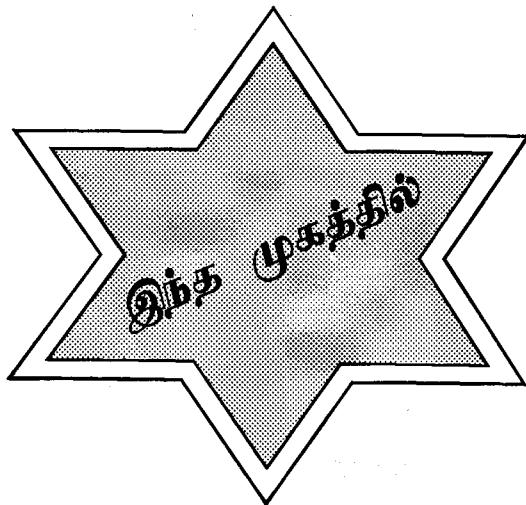




கலைஞர்

காலாண்டுக் கலை இலக்கிய இதழ் தொ - பங்குனி 1994





சிறப்பு :

நாடகவியல்

அரங்கியல்

- * இயக்குனர் பேசகிறார்
- * நாடக உலகில் நாம்
- * ஐனரஞ்சக்கலை - மரபு வழிக்கூத்து
- * பண்பாட்டு மாற்றத்தில் அரங்கு
- * நல் ஊடகமாக அது
- * நாடகம், பயிற்சி, நெறியாள்கை
- * ஆற்றுப்படுத்துகையில் அரங்கு - யப்பானிய நோ
- * கற்கைநெறியான நாடகக்கலை - ஒரு நோக்கு
- * நாடக அரங்கக்கலையும் நாடகப் பயிற்சிகளின் அவசியமும்
- * கருத்து மேடை
- * அரங்க வலைகள்
- * பள்ளு நாடகங்கள்
- * பழந்தமிழ் நாட்டில் நாடகம் - சில குறிப்புகள்
- * நானும் ஒருவனாக
- * விமர்சனம்
- * திருமைறைக் கலாமன்றத்தின் ஆவணச்சான்று
- * எதிரிவீர சரச்சந்திரா

வணக்கம்

அறுபதுகளின் பிற்பகுதியில் ...

கலை ஆர்வமுள்ள இளைஞர் பலர் ஒன்றுகூடினர். அவர்கள், பல இடங்களைச் சேர்ந்தவர்கள்; பல சமூகங்களைச் சார்ந்தவர்கள்; பல தொழில்களில் தேர்ந்தவர்கள். கலைமூலம் - குறிப்பாக, நாடகக் கலை மூலம் - மறை விழுமியங்களை எடுத்துரைப்போம் எனக்கூறி, “ஒன்றே குலம் ஒருவனே தெய்வம்” என்ற தமிழர்களின் அடிப்படைக் கொள்கையை வாழ்ந்து காட்டவும், எடுத்து இயம்பவும் முடிவு கட்டினர். அதன் விளைவுதான் திருமறைக்கணா மன்றம்.

எழுபதுகளில் ...

இயேசுமறை தழுவிய பாரிய (250க்கும் அதிகமான கலைஞர்களைக் கொண்ட) நாடகங்களை இந்த நாட்டின் பல பகுதிகளிலும் மேடை ஏற்றினர். தென்னகத்தில் முதலாக (திருச்சி) ஈழத்திலிருந்து முதன்முதலாக நாடகம் ஒன்றினை எடுத்துச் சென்று நிகழ்த்திக் காட்டினர். அதன்பின் நீண்ட ஒரு இடைவெளி.

எண்பதுகளின் இறுதியில் ...

திருமறைக் கலாமன்றத்துக்கு ஆங்கிலத்திலும் ஒரு பெயரைக் கொடுத்து (CENTRE FOR PERFORMING ARTS) கலை-பண்பாடு என்னும் பெரும் பரப்பினுள் காலை எடுத்து வைத்தனர். அதற்குப் பெரும் உதவி புரிந்தவர் திரு. குழந்தை சண்முகவிங்கம் அவர்கள்.

இன்று ...

பல நாடுகளிலும் உறவுகொண்ட திருமறைக்கலாமன்றம் முப்பத்து நான்கு பிரிவுகளைக் கொண்ட ஓர் அமைப்பு. அவற்றுள் நாடகப்பிரிவும் ஒன்று. இம்மன்றம் இன்றைய தழுவில் நமது மன்னில் பரவலாக மலர்ந்து பொலிந்து வளமுடன் நடைபோடும் நாடகப் படைப்புக்களை உலகளாவப் பரப்பும் வாய்ப்பும் பொறுப்பும் கொண்டுள்ளது.

திருமறைக்கலாமன்றத்துக்கு ஆரம்ப காலத்தில், பல வரையறைக்குள் நின்று செயலாற்ற வேண்டிய கட்டாயம் இருந்தது. இன்று முதலாக ஒரு சில வரம்புகளுள் நின்றுதான் அதன் பணியைத் தொடர முடிகிறது. அதன் நாடகப் பணியின் ஒரு சிறிய வெளிப்பாடே நாடகமும் அரங்கியலும் என்ற சிறப்புப் பருவ இதழாக வெளிவரும் இக்கலைமுகம்.

இதனை நாடக ஆர்வலர்கள் படித்துச் சுவைத்துப் பயன்பெறுக!

பேராசிரியர். நீ. மரியுசேவியர்



கலைமுதம்

KALAIMUGAM
காலாண்டு இதழ்

1994
தை - பங்குனி
கலை - 5
முகம் - 1

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

திருமறைக் கலாமன்றம்
238, பிரதான விதி,
பாற்ப்பாணம்,
இலங்கை.

நாடக உலகில் நாம்

கலை வழி இறைபணி என்ற எமது மன்றத்தின் முக்கிய கோட்பாட்டினை செயற்படுத்த நாடகம் எமக்கு ஒரு நல்ல அடக்கமாக இதுவரை விளங்கியிருக்கின்றது. கடந்த 25 ஆண்டுகளுக்கு மேலாக கலை உலகில் பல பணிகளை ஆற்றுகின்ற எமது மன்றம் நாடகக் கலைக்கு ஆற்றிய பணியினையாவரும் நன்கு அறிவர். எமக்கென ஒரு கொள்கை, குறிக்கோள், இலட்சியம்! அந்த வட்டத்திற்குள் நின்று கொண்டு வரலாறு படைக்காவிட்டாலும் நாடக வரலாற்றோடு நாமும் நகர்ந்து கொண்டேயிருந்தோம். கூத்திலிருந்து இன்றைய நவீன நாடகம் வளர்யிலான வெவ்வேறு வடிவங்களில் நூற்றுக்கு மேற்பட்ட ஆற்றுகையை, இந்த மன்னில், இந்த மன்றம் ஒன்று தான் செய்திருக்கின்றது என்று நான் நினைக்கின்றேன். இன்று நாடகத்திற் கென ஒரு பயிலகம், அதற்கென ஒரு களப்பயிற்சி வகுப்பு, கருத்தரங்கு, நாடகமும் அரங்கியலும் பற்றிய கலந்துகையாடல்கள், நாடக வியலாளர் பலரின் சொற் பொழிவுகள், இவ்வாறாக நாடகக் கலையை மேம்படுத்த நாம் நம்மால் இயன்றுதல் செய்கின்றோம். அந்த ஆர்வத்தின் காரணமாகவே சமகால நெருக்கு வாரங்களுக்கு மத்தியிலும், எமது அரங்கு இடைவிடாது இயங்கி யிலேயே இருந்துபெங்களது. இன்னும் நாடகக் கல்லூரி யில் ஆரம்பகால மாணவர் களாக சிய என்னுடையதும், பிரான் சிஸ் ஜெனம் போன்றவர்களின் குழும சேவையும், அறிவும்,

அற்ற லும், கலை நூட்பத் திறனும் ஒருங்கே அமையப் பெற்ற எமது அடிகளாரின் ஆர்வப்பிக்க ஊக்கு குவிப் பும், ஜந்தாறு ச்கு மேற்பட்ட மன்றக் கலைசூர்களின் அயரா உழைப்பும் இணைந்து, இந்த நாடகக் கலை வடிவத்தை, இந்த மன்னின் இன்றைய நவீன நாடகவியலாளர்களும், நாடக ஆய்வாளர்களும், புத்த ஜீவிகளும் விரும்புகின்ற பண்பாட்டுத் தனித்துவந்தைப் பேணும் ஒரு கலையாக வளர்ப்பதற்கான சகை முயற்சிகளுக்கும் நாம் கைகொடுத்து உதவுவோட் அன்று பொழுது போக்கு கலையாகக் கருதப்பட்ட நாட்டுக் கூத்து, தேரியக் கலை வடிவமாக பின்னர் நாடகமுறைமையாக இன்று பல்கலைக்கழக பயின்துறையாக மாறியிருக்கும் இக்கால கட்டத்தில் பொறுப்புடனும், மிக அவதானத்துடனும் சமகால சமூக மாற்றத்திற்கான இந்நாடக கலையின் முன்னோக்கிக் காலங்களில் நிட்சயம் கலந்த கொள்ளவே செய்யும் இவ்வாறானதோர் அனுகு முறையின் முதற்காலத்தான் எமது "கி.பி. 2000", "சந்தியத்தின் தரிசனங்கள்" போன்றவை என்றாம் கூறமுடியும். இப் பொயற்சியில், பன் மொழிப் புலைமயும், பல்துறை அறிவும், கலை ஆற்றும், சர்வ தேச கலைத் தொடர்பும் ஒருங்கே நிரம்பப்பெற்ற பல்துறை ஆய்வொழுங்குச் சங்க அனுகு முறைக்கு (Multi Disciplinary Approach) ஏற்றுவரான எமது இயக்கு எர்சு அவர்களின் வழிகாட்டு எமக்குத் துணை



G.P. பேர்மினஸ்

நாடகம் பொறுப்பாளர்
திருமூர்த்தி கலாகாரன்

எமக்கென ஒரு கொள்கை, குறிக்கோள், இலட்சியம்! அந்த வட்டத்திற்குள் நின்று கொண்டு வரலாறு படைக்காவிட்டறலும் நாடக வரலாற்றோடு நாமும் நகர்ந்து கொண்டேயிருந்தோம். கூத்திலிருந்து இன்றைய நவீன நாடகம் வரையிலான வெவ்வேறு வடிவங்களில் நூற்றுக்கு மேற்பட்ட ஆற்றுகையை, இந்த மன்னில், இந்த மன்றம் ஒன்று தான் செய்திருக்கின்றது என்று நான் நினைக்கின்றேன்.

புலைமயும், பல்துறை அறிவும், கலை ஆற்றும், சர்வ தேச கலைத் தொடர்பும் ஒருங்கே நிரம்பப்பெற்ற பல்துறை ஆய்வொழுங்குச் சங்க அனுகு முறைக்கு (Multi Disciplinary Approach) ஏற்றுவரான எமது இயக்கு எர்சு அவர்களின் வழிகாட்டு எமக்குத் துணை

ஜனாங்சின்க்ஷனை

முடிவழிக்ஷத்து

செ. மெற்றாஸ்மயில்
B.A. சிறப்பு

“கூடத்து நாட்டிற்கு அணிகலம். நாகரிகத்தின் அளவுகோல். நாட்டின் பிரதிபலிப்பு. பாமரமக்களின் பல்கலைக்கழகம். சமுதாயச்சீர்க்கூகளைத் தகர்க்கும் வாளவிசீக். இத்யநாகத்தின் எழுச்சி. காலத்தின் கணனாடி. இலட்சியக்கணவுகளையெல்லாம் ஸடேற்றிவைக்கும் அற்புதச் சாதனம். வாழ்க்கையின் விளக்கம். வரலாற்றின் பொன்னெடு. கூற்பளனக் கருவுலங்களைக்குக்கும் அற்புத ஒளிவிளக்கு. உலகக்கணைத்தெயும் கொண்ட உயிரோவியம். ஞானக்கலை புக்கும் நூற்பள்ளி. காதற்கருவுலம் கலைகளின் புறப்பிடம். தத்துவங்களின் சித்திரக்கோவை. உண்மையின் ஒளிப்பிழம்பு. உணர்ச்சிகளின் உயிர்த்துடிப்பு.” என்ற அர்ணித்து அத்தனை சிறப்புகளுக்கும் உரிய அற்றங்கள் அத்தனையும் பெற்ற அரிய கலைதான் கூடத்துக்கலை என்கிறார், சென்னை நாடக ஆசிரியர் கவிஞர் கு. சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி.

“தமிழ்மொழி, தமிழ்க்கலை, கலாச்சாரம் முதலியவற்றில் அபிமானமுடைய பெரியோர்கள் இவற்றைச்சேகரித்து அழியாவண்ணம் காப்பாற்ற உதவிபுரிவார்களாக.”

சென்ற பல வருடங்களாக, நான் யாழ்பாணம் உத்தியோகத்திற்காக வந்தகாலந்தொட்டு ஏதாவது ஒரு நாட்டுக்கூத்தாவது பார்க்கவேண்டும் என்று ஆசைப்பட்டேன். நான் எங்கு விசாரித்தும் கிட்டவில்லை. சமீபத்தில் வட்டுக்கோட்டையில் தருமபுத்திரன் விலாசம், மகாபாரதத்தின் ஒருபாகம் பழைய முறைப்படியே நடித்தார்கள். அதைப்பார்க்கும் பாக்கியம் என்கும் கிடைத்தது. பாடல்களும் பழைய பாணியிலேயே இக்காலத்து மெட்டுக்கள் கலப்பில்லாமல் இருந்தன. ஆட்டங்கள் மிகத்துரிதமாகவும் இருந்தன. இக்காலத்து நாடகங்களிலேயே அனுபவமுடைய எனக்கு எவ்வாறு இப்படிச் சற்றேனும் சகளைக்காமல் 8, 10 மணி நேரம் வரையில் ஆடுகிறார்கள் என்ற ஆச்சியமாகவிருந்தது.....” இவ்வாறு கலையரசு க. சொக்கலங்கம் அவர்கள்

தனது 79ம் வயதில் அதாவது 1968ம் ஆண்டு எழுதிய தனது ‘ஆழத்தில் நாடகமும் நானும்’ என்ற நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார். இக்கால நாடகங்கள் சமார் 500க்கு மேல் தயாரித்தவரும், பல நாடங்களில், முக்கிய பாத்திரங்களில், முக்கியபாத்திரங்களை ஏற்று நடத்திய முதுபெரும், இக்கால நாடகக்கலைகளுக்குமான் அமரர் கலையரசு அவர்கள் கூறிய கூற்றுக்களிலில்லை. கூடத்துக்கலையானது ஜனரஞ்சக்கக் கலை என்பதையும், அக்கலை மக்களைத் தனவசப்படுத்தும் அதிரப்புச்சக்கத் வாய்ந்து என்பதையும் நான்கூறித்தான் தெரியப்படுத்தவேண்டிய அவசியமில்லை.

கூடத்துக்கள் 1950ற்குப்பின் ஆய்வாளர், அரசியல்வாதிகள், அறிஞர்களினால் ‘நாட்டுக்கூத்து’ என்ற புதிய பெயரைச்சூட்டினர். அவர்கள் தமக்குச் சாதகமான காரணங்களாக, பங்குகொள்ளும் நடிகர்கள், அனணாவிமார்கள், அவையோர் பெரும்பாலும் பாமரமக்களாக இருந்தாலும்; பாடல், ஆடல், உடை, நடிப்புவளர்ச்சியடைந்த நாடகங்களில் உள்ள து பே பா ல செம்மைப்படுத்தப்பாராம் இருந்தாலும்; கிராமப்புற குகளிலேயே கூடத்துக்கள் மேடையேற்றப்பட்டதாலும்; நவீன நாடகங்கள் படித்தவர்களினால் மேடையேற்ற - பட்டதாலும் ‘நாட்டுக்கூத்து’ என நாம் தூட்டினர். கூத்தை நகரப்புறத்தினர் மாற்றாந்தாய் மனப்பான் - மையுடன் நோக்கினர். ஆனால் கூத்தின் கதைகளை இயற்றிய பண்ணப்புவர்கள் நாடகம் என்ற சொல்லையும் பயன்படுத்தியுள்ளனர். உதாரணமாக காத்தவராயன், கோவலன் கூத்தில் காப்பு விருத்தத்தில் “இந்நாடகத்தைச் சிறப்புடன் நடத்தி முடிக்க நல்லருள் தாவம்மா” எனவருகிறது.

எனவே, கூடத்து என்ற சொல்லோ, நாட்டுக்கூத்து என்ற சொல்லோ நாடகம் என்ற சொல்லில் இருந்து இதற்கு ஆதாரமாக கலாநிதி மீண்டும் தனது ‘பழையதும் புதியதும் கூன்ற நாலில் குறிப்பிடும் பின்வரும் செய்திகள் ஆதாரமாகவுள்ளன.

‘...முன்பு கூத்துக்களே நாடுதழுவிய நாடகமாக இருந்ததால், இதனை நாட்டுக்கூத்து என்ற அழைத்தாரில்லை. நாட்டுச்சினிமா, நாட்டுநாடகம், நாட்டுப்பத்திரிகை என்று நாம் அழைப்பதில்லையே. எமது நாடக மரபினை நாட்டுக்கூத்து என நம்மவரே புறக்கணிக்கும்நிலையும், அது கிராமத்திற்கேயுரியது என ஒதுக்கிளவுக்கும் நிலையும் ஜோப்பிய தாக்கத்தினாலேயே ஏற்பட்டன. இத்தாக்கம் இவங்கையில் மாத்திரமல் ஆசியநாடுகள் அனைத்திலும் நடந்தேறியது.

