அறியப்படுகின்றது. ஈஸ்சிலஸ் (525 -

நவீனத்துவ காலகட்டத்தின் தொடக்கம் தொழிற்புரட்சி யால் குறிக்கப்படுவதுபோல், பின் - நவீனத்துவ காலகட்டம் தகவற்புரட்சியின் வருகையால் குறிக்கப்படுகின்றது. எதார்த் தத்தின் சாவை அறிவித்தபடி தொடங்குகிறது தகவல் புரட்சி. தகவல் புரட்சி, உலகத்தை முழுக்க முழுக்கக் குறியீடுகளாக மாற்றிக் கொண்டிருக்கின்றது.

பழைய கிரேக்க, ருமானிய அறிவு மரபுகளின் மீள்கண்டுபிடிப்பில் ஒரு மறுமலர்ச்சியைச் சந்தித்தது ஐரோப்பா. தேசிய எல்லைகள் ஸ்திரமாக்கப்படுகின்றன. இவ்வெளிச்சத்தில் 'அரங்கு' மதநீக்கஞ் செய்யப்படுகின்றது. பழைய கிரேக்க, ருமானிய, நாடகப் பிரதிகள் தத்தம் தேசிய கண்ணோட்டத்துடன் மீட்டுருவாக்கம் செய்யப்பட்டிருக்கின்றன.

456 கி.மு.) தான் 'இரண்டாம் நடிகர்' ஐ அறிமுகம் செய்தவர். களத்தின் சாத்தியங்களைப் பெருக்கியவர். சொஃ பொகிள்ஸ் (496 - 406 கி.மு.) பாத்திரப்படைப்பின் வளர்ச்சி மற்றும் கூட்டிசையின் வீழ்ச்சி ஆகியவை இவர் காலத்தில் நிகழ்ந்தன. யூரிபிடெஸ் (480 - 406 கி.மு.) இவர் வடிவரீதியான வளர்ச்சி, எதார்த்தமான அணுகுமுறைகள் ஆகியவற்றை வளர்த்தெடுத்தவர். மூவரும் துன்பியலாளர்கள். அரிஸ்டோ ஃபேன்ஸ் (448 - 380 கி.மு.) மற்றும் மெனாண்டர் (342 - 292 கி.மு.) ஆகியோர் இன்பவியலாளர்கள். கிரேக்க இன்பவியலின் அதி உச்சங்களைச் சோதித்துப் பார்த்தவர்கள் இவர்கள். கிரேக்க அரங்கு துன்பியல், இன்பியல் எனும் இருமைக்குள்ளாகவே இயங்கியது.

கிரேக்கத்தின் வீழ்ச்சியோடும் ருமானிய குடியரசு உருவாக்கத்தோடும் உருப்பெறுகிறது ருமானிய அரங்கு. ருமானிய அரங்கு இரு வடிவங்களை எடுத்தது என்பது ஒன்று. இது மொழிபெயர்க்கப்பட்ட பழைய கிரேக்க நாடகப் பிரதிகளின் ருமானிய வடிவம் ஆகும். ஃபாபுலா தொராதா என்பது பிறிதொன்று. இது முழுக்க முழுக்க ருமானியர் தன்மை கொண்டது. டெரென்ஸ் (190 - 189 கி.மு.) என்பவர் உபகளத்தினை அறிமுகப்படுத்தியவர், பிளாடஸ் என்பவர் (250 - 184 கி.மு.) - நகைச்சுவை நிறைந்த பிரதிகளை எழுதியவர். காத்திரமான இலக்கியத்தன்மையுடனான நாடகப் பிரதிகள் நிறைய இயற்றப்பட்டன. ஆயின் இவை மனனம் செய்யப்பட்டுப் படிக்கப்பட்ட அளவிற்கு நிகழ்த்தப்படவில்லை. ருமானிய அரங்க வரலாற்றில், அரங்கம் செவ்வியற்படுத்தப்பட்டது. கிறித்துவத்தின் தலையெடுப்பில் ருமானிய அரங்கு பெரும் வீழ்ச்சியைச் சந்தித்தது.

மத்தியகாலம் அரங்க வரலாற்றில் ஒரு தாழ்நிலையாகக் கூறப்படுவதுண்டு. மாய்மைகள் நிறைந்த பழைய நாடக வரிகள் தெருப்பாகர்கள், வித்தைக்காரர்கள் ஆகியோரின் பாடல்களிலேயே எஞ்சியிருந்தன. இக்காலகட்டத்தில்தான் கிறித்துவம் ஒரு பெருஞ்சக்தியாக உருப்பெறுகிறது. கிறித்துவம் தனது கொள்கைப் பரப்புதலுக்கான களமாக அரங்கை விரித்துக் கொள்கின்றது. அரங்கின் பழைய சடங்குகளும், மாயங்களும் நீக்கப்படுகின்றன. அரங்கு முற்றிலும் நிறுவனமயமாக்கப்படுகின்றது. பின்பு நகரங்கள் மற்றும் ஸ்திரமான அரசருவாக்கங்களைத் தொடர்ந்து புரோட்டஸ்டண்டு மறுமலர்ச்சிக்கும், கத்தோலிக்க எதிர்வினைக்குமான களமாக அரங்கம் உருபெறுகின்றது.

பழைய கிரேக்க, ருமானிய அறிவு மரபுகளின் மீள்கண்டுபிடிப்பில் ஒரு மறுமலர்ச்சியைச் சந்தித்தது ஐரோப்பா. தேசிய எல்லைகள் ஸ்திரமாக்கப்படுகின்றன. இவ்வெளிச்சத்தில் 'அரங்கு' மதநீக்கஞ் செய்யப்படுகின்றது. பழைய கிரேக்க, ருமானிய, நாடகப் பிரதிகள் தத்தம் தேசிய கண்ணோட்டத்துடன் மீட்டுருவாக்கம் செய்யப்பட்டிருக்கின்றன. கிரேஸ்டோபர் மார்லோ, பென் ஜான்சன், ஷேக்ஸ்பியர் முதலிய ஆளுமைகளால் வளர்த்தெடுக்கப்பட்டது எலிசபத்திய அரங்கு. அரங்கு நிகழ்வில் எதார்த்தத் தன்மை காட்டப்படுகின்றது. பார்வையாளர் செயலூக்கமற்றவராக மாறிப்போகிறார்.

17ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி ஃபிரான்ஸ் மற்றும் இத்தாலியில் புதிய அரங்க முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. இங்கிலாந்து அரங்குகளில் முதன்



ஃபிரெட் நியூமேன்

முறையாகப் பெண் நடிகர்கள் தோன்றுகின்றனர். அரங்கம் தொழில்நுட்ப ரீதியாக வளர்த்தெடுக்கப்படுகின்றது. ழானராசின், கமாலியரெ முதலியோர் அரங்கை நவீன தன்மையோடு மாற்றியமைக்கின்றனர்.

18ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த டேவிட் கேரிக்கின் அரங்க முயற்சிகள் அரங்கை எதார்த்த வாழ்வியலின் களமாக மாற்றின. பாத்திர உரையாடல்கள் இயல்பு வழக்குகளாய் இருந்தன. எதார்த்தவாதம், இயல்புவாதம் முதலியனவற்றின் தொடக்கக் கூறுகள் தென்பட்டன. அரங்கம் பல்வேறு பின்னணிகளால் அலங்கரிக்கப்பட்டது. பார்வையாளர் அரங்கிலிருந்து முற்றிலுமாகத் துண்டிக்கப்பட்டனர்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் தொழிற்புரட்சியின் வளர்ச்சி - புதிய தொழில்நுட்பங்களுடான அரங்கு மாற்றியமைக்கப்படும் சூழலை உருவாக்கிற்று. ஒலியமைப்புத் தொழில்நுட்பம், விரைவான பின்னணிக்காட்சி மாற்றங்கள், சுழல் ஏணிகள், என அரங்கம் நவீன மயப்படுத்தல். ஹென்ரிக்

இப்சன், பெர்னாட்ஷா, அன்டன் செகாவ், கொன்ஸ்டான்டின் மற்றும் ஸ்டானிஸ்லாவ்ஸ்கி முதலியோரின் வழி 'நவீன அரங்கு' உருவாகின்றது. அரங்கு முற்றிலும் அன்றாட வாழ்வியல் சித்திரிப்புக்களை மேற்கொள்கின்றது.

இருபதாம் நூற்றாண்டில் அரங்கு ஒரு பெரும் அரசியற் கருவியாக உருப்பெறுகின்றது. எதார்த்தவாதம், இயல்புவாதம், இருப்பியல் முதலிய நவீன கருத்தியல்களின் களமாக அரங்கு மாறுகின்றது. யூகன் யூநீல், ஆர்தர் மில்லர், டென்னீஸ் வில்லியம்ஸ், நீல் சிமன் முதலியோரின் தீவிர அரங்க முயற்சிகளால், 'நவீனத்துவ அரங்கம்' உருப்பெறுகின்றது.

நவீனத்துவ அரங்கியலின் சில அடிப்படைகளை உள்வாங்கியபடியும், நவீனத்துவத்தின் அறிவு அராஜகவாதப் போக்கிலிருந்து விலகியபடியும் தொடங்குகின்றன. பெர்டால்ட் பிரெக்ட், ஜான் யூநீல், அகஸ்டோ போல் முதலியோரின் அரங்க முயற்சிகள். கிரேக்க, ருமானிய அரங்குகளின் வீழ்ச்சியோடு காணாமல் போய்விட்ட பார்வையாளர் இரண்டாயிரம் வருடங்களுக்குப் பின் மீண்டும் அரங்கியலில் உயிர்ப்புடன் நுழைகின்றார்கள். இதற்கு அடுத்த கட்டத்திலேயே பின் - நவீனத்துவ அரங்க முயற்சிகளுக்கான தளம் உருவாகின்றது.

அரங்கத்தின் வரலாற்றை இன்னும் பரந்த தளத்தில் மூன்றாக பிரிக்கலாம். அவை கிறித்துவத்திற்கு முந்தைய காலகட்டம், கிறித்துவத்திற்கு பிந்தைய காலகட்டம், நவீனத்துவ காலகட்டம் என்பவை.

அரங்கம் ஆதியில் இனக்குழுக்களின் கைகளில் இருந்தது. தங்கள் சடங்குகளின் வழி தங்களது உடலைக் கொண்டாடும் களமாக இருந்தது அரங்கு. எனவே தொன்மங்களும் மீயதார்த்த நிகழ்வுகளும் நிறைந்ததாய்க் காட்சியளித்தது அரங்கு. கிறித்துவத்தின் வருகை இனக்குழுக்களின் மீதான வன்முறையாகக் கிளர்ந்தது. கிறித்துவம், அரங்கின் அடிப்படையான இனமரபுக் கூறுகளை முற்றிலும் நீக்கிவிட்டு அரங்கை ஒரு மொண்ணையான

நியூயார்க் நகரின் மஹாநகரின் தீவை முழுக்கத் தழுவிடபடி ஓடும் நீண்ட அகலமான வீதி 'பிராட்வே'. இஃது அரங்கப் பிராந்தியங்கள் சூழ்ந்துள்ள டைம்ஸ் சதுக்கத்தை உள்ளடக்கியிருக்கின்றது. இது நியூயார்க் நகரின் அரங்க உலகம். இங்கு நவீன நாடகங்கள், வெகுசன நாடகங்கள், மரபு வழிப்பட்ட நாடகங்கள், சோதனை நாடகங்கள் என அனைத்துவித நாடக முயற்சிகளும் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன.

கருத்தியற்களமாக மாற்றிற்று. கிறித்துவத்தின் முடிவை அறிவித்தபடி வந்த நவீனத்துவமும், தனது புதிய எதார்த்தத்தை அரங்கில் ஏற்றியதே ஒழிய அரங்கின் அடிப்படை அழகியலான இனமரபுத் தன்மைகளைத் (ethnic character) தேடவில்லை. அரங்கிற்கும் பார்வையாளருக்குமான இடைவெளியென்பது கிறித்துவத்திலும் சரி நவீனத்துவத்திலும் சரி நிலையானதாகவே இருக்கிறது. இன அடையாளங்களின் மோதல்கள் ஒரு போர்ச்சூழலை உருவாக்கி வருகிற இக்காலகட்டத்தில் நாம் நவீனத்துவத்தின் எல்லைகளைக் கடக்க வேண்டியவர்களாக இருக்கின்றோம். மாற்று அரங்கங்கள், பிராந்திய அரங்கங்கள் முதலிய முயற்சிகள் இந்நிலையில் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன.



நியூயார்க் நகரின் மஹாநகரின் தீவை முழுக்கத் தழுவிடபடி ஓடும் நீண்ட அகலமான வீதி 'பிராட்வே'. இஃது அரங்கப் பிராந்தியங்கள் சூழ்ந்துள்ள டைம்ஸ் சதுக்கத்தை உள்ளடக்கியிருக்கின்றது. இது நியூயார்க் நகரின் அரங்க உலகம். இங்கு நவீன நாடகங்கள், வெகுசன நாடகங்கள், மரபு வழிப்பட்ட நாடகங்கள், சோதனை நாடகங்கள் என அனைத்துவித நாடக முயற்சிகளும் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. இங்கு நடைபெறும் நாடக முயற்சிகள் மூன்று நிலையிலானவை. அவை பிராட்வேயில், (On Broadway), பிராட்வேக்கு அப்பால் (Off Broadway), பிராட்வேக்கு வெகு அப்பால் (Off - Off - Broadway) என்றறியப்படுகின்றன.

பிராட்வே நாடகங்கள் எப்போதும், டைம்ஸ் சதுக்கத்தைச் சுற்றியுள்ள; 38 பிராட்வே அரங்குகளில் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. பிராட்வேயிலிருந்து விலகிய (Off - Broadway) நாடகக் குழுக்கள் தங்களது நாடக நிகழ்வுகளை மஹாநகரின் சுற்றிச் சிதறிக் கிடக்கும் 50க்கும் மேற்பட்ட சிறிய அரங்கங்களில் நடத்துகின்றன. பிராட்வேயிலிருந்து வெகுவாக விலகிய (Off - Off Broadway) குழுக்கள், தங்களது நாடகங்களை 200 சிறிய அரங்குகளில் நிகழ்த்துகின்றன. இவ் off off Broadway அரங்க நிகழ்வுகளிலேயே பின் - நவீன அரங்க உருவாக்கத்தின் கூறுகள் புலப்படுவதாகக் கூறுகிறார் ரேமண்ட் சேனர்.

60களின் மத்தியில் அரங்க உலகு ஒரு புதிய அவாங்கார்ட் (தூசிப்படை, முன்னணி) அரங்கிற்கான தேவையைச் சந்தித்தது. அந்நேரத்தில் மரபு வழிப்பட்ட நாடகங்கள் பிராட்வேயில், மத்திய மஹாநகரின் மேற்குப் பகுதியில் அமைந்திருந்த பல நாடக நிறுவனங்களால் நடத்தப்பட்டு வந்தன. சற்று நவீன தன்மையுடனான நாடகங்கள் இவற்றுக்கு வெளியேயே நடத்தப்பட்டு வந்தன. இவையே பிராட்வேக்கு அப்பாலான (Off Broadway) நாடகங்கள் என அறியப்படுபவை. இவ்விரண்டு வகையான நாடக எழுத்துகளுடனும் போட்டியிட முடியாதவரை, விரும்பாத மிகச் சிறிய அளவிலான நாடகக் குழுக்கள் எந்த நாடக ஒன்றியங்களோடும் தம்மை இணைத்துக் கொள்ளாது எல்லாவற்றிற்கும் புறம்பாக இயங்கி வந்தன. இவர்களே பிராட்வேயிலிருந்து வெகுவாய் விலகிய "Off Off Broadway" நாடகக்காரர்களாக அறியப்படுகின்றனர். இவர்கள் பார்வையாளர்களின் பிரக்ஞைக்கே அழுத்தம் கொடுத்தனர்.

60களின் எதிர்கலாச்சாரம் முளைவிடத் தொடங்கிய கிழக்கு மஹாத்தான் பகுதிகளிலேயே, (சோஹோ மற்றும் ப்ரூக்ளின்) இத்தகைய புதிய அவாண்கார்ட் குழுக்கள் தங்கள் நாடகங்களை நடத்தினர். மைய நீரோட்ட அரங்கியலுடனான எதிர்க்கூறுகள் இவர்களின் நாடகங்களில் நன்கு தென்பட்டன. இத்தகைய OOB அரங்க நிகழ்வுகளே பின் நவீன அரங்கியற் செயற்படுகளுக்கு அடித்தளமாய் அமைந்தன. ராபர்ட் வில்சன்; ஸ்வெர்ட் ஷூர்மன்; அலிசன் நோயர் முதலியோர் இத்தகைய பின் - நவீன குழுக்களைச் சேர்ந்தவராக அறியப்படுகின்றனர்.

நவீன அரங்கு, தர்க்கத்தின் மேற்கட்டப்பட்ட வரிசை முறையில் அமைந்த ஒரு மையப் பிளவுப்பகுதி கொண்டது. இங்கு நடிப்புகள் அன்றாட வாழ்வியலின் எதார்த்தக் கதை மாந்தர்களாக வருவர். இன்பியலோ துன்பியலோ ஒரே நேர்கோட்டு முறையில் தொடக்கம் முடிவு எனும் திட்டமான எல்லைகளுக்கிடையில் தூலமான கதையொன்று உருப்பெறும். நவீன அரங்கின் கதைகளில் கதை மாந்தர்கள் தத்தமக்கு ஒதுக்கப்பட்ட இடங்களிலிருந்து மீறிச் செல்வதில்லை. அரங்கியலின் அடிப்படை அழகியற் கூறான 'பாய்தன்மை' (fluidity) இத்தகைய அரங்குகளில் வெகுசுறைவு. நிலவுகிற அனைத்து உலகப் பார்வைகளையும் நவீன நாடகங்களில் நிறுவப்படும் ஒற்றை இருப்புக்களையும் கேள்விக்குள்ளாக்கியபடி தொடங்குகின்றது. பின் - நவீனத்துவ அரங்கு. கதை கூறலின் சாத்தியப்பாடுகளைப் பெருக்கி பின் - நவீன உணர்வு நிலையோடு ஒன்றிணைப்பதில் வல்லவரான சாம் ஷெப்பர்ட் "எனது கதைமாந்தர்கள் கூறும் கதைகள் யாவும் முடிவுறாதவை, பிரதியமைகளால் கட்டப்பட்டவை, இங்குக் காட்சிகள் வழியாகவே அனுபவங்கள் தொகுக்கப்படுகின்றன என்கிறார்.

OOB அரங்கின் நோக்கம் ஏற்கெனவே நிறுவப்பட்டிருக்கும் எதார்த்தங்களைக் கட்டுடைப்பதே. (நவீன நாடகங்கள் நிலவும் எதார்த்தங்களைக் கதையாசிரியரின் நோக்கு நிலையிலிருந்து விளக்கின, அதன் வழி மேன்மேலும் எதார்த்தங்களைச் கட்டின.) பல்வேறுபட்ட ஊடகங்களை, பல்வேறு கலை வடிவங்களை வேண்டுமென்றே பயன்படுத்துதல் மூலம், OOB அரங்கக்காரர்கள் சூழலைக் கருத்தியற்படுத்தும் வழமையான வழிகளைத் தவிர்க்கின்றனர். அதாவது பல்லூடகச் செயல்பாடு அரங்கில் அதிகபட்சமாய் இருக்கும்போது, பார்வையாளர்கள் உடனுக்குடன் முடிவுக்கு வருவது தள்ளிப்போடப் படுகின்றது. மெடித் மோக் என்னும் நடனக் கலைஞர், சிற்பம், ஓவியம், நாடகம் முதலியவற்றையும் தன் நிகழ்வில் பயன்படுத்துவார். பல்வேறு ஊடகங்களால் ஒருங்கே தாக்கப்படுவதால் எளிமைப் படுத்தல்கள், ஒற்றை அர்த்தம் ஆகியன பார்வையாளருக்குச் சாத்தியமற்றுப் போகின்றன. காரணம் கிரகிக்க முடியாதபடி வெகு அதிகமான தகவல்கள் கொடுக்கப்படுகின்றன. இஃது ஒரு பிரக்ஞைபூர்வமான உத்தி. மேலும், நவீன நாடகத்தின் ஒற்றைக் கதையாடு முறை இங்குப் பல்வேறு கருத்தியல்களாகப் பிரிக்கப்படுகின்றன. ஒவ்வொரு காட்சியும் இங்குப் படிமத்துடிப்பாக மாற்றியமைக்கப்படுகின்றது. பின் - நவீன அரங்கில் எஞ்சியிருப்பது வெறும் துணுக்குகள்தான். பார்வையாளர் தம்முடையதை அதிலிருந்து தேர்ந்து கொள்கின்றார். பார்வையாளர் தன்னுடைய நாடகத்தைத் தானே உருவாக்கிக் கொள்கின்றார்.

பல்லூடகச் செயல்பாடு அரங்கில் அதிகபட்சமாய் இருக்கும்போது, பார்வையாளர்கள் உடனுக்குடன் முடிவுக்கு வருவது தள்ளிப்போடப் படுகின்றது. மெடித் மோக் என்னும் நடனக் கலைஞர், சிற்பம், ஓவியம், நாடகம் முதலியவற்றையும் தன் நிகழ்வில் பயன்படுத்துவார். பல்வேறு ஊடகங்களால் ஒருங்கே தாக்கப்படுவதால் எளிமைப் படுத்தல்கள், ஒற்றை அர்த்தம் ஆகியன பார்வையாளருக்குச் சாத்தியமற்றுப் போகின்றன.



நவீன அரங்கு குழப்பத்திலிருந்து (Chaos) தெளிவுகளைக் கொணர்ந்தது. பின் - நவீன அரங்கு வரலாறுதோறும் நிறுவப்பட்டுள்ள 'தெளிவுகளை' பெருங்குழப்பத்திற்குள் தள்ளுகின்றது. அரங்கம் முன்னெப்போதைக்கும் இல்லாதபடி ஒழுங்கின்மையும் துணுக்குகளும் அதர்க்கமும் நிறைந்ததாய்க் காட்சியளிக்கின்றது. முதன்முறையாக 'அரங்கு' கதை மாந்தர்களின் உறவாடு களமாய் இன்றி முடிவிலாத தன்னிலைகளின் விளையாட்டுக் களமாக ஆகின்றது. ரிச்சர்ட் ஷெக்சுனர் எழுதுகிறார்.

“நான்” ஐ உலகின் மையமாக வைத்துப் பார்ப்பது நவீன உணர்வு. ஆனால் பின் - நவீன உணர்வுநிலை என்பது தன்னிலைக்குள் பல்வேறு தன்னிலைகளைக் காண்பது” இதுவே பின் - நவீன அரங்கிற்கான அடிப்படை அம்சமாக அமையும். தன்னிலையை இங்ஙனம் பிரித்துப் பிரித்து உட்செல்லும் மனஉணர்வு ஒரு அத்த விழிப்பு நிலையே. இதற்கு ஒப்பான நிலையைப் பௌத்த தியான முறைகளில் காணலாம்.

OOB அரங்கக்காரர்களும் கோட்பாட்டாளர்களும் தங்கள் அரங்க நிகழ்வுகளில் மேற்கத்திய ஐரோப்பிய அரங்கக் கூறுகளைக் குறைத்து வருகின்றனர். ஆசிய, ஆப்பிரிக்க மற்றும் லத்தீன் அமெரிக்க, அமெரிக்கர்களின் கூட்டு அரங்கச் செயல்பாடுகளில் கலாச்சாரப் பன்மையைக் காணமுடிகின்றது. இங்குப் பல்வேறு கலாச்சாரப் பின்னணிகளை ஒருங்கே வெளிப்படுத்தும் உலக அரங்கு (Global theatre) உருவாகி வருகின்றது.

நிலவுகிற எதையும் விளக்கவோ மேம்படுத்தவோ அரங்கு செயல்பட முடியாது. OOB அரங்கு தனது பார்வையாளருக்கு எந்த அரசியல் அல்லது சமூகத் தீர்வையும் உறுதியளிக்கமுடியாது. பார்வையாளர்க்கு வழங்க எந்தக் கருத்தும் அதனிடம் இல்லை. பார்வையாளரின் மன அடுக்குகளில் தனது காட்சிகளின் வழி அது ஒரு விளையாட்டை நிகழ்த்துகிறது. பார்வையாளர் மனத்தில் ஒரு கோணல் மாணல் அனுபவத்தை (zig zag experience) ஏற்படுத்துவதன் மூலம் ஒரு அத்த விழிப்பு நிலைக்கு எடுத்துச் செல்கிறது. அவ்வளவே. OOB அரங்குப் பார்வையாளர்கள் தங்களைப் பல்வேறு நிலைகளில் உணருகின்றனர். அரங்கின் ஒரு காட்சி எப்படி அர்த்தமாகின்றது. ஒரு குரலாக, ஒரு பௌதிகப் பொருளாக, வெளியில் ஏதோ ஓர் இயக்கமாக, ஒரு பெருஞ்சட்டகத்தில் சிதறடிக்கப்பட்ட வண்ணங்களாக என ஒரு காட்சி பல நிலைகளில் புலனாகின்றது. பின் நவீன அரங்கில் ஒலி, படிமம், வண்ணம், ஒளி, உடல்கள் ஆகியன எந்தவித விளக்கக் குறிப்புமின்றி வந்து செல்லலாம். இது ஒருவேளை பார்வையாளரை அயர்ச்சி அடையச் செய்யலாம். ஆனால் நாம் நமது பழைய தீர்மானகரமான உலகத்திலிருந்து (Deterministic World) தப்பித்துச் செல்லப் போராடித்தான் ஆக வேண்டும்.

தற்போது பின் - நவீன அரங்க முயற்சிகள் நிறையமேற்கிளம்பியுள்ளன.

பின் - நவீன உலகம்
இத்தகைய உலகப்
பார்வையை மறுக்கிறது.
உலகம் ஒரு நேர்கோட்டில்
முன்னேறிச் செல்கிறது
எனும் நவீன உணர்வும்
அல்லது உலகம்
பிற்போக்காய்ப்
போய்க்கொண்டிருக்கிறது
என்பது இரு நோக்கு
நிலைகளே. இருப்பது
முடிவின்மையும்
ஒழுங்கின்மையுமே. நமது
நிலைக்களங்களே (சுசயஅந்
டிக சநகசந தேந்)
கருத்தியல்களை
உண்டுபண்ணுகின்றன.

அவற்றில் ஒன்று காசில்லோ (Castillo) எனும் புதிய பின் - நவீன OOB அரங்கு ஆகும். டான் ஃப்ரீட்மன் (Dan Friedman) தன்னுடைய "Castillo: The making of a Post - Modern theatre" எனும் கட்டுரையில் இது குறித்து விவாதிக்கிறார். தற்போது காசில்லோ அரங்கு நியூயார்க் நகரத் தெருக்களில் பிரசித்தியடைந்து வருகின்றது.

நவீனத்துவம் உலகை முன்னேறிச் செல்லும் இயக்கமாக வருணித்தது. நவீன அறிவியல்கள் யாவும் இதற்கான உறுதியான அடித்தளத்தை அமைத்துத் தந்தன. டார்வினின் பரிணாமவியற்கொள்கை, இத்தகையதொரு உலகப் பார்வைக்கு அடிநாதமாக விளங்கியது. (பரிணாமம் கீழிருந்து மேல்நோக்கிய ஒரு ஒற்றைப் பாதை; ஒருசெல் உயிரிகள் கீழிருக்க மனிதன் பரிணாமத்தின் உச்சத்தில் இருக்கிறான்...) முன்னேறிச் செல்லும் இவ்வுலகை அறிவின் துணைகொண்டு மேன்மேலும் முடுக்குவதே நவீனத்துச் செயல்பாடுகளின் உள்ளம் சட்டமாய் இருந்தது.

பின் - நவீன உலகம் இத்தகைய உலகப் பார்வையை மறுக்கிறது. உலகம் ஒரு நேர்கோட்டில் முன்னேறிச் செல்கிறது எனும் நவீன உணர்வும் அல்லது உலகம் பிற்போக்காய்ப் போய்க்கொண்டிருக்கிறது என்பது இரு நோக்கு நிலைகளே. இருப்பது முடிவின்மையும் ஒழுங்கின்மையுமே. நமது நிலைக்களங்களே (Frame of refrence) கருத்தியல்களை உண்டுபண்ணுகின்றன. டான் ஃப்ரீட்மன் முன்வைக்கும் OOB அரங்க வகையைச் சேர்ந்த காசில்லோ அரங்கிற்கு இஃதே அடித்தளமாகின்றது. டான் ஃப்ரீட்மன் 20ஆம் நூற்றாண்டை அரசியல் கருத்தியல்களின் காலமாக (Case of Political ideologies) வர்ணிக்கிறார். 20ஆம் நூற்றாண்டை பிரகடனங்களின் நூற்றாண்டு (Century of manifestious) என்கிறார். அதாவது இப்பிரகடனங்கள் முற்றான தீர்வுகளைக் கொடுத்தனவேயன்றி எதார்த்தத்தைப் பிரச்சனைப் படுத்தவில்லை. தன்னுடைய காசில்லோ அரங்கு முற்றிலும் தீவிர அரசியல் அரங்காகவே செயற்படும், ஆனால் அரசியல் தீர்வுகளை முன்வைப்பதாக பாவனை செய்யாது என்கிறார். (Political theatre that makes no Pretence to having Political answers).

அதாவது காசில்லோ அரங்கிற்கென்று உறுதியான கருத்தியல் எதுவும் இல்லை. அப்படியாயின் இது அரசியல் நீக்கங்களும் கலைத்தூய்மை வாதமா? கலைத்தூய்மைவாதம் மட்டுமல்ல, முற்றான அரசியல் தீர்வுகளை முன்வைப்பதும் அரசியலிலிருந்து தப்பிச் செல்லும் செயல்பாடே. காசில்லோ அரசியலிலிருந்து தப்பிச் செல்லவில்லை. மாறாக எதார்த்த மாகத் தெரியும் எதையும் அது அரசியற்படுத்துகின்றது. இதன் பொருட்டே அது செம்மையான கருத்தியல்களையும் தீர்வுகளையும் மறுக்கின்றது. நியூயார்க்கின் OOB அரங்கங்களில் காசில்லோ தற்போது வளர்ந்து வரும் அரங்கு. முன்பே கூறியது போல் காசில்லோலிடம் எந்த அரசியற் பிரகடனங்களும் கிடையாது.

"நிலவுகிற தத்துவப் பார்வைகளைக் காசில்லோ சவாலுக்கு எடுத்துக்கொள்கிறது. அவற்றிற்கு மாற்று வழங்குவதாக நாங்கள் உறுதி கூற மாட்டோம். நாடகச் செயல்பாடுகள் பெரிய சமூக மாற்றங்களைக் கொணரும் என நாங்கள் நம்பவில்லை. ஆனால் நிலவும் சமூக உரையாடலில் பங்கெடுத்துக் கொள்ள விரும்புகிறோம் அவ்வளவே" என்கிறார் ஃபிரெட் நியூமேன்.

காசில்லோ நன்கு பயிற்சிபெற்ற அரங்கக்காரர்களால் நிகழ்த்தப்படுவதல்ல. காசில்லோபினர் பெரும்பாலும் தீவிர அரசியலிலிருந்து வந்தவர்கள். பெரும்பாலும் பழைய இயக்கங்களில் வேலை செய்தவர்கள். காசில்லோ அரங்கின் உருவாக்கத்தில் முக்கியப் பங்கு வகித்த ஃபிரெட் நியூமான் 60களின் புரட்சிகர இயக்கங்களிலிருந்து வந்தவரே. காசில்லோவினர், காசில்லோவை ஒரு கலைத்துவமான முழுமையான நாடக அரங்காகப் பார்ப்பதில்லை. மாறாகத் தங்களின் சமூகச் செயல்பாடுகளில் ஒன்றாகவே காண்கின்றனர். ஒரு தத்துவவியலாளரான ஃபிரெட் நியூமேன் முதலில் எதிர்கலாச்சார அரசியல் இயக்கங்களின்பால் ஈர்க்கப்பட்டவர். மற்றைய இயக்கங்கள் மாற்று உளவியல்களை உருவாக்கிக்கொண்டிருந்த வேளையில் ஃபிரெட் நியூமனும் அவரது நண்பர்களும் உளவியலுக்கே மாற்றைக் கோரினர். நியூமன் முன்னிறுத்தும் நிகழ்வு சார்ந்த சமூக முறைக்கும் பழைய உளவியலுக்குமான வேறுபாடு என்னவெனில் மனிதமன உணர்வுகள் ஒரு சமூகச் செயற்பாடேயன்றி உள்ளார்ந்த தூய உளவியல் நிகழ்வு அல்ல, என்பதே. எனவே நிகழ்வு சார்ந்த சமூக குணப்பாட்டு முறை (Performance social therapy)யின் அடிப்படை அலகு குழுக்களே; சமூக எதார்த்தத்திலிருந்து முற்றிலும் துண்டிக்கப்பட்ட தன்னிலை அல்ல. கடந்த 25 ஆண்டுகளில் அரங்கை ஒரு உளவியல் மருத்துவ முறையாக மாற்றியமைக்க முயலும் நியூமன், உலகை மாற்றிக்காட்டுவதாக அறிவித்துக் கொண்ட நவீனத்துவ நாடக இயக்கங்கள், சமூகத்தைத் தமக்குப் புறநிலையில், இயங்கும் செயலாக்கமற்ற ஒரு இருப்பாகப் பார்த்த நோய் எனச் சுட்டிக்காட்டுகின்றார்.

தனது 25 ஆண்டுகாலச் செயற்பாடுகளில் நியூமன் அரங்கில் ஒரு பல்கலாச்சாரத் தளத்தை ஏற்படுத்தியிருக்கின்றார். இனவரைவியல் அணுகுமுறைகளின் மூலம் (Ethnographic approaches) அரங்கில் இனப்பன்மைக்கான முயற்சிகளில் ஈடுபட்டு வருகிறார். 1980களிலிருந்து இதுவரை ஏறக்குறைய 84 நாடகங்களும் இசை நிகழ்ச்சிகளும் காசில்லோவினரால் நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளன. 18 அரங்க நெறியாளர்கள் இதில் பங்குபெற்றுள்ளனர். ஆண்கள், பெண்கள், ஓரினப்புணர்ச்சியாளர்கள், மனநிலை பிறழ்ந்தவர்கள், ஆப்ரிக்கர்கள், ஜெர்மானியர்கள், இஸ்ரேலியர், இந்தியர், லத்தீன் அமெரிக்கர்கள் எனப் பல்வேறு பட்டோர் அரங்க நெறியாள்கைகளில் பங்கெடுத்துள்ளனர்.

மேற்குறிப்பிட்ட பின் - நவீனத்துவ அரங்க முயற்சிகளுக்கு எடுத்துக்காட்டாகப் பின்வரும் இரு நிகழ்வுகளைக் கூறலாம்.

மகுட வயரங்கள்: 1991இல் இந்நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டது. இது கருப்பர்கள், யூதர்களுக்கு இடையிலான மோதல்களை ஆராய்ந்தது. பிரெட்டின் மாதிரியை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒரு சுயகற்றல் முயற்சியாக ஆறு ஆப்பிரிக்க அமெரிக்கர்களாலும் ஆறு யூதர்களாலும் நிகழ்த்தப்பட்டது இந்நாடகம். காசில்லோவின் மற்றைய தயாரிப்புகளைப் போல், பல்வேறு அரங்க மாதிரிகளின் கலப்பாக உருவாக்கப்பட்டது. முரண்பட்ட அரங்க உத்திகள் ஒருங்கே பயன்படுத்தப்பட்டன. நாடகத்தின் முதல் அங்கம் பிரெட்டிய அரங்கின் அதிகபட்சத் தன்மைகளைக் கொண்டிருந்தது. கூட்டிசை, ராப்பிசை, வெகுசன நடனத்தின் வடிவக்கூறுகள், பயன்படுத்தப்பட்டன. ஆப்ரிக்க இசையும், யூத

25 ஆண்டுகாலச் செயற்பாடுகளில் நியூமன் அரங்கில் ஒரு பல்கலாச்சாரத் தளத்தை ஏற்படுத்தியிருக்கின்றார். இனவரைவியல் அணுகுமுறைகளின் மூலம் நுட்பவாடிபசயாசை ய'சடியாஉநள் அரங்கில் இனப்பன்மைக்கான முயற்சிகளில் ஈடுபட்டு வருகிறார். 1980களிலிருந்து இதுவரை ஏறக்குறைய 84 நாடகங்களும் இசை நிகழ்ச்சிகளும் காசில்லோவினரால் நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளன.

உள்ளடக்கம் என்னவாயினும்
சரி களங்கள், கதைகள்,
உரைப்புகள் (டீ.டி.வள,
ஸ்ரீவடிசநைள,
சூயசசயவளைள) ஆகியன
நிகழ்வியலோடு
முரண்படுவதற்கான
சாத்தியங்களை முடக்கவே
செய்கின்றன. நவீனத்துவ
அரங்கு, இத்தகைய
முறைமைகளில்
சென்றதாலேயே உலகை ஒரு
நிகழ்வாகப் பார்க்கத்தவறி,
அமைப்பாகச் சுருக்கிப்
பார்த்து வீழ்ச்சியடைகின்றது.

இசையும் மாறி மாறிப் பயன்படுத்தப்பட்டன. இரண்டாவது அங்கம் ஒரு தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சி ஒளிபரப்பாக அமைக்கப்பட்டது. ஆப்பிரிக்க - அமெரிக்கத் தலைவர் டாக்டர். லெனோரா ஃபுலானி முன்னாள் நியூயார்க் மேயரின் பாத்திரத்தை ஏற்று நடக்கும் நடிகரோடு, 'திரொளன்' ஹைட் வன்முறைகள் குறித்து உரையாடுகிறார். இஃது அரங்கின் மேற்கூரையிலிருந்து தொங்கவிடப்பட்ட தொலைக்காட்சிப் பெட்டிகளில் ஒளிபரப்பப்படுகின்றது.

சாகப்போவது எது? மேற்கத்தைய தத்துவங்களின் மீதான விசாரணையாக நிகழ்த்தப்பட்டது இந்நாடகம். இந்நாடகத்தில் ஒவ்வொரு காட்சியும் இருத்தலியல், அடையாளம், அர்த்தமின்மை, இருப்பும் இன்மையும், பாலியலும் மரணமும், பின் நவீனத்துவம் எனத் தலைப்புகளோடு அமைக்கப்பட்டன. 19ஆம் நூற்றாண்டின் ருஷியாவில் தொடங்குகின்றது நாடகம். ஒரு விநோத நோயால் இறக்க நேரிடும் ரிவன் யூத சோஷலிச கட்சியைச் சேர்ந்த தனது சகோதரியோடு அரசியல் பற்றியும், மரணம் குறித்தும், அடையாளம் குறித்தும் உரையாடுகிறார். 20ஆம் நூற்றாண்டு அமெரிக்காவிலும் எய்ட்ஸ் நோயால் இறக்க நேரிடும் சாம் எனும் ஆப்பிரிக்க - அமெரிக்கர் கருப்பின தேசியவாதியான தனது சகோதரி பியர்லீயுடன் இதேவிதமான கேள்விகளோடு உரையாடுகின்றார். நாடகம் செல்லச் செல்ல, 19ஆம் நூற்றாண்டுப் பாத்திரங்கள் 20ஆம் நூற்றாண்டிலும் 20ஆம் நூற்றாண்டும் பாத்திரங்கள் 19ஆம் நூற்றாண்டிலுமாக மாறி மாறித் தோன்றுகின்றனர். யார் உயிரோடிருக்கிறார்கள், யார் இறந்துவிட்டார்கள் என்பது வெகுவாகக் குழப்பப்படுகின்றது. முடிவில் ரிவனும், சாமும் ஒரே பாரில் (Bar) சந்தித்துக்கொள்ளும் போது இருவரையும் பரஸ்பரம் தனித்த இருப்புகளாக உணர்வதற்கான சாத்தியங்கள் மறைந்து போகின்றன. மனித இருப்பின் அடிப்படை அலகாகத் தனி நபரை வரையறுக்கும் தன்மை இங்கு முறியடிக்கப்படுகின்றது. 'தனிநபரும்' தனக்குள்ளான பல்வேறு தன்னிலைகளின் தோற்றமே.

'சாகப்போவது எது' எனும் கேள்வியாக நாடகம் அமைந்தாலும் மற்ற காசில்லோ நாடகங்களைப்போலவே விடைக்கான எம்முயற்சியும் மேற்கொள்ளப்படவில்லை. எப்போதும் கேள்விகளுக்கான விடைகள் மேலும் சில கேள்விகளே. முழுமையினையும் (Perfection), செம்மையினையும் மறுப்பதே காசில்லோ அரங்கின் கலைத்துவப்பார்வையும் அரசியல் செயல்பாடும் ஆகும். கதையை அரங்கிலிருந்து வெளியேற்றுகிறது காசில்லோ. காரணம் பல பின் - நவீனத்துவவாதிகள் குறிப்பிடுவது போல், இது காரும் நாம் நம்மைத் தனித்தோ குழுவாகவோ புரிந்து கொண்டதெல்லாம் கதைகளின் வழியாகத்தான். கதைகள் வரலாற்றின் வழியாகச் சமூக - கலாச்சார வெளிக்குள் கட்டப்பட்ட, முன்தீர்மானிக்கப்பட்ட வடிவங்களையும், வெளிப்பாடுகளையும் தீர்வுகளையும், உள்ளுறைந்த அர்த்தங்களையும் கொண்டவை. இவை பெரும்பாலும் உலகை இருக்கும் நிலையிலேயே ஏற்றுக் கொள்பவை.

உள்ளடக்கம் என்னவாயினும் சரி களங்கள்/ கதைகள்/ உரைப்புகள் (Plots/ Stories/ Narratives) ஆகியன நிகழ்வியலோடு முரண்படுவதற்கான சாத்தியங்களை முடக்கவே செய்கின்றன. நவீனத்துவ அரங்கு, இத்தகைய முறைமைகளில் சென்றதாலேயே உலகை ஒரு நிகழ்வாகப் பார்க்கத்தவறி, அமைப்பாகச் சுருக்கிப் பார்த்து வீழ்ச்சியடைகின்றது.

அரங்கம் என்பது ஒரு சாதாரண சமூகச் செயல்பாடு. உலக மாற்றத்தில் அதன் பங்களிப்பு என்ன என்பதற்கான விடைகள் எதுவும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. இது வரையிலுமான அறிதலின் அனைத்து வழிகளையும் காசிலோவினர் துறக்கின்றனர். அறிதல், அறிவித்தல் என்பதே 'அரங்கில்' சந்தேகத்திற்குரியது.

காசிலோவின் நாடகங்களில் கதைப் பாத்திரம் என்பது ஸ்திரமுள்ள, ஸ்தல இருப்பாக இருப்பதில்லை. 'நீ', 'அவன்', 'அவள்', 'நான்', ஆகியவற்றுக்கிடையிலான வழியலகு (Parameter) பாய்தன்மை (Fluidity) கொண்டதாக, தொடர் மாற்றத்திற்குப்படுவதாக ஆகின்றது. பார்வையாளர்கள் மட்டுமல்ல நடிகர்களுமே பாத்திரப்படைப்பு பற்றி வழமையான கண்ணோட்டங்களை மாற்றிக்கொள்ள நிர்ப்பந்திக்கிறது காசிலோ. காசிலோ அரங்கில் நடிகர் பாத்திரத்திற்குள் நுழைந்து கொள்வது மறுக்கப்படுகின்றது. காரணம் நடிகரின் வேலை கதைப் பாத்திரங்களுக்கிடையிலான உறவு நிலைகளைக் கண்டறிவதே. நடிப்புச் செயல்பாடு என்பது ஒரு மூடுண்ட முழுமைக்குள்ளான (கதைப் பாத்திரம் - அல்லது நடிகரின் தன்னிலை) உள்ளேநோக்கிய பயணம் அல்ல. மாறாக அஃது ஒரு தொடர் உருமாற்றங்களின் வழியான சமூகப் பயணம்.

காசிலோ தன்னையொரு தனித்துவ அரங்காக முன்னிறுத்திக் கொள்வதில்லை. அரங்கைச் சமூக மாற்றத்திற்கான கருவியாகவும் காசிலோவினர் கருதுவதில்லை. மாறாகச் சமூகத்தோடு உரையாடுவதற்கான நிகழ்களமாக அதனைப் பார்க்கின்றனர். அரங்கம் என்பது ஒரு சாதாரண சமூகச் செயல்பாடு. உலக மாற்றத்தில் அதன் பங்களிப்பு என்ன என்பதற்கான விடைகள் எதுவும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. இது வரையிலுமான அறிதலின் அனைத்து வழிகளையும் காசிலோவினர் துறக்கின்றனர். அறிதல்/ அறிவித்தல் என்பதே 'அரங்கில்' சந்தேகத்திற்குரியது. காசிலோ அரங்கம் வாழ்வின் முடிவிலா சாத்தியங்களுக்குள் பயணிக்க விரும்புகிறதேயன்றி மீண்டும் மீண்டும் எதார்த்தங்களை உருவாக்க அல்ல.



ஃபிரெட் நியூமேன் 1962இல் ஸ்டான் ஃபோர்டு பல்கலைக்கழகத்தில் தத்துவத்தில் முனைவர் பட்டம் பெற்றார். வெகு ஆண்டுகளுக்குத் தத்துவ பேராசிரியராக பணிபுரிந்துவிட்டு பின்பு அதிலிருந்து விலகித் தீவிர அரசியலில் பங்கெடுத்துக் கொண்டார். கடந்த 13 ஆண்டுகளில் 25 OOB காசில்லோ நாடகப் பிரதிகளை எழுதியுள்ளார்.

யூதர்களாக இறந்த... (1992), பில்லியம் மால்கமும்: ஒரு விளக்கம் (1993), விட்டிங்ஸ்டன் (1993), அமெரிக்கவழி (1995), வில்லியம் ஜெஃபர்சனின் கடைசித் தடுமாற்றம் (1999) முதலியன சில புகழ்பெற்ற நாடகங்கள். அவருடைய நாடகப் பிரதிகளின் தொகுப்பு 1998இல் வெளியிடப்பட்டது. சமூக மருத்துவம் குறித்தும் உளவியல் மருத்துவம் குறித்தும் நிறைய எழுதியுள்ளார். தற்போதைய மருத்துவதிற்கு மாற்று மருத்துவத்தினையும் முன்வைத்து வருகின்றார். “அறிதலின் முடிவு: சுற்றலின் புதிய வழி”, “அறிவியலற்ற உளவியல் மனித வாழ்வைப் புரிந்து கொள்வதற்கான கலாச்சார ரீதியான அணுகுமுறை”; “லேவ் வியசோஸ்த்திரி: புரட்சிகர அறிவியலாளர்” முதலிய நூற்களை லூயிஹோல்ஸ்மனோடு சேர்ந்து எழுதியுள்ளார். “ஒரு வாழ்நாள் செயற்பாடு: மகிழ்வான வாழ்வியற்கான ஒரு நடைமுறைத் தத்துவவியல் வழிகாட்டி” (1996) “நாம் வளர்ப்போம்! தொடர் சுய வளர்ச்சிக்கான வழிகாட்டி” (1994) முதலியன அவரது தனித்துவம் வாய்ந்த நூல்களாகும்.

[www. Castillo. org](http://www.Castillo.org)

www.theaterofmemory.com

[www. Broadway. com](http://www.Broadway.com)

www.offoffoff.com

www.Theatermania.com

[www.rainbow.com / Categories / Theater.Html.](http://www.rainbow.com/Categories/Theater.Html)

அரங்கியல் தொடர்பான பொதுவான தகவல் தொகுப்பு மற்றும் அரங்கியலுக்கான தனிப்பட்ட தேடுதல் எந்திரம்

web.nmse.edu/~dboje/Tdpostmodtheatrics.html

போஜே போல் (Augusto Boal), சேனர் முதலியோரின் அரங்கியற் செயற்பாடுகள் குறித்த விரிவான தகவல் தொகுப்பு, மற்றும் பின் நவீனத்துவ அரங்கின் பல்வேறு கூறுகள் தொடர்பான தனித்தனி இணையப் பக்கங்களுக்கான தொடர்புகள் www.down-joy.com/shakesAare/html/pmdircting.htm

பின் நவீன அரங்க நெறியாளர்க்கான இணையப் பட்டறை, மற்றும் நெறியாளர்க்கான வாசிப்புத் தளங்கள் www.alternativetheater.com

மாற்று அரங்க முயற்சிகளுக்கான விரிவான தளம்) ஆங்கிலம், டச்சு, பிரெஞ்சு ஆகிய மூன்று மொழிகளிலும் பின் நவீன அரங்க உருவாக்கம் தொடர்பான பல்வேறு கட்டுரைகளின் தொகுப்பு. www.offoffoff.com

நியூயார்க்கின் OOB அரங்க நிகழ்வுகள் தொடர்பான தகவல் மையம்
www.Broadway.com - www.Nytheater.com

பிராட்வேயின் அரங்க, மற்றும் இசை நிகழ்ச்சிகளுக்கான அறிவிப்புத்தளம் மற்றும்
பிராட்வேயின் பல்வேறு கலைஞர்கள் புதிய அரங்க முயற்சிகள் பற்றிய தகவல்கள்

theatermahia.com

அமெரிக்காவின் அனைத்துவித அரங்க நிகழ்வுகளுக்கும்மான ஒருங்கிணைப்புத் தளம்

'அரங்கம்' தொடர்பான தகவற்களஞ்சியங்கள் (Database)

* Theatedb.com

* hcs.harvard.com/~htas/htdb/

* taking.com (dtdonline/

பிராட்வே அரங்கின் ஆண்டு ரீதியான வரலாறு

www.webs.Æwner.com/usas/RAZZLEDAZZLE/

○○○

இக்கட்டுரையை
உருவாக்கியவர் சென்னைப்
பல்கலைக்கழக
தமிழ்மொழித்துறை ஆய்வு
மாணவர். தமிழ் இலக்கியத்
துறையில் முதுகலைப்
பட்டத்தில் பல்கலைக்கழக
முதல் மாணாக்கராகத் தேர்ச்சி
பெற்றவர். தேர்ந்த
சிறுபத்திரிகை வாசிப்பாளர்.
காத்திரமான வாசிப்புப்
பழக்கம் உடைய இளைஞர்
கூட்டத்தில் இவரும் ஒருவர்.

ஈழத்தில் வடமோடி - தென்மோடி

- தில்லைக்கூத்தன்

ஈழத்தின் வடமோடி -
தென்மோடி பிரிப்புகளைப்
பற்றிய விவாதத்தை
இக்கட்டுரை
முன்னெடுக்கிறது.

ஈழக் கூத்துக்கள் பற்றி வந்த தேடல்களில், விமர்சனங்களில், ஆய்வுகளில் வடமோடி தென்மோடி பற்றிய குறிப்புகளும் எதிர்நிலைக் கருத்துக்களும் குறிப்பிடுவது வழக்கம். வீ.சி. கந்தையா தொடக்கம் சி. மௌனகுரு வரை வரை காலத்துக்குக் காலம் தங்கள் கருத்துக்களை முன் வைத்துள்ளனர். இவர்களின் கருத்துக்களை மறுபரிசீலனை செய்வதும், வடமோடி தென்மோடிப் பிரிப்பு பற்றிய கருத்துக் - குழப்பங்களின் மூலங்களைத் தேடுவதுமே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

வடமோடி தென்மோடிப்பிரிப்பு பற்றி க. வித்தியானந்தன் சி. மௌனகுரு ஆகியோர்களின் கருத்துக்களே இன்னும் வலிமையாக இருக்கின்றது. க. வித்தியானந்தனின் சில கருத்துக்களை நாகூக்காக சி. மௌனகுரு மறுத்தாலும் அவரும் சில புது முடிச்சுக்களைப் போடுகின்றார்.

க. வித்தியானந்தனின் கருத்து

அட்டவணை I

	தென்மோடி	வடமோடி
இடம்	தமிழகத்திற்குரியது	யச்சகானாவின் தெலுங்குதாக்கம் கொண்டது.
சுவை	காதல் சுவை	வீரச்சுவை
முடிவு	இன்பியல்	துன்பியல்
தாளக்கட்டு	நுண்ணிய தாளங்கள்	நுண்ணியவையல்ல
இசை	தமிழ் நாட்டிசை	தமிழ் நாட்டிசையோடு பின்வந்த இசையும் கலப்பு

கா. சிவத்தம்பி, சு. வித்தியானந்தனின் கருத்துக்களை ஏறக்குறைய அப்படியே ஏற்றுக் கொண்டாலும் தென்மோடி தமிழகத்துக்குரியது என்றும் வடமோடி தமிழகத்தின் வடபகுதிக்கு (கர்நாடகம், தெலுங்கு) உரியது என்றும் வித்தியானந்தனின் கருத்தைத் தெளிவுபடுத்துகின்றார்.

சி. மெளனகுரு வடமோடி தென்மோடி பற்றிய கருத்துக்கள் பலவற்றைத் தெளிவாக வைத்துள்ளார். வீ.சி. கந்தையாவும், சு. வித்தியானந்தனும் வைத்த இன்பியல் துன்பியல் பிரிப்பை நிராகரிக்கும் இவர் இந்தியச் சூழலின் சமரசப்படுத்தும் தன்மையை விளக்கி அக்கருத்தைச் சரியானபடி நிராகரிக்கின்றார். ஆனால் மற்றைய அவரது கருத்துக்களை விசாரணையின்றி ஏற்றுக்கொண்டு தானும் புதிய கருத்துக்கள் சிலவற்றை முன் வைக்கின்றார்.

சி. மெளனகுருவின் கருத்துக்கள் (மட்டக்களப்பு கூத்து)

அட்டவணை II

	தென்மோடி	வடமோடி
தாளக்கட்டு	தாளக்கட்டு வித்தியாசங்கள் குறைவு	பாத்திரத்தின் தன்மைக்கு ஏற்பத் தாளக்கட்டுகள்
களரி	வட்டக்களரி நாலுபக்கமும் பார்த்து ஆடுதல்	வட்டக்களரி ஒரு பக்கம் பார்த்து ஆடுதல்
வரவுத்தரு	சபையோர் பாடுவர்	கூத்தர் பாடுவர்
தாளம் தீர்கும் முறை	ஒரு அடி முன்னே வைத்துத் தாளம் தீர்த்தல்	காலுக்குள்ளேயே தாளம் தீர்த்தல்
ஆட்டம்	நுணுக்கமானது	விறுவிறுப்பானது
கதைகள்	அதிகம் தமிழ் நாட்டுக் கதைகள்	அதிகம் மகாபாரத இராமாயணக் கதைகள்
பிற்பாட்டு	கடைசிப் பகுதியைப் பிற்பாட்டாகவும் பாடுவர்	முழுப்பாடலையும் பிற்பாட்டாகப்பாடுவர்.

இதனைத் தவிரப் பாவின்னங்களின் வேறுபாட்டையும் விளக்கமாக அளிக்கின்றார் (நூல்: - மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள்)

சி. மெளனகுரு கூறும் வடமோடி - தென்மோடி வேறுபாடுகள் குறித்த கருத்துக்கள் முழுவதும் சரியில்லை என்றே சொல்ல வேண்டியவரும். சி. மெளனகுருவின் அடிப்படைத்தவறே அவரது பல தவறுகளுக்கு காரணமாகின்றது. அவர் கூத்தினை மட்டக்களப்புக்குள் மட்டும் உரிய ஒன்றாகப் பார்க்கின்றாரோ என்ற சந்தேகம் எழுகின்றது. அந்த வடிவங்கள் மட்டும் சரியானவை என்ற கருத்தின் அடிப்படையிலேயே ஈழத்தின் முழுக்கூத்து வடிவங்களையும் பார்க்கின்றார். மட்டக்களப்பு வடிவங்களிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட கருதுகோள்களையே வரைவிலக்கணங்களாக அவரை முழுமையாக ஏற்றுக் கொள்பவர்களும் கூறுகின்றனர்.

அவருடைய இரண்டாவது தவறு; வரலாற்று வழியில் இரண்டு மோடிகளையும் பார்க்காமல் இரண்டையும் எதிர் எதிர் நிலையில் நிறுத்துவது ஆகும். இந்தத் தவறுகளை அவர் தொடங்கி வைக்கவில்லை என்றாலும் அவரும் இதற்கு உடன்படுகின்றார். இவருடைய பல கருதுகோள்கள் யாழ்ப்பாணம், முல்லைத்தீவு, மன்னார் கூத்து வடிவங்களுக்குச் சொல்லாத ஒன்று. அதனால் தான் என்னவோ முல்லைத்தீவு கூத்தை முல்லைமோடி கூத்து என்று குறிப்பிட்டுள்ளார்கள்.

யாழ்ப்பாணத்தில் நீண்ட பாரம்பரியமுடைய வட்டுக்கோட்டை கூத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்ட கருதுகோள்களை அட்டவணை III இல் தருகின்றேன். யாழ்ப்பாணத்தில் பல இடங்களில் கூத்து ஆடப்பட்டாலும் இன்றும் வட்டக்களரியில் கூத்தாடுவது வட்டுக்கோட்டையில் தான் தொடர்கின்றது. தம்பாட்டி, சுழிபுரத்தில் உள்ள நெல்லியாணிற்று வட்டுக்கோட்டையில் இருந்துதான் கூத்து சென்றது. பருத்தித்துறை போன்ற இடங்களில் மூன்று பக்கம் பார்க்கும் களரியில் தான் கூத்து நடக்கின்றது. யாழ்ப்பாண கிருஸ்தவ கூத்துக்களின் ஆட்டம் அருகி, ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட தாளக்கட்டுக்களை இழுந்து, தென்மோடி இசையைப் பேணும் இசையாளமை கொண்ட நாடகமாகிவிட்டது.

யாழ்ப்பாணக் குடாநாட்டின் 1750க்குப் பின்னாலான கூத்தின் புத்துயிர்ப்பு முக்கியமானது. வட்டுக்கோட்டை, வடமோடி தென்மோடி விலாசமெனக் கிட்டத்தட்ட 40 கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டுள்ளன.

வட்டுக்கோட்டை கூத்து

அட்டவணை III

	தென்மோடி	வடமோடி
தாளக்கட்டு	தாளக்கட்டு வித்தியாசங்கள் குறைவு	பாத்திரத்தின் தன்மைக்கு ஏற்பத் தாளக்கட்டுக்கள்
களரி	வட்டக்களரி நாலுபக்கமும் பார்த்து ஆடுதல்	வட்டக்களரி நாலுபக்கமும் பார்த்து ஆடுதல்
வரவுத்தரு	சபையோர் பாடுவர்	சபையோர் பாடுவர்
தாளம் தீர்க்கும் முறை	ஒரு அடி முன்னே வைத்துத் தாளம் தீர்த்தல்	ஒரு அடி முன்னே வைத்துத் தாளம் தீர்த்தல் + காலுக்குள்ளேயே தாளம் தீர்த்தல்
ஆட்டம்	நுணுக்கமானது	நுணுக்கமானது + விறுவிறுப்பானது
கதைகள்	அதிகம் தமிழ்நாட்டுக் கதைகள்	அதிகம் மகாபாரத + இராமாயணக் கதைகள்
பிற்பாட்டு	கடைசிப் பகுதியைப் பிற்பாட்டாகப் பாடுவர்	முழுபாடலையும் பிற்பாட்டாகப் பாடுவர். சில பாடல்களில் கடைசிப் பகுதியைப் பிற்பாட்டாகப் பாடுவர்.

மட்டக்களப்பு, வட்டுக்கோட்டை தென்மோடிகளுக்கு கிடையில் அடிப்படை ஒற்றுமைகள் உள்ளன. ஆனாலும், களரியில் ஆட்டக் கோலங்கள், ஆட்பட்டும் களரியைப் பாவிக்கும் விதத்தில் வித்தியாசங்கள் உள்ளன.

ஆனால், வடமோடியில் பல கூறுகள் மாறுபட்டுக் காணப்படுகின்றன. ஒரே பார்வையில் மட்டக்களப்பு - வட்டுக்கோட்டை அட்டவணை ஒன்றைத் தருகின்றேன். (அட்டவணை IV) இதனோடு தென்மோடியையும் சேர்த்துப் பார்த்தால், தென்மோடியில் இருந்து வட்டுக்கோட்டை மட்டக்களப்பு கூத்துக்கள் தக்க வைத்துக் கொண்ட பண்புகள் துல்லியமாகத் தெரியும்.

கூத்தரின் ஒப்பனை, பாவிக்கும் ஆயுதங்களின் வடிவமைப்பு, அணியும் சலங்கை போன்றவற்றிலும் மட்டக்களப்பு கூத்தில் வேறுபாடுகள் உண்டு. வட்டுக்கோட்டை கூத்தில் முன்பு (1961க்கு முன்பு) ஒப்பனையில் வேறுபாடுகள் உண்டு. இப்போது அதிகம் பின்பற்றப்படுவதில்லை. மட்டக்களப்பு கூத்திலும்



வடமோடி ஒப்பனை முறை இப்போது அதிகம் பின்பற்றப்படுவதில்லை என்று தெரியவருகின்றது. ஆனால் கூத்தர்கள் பாவிக்கும் ஆயுதங்கள், சலங்கை அணியும் முறை போன்றவற்றில் இப்போதும் தென்மோடிக்கும் வடமோடிக்கும் வேறுபாடுகள் உள்ளன. வட்டுக் கோட்டை வடமோடியில், சலங்கை அணியும் முறை, ஆயுதங்களின் வடிவமைப்பு ஆகியவற்றில் தென்மோடி முறையைப் பின்பற்றுகின்றனர்.

சில ஆய்வாளர்கள் தென்மோடி வடமோடிப் பிரிப்பைச் செய்யும் போது தென்மோடியில் வாள் அதிகமாக பாவிக்கப்படும்; வடமோடியில், வில், கதாயுதம் ஆகியன பாவிக்கப்படும் எனக் குழந்தைத் தனமாகச் சொல்வார்கள். கதை எந்த கருவை, எந்த பாத்திரங்களை, கொண்டு இருக்கின்றதோ அதை வைத்தே பாத்திரங்கள் தீர்மானிக்கப்படும். மகாபாரத இராமாயணக் கதை தென்மோடியிலும் உண்டு. அதற்காக பீமன், ராமன் கையில் வாள் கொடுக்க முடியாது.

வடமோடி

அட்டவணை IV

	தென்மோடி	வட்டுக்கோட்டை வடமோடி	மட்டக்களப்பு வடமோடி
தாளக்கட்டு	தாளக்கட்டு	பாத்திரத்தின் தன்மைக்கு	பாத்திரத்தின் தன்மைக்கு
களரி	வித்தியாசங்கள் குறைவு	ஏற்பத் தாளக்கட்டுக்கள்	ஏற்பத் தாளக்கட்டுக்கள்
வரவுத்தரு	வட்டக்களரி நாலு	வட்டக்களரி நாலுபக்கமும்	வட்டக்களரி ஒரு
தாளம்	பக்கமும் பார்த்து ஆடுதல்	பார்த்து ஆடுதல்	பக்கம் பார்த்து ஆடுதல்
தீர்க்கும்முறை	சபையோர் பாடுவர்	சபையோர் பாடுவர்	கூத்தர் பாடுவர்
ஆட்டம்	ஒரு அடி முன்னே	ஒரு அடி முன்னே வைத்துத்	காலுக்குள் தாளம் தீர்த்தல்
கதைகள்	வைத்துத்தாளம் தீர்த்தல்	தாளம் தீர்த்தல் + காலுக்குள்	தாளம் தீர்த்தல்
பிற்பாட்டு	நுணுக்கமானது	நுணுக்கமானது +	விறுவிறுப்பானது
கதைகள்	அதிகம் தமிழ் நாட்டுக்	அதிகம் மகாபாரத	மகாபாரத இராமாயணக்
பிற்பாட்டு	கதைகள் அதிகம்	இராமாயணக் கதைகள்	கதைகள்
பிற்பாட்டு	கடைசிப் பகுதியைப்	முழுப்பாடலையும்	முழுப்பாடலையும்
பிற்பாட்டு	பிற்பாட்டாகப் பாடுவர்	பிற்பாட்டாகப் பாடுவர் சில	பிற்பாட்டாகப் பாடுவர்.
பிற்பாட்டு		பாடல்களில் கடைசிப் பகுதியும்	
பிற்பாட்டு		பிற்பாட்டாகப் பாடுவர்	

மட்டக்களப்பு, வட்டுக்கோட்டை வடமோடிகளை ஒப்பிட்டுப்பார்த்தால் 2, 3, 4, 5, 7 வரிசைகள் மாறுபடுகின்றன. இவ்வித்தியாசங்கள் எப்படித் தோன்றியது என்பதை நுணுக்கமாகப் பார்த்தால், மட்டக்களப்பு கூத்துக்கும் வட்டுக்கோட்டைக் கூத்துக்கும் தாளக்கட்டுக்களில் ஒற்றுமை உள்ளதுபோல் வேறுபாடுகளும் உள்ளன. அமைப்பு வடிவத்திலும் களரியை பாவிப்பதிலும் வேறுபாடுகள் உள்ளன. முல்லைத்தீவு, மன்னார் கூத்துக்களுக்கு இது போன்ற அட்டவணை ஒன்று தயாரிக்கலாம். பின்பு ஒப்பிட்டு ஆய்வுகள் செய்யும் போது பல பன்மைக் கூறுகள் வெளிவரும்.

நாட்டார் வழக்காறுகள் எதுவாயினும் எல்லா இடத்திலும் ஒரே மாதிரியாக இருப்பதில்லை. அடிப்படைப்பண்பு ஒன்றாக இருந்தாலும் வெளியாரோடு கொள்ளும் தொடர்பு, சமயக் கலாச்சாரத்தாக்கங்கள், அந்த இடத்தில் ஏற்கெனவே இருந்த வழக்காறுகள், வந்து சேர்ந்த புதிய வடிவத்திலும் தாக்கம் செலுத்தும். இந்த விடயங்களை ஈழத்துக் கூத்துகள் வழக்கில் இருக்கும் இடங்கள் எல்லாவற்றிலும் அவதானிக்கலாம்.

வட்டுக்கோட்டையில் வடமோடித் தென்மோடியின் பெரும்பாலான அம்சங்களைத் தக்கவைத்துக் கொண்டு, வட மோடியை உருவாக்கியுள்ளது. மட்டக்களப்பின் வடமோடி தென்மோடிக் கூத்தின் பல அம்சங்களை

இழந்துள்ளது. அத்துடன் வடமோடி கூத்தில் மகிழக் கூத்தின் தாக்கம் உள்ளது.. வரவுத்தரவைக் கூத்தர் பாடுவது, ஒரு பக்கம் பார்த்து ஆடுவது போன்றவை மகிழக்கூத்தின் தாக்கத்தால், மட்டக்களப்பு வடமோடியில் வந்து சேர்ந்தது தான்.

வட்டுக்கோட்டை வடமோடிக் கூத்திலும் 'ஓட்டம் துள்ளலின் தாக்கம் உண்டு. பாஞ்சாலப்பட்டயம் போன்ற ஆட்டங்கள், தாளக்கட்டுக்கள், வட்டுக்கோட்டை வடமோடி ஓட்டம் துள்ளலில் இருந்து பெற்றுக் கொண்டவை. (வட்டுக்கோட்டையில் முதலிருந்த கூத்து வடிவம். ஓட்டம் துள்ளல், கடலோடிகளான வட்டுக்கோட்டை மக்கள் கேரளாவிலிருந்து கற்று வந்தார்கள்) ஈழக்கூத்து மரபு ஈழத்திலேயே படிமலர்ச்சியடைந்ததாகத் தெரியவில்லை. இன்றுவரை அதற்கான ஆதாரங்கள் கிடைக்கவில்லை. பல்வேறு ஆட்டக் கோலங்கள் ஈழத்தில் உருவாகியிருந்தாலும் கூத்தின் அடிப்படை வடிவமைப்பு தமிழகத்தில் தான் நடந்து இருக்கின்றது. இது எப்போது நடந்திருக்கின்றது என்ற தேடல் எம்மைச் சங்க காலத்துக்குக் கொண்டு போய் நிறுத்துகின்றது. சங்ககாலத்திலேயே 'வள்ளிக்கூத்து' என்ற கதை தழுவிய ஆட்டம் நடைபெற்றதற்கான இலக்கியச் சான்றுகள் உண்டு. போரில் வீரமரணம் அடைந்த வீரனின் கதை, அவனது நடுகல்லின் முன்பு ஆடிக்காட்டப்பட்டதாகவும் இலக்கியக் குறிப்புக்கள் உண்டு.

இன்னுமொன்றையும் நாம் கவனத்தில் எடுக்க வேண்டும். கூத்து என்ற சொல் ஆரம்பத்தில் விரிந்த பொருளுடைய ஒன்று. குதி என்ற அடிச்சொல்லில் இருந்து வந்த கூத்து என்ற சொல், ஆரம்பத்தில் சகலவிதமான ஆட்டங்களையும் குறித்தது. (உ - ம்) காவடி, கரகாட்டம், ஆகியனவும் விறலியர் ஆடிய அபிநயக் கூத்தும் (சதிராட்டத்தின் மூலம்) கதை தழுவிய ஆட்டம் அனைத்துமே கூத்துத்தான்.

அரசவை கோயில்களோடு கலைகள் இணைக்கப்பட்ட வேளையில், அபிநயக்கூத்தும் சதிராட்டமானது. கி.பி.14ஆம் நூற்றாண்டளவில் தான் கதை தழுவிய ஆட்டம் கூத்து என்று வரைவிலக்கணம் சொல்லப்பட்டது. மற்றவை ஆட்டங்கள் எனக் குறிக்கப்பட்டன. எனினும் கதை தழுவிய ஆட்டங்கள் சங்க காலத்திலேயே திகழத் தொடங்கி விட்டன. ஒருவரே பலபாத்திரம் தாங்கியாடும் தன்மை ஆட்டத்தில் இருந்தது. பலபேர் பாத்திரம் தாங்கியாடும் ஆட்டம், கதை தழுவிய ஆட்டங்கள் இருந்தன. இன்னும் இருக்கின்றன. இதனை நிகழ்த்திய கூத்தர், விறலியர், பாணர், துடியர், பறையர் முதலிய கலைஞர் கூட்டங்கள். அனுபவத்தினாடு நுணுக்கம் வாய்ந்தவையாக இக்கலைகளை வளர்த்து நாடெங்கும் நிகழ்த்தியும் வந்தனர். குறிப்பிட்ட சில ஆட்டங்கள் மக்களிடம் இருந்தாலும் வளர்ச்சியடைந்த நுணுக்கமான ஆட்டங்களை இக்கலைஞர் கூட்டமே நிகழ்த்தி வந்தது. சோழர் பேரரசுக்காலத்திலே ஈழத்திற்கும் கர்நாடக தெலுங்கு பிரதேசங்களுக்கும். இக்கலைவடிவத்தைக் கூத்தர்கள் கொண்டு சென்றார்கள். இவ்வடிவத்தை நாம் தென்மோடி எனக்கொள்ளலாம். கி. பி. 14ம் நூற்றாண்டு அளவில் சோழர் பாண்டியர் ஆதிக்கம் இழக்க, விஜயநகர சாம்ராஜ்யம் ஆளுமைக்கு வருகின்றது. பெரிதும் வைணவம் சார்ந்த விஜயநகர மன்னர்கள் மகாபாரத இராமாயண புராணக் கதைகளைக் கூத்தின் உள்ளடக்கமாகக் கொள்ள உந்து சக்தியாக இருந்தார்கள். அக்கூத்துக்கள்



தென்மோடி

மக்கள் மத்தியிலும் ஈழத்திற்கும் பரவி இருக்கும். விஜய நகர மன்னர்களுக்கும் யாழ்ப்பாண மன்னர் களுக்கும் சமய கலாச்சார உறவுகள் இருந்தது தெரியவந்துள்ளது. அவர்கள் மேலாதிக்கம் கூடச் சில காலம் இருந்ததாக ஆய்வாளர்கள் கருதுகின்றார்கள் (யாழ்ப்பாண இராச்சியம். கட்டுரை. சி. பத்மநாதன்)

இப்புதிய உள்ளடக்கங்களை உள்வாங்கிக் கொண்ட கூத்தின் உருவாக்கத்தின் போது, தெலுங்கு பிரதேசத்தில் இருந்து வந்த யக்ஷகானாவின் தாக்கம் தமிழகக் கூத்தில் ஏற்பட்டிருக்க வேண்டும். இதனால் ஏற்பட்ட வடிவமே வடமோடியாகும்.

கி. பி 14ஆம் நூற்றாண்டில் இன்னுமொரு மாற்றம் மெல்ல மெல்ல ஏற்பட்டது. அதாவது கூத்து வடிவமானது கூத்தர்களின் கையில் இருந்து மெல்ல மெல்ல மக்கள் கைகளுக்கு வந்து சேர்ந்தன அல்லது கூத்தர் மக்களோடு மக்களாகக் கலந்தனர். தெலுங்கு பேசும் மன்னர்களின் ஆட்சியில் தமிழ் மக்கள் புறக்கணிக்கப்பட்டதில்

வியப்பேதுமில்லை. கலைஞர்கள் அரசினால் கவனிப்பாரற்றுப் போனதனால் மக்களிடம் கலைகள் வந்து சேர்ந்தன. இது படிப்படியாக நடந்திருக்கின்றது.

இக்காலகட்டத்தில் ஏற்பட்ட இன்னுமொரு மாற்றம் இசையாகும், பாணரும், பறையரும், துடியரும் வளர்த்த தமிழிசை, அரசின் தோற்றுவாயோடு செவ்வியல் இசையாகிக் கோயில்களில் பண்ணிசையாகி, கூத்தர்கள் கையில் கூத்திசையாகி இருந்தது. விஜயநகரக் காலத்திற்குப் பின்பு தமிழ் செவ்வியலிசை தெலுங்கு கன்னட மராட்டிய இசைகளின் தாக்கம் பெற்றுக் கர்நாடக இசையாக மாறியது. இப்புதிய இசைவடிவத்தின் தாக்கம் ஓரளவு கூத்திசையிலும் எதிரொலித்தது.

கதை, இசை, ஆடை, அலங்கார ஒப்பனைகளில் இக்காலத்தில் ஏற்பட்ட தாக்கங்கள் வடமோடி வடிவமைப்பு உருவாகக் காரணமாகியது. முக்கியமான இன்னொன்று தாளக்கட்டாகும்.

தென்மோடி நாட்டுக்கூத்தில் தாளக்கட்டு சிக்கல் தன்மையற்றது. ஆண்களுக்கான தாளக்கட்டு, பெண்களுக்கான தாளக்கட்டு, வீரர்களுக்கான தாளக்கட்டு - ஆண்களுக்கான தாளக்கட்டில் கடவுள், அரசன், பிராமணன், வேடன், குறவன் அனைவருக்கும் ஒரே தாளக்கட்டுத்தான். பெண்களுக்கும் ஒரே மாதிரிதான். ஆனால் வடமோடியில் ஆண்களுக்கான தாளக்கட்டில் கடவுளுக்கு ஒரு தாளக்கட்டு, அரசனுக்கு ஒரு தாளக்கட்டு எனத் தாளக்கட்டுக்கள் வேறுபடும். பெண்களும் இதே மாதிரிதான். பார்த்திரத்தின் குணாம்ச தன்மைக்கு ஏற்பத் தாளக்கட்டுக்கள் மாறுபட்டாலும் வர்ண, சாதி, சமூக படிநிலைக்கேற்பவும் தாளக்கட்டுக்கள் மாறுபடுகின்றன என்பதை நாம் துல்லியமாக அவதானிக்கலாம்.

பல்லவ சோழர் காலத்திலேயே வர்ணாசிரம சாதித் தன்மைகள் தமிழகத்திலே இறுகத் தொடங்கிவிட்டாலும் அதன் உச்ச கட்டம் விஜயநகர சாம்ராஜ்யத்தால்தான் ஏற்பட்டது. அவர்கள் காலத்தில் உருவான கூத்து வடிவமும் அதனை உள்வாங்கியது.

வடமோடி நாட்டுக்கூத்து வடிவம் என்பது தவிர்க்க முடியாமல் வரலாற்று வழியில் தோன்றிய ஒன்று தான். அது யக்ஷகாளாவில் இருந்து தாக்கத்தைப் பெற்றாலும் தமிழக சமூக வரலாற்று நிலைக்கு ஏற்பத் தமிழகத்தில் உருவான தமிழக வடிவம் தான்.

ஈழம், தமிழக வடமோடி வடிவத்தை அப்படியே உள்வாங்கிக் கொள்ளவில்லை. அது தனது சமூகக் கலாச்சார சூழலுக்கு ஏற்ப முன்பிருந்த கலைவடிவங்களுக்கு ஏற்பத்தான் உள்வாங்கியது. அதிலும் ஈழத்தில் கூத்து ஆடப்பட்ட பிரதேசங்களுக்கு ஏற்ப உள்வாங்கப்பட்டது தெரிய வருகின்றது.

ஈழத்தில், தமிழகத்தின் நாட்டார்கலைகள் பற்றிய ஆய்வு உண்மையில் ஆரம்ப நிலையிலேயேயுள்ளது. சகல பிரதேச நாட்டார் கலை வடிவங்களையும் கள ஆய்வு செய்வதன் மூலமும், ஒப்பீட்டாய்வு செய்வதன் மூலமும், இக்கலைவடிவங்கள் அடிப்படைகளில் ஒன்றுபட்டாலும் பல்வேறு பன்முகத்தன்மைகளும் தெரியவரும். இதன்மூலம் பல பழைய கருதுகோள்கள் வலுவிழக்கும். எல்லாவற்றும் மேலாக இக்கலை வடிவங்களைப் பலரும் தெரிந்து கொள்ள, புதிய உள்ளடக்கங்களைக் கைக்கொள்ள அல்லது நவீன நாடகத்தில் இக்கலை நுட்பங்களைப் பிரயோகிக்கவாயினும் கலைஞர்களுக்கு இவை உதவும். இவற்றுக்கான முயற்சிகள் தொடங்கிவிட்டன. ஆயினும் நாம் போக வேண்டிய தூரம் வெகு அதிகம்.



குறிப்பு ஒன்று: வட்டுக்கோட்டை நாட்டுக் கூத்து பற்றிய கருதுகோள்கள், சிறு வயதிலிருந்து பார்த்து வந்த தரும புத்திரன் நாடகம், விராட நாடகம், குருக்கேத்திரன் நாடகம் ஆகிய வடமோடி, வடிவத்திலிருந்தும் வான பீமன் நாடகம், இந்திர குமார நாடகம் ஆகிய தென்மோடி வடிவத்திலிருந்தும் பெறப்பட்டன.

குறிப்பு இரண்டு: என் தந்தையாரிடம் இருந்து சிறுவயதில் கூத்து கற்ற

அறுபவத்திலிருந்து தற்போது பிரான்சில் வட்டுக்கோட்டை நாட்டுக்கூத்து குழுவின் கிளையை அமைத்து 'அருச்சுனன் தபசு' 'சடாகரன் வதை', 'உயிர்ப்பு' (சமகால உள்ளடக்கத்தைக் கொண்டது. ஆக்கம் தில்லை நடேசன்) போன்றவற்றைத் தயாரித்து நெறிப்படுத்தி அண்ணாவியாராக இருந்து பாடிப் பெற்ற அனுபவத்தினூடாகவும் பெறப்பட்டது.

மேலும் அண்ணாவியார் கலா பூசான் அ. முருகவேள் (வயது 76) இரா சத்தியவான் (வயது 65) க. நாகப்ப (வயது 64)

மற்றும் ஊர் பெரியவர்களிடம் சேகரித்த தகவல்களும் இக்கட்டுரைக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

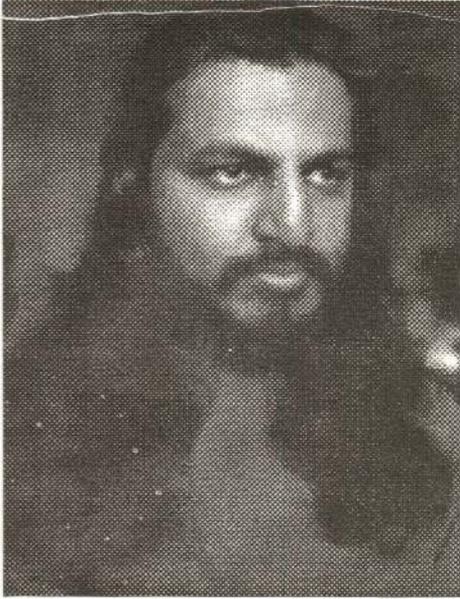
குறிப்பு மூன்று: கூத்துக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த தில்லைக் கூத்தனின் அநுபவ வழிப்பட்ட இக்கட்டுரை, தமிழகத்தின் கூத்து வரலாறு குறித்த செய்திகளை ஊகத்தின் ஊடாக வெளிப்படுத்துகிறார். சேர நாடு, (இன்றைய கேரளம்) ஈழம் முதலிய பகுதிகளில் தொடங்கி (கதக்களி, கூடியாட்டம்) பின்னர் தென்னிந்திய மரபுகள் (யட்சகானம், புரகதா, தெருக்கூத்து) என்ற போக்கில் புரிந்துகொண்டு, வரலாற்றைப் போக்குகளை வெளிப்படுத்த வேண்டியுள்ளது. இதற்குள் சமசுகிருத மரபு, பின்னர் ஏற்பட்ட பல்வேறு மாற்றங்கள் ஆகியவற்றைக் கணக்கில் கொள்ளவேண்டியுள்ளது. இவ்வகையில் இவ்விரைத்ததை முன்னெடுப்பதன் மூலம் தமிழ் அரங்க வரலாற்று மூலங்களை மீட்டுருவாக்கம் செய்ய இயலும். - (சி - ர்)

○○○

வடமோடியில்
ஆண்களுக்கான
தாளக்கட்டில் கடவுளுக்கு
ஒரு தாளக்கட்டு.
அரசனுக்கு ஒரு தாளக்கட்டு
எனத் தாளக் கட்டுக்கள்
வேறுபடும். பெண்களும்
இதே மாதிரி தான்.
பார்த்திரத்தின் குணாம்ச
தன்மைக்கு ஏற்பத்
தாளக்கட்டுக்கள்
மாறுபட்டாலும் வர்ண, சாதி,
சமூக படிநிலைக்கேற்பவும்
தாளக்கட்டுக்கள்
மாறுபடுகின்றன என்பதை
நாம் துல்லியமாக
அவதானிக்கலாம்.

புலம்பெயர்ந்த மண்ணிலும்
தமது பாரம்பரிய மரபை
முன்னெடுக்கும்
இக்கட்டுரையாசிரியர்
செயல்பாடு, விதந்து போற்ற
வேண்டிய ஒன்றாகும்.
அநுபவ அடிப்படையில்,
இவர் உருவாக்கியுள்ள
இக்கட்டுரை விவாதிக்க
வேண்டிய கூறுகளைக்
கொண்டுள்ளது.

உரையாடல்



இளங்கோவன்

சிங்கப்பூரில் தமிழன் - தமிழ் அரங்கு

இளங்கோவன்

சிங்கப்பூரில் வாழக்கூடிய தமிழர்கள் அவர்களுடைய சூழல், அந்தச் சூழலில் இருக்கக் கூடிய கலை நடவடிக்கைகள், குறிப்பாக நாடகங்கள் தொடர்பான செயல்பாடுகள், அதில் உங்களுடைய பங்கு, உங்களுடைய ஒவ்வொரு நாடக தயாரிப்பிலும் எடுத்துக் கொண்ட சிரத்தைகள், போராட்டங்கள் இதைப் பற்றி எல்லாம் பேசுங்கள்...

1819இல் Sir Stamford Raffles சிங்கப்பூருக்கு வருகிறார். ஒரு படகு வருது. படகுல, இராஃபிள்ஸ், அவரோட உதவியாளர், மூன்றாவது நபர் தமிழ் சிப்பாய். இதைப்பத்தி கதையிலகூட எழுதியிருக்கேன். இராஃபிள் இறங்குவதற்கு முன்னால காலை வைத்தவன் கருத்த சிப்பாய். அடிப்படையிலேயே கிழக்கிந்திய கம்பெனியின் சூழ்ச்சியால உருவானதுதான் சிங்கப்பூர் என்கிற தீவு. சிங்கப்பூர் தீவு, டச்சு கிழக்கிந்திய கம்பெனியோட ஆளுமைக்கு உட்பட்ட ஒரு தீவா இருந்தது. இந்தோனேஷியா, Batavia என்று சொல்லப்பட்டது. இந்தோனேஷியா முழுவதும் - பட்டேவியா என்பது டச்சுப் பெயர் - டச்சு ஆண்ட காலனித்துவ நாடு. அவங்க அங்கிருந்த ரியால் தீவுகள் முழுவதையும் வளைச்சு போட்டிருந்தாங்க. மலேயா தீபகற்பம்; அதுல மலாக்கா, பினாங்கு ஆகியவை பிரிட்டிஷ் ஆட்சியில இருந்தது. மலாக்காவை முதல்லே ஆண்டவர்கள் போர்ச்சுகீசியர்கள். பிறகு டச்சுக்காரர்கள். டச்சுக்காரர்களை. உடைத்தது கிழக்கிந்தியக் கம்பெனி. அப்போ பென்கூலன்ல ஒரு சின்ன குடியிருப்பு... பென்கூலன் இந்துமாக்கடல் சார்ந்த இந்தோனேஷியாவோட மேற்குப் பகுதி. ஒரு ஓரத்துல மட்டும் பிரிட்டிஷ்காரங்க உக்கார்ந்திருந்தாங்க. அது தண்டனைக் கைதிகள் குடியேற்று பகுதி (Penal Settlement) - அந்தமான் மாதிரி. நாடு முழுக்க டச்சு ஆட்சி. பிரிட்டிஷ்காரங்க வரமாட்டாங்க. இந்தியக் கைதிகள் அங்கு கொண்டு வரப்பட்டாங்க இந்தச் சமயத்தில்

கிழக்கிந்திய கம்பெனி என்ன பண்ணுதுன்னா, டச்சை எப்படியாவது பிடிக்கப் பார்த்தது... முடியல... மலாக்கா, பினாங்கு, சிங்கப்பூர் ஆகியவை காடாக இருந்தன. ஒரு நூறுக்கும் மேற்பட்ட மலாய்காரர்கள் சின்ன குடிசைகளில் வாழ்ந்துகிட்டிருந்தாங்க. அவங்க கடற்கொள்ளைக்காரங்க, மீனவங்க

சிங்கப்பூர் தமிழ் அரங்க முயற்சிகளில் தொடர்ந்து ஈடுபட்டு வரும், கலகக்காரர் இளங்கோவன். இவரது கலகம் சிங்கப்பூர்த் தமிழன் கடைத்தேறல் நோக்கியது...

கவிதை மனம் கொண்ட படைப்பாளியான இவர், கவிஞராக மட்டும் தங்கிவிடாது நாடகத்திற்கு வந்தது நாம்மெற்ற பேறு. விழிச் சன்னல்களின் பின்னாலிருந்து (1979) மௌனவதம் (1984) ஆகிய தமிழ்க் கவிதை நூல்களும் Transcreations என்ற இருமொழிக் கவிதை நூலும் (1988) இவர் பெயரில் வெளிவந்துள்ளன.

Dogs and other Plays (1996) TALAQ (1999), BUANG and other Plays (2001) FLUSH (2002) OODAAI (ஊடாடி) 2003) MINES (2003) ஆகிய நாளுக்கு நாடகத் தொகுப்பு நூல்களும் இவருடையவை. பத்துறைகளிலும் பணியாற்றிய இளங்கோவன் அவர்களின் அநுபவச் செழுமை வியப்பளிக்கிறது. திறந்த மனதோடு அனைத்தையும் விவாதிக்கிறார். தற்போது LASALLE-SIA என்ற கலைக்கல்லூரியில் நாடக விரிவுரையாளராகப் பணியாற்றுகிறார்.

சிங்கப்பூரில் பிறந்த இளங்கோவன் தன்னைச் சிங்கப்பூர்த் தமிழனாகவே அடையாளம் கொள்வது கவனத்தில் கொள்ள வேண்டிய செய்தி.

இராஃபிள்ஸ் கிழக்கிந்திய கம்பெனியின் ஒரு சாதாரண எழுத்தர். ஆனா அவருக்கு ஒரு நோக்கு (Vision) இருந்தது. சிங்கப்பூரை எப்படிபிடிக்கலாமனு அவரு யோசிச்சாரு... சிங்கப்பூருக்கு வந்து பார்த்தாரு... இதுதான் ஒரு நல்ல வணிகத்தலம்....

ஜொகூர் (மலேயா) கஸ்தானாலே ஒதுக்கப்பட்ட இளவரசன், சிங்கப்பூருக்கு கஸ்தானா இருந்தான். ஆனால் அவன் ஓடிவந்து ரியாவ் தீவுகள்ல வாழ்ந்து கிட்டிருந்தான். இராஃபிள்ஸ் மலாய் மொழி படித்தான். முதல் பிரிட்டிஷ் காலனித்துவவாதி அவர். மலாய்க்காரர்களை விலைக்கு வாங்கறதுன்னா எப்படி வாங்கறது? மொழியை வச்சுத்தான் வாங்க முடியும். படிச்சிட்டு... அதுக்கப்பறம் நேரா வந்து அவங்க அந்தத் தீவுல இறங்கறாங்க.... இதை ஊடாடி நாடகத்துல பார்ப்பீங்க.

கிழக்கிந்திய கம்பெனி யோட தலைமையகம் கல்கத்தாவல இருக்கு... அனுமதியேவாங்கல... இராஃபிள்ஸ் என்கிற புரட்சிக்காரன் எடுத்த சொந்த முடிவு அது.. பென்கூலன்ல அதிகாரியா இருக்கான்.. பார்த்தான்... சிங்கப்பூரைப் பிடிச்சா, கப்பல்கள் போகும்... அவனுக்கு எப்படியாவது பணம் சேக்கணும். கிழக்கிந்திய கம்பெனி அவனை மதிக்கவே இல்லை.. சொந்த முயற்சி எடுத்து மலாய்க்காரங்ககிட்ட வந்து இறங்கி பேசறான்... றம்புட்டான் பழங்களைக் கொண்டுவறான். றம்புட்டான் பழங்கள் முடியுள்ளவை... சிவப்பானவை.

கஸ்தான் ரியாவ் தீவுகள்ல இருக்கான். அவங்ககிட்ட நாட்டை எழுதி வாங்கறான் இராஃபிள்ஸ். மறுநாள் இந்தியானா கப்பலில் இருந்து படகு இறங்குது. துப்பாக்கிகளோட இறங்கி, சிவப்புக் கம்பளத்தைப் போட்டு... இவை காலனித்துவ மரியாதைகள். மலாய்க்காரர்கள். மடையர்கள். பழங்கள் கொடுத்து மரியாதை எல்லாம் கொடுத்து அங்கேயே தங்கறாங்க.

தமிழ் சிப்பாய்கள் எல்லாம் கூடாரம் அமைக்கிறாங்க. சிங்கப்பூர் ஆட்களோட தமிழ் சிப்பாய்கள் Temengong - அவர்தான் மந்திரி, கோழிகளை இரவுல சுட்டு சாப்பிடறாங்க. அதுவேற பிரச்சனையாகுது. டச்சு அரசாங்கத்துக்கு இது தெரிய வந்தபோது குதிகுதியின்னு குதிச்சாங்க. சிங்கப்பூர் எங்க ஆளுமைக்கு உட்பட்டது. ரியாவ் தீபகற்பம் முழுவதும் தீவுகள். டச்சுக்காரத் தீவுகள். சிங்கப்பூர் வரைக்கும் உள்ள தீவுகள் எங்களோடது. எப்படி பிரிட்டிஷ்காரர்கள் உள்ளே நுழையலாம்? கிழக்கிந்திய கம்பெனிக்கு செய்தி அனுப்பிட்டாங்க. அவங்க குதிச்சாங்க. எப்படி எங்க அனுமதி இல்லாம நீ ஒப்பந்தத்துல கையெழுத்து பண்ணலாம்? அதுக்குள்ள இராஃபிள்ஸ் கொடியெல்லாம் நட்டு கொடி மரத்தையும் நட்டு ஒரு பங்களாவையும் கட்டிட்டார் தீவுல. உடனே பினாங்குல இருந்து நாராயணப்பிள்ளை வர்றாரு. எல்லாம் வந்துட்டாங்க... வரியில்லாத துறைமுகம்னு போட்டாங்க. முதல் காலனித்துவம் சிங்கப்பூர்ல மலாய் பேசத் தெரிந்த ஒரு வெள்ளைக்கார எழுத்தனால உண்டானது.

பெண்கூலனில் தமிழர்கள் - தமிழ்ப் பெண்கள் - ஆண்கள் இருக்கிறாங்க. சாதாரண குற்றங்களுக்காகத் தமிழ் நாட்டிலிருந்து அனுப்பப்பட்ட கைதிகள். அந்தமான் மாதிரி, சிங்கப்பூருக்கு இவங்களை அனுப்பறாங்க. 1825ல அத்தனை பேரும் சிங்கப்பூருக்கு வர்றாங்க... பெண்கூலன் டச்சு கம்பெனியாகுது. சிங்கப்பூரு தானே அது காடு நீங்க ஒன்னும் பண்ண முடியாது. சரி எடுத்துகிட்டு போங்க... அப்பவே 1819லேயே சிங்கப்பூர்ல ஒன்னும் பண்ண முடியாதுன்னு சவால் விட்டாங்க. 1825ல அத்தனை கைதிகளும் சிங்கப்பூருக்கு வர்றாங்க. வந்து இறங்கினாங்கன்னா சிறை இல்லை அவங்களுக்கு. சொல்றாங்க நீங்களே சிறையைக் கட்டுங்கன்னு. முதல் தடவையா வரலாற்றுல இது நடக்குது இன்னொரு குடியேற்றம் பிளாங்கு. பிளாங்குல ஃபிரான்சிஸ் லைட் என்கிற வெள்ளைக்காரன் மாட்டுக்கு போடற மாதிரி, கைதிகள் நெத்தியில குடு போடறான். தங்கக் காசுகளை வச்சு கடுறான். ஒடி அதை எடுங்கடான்றா... எடுக்கும்போது மரத்தையெல்லாம் வெட்டிகிட்டே போறாங்க. அவங்க மத்தியிலே மருது சகோதரர்களோட கடைசி வாரிகளும் போராளிகளும் இருக்கிறார்கள்.

தங்களுடைய இளவயது இளவரசன் மருது சகோதரன் நெத்தியில எண்ணோட... அத்தனைபேரும் இருக்கிறாங்க. யாரும் திரும்பிப் போகலை. சிங்கப்பூர் காலனிய குடியேற்ற நாடாக மாறுது...

சகதியில படுத்திருக்காங்க. யாருமே தப்பிக்கல. அத்தனை பேரும் இன்னைக்கு தேசிய நூலகத்திற்கு முன்னால... தங்கம்மா பாரதி வந்து பேசின இடம்... ஐ.என்.ஏ. சுபாஷ் சந்திரபோஸ் பேசின இடம். அந்த ஏரியாவுல முதல் இரும்புச் சிறையை கட்டி முடிக்கிறாங்க. சிறைக்கைதிகளே தங்களுடைய சிறைச்சாலையைக் கட்டிக் கொண்ட வரலாறு சொன்னேன். யாரும் தப்பிச்சிப் போகல. அப்புறம் இஸ்தான அதிபர் மாளிகை. பல கட்டடங்கள்... சாலைகள் கட்டுறாங்க... கல் உடைக்கிறாங்க... அத்தனையையும் கட்டுறாங்க... மட்ராஸ் கண்ணாம்பு என்கிற ஸ்பெஷல் சிமென்டைப் பயன்படுத்தி. இந்த வரலாறு எல்லாம் என்னோட ஊடாடி நாடகத்தில கொண்டு வந்திருக்கிறேன். அதுல மேலே குறிப்பிட்ட தகவல்கள் அத்தனையும் இருக்கும். கூலிகளோட வரலாறு. ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள், சுரண்டப்பட்ட மக்கள். இதற்கு இடையில வருகிற மக்கள் எல்லாம் யாழ்ப்பாணத் தமிழர்கள். இ.எஸ்.எல்.சி - யை முடிச்சிட்டு பிரிட்டிஸ் அதிகாரிகளுக்கு எழுத்தர்களாக வர்றாங்க. யாழ்ப்பாண தமிழர்கள் மலேயன் ரயில்வே நிர்வாகப் பொறுப்புக்களை கயராஜ்யமா ஆக்கிக்கொறாங்க. அப்போ தமிழ்நாட்டிலிருந்து வரும் கூலிகள் தண்ட வாளங்களைப் போட்டாங்க. துறைமுகம் கட்டினாங்க. காலனித்துவத்துக்கு அவைதான் முக்கிய கருவிகள். அதை வச்சுத்தான் வியாபாரம் பண்ணினான். கட்டடம் கட்ட ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் கொண்டுவரப்படறாங்க. இங்க வந்து நீங்க தலித்துன்னு சொல்றீங்க. மலேசியா சிங்கப்பூர்ல இன்னைக்கும் தலித்து சொல்ல மாட்டாங்க. பறையன்னு சொல்லுவாங்க. என் நாடகம் ஊடாடி முழுக்க பறையர் பச்சாவின்கிற வார்த்தை தான் இருக்கும். அதுல கிண்டல் நக்கல் இருந்தாலும் வரலாற்றுப் பூர்வமாயிருக்கு. இப்படி வரும்போது... வியாபார நிமித்தமா ஆளுங்க தமிழ்நாட்டுல இருந்து வறாங்க... மேட்டுக்குடிகள் உயர்சாதிகள் பிராமணர்கள் வர்றாங்க. அவங்க கடலைக் கடந்தா பாவமாச்சே. இருந்தாலும் அப்போ வர்றாங்க. கோவிலுக்கு

இங்க வந்து நீங்க தலித்துன்னு சொல்றீங்க. மலேசியா சிங்கப்பூர்ல இன்னைக்கும் தலித்து சொல்ல மாட்டாங்க. பறையர் பச்சாவின்கிற வார்த்தை தான் இருக்கும். அதுல கிண்டல் நக்கல் இருந்தாலும் வரலாற்றுப் பூர்வமாயிருக்கு.

சிங்கப்பூர் அடிப்படையில் ஒரு புலம் பெயர் சமூகம் (ஆபைசயவே (நாடிஉறைவல) ஒரு கூலி சமுதாயம். அதுல வருகிற முக்கால்வாசி... 80% ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள். கூலிகளாகக் கொண்டு வரப்பட்டு உறிஞ்சப்பட்டும் ஏய்க்கப்பட்டும் மலேயா மற்றும் சிங்கப்பூரை உருவாக்கின தலித்துக்கள். அவர்களுக்கு அடையாளம் கிடையாது.

வாழ்ப்பாணத் தமிழர்கள் விழா கொண்டாடறாங்க. குறுங்குழு பண்பாடு (Sub Culture) உருவாகுது. சிங்கப்பூர் ஒரு சொர்ண பூமியாக ஒரு விவாபாரத்தலமாக உருவாகிறது. 1887ல முக்கால்வாசி யாழ்ப்பாணத் தமிழர்கள் துபாஷிகளாக வறாங்க. தமிழ் - ஆங்கிலம் பேசத் தெரிஞ்சவங்க. தூ - பாஷி துபாஷின்னு. இருமொழி பேசறவங்க. செய்யுள் படித்த யாப்பிலக்கணப் புலவர்கள்.

‘சிங்கைநேசன்’ பத்திரிகை. எல்லாம் யாழ்ப்பாணத் தமிழ். சிங்கப்பூர் அடிப்படையில் ஒரு புலம் பெயர் சமூகம் (Migrant Society) ஒரு கூலி சமுதாயம். அதுல வருகிற முக்கால்வாசி... 80% ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள். கூலிகளாகக் கொண்டு வரப்பட்டு உறிஞ்சப்பட்டும் ஏய்க்கப்பட்டும் மலேயா மற்றும் சிங்கப்பூரை உருவாக்கின தலித்துக்கள். அவங்களுக்கு அடையாளம் கிடையாது. அவங்க அடையாளம் தேடிக்கொள்கிற அளவுக்கு அவங்களுக்கிடையே தமிழ் எழுத்தாளர்கள் இருக்கிறாங்க நல்ல ஆசிரியர்கள் இருக்கிறாங்க. ஆனா அவங்க - கோவிந்தசாமி உட்பட - கடைசி வரைக்கும் தன்னை ஒரு தலித்துன்னு ஒத்துக்கவே இல்லை. மிகப் போலித் தளங்கள். பயந்துகிட்டே வாழறாங்க. அந்த உண்மையை ஒத்துக்கவே இல்லை. நானும் கேட்டேன் அவருகிட்ட... உண்மையை ஒத்துகிட்டு திறந்து சொல்லுங்கன்னு. அப்பவும் சொல்றாரு. நான் தலித் இல்லை. நான் ஏன் ஒத்துக்கணும்னு. எனக்கு அவர் தலித்துன்னு தெரியும். இதுல வெக்கப்படறதுக்கு என்ன இருக்கு. இலக்கியவாதிகள் நீங்க சொல்லலைன்னா வேற யாரு சொல்லுவாங்க. ஊடாடி நாடகத்துல நான் எழுதும்போது எல்லாருக்கும் ஆத்திரம் வந்தது. ஒரு நூற்றாண்டு கால (1819 - 1992) வரைக்குமான சுரண்டல்களை - தலித்துகளை தலித்துக்களே சுரண்டற சுரண்டல்கள், பிராமணர்கள், யாழ்ப்பாணத் தமிழர்கள், மலையாளிகள், கவுண்டர்கள், மற்ற பிரிட்டிஷ்காரன், ஜப்பான்காரன், சீனன் எல்லோருமே சுரண்டறதை - ஒரு காலகட்டத்துல ஆவிகள் கூறுகிற நாடகமாக உருவாக்கியிருக்கேன். ஒருத்தன் மீது ஏறி ஆவிகள் சொல்ற மாதிரி - Exorcism - இரண்டு நாடகங்களுக்குப் பிறகு தடை செய்யப்பட்டது. இனிமே இந்த நாடகம் மேடையில் அனுமதிக்கமாட்டோம்னு அரசாங்கத்துல சொல்லிட்டாங்க. எங்கிட்டேயும் சொல்லிட்டாங்க “உங்க மேல தமிழ் முரக பத்திரிகையில் கூட புகார்கள். தமிழ்ச் சமூகத்தைக் கெடுக்கிற நாடகம் எழுதறீங்க. இந்த மாதிரி சாதி உணர்வே இங்க கிடையாது. இங்க பறையார்களே கிடையாது.” மலையாளிகள் ஒரு பக்கம், யாழ்ப்பாணத் தமிழர்கள் ஒரு பக்கம் பிராமணர்கள் ஒருபக்கம், இதைவிட தலித்துகள் பண்ணினதுதான் அதிகம். அவர்கள் எல்லாம் நெறைய சங்கங்கள் வச்சிருக்காங்க. திருவள்ளுவர் சங்கம் அது இதுன்னு. எல்லாத் தமிழாசிரியர்களும் புகார். இவன் எப்படி இல்லாத ஒண்ணை சொல்றான். அவர்களுக்கு இருக்கிற உண்மைகளை நேர்கொள்ள பயம், நான் அவங்களை விமர்சனம் பண்ணல. இந்தச் சுரண்டல்கள் நூற்றாண்டா நிகழ்ந்திருக்கிறத நாம உணர்ந்து தெரிஞ்சும் தெரியாமலும் வரலாற்றுப் பிரக்ஞையே இல்லாம வாழ்ந்துகிட்டு இருக்கிறோமே இந்த நாட்டுலென்னு சொன்னேன். அதை அவங்களால எதிர்கொள்ள முடியல...

ஊடாடி நாடகத்துலதான் பிரச்சனைகள் ஆரம்பிச்சது. ஊடாடில இருந்தான் முக்கியம் Black Light Theatre with ultraviolet lighting முழுக்க

பயன்படுத்தினேன். நடிகர்கள் 8 பேர் பாத்திரங்கள் மாறி மாறி வருவாங்க. முனியாண்டிங்கிற தெய்வத்தை கோட்டு சூட்டு போட்ட வெள்ளைக்கார தெய்வமா மாத்தினேன். சீன அரசாங்க கரண்டல்களை காட்டினேன் இன்னொரு குறியீடாக தலித்துக்களின் குல தெய்வமே மாறிபோயிட்டது.

கோவில் குளம் இல்லைன்னா, அவர் பறையர். மலேயா சிங்கப்பூரைப் பொறுத்தவரைக்கும். கோயில் என்ன குலம் என்ன? என்ற கேள்விக்கு பதில் சொல்லத் தெரியாதவர்கள் பறையர்களாகக் கருதப்பட்டார்கள். ரொட்டித் துண்டுக்கு விற்கப்பட்ட தமிழ் பறையர்கள். டச்சுக்காரன் விலைக்கு வாங்கிக்கிட்டுப் போனான். பிரிட்டிஷ்காரன் வித்தான். இதெல்லாம் ஊடாடி நாடகத்துல வருது. இதையெல்லாம் பண்ண ஆரம்பிச்சேன். அதனால நாடகத்தைப் பார்க்க இரண்டு நாளும் 'ஹவுஸ் ஃபுல்'. அவங்களால தாங்க முடியல.

ஏழு பஞ்சங்கள் வந்தது தமிழ்நாட்டுல. அதுல வரிசையா பிழைப்புத்தேடி வந்த மனிதர்கள் வேறு வழியில்லாம கப்பல் கப்பலா விற்கப்பட்டாங்க. இதுல கண்காணியரா இருந்த இடைத்தரகர்கள்... இடைச் சாதிகள். இதுல முக்கியமா இருந்தவங்க தேவர், கவுண்டர்கள். கவுண்டர்கள் கங்காணியா இருந்து பல பேரை ஏமாத்தினவங்க. இதுல எல்லாத்தையும் மேய்ச்சவங்க யாழ்ப்பாணத் தமிழர்கள். காழ்ப்புணர்ச்சியோட 'கூலிப்பற நாய்களா'ன்னு சொல்லுவாங்க... எல்லாத் தமிழர்களையுமே. நான் பள்ளிக்கூடத்துல படிக்கும்போது கூட... நான் படிச்சது. elite school (இராஃபிள்ஸ் கல்வி நிலையம்). அதுல கூட யாழ்ப்பாணத்துப் பையன் என்னைப் பார்த்துச் சொல்லுவான் 'டே கூலி பற நாயேன்னு' நீயும் பிழைக்க வந்த நானும் பிழைக்க வந்தேன் இதுல என்னடா... பனங்கொட்டை? இதனால் யாழ்ப்பாணத் தமிழர்களுக்கும், பிற தமிழர்களுக்கும் ஒரு பெரிய சமூகப் பிளவு இருந்தது.

இதுல இடையில போருக்குப் பிறகு வந்த மலையாளிகள் குறைந்த சம்பளத்தில் வந்தாங்க. ஐப்பானியர்கள் போன பிறகு. அவங்க எஸ்டேட்ல மேனேஜரா வந்தாங்க அவங்க தலித் பெண்களை பாலியல் பலாத்காரம் பண்ணினாங்க... மலேயா முழுக்க எஸ்டேட்ல இன்னைக்கும் 'மலையாளத்தான் மஞ்சத்துணியைப் போட்டு கழுத்தறுத்தான்னு' பச்சையா தமிழன் வெறுப்பான்... சிங்கப்பூர், சீனர்களின் ஆக்கிரமிப்புக்கு உட்பட்ட ஒரு குவி மையம். உலகத்துல சீனாவுக்கு அடுத்தாப்ல இருக்கிற ஒரு குவி மையம். இந்தச் சூழல்ல தமிழர்கள். அரசாங்க பொறுப்புகள்ல உயர் அதிகாரிகளாக இருந்தார்கள்.... யாழ்ப்பாணத் தமிழர்கள், மற்றத் தமிழர்கள் எல்லாருமே பிரிட்டிஷ்காரர்களுக்கு சேவை பண்ணினாங்க. நிர்வாக அதிகாரிகள் எல்லாமே தமிழன்தான். சீனன் இல்லை. சீனன் வியாபாரிகளாகவும் அடியாட்களாகவும் கூலியாகவும் கொள்ளை யடிக்கிறவனாகவும் இருந்தாங்க. பிரிட்டிஷ்காரன் சீனனை நம்பவே இல்லை. ஏன்னா அவங்க முரட்டுப் பசங்க, பயந்தாங் கொள்ளிங்க, கூட்டுச் சேர்ந்து கொள்ளையும் அடிப்பாங்க! தமிழர்கள் எதையும் தட்டிக் கேட்க மாட்டார்கள் கூலிகள்... இயல்பாகவே வேலை செய்வார்கள்... So they are the best second man all over the world. பிறகு வரவர தலைமுறை மாறிப் போச்சு. சிங்கப்பூர்ல நெறைய தமிழ் பத்திரிகை வந்தது... தமிழ் முரசு பத்திரிகை இருந்தது.

கோவில் குளம்
இல்லைன்னா, அவர் பறையர்.
மலேயா சிங்கப்பூரைப்
பொறுத்தவரைக்கும். கோயில்
என்ன குலம் என்ன?
ரொட்டித் துண்டுக்கு
விற்கப்பட்ட தமிழ்
பறையர்கள். டச்சுக்காரன்
விலைக்கு வாங்கிக்கிட்டுப்
போனான். பிரிட்டிஷ்காரன்
வித்தான். இதெல்லாம்
ஊடாடி நாடகத்துல வருது.

திராவிடக் கழக எழுத்துக்கள்
எல்லாரையும் பாதிச்சது
மலேசியா சிங்கப்பூர்ல.
அந்தத் தாக்கத்திலிருந்து
இன்னும் அவங்க விடுபடவே
இல்லை. ஒன்று மொழிசார்ந்த
உறவு நிலை. இன்னொன்று
விமர்சனப் போக்கே இல்லாத,
அடுக்குமொழி சார்ந்த நிலை.

கோ. சாரங்கபாணி இருந்தாரு. அவரு அனல் கக்கும் பேச்செல்லாம் கொடுப்பாரு. குடியரசு பத்திரிகைக்கு 1921களில் ஆயிரக்கணக்கான சந்தா சேர்க்கறார்... 5000 சந்தாவோ என்னவோ... என்னா முக்கியமுன்னா அவங்கள்லாம் ஒடுக்கப்பட்டவர்கள். அவங்களோட ஒரே ஒரு ஆதர்சம் பெரியார் என்கிற மனிதர். பிராமணர்கள் அதிகம் இல்லை மலேயா சிங்கப்பூர்ல. ஒடுக்கப்பட்டு வந்த இரண்டு தலைமுறைகள் பெரியாரைத்தான் ஆதர்சமாகக் கொண்டார்கள். பெரியாரை வைத்து எல்லா அமைப்புக்கும் தலைவர்களாக இருந்தவர்கள் முடிதிருத்தும் தொழிலாளிகள். என்னா அவங்கதான் நெறைய படிச்சிருப்பாங்க... பத்திரிகை படிக்கிறதெல்லாம் அவங்கதான் எல்லா அமைப்புகள்லேயும் தலைவர்களாக இருந்தாங்க. அவங்களோட தொடர்ச்சிதான் இன்றைக்கு மலேயாவில பத்திரிகைத் துறையில இருக்கிற ஆதிசுமணன், அக்கினி, இராஜசுமலன் முதலியோர். எல்லாரும் என் நண்பர்கள்தான். ஒருகாலத்தில்...

சிங்கப்பூரைப் பொறுத்தவரைக்கும் என்ன ஆச்சுன்னா இந்த சாதி உணர்வைக் காட்டாம ஒரு நெகிழ்ச்சி இருந்தது. ஆனா... தமிழில் எழுத வந்த எழுத்தாளர்கள்... இவங்கள்லாம் எஸ்.எஸ்.எல்.சி படிச்சிட்டும் படிக்காமலும் சிங்கப்பூருக்கு வந்தவங்க. போருக்குப் பிறகு. இவங்களுக்குத் தமிழ் உலகம் தவிர வேறு எதையும் தெரியாது. இவங்களுக்கு எல்லாம் தலையாய கவிஞராக இருந்தவர் ஐ. உலகநாதன் என்பவர் இவர் இப்போ பெங்களூர்லே இருக்காரு.

இப்படி உருவான இந்த தமிழர்கள் சிங்கப்பூர்ல தங்களுடைய அடையாளம் அல்லது கலைகள் இதுகளை எல்லாம் எப்படி பாதுகாத்துக் கொள்ள முடியுது.

பாதுகாப்புன்னு சொல்லும்போது யாழ்ப்பாணத் தமிழர்கள் இயல்பாகவே மேட்டுக்குடி கலைகளான நடனம், இசையெல்லாம் பாதுகாத்தாங்க. எனவே அவங்களோட தொடர்பு கோவில் சார்ந்தது செட்டியார்கள் தங்களுடைய தண்டாயுதபாணி கோவிலைத் தனியாவே வச்சகிட்டாங்க. அரசாங்கம் எதையும் கட்டுப்படுத்த முடியாது. தைப்பூசம் வரும். முதல் நாள் செட்டி பூசம் வைப்பாங்க. யாரும் மற்ற சாதிக்காரங்க நுழைய முடியாது. அவனுக்கு மட்டும் பூசம். அவனுக்கு மட்டும் வெள்ளித் தேர் வெளியே போகும். சிங்கப்பூர் முழுவதும் வரும். மறுநாள் தான் மற்ற சாதிப் பயல்களை அனுமதிப்பாங்க. 500க்கும் குறைவான செட்டியார் குடும்பங்கள் ஒரு தைப்பூசத்தை பொருளாதாரப் பிடிப்பா பயன்படுத்திகிட்டு, நூற்றாண்டா ஏமாத்திகிட்டு இருக்காங்க. இதை நான் எழுதினதுக்கு புத்தகத்தை தடை பண்ண பாத்தாங்க மறுநாள் அத்தனை சிங்கப்பூர் தமிழனும், சீனர்கள் உட்பட, காவடி தூக்குவாங்கணும் பணம் கட்டணும் அத்தனைப் பணமும் அரசாங்கத்துப் போகாது. செட்டியாருக்குப் போகும். ஆனா மற்ற ஆலயங்கள்லாம் இந்து அறக்கட்டளையில இருக்குது.

திராவிட இயக்கங்கள் தமிழ்ச் சூழல் கலை இலக்கியத்துள் ஏற்படுத்திய தாக்கங்கள் நெறைய இருக்கு. அதே சமயம் அங்க எப்படி இருந்திருக்கு.

திராவிடக் கழக எழுத்துக்கள் எல்லாரையும் பாதிச்சது மலேசியா சிங்கப்பூர்ல. அந்தத் தாக்கத்திலிருந்து இன்னும் அவங்க விடுபடவே இல்லை. ஒன்று மொழிசார்ந்த உறவு நிலை. இன்னொன்று விமர்சனப் போக்கே இல்லாத,

அடுக்குமொழி சார்ந்த நிலை. இப்ப இன்னொரு தலைமுறை வந்திருக்கு. இது வைரமுத்துவை சார்ந்திருக்கிற ஒரு நிலை. அவங்களுக்கு எல்லாம் வெறி. கவிதைன்னா வைரமுத்து. ஒரு காலத்துல கண்ணதாசன்; இன்னைக்கு வைரமுத்து. இந்தச் சமூக வெகுசன கலாச்சாரச் சீரழிவுக் குறியீடுகள்... இதை மீறிப் பார்க்க முடியாது. அவங்களால இன்னொரு புதிய விஷயம்... தற்பொழுது இந்தப் பறையர்கள் அனைவரையும் சுரண்டுவது மேட்டுக்குடி நடன வகுப்பு நடத்தும் சங்கங்கள். ஏன்னா அவங்களுக்கு வேற ஆள் கிடைக்கல... மேட்டுக்குடி பெண்கள் எல்லாம் சீனரைக் கல்யாணம் பண்ணிகிட்டிப்போனதால கீழ்மட்டத்தில் உள்ளவர்கள் நடனங்கள் பயிலுகிறார்கள்.

காவலம் நாராயணப் பணிக்கர் கேரளாவிலேர்ந்து வந்து இன்னைக்கு நாடகம் நடத்திக்கிட்டு இருக்காரு. அவர் சமஸ்கிருத நாடகம் போடறார்... அங்க அவர் பிராகிருதத்திற்குப் பதிலா சிங்கப்பூர் தமிழைப் பயன்படுத்துகிறார். நான் போய் என்ன நினைச்சிகிட்டு இருக்கிங்க. மலையாளி நடத்தற சமஸ்கிருத நாடகம். நடிக்கிற பெண்கள் பிராகிருத மொழிக்குப் பதிலா சிங்கப்பூர் தமிழை ஏன் பயன்படுத்தனும் தமிழைப் பிராகிருதமொழிக்கு பதிலா பண்ணேன்னா எவ்வளவு கேவலமா பண்ணிகிட்டு இருக்கிற. அங்கே வந்து காசுக்குப் பன்றியே. இது என்ன அரசியல்? சிங்கப்பூர்ல இருக்கிற நாங்க முட்டாள்களா? உக்காந்து இரண்டு மணி நேரம் பார்க்கறேன். பணிக்கர் அவரு மனைவி எல்லாருமே... சந்தோஷமா கலை வளர்த்தாங்க. எப்படிப்பட்ட சுரண்டல். இவங்களோட ஆட்கள் அங்க வேலை செய்யறாங்க. கலைஞர்கள் சிங்கப்பூர்ல இயல்பா வரலாம். கலைஞர்கள்னு சொன்னாலே உடனே வரலாம். இதை மலையாளிகள் பயன்படுத்திகிறாங்க மலையாளி... பாஸ்கர் டான்ஸ் அகாடமியில் இருந்தவர். 1957இலிருந்து சிங்கப்பூரில் நடனப்பள்ளி நடத்திகிட்டு இருக்காரு. நான் கேட்டேன் ஏன் தமிழ் பேசினாருன்னு. பிராகிருத மொழி பேசமுடியாது. அதனாலே தமிழில் பேசறோம்னு சொன்னாங்க. நண்பர்தான். புண்முறுவலோடு... இருந்தாலும் நயவஞ்சகம்தான்.

சமஸ்கிருதம் மட்டும் பேச முடியுமா?

சமஸ்கிருதம் பேசறாங்களான்னு கேட்டேன். அந்த நடிக்கை தமிழ்ப்பெண். அது கேட்டா சமஸ்கிருதம் தெரியாது, மனப்பாடம் பண்ணி நடிச்சிடு வாங்களன்னாங்க... கிருஷ்ணங்கினியோட மக நடிக்குது சமஸ்கிருதம் பேசி. என்னம்மா... என்ன பண்ணிங்கன்னு கேட்டேன். புரியுதா அந்த சமூகச் சூழல்? இவன் என்ன பண்ணான். மலையாளத்தான் கேரளாவிலேர்ந்து வந்து... தமிழை சுரண்டக் கூடிய அளவிற்கு... தமிழ் நாட்டிலேர்ந்து ஒரு லியோனி பட்டிமன்றம் நடத்த. விஜயலக்ஷியும் அவங்க புருஷனும் வருவாங்கஇ தமிழர் எழுத்தாளர் கழகத்துல வந்து ஷோ போட இந்த அடிமட்ட மூன்றாந்தர தமிழ்நாட்டுப் பிரபலங்கள் எல்லாம் வந்து சுரண்டிட்டு போகுது. தமிழனுக்கு அடையாளம் குறித்த நெருக்கடி இருக்கிறதனால், விமர்சன உணர்வே இல்லாததனால் இதெல்லாம்தான் நம்ம கலாச்சாரம், இழந்துபோன குறியீடுகள்னு நினைக்கிறான். பறையர்கள் எல்லா அமைப்பிலேயும் இருப்பாங்க அவங்கள மெய்க்கிறவன் மட்டும் மேல்சாதிக்காரனா இருப்பான். தமிழ் எழுத்தாளர் கழகத்தோட தலைவர் அமலதாசன், கிறித்தவ பறையர். தமிழ் எழுத்தாளன் சிங்கப்பூர் சமூகதளத்தில் அடிமட்டம். பொருளாதாரம், கல்வியில் பூஜ்யம். தமிழைத் தவிர எதுவும் தெரியாது. இந்த காலகட்டத்துலதான் நான் வர்றேன்.

நாராயணப் பணிக்கர்
கேரளாவிலேர்ந்து வந்து
இன்னைக்கு நாடகம்
நடத்திக்கிட்டு இருக்காரு.
அவர் சமஸ்கிருத நாடகம்
போடறார்... அங்க அவர்
பிராகிருதத்திற்குப் பதிலா
சிங்கப்பூர் தமிழைப்
பயன்படுத்துகிறார். நான்
போய் திட்டு திட்டுனு
திட்டிட்டு வந்தேன் என்ன
நினைச்சிகிட்டு இருக்கே.
மலையாளி நடத்தற
சமஸ்கிருத நாடகம். நடிக்கிற
பெண்கள் பிராகிருத
மொழிக்குப் பதிலா சிங்கப்பூர்
தமிழை ஏன் பயன்படுத்தனும்
தமிழைப் பிராகிருதமொழிக்கு
பதிலா பண்ணேன்னா
எவ்வளவு கேவலமா
பண்ணிகிட்டு இருக்கிற.
அங்கே வந்து காசுக்குப்
பன்றியே. இது என்ன
அரசியல்? சிங்கப்பூர்ல
இருக்கிற நான் முட்டாளா?

தமிழ் இலக்கியம் எழுதினா, படிச்சாலே மோசமான மட்டமான பறையராகத்தான் இருக்கணும். அவங்க மாதத்துல ஒரு தடவை கடற்கரையில் கவியரங்கம் அப்படின்னு கூடுவாங்க. கடற்கரையில் போய் படிச்சா கைது பண்ணிடுவாள். சமூக நிலையத்திலேதான்... கடலை தாலாட்ட கவியின்பம் துப்பார்கள். அதுல போய் சேரன் கவிதை படிச்சிட்டு வந்தார். “எங்க போறீங்கன்னு தெரியுதா உங்களுக்குன்னு”. கேட்டேன் நான். மொழி இலக்கியம் மூலமா நடத்தற சுரண்டலப் புரிய மாட்டேங்குது இவங்களுக்கு. இதெல்லாம் ஒருவகை சுயஇன்பம் துய்த்தல்.

நீங்க ஏன் கவிதையிலேர்ந்து அரங்கத்துக்கு வந்தீங்க?

உண்மையிலேயே எனக்கும் கவிதைக்கும் சம்பந்தமே இல்லை. எங்கப்பா என்னை வளர்த்ததெல்லாம் சீனர்கள் வாழும் பகுதியில்தான். தமிழ் படிக்காம மலாய்ப்படி. சீனம் சொல்றாரு படின்னு சொல்லுவாரே தவிர தமிழ் படிக்கவே கூடாதுன்னு... என்னன்னு தெரியில... எங்க ஜீன்ல ஊறினதான்னு தெரியல. எங்க பரம்பரையில் பாருங்க பண்ணையாருங்க எல்லாம். இலக்கியத்துக்கும் அவங்களுக்கும் சம்பந்தமே இல்லை. எங்கப்பாவுக்கு திராவிடக் கழகத்துல ஈடுபாடு உண்டு. நெறைய நாடகங்கள் போட்டிருக்காரு... மலேயாவுல பாட்டிகிட்ட அடிவாங்கி யிருக்கறாரு. அப்புறம் பிரிட்டிஷாருகிட்ட இருந்து, பிறகு துறைமுகத்துல சேர்ந்திருக்கிறாரு. தொழிற் சங்கவாதியானாரு. தமிழ் மேல வெறுப்பு.