...நாட்டுக்கூத்து என்ற பெயரை இந்நாடகதங்களுக்குப் படித்தவர் இட்டாலும் எமது பொதுமக்கள் பழைய பேரிலேயே இப்போதும் வழங்குகின்றனர். அவர்கள் இதனை நாட்டுக்கூத்து என்று கூறாமல் கூத்து எனவும், நாடகம் எனவும் அழைச்சின்றனர். இக்கூத்துக்களை எழுதிய பாடலாசிரியர்கள் அனைவரும் இவற்றை நாடகங்கள் என்று திட்டவட்டமாக அழைத்தனர். எவ்வாறு கூத்துக்களிலும் வரும் காப்பு விருத்தத்தில் இந்த நாடகத்தை ஆடப்போகிறோம் என்று கூத்து நாடகம் என்ற பெயரிலே அழைக்கின்றது. நாட்டுக்கூத்து என்ற பெயரில் அல்ல. ஜோப்பியர் வருகைக்கு முன்னர் இவை தயிழ் அனைவரினதும் நாடகங்களாக இருந்தபோதும் இவை நாடகங்கள் என்ற அழைக்கப்பட்டன. எனினும் பாடிய புலவர்கள் பழைய பெயரில் இவற்றை நாடகம் என்றே அழைத்தனரா.....’

நாட்டுக்கூத்துப் பற்றிய இக்கருத்தை ஏற்றுக்கொள்ளும் நான், வேறு ஒருக்குத்தையும் இங்குகூறிவைக்க விரும்புகின்றேன். 'நாட்டுக்கூத்து' என்ற சொற்பிரயோகம் அருங்கலைச் சொற்பிரயோகம் என்பது எனது கருத்தாகும். தொன்மைக் காலத்திலே, ஜோராப்பியர்வருவைக்கு முன்பாகவோ கிராமங்களே கூடுதலாகக் காணப்பட்டன. நகரங்கள் மிகக்குறைவு. ஜோராப்பியர் வந்தபின் நகரத்தில் உள்ளவர்கள் கலாச்சார மோகத்தினால் உந்தப்பட்டு கூத்துக்கலையைவிட்டு நலீனாடக்களைப்பிள்ளப்பற்றினார்கள். நகர்ப்புறங்களில் உள்ளவர்கள் பெரும் பாலும் படித்தவர்களாக இருந்ததினால் பாரமங்களே கூடுதலாகப் பின்பற்றி வந்த கூத்தைக் கைவிட்டனர். எனவே கூடுதலான மக்களை உள்ளடக்கிய நீராமிய மக்கள் கூத்தைத் தமது சொந்தாக உரிமையாக்கி 'நாட்டுக்கூத்து' என்ற (நாடு+நீராமம்) நாமத்தின் மூலம் சொந்தமாக்கிக்கொண்டார்கள். இதனால் நகரத்தவர் கூத்தை மிழந்தவர்களாகவே கருதப்பட்டனர். நாட்டுக்கூத்தை உரிமையாக்கிய அவர்கள் தமது கலாச்சாரத்தை, தமது பண்பாட்டை, தமது தெய்வ நம்பிக்கையை வெளிப்படுத்தும் தெய்வீக்கலையாகப் போற்றினர். இதனால் தேசத்தில் வாழுகின்ற பெரும்பாள்ளமை மக்களுடைய கலையாக இருந்து ஜனரஞ்சக்கலையாக மகிழ்வித்தது. இக்கூத்து வடிவமே நாடக வடிவங்களில் சிறந்து என்பதை நீராமிய மக்கள் எப்பொதும் அறிந்திருந்தார்கள். இதனால் அவர்களால் எப்பொழுதும் தாக்கி எறியப்படவில்லை. அன்று நகரத்தினர் கைவிட்ட, ஓளனம் செய்து தூற்றிய இக்கூத்தினை, 'ஆகா' இகோ' என பெருந்திரளாக மணித்தியாலக் கணக்கில் ரசித்து இக்கலையின் பெருமையைக்குறி வருகின்றனர். 'எமது கூத்துக்கலைச் சொத்தைப் பாதுகாக்க வேண்டும்' என்று கூக்கிரவிட்டு வருகின்றனர். இக்கூத்து வடிவமானது கிராமம் நகரம் என்று பாரபட்சமில்லாது எல்லாம்களாலும் ரசிக்கும் கலையாக மாறிவருகின்றது. உரையாடல், பாடல், ஆடல் அதாவது இயல், இசை, நாடகம் என்னும் முத்தமிழும் கலந்து ஒரேமேடையில் அவையினர் விருப்பத்தை நிறைவேசயும் முக்கூட்டுப் பழரசமாகும்.

பழமை என்பதற்காக எல்லா வற்றையும் ஒதுக்கிவிடுவதும், புதுமை என்பதற்காக எல்லாவற்றையும் ஏற்றுத்தான் ஆகவேண்டும் என்ற கட்டுப் பாட்டுக்கும் நாம் அடங்கித்தான் ஆகவேண்டும் என்ற எண்ணவும் வேண்டியதில்லை. நாடகமாடப்பட்ட இடத்தை திருவர்ணாவர் 'கூத்துநாட்டளை' (குரல் 332) எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். நாடகவரங்கள் கூத்துக்கலையைவிட்டு நலீனாடக்களைப்பிள்ளப்பற்றினார்கள். நகர்ப்புறங்களில் உள்ளவர்கள் பெரும் பாலும் படித்தவர்களாக இருந்ததினால் பாரமங்களே கூடுதலாகப் பின்பற்றி வந்த கூத்தைக் கைவிட்டனர். எனவே கூடுதலான மக்களை உள்ளடக்கிய நீராமிய மக்கள் கூத்தைத் தமது சொந்தாக உரிமையாக்கி 'நாட்டுக்கூத்து' என்ற (நாடு+நீராமம்) நாமத்தின் மூலம் சொந்தமாக்கிக்கொண்டார்கள். இதனால் நகரத்தவர் கூத்தை மிழந்தவர்களாகவே கருதப்பட்டனர். நாட்டுக்கூத்தை உரிமையாக்கிய அவர்கள் தமது கலாச்சாரத்தை, தமது பண்பாட்டை, தமது தெய்வ நம்பிக்கையை வெளிப்படுத்தும் தெய்வீக்கலையாகப் போற்றினர். இதனால் தேசத்தில் வாழுகின்ற பெரும்பாள்ளமை மக்களுடைய கலையாக இருந்து ஜனரஞ்சக்கலையாக மகிழ்வித்தது. இக்கூத்து வடிவமே நாடக வடிவங்களில் சிறந்து என்பதை நீராமிய மக்கள் எப்பொதும் அறிந்திருந்தார்கள். இதனால் அவர்களால் எப்பொழுதும் தாக்கி எறியப்படவில்லை. அன்று நகரத்தினர் கைவிட்ட, ஓளனம் செய்து தூற்றிய இக்கூத்தினை, 'ஆகா' இகோ' என பெருந்திரளாக மணித்தியாலக் கணக்கில் ரசித்து இக்கலையின் பெருமையைக்குறி வருகின்றனர். 'எமது கூத்துக்கலைச் சொத்தைப் பாதுகாக்க வேண்டும்' என்று கூக்கிரவிட்டு வருகின்றனர். இக்கூத்து வடிவமானது கிராமம் நகரம் என்று பாரபட்சமில்லாது எல்லாம்களாலும் ரசிக்கும் கலையாக மாறிவருகின்றது. உரையாடல், பாடல், ஆடல் அதாவது இயல், இசை, நாடகம் என்னும் முத்தமிழும் கலந்து ஒரேமேடையில் அவையினர் விருப்பத்தை நிறைவேசயும் முக்கூட்டுப் பழரசமாகும்.

'நாட்டியம்' 'நாடகம்' ஆகிய இரு கலைகளுக்கும் பொதுவானதாகவே வழக்கப்பட்ட பாட்டு என்ற நாடகமாடப்பட்ட இடத்தை திருவர்ணாவர் 'கூத்துநாட்டளை' (குரல் 332) எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். நாடகவரங்கள் கூத்துப்பள்ளி என்ற சொற்களும் பயன்பட்டு வந்துள்ளனமையைப் பெருங்கைத் தாட்டுகின்றது.

அக்குதியம் முதல் சிலப்பதி காரம்வரையுள்ள காலத்தை நாடகக்கலையின் முற்காலமாகக் கொள்கின்றனர்.

பழமை என்பதற்காக எல்லாவற்றையும் ஒதுக்கிவிடுவதும், புதுமை என்பதற்காக எல்லாவற்றையும் ஏற்றுத்தை கூத்துப்பள்ளி காலத்தை நாடகக்கலையின் முற்காலமாகக் கொள்கின்றனர்.

வெளிநாடுகளில் கூத்துக்கள்

ஐப்பானிய நாட்டு நோ, காபூதி; சீன இசைக்கூத்துக்கள் இன்றும் உலக அரங்கிலில் செல்லாக்குப் பெற்று வருகின்றன. இவை பண்ணவகாலத்தில் நிகுந்த முறைகளுடன் மேடையேற்றப் பட்டுவருகின்றன. மிகத்தொன்மையான நாகரீக வளர்ச்சியைக்கொண்ட கிரேக்க, ஜோராம், சீன இந்திய நாடுகளில் கி.மு. ஐந்தாம் நூற்றாண்டு டெலேயே இக்கலை செழித்து வளர்ந்திருந்தமையை வரலாறு காட்டுகிறது.

எல்லாநாடுகளிலும் சமயச் சடங்குகளுடன் சேர்ந்த ஆடல் பாடல் களின்றே கூத்துக்கள் வளர்ச்சி பெற்று வந்துள்ளன. கிரேக்கத் திறந்த வெளி அரங்குகளில் பாக்கள், தெயானியஸ், அப்போலோ போன்ற தெய்வமிபாடுகளின்போது, ஆடப்பெற்ற ஆட்கள் விருந்தே நாடக்களை தோன்றி வளர்ந்தது என்பார். சிரியாவில் மக்கள் போற்றி வழிபட்டுவந்த நீரினைக்கடவுளாம் தமிழுள், வேளாண்மைக் கடவுளாம் அப்பாளில் ஆதியோனரப் பற்றிப் பாடி, ஆடிய கூத்துக்களின்றே நாடகம் தோன்றியது. ஐப்பானிய நாட்டில் எரிமலைக்கொந்தளிப்பு நேராவண்ணம் யக்கள் ஆட வந்த சம்போசா என்ற நடனத்திலிருந்தே நாடகம் தோன்றியது. இக்கிலாந்தில் சிறீஸ்தவ சமய ஆலயங்களிலும், சமாதிகளிலும் ஆடப்பெற்ற ஆடல் களும், பாடல்களுமே இன்றைய

'நாடகவழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும் பாடல்சான்ற புலனெறி வழக்கம்' என வருதலால் தோல் காப்பிய காலத்திலேயே நாடகம் சிறப்புற்றிருந்ததை என்பதை அறியலாம் ஒருவரிடம் செல்வம் வந்து சேர்வது கூட்டுமிடத்தில் கூட்டும் வந்து சேர்வது போலும், கூத்து முடிந்ததும் சளம் கலைவதைப்பொலும் என்று உவணம் காட்டவந்த திருவளர்வர்.

'கூத்துநாட்டு அவைக்கு முரத்தற்றே பெருக்கெல்லம் போக்கும் அது விளித்தற்று' - எனக்கிறுவது தீவிரங்கு நிருவளவுக்காலத்தில் கூத்துக்கலைக்கு மக்களிடம் எவ்வளவு மௌச இருந்தது என்பதை ஜாகித்துக் கொள்ள முடியும். கூத்து என்ற சொல்

கூத்துக்களின் (ஏன் நாடகத்தின்) தோற்றுவாயாக அமைந்தன. தமிழகத்திலும் தொல்காப்பியாக காலத்திற்கு முன்னரே குரவை, வெறிப்பாடல் போன்ற சமயக்கூத்துக்களினின்றும் நாடகம் வளர்ச்சி பெற்றது. இன்னும் இறைவனைக் கூத்துப்பிராணாக தில்லைக்கூத்தனாக, ஆடல்வல்லாளாக கண்டு வழிபடும் தமிழர் மரபு சமயத்திற்கும், கூத்திற்கும் உள்ள உறவைக்காட்டும். எனவே, கூத்து இறையின் கலை. இறைவன் விரும்பும் கலையை மக்கள் எவ்வளவு ரசித்தார்கள் என்பதை கூறாமலே புரிந்து கொள்ளுமுடியும்.

இக்கூத்துக்கலையானதை சிலர் என்னி நடையாடுகின்றனர்; ஒதுக்குவின்றனர்; வெறுகின்றனர். உலகவரலாற்றை எடுத்துக்கொண்டால் கூத்துக்- கலையானது பிறந்தது வெளிநாடுகளிலேதான். அரசாங்கங்களைக் கலையாக இருந்திருக்கிறது. பல ஆயிரம் மக்கள் அவையோரை மசிழ்வித்த கலையாக இருந்திருக்கிறது. இரவிரவாக நாடகங்களில் பார்ஸலையாளராக மக்கள் ரசிந்த கலையாக இருந்திருக்கிறது. கிரேக்க, உரோம ஆசிய நாடுகளில் இருந்த தொன்மைக்கால அரசுகளின் பாடல், ஆடல்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டிருந்து. கலை நாடகவரலாற்றின் ஆரம்ப வளர்ச்சி கிரேக்கத்தில் ஏற்பட்டது, என்பதை எல்லோரும் ஒப்புக்கொள்வார்.

கிரேக்கமும் - கூத்து

நாடக நூலாசிரியர்கள் 'நாடகம்' என்றே கூறிவருவது நடைமுறையாகவுள்ளது. எனினும் அக்காலத்து நாடகத்திற்கு பாடல் அதிகமாகவும், ஆதலும் கூடியதாக இருந்ததனால் அதை கூத்து என்ற சொற் பிரயோகத்தையே பிரயோகிக்கின்றேன்.

கிரேக்கத்தில் துன்பியல், இன்பியல் என்னவு கூத்துக்கள் அரசுகேறி வந்திருக்கின்றன. இந்நாட்டு நாடக ஆசிரியர்களின் வரலாறு தெள்பில் என்ற கவிஞரைக் கொண்டு தொடங்குகிறது. அதற்குப் பின் தோண்றிய ஈஸ்லீஸ் (கி.மு. 450) கிரேக்கத்தில் முக்கியத்துவம்

பெறுகிறார். கிரேக்கத்தில் முதன்முதல் 'டானியஸ்' என்னும் தெய்வத்தை வழிபட்டதிரண்டிருந்த மக்கள் கூட்டத்தின் முன்னால் சமயக்கூத்துக்கள் ஆப்பட்டன. கோயில்களின் அருகே திறந்தவெளியில் ஆப்பெற்ற கூத்துப் பின் மலைச்சரிவுகளில் அரங்கமைந்து கூத்துக்கள் ஆப்பட்டன. பல்லாயிரக்கணக்கான மக்கள் கண்டு களித்தார்கள். விழாக்கோலம் பூண்டு அரசுகின் நடுவே மக்கள் கூத்தைக்கான ஆவலோடு காத்திருக்கையில் புல்லாங்குழலிலை கீழேயிருந்து கேட்க, ஜம்பதுபேர் கொண்ட கோரஸ் எனப்பட்ட பாடற்குழலினர் வட்டப்பாறையில் அரைவடிவில் வந்து நிற்பர். அவர்கள் பல்வகை வேலைப்பாடுகளைக் கொண்ட உடையணிந்திருப்பர். உயரமான குதிக்காலசெருப்பு, மனி

கிரேக்க, உரோம ஆசிய நாடு கவில் இருந்த தொன்மைக் கால அரசுகளில் பாடல், ஆடல்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டிருந்தது. உலகநாடகவரலாற்றின் ஆரம்ப வளர்ச்சி கிரேக்கத்தில் ஏற்பட்டது, என்பதை எல்லோரும் ஒப்புக்கொள்வார்.

முடியும் அனிந்து வேலைப்பாடான முகமூடியணிந்து, பாடற்குழுத்தலைவன் வந்து நிற்க, அவர்களுக்கிண்ணயே சென்று நடனமாடி நடிக்கர்கள் தோன்றுவார்கள். இவ்வாறு கிரேக்க ஆரம்பகாலக் கூத்துக்கள் இடம்பெற்றன. மக்கள் தாம் விரும்பிய கூத்துக்களை இயற்கையோடு இணைத்து ரசிக்கச் செய்த ஏற்பாடுதான் இது. கிரேக்க நாடக ஆசிரியர் ஈக்கில்லின் துன்பியலுக்கும், அவருக்குப் பின் வந்தோர் படைத்துள்ள நாடகங்களுக்கு கூத்துக்கூற்றுப்-பாடல்களாகவே இருந்தன. காலப்போக்கில் பாடல்கள் உரையாடல்போக்கில் உருவாக்க தொடங்கின.

சமகாலப் பிரச்சனைகள் கூத்துவடிவங்கள் மூலம் மக்கள்முன் கொண்டு செல்லவேண்டும் என்று இன்று குரல் எழுப்பும் காலத்திற்கு

முன் ஜோடியாகவே கிரேக்க அறிஞர்கள், அக்காலத்தில் சமுதாயத்திற்கு காட்டவேண்டியதை, சொல்ல வேண்டியதை கருப்பொருளாகவைத்து, கூத்துகளை மக்கள்முன் கொண்டு சென்று, மக்கள் செல்வாக்கைப் பெற்றனர். கிரேக்க அறிஞர்களின் நாடகக் கருப்பொருளில் இடம்பெற்ற ஒருசில கருத்துக்கள் பின்வருமாறு:-

1. சல்கிலஸ (Aeschylus - கி.மு. 525 - 456) தனது 'ஆகிமீம்னான்' எனும் நாடகம்மூலம் ஆழிவு தரும் ஆணவத்தை (Hubris) விளக்குகிறார்.