என்னுடைய சூழல் ஆங்கிலச் சூழலு சொல்ல முடியாது வீட்டுல தமிழ்தான் பேசி வளர்ந்தோம். ஆனா பள்ளிக்கூடச் சூழல் எல்லாமே ஆங்கிலம். தமிழ் இரண்டாம் மொழியாப் படிச்சேன். ஆங்கில பிழைப்புக்குரிய மொழி இருந்தாலும் அதிலுள்ள இலக்கியங்கள் அற்புதமா இருந்தது. எல்லாக் கவிதைகளும் அற்புதமா இருந்தது. இந்த உணர்வு எப்பவும் இயல்பா இருந்தது. கற்பனை உணர்வை வளர்த்தது எங்கம்மாவா இருக்கலாம். நான் ஒவியனாக வரணும்தான் நினைச்சேன். ஒவியம் வரைஞ்சேன். ஆனா அதை எல்லாரும் கிழிச்சு போட்டுடுவாங்க ரசிக்கத் தெரியாம. எங்கம்மாகிட்ட எந்தக் கப்பல்ல வந்தீங்கன்னு கேட்டேன்... கர்ப்பமா இருக்கும் போது ரஜூலா கப்பல்ல வந்தோம்தான் சொன்னாங்க அப்போ நான் அந்தக் கப்பலை கற்பனையிலேயே வரைவேன் வரைஞ்சு எங்கம்மாகிட்ட காட்டுவேன்.

அந்தப் பின்னணிதான் கவிதை எழுதறதுக்கெல்லாம் துணையா இருந்திருக்கும் இல்லையா?

ஆமா. கவிதைகள் இயல்பா வந்தது. பாட்டுக்கட்டி கவர ஆரம்பிச்சேன். பெரியபாட்டிக்கூட மலேயாவுல தோட்டப்புறத்திலா இருந்தபோது, அங்கு வாழக்கூடிய வயது வந்த அக்கா பெண்கள் எல்லாருக்கும் நான் ஒரு செல்லப் பிள்ளை. ரொம்ப அழகான பையன் தமிழ் பேசறான். அப்படி எல்லாரையும் கவர. எனக்கு எல்லாம் கிடைச்சிடும். கதை நெறைய சொல்லுவேன் கதை கேட்பேன். கதைகளை உருவாக்குவேன். 5 காசு 10 காசு வாங்கிக்குவேன்.

எங்கம்மாகிட்ட கேட்பேன் இசைப்பாட்டு எப்படி கட்டுவாங்க உங்க ஊருல? எங்கம்மா பாடி காட்டுவாங்க. வயல்ல எப்படி எப்படியெல்லாம் பாடுவாங்கன்னு. ஒப்பாரி எப்படி பாடுவாங்கன்னு கேட்டா வீட்டுல அதெல்லாம் பாடக்கூடாதுன்னு சொல்லுவாங்க. பாடிக்காட்டு. ஏதோ ஒரு மொழியை வச்சு பாடுவாங்க. இந்த மாதிரி கவிதை மூலம் இயல்பாவே ஒரு ரிதம் உள்ளே இருந்திருக்கு. எனக்கு

அணுகுமுறையில் சித்தர்
பாடல்கள் என்னைக்
கவர்ந்தது. ஒரு வேளை
ஆங்கிலக் கவிதைகள் பைரன்
ஷெல்லி இவங்களோடத்
படிச்சதனால் உணர்வு நிலை
எனக்கு ரொம்ப வித்தியாசமா
இருந்தது. கண்ணதாசனை,
பட்டுக்கோட்டையை ரொம்ப
பிடிச்சது எனக்கு அப்புறம். நா.
காமராசன் கறுப்பு மலர்கள்
எல்லாம் பார்க்கும் போது
கவிதை என்பது யாப்பு
இலக்கண உலகத்துல இல்லை.
இதை மீறி எழுத
ஆரம்பிச்சேன்.

லயம் இயல்பா வந்தது. அப்ப தமிழில் இயல்பா என்னால எழுத முடிஞ்சது. ஆங்கிலம் எழுதி ஒரு புண்ணியமும் கிடையாது. பத்திரிகைல வராது. தமிழ் பத்திரிகையில் கவிதைகள் எழுதினேன். அப்போ யாப்பு படிச்சாதான் கவிதை எழுத முடியும்னாங்க யாப்புக் கவிஞர்கள். உனக்கு 16 வயசு என்ன கவிதை தெரியும் உனக்கு. இல்லை சார் புதுக்கவிதைன்னு வந்திருக்கிறதையெல்லாம் நான் படிச்சிருக்கேனே! அதெல்லாம் என்ன? நீ 'கல்யாணம் முடியறதுக்கு முன்னடியே புள்ளை பெத்துக்க பாக்குறியான்னு' கேட்பாங்க.

அணுகுமுறையில் சித்தர் பாடல்கள் என்னைக் கவர்ந்தது. ஒரு வேளை ஆங்கிலக் கவிதைகள் பைரன் ஷெல்லி இவங்களோடத் படிச்சதனால் உணர்வு நிலை எனக்கு ரொம்ப வித்தியாசமா இருந்தது. கண்ணதாசனை, பட்டுக்கோட்டையை ரொம்ப பிடிச்சது எனக்கு அப்புறம். நா. காமராசன் கறுப்பு மலர்கள் எல்லாம் பார்க்கும் போது கவிதை என்பது யாப்பு இலக்கண உலகத்துல இல்லை. இதை மீறி எழுத ஆரம்பிச்சேன். சிங்கப்பூர் தமிழ் இலக்கிய உலகம் ஏதோ வயசான ஒருத்தர் புதுக்கவிதை, மரபுக்கவிதை எழுதறாந்து என்னைத் தேய்கிட்டு இருந்தாங்க யாருக்கும் தெரியாது 16 வயது பையன் எழுதிகிட்டு இருந்தான்னு. அப்போ வைரமுத்துவோட 1972ல வந்த முதல் புத்தகம் அதையும் நூலகத்துல பார்த்தேன். யாருமே எடுக்காத புத்தகம். எடுத்து படிச்சு பார்த்தேன். மரபுக் கவிதையில் கூட வித்தியாசமா சொல்ல முடியும்னு நெனைச்சேன். வித்தியாசமா எழுத ஆரம்பிச்சேன் மரபுக் கவிதைகள்... அதே சமயத்தில் பிச்சமுர்த்தி இவங்களை எல்லாம் படிக்க ஆரம்பிச்சேன் நூலகத்துல. சிங்கப்பூர்ல நெறைய இருக்குது. பிறகு கோவிந்தசாமியோட பழக்கம் 75ல ஏற்பட்டது. கோவிந்தசாமியை எதேச்சையா போய் சந்திச்சேன். அப்ப அவருகிட்ட இருந்த கசடதபற, தாமரை, செம்மலர்... எல்லாத்தையும் அள்ளிகிட்டு போய் பார்த்தேன். அப்போ புதிய தரிசனம் கிடைச்சது. தமிழில் வித்தியாசமாக ஒரு உலகம் இருக்கிறது... மு.வ. ஜெயகாந்தன் இவங்களை எல்லாம் மீறி பெரிய உலகம் இருக்குன்னு தெரிஞ்சிக்கிட்டேன்.

சி.சு. செல்லப்பாண்ணா யாருன்னு தெரிஞ்சது. 16 வயசுல நிறைய படிக்க ஆரம்பிச்சேன். ஆனா கையிலே பணம் இல்ல. கோவிந்தசாமி தான் நெறைய குடுப்பார் நீ படி நீ படின்னு. அப்புறம் அந்த மாதிரியே எழுத ஆரம்பிச்சேன். அப்படி எழுதின ஆரம்பிக்கவிதை எல்லாம் பிரசுரமாகாம அப்படியே கிடக்குது. அப்போ ஆங்கில கவிதைகளைப் படிக்க ஆரம்பிச்சேன். E.E. Cummings என்னை ரொம்ப பாதிச்சார் அவர்நடை. அந்த மொழியை எப்படி புதுக்கி எழுதலாம். மாற்றி எழுத முடியும்னு... அனுபவங்களை எப்படி வரித்துக் கொள்வது. பிறகு மொழிபெயர்ப்புக் கவிதைகளைப் படிக்கக்கூடிய வாய்ப்பு கிடைச்சது. என்ன பண்ணினேன்னா இலத்தீன் அமெரிக்க எழுத்துக்கள் படிக்க ஆரம்பிச்சேன் ஸ்பானிஷ் மொழி இலக்கியம்... லோர்கா, நெருடா என்னை ரொம்ப பாதிச்சாரு. அந்த இளம் வயதுல ஒரு விஷயத்தை வித்தியாசமா சொல்ல முடியும்னு. ஐப்பானிய ஜென் கவிதை என்னை ரொம்ப பாதிச்சது. ஹைக்கூவைப் பற்றி அப்பவே நான் எழுதிட்டேன்.

சைனிஸ் இலக்கியங்களை மொழிபெயர்ப்பில படிச்சேன். பல்கலைக் கழகத்திலே சீனத்ததுவும் படிச்சேன். சீனர்கள் பெரும்பான்மையாக இருந்த தனால் நெறைய ஒடுக்கப்பட்டேன். 6 வயசுல மரத்துல மாட்டிகிட்டு பிரிட்டிஷ்

பையனுங்க இராணுவ முகாம்ல கல்லால அடிச்சிருக்கானுங்க. 3 மணி நேரம் மரத்தை விட்டு கீழே இறங்க முடியல. அந்த அனுபவத்தை மறக்க முடியாது என்னால. வாழ்க்கையில் முதல் முறையா ஒருக்குமுறை என்னைப் பாதிச்சது. அவனங்கல விரட்டுறதுக்கு மரத்தியிலிருந்தவாரே மலம் கழித்து அதையள்ளி அவர்கள் மேல் வீசினேன். அவர்கள் அழுதுகொண்டே ஓடிவிட்டார்கள்.

சீன சமூகத்திலே வாழ்ந்து, மற்றச் சீனர்களோடு கால்பந்து எல்லாம் விளையாட ஆரம்பிச்சேன். இருந்தாலும் சீனர்களிடம் இன துவேஷம் இருந்தது. பிறகு பள்ளிக்கூடத்துலதான் தமிழன் இருந்தான் அந்த ஏரியாவுல வேற யாரும் இல்லை. எப்படி பெரும்பான்மை இனம் ஒருக்குதுங்கிறது இளம் வயதிலேயே வடுவா போயிட்டது.

எப்போ உங்க கவிதை நூலாக வெளிவந்தது... நாடகத்திலே எப்படி நுழைஞ்சீங்க...?

18, 19 வயதுதான் அப்ப. ஒரு புத்தகம் போடலாம்னு நெனைச்சேன் மீரா கிட்டே கேட்டேன் கவிதைகள் அனுப்பி வைங்க. பார்ப்போம்னாரு. அதுல சிங்கப்பூர் அனுபவம் எல்லாம் இருக்கும். அப்பவும் எதுகவிதை என்பது உறுத்திகிட்டே இருந்தது. 1979-ல 'விழிச்சன்னல்களின் பின்னாலிருந்து' தொகுப்பை அகரம் வெளியிட்டது. 1984-ல (அகரம்) 'மௌனவதம்' வரும்போது முழுக்க மாற்றி யமைச்சேன். அதை தடை பண்ணச் சொல்லி 1988-ல எல்லா முயற்சிகளும் நடந்தன...

பள்ளிக்கூட நாட்களில் வானொலியில மாணவர் நிகழ்ச்சியில நான் நெறைய பங்கேற்பேன். நெறைய நிகழ்ச்சி உருவாக்கி நாடகங்கள் எழுத ஆரம்பிச்சேன். என்ன பண்ணன்னா இந்த தமிழ் இலக்கியம் சம்பந்தமா எழுதாம நெறைய நீண்ட கதைப்பாடல்கள்... ஆங்கில மூலத்திலோந்து எடுப்பேன். கவிதையை நாடகமாக்குவேன் தமிழ்ல. அந்தத் திறமை எனக்கு வந்தது. ஒரு இலக்கிய வகையில் இருந்து இன்னொன்றுக்கு மாற்றும் பயிற்சி கிடைத்தது. அந்த மொழிப்பயிற்சி இருந்தது. அதெல்லாம் என்னோட கல்வியை பாதிச்சது... தோல்வி அடைஞ்சேன். ஏன்னா படிக்காம கவிதை எழுதிகிட்டே இருந்தா... புதிய பாடத்திட்டம் வருது. அங்க வெளியில அனுப்பிட்டாங்க. அப்புறம் சொந்தமாவே எழுதி 'O & A' level தேர்ச்சி பெற்றேன்.

24 வயசுல பல்கலைக்கழகம் போனேன். அங்கேயும் தத்துவம் படிச்ச சண்டை போட்டுட்டு வெளியே வந்தேன். பிறகு அரசாங்க சேவைக்குப் போனேன். நாடக உணர்வு இருந்தாலும் ஒரு இடைவெளி இருந்தது. நாடகம் ஒரு தீவிரமான வடிவம்னு நெனைச்சேன். ஆனா என்ன... நான் தனி ஆள். குழு கிடையாது. கவிதையையே தடை பண்ணானுங்க. இளங்கோவன் 'புதுக்கவிதை பன்னி'னு எழுதினானுங்க. 15 வருடம் சிங்கப்பூர் தமிழ் பத்திரிகையில் எழுத முடியல. அதனால மலேசியாவுல எழுதினேன். என்னோட புத்தகத்தை பையினா வச்சகிட்டு எல்லாரும் காப்பியடிச்சு எழுதினாங்க. நான் அதைத் தாண்டி போய்கிட்டே இருந்தேன். இந்த பதவிக்கு எல்லாம் வந்த பிறகு... இந்த குழுக்கள் எல்லாம் பார்த்த பிறகு எரிச்சல் குழந்தையிலிருந்தே. அப்பா கூப்பிட்டுகிட்டு போவாரு. பொங்கல், தமிழர் விழான்னு நாடகம் போடுவானுங்க. அதைப்பத்தி பேசுவானுங்க... கண்ணகித்தாய் மாதவி... (மௌன விரதம் புத்தகத்துல வரும்) அந்த மரபார்ந்த அடிமைச்சிந்தனை ஊறிப்போனது சிங்கப்பூர் தமிழ்ச் சமூகத்தில. மலேசியாவுல வாழ்ந்ததால நான் இரண்டு பக்கமும் பார்த்தேன்.

இந்தச் சமூகம் ஏன் கைகட்டியே இருக்குதுன்னு... மலாய்க் காரணைப் பார்த்தா பயப்படுது. சீனனைப் பார்த்தா பயப்படுது. இந்த ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் மீது ஆர்வம் கொள்ளக்காரணம் எஸ்டேட்ல நான் அவங்களோடதான் வளர்ந்தது. ஒவ்வொரு வீட்டிலேயும் போய் உட்கார்ந்திருப்பேன். பாட்டி சொல்வாங்க பறையர் வீட்டுக்குப் போகக் கூடாதுன்னு. காலை வெட்டிடுவேன்னு. எங்கே போனேன்னு கேட்டா அந்த அக்கா வீட்டுக்குப் போனேன்னு சொல்வேன். அவங்க பறையருங்க. 'அவ பறைச்சி' போகாதேன்னு அடிப்பாங்க. வீட்டுல தண்ணியே குடுக்க மாட்டாங்க. இதெல்லாம் என்னை பாதிச்சது. தமிழ், தமிழ் இளம், மரபு, சமூகம், கலாச்சாரம் எல்லாமே வேடிக்கையா தெரிஞ்சது.

ந. முத்துசாமியோடு உங்களுக்கு எப்படி தொடர்பு ஏற்பட்டது...?

கவிதைங்கறது தனிமனிதரோடது. கலபமா தடைசெய்யலாம். தியேட்டர் குழுவடிவம். வேகமான வடிவம். அப்போ முத்துசாமியை சிங்கப்பூர் குழல் மாறணங்கிற முட்டாள்தனமான எண்ணத்தில் கொண்டு வந்தேன். ஒரு கற்பனை வேகத்துல கொண்டு வந்தேன். இளம் தலைமுறை அவங்க நாடகத்தை ஏற்பாங்க என்கிற எண்ணத்துல.

1989ல 'நாற்காலிக்காரர்' நாடக விழாவல வந்தது... சும்மா பார்க்கலாம். சோதனை முயற்சிதான். எனக்குத் தீவிரமா குழு உருவாக்கிற எண்ண மெல்லாம் கிடையாது. என்னோடது கவிதை. அதையும் ஆங்கிலத்துல எழுத ஆரம்பிச்சேன். என்னோட திறமை வந்து performance poetry. அதுதான் அடிப்படை வலு. கவிதை வாசிப்பேன் எல்லா இடங்களிலேயும். 1982ல சிங்கப்பூர்ல இந்தியக் கலைவிழா நடத்தினாங்க முதல் முறையாக. அந்தக்கலை விழாவில முதல் முறையா புதுக்கவிதை படிக்க இளங்கோவனை அழைக்கனும் நெனைச்சாங்க. நான் தான் முன்னாடியே 1981ல சிங்கப்பூர் தேசிய பல்கலைக்கழகத்துல கட்டுரை படிச்ச வாங்கு வாங்குன்னு வாங்கிட்டேனே. சிந்தனை காயடிக்கப்பட்ட கும்பல் தான் சிங்கப்பூர் தமிழ் எழுத்தாளர்கள்னு.

1982ல கலைவிழா நடத்தறானுங்க. என்னைக் கூப்பிடும் பொழுது 13 மரபுக்கவிஞர்கள். ஆயிரம் இரண்டாயிரம் கவிதை எழுதினவங்க. அவங்களுக்குள்ள அடித்தடி சண்டை. நாங்க எல்லாம் படிக்க மாட்டோம் இவன் இருந்தா... இவனைப் போட்டவர்கள்னா வெளிநடப்பு செய்வோம்னு. நிகழ்ச்சி நிரல்ல எல்லாம் அடிச்சாச்சு. எழுதின கவிதையை எங்களுக்கு அனுப்பங்க இளங்கோ நாங்க தணிக்கை செய்யனுன்னு... அன்னிக்கு வந்து படிப்பேன். அது தான் கவிதைன்னு சொன்னேன். 'ஒலிகுண்டு' அது என்னோட கவிதைத் தொகுப்புல இருக்குது. முதல் சிங்கப்பூர் சமூக, அரசியல் கவிதை. அன்னைக்கு மேடையில படிக்கிறதுக்கு முன்னால படிக்க முடியாதுன்னுட்டாங்க. வாழ்க்கையில் நிகழ்ந்த மிகப்பெரிய அவமானம். அத்தனை இளம் தலை முறையும் வந்திருக்காங்க இளங்கோவன் படிக்கிறத பாக்கிறதுக்கு. ஆரம்பிக்கப் போறேன்... நிறுத்தித்திட்டானுங்க அழுதாரு கோவிந்தசாமி. மன்னிச்சிடுங்க ஒண்ணும் செய்ய முடியாதுன்னு. நான் சொன்னேன் எவ்வளவு பெரிய அவமானந் தெரியுமா. இப்பவே இன்னொரு கவிதை எழுதி கொடு. அதை நாங்க படிக்க வைக்கறோம்னு. சொன்னாரு அங்கேயே உக்காந்து சமூகத்தைக் கிண்டல் பன்ற ஒரு கவிதையை எழுதிக் கொடுத்தேன். முடியவே முடியாது இதுவும் ஒரு கிண்டல்... இந்த அவமானத்தை வாழ்க்கையில் மறக்க முடியாது. நான் சொன்னேன். உங்க அனைவரையும் நான் மறக்கவே மாட்டேன்னு. அப்பதான் பார்த்தேன். Theater is the more powerfully today. யாரையாவது ஒரு கூட்டத்தை நம்பித்தான் நான் இருக்க வேண்டியிருக்கு.

கவிதைங்கறது
தனிமனிதரோடது. கலபமா
தடைசெய்யலாம். தியேட்டர்
குழுவடிவம். வேகமான
வடிவம். அப்போ
முத்துசாமியை குழல்
மாறணங்கிற
முட்டாள்தனமான
எண்ணத்தில் கொண்டு
வந்தேன். ஒரு கற்பனை
வேகத்துல கொண்டு வந்தேன்.
இளம் தலைமுறை அவங்க
நாடகத்தை ஏற்பாங்க என்கிற
எண்ணத்துல.

இடதுசாரி சிந்தனை எனக்கு
ஃபனான், ஆப்பிரிக்க
இலக்கியம் மூலமாதான்
வந்தது. வத்தீன் அமெரிக்க
விடுதலை இறையியல்
மூலமா, அப்போது மார்க்சிய
புத்தகம் வச்சிருந்தாலே
குற்றம். மார்க்ஸ்னு
பேசினாலே குற்றம். 18
வயசிலேயே உள்துறை
இலாக்கா என்னை
விசாரிச்சுட்டாங்க. ஏன்னா
ஒளரங்கசீபை மறுபரிசீலனை
பண்ணி தமிழ்ப்பத்திரிகையில்
ஒரு நாடகம் எழுதிட்டேன்.

நான் எனக்காக குழுவோட இயங்கினால் யாரும் என்னை எதுவும் செய்ய
முடியாது. அதனால் தியேட்டர்தான் சரியான ஊடகம்தான் முடிவெடுத்தேன்.
கவிதைக்கும் நாடகத்துக்குமான உறவு நெருக்கமானது.

இப்சன் உரைநடையில் எழுதினாரு. ஸ்ட்ரீண்ட்பெர்க் (Strindberg)
என்னை ரொம்ப பாதிச்ச படைப்பாளி. I used to read all - non, English.
non Euro - Centric Literature எல்லாம் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பில் Marx,
ஃபெனானின், wrtched of the earth, ஃபூக்கோ, ஓர்டோகா... எல்லாரும் என்
அரசியலை தெளிவாக்கினாங்க.

எல்லாவற்றையும் சமூகச் சூழலோடு இணைச்சுப் பார்க்க ஆரம்பிச்சேன்.
அதே சமயத்துல தமிழ் நாட்டு விமரிசனங்கள் பார்க்க ஆரம்பிச்சேன்.
வெங்கட்சாமிநாதன் கொஞ்சம் வித்தியாசமா தெரிஞ்சாரு. மு.வ., ஞான
சம்பந்தன் இவங்களைபெல்லாம் படைப்பாளியா மதிக்கவே மாட்டேன். ஜெய
காந்தனைக் கூட இரண்டாவது இடத்துலதான் வச்சிருந்தேன். இன்னைக்கும்
அப்படித்தான் வச்சிருக்கேன்.

கணையாழி, பிரக்ஞை, கசடபற எல்லாம் பார்க்கும் பொழுது ஒருவேகம்.
என்னோட எண்ணமே தமிழ்நாட்டு சினிமாவை மாத்தி அமைக்கணுங்கிறது.
முட்டாள்தனமான கற்பனை. 1975ல பூனாவுக்கு அடையாறு பிலிம்
நிறுவனத்திற்கும் விண்ணப்பம் போட்டேன் - ஒலிப்பதிவாளாராக.
விண்ணப்பத்துல என்ன சாதி கேட்டானுங்க... விண்ணப்பத்தை கிழிச்சி
எறிஞ்சிட்டா. பிறகு 1980ல இருந்து 1981 வரைக்கும் சிங்கப்பூர்
தொலைக்காட்சியில் கேமராமேனாக வேலை செய்தேன்.

இடதுசாரிகள் சம்பந்தப்பட்ட விஷயங்கள் பற்றியும் கொஞ்சம்
சொல்லுங்க.

இடதுசாரி சிந்தனை எனக்கு ஃபனான், ஆப்பிரிக்க இலக்கியம்
மூலமாதான் வந்தது. வத்தீன் அமெரிக்க விடுதலை இறையியல் மூலமா,
அப்போது மார்க்சிய புத்தகம் வச்சிருந்தாலே குற்றம். மார்க்ஸ்னு பேசினாலே
குற்றம். 18 வயசிலேயே உள்துறை இலாக்கா என்னை விசாரிச்சுட்டாங்க.
ஏன்னா ஒளரங்கசீபை மறுபரிசீலனை பண்ணி தமிழ்ப்பத்திரிகையில் ஒரு
நாடகம் எழுதிட்டேன். சிவாஜி அவனோட பேசறமாதிரி. அதுக்கு எல்லாத்
தமிழாசிரியர்களும் தூண்டிவிட்டு இவனை கைது பண்ணுங்கன்னு சொல்லி,
உள்துறை இலாக்காவிலேர்ந்து வந்துட்டாங்க. அன்னைக்கு வேலையும் இல்லை.
இந்தப் பையன் கம்யூனிஸ்டா? முஸ்லீம் உனக்கு எதிரியா? இல்லையே யாரும்
எதிரி இல்லையேன்னேன். The Political manipulations of an islamic
king... 18 வயதுலேயே வந்துட்டானுங்க. உடனே தேசிய சேனவக்கு
கூப்பிட்டானுங்க. துப்பாக்கி தூக்கவே பிடிக்காது. அது கட்டாய சேவை.

முத்துசாமியைக் கூப்பிடணுங்கிற எண்ணம் எப்படி வந்தது...?

அதுதான் ஆச்சரியம். 'அன்று பூட்டிய வண்டி', 'நாற்காலிக்காரர்'.
வாங்கினேன். நெறைய படிச்சேன். நாடகங்கற பரிமாணமே தமிழ்ல வேற...
சமஸ்கிருதத்திற்கும் அப்பாற்பட்ட விஷயத்தை இந்த மனுஷன் சொல்றான். புது
மனுஷன். இந்த மாதிரி நான் கேட்கவே இல்லையே. பல பேரை போய்
அணுகினேன். முத்துசாமிங்கிறவரை கொண்டார முடியுமா சிங்கப்பூருக்கு.
எல்லா அமைப்பும் தெருக்கூத்து... பறக்கூத்துனாங்க. ஏன் அப்படி சொல்றீங்க
நம்மோட பாரம்பரியம். தெருக்கூத்தைப் பத்தி பேசக் கூடாது. கூத்துன்னு ஏன்

கூத்தடிக்கிறன்னாங்க. அப்ப என்னோட துறை வேற. ஒவ்வொரு குழுவுவையும் அணுகி கேட்டேன். நலத்துறை அதிகாரியாக இருக்கிற சமயத்துல பண்பாட்டுத்துறை அதில இணையது அப்புறம் உள்ளே நுழைஞ்சுட்டேன். அது தேசிய கலைமன்றம். அதுல 1987ல இருந்து 2000 வரை இருந்தேன். சிங்கப்பூர் தமிழ் இலக்கிய உலகின் நிலப்பரப்பு முழுவதையும் மாற்றினேன். அப்பதான் கோவிந்தசாமியை எல்லாம் உள்ளே கொண்டு வந்தேன். முத்துசாமி வந்த பிறகும் ஒரு மாற்றமும் நிகழல. அந்த இளைஞர்கள்தான் இன்னைக்கும் இருக்காங்க. இந்தத் தலைமுறைதான் டி.வி யில குப்பை கொட்டிட்டு இருக்காங்க. பிறகு முத்துசாமிதான் சொன்னா. “நீங்க மற்றவங்களை நம்பி பண்ணினா ஒன்றும் ஆகாது.” நான் சொன்னேன் யாரும் நம்ப மாட்டறாங்களே. அப்போ, “யாராவது வருவாங்க. நான்காலிக்காரரை direct பண்ணின தேன்மொழி இருக்காங்க.” அவங்க ஒரு குழுவை ஆரம்பிக்க ஆர்வம் காட்டினாங்க... அக்கினிக் கூத்து 1991 ல அமைச்சோம். அப்புறம்... உந்திச்சுழி நிறைய தழுவல், மொழிபெயர்ப்புகள் Dario Fo கூட தமிழில் பண்ணினேன். (Accidental Death of an Anarchist). தமிழில் பண்ணினேன். அதனால தான் வந்தது விபத்தே. தமிழில் உள்ள அத்தனை கெட்ட வார்த்தையையும் சித்ரவதை விசாரணை காட்சிக்குப் பயன்படுத்தினேன். அதுக்காக கூட்டமெல்லாம் எந்திரிச்சி சண்டை போட்டு ரெக்கார்டு பன்றோம், போலீசுக்குப் போறோம்னு, செய்திகள் பெரிதுபண்ணி, எல்லாம் உடனே முத்திரை குத்தியாச்சு. தமிழ் சமூகத்தைக் கெடுத்தானு இதெல்லாம் 1993ல. அப்புறம் பாதல் சர்க்காரோட ஊர்வலம் சிங்கப்பூர் சூழலுக்கு ஏற்ற மாதிரி இங்கிலீசு லேர்ந்து பண்ணினேன். தமிழ் மொழிபெயர்ப்பு சரியாப்படலை. நான் செய்யற தமிழ் சிங்கப்பூர் தமிழ், மலாய் சொற்கள்... சீனச் சொற்கள் கலந்தது. ஆனா என் அனுபவங்கள் உடனே தொடர்பு படுத்த முடியும்... அதுவும் பிரச்சனை அரசியல் தமிழாசிரியர் கழகம் எல்லாத்தையும் வாங்கு வாங்குன்னு வாங்கிட்டேன். பகடி பன்றது எனக்கு கைவந்த கலை என்னோட தியேட்டர் எல்லாமே கிண்டல். அது தான் என் ஆயுதம் satire அதைவிட சக்தி வேறெதுக்கும் கிடையாது. விழுந்து விழுந்து சிரிப்பானுங்க. அப்புறம் போய் புகார் பண்ணுவானுங்க. வீட்டுக்கு போனவுடனேதான் சொரணை வரும் நம்பளைத்தான் அடிச்சிருக்கானு. ஒவ்வொரு நாடகத்திலேயும் நிறைந்திருப் பவர்கள் உள்துறை இலாக்கா அதிகாரிகள். இப்படி, 1991 லேருந்து ஒரு புதுக்குரல் ஒலிக்க ஆரம்பிச்சது.

எந்த மாதிரி ஆட்கள் உங்க குழுவுக்கு நடிகர்களா வந்தாங்க...

தேன்மொழிங்கிறவங்க வந்து சிங்கப்பூர்ல இளைஞர் மன்றத்தலைவியா இருந்தாங்க. அவங்க இந்த தமிழ்த்தனங்கள் இல்லாத ஒரு பெண். தமிழ் கூட்டத்தையே பிடிக்காத ஒரு பெண். ஆங்கிலத்தில் பயின்ற உடற்பயிற்சி ஆசிரியர். அவரது தந்தை 1957 லிருந்து டி.வி. மேடை நாடகம் நடச்ச ஒரு தமிழ் நாடக மேடைக் கலைஞர். தமிழ்ச் சினிமாவுல, தமிழ் நாடகத்துல நடச்சிட்டு போனவர். பின்னர் சிங்கப்பூர் போயிட்டாரா. அந்தக் குடும்பமே கலை சார்ந்த குடும்பம் இளைஞர்கள் உங்களை நம்புகிறவங்க ஒரு குழு இருக்கு வந்தவங்க எல்லாம் பெண்கள்... ஆண்கள் பயந்தாங் கொள்ளிப்பசங்க.

ஒரு பெண் வந்து குழு அமைத்தார். நான் பெயர் கொடுத்துட்டேன்... ‘அக்னிகூத்துன்னு’ வைப்போம்னு... கூத்து நம்மோட பாரம்பரியம். கழிவுகளை ஒழிக்கிற அக்னி. முத்துசாமி சொன்னாரு சபாஷ் ஆரம்பிங்கன்னு... இதுதான் ஒரு பெண் சிங்கப்பூர்ல ஆரம்பிக்கிற முதல் குழு. மூன்று மாதத்திற்கு ஒரு

தேன்மொழிங்கிறவங்க வந்து சிங்கப்பூர்ல இளைஞர் மன்றத்தலைவியா இருந்தாங்க. அவங்க இந்த தமிழ்த்தனங்கள் இல்லாத ஒரு பெண். தமிழ் கூட்டத்தையே பிடிக்காத ஒரு பெண். ஆங்கிலத்தில் பயின்ற உடற்பயிற்சி ஆசிரியர். அவரது தந்தை 1957 லிருந்து டி.வி. மேடை நாடகம் நடச்ச ஒரு தமிழ் நாடக மேடைக் கலைஞர்.

சர்வாதிகாரியாகவே நடத்தினேன். நாடகம் அரங்கேறும் வரை கலைஞர்கள் வெளியே பேசக் கூடாது. கண்டிப்பான ஒப்பந்தம் போட்டேன். வேறுவழியில்லை. ஒரு சர்வாதிகாரி மாதிரி பண்ணினேன். சர்வாதிகாரத்தனம் இல்லைன்னா காணாம போயிருப்பேன்.

நாடகம் பண்ணியது இக்குழு. மசாலா கதை அல்ல. குடும்ப பாரம்பரியம் பற்றிய கதை அல்ல நாடகத்தை எடுத்தேன்னா, நான் Visually thinking man - எதையும் காட்சியா, visual லா பார்க்கிறவன் நான். Lighting automatic காரணம். Design தெரியும்.

உங்க குழுவினர் எல்லாருமே அமைச்சுர் தானா?

எல்லாமே அமைச்சுர் தான். வேறுவேறு வேலைகள் செய்யறவங்க... தமிழ் உணர்வு கொண்ட, ஆங்கிலக் கல்வி கற்றவர்கள். முட்டாள்தனமான வேலை செய்ய விரும்பாதவர்கள். மரபுத் தமிழ் சொறி இல்லாதவர்கள்.

பெரிய அறிவு ஜீவிகள் அல்ல. என்னை நம்புகிறவர்கள். இருமொழி யாளர்கள். பயப்படாதவர்கள். எண்ணிக்கை 10 பேர்தான்.

தமிழ்ல எவ்வளவு நாடகங்கள் பண்ணினீங்க?

30 நாடகங்கள், ஆங்கிலம் உட்பட. அதுல என்ன பண்ணன்னா எல்லாவற்றையும் நான் மட்டுமே செய்தேன். சர்வாதிகாரியாகவே நடத்தினேன். நாடகம் அரங்கேறும் வரை கலைஞர்கள் வெளியே பேசக் கூடாது. கண்டிப்பான ஒப்பந்தம் போட்டேன். வேறுவழியில்லை. ஒரு சர்வாதிகாரி மாதிரி பண்ணினேன். சர்வாதிகாரத்தனம் இல்லைன்னா காணாம போயிருப்பேன். தொலைச் சிருப்பாங்க. பணம் கொடுத்து காட்டிக் கொடுக்கச் சொன்னானுங்க.

இங்கிலீஷுக்குப் போனது 1993 க்குப் பிறகு. எனக்கு தேசியக் கலை மன்றத்தில் உதவித்தொகை கிடைச்சது. கிடைக்கக் கூடாதுன்னு தமிழ்ல புகார்கள். 1993ல இளங்கலைஞர் விருது கிடைச்சது. கொடுத்த விருதை ஒரு வாரத்தில் திரும்ப வாங்கிட்டாங்க. சீன அமைப்பு (Lee Foundation) கொடுத்த பணத்துல பி.ஏ., எம்.ஏ., முடிச்சேன். ஆனா அதுக்கு முன்னாடி கிடைத்த அத்தனை பணத்தையும் கிடைக்காம பண்ணினது தமிழ்ச் சமூகம். அதனால் சீனர்களுடைய பார்வையில் நான் அடிமாடாப் போயிடல. நிறைய சீனர்கள் என் நாடகத்துக்கு வருவாங்க. புத்தகம் போடுவாங்க. நிதி உதவியும் செய்வாங்க.

உங்க நாடகப் பார்வையாளர்கள் தமிழர்கள் பற்றிச் சொல்லுவர்கள்.

தமிழ்லிருந்து மாறிட்டேன் 'தலாக்' தமிழ்ல பண்ணினேன். based on Zoo Story - மிருகம் II (1999) பண்ணினேன். தமிழ்நாட்டிலிருந்து இருந்து வந்த Software என்ஜினியர் கபால்ஸ்வரர் கோவில் போறவரு, அவன் உக்காந்து பார்த்துகிட்டு இருப்பான். வாறவன் அவன் பேரு முனியாண்டின்னு சொல்லுவான். முனியாண்டி ஜெயில்லேந்து வருவான். அசல் பறையன். இது அவங்க உள்ள சூழல்கள். சமூக முரண்பாடுகள் அவங்க இரண்டு பேருடைய உரையாடல் வெளிப்படும். மேட்டுக்குடி போலித் தனங்களும் அடிமட்ட வக்கிரங்களும் பகிர்ந்து கொள்ளப்படும். நான் இறுதியா எழுதின தமிழ் நாடகம் இது.

தமிழ் ஸ்கிரிப்ட் எதுவும் வெளியாக வில்லையா?

15, 20 நாடகங்கள் இன்னும் அச்சாகலை முதல்ல வரப்போறது 'ஊடாடி'.

'ஊடாடி' இங்கிலீஷ்லேயும் இருக்கா?

'ஊடாடி'யை இங்கிலீஷ்ல மொழிபெயர்த்துகிட்டு இருக்கேன். தமிழ்லதான் இங்கே வெளியிடப் போறேன். மோட்சம் (Solvation) இன்னொரு நாடகம் -

இந்து மதம் என்பது இரத்தம் ஊறியனு இதில வரும் மதம். அதுக்கு அவ்வளவு புகார் வந்தது. இந்து மதத்தைக் கிண்டல் பண்ணி எழுதினதால். ஆனால் என்னோட நாடகங்கள் எல்லாமே நேர்க்கோட்டு வகையானது அல்ல. பல் ஊடகங்களைப் பயன்படுத்தறேன். ஒவ்வொரு அனுபவமும் அதிர்ச்சி அனுபவமா போய்க்கிட்டிருக்கு. பார்க்க வருவானுங்க. உடனே புகார் பண்ணுவானுங்க..

இப்படி நடக்கிறதாலே தமிழ்ப் பார்வையாளர்கள் நெறைய வராம இருக்கிற சிக்கல்கள் இருந்ததால் நீங்க இங்கிலீசுக்குப் போனீங்களா.?

இக்கட்டால் ஆங்கிலத்துக்குப் போனேன். யோசிச்சப் பார்த்தேன் ஒவ்வொரு முறையும் விளம்பரம் தமிழில் வராது. எதிர்ப்புமட்டும் வரும். வானொலியில் சொல்லவே மாட்டான். அனுப்பினாலும் சொல்ல மாட்டாங்க. ஆங்கிலப் பத்திரிகையை நம்பி இருக்கிறபொழுது, என்னோட அத்தனை தமிழ் நாடகங்களுக்கும் விளம்பரம் ஆங்கிலத்துல வரும்.

அதனால் ஆங்கில நாடகத்துக்கு போயிட்டீங்க

எழுதின விஷயங்கள் ஆங்கிலத்துல வரும். அது ரொம்ப பாதிச்சது தமிழர்களை. ரொம்ப உபத்திரவம் அடைஞ்சானுங்க. ஏன்னா ஆங்கிலம்... ஒரு தேசியப் பத்திரிகை. பெரிசா போகும். Playing Pariah 'ஊடாடி'ன்னு பெரிசா போட்டான்.

குழுவிலிருந்த ஆங்கிலத்துல போடுறத எப்படி எதிர் கொண்டாங்க?

அவங்க என்ன சொன்னாங்கன்னா தமிழில் செய்ய வேண்டாம்... ஏன் நேரத்தை வீணாக்கணும். ஆங்கிலத்தில் செய்வோம்னாங்க. எல்லாமே இருமொழியாளர்கள். நிதியும் சிக்கல். தமிழ் பத்திரிகைகளும் சிக்கல். ஒவ்வொரு தடவையும் தமிழில் நாடகம் எழுதும்போது அதை மொழியாக்கம் பண்ணி உள்துறை இலாக்காவுக்குக் ஆங்கிலத்தில் கொடுக்கிறவன் தமிழன்தான். ஆங்கிலத்தில் பண்ணினா,

இந்த மாற்றம் சிக்கப்பூர் தமிழ் தியேட்டருக்கு ஒரு இழப்பு இல்லையா?

மிகப்பெரிய இழப்புதான். ஒரு வகையில் மிகப்பெரிய தோல்வி. அதே சமயத்தில் சிக்கப்பூரில் உள்ள ஒரே இருமொழி கவிஞர்; இயக்குநர்; எழுத்தாளர் நான்தான். அதுவும் Controversial Elangovan 'இனிஷியலோடு' போடு வானுங்க

நாடகக்கரு தமிழ் சார்ந்ததுதான், இல்லையா? அப்புறம் உங்களுக்கு கொஞ்சம் கொஞ்சம் தமிழ் பார்வையாளர் ஒரு புத்து பேர் 8 பேர் வற்ற வாய்ப்பு கூட நீங்க இங்கிலீசுக்கு மாறினதால் இழந்து போவீங்க இல்லையா.

ஒரு மிகப்பெரிய இருமொழி இந்தியத் தொகை இருக்கு. கல்வியும், வேலையும் உள்ள பெண்கள். தமிழ் ஆண்மையின் வக்கிரங்கள் எல்லாம் தூக்கி எறிஞ்சிட்டு வருகிற ஆங்கில அறிவுள்ள இளம் பெண்கள்.



FLUSH

மத்திய, உயர்தர வர்க்கத்தினரா?

சிங்கப்பூர்ல எல்லாமே மத்திய வர்க்கம் தான். இந்தத் தமிழ் சார்ந்த வட்டங்கள் பயந்து ஒதுங்கிட்டாங்க. ஏன்னா என்னோட நாடகத்துக்கு வரும்போது டிக்கெட்லே போட்டிருப்பேன். “தாமதமாக வருவோர் அனுமதிக்கப்பட மாட்டார்.” எட்டுன்னா மணி எட்டுதான். அதான் சட்டம் ஒழுங்கு. முதல்ல உருவாக்கினேன். அடுத்தது... அக்கினி கூத்துக்கு எவருக்கும் அனுமதி மறுக்கும் உரிமை உண்டுனு டிக்கெட்டுல போட்டிருப்பேன்.

தலாக் படிச்சோம். இப்போ *Flush* பார்த்தோம். இரண்டிலேயும் தனிநபர் நிகழ்வு..

இவை மட்டுந்தான். மற்றபடி எல்லாம் குழுதான். அந்த பெண் இஸ்லாமிய நிறுவனம் எல்லாத்துக்கும் போய் பாத்துட்டு, வேறு வழியில்லாம என்னோட ‘மோட்சம்’, ‘நாய்கள்’ நாடகத்தை எல்லாம் பாத்துட்டு வந்தாங்க. பல பேர் சொன்னாங்களாம் இளங்கோவன் தான் உங்க கருவை எடுப்பாருன்னு. வேற யாரும் தொடல. அப்பவே எனக்கு ஒரு சந்தேகம். உள்துறை இலாக்காவிலிருந்து அனுப்பியிருப்பாங்களேன்னு!

அவங்களோட வாழ்க்கையை அப்படியே நாடகமா பண்ணினதா?

ஆமா. அவங்களோடதும். இன்னும் 10 பேரோட வாழ்வும் சேர்த்து. எந்தப் பயிற்சியும் பெற்றிராத ஒருத்தருக்கு இதுக்காக பயிற்சி கொடுத்தேன். இன்னைக்கு அந்தப் பெண் எல்லா இடங்களிலும் என்ன வைச்ச படம் பண்ணுங்கன்னு சொல்லிட்டு இருக்காங்க. நான் சொன்னேன். காப்புரிமை

சமூக வாழ்வோடு தொடர்பு இல்லன்னா, நாடகம் செய்யறதுல அர்த்தம் இல்ல. அகநானூறு புறநானூறிலிருந்து எல்லாமே படிக்கணும். மூணு வயசிலே திருக்குறள் படிக்க அடிச்ச வளர்த்தாரு எங்கப்பா. பண்டைத் தமிழ் இலக்கியங்களில் எல்லாம் ஊறிப்போய் கழிவாகாம வந்த ஆள் நான். நான் மனனம் பண்ணுது கிடையாது. என்னோட மேதாவிலாசத்தை காட்டிக் கொள்வதெல்லாம் கிடையாது.

தெளிவா இருக்கு. எங்கேயாவது... பண்ணீங்க நாடகத்தைப் தொலைச்சிடு வேன்னுட்டேன். இங்கிலீஸ்ல வரும்போது பிரச்சனை பெரிசாவது. தேசிய அளவுல போவதுல்ல... அக்டோபர் 2000ல 'தலாக்' நாடகத்தை ஆங்கிலத்துல பண்ணும்போது அரசாங்கம் தடை பண்ணியது.

தமிழர்களுக்கு நீங்க இந்த விஷயத்தை இதே மாதிரி சொல்றபோது அந்தச் சொரணை வரலையே, கோபம் வரலையே.

ஆங்கிலத்துக்குப் பயப்படறான் தமிழன். ஒண்ணும் செய்ய முடியல அவனுங்களால. ஏன்னா மொழியெயர்ப்பாளன் இடையில வர முடியாது. இடைத்தரகர்கள் மாத்த முடியாது. நேரா உள்துறை இலாகா பாக்குது. நானும் தணிக்கைல இருந்தவன்.

அரசோட அங்கீகாரத்தோட நடக்குதா?

எனக்கு விதிகள் தெரியுமே. கடைசியா 'தலாக்' பிரச்சனை வந்த பிறகு வேலைய தூக்கிப் போட்டுட்டு வந்துட்டேன். எனக்கு அமைதி வேணும். தேசியக் கலைமன்றத்தின் கலை நிர்வாகி கலைஞன்கிற... கம்பியிலே நடக்கும் வாழ்க்கை போதும்னு விட்டுட்டு வந்துட்டேன்.

அகஸ்டோ போவால் தியேட்டர் உங்களுடைய கருத்து... அப்புறம் தமிழ்நாட்டு முத்துசாமி இவங்க எல்லாம் கூத்து மரபைப்பண்ணணும்னு நெனைச்சது... அதப்பத்திய உங்களுடைய கருத்து... அதுக்குள்ளிருந்து நாம ஒரு தியேட்டரை உருவாக்கிறது என்கிற ஒரு விஷயம். இந்த மாதிரி விஷயங்களைப் பத்தி பேசலாம்...

இப்ப என்ன எடுத்துக்கிட்டங்கன்னா, எனக்கு கூத்துப்பயிற்சி கிடையாது. கூத்துங்கிறது எல்லாமே என்னோட படிப்பு தான். செவிப்புல கல்வி. முத்துசாமிகிட்டே இருந்து எல்லாத்தையும் சேகரித்து வச்சிகிட்டேன். வீடியோவில் பார்ப்பேன். பிரெக்ட், பாலைக்கூத்து, மகாபாரதக் கதை எல்லாம் சேர்த்துதான் என் பயிற்சி... Prop Theatre ல முழுமையான பயிற்சி எடுத்தேன்.

சமூக வாழ்வோடு தொடர்பு இல்லன்னா, நாடகம் செய்யறதுல அர்த்தம் இல்ல. அகநானூறு புறநானூறிலிருந்து எல்லாமே படிக்கணும். மூணு வயசிலே திருக்குறள் படிக்க அடிச்ச வளர்த்தாரு எங்கப்பா. பண்டைத் தமிழ் இலக்கியங்களில் எல்லாம் ஊறிப்போய் கழிவாகாமல் வெளிவந்த ஆள் நான். நான் மனனம் பண்ணுது கிடையாது. என்னோட மேதாவிலாசத்தை காட்டிக் கொள்வதெல்லாம் கிடையாது. அதுல என்ன விமரிசனமா இருக்குதுன்னு பார்க்கறேன். இங்க பன்ற பின் நவீனத்துவ அரங்கம் எல்லாத்தையும் ஒழிக்கிறதுக்கு ஒரு மின்வெட்டு போதும். அரங்கம் எங்கே? அதான் கேட்பேன். மரபு அரங்கில் பின் - பின் - நவீனத்துவம் இருக்கு. பல்சாதன அரங்கம் (multimedia), கூத்து, சீனக்கூத்து எல்லாத்துலயும் இருக்கு. எல்லா சீனனும் உக்காந்துகிட்டு இருப்பான். எல்லாம் பார்ப்பானுங்க. இவன் நம்ம மத்தியில வந்து உக்காந்துகிட்டு பார்க்கிறான். மொழி தெரியுமான்னு நினைப்பேன். நம்ம மரபு அரங்கத்தில நிறைய விஷயங்கள் இருக்கு. அதோட பார்த்தா பிரக்ட் சொல்ற அந்நியமாதல் விஷயம் ரொம்ப சாதாரணமா தெரியுது.

உங்க தியேட்டருக்குள்ள இதைப் பத்திய விஷயங்கள் வந்திருக்கா.

நிறைய பண்ணியிருக்கேன். அந்நியமாதல் கோட்பாட்டை நெறைய பயன்படுத்தறேன். Flush ல நீங்க சொன்ன மாதிரி நெறைய வரும். எல்லாம் ஊடகமாக வருது. பல்வேறு பரிமாணங்களையும் நான் அப்பப்ப பயன்படுத்திக்கறேன். அந்த உள்ளடக்கத்துக்கு ஏற்ப என் உருவத்தைத் தீர்மானித்துக் கொள்கிறேன். இதுதான் இளங்கோவன் தியேட்டர்னு சொல்ல முடியாது. என்ன சொல்றாங்கன்னா இளங்கோவன் தியேட்டர்னு கருத்தை வைத்து அடையாளம் காட்டறாங்களே தவிர, வடிவத்துல இல்லை. 'Mines' பத்தி சொன்னேன். அரசாங்கத்துக்கு தூக்கிவாரி போட்டுது. பிரக்டோட Mother courage எடுத்தேன், படிச்சேன். ரொம்ப சாதாரணமா இருந்தது. அதை அடிப்படையா வச்சி Checkpointஐ உருவாக்கினேன். ஒவ்வொரு இடமா போறா, What about the check point in countries where civil war goes on? What if I put Mother Courage in Boswa? வருது அடுத்த புத்தகம் வருது. Mines and check point. ஆங்கிலத்துல போடறேன். அதுல சைனா, திபெத் எல்லாம் பல்வேறு பரிமாணங்கள். ஆனா இரானுவ வீரர்கள் எல்லாம் கூட்டுமாறு, விளக்கமாத் தோட நிக்கிற கோமாளிகள். கடைசில ஒரு தேவதை, கொளில்லா ஒண்ணு வந்து இறங்கும். ஊமை மகளுக்கு குழந்தை பிறக்கும். தேவதை அதைக் காப்பாற்றுவதற்குள் கொளில்லா அதை தத்தெடுத்துக் கொண்டு கடவுளுக்கு பலியிட்டு விடும். மேலிருந்து You have the right remain silent - anything you say will be used against you என்ற கடவுளின் அசரீரியோடு காட்சி முடியும். போர், பாலியல் பல்த்காரம், ஆண் ஆதிக்கம் பற்றிய நாடகம். 2 மணி 20 நிமிடங்கள். பயங்கரமாக இருக்கும். உலகில் நடக்கும் கொடுமைகள் பார்வையாளர்களின் இரண்டு பக்கமும் படங்களாக ஓடும். மறுபக்கம் அமைதியான வாசிப்பும் பண்ணுவாங்க.

நெறியாளர் என்ற வகையில் பின் அரசு செயல்பாடுகள் தெரிஞ்சிருக்கிறது. எப்படி உங்க நாடக எழுத்தைப் பாதிக்குது?

நாடகம் எழுதும் போது ஒரு கருத்து மையத்துல தொடங்கறேன். 'Flush' ந்கிறது ஒரு idea. என்னோட ஒரு தோழி அவங்க Assistant Director ரா இருந்தாங்க. தமிழ்ப்பெண் ரொம்ப கருப்பா இருப்பாங்க. ஃபிரெஞ்ச் பேசுவாங்க. யாழ்ப்பாணத் தமிழ் சமூகத்திலேர்ந்து ஒதுங்கி வந்தவங்க. இப்போ சிட்னியில வசிக்கிறாங்க. சிங்கப்பூரில சீவிக்க முடியல பத்திரிகை ஆசிரியரா சீனாக்காரர்களோட வேலை செய்தாங்க. அங்கேயும் இன வாதம். சராசரியாக உள்ளவர் பெரும்பான்மை இனத்தைச் சேர்ந்தவராக இருந்தால், தனித்து நிற்கும். திறமையான, சிறுபான்மை இனத்தைச் சேர்ந்தவர் பாடு, படுதிண்டாட்டம். அதே மாதிரி அங்கே சீனாக்காரர்கள். இந்தியரைப் பயன்படுத்திக் கொள்வார்கள். இந்த அனுபவத்தை எடுக்கும் போது, அப்புறம் நாடகத்துல நடிக்கிற மேரிகிட்டேயும் - நடிச்சவங்க கேட்டேன். உனக்கு என்னென்ன அனுபவம் இருக்குன்னு. இந்த அனுபவங்கள், நான் கேட்ட மற்ற அனுபவங்கள், உண்மை நிகழ்வுகளை எடுத்து நகைச்சுவையாக்கி விடுவேன். சீனர்களின் ஆவித்திருநாள் வரும். ஒரு மாசம் நடக்கும் சிங்கப்பூர்ல. ரோட்டுல எல்லாம் சாப்பாடு வச்சிருப்பான் ஆவிகள் சாப்பிட. ஆனா அரசாங்கம் காவல்துறை ஒண்ணும் சொல்லாது. ஏன்னா பெரும்பான்மை. சட்டப்படி, சூழல் விதிப்படி, சாலையில் எதையும் போடக்கூடாது. அதை யாரும் மிதிக்க மாட்டாங்க. சீனர்கள் மிதிக்க மாட்டாங்க. மிதிச்சாங்கன்னா காலெல்லாம் வீங்கிக்கும்னு நம்பிக்கை. ஏன்னா, எல்லாத்தையும் கழிச்ச வைக்கிறது. தமிழன்

பல்வேறு பரிமாணங்களையும் நான் அப்பப்ப பயன்படுத்திக்கறேன். அந்த உள்ளடக்கத்துக்கு ஏற்ப என் உருவத்தைத் தீர்மானித்துக் கொள்கிறேன். இதுதான் இளங்கோவன் தியேட்டர்னு சொல்ல முடியாது. என்ன சொல்றாங்கன்னா இளங்கோவன் தியேட்டர்னு கருத்தை வைத்து அடையாளம் காட்டறாங்களே தவிர, வடிவத்துல இல்லை.

நிறுவன அமைப்புகள் எப்பவுமே ஒடுக்கிகிட்டே இருக்கும். சிங்கப்பூர் எனக்கு ஒரு வசதியாக இருக்குது. ஓரின சமூகமாக இல்லாம, அது நான்கின, மூன்றின மொழி சம்பந்தப்பட்டதா இருக்கிறதனால், அவ்வளவு செய்திகள் அங்கே கெடைச்சிகிட்டே இருக்கு. தினமும், இதை வச்சிகிட்டிடு, அங்கிருக்கிற தமிழ்ப் பசங்க சொல்றானுங்க ஒண்ணுமே இல்லை... பிரச்சனையே இல்லைவங்கிறான். ஆங்கிலத்தில் எழுதினாலும் சொல்றான். அப்படியெல்லாம் ஒண்ணும் இல்லைன்னு.

இது மாதிரி பண்ண முடியாது. நீங்க கழிச்ச வச்சீங்கன்னா எதிர்ப்பான். கோழிக்குஞ்சு காக்காயையே சுட்டுக் கொன்னுடுவான். சிங்கப்பூர்ல காக்கா இப்ப நெறைய இருக்குன்னு. அதை நையாண்டி செய்தேன். இந்த மாதிரி சமூகப் பிரக்ஞையோட பிரச்சனைகளை அணுகும் போது ஒரு இயல்பான நையாண்டி உள்ளே வந்துடும். சமூகத்தின் அதிகார 'see - saw' விளையாட்டைத்தான் நான் காட்டறேன்.

நிறுவன அமைப்புகள் எப்பவுமே ஒடுக்கிகிட்டே இருக்கும். சிங்கப்பூர் எனக்கு ஒரு வசதியாக இருக்குது. ஓரின சமூகமாக இல்லாம, அது நான்கின, மூன்றின மொழி சம்பந்தப்பட்டதா இருக்கிறதனால், அவ்வளவு செய்திகள் அங்கே கெடைச்சிகிட்டே இருக்கு. தினமும், இதை வச்சிகிட்டிடு, அங்கிருக்கிற தமிழ்ப் பசங்க சொல்றானுங்க ஒண்ணுமே இல்லை... பிரச்சனையே இல்லைவங்கிறான். ஆங்கிலத்தில் எழுதினாலும் சொல்றான். அப்படியெல்லாம் ஒண்ணும் இல்லைன்னு.

ஒரு நாடகம் எழுதும் போதே காட்சிப்படுத்தி Performance text டா உருவாக்கறேன். என் text டை உருவாக்கும் போதே அது performance text டா உருவாயிடும். நான் நாடகாசிரியன் மட்டுமல்ல. எழுதும் போதும் ஒவ்வொரு வடிவமும் தெளிவா ஆயிடும். கட்டம் கட்டமா ஆய்வு பண்ணுவேன், எழுதுவேன். முதல்ல இந்த மாதிரி ஆங்கிலம் பயன்படுத்தக் கூடாதுன்னு பெரிய பிரச்சனை வெடிச்சது. நான் பயன்படுத்தும் ஆங்கிலம் சிங்கப்பூர் ஆங்கிலம் (Singlish) அரசாங்கம் அதைத் தடுக்க விரும்புது.

'Flush'ல சீனர்கள் நீங்க கிண்டல் பண்ணின்கன்னு நினைக்கலையா, அவங்க பேசற English ல.

சொன்னாங்க, அந்தப் பெண் எல்லாம் நல்லா English பேசற பெண். இவ்வளவு கொடுமையா இந்தியரை நடத்தறதப் பத்தி யோசிக்காம இருந்திருக்கோம்னு சொன்னாங்க. அதை சீனர்களுக்கும் நாடகத்துல சொல்றேன்... மனிதாபி மானத்தோடதான் நான் அவங்களை பார்க்கறேன். அவனுங்களை கண்டனம் பண்ணல. அதெல்லாம் அவங்களுக்குப் புரியுது. இந்த மாதிரி பிரச்சனைகள் வருதுன்னு. அதோட இந்த மாதிரி சமூக உராய்வுகள் பற்றி சீனருக்கே புரியல. Flush ல அந்த சீனர்கள் நிலைமையை ஓரளவு சீராக்க நினைக்கிறார்கள். அவர்கள் புது தலைமுறை சீனர்கள். இவர்கள் தான் என் நாடகங்களுக்கு நிதி உதவி அளிப்பவர்கள்.

சீனப்பெண்ணின் குற்ற உணர்வு மிக்க சிரிப்பு... அந்த நாடகத்தில் அவளோட அந்தச் சிரிப்பு பயங்கரமாக பாதிச்சது ...

அது பாவம்! மனிதாபிமானம் இல்லாமல் விஷயங்களை எழுத முடியாது. அவங்களோட பார்வையிலேயும் நான் பார்க்கிறேன். கம்மா இந்த தமிழனுங்க சிங்கப்பூர்ல தண்ணி போடுவானுங்க, தீபாவளிக்கு, உணர்வு சார்ந்து மத்தவங்க பத்தி சராசரி சில்மிஷத்தை எல்லாம் பேசிகிட்டிடு இருப்பானுங்க. அப்புறம் ஒரு சீனன் வருவான். 'வாங்க! வாங்கம்பாங்க!' இதெல்லாம் பார்த்திருக்கேன். இதெல்லாம் நாடகத்துல போட்டிருக்கேன்.

சிங்கப்பூர் சமூகம் ஒரு உலக மயமாதல் நடக்கிற சூழல்ல முழுக்க வணிகமயமாக்கப்பட்ட சமூகம். இந்த வாழ்வில் இருக்கக் கூடிய தமிழனுக்குள்ள இப்படி அவனுடைய மொழி, பண்பாடு சம்பந்தப் பட்ட பயங்கரமான 'மொண்ணையா' இருக்கான். ஏன் உலகமய

மாதலோட கலக்க முடியல. இந்தச் சூழலில் இதை உணர்ந்த நீங்கள் என்ன செய்யணும், செய்ய முடியும்?

இதுல ஏன் ஈடுபடணும்னு நெனைச்சேன்னா, நான் இங்க உக்காந்துகிட்டு பேசுகிட்டு இருக்கமாட்டேன். இந்தியாவுக்கு எத்தனையோ முறை வந்துட்டு போயிருப்பேன். நிலம் வாங்கியிருப்பேன். வீடுகட்டியிருப்பேன். பணம் வரும். எவ்வளவோ பண்ணியிருப்பேன். பொருளாதாரத் தேவைகள் என் வயிற்றுக்கு போதும்னு நெனைச்சதால இதை மீறிய வாழ்க்கை எனக்கிருக்கு. எனக்கு விமரிசனப் பார்வையென்னு ஒண்ணு இருக்கு. நான் தப்பிக்க முடியாது. முகம் கொடுக்கத்தான் வேண்டும். எனக்கு முகம் திருப்பிக்கொள்ளத் தெரியாது. முதுகு சொறிந்துவிட்டு விருது வாங்கிக்கொள்ளவும் தெரியாது.

நாடகம் முடிஞ்சதும் நான் என்ன சொல்லுவேன், தெரியுமா... என் சாவும் நாடகமா இருக்கணும்னு. என் உடலை யாரும் தொடக்கடாது. என் உடல் மருத்துவர்கள் பரிசோதனைக்கு. எந்த இந்துமதச் சடங்கும் என் உடல் படக்கடாது. எந்த அடையாளமும் இருக்க கூடாதுன்னு சொல்லுவேன்.

தமிழ் நாட்டுல நடக்கிற நவீன நாடகம் பற்றி உங்க பார்வை என்ன?

தொழில் நுட்பம் பலவீனமா இருக்கு. அதைவிட exposure குறைவா இருக்கு. Post modernityங்கிறது எல்லாம் உங்களுக்குன்னு ஒரு மரபு /idiom, இல்லாத போது ரொம்ப எளிதா உருவாகுது. நிறைய Cliches இருக்கு.

இப்ப உங்க பேர்ல நான் ஒரு குற்றச்சாட்டை சொல்றேன். இவ்ளோ விமர்சன உணர்வோட தமிழனுடைய எல்லா மொண்ணைத் தனங்களைப் பத்தியும் கோபம் கொண்ட நீங்கள், உங்களுக்கு பாதுகாப்பாக இருக்க ஆங்கில தியேட்டருக்குள்ள போயிட்டீங்க களோ?

இல்ல

அப்படி நாங்க நினைக்கிறோம். ஒரு வெளியாளா எனக்கு அப்படித் தோணுது. இது ஒரு போராளிக்கு, பண்பாட்டுப் போராளிக்கு இருக்கிற பிரச்சனை. அரசியல் போராளிக்குக் கூடக் கிடையாது. ஆனா அப்படி இருக்கிற அந்த சூழல்ல நீங்க ஆங்கிலத்துக்கு போனதனால் சிங்கப்பூர் மொண்ணைகள் மத்தியில் எதையுமே செய்ய முடியாத சூழல் இருக்குங்கிற ஒரு சோகம் இருக்கு.