2. 'பாரசீகர்கள்' எனும் கூத்துமூலமாக "முடிசார்ந்த மன்னரும் முடிவில் பிடிசாம்பலாகிலிருப்பர்" என்ற உண்மையை விளக்குகிறார்.

3. "மனிதனுடைய தீவை அவனை அழிக்கிறதே தவிரக் கடவுளர்களின் பொராமை அழிப்பதில்லை" என்று வாதாடும் ஈக்கிலஸ் 'அகிமீம்னான்' நாடகம் மூலமாக "செல்வம் செழிப்பு உச்சரினையடையும் போது அதுகூடவே ஒரு வாரிசையும் உருவாக்கிகிறது. அதுதான் துன்பம். நல்ல இன்பத்தி இருந்து துன்பம் என்ற குறுத்தை பிறந்தேயாகவேண்டும்" என்பதைக் காட்டுகின்றார். சோபாக்ஸீஸ (Sophocles) தனது 'எடிப்பஸ்வேந்தன்' என்ற கூத்து மூலமாக "ஆவா கூந்த தன்மையிக் கையும், தற்பெருமை கொண்ட எவரும், எந்தநாளும் கணவிருந்தும் குருடராகி அவலமுடிவு பெறுவார்" என்ற எச்சரிக்கையை மக்கள்முன் வைத்தார்.

இவ்வாறான கிரேக்க உரோம மரபுவழிக் கூத்துக்களில் ஆடல் அசைவுகளில் அக்கறை கொண்டிருந்தனர். முகமூடிகளுக்கு முக்கியம் அளித்தனர். உணர்ச்சி வெளிப் பாடுகளுக்கு முகபாவச்கள் தேவைப்படவில்லை. அவர்கள் மக்களின் கவனத்தைக்கவரவும், ஆரவத்தையும் தூண்டவும் நாடகத்தின் சிறப்பை மய்த்தவும், நீண்ட பெரிய முகமூடிகள் அனிந்து வந்தார்கள். இவைகள் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தும் குறியீடுகளாக இருந்தேவந்தன. கொடுமை, தந்திரம், கோபம் ஆகிய

வற்றை விளாக்க ஒருவகை முகமூடி, இதிகாச பாத்திரங்களைக்காட்ட வேறு முகமூடி என்று வெல்லேறு வகையான அமைந்தன. உணர்ச்சிகளுக்கேற்ப முகமூடிகள் வெவ்வேறாகச் செய்யப் பட்டன. நடிகர்கள் பெரும்பாலும் உச்சத்தொனியில் பாடிவந்தனர். நடிகர்களைப்போலவே பாடகர் குழு (Chorus) உணர்ச்சிப்பாத்திரத்திற்கேற்ப வெவ்வேறு முகமூடிகளை அனிந்தி ருந்தனர். பாடகர்குழு தேவையான போது தோன்றி மறைவர். கூத்தின் சிறப்பு நிகழ்ச்சிகளை வெளிப்படுத்த இங்குமுவினர் மேற்கொண்ட நடன அனைவுகள் போன்ற நடன, உணர்ச்சி களுக்கேற்ப கையசைவுகள் துணையாக அமைந்தன. இங்குமுவினர் கூத்தின் கதை நிகழ்ச்சிக்கேற்ப அச்சம், திதில், நம்பிக்கை, மசிழ்ச்சி போன்ற உணர்ச்சிகளைப் பின்னியிலிருந்து வெளிப்படுத்திக்கொண்டிருந்தனர். இங்குமுவினர் எப்பொழுதும் பாடிக் கொண்டிருந்ததில்லை. நடிகர்களுடன் சேர்ந்து உரையாடுவதும் உண்டு.

யப்பான் - கூத்து

ஐப்பானிய அரங்குகள் தொடக்கக்காலத்தில் சமயக்கூத்துக்கள் ஆடுதற்கேற்ற களங்களாகவே இருந்தன. சம்போசா என்ற வழிபாட்டு நடனங்களின்றே ஐப்பானிய கூத்துக்கள் தோன்றுன. பண்டைக்காலத்தில் பாமரமக்களை கவருவதற்கேற்ற கதையமைப்பையும், ஆடல்களையும் கொண்ட 'காழு' நாடக அரங்கும் மன்னர்களினால் ஆதரிக்கப்பெற்று வீரர்களில் வெற்றிச் செயல்களை விளங்கும் கதைக்கருவைக் கொண்ட தாக 'நோ' நாடக அரங்கும் காணப்பட்டது. இவ்வரங்குகளில் பாடலோடுகூடிய நடிப்பு இடம் பெற்றது. காழுவி என்பது (கா-பாடல், கூ- ஆடல், சிறுடிப்பு) ஆடல், பாடல், நடிப்பு என்ற மூன்றும் சேர்ந்ததேயாகும். இதுவே கூத்தின் அடிப்படையுமாகும். காழுவி அரங்கின்தாயார் ஒங்கி (O-K mi) என்ற பெண்பூசாரி என்பர். நடனப்பெண்கள் பல்லரை ஒன்று சேர்ந்து நாட்டியநாடகமாகத் தம் கூத்துக்களை அரங்கேற்றினர். புராதனை நாடகங்களை நடத்த தொடர்ச்சிப் பின்னர் மக்கள்

வாழ்வியல் கதைகளை கூத்தின் கருவாகவினார். ஜப்பானிய நாடக அரங்கின் சேக்ஸ்பியர் என்று அழைக்கப்படும் சிகாமந்தக (1653-1724) கவிதை, உரைநடை என்ற இரண்டையும் கவந்து நாடகங்களை எழுதி மேடையேற்றினார். காழுவி நடிகர்களும் செயற்றையான மரபுவழி அனைவுகளை மேற்கொண்டிருந்தனர்.

தொடக்கத்தில் மேடையில் விளக்கொளிய- ஸமப்பு நிலையாக அமைக்கப்பெறவில்லை. நடிகள் மேடையில் தோற்றும் போது அவனுக் குப்பின்னால் ஒருவன் மூங்கில் தடியில் விளைகை ஏந்திக்கொண்டு நிறுவப்போல் தொடர்ந்து மேடையில் அமர்ந்து நாடகக்கதையைப் பாடலாகப்பாட நடிகர்கள் அபினயந்தைக்காட்டினர். நாடகநிகழ்ச்சி அமைப்பு பாவைக்கூத்து வெளிப்படுத்திக்கொண்டிருந்தனர். சீன நாடகங்கள் தமிழ் நாடகங்களாப்போன்றே இசைப்பாடங்களாக இருந்தன. ஓன்றிரண்டு உரைப்பாடங்கள் அமைந்ததும் உண்டு. சீனர்கள் பண்டைக்காலத்து தமிழர்களைப் போல் நின்டநேர நாடகங்களைக் காணபதில் விருப்பம் கொண்டவர்கள்.

சீன - கூத்து

சீனநாட்டில் இரண்டாவது அரசின் ஆட்டியிலேயே (கிமு 2205 - கிமு 1766) சமயசடங்குகளின், பல்வேறு தொழில்களையும், உணர்ச்சிகளையும் காட்டும் நடனகங்கள் இடம்பெற்ற ருந்தன. சீன நாடகங்கள் தமிழ் நாடகங்களாப்போன்றே இசைப்பாடங்களாக இருந்தன. ஓன்றிரண்டு உரைப்பாடங்கள் அமைந்ததும் உண்டு. சீனர்கள் பண்டைக்காலத்து தமிழர்களைப் போல் நின்டநேர நாடகங்களைக் காணபதில் விருப்பம் கொண்டவர்கள்.

வடஇந்திய கூத்து

'நோ' நாடக அரங்கு தலைமுறை, தலைமுறையாக எந்தவித மாறு தழுவின்றி ஆடப்பெற்று வருகிறது. பழைய மரபுகளைப் பேணுவதிலும், ஐப்பானிய பண்பாட்டையும், புத்தசமயக் கொள்கைகளையும் வலியுறுத்துவதிலும் இக் கூத்து அக்கறைகொண்டிருளது.

அமைப்பினைப்போல் இருந்தது, ஓரேசூத்து தொடர்ச்சியாகப் பலநாடுகள் நடைபெற்றதுண்டு. அவையோர்கள் குடும்பத்துடன் வந்தமர்ந்து அவையிலேயே உணவருந்திப்பேசி மசிழ்ந்து இடையிடையே நடந்ததையும் கண்டுகளித்தனர்.

'நோ' நாடக அரங்கு தலைமுறை, தலைமுறையாக எந்தவித மாறுதலுமின்றி ஆடப்பெற்று வருகிறது. பழைய மரபுகளைப் பேணுவதிலும், ஐப்பானிய பண்பாட்டையும், புத்தசமயக் கொள்கைகளையும் வலியுறுத்துவதிலும் இங்கூத்து அக்கறை கொண்டுளது. 'நோ' நாடகவரங்கள் நடிகர்கள் முகமூடிகள் அனிந்துருந்தனர். இவர்களின் நடனஅனைவுகள் மௌனமையானவை,

களும், சிவப்புத்தான்களருகே-சத்திரியர்களும், வடமேற்குப் பகுதியில் மஞ்சள் நிறத்தான்களினருகில் துத்திரர்களும் உட்காரவேண்டும் என்ற விதிக்களைய எல்லாசாதியினரும் ரசித்த கலை, வளர்த்தகலை, ஜனரஞ்சக்கலை கூத்து ஆகும்.

தமிழகம் - கூத்து

தமிழகத்தில் தொல்காப்பியர் காலத்திலிருந்தே நாடகங்கள் நடை பெற்றமைக்கான இலக்கியச்சான்றுகள் காணக்கிடைக்கின்றன. தமிழகத்தில் வேதத்தியல், பொதுவியல் என்ற இருவகு நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்பட்டன. வேதத்தியல் என்பது அரசரும், அரசைச்சார்ந்ததற்கணரும், வணகிர் களும், காணக்-கூடியவாறு, முறைப்படி அரங்குகளில் இடம்பெற்றன. இந்நாடகங்களில் காதல், வீரம்போன்ற விழுமிய உணர்வுகளைத் திறம் பட வெளிப்படுத்துவனவாக வேதத்தியல் நாடகங்கள் அமைந்தன. பொதுவியல் நாடகங்கள் அன்றாட வாழ்வின் நிகழ்ச்சிகளை உள்ளவாறே படம்பிடித்துக்காட்டுவனவாக இருந்தன. சேரி மொழியில் அமைந்து, காணபோர் எளிதில் புரிந்து கொள்கூடிய நிலையில், ஊர்ப்பொது மன்றங்களின் களத்து மேடுகளில் அவ்வப்போது அமைக்கப்பெற்ற மேடைகளில் நடிக்கப்பட்டன. விழாக்காலங்களில் கூத்தர்களின் ஆடல்கள் மக்களை மசிழ்வித்தன.

அக்காலத்தில் தமிழ்நாடகம் ஆலூம், பாடலும் இணைந்த கலையாக இருந்தமையினால் நாடகக்கலைஞர்கள் ஆடல், பாடலில் வல்லவர்களாக விளங்கினர். மக்கள் இக்கூத்துக்களை நள்ளிரவு வரைபார்த்து ரசித்தனர். இந்நாடகங்களை நிகழ்த்தப் பாணர் எனப்பட்ட இசைக்குழுவினரும் துணையாக இருந்தனர். அவர்களும் கூத்தர்குழுவினருடன் ஊர், ஊராகச்சென்று நிகழ்ச்சிகளை நாடாத்திவந்தனர். அவர்கள் மூழவு, எல்லாரி, ஆகுளி, பதலை, குழல், குறிம்பறை, தூம்பு, சிறுபறை, சீறியாழ், தட்டை, தண்ணூலுமை துடி, பன்றிப்பறை, பாண்டில், பேரியாழ் போன்ற பல்வேறு இசைக்கருவிகளைக் கையாண்டு வந்தனர் என்று கலாநிதி சக்திப்பெருமாள் கூறுகின்றார்.

அக்கலைக்கூத்துநிகழ்ச்சிகள், கூடிய பாடல்களைக் கொண்ட நீண்டநாடகங்களாக அமைந்தமையை உணர்த்தும். இவ்வுண்மைகளைச் சங்க இலக்கியாக கரும், சிலப்பதிகாரமும் நன்கு விளக்கின்றன. சிபி. 10ம் நூற்றாண் டில் கூத்துக்கலை நலிவுற்று கிபி. 17ம் நூற்றாண்டின் பின்னர் நாட்டுப் புறக்கலை செழித்தோங்கியது. கோயி லுக்கு அருகில் இருந்த திறந்த வெளிகளிலும், தெருக்களிலும், நாற்சந்திகளிலும், நிகழ்ச்சிகளுக்கென அவ்வப்போது நாடக மேடைகள் அமைக்கப்பட்டன, விழாக்காலங்களில் சிற்றார்களின் கோயில்களில் அமைக்கப்பட்ட மேடைகளில் கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டன. பள்ளு, குறவுஞ்சி, நெராண்டி கூத்து நாற் போன்ற கூத்துக்கள் ஆகும்.

அக்
காலத்தில்
தமிழ் நாடகம்
ஆலூம், பாடலும்
இணைந்தகலையாக
இருந்தமையினால்
நாடகக்கலைஞர்கள்
ஆடல், பாடலில்
வல்லவர் காலாக
விளங்கினர்.
மக்கள் இக்கூத்து
க்கலை நள்ளிரவு
வரைபாரது
ரசித்தனா.

கணக்கை வெளில் இந்நாற்றாண்களில் இயற்றப்பட்டு அரங்கேற்றம் பெற்றுள்ளன. இவ்வாறு செழித்தோங்கிய கலை அண்மையிலுள்ள ஸுத்தமிழகத்திலும் கால எடுத்து வைத்தது.

நமது நாட்டில் - கூத்து

இந்தியாவிலிருந்து காலத்துக் குக்காலம் நாடகக்கலைஞர்கள் ஸுத்தமிழகத்திற்கு வந்து நாடகங்கள் நடத்தினர். நமது நாட்டின் நாகரிகத்தையும் பண்ணப்படும் உயிரையும் ஓம்பி வளர்த்த பெருமை சிராமங்களுக்குரியது. இயற்கைக்குமிக அருகாஸையில் இருக்கும் காரணமாக வாழவு என்னும் உயிரூற்றுடன் சிராமங்கள் நெருங்கிப்

பினைக்கப்பட்டுள்ளன. இத்தகைய கிராமங்களில் வாழும் மக்கள் வளர்த்த கலையே கூத்து. இது பஸ்லாயிரக்கணக்கான பொதுமக்களின் விளைமதிக்கக் கூத்து சொத்து. அவர்களின் உணர்ச்சிகளையும், செயல்களையும் வெளியிடும் சாதனம். அவர்களின் உள்ளத்திற்கு அழைக்கும், இன்பத்தையும், ஆறுதலையும், மகிழ்ச்சியையும் கொடுக்கும் ஆற்றல் இதற்குண்டு. அது நமது நாட்டின் கலாச்சாரப் பாரம்பரியத்தின் முக்கிய அம்சமாக விளங்குவதுடன், மக்களின் உள்ளக்கருத்து, குணச்சிறப்பு, கலை, பண்பாடு, வாழ்க்கைமுறை முதலியவற்றை எடுத்து விளக்கும் தேசிய முக்கியத்துவமான கலை, பலநூற்றாண்டுகளாக ஈழத்திலே, யாழ்ப்பாணம், மன்னார், மட்டக்களப்படி, முல்லைத்தீவி, சிலாபம், மலைநாடு ஆகிய பகுதிகளில்கூத்துக்கள் ஆப்பட்டுள்ளன; ஆப்பட்டுவருகின்றன.

மட்டக்களப்படிலே வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களும், விளாசுக்களும், மன்னார்ப் பகுதியிலே கிறீஸ்தவ அடிப்படையில் அமைந்த வடபாங்கும் தென்பாங்கும், சபாக்களும், வசாப்புகளும், மூல்லைத்தீவில் வடமோடி, தென்மோடி, சிற்றுநடைக்கூத்துக்கள் ஆகும். யாழ்ப்பாணத்தில் இசையுடன் கூடிய அசைவுக்கூத்துக்களும் அதாவது மன்னாரில் காணப்படும் வடபாங்குக் கூத்துப் போலவும், தென்மோடி, வடமோடிக்கூத்துக்களும், நீர் கொழும்பு தொடங்கி புத்தளம் வரையுள்ள பகுதிகளில் யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களாப்பு ஆப்டமுறையான சுற்றுவித்தியாசமான கூத்துக்களும், மலைநாடில் ஆடல், பாடல் நிறைந்த காமன், அருக்களன்னதபச போன்ற கூத்துக்களும் நமது நாட்டின் பண்பட்ட பயன் பாட்டை, கலாச்சாரப் பண்பாட்டை இக்கூத்துமூலம் காட்டுகின்றன.

மேற்கூறிய இடங்களிலே யுள்ள சிராமங்களே கூடுதலாக தமது வாழ்க்கையில் கடைப்பிடிக்கும் அன்றாட நிகழ்ச்சிகளின் வெளிப்பாடுகளில் தோண்றிய பண்பாட்டுப் பரிமாற்றங்களையும், பண்பாட்டுக் கலாச்சாரங்களையும் எடுத்துக்காட்டி நிற்கின்றன. அவை இன்றும் பல சிராமங்களிலே எச்சங்களாக நிலைத்து நின்று கலாச்சார வெற்றித்தை நிரப்பி நிற்கின்றன.

கூத்து மேடை ஏறும்போது ஊரே மேடை ஏறுகிறது எனவாம். சிராமத்

திலுள்ள எல்லோருமே மேடைறும் நானை ஒரு விழாவாகவே கொண்டாடு கிறார்கள். நடிகர்கள், சல்லாரிக்காரர், ஏடுபிடிப்போர், பக்கப்பாட்டுப் பாடுவோர், மத்தளக்காரர், கோவில் காரர் என்போர்கள் நாடகம் மேடைற்றக் காரணமாக இருக்க, ஊரார்கள் அதற்கு வேண்டிய சகல ஒத்தாசை, ஏனைய ஆதாவகளை வழங்கினார்கள். இக் கூத்தினை பார்க்க ஏனைய கிராமங்களிலிருந்தும் அழைப்பர். அவர்கள் மாட்டுவண்டிகளில் குடும்பமாக வந்து கூத்தினைக் கண்டு ரசித்தார்கள்.

இக்கூத்து மேடையேற்ற த்தின்போது சம்பிரதாயக் சடங்குகளும், மரபுமுறைகளும் இடம்பெற்றன. வேளான்மை வெட்டிமுடிந்ததும் ஆரம்பிக்கும் கூத்துக்கு ஆக்களைத் தெரிவது சட்டம்கொடுத்தால் எனப் படும். ஆடவிருப்பவர்களை அழைத்து பாடச்சொல்லி குரலுக்கும் தொற்றத் துற்கும் ஏற்ப பாத்திரங்களைத் தெரிவிட சய்வர். சில முக்கிய பாத்திரங்கள் பரம்பரைத்தியாவே கொடிக்கப் பட்டுள்ளது. யாழிப்பாணத்தில் வட்டுக்கோட்டையில் இடம் பெற்றது. பாத்திரத்திற்குரிய பாடல்கள் ஓலையில் எழுதப்பட்டு, பாத்திரத்திற்குரியவரின் கையில் ஊரிற்பெரிய ஒருவரால் கொடுக்கப்படும். தொடக்கத்தில் ஒவ்வொரு இரவும் பத்துமணிவரை கூத்துப் பழுவூர். நான்கு, ஐந்து மாதம்

பழுகிய பின்னர் 'சதங்கை' அணிதல் இடம்பெறும். முதன்முதலில் சதங்கை அணியும் இவ்வைபவத்திற்கு ஏனைய கிராமங்களிலுள்ளவரையும் அழைப்பர். காலம் 7 மணி தொடக்கம் இரவு 7 மணிவரையும் இவ்வைபவம் நடைபெறும். இதன்பின் பகலில் ஒரு நடவடிக்கை அணிந்து ஆடுவர். இது கிழுமைக் கூத்து எனப்படும். அரங்கேற்றத்துக்கு ஒரு கிழுமைக்கு முன்னர் நாடக உடுப்பு அணியாமல் இரவுமுழுவதும் கூத்தினை ஆடுவர். இதை 'வெள்ளுடுப்பு' என அழைப்பது உண்டு.

அரங்கேற்றம் நடைபெறும் அன்று பெருவிழா - 'வாக்க கொண்டாடப்படும். வெடி; மத்தாப்பு கொழுத்தி மகிழ்வார்கள். வெளிக் கிராமங்களிலிருந்து வந்தவர்கள் பெரும்பாலும் அக்கிராமத்தின் உறவினர்களாகவே கூடுதலாக

இருப்பார்கள். இதனால் அன்று விருந்தோம்பி . சகம், விசயங்கள் பரிமாரி தமது உறவையும் அழுத்திக் கொள்வார்கள். இதனால் இக்கூத்து மூலம் உறவு முறையிலான உணர்வினை நெருக்கிக்கொள்ளும் ஒன்று கூடலாகவும் இவ்விழா அமைந்து காணப்பட்டது.

கூத்து ஆரம்பமானதும் நடிகர் களுக்கு அவர்களுடைய உறவினர்களும் நண்பர்களும் மாலை அணிவதும், சால்லை போடுவதும், காசு சட்டையில்குத்துவதும், நடைகள் அணிவதும் நடைபெறும். இந்நிகழ்ச்சி ஒருவரையில் நடிகர்களை உற்சாகப்படுத்துவதாகவும், மறுபுற்றில் உறவினர்களின் கட்டமையாகவும் கொள்ளப்பட்டது. சாதாரண மாக கலியான, பூப்பு விதநீர் டு

அவர்கள்
போகும் விழுகளில்
நல்வரவேற்பும்,
சன்மானமும் வழங்கப்
பட்டன. திருமண மாகாத
ஆண்கள் இக் கூத்து
முடிந்ததும் திருமணம்
செய்து கொள்வார்கள்.
கூத்து மேடை ஏற்றப்ப
டும் மேடை, பெண் மாப்
பிள்ளையைப் பார்க்கும்,
தெரிவு செய்யும் மேடை
யாகவும் இருந்தது.

வி மா வில் அன்
பளி ப்பு செய்வ
தை விட மிகவும் சிறப்பான
முறையில் நாடகபாணியில் நடை
பெறும். கூத்து முடிந்தபின் கோவிலுக்குச் சென்று ஆடுவார்கள். பின் ஊர்பெரிய மனிதர்கள் வீடு சென்று ஆடுவார்கள். பின், தொடர்ந்து வீட்டுக்கு வீடு சென்று ஆடுவார்கள். அவர்கள் போகும் வீடுகளில் நல்லவரவேற்பும். சன்மானமும் வழங்கப்பட்டன. திருமணமாகாத ஆண்கள் இக்கூத்து முடிந்ததும் திருமணம் செய்து கொள்வார்கள். கூத்து மேடை ஏற்றப்படும் மேடை, பெண் மாப்பிள்ளையைப் பார்க்கும், தெரிவு செய்யும் மேடையாகவும் இருந்தது.

கூத்தானது ஆத்மீகக்

கதைகளை அடிப்படையாக்ககொண்ட நல்ல உபதேசம் வழங்கும் கலையாக விளங்கியது. அக்கருத்துக்களை மக்கள் நம்பி அவற்றின் மூலம் நல்ல உபதேசங்களைப்பெற்று வாழ்க்கை யிலும் அன்பு, பாசம், இரக்கம், உண்மை, நேரமை என்பவற்றைக் கண்பிடிக்கும் நல்ல சமுதாயமாக வாழ்ந்தார்கள். விழாக்கோலம் கொண்ட கூத்துமேடையின் முன் அவையில் உள்ள மக்கள் பக்குவமான பார்வையாளராக இருந்து, விழாவில் கலந்து நல்ல உபதேசம் பெறும், நல்ல வைபவமாகக் கருதிக் கொண்டார்கள். இதனாலேயே ஜனரஞ்சக் கலையாக கூத்து திகழ்கிறது.

1960க்குப்பின் கூத்து

இக்கூத்து வடிவம் அதனுடனான சடங்குகள், நிகழ்வுகள் இன்றும் தொடர்ச்சியாகப் பேணிக்காப்பட்டு வருகின்றன. ஆனால் நகர்ப்புறத்தில் வேயுள்ளவர்களுக்கு பலநாற்றான்டு கருக்குப்பின்தான் கண் திறந்தது. உண்மைநிலையை அறிந்தார்கள். அதாவது 1960 க்குப்பின் நகர்ப்புற அரிஞர்கள், கலைஞர்கள், பேராசிரியர்கள், தயாரிப்பாளர்கள் 'கூத்து வடிவத்தைப்பாதுகாக்கவேண்டும்' என்று ஒருமித்துக் குரல் எழுப்பினர். 1956ம் ஆண்டு சிங்களம் மட்டும் சட்டம் கொண்டு வரப்பட்டின் தமிழ், சிங்களமக்களிடையே தனித்தனியே தமது கலாச்சாரங்களைப் பேணிப் பாதுகாக்கப்படவேண்டும் என்ற புதுணர்ச்சி ஏற்பட்டது. இதன் உணர்வால் உற்புப்பட தமிழாகள் தமது பாரம்பரிய கலை, கலாச்சாரத்தை சிந்திக்கத் தொடங்கினர். அவற்றில் ஒன்றான கூத்துக்கலையையும் ஆழ்ந்து சிந்திக்கத் தொடங்கினர். அந்தவகையில் ஏற்பட்ட முயற்சிகளினால் நாட்டுக்கூத்துக்கு நகர்ப்புறத்தில் நல்ல 'மேளசு' ஏற்படும் காலம் தொடங்கியது. பேராசிரியர்கள், வித்தியானந்தன் அவர்கள் பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தை தளமாக வைத்து இப்பணியில் தம்மை ஈடுபடுத்தினார். இவர்முயற்சிக்கு 1960க்குப் பின் இலவசக்கல்வி ஏற்பட்டதினாலும், தாய்மொழிக் கல்விமுறை ஏற்பட்டதாலும் கிராமப்புறமானவர்கள் பல்கலைக்கழகம் வந்து சாதகமாக இருந்தது. வசதிகளற்று இருந்த பழைய

காலத்தில் கூத்துக்களும், அக்காலத் திற்கேற்ப நெறியாழ்வை, உடை, மேனையைப்படிக் காணப்பட்டன என்பது உண்மையே. வசதியுள்ள இக்காலத்தில், மக்கள் அறிவுறுப்புமாக முன்னேறிய இக்காலத்தில் கூத்தின் இதயத்தில் கைவைக்காமல், மரபுவழி பிரளாமாமல் கூத்து மேடையேற்றும்முறையினைச் செம்மைப்படுத்தி மக்கள் முன் கொண்டு வரவேண்டும் என்ற நோக்கத்தில், பேராசிரியர் கூத்தினைச் செம்மைப்படுத்தி மேடையேற்றினார். இதனால் பேராசிரியர் இன் 'இராவணேசன்'க்குத் 25 முறைக்கு மேல் நகர்ப்புறத்திலும், நாட்டுப்புறத்திலும் மேனையேற்றியும் மக்கள் கலிக்காமலாச்சத்து வரவேற்றனர். இவர் மேனையேற்றிய கர்ணன் கூத்துக்கு விராமமான் எழுதிய தினகரன் அசிரியர் "நாட்டுக்கூத்துமூறை இக்காலத்துக்கு ஒத்துவராது என்ற எண்ணத்தை இந்தாகும் பொய்யாக்கி விட்டது. இவையும் ஆட்டலும் இவைய நாடகம் அமைக்கப்பட்டிருந்த சிறப்பு இக்காலத் துமிழ் நாடகங்கள் இதுவரை அடையாத தாகும்" என எழுதினார். கிராமத்திலுள்ள கூத்தினை நகர்ப்புறம் எடுத்துச் சென்று, செம்மைப்படுத்தி அக்கிராமங்களிலேயே திரும்பவும் கொண்டு சென்று அவர்களுடைய வியக்கத்துக்க வரவேற்றபெற்றார். இகன்பின்டி கிராமங்களிலும் நகரங்களிலும் செம்மைப்படுத்தி பலரினாலும் மேனையேற்றும் முயற்சி மேற்கொள்ள பட்டினைப்படுத்துகிறது. இன்று வரவேற்றும் அளவில் நின்றுவிடாது கூத்துவடிவங்களைப் பாதுகாக்கவேண்டும் என்ற குரல் பலவிடங்களில் எழுப்பப்பட்டு மக்களிடம் ஓர் உற்சாகமும் ஏற்பட்டுவருகிறது.

முழுமலர்ச்சிக்காலத்திற்குப்பின் ஏற்பட்ட நாடகவளர்ச்சியினால் நவீனநாடகங்கள் பல இயக்கங்களினால் புதியன் புகுத்தப்பட்டன. அரங்கியல் முறையில் மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. கடந்த இருந்தான்கூரில் இயல்வியல் (naturalism), நுப்பியல் (realism) குறியிட்டியல்

(symbolism) வெளிப்பாட்டியல் (expression) ஆக்கவியல் (constructivism) மினைஸ்பிரியல் (sub - realism) போன்ற பல்வேறு இயக்கங்களினால் தோன்றிய நவீன நாடகவளர்ச்சியினால் அமுக்கப்பட்ட பாரம்பரிய கூத்துக்கள் திரும்பவும் அதன் மசிலையை கூந்த 10 ஆண்டுகளுக்குள் பெருமளவில் பெற்றுக்கொண்டதென்றால், மக்களால் பெரிதும் வரவேற்றக்கப்படுகிறதென்றால் அதன் காரணத்தை அறியவேண்டிய அவசியம் ஏற்படுகின்றது.

மக்களுக்கு கலைவடிவங்களில் பொழுது போக்கு அம்சங்களின் புதுவை (Novelty) தேவைப்பட்டது. இந்த தேவைகளினால்தான் மின்சாரமேக்கால் வைக்காத கிராமங்களில்கூட வீடியோப் பெய்திகள் ஊடுருவில்தான். உண்மையில் இந்த நவீன சாதனங்கள் மக்களின் தேவையினை பூர்த்தி செய்வதில்லை புதுவைக்கான தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்யாதது மட்டுமென்றி மக்களது உணர்வுகளை ஒரு குறிப்பிட விதத்தில் மழுங்கடிக்கச் செய்தன. கோவில் திருவிழாக்கள் கிராமப்பறத்து சிறுதெய்வ வழிபாடுகள் இவற்றின் உண்க்குழியாத சடங்காசாரங்களையெல்லாம் இவை உண்டு தெரிந்து ஊடுருவி விடுகின்றன என்பதையும் நாம் கணக்கில் கொள்ள வேண்டும். அதோடு இத்தனைய பாரம்பரியமான கலைவடிவங்களை மக்கள் 'நகர்களையீ' என்று தெரியிதும் கொண்டிருந்தாலும், நக்காது பின்தாக்கிய நிலையின் ஒருங்குதிதான் என்டதை அறியத்தனவுப்பட்டார்கள்.

மக்களுக்கு 'புதுவை' தேவையும் அளவுக்கு நாட்டுப்புறக் கலைகள் வளர்த்தெடுக்கப்படவில்லை என்பதையும் உணர்ந்தார்கள். இவற்றை வளர்த்தெடுக்க முன்வந்தவர்கள் எல்லோரும் இக்கலைகளை நகர்ப்பறத்து படித்தவர்கள் கலையாக மாற்றமுடியாததையும் உணர்ந்தார்கள். இவ்வளர்வுகள் ஊசலாடும்வேண்டியில் நாட்டில் ஏற்பட்டு குழப்பம் பாரம்பரியக்கலைகளை

வளர்த்துகிறுக்க உதவியது.

இன்று ஈழத்துமிகுத்தில் ஏற்பட மோதல் நுவடிக்கைகளினால் அரசாங்கத்தின் பொருளாதாரத்தடைகளினால் ஈழத்துமிகுத்தில் பெரும் பாளையை இடங்களில் மின்சாரமில்லை. நவீன சாதனங்கள் இல்லை. போக்குவரத்து வசதிகள் இல்லை. பொழுதுபோக்க சினிமாக்கொட்டக்கூடாக இல்லை. இதனால் மக்களின் பொழுதுபோக்கைப் பெருமளவு நிர்வத்து செய்யும் கலையாக நாடக்கலை திகழ்கிறது. கிராமப்பறத்து கூத்துக்கலையானது நகர்ப்புறத்தில் மேடையேற்றப் படுகிறது. எப்பொழுதுமே கூத்தினை நடியாகக் காணும் வாய்ப்பை பெறாத வர்கள் கூத்தினை நேரடியாகக் காணும் சந்தர்ப்பத்தைப் பேரிடாத வர்கள். ஆட்டம், பாட்டு, நடிப்பைக் கண்டு ஆனந்தம் கொள்கிறார் கள். நகரங்களிலே கூத்துக்கள் மேடையேற்றப்படும் பொழுது நகரிசலாக அனைப்பார்க்கண்ணக்கூடியதுமாகிறது. மக்களது கலைவடிவமே என்பதை அறிந்து கொண்ட அரசியல்களுக்கிற இயக்கங்கள் கூத்துவடிவமூலம் தமது கருத்தை வெளிக்கொண்டுவரும் நிகழ்வுகளை மேடைக்கூத்து மூலமும் தெருக்கூத்து மூலமும் செய்துவருகின்றனர். எனவே இன்று எல்லாம் இழந்து துணப்பப்படு, எல்லாம் இழந்து இழந்து அடிப்பட்டு, வாயும் தமிழினத்திற்கு ஏற்பட்ட சகல வசதியின்மைகளும், தமது பாரம்பரியக்கலையின் முக்கியத்துவத்தை எல்லோரும் உணர்க்கூடிய, உணர்த்தக் கூடிய வாய்ப்பைத்தந்தாள்களுது என்று திருப்புத் தொள்வோம். தமிழினம் தனது கலைச்சார வெற்றித்தை நிரப்பும் காலம் வந்துள்ளது என்பதில் மசிழ்வருவோம்.

உசாத்துணைநால்கள்

- | | | | |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------|----|------------------------------------------------------------------------------|
| 1. | சிறஞ்சாலூர்த்தி கு. சு. - தமிழ்நாடகவரலாறு: வாணிதிப்பதிப்பகம், கெள்ளை 17. | 5. | சப்தக்கால்மி - நாடகங்கள் பற்றிய கட்டுரைகள். |
| 2. | கலையாக க. சொரணவிங்கம் - சமுத்தில் நாடகமும் நாலும் | 6. | பாக்டர் திருமதி சக்திப்பெருமான் 'அரங்கக்கலை'. வஞ்சிகோ பதிப்பகம், மதுவை - 18. |
| 3. | கலாந்தி சி. மௌனகுரு - பலமுதலும் புதியதும், வங்கிப்பும் பதிப்பகம், மத்தினாப்படி | 7. | பாக்டர். க. சக்திவெல் - நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வு மனிலாகர் பதிப்பகம், சென்னை. |
| 4. | பேராசிரியர் ச. வித்தியாளர்தந் - "நாடகம் நாட்டாரியல் சிற்தாளைகள்" கட்டுரைத்தொகுப்பு. | 8. | Allardyce Nicoll - The World Drama - Drama - London, 1964 |

பண்பாட்டு மாற்றத்தில் அரங்கு

அரங்கத் தொழிற்பாடு என்பது மிகவும் தாக்க வள்ளுமையுள்ள தொடர்பு கொள் முறையாகும். ஏற்கனவே இருந்த அரங்க செயற்பாடுகளில் இருந்து காலத்தினது தேவைகளை உணர்ந்து அரங்க செயற்பாடுகள் மாற்றிற்கு என்னாம். சமூக பண்பாட்டு அரசியல் மாற்றங்களோடு பிரிக்க முடியாமல் இருக்கும் அரங்க செயற்பாடுகள் அவற்றின் பரிமாணங்களுக்கு ஏற்ப தன்னுள் மாற்றங்களை ஏற்படுத்துவதோடு தான் சார்ந்த சமூகத்திலும் மாற்றங்களை ஏற்படுத்துகின்றது அல்லது கோரி நிற்கின்றது என்னாம்.