இல்லை, பாதுகாப்பாக இல்லை. ஆங்கிலத்துல இருக்கும் போது எனக்கு ஆபத்துகள் அதிகமாக இருக்கு. 'தலாக்' ஆங்கிலத்துல வருவதனாலேயே தடைகள் எல்லாமே அதிகம். நிராகரிப்பு, மீடியா எதிர்ப்பு, தடைகள் இன்னும் அதிகமாக உருவாக்குறாங்க. ஆங்கிலத்துல வரும்போது. இன்னும் இப்போது போராட்டங்கள் அதிகமாப் போச்சு. சுற்றுச்சூழல்ல இருக்கிற மற்ற ஆங்கில குழுக்கள் ஒதுக்கறாங்க. ஏன்னா அவங்களை மீறி நான் விஷயங்களைச் சொல்ல வந்துட்டேன். அவங்களைப் பொறுத்த வரைக்கும் ஆங்கிலத்தை அவங்க முதல் மொழியா எழுதிகிட்டு இருக்காங்க. ஆங்கில தியேட்டர்ல அதிகம் இருப்பது

தொழில் நுட்பம் பலவீனமா இருக்கு. அதைவிட exposure குறைவா இருக்கு. Post modernityங்கிறது எல்லாம் உங்களுக்குன்னு ஒரு மரபு - idiom, இல்லாத போது ரொம்ப எளிதா உருவாகுது. நிறைய Cliches இருக்கு.

சைனிஸ். அவங்களுக்கு சீன சமூகம் எல்லாம் தெரியாது. அவங்களைப் பொறுத்த வரைக்கும் இவன் தமிழில் எழுதிகிட்டு இருந்தவன்; ஏன் English க்கு வறான்? நாங்க நிதி வாங்கிட்டு இருந்தோம்; இவன் கவுக்கப் பார்க்குறான். நான் தணிக்கைல ஊறிய் போனவன். இந்த ஓட்டைகள் எல்லாம் எனக்குத்தெரியும். போய் பேசினாலே அங்க எல்லாரும் மயக்கம் போட்டு விழுந்துடுவாங்க. ஒரு கேள்வி கேட்டா பதில் சொல்ல முடியாது. நான் வராத வரைக்கும் அவனுங்களுக்கு சந்தோஷம்... என்னை ஓரங்கட்ட. அதைப்பத்தி நான் கவலைப்படலை. போராளி கோமாளிகளைப் பத்தி கவலைப்படக்கூடாது.

சிங்கப்பூர் சின்ன ஊரு தான். நான், 81ல எழுதும் போது நான் சொன்னேன் தமிழன் குரல் என்னிக்கும் அழுக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும். இந்த நிலப்பகுதில, நம்முடைய மொழி மூலமா தான் நம்முடைய பிரச்சனைகளை இலக்கியம் லமாத்தான் சொல்ல முடியும். நமக்கு பொருளியல் பலம் இல்ல. தமிழனுக்குத் தெரியல... வேலை செய்யிறியா சாப்பாடு சாப்பிடுறியா சந்தோஷமா இருக்கிறியா. அவ்வளவு தான். உன்னோட பண்பாடுன்னு சொல்லி பாட்டு பாடிகாட்டு. டி.வி.யில ஆடிகிட்டு இரு. ஒன்றரை மணி நேரம் குடுக்கிறோம் அவ்வளவுதான். மொழி சமத்துவம் கொடுத்தாச்சு. வேற ஒண்ணும் கேட்காதே. யாருமே கேட்கல. இவன் மட்டும் ஏன் இந்த பிரச்சனை எல்லாம் கிளப்பறான்? அதனால நான் எல்லா இனத்தவரின் எதிர்ப்பு மையமாக இருக்கிறேன். வசதியான பகுதிக்கு (comfort zone) நான் போகவே இல்லை.



நான் தொழிலாளர்
சமூகத்திலேர்ந்து வந்தவன்.
கல்வியினால ஆங்கிலத்தில
எழுதறேன். மத்த எல்வாருமே
மேட்டுக்குடியில இருந்து
ஆங்கிலத்தில
எழுதுகிறவனுங்க. ஆங்கிலக்
கவிதை எழுதுவான். எனக்கு
ஆங்கிலத்தில கவிதை
வாசிப்புக்குகூட கூட
விடமாட்றானுங்க.
ஆங்கிலத்துல பெரிய
அச்சுறுத்தலா பாக்கறாங்க
என்னை. இந்த சிக்கல்கள்
பேசப்படுவதே சிங்கப்பூர்
பிம்பத்தை பாதிக்குதுன்னு
பார்ப்பாங்க.

ஒரு தமிழ் தேசிய அடையாளம் உடைய தியோட்டர்...
அப்படி உங்கிறதுக்கு இந்த செயல்பாடுகள் எந்த அளவுக்கு உதவும்?

இருமொழிபேசும் இளந்தலைமுறை சிங்கப்பூர் தமிழருக்கு உதவும். அந்தப் பழைய ஆட்கள் வருகிறதில்லை. அவங்கள்லாம் இந்த எழுத்தாளர் கழகம், இத்தியாதிகள்ன்னு... இந்த மசாலா படம், நாடகம் போடுவாங்க. அதைத் தவிர மற்றபடி ஒன்றிரண்டு காலாவதியான நாடகக்குழுக்கள் குடும்பநாடகங்கள் அது இதுன்னு... அவங்க உணர்வுத்தளம் எல்லாம் தமிழ்நாடு... சினிமா மோகம்.

அவங்களோடு நீங்க தொடர்பு கொள்ள முடியுமா?

அவங்க எல்லாம் என்னோட இருந்திட்டு ஒடிப்போனவங்க. பயந்து. பிரச்சனைகள் பார்த்து போனவங்க. ஆனால் என் நாடகங்களை வந்து பார்ப்பாங்க... வெளியில போய் அதில கெட்ட வார்த்தை இருக்குப்பா. அந்த பொண்ணு நடந்து போறா பாரு... அதைத்தான் பார்த்துகிட்டு இருந்திருப்பாங்க. பொண்ணு இந்த மாதிரி செய்யலாமா... உட்கார்ந்து இருக்கலாமா கக்கூசில... இதெல்லாம் அடுக்குமா நம்ம கலாச்சாரத்துக்கு.

நிறையபேரு என்னோட வேல செய்ய விரும்பறாங்க. நான் தொழிலாளர் சமூகத்திலேர்ந்து வந்தவன். கல்வியினால ஆங்கிலத்தில எழுதறேன். மத்த எல்லாருமே மேட்டுக்குடியில இருந்து ஆங்கிலத்தில எழுதுகிறவனுங்க. ஆங்கிலக் கவிதை எழுதுவான். எனக்கு ஆங்கிலத்தில கவிதை வாசிப்புக்குகூட கூட விடமாட்றானுங்க. ஆங்கிலத்துல பெரிய அச்சுறுத்தலா பாக்கறாங்க என்னை. இந்த சிக்கல்கள் பேசப்படுவதே சிங்கப்பூர் பிம்பத்தை பாதிக்குதுன்னு பார்ப்பாங்க.

ஆமாம், அரசு நிர்வாகத்துக்கு ஒரு சவால். நாளைக்குக் கூட வேணும்னா தமிழ்ல பண்ணாலும் பண்ணுவேன். கலைராணிக்கிட்ட பேசுகிட்டு இருந்தேன். தமிழ்ல பண்ணறா இருந்தா இந்த மாதிரி வலுவான நடவடிக்கைகள் வந்தாதான் பண்ணுவேன். தமிழ்ல அங்குள்ள யாருக்கும் இந்த அளவு பயிற்சி கிடையாது.

உங்களோட குறிப்பா அடையாளம் தொடர்பான ஒரு விஷயம். சிங்கப்பூர் தமிழனா இருந்துகிட்டு சிங்கப்பூர்ல உள்ள ஒட்டு மொத்த சமூகத்தைப் பார்க்கறீங்கன்னு சொல்லாமா?

சொல்லலாம்.

அப்படின்னா. உங்க வேர்களைத் தமிழகத்தில தேட நீங்க விரும்பல.

இல்லை. என்னா, இந்த திராவிடக் கலாச்சாரத்தோட திருட்டுத்தனங்கள், திருட்டாந்தங்கள், முட்டாள்தனங்கள்... இந்த சினிமா போர்வையில் வருகிறதால இதை எல்லாத்தையுமே கிண்டல் பண்ணுகிட்டு இருப்பேன்.

ஒரு விஷயத்தை நாம மறந்திரக்கூடாது. பிராமணியத்தோட ஒப்பிடும் போது இவை அவ்வளவு மோசமா இல்லை.

அவ்வளவு மோசமா இல்லை. ஆனா அங்க பிர. யம் வந்துட்டது. சிங்கப்பூரில் நவகாலனிய, நவபிராமணியம் வருது. இதை 'மோட்சத்துல' காட்டறேன். நிறைய சாஃப்வேர் பொறியாளர்கள் வந்து சிங்கப்பூர்ல ஆர்ய சமூகத்தை மீண்டும் மலர்ச்செஞ்சுட்டாங்க. பொண்ணுங்க கல்யாணம் வரைக்கும் (Singapore Indian Development Association) - சிங்கப்பூர் -

இந்திய வளர்ச்சி அமைப்புக்குள்ள - ஊடுருவிட்டாங்க. அதுவ கலைகளுக்கு இடமில்ல. கல்வி வளர்ச்சிக்கு மட்டுமே மூளைச்சலவை இப்போதே இன்னும் எளிதாகிவிட்டது.

சிங்கப்பூர்ல இலங்கைத் தமிழர்கள் இருக்காங்கல்ல.

இருக்காங்க அவங்க எப்பவுமே வேலியில உக்காந்திருக்கும் ஓணான்கள் தானே! குத்தினா இறங்கி நாம தமிழன்னு சொல்லுவாங்க. குத்தலன்னா அந்தப் பக்கம் ஓடிட்டு கூலித்தமிழன்னு சொல்லுவாங்க. 'ஊடாடி'யில ஒரு காட்சி வரும்.

யாழ்ப்பாணத் தமிழர்கள் இரயில்வே நிர்வாகம் பண்ணினவங்க தலித்துகள். தண்டவாளம் போட்டவங்க. வெறிபிடிச்ச நாய் கடிச்சதனால் அந்தப் பறையனுக்கு நாய்வெறி வந்துரும். கூலிகொடுக்க வர்ற கருப்புத்துரையின் மர்ம்பாகத்தைக் கடிச்சிரும். நான் சமரசம் செய்யறதில்ல. என் அகராதியில கெட்ட வார்த்தை இல்ல. 'ஊடாடி'யில வருகிற டார்ச்லைட் ஜோக்ஸ் சொல்லுவாரு முனியாண்டி சாமி. யாருமே சிரிக்கக் கூடாதுன்னு. சொன்னா எல்லாருமே விழுந்து விழுந்த சிரிப்பாங்க. ஏண்டா சிரிக்கிறீங்களென்னு கத்துவாரு. எங்களைப் பார்த்து சிரிப்பா சிரிச்சாத்தான் சாமி எங்களுக்கு மோட்சம் கெடைக்கும்னு சொல்லுவான். அதுவ என்ன சொல்ல வேறென்னா, டார்ச் லைட்ட அவன்கிட்ட இருந்து பிடுங்கறேன் அவ்வளவுதான். எம்.ஏ. படிக்கும் போது பிரிட்டிஷ்காரன்சிட்ட தினம் சண்டை. வாதம். அவன் சொல்லுவான் இதுபின் காலனீய வாதம்னு! அந்த மொழியை நான் எடுத்து திருப்பி அவனுக்கு கொடுக்கிறேன், அவ்வளவு தான்.

சிங்கப்பூர்ல தமிழர்கள் இவ்வளவு வசதியோட அடிப்படை விஷயங்கள் மாற்றம் வந்துகூட ஒரு அறிவு மரபுக்குள்ள போக முடியாம இருக்குங்கிறதப் பற்றி..

அது முடிஞ்சது. அவ்வளவுதான். அவரவர் தேவைகளைப் பொறுத்தது மட்டுமல்ல. சொரணையைப் பொறுத்தது. சேற்றில் சுகங்காணும் எருமைகளுக்கு ஏ.சி. பண்ணிக் கொடுத்தால், அவை எழுவது சாத்தியமே இல்ல. ஏ.சி. பண்ணிக்கொடுப்பதை சீனப் பெரும்பான்மை அரசாங்கம் அற்புதமாகச் செய்கிறது. தமிழனை விட அவர்கள் அதிகம் அலட்டிக்கொள்வது இன்னொரு சிறுபான்மை இனமான மலாய்க்காரர்களைப் பற்றித்தான். ஒருமொழி மட்டும் அறிந்த கூட்டம் இடநிரப்பிகளா இருக்காங்க. அவங்களுக்கு அந்தப் பழைய அடையாளங்களும் தேவை. எதுவும் புதுசா செய்யிற மாதிரியும் தெரியல.

○○○

குறிப்பு: வெள்ளைக்காரன் தமிழனைப் பார்த்து டேய், பாரு (நிலவைப்பார்த்து) டார்ச் லைட் அடிக்குறேன். இந்த வெளிச்சத்திலேயே நடந்து நீ நிலாவுக்கும் போய்டலாம்னு சொன்னாணாம். தமிழன் சிரிச்சானாம். வெள்ளைக்காரன் பயந்துட்டான், என்னடா தமிழன் முழிச்சக்கிட்டானேன்னு. தமிழன் சொன்னான், என்னதொரை என்னை ஏமாத்தப் பார்ஹிங்களே நான் ஏறிப்போகும்போது நீங்க டப்பன்னு டார்ச் லைட்டை நிறுத்திடுவீங்கன்னு தெரியுமே. அதனால் அந்த டார்ச்சை என்கிட்டவே கொடுத்துடுங்க நானே ஏறிக்குறேன். (டார்ச் லைட் ஜோக்ஸ்.)

ஆகஸ்டு 2002) முதல் வாரத்தில் முதல்முறையாக இளங்கோவன் சென்னை வந்திருந்தார். அவரது FLUSH நாடகத் தொகுப்பு வெளியிடும் அந்த நாடக ஒளிநாடாக் காட்சியும் சென்னை மாக்ஸ்முல்வர் பவனத்தில் 10.08.3003 மாலை நடந்தது.

இந்நிகழ்விற்காக வந்து, கூத்துப்பட்டறையில் தங்கியிருந்த இளங்கோவன் அவர்களைக் கண்டு மங்கையும் அரசும் உரையாடினர் - அதன் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட பதிலே இப்பகுதி. மிக விரிவாக அமைந்த கலந்துரையாடல் (பக்க அளவு கருதி) முழுமையாக வெளியிட இயலாது போயிற்று. ஒளிநாடாவிவிருந்து இக்கலந்துரையாடலைப் பெயர்த்து எழுதியவர், செல்வி ப. குணசுந்தரி. சென்னைப் பல்கலைக்கழக, முனைவர்பட்ட ஆய்வாளர். அவருக்கு நன்றி.

நாடக விமர்சனம்

‘பட்டம்’

- வெளி ரங்கராஜன்

தொண்ணூறுகளின் இறுதியில் தமிழ்நாடகத்தில் ஒரு தொய்வான சூழல் ஏற்பட்டிருந்த ஒருகால கட்டத்தில், ஒரு பரீட்சார்த்தமான முறையில் கொஞ்சம் பிரபலமான கருப்பொருள்களை எடுத்துக்கொண்டு ஒரு பரவலான பொதுப்பார்வையாளர்களை நோக்கிச் சில முயற்சிகள் செய்துபார்க்க வேண்டும் என்ற எண்ணத்தில் உருவானதுதான் மேஜிக்வேண்டர்ன் என்ற அமைப்பு. இதில் முக்கியப் பங்கேற்றவர்கள் பகபதி, குமரவேல், ஜெயக்குமார், பிரசாத் போன்ற கூத்துப்பட்டறையில் பயிற்சி பெற்றவர்கள்தான். இரண்டுவருட இடைவெளியில்



© Photo: Mohan Das V. Vadakara

இவர்கள் மேடையேற்றிய கல்கியின் 'பொன்னியின் செல்வன்' மற்றும் ஷேக்ஸ்பியரின் ரிச்சர்டு IIIன் தழுவலான 'பட்டம்' நாடகங்களை இயக்கிய பிரவின் கூட ஏற்கெனவே 'காலிகுலா' போன்ற சில கூத்துப்பட்டறை நாடகங்களை இயக்கியவர்தான். பொன்னியின் செல்வன் நாடகத்தைப் பார்க்க எனக்கு வாய்ப்பு கிடைக்கவில்லை. அதனால் அது மேடையேற்றப்பட்ட விதம் மற்றும் அதன் பாதிப்புற்றி என்னால் உறுதியாகச் சொல்ல முடியவில்லை. ஆனால் ஒரு திரளான பார்வையாளர்களை அதனால் ஈர்க்கமுடிந்தது என்று கேள்விப்பட்டேன். அதுபோலவே இந்த நாடகத்துக்கும் சாதாரணமாக நவீன நாடகங்களில் காணக்கிடைக்காத ஒரு திரளான பார்வையாளர்கள் வந்திருந்தார்கள். கல்கியின் பொன்னியின் செல்வன் ஏற்கெனவே நன்கு பரிச்சயமான நாடகம் என்பதாலும், ஷேக்ஸ்பியர் நாடகத்தழுவல் என்பது பட்டம் நாடகத்துக்கு ஒரு கூடுதலான மதிப்பை உருவாக்கி இருந்தது என்பதாலும் திரளான பார்வையாளர்களை நாடகத்துக்கு வரவழைப்பதில் மேஜிக் லேண்டர்ன் குழுவினருக்கு எந்த சிரமமும் இருக்கவில்லை. ஆனால் இந்த வாய்ப்பைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு அவை எப்படிப்பட்ட பாதிப்புகளை உருவாக்கின என்பது மகிழ்ச்சி தரக்கூடியதாக இல்லை. அதற்கான காரணங்களை யோசிக்கும் போது இந்தக் குழுவினரின் அடிப்படையான அணுகுமுறையில் இருந்த சில தவறான அனுமானங்கள்தான் காரணம் என்று கூறவேண்டும்.

முதலில் நாடகத்தை மிகவும் எளிமைப்படுத்துவதன் மூலம்தான் அதிகமான பார்வையாளர்களை எட்டமுடியும் என்கிற பார்வை. இதனால் ஒரு கவிதைத் தன்மைக்கோ, குறியீட்டுத் தன்மைக்கோ, நுட்பங்களுக்கோ இடமற்ற நேர்கோட்டுச் சித்திரிப்பை நாடுவது பார்வையாளர்களுக்கு சிரமம் தராது என்கிற அனுமானம். இதனால் சரித்திரநாடகம் என்றால் மனோகர் நாடகபாணியில் அமைவதுதான் பார்வையாளர்களுக்குப் போய்ச் சேரும் என்கிற நினைப்புடன் ஒருவகையான romanticisation ல் ஈடுபடுவது. இத்தகைய ஒரு பார்வையிலும் அணுகுமுறையிலும் ஒரு ஷேக்ஸ்பியர் நாடகத்தின் வலிமையையும் அழகையும் இந்த நாடகம் இழக்க வேண்டி வந்துள்ளது. இதே பிரவின் இயக்கிய காலிகுலா நாடகத்தில் வெளிப்பட்ட தத்துவார்த்த அணுகலையும் நவீனப்பார்வையையும் இந்த நாடகத்தில் பெறமுடியவில்லை என்பதுதான் ஒரு வருத்தமான விஷயம். உண்மையில் நவீனநாடகம் கடந்துவந்துள்ள பலபோக்குகளைப் பின்னோக்கித்தள்ளக்கூடிய ஒரு அணுகலையே இந்த நாடகம் கொண்டிருந்தது. இது போன்ற Middle drama என்ற பிரயோகங்கள் எல்லாம் தமிழ்ச் சூழலில் தான் உபயோகப்படுத்தப்படுகின்றன. கலையில் இதுபோன்ற இடைப்பட்ட நிலைகள் எல்லாம் சாத்தியமில்லை. பார்வையாளர் களை முன்வைத்து ஒரு படைப்பை அணுகுவதும் சாத்தியமானது அல்ல. அது படைப்பின் இயல்பு தன்மையைப் பாதிக்கக்கூடியது. படைப்பின் சித்திரிப்பு குறித்த தெளிவும் செறிவும்தான் படைப்பின் சக்தியாகப் பார்வை யாளர்களுக்குப் போய்ச்சேரும். மேலும் பல தரப்பட்ட பார்வையாளர்கள் முன்னால் ஒரே மாதிரியான பாதிப்பை ஒரு படைப்பு ஏற்படுத்துவதும் சாத்தியமில்லை. இந்த நாடகத்துக்கும் சபாபாணி ரசிகர்கள், ஜோக்குகளை எதிர்பார்ப்பவர்கள், பொறுமையற்று விசில் அடிப்பவர்கள் எனப் பலதரப்பட்ட பார்வையாளர்கள் வந்திருந்தனர். நாடகம் ஒரேவிதமாக சம்பவங்களுக்குள்ளும், விவரணைகளுக்குள்ளும் சென்றது பெரும்பாலும் பார்வையாளர்களின் பொறுமையைச் சோதித்தது என்றே கூறவேண்டும்.

'மேஜிக் லேண்டர்ன்' என்பது சென்னையில் செயல்படும் நாடகக் குழுவாகும். இக்குழுவினர் 'பட்டம்' என்னும் நாடகத்தை ரிச்சர்டு III என்ற ஷேக்ஸ்பியர் நாடகத்தைத் தழுவி நடத்தினர். ஜூலை 11-14 (2002) நாட்களில் சென்னை ஓய்.எம்.சி.ஏ. திறந்தவெளி அரங்கில் இந்நாடகம் நடைபெற்றது.

இக்குழுவினர் கல்கியின் 'பொன்னியின் செல்வன்' நாவலைத் தழுவி நாடகமாக்கியபோது, அதற்கு ரஜினிகாந்த், கமலஹாசன் போன்றவர்கள் கூடப் பார்வையாளர்களாக வந்தது குறிப்பிடத்தக்கது. மிகத் திறமை வாய்ந்த நாடக நடிகர்கள் பலரும் 'பட்டம்' நாடகத்தில் பங்கேற்றனர். வெகுசனத் தளத்தில் (Main Stream) நாடகத்தைக் கொண்டு செல்லும் முயற்சியில் இக்குழு இறங்கியுள்ளது.

இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் நாடகத்தின் தழுவல் அமைந்தவிதம் பற்றிக் குறிப்பிட வேண்டும். பொதுவாக ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்கள் வெவ்வேறு காலகட்டங்களில் வெவ்வேறு விதமாக அணுகப்பட்டிருக்கின்றன. அவ்வப்போதைய மதிப்பீடுகள் மற்றும் சூழல்களின் தேவைகளுக்கேற்ப அவை திருத்தப்பட்டும் மாற்றப்பட்டும் இருக்கின்றன. ஆனால் எத்தகைய சித்திரிப்பிலும் ஷேக்ஸ்பியர் பூகமாக உள்ளே இருப்பதை மறைக்கமுடியாது. அகிராசூரசோவா 'Macbeth' (Throne of blood) ஐயும், King Lear (Raan) ஐயும் ஐப்பானிய உடற்கலைக் கூறுகளுடன் சித்திரித்தபோது அதில் ஷேக்ஸ்பியரையும் பார்க்க முடிந்தது; சூரசோவாவையும் பார்க்கமுடிந்தது. ஷேக்ஸ்பியரை எடுத்துக் கொள்வதற்கான கலைநியாயங்களை ஒவ்வொரு சித்திரிப்பும் தமக்குரிய விதத்தில் வெளிப்படுத்துகின்றது. எத்தகைய செறிவான மறுபார்வைகளுக்கும், மறுஉருவாக்கங்களுக்கும், ஷேக்ஸ்பியர் இடமளிப்பவராகவே இருக்கிறார். ஆனால் காலநிர்ப்பந்தங்களை மீறி ஷேக்ஸ்பியருடைய நாடகத்தை யாரும் அப்படியே மறுபதிப்பு செய்வதில்லை.

'பட்டம்' என்கிற பெயரில் 'ரிச்சர்டு III' இன் தழுவலாக அமைந்த இந்த நாடகம் மறுவிளக்கம் என்ற அளவிலோ, கவனக்குவிப்பு என்ற அளவிலோ பெரிய மாற்றங்கள் இல்லாமல் 'ரிச்சர்டு III' இன் கதைக்களனை வேறொரு தளத்தில் மாற்றிச் சொல்கிறது. மூலநாடகத்தில் இடம்பெறும் பதவிச்சண்டைகளும், பட்டத்துக்காக நடைபெறும் சதிகளும், மாற்றுச்சதிகளும், கொடூரங்களும், தீமையின் பல்வேறு முகங்களாக வெளிப்படுவது இங்கே சிம்மவம்சத்துக்கும், சூரியவம்சத்துக்குமான பதவிப்போராகச் சித்திரிக்கப்படுகிறது. வீரகேசரியையும், அவனுடைய மகனையும் போரில் கொல்லும் மாறவர்மன் தன்னுடைய சகோதரர்களையும் ஒருவரின் ஒருவராகத் திட்டமிட்டுக் கொண்டு பட்டத்தைக் கைப்பற்றுகிறான். வீரகேசரியின் மருமகனான தாமரையின் எதிர்ப்பையும் கட்டுப்படுத்தி அவளை மணந்து அரசனாகிறான்; கடைசியில் வீரகேசரியின் தளபதி விக்ரமகேசரியால் போரில் கொல்லப்பட்டு அவனுடைய தீயசெயல்கள் முடிவுக்கு வருகின்றன. அதற்கேற்றபடி சம்பவங்கள் அடுக்கப்பட்டுக் காட்சிகள் விரிகின்றன. நீண்ட கதைப்பின்னல்களையும் விவரணைகளையும் கொண்ட இந்த நாடகம் அதே தொடர்ச்சியில் சொல்லப்படும்போது பார்வையாளர்களின் ஆர்வத்தைத் தக்கவைத்துக் கொள்ளத் தவறிவிடுகிறது. பாதிக்குமேல் மாறவர்மனுடன் இருந்த மு. ராமசாமி கையாண்ட கண்ணியமான ஒரு பாத்திரம் அவனுடைய போக்கில் வெறுப்புற்று விக்ரம கேசரியை ஆதரிக்கத் தீர்மானித்து, இனிமேல்தான் கதை இருக்கிறது, என்று முணுமுணுக்கும்போது பார்வையாளர்களிடம் அதிர்ச்சி தெரிகிறது. கதை சொல்லும் கூற்றும் narrative பாணியிலிருந்து மாறிக் குறிப்புகள் மூலமும் குறியீடுகள் மூலமும் கதைப்போக்கைக் கடந்து செல்கிற பாணியில் பல நவீன நாடகங்கள் அண்மை காலங்களில் வெளிவந்துள்ளன. (உதாரணம் காலிகுலா ஹெலெனாவின் தியாகம்) சம்பவங்களை விடப் பாத்திரங்களின் உணர்வுகள் அழுத்தம்பெறுகிற சித்திரிப்புகளே அண்மைக்காலங்களில் நாடகங்களாக வெளிப்பட்டுள்ளன. இதனால் விவரணைகளும், சம்பவங்களும் அடுக்கப்படும் போது பார்வையாளர்களிடம் களைப்பே மேலிடுகிறது.

நாடகத்தின் சிறப்பான அம்சம் மாறவர்ப்புமும், விக்ரமகேசரியும் உருவாக்கிய தோற்றங்களும் பாவனைகளும் (முறையே ஜெயக்குமார் மற்றும் பகபதியால் சிறப்பாகக் கையாளப்பட்டவை) தீமை மற்றும் கொடுரத்தின் வடிவங்கள் எந்தவிதமான உணர்ச்சி மயமாதலுக்கும் மிகைப்படுத்தலுக்கும் இடமில்லாமல் ஷேக்ஸ்பியருடைய நாடகங்களுக்குரிய கட்டுக்கோப்பான உணர்ச்சிகளுடனும் நேர்த்தியுடனும் கையாளப்பட்டன. ஜெயக்குமார் வசனங்களை மிகவும் கச்சிதமான கால அளவுடன் பயன்படுத்தியது பாத்திரத்தின் இரக்கமற்ற வஞ்சகத்தன்மையைக் கூர்மையாக வெளிப்படுத்தும் விதத்தில் அமைந்தது. அதேபோல் விக்ரமகேசரியாக நடத்த பகபதியின் தோற்றங்களும் அசைவுகளும் ஒரு இலக்கு நோக்கிய புரட்சியின் வடிவத்தை நினைவுபடுத்தின. அரசியாக நடத்த அர்ச்சனாவின் இருப்பு கவனத்துக்குரியதாக இருந்தது. ஆனால் மற்றபெண் பாத்திரங்கள் அழுத்தம் பெறவில்லை. குதிரைகள், சிறை, கோட்டை போன்ற மேடைவடிவங்கள் செறிவான பின்புலம் கொண்டிருந்தன. பாத்திரங்கள் நடந்தும் ஓடியும், மறைந்தும் இயக்கம் கொள்ளப் பரந்தவெளி இருந்தும் நாடகத்தின் கவனம் சிறிய இடத்திலேயே குவிக்கப்பட்டிருந்தது. நாடகத்தின் பிரம்மாண்டத்தை உணர்த்தும் விதமாக அந்தவெளி இன்னும் சிறப்பாகப் பயன்பட்டிருக்க முடியும்.

'பட்டம்' நாடகத்திற்கு விமரிசனம் எழுதியுள்ள வெளி ரங்கராஜன், சுமார் 40 இதழ்கள் 'நாடகவெளி' என்ற நாடகத்துக்கான இதழைக் கொண்டு வந்தவர். அண்மையில் இவர் எழுதிய நாடகம் தொடர்பான கட்டுரைகள் தொகுக்கப்பட்டு, 'தமிழ் நாடகச் சூழல் - ஒரு பார்வை' என்ற நூலாக வெளிவந்துள்ளது. தமிழ் நாடகச் சூழலில் இவரது செயல்பாடு விதந்து பேச வேண்டிய ஒன்றாகும்.

நாடகத்தின் குறிப்பிடத்தகுந்த மற்றொரு அம்சம் வம்சமார்க்கன் மற்றும் வம்சமுர்க்கனாக நடத்த குமரவேலும், பிரசாதும் விதூஷகர்களாகவும், விமர்சகர்களாகவும் நாடக ஓட்டத்தில் பங்குகொண்டது. நாடகத்துக்கு ஒரு சமகால உணர்வை வழங்கவும் பார்வையாளர்களுடைய எதிர்வினைக்கான ஒரு களனாகவும் அவர்கள் செயல்பட்டது. நாடகத்தை இன்னொரு தளத்தில் வைத்து புரிந்து கொள்ள உதவியது என்று கூற வேண்டும். உண்மையில் இந்தப் பாத்திரங்கள் மூலமாகவே பிரதான பாத்திரங்களின் போக்குகள் பற்றிய மறுவிளக்கங்களுக்கும், விமர்சனங்களுக்குமான சாத்தியங்களை நாடகம் கொண்டிருந்தது. உண்மையில் ஷேக்ஸ்பியருடைய விதூஷகன் பாத்திரம் மூலமாகவே காலத்தின் மனசாட்சி செயல்பட்டது. விதூஷகன் அரசனுக்குக் கூட பயந்தவன் அல்ல. அந்த அம்சம் இந்த நாடகத்தில் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தது. தமிழ்நாட்டு அரசியல் கட்சிகளின் அதிகார வெறி மற்றும் கேவலமான பதவிப்போராட்டங்களை இந்த நாடகம் பல இடங்களில் நினைவுபடுத்தியது. மக்களை ஏமாற்றுவது, பொய்யான செய்திகளை உலவவிடுவது, மக்கள் அமைப்புகளைத் திசை திருப்புவது என்ற சமகால அரசியல் பிரத்யட்சங்கள் நாடகத்தில் உரிய அழுத்தம் பெற்றிருந்தன. உண்மையில் ஷேக்ஸ்பியருடைய இந்த நாடகத்தின் அரசியல் பார்வை ஒரு சிறப்பான அரசியல் விமரிசனத்துக்குரிய களமாக இருக்கமுடியும்.

நாடகங்களைப் பொதுவான பார்வையாளர்களுடைய அணுகலுக்கு அப்பாற்பட்ட தனியிடங்களில் நிகழ்த்தாமல் அவர்கள் கலப்பமாக வருவதற்கு வாய்ப்புள்ள இடங்களை தேர்ந்தெடுப்பது அவசியமாகிறது. மேலும், இன்றைய மாறிவரும் புதிய பார்வையாளர் மனநிலையை மனதில் கொண்டு சந்தைப் படுத்தவேண்டிய உத்திகளை மாற்றவேண்டிய அவசியமும் உள்ளது. ஆனால் எந்தவிதத்திலும் நாடகத்தின் தரத்துடன் சமரசம் செய்துகொள்ள வேண்டிய அவசியம் இல்லை.

சந்திரஹரி

- மீனா சுவாமிநாதன்

கூத்துப்பட்டறையின் சமீபத்திய தயாரிப்பான (செப், 2002) பம்மல் சம்மந்த முதலியாரின் 'சந்திரஹரி' பலதளங்களில் விரியும், பன்முக அர்த்தங்களைக் கொண்ட விருந்தாக அமைந்தது. நாடகம், அதன் மேடையேற்றம், மேடையேற்றிய குழுவின் நாடகம் குறித்த அணுகல் ஆகிய வகைகளில் இதனை அணுகலாம்.

'என்றும் பசுமையான' என்ற பழகிப்போன வழக்கைப் பொருள் பொதிந்த வகையில் பயன்படுத்தக் கூடிய நாடகமாக - மிகச்சிறந்த நகைச்சுவைப் பணுவலாக - சந்திரஹரி அமைகிறது. காலம்கடந்து நிற்கும் செவ்வியல் பணுவலாக இந்நாடகம் அமைந்துள்ளது. அனைவரும் அறிந்த அரிச்சந்திராரின் புராணக் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

அதே புராணக் கதையை தலைகீழாகப் புரட்டிப் போடுவதால் சமகாலப் பொருத்தப்பாடு உடையதாகிறது.

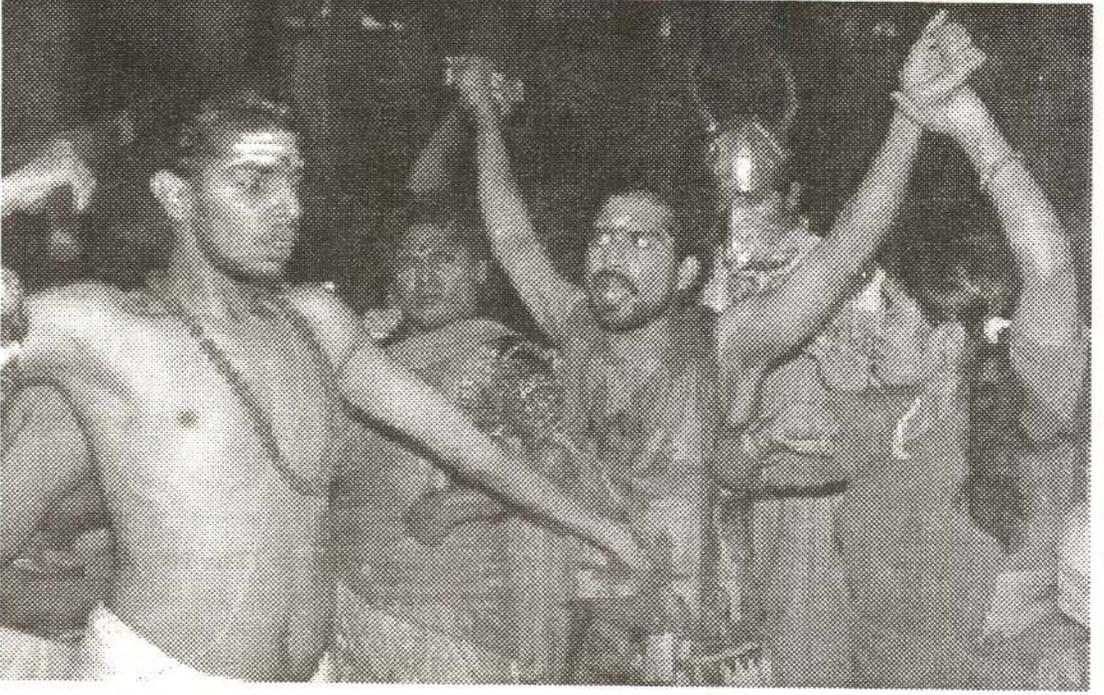
ஹரிச்சந்திராவைப் புரட்டிப்போட்டு சந்திர/ ஹரியாக மாற்றியதன் இன்றைய அர்த்தம் காரணமாக பிரபல தமிழ் நாடகங்கள் - வர்த்தக ரீதியிலும் - தமிழ் மக்களை வயிறு குலுங்கச் சிரிக்க வைத்துத் தொடர்ந்து பலநாட்கள் வெற்றிநடை போடும் நாடக வரிசையில் இந்நாடகமும் இடம் பெறுவதற்கான வாய்ப்பு நிச்சயம் உண்டு. குறிப்பிட்ட நாடக மற்றும் கூத்துப்பட்டறை பார்வையாளர்களுக்கு மட்டும் நடத்தப்படும் நிகழ்வாக இல்லாமல் பரவலாகப் போகக்கூடிய சாத்தியம் இந்நிகழ்வில் உள்ளது.

(கூத்துப்பட்டறையின் பிறநாடகங்களுக்குப் பழக்கப்பட்ட பார்வையாளர்கள் வாய்விட்டுச் சிரித்து, கைகொட்டி இரசிக்கும் 'சத்தமான' 'முள்வரிசையாளர்' நடவடிக்கைகளில் ஈடுபடாதவர்கள். நாடகம் 'இரசிக்கப்படவேண்டியது!' வெகுமக்கள் மகிழ்வதற்கான பொழுதுபோக்கு அல்ல என்ற நம்பிக்கையில் உள்ளவர்கள்.)

நாடகத்தின் இறுக்கமான கட்டமைப்பு ஒவ்வொன்றாக நம்முள் கிண்டலையும், கேலியையும் கட்டவிழ்த்து விடுகிறது. "Well - made Play" யில் இலக்கணக் கூறுகளை மறந்து போன தலைமுறை கட்டம் கட்டமாகக் கதை,

கூத்துப்பட்டறை செப்டம்பர்
மாதத்தில் (2002) பம்மல்
சம்பந்த முதலியாரின்
'சந்திரஹரி' என்ற நாடகத்தை
நடத்தியது.

இந்நாடகத்தை இயக்கியவர்
எம். ஜார்ஜ். இவர்
கூத்துப்பட்டறையில்
உருவான சிறந்த நடிகரும்
கூட.



© Photo: Mohan Das V. Vadakara

பின்னோக்கிய நகர்வில், ஒரு அசைவையும் இழக்காமல் நம்முன் விரிவதைக் கண்டு மலைத்து நிற்பது தவிர, வேறென்ன செய்ய முடியும்?

பம்மல் மேடையேற்றாத பனுவலாக சந்திரஹரி இருந்தது. பலப்பல ஆண்டுகள் பூட்டிவைக்கப்பட்டிருந்தது என்பது வியப்புக்குரியதாக உள்ளது. மொழிக்கூறுகளின் அடிப்படையிலும் இந்நாடகம் மிகச் சிறந்த விருந்தாக அமைகிறது. கேலி, நகைச்சுவை, தமிழுக்கே உரிய இரட்டைக்கிளவி, இவை தவிரப் பல்வேறு பதிவுகள் registers இந்நாடகத்தின் பலமாக அமைகிறது. எதிர்பார்ப்பிற்கு மாறாக எழுத்து நடை மிகக் குறைவாகவும், பேச்சுமொழியும், வட்டார வழக்கும் மலிந்து கிடந்தது. கூத்துப்பட்டறை உச்சரிப்பு சார்ந்த மாற்றங்கள் தவிர வேறெதுவும் செய்யவில்லை என்று கூறுவதை ஏற்றுக்கொண்டால், இந்நாடகப்பனுவல் இருபதாம் நூற்றாண்டின் பெரும் அதிசயம்தான். நாடகப்பனுவலைப் படிப்பது இது குறித்து கூடுதல் விவாதத்தைத் தரக்கூடும்.

ஐரர்ஜ் நெறியாள்கையில் இந்நாடகம் மிகுந்த உற்சாகத்தோடும், புதிய பாணி நடப்பைக் கையாள்வதாகவும் அமைந்தது. கூத்துப்பட்டறை நடப்புப் பாணியிலிருந்து வேறுபட்டு, ஆனால் அப்பயிற்சிமுறையின் செறிவை உள்வாங்கியதாக அமைந்தது. நடிகர் குழுவிடம் இருந்த கூட்டுமுயற்சியும், அவர்கள் வெளிப்படுத்திய மகிழ்ச்சியும் அனைவரையும் தொற்றக்கூடியதாக இருந்தது. முதல்காட்சியான யமதர்மன் அவையில், பொய்க்கால்களில் உயர்ந்து நிற்கும் யமதர்மன், சித்ரகுப்தன் முன்னிலையில் பரிதாபகரமான மனிதப்பிறவிகள் துணிப்பொம்மைகளாய் கொதிக்கும் எண்ணெயில்

இந்நாடகத்தை Burlesque என்னும் நாடகப் பிரிவைச் சேர்ந்ததாக பம்மல் சம்பந்தமுதலியார் குறிப்பிடுகிறார்.

புரட்டிப்போடப்படும் காட்சி நாடகத்தின் எள்ளல் தொனியை ஆணித்தரமாக நிறுவிவிடுகிறது. முதல்காட்சியிலேயே பார்வையாளர்கள் வினோத உலகத்திற்கு எடுத்துச் செல்லப்படுகிறார்கள். நாடகத்தின் மாயாஜால உலகிற்குள் செல்ல எந்த ஒரு நிர்ணயமான மரபுகளிலும் தங்கி நிற்க வேண்டியதில்லை என்பதைப் புரிய வைத்தது. திரை, கட்டியக்காரன், பாடல், முன்அரங்க மொழி, மந்திரஉச்சாடனங்கள் அனைத்துமே பல்வேறு அரங்க உத்திகள்தான். ஒவ்வொரு சூழலிலும் எது ஏற்படையது எனத் தேர்வு செய்வதில்தான் நெறியாளரின் திறம் புலனாகிறது. தனக்குத் தெரியும் அனைத்தையும் காட்டியே தீர வேண்டும் என்ற முனைப்பு நெறியாளருக்குத் தேவையில்லை. ஜார்ஜ் இத்தகைய உத்திகளை வெளிக்காட்டும் முனைப்புகளில் இருந்து மீறி, அனைத்து அம்சங்களையும் ஒருங்கிணைத்துள்ள விதம் பாராட்டிற்குரியது.

செறிவான வகையில், துல்லியமான நேரக்கணக்கில் நாடகநிகழ்வு தொய்வின்றி நகர்ந்தது. நிறைய காட்சிகள், வீச்சோடும், வேகத்தோடும் நடிப்பு, வசனம், நகைச்சுவையோடு வெளிப்பட்டன. இசையின் உதவி இல்லாமல், வசனத்தை நம்பிய இந்நாடக வடிவத்தில் அசைவுகளின் துல்லியமும், வேகமும் மிக முக்கியமாக அமைந்தது. முக்கிய மற்றும் உபபாத்திரங்கள் அனைத்துமே சிறப்பாகக் கையாளப்பட்டன. சிலர் பல்வேறு பாத்திரங்களில் தத்தம் கைவரிசையைக் காட்டினர். பெரும்பாலான நாடகக் குழுக்களில் உள்ள பெண் நடிகர் பஞ்சம் இங்கும் இருந்தது. அதற்கேற்றாற் போல், பெண் பாத்திரங்கள் குறைவும் இருந்தது. எனவே ஆண் நடிகர், பெண்வேடமிட்டு வருவது எளிய, அழகான விடையாக வெளிப்பட்டது. தலைநகரில் இருந்து அரசன் செல்லும் பாதையில் உள்ள பகுதிவாரியான வட்டார மொழி வேறுபாடு நல்லதொரு உச்சகட்டத்தை நோக்கிச் சென்றது. இறுதியில் மலையாளத்தில் முடிந்தது. மகிழ்ச்சியூட்டிய 'மொழிப் பயணமாக' அமைந்தது. அரசியின் மயானக் காட்சி ஒப்பாரி சரிப்பலைகளைப் பரவலிட்டது. இன்பஇயல் (Comedy) வகை நாடகங்களைக் கையாளும் மிகச் சிரமமான காரியம் ஜார்ஜுக்கு வசமாகியுள்ளது. இறுதிக்காட்சி மிகப்பிரமாதமான முடிவாக அமைந்து, அனுபவத்தை முழுமையாக்கியது. தெய்வங்கள் நமது செருப்புகளைத் தேடி எடுத்துக் கொண்டு வீடு திரும்ப அனுமதி தந்த காட்சி அது ...

ஆனால் -

கூத்துப்பட்டறை விவாதத்திற்காக நம்மைக் கட்டிப்போட்டது.

கூத்துப்பட்டறை அழுத்தம் தரும் கூத்து, கோமாளி, உடல்வய அரங்கு ஆகியவற்றிற்கு இத்தயாரிப்பு முழுமையான வாய்ப்பு அளித்தது. கூத்துப்பட்டறை புதிதாக இத்தயாரிப்பை ஒட்டி அறிமுகப்படுத்திய சொல் 'Intimate Theatre' நெருக்கமான அரங்கம். இந்நாடகத்தில் 'நெருக்கத்'திற்கு அதிக வாய்ப்பில்லை - கிட்டத்தட்ட சம எண்ணிக்கையில் இருந்த நடிகர்களும், பார்வையாளர்களும் குறுகிய இடத்தில் நெருக்கியடித்துக் கொண்டு 'நெருங்கி' உட்கார நேர்ந்தது என்பது தவிர. ஆனால் நெருக்கமான அரங்கம் என்பது அது அல்ல. இந்த நாடகம் அதற்கேற்றதும் அல்ல. இத்தயாரிப்பில் தென்பட்ட பெரிய காட்சிகள், எதார்த்ததை மீறிய ஒயிலாக்க நடப்பு ஆகியவையும் அந்த அரங்கத்திற்கு உகந்தது அல்ல. இந்நாடகம் பெரும் பள்ளி அரங்கங்கள், சபாக்கள், கல்யாண

மண்டபம், முற்றம் ஆகிய இடங்களில் மேடையேற்றக்கூடிய வகையில் தயாரிக்கப்பட்டுள்ளது. அந்த வகையில் பல மேடைகளில் நிகழ்த்தப்பட வேண்டும் என்பதே நம் ஆசை.

மேடை அமைப்பு, மேடைப்பொருட்கள், ஒளியமைப்பு, ஒப்பனை - உடை அமைப்பு அனைத்துமே துருத்திக் கொண்டு இல்லாமல் ஒத்திசைந்து இருந்தன. ஆனால் கூத்துப்பட்டறை மற்றும் ஜார்ஜ் அவற்றைக் குறித்து மன்னிப்புக்கோரும் தொனியிலேயே குறிப்பிட்டனர்.

போதுமான மேடை, ஒளி இல்லாதது குறித்து ஜார்ஜ் வருத்தப்பட்டுக் கொண்டே இருந்தார். பார்வையாளர்களோ, இன்னும் கூட மேடைப்பொருட்கள் குறைந்தால் நடிப்பிடம் கூடும் எனக் கூறினர். இம்மாதிரியான தெரிவுகள் போதுமான வசதியின்மை காரணமாகச் செய்யப்பட்டவை என்ற தொனி நெறியாள்கை குறித்த கேள்வி எழுப்பியது. இப்படியே போனால், அடுத்த தயாரிப்பை 'Poor Theatre' (ஏழ்மை அரங்கு) என்று அழைக்க முடியுமா என்ன? நெருக்கமான அரங்கு, ஏழ்மை அரங்கு போன்றவை அரங்கியல் ரீதியான கோட்பாடு சார்ந்த நம்பிக்கையின் அடிப்படையில், வேறுபட்ட அழகியலை முன்னிறுத்த உலகளவில் செய்யப்பட்ட முயற்சிகள் ஆகும். வசதி - வசதியின்மை சார்ந்த பொருளாதாரக் கோட்பாடுகள் அல்ல அவை.

அரங்கத்தில் ஒரு நடிக்கும் - ஒரு பார்வையாளரும் இருந்தால் அது அரங்க நிகழ்வாகிறது என்பர். கூத்துப்பட்டறை, இந்த இருபதாண்டு காலத்தில், நடிகர் பயிற்சிக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து மிகச் சிறந்த நடிகர்களை உருவாக்கி உள்ளது. ஆனால் பார்வையாளரைப் பொருத்தவரை தொடர்ந்து வரும் பார்வையாளர் சிலரை - சிறிய, வலுவான குழு - கூத்துப்பட்டறை உருவாக்கியுள்ளது. பரவலாக மக்கள் மத்தியில் செல்வதற்கான முயற்சிகள் அவ்வப்போது மேற்கொள்ளப்பட்ட போதிலும், அவை தொடரவில்லை. முழு நேர நாடகக் கம்பெனிகள் தமது தயாரிப்புகளை தொடர்ந்து நிகழ்த்தக்கூடியதாக, பல்வேறு பார்வையாளர்களை எட்டக்கூடியதாக இன்றும் தமிழகத்தில் இயங்கி வருகின்றன. (கூத்து, இசைநாடகக் குழுக்கள் கூத்துப்பட்டறை அந்த முயற்சிக்குள் இறங்கத் தயக்கம் காட்டியே வந்துள்ளது. அதன் தயாரிப்புகள் பலவும் பரவலான வெகுமக்களை ஈர்க்கக் கூடியவையாக அமைவதில்லை. என்பதும் ஒரு காரணமாக இருந்திருக்கலாம். ஆனால், சந்திரஹரி பலதளங்களில் இயங்கக்கூடிய, வெகுமக்கள் ரசனைக்கும் ஏற்றதாக அமைந்துள்ளது. நல்ல நாடகத்திற்காக ஏங்கும் தமிழ் மக்களுக்கு இது ஒரு வரப்பிரசாதம். இவ்விரண்டும் ஒன்றினையுமா? கூத்துப்பட்டறை பரந்து விரிந்த வானில் இறக்கை கட்டிக் கொண்டு பறக்கும் என்று நம்புகிறோம். வாழ்த்துகிறோம்.

○○○

மீனா சுவாமிநாதன் அவர்கள் ஆங்கிலத்தில் எழுதிய இவ்விமர்சனத்தைத் தமிழில் தந்துள்ளோம்.

'மழவையர் கல்வி' புகட்டும் முறையில் ஆய்வுகளை மேற்கொண்டவர். இவ்வாய்வு SAGE பதிப்பக நூலாக வெளிவந்துள்ளது. சுமார் 40 ஆண்டுகள் டெல்லியில் வாழ்ந்தபோது, கல்லுடைக்கும் தொழிலாளர்களிடத்தில் அவர்கள் 'மொழி'யிலேயே (Process) நாடகப் பிரதிகளை உருவாக்கும் வகையில் செயல்பட்டவர்.

பிலிப்பைன்ஸ் நாட்டில் வாழும் வாய்ப்பு கிடைத்தபோது PETA அரங்கக் குழுவோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டு செயல்பட்டவர்.

கடந்த பத்து ஆண்டுகளாக எம்.எஸ்.சுவாமிநாதன் ஆய்வு நிறுவனத்தில், 'மொளனக்குரல்' என்ற திட்டத்தின் மூலம் பெண் சார்ந்த நாடகங்கள் உருவாக்கம், 'குலவை' - நாடகக் கூடல் நிகழ்ச்சி ஆகியவற்றை ஒருங்கிணைத்து வருகிறார்.

“திரைகடலோடி” (அகம்)?

எஸ். ஆல்பர்ட்

“திரைகடலோடி” (அகம்)?
Territory (Mindmines)?

போர், வன்முறை,
நாடுகடத்தப்படுதல் மற்றும்
பெண்களைப் பற்றிய
தமிழிலும் ஆங்கிலத்திலும்
உள்ள ஒரு நாடகம் என்று,
இந்நாடகத்தில்
கொடுக்கப்பட்ட
துண்டறிக்கை கூறுகிறது.
சென்னை அருங்காட்சியக
அரங்கில், ஆகஸ்டு 1 & 2
2002 இல் இந்நாடகம்
நிகழ்த்தப்பட்டது.

‘பாடினி’ என்ற
அமைப்பைச் சார்ந்து,
பிரசன்னா ராமகவாயி
இந்நாடகத்தை
இயக்கியுள்ளார். பிரசன்னா
தமிழ் நாடகச்சூழலில்
சிரத்தையுடன் செயல்படும்
நாடகக்காரர்.

நாடகம் என்னும் நிகழ்த்துகலையின் சாராம்சமான இலக்கணம், மரபு, அனுபவம், பயன் இவையெல்லாம் குறித்து நாடகானுபவம் வழியே மறுபரிசீலனை செய்யும் ஒரு புதுமையான தமிழ் நாடகம் பற்றிய நாடகம் பிரசன்னா ராமகவாயியின் திரைகடலோடி (அகம்)? Meta Drama. நாடகப்பிரதி, எழுதியவர், இயக்கியவர், நடிப்பவர், பார்ப்பவர், நாடகமேடை, அமர்ந்துபார்க்கும் அரங்கம், நாடக அனுபவம், பயன் - இவை ஒவ்வொன்றையும் நம் கூரிய கவனத்துக் கொணர்ந்து ஒரு முழுமையான ஆய்வுக்கும், நம் காலத்துக்கேற்ற ஒரு புரிதல் முயற்சிக்கும் அழைக்கிறது. தமிழ் நாடக ஆர்வலர்கள் (theatrebuffs), விஷேசமாக, பார்த்து சிந்தனையில் கொள்ளவேண்டிய சிரத்தைமிக்க ஒரு முன்னணி (avant-garde) நாடக முயற்சி, காட்சி - கேள்விப் புலன்களுக்கும், நவரஸ உணர்ச்சிகளுக்கும், மூளை விளையாட்டுக்கும் படைக்கப்படும் கேளிக்கை விருந்தென்று மனங்கொண்டு பார்த்தால் ஏமாற்றமே மிஞ்சும். வாழ்வைக் கூறுபோடாமல் முழு மனிதானுபவத்தில் விழித்திருந்து கண்டால் நல்ல செய்தி கிடைக்கும்.

நாடகத்தலைப்பே ஒரு சிக்கலான விஷயத்தை எதிர்கொள்ள நம்மைத் தயார் செய்கிறது. ‘திரை கடலோடியும் திரவியம் தேடு’ என்னும் பழமொழி காலத்தால் அழியாத பொன்மொழி. அடைப்புக் குறிக்குள் ‘அகம்’ என்னும் சொல் ‘அகம் புறம்’ என்ற சங்கத் தமிழ் பொருள் இலக்கணத்தை நினைவூட்டுகிறது. ‘பொருள் வயிற் பிரிந்து...’ திரைகடலோடி நேர்கிறது. பிரிதலும் பிரிதல் நிமித்தமும் பாலைத் திணையின் உரிப்பொருள். கொடிய கோடையும், வறட்சியும், துன்பமும், பிரிதலும், சோதனையும், சோகமும் ... எனப்படிமங்கள் தொடர்கின்றன. கேள்விக்குறி உணர்த்துவதென்ன? இப்படியான ஓர் அவல வாழ்க்கை வேண்டியதுதானா, இந்த விதியை மாற்றவே முடியாதா என்ற கேள்வியை நம் முன் வைக்குமோ இந்த நாடகம் ...

நமக்குத் தெரியுமென்று நாம் நிச்சயம் கொண்டிருந்த விஷயங்களே எதிர்பாராத விதங்களில் புதிர்களாக உருமாறி வழியறித்துக் கேள்விகளைக் கிளறிப் புதிய தேடலையும் புரிதலையும் நோக்கி உந்துகிறது இந்த நாடகம், தலைப்பு முதல் இறுதிவரை.

நாடகம் பார்க்க வந்து அரங்கத்தில் அமர்ந்திருக்கிறோம். தொடங்கும் நேரம் நெருங்கிவிட்டது. விளக்குகள் அணைகின்றன. உஷாராகிறோம். கவனம் மேடை மீது குவிகிறது. மெல்லிய வாத்திய இசை நம் கவனத்தைக் கூர்மைப்படுத்துகிறது. திடீரெனக் குரல் ஒன்று நமக்குப் பின்னால் நாம் அரங்கில் நுழைந்து வந்த வழியிலிருந்து எதிர்பார்க்கவில்லை. திடுக்கிட்டுத்திரும்பிப் பார்க்கிறோம். அங்கு ஒளியில் நாடகப் பேராசிரியர் மு.ராமசாமி கை நிறைய புத்தகங்களுடன். ஆளைமாற்றும் வேஷம் ஏதுமில்லை. “மைல் கணக்கில் நடந்தேன் ... ஒரு டாக்ஸி கிடைப்பது சிரமம் நீங்கள் ஒரு கறுப்பர் எனில். ஆனாலும் நான் திரும்பிப் போகமாட்டேன். ஏன்னா திரும்பிப்போக எங்களுக்கு தேசமில்லை. எங்க தேசத்தை யுத்தம் தின்றுவிட்டது ...” என்று பேசிக் கொண்டே மேடைக்கு வந்துவிடுகிறார். நம் வலது பார்வையில் மேடையின் முன்புறம். கடை போன்ற ஷெல்ஃபுகள் அமைப்பு, ஆயுதங்கள், மண்டை ஓடுகள், வேறு ஏதேதோ பொருட்கள். ஒரு ஷெல்ஃபில் புத்தகங்கள், அவற்றுடன் தன் கக்கத்திலிருந்த புத்தகங்களையும் சேர்த்துவைக்கிறார்.

அரங்கத்தில் பார்வையாளர் மத்தியிலிருந்து வேறு சில குரல்களும் கேட்கின்றன. போரினால் விளைந்த சேதங்களையும் எல்லாவற்றையும் துப்புரவு செய்ய வேண்டிய நிலையையும் சீரமைக்க வேண்டிய தேவையையும் பற்றிய பேச்சு, ஆங்கிலத்தில் ஒரு குரல். பரிச்சயமானது. அங்கே ஒளி. திரும்பிப் பார்க்கிறோம். ஆம். பி.சி. ராமகிருஷ்ணா.

அரங்கத்தில் பார்வையாளர் மத்தியிலிருந்து வேறு சில குரல்களும் கேட்கின்றன. போரினால் விளைந்த சேதங்களையும் எல்லாவற்றையும் துப்புரவு செய்ய வேண்டிய நிலையையும் சீரமைக்க வேண்டிய தேவையையும் பற்றிய பேச்சு, ஆங்கிலத்தில் ஒரு குரல். பரிச்சயமானது. அங்கே ஒளி. திரும்பிப் பார்க்கிறோம். ஆம். பி.சி. ராமகிருஷ்ணா. “every sensible man must hate war. He does his best to avoid it,” என்று சொல்லிக் கொண்டே அவரும் எழுந்து மேடைக்குப் போகிறார். ஏற்கெனவே ரேவதி மேடை உள்புறமிருந்து மேடையின் கடைசியில் அரங்கைப் பார்க்கப் போட்டிருக்கும் நாற்காலிகளில் ஒன்றில் பார்வையாளராக உட்கார்ந்து பார்வையாளராகிய நம்மைப் பார்த்துக்கொண்டு நடப்பதைக் கவனித்துக் கொண்டிருக்கிறார். அவருடன் இன்னொரு பார்வையாளராக ராமகிருஷ்ணாவும் உட்கார்ந்து கொள்கிறார். ஆகப் பார்வையாளர்கள் நடிப்போர்களா கிறார்கள். நடிப்போர் பார்வையாளர்களாகிறார்கள். அரங்கத்திலுள்ள அனைவரும் மாறி மாறி இவ்விரு மனோநிலைகளுக்கும் உள்ளாகிறார்கள். அரங்கமுழுவதும் நாடக நிகழ்தளம் ஆகிறது.

நாடகத்தின் பொருள் (theme), அதன் உள்ளடக்கம் (content) என்ன? மீண்டும் மீண்டும் வன்முறை, போர், பாலுறவு வக்கிரங்கள் இவற்றால் தனக்கு அழிவைத் தேடிக்கொள்ளும் மானிடம் மீண்டும் மீண்டும் நாடகங்கள் மூலம் இந்த அழிவுச்செயல்களை நினைவுறுத்திக் கொள்ளும் மனித சமூகம் எப்போது யுத்த வக்கிரங்களை முழுவதும் கைவிட்டுத் தன்னை மீட்டுக்கொண்டு அமைதியில் இன்புற்று வாழக்கற்றுக் கொள்ளும்? இதை நமக்குணர்த்திப் பூரண விடுதலை கொணரும் நாடகம் எத்தகையதாக இருக்கும்?

... இவ்வாறான ஆரோக்கியமான சிந்தனைகளையும் செயல்பாடுகளையும் இன்று வரை மனிதர் (நாம்) மேற்கொள்ளவில்லை. ‘அறிவுள்ள மனிதன் என்றால் அவன் போரை வெறுக்க வேண்டும். அவன் அதைத்தவிர்க்க முயற்சிக்கிறான்’ என்று நாடக ஆரம்பத்தில் ஆங்கிலத்தில் சொல்லப்பட்டது. ஆனால் அந்தச் சொற்களை அடுத்து செயல்கள் ஏதும் இல்லை. வழக்கமான தொன்று தொட்டுத் தொடரும் தடத்திலேயே மனித வாழ்க்கை உருள்கிறது, ஆட்டமும் பாட்டமும் கொண்டாட்டமுமாக.