இன்றைய எமது அரங்கச் செயற்பாடுகளின் பிரதான ஒட்டங்களாக பெரிய நாடகங்கள், தெருவெளி அரங்குகள் நாடகப் பயிற்சிப் பாசனங்கள் என்பன காணப்படுகின்றன. இத்தகைய செயற்பாடுகள் எல்லாவற்றிலும் விரும்பியோ, விரும்பாமலோ மனித உறவுகள் பற்றிய சிந்தனை உணர்ச்சிப் பரிமாற்றம் அதற்கான தடைகள் என்பன பற்றிய கேள்விகள் இடம் பெறுகின்றன. இவை எல்லாம் இணைந்து நாடகம் என்பதற்கான தேவையை ஏற்கனவே இருந்த பரிமாணத்தில் இருந்து வேறுபடுத்துகின்றது. இத்தகைய நிலைமைகளின் இணைவாக நாடகம் தயாரித்தல் என்ற நடை முறையிலும் பல் வேறுபட்ட மாற்றங்களைத் தேடி நிற்கின்றது. ஏற்கனவே கைவசம் இருக்கும் பிரதியை செய்தல் என்பதோ அல்லது தனி ஒருவரின் முழுக் கட்டுப்பாட்டில் உருவாகும் நாடகம் என்பதோவல்லவிழந்து காணப்படுகிறது. மாறாக பலர் இணைந்து முழு முற்றச்சியுடன் தயாரிக்கும் நாடகத்தில் ஒவ்வொருவருடைய உணர்வும் பங்கேற்று நிற்பதன் ஊடாகத் தாக்க வள்ளும் கூடியதாகவும், பல் வேறுபட்ட சிந்தனைகளை உள்வாங்கியதாகவும் காணப்படும் நாடகங்களே தேவையாக இருக்கின்றது.

இத்தகைய செயற்பாடுகளுக்கு இணைந்து செய்பவர்களிடையே மனந்திறந்த உறவு என்பதும் தேவையாகப்படுவதால் நட்பு நிறைந்த குழு உருவாகவும் வழி ஓட்படுகின்றது. முழுமை பெற்ற நாடகப் பிரதியுடன் நாடகம் செய்தல் என்பது கேள்விக் குறியாகி நிற்க பிரச்சினைகளை அடையாகி காணும் நாடகப் பிரதியுடன் கூடிய கலந்துரையாடலே இன்றியமையாததாகி நிற்கின்றது. உண்மையிலேயே இறுக்கமான ஒரு நெகிழிவுத் தன்மை

அற்ற நாடகப் பிரதி என்பது தேவையற்றுப் போகிறது.

நாடகம் என்பது வெறுமனே குறிப்பிட்ட நேரச் செயற்பாடாக மட்டும் போய் விடக் கூடாது என்ற வகையிலும், உணர்வுப் பரிமாற்றம் தான் நாடகம் என்ற நோக்கிலும் நாடகத் தயாரிப்பில் ஈடுபடும் அனைவரினதும் வாழ்முறை என்பது கவனிக்கப்பட வேண்டிய ஒன்றாகக் காணப்படுகிறது. இயற்கையிலே மனிதன் ஆற்றல் படைத்தவன். பல்வேறுபட்ட அழுத்தங்களால் அவன் மழுங்கடிக்கப்படுகிறான். இந்த வகையில் தன்னுடைய ஆற்றல்களைத் தானே அறிந்து கொள்ளவும், பயிற்சிப் பாசனங்கள் மிகவும் உறுபுணர்யாக அமைகின்றன. நம்பிக்கைக்குரிய நட்புடைய தழுவில் கூந்திரமாகச் செயற்படும் போது ஆற்றல்களை அறிந்து கொள்ள முடிதிற்கு.

இதனாடாக தன்னம்பிக்கையும், ஆளுமையும் ஏற்படுகின்றது. இதன் பிறகு நாடகம் எப்படிச் செய்ய வேண்டும் என்பது தேவையற்றதுவே. தொடர்பு கொள் முறைக்கு இலகுவாகவும், கலந்துரையாடல்களுக்கு இலகுவாகவும் தெருவெளி அரங்கு காணப்படுகிறது. நாடக ததுக்கு உரிய வளங்களைப் பொறுத்த வரையில் எமது நாட்டில் கூடியளவு மனித வளத்தை மட்டுமே பாவிக்க வேண்டிய நிலைமை உள்ளது. வளங்கள் பற்றாக்குறை என்பது ஒன்று, மற்றது உணர்வுப் பரிமாற்றம் என்பது. மனித வளத்தினாடாக வருவதே தாக்க வள்ளமை உடையதாக இருக்கும். இந்த வகையில் உடல் அசைவுகள், குரல் ஏற்றத் தாழ்வுகள், உடைகளின் வர்ணங்கள் அதன் அமைப்புகள் என்பன கூடிய பங்கை வகிக்கின்றன. பொழுது போக்கு நிலைமை களுக்கு மட்டும் நாடகம் பார்த்த எமது பண்பாட்டிலே பிரச்சினைகள் பற்றிக் கண்டுப்பதற்கு ஊடகமாக நாடகம் அமைவது அதாவது தொடர்பு கொள்ளல் சாதனமாக நாடகம் அமைவது என்பதைப்பலரால் ஏற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை. நாடகம் பார்க்கும் போது யோசித்தல் எந்பது கடினமானதாகவே காணப்படுகிறது. “ஆதாதவர் செயல் தான் நாடகம் போடுதல்” எனும் நிலைமைகள் இன்னும் உண்டு.

பண்பாட்டு மாற்றத்துக்கான போர்க்கருவியாக அரங்கத் தொழிற்பாடு அமையலாம் என்பதை ஏற்க மறுத்து நிற்பவர் பலர். எனினும் புதிய தொரு சமூகப் பண்பாட்டு மாற்றத்திற்கு, மனிதப் பண்பு நிறைந்த சமூக உருவாக்கத்திற்கு ஆளுமை உடைய அரங்கத் தொழிற்பாட்டின் தேவைகள் அவசியமாகும்.

வோசனா கந்தசாமி

தமிழ் - சிறப்பு
(இறுதி ஆண்டு)
யாழ் பல்கலைக்கழகம்

நல் ஊடகமாக அது

சற்றிலும் மனித முகங்கள்
 நாற்சதுர மொன்று
 மணி ஓசை கேட்கும் - இவ்வையேவ்
 “சிந்தவைசர்” ஓசை கேட்க
 நீவான் பிளந்தது போல்
 அது கிளிய
 பேரிரச்சல் - இடியைப் போல்
 அந்தோ - சுகந்திரம்
 தார்மிகம்
 விடுதலை குருதியாக உறையும்
 மனிதக்குரல்கள் ஊடாக
 வெடித்துச் சிதறும் ஏறிகணைதுன்டாய்
 இருக்க கூர்மைய்
 கடும் சொற்கள்
 வெறுமையற்ற தளப்பரப்பில் இருந்து
 மனித முகங்களில் முட்டிமோத
 புரியும், புரியாது போகும்
 இருந்தும் தெளிவான்
 நிதர்சனமான அசைவுகளால்
 கடின உண்மைகள்
 விளங்க
 பிரச்சினைகள்
 தீர்வுகள்
 தேடல்கள்
 நியாயங்கள் - சமுதாயம் விழிக்க
 வரியை பூசிய மனிதமுகம்
 நாட்டை பிளக்கும்
 எஃகு கம்பிகள் தெறிக்கும்
 நரம்பை உடைக்கும்
 அவைபுரஞும்
 புயலும் ஆடும்
 போர்க்களம் தெரிய
 உலகம் சதுர பரப்பில்

உருண்டு விளையாட
 எல்லாம் நடக்கும்
 திரௌபதி
 கண்ணகி
 அந்திய சிரைச்சேத
 இராவணன்
 காகிதம்
 காப்பியம் பிரதியாக இருக்க
 காது வழி சரித்திர நிகழ்வுகள்
 ஏரிந்த கற்புர வரலாறுகள்
 சதுர பரப்பில் நிஜமாக
 சடுதியாக செருகப்பட்ட
 சட்டியால் வெளியேறிய
 தூரன் குருதியால்
 வார்த்தைகள் தைக்க
 “குறியீடுகள்” உரைக்கும்
 சேக்ஸ்பியர்
 இப்சன்
 பெனாட்சோ
 கல்லறைகள் திறக்க
 இறந்த மனிதங்கள் உயிர்பெற
 “சடிப்பஸ்” உரைக்க
 கம்பன்
 இவங்கோ
 பாரதி
 நேற்றுப் புத்த
 புதிய விருட்சமாக
 வந்து போக
 அது மூடும்
 ஆழந்த முகங்கள் கலையும்
 உணர்வுகளை உதைக்கும்
 நல் ஊடகமாக
 அது.....

- ஜென்

நாடகம்

பயிற்சி

நெறியாள்கை

(இ) என்னைய கூத்துக்களிலும், நாடகங்களிலும் பங்குபற்றிய நடிகர்கள் நன்றாகப் பயிற்சி பெற்றவர்களாகவே இருந்திருக்க வேண்டும் என்பது அவர்கள் அன்று ஒளி பெருக்கி இன்றியே உரத்தகுரலில் பேசவும் பாடவும் முடிந்திலிருந்து நமக்குப் புலனாகின்றது. அரங்கின் மூலகங்களில் நடிகன் முதன்மையானவன். ஏனைய மூலகங்கள் நாட்கப்பிரதி, நெறியாளன், காட்சியமைப்பு, ஒப்பனை, ஒலி என்பவையாகும். இவை அனைத்துமே நடிகனுக்காக்கத்தான். நடிகன் இல்லாது நாடகமில்லை. அவனே அரங்கில் முதன்மையானவன். நடிகன் தன் கலையை தன்னைக் கொண்டே கிருஷ்டிக்கிள்ளான். தன்னையே அதற்குப் பயன்படுத்துகின்றான். நடிகர் ஒவ்வொருவரும் தமது உடலை வசிகப்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும். அந்த உடல் ஏந்தவிதமான நடிப்பிற்கும் பயன்படல் வேண்டும். நாடகம் ஒரு கட்புலக்கலை (Visual Art). மக்கள் கூடுதலாகப் பார்ப்பது நடிகனையே. பேசக்குரிய உணர்வுகளை, பாவங்களை அவன் வெளிப்படுத்த வேண்டும். அதனால் தான் அவன் பேசவதைப் பார்க்கின்றோம் என்கிறார்கள். உடலுக்கும் குரலுக்கும்

1992ம் ஆண்டு

திருமறைக்

கலாமன்றத்தின்

நாடகக் களப்-

பயிற்சியின்

ஆரம்ப

நிகழ்ச்சியின்

பொழுது பிரதம

பேச்சாளராகக்

கலந்து கொண்ட

குழந்தை

ம. சண்முகவிங்கம்

அவர்கள் ஆற்றிய

உரையின்

சுருக்கம்.

தான் பயிற்சி. நடிகனின் உடலும், சகல அவயங்களும் தளர்வாக இருக்கவேண்டும் என்பதற்காகத் தான் பயிற்சி தேவை. நடிகனின் உடல் நெறியாளன் விரும்பியதை செய்துகொட்ட வேண்டும். நெறியாளன் நாடகத்தின் ஒரு முக்கியமான அம்சமானவன். அவன் அனைத்தையும் அறிந்தவனாக இருக்கவேண்டும். அனைத்துக் கலைஞர்களையும் ஒன்றிணைப்பவன் அவனே. ஒரு நாடகத்தின் கலைஞர்கள் அனைவரும் (ஒளி, ஒலி, மேடை அமைப்பு, இசை) அவனுடைய நெறியாளரைக்கக்கு ஒத்துழைப்பவர்களாக இருக்கவேண்டும். எனவே தான் அவன் ஒரு ஆக்கக் கலைஞர் என்பட்டுகின்றான். அவன் நாடகம் சம்பந்தமான அனைத்துத் துறையிலும் பயிற்சி உள்ளவனாக இருக்கவேண்டும். நெறியாளன் மூலம் தான் கலைஞர்கள் இணைகின்றார்கள். கலைகள் அல்ல, கலைஞர்களே இணைகின்றார்கள். பல கலைஞர்கள் ஒன்று சேர்ந்தாலும் அங்கே நெறியாளன் தான் முக்கியமானவனாகின்றான்.

பொம்மைகளை கயிற்றினால் அசையச் செய்து ஆட்டி வைப்பது என்பது மிகவும் தொன்மை வாய்ந்த ஒரு கலை. ஸம்ஸ்கிருத நாடகத்தின் சரித்திரத்தை எழுதும் போது பேராசிரியர் கீத் என்பர் “ஸாத்திரதான்” என்னும் பெயரை ‘பொம்மைகள்டாக் கலைஞரின் செயல்போல, ஸாத்திரம், அதாவது கயிறு கொண்டு எல்லாப் பாத்திரங்களையும், தன் கையில் தாங்கி இயக்கி வைப்பவன்’ என்று விவரிக்கிறார். இதனால் பொம்மைகள்டாக் கலை என்று உணரலாம்.

பத்மா சுப்பிரமணியம்

"We did plays that reflected the life of our times, as Harold Clurman said, and the style of acting went along with that. But now play writing has changed. Plays have become fragmented like culrism. There's a little bit here and a little bit there. The whole business of introducing a character and developing it doesn't exist anymore"

Robert Lewis.

ஆற்றழப்புத் தலைவர்களுக்கான முடிவாரையும் ஒரு கண்ணோட்டம் ஞா

நடிகர்கள், இசையமைப்பாளர்கள், பாடகர்கள், பார்வையாளர்கள் எல்லாருமே இந்நாடகத்தில் பங்கு கொள்வதன் மூலம் மனோவியல் சுத்தப்படுத்தலில்பங்கெடுத்துக் கொள்கிறார்கள். நோ மனத்துரையமையின் ஒரு வடிவமாகும். ஒரு மனிதனின் இயலபை வளர்த்தெடுக்க உதவி செய்யும் ஜப்பானிய மனிதவியல் என்ற நோக்கில் மில்லியன் கணக்கான ஜப்பானியர்கள் இன்று 'நோ'ஜப் படிக்கின்றார்கள்.

ஆசிய மக்கள் நீண்ட வரலாற்றில் பலவகையான வழக்கங்களை உருவாக்கினர். இவை பல விதமான குணமளிக்கும் முறைகளைக் கொண்டிருக்கின்றன எனதற்கால மனோவியலினால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறான முறைகளை ஜப்பானின் நோ நாடகத்தில் காணலாம். ஜப்பானின் உள் நோய் மனைகளில் நோ பாடல்களும் ஆட்களும் Schizophrenics எனும் வியாதியை குணமாக்குவதற்காக அறிமுகம் செய்யப்பட்டுள்ளன.

புராதன் 'நோ' நாடகம் ஜந்நாறு ஆண்டு கால வரலாற்றைக் கொண்டது. ஆனால் இது சிந்தோ கொண்டாட்டங்களிலும் புத்தமத கதைகளிலும் கைக்கொள்ளப்படும் மிகப்பழையமைவாய்ந்த தெய்வ வணக்க நாடகங்களைக் கொண்டுள்ளது. இன்று வரை ஜந்து தலைமுறைகளாக இதன் நாடகவியல்பும் நடனமும் அது உண்ணதாகப் பாதுகாக்கப்பட்டு வருகின்றன.

இவ்வாறான மதத்துக்கும் கலைக்குமான சேஸ்வ மலுக்குலத்தின் உள் இராச்சியங்கள், அண்டவெளி, கடவுள் என்பன பற்றிய நீண்ட அனுபவ அறிவை இவை கொண்டுள்ளன.

இன்றைய குழுநாடகங்கள் இருநூற்றி- நாற்பதில் அரைவாசிக்கும் மேலானவை கனவுலக 'நோ' க்களாகும். இவை யாவும் ஒரேயமைப்பையே கொண்டுள்ளன. முதற்பகுதியில் யாத்திரை செய்யும் பிக்கு ஒரு புராதன யுத்தம் அல்லது காதல் கதை நுந்த இடத்திற்கு அல்லது ஒரு புராதன கோயிலுக்கு விழுயம் செய்வார். அங்கு அவர் ஒரு கிராமத்தவனைச் சந்திப்பார். ஆனால் கிராமத்தவனின் ஆவியோ புராதன வீரனுடையதாகவோ, கவிஞருடையதாகவோ அல்லது காதலனுடையதாகவோ இருக்கும். அவர்கள் தமது பழைய எதிரி அல்லது காதலி மீது கொண்ட கோபம், பழி அல்லது காதல் போன்ற இவ்வுலகப்

பற்றுக்கள் காரணமாக 'நிர்வாண' நிலையை அடைய முடியாமல் கிராமத்தவன் வடிவில் அலைந்து கொண்டிருப்பார். பிக்கு புராதன நிகழ்வுகளை பற்றி கேள்விகள் அவ்வுயிடிமருந்து அதன் கதையை அறிந்து கொள்வார். பின்னர் பிக்கு நித்திரையில் ஆழந்து போவார். நாடகத்திலே இரண்டாவது பகுதியில் பிக்கு தனது கனவிலே இப்புராதன மனிதர்களின் உண்மை வடிவங்களைக் காண்பார். நடங்களுடைய பாடல்களுடைய கவும் அவன் அல்லது அவன் தன் பழைய வாழ்க்கையின் இரகசியங்களை வெளிப்படுத்துவான்/ள். தன்னுடைய விரக்திகளையும் எதிர் மறை உணர்ச்சிகளையும் அவன்/ள் நடித்துக் காட்டுவான்/ள். இறுதியாக மீட்டை அடைவான்/ள். பிக்கு பரிவான் ஆய்வாளர் என்ற செயற்பாட்டை முடித்துக் கொள்ளுவார். நாடகத்தின் முழுநிகழ்வும் வ்ரோயிட்டும் யுங்கும் (Freud & Eysenck) என்னில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட மனோவியல் ஆய்வுமுறையை பிரதி பலிக்கின்றன.

நடிகர்கள், இசையமைப்பாளர்கள், பாடகர்கள், பார்வையாளர்கள் எல்லாருமே இந்நாடகத்தில் பங்கு கொள்வதன் மூலம் மனோவியல் சுத்தப்படுத்தலில் பங்கெடுத்துக் கொள்கிறார்கள். நோ மனத்துரையமையின் ஒரு வடிவமாகும். ஒரு மனிதனின் இயல்பை வளர்த்தெடுக்க உதவி செய்யும் ஜப்பானிய மனிதவியல் என்ற நோக்கில் மில்லியன் கணக்கான ஜப்பானியர்கள் இன்று 'நோ'ஜப் படிக்கின்றார்கள்.

எல்லா நோ நாடகங்களுள்ளும் மிக அழகியதான சக்டச (Sakata) எனும் நாடகம் ஒரு இளஞ்சோடியின் கதையைச் சித்தரிக்கிறது. சினந்து கட்டிலே தமது உயரங்களை அளந்து கொள்வதிலிருந்து அவர்கள் தமக்கிடையே ஒரு மறைமுகமான காதலை வளர்த்துக் கொள்கிறார்கள். ஆனால் காலப்போக்கில் இருவரும் பிரிந்து அவரவர் வழியிற் சென்று புகழ்பெற்ற இரு கவிஞர்களா

கிள்றனர். முதல் பகுதியில் இச்சோடியின் கடையை ஒரு கிராமப் பெண் பிக்குவிற்கு சொல்கிறாள். ஆனால் இரண்டாம் பகுதியில் தனது பெண் உடைகளுக்கு மேலாக ஆண் ஒருவனின் மேலாட்டையையும் தலையுடையையும் அணிந்து தோன்றுகிறாள்.

இறுதியில் அவள் சினாற்றுள் எட்டிப் பார்த்த போது அவள் தன்னுடைய முன்னாள் காதலனின் முகத்தையே காணகிறாள். இங்கு யூங் (Young) சினால் கூறப்பட்ட தத்துவம் ஜிந்நாறு வருடங்களுக்கு முன்பே அழகாக ஆழமாக மனோவியல் உண்மை நாடகமாக வெளிப்படுத்தப் படுகிறது. இத்தக்துவமானது ஒரு மனிதனின் புனிதமான வளர்ச்சிக்கு மனம், உடல் ஆகிய இரண்டினதும் ஒன்று கூடல் ஒரு முன் நிபந்தனையாகும் எனக் கூறுகிறது.

ஓய் நோ உயி (Ooi no ye) எனும் 'நோ' நாடகம் ஜெஞ்ஜி (Genji) எனும் இளவரசனின் காதலி காரணங் கூறமுடியாத வியாதிக்குட்படுவதைச் சொல்கிறது. அப்பிளிவரசனினால் கைவிடப்பட்ட முன்னாள் காதலியே தன்னுடைய வெறுப்பினாலும் பொறுத்துவதையும் இவ்வாறான வெதனையை இளவரசனின் காதலிக்கு கொடுக்கிறாள். பிரார்த்தனையுடாக மதகுருவானவர் இன்னமும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் அம்

முன்னாள் காதலியின் உயிரை அழைக்கிறார். அவள் சாத்தாள் முகமுடி அணிந்து கொண்டு தோன்றுகிறாள். தன்னுடைய மிருகத்தனமான உணர்ச்சிகளால் தான் படும்பாட்டை மனதைதொடும் படி எடுத்துச் சொல்கிறாள். ஆல் பாடல் பிரார்த்தனையுடாக நோயாளி குணப்படுத்தப் படுகிறாள்.

ஒரு நடிகன் தன்னுடைய கலையில் சிறப்புற மினிர்வதற்கான 9 படிகளை சேமி (Zeami) தன்னுடைய கடைசி நூலில் கூறியுள்ளார். மிக உள்ளத நிலையை அடைவதை “நடு இரவில் தூரியன் பிரகாசித்தல்” எனும் சொற்றொடர் கொண்டுவிளக்குகிறார். கீழேதேய ஞான நூல்கள் மேல்வத்தேய கற்பனைக்கடைகள், எலையுசிஸ், ஜசிஸ் ஆகிய சிரேக்கச் சடங்குகள், கிரிஸ்தவ பொது வழிபாட்டுக் கருத்துக்கள் என்பவற்றிலும் இதே சொற்றொடர் வெளிப்பாட்டைக் காணலாம். இச் சொற்றொடர் சாதாரண நடைமுறையில், ஆன - பெண், கடவுள் - மனிதன், பகல் - இரவு என்பனவற்றை வேறுபடுத்தும் முனைப்புகளை வெற்றிகொண்டு ஒரு முழுமையடைதலைக் குறிக்கிறது.

தமிழில் - ஜெகன்

திருமறைக் கலாமன்றத்தால் அரங்கேற்றப் பட்டுக் கொண்டிருக்கும் அல்லது

வெரு விரைவில் அரங்கேற்றவுள்ள

நாடகங்கள்

திருமறைக்கலா மன்ற நாடப்பயிலகம் வழங்கும்
“யார் நீ”

ஆக்கம்
நெறியாள்கை } என். அன்று

திருமறைக் கலா மன்ற நாடகப்பிரிவு வழக்கும்
“சத்தியத்தின் தரிசனங்கள்”

ஆக்கம்: பி. எஸ். அல்பிரேட்
நெறியாள்கை: சி. பி. பேர்மனுஸ்

திருமறைக் கலாமன்ற “கூத்தர் குழாம்” வழங்கும்
“புதுப்புனல்”

எழுதியது செல்வி T. அல்பிரேட் B.A.

உருவாக்கம் } நி. மரியசேவியர் அடிகளார்
நெறியாள்கை

திருமறைக் கலாமன்றம் வழங்கும்

கல்வாரிக் கலம்பகம்
(பக்தி நாடகம்)

உருவாக்கம்

பாடல்கள் } நி. மரியசேவியர் அடிகளார்
நெறியாள்கை

திருமறைக் கலாமன்ற சிறுவர் கூடம் வழங்கும்
திருப்பாடுகளின் காட்சி

(சிறுவர்களுக்கான பொம்மைக் காட்சி)
நெறியாள்கை: மனையாசிரியர் ம. ஜெயசீலன்

திருமறைக் கலாமன்ற “கூத்துக் குழாம்” வழங்கும்
காடுவரை.....

(நவீன நாடகம்)

எழுதியது } நி. மரியசேவியர் அடிகளார்
நெறியாள்கை

திருமறைக் கலாமன்ற கவிஞர்களைகள் பயிலகம் வழங்கும்.
“சிலம்பு”

பாடல்கள்: இளங்கோ அடிகள்
நடன அமைப்பு: ஆசிரியை நளாயினி

கோர்வை: } நி. மரியசேவியர் அடிகளார்
நெறியாள்கை:

“கற்கை நெறியான நாடகக்கலை”

- ஒரு நோக்கு -

“நாடக சாலையோத்த நற்கலாசாலை யொன்று நிடு உலகில் உண்டோ நிகர்த்து” என்ற கவிமணியின் கூற்று நிதர்சனமாகும் காலம் வந்துவிட்டது. “நல்ல நாடக எழுத்தாளர் உருப்பட்டு நாடகம் பற்றிய ஞானம் பரவி, தரமான நாடகங்கள் ஆடப்பட்டு, வாழ்க்கைக்கு இன்றியமையாத கலைகளில் நாடகமும் ஒன்று என்ற மதிப்பு எழுத்தில் வருங்காலத்தில் ஏற்பட வேண்டும்” என்ற பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் பேரவாயும் நிறைவேற வழி கோலப்பட்டு விட்டது. நாடகம் தனிமனிதனின் தனித்துவத்தை வளர்த்தெடுக்கத் துணை புரிய வேண்டுமென்று கூறுவர். நல்ல மனிதரை வார்த்த தெடுப்பதே நாடகத் தின் இறுதி இலக்கென்றும், அது கற்கை நெறியாகும் போதே அது சாத்திய மானதாகும் என்றும் கூறுவர், இன்று அதற்கான காலமும் வந்துவிட்டது. அடிநிலை மக்களின் கலையென ஒரு காலத்தில் ஒதுக்கப்பட்டுவந்த கலை இன்று கற்கை நெறியாக பல்கலைக் கழகத்தில் அரியணை ஏறி இருக்கின்றது. இது எமது தமிழ் கூறும் நல்லுலகம் கொள்ள வேண்டிய பெருமையாகும். இக்கற்கை நெறியின் நிகழ்போக்கை அலகவுதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

நாடகம் ஒரு பண்பாட்டு வெளிப்பாட்டின் அழகியல் அமசம். எந்த மனிதரையும் தம் முள் கவர்ந்தாற்றும் சக்திமிக்க அற்றுகைக் கலை, துரதிஸ்ர வசமாக எம்மண்ணில் தமிழ் நாடகம் பற்றிய தொன்மையான வரலாறுகளோ, ஆவணங்களோ, நாடக நால்களோ சிடைக்காதது மன வருத்தத்திற்குரியது. “கூத்தாடுவதும்.... ஆத்தாதவன் செயல்” என ஒதுக்கி வாழ்ந்த எம்மவர் தம் அறியாமையை உணர்ந்து அண்மையில்தான். ஆனால் இக்கலையைப் பேணிப்பாதுகாத்தவரும் தமது சமுதாயச் செல்வமாக வாழ்க்கையோடு இணைத்து

வாழ்ந்தவர்களும் அடிநிலைக் கிராம மக்கள். “ஒவ்வாதான் தோட்டத்து மாங்கனி ஒவ்வாததே” என பிற்படுத்த பட்ட மக்கள் கையில் இருந்ததால் இதை ஒதுக்கி வந்தனர். ஆயினும் இந்திலை காலத்தால் மாற்றப்பட்டு எத்தனையோ அறிஞர்களின் அயரா முயற்சியினால் கற்கை நெறியாக கப்பட்டு உயர் நிலைக்கு வந்துள்ளது. எமது சமுத்து தமிழ் நாடக நோக்கில் கிராமங்களில் வாழ்ந்து கொண்டிருந்த எமக்கே உரிய தேசியச் சொத்தான ‘நாட்டுக் கூத்து’ எழுபதுகளில் புதுப்பொலிவுடன் மீட்டெடுக்

நாடகத்தை வன்மையான தொடர்புச்சாதனம் எனக் கூறிக்கொள்வர், அதன் அழகியல் அம்சத்தை குறைத்து வெறும் சிக்கலான குறியிடு களையும், சிக்கலான ஆற்றுகை களையும் நிகழ்த்தி விளக்கிக் கொள்ள முடியாதவர்களுக்கு மேடையிலேயே வந்து விளக்கத்தையும் கொடுப்பது ஒரு நல்ல நாடகத்திற்கு எடுத்துக் காட்டாகுமா?

கப்பட்டதுடன் எமது தமிழ் நாடக உலகில் ஓர் புதிய விழிப்பு ஏற்பட்ட தென்னாம். அயல் மொழியான சிங்கள மொழி இலக்கியங்களின் தாக்கமும், அறிவுஜீவிகள் சிலரைச் சிந்திக்க வைத்த சமுத்தமிழ்நாடகங்களின் தாக்கமும், உலக நாடக இலக்கியங்களின் தாக்கமும் நாடக உலகில் நவீன நாடக அரங்கு பற்றிய பிரக்ஞா வலுவாக இக்காலகட்டத்தை வேயே வளர்ச்சியடைந்தது.

தொடர்ந்து பல்கலைக்கழகம்

1976 - 1977 நடாத்தி அரங்கில்

மேற்படிப்பு டிப்ளோமா இந்த நாடகத்துக்கும் இதன் வளர்ச்சிக்கும் பலரை உருவாக்கியது. இவர்களில் சிலரின் அயரா உழைப்பும், விடா முயற்சியும், அறிவு ஜீவிகள் ஓர் சிலரின் ஒத்துழைப்பும் நாடகக்கலையை கல்வியுடன் இணைத்து. நாடக வரலாறும், முயற்சியும் பாடங்களாயின. 1978ல் நாடகமும் அரங்கியலும் கல்விப் பொதுத்தராதர உயர்தரப்பரீட்சையின் பாடமாகியது. இடைநிலை கல்வி மட்டத்திலும், வட்டிலங்கை சங்கீத சபையில் இது பயில்துறையாகியது. 1985ல் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம் இதனை பொதுக் கலைமானித தேர்வுக்குரியதாக்கியது. 1992ல் நாடக வியல் ஆய்வுக்கான உயர்பட்டம் (M.Phil) வழங்கியது. அத்துடன் வெளிவாரிப் பட்டபடிப்பிலும் பயில் பாடமாக்கியது.

இந்த வளர்ந்து வரும் கற்கை நெறியின் பிரதிபலிப்பால் இப்போது குபொது உயர்தரத்தில் 400க்கும் மேற்பட்ட மாணவர் இதனைப் பாடமாக கொண்டுள்ளனர். 10க்கும் மேற்பட்ட பாடசாலைகள் இதனைப் பயிற்றுவிக்கின்றன. கணிசமான மாணவர் இதனை பல் கலைக் கழகத்திலும் பாடத்தெறியாகக் கொள்ளுகின்றனர்.

இவை எமது சமுத்து தமிழ் நாடக வரலாற்றில் மறுமலர்ச்சியை ஏற்படுத்தியதுடன், தனித்துவமான பல வளர்ச்சிகளை ஏற்படுத்தி வருகின்றது. இதன் விளைவால் நாடகம் தொடர்பான ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. நால்கள் வெளியிடப்படுகின்றன. சஞ்சிகைகள் வெளியிடப்படுகின்றன. அதுமட்டுமன்றி கிராமங்களிலும் நகரங்களிலும் ஆண்டுக் கொரு நாடகம் போட்டால் போதுமென்ற நிலைமாறி, இன்று அடிக்கடி நாடகங்கள் மேடையேற்றப்படுகின்றன.

தினமும் நாடகம் தொடர்பான

பயிற்சிகள், வகுப்புகள், கருத்துரங்குகள் நடைபெறுவதைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. பாடசாலைமட்டத் தமிழ்த் தினப் போட்டிக்களில் தரமான பல நாடகங்கள் மேடையேறிப் போட்டியிடுகின்றன. நாடகம் பற்றியே சிற்றிக்காது வாழ்ந்த காலம் போய் நாடகம் தொடர்பான, நூல்களையும் செய்தி களையும் பிறநாடக வரலாறுகளையும் தேடி அலை- ந்து கற்கும் மாணவர் குழாத்தையும் காண முடிசின்றது.

இக்கற்கை நெறி உருவாக்கலால் ஆசிரியர்களாகவும் ஆய்வாளர்களாகவும், விமர்சகர்களாகவும் வளர்ந்து, வரும் மாணவ விரிவாக்கத்தையும், மாணவர், ஆசிரியர், பல்கலைக்கழக மாணவர், கல்வி அதிபர்கள், மன்றங்கள் என நாடக ஆற்றுகையில் முன்னின்று செயற்படும் ஆர்வத்தினரையும் என்மன்னில் காணமுடிகின்றது. இற்றைக்கு 2500 ஆண்டுகளுக்கு முன்னேயே சிறந்த நாடகங்கள் நாடத்தி வரலாற்றில் காலபதிக்கத் திற்கின் நாடகப் பாரம்பரியத்தைக் கண்டு வியந்த நாம் 20ஆம் நூற்றாண்டிலாவது எமது நாடகக்கலைக்கு அத்திவாரமிட்டுவிட்டோம் எனப் பெருமையைடையும் நிலைக்கு இக்கற்கைக்கெறி தமிழ் நாடகக்கலையை உயர்த்தியுள்ளது.

இக்கற்கை நெறி "நாடகம் என்னும் கலைவடிவம் மூலமாக மனிதனை விளங்கிக்கொள்ளும் புலமை முயற்சியாகவும்". ஆற்றுகை மூலம், அதற்கு வேண்டிய தூதை உருவாக்குவதன் மூலமும் மாணவர்களின் படைப்பாற்றலை வளர்க்கும் கலை முயற்சியாகவும்". ஆற்றுகை மூலம், அதற்கு வேண்டிய தூதை உருவாக்குவதன் மூலமும் மாணவர்களின் படைப்பாற்றலை வளர்க்கும் கலை முயற்சியாகவும் தமது நோக்கினை கொண்டுள்ளது என்னும் இக்கல்வி நெறி ஆரம்பத்தில் இருந்து நோக்குகையில் இதன் வளர்க்கியின் மறுபறும் எமது நாடகப் போக்கில் சில ஆரோக்கியமற்ற தன்மைகளையும் கொண்டு வளர்கின்றது. அவை:

வெறும் ஏட்டுக் கல்வியாக மட்டும் நின்றுவிடுவதும்,

கலை என்ற நிலையில் நின்று வழுவுவதும்

எமது பாரம்பரியத்தினாடாக வளர்த்தெடுக்கப்பட்டாது திசை திருப்படுபடுவதும்

பல்கலைக்கழகம் சாரா நாடக முயற்சிகளும் வளர்க்கின்ற ஆய்வுக்கோ, கவனத்துக்கோ எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டானே என்பளவுமாகும். இதைச்சற்று விருவாக நோக்கின்.