இணையாகவே, போரால் அழிவையும் விளைவாகும் துன்பத்தை அனுபவித்துக் கொண்டு பாஹுரவு வக்கிரத்தால் மேலும் பிள்ளைகளைப் பெற்று மனித இனத்தை அழிந்துவிடாமல் போற்றிக்காத்து வரும் தாய்மார்களின் - பெண்களின் சோக நாடகங்களை (Tragedies) நிகழ்த்துவதும் வாசிப்பதும் பேசுவதும் பாடுவதுமாக இன்னொரு தடத்திலும் இந்நாடகம் விரிகிறது - 'இவற்றால் என்ன பயன்... வீண்... எல்லாம் வீண்...' என்று நம் (பார்வையாளரின்) சிந்தையை உறுத்திக் கொண்டு.

பிரதானமாக, நெடுகிலும், 'திரைகடலோடி' யில் கவனத்துக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்படும் நாடகம் யூரிப்பிடீஸ் எழுதிய 'ட்ரோஜன் மகளிர்' (Euripides' 'Trojan Women) கி.மு. 415இல் எழுதப்பட்டது. ஈஸ்கிலஸ் (Aeschylus), சொஃபோக்ளீஸ் (Sophocles) உடன் யூரிப்பிடீஸ் முப்பெரும் கிரேக்க சோக நாடகாசிரியர்களில் ஒருவராகப் புகழ்பெற்றவர். நாடக இலக்கணம் வகுத்த பேரறிஞர் அரிஸ்டாட்டில், 'யூரிப்பிடீஸ் சோக நாடகாசிரியர்களிலேயே உன்னதமானவர்' என்று கருதுகிறார். 'ட்ரோஜன் மகளிர்' உலகில் அதிகமாக நடத்தப்பட்ட, பேசப்பட்ட நாடகக் காவியங்களுள் ஒன்று இலியட் (Iliad) காவியத்தில் ஹோமர் எழுதியதைக்காட்டிலும் ஆழமாகவும் கூர்மையுடனும் ட்ராய் நகரப் போரின் விளைவான சோகத்தைச் சொன்ன படைப்பு 'ட்ரோஜன் மகளிர்'. யூரிப்பிடீஸின் இன்னொரு சிறப்பு: மற்ற நாடகாசிரியர்கள் கடவுளரையும் மன்னர்களையும் பற்றியே எழுதிய காலத்தில் அதிகாரமற்ற மனிதர்களை, விசேஷமாக, அதிலும் பெண்களைத் தம் நாடகக் கவனத்துக்குக் கொணர்ந்து அவர்களுக்கு இழைக்கப்படும் அநீதிகள், அவர்களின் உரிமை பெருமைகளையெல்லாம் எழுதிய சிந்தனாபூர்வமான நாடகாசிரியர்.

'ட்ரோஜன் மகளிர்' நாடகத்தில் கதையென்று இல்லை. ட்ரோஜன் போர்முடிந்ததும் நகரத்தை நிர்மூலமாக்கிவிட்டுச் செல்வதையெல்லாம் கொள்ளையடித்துக் கொண்டு கிரேக்க வீரர்கள் புறப்படுகிறார்கள் - பத்து ஆண்டுகளுக்குப் பின் தங்கள் நாட்டுக்கு. அவர்கள் தலைவன் மன்னன் அகமெம்னன் தங்கியிருக்கும் இடத்தினருகே ட்ராய் நகரப் பெண்களெல்லாம் அடிமைகளாய்க் கடத்திச் செல்லப்படக் காத்திருக்கிறார்கள். யார் யாருக்கு என்ன கதியோ என்று அச்சம் நிறைந்த நெஞ்சங்களுடன் இதுதான் நாடகத்தின் தொடக்கச்சூழ்நிலை. நான்கு முக்கியபெண்களை எதிர் நோக்கியிருக்கும் விதிபற்றிய அறிவிப்பும் அதை அவர்கள் அறிந்து அடையும் தவிப்பும் அவலமுமே 'ட்ரோஜன் மகளிர்' நாடகம் எளியது. சோகத்தில் ஆழ்த்துவது. பெண்ணின் - தாய்மையின் பெருமையை உணர்த்துவது.

யூரிப்பிடீஸ் நாடகத்தினால் கற்பனை தூண்டப்பெற்றுப் பேராசிரியர் ராமானுஜம் எழுதி இயக்கிய நாடகம் 'வெறியாட்டம்' ட்ரோஜன் மகளிர் சாயலாக படைக்கப்பட்டவர்கள் மறைநாட்டின் தமிழ்ப்பெண்கள் பெருந்தேவியும் துளசிநாச்சியாரும். கணவனையும் பிள்ளைகளையும் பறிகொடுத்துவிட்டு, வரும் பொருளுரைக்கும் வரம்பெற்ற மகள் கலாந்ராவின் விதி முடிவு எப்படியோ என்று தவித்திருக்கும். பெருந்தேவியை இவளுடனும், இவள் மகள் கலாந்ராவை பெருந்தேவியின் தெய்வமகள் துளசிநாச்சியாருடனும் ஒப்பிடலாம். 'வெறியாட்டம்' பாடல்கள் பிரிவு, பேரிழப்பு, மாளாத சோகம் போன்ற உணர்வுகளை 'திரைகடலோடி' நாடகத்தின் மைய அனுபவமாக எழுப்புகிறது. குறிப்பாகக் குழந்தையைப் பறிகொடுத்த ஒரு தாயின் துயரம்.

இந்த நாடகத்தின் அனுபவத்திற்குப் பங்களிக்க மூன்றாவது முக்கிய தடமாகக் கவிதைகள் சொல்லப்படுகின்றன. பிரமிள், கருமாரன், சேரன், அரவிந்த் அப்பாதுரை, தேவாரப்பாடல் முதலிய கவிதைகள் அவ்வப்போது பொருத்தமான இடங்களில் தற்செயலாகக் குரலெழுப்பி ஒலிக்கின்றன. சீரழிந்து மழுங்கிப்போன மனங்களைக் கிளறிப் பொறுப்பான சிந்தனைக்கு ஈர்க்கும் முயற்சியாக இவற்றையெல்லாம் செய்வதுபோல் வைரமுத்து- ஏ.ஆர். ரஹ்மான் சினிமாப்பாடல் ஒன்றும் - 'தைய்யா தைய்யா' - அழுத்தமான தாளத்துடன் சக்தியுடன் ஒங்கி ஒலிக்க கோரல் தங்களை மறந்த உற்சாகத்துடன் விரைந்து ஆடுகின்றனர். பெண்ணை போகப் பொருளாகக் கண்டு கசித்துப்பாடிச் சுவைக்கத் தேடும் ஆண் ஆடிக் குதித்துப் பாடும் பாடல்.

நான்காவது தடமாக அனிதா ரத்னம் தலைமையில் ஒரு கோரல் தெய்யம், தேவராட்டம், கதக்களி, சல்லா என்று பல்வேறு நடனங்களைத் தொடர்ந்து மேடையில் ஆடக்கொண்டிருக்கிறது.

ஐந்தாவதாக, பாகீரதி ஒரு வீட்டுப்பெண் - தாய் ஆக எளிமையாக சேலையணிந்து வீட்டைத்துடைத்துக் கொண்டிருக்கிறாள். பொருள்களை எடுத்துவைக்கிறாள். துணிதுவைக்கிறாள். மகளுக்கு மஞ்சள் நீராட்டுகிறாள். அந்த மகள் தன் அடக்கமான புடவையை அவிழ்த்துத் தாய்மீது எறிந்துவிட்டுக் கிளர்ச்சியூட்டும் உடலோடு உடலான நவீன ஆடையில் நடனத்துக்குப் போவதைக் கண்டு திகைக்கிறாள் ...

ஆறாவதாக, குழுவாக மனிதர் கலந்துறவாடிச் செய்யும் நிகழ்ச்சிகள் வரிசை. பந்து விளையாடல், சும்மி, கூடிக்குடிக்கும் கொண்டாட்டம், ஆணும் பெண்ணும் ஜோடிஜோடியாக இணைந்து ஆடும் பால்தான்ஸ் இரவு, மஞ்சள் நீராட்டல் வீட்டு விசேஷம் ... பொதுக்கூட்டம் ஒன்று.

இன்னும் ஐந்தாறு ஒவியங்கள், இரண்டு வீடியோ திரைப்படக்காட்சிகள். ஒன்று அனிதா ரத்னம், 'ட்ரோஜன் மகளிர்' பாத்திரமான ஆன் ரோமாக்கி ஆக நடித்து அவள் தன் இறந்த குழந்தையைக் கன்னத்தோடு அணைத்துக்கண்ணீர் சிந்தும் குளோசப் காட்சி, மற்றும் அதற்கான ஷூட்டிங் நிகழ்ச்சியும் ... திரைப்படமாக. மற்றது உலகப்புகழ் பெற்ற வியட்நாம் டாகுமென்டரி. இரண்டு இரண்டு நிமிடங்கள்தான். வியட்நாம் போரில் வீசப்பட்ட குண்டுகளுக்குத் தப்பி வீட்டையும் நாட்டையும் விட்டுத்தப்பி யோடும் அப்பாவி மக்களைக்காட்டும் நெஞ்சை உலுக்கிக் கண்களில் நீரைப்பெருக்கும் காட்சி. அனாதரவாக அழுதுகொண்டு அம்மணமாக ஓடும் அந்தச் சிறுமி. இறுதிக் காட்சியாகத் தன் குழந்தையை மார்போடு அணைத்துக்கொண்டு வீதியில் நிற்கும் ஒரு ஏழைத்தாய்.

இந்தக் காட்சியுடன் நாடகம் முற்றுப்பெறுகிறது. குழந்தையை அணைத்திருக்கும் ஒருதாயின் படிமத்தை நம் மனதில் பதித்தவாறு.

மிகையான பேரார்வத்துடன் கூடிய கனவு 'திரைகடலோடி (அகம்)?' நாடகம் An Over - ambitious dream பார்வையாளர்களிடமிருந்து அளவுக்கு மீறிய அறிவையும், கவனத்தையும் எதிர்பார்க்கிறது. ஒரே சமயத்தில் பல்வேறு காரியங்கள் கவனத்தைக் கோருகின்றன. அடுத்து என்ன நிகழக்கூடும். என்ன வேண்டுமானாலும் நேரலாம். ஆனால் அதையும் கொண்டுக்கூட்டிப் பொருள்

இந்த நாடகத்தின் அனுபவத்திற்குப் பங்களிக்க மூன்றாவது முக்கிய தடமாகக் கவிதைகள் சொல்லப்படுகின்றன. பிரமிள், கருமாரன், சேரன், அரவிந்த் அப்பாதுரை, தேவாரப்பாடல் முதலிய கவிதைகள் அவ்வப்போது பொருத்தமான இடங்களில் தற்செயலாகக் குரலெழுப்பி ஒலிக்கின்றன.

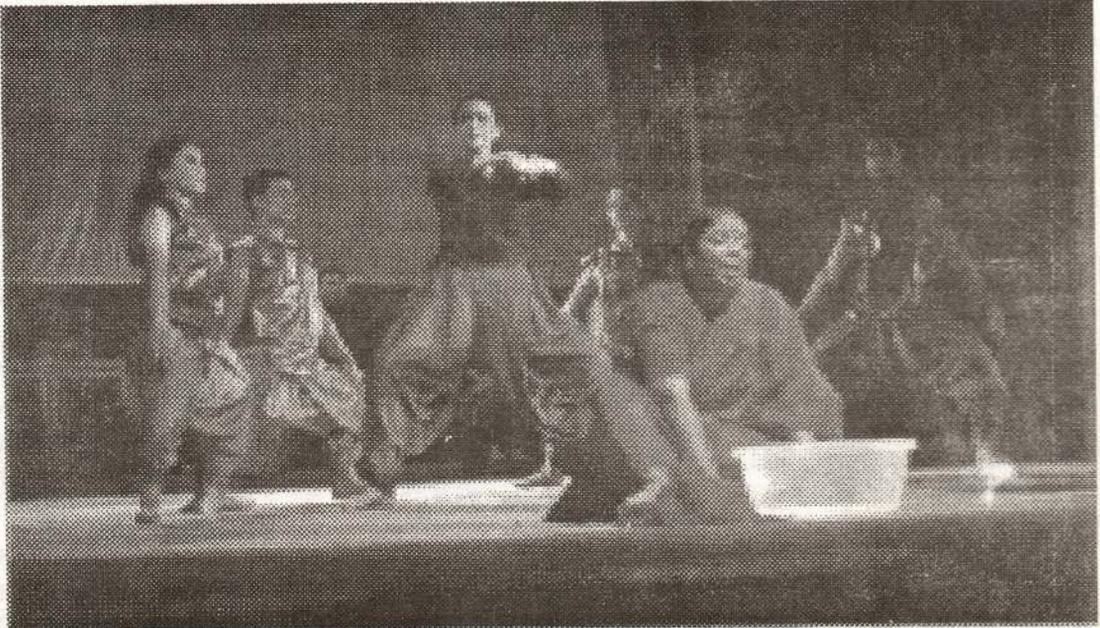
இந்நாடகத்திற்கு விமரிசனம் எழுதியுள்ளவர், ஆங்கிலத்துறைப் பேராசிரியர் ஆல்பர்ட் ஆவார். திருச்சி தூய பேதுரு கல்லூரியில் பணியாற்றிப் பணி நிறைவு பெற்றுள்ள பேராசிரியர், தொடர்ந்து நாடகச் செயல்பாடுகளில் ஈடுபட்டு வருபவர்.

திருச்சி நாடகச் சங்கம் மூலம் அரிய பணிகளைச் செய்தவர். பாதல் சர்க்கார் தொடர்பான கருத்தரங்கம் தமிழகத்தில் முதல்முதல் நடைபெற வழிகண்டவர்களில் ஒருவர். தமிழ் நாடகம் தொடர்பாகப் பல கட்டுரைகளை எழுதியுள்ளார்.

கொள்ளவேண்டும். மனதில் அந்த அறிவுச்சேர்க்கையும் புரிதலும் நிகழ்ந்துமுடியுமுள் அரங்கத்தில் புதிதுபுதிதாக ஏதேதோ நடந்துவிடுகிறது. நிறைய பொறுமை வேண்டும். கவிதையோ நாவலோ என்றால் மனதில் அசைபோட்டுக் கொண்டு கால அவகாசத்தில் மீண்டும் மீண்டும் வாசித்து, ஆழ்ந்த இணைப்புகளைத் தேடிக்கண்டு படைப்பு செறிவும் களமும் பெறுவதை ரசித்துமகிழலாம்.

'திரைகடலோடி'யைப் பார்த்து - கேட்டுத் தீர்க்கமுடியாது. அதைப்பற்றி எழுதியும் தீராது. ஐரோப்பிய நாடகச்சிந்தனையாளர் அன்ட்டோனின் ஆர்ட்டோ (Antonin Artaud) கொள்கையளவில் கருதிப்பார்த்த ஒரு பூரண நாடக அரங்கம் (total theatre) - காட்சியனுபவத்தைப் பிரதானமாகக் கொண்டது - ஒரு பூரணமனிதனை (total man) எதிர்கொள்வது எண்ணத்தில் எழுகிறது. அதில் இயக்குநரே எல்லாமாக இருந்து இசை, நடனம், ஒவியம், சிற்பம், பேச்சற்ற நடப்பு, உடல்மொழி, மிமிக்ரி, கட்டிடக்கலை, அரங்கநிர்மாணம், ஒளி - ஒலி ஏற்பாடு என்று சகல மனிதத் தொடர்புச் சாதனங்களையும் (media of human communication) பயன்படுத்திப் பார்வையாளரை முழுமையாக வசப்படுத்திவிடுவாராம். இது ஆர்ட்டோ கண்ட கனவாகவே கொள்கை வடிவாக எழுத்தில் பதிவானது. அப்படிப்பட்ட ஒரு பூரண நாடகத்தை அவர் உருவாக்கவில்லை.

நாடகக்கலையை மேலெடுத்துச் செல்ல இதுமாதிரி கனவுகளும் முயற்சிகளும் அவசியம். பாராட்டுக்கும் தீர்க்கமான பரிசீலனைக்கும் உரியவை.



© Photo: Mohan Das V. Vadakara

நிர்வாணம்

வீ. அரசு

ஆண் - பெண் என்ற பாலின வேறுபாட்டை உருவாக்குவது 48 குரோமோசோம்களில் ஒன்றே ஒன்று மட்டுமே. இனப்பெருக்கமுட்டையில் ஏற்படும் ஒரு குரோமோசோம் மாற்றத்தை, முற்றிலும் எதிர் - எதிர் நிலையில் ஆண் - பெண் என்ற நிலையில் கட்டுகின்றன. இவை உள் முரண்களாகக் கருதாமல் பகைமுரண்களாகக் கருதும் சூழல் உருவாகியுள்ளது. இயற்கையில் இயல்பாக நிகழும் செயலுக்கு சமூகம் கற்பிற்கும் பேதங்கள் சோகமானவை. பெண் என்ற பாலினத்திற்கே இக்கதியெனில், அரவானிகள் பற்றிச் சொல்லவே வேண்டாம்.

சமூகத்தில் சுமார் பத்தாயிரம் பேரில் ஒருவருக்கு குரோமோசோம்களில் ஏற்படும் இணைவால் 'அலி' என்று இழிவாக அழைக்கும் 'அரவானிகள்' உருவாகின்றனர். இம்மக்கள் எதிர் - பாலின உடல் உணர்வுகளுக்கு ஆட்படுவது இயல்பான நிகழ்வே. இந்நிகழ்வை அங்கீகரிக்காத சமூகம், அவர்களை விளிம்பின் விளிம்பிற்கே தள்ளிவிடுகிறது. இவர்களைப் பற்றிய உரையாடல்கள், அண்மைக் காலங்களில் புதிய முறைமைகளில் தமிழில் வெளிப்படத் தொடங்கியுள்ளன. விழுப்புரம் மாவட்டத்தின் (தொண்டை மண்டலம்) பல இடங்களில் கூத்தாண்டவர் கோயில்கள் உள்ளன. கூவாகம் என்ற ஊரில் உள்ள கோயில் மட்டும் பிரபலமாக அறியப்பட்டு, ஆண்டுதோறும் ஆயிரக்கணக்கில் அரவானிகள் கூடுகின்றனர். அந்தச்சிற்றூர், அத்திருவிழா நாட்களில் வேறு உருவம் கொண்டிடுகிறது. ஊடகக்காரர்கள் (Media) மொய்க்கிறார்கள். அரவானிகள் பற்றி இந்த ஊடகக்காரர்களின் அக்கறை, வக்ர மனநிலை சார்ந்தது. பாலின வேறுபாட்டை வகர்ப்படுத்துவதில் முதல் இடம் பெறுவது ஊடகம். உலகம் முழுவதும் இத்தன்மை நடைமுறையில் இருக்கும் ஒன்றே. இங்கு மட்டும் எப்படி மாறுபட முடியும்?

கூவாகம் சிற்றூரில் கோயில் கொண்டிருக்கும். அரவான், பாரதப்போர் தொடங்குவதற்குப் பலி கொடுக்கப்படும், எல்லா இலட்சணங்களும் உடைய ஓர் ஆண் மகன். அரவானுக்கு ஒரே ஒரு குறை; அவன் திருமணம் ஆகாதவன். பலி கொடுப்பதற்கு முன்னால், அவனை ஓர் அரவானி மணம் புரிகிறார். ஒரே

பிரிதம் சக்கரவர்த்தி நடிப்பில்,
மிக நுணுக்கமான
வெளிப்பாடுகளைக்
கொண்டவர். பிரதிக்குள்
நடிப்பை இழந்து விடாமல்,
நடிப்பின் மூலம் பிரதிக்குப்
புதிய பரிமாணம் தரும்
முயற்சியில் ஈடுபடும் சிலரில்
இவர் ஒருவர். இவரது,
இத்தன்மை அண்மைக்
காலங்களில், அவர் நிகழ்த்தி
வரும் 'தனிநபர் நிகழ்வு'
மூலம் உறுதிப்படுவதைக்
காணமுடிகிறது.

ஒருநாள் மணவாழ்க்கை வாழ்ந்து, அரவான் பலி கொடுக்கப்படுகின்றான். அரவானி (அலி) தாலி அறுக்கிறார். இக்கதை, இவ்வூர் திருவிழாவில் நிகழ்த்தப்படுகிறது. இதில், முதல் நாள் தாலி கட்டி, மறுநாள் அறுத்து விதவை ஆகுவதற்காக ஆயிரக்கணக்கில் அரவானிகள் கூடுகிறார்கள். தங்களைப் பற்றிப் பேசும் ஒரே இடமாக இருப்பதால், தங்களுக்கான வெளியாக (Space) அரவானிகள் கருதி, அங்கு கூடுவது, சந்தோஷம் அளிக்கும் செயலே. கணநேர மகிழ்வில் தங்கள் இருப்பை அடையாளப்படுத்திக் கொள்கிறார்கள். அவர்கள் தாலி அறுக்கும் சடங்கில் ஈடுபடுவதும் பின்னர், ஒப்பாரி வைத்துக் கதறும் காட்சியும் சமூக அலவத்தின் குறியீடாகவே அமைந்து போகிறது. (இந்தச் சடங்கில் அப்பகுதியைச் சேர்ந்த ஆண்கள், தாலி கட்டி அறுக்கும் சடங்கில் பங்கு கொள்ளுகிறார்கள். நல்ல விளைச்சலுக்காகச் செய்யும் நேர்த்திக் கடனாக இதைச் செய்கிறார்கள். இங்கு, வளமைச் சடங்காகவும் (Fertility Cult) அது நிகழ்கிறது.

தொன்மம் சார்ந்த கதைகளில், அருச்சுணன், கிருஷ்ணன் போன்றவர்கள் தங்களை அரவானிகளாக மாற்றிப் பெருமைப்பட்டதும் உண்டு; ஆனால், நடைமுறை வாழ்வில் தென்னிந்தியப் பகுதிகளில், மிகவும் கேவலமாக நடத்தப்படுபவர்களாக அரவானிகள் உள்ளனர். வட இந்தியப் பகுதிகளில், குழந்தை பிறப்புச் சடங்கில், அவர்களுக்கு மரியாதை நிமித்தமான ஒரு வெளி (Space) இருக்கிறது.

அரவானிகளின் இந்த வாழ்க்கையை, பிரிதம் சக்கரவர்த்தி 'நிர்வாணம்' என்ற தனிநபர் நிகழ்வாக நிகழ்த்தி வருகிறார். பிரிதம், கடந்த இருபது ஆண்டுகளாக, தமிழ் அரங்கில் செயல்பட்டு வருபவர். நவீன நாடகக் குழுக்கள் பலவற்றின், நாடகங்களில் நடித்துள்ளார். நடிப்பில், மிக நுணுக்கமான வெளிப்பாடுகளைக் கொண்டவர். பிரதிக்குள் நடிப்பை இழந்து விடாமல், நடிப்பின் மூலம் பிரதிக்குப் புதிய பரிமாணம் தரும் முயற்சியில் ஈடுபடும் சிலரில் இவர் ஒருவர். இவரது, இத்தன்மை அண்மைக் காலங்களில், அவர் நிகழ்த்தி வரும் 'தனிநபர் நிகழ்வு' மூலம் உறுதிப்படுவதைக் காணமுடிகிறது. வண்ணார் குடியைச் சேர்ந்த மருதாயிப்பாட்டியின் வாழ்க்கையை 'வெள்ளாவி' என்று தனிநபர் நிகழ்வாக நிகழ்த்தினார்; அதனைத் தொடர்ந்து, தற்போது அரவானிகள் வாழ்க்கையைச் சொல்லும் 'நிர்வாணத்'தை நிகழ்த்தி வருகிறார். இந்நிகழ்வு, தமிழ் அரங்கில் தனித்துப் பேசவேண்டிய தன்மைகளைக் கொண்டுள்ளது. 'நூரி' என்ற அரவானியிடம் உரையாடியதின் மூலம், அவர்களது வாழ்க்கையைப் பதிவு செய்துள்ளார். பின்னர் பல அரவானிகளிடம் உரையாடியதன் மூலம், விரிவான தரவுகளைத் திரட்டியுள்ளார். இரயில் பயணங்கள் மேற்கொள்ளும்போது, அரவானிகளைக் கண்டு ஒதுங்கிய மனநிலையிலிருந்து அவர்களைப் புரிந்துகொண்டு, அவர்களோடு உணர்வுகளைப் பகிர்ந்துகொள்ளும் மனநிலைக்குத் தாம் ஆட்பட்டுள்ளதை இந்நிகழ்வில் பிரிதம் வெளிப்படுத்துகிறார். அவர்களிடம் பெற்றவைகள், அவர்களது பிரதியாக வடிவம் பெற்றுள்ளது. நிகழ்த்தல் மட்டுமே தான் செய்வதாகக் கூறுகிறார். பிரதி அரவானிகளது அவர்களது பிரதியை, தனது பிரதியாகக் கருதாமல் பகிர்ந்துகொள்ளும் முறையை, பார்வையாளர்கள் உள்ளார்ந்த மதிப்போடு உள்வாங்குகிறார்கள்.

தொன்மம் சார்ந்த கதைகளில், அருச்சுணன், கிருஷ்ணன் போன்றவர்கள் தங்களை அரவானிகளாக மாற்றிப் பெருமைப்பட்டதும் உண்டு; ஆனால், நடைமுறை வாழ்வில் தென்னிந்தியப் பகுதிகளில், மிகவும் கேவலமாக நடத்தப்படுபவர்களாக அரவானிகள் உள்ளனர்.



பிரிதம் சக்கரவர்த்தி

அரவானிகள், தங்களிடம் எஞ்சியுள்ள 'எதிர்ப்பாலின தன்மைக்கான அடையாள'த்தை அகற்றி, முழுப்பெண்மைக்குள் தம்மை வரித்துக்கொள்ளும் சடங்கே நிர்வாணம். இந்த நிகழ்வை, அரங்காகப் பிரிதம் நிகழ்த்துகிறார். அரவானிகள் குதூகலமாகச் செய்யும் இச்சடங்கின் மூலம், தங்களது அடையாளத்தைக் கொண்டாடுகிறார்கள். இவர்களின் வலியோடு கூடிய, இக்கொண்டாட்டம், ஏறக்குறைய 'குழந்தை பிறப்பு' நிகழ்வோடு கூடிய மனநிலையை ஒத்தது. ஆம்... அவர்கள் மறுபிறப்பு பிறப்பதாகவே கருதுகிறார்கள். இயற்கையில் நிகழ்ந்த இரண்டாம் கெட்ட நிலைக்கு முழுவகட்டி, தங்களைப் பெண்மையாக்கிக்கொண்டு, கொண்டாடுகிறார்கள். இந்தக் கொண்டாட்டத்தை, பிரிதம், தனது மொழியில் வெளிப்படுத்துகிறார். சமூகத்தில் அருவருப்பாகக் கருதப்படும் இந் நிகழ்வு, அரங்கில், அதன் பல பரிமாணங்களோடு நிகழ்த்தப்படுவது சந்தோஷமளிக்கும் அரிய நிகழ்வாகும். இது நிகழ்கிறது. எவற்றையெல்லாம் விழுமியங்களாகக் கட்டி, அரவானிகளைச் சமூகம் ஒடுக்குகிறதோ! அவற்றையெல்லாம், தங்கள் கொண்டாட்டமாகக் கருதும் மனநிலையை, பிரிதம் நிகழ்வு காட்சிப்படுத்துகிறது; அதற்கான உடல்மொழியை வெளிப்படுத்துகிறார். அம்மொழி நிர்வாணமாக இருக்கிறது கட்டுகளை உடைக்கும் கலகமாகவும் அமைகிறது.

அண்மையில், சென்னையில் நடைபெற்ற நிர்வாணம் நிகழ்வு ஒன்றிற்கு, அரவானிகள் அமைப்பைச் சேர்ந்தவர்கள் வந்திருந்தார்கள். நிகழ்வு முடிந்ததும் அவர்கள், பார்வையாளர்களிடம் உரையாடலை நிகழ்த்தினார்கள். தங்களை

ஒடுக்கும் சமூகத்திற்கு எதிராகச் செயல்படும் முறைகளைக் குறித்துப் பேசினார்கள். அரவானிகள் வாழ்விற்கும் அரங்க நிகழ்விற்குமான இடைவெளி அற்ற சூழல் அங்கு நிலவியது. அரங்கு எதைச் செய்யவேண்டுமோ அது அங்கு நிகழ்ந்ததாகக் கருதமுடியும். பார்வையாளர்களில் ஒருவர், அரவானிகள் அமைப்பிற்கு, கணிப்பொறி வாங்குவதற்கு உதவுவதாகக் கூறினார். இதன்மூலம் தங்களது தொடர்புகளை விரிவுபடுத்த இயலும் என்று அரவானிகள் அமைப்பினர் கூறினர். இவ்வகையில், 'கலக அரங்காக' நிர்வாணம் நிகழ்ந்து வருகிறது. வாழ்க்கைக்கும் அரங்கிற்குமான புரிதல், தனிநபர் நிகழ்வுகளின் நோக்கம், விளிப்பு மக்களின் வெளியைப் புரிதல் போன்ற பல கூறுகளில் 'நிர்வாணம்' தனக்கான இடத்தைப்பெற்றுள்ளது. இருபது ஆண்டுகளாக உழைத்த அரங்க அநுபவத்தின் ஒரு வெளிப்பாடாக, பிரிதம் சக்கரவர்த்தி அவர்களின் 'நிர்வாணம்' நிகழ்வு அமைந்துள்ளது. இலண்டன் எடின்பர்க் நாடக விழாவிலும், இதனை ஆகஸ்டு - 2002இல் பிரிதம் நிகழ்த்தினார். எடின்பர்க் நாடக விழாவில், தமிழ்நாட்டிலிருந்து பங்கேற்ற முதல் நிகழ்வு இது. அரவானிகளைப் புரிய இந்நிகழ்வு பெரும் உந்துதலாக அமைந்துள்ளது. விளிப்பு மக்களை, அரங்கின் வெளியில் உலவச் செய்யும் கடமை நமக்குண்டு. இதனைப் பிரிதம் செய்கிறார்.

○○○

இருபது ஆண்டுகளாக
உழைத்த அரங்க
அநுபவத்தின் ஒரு
வெளிப்பாடாக, பிரிதம்
சக்கரவர்த்தி அவர்களின்
'நிர்வாணம்' நிகழ்வு
அமைந்துள்ளது. இலண்டன்
எடின்பர்க் நாடக
விழாவிலும், இதனை
ஆகஸ்டு - 2002இல் பிரிதம்
நிகழ்த்தினார். எடின்பர்க்
நாடக விழாவில்,
தமிழ்நாட்டிலிருந்து பங்கேற்ற
முதல் நிகழ்வு இது.

பனிப்பாறை

பனிக்க ...

கடலம்மா, மலையப்பா, நாடக நிகழ்வு

- அ. மங்கை

சுவிட்சர்லாந்து பெர்ன் நகரில்
செப் 27& 28இல் அரங்கேறிய
நாடகங்கள் பற்றிய
அறிமுகம்.

சுவிட்சர்லாந்து நாடகக் கல்லூரியின் மூன்றாண்டு கற்கைநெறியை முடித்தவர்களுக்குப் பட்டயம் வழங்கும் விழாவை ஒட்டிக் கடலம்மா, மலையப்பா நாடகங்கள் செப்டம்பர் 27, 28 நாட்களில் பெர்ன்நகர் தியேட்டர் ஸ்லாசுத்தாவ்ஸில் (Theatre Schlachthans) அரங்கேறின. இரண்டுமே இருமொழி - தமிழ், ஹெர்மன் - நாடகங்கள். இருநாட்களுமே பார்வையாளர்களும் இருமொழிசார் இனத்தவர்கள். கடலம்மாவை நெறியாள்கை செய்தவர். அன்ரன் பொன்ராசா. மலையப்பாவை நெறிப்படுத்தியவர். ஊர்ஸ் ஆன்டர்ஸ் கிறாவ் என்ற ஸ்விஸ்



கடலம்மா

அரங்க நிகழ்வில் அடையாளக் குறியீடுகளாக அமையும் பல்வேறு கலைகளுக்கு இடையில் பெண்ணின் தனிப்பட்ட வெளிப்பாடாக உள்ள தாலாட்டு, ஒப்பாரி போன்ற நாட்டார்வகை நிகழ்வுகள் பெருமதிப்பு மிக்கவை. அதிலும் போர்ச்சூழலில் பெண்ணின் அவலக்குரல் கிரேக்க நாடகங்கள் தொட்டுப் புழக்கத்தில் இருப்பவை. பிற ஆட்டங்கள் இசைக்கூறுகள் அரங்க நிகழ்வாக வருகையில் பெறும் மாற்றங்கள், ஒப்பாரிக்கும் தேவை.

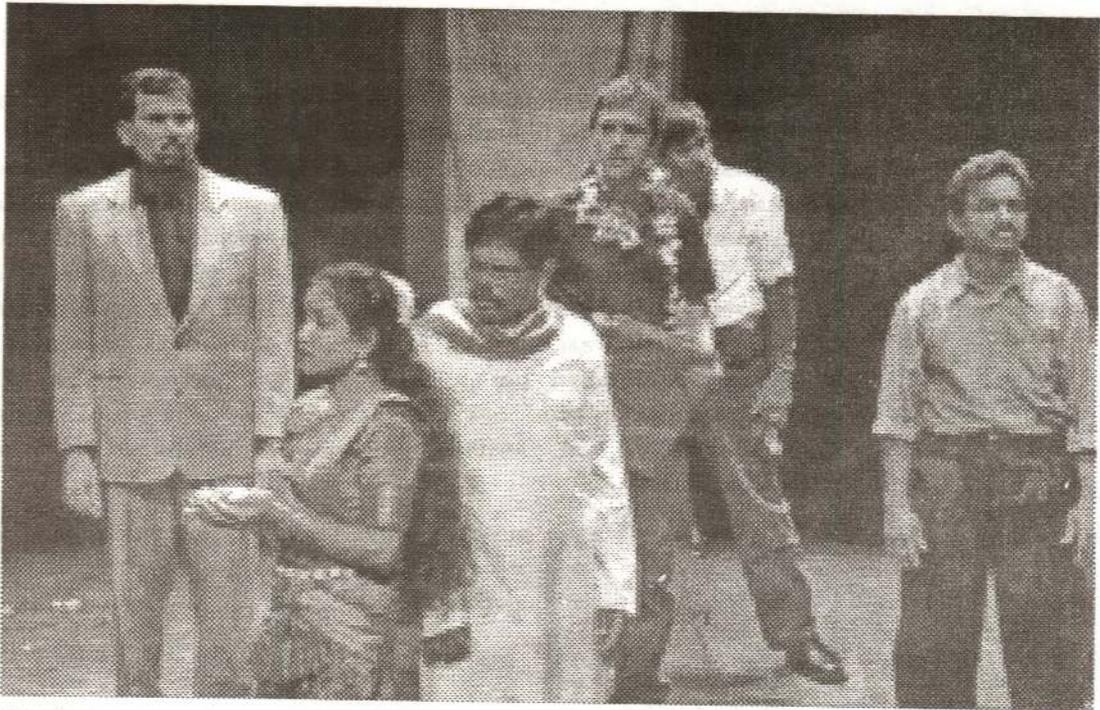
நாடகக்காரர். இருநாடகங்களிலும் தலா ஒரு ஸ்விஸ் நடிகர் பங்கேற்றனர்.

கடலம்மா குமுதினி படகில் நிகழ்ந்த கொடுரத்தைக் கடல்கடந்து வந்த நாராய் ஒன்று மோவே பறவைக்கு எடுத்துக்கூறும் முகமாக நிகழ்த்தப்படுவது. ஏற்கெனவே தமிழில் நிகழ்த்தப்பட்ட இந்நாடகம் இப்போது இருமொழி நிகழ்வாக மேடையேறுகிறது. “நீலக்கடல் ஓரத்திலே நீந்தி விளையாடி” வாழும் ஓர் இனம் நடுக்கடலில் சிறைப்படுத்தப்பட்டு, நாதியற்றவர்களாய்க் கொடுவாளின் கொலைப்பசிக்குப் பலியாக்கப்பட்ட வன்கொடுமை நிகழ்வைக் காட்சிப்படுத்துகிறது. உள்நாட்டுப் போர் எவரையும் விட்டுவைக்காமல் பலியாக்கும் கொடுமை நம்முள் காட்சியாகிறது. அன்றாட வேலைகளில் ஈடுபடுவோரும் கூட இங்கு ‘பயங்கரவாதிகள்’ என முத்திரை குத்தப்பட்டுக் குலைக்கப்படுகின்றனர். அநீதிகளுக்கு எதிரான புதிய உயிர்ப்புகள் மீண்டும் உதிக்கும் என்ற நம்பிக்கைக்குரல் ‘ராய்’ இசையோடு இளைஞர்களின் உருவில் வர, கடலம்மா நிறைவு பெறுகிறது.

மலையப்பா நாடகம் நாடுவிட்டு நாடுவந்து வாழும் தமிழர்களின் ஸ்விஸ் வாழ்க்கையைப் பாடுபொருளாக்குகிறது. பனிமுகடுகளுக்கு இடையில் வாழ்ந்துகொண்டு, கடலம்மாவை மனதில் நேர்ந்து வாழும் தலைமுறைக்கும், மலைமுகடுகள் மட்டுமே அறிந்த தலைமுறைக்கும் இடையே ஏற்படும் நெருக்கடிகள்; அதிலும் இளைஞர்களுக்கு ஏற்படும் சிக்கல்களுக்கும், இளம் பெண்களுக்கு ஏற்படும் சிக்கல்களுக்கும் இடையே உள்ள வேறுபாடு; தமிழ் - சுவீஸ் இனத்தவரின் பார்வைகளில் உள்ள முரண்பாடுகள் இந்நாடகத்தில் தொட்டுக்காட்டப்படுகின்றன. பண்பாட்டுச் சிக்கல்களின் புதிய முகங்கள் மேடைக்கு வருகின்றன. “எங்கள் புடகு எங்கே?” என்ற கேள்வி கடலம்மாவிடமும், மலையப்பாவிடமும் எதிரொலிக்கிறது. மலையப்பா திறந்த பனுவலாக வினாக்களோடு முடிகிறது. வாழ்க்கை தொடர்கிறது.

இருநாடகங்களுமே எதார்த்த தளத்தில் நடைபெறாமல், எடுத்துரைப்புகளாக நிகழ்த்தப் படுகின்றன. இசையும், அசைவுகளும் அதற்கேற்பத் தொழிற்படுகின்றன. கடலம்மா வில் மகிழ்ச்சி நிறைந்த கடந்தகால வாழ்வைக்காட்ட நடனம் பயன்படுத்தப்படுகிறது. நடனம், நாடகத்தின் அங்கமாக ஒத்திசையாத போதிலும், அபலகச் சூழலில் பன்முகப்பட்ட பங்கேற்பை இக்காட்சி சாத்தியமாக்கியுள்ளது. அதில் பங்கேற்ற சிறுமியர் மற்றும் இளம்பெண்கள் கடலம்மாவின் அங்கமாக உணரவும், பூரிந்து கொள்ளப்படவும் இக்காட்சி உதவியது.

கொன்று, கூறுபோடப்பட்ட உடலங்கள் குவிக்கப்பட்ட சூழலில் எழும் ஒப்பாரிக்குரல் ஊனையும் உருக்கும் வீரியம் மிக்கதாகும். நிகழ்த்துதலில் இன்னும் மெருகேற்றப்பட வேண்டிய அம்சமாக இந்த ஒப்பாரிக் காட்சி நிற்கிறது. அரங்க நிகழ்வில் அடையாளக் குறியீடுகளாக அமையும் பல்வேறு கலைகளுக்கு இடையில் பெண்ணின் தனிப்பட்ட வெளிப்பாடாக உள்ள தாலாட்டு, ஒப்பாரி போன்ற நாட்டார்வகை நிகழ்வுகள் பெருமதிப்பு மிக்கவை. அதிலும் போர்ச்சூழலில் பெண்ணின் அவலக்குரல் கிரேக்க நாடகங்கள் தொட்டுப் புழக்கத்தில் இருப்பவை. பிற ஆட்டங்கள் இசைக்கூறுகள் அரங்க நிகழ்வாக வருகையில் பெறும் மாற்றங்கள், ஒப்பாரிக்கும் தேவை.



மலையப்பா

கடலம்மாவின் உச்சகட்டச் சாதனை அதில் வரும் 'ராப்' இசைப்பாடல். பாமரர் கலையாகப் பரவிப் பிரபலமாகி வரும் அந்த இசை தலைமுறை இடைவெளியை உடைத்துப் பிணைப்பை ஏற்படுத்துகிறது. அதனை நிகழ்த்திய இளைஞர்கள் வீச்சும், வேகமும் வீரியம்மிக்கதாக அமைந்தன. பண்பாட்டு வெளிப்பாடுகள் குறித்த புதியதொரு பார்வையைப் பெறவும் இது உதவியாக அமைந்தது. மாற்றங்களை எதிர்கொள்ளத் துணியாமல், 'இது நமக்குரியது அல்ல' என்று விலகி நிற்பதால் இழப்பு நமக்குத்தான். மாற்றங்களை எதிர்கொண்டு, ஏற்பது ஏற்றுத் தள்ளுவன ஒதுக்குவதுதான் ஆரோக்கியமான வழிமுறையாக அமைய முடியும்.

மலையப்பா நாடகம் முழுவதும் செறிவான லயத்தோடு வெளிப்பட்டது. கடலம்மாவிற்கு நேர்மாறான நகைச்சுவை கூடிய இலேசான எடுத்துரைப்பு இதற்கு உதவியது.

பண்பாடு என்ற வளையம், அதனை மீறி நிகழும் உணர்வு மற்றும் தேவை சார் மாற்றங்கள், அவற்றிற்கு முகம் கொடுப்பதில் உள்ள பல்வேறு பார்வைகள் எனச் சுண்டி இழுக்கும் கேள்விகள் இந்நாடகத்தில், தமிழும், ஜெர்மனும் ஒன்றுடனொன்று கலந்து வரும் வேகம் புதியதொரு அனுபவமாக இருந்தது. இரு இனத்தவரையும் விமரிசனப்பாங்கோடு அணுகியது; அரங்கத்தின் ஆழமான கூறுகளை வெளிப்படுத்தியது. தயந்தளின் இசை இந்நாடகத்தில் 'இசை' எனப் பிரித்தறிய இயலாதவாறு 'அரங்க இசையாக' (Theatre Music) பரிணமித்தது.

இன அடையாளம் காத்தல் என்பது ஒருபுறம் தமக்குரியதை இழக்காமல் இருப்பது என்றிருக்க, மறுபுறம் வளர்ச்சிக்குரிய மாற்றங்களை ஏற்பதாகவும் இருக்கிறது. பெரும்பாலும் இன அடையாளத்தைப் பாதுகாத்தல் என்ற பெயரில் குறுகிய வட்டத்திற்குள் (Ghettoisation) அடைந்து போகும் நிலைமை நிலவி வரும் சூழலில் இவ்விரு நாடகங்களும் இன அடையாளம் சார் செயல்பாட்டிற்கு புதுவிளக்கத்தைத் தந்து நிற்கின்றன. தமிழ் அடையாளத்தைப் பகிர்ந்து கொண்டு வாழும் கவிஸ்நாட்டுச் சூழலில் நிலவும் எதார்த்தத்தை பழம்பெருமை பேசி அணுகாமல், 'இன்றில்' வேருன்றி வெளிப்படுத்தியது பெருமையாக இருந்தது. இருமொழிச் சங்கமிப்பாக இந்நாடகங்கள் வெளிவந்திருப்பதும், இருமொழிப்பார்வையாளர்களை எட்டுவதும் புலம்பெயர் சூழலில் தமிழ் அரங்கிற்கும், தமிழர் பண்பாட்டுச் செயல்பாட்டிற்கும் கிடைத்த பெரும் பேறு ஆகும். இந்த இருமொழிக் கொடுக்கல் - வாங்கல் தொடர்ந்த பல நிகழ்வுகளின் பலன். ஓரிருநாளில் வந்ததல்ல. அங்கொன்றும் இங்கொன்றும் ஆன சோதனை முயற்சியல்ல. அன்றளின் இருமொழிசார்ந்த, புலம்பெயர் சூழல் சார்ந்த விவாத அரங்கம் (Forum Theatre), தோற்றா அரங்கம் (Invisible Theatre) ஆகியவற்றில் ஈடுபட்ட அனுபவங்களின் அடிப்படைகள் மற்றும் அவர், ஸ்விஸ் தொலைக்காட்சித் தொடரொன்றில் நடிப்பதும், Schanspieler Akademie (பிரெக்ஷன் அகதிவாழ்வுக் காலத்தின் களம்) பிரெக்ட் நாடகத்தில் நடிக்க இருப்பதும் இரு தசாப்த காலத் தொடர்ந்த பணியின் விளைவு.

'இருமொழி அரங்கம் சோறு கறி மாதிரி வேறெப்படியும் செய்ய இயலாது' என்பார் அன்றள்.

இன அடையாளம் காத்தல்
என்பது ஒருபுறம்
தமக்குரியதை இழக்காமல்
இருப்பது என்றிருக்க,
மறுபுறம் வளர்ச்சிக்குரிய
மாற்றங்களை ஏற்பதாகவும்
இருக்கிறது. பெரும்பாலும்
இன அடையாளத்தைப்
பாதுகாத்தல் என்ற பெயரில்
குறுகிய வட்டத்திற்குள்
(Ghettoisation) அடைந்து
போகும் நிலைமை நிலவி
வரும் சூழலில் இவ்விரு
நாடகங்களும் இன
அடையாளம் சார்
செயல்பாட்டிற்கு
புதுவிளக்கத்தைத் தந்து
நிற்கின்றன.

நூல் விமர்சனம் / அறிமுகம்

○○○

பரத நாட்டிய சாஸ்திரம்

தமிழாக்கம்: எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன்

இந்நூலை

உலகத்தமிழாராய்ச்சி

நிறுவனம், தரமணி, சென்னை

600 113, வெளியிட்டுள்ளது.

விலை: ரூ 150/-

இந்நூலைத் தமிழாக்கம்

செய்துள்ளவர் கலைமாமணி

எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன்.

சிறந்த சமஸ்கிருத அறிஞர்.

ஆயுர்வேதம் தொடர்பான

அடிப்படை நூல்களை

சமஸ்கிருதத்திலிருந்து

தமிழுக்குக் கொண்டுவந்தவர்.

தமிழில் முதல்முறையாகப் பரதநாட்டிய சாஸ்திரம் முழுமையும் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுள்ளது. தமிழில் தொல்காப்பியம் போல் ஒருவகையில் சமஸ்கிருதத்தில் நாட்டிய சாஸ்திரத்தைக் கூறலாம். பரதநாட்டிய சாஸ்திரச் சுவடி, இந்திய சமஸ்கிருத அறிஞர்களால் 1894இல் பதிப்பிக்கப்பட்டது. ஐரோப்பிய சமஸ்கிருத அறிஞர்களால் 1898இல் பதிப்பிக்கப்பட்டது. அபிநவகுப்தர் பரத நாட்டிய சாஸ்திரத் திற்கு எழுதிய உரையோடு 1951இல் பதிப்பிக்கப்பட்டது; இவ்வாண்டில் ஆங்கிலத்திலும் மன்மோகன்கோஷ் என்பவரால் மொழியாக்கம் செய்யப்பட்டது.

2001இல் உலகத்தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன் அவர்களால் பரதநாட்டிய சாஸ்திரத்தைத் தமிழில் மொழியாக்கம் செய்து வெளியிட்டுள்ளது. சுமார் 100 ஆண்டுகள் இந்நூல் தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்படாமல் இருந்தது ஏன்? என்ற கேள்வி முக்கியமானது. தமிழில் படிக்கக்கிடைக்கும் இந்த மூலநூல் குறித்த அறிமுகம், அந்நூலைத் தேடிப்படிக்க வாய்ப்பாக அமையலாம்.

36 அத்தியாயங்கள், 6000 சமஸ்கிருத சுலோகங்கள் கொண்டது பரதமுனிவர் இயற்றிய பரதநாட்டிய சாஸ்திரம். மொழிபெயர்ப்பாளர் சுலோகங்களை முழுமையாக மொழிபெயர்க்காமல் அதன் திரண்ட கருத்தைச் சுருக்கமாகத் தமிழில் தந்துள்ளார். நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் முதல் அத்தியாயம், நாட்டியத்தின் தோற்றம் பற்றிக் கேட்ட முனிவர்களுக்கு, பரதமுனிவர் கூறிய விளக்கமாக அமைந்துள்ளது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் நிருத்தம், நாட்டியம் என்ற இருசொற்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இதில் நிருத்தம், ஆடல் குறித்தும் நாட்டியம் நாடகம் குறித்தும் பேசுவதாகக் கருதுகின்றனர். நாடகத்திற்கு முந்தியது நிருத்தம் என்று கூறப்படுகிறது. முதல் அத்தியாயம், நாட்டிய அரங்கம் குறித்தும் நாட்டிய இலக்கணங்கள் குறித்தும் புராணியக் கண்ணோட்டத்தில் பேசுகிறது. நாட்டிய அரங்க அமைப்பின் அளவுகள் குறித்து இரண்டாம் அத்தியாயம் பேசுகிறது. மூன்று வகை அரங்கங்கள், அவற்றின் அளவுகள், கடைகால் அமைக்கும் முறை ஆகியவை இந்த அத்தியாயத்தில் பேசப்படுவதைக்



காண்கிறோம். (சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்று காதையில் காணக்கிடக்கும் பல்வேறு தகவல்கள் இப்பகுதியோடு ஒப்பு நோக்கத்தக்கவை.) மூன்றாம் அத்தியாயம் அரங்க ஓசை தொடர்பாகப் பேசுகிறது.

இயல் நான்கு நாட்டிய சாஸ்த்திரன் முக்கியமான பகுதியாகும். கரணங்கள் பற்றிய விரிவான விளக்கங்களை இப்பகுதியில் காணமுடிகிறது. சில கரணங்களை இணைத்து அபிநயம் செய்யும் 32 அங்கஹாரங்களின் பட்டியல் உள்ளது. பிற்காலச் சோழர் கோயில்களில் காணப்படும் 108 கரணங்களின் பட்டியல் இப்பகுதியில் கூறப்படுகிறது. (இந்நூலில் முன்னுரையாக, மொழிபெயர்ப்பாளர் எழுதியுள்ள பகுதியில் கரணங்களின் சிறு வடிவங்கள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.) இக்கரணங்கள் பற்றிய விளக்கப்பகுதியாக அத்தியாயம் நான்கு அமைந்துள்ளது. பரதமுனிவர், அவரைச் சுற்றியுள்ள முனிவர்களின் ஐயங்களுக்கு விளக்கம் தரும் வகையில் இந்நூல் பெரும்பகுதி அமைந்துள்ளது. அத்தியாயம் ஐந்தில், முனிவர்களுக்குப் பரதர் கூறும் விளக்கமாக, நாட்டியம் தொடங்குவதற்கு முன்பு செய்யவேண்டிய 'பூர்வரங்கம்' பற்றிக் கூறப்படுகிறது. இப்பகுதியை அடிப்படையாகக் கொண்டு, சமஸ்கிருத காவியங்கள், பிற்காலத்தில் எழுதப்பட்டிருப்பதை அறியமுடிகிறது.

ஒன்பது வகை ரசங்கள், அபிநயங்கள், இதன் அடிப்படையாக அமையும் பாவங்கள் போன்றவை குறித்த விளக்கங்கள், அத்தியாயம் ஆறில் பேசப்படுகின்றன. பாவங்களின் பல்வேறு பிரிவுகளும் விரிவாகப் பேசப்படுகின்றன. நடிப்பு சார்ந்த பல்வேறு செய்திகளின் அடிப்படைகளைப் பேசும் இப்பகுதி முக்கியமான ஒன்றாகும். (தொல்காப்பியம் மெய்ப்பாட்டியலோடு ஒப்பு நோக்கத்தக்க செய்திகள் பல இப்பகுதியில் உண்டு.) ஆறாம் அத்தியாயத்தின் தொடர்ச்சி யாகவே ஏழாம் அத்தியாயம் அமைந்துள்ளது. 'பாவங்'களின் பல்வேறு விரிவான விளக்கங்களைக் காணமுடிகிறது.

ஸ்தாயீ பாவங்கள், சஞ்சாரி பாவங்கள், சாத்துவிக பாவங்கள் என்ற மூன்று அடிப்படையில் பல்வேறு பிரிவுகளை இப்பகுதி விளக்குகிறது. அத்தியாயம் எட்டில், தலை, புருவம், கண், உதடு போன்ற உறுப்புக்கள் மூலம் செய்யப்படும் அபிநயங்கள் பற்றி அறியமுடிகிறது. கை, மார்பு, வயிறு, இடுப்பு, முழங்கால், தொடை, அடி போன்ற உறுப்புக்களால் செய்யத் தக்க அபிநயங்களை ஒன்பதாம் அத்தியாயம் பேசுகிறது.

அத்தியாயங்கள் முறையே பத்தாம் பதினொன்றாம் 'நடை' பற்றியதாகும். (நடை - அடவு) கைகளால் கரணங்கள் காட்டப்படுவதுபோல், பாத்திரின் மூலம் 'நடை'களைப் போடுவதை இவ்வியல்கள் பேசுகின்றன. 32 வகை நடைகள் பற்றிப் பேசப்படுகிறது. இவை 'நிலத்தில்' நடப்பது என்றும் 'வானத்தில்' நடப்பது என்றும் இரு பிரிவாகப் பேசப்படுகிறது. பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ப நடை மாற்றங்கள் உருவாவது பற்றிப் பன்னிரண்டாம் அத்தியாயம் பேசுகின்றது. பாத்திர உணர்வு நிலைக்கும் பாத்திர நடைக்கும் உள்ள தொடர்புகள் இப்பகுதியில் விளக்கப்படுகின்றன. அரங்கத்தில், பாத்திரத் தோற்றம் அமையும் அடிப்படையில் இடப்பிரிவுகள் அமைவதை அத்தியாயம் பதின்மூன்று பேசுகிறது. இரண்டாம் அத்தியாயத்திற்கும் இதற்கும் தொடர்பு இருப்பதைக் காணமுடிகிறது.

பரதமுனிவர், அவரைச் சுற்றியுள்ள முனிவர்களின் ஐயங்களுக்கு விளக்கம் தரும் வகையில் இந்நூல் பெரும்பகுதி அமைந்துள்ளது. அத்தியாயம் ஐந்தில், முனிவர்களுக்குப் பரதர் கூறும் விளக்கமாக, நாட்டியம் தொடங்குவதற்கு முன்பு செய்யவேண்டிய 'பூர்வரங்கம்' பற்றிக் கூறப்படுகிறது. இப்பகுதியை அடிப்படையாகக் கொண்டு, சமஸ்கிருத காவியங்கள், பிற்காலத்தில் எழுதப்பட்டிருப்பதை அறியமுடிகிறது.

நாடகத்தில் பாத்திரங்களின் உரையாடல்களின் ஒலி ஏற்ற இறக்கம், பொருளுக்கு ஏற்ற உச்சரிப்பு ஆகியவை முக்கியமாகும். இதனை விளக்க வந்த நாட்டிய சாஸ்த்திரம், சமஸ்கிருத மொழியின் இலக்கணத்தைப் பதினான்காம் அத்தியாயத்தில் விரிவாகப் பேசுகிறது. இதனைப் போல் யாப்பு பற்றிப் பதினேந்தாம் அத்தியாயத்திலும், காப்பிய இலக்கணங்கள் குறித்துப் பதினாறாம் அத்தியாயத்திலும் பேசப்படுகின்றன. இந்த மூன்று அத்தியாயங்களையும் மொழியெயர்ப்பு செய்யாமல் விட்டுள்ளார் மொழியெயர்ப்பாளர். (தமிழில் தொல்காப்பியம் தொடங்கி உருவான இலக்கண நூல்களை இங்கு ஒப்பு நோக்கமுடியும்.)

நாடகத்தில் சமஸ்கிருத மொழியைப் பயன்படுத்துவது தொடர்பாகப் பதினேழாம் அத்தியாயம் கூறுகிறது. மன்னன், குரு போன்றவர்கள் சமஸ்கிருதத்தையும், கீழ்நிலைப் பாத்திரங்களும் பெண்களும் பிராகிருத மொழியையும் (கொச்சை வடிவம்) பயன்படுத்தவேண்டும் என்று கூறுகிறது. பதினொட்டாம் அத்தியாயம் நாடக வகைகள் பற்றியும் பத்தொன்பதாவது அத்தியாயம் நாடகக் கதைகள் பற்றியும் விளக்கம் அளிக்கின்றன.

சொல் - மனம் - சொல் என்னும் மூன்றின் இணைவால் உருவாகும் 'விருத்தி'கள் குறித்து, இருபதாம் அத்தியாயம் பேசுகிறது. 'ஆஹார்யபிநயம்' பற்றிய விளக்கம் இருபத்தோராம் அத்தியாயத்தில் பேசப்படுகிறது. வேட்புனைவுக்கும் ஆஹார்ய அபிநயத்திற்கும் உள்ள தொடர்பை இப்பகுதியில் அறியமுடிகிறது. வெய்ப்பாடு பற்றிய விளக்கம் அத்தியாயம் இருபத்திரண்டில் உள்ளது. (தொல்காப்பியம் வெய்ப்பாட்டியல் பகுதியோடு இணைத்துப் பார்க்க வாய்ப்பு மிகுதி). புறத்தில் நிகழும் காதல் முறைகளை இருபத்து மூன்றாம் அத்தியாயம் பேசுகிறது. வைசிகள் குறித்து இப்பகுதியில் விரிவாகப் பேசப்படுகிறது. (பிற்காலத்தில் உருவான காம சாஸ்த்திர நூல்களுக்கு மூலமாக இப்பகுதி அமைக்கூடும்).

ஆண் - பெண் பாலினங்களின் தன்மைகள், உடம்பால் செய்யும் அபிநயத்திற்குப் பதிலாகச் சித்திர அபிநயம், நாடகப் பாத்திரங்களின் வகைகள், நாட்டியக்காட்சி ஆகியவை தொடர்பான விளக்கங்கள் முறையே 24, 25, 26, 27 ஆம் அத்தியாயங்களில் விளக்கப்படுகிறது. இசைக்கருவிகளின் இலக்கணம், இசைக்கருவிகளின் வகை, புல்லாங்குழலின் அமைப்பு ஆகியன முறையே 28, 29, 30 அத்தியாயங்களில் பேசப்படுகின்றன. தாளங்கள், 'துருவா' என்ற கீத வகைகள் ஆகியவற்றை முறையே 31, 32 ஆம் அத்தியாயங்கள் பேசுகின்றன. பாடுவோர் குணங்கள், இசைக்கருவிகளை எழுப்பும் முறைமை, நாடகக்குழு ஆகியவை பற்றி 33, 34, 35 ஆம் பகுதிகள் விவரிக்கின்றன. இறுதி அத்தியாயம் நாடகம், தேவர்கள் உலகத்திலிருந்து, நிலவுலகத்திற்கு வந்தவிதம் பேசப்படுகிறது.

பரதநாட்டிய சாஸ்த்திரத்தின் 36 அத்தியாயங்களும் கீழ்க்காணும் முறைமையில் அமைக்கப்பட்டிருப்பதாகக் கருதலாம். நாடகத் தோற்றம், நாடகமேடை, நாடக நடிகர் நட்பு, நாடக வகைகள், இசை தொடர்பானவை என்று புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. சொல்லப்பட்டிருக்கும் முறைமை புராணிக அடிப்படையில் அமைந்திருப்பினும், சொல்லப்படும் செய்திகள் தெரிந்துகொள்ள வேண்டிய அடிப்படைகள் ஆகும். இவ்வகையில் இம்மொழியெயர்ப்பு தமிழுக்குக் கிடைத்த அரிய வரவு.

இம்மொழியாக்கத்தைப் படிக்கும்போது கீழ்க்காணும் பல்வேறு செய்திகள் நாம் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டியதாக அமைகிறது.

நூலின் மொழிநடை என்பது மணிப்பிரவாளமாகவே உள்ளது. சுமார் 75 ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்த மொழிநடை இதுவாகும். தமிழில் கலைச்சொல் கிடையாது என்றும் அதனால் சமஸ்கிருதச் சொல்லைத் தமிழ் எழுத்தில் எழுத நேரிடுகிறது என்றும் மொழிபெயர்ப்பாளர் கருதுவதாகத் தெரிகிறது. மொழிபெயர்ப்பாளருக்கு உண்மையில் தமிழ்க் கலைச்சொற்கள் பற்றி தெரியவில்லை என்றே கூறத் தோன்றுகிறது. தொல்காப்பியம், சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்றுகாதை, குறிப்பாக அடியார்க்கு நல்லார் உரை, யாப்பருங்கலம், மற்றும் பல நிகண்டுகள், கூத்த நூல், பஞ்சமரபு ஆகியவற்றில் நூற்றுக்கணக்கான கலைச்சொற்கள் காணக்கிடக்கின்றன. அவற்றைத் தேடும் முயற்சியைச் சிறிய அளவில் கூட இம்மொழிபெயர்ப்பாளர் செய்யவில்லை. தமிழ் பற்றியும் தொல்காப்பியம் பற்றியும் இவரது பார்வை வளர்ச்சி பெறா நிலையில் உள்ளது. குறிப்பாகத் தொல்காப்பியம் பற்றிய அடிப்படை அறிவு அற்றவராகவும் சங்க இலக்கியம் பற்றி ஒன்றும் தெரியாதவராகவும் இவர் இருப்பது துரதிர்ஷ்டம். இம்மொழிபெயர்ப்புக்கு இவர் எழுதியுள்ள முன்னுரை, நூலின் உள்ளே பல பகுதிகள் ஆகியவற்றில் கூறப்படும் செய்திகள் மேற்குறித்த உண்மையை நாம் அறிய வாய்ப்பளிக்கிறது. தெரிந்தும் தெரியாதவராகக்கூட இருக்கக்கூடும். தமிழ் சமஸ்கிருதம் தொடர்பான இரண்டாயிரம் ஆண்டு முரண் அரசியல் இந்த மொழிபெயர்ப்பிலும் விட்டபாடில்லை. எதுவாக இருந்தாலும், இதையாவது தமிழுக்குக் கொடுத்துள்ளார் என்ற வகையில் பெரிதும் போற்றப்பட வேண்டியவர் மொழிபெயர்ப்பாளர்.