நாடகம் அரங்கியலைப் பாடமாகக் கொள்ளப்படுகின்ற பலர் "இது இலகுவானபாடம் அதனால் தான் இதைப்படிக்கிறோம்" என கூறக்கேட்கக் கூடியதாக உள்ளது. இது இக்கற்கை நெறிக்கே களங்குத்தை ஏற்படுத்துகின்றது; ஏனெனில் பலர் இதனை ஆர்வத்தினால்லாமல் வெறும் பரிட்சை நோக்கிலேயே கற்கின்றார்கள். இக்கல்வியின் தரம் உயர்த்தப்படத்தான் வேண்டும். உயர்த்த வேண்டியவர்கள் இதனைக் கற்பங்கள் அதை விடுத்து வெறும் பரிட்சை நோக்கில் செயற்படும் இவர்களால் என்ன இலாபம் நாடகக் கலைக்கு வந்துவிடப் போகின்றது. அதுமட்டுமன்றி, நுண்கலைக்கலையில் பாடத் தெரியாதவன் சங்கீதத்தில் சித்திபெறமுடியாது. அப்படியே ஏனைய கலைகளும். ஆனால் நாடகம் நடிக்க, ஆக்க, நெறிப்படுத்தத் தெரியாதவனை நாடக, அரங்கியலில் சித்தி பெறவேக்கிறது. இதனை வெறும் ஏட்டுக் கல்வியாக கொள்ளாது வேறு எப்படிக் கொள்ள முடியும்?

அடுத்து நாடகம் கற்கை நெறியாக வந்த பின் நிகழ்த்தப்படும் நாடகங்களின் போக்குகளை நோக்கையில் அவை தமது கவர்க்கியை, அழகுணர்க்கியை இழந்து கொண்டு இருப்பதுபோல் தோன்றுகின்றன. கலைக்கு நிச்சயம் அழகுணர்க்கி வேண்டும். (அதுவும் நாடகக் கலைக்கு அது இன்றியமையாதது) அதுமட்டுமன்றி கலை ஓர் வன்மையான தொடர்புச்சாதனம். இதன் அழகுணர்க்கியே இதன் பலத்துக்குக் காரணம். நவீன தொடர்பு மூலக்கருவே 'என்டர் எடியுகேட்' (Entered educate) "மகிழுவைத்து அல்லது இரசனையை ஊட்டித் தீர்க்க

"கொடு" என்பது இதன் பொருள், நாடகத்தை வண்ணமயான தொடர்புச் சாதனம் எனக் கூறிக்கொள்வர், அதன் ஆழ்சியல் அம்சத்தை குறைத்து வெறும் சிக்கலான குறியீடுகளையும், சிக்கலான ஆற்றுகைகளையும் நிகழ்த்தி விளக்கிக் கொள்ள முடியாதவர்களுக்கு மேடையிலேயே வந்து விளக்கத்தையும் கொடுப்பது ஒரு நல்ல நாடகத்திற்கு எடுத்துக்காட்டாகுமா? இவை மக்களைக் கவர்கின்றதா? சென்றடைகின்றதா? என்றால் கேள்விக்குறிதான். "விளங்காமல் நாடகம் பேச்ட்டால் வெற்றி" என்றவாறான சில அபிப்பிராயங்களும் சிலர் மத்தியில் நிலவுகின்றது. இதை நாடக வளர்க்கி எனக் கூற முடியுமா?

அடுத்து ஒரு கலை வடிவம் பண்பாட்டின் முனைப்பாக, வெளிப் பாபாகப் பாரம்பரிய மூலக்கங்களில் இருந்து மேற்கிழப்பும்போதே அது எல்லோராலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்படக் கூடியதாகவும், தனித்துவமானதாகவும், தேசிய கலை வடிவமாகவும் பரிணமிக்க முடியும்.

"பாரம்பரியத்தின் வேர்களை தேடுவதும், அவற்றை வெளியே கொண்டு வருவதும், மக்கள் மத்தியில் பரப்புவதும் அறிஞர்தம் கடமையாகும். எமது எதிர் காலச் சந்ததியினர்க்கு நாம் நமது கலை மரபுகளைக் கையளிக்கவேண்டும். அப்படிக் கையளிக்க வேண்டிய மரபுகளுள் நமது கூத்து மரபும் ஒன்றாகும்"

பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் மேற்படி கூற்றானது அதை மேலும் தெளிவு படுத்துகின்றது. இந்த வேரில் வளர்த்தெடுக்கப்படும் போதே அது ஒரு செந்நெறிக்கலையாக வளர்த்தெடுக்கப்பட முடியும். இதை புரிய வேண்டிய பாரிய சுடமையைக் கொண்டவர்கள் இந்தக் கற்கை நெறியாளர்கள். ஆனால் இன்று இதன் போக்கு சற்று விலகி கிராமியக் கலையாகிய நாட்டுக்கூத்து ஓர் நீர் வாழ் மீனைவும் நீரை விட்டு வெளியே எடுத்தால் அது இறந்து விடுமெனவும் நோக்கி கூத்துக்கலை கிராமத்திலேயேவிட்டுவிடுவது சாலச்

சிறந்த தென்கொண்டு மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களிலும் அன்னியநாடக வடிவங்களிலுமாகவும் எமக்கொரு புதிய நாடக வடிவத்தைத் தேடும் முயற்சியில் ஈடுபடும் கற்கை நெறியாளர் நிலை பெரும் கவலையைத்தான் கொடுக்கிறது.

பேராக்கிரியர் வித்தியானந்தன் தொடங்கிய பணி தறபோது எங்கோ நின்றுவிட்டது. (காரணம் அன்னமைக்காலங்களில் பல்கலைக்கழக மாணவர்களால் மேடையேற்றப்பட்ட பாரம்பரிய கூத்து, இசை நாடகம் என்பன தோல்விகளைச் சந்தித்தாக இருக்குமோ எனவும் நோக்க வேண்டியள்ளது)

சிரேக்கத்தின் துன்பியலும் செந்தெறி நாடக வடிவமும் “தித்ராம்” எனப்பட்ட குழப்பாடல் வேரில் இருந்து தோற்றம் பெற்றவைதான் என்பதையும், ஒவ்வொரு தேச தனித்துவமான நாடக வடிவங்களும் அவ்வாறான பண்பாட்டு வேறுற்றில் வளர்ந்தவை என்பதை நாம் மறக்கக் கூடாது. எனவே கற்கை நெறி இந்நோக்கில் இருந்து விலைசிக் கெல்வது நல்வளர்க்கிக்குரியதன்று.

அது மட்டுமன்றி நாடக கற்கைக் கெல்வதை நெறி பயின்றவர் பரம்பலின்பின், இக்கல்விசாரா வெளி நிலைப்பட்டவர்களின் ஆக்கங்கள், ஆற்றுக்கைகள் கேலிப்படுத்தப்படுவதும், அவர்கள் செயற்பாடுகளைத் தங்கள் ஆய்வுக்கோ, வரலாற்றுப் பதிவுக்கோ எடுக்காததும் பலர்மத்தியில் பெரும் வெறுப்பை தோற்றுவித்திருக்கின்றன. “கலைஞர் பிறக்கிறான்” எனக் கூறுவார்கள். நிச்சயமாக கற்கை நெறியால் ஒர் கலைஞரை உருவாக்கிவிட முடியுமா என்பது கேள்விக்குறி. இன்று நாம் வரலாற்றில் எடுக்கின்ற பாரதியோ, ஷேக்ஸ்பியரோ, காளிதாசனோ, டால்ஸ்ரோயோ, பயின்று கலைஞராகவில்லை, பட்டறிவால் கலைஞரானவர்கள். எனவே எமக்குரிய தேசிய நாடக வடிவத்தைத் தோற்றுவிக்கும் தமிழ் ஷேக்ஸ்பியரோ, ஈஸ்கிலீஸா இல்லாவிடில்

ஸ்தானிலிலாவிஸ்கியோ இக் கற்கை நெறிசாரார் மத்தியில் நின்றுதான் தோன்றுவாரோ தெரியாது. ஆனால் அதை ஏற்றுக் கொள்ளும் நிலைக்கு எமது இக்கல்வி சார் நாடக உலகம் இருக்குமா என்பது கேள்விக் குறியாகவே உள்ளது.

என் இன்று ஈழத்து நாடக வியலாளர் எனப்படும் புத்தி ஜீவிகள் கூட பல்கலைக்கழக நாடக கற்கை நெறி விரிவுரையாளராவதற்கு முன்னர் வெளியுலகில் சிறந்தநடிகர்களாகவும், கூத்தாடிகளாகவும் இருந்து புழு பெற்றவர்களே என்பதையும், அவ்வித பட்டறிவுத் தன்மையே அவர்கள் ஆசான்களாவதற்குச் சான்றிதழாக அமைந்தது என்பதையும் நாம் மனதிற் கொள்ள வேண்டும். எனவே எமது நாடக உலகம் கற்பவர்களையும், கற்பிப்பவர்களையும் மட்டும் உள்ளடக்கிய ஒரு வேலிக்குள் செயற்படும் குழநிலை மனவாதக் கூட்டமாக இருந்து விடாது பரந்து பட்ட நிலையில் செயலாற்றவேண்டும் நாம் நாடகத்தையல்ல நாடகவியலைக்கற்போம். நாடக வரலாற்றைப் படிப்பதோடு, எமது மன்னோடு இணைந்த மரபுகளை வெளிக்கொணர்ந்து, ஒரு புதிய நாடகவடிவத்தைப் படைப்போம். நாடகம் கற்கை நெறியானது, கலைஞரை உருவாக்க என்று கருதுவதிலும் பார்க்க, எம் மன்னில் பிறக்கும் கலைஞர்களை, பாதுகாக்கவும், பக்குவப்படுத்தவும், புதுமை, நவீனம் என்ற கால மாற்றத்தின் நிரோட்டத்துடன் அவன் நீந்திச் செல்வதற்கு வழிகாட்டவுமே என்பதை உணர்வோம்.

எனவே ஒட்டு மொத்தமாக நோக்கின் எமது நாடக வரலாற்றில் இலக்கியமும், இசையும், நடனமும், பெற்றுள்ள செந்தெறி தன்மையினை நாடகமும் பெறவேண்டும். ஏனெனில் இவை வளர்க்கப்பட்ட அளவுக்கு நாடகம் வளர்க்கப்படவில்லை. ஆனால் இன்று வள்மைமிக்க கலைவடிவமாக மாறிவருகின்ற இக்கலைக்கு சிகரம்

வைத்தாற்போல் பல்கலைக்கழகத்தில் கல்விநெறியாகவும் ஆக்கப்பட்டுள்ளது. இது தனது நோக்கில் செயற்பட்டு உயர் நிலையைடைய இதன் போக்கில் சில மாற்றங்களை ஏற்படுத்தி, செம்மைப் படுத்தி வளர்த்தெடுக்க ப்படின் எமது அடுத்த சந்ததிக்கு உயரிய மதிப்பிடுன் எமது நாடகக் கலையை அளிக்கமுடியும்.

- “அரங்கக் கூத்தன்” -

Theatre of Silence, is a term used for plays which, like those of J.J. Berned (q.v.), are important for what they omit from their dialogue rather than for what they say-a theatre, in fact, of pregnant pauses, during which the missing ingredient, which is not only unexpressed but perhaps cannot be expressed in words. Hence the French term for this type of play, le theatre de l'inexprime

நாடக அரங்கக்கலையும் நாடகப் யிற்சிகளின் அவசியமும்

நாடகம் அவைக்கு ஆற்றப்படும் கலைகளுள் ஒன்றாகும். ஒரு நாடகம் எழுதப்படுவதாலோ, பாடப்படுவதாலோ நாடகமாகாது. அது நடிக்கப்படவும் வேண்டும். நாடகம் என்பது நிகழ்த்திக் காட்டப்படுவது.

நாடகம் இன்று “நாடகமும் அரங்கமும்” என்ற கற்றை நெறியாக பல்களைக் கழகம் வரை வளர்ந்து வந்துள்ளது. நாடகம் அல்லது கூத்து ஆரம்பகாலங்களில் ஒழுக்கச் சீர் கேட்டை உண்டுபண்ணியது, என்ற தவறான சிற்றனளைகளால் மக்கள் நாடகத்தைப்பேணாது வந்ததை எம் நாடக வரலாறு எடுத்துக் காட்டுகின்றது. ஆனால் நாடகம், தமிழர்கள் பாரம்பரியமாக ஆடிவந்திருப்பதற்குச் சங்க இலக்கியங்கள், தொல்காப்பியம் போன்றன சான்று பகர்கின்றன.

நாடகம் தேவரடியார்கள், பரததையர், கணிகையர் போன்ற ஆடல் மகளிராலும் கூத்தார் குழந்தைகளாலும் பயிலப்பட்டு குலமரபாகப் பேணப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. இதனை சங்கமருவியகால நூலாகிய சிலப்பதி காரம் எடுத்துக் கூறுகின்றது. நாடகம் நயத்தலூக்குரியதாகும். இதனை சங்க இலக்கியங்கள் எடுத்துக் காட்டுவதைக் காட்டுவதாம்.

தொல்காப்பியத்தில் வரும் நாடகமுக்கு என்பதற்கு இளம்பூரணர் உரைக்கறுமித்து “கவைப்படவந்தனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறுதல்” நாடகம் என்றார்.

நாடகம் மற்றெல்லாக் கலைகளையும் விட நயத்தலூக்குரியது. அத்துடன் நாடகம் பலவேறு கலைகள் சங்கமிக்கின்ற ஒரு நிகழ்கலையாகும். நடனம், ஆடல், பாடல், இசை, உரையாடல், இலக்கியம், ஒலி, ஒளி, ஒப்பனை, ஒவியம், அரங்க அமைப்பு போன்ற பல்வேறு கலைகளை உள்ளடக்கியதாகும்.

நாடகம் இன்று பயில் துறையாக விஞ்ஞானித்தியாக பரிணாமம் பெற்று வருகின்றது. இதனால் அறிவியல் பரப்பை விரித்து நிற்பதை நாம் அவதாரிக்கலாம் நாடகம் நிகழ்த்திக்காட்டப்படும். ஒரு கலைவடிவம் என்ற காரணத்தினால் மற்றெல்லாக் கலைகளையும் விட மிகவும் கஷ்டமானதும் சிக்கலானதுமான கலைவடிவமாகும். இங்கு நாடகம் என்னும் போது ஆடுவோர், ஆடும் இடம், பார்ப்போர் யாவரையும் சேர்த்தே கூறப்படுகின்றது. இதனால் நாடகம் நிகழ்த்தப்படும் போதே அது உயிரோட்டம் பெறுகின்றது.

இதனால் நாடகத்தில் பிழைகள் தவறுகள் நிகழாதவாறு நிகழ்த்தப்படுவதற்குப் போதிய பயிற்சி அவசியமானதாகும். போதிய பயிற்சி இல்லாவிட்டால் நாடகம் வெற்றிபெற முடியாது. ஒரு நாடகம் அது கூறவந்த கருத்துக்கு முரணான கருத்தை மக்கள் மத்தியில் புகுத்திவிடவும் கூடும். இதனால் நாடகத்திற்கு பயிற்சி அவசியமானது என்பதை யாவரும் உணரவேண்டும். புராதன மனிதன் வேட்டையாடி வாழ்ந்தான். குழுவாக வாழ்ந்தான். வேட்டைக்குப் போகுமுன் இப்புராதன மனிதர் ஒருட்டைத்தை நிகழ்த்தினர். குழுவிலே சிலர் வேட்டையாடுபவர்களாகவும், சிலர் வேட்டையாடப்படும் மிருகங்களாவும் தம்மை ஒப்பனை செய்து கொண்டனர். பின்னர் வேட்டையாடுதலை அபிநியித்தனர். மிருகங்களைப் போல வேடமணிந்த வர்களைக் கொல்வது போல அபிநியிப்பதனால் வேட்டையில் அதிக மிருகம் கிடைக்குமெனப் புராதன மனிதர் நம்பினர். காலப்போக்கில் ஓர் ஒழுக்கான நடனம் ஆசியது. இங்கு அவர்களை அறியாமலே பயிற்சியினைப் பெற்றுக் கொண்டமையினாலேயே அவர்கள் தமது வேட்டையில் வெற்றி பெற்றனர்.

சடங்கு என்பதுகூட ஒருநடை முறைதான். ஆனால் உழைப்புப் போக்கிலிருந்து தனிமைப்படுத்தப்பட்ட

நடைமுறையாகும் என்பார் ஜோர்ஜ் தொம்சன். நடைமுறையிலே தான் செய்த காரியங்களை ஓய்வாய் இருக்கும் போது புராதன மனிதன் மீண்டும் செய்துபார்த்தான். இதனைப் பாவனை செய்தல் (MIMETIC ACTION) எனலாம். இப்பாவனை செய்யும் பண்பு குரங்கு முதாதையர்களிடமிருந்து மனிதன் பெற்ற குணாம்சமாகும். இங்கு ஒரு செயலை மீண்டும் மீண்டும் செயல்தனாலே அவன் பயிற்சியைப் பெறுகின்றான்.