நூலின் மொழிநடை என்பது மணிப்பிரவாளமாகவே உள்ளது. சுமார் 75 ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்த மொழிநடை இதுவாகும். தமிழில் கலைச்சொல் கிடையாது என்றும் அதனால் சமஸ்கிருதச் சொல்லைத் தமிழ் எழுத்தில் எழுத நேரிடுகிறது என்றும் மொழிபெயர்ப்பாளர் கருதுவதாகத் தெரிகிறது.

இந்நூல், வெளிவரக் காரணமாக இருந்தது தமிழ் வளர்ச்சித்துறை. உலகத் தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவன முன்னாள் இயக்குநர் முனைவர் ச.சு. இளங்கோ அவர்கள் இல்லாவிடில் இந்நூல் தமிழுக்குக் கிடைத்திருக்குமா? என்பது சந்தேகம்.

○○○

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள்

- அரிமளம் சு. பத்மநாபன்

முனைவர் பட்டத்திற்கு
வழங்கப்பட்டு, அச்சாகியுள்ள
இந்நூல் கீழ்க்கண்ட முகவரில்
வெளியிடப்பட்டுள்ளது.

ஆசிரியர்: முனைவர்.
அரிமளம்

இசைத்தென்றல் சு.
பத்மநாபன்

14. மூன்றாம் குறுக்குத்தெரு,

இராமன் நகர் (குறிஞ்சி நகர்)

வாசுப்பேட்டை

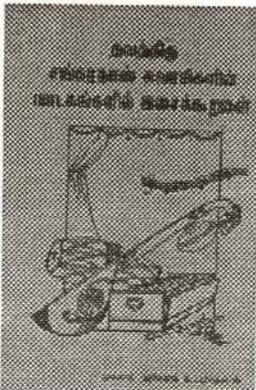
புதுச்சேரி 605 008.

விலை ரூ. 120/-

தமிழ் அரங்க வரலாற்றில், 'அரங்க இசை' குறித்து ஆய்வுகள் இல்லை என்றே கூறலாம். இந்தப் பின்புலத்தில், இந்நூல் குறிப்பிடத்தக்கது. முனைவர் பட்ட ஆய்வேடான இந்நூல் ஓராண்டிற்குள் மறுபதிப்பாக வெளிவந்திருப்பதைச் சிறப்பாகக் கருதமுடியும். இசைக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த ஆய்வாளர் அரிமளம் சு. பத்மநாபன், அந்த அநுபவ அறிவு சார்ந்து இந்நூலை உருவாக்கியுள்ளார். தமிழ்நாடக வரலாற்றில், இசைநாடக உருவாக்கம், பாலர் சபை உருவாக்கம் ஆகியவை தொடர்பான ஆவணத்தரவுகளை இந்நூல் முன்வைக்கிறது. இதில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் வகிபாகத்தை உறுதிப்படுத்தும் தன்மை குறிப்பிடத்தக்கது. 19ஆம் நூற்றாண்டின் இடைக்காலம் தொடங்கி இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கம் முடிய, தமிழ் அரங்கில் உருவான புதிய போக்கின் மூலமாக சுவாமிகள் உருப்பெற்றதை ஆய்வாளர் வெளிப்படுத்துவது, தமிழ்நாடக வரலாற்றுக்கு அரிய கொடை.

சுவாமிகளின் ஐந்து நாடகப் பிரதிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு, அவரின் இசைத்திறனை வெளிக்கொணர முயற்சி மேற்கொண்டுள்ளார் நூலாசிரியர். இந்த நாடகப் பிரதிகள் நிகழ்த்தலில் நேரடி அநுபவம், பிரதிகள் நிகழ்த்தப்பட்டதை இளம் வயது முதல் பார்வையாளனாகப் பெற்ற அநுபவம், இசைப் பயிற்சி ஆகியவை இந்நூலாசிரியருக்குக் கிடைத்த அரியவாய்ப்பு. இந்தப் பின்புலத்தோடு, சுவாமிகளின் நாடகங்களில் பங்குபெற்ற, பொய்வர்கள் பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர், ஏ.கே. காளீஸ்வரன் மற்றும் டி.என். சிவதானு ஆகியோர்களிடம் பெற்ற அரிய தகவல்கள், இந்நூலின் ஆவணத்தன்மையை உறுதிப்படுத்துகின்றது.

கருநாடக இசை, பண்ணிசை, நாட்டார் இசை, இந்துஸ்தானி மற்றும் மேற்கத்திய இசை ஆகியவை, சுவாமிகளின் நாடகப்பிரதி உருவாக்கத்திலும், அது நிகழ்த்தப்பட்டபோதும் இடம்பெற்றதைச் சான்றுகள் வழி விவாதிக்கிறது இந்நூல். இவ்வகை இசைக் கூறுகள், சுவாமிகள் உள்வாங்குவதற்கு உருவான



குழல்கள் குறித்து விவாதிப்பது மட்டுமின்றி, அவ்விசைக் கூறுகள் பார்வையாளரிடத்தில் ஏற்படுத்திய சலனங்கள் குறித்தும் விவாதித்திருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

காவடிச்சிந்து, கிருதி, கீர்த்தனை ஆகியவை தமிழ் அரங்கில் நிகழ்த்துதல் வழி பெற்ற மாற்றங்கள், அவை செய்யுள் பிரதிகளாக எழுதப்பட்ட முறைமை என இரு கூறுகள் உண்டு. இங்கு இலக்கியப் பிரதி உருவாக்கம், அவை நிகழ்த்தும் போது உருவாகும் மாற்றம் ஆகியவை குறித்துத் தமிழ்ப் பிரபந்த இலக்கிய வரலாற்றுப் பின்புலத்தில் அறிவது அவசியம். இதற்கு இந்நூல் உதவுகிறது.

பண்ணிசை மரபு ஒதுவார்கள் மூலம் கோயில்களில் இன்றும் பேணப்படுகிறது. இம்மரபு சுவாமிகளின் வள்ளி திருமணம் போன்றவற்றில் பேணப்பட்டு, வெகுசனத்தளத்தில் பெரும் செல்வாக்குடன் இருப்பதை இன்றும் அறிகிறோம். தமிழ் அரங்கில் இம்மரபு அடுத்த வளர்ச்சிக்கு எடுத்துச் செல்லப்படவில்லை. இவ்வகை விவாதங்களுக்கான தரவாக இந்நூல் உதவுகிறது. எடுத்துக் காட்டாக, பி.எஸ். நாகராஜ பாகவதர் குறிப்பிடும் (ப. 89) 'தர்க்க இசை வசனத் தொடர்' என்பது அரங்கு சார்ந்த இசையில் பெரிதும் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டியதாகும்.

பார்சி மரபிலிருந்து இந்துஸ்தானியையும், மேற்கிலிருந்து, குறிப்பாகக் கிறித்தவப் பின்புலத்திலிருந்து மேற்கிசையையும் உள்வாங்கியது என்பது, அரங்கு செயல்படும் போக்கைக் காட்டுவதாகும். இதில் சுவாமிகளின் நிலைபாடு குறித்து அறிய முடியவில்லை. அனைத்தையும் உள்வாங்கியது மட்டுமின்றி, அதில் அவருக்குத் தேர்வு இருந்ததா? என்பது குறித்தும் அறிய வேண்டியுள்ளது. அக்கண்ணோட்டத்தில் சுவாமிகளைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டியுள்ளது. இந்தப் பின்புலத்தில் இந்நூல் குறிப்பிடும் (ப. 121) பின்வரும் தகவல்கள் குறித்து மேலும் விவாதிக்க வேண்டும். அதாவது, வள்ளி திருமண நாடகத்தில் மேற்கத்திய இசையை அவர் பயன்படுத்தவில்லை; ஞான செளந்தரி நாடகத்தில் (கிறித்தவ நாடகம்) காவடிச்சிந்து பயன்படுத்தவில்லை என்பவை போன்ற செய்திகள்.

நிகழ்த்தப்படும் பிரதியில் ஓர் அங்கமாக அரங்கு சார்ந்த இசை அமைதல் வேண்டும். இத் தன்மை குறித்து இந்நூல் பேசுகிறது; ஆனால் அதில் இசைக் கச்சேரியின் பார்வையாளர்களிலிருந்து, நாடகப் பாடல்களைக் கேட்கும் பார்வையாளர்கள் எவ்வகையில் வேறுபடுகின்றனர்? என்று விவாதிப்பது அவசியம். இந்நூல் இவ்வகைக் கேள்விகளை நோக்கியதாக மட்டுமே உள்ளது - இன்னும் விவாதிக்க வாய்ப்புண்டு. இசை பற்றிய விவாதம், அரங்கில் இசை பற்றிய விவாதம் என்ற இருகூறுகளில், முன்னதற்கே நூலில் அதிகவாய்ப்பு அளிக்கப்பட்டுள்ளது. தமிழ்ச்சூழலில் அரங்கில் இசை பற்றிய விவாதம் இல்லாத சூழலும் ஆய்வாளருக்கு இந்நிலையை உருவாக்கி இருக்க வாய்ப்புண்டு.

தமிழ்ச்சூழலில் ஒருதுறை சார்ந்து, அத்துறையின் நுண்கூறுகளுடன் வெளிவரும் நூல்கள் குறைந்த சூழலில், இந்நூலின் வருகை விதந்து பேசப் பெறவேண்டிய ஒன்றாகும். இதுவரை அறியப்படாத, சுவாமிகள் பற்றிய பல அரிய தகவல்களையும் இந்நூல் கொண்டுள்ளது. தமிழ் அரங்க வரலாற்றுக்கு இந்நூல் அரிய பங்களிப்பு.

மேற்குறித்த இரு நூல்களையும் அறிமுகம் செய்தவர், 'கட்டியம்' சிறப்பாசிரியர்.

ஆவணம்

கல்வெட்டுகளில் நாடக சாலை நடன சாலைகள்

- ஆ. பத்மாவதி

சோழர்கள் காலத்தில் மிகவும் புகழ்பெற்று விளங்கிய கோயில்களுள் திருவிடை மருதூரிலுள்ள மகாலிங்ககவாமி கோயிலும் ஒன்றாகும். தஞ்சாவூர் மாவட்டம், சும்பகோணம் வட்டத்திலுள்ள இவ்வூர்க் கோயிலில் சோழ மன்னனாகிய முதலாம் பராந்தக சோழன் காலம் முதல் கல்வெட்டுக்கள் கிடைக்கின்றன. இம்மன்னன் கி.பி. 907 முதல் 954 வரை ஆட்சி செய்தவன். இவன் காலம் முதல் கிடைக்கும் கல்வெட்டுகளில் நடனக்கலை பற்றியும் இசைக்கலை பற்றியும் ஏராளமான தகவல்கள் பொதிந்து கிடக்கின்றன. குறிப்பாக முதலாம் பராந்தக சோழன் அளித்த கொடைகளுள் நடன, இசைக்கலைகளுக்கு அவன் அளித்துள்ள கொடைகளும் அக்கலை வளர்ச்சிக்கு அவன் ஆற்றி பங்கும் அக்கலைகள் தொடர்பான கலைஞர்களின் கவனத்தை ஈர்க்கத் தக்கனவாகும். நடன அரங்குகள் பற்றிய மிக விளக்கமான விரிவான தகவல்களைத் தரும் கல்வெட்டுகளும் சிலப்பதிகாரத்திற்குப் பிறகு நடன அரங்குகள் பற்றிக் கூறும் மிகப்பழைய கல்வெட்டுகளும் இம்மன்னன் காலத்தைச் சேர்ந்த திருவிடை மருதூர்க் கல்வெட்டுகளே யாகும். இனி அக்கல்வெட்டுகள் தரும் தகவல்களைக் கண்டின்பறுவோம்.

திருவிடைமருதூர்க் கல்வெட்டுகளில் நாடகசாலை

மதிரை கொண்ட பரகேசரியாகிய முதலாம் பராந்தக சோழனின் 27ம் ஆட்சியாண்டில் (907 + 27 = கி.பி. 934) திருவிடை மருதுடையார் (இறைவன்) திருஓலக்கம் எழுந்தருளும் போது முன்று சந்தியும் உடுக்கை வாசிக்கும் ஒருவனுக்கு விளங்குடி தேவர் நிலத்தில் நிவந்தமாக நிலம் அளிக்கப் பட்டது. இவ்வாறு நிலம் அளித்தவர்கள் திருவிடைமருதூர் சபையார், நகரத்தார், திருக்கோயிலுடையார், பதிபாத மூலத்தார் ஆகியோர். இவர்கள் அவ்வூர்க்கோயிலிலுள்ள, நாடகசாலையில் இருந்து, உடுக்கை வாசிப்பவன் ஒருவனுக்கு நிலம் அளிப்பதென முடிவு செய்து நிலமளித்திருக்கின்றனர்.

தமிழ் நாடக வரலாறு
எழுதவது தொடர்பான
தரவுகளாக, இப் பகுதியில்
தொகுக்கப்பட்டுள்ள
செய்திகள் உதவும் என்று
நம்புகிறோம்.

இவ்வாறு ஊர்சபை, நகரசபை, கோயில் நிர்வாக சபை, ஆகியவை கூடிப் பேசும் இடமாகவும் நாடகசாலை பயன்பட்டிருக்கிறது.

S.I.I. Vol V No : 721

முதலாம் பராந்தக சோழனின் 37ஆம் ஆட்சியாண்டினைச் (907 + 37 = கி.பி 944) சேர்ந்த மூன்று கல்வெட்டுகள் நாடகசாலைபற்றிப் பேசுகின்றன. முதல் கல்வெட்டில், மேற்கூறியவாறு பல்வேறு சபையினர் நாடகசாலையில் அமர்ந்து திருவாதிரைத் திருவிழா, சதயத்திருவிழா, அமவாசித்திருவிழா ஆகிய மூன்று திருவிழாக்களின் போது விளக்கெரிக்கத் தேவையான செலவுகளுக்கு நில நிவந்தம் அளித்தது பற்றிப் பேசப்பட்டுள்ளது.

S.I.I. Vol XXIII. No : 222

இரண்டாம் கல்வெட்டும், பல்வேறு சபையினரும் கோயிலிலுள்ள நாடகசாலையில் இருந்து கொண்டு, இறைவன் இரா ஸ்ரீபலி எழுந்தருளும் போது தேவையான விளக்குகள் எரிவதற்கு நிவந்தமளித்த செய்தியைக் கூறுகிறது.

S.I.I. XXIII No : 224

மூன்றாம் கல்வெட்டும் மேற்கூறியவாறு வேறுவேறு சபையினர் நாடகசாலையில் இருந்து நில நிவந்தம் அளித்தது பற்றிக் கூறுகிறது. இந்நிவந்தம் கோயிலின் முன்பில் தீமாலை ஒன்று எரிவதற்காக அளிக்கப்பட்டது.

S.I.I. Vol. XXIII No : 227

பாண்டியன் தலைகொண்ட கோப்பரகேசரியாகிய ஆதித்ய கலிகாலன் என்ற சோழன் இளவரசனின் 4ஆம் ஆட்சியாண்டில் (960 + 4 = கி.பி. 964) அக்கோயிலில் ஆரியக் கூத்தாடுவதற்குத் திருவெள்ளறைச் சாக்கை என்பவனுக்கு நிவந்தமளிக்க பட்டது. இதைப் பல்வேறு சபையினரும். அக்கோயிலில் உள்ள நாடக சாலையில் இருந்து அளித்தனர் என்று கூறுகிறது அக் கோயிலில் உள்ள கல்வெட்டொன்று.

S.I.I. Vol V No : 718

விக்கிரம சோழனின் ஆட்சிக்காலத்தில் (கி.பி. 1118 - 1135) நிலை விளக்குகள் எரிவதற்காக 1459 கலனே தூணி அறுநாழி நெல் திருவிளக்குப் புறமாக நிவந்தமளிக்கப் பட்டிருந்தது. இந்த நெல் கொண்டு கோயிலைச் சூழவும், நிருத்த மண்டபத்திலும் விளக்குகள் எரிக்க வேண்டும். இவ்வாறு முந்நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட விளக்குகள் எரிந்தன. நாடக சாலை என்றழைக்கப்பட்ட அதே அரங்கம் நிருத்த மண்டபம் என்றழைக்கப்படுவதைக் காண்க.

S.I.I Vol. XXIII No : 274

திருவதிகை

தென்னார்க்காடு மாவட்டம் திருவதிகையில் உத்தம சோழன் காலத்தில் (கி.பி. 970 - 985) நாடக சாலை மண்டபம் என்ற பெயரில் ஒரு மண்டபம் அழைக்கப்பட்டிருக்கிறது.

ARE 1921 - 22 பக் 118

பாண்டியன் தலைகொண்ட கோப்பரகேசரியாகிய ஆதித்ய கலிகாலன் என்ற சோழன் இளவரசனின் 4ஆம் ஆட்சியாண்டில் (960 + 4 = கி.பி. 964) அக்கோயிலில் ஆரியக் கூத்தாடுவதற்குத் திருவெள்ளறைச் சாக்கை என்பவனுக்கு நிவந்தமளிக்க பட்டது.

திருச்சிராப்பள்ளி மாவட்டம் திருவாணைக்கா ஐம்புகேஸ்வரமுடையார்க் கோயிலில் மதுரை நாயக்க மன்னனாகிய விஜயரங்க சொக்கநாத நாயக்கரின் கல்வெட்டு ஒன்றில் நாடகசாலை குறிப்பிடப்படுகிறது. வெங்கடேஸ் வரப்பா என்பவரது மகன் பாடகம் வைத்யப்பையா என்பவர் இந்த நாடகசாலையை அமைத்து அதில் பயிற்சியாளராகவும் இருந்திருக்கிறார். கல்வெட்டு இச்செய்தியைக் குறிப்பிடும்போது,

திருவாவடுதுறை

தஞ்சாவூர் மாவட்டம் திருவாவடுதுறையிலுள்ள கோமுக்தீஸ்வர் கோயிலில் உள்ள முதலாம் குலோத்துங்க சோழனின் 4ஆம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டொன்றில் (கி.பி. 1070 + 4 = 1074) பிரமதேய சபையார் கூடியிருந்து அக்கோயிலில் உள்ள நர்நாவித நடசாலை என்ற அரங்கினைப் பராமரிப்பதற்காக 70 காசுகள் அளித்தசெய்தி கூறப்பட்டுள்ளது.

ARE 1925 / 152

அதே திருவாவடுதுறை நாடக சாலையைப் பராமரிக்க விக்ரம சோழனின் காலத்திலும் (கி.பி. 1118 - 1135) நிவந்தமாக நிலமளிக்கப்பட்டிருந்தது.

ARE 1926/ 67

அரகண்ட நல்லூர்

இரண்டாம் இராஜாதிராஜ சோழன் காலத்தில் (கி.பி. 1163 - 1178) அவனது சிற்றரசனாக விளங்கிய மலையமான் பெரிய உடையான் என்பவன் அரகண்ட நல்லூர் ஒப்பிலா மணீஸ்வர முடையார் கோயிலில் நிருத்த மண்டபம் அமைத்திருந்த செய்தி அவ்வூர்க் கல்வெட்டால் தெரியவருகிறது. இவ்வூர் தென்னார்க்காடு மாவட்டம் திருக்கோயிலூர் வட்டத்தில் உள்ளது

ARE 1934 - 35 / 171

விரிஞ்சி புரம்

மூன்றாம் இராஜராஜசோழனின் 44ம் ஆட்சியாண்டில் (கி.பி 1216 + 44 = 1260) பல்லவாண்டார் ஆகிய எதிரிலி சோழ சம்புவராயனின் அகம்படி பெண்டாகிய அழகிய சோழ நல்லூர் நம்பாத்தான் என்ற பெண்ணின் மகனாகிய ஒட்டுவார் நாயனாகிய இலங்கேசுரதேவன் என்பவன் இருஞ்சுரம் என்ற ஊரிலுள்ள வழித்துணை நாயனார் கோயிலில் நிருத்த மண்டபம் ஒன்றைக் கட்டியதாக அக்கோயில் கல்வெட்டொன்று தெரிவிக்கின்றது. இக்கோயில் தற்போது மார்க சகா யேஸ்வரர் கோயில் என்றழைக்கப்படுகிறது.

ARE 1939 - 40 / 192

திருவாணைக் கா

திருச்சிராப்பள்ளி மாவட்டம் திருவாணைக்கா ஐம்புகேஸ்வரமுடையார்க் கோயிலில் மதுரை நாயக்க மன்னனாகிய விஜயரங்க சொக்கநாத நாயக்கரின் கல்வெட்டு ஒன்றில் நாடகசாலை குறிப்பிடப்படுகிறது. வெங்கடேஸ் வரப்பா என்பவரது மகன் பாடகம் வைத்யப்பையா என்பவர் இந்த நாடகசாலையை அமைத்து அதில் பயிற்சியாளராகவும் இருந்திருக்கிறார். கல்வெட்டு இச்செய்தியைக் குறிப்பிடும்போது, - sikshakam என்று தெலுங்கு மொழியில் குறிப்பிடுகிறது. இந்த நாடகசாலை நாயக்க மன்னனின் திருச்சி அரண்மனையைச் சேர்ந்ததாகக் கருதப்படுகிறது. இக்கல்வெட்டின் காலம் கி.பி. 1723.

மதுரை மற்றும் தஞ்சையை ஆண்ட நாயக்க மன்னர்கள் இசைக் கலைக்கும்

பிறநுண்கலைகளுக்கும் பெரிதும் ஆதரவளித்தார்கள் என்றும் ஐம்புகேஸ்வரத்திலுள்ள இந்தச் சுவையான செய்தியைத் தரும் கல்வெட்டு, அக்கலைகளுக்கு அவர்கள் அளித்த ஊக்கத்தை மேலும் உறுதிப்படுத்துகிறது என்றும் மத்திய தொல் பொருள் ஆய்வுத்துறைக் கல்வெட்டாய்வாளர் கருதுகிறார்.

ARZ 1937 - 38 / 48 & P .111. Para 84.

தஞ்சாவூர் மாவட்டம் கும்பகோணம் வட்டத்தில் உள்ள ஊர் மானம்பாடி. இவ்வூரில் முதலாம் குலோத்துங்க சோழன் காலத்தில் (கி.பி. 1088) தமிழ்க் கூத்து நடைபெற்றது. இக்கூத்து நடைபெற்ற இடம் அல்லது அரங்கு கூத்து கண்டருளும் இடம் என்று கல்வெட்டில் குறிப்பிடப் பெறுகின்றது. இவ்வரங்கில் விளக்குகள் எரிவதற்கு நிவந்தமளிக்கப்பட்டிருந்தது.

ARE 90,94 / 1931 - 32 & P.56

வேலூர் மாவட்டம், வட்டம் விருஞ்சிபுரத்தில் உள்ள மார்க்க சகாயேஸ்வரர் கோயிலில் மூன்றாம் இராஜராஜ சோழன் காலத்தில் (கி.பி. 1260) நிருத்த மண்டபம் கட்டப்பட்டது. இம்மண்டபத்தை ஒட்டுவார் நாயன் என்ற இலங்கேசுர தேவன் கட்டினான் என்றும் இவன் பல்லவாண்டார் என்ற எதிரிவிசோழனின் பணியாளர் என்றும் கல்வெட்டுத் தெரிவிக்கிறது.

ARE 192 / 1939 - 40

காஞ்சிபுரம் ஏகாம்பரநாதர் கோயிலில், வீரப்பிரதாப விஜயநகர மன்னன் மூன்றாம் புக்கனின் மகள் திரியம்பகதேவி என்ற பெண் அக்கோயிலில் உள்ள தாண்டவ தேவர் என்ற இறைவன் முன்னே 16 கால் சிதர் மண்டபம் ஒன்றையும் கட்டியிருக்கிறாள் என்ற செய்தியை அக்கோயில் கல்வெட்டு ஒன்று தெரிவிக்கிறது.

ARE 348/1939 - 40

தென்னார்க்காடு மாவட்டம் திருக்கோயிலூர் வட்டத்தைச் சேர்ந்த அரகண்ட நல்லூர் ஒப்பிலா மணீஸ்வரர் கோயிலில் கிளியூரைச் சேர்ந்த மலையமான் பெரிய உடையான் இரையூரன் சற்றுக் குடாதான் வன்னியநாயன் என்பவன் இக்கோயிலில் நிருத்த மண்டபம் அமைத்தது பற்றித் தெரியவருகிறது.

ARE 171 / 1934 - 35 & P. 61

தென்னார்க்காடு மாவட்டம் கள்ளக்குறிச்சி வட்டம் கூகையூரில் உள்ள சிவன் கோயில் மலையமான் வம்சத்தில் வந்த ராஜராஜ கோவலராயன் என்ற கூகுடையான் ஈசானன் பொன்பரப்பினான் என்பவனால் கட்டப்பட்டது. ஆதலால் அக்கோயில் ஸ்ரீகைலாசமாகிய பொன்பரப்பின ஈஸ்வர முடையநாயனார் கோயில் என்று அழைக்கப்பட்டது. இக்கோயிலில் கருவறை, அர்த்தமண்டபம், ஸ்நயன மண்டபம், நிருத்தமண்டபம், முதல்பிரகாரம், கோபுரம், இரண்டாம் பிரகாரம், அதன் கோபுரம் ஆகிய கோயில் பகுதிகள் கட்டப்பட்டன.

ATE 93 / 1918

திருச்சிராப்பள்ளி மாவட்டம் திருமழவாடியிலுள்ள மூன்றாம் இராஜராஜ சோழனின் (கி.பி. 1223) கல்வெட்டு ஒன்று - குற்றூருடையான் தெற்றி பெரியான்

என்ற எதிரிவிசேஷ மூவேந்த வேளான் என்பவன் கோயிலையும் நிருத்த மண்டபத்தையும் விரிவுபடுத்தித் திருப்பணி செய்தான் என்று தெரிவிக்கின்றது.

ARE 91 / 1920 & p. 107. Para. 23

விஜயநகர மன்னனாகிய இரண்டாம் வேங்கடபதி தேவ மகாராயர் காலத்தில் (சகவருடம் 1545. கி.பி. 1623) லிங்க ரெட்டி என்பவன் விருத்தகிரீஸ்வரர் கோயில் கர்ப்ப கிருகம், அர்த்த மண்டபம், மகாமண்டபம் மற்றும் நிருத்த மண்டபத்தைக் கட்டினான். மேலும் அக்கோயிலில் இறைவன் இறைவி உருவங்களைச் செய்துவைத்து, திருமேனிகளை ஊர்வலமாக எடுத்துசெல்வதற்கும் நிவந்தமளித்திருந்தான்.

ARE 1 / 1913. & Page. 125.

கி.பி. 11 ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த பாண்டிய மன்னன் ஸ்ரீவல்லபன் காலத்தில் மதுரையிலுள்ள அரண்மனையில் நாடக சாலை அமைந்திருந்தது. இந்நாடகசாலை அரண்மனையின் உள்ளாலையில் இருந்ததென்றும், இந்நாடக சாலையில் உள்ள பள்ளிக்கட்டில் பாண்டியராயன் என்றழைக்கப்பட்டதென்றும் தெரிய வருகிறது. இப்பள்ளிக்கட்டில் அமர்ந்து மன்னன் அரச பணிகளைக் கவனிப்பது உத்தரவிடுவது போன்ற பணிகளில் ஈடுபட்டிருந்தான் என்பதை மதுரை மாவட்ட நிலக்கோட்டை வட்டக் குருவித்துறையிலுள்ள சித்ர வல்லப்ப பெருமாள் கோயில் கல்வெட்டு ஒன்று தெரிவிக்கின்றது.

கல்வெட்டு...

திரிபுவனச் சக்கரவர்த்திகள் ஸ்ரீவல்லபதேவர் மாடக் குளக்கீழ் மதுரை கோயிலில் உள்ளாலை நாடக சாலையில் பள்ளிக்கட்டில் பாண்டிய ராயனின் எழுந்தருளி இருந்து

S.I.I. Vol XIV No : 254

S.I.I. Vol XXIII No : 227

கல்வெட்டுவாரிகள்

1.

2. சபையாரும் திருவிடை மருதில் நகரத்தாரும் திருக்கோயிலுடையார்களும் பதிபாத மூலத்தாரும் நாடக சாலையில் இருந்து ... லின் முன்பில் தீமாயை ஸ்ரீபரா ...

3. தீமாயை ஒன்றினுள் தச்ச விளக்கு பதினேழு....

S.I.I Vol. V. No 718

கல்வெட்டு வாரிகள்

1.

2. கோயில் மயிலை ஆளபரா

3. ந்தக மூவேந்த வேளாரும் திரைமூர் நாடுடையாரும் திருவிடை மருதில் நகரத்தாரும் தேவகந்மிகளும் நாடக சாலையிலுள்

கி.பி. 11 ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த பாண்டிய மன்னன் ஸ்ரீவல்லபன் காலத்தில் மதுரையிலுள்ள அரண்மனையில் நாடக சாலை அமைந்திருந்தது. இந்நாடகசாலை அரண்மனையின் உள்ளாலையில் இருந்ததென்றும், இந்நாடக சாலையில் உள்ள பள்ளிக்கட்டில் பாண்டியராயன் என்றழைக்கப்பட்டதென்றும் தெரிய வருகிறது.

4. லே இருந்து கீத்தி மறைக்காடன் ஆன திருவெள் அறை சாக்கைக்கு நிவந்தஞ் செய்து குடுக்க என்று ஏவலால்...

S.I.I. Vol XXIII No: 274

கல்வெட்டு வரிகள்

7. உடையார் திருவிடை மருதுடையார் கோயில்...ச்சூழவும் இக்கோயில் நிருத்த மண்டபத்து எரியக் கடவிதாக வைத்த நிலை விளக்குகளில்...

S.I.I. Vol V

No: 721 கல்வெட்டு வரிகள்

1. திலைமூர் உபனலியாரும்.....

2.நகரத்தாரும் திருக் கேயிலுடையார்களும் பதிபாத மூலத்தாரும் நாடக சாலையில் இருந்து திருவிடை மருதுடையார்க்கு திரு ஓலக்கத்து மூன்று வபந்தியும் உடுக்கை வாசிப்பாளொருவனுக்கு

3.

தமிழக அரசின் தொல்லியல் துறையில் ஆய்வாளராகப் பணிபுரிபவர் முனைவர் ஆ. பத்மாவதி.

தமிழகத் தொல்லியல் துறை சார்ந்த தகவல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு சிரத்தையாக ஆய்வுகளை தொடர்ந்து மேற்கொண்டு வருகிறார். நன்னிலம் கல்வெட்டுகள் (3 தொகுதிகள்)

திருவீழிமிழலைக் கல்வெட்டுகள், திருவலஞ்சுழிக் கல்வெட்டுகள், தாமரைப்பாக்கம் கல்வெட்டுகள் ஆகிய கல்வெட்டுத் தொடர்பான ஆய்வு நூல்களும் 'சோழர் ஆட்சியில்அரகம் மதமும்' (முனைவர் பட்ட ஆய்வு) என்ற நூலும் இவரது ஆய்வுகள்

S.I.I. Vol XXIII No. 222

கல்வெட்டு வரிகள்

2. திரைமூர் சபையாரும் திருவிடை மருதில் நகரத்தாரும் திருக்.....

3. தாரும் நாடகசாலையில் இருந்து திங்கள் பெரும் பலி திருவாதிரைத் திருவிழாவுக்கும் சதையத்திருவிழாவுக்கும்.....

S.I.I. Vol XXIII No: 224

கல்வெட்டு வரிகள்

1.திருவிடை மருதில்

2. நாடக சாலையிலிருந்து இராஜூபலி எழுந்தருள மல.....ண்டு விளக்கு எட்டினுள் தச்சவிளக்கு சயஅ உப.....க்கு எட்டும் ஆக.....

3.

இராமாயண ஒயில் நாடகம்

கி. பார்த்திபராஜா

ஒயில் என்ற சொல்லுக்கு நளிணம் (அ) அழகு என்பது பொருள். ஒயிலாட்டம் என்ற ஆட்டக் கலையின் நுட்பங்களான கைவீச்சு, குத்தாட்டம், பின்னிறக்கம், மடக்கு, புரவல், சுற்று முதலானவை 'ஒயில்' என்ற சொல்லின் தன்மையை அர்த்தப்படுத்துகின்றன. ஒயிலாட்டம் ஆடவர்கள் மட்டுமே ஆடக்கூடிய ஆட்டம். ஒயிலாட்டம் மிகுதியும் வழங்கி வரக்கூடிய தமிழகத்தின் தென்பகுதிகளில், கதை தழுவிய ஆட்டங்கள் மிகக் குறைவாகவே உள்ளன. கதை தழுவிய ஆட்டங்கள் அல்லது கதை தழுவிய கூத்துகள் தமிழகத்தின் வடபகுதிகளிலேயே இன்றுவரை செல்வாக்குச் செலுத்தி வருகின்றன. வில்லிசை அல்லது வில்லடிப் பாடல்கள், கதைப்பாடல்கள் என்பவைதாம் 'கதைகூறும்' தன்மையைத் தக்கவைத்துக் கொண்டுள்ள தென்பகுதி வடிவங்கள் ஆகும். தற்பொழுதும் கூட இப்பகுதிகளில் இசைநாடகம் என்ற வடிவத்தைத் தவிர பிற கதைதழுவிய கூத்திற்கான வளமான பின்னணி என்பது பெரும்பாலும் இல்லை. குறவன் குறத்தி ஆட்டம் முதலானவற்றில் கதைக்கூறுகள் குறைவே என்பதையும் அவையும் கூட பிற ஆட்டக்கலைகளுடனேயே - குறிப்பாகக் கரகாட்டம் - சேர்ந்துதான் நிகழ்த்தப்படுகிறது என்பதையும் கவனிக்க வேண்டும்.

எனவே பல்வேறு ஆட்டங்கள் தங்களது நிகழ்வில் கதைகளை ஏற்றல் என்பது இயல்பான தேவையாயிற்று. கரகாட்டம் நையாண்டி மேளத்துடன் நிகழ்த்தப்படும் 'ஆட்டக்கலை' தான். ஆனால், ஆட்டத்தை மட்டுமே மக்கள் வெகுநேரம் ரசிப்பதில் உள்ள சிக்கல்களை உணர்ந்து ஆட்டத்தின் உள்ளேயும் இடையேயும் கதைகள் சேர்க்கப்பட்டன.

திருவிழா முதலான விழாக்கால இரவுகளில் மூன்று மணிநேர, நான்குமணிநேர ஆட்டங்கள் முடிந்து மக்கள் வீடுகளுக்குத் திரும்புவதில் உள்ள சிக்கல்களும், ஆட்டங்கள் கதையேற்று முழுஇரவு நடத்தப்பட உந்துதலாயிற்று. சங்கரதாச சுவாமிகளின் நாடகப் பிரதிகள் அதிகபட்சம் மூன்றுமணிநேர நாடகங்களாகவே இருக்க, அதே பிரதிகளைச் சற்றே விரித்து முழு இரவு நாடகங்களாக ஸ்பெஷல் நாடக அமைப்பு நடத்தியதையும்/ நடத்தி வருவதையும் இதனுடன் நாம் இணைத்துக் காணலாம்.

வாய்மொழி மரபில் உள்ள இவ்வடிவத்தைக் கள ஆய்வு செய்து ஆவணப்படுத்தியுள்ளார், கி. பார்த்திபராஜா. பாரதி பற்றிய ஆய்வு நூல் ஒன்றையும், சிறுகதைத் தொகுப்பு ஒன்றையும் வெளியிட்டுள்ளார். சென்னைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ் இலக்கியத் துறையில் தமது முனைவர் (பி.எச்.டி) பட்டத்திற்காக தெ.பொ.ய் பற்றி ஆய்வு செய்து வருகிறார்.

இதைப் போலவே ஓயிலாட்டம் எனப்படுகிற ஆட்டக்கலை, குறிப்பிட்ட தொரு காலகட்டத்தில் கதையேற்றுள்ளது. இன்றளவும் கதை தழுவாத ஆட்டமாகவும் ஓயிலாட்டம் நிகழ்த்தப்பட்டுக் கொண்டிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது ஆகும்.

இராமாயணக்கதை மிக விரிவானதாதலானும் அக்கதை பரவலாக அறிமுகமானதேயாதலானும் ஓயில் நாடகத்தில் கதையை விரைந்து நடத்திச் செல்லுதல் அவசியமான ஒன்றாக இருக்கிறது. மூன்று முழு இரவு ஆட்டமாக நடத்தப் பெற்ற இராமாயண ஓயில் நாடகம் தற்போது ஒருநாள் நிகழ்வாகக் குறுகிவிட்டது. கூனி வருகையுடன் தொடங்கும் ஓயில் நாடகம் அசோகவனத்தில் சீதை கணையாழி பெறுதலுடன் முடிவடைகிறது. இராமர் பட்டாபிஷேகம் என்ற மங்களக் காட்சியுடன் முடிக்கப்படுவது ஓயில் நாடக மரபாதலால் தற்போது பட்டாபிஷேகம் பற்றிய பாடல் மட்டும் பாடப்படுகிறது.

ஓயில் நாடகத் தொடக்கம் முதல் இறுதிவரை மேடையின் நடுவில் கிடைக்கோட்டில் ஐந்து ஆட்டக்காரர்கள் அடவுகளிட்டு ஆடுகின்றனர். கதாபாத்திரங்களின் பாடல்களுக்குப் பின்பாட்டுப்பாடுபவர்களாகவும் பாத்திரங்களோடு இடையிடையே உரையாடுபவர்களாகவும் இவர்களிருக்கின்றனர். இக்குழுவினர் மட்டுமன்றி ஒப்பனையிட்ட அனைத்துக் கதாபாத்திரங்களுமே அடவுகளிட்டு ஆடுகின்றனர்.

ஓயில் நாடகப் பாடல்களில் பெரும்பாலானவை ஓயிலாட்ட அடவுகளுக்குத் தகுந்த தாள அமைப்பில் அமைந்தவை. ஒரே பாடலின் அடிகள் மந்தகதியிலும் துரித கதியிலும் பாடப்படுவது உண்டு. ஆட்டக் கலைஞர்கள் காலை இறுக்கிப் பிடிக்கும் வெண்ணிற முழுக்கால் சட்டையும் அதன்மேல் வண்ண அரைக்கால் சட்டையும் கையில்லாத பனியன்துணியும் அணிகின்றனர். பிற கதைப்பாத்திரங்கள் பிற புராண நாடகங்களில் பயன்படுத்தும் உடைகளை அணிகின்றனர்.

இந்த நிகழ்த்துகலை வடிவத்தில் அதிகமாக இடம்பெறும் கலைஞர்கள் மறவர் சாதியைச் சேர்ந்தோரேயாவர். ஓயிலாட்டக்கலை உள்ளிட்ட நாட்டார் நிகழ்த்து கலைகள் வெகுசன ஊடகங்களால் நெருக்கடியைச் சந்தித்த பொழுதும் பிற சாதியினரையும் உள்ளிழுத்துக் கொண்டிருக்கிறது. இப்பொழுது மறவர், பள்ளர், பறையர், நாவிதர் முதலான சாதிப்பிரிவுகளைச் சேர்ந்தோர் இடம் பெற்றுள்ளனர்.

இந்த ஆய்வு மேற்கொள்ளப்பட்ட ஓயில்நாடகக் குழுவின் தலைவரான எழுபத்தெட்டு வயதான கண்ணுச்சாமித் தேவருக்குக் 'குரல்' போய்விட்ட நிலையில் அறுபத்தாறு வயதான கருப்பையாத் தேவருக்குப் பாடமாக இருப்பது மேற்குறிப்பிட்ட பகுதிமட்டுமே. வாழ்வுக்குப் போராடும் இந்த ஓயில்நாடகக் குழுவின் கலைஞர்களில் இருவரைத்தவிர மற்றெல்லோரும் ஐம்பது வயதுக்கு மேற்பட்டோரே. அவ்விரு கலைஞர்களும் கூட நாற்பதைந்து வயதினர். ஓயில்நாடகக் கலைக்கு இளைஞர்களின் வருகை இல்லை என்பதை உணர்ந்துள்ள ஓயில் நாடக ஆசிரியர் கண்ணுச்சாமித் தேவரால் ஓயில்நாடகக் கலையின் எதிர்காலம் குறித்துக் கவலைப்பட்டுக் கண்கலங்கவே முடிகிறது.

சூர்ப்பனகை வருகை

பொழுது போய் வெகுநேரமாச்சு தப்பா
போன மகனை இன்னும் காணேன்
செல்வ மகனைத்தேடி திடமுடனேசாதம்கொண்டு ஆ... (2)

வனமே சென்ற மகனைத் தேடி
வாரேன் நானும் உந்தன் தாயார் ஆ...
சாதம் கொண்டு வாரேன் மகனே
தாயாரான சூர்ப்பனகை (2)
அத்திலே தலை முழுகி
அலகுச் சம்பா நெல்ல றுத்து (2)
சம்பா நெல்லு அரிசி குத்தி
சமையல் பண்ணி சாதம் கொண்டு (2)
கோதி மயிர் முடிந்து
கோல வர்ண பொட்டும் இட்டு (2)
அன்ன நல்ல நடை நடந்து
அருமை நல்ல மகனைத் தேடி (2)
பாத சரம் தண்டைக் கொலுசு
பட்ட ரவிக்கை தானும் பூட்டி (2) (வனமே...)

ஆஹா. இந்த வனாந்தரமான காட்டில் நமது மகன் எங்கு இருக்கிறான் என்று தெரியவில்லை. ஆனால், இந்த வனத்தைத் தாண்டி அடுத்த வனம் செல்வோம்.

அங்கு சிங்கம் அடர்ந்த வனம்
சிறு புலிகள் தூங்கும் வனம் (2)

அங்கு வேங்கை அடர்ந்த வனம்
வெங்காளம் பூத்த வனம் (2)
வே இருண்ட வனந்தனிலே
ஏகி வாரேன் சூர்ப்பனகை (2)

இந்த ஒயில்நாடகம்
சென்னைப் பல்கலைக்கழகத்
தமிழ் இலக்கியத்துறை
நாட்டார் வழக்காற்றியல்
நிறைசான்றிதழ் (Diploma)
படிப்பிற்காக ஒலிநாடாவில்
பதிவுசெய்யப் பெற்று
எழுத்தாகி இருக்கிறது.
இராமாயண ஒயில்
நாடகத்தின் முழுப்பகுதியும்
விரைவில் நூலாக
வெளியிடப்படவுள்ளது.
நாடகத்தின் ஒரு பகுதியான
'சூர்ப்பனகை அங்க பங்கம்'
மட்டும் இங்குத்
தரப்பட்டுள்ளது.

ஆஹா இந்த வனத்தில் எங்கு பார்த்தாலும், எங்கு தேடியும், நமது மகனைக் காணவில்லை. இதோ ஒரு ஆல விருட்சம் தெரிகின்றது. அங்கு தான் இருக்க வேண்டும். அங்கு போய் சென்று பார்ப்போம். ஆஹா நமது மகன் நித்திரை செய்பவன் போல் தெரிகிறது. அருகில் சென்று பார்ப்போம்.

கண்மணியே எழுந்திருவயடா - நான் பெற்ற கண்ணே
கண்மணியே எழுந்திருவயடா (2)

மகனே - காடா உனக்கு மனை
வீடா நீ இங்குறங்க (2) - மகனே

பெற்ற தாய் வந்து நின்று
பேசுவதெல்லாம் தெரிந்து (2)

உற்ற மொழி சொல்ல லாகாதா - நான் பெற்ற கண்ணே
உற்ற மொழி சொல்ல லாகாதா (2) (கண்மணியே)

ஆஹா நமது மகன் நித்திரை செய்கிறான். மகனே தாயார் வந்து அருகில் நின்றும் இப்படி நித்திரை செய்கிறாயே... என்ன ஆச்சரியமாய் இருக்கின்றது. மகன் இரு துண்டமாக தலைவேறு முண்டம் வேறாய் இருக்கின்றான். ஆஹா என்ன செய்வேன்.

அப்பா மகனே என்ன செய்வேனடா (2)
அட அருமை மகனே என்ன செய்வேனடா (2)
மகனே கட்டிக் கரும்பே என்ன செய்வேனடா (2)
அட கண்ணே மணியே என்ன செய்வேனடா (2) - மகனே
காட்டில் தவம் வாங்க என் மகனே (2) - இங்கு
வந்தாயோடா மகனே கண்மணியே - நீ (2)
வந்த இடத்தினில் என் மகனே - (2) உன்னை
வெட்டி இருப்பதென்ன கண்மணியே - அட (2) மகனே
பிரம்ம தேவனிடத்தில் மந்திர வான் வாங்கி (2) ஏ
வந்தாயோடா நீ மகனே கண்மணியே - நீ (2) மகனே
பத்து தலை இராவணனும் மாமனாரு என் மகனே (2)
உன்னை எங்கேவென்று கேட்டாலும் என் மகனே (2)
நான் என்ன சொல்லப் போறேனடா கண்மணியே - அட (2)

மகனே உன்னை இப்படி யாரோ கண்டந் துண்டமாக வெட்டி இருக்கிறார்களே... நான் என்ன செய்வேன்.

அட அப்பா மகனே என்ன செய்வேனடா
அட அப்பா மகனே என்ன செய்வேனடா
என் அருமை மகனே என்னசெய்வேனடா (2) அட
கட்டிக்கரும்பே என்ன செய்வேனடா (2) அட
கண்ணே மணியே என்ன செய்வேனடா (2)

ஆஹா. நமது மகனை யாரோ ஒருவன், அரக்கர்களா... யாரோ ஒருவன் கண்டந் துண்டமாக வெட்டியிருக்கின்றார்கள். ஆஹா... நமது மகனை எடுத்து அடக்கம் செய்துவிட்டு பின்னால் நமது மகனை யார் இப்படி கண்டந் துண்டமாக வெட்டியிருக்கின்றார்கள் என்று பார்ப்போம். ஆஹா நமது மகனை எடுத்து அடக்கம் செய்வோம்.

அடக்கக்ஞ் செய்யப் போறேன் நானும்
போறேன் நானும்
அருமையுள்ள கண்மணியே - (2)
கொண்டு போறேன் என் மகனை
என் மகனை
குலவால ரக்கனையும் (2)

ஆஹா... நமது மகனை இதோ அடக்கம் செய்து பின்னால் யாரென்று பார்ப்போம்.

மகனே நான்

கொட்டா நீலகல் பொறக்கி (2) நான்

பெற்ற மகனே குலவாலா - நான்

கோபுரங்க கட்டி வச்சேன் கட்டி வச்சேன் - அந்த

கோபுரத்து மேலே அல்லோ (2)

நான் பெற்ற மகனே குலவாலா

ஒரு கொடிதா படர்ந்திருக்க

அந்தக் கொடி யெடுத்து பூசை பண்ண

நான் பெற்ற மகனே குலவாளா

ஒரு குடந்தையெல்லாம் சஞ்சலம்தான் சஞ்சலந்தான்

நான் மடியில கல் பொறக்கி

மடியில கல் பொறக்கி

நான் பெற்ற மகனே குலவாலா

மாடங்கள் கட்டிவைத்தேன் - (2) அந்த

மாடத்து மேலே அல்லோ

நான் பெற்ற மகனே குலவாலா

மருவு வளர்ந்திருக்க (2) அந்த

மருவு எடுத்து ஊசு செய்ய

நான் பெற்ற மகனே குலவாளா - இன்னைக்கு ஒரு

மயிந்தன் இல்லா சஞ்சலந்தான் (2)

அரணிப்பூ நல்ல தரம் (3)

நான் பெற்ற மகனே குலவாளா

அடுக்கடுக்கா வாங்கினதா (3) என்னை

அடுத்தாங் கெடுத்தியளே (2)

இந்த சண்டாள வாசலிலே

என்ன அவதிப்பட வச்சியளே

அப்பா - காற்றும் திருநீறு (2)

நான் பெற்ற மகனே குலவாளா - நீ

தலை குளிக்கும் பன்னீரு (2) நீ

தலைய குளித்து வந்தால்

நான் பெற்ற மகனே குலவாளா

தங்க மணியடிக்கும் (2)

ஆந் தித்திப்பு நல்ல தரம் - (3)

நான் பெற்ற மகனே குலவாளா

தொடுக்கையில் வாயினதா (3)

என்ன தொடுத்துங்கெடுத்தியளே - (2)

இந்த சண்டாள வாசலிலே

நான் பெற்ற மகனே குலவாளா

என்னைத் துயரப்பட வச்சியளே (2)

ஆஹா... ஆண்டாண்டு அழுதாலும் மாண்டார் வரப்போவதில்லை. நமது மகனை இதோ அடக்கம் செய்வோம்.

அடக்கம் செய்யப் போறேன் நானும்
 அருமையுள்ள கண்மணியே - இன்னைக்கு
 அடக்கம் செய்யப் போறேன் நானும்
 அருமையுள்ள என் மகனை
 கொண்டு போறேன் என்மகனை
 குலவாள் அரக்கனைத்தான் (2)

சூர்ப்பனகை: ஆஹா மகனை அடக்கம் செய்து முடித்தோம். நமது மகனை யார் இப்படி கண்டந்துண்டமாக வெட்டியதென்று ஓரிடத்திலிருந்து கவனிப்போம். ஆஹா சுற்றும் முற்றும் பார்க்கும்போது ஒரு திடம் ஒன்று தெரிகின்றது. ஆஹா; அந்தத் திடத்தைப் பார்க்கும் போது எவ்வளவு அழகாக இருக்கின்றது. அவரைப் பார்த்தால் எவ்வளவு அழகாக இருக்க மாற்றார். ஆஹா இந்தப் பிள்ளை போனால் எத்தனையோ பிள்ளை பெற்றுக் கொள்ளலாம். இந்தக் கணவனை நிச்சயம் அடைந்தே தீர வேண்டும்.

இராமன்: ஆரடி கள்ளி நீ தான் - இந்த
 அரண்மனை காட்டில்
 கூரடி உந்தன் பேரை
 குழந்தைச் சிறு மங்கையாரே ஆ...
 ஆரடி சிறுக்கி இந்த அஷ்டப்பட்ட காத்த வேளையில் (2)
 கூரடி உந்தன் பேரை குழந்தைச் சிறு மங்கையாரே (2)
 பரலனோடு - (3) அழுது கொண்ட பைங்கினியே
 நீயாரடி - யாரடி நீ (2)
 (ஆரடி)

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி நமஸ்கரிக்கின்றேன்.

இராமன்: பெண்ணே மங்கலமாக இருப்பாய். பெண்ணே நீ யார் என்னை வணங்க வேண்டியவள்.

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி நான் இவங்கை ஆளப்பட்ட இராவணேஸ்வரனின் தங்கை. இந்த வனத்தில் நான் இப்படியே திரிந்து வரும் பொழுது தங்களின் பாதத்தின் அளவைக் கண்டு ரசித்தேன். இந்தப் பாதத்தைப் பார்க்கும் பொழுது அழகாக இருக்கின்றதே. இந்தப் பாதத்துக்கு உரியவரை நாடினால் மிகவும் நன்மை கிடைக்குமென்று தங்களை நாடி வந்திருக்கின்றேன்.

இராமன்: பெண்ணே...

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி.

இராமன்: எதற்காக இந்த வனாந்தரமான காட்டில் வரவேண்டிய காரணம் யாது?

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி. நான் வந்து கன்னிப் பெண்ணாகக் காட்சி அளித்துக் கொண்டிருக்கிறேன். தாங்களுடைய பாதத்தைப் பார்த்தவுடன் தாங்கள் மீது மையல் கொண்டேன். ஆகையினால் தாங்களைத் திருமணம் செய்ய ஆசை கொண்டு தங்களை நாடி வந்திருக்கின்றேன். ஸ்வாமி.

இராமன்: ஆஹா பெண்ணே...

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி

இராமன்: என்ன வார்த்தை உரைக்கின்றாய்.

சூர்ப்பனகை: தாங்களைக் கட்டிப் பிடித்து முத்தம் தரவேண்டும் என்ற ஆசையில் வந்திருக்கின்றேன்.

இராமன்: அடி எங்கிருந்து இங்கு வந்தாய்

இந்திர சால கன்னியடி நீ - (2)

எங்கிருந்து இங்கு வந்தாய்

இந்திர சால கன்னியடி நீ - (2)

இந்திர சால கன்னியடி நீ

எங்கு வந்தாய் இவ்வனத்தில்

(எங்கிருந்து)

இராமன்: பெண்ணே

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி

இராமன்: எங்கிருந்து இங்கு வந்தாய். எதற்காக வந்தாய். என்ன காரணம் என எடுத்துரைப்பாய்.

சூர்ப்பனகை: இராவணனின் தங்கை ஐயா

ராட்சதரர் கூட்ட மய்யா

ஏகி வந்த கள்ளி அய்யா

ஏற்றிடுவீர் என்னை அய்யா

கட்டி யணைத்து ஒரு முத்தமும் இட்டு

என்னை வதைத்தாலும் போகமாட்டேன் உன்னைவிட்டு

கட்டி யணைத்து ஒரு முத்தமும் இட்டு

உயிர் வதைத்தாலும் போகமாட்டேன் உன்னை நான் விட்டு

கட்டி யணைத்து ஒரு முத்தமும் இட்டு

உன்னைக் கல்யாணம் பண்ணாமல் போகவும் மாட்டேன்

கட்டி யணைத்து ஒரு முத்தமும் இட்டு

உயிர் வதைத்தாலும் போகமாட்டேன் உன்னை நான் விட்டு

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி.

இராமன்: என்ன...

சூர்ப்பனகை: எப்படியாவது தாங்களை நான் மணமுடிக்க வேண்டும் என்று ஆசைப்பட்டேன். ஆகையினால் என்னைத் தாங்கள் திருமணம் செய்து கொள்ள வேண்டுமென்னா.

இராமன்: பெண்ணே

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி

இராமன்: என்னைத் திருமணம் செய்து கொள்ளுவதற்கு... எனக்கோ ஒரு மனைவி இருக்கின்றாள். அவள் யார் தெரியுமா.

சூர்ப்பனகை: அப்படியா;

இராமன்: அடி மானே மரகதமே

ஏனோ இந்த விதமே (2)

ஏனோ இந்த விதமே

நானே சொல்வேன் தினமே (மானே)

இராமன்: பெண்ணே...

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி...

இராமன்: எனக்கு மனைவி ஒன்று

இருக்குறாள் இவ்விடத்தில்

மணக்கேரலம் நீ முடிக்க

இளையோனிடத்தில் செல்வாய் (மானே -)

சூர்ப்பனகை: ஆசை வைத்தேன் உந்தன் மேலே

ஐயாவே ராச ராச

ஆசை வைத்தேன் ஐயா ஆசை வைத்தேன்

உந்தன் மேலே

ஐயாவே ராஜ ராஜா

ஐயாவே ராச ராஜா பொய் சொல்ல வேதனைதான்

ஆசை வைத்தேன் உந்தன் மேலே

ஐயாவே ராச ராஜா

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி...

இராமன்: பெண்ணே...

சூர்ப்பனகை: அப்படியென்றால் தாங்கள் எனக்குக் கூறும் பதில்?

இராமன்: பெண்ணே... நீ எனக்கோ மணமாகிவிட்டது. என் தம்பி இளையவன் அடுத்த வனத்தில் கனி பறிக்கச் சென்றிருக்கிறான். அங்கு சென்று அவனை மறுமணம் செய்து கொள்வாயாக.

சூர்ப்பனகை: அப்படியே ஆகட்டும் ஸ்வாமி. ஸ்வாமி அனேகங்கோடி நமஸ்காரம்.

இலக்குவன்: பெண்ணேமங்களமாகட்டும் எழுந்திருப்பாய். பெண்ணே நீ யார்.

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி. நான் எனது சொந்த ஊர் இலங்கை மாநகர். இலங்கை மாநகரத்து இராவணேஸ்வரனின் தங்கை. என் பெயர் சூர்ப்பனகை என்பார்கள். அல்லது காமவல்லி என்பார்கள்.

இலக்குவன்: அடி காமவல்லி என்னை நாடி வந்தக் காரணம்.

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி தாங்கள் என்னைக் கல்யாணம் செய்து கொள்ள வேண்டும்.

இலக்குவன்: கல்யாணம்...

சூர்ப்பனகை: செய்து கொள்ள வேண்டும்.

இலக்குவன்: கல்யாணம் செய்து கொள்ளும்படி அனுப்பி வைத்தவர் யார்?

சூர்ப்பனகை: தாங்களுடைய அண்ணனாம் அடுத்த வனத்தில் இருக்கின்றார். அவருக்குத் திருமணமாகிவிட்டதாம். நீ உடனடியாகச் சென்று என் தம்பி அடுத்த வனத்தில் இருக்கின்றான். திருமணம் செய்துகொள் என்று உரைத்தார். அதன்படி இங்கு வந்தேன் ஸ்வாமி.

இலக்குவன்: பெண்ணே...

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி...

இலக்குவன்: மறுமுறையும் சென்று ஏதாவது அடையாளங்கள் வாங்கி வந்தால் உன்னை நான் திருமணம் செய்து கொள்ளுகிறேன். சென்று வர வேண்டும்.

சூர்ப்பனகை: ஆஹா அப்படியா அப்படியே சென்று வருகின்றேன். ஸ்வாமி அனேகங்கோடி நமஸ்காரம்.

இராமன்: பெண்ணே என்ன காரணம்.

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி தாங்கள் தம்பிபோனவுடனே என்னைத் திருமணம் செய்து கொள்வார் என்று உரைத்தீர்கள். அங்கு சென்றதும், தாங்களிடம் வந்து ஏதாவது அடையாளம் வாங்கி வரும்படி உரைத்துவிட்டார்.

இராமன்: அப்படியா, அடையாளமா, இவ்விடத்தில் உனக்கு அடையாளமாகக் கொடுக்க வேண்டும் என்றால் பேனாவும் இல்லை மையும் இல்லை. நான் என்ன செய்யமுடியும்?

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி தாங்கள் கையில் வைத்திருக்கின்ற கூர்மையான அம்பினால் என் முதுகைக் குளிந்து கொடுக்கின்றேன் தாங்கள் எழுதுங்கள்.

இராமன்: அப்படியா சரி, குளிந்து கொடுக்க வேண்டும் பெண்ணே...

தம்பி நல்ல இனையோனுக்குத்தான்
ஒரு வாக்கியம் சொல்வேன்
இந்த வம்பியால் சூர்ப்பனகை
வாதங்கள் செய்துன்றான் என்னை
இவள் காது மூக்கு தான் அறுத்து
காளி என்று பேருமிட்டு
இவளை மூக்கு முனிதான் அறுத்து
மூனி என்று பேருமிட்டு
அனுப்பிடுவாய் தம்பி இலட்சுமணா (2)
(தம்பி)

பஞ்ச வடிவும் கட்டி
பாரணக சாலை கட்டி
இலங்கை முழுதும் கட்டி
இனையவனைக் காவல் வைத்து
வாரனாடா சூர்ப்பனகை
வம்புகளும் செய்தவள் தான்

இராமன்: பெண்ணே...

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி...

இராமன்: மிகவும் தெளிவாக எழுதியிருக்கின்றேன். நீ என் தம்பியை நாடி வந்தால் உடனே திருமணமாகி உன்னைச் சந்தோஷமாய் ஏற்றுக் கொள்வான்.

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி...

இராமன்: பெண்ணே...

சூர்ப்பனகை: நன்றாக எழுதியிருக்கிறீர்களா?

இராமன்: திறமையாக எழுதியிருக்கின்றேன்.

சூர்ப்பனகை: எழுதி முடிந்ததா நீ சொல்லும் நான் போகணும் சொல்லுங்க நான் போகணும்

அங்க ஏக போக மாகணும் (2) (எழுதி)

தொழுது அடி பணிந்தேன்

ஸ்வாமி நான் சென்று வாரேன்

பழுதுபட செய்திடாமல்

பத்தினிலே எந்தனுக்கு

எழுதி முடிந்ததா நீ சொல்லும் நான் போகணும் (2)

சொல்லுங்க நான் போகணும்

அங்க ஏக போகமாகணும்.

இராமன்: பெண்ணே மிகவும் அருமையாக எழுதியிருக்கின்றேன். நீ எனது தம்பியை நாடினால் உடனே உன்னை மணமாலை சூடிக்கொள்வான். சென்று வரவேண்டும்.

சூர்ப்பனகை: ஆஹா. அப்படியா, அப்படியே செய்கின்றேன். ஆஹா இந்த ஆளுகள் எப்போட்ட ஆளுகளாக இருக்கின்றார்கள். சே... அயோத்தியாபுரியை ஆளுகின்ற தசரதர் புத்திரர்களாம், இங்கிருந்து அங்கே போகச் சொல்லுகிறார் ஒருவர், அங்கிருந்து இங்கே வரச் சொல்லுகிறார். என்னவென்று பார்ப்போம். எப்படியும் அவரைக் காட்டிலும் இவர் நல்ல மாப்பிள்ளை. இவரை எப்படியும் திருமணம் செய்து கொள்ள வேண்டும். ஸ்வாமி...

இந்தாரும் முதுகைப் பாரும்

எழுதியபடி என்னைச் சேரும் (2)

வந்தார்கள் ஏசு மாட்டல்

வலது கையால் தழுவ தழுவ

(இந்தாரும்)

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி...

இலக்குவன்: பெண்ணே...

சூர்ப்பனகை: இதோ தாங்கள் அண்ணனிடம் கடிதம் வாங்கிவிட்டேன்; என்னை ஏற்றுக் கொள்ளுங்கள்.

இலக்குவன்: ஆஹா பெண்ணே... அடையாளம் வாங்கி வந்துவிட்டியா?

பஞ்ச வடிவும் கட்டி தம்பி
 பர்ணக சாலை கட்டி (2)
 இலங்கை முழுதும் கட்டி தம்பி
 இனையவனைக் காவல் வைத்து - அப்படி (2)
 இங்கு வாராளடா சூர்ப்பனகை தம்பி
 வனத்திலே உன்னைத் தேடி (2)
 அவனைக் காது மூக்குந் தான் அறுத்து - தம்பி
 கள்னி என்று பேரும் வைத்து (2)
 அவனை மூக்கு முனி தான் அறுத்து தம்பி
 மூனி என்று பேரும் வைத்து (2)
 அவன மான பங்கம் செய்தல்லவோ தம்பி
 வனந்தனில் விரட்டிடுவாய் (2)

இலக்குவன்: பெண்ணே...

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி...

இலக்குவன்: அண்ணன் எழுதிய வாசகத்தை அறிந்தேன். புரிந்தேன். ஆஹா.

அறிந்தேன் அறிந்தேண்டி
 எங்க அண்ணாரு எழுதிய வாசகத்தைக்
 தெரிந்தேன் தெரிந்தேண்டி
 அடி அண்ணன் சொன்ன முறைப்படி
 அறுப்பேன்டி உதை கொடுப்பேன்டி
 இன்னம் யாருமே பாக்கும் முன்னம் ஓடிப்போடி
 அண்ணன்கு சொன்ன முறைப்படி அறுப்பேன்டி
 உதை கொடுப்பேன்டி
 நீ யாரும் பாக்காமலே ஓடிப்போடி
 அடி நில்லாதே நிமிஷ நிதம் ஓடிப்போடி
 அதன் வழி தேடி
 கிட்ட வேதனைப் பிடிக்க வந்தால் என்னை நாடி (2)
 நில்லாதே ...

இலக்குவன்: பெண்ணே...

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி...

இலக்குவன்: மரியாதையாக வந்த வழியை நாடி அதி சீக்கிரமாய் செல்ல வேண்டும்.

சூர்ப்பனகை: என்ன ஸ்வாமி... அவர் சொன்னார்... உடனே சென்றவுடன் தாங்கள் திருமணம் செய்து கொள்வீர் என்று உரைத்தார்; தாங்கள் இப்படி உரைக்கின்றீர்கள்.

சூர்ப்பனகை: கல்யாணம் செய்து கொள்ளும் சீமானே (இந்த) - 2 நான்

கானகந்தோறும் அலைந்தேன் பூமானே (2)

ஸ்வாமி கட்டிலுண்டு மெத்தையுண்டு

கால்பிடிக்க தாதியுண்டு - (2)

கன்னியப் பொருத்தமுள்வவ - என் துரையே
கல்யாணம் செய்து கொள்ளுங்கள் (2) சாமி
தாவி பொருத்தமுள்வவன் - என் துரையே
தனியாகச் செய்து கொள்ளுங்கள் (2) சாமி
மாலைப் பொருத்தமுள்வவன் என் துரையே
மணமாலை சூடிக் கொள்ளுங்கள் (2)

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி...

இலக்குவன்: பெண்ணே...

சூர்ப்பனகை: என்னை மறுக்காமல் ஏற்றுக் கொள்ளுங்கள்.

இலக்குவன்: பெண்ணே...

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி...

அடி ராட்சதியே உன்னை நம்புவதேனோடி (4)

அடி ராவணத்தங்கையென்று நலியாமல்

பேச வந்த (2) (அடி ராட்ச)

அடி கோதண்ட இலட்சுமணருக்குக் கோபம் பிறந்தாலும் - இந்த
(4)

யாரும் தடுப்பாரில்லை - அடி

ராட்சதியாரும் தடுப்பாரில்லை. (2)

அடி தப்பிப் பிழைத்து நின் தலை கொண்டு சேரவே

அடி தப்பிப் பிழைத்திங்கு

தலை கொண்டு போக வேண்டும்

ஓடிப் பிழைக்க வேண்டும் உன் வழி நாட வேணும்

ஓடிப் பிழைக்க வேணும் ஒன் ஊரு செல்லவேணும்

இராவணன் தங்கையென்று நலியாமல் பேச வந்த

(ராட்சதியே)

இலக்குவன்: பெண்ணே

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி

இலக்குவன்: மரியாதையாக அதி சீக்கிரமாக இந்த வனம் விட்டுச் செல்ல
வேண்டும்.

சூர்ப்பனகை: ஸ்வாமி தாங்களை விட்டு எப்படிச் செல்வேன். தாங்களை
எதற்காக நாடி இந்த வனத்தில் வந்திருக்கின்றேன். தாங்களை எப்படியாவது
கல்யாணம் செய்து கொள்ளவேண்டும். அதற்காகத் தானே இங்கு ஓடோடி
வந்தேன். தாங்கள் இப்படி மறுத்து மறுத்துப் பேசுவது சரியல்ல.

இலங்கை ராவணன் கூடப் பிறந்திட்ட

இனைய நங்கை என்பேர் சூர்ப்பனகை (3)

(வசனம்) சுவாமி என்னை மறுக்காமல் ஏற்றுக்கொள்ளுங்கள் சுவாமி.

இலக்குவன்: பெண்ணே ...

சூர்ப்பனகை: சுவாமி ...

இலக்குவன்: ஓடிச் சொன்னமொழி கேளாமலே
புண்ணாகுதே எந்தன் நெஞ்சம் (2)
தொந்தரவு செய்யாமலே போ ... போ - ஓடி
தொந்தரவு செய்யாமலே போ ... போ ...

சூர்ப்பனகை: சுவாமி ...

இலக்குவன்: பெண்ணே ...

சூர்ப்பனகை: என்னை ... தாங்கள் ஏதேதோ எடுத்துரைத்தாலும்...
தாங்களை விட்டு என் உயிர்போனாலும் தாங்களைமணமாலை சூடாமல் போக
மாட்டேன் ... சுவாமி ... அதனால்

கட்டியணைந்து ஒரு முத்தமுமிட்டு - என்னை
வதைத்தாலும் போகமாட்டேன் உம்மரைவிட்டு ... (2)
வாளுக்கிரை வைத்தாலும் எந்தன் சுவாமியே - நான்
வனத்தைவிட்டுப் போகமாட்டேன் எந்தன் சுவாமியே ... (2)
நீர் எட்டி எட்டிப் போனாலுமே எந்தன் துரையே - உன்னை
விட்டு நானும்போகமாட்டேன் எந்தன் துரையே ... (2)

சுவாமி ... தாங்களை நான் மணமாலை சூடாமல்போகவே மாட்டேன் ...

இலக்குவன்: பெண்ணே ...

ஓடிகட்டுக்கடங்காத காமவல்லி - உன்னைக்
கல்யாணஞ்செய்வதில் ஞாயமுண்டோ ... (2) - ஓடி
எட்டி உதைப் பேண்டி இருதுண்டாய் வெட்டுவேன் - ஓடி
என்முன்னே நில்லாமல் செல்லடி செல் ... (2) - ஓடி
மகனைத்தேடி வந்தவளே - உன்னை
மாலையிடுவதில் ஞாயமுண்டோ ... (2)

பெண்ணே ...

சூர்ப்பனகை: சுவாமி ...

இலக்குவன்: மரியாதையாக வந்த வழியே அதி சீக்கிரமாக இந்த
வனத்தைவிட்டுச் செல்ல வேண்டும் ... இல்லாவிட்டால் என் கையிலிருக்கும்
பாணத்தால் உனக்குச் சித்தரவதைதான் நடக்கும் ...

சூர்ப்பனகை: சுவாமி ...

இலக்குவன்: பெண்ணே ...

சூர்ப்பனகை: தாங்கள் ஏதேதோ எடுத்துரைத்தாலும் தாங்களை மணமாலை
சூடாமல் இந்த இடத்தை விட்டே போகமாட்டேன் ...

இலக்குவன்: பெண்ணே ... மலைபோன்ற ஸ்தானத்தையும் குகைபோன்ற
மூக்கையும் அறுத்து விட்டேன் போய் வருவாய் ...

சூர்ப்பனகை: ஐயோ ...

‘ஸ்பெஷல் நாடக’மும் காலக் கட்டுப்பாடும்

சங்கரதாசகவாபிகளால் புத்துயிர் பெற்ற இசைநாடக வடிவம், தமிழகத்தின் தென்பகுதிகளில் இன்னும் செல்வாக்குடன் திகழும் அரங்க வடிவம் ஆகும். ஸ்ரீவள்ளி திருமணம், அரிச்சந்திர மயானகாண்டம், சத்தியவான் சாவித்திரி, தூக்குத்தாக்கி, பாபாவிஜயம், நந்தனார், வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன் முதலான புராண, வரலாற்று, சமூக நாடகங்கள் மிகுதியும் வழங்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கின்றன.

ஸ்பெஷல் நாடக அமைப்பில் சொந்தமாக வசனம் பேசுவோர், தங்களுடைய புராண, இலக்கிய, தர்க்கத்திறனை வெளிப்படுத்த நாடகத்தைப் பயன்படுத்திக் கொண்டனர். இதனைப் பார்வையாளர்கள் ரசிக்கத் தொடங்கும் நிலையில், அதற்கே அழுத்தம் கொடுக்கத் தொடங்கினர். ஸ்ரீ வள்ளி திருமணம் நாடகத்தில் நாரதர், கானகவாசியான வள்ளியைக் கண்டு, முருகனை மணம் புரிய வேண்டுவார். வள்ளி மறுத்துரைப்பாள். இந்த விவாதம் கவையாகச் செய்யப்படுவது உண்டு. காலப்போக்கில் இது முடிவடையாத தர்க்கமாக நீண்டது. நடிகர்களின் ஆளுமை சார்ந்த விடயமாக இத்தர்க்கம் நோக்கப்பட்டது. எனவே போட்டி, பொறாமையுடனான ‘தர்க்கப் பூசல்’ மேடையிலேயே தோன்றிவிட்டது. இரவு ஒரு மணிக்குத் தொடங்கும் இத்தர்க்கம் சண்டையாக நீண்டுவிட்டால் அதிகாலை நான்கு, ஐந்து மணிவரை கூட நடப்பது உண்டு. இரண்டு மணிக்கு மேடையில் தோன்ற வேண்டிய வேலன் (முருகன்) பாத்திரம் ஒப்பணையுடன் காத்திருக்க வேண்டுவதாயிற்று. மிகவும் காலதாமதத்துடன் மேடையேறிய வேலன் பாத்திரம், பிறகு வேடனாக வந்து வள்ளியுடன் பேச வேண்டும். பிறகு விருத்தனாக (கிழவனாக) வந்து, மீண்டும் வேலனாக வந்து மணம் முடிக்கும் காட்சிகள் நடத்த நேரமின்மையால் அவதிப்படுவது உண்டு.

வேடனாக வரும் முதன்மைப் பாத்திரமும் வள்ளியாக வரும் முதன்மைப் பாத்திரமும் சந்திக்கும் காட்சியிலும் ஒரு தர்க்கம் உண்டு. மாணாத் தேடி வரும் வேடன், வள்ளியின் திணைபுனத்தில், தான் தேடி வந்த மாள் புகுந்துவிட்டதாகப் பொய்சூறிக் பேச்சு வளர்க்க முயற்சிக்க, வள்ளி மறுக்கவேண்டும். இந்தத் தர்க்கமும் கால எல்லை தாண்டி நீண்டு விடுவது உண்டு விடிந்த பிறகும் கூட

‘மான் இங்கே வரலைய்யா ...’ என்று சாதிக்கும் வலுவான, திறமையான பெண் நடிகர்களும் உண்டு. திருமணத்துடன் நாடகம் முடிந்தால்தான் ஊரில் மழைபெய்யும் என்ற நம்பிக்கை உள்ளதால், இடையில் ஊராரே தலையிட்டு இருவரையும் சமாதானப்படுத்தி வேடன் - வள்ளி கோலத்திலேயே திருமணக்காட்சியை நடத்தி முடிப்பார்கள். கடுகடுப்பான முகத்துடனேயே மாலை மாற்றிக் கொண்டு “தைரியமிருந்தால் அடுத்த மேடைக்கு வா ... அங்கே பார்த்துக் கொள்வோம்” என்று சவால்விட்டு விட்டு ஒப்பனை கலைக்கப் போவோரும் உள்ளனர்.

சவால்விட்டுத் தர்க்கத்தில் தோற்றவர்கள் பலர் “இனி அரிதாரம் பூசமாட்டேன் ... இது சத்தியம்” என்று மேடையை விட்டு இறங்கியதோடு கலைத்துறையை விட்டுப் போன சம்பவங்களும் உள்ளன.

நாடகத்துக்குத் தொடர்பில்லாத பாடல்களும் நிகழ்வில் வந்து உட்புகுந்தன. இனத்தலைவர்கள், சாதித்தலைவர்கள் குறித்த மிகுதியான பாடல்களும் நாடகத்திற்கிடையே இசைக்கப்பட்டன.

நாடகக் கட்டுக்கோப்பை மீட்டுருவாக்கம் செய்யும் நோக்கத்துடன் காரைக்குடி இசை நாடக அமைப்பாளர்கள் - நடிகர்கள் சங்கம் 1998ஆம் ஆண்டில் சில விதிகளை வகுத்து, அச்சிட்டு நடிகர்களுக்கு வழங்கியது. “இசை நாடகங்களின் பெருமையைக் காத்திடவும், குறைகளை நீக்கிடவும், முன்பு மதுரை தமிழ்நாடு நாடக நடிகர் சங்கத்தில் அனைத்துச் சங்கங்களும் கூடி எடுத்த முடிவை அடிப்படையாகக் கொண்டும், அனைத்துக் கலைஞர்களுக்கும் உரிய வாய்ப்புக் கிடைத்திட வேண்டும் என்ற எண்ணத்தினாலும் ரசிகப் பெருமக்களின் விருப்பத்திற்கேற்பவும்” இம்முடிவு எடுக்கப்பட்டதாகப் பிரசுரம் கூறுகிறது. “இக்கட்டுப்பாட்டைப் பின்பற்றவைக்கப் பகீரதப் பிரயத்தனப்பட வேண்டியதிருக்கிறது” என்கிறார் சங்கத்தலைவர் திரு. காந்தி அவர்கள்.



தமிழகத்தில் நடைபெறும்
இசைநாடக நிகழ்வுகளில்,
(ஸ்பெஷல் நாடகம்)
நிகழ்த்ததல் சார்ந்து உருவான,
சுவையான நிகழ்வு ஒன்றை
இங்குப் பதிவு செய்துள்ளோம்.
மேடையில் ஏறிவிட்ட
கலைஞர்கள் எவ்விதம்
தங்களை மறந்து
செயல்படுகிறார்கள் என்பதை
இந்நிகழ்வு புலப்படுத்துகிறது.

இக்குறிப்பை எழுதி
இசைநாடக நடிகர் சங்கத்தின்
துண்டறிக்கையையும் (அடுத்த
பக்கம்) வழங்கியவர்
கி. பார்த்திபராஜா.

சிவமயம்

வளர்க நாடகக்கலை

வாழ்கதழத்திற்கு சுவாமி சங்கரநாதர் புகழ்

இசைநாடக அமைப்பாளர்கள்-நடிகர்கள் சங்கம்

பதிவுஎண்-25/288

காரைக்குடி

☎ : 04565/22105

அன்பிற்கினிய தோழமைச் சங்கங்களின் நிர்வாகிகள், கலைஞர் பெருமக்கள், அமைப்பாளர்கள், ரசிகப்பெருமக்கள் அனைவருக்கும் அன்பான வேண்டுகோளும்-இனிய அறிவிப்பும்

அன்புடையீர்,

இசை நாடகங்களின் பெருமையைக் காத்திடவும் குறைகளை நீக்கிடவும், முன்பு மதுரை தமிழ்நாடு நாடகநடிகர் சங்கத்தில் அடைந்து சங்கங்களும் கூடி எடுத்த முடிவை அடிப்படையாகக் கொண்டும், அனைத்துக் கலைஞர்களுக்கும், உரியவாய்ப்பு கிடைத்திட வேண்டும். என்ற எண்ணத்தினாலும் ரசிகப்பெருமக்களின் விருப்பத்திற்கேற்பவும் "ஸ்ரீ வள்ளி-திருமணம் நாடகத்தில் கீழ்க்கண்டவாறு கால அளவு நிர்ணயம் செய்துள்ளோம். அனைவரும் இதற்கு முழு ஒத்துகலுப்பும் ஆதரவும் தந்து முயற்சிக்கு வெற்றி தேடித்தருமாறு அன்புடன் கேட்டுக்கொள்கிறோம்.

நிர்ணயம் செய்திருக்கும் கால அளவு

இரவு: 9-00	நாடகம்நடக்கும் ஊருக்கு கலைஞர்கள் கண்டிப்பாக சென்று விடவேண்டும்.
10-00	பூஜை (மேளமட்டுதல்)
10-15 to 10-30	இசைக்குழுவினர்
10-30 to 11-00	பயிற்சி
11-00	இசைக்குழுவினர் (ஒருபாடல் மட்டும்)
11-05 to 11-45	டான்ஸ் ரூட்
11-45 to 11-55	நம்பிராஜன்
11-55 to 12-15	வள்ளி, என்ட்ரன்ஸ்
12-15 to 12-45	நந்தவணம்
12-45 to 1-05	நாரதர் என்ட்ரன்ஸ்
1-05 to 1-15	நாரதர்-பயிற்சி, டான்ஸ் சந்திப்பு
1-15 to 2-30	வள்ளி-நாரதர் தர்க்கம்
2-30 to 3-00	முருகன் என்ட்ரன்ஸ் & நாரதர் சந்திப்பு
3-00	இசைக்குழுவினர் (ஒருபாடல் மட்டும்)
3-05 to 3-20	பயிற்சி, டான்ஸ் நகைச்சுவைக்காட்சி
3-20 to 3-45	வேன் என்ட்ரன்ஸ்
3-45 to 4-00	வேன்-பயிற்சி, டான்ஸ் சந்திப்பு
4-00 to 5-15	வேன்-வள்ளி தர்க்கம்
5-15	அடையாளம் தொடர்ந்து விருத்தன்காட்சியும் திருமணக்காட்சியும் இடம்பெற வேண்டும் திருமணக் காட்சியில் நாரதர் உட்பட அனைவரும் ஒப்பணையுடன் காட்சி தரவேண்டும்.
5-30	லிருந்து 5-45க்குள் நாடகத்தை நிறைவு செய்யவேண்டும் ஒப்பொரு காட்சியிலும் புங்குபெற வேண்டியவர்கள் அதற்கு முந்தைய காட்சி முடிவதற்கு முன்பாகவே தயாராக சைடுக்கு முன்கூட்டியே வந்துவிடவேண்டும்.

கிணர்ச்சித் தலைகீழ்
5:30-க்கு எடுத்துவரும்

வெளியே நடைபெறும் தங்களின் ஆதரவையும் அன்பையும் நாடுகிறோம்.

அரசன் முதல் ஆண்டி வரை
ஆடி முடிஞ்ச உடன்

எரிச்ச முடிப்பதற்கு... வெட்டியான்
ஏந்தியதும் ஒரு தடிதான்

கதை சொல்வேன்

கதை சொல்வேன்

காலத்தின் அடிமடியில்

இன்னும் புகைகின்றி

ஏழைகளின் கதை சொல்வேன்!

கடந்த காலத்தைக்

கடக்கும் காலத்தில்

நடந்து கொண்டே இன்னும்

நடக்கும் கதை சொல்வேன்...

பொய்க்கால் குதிரையில் இளவரசன் வருகிறான். அவனைப் படைவீரர்கள் பின்
தொடர்கிறார்கள்

இளவரசன்:

(தகவெஜானு தகதிநி தாம்தாம் தாம்வெய்
தகவெஜானு தகதிநி தை... தையா...)

குதிரையில் வருகிறேன் சேனைகள் சூழ்ந்திடக்
குளம்படி ஓசையில் அதிர்ந்திடும் சூன்றுகள்...

எதிர்வரும் பனைகளில் தூசுகள் திரையிடும்
என்கொடி யாவரும் பார்க்க உயர்ந்திடும்...

மதுரையில் பாண்டியன் மணிமுடி மிதிபட
வஞ்சியும் பும்புகார் வரிசையும் தூள்பட

எதுவரை உலகு தன் எல்லை விரிக்குமோ
அதுவரை குதிரை களைப்பது கேட்குமே!

வேட்டையில் அன்றொரு வெம்புலி சாய்ந்தது
வில்லில் நாண் அதிர்ந்திடப் புள்ளிமான் வீழ்ந்தது.

காட்டில் என் குதிரையின் காலடி கேட்குது...

கரடியும் சிங்கமும் வேறிடம் பார்க்குது.

கூட்டினில் பறவையின் முட்டை கிடக்குது...

குறுமுயல் வளையினில் குட்டி தவிக்குது!

நாட்டினில் செங்கோல் நடத்திடும் மன்னவன்...

காட்டையும் இப்படிக்க காத்திட வந்தவன்...

கூடவந்த படைவீரர் ஒவ்வொருவராய் மறைகின்றனர்

காற்றில் என் குதிரையும் தோழமை கண்டது

கண்ணிமை சிமிட்டுமுன் மின்னலாய்ப் பாய்ந்தது.

(திரும்பிப் பார்க்கிறான்)

கூற்றுவர் ஒத்த என் சேனைகள் எங்கே?

கூட இருந்துமெய் காப்பவர் எங்கே...

இளவரசன் சுற்றுமுற்றும் தேடிக்கொண்டே மேடையிலிருந்து மறைகிறான். கட்டியங்காரன் வருகிறான்.

ராஜாக்கள்லாம் ஒய்ஞ்சு போன காலத்திலே இவன் தன்னை ராஜாங்குறான்... ஏதோ ராஜபரம்பரையிலே பொறந்தவனாம் அதனாலே இன்னும் ராஜான்னு நெனைக்கிறான்... ராஜாக்கள் ஒழிஞ்சாலும் ராஜாவாணுகிற நெனைப்பு ஒழியலியே... இப்பவும் வீரவாள் கொடுக்கிறாங்க மலர்க்கிரீடம் சூட்டுறாங்க... நெனைப்புத்தான் பொழைப்பைக் கெடுக்குது... இவன் கூட நாலு பேரைக் கூட்டிக்கிட்டு வேட்டைக்கு வந்தான். இவன் குதிரை வேகமா ஓடி வந்ததாலே மத்தவங்கெல்லாம் திக்காலுக்கு ஒருத்தராய் பிரிஞ்சிட்டாங்க... இவன் மட்டும் இந்த வேணாவெயிலிலே மாட்டிக்கிட்டான்... என்ன செய்யுறான்னு பார்ப்போம்.

கட்டியங்காரன் மேடைக்குள் செல்ல இளவரசன் வருகிறான்.

இளவரசன்

ஆனில்லாத வெறும் பாழிடமா? - என்

ஆணைகள் கேட்டிட யார்வருவார்?

மூங்கில் நெரியும் புதர்களிலே - பாம்பு

மூச்சுவிடும் ஒலி கேட்கிறதே!

உச்சியிலே வெயில் மூள்கிறதே - நாக்கு

உன்வறண்டே உயிர் போகிறதே!

தூரம் ஓர் குடிசை தெரிகிறதே:- பசி

ஆறவும் தீரவும் கூடிடுமோ?

கொடுத்த என் கைகள் இரந்திடுமோ? - பசி

கொடுமையால் பத்தும் பறந்திடுமோ?

இளவரசன் செல்ல... கட்டியங்காரன் வருகிறான்.

அந்தக் குடிசையிலே யாரு இருக்கா தெரியுமா? இன்ன வயசுதான் என்று சொல்லமுடியாத கிழவி... வயசானதுகள் ஆதரவில்லாம அலையுறது நம்ம நாட்டுலே புதுசா என்ன? ஆனால் இவள் காட்டுக்கிழவி! கடந்த காலத்துலே நடந்ததுக்கு எல்லாம் தான்தான் சாட்சிங்கிறான். படையெடுப்புகள் நடந்த போது இவளுடைய குடியிருப்பையும் அந்தத் தேர்ச் சக்கரங்கள் துவைச்சிப் போட்டது. பஞ்சம் பொழைக்க ஊரைவிட்டு ஓடினவங்களோடு இவளும் ஓடினாள்... சாதி வெறியர்கள் வச்ச நெருப்பு இவள் கூந்தலையும் எரிச்சது... மதவெறியர்களோட பல்லுப் பதிஞ்சு இவள் மார்பும் புண்ணாச்சு... சுரங்கம் வெட்டுறதுக்காகப் பிய்ச்செறியப்பட்ட குடிசைகளே இவள் குடிசையும் ஒண்ணு. அணைக்கட்டு கட்டுறதுக்காகப் பிடுங்கி எறியப்பட்ட வேர்களே இவளுடைய வாழ்க்கையும் ஒண்ணு... மகாராணியம்மா அரண்மனையை வேற இடத்துலே கட்டணும்னு சொன்னபோது முதல்லே இடிக்கப்பட்டது இவளுடைய குடிசைச் சுவருதான்... இவள் இங்கே தனியே தான் இருக்காள்... ஆனால் எல்லோரோடவும் இவள் இருந்தாள்... எல்லாக் காலத்துலேயும் இவள் இருந்தாள்... இந்த வெவரம் தெரியாத அந்த இளவரசன்... இவளிடம் போகப் போறான்!

கட்டியங்காரன் மறைய, கிழவி வருகிறான்

கிழவி

சருகுக உழுந்த காலமெல்லாம் - நான்
உதந்து விடாம வாழ்ந்திருந்தேன் -
நடந்த எல்லாச் சங்கதிக்கும் - ஒரு
ஞாபகமாக நான் இருந்தேன்

ஆலம் விழுதுச் சடைமுடியில் - இந்தக்
கானகம் எனக்குப் பூமுடிக்கும் -
தூரத்துப் பறவைகள் இளைப்பாறும் - அது
பேசியதை என் செவி கேட்கும்!

படைகளின் தூசிப் படலம் கண்டேன் - அந்தப்
பறம்பு மறைஞ்சுதையும் பார்த்து நின்றேன்...
பிடுங்கிய வேரிலும் நான் இருந்தேன் - நடு
நடுங்கியபோதும் நான் நடுங்கி நின்றேன்!

நரிகளின் ஊளையில் கண்ணசந்தேன் - பாம்பு
ஊந்துடும் பாதையில் நடந்து வந்தேன்...
தூரத்தூற எதைக் கண்டும் பயமுறில்லை - ஆ...
தொலைக்க இனி ஒரு வாழ்வில்லை!

நடந்த எல்லாச் சங்கதிக்கும் - ஒரு
ஞாபகமாக நான் இருந்தேன்...

தடியூன்றித் தள்ளாடி நடந்தவளாகக் குடிசைக்குள் நுழைகிறாள்.
தொலைவில் நின்று பார்த்த இளவரசன்... அந்தக் குடிசையை நோக்கி
வருகிறான்...

இளவரசன்: மன்னாதி மன்னன் நானே - வந்தேனே
மான்மரையை வேட்டையாடி
தன்னத் தனியாளாய் - ஏய்கிழமே
என்ன இங்கு சாதிக்கிறாய்?

கிழவி: குடிசைக்கு வெளியே தலைநீட்டி

வாசலில் என்ன சத்தம்? - புதுசா
யாரு வந்து விசாரிப்பது?
தேசத்து ராசாவா? - அதுக்குநான்
தெண்டனிட முடியாதா!

(வெளியே வருகிறாள்)

இளவரசன்: தேசமெல்லாம் வென்று - கண்காணாத்
திசை யெட்டும் கொடி நாட்டி
வாசலில் வந்து நின்றேன் - ஏய்கிழமே
மரியாதை என்ன செய்வாய்?

கிழவி: பரத்திரம் பண்டமில்லை - கால் நீட்டிப்
படுக்க ஒரு கூடமில்லை
காத்திடும் ராசாவா? - அதுக்குநான்

காலில் விழ முடியாது!

இளவரசன்: கண்ணெல்லாம் குழிவிழுந்து - தள்ளாடிக்
கைகளிலே தடியுன்றிப்
பெண்ணென்ற நிலைகடந்து - ஏய்கிழமே
பேய்போல ஏன் அலைகிறாய்?

கிழவி: சொக்கத் தங்கம் போல - உன்னைக் கண்டு
சொக்க ஒரு ராணியில்லே!
தக்கதை ரம்பையில்லே - அதுக்கு நான்
சதிராட முடியாது...

இளவரசன்: உறுமியரும் வேங்கை - இக்காட்டில்
ஓ வென்று நீ அலறினால்
மறுகுரல் கொடுப்பதற்கே - ஏய்கிழமே
மனசுசென்று யார் இருக்கிறார்?

கிழவி: பாழான இக்காட்டில் - ஓ ராசா உன்
பாதம் தாங்க யாருமில்லை
பிசாசுகளின் காடு... உன்னோடு
பேச ஒரு நெஞ்சுமில்லை!

இளவரசன்: நாட்டைவிட்டே தொலைந்து - இப்போது
நடுக்காட்டில் நிற்கின்றேன்...
கோட்டை கொத்தனம் இருந்தும் - ஏய்கிழமே உன்
குடிசை முன்பு நிற்கின்றேன்...

கிழவி: வேட்டையில் விட்டாயா? - உன்படைகளைச்
சூதாடித் தொலைத்தாயோ?
காட்டுக்கு நான்ராணி - உனக் கென்ன
மரியாதை காட்டவேண்டும்?

(வீறாப்புடன்)

இளவரசன்: கொஞ்சம் கூட அஞ்சிடாமலே - ஆனும்
கொற்றவனை நீ எதிர்க்கிறாய்!
கூன்விழுந்து தள்ளாடியும் - வாய்க்
கொழுப்பு மட்டும் குறையவில்லையா

கிழவி: வயசுனாலே விழுந்த கூண்டர... என்
மனசினிலே கூன் ஏதடா?
பயந்து வாழ அடிமை இல்லடா - பலரைப்
பார்த்துவிட்டேன்... நீ யாரடா?

இளவரசன்: எதிரே நின்று பேசவந்தாயா? என்னை
என்னவென்று நீ நினைக்கிறாய்...

கிழவி: அதிகாரம் இங்கு செல்லாதே - நான்
ஆளுகின்ற காட்டில் நிலலாதே

இளவரசன்: பாதுகைகள் நாட்டை ஆளுமே - தலைப்

பரகையிலே உலகம் அடங்குமே!

கிழவி: பரதகைகள் ஆளும் நாட்டிலே - வெறும்

பதர்களன்றி மனிதர்கள் உண்டோ?

இளவரசன்: நான் பிடிக்கும் கைத்தடி இது... இதை

நரிவிரட்ட வைச்சிருக்கலை...

கிழவி: மோத எனக்கும் கைத்தடி உண்டு - இதுக்கும்

மோதிப் பார்த்த சரித்திரம் உண்டு.

இருவரும் தடிகளை வேகமாக மேடையில் ஊன்று கின்றனர். தடிகள் மாறி மாறி ஊன்றப்படும் சத்தம் ஒலிக்கிறது.

மேடையில் வெளிச்சம் வரும்போது பலர் உட்கார்ந்திருப்பது தெரிகிறது. சிலர் உடம்பில் சட்டை இல்லாமல். சட்டையுடன் சிலர். ஒரு நாற்காலி காலியாக இருக்கிறது... சல சல வென்று பேச்சொலி. அப்பொழுது 'கடவுள்' அணிந்து நடக்கும் கிறீச்சொலி கேட்கிறது. பேச்சொலி கொஞ்சம் கொஞ்சமாய் அடங்குகிறது. வெள்ளை வேட்டி சட்டையுடன், தோளில் வெள்ளைச் சால்வையுடன் நாட்டாமை வருகிறார். பின்னணியில் குதிரையில் வருகிறேன் சேனைகள் சூழ்ந்திட பாலின் இசை ஒலிக்கிறது. உட்கார்ந்திருப்போர் எழுந்திருக்க முயலும் போது, நாற்காலியில் அமர்ந்த நாட்டாமை...

நாட்டாமை: உட்காருங்க உட்காருங்க

என்ன... எல்லோரும் வந்தீட்டிங்களா? எல்லாரும்

வந்திருப்பீங்க வந்திருப்பீங்க

உங்களை எல்லாம் ஏன் கூப்பிட்டேன்

தெரியுமா?

கூட்டத்தை உற்றுப் பார்க்கிறார். தொலைவில் வெட்டியான் சின்னாண்டி நிற்கிறார்.

சின்னாண்டி அங்கே ஏன் நிக்கிறே... இப்படி கூட்டத்துலே வந்து குந்து.

சின்னாண்டி தயங்கியபடி வந்து உட்காருகிறார். மற்றவர்கள் விலகி உட்காருகிறார்கள்.

ம்... பக்கத்து ஊரெல்லாம் பத்திக்கிட்டு எரியுது. எல்லாம் சாதிப்பிரச்சினை...

ஒருவரை ஒருவர் அணுசரிச்சிக்கிட்டு நடந்தா சாதிப்பிரச்சினை வருமா?

நம்ம ஊர்லே அப்படி ஒரு பிரச்சினையே கிடையாது. மத்தவங்க எப்படியும் போவட்டும். என் நாட்டாமையிலே அப்படி எதுவும் நடக்கக் கூடாது. சரியா?

என்று எழுகிறார். கூட்டம் கலைகிறது.

சின்னாண்டி மட்டும் எதையோ யோசித்தபடி நிற்க கட்டியங்காரன் வருகிறார்.

கட்டிய: என்ன சின்னாண்டி... அப்படியே மலைச்சுப் போயிநிக்கிறே?

சின்னாண்டி: இல்லே நாட்டாமை...

கட்டியங்காரன்: ஆமா நாட்டாமை...

சின்னாண்டி: கூப்பிட்டு உட்கார வச்சிட்டார்லே...

கட்டியங்காரன்: எதிலே நாற்காலியிலேயா?

சின்னாண்டி: ஐயையோ... அதிலே எப்படி முடியும்? கூட்டத்துலே உட்காருன்னாரே... அவருக்கு சாதி வித்தியாசல்லாம் இல்லே...

கட்டியங்காரன்: அவரு உன்னைக் கூப்பிட்டார்னா சாதி வித்தியாசமெல்லாம் போயிடுமா?

சின்னாண்டி: அப்பேர்ப்பட்ட மனுசன் என்னைக் கூப்பிடுறதே எவ்வளவு பெரிய காரியம்...

கட்டியங்காரன்: ஒண்ணு செய்யேன்...

சின்னாண்டி: என்ன?

கட்டியங்காரன்: ஒன் பொண்ணுக்கு நிச்சயதார்த்தம் செய்யுதீலே.

சின்னாண்டி: அதுக்கு என்ன?

கட்டியங்காரன்: அதுக்கென்னவா? அதுக்கு அவரைக் கூப்பிடேன்...

சின்னாண்டி: வருவாரா?

கட்டியங்காரன்: உன்னைக் கூப்பிட்டுச் சபையிலே உட்காரவச்சவரு உன் வீட்டுச் சடங்குக்கு வரமாட்டாரா?

சின்னாண்டி: அவரு வந்தா எவ்வளவு பெரிய கௌரவம்...

என்று வானத்தைப் பார்த்தபடி நடக்கிறார்.

கட்டிய: இப்போ நான் ஒண்ணும் சொல்லப் போறதில்லே சின்னாண்டி போயி நாட்டாமையைக் கூப்பிட்டும். அப்பொறும் என்ன நடக்குதுன்னு பார்ப்போம்.

நாற்காலியில் நாட்டாமை. வெளியிலிருந்து 'ஐயா' 'ஐயா' என்று கூப்பிடும் குரல்.

நாட்டாமை: யாருப்பா அது

சின்னாண்டி தலையைமட்டும் நீட்டி

சின்னாண்டி: ஐயா நான்தான் சின்னாண்டி...

நாட்டாமை: வாடா சின்னாண்டி... என்ன விஷயம்?

சின்னாண்டி: வந்து... வந்து... ஐயா... நேத்து ரொம்ப நல்லாப் பேசினீங்க... அதுவும் என்னையும் ஒரு ஆளாமதிச்ச உட்காரா வச்சிட்டீங்க...

நாட்டாமை: ஆமா... அப்படித்தான் ஒருத்தரை ஒருத்தர் அனுசெரிக்கணும் நான் கூப்பிட்டு உட்கார வைக்கணும்... நீ உட்காரணும் அப்பத்தான் ஒத்துமை வரும்.

சின்னாண்டி: ஆமாம்... அப்புறம்.

நாட்டாமை: என்ன விஷயத்தைச் சொல்லு.

சின்னாண்டி: ஐயா... நாளைக்கு என் பொண்ணோட நிச்சயதார்த்தம். அதுக்கு எல்லோரும் வாராங்க.

நாட்டாமை: எல்லாரும்னா?

சின்னாண்டி: வேறெ யாருங்க. எங்க சாதி சனம் எல்லோருந்தான்

நாட்டாமை: ம்... ம்...

சின்னாண்டி: ஐயா நீங்களும் அதுக்கு வரணும்

நாட்டாமை: யாரு... நானா?

சின்னாண்டி: வந்தீங்கள்னா எங்களுக்கும் மதிப்பு... பேசறபடி நடந்துக்கிற பெரிய மனுசன்னு உங்களை எல்லாரும் பாராட்டுவாங்க...

நாட்டாமை யோசித்தப்படி அமர்ந்திருக்கிறார் மேடைக்குப் பின்புறம் இருந்து கட்டியங்காரன் குரல் ஒலிக்கிறது.

நாட்டாமை மாட்டிக்கிட்டான்... நாட்டாமை மாட்டிக்கிட்டான்...

நாட்டாமை: சின்னாண்டி... நான் வர்றது ஒண்ணும் பிரச்சினை இல்லை வந்துட்டாப் போச்சு... ஆனாலும் நாளைக்கு முக்கியமான ஒரு வேலை இருக்குது... இருந்தாலும் ஒண்ணு செய்யறேன். (என்று மூலையில் சாத்தப்பட்டிருக்கும் ஒரு தடியை எடுக்கிறார்.) என்ன இது?

சின்னாண்டி: தடி ஐயா...

நாட்டாமை: வெறுந்தடியில்லே... ராசாக்கள் பிடிச்சகோல்... அதை எங்க முன்னோர்கள் தடியா வச்சிருக்காங்க... எங்க அதிகாரத்தின் அடையாளம்.

சின்னாண்டி: அப்படியா?

நாட்டாமை: அதனாலே உன் வீட்டுச் சடங்குக்கு நான் வரறதுக்குப் பதிலா இந்தத் தடி வரும். அதுக்கு வேண்டிய மரியாதையைச் செய்தனுப்பு.

(சின்னாண்டி வாய் பேசாமல் நிற்கிறார். நாட்டாமையும் சின்னாண்டியும் மறைய கட்டியங்காரன் வருகிறான்).

கட்டிய: பார்த்தீங்களா... தடியுடைய அதிகாரத்தை... இந்தக் கதை யார் சொன்னது தெரியுமா?

(கட்டியங்காரன் மறைய இளவரசனும் கிழவியும் வருகின்றனர்).

இளவரசன்: ஏய் கிழமே... தெரியுதா? அதிகாரத்திலே உள்ளவங்களுக்கு மட்டுமில்ல... அவங்க பிடிச்சிருக்கிற தடிக்கே எவ்வளவு மரியாதை தெரியுமா...?

கிழவி: உன் அதிகாரத்தின் நிழல்கூட அண்ட முடியாத என் இடத்துலே நின்னுக்கிட்டு உனக்கு இத்தனை ஆணவமா? உன் செருப்பிலிருந்து தலைப்பாகைவரை எதுக்கும் இங்கே மரியாதை கிடையாது... ஏன்னா இது என் இராச்சியம்... இந்தக் கள்ளிச் செடி இருக்கே... அது உனக்காகக் பூக்கலே... இந்தக் கல்லுக்கும் மண்ணுக்கும் என் காலைத்தான் அடையாளம் தெரியும்...

நீ போகாத இடத்துக்கு உன் தடியா போகும்? நாட்டாமை தன்னுடைய கோலைப்பற்றிச் சொன்னதுதான் உனக்குத்தெரியும்... அதுக்கு வெட்டியான் சொன்ன பதில் தெரியுமா?

(இருவரும் மேடையுள் மறைகின்றனர் பறை கொட்டு. வெட்டியான் தடி ஊர்வலம்).

சின்னாண்டி:

குருவே குருவே அடியேன்
ஒரு விண்ணப்பம் சொல்றேன்
கேளும் சுவாமி

முந்தி பிறந்தவன் நான்
முதல் பூநூல் தரித்தவன் நான்
சங்கப் பறையன் நான் சாதிக் கெல்லாம்
உயர்ந்த வீர ஜாம்புவான் நான்
ஆலை ஏறி மாலைசூடிய - பொய்சொல்லா
அரிச்சந்திர மகாராஜாவை அடிமை கொண்டவன் நான்

மனிதன் தோன்றி வீடுதோன்றி
ஊர் தோன்றி நகர் தோன்றி
ஊருக்கு மேற்புறம் காராம்பசு ஒண்ணு தோன்றி
காராம் பசுவைக் கொண்டு
ஈஸ்வரனுக்கு ஒருபங்கு, தேவேந்திரனுக்கு ஒருபங்கு
பிரம்மனுக்கு ஒருபங்கு, மகாவிஷ்ணுக்கு ஒருபங்கு
சக்திக்கு ஒருபங்கு, பூமாதேவிக்கு ஒரு பங்கு
எனக்கொரு பங்கு

இரைச்சியோட மகிமையை சொல்றா ஜாமுன்
வாலின் ரோமத்தை எடுத்து
காஞ்சிபுரம் கலிவரதருக்கு வெஞ்சாமரை வீச உதவும்
ஏலும்பின் மகிமை பிறந்த பெண்களுக்கு

சீப்பு, குங்குமச்சிமிற் ஆகும்

தோலின் மகிமை,

முன்னூறு குதிரைக்கு முகப்பட்டு ஜீன்
ஐநூறு குதிரைக்கு அங்காடி பட்டு ஜீன்
மீதியான தோலை பயிர் செய்யும்
விவசாயிக்கு ஏற்றம் இறைக்கும் வாராகவும்
அதிலும் மீந்ததோலை ஜாட்டியால் பொருத்தும்
வாராகும் சுவாமி

பாவம் பண்ணவன் நிலை என்னடா ஜாமுன்னரா
கொரமரக்க அளந்தவனும்
கொரசூலி கொடுத்தவனும்
கரந்தபால காலால் உதச்சவனும்

கஞ்சத்தனம் படைச்சவனும்
தந்தாரமிருக்க பிறதாரத்துக்கு ஆசப்பட்டவனும்

தாயை அடிச்சவனும்
தந்தையை தூசித்தவனும்
ஒப்புக்கு பேசினவனும்
தங்கையை பெண்டாள நினைத்தவனும்
ஊருக்காக வேஷம் போட்டவனும்
பிறபொருளை அபகரிச்சவனும்
வழியில் முள்ளடைத்தவனும்
மனுஷனா மட்டமா நினைச்சவனும்

மதிக்கேடா நடந்தவனும்
உயிர்களை அநியாயமாக கொன்றவனும்
பாம்புகுழி, பல்லிகுழி, மிருகக்குழி
கொதிக்கும் நெய் ரம்பம் போன்றதில்
தள்ளப்பட்டு நரகத்த அடையனும் சுவாமி

கட்டியங்காரன்: ஏம்பா இத்துன பாவத்தைச் சொன்னியே... உயிரோட
கொளுத்துறது, தின்னவக்கிறது... இதெல்லாம் பாவமில்லியா...

வெட்டியான்: இதெல்லாம்... எமதர்மராஜாவுக்கே தெரியாத பாவம்...
இனுமேதான் இதுக்குத் தண்டனை என்னங்கிறதை யோசிக்கணும்...

புண்ணியத்த பத்தி சொல்லுடா ஜாமுன்னாறா
தாயை தெய்வமாக நினைத்தவனும்
தந்தையை நேசிப்பவனும்
கூலியை நிரம்ப கொடுத்தவனும்
கறந்தபால அமுதா நெனச்சவனும்
உயிரை கொல்லாதவனும்
உள்ளொன்று வைத்துப் புறமொன்று பேசாதவனும்
எல்லாரையும் ஒரே மாதிரியா மதிச்சவனும்
பிறபொருளை அபகரிக்காதவனும்
நியாயவான், தர்மவான் நீதிமான் ஆவான் சுவாமி
தேவலோகத்தில் நான்காம் பதவி கிடைத்து
சொர்க்கத்தை அடைவார் சாமி
பாவம் புண்ணியம், சொர்க்கம் நரகம்
பிரிக்கிற உனக்கு என்னடா ஜாமு
கிடைக்குமின்னரா சாமி.....
சாமி கொள்ளிக்காசு கொடக்காசு
வாய்க்கரிசி நாலுமூல நடுகட்டா காசு
நடுகட்டாஞ் சோறு கோடியில் ஒரு முழத்துண்டு
இதெல்லாம் கெடைக்கும் சாமி
வினைவிதைத்தவன் வினையறுக்கனும்
தினைவிதைத்தவன் தினையறுக்கனும்
காளியம்மா கதவதிற
அரிச்சந்திரா வழியவுடு.

முந்திப் பிறந்தவன் நான்...
முதல் பூ நூல் தரித்தவன் நான்...
சங்கப் பறையன் நான்...
சாதிக்கெல்லாம் உயர்ந்த
வீர ஜாம்பவான் நான்...

பாவம் பண்ணவன் நிலை என்னட ஜாமுள்ளரா

கொற மரக்கா அளந்தவனும்
கொற சூலி கொடுத்தவனும்
கறந்த பாலக் காலால உதச்சவனும்
தன் தாரமிருக்கப் பிறந்தாரத்துக்கு ஆசப்பட்டவனும்
தாய அடிச்சவனும், தந்தையைத் தூசித்தவனும்
தங்கையைப் பெண்டாள நினைச்சவனும்
பிறர் பொருளை அபகரிச்சவனும்
வழியில் முன்னடைச்சவனும்
உயிர்களை அநியாயமாகக் கொன்றவனும்
பாம்புக்குழி, பல்விக்குழி, மிருகக்குழி
கொதிக்கும் நெய், ரம்பம் போன்றதில்
தள்ளப்பட்டு நரகத்த அடையனும்சாமி...

(பாடல் ஓய்ந்தவுடன் பின்னால் இருந்து ஒரு குரல் கேட்கிறது)

சின்னாண்டி... சின்னாண்டி... நாட்டாமை உடட்டம்மா மண்டையைப்
போட்டிருச்சு...

சின்னாண்டி: அப்படியா... நல்ல மனுஷி

(மேடைக்குள்ளிருந்து நாட்டாமையின் ஆள் வருகிறான்).

நாட்டாமை ஆள்: ஆமா... சின்னாண்டி... நாட்டாமை சொல்லி
உட்டுருக்காரு... நீதான் வந்து எல்லாக் காரியமும் செய்யனும் உன் ஆட்கள்
தான் பறையும் அடிக்கனும்...

சின்னாண்டி: (மேடையில் சாத்தி வைக்கப்பட்டிருக்கும் தடியைப்
பார்க்கிறார். அங்கு தொங்கும் பறையையும் குச்சியையும் எடுக்கிறார்.
வேகமாகப் பறை அடித்து ஆடுகிறார் ஆடிமுடித்தவுடன்).

நாட்டாமை ஆள்: என்ன இங்கேயே ஆரம்பிச் சுட்டே... அங்கே வந்துதான்
எல்லாச் சடங்கு சாங்கியமும் பண்ணனும்.

சின்னாண்டி: அப்படியா... (சாத்திவைக்கப்பட்டிருந்த தடியை எடுத்து) இந்தா
இதைக் கொண்டுபோயி நாட்டாமை கையிலே கொடு...

நாட்டாமை ஆள்: இதை நான் எடுத்துக்கிட்டுப் போகணுமா... இந்த தடியை
வைச்சு என்ன செய்ய?

சின்னாண்டி: சொல்லு உன் நாட்டாமைகிட்டே... இந்தத்தடி வாரது
சின்னாண்டி வாரதுக்குச் சமன்னு... இந்தத்தடியே எல்லாச் சடங்கையும் செய்யும்னு...

நாட்டாமை ஆள்: சின்னாண்டி நீ சொல்றது ஒண்ணும் புரியலியே!

சின்னாண்டி: எப்படி புரியும் உனக்கு? அன்னைக்கு நாட்டாமை எங்க ஊட்டு நிச்சயதார்த்தத்துக்குக் கூப்பிட்ட போது என்ன சொன்னாரு?... அவரு தடியைக் காமிச்ச தான் வர்றதுக்குப்பதிலா தன் தடி வரும்னு சொன்னார்... அது உங்க எல்லாருக்கும் புரியும்.

அப்படி ஒரு வெட்டியானிடம் நாட்டாமை பேசறது உங்க எல்லாருக்கும் சம்மதம். அவனை உதச்சா உங்களுக்கு அது உறுத்தாது... அவனைப் பீ தின்னவச்சா... உங்க வாய் எதுவும் பேசாம பொத்திக்கிட்டு இருக்கும். எல்லாத்தையும் மறந்திடு வீங்க... பிறகு மீண்டும் காரியம் செய்ய நான் தான் வந்தாகணும்...

இல்லியா... நாட்டாமை தடி வெட்டியான் வீட்டுக்கு வந்தது போல இப்போ வெட்டியான் தடியை நாட்டாமை வீட்டுக்கு எடுத்துக்கிட்டுப்போ...

நாட்டாமை ஆள்: இவ்வளவு பேசறியே... அப்போ எதுக்குப் பறையடிச்சா...?

சின்னாண்டி: அதுவா... இது நாட்டாமை ஊட்டுக் காரியத்துக்கு அடிச்சபறை இல்லே. என் காரியத்துக்கு அடிச்ச பறை... இனிமே உங்க ஊட்டுச் சாவுக்கெல்லாம் சின்னாண்டி வரமாட்டான் என்பதற்காக அடிச்ச பறை...

உங்களுக்கு எதிலே கொறை வச்சோம்... ஆடாத ஆட்டமெல்லாம் ஆடுன ஒடம்பைப் பாடையிலே தூக்கியாந்து யாரோட காவல்லே போடுறீங்க...? எரியும்போது பறையன் ஒடம்பு மட்டுமல்ல பண்ணையாரு ஒடம்புந்தான் எல்லாத்தையும் உதித்துட்டுத்துடிக்கும். அப்போ என் தடியை வச்ச ஒங்கி ஒரு குத்துக் குத்தினா எல்லாச்சாதி எலும்பும் நாறி அடங்கும்.

இப்போச் சொல்றேன் எரிக்கிற ஒவ்வொரு பொணத்தையும் தீ எரிக்கலே... என் கோபந்தான் எரிக்குது. இனி யாரையும் நான் எரிக்கமாட்டேன். அவனவன் பொணத்தை அவனவனே எரிச்சிடுங்க...

(பறைகொட்டி ஆடுகிறார்)

(வெட்டியான் மறையப் பறை ஒலி மெதுவாக ஒடுங்க இளவரசனும் கிழவியும் மேடையில் தோன்றுகிறார்கள். ஒரு கல்லில் கிழவி தடியுடன் உட்கார்ந்திருக்க இளவரசன் தடியூன்றியபடி நிற்கிறான்)...

கிழவி: உன் தடிய தேக்குல செஞ்சியா கருங்காலியிலே செஞ்சியா? ஓ... ராஜபரம்பரயில்லே... அதுனால சந்தனமரத்துலே கூட செஞ்சிருப்பே.

தெரியுமா இப்படிக் கள்ளியும் காட்டுப்புல்லும் மண்டிக் கெடக்கும் இந்த எடத்துலே தேக்கும் கருங்காலியும் நிழல் கொடுத்து வளர்ந்துச்ச... சந்தனம் காடெல்லாம் மணந்துச்ச... எல்லாத்தையும் அழிச்சது எது? உன்முன்னோர்... உன் கோல்... செங்கோல் எல்லாத்துக்கும் என் முகத்துலே உழுந்த கருக்கம் ஒவ்வொண்ணும் சாட்சி. தவிச்ச வந்திருக்கே... பசிச்ச வந்திருக்கே. ஒரு மனுசனாச்சேன்னு ஒரு மொடக்குத் தண்ணி தரலாம் பசிக்குப் பாதிக்களி உருண்டை தரலாம். இதை மனுசனுக்கு மனுசி செய்யற உதவின்னு நெனைக்க மாட்டே... ஒரு ராசாவுக்கு அடிமை செய்யற சேவகமனு நெனைப்பே ஒன் அரண்மனை புத்தி அப்படி.

கோலையா நீட்டுறே... உன் கோலை எங்கள் தடி எதிர்க்கும்...

(மீண்டும் பறையொலி சின்னாண்டியின் பறைக்கூத்து).

இந்நாடகப் பிரதியை உருவாக்கியுள்ள கவிஞர் இன்குவாப் 'ஒளவை', 'குறிஞ்சிப்பாட்டு', 'மணிமேகலை' ஆகிய நாடகப்பிரதிகளையும் உருவாக்கியவர். கவிஞராக அறியப்பட்ட இன்குவாப் அண்மைக் காலங்களில், தமிழின் முக்கிய நாடக ஆசிரியர்களுள் ஒருவராகவும் அறியப்படுகிறார்.

பதிவு

சுவிஸில் தமிழர் இருப்பும் தமிழ் அரசும்

- ஸ்ரீசலாமி - 1989

ஈழக்கூத்தனின் ஸ்ரீசலாமி 1989 இல் தமிழ், ஆங்கிலம், ஜெர்மன் ஆகிய மும்மொழி நாடகமாக மேடையேறியது. தமிழ் கூடிய கலைப்பண்பாட்டு விழுமியங்களோடு கூடிய ஆட்டவடிவங்கள் இணைந்த கூத்து நாடகமாகச் சமார் அறுபது தடவைகளுக்கு மேல் சுவிஸில் மேடையேறியது.

பாண்டவர்களும் கிளவுஸ் முனிவரும் - 1995

1995 இல் ஈழக்கூத்தனின் 'காணி நிலம்வேண்டும்' என்ற பணுவல் 'பாண்டவர்களும் கிளவுஸ் முனிவரும்' எனும் நாடகக் கூத்தாகியது. கிருஷ்ணனுக்கு ஈடாக, சுவிஸில் வாழ்ந்திருந்த கிளவுஸ் முனிவர் கதையை ஒப்பீடு செய்து, சுவிஸ் தொழில் முறைக்கலைஞர்களுடன், தமிழ்க் கலைஞர்களும் இணைந்து உருவாக்கிய நாடகம் இது.

மறளம் சுவிஸ் அரசுக்குழு

பல்வேறு பண்பாட்டுத்தளங்களில் உள்ள வேறுபாடு களைப் புரிய வைக்கும் முயற்சியில் அன்றன், பீட்டர் ப்ரெஷ்வர் மற்றும்மொரு ஈரானிய நடிகர் இணைந்து தமிழ் - ஆங்கில - ஜெர்மன் மும்மொழியில் ஆய்வரங்காக மேடையேறியது. தமிழ், ஈரானிய அகதிகள், சுவிஸ் அதிகாரி யோடு கொள்ளும் மோதல் இங்கு விவாதக்களமாகியது. பள்ளிகள், சமூக அமைப்புகள், மதாலய அரசங்கங்கள் மற்றும் நாடக அரசங்குகளில் 68 முறை நிகழ்த்தப்பட்ட நிகழ்வு இது.

அய்யோ (1987)

தமிழ்மொழியின் உச்சரிப்பு முறை, ஒலிப்பு முறை ஸ்வீஸ்காரக் காதுகளுக்கு 'மறள, மறள' வாகக் கேட்டது. (வடஇந்தியருக்கு அனைத்துத் தென்னக மொழிகளும் 'மதராசியாகவும், தெலுங்கருக்குத் தமிழ் 'அரவம்' ஆகவும் ... கேட்பது போல்!) '85 -'86இல் CARITAS நிறுவனத்தின் சார்பில் சுவிஸ் நாட்டவர் இலங்கையில் அகதிவாழ்வு வாழநேர்ந்தால் ...? என்ற கற்பனையில் ஈழத்தமிழரின் சிக்கல்களை வெளிப்படுத்திய போது 'மறள' என்ற பெயர் உருப்பெற்றது. Theatre Maralam (மறளம் அரசுக்குழு) இன்றும் Petev Braschler பொறுப்பில் இருமொழி அரசங்காக இயங்கி வருகிறது.

சுவிஸ் நாட்டில் இயங்கி வரும் தமிழ் நாடகக் கல்லூரியின் செயல்பாடுகளை இப்பகுதியில் பதிவு செய்துள்ளோம். ஈழக்கூத்தன் மற்றும் அன்றன் பொன்றாசா நாடக முயற்சிகள் குறித்த மேலும் விரிவான பதிவுகளைச் செய்ய வேண்டிய தேவை உண்டு. இப்பகுதியில் அங்கு நடந்த அரசங்கச் செயல்பாடு தொடர்பான குறிப்புகளைத் தொகுத்துள்ளோம்.

அ. மங்கை அவர்களிடம், அன்றன் பொன்றாசா பகிர்ந்து கொண்ட தகவல்கள் அடிப்படையில் இப்பதிவு.

மறளம் நா கக்குழவினர் வழங்கும்
சமூகத்தின்

பாண்டவர்களும் கிளவுஸ் முனிவரும்

பாத்திரம்

கிருஷ்ணன்
கிளவுஸ் முனிவர்
தர்மன்
அர்ச்சுனன்
பீமன்
துர்யோதனன்
கர்ணன்
சகுனி
திருதராட்டினன்
கட்டியக்காரன்
தேரோட்டி

உ அல் ருத்னாவலர் / ஸ்ரெவ்வான்
யோன் லேவின் பிறன்வன் / மகேந்திரம் தயந்தன்
டியான்
பொன்றன் அன்ரன் / பிற்பி பிராஸ்லர்
றோயா அஸ்ரான்வயாடி
மறளம் நா கக் குழ



தோற்றா அரங்கு

நிகழ்வு - 1

1986 இல் அகதிகளைத் திருப்பி அனுப்பும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டது. அந்தச் சூழலில் 'கோவில் அகதித் தஞ்சம்' செயற்பட்டது. கோவில்களின் ஆதரவு அரசைக் கட்டுப்படுத்தியது. அதற்கான விவாதக்களனை உருவாக்க ஸ்விஸ் குடும்பம் ஒன்றில், அகதிக்கு தஞ்சம் வழங்குவது பற்றிய ஆய்வரங்க அரங்காக மேடையேறியது. ஸ்விஸ் குடும்பத்துக் கணவன் அகதியைத் திருப்பி அனுப்பச் சொல்ல, மனைவி அகதிக்கு ஆதரவாளராக இருக்க, அகதித் தமிழன் தனது நிலை -மையை விளக்க முற்படும் நிகழ்வு இது. சுமார் 15 நிமிடங்கள் நிகழ்ந்த பின், பார்வையாளர்கள் அகதி, மனைவி பாத்திரமோ, அல்லது வேறு புதுபாத்திரங்களோ ஏற்று நிகழ்விற்கு மாற்று முடிவுகள் வழங்க முற்படுவர். நண்பன், பாதிரி, வேறு நல அமைப்புகள் மற்றும் காவல்துறை என்று பல பாத்திரங்கள் நுழைந்ததை நினைவு கூர்கிறார் அன்ரன். காவல்துறையாளராக வந்தவரின் ஆத்திரம் கைப்படியில் வெளிப்பட்டது இன்றும் நினைவில் உள்ளதை அன்ரன் குறிப்பிடுகிறார்.

நிகழ்வு - 2

தமிழ் அகதி ஒருவருக்கு ஸ்விஸ் பெண் ஒருத்தி காதலி. அவளது மாஜி காதலன் இன்னொரு ஸ்விஸ்காரர். அகதியை திரும்பச் சொல்லி உத்தரவு வந்துவிட்டது. அதனைத் தடுக்கக்கோரி கையெழுத்து இயக்கம் நடத்துகிறார் அந்த அகதி. நாடகம் என அறியமுடியாத தோற்றா அரங்க நிகழ்வாக இது நடக்கிறது. ஆதரவாகவும், எதிர்ப்பாகவும் பல கருத்துக்கள். காவல்துறை சார்ந்தவர், அலுவலகத்திற்கு வரச்சொல்லுதல் உட்பட பல்வகை அனுபவங்கள். இன்னுமொரு நிகழ்வில் ஒரே வேலைக்கு தமிழரும், ஸ்விஸ்காரரும், போட்டி போட மோதல் வலுக்கிறது. 'ப்ருனஸ்சாக்கு' - பழுப்பு நிறத்தவன் என்ற ஏச்சு வரை போகிறது. ஒரு கட்டத்தில் ஆத்திரமுற்ற தமிழர், சுவிஸ்காரர் மீது பாய கூட்டம் பதற்றம் அடைகிறது. நிகழ்ச்சியை ஸ்தம்பிக்கச் செய்து, "இவ்வளவு நேரம் ஸ்விஸ்காரர், தமிழரை இழிவுபடுத்திய போது வராத பதற்றம் இப்போது எப்படி பொங்குகிறது?" என்ற கேள்வி பார்வையாளரை எதிர்கொள்கிறது. தெரிந்தும் தெரியாமலும் உள் ஆழத்தில் புதைந்திருக்கும் இனவெறுப்பு கண்ணாடிப் பிம்பமாக வெட்டவெளிச்சமாகிறது.

நிகழ்வு - 3

உள்நாட்டுப் போர் நிகழும் நாடுகளில் உல்லாசப் பயணம் மேற்கொள்வதற்கு எதிரான பிரச்சாரம் குறித்து ஒரு நிகழ்வு. பல்வேறு பயண ஏற்பாட்டாளர்கள் குழுமி உள்ள இடத்தில் இலங்கைப் பயணத்திற்கான விளம்பரம் செய்பவராக ஸ்விஸ்நாட்டு ஏஜெண்ட் ஒருவர். அவரது விளம்பர உத்தி இலங்கை நாட்டின் சிங்கள - தமிழ் நடன வகைகள். அருகில் உள்ள உணவு விடுதியில் பணியாற்றும் தமிழர் ஒருவருக்கு அந்த விளம்பரத்தில் வரும் காவடி ஆட்டம் பிழையென்பதால் ஆத்திரம் வருகிறது. ஆட்டத்தில் குறைகூற முற்பட்டு இலங்கையின் அரசியல் கொந்தளிப்புச் சூழல் வெளிப்படுத்தப் படுகிறது. கூடவே அருகில் உள்ள யூகோஸ்லோவியா போன்ற நாடுகளுக்கு செல்லத் துணிவீர்களா? என்ற கேள்வியும் எழுப்பப்படுகிறது. தங்கள் வருமானம் குலைவதாக ஏர்லங்கா, நிறுவனத்திற்கு மனவருத்தம் ...

கவிஸ் தமிழ் நாடகக் கல்லூரி மூன்றாண்டு நிறைவு பட்டயம் அளிப்பு மற்றும் நாடக விழா

கவிட்சர்லாந்து தலைநகர் பெர்னில் செப்டம்பர் 2002, 27-28 நாட்களில் கவிஸ் தமிழ்நாடகக் கல்வி மூன்றாண்டு நிறைவையொட்டிப் பயின்ற மாணவர்களுக்குப் பட்டயமளிப்பு விழா நடைபெற்றது. நாடக விழாவும் நடைபெற்றது. கவிஸ் தமிழ் நாடகக் கல்லூரியின் மிக முக்கியமான நிகழ்வுகளாக இவை அமைகின்றன.

மேற்குறித்த நிகழ்ச்சி மாவீரர்களுக்கு அஞ்சலியோடு தொடங்கியது. திரு ஆல்பர்ட் அவர்கள் விளக்கேற்றினார். இவர் கவிஸ் கலைப்பண்பாட்டுக் கழகப் பொறுப்பாளர் ஆவார். நாடகக் கல்லூரி குறித்த அறிமுக உரையை, இக்கல்லூரியின் இயக்குநர் திரு. அன்ரன் பொன்ராசா நிகழ்த்தினார். தலைமை உரையை ஈழக்கூத்தன் ஏ.சி. தாசீசியஸ் நிகழ்த்தினார். கவிஸ் நாட்டு நாடகக் கலைஞர் அர்ஸ் பின்னர் உரையாற்றினார். நாடகக் கல்லூரியின் பயின்றவர்களுக்கு உயர்நிலைச் சான்றிதழ் மற்றும் பட்டயம் வழங்கப்பட்டன. இதில் முதல்நிலை விருந்தினராக திருமதி. அ. மங்கை கலந்துகொண்டார். ஹாலந்து நாட்டில் தமிழ்க்கலை முயற்சிகளில் ஈடுபட்டு வரும் திரு மனோ அவர்கள் இந்நிகழ்வில் கலந்து கொண்டார். இவர், கவிஸ் தமிழ் நாடகக் கல்லூரியின் மூன்றாண்டுக் கால செயல்பாடுகளில் தொடர்ச்சியாகவும், அவ்வப்போதும் பேருதவி புரிந்தவர்களுக்கு நன்றியும் பாராட்டும் தெரிவித்து நினைவுப்பரிசை வழங்கினார். ஹாலந்திலிருந்து வருகை புரிந்த கண்ணப்ப நடராஜா அவர்களும் உரையாற்றினார்கள். இறுதியில் அன்ரன் பொன்ராசா நன்றி கூற நிகழ்ச்சி இனிது நிறைவேறியது.

இவ்விரு நாட்களில் நடைபெற்ற நாடக விழாவில் கடலம்மா, மலையப்பா ஆகிய நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டன. இவ்விழாவின் ஒரு பகுதியாக, திரு. ம.வ. கமலநாதன் - (யாழ் - உதயன் நாளிதழ் நிர்வாக மற்றும் முதன்மை ஆசிரியர்) அவர்கள், 'கட்டியம், முதல் குறித்த தமது விரிவான விமரிசனப் பேச்சை முன்வைத்தார்.

இவ்விழாவில் உரையாற்றிய அனைவரும், புலம்பெயர் நாடுகளில் அரங்கமுயற்சிகள் முன்னெடுக்கப்படவேண்டிய தேவையை தெளிவுபடுத்தினர். தமிழரின் அலைவு உழலுதலில், அரங்கக் கலையின் தனித்த இடம் குறித்த சிரத்தையான முயற்சியாக இவ்விழா அமைந்தது.

பட்டயம்

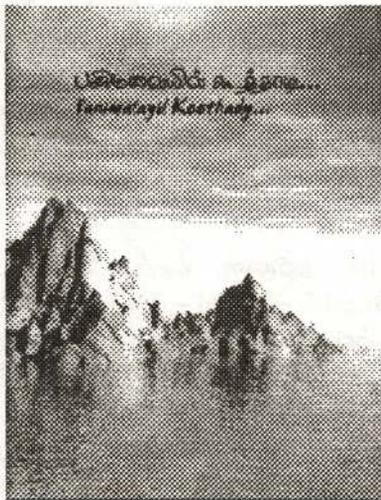
உலகத் தமிழ் நாடகத்தின் புதிய அரும்பாகவும் ஈழத் தமிழ் நாடகப் பாரம்பரியத்தின் பதியண்ட கூர்ப்பாகவும் புலம் பெயர் தமிழ் மக்களின் இசை, கலை பண்பாடு, ஆத்ம - வெளிப்பாடாகவும் - கவிஞ்சலாந்திலே தளம் கொண்டிருக்கும் கவிஞர் தமிழ் நாடகக் கல்லூரி - தனது மூன்றாண்டுக் காலச் செய்நெறி, கற்கை நெறிகளின் திறைவிலே திருத்தறை..... அவர்களுக்கு, பட்டயமும் "கலை வளர்" - பட்டமும் வழங்கி, பாராட்டி, உயர் நிலைப்படுத்துகிறது.

தமிழீழக் கூத்துப் பாரம்பரியத்தின் புலவர், அண்ணாவி யார் வரிசையிலே தற்காலத்தவர்களை ஏற்படுத்திய வட தமிழீழ புத்தரன் யோசேப்பு அண்ணாவியார், தென் தமிழீழ செல்வையா அண்ணாவியார் சார்பாகவும், கூத்துக் கலைக்குப் புத்துயிர் அளித்த பேராசான் சு. வித்தியானந்தன் சார்பாகவும், தமிழக சங்கரதாஸ் சுவாமி களின் பாரம்பரியத்தில் இசை நாடகத்தை வளர்த்தெடுத்து ஈழவடிவம் வழங்கிய நடிகமணி வீ. வைரமுத்து - சார்பாகவும் தமிழகப் பம்மல் சம்பந்தமுதலியார் பாரம்பரியத்தில் உரை நாடகத்தை வளர்த்தெடுத்து ஈழவடிவம் வழங்கிய கலையரசு சொர்ணலிங்கம் - சார்பாகவும் எமது இன்னாளைய உலக நிலைத் துளிர்ப்புக்குத் தளம் அளையத்த குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம், சி. மொளனகுரு, நா. சுந்தரலிங்கம், கனறயர் ஹமீட், கதையர்.

ஆகியோர் சார்பாகவும் இன்று தமிழீழ மண்ணில் எமது கலை வளங்களை வளர்த்துக் கொண்டிருக்கும் கலைபண்பாட்டுப் பொறுப்பாளர் புதுவை இரத்தினதுரை சார்பாகவும் எமது நாடக, கலைப் பாரம்பரியத்தைத் தொடர்ந்து உலக அரங்கிலே முன்னெடுத்துச் செல்லும் பொறுப்பைக் கலைவளர் அவர்களே - கவிஞர் தமிழ் நாடகக் கல்லூரி தங்கள் மீது சுமத்தி, பொறுப்பளிக்கிறது.

28.09.2002 அன்று பெர்ன் நகரில் நடைபெற்ற பட்டயம் அளிப்பு விழாவில் பட்டயம் பெற்றவர்கள்.

சச்சிதானந்தன்
கலைச்செல்வன் ச.க.
இராமன், வாவி பால்கர்,
சிவாஜினி, தேவராஜா, ஏ.ஜி
யோகராஜா, கே.எம்.ரி.
பாலகுமார், எல் சண்முகநாஜா
ஆகியோர்.



புல்லாகிப் பூடாகிப் புழுவாய் மரமாகி ...

- ஏ.ஜி. யோகராஜா

ஆழ்மனம் அறியாத நிலையில் நிகழும் மனிதச் செயற்பாடுகளை, ஆழ்மனம் அறிந்த நிலையில், மேடையில் வெளிப்படுத்துதலே நடிப்பு.

- ஸ்ரீனிஸ்லவ்ஸ்கி

இந்த உடம்பையே ஆடை போல் அணிந்துகொள்ளல் ...

- மிகையில் செக்கோவ்

நாடகப் பயிற்சினெறி அடிப்படையில் சக்திப்பரிமாற்றமே!!!

நாடக அரங்கக் கல்லூரி பெற்றுத்தந்த
மூன்றாண்டு அனுபவத்தில் இருந்து...

நாடகம் என்பது அறிமுறைக் (Theory) கல்வியையும் பயிற்சினெறி முறைகளையும் (Practical) அடிப்படையாகக் கொண்ட, கற்கைநெறிக்குட்பட்ட, ஒரு கலைவடிவம் என்பதைப் பலர் பலகாலம் அறிந்துகொள்ளவில்லை. இன்னும் அறியாதவர்களும் உண்டு.

அறிமுறைக் கல்வியில் நாம் கற்கும் விடயங்கள் பல. நாடகத்தின் தோற்றம். வரலாற்று ரீதியான அதன் பரிணாம வளர்ச்சி, வாழுகின்ற, வாழ்ந்து மறைந்த நாடக மேதைகளின் முன்முயற்சிகள், கோட்பாடுகள், பரிசோதனைத்தளங்கள் என்று விரிந்து ... மேடை அமைப்புகள், நாடக வகைகள், ஆட்ட வடிவங்கள், ஒலி, ஒளி, இசை என்று அவற்றின் பல்வகைப் பரிமாணங்களையும், தோற்றப்பாடுகளையும் எழுத்துவடிவில் வெளிப்படுத்தி, அரங்கிற்கும் பார்வையாளனுக்கும் இடையிலான திரையை விலக்கி, நாடகம் பற்றிய அறிதல்களுக்கும், புரிதல்களுக்கும், ஓரளவு வழி சமைக்கிறது அறிமுறைக் கல்வி.

நாடகப் பயிற்சினெறியானது, ஆன்மாவை அறிந்துகொள்வதற்கான ஆற்றலை எமக்குக் கொண்டயாக வழங்குகிறது. வீடுபேறு, முக்திநெறிக்குட்பட்ட கருத்துமுதல்வாதச் சிந்தனையுடன் கூடிய ஆன்மாவுக்குப் பதிலாகப் பொருள்

சுவில் தமிழ் நாடகக் கல்லூரி,
மூன்றாண்டு
நிறைவையொட்டி மலர்
ஒன்றை வெளியிட்டுள்ளது.

இம்மலரை
ஏ.ஜி. யோகராஜாவும்
சா. சண்முகராஜாவும்
தொகுத்துள்ளார்கள்.
இம்மலர், சுவில் நாடகக்
கல்லூரி குறித்து அறிய
உதவும் அரிய ஆவணமாக
உள்ளது.

இக்கல்லூரி குறித்து அறிய
ஏதுவாகும் வகையில்,
இம்மலரில் ஏ.ஜி. யோகராஜா
பதிவு செய்துள்ளவற்றை
இப்பகுதியில் நன்றியோடு
மறுவெளியீடு செய்கிறோம்.

முதல்வாதச் சிந்தனையுடன், பௌத்தமதம் கூறுகின்ற, தேகாத்மாவைப் பற்றியே நான் குறிப்பிடுகிறேன். தேகம் இறக்கும்போது ஆன்மாவும் இறந்துவிடும் என்பார்கள். ஆனால் மனிதனின் ஆத்ம உணர்வுகள் சக மனிதர்களில் தாக்கம் செலுத்துவதை நாம் உணர்வோம். இவ்விதம் சகமனிதன் மீது தாக்கம் செலுத்தக்கூடிய ஆத்மபலத்தை வளர்ப்பதும், சக்திப் பரிமாற்றத்தை ஏற்படுத்தவல்ல மெய்யுணர்வைப் பெற்றுக்கொள்வதுமே, நாடகப் பயில்நெறியின் அடிப்படையாகும்.

சுவிஸ் தமிழ் நாடகக் கல்லூரியின் அறிமுக வகுப்பு பேராசிரியர் சிவத்தம்பியிடமிருந்தே ஆரம்பித்தது. “சடங்கில் - ritual - இருந்து பிறந்ததே நாடகம்” என்று நாடகத்தின் தோற்றம் பற்றிய தமது கருத்தை விளக்கிய அவர், கிரேக்கத்தில் தெஸ்பஸ் (Tespus) அல்லது ஆங்கிலத்தில் ‘ரெஸ்போன்’ (Tespon) என்றும் அழைக்கப்படும் ‘முதல்’ நடிகளில் இருந்து நாடக வரலாற்றை ஆரம்பித்தார். கிரேக்கத்தின் துன்பியல் - Tragedy - மகிழ்நெறி - Comedy - நாடக வகைகளை விளங்க வைத்து, Terrens, Plautus என்று ரோமர் மகிழ்நெறி நாடகத்தின் ஊடாக, கிறிஸ்தவ நாடக மரபை நோக்கி நகர்ந்துகொண்ட வரலாறு, அடுத்து Thomas Keyd, Christopher Mario, Shakespear, ஆகியோரில் மிக அறியப்பட்டவரான சேக்ஸ்பியர் மூலம் துன்பியல், மகிழ்நெறி, ஆட்ட நாடகம் (Play) என்ற வகைகளில் விரிவுபெற்றது. பின் ஸ்ரனிஸ்லவ்ஸ்கி அவர்களின் யதார்த்த நாடக வகைக்குள் சென்று ப்ரெஹ்ரின் பிரமாண்டத்துக்கூடாக இன்றைய அகஸ்தோ போல், பீற்றர் புறாக் வரை வந்து சேர்ந்தது மேற்காலக நாடக வரலாறு.

கீழைத்தேச நாடக வரலாற்றை, தமிழில் சிலப்பதிகாரத்துடன் ஆரம்பித்து, பார்சி இசைநாடகத்தின் வருகையைத் தொடர்ந்து, பம்பல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடக முயற்சிகளைப் பற்றித் தெரியப்படுத்தி, தமிழ் நாட்டில் தோன்றிய சமூக, அரசியல் நாடகங்கள் வரை எமைக் கூடவே இழுத்துச் சென்ற பேராசான் சிவத்தம்பியின் அரங்கியல் வரலாற்றுச் சமுத்திரத்தை, அதன் ஆழ அகலத்தை, பரப்பை, அதனுள்ளே வாழும் ஜீவராசிகளைப் புரிந்துகொண்டோம். கண்களைப் பறிக்கும் அதன் வர்ணத்தை, அதன் அமைதியை, குமுறியெழும் அலைகளின் கோபத்தை அழகியல் கண்கொண்டு, அவருடன் சேர்ந்து நாடகம் ரசித்தோம். நீச்சல் வீரனாக முனையும் கனவுகளுடன், தன்னைத் தயார் செய்துகொள்ளத் துடிக்கும் ஓர் இளைஞனைப் போல.

நாடகப் பயிற்சி நெறி ... இது பற்றி அதிகம் பேசமுடியும், உணரமுடியும் அறியமுடியும், அதிலேயே ஜீவிக்கவும் முடியும். இது மனிதஜீவியை ‘மனிதன்’ ஆக்குகிறது. நாடகனாக்குகிறது. மனித வாழ்வின் பன்முகத் தன்மைகளை அறிந்துகொள்ளச் செய்கிறது. கற்பனைத்திறன், புனைவுத்திறன், புனர்வுத்திறன், செயல்திறன், உணர்வுத்திறன், மன ஒருமைப்பாட்டுத்திறன் என்று மனிதத்திறன்கள் அனைத்தையுமே வயது வேறுபாட்டின்றி விழிப்படையச் செய்கிறது. எமது உடலின் ஒவ்வொரு அசைவுகளும், உடற்கூற்றில் ... உணர்வுகளில் ... ஏற்படும் மாற்றங்கள் ஒவ்வொன்றும் எமக்குத் தெரிந்த வகையில் நிகழ்வதற்குரிய அறிதிறனைக் கூர்மைபெறச் செய்கிறது.

கீழைத்தேச நாடக வரலாற்றை, தமிழில் சிலப்பதிகாரத்துடன் ஆரம்பித்து, பார்சி இசைநாடகத்தின் வருகையைத் தொடர்ந்து, பம்பல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடக முயற்சிகளைப் பற்றித் தெரியப்படுத்தி, தமிழ் நாட்டில் தோன்றிய சமூக, அரசியல் நாடகங்கள் வரை எமைக் கூடவே இழுத்துச் சென்ற பேராசான் சிவத்தம்பி

இப்பூவுலகில் உயிர் வாழ்வதற்கான சக்தி உணவிலும், நீராகாரத்திலும் மட்டும் இருந்து கிடைப்பதில்லை. பிரபஞ்சவெளியில் சஞ்சரித்துக் கொண்டிருக்கும் கோள்கள், குவலயங்கள், நட்சத்திரங்களில் இருந்தும் உயிர்வாழ்வுக்கான சக்திகள், உயிர்கள் அறியாத வகையில் கிடைத்துக் கொண்டிருக்கின்றன. தாவரங்களின் உணவுத் தயாரிப்புக்குச் சூரியக்கதிர்கள் உதவுவதும், பூமியின் இயங்குதிறன் ஏனைய கோளங்களுடன் சம்பந்தப் பட்டிருப்பதும் எமக்கு நன்கு அறியப்பட்ட விடயங்கள். அதிகம் அறிந்து கொள்ளப்படாத விடயம் பிரபஞ்சசக்தியை எமக்குள் உள்வாங்கி, எமது ஆத்மபலத்தை வலுப்படுத்திக்கொள்ளமுடியும் என்பதுதான்.

அன்றைய ஞானிகள், சித்தர்கள், யோகிகள், முனிவர்களும் கூட இவ்விதமே வல்லமையைப் பெற்றிருந்தார்கள். விதிவிலக்காகச் சில மனிதர்கள் இயல்பாகவே இத்தகைய சக்திகளைப் பெற்றவர்களாகக் காணப்படுகிறார்கள்.

நாடகக் கல்லூரி இயக்குநர் அன்ரன் பொன்ராசா வழங்கிய பயிற்சி ஒன்றை இங்கு நினைவுபடுத்திகொள்ளலாம். பூமியையும், பிரபஞ்சத்தையும் எமக்கூடாகத் தொடர்புபடுத்திக் கொண்டோம். தரையில் ஆசனவாசலை உரசியடி, மூலத்தை நிலத்துடன் முட்டும்படியாக கால்களை நீட்டியடி அமர்ந்துகொண்டு, கண்களை மூடி, தரையின் ஈர்ப்பு சக்தியை மூலத்தின் ஊடாக நிலத்தையும், தலை உச்சியின் ஊடாக - நான் வால்வெள்ளியின் வடிவத்தையொத்த புகைக்குவியலுடன் கூடிய கதிர்வீச்சின் மூலம் - பிரபஞ்சக் கோள்களையும் தொடர்புபடுத்துவது போன்ற பிரக்ஞையோடு, ஆடாமல் அசையாமல் அப்படியே கண்மூடியடி எழுந்து (அதே உணர்வோடு) பலநிமிட நேரம் நடந்து திரிந்தேன். ஒன்றுகுவிக்கப்பட்ட மனநிலையுடன் கூடிய ஒருவகைக் கற்பனைதான் இது. ஆனால் இக்கற்பனைத் தளத்தில் மிதக்கின்றபோது ஏற்படுகின்ற சுகமும், மகிழ்வும் ஆத்மார்த்தமான மனஅமைதியை வழங்கி, ஆத்மபலத்தை வளப்படுத்துகிறது. அதனால்தான் நான் சில நண்பர்களிடம் கூறியிருந்தேன்; நாற்பது வயதுக்கு மேற்பட்டவர்க்கு ஏற்படும் மனஉளைச்சலை (Tension) மனஇறுக்கத்தைப் போக்குவதற்கு இத்தகைய பயிற்சிகள் அவசியம் என்று.

சக்திப் பரிமாற்றத்திற்குரிய மெய்நிலையை ஏ.சி. தாசீசியஸ் அவர்களின் ஐம்பூதம், சூரியக்கவசம் போன்றபயிற்சிகளில் இருந்து பெற்றுக்கொண்டோம். ஏற்கனவே அன்ரன், ஆதவன், வேலு சரவணன் போன்ற பலரது பலவித பயிற்சிகளினூடாக இதற்குரிய மூலத்தையும் கூறுகளையும் எமது தேகத்தில் தற்காத்துக் கொண்டதனால்தான் இதன் உயர்நிலையை விரைவில் எட்டக் கூடியதாக இருந்ததை நாம் விளங்கிக்கொண்டோம். உள்ளங்கைகள் இரண்டும் ஒன்றை, ஒன்று பார்க்கும்படி கைகளை மார்க்கு நேரே எதிரெதிராக நிறுத்தியபோது, இப் பயிற்சியின் மூலம் தேகம் பெற்றுக் கொண்ட வெப்பசக்தி உள்ளங்கைகளில் இருந்து மிகுந்த சூட்டுடன் வெளிப்பட்டதை உடனுக்குடன் உணரக்கூடியதாக இருந்தது. இப்பயிற்சி முடிந்ததும் ஒருநிலைப்பட்ட மனதுடன் நாம் நடக்க ஆரம்பிப்போம். அப்போது ஆழ்கடலின் அமைதியும், கூட்டில் இருந்து புறப்பட்ட சிங்கத்தின் வீரியமும் உள்ளத்தை ஆளுமை செலுத்தும். ஆத்மபலம், தேகத்தில் வலிமை, துணிச்சல், சாதிக்கமுடியும் என்ற வைராக்கியம், எண்ணத்தில் நிதானம், கொடுமைகள், அநீதிகளுக்கெதிரான உணர்வுத்திறன்,

புணர்வுத்திறன் என்று இப்பயிற்சியில் பெறப்படும் அணுகுலங்களும், நாம் பெற்ற இன்பங்களும் ... அஸ்மா, பீனிசம் போன்ற நோய்களை எதிர்கொள்ளும் வழிமுறைகளும் கூட இதில் வெளிப்படும்.

சூரியக் கவசத்திற்கும், யோகாசனத்தில் வரும் சூரிய நமஸ்காரப் பயிற்சிக்குமிடையில் ஒருவித ஒப்புமை உண்டென்றபோதும், சக்தியை ஒன்று குவிக்கும் வேகத்தை, திறனை சூரியக் கவசப் பயிற்சியில் உடனுக்குடன் உணரக்கூடியதாக இருக்கிறது. ஆரம்பத்தில் நாம் பெற்றுக் கொண்ட பயிற்சிகள் பல யோகாசனப் பயிற்சியுடன் இணைந்து ஆன்மீகத் தேடலுக்குரிய அம்சங்களை உள்ளத்தில் துருத்திக் கொண்டிருந்தது. மாறுபட்ட விதமான பயிற்சிகள் சில இதைச் சிதைத்த போது தாசீசியஸ் அவர்கள் வழங்கிய பஞ்சபூத, சூரியக்கவசப் பயிற்சிகளே இவற்றை முற்று முழுதாக உள்ளத்தில் இருந்து சிதறடித்தது என்றால் மிகையாகாது. அதனால் இப்பயிற்சிகள் என் உள்ளத்தில், சிந்தனையில் ஏற்படுத்திய தாக்கங்கள் பல. யோகாசனம், தியானம் போன்ற பயிற்சிகள் மீதான நேர்நிலை, எதிர்நிலை அம்சங்களை உய்த்துணர்வதற்கும் இப்பயிற்சிகள் கால்கோளாக அமைந்தன.

தேகத்தை உணரும் முதற்பயிற்சி முதன்மைப் பயிற்சி :

இரு கால்களையும் அளவாக விரித்து வசதியாக நின்று கொண்டு, கைகளை உயர்த்தி மூச்சை மெல்லென இழுத்தபடி பின்புறமாக வளைந்து, மூச்சை அடக்கியபடி நின்று பின்பு, மூச்சை மெதுவாக விட்டபடி கையை, தலையை, இடுப்பின் மேற்பகுதியை முன்பக்கமாக விழுத்தி இலகுவான முறையில் தொங்கவிட்டபடி நின்றேன். அப்போது பயிற்சி நெறியாளர் அன்றன் பொன்றாசா முள்ளந்தண்டின் இறுதிப்பகுதியான குயில்லகில் விரல்களை உரசியபடி படிப்படியாக, மிக அவதானமாக முள்ளந்தாண்டின் ஒவ்வொரு எலும்பையும் உணர்த்தியபடி, தலையை நோக்கி விரல்களை நகர்த்திக் கொண்டிருந்தபோது ... நானும் மெல்ல மெல்ல முள்ளந் தண்டின் ஒவ்வொரு எலும்பையும் பிரக்ஞையுடையதாக உணர்ந்தபடி, முதுகில் இருந்து உடம்பை நிமிர்த்திக்கொண்டு வந்தேன். இறுதியாக கழுத்துக்கு மேலுள்ள தலைக்குரிய எலும்புகளை உரசியபோது தான் மெதுவாகத் தலையை நிமிர்த்திக் கொண்டேன். எனது உள் ஞ்றுப்புக்களை உணர்ந்து கொள்வதற்கான முதற் பயிற்சி உடம்பின் முக்கிய உறுப்பான முள்ளந் தண்டெலும்புடன் ஆரம்பமானது.

இப் பயிற்சியைத் தொடர்ந்து, உடம்பைத் தளர் (Relaxation) நிலையில் வைத்திருப்பதற்கான உஷ்ணப் பயிற்சி ... உள்ளங்கால்களில் இருந்து ஒவ்வொரு கால்விரல்கள், கணைக்கால், முழங்கால், இடுப்பு, கைவிரல்கள், மணிக்கட்டு, முழங்கை, கைமூட்டு, கழுத்து, தலை, கண் என்று தொடர்ந்து உறுப்புக்கள் ஒவ்வொன்றையும் உணர்ந்து, அதற்குரிய அசைவுகளையும் ஏற்படுத்திக்கொள்வோம். நாடகப் பயிற்சிகளில் முதல்வராகக் கருதப்படும் ஸ்ரனிஸ்லாவ்ஸ்கியின் நாடக 'முறைமை' யினை (The System) அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்த இப்பயிற்சிகளில் யோகாசனத்தின் கூறுகளை உள்வாங்கியிருந்தமையும் கவனிக்கற்பாலதே. பொதுவாகச் சிறிய அளவிலான யோகாசனப் பயிற்சியைத் தவிர, விளையாட்டுத் துறைகளில் அதிகம் ஈடுபாடு இல்லாதிருந்ததனால், எனது உடம்பின் தசைநார்கள் மிகவும் இறுகிப்

சூரியக் கவசத்திற்கும்,
யோகாசனத்தில் வரும் சூரிய
நமஸ்காரப்
பயிற்சிக்குமிடையில் ஒருவித
ஒப்புமை
உண்டென்றபோதும், சக்தியை
ஒன்று குவிக்கும் வேகத்தை,
திறனை சூரியக் கவசப்
பயிற்சியில் உடனுக்குடன்
உணரக்கூடியதாக இருக்கிறது.
ஆரம்பத்தில் நாம் பெற்றுக்
கொண்ட பயிற்சிகள் பல
யோகாசனப் பயிற்சியுடன்
இணைந்து ஆன்மீகத்
தேடலுக்குரிய அம்சங்களை
உள்ளத்தில் துருத்திக்
கொண்டிருந்தது.

போயிருந்ததை அப்போதுதான் கண்டுகொண்டேன் நாடகப் பயிற்சிக்கு வருவதற்கு முன்பாக எனக்கு அடிக்கடி 'கழுத்துவாங்கல்' ஏற்படுவது வழக்கம். இதற்கு, இறுகிக்காணப்பட்ட எனது தோள்பட்டைத் தசை நார்கள்தான் காரணம் என்பதையும் பின்பு புரிந்துகொண்டேன்.

கல்லூரியை ஆரம்பிப்பதில் மிகுந்த உதவியாகவும், கல்லூரியின் மற்றொரு ஆசானாகவும் இருந்து, கடமை புரிந்தவர் க. ஆதவன் அவர்கள். அன்றன் அவர்களின் தொடர்ச்சியான வெவ்வேறு நிலைப்பட்ட கடும் பயிற்சிகளும், இருவரும் (அன்றன், ஆதவன்) இணைந்தும், தனித்தும் வழங்கிய மனஒருமைப்பாட்டுக்குரிய (Concentration) பயிற்சிகளும், விளையாட்டுகளும், எமது உடம்பைத் தளர்வடையச் செய்து, இலேசாக்கின. சுமார் மூன்று மாதங்களில் எமது உடம்பை நாமே உணர்ந்து கொள்ளத் தலைப்பட்டோம். 'முறைமை' (The Sistem)யின் நாடகத்துக்குரிய - தன்னிலையில் இருந்து இன்னொருவரின் நிலைக்கு மாறுவதே நடிப்பு - அடிப்படையை நாம் ஓரளவுக்கு அறிந்துகொண்டோம்

பாத்திர உருவாக்கப் (Character Creation) பயிற்சி :

இவ்விதம் எமது உள்ளுறுப்புக்களை, ஓரளவுக்கு உணர்ந்து கொண்டதன் பின்பே நாம் பாத்திர உருவாக்கத்தை (Character Creation) மேற்கொள்வதற்குரிய பயிற்சியைப் பெறுவதற்கான தகுதியைப் பெறக்கூடியதாக இருந்தது. முதலில் தொடர்ச்சியான நான்கு நாட்கள் இதற்கென ஒதுக்கப்பட்டன. வெவ்வேறு சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைகளில், வெவ்வேறு நிகழ்வுகளுக்கு ஏற்றதான உணர்வு வெளிப்பாட்டுக்குரிய பயிற்சிகள் தரப்பட்டன. குறைந்தளவு தூரத்தைக் கூடியளவு நேரத்திலும் கூடியளவு தூரத்தைக் குறைந்தளவு நேரத்திலும் சென்றடைவதற்கான உணர்வுவேகம் பரீட்சிக்கப்பட்டது (உ - ம் : இரண்டு மீற்றர் தூரத்தை எட்டு நிமிட நேரத்தில் வேகமாகச் செல்வதற்குரிய முறையில் ஒடுதல்) இதே பயிற்சி மகிழ்ச்சி, கவலை, எதிர்பார்ப்பு போன்ற வெவ்வேறு சம்பவங்களுக்குரிய வெவ்வேறு உணர்வுகளுடன் மேற்கொள்ளப்பட்டன. இதில் அவசரமும், ஏக்கமும் நிறைந்து, ஒட்டமும் நடையுமாகச் சென்றதில் தலையில் இருந்து உள்ளங்கால் வரை வியர்க்க, வியர்க்க உணர்வுகளுக்குரிய பாவங்கள் முகத்தில் பளிச்சிட்டதையும் உணர்ந்தோம்.

தொடர்ந்த மறுநாள் பயிற்சியில் ... ஒலிக்கப்பட்ட இசைநாடாவினூடே இசைக்கேற்பப் புதிய சூழலுக்கு எம்மை இழுத்துச்சென்றபின், ஒலிநாடா நிறுத்தப்பட்டது. கண்களை மூடியபடி மிக ஆறுதலாக நடக்கவிடப்பட்டபின், ஒவ்வொரு நாளாக, வாரமாக, மாதமாக, ஆண்டாகப் பின்னோக்கிச் சென்று, எமது பழைய சம்பவங்களை நினைவுக்குக் கொண்டுவரும்படி கட்டளையிடப்பட்டோம். இறுதியாகப் பத்து வயதுச் சிறுபிழைப்பதை நினைவுகூர்ந்து எல்லாருமே மகிழ்ச்சிப் பெருக்கில் மிதந்தோம். இவ்விதம் எமது சிறுபராயம் வரை எமது நினைவுச் சுரங்கத்தைத் தோண்டிச் செல்வதற்குரிய கட்டளைகளைப் பிறப்பித்துக் கொண்டிருந்த நெறியாளர் அன்றனின் வழிமுறை, ஒரு மனோவியல் வைத்தியனுக்குரிய ஆளுமையுடன் ஒப்பிடக்கூடியதாக இருந்தது.

கல்லூரியை ஆரம்பிப்பதில் மிகுந்த உதவியாகவும், கல்லூரியின் மற்றொரு ஆசானாகவும் இருந்து, கடமை புரிந்தவர் க. ஆதவன் அவர்கள். அன்றன் அவர்களின் தொடர்ச்சியான வெவ்வேறு நிலைப்பட்ட கடும் பயிற்சிகளும், இருவரும் (அன்றன், ஆதவன்) இணைந்தும், தனித்தும் வழங்கிய மனஒருமைப்பாட்டுக்குரிய (Concentration) பயிற்சிகளும், விளையாட்டுகளும், எமது உடம்பைத் தளர்வடையச் செய்து, இலேசாக்கின.

கூடுவிட்டுக் கூடுபாயும் ஒரு புதிய நபருக்குரியவனாக நாம் ஒவ்வொருவரும் மாறவேண்டும். நான் ஒரு காவை இழந்த எனது தம்பியாகப் பாத்திர மேற்றுக்கொண்டேன். கண்களைமூடி, எனது தம்பியாரை நினைவில் கொணர்ந்து முன்நிறுத்தி, அகவயப்பட்ட நிலையில் அவரது உணர்வுகளைப் பெற்றுக்கொண்டபின், முன்நிறுத்தப்பட்டிருந்த அவரது உடம்பினுள் கூடுவிட்டுக் கூடுபாய்வதுபோல் சென்று, சகலவிதத்திலும் என்னை அவனாகவே உணர்ந்துகொண்டபின் நடக்கத் தொடங்கினேன்.

கூடுவிட்டுக் கூடு பாய்தல் ...

தொடர்ச்சியான மூன்றாவது நாள் பயிற்சியில், கூடுவிட்டுக் கூடுபாயும் ஒரு புதிய நபருக்குரியவனாக நாம் ஒவ்வொருவரும் மாறவேண்டும். நான் ஒரு காலை இழந்த எனது தம்பியாகப் பாத்திர மேற்றுக்கொண்டேன். கண்களைமூடி, எனது தம்பியாரை நினைவில் கொணர்ந்து முன்நிறுத்தி, அகவயப்பட்ட நிலையில் அவரது உணர்வுகளைப் பெற்றுக்கொண்டபின், முன்நிறுத்தப்பட்டிருந்த அவரது உடம்பினுள் கூடுவிட்டுக் கூடுபாய்வதுபோல் சென்று, சகலவிதத்திலும் என்னை அவனாகவே உணர்ந்துகொண்டபின் நடக்கத் தொடங்கினேன். இதே பாத்திரமாகவே இரு நாட்கள் ஒரு பகலும், ஒர் இரவும் ஜீவித்தேன். நித்திரைக்குச் சென்றபோதும், உறங்கியபோதும், பின் துயிலெழுந்த போதும் இதே உணர்வுடன் ... இதே பாத்திரமாகவே இந்த ஒருநாள் வாழ்க்கையில், ஒரு காலில்லாத எனது தம்பியின் துன்ப துயரத்தில், அவலத்தில் என்னைக் கரைத்துக் கொண்டேன். அடிக்கடி அகம் அழுதுகொண்டது. புறம் அகத்தின் அழகை வெளிக்காட்டியது.

சிறுபிராயம் தொடக்கம் நாடக ரசிகனாக இருந்ததுடன், நாடகப் பிரதிகளைப் பிரசவிக்கும் சந்தர்ப்பங்களில் மட்டும், அகவயப்பட்டரீதியில் வேறுபட்ட பாத்திரங்களை உள்ளுணர்வுடன் இணைத்துக் கொண்ட அனுபவம் ஓரளவுக்கு உண்டு. ஆனால் பாத்திரத்திற்குரியவனாகவே மாறி, ஒரு நடிகள் என்ற தளத்திற்கு என்னை உயர்த்திக்கொண்டது இதுதான் முதல்தடவை.

எங்கள் நேரடி ரசிகனாக ...

கல்லூரியை ஆரம்பித்து, வழிநடத்துவதில் அன்ரன் பொன்ராசா அவர்களுக்கு மிகுந்த துணையாக இருந்து, அறிமுறைக் கல்வியின் (Theory) ஆசானாகவும், அடுத்த பயிற்சியாளராகவும் கடமைபுரிந்தவர், க. ஆதவன். இவர் மனஒருமைப்பாட்டுக்குரிய பலவித விளையாட்டுக்களையும் தாளாலயத்துடன் கூடிய பயிற்சிகளையும் அறிமுகஞ் செய்திருந்தார். பலர் ஒன்றுசேர்ந்தும், தனித்தனியாகவும் சிலையாக நிற்பல், ஒன்று சேர்ந்து சிலைவடிவில் நிற்பவர்களை இயந்திரம்போல் இயங்கவைத்தல், ஓலமிடச் செய்தல் என்று புனைவுத்திறனை மேம்படுத்துவதற்குரிய விதத்தில் செயற்பட்டார். பேராசிரியர் சிவத்தம்பியின் உலக நாடக வரலாற்றை அடுத்து நாடக அரங்கியல் மேதைகள் பலரையும், அவர்களது நாடகச் செயற்பாடுகள், கண்டுபிடிப்புகள், மாற்றங்கள், பற்றியும், ரஸ்யாவின் ஸ்ரனிஸ்லவ்ஸ்கி தொடங்கி, இன்றைய பீற்றர் புறாக் வரையும், தமிழ்நாடக கர்த்தாக்களையும், அவர்களது முறைமைகள், கோட்பாடுகளையும் அறிமுறை வகுப்பில் விளங்கவைத்தார். பயிற்சிகளின்போது எம்மிடமிருந்து வெளிப்படும் புனைவுத்திறன்களை (Creation) ரசித்து, எம்மிடம் புகழ்ந்து கூறி மெச்சும்போது, அவரை எமது நேரடி ரசிகனாகவும் கண்டுகொள்வோம்.

பயிற்சியினைச் சுமந்தோம் ...

“பாடசாலையும், வகுப்பறைகளும் அரங்கியல் தன்மை கொண்டனவாக மாறவேண்டும், நாடக அரங்கியலுக்குரிய பயிற்சினெறிகளுடன் பிள்ளைகளின் ஆரம்பக் கல்வி அமைய வேண்டும்” என்பது வேலு சரவணன் அவர்களின் ஆதங்கம். அவ்வளவுக்கு நாடகத்திற்கும், தேகத்திற்கும், தேகாத்தாவுக்கும் இடையிலான உறவை நுணுக்கத்துடன் தெளியவைத்தவர். Intensive

Course முறையில் நிகழ்ந்த இப்பயிற்சியில் இவர் எமக்குப் பயிற்சியளித்தார் என்று கூறுவதை விட, பயிற்சிகளை எமது உடம்பில், உணர்வில், உள்ளத்தில் அள்ளிச் சுமத்திவிட்டார் என்பதே உண்மை. தினமும் வானத்தையும், பூமியையும் வணங்குவதுடன் பயிற்சிகள் ஆரம்பமாகும். விரல் நுனிகள், தலைமுடிகள், தசை நார்கள், நரம்பு மண்டலங்கள், எலும்புத் தொகுதிகள், இரத்தக் குழாய்கள் என்று உடம்பின் அனைத்துப் பாகங்களையும் உலுப்பிவிடும் விதமான பயிற்சிகள், இவற்றில் சூரியநமஸ்காரம் போன்ற யோகாசனப் பயிற்சிகளும் அடக்கம். தவிர, குதிரை ஓட்டம், ராணி நடை, தூரியோதனன் நடை, ஆபிரிக்க நடை, தாச்சிநடை, பூனைபிடி நடை, சிலம்பு நடை, களரி நடை என்று நடைப் பயிற்சிகளும், தீபம் சுற்றுதல், கற்பாறையைத் தூக்குதல், தேநீர் ஆற்றுதல் போன்ற புனைவுத் திறனுக்கும் உணர்வு வெளிப்பாட்டுக்கும், தேவராட்டம் போன்ற தமிழர் ஆட்டவடிவங்களுக்கு உரிய பயிற்சிகளும் ... மிக நேர்த்தியுடன் ...

அடுத்து நாம் தரிசித்திருந்த ஒரு நாடகன் அல்லது கூத்தன் இளைய பத்மநாதன். 1980களில் தமிழ்த் தேசியப் பிரச்சனையின் வெளிப்பாடாக மிளிர்ந்தது 'மண்கமந்த மேனியர்' நாடகம் என்றால், 1969-70களில் நிகழ்ந்த சாதியப் போராட்டத்தின் வீச்சாக ஒளிர்ந்ததுதான் அம்பலத்தாடிகளினால் அளிக்கை செய்யப்பட்டிருந்த, காத்தான் கூத்துமெட்டில் அமைந்த 'கந்தன் கருணை' இசை நாடகம். இதன் (மூலம் என்.கே. ரகுநாதன்) உருவாக்கத்திற்குரியவரே இளைய பத்மநாதன். இவர் தாய்த்தேசம் வரை சென்று, தமிழ்தேசிய அரங்கு பற்றிய சிந்தனைத் தளத்தில் இருந்து கொண்டு, கூத்தும், கூத்தின் அவசியம் பற்றிய அக்கறையுடனும், ஆழத்துடனும் எமது நாட்டுக் கூத்துக்களை ஆட்டத்துடன் பயிற்றுவித்தார். காத்தான் கூத்தினைப் பாடி அந்த இசையின்பால் இளைய தலைமுறையினரை ஈர்க்க வைத்தார்.

பேராசான்கள் சிவத்தம்பி, கைலாசபதி ஆகியோரது "சடங்கில் இருந்தே நாடகம் தோற்றம் பெற்றது" என்ற கருத்தில் இருந்து மாறுபட்டிருந்தார். "மிருகங்கள், பறவைகளின் ஆட்ட அசைவுகள்தான் மனிதனின் ஆட்ட வடிவங்கள், கூத்துக்கள், நாடகங்கள் அனைத்துக்குமான உற்றுமூலம் என்ற Richard Shechnerின் கருத்தை இவர் பிரதி செய்தபோதும், 'கூத்தும் உலகமயமாதலும்' (Koothu and Globalization) என்ற தமது கட்டுரையை அவர் விளங்க வைத்தபோதும், நாடகம் பற்றிய இவரது தேடல் மிகப் பரந்து விளிந்தது என்பதையும், கூத்துக்கள் மீட்புப்பெறவேண்டியதன் அவசியத்தையும் புரிந்துகொள்ளக் கூடியதாக இருந்தது.

சுவிற்சலாந்தின் நாடகர் என்றவகையில் நாம் முதன் முதலில் சந்தித்தவர் Otto Huber தொழில் முறையாக நாடகத்தைக் கற்று, சுவிற்சலாந்தில் நாடக ஆற்றுக்கைக்கான அதி உயர்நிலைக் கற்கைநெறியை வழங்கிவரும் சூரிச் Schauspieler Akademieல் பணிபுரிபவர். மன ஒருமைப்பாட்டுடன், உடல் தளர்ச்சியுடன், உள்ளுணர்வைப் பெறுதலே இவரது பயில்நெறியின் அடிப்படை. மனித உடல் தளர்ச்சியாக இருக்கும்போதுதான் "வெறுமையாக இருக்கிறது, வெறுமையாக இருக்கும் வேளையில்தான்" அதிக பலத்துடன் இருக்கும் என்பதுதான் இவரது பயிற்சியின் விளக்கம். அதற்குரிய பல பயிற்சிகளை மேற்குலக முறைப்படியும், தாச்சி, கராட்டி போன்ற சீன, ஜப்பான் நாட்டுப் பயிற்சிகளில் இருந்து கவர்ந்தும், யோகாசன முறைகளையும் சேர்த்த ஒருவகைக்

சுவிற்சலாந்தின் நாடகர் என்றவகையில் நாம் முதன் முதலில் சந்தித்தவர் Otto Huber தொழில் முறையாக நாடகத்தைக் கற்று, சுவிற்சலாந்தில் நாடக ஆற்றுக்கைக்கான அதி உயர்நிலைக் கற்கைநெறியை வழங்கிவரும் சூரிச் Schauspieler Akademieல் பணிபுரிபவர். மன ஒருமைப்பாட்டுடன், உடல் தளர்ச்சியுடன், உள்ளுணர்வைப் பெறுதலே இவரது பயில்நெறியின் அடிப்படை.

கலைவக் கலாச்சாரப் பயிற்சிகள் பலவற்றை இவர் வழங்கியிருந்தார். அறிமுறைக் கல்வியைப் பொறுத்தவரை, நாம் அன்றாடம் வெளியில், வாழ்க்கையில் காண்கின்ற நிகழ்வுகளின் செறிவான அம்சமே நாடக அரங்கு என்பதே நாடகம் பற்றிய இவரது ஆழமான பார்வை. நடிப்பின்போது ஒவ்வொரு அசைவிலும் வேறுபாட்டைக் காட்டவேண்டும். குரலசைவிலும் கூட இது நிகழவேண்டும். கோபத்தில் சாந்தமாகப் பேசுவது போன்ற இயல்புக்கு முரணான நடிப்புக்களை, காட்சிகளை, செயல்களை மேடையில் வெளிப்படுத்தல் வேண்டும், என்பது போன்ற இவரது பல நெறிமுறைகள் மிகவும் சுவாரசியமானவை Improvisation “முன்னனுமானமற்ற முறையில் நாடகத்தைத் தயாரிப்பதற்கு” உரிய பல விடயங்களை இவரிடமிருந்து கற்றுக்கொண்டோம். இத்தகைய நாடகமுறையில், நடிப்பின்போது புனைவுத்திறனை (Creative) உடனுக்குடன் உருவாக்கிக் கொள்ளவேண்டும் என்பதைத் துல்லியப்படுத்தினார்.

உடலின் உறுப்புக்களில் தேவைக்கேற்ப, செயலுக்குரிய உறுப்பை அல்லது உறுப்புக்களை மட்டும் பயன்படுத்துவதற்குரிய தளர்வுநிலை பற்றி விளங்கவைத்ததன் மூலம் நாடகத்தில் மட்டுமன்றி, உடலுழைப்பில் களைப்பின்றி ஈடுபடுவதற்கும் இம்முறைகளைப் பிரயோகிக்க முடிகிறது.

அடுத்து Urs Andres Graf இடமிருந்து Improvisation நாடகமுறைக்குரிய பல விடயங்களைக் பயிலக்கூடியதாக இருந்தது. புனைவுத் திறனுக்கும், மனஒருமைப் பாட்டுக்குமான இவரது பயிற்சிகள் மிகவும் புதுவிதமானவை. அவர் ஒரு பொருளைத் (மைமிங் முறையில்) தருகின்றபோது, அப்பொருள் எங்குக் கற்பனையில் வெவ்வேறு வடிவத்தைக் கொடுத்து, ரசித்து, மற்றவரிடம் கொடுக்கின்றபோது, அதனை அவர் வேறு பல விதத்தில் கற்பனை செய்துகாட்டல், காற்றில் குளித்தல் போன்ற பயிற்சிகளை உதாரணமாகக் கூறலாம். உடம்பில் வெவ்வேறு இடங்களில் (அடிவயிற்றில், வயிற்றில், நெஞ்சில், மூக்கில்) இருந்து ஒலிகளைப் பிறப்பிப்பதற்காக அவர் கொடுத்திருந்த பயிற்சிகளும் இலகுவான முறையிலும் புதியவையாகவும் அமைந்திருந்தன. Improvisation முறையில் நாடகங்களைத் தயாரிப்பதற்கு ஏற்ற பிரதிகளை உருவாக்குவதற்கும் இவரது வழிமுறைகள் பல எமக்கு உதவக்கூடியவை.

ஒன்றிணைக்கப்பட்ட அரங்கக் கலைகளின் இன்னொரு பரிமாணந்தான் நாடகம் என்பதை நாமறிவோம். அந்த வகையில் தமிழர் போர்க்கலையாகப் போற்றப்படும் சிலம்புக் கலையின் அடிப்படைப் பயிற்சியை ஆனைக்கோட்டை சாந்தன் அவர்களிடம் பெற்றுக்கொண்டோம். நடன ஆசிரியர் நளாயினி அவர்களிடம் கதகளி நடனத்தைப் பயின்றோம். புனைவுத்திறனுக்கும் கதகளிக்கும் உள்ள உறவைப் புரிந்தோம். பலவகை உடலசைவுகளைப் புரிந்தோம்.

கலாநிதி காரை செ. சுந்தரம்பிள்ளையிடம் ஈழக்கூத்தின் வரலாறு பற்றிய அத்தீர்யங்களைப் புரட்டினோம். தாய்த்தேசத் தில் இருந்து வருகை தந்திருந்த திருமுறைக் கலாமன்றக் கலைஞர்களுடன் ஏற்பட்ட கலைப்பரிமாற்றம் பற்றியும் இங்குக் குறிப்பிட்டாக வேண்டும். கலைப்பயணத்தை மேற்கொண்டிருந்த இவர்களிடம் குறிப்பாக நடன ஆசிரியர் சூரியகலா அவர்களிடமிருந்து காவடி, கரகம், போன்ற ஆட்டவடிவங் களையும், சாம் பிரதீபன், றஜீதா

உடலின் உறுப்புக்களில் தேவைக்கேற்ப, செயலுக்குரிய உறுப்பை அல்லது உறுப்புக்களை மட்டும்

பயன்படுத்துவதற்குரிய தளர்வுநிலை பற்றி விளங்கவைத்ததன் மூலம் நாடகத்தில் மட்டுமன்றி, உடலுழைப்பில் களைப்பின்றி ஈடுபடுவதற்கும் இம்முறைகளைப் பிரயோகிக்க முடிகிறது.

ஆகியயோரிடமிருந்து கூத்து வடிவங்களையும் நாம் அறிந்துகொண்டு, மேற்குலகப் பயில்நெறிகள் சிலவற்றை அவர்களுக்கு வழங்கியதன் மூலம் கலைப் பரிமாற்றத்தை, உண்டுபண்ணினோம். சிற்பக்கலைஞர் ஆனந்தன் அவர்களிடமும் சிலவற்றைப் பகிர்ந்தோம். இத்துடன், அவர்களுடன் வந்திருந்த திரு, அல்பிரட் அவர்களுடனும், மாத்தளை சோமு, எஸ். பொன்னுத்துரை போன்ற எழுத்தாளர்களுடன் இலக்கியப் பகிர்வுகளையும் கல்லூரி சார்பில் மேற்கொண்டோம்.

மேற்கூறப்பட்ட பலரும் விசேடமாக வரவழைக்கப்பட்ட பயிற்சியாளர்களாகவும் பாடநெறியாளர்களாகவும் கடமை புரிந்துகொண்டிருக்க, கல்லூரியின் தொடர்ச்சியான பயில்நெறியாளராக இருந்து, பலவிதப்பயிற்சிகள் மூலம் எம்மை இயக்கிக்கொண்டிருந்தவர் கல்லூரியின் இயக்குநர் அன்ரன் பொன்ராசா அவர்கள். கண்களை மூடியநிலையில் ஒலிகளை மட்டும் கேட்டல், மணங்களை மட்டும் முகருதல் போன்ற பயிற்சிகள் மூலம், புலன்கள் ஐந்தில் ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் ஒரேஒரு புலன் மட்டும் மிகநுணுக்கமாகத் தொழிற்படுவதற்கான பயிற்சிகள் -

அம்மையே அப்பா ஒப்பிலாமணியே, கடலம்மா போன்ற நாடகங்களை நெறியாள்கை செய்த போது, ஒளி, ஒளியின் நிற வேறுபாடுகள், ஒளி அரங்கில் ஏற்படுத்தும் தாக்கங்கள் ... இசை, இசையின் தாக்கங்கள் ... பார்வையாளர்களைத் தக்கவைத்துக் கொள்வதற்கான நடிகனின் வேறுபட்ட அசைவுகள் ... வசனங்களைப் பேசுவதற்குரிய திறனை நுண்ணிய முறையில் அழகுபடுத்தும் (Flowery) பொருட்டு வசனங்களில் ஏற்ற இறக்கம், ஒரே ரிதத்தில் பேசுதல், ரிதத்தை மாற்றிப் பேசுதல், வேகத்தைக் (Tempo) கூட்டுதல், குறைத்தல், பேசும் வசனத்திற்குரிய உட்கருத்தை (Subtext) முதலில் புரிந்துகொள்ளுதல், உட்கருத்தை வெளிப்படுத்தும் வகையில் நடத்தல், இதற்கென வாய்க்கு நாக்குக்கு, சொண்டுக்கு என்று வழங்கப்பட்ட இன்னோரன்ன பயிற்சிகள் ...

மேலும் Abstract Form, Improvisation, - என்று நாடக முறைமைகளையும், - Forum Theatre, Invisible Theatre, Instant Theatre, என்று தியேட்டர் வகைகளையும் விளங்க வைத்து, இதில் கவிஸில் தமக்கு ஏற்பட்ட நேரடி அநுபவங்களையும் வெளிப்படுத்தும்போது அவை நாடக அரங்கு பற்றிய புதிய பாடங்களாகப் பரிணமிக்கும். பலவித புறநிலை நெருக்கடிகளுக்கும், வாழ்வியல் கஷ்டங்களுக்கும் மத்தியில், மூன்று ஆண்டு களாகக் கல்லூரியை வழி நடத்தி, அரங்கவியல் அத்தியாயங்களின் ஊடாக எமது நாடகத்திறன்களை மட்டுமன்றி, எமது தனித்திறன்களையும் முன்தள்ளிச் செல்வதற்கும் வழிவகுத்தவர் என்ற வகையிலும், திரு. அன்ரன் பொன்ராசா அவர்களின் நினைவுகள் என்றும் எமது இதயத்துள் நன்றியுணர்வுடன் நெகிழும்.

அறுவடை ...

எமக்குப் பயில் நெறிகளை வழங்கிய ஒவ்வொருவருமே, தாம் வழங்கிய பயில்நெறிகளுக்கு வேண்டிய அளவில் வெவ்வேறு பகுதிகளாக அறிமுறையின் கூறுகளை அறியத் தந்தனர். இத்துடன் உலக அரங்கியல் பற்றிய எமது தேடல்களின் ஊடாகவும் அறிமுறை அறிவை நாம் மேலும் விருத்தி

செய்துகொண்டோம். எவ்வளவுதான் அறிவுத்திறனை வளர்த்துக்கொண்ட போதும் பயில்நெறியில் தன்னையும், தன் உடலையும் கரைத்துக்கொள்ளாத ஒரு 'நாடகன்' தண்ணீரில் கால்நனைக்காத நீச்சல் 'வீரனுக்குத்தான்' ஒப்பாக முடியும் என்பதை உணர்ந்தோம்.

நாடகத்துக்கான பயில்நெறியில் ஒரு நாடகன் தனது தேகத்தை, தேகாத்மாவை ஸ்பரிசிக்கிறான். சுற்றத்தைச், சூழலை, காற்றை, மழையை, அழகில் மிளிரும் இயற்கையை, பிரபஞ்சத்தை, நுண்ணுயிர்களின் ஸ்பரிசத்தைக்கூட பிரக்ஞையூர்வமாக உணரமுடியும் அதனால்தான்.

புல்லாகிப் பூடாகிப் புழுவாய் மரமாகிப்.,
பல் மிருகமாகிப் பறவையாய் பாம்பாகிக்
கல்லாய் மனிதராய் பேயாய்க் கணங்களாகி,
வல் அசுரராகி முனிவராய்த் தேவராய். - என்று

பரிணாம வளர்ச்சியில் தோன்றிய அனைத்தும் உயிர்களின், உயிரற்றவற்றின் பிறப்புக்களாகவும் தன்னை மாற்றிக் கொள்ளும் புதிய பரிமாணத்திற்குரிய பிறவியாக நாடகன் திகழ்கிறான் என்பது மிகையான கூற்றல்ல.



குறிப்பு

கட்டியம் இதழ் ஒன்று பக்கம் 39, வரி 12இல் உள்ள

வேந்தர் என்பதை வேத்தர் என்று மாற்றிப் படிக்க வேண்டுகிறோம்.

உலகம் முழுவதும் பரவிபுள்ள தமிழ்ச் சமுக்கத்தின் கலை உறவாக கட்டியம் செய்ப்பட விழுகிறது. இக்கலை உறவைச் செழுமைப்படுத்த, தமிழர் களிடையே நடைபெறும் கலை நிகழ்வுகள், குறித்த தகவல் பரிமாற்றம் அடிப்படத் தேவையாகிறது. இப்பரிமாற்றத்திற்கு உலகம் முழுவதும் உள்ள தமிழர்கள் உதவ வேண்டுகிறோம். தாங்கள் வாழும் நாடுகளின் மொழிகளை அறிந்திருப்பது தமிழர்களுக்கு ஏற்பட்டுள்ள புதிய தன்மையாகும்; இதனைப்பயன்படுத்தி, உலக மொழிகளில் உள்ள அரங்கம் தொடர்பான அனைத்து விவரங்களையும் அந்தந்த மொழிகளின்ருந்தே தமிழுக்குக் கொடுக்க முடியும். உலகமொழிகள் எதற்கும் கிடைக்காத வளம், இதன்மூலம் தமிழுக்குக் கிடைக்கும். இதனை நடைமுறைப்படுத்தக் கட்டியம் விரும்புகிறது; எனவே உலகம் முழுவதும் உள்ள தமிழர்கள் தாம் வாழும் மொழிச்சூழலிலிருந்து நேரடியான நாடகப்பிரதிகள் மொழியாக்கம் மற்றும் அரங்கம் பற்றிய கட்டுரைகள் மொழியாக்கம் ஆகியவற்றைச் செய்து அனுப்ப வேண்டுகிறோம். இதன் மூலம் கட்டியம் புத்துயிர்ப்போடு செயல்படும். ஒவ்வொரு நாட்டிலும் செயல்படும் அரங்கக்குழுக்கள் குறித்த விவரமான விவரங்களைப் பதிவு செய்ய விரும்புகின்றோம். அரங்க ஆற்றுகையில் ஈடுபடும் நண்பர்கள், ஆற்றுகை தொடர்பான விவரங்களை மற்றும் விமர்சனங்களை உடனுக்குடன் அனுப்ப வேண்டுகிறோம்.

ஆய்வுக் கட்டுரைகள், பல தரப்படையும் சார்ந்த கலைஞர்களோடு உரையாடல், நாடகப் பிரதி, நாடக நிகழ்வுகள் குறித்த விமர்சனம், அரங்கம் தொடர்பான அரிய ஆவணங்கள், உலகின் பல்வேறு அரங்கங்கள் குறித்த கட்டுரைகள் ஆகியவற்றைக் கட்டியம் வெளியிடும். இத் தளத்தை மேலும் மேலும் விரிவுபடுத்துவோமாக.

கட்டியத்திற்கு ஆக்கங்களை அனுப்புவோர் குறுந்தகட்டில்(floppy) அனுப்புவதையே பெரிதும் விழைகிறோம். அதில் தாங்கள் பயன்படுத்தும் எழுத்துக்களையும் (fonts) படிசெய்து அனுப்பவேண்டுகிறோம். கணிப்பொறி தட்டச்சு அல்லது கையெழுத்துப்பிரதியாகவும் அனுப்பலாம். ஆக்கங்களோடு தொடர்புடைய புகைப்படங்களை அனுப்ப வேண்டுகிறோம்.

இதழின் மொழிநடை, ஆய்வு மொழிநடையாக அமையும். அவ்விதம் இல்லாதவைகளை நாங்கள் முறைப்படுத்திப் பதிப்பிப்போம் என்பதைப் பணிவுடன் தெரிவித்துக்கொள்கிறோம்.

கட்டியம் தொடர்பான அனைத்திற்கும் பின்கண்ட முகவரிகளில் தொடர்பு கொள்ள வேண்டுகிறோம்.

- | | |
|--|---|
| 1. Anton Ponrajah,
Emmenmattstasse 15,
6020 Emmenbrücke,
Switzerland.
e-mail: aztt@blueemail.ch. | 2. V. Arasu,
No. 7, Dev Apartments,
24, Urur Olcott Kuppam Road,
Besant Nagar, Chennai - 600 090. India.
e-mail: kattiyam@yahoo.com |
|--|---|

விலை

India	Rs. 50.00
Srilanka	Rs. 100.00
Switzerland	Fr. 10
U.K.	£ 5
Other European Countries	Euro. 7
U.S. / Canada	\$ 6



கட்டியம்

உலகத் தமிழர் அரங்க ஆய்விதழ்
Theatre Journal of The Tamils

தலையங்கம்

- நாடகனுக்கு... நாடகன்
ஏ.சி. தாசீசியஸ்

அஞ்சலி

- இந்திய அரங்க இசைக்குயில்
தமிழ்ச்செல்வி

ஆய்வுக்கட்டுரைகள்

- நிகழ்வாகும் தாய்மை
மாயோ சதுக்க அன்னையர்
அ. மங்கை
- தமிழ் அரங்கில் பெண்
ஒரு பெண்நிலைவாத நோக்கு
ஜெயராஞ்சனி இராசதுரை
- பின் நவீனத்துவ அரங்க உருவாக்கம்-
சில குறிப்புகள்
நா. பிரவீண் குமார்
- ஈழத்தில் வடமோடி - தென்மோடி
தில்லைக்கூத்தன்

உரையாடல்

- சிங்கப்பூரில் தமிழன்
தமிழ் அரங்கு
இளங்கோவன்

நாடக விமர்சனம்

- பட்டம் (ஷேக்ஸ்பியர் ரிச்சர்டு - ஐஐஐ)
வெளி ரங்கராஜன்
- சந்திரஹரி (பம்மல் சம்பந்த முதலியார்)
மீனா சுவாமிநாதன்
- "திரைகடலோடி" (அகம்)?
எஸ். ஆல்பர்ட்
- நிர்வாணம்
வீ. அரசு
- பனிப்பாறை பனிக்க...
கடலம்மா, மலையப்பா
அ. மங்கை

நூல் விமர்சனம், அறிமுகம்

- பரத நாட்டிய சாஸ்திரம்
தமிழாக்கம்: எஸ்.என். ஸ்ரீராமநாதன்
- தவத்திரு சங்கரதாஸ்கவாபிகளின்
நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள்
அரிமளம். சு. பத்மநாபன்

ஆவணம்

- கல்வெட்டுக்களில் நாடக கலைகள் - நடனகலைகள்
ஆ. பத்மாவதி
- இராமாயண ஓயில் நாடகம்
கி. பார்த்திபராஜா
- ஸ்பெஷல் நாடகமும் காலக் கட்டுப்பாடும்

நாடகப்பிரதி

- திடி
இன்குலாப்

பதிவு

- சுவீஸில் தமிழர் இருப்பும் தமிழ் அரங்கும்
- சுவீஸ் தமிழ் நாடகக் கல்லூரி நிகழ்வுகள்



தமிழ் நாடகக் கல்லூரி - சுவீஸ்
பிறல் அறக்கட்டளை - தமிழ்நாடு