மரபுரியான நாடக நடிகர்கள் நாடகத்திற்கு பயிற்சி அவசியமில்ல எனக் கூறலாம். ஆனால் அவர்கள் தினமும் மேற்கொள்ளும் நடவடிக்கைகள் யாவும் நாடகத்திற்கான பயிற்சியாக அமைந்து விடுவதை அவர்கள் உணர்வதில்லை. ஒருமரபுவழி நடிகள் தான் வேலை செய்யும் இடத்திற்கு செல்லும்போது அங்கு அவன் உடற்பயிற்சியும் குரல் பயிற்சியும் புலப்பயிற்சியும் பெற்றுக் கொள்கின்றான். உதாரணமாக கடல் தொழிலுக்குச் செல்லும் ஒரு நடிகள்

திரு. கந்தையா பிரீகந்தவேள்

ஆசிரியர், மாணிப்பாம் மக்ஸிர் கல்லூரி

தான் கடலில் பயணம் செய்யும்போது உரத்துப்பாடுவதும் கடலில் நீந்துவதும், தண்டுவலிப்பதும், குரல், உடல் பயிற்சியாகவும் அமைந்து விடுகின்றது. அந்நடிகள் தன் ஓய்வு நேரத்தில் ஏனைய நடிகர்களுடன் சேர்ந்து குறிப்பிட்ட நாடகத்தை ஒத்தினை பார்ப்பர். இந்நடிவடிக்கைகளை அவர் பயிற்சியாகக் கொள்வதில்லை. இந்த வகையில் மரபுவழி நடிகர்களும் பயிற்சியைப் பெற்றுக் கொள்கின்றனர். என்பதே யதார்த்தமாகும்.

ஆனால் இன்றைய காலத்தில் அரசியல் பொருளாதார, சமூக மாற்றங்களின் காரணமாக நாடகமும் பல மாற்றங்களைக் கண்டு வந்துள்ளது. இந்த வகையில் மரபுவழி நாடகநடிகர்கள் அல்லது மாணவர்கள், ஆசிரியர்கள், தொழிலாளர்கள் போன்றவர்கள் வாழும்

சமூகத்தில் பலதரப்பட்டவர்கள் நாடகங்களை நடிக்கின்றனர். ஆனால் இவர்கள் எவ்வித பயிற்சியும் இன்றி நாடகம் நடிக்கலாம் என நினைக்கின்றனர். சங்கதமானால் வரண்முறையான பயிற்சி வேண்டும், பரதநாட்டியமானால் வரண்முறையான பயிற்சி வேண்டும், அப்படியானால்தான் அரங்கேற்ற முடியும். ஆனால் நாடகத்திற்கு வரண்முறையான பயிற்சி இல்லாது நடித்துவிடலாம் என நினைக்கின்றனர், ஒருசாரார். மறுசாரார் நாடக நடிகளாக இருப்பவன் “கருவிலே திருவுடையவன்” அவன் “பிறவிக்கலைஞர்” என்றெல்லாம் கூறிவிடுவர். ஆனால் நாடகத்தையும் நடிகணையும் பயிற்சியினாலே ஆக்கலாம் என்பது தின்னனம். அதாவது பிறவிக் கலைஞர் கூட தன்னுடைய நடிப்பார்த்தலை மேலும் விருத்தி செய்து கொள்ள வேண்டின் பயிற்சி பெறுதல் வேண்டும். அடிமேல் அடியடித்தால் அம்மியும் நகரும் என்பது போலவும், ஏற்படுருக் கற்குழியும் எந்பதற்கொப்பவும் தொடர்பயிற்சியினாடாக நாடக நுணுக்கங்களைக் கற்றுக் கொள்வதனால் நல்ல நாடக நடிகரை உருவாக்கலாம் என்பது தீண்ணம்.

அதாவது நாடகத்திற்கு முறையான களப்பயிற்சியினாடாக சிறந்த நடிகர்களை உருவாக்கலாம். ஒரு நடிகளை பல வகையான ஆற்றல் உள்ளவனாக மாற்றலாம் என்பது தார்த்தமாகக் கண்ட உண்மையாகும். இந்த வகையில் “தொண்ணடக்” என்ற உலாவியலாளரின் முயன்று தவறிக் கற்றலில் பயிற்சியிலி, இதனை ஆதாரமாகக் கூட்டுகின்றன. அதாவது ஒருவன் மீண்டும் மீண்டும் ஒரு செயலைச் செய்யும் போது அக்செயலில் சிறப்பாகின்றான். நடிகர்களை உருவாக்குவதற்கும் ஒரு நடிகன் பல பாத்திரங்களை ஏற்று நடிப்பதற்கும் பயிற்சி அவசியமாகும்.

ஒரு நாடகக் களப்பயிற்சியில் அடங்கும் அம்சங்களை எடுத்து நோக்கும்போது ஒரு நாடகக் களப்பயிற்சியில் குரல்பயிற்சி, உற்பயிற்சி மிகவும் முக்கியம் பெறுகின்றது. அதாவது ஒரு நடிகளுக்கு உடலும் குரலும் இன்றியமையாத அம்சமாகும். அதாவது ஆரோக்ஷியமான உடலும், வளமான குரலும் இருப்பின் அவன் ஒரு சிறந்த நடிகளாகலாம். நடிகள் ஒழுகக் கட்டுப்பாடு

கொண்டவனாக கீழ்ப்படிவு, பொறுமை, பொறுப்பேற்கும் பண்டு, அடக்கம், தன்னம்பிக்கை, மனச்சுறுதி கொண்டவனாக இருப்பதற்கு முறையான பயிற்சி அவசியம். இவற்றை நாடகக் களப்பயிற்சியினாடாக கொண்டுவர முடியும். இதனால் இப்பயிற்சிகள் யாவும் திட்டபிடப்பட்டு ஒழுங்கான முறையில் மேற்கொள்ளப்பட்ட வேண்டும்.

“சொல்லித் தெரிவதில்லை மன்மதக்களை” என்பார்கள். நாடகம் ஒரு மன்மதக்களை அல்ல, இருப்பினும் நாடகக்களை எவரும் சொல்லித்தான் தெரிந்து கொள்ள வேண்டுமென்றில்லை. அது தானாகவே வந்துவிடும் என்று இன்றும் கருதுவோர் எம் மத்தியில் உள்ளனர். அதனாற்போலும் மன்மதலிலைகளை மேடையிலும், வெள்ளித் திரைகளிலும் காட்டுவார் எம்-மிடையே மலிந்துள்ளனர். அத்தகையோரின் சிறந்தனைக்காக நாம் அரங்கவியல் பற்றி அறிந்திருக்க வேண்டியவற்றைச் சுருக்கிப் பட்டியல் படுத்திப் பார்க்கிறோம்.

நாடக அரங்கத்துறையில் நாட்டமுடையவர்கள் முக்கியமான மூன்று துறைகளில் தமது அறிவையும் அனுபவத்தையும் விருத்திசெய்துகொள்வது அவசியமாகின்றது. அவையாவன.

1. நடிப்பு
2. நாடகத் தயாரிப்பு
3. நாடக வரலாறு

இவைபற்றிய அறிவு சிறிதேனும் இல்லாமலே பலர் சிறந்த நடிகர்களாகவும் தயாரிப்பாளர்ரளாகவும் வளர்ந்திருக்கிறார்கள் என்பதை நாம் ஏற்றுக் கொண்டாலும், அத்தகையவர்கள் கூட சிறந்த அறிவைப் பெற்றிருந்தால் மேலும் பல மடங்கு உயர்வு அடைந்திருப்பார்கள் என்று நிச்சயமாக நம்புகிறோம்.

1. நடிப்பு :

நடிப்புப்பற்றிய அறிவை விருத்தி செய்து கொள்வதற்குப் பின்வருவனவற்றை ஒரு லயத்தோடு செய்ய கற்றறிந்திருப்பது அவசியம்.

அ. உடல்பயிற்சிகள் :

உடலில் தளர் நிலையை ஏற்படுத்தவும் உடலைக் கட்டுப்பாட்டில் வைத்திருக்கவும் உதவும் பயிற்சிகள், அசைகுள், நடைகள், ஆட்டங்கள், ஊமங்கள் (MINE) ஆகியன.

ஆ. குரல்சார் பயிற்சிகள் :

குரலில் நாதம், எதிர் அதிர்வு, ஸ்தாயி, சுருதி ஆகியவற்றையும் குரல் பிறக்கும் இடங்கள் பேச்சின் வேறுபாடுகளையும் பயிலுதல்.

இ. உள்ளம், ஊர்வு, புலன்சார்ந்த பயிற்சிகள் :

சுவை, ஒளி, ஊறு, ஒசை, நாற்றம் சார்ந்த புலன்களுக்கான பயிற்சியுடன் கருத்தான்றல், ஞாபகம் ஆகியவற்றிற்கான பயிற்சிகளையும், உணர்ச்சி வெளிப்

பாட்டுப் பயிற்சிகளையும் செய்தல்.

ஏ. நடிப்பு உத்திகள் :

தனித்தும் சோடிகளாகவும் பலர் கூட்டாகச் சேர்ந்தும் பாவணைசெய்தல் புதிதளித்தல், பாத்திரமாக வாழ்ந்தறிதல், ஊமம் நிகழ்த்தல் ஆகியன மூலம் நடிப்பின் பல்வேறு மோடிகளைப் பயிலுதல்.

இ. நாடகம் தயாரிப்பு :

நாடகங்களைத் திறம்படவும் வெற்றிகரமாகவும் மேடையேற்றுவதற்கு இப்பயிற்சிகள் அவசியமாகின்றன.

ஏ. நாடகம் பற்றிய அறிவு :

நாடகத்தின் இயல்பு, நாடகத்தின் கூறுகள், அங்கங்கள், நாடக வகைகள், நாடக மோடிகள் என்பன பற்றிய விரிவான அறிவு.

ஐ. அரங்கு பற்றிய அறிவு :

அரங்க அமைப்புக்கள், அரங்க மோடிகள், அரங்கின் உறுப்புகள் பற்றி அறிதல்.

இ. அரங்கத்தான் பற்றி அறிதல் :

நடிகள், நெறியாளர், மேடை நிர்வாகி, உதவியாளர், பிரதிபார்ப்பார், உடை, ஒப்பனை, காட்சி, ஓலி, ஒளி, இசை, அமைப்பாளர்கள் ஆசியோர் பணிகள் பற்றி அறிதல்.

ஏ. உத்திகை :

ஒத்திகை ஒழுங்கு, நடத்தும் முறை, காலம் ஆகியன பற்றிய தெளிவான அறிவு

ஐ. நாடக நிர்வாகம் :

நாடக மன்றங்கள் அமைத்தல், நிர்வாகித்தல், பிரவேசக் கீட்டுக்களையும் பிரசரங்களையும் அக்சிடல், விற்பனை செய்தல், விளம்பரம் செய்தல், பார்வையாளரை வரவேற்று உபசாரித்தல் பற்றிய பயிற்சிகள்.

ஊ. விமர்சனம் :

மேடையேற்றங்களின் பின் விமர்சனக் கருத்தரங்குகளை ஒழுங்கு செய்தல், நாடக விமர்சன அறிவைப் பெறுதல்.

இ. நாடக அரங்க வரலாறு :

வரலாற்றை அறிந்திருப்பதன் மூலம் நடிப்பு, தயாரிப்பு ஆகியவற்றைத் தெளிவாகவும் திறம்படவும் செய்யமுடியும்.

அ. நாடகத்தின் தோற்றம்

ஆ. கிரோக்க நாடக வரலாறு

இ. ரோமான் நாடக முயற்சிகள்

ஈ. பிரான்ஸ் ஸ்பெயின், இங்கிலாந்து ஆசியவற்றின் நாடக வரலாறு

உ. கிறிஸ்தவத் திருச்சபையும் நாடக வரலாறும்

ஊ. மறுமலர்ச்சிக்கால நாடக வரலாறு

எ. சேக்ஸ்பியரின் நாடகப் பணி

ஏ. 18ஆம் 19ஆம் நூற்றாண்டு ஜெரோப்பிய நாடக வரலாறு

ஐ. 20ஆம் நூற்றாண்டு நாடக வரலாறு

ஒ. தென்கிழக்கு ஆசிய நாடுகளின் நாடக வரலாறு

ஓ. சமஸ்கிருத நாடக வரலாறு

ஒள். அமெரிக்க நாடக வரலாறு

இவற்றான் தமிழ் நாட்டு நாடக வரலாற்றையும் இலங்கையின் நாடக வரலாற்றையும் விரிவாக அறிந்திருத்தல் பயன்தரும்.

மேலும் நாடக வரலாற்றைக் கற்கும்போது காலத்திற்குக்காலம் தோன்றிய வெவ்வேறு நாடக மோடிகளையும் தெளிவாக அறிந்திருத்தல் அவசியம். உதாரணமாக யதார்த்தவாதம், இயற்கைவாதம், வெளிப்பாட்டுவாதம், காவிய முறைமை, அனர்த்த நாடகம் போன்றவை.

அரங்க வளர்ச்சிகளையும், பல்வேறு நடிப்பு முறைகளையும், நாடகப் பயிற்சியின் தோற்றம், வளர்ச்சி பற்றியும், தக்குவங்கள் பற்றியும் வரலாற்றினாலே அறியும் வாய்ப்புக்கிட்டும்.

இவை எல்லாம் எமக்குப் புதிதில்லை, எங்கள் சிலப்பதிகாரத்திலும், நாடக இலக்கண நூல்களிலும், நாட்டிய சாஸ்த்ரிரத்திலும் இவை கூறப்பட்டுள்ளன. என்று கூறிக்கொண்டு குடங்கி இருக்கும் நாட்டு வைத்தியர் பலர் எம்மிடையே உள்ளனர்.

வேறு ஒரு சாரார் மேற்றிசையாவும் நம்முடையவற்றிலும் சிறந்தன, ஆதலின் அவற்றை முழுவதுமே தழுவி மூழ்சிடினல்லால் தமிழ்ச்சாதி தரணி மீதிராது என்கின்றனர்.

பாரதியின் எண்ணம் போல் நன்மையும் அறிவும் எத்திசைத் தெளினும், யாவரே காட்டினும் மற்றவை தழுவி வாழுவதே நம்நாட்டு நாடக வளர்ச்சிக்கும் உகந்தது என்பதை நாம் அறிவது நல்லது. இந்த வகையில் நாடக அரங்சியல் கலையும் நாடகப் பயிற்சியும் அவசியம் என்பதை நாம் உணர்ந்து செயலாற்றுவோமாக.

கநுத்து மேடை

கேள்வியும் - பதிலும்

**திருமறைக்கலாமன்ற பொது மக்கள் தொடர்பாளர் திரு எஸ். ஜெயசிங்கம்
அவர்களிடம் எமது ஆர்வலர்கள் சிலர் கேட்ட கேள்விகளுக்கு கருத்து
மேடையினுடாக அவர் தரும் பதில்கள்**

கேள்வி - மௌனகரு அவர்கள் எழுதிய “சமுத்து தமிழ் நாடக அரங்கு எனும் ஆய்வு நூலில் திருமறைக் கலா மன்றத்தினைப் பற்றி ஒரு வசனமேதும் கூறப் படவில்லையோ!

பதில் - கடந்த 25 ஆண்டுகளுக்கு மேலாக நாடக உலகிலும், கலை உலகிலும் பன்முகப்பட்ட பணிகளை ஆற்றி வருகின்றவர்கள் திருமறைக் கலா மன்றத்தினர் என்பதை நாடறியும், கிறிஸ்தவ மத நாடகங்கள், பாரிய அரங்கில் அமையப் பெற்ற திருப்பாடுகளின் காட்சிகள், இசை நாடகங்கள், இலக்ஷிய நாடகங்கள், நடன நாடகங்கள், மௌன நாடகங்கள், இயற்பன்பு கோட்பாடுகளுடன் இணைந்த சமூக நாடகங்கள், நவீன நாடகக் கோட்பாடுகளுடன் இணைந்த நாடகங்கள் என இது வரை திட்டத்துட்ட நூற்றுக்கு மேற்பட்ட அரங்கு ஆற்றுக்கையை நிகழ்த்திக் காட்டிய ஒரு நிறுவனத்தின் செயற்பாடுகள் அங்கே இருப்படிப்புச் செய்யப் பட்டிருக்கின்றது என்றே கூறத் தோன்றுகின்றது.

1973ம் ஆண்டு வீரசிங்கம் மண்டபத்தில் பலிக்களம் மேடையேறிய பொழுது, அதற்கு ஈழநாடு வார மலரில் விமர்சனம் எழுதிய பன்னீரன் “புராதன கலைகளையும் சரித்திர நாடகங்களையும், மேடையேற்ற விரும்புகின்றவர்கள் இந்நாடகத்தில் கையாளப் பட்டுள்ள நவீன உத்திகளை கூர்ந்து கவனித்தால் இருக்கும் என்றும், பலிக்களம் நவீன உத்திகள் கொண்ட சிறந்த நாடகம் என்றும், கலையரசு சொர்ணவிங்கம் “சிறந்த கலைச் செறிவுடன் அமைந்த ஒரு நாடகம்” என்று கூறியிருந்தமையையும் இச்சந்தரப்பத்தில் நான் நினைவுட்ட விரும்புகுன்றேன். அதே வேளையில் திருமறைக் கலா மன்றம் ஒன்றுதான் 1973ம் ஆண்டு சரித்திரத்திலேயே முதன் முதலாக யாழ்ப்பாணத்தில் இருந்து தமிழ் நாட்டுக்கு ஒரு

நாடகக் குழுவைக் கொண்டு சென்று தேவர் மண்டபத்தில் நாடகக்களை என்பதைவரலாறு ஆசிரியர்களுக்கு இடித்துச் சொல்லக் கடைமைப்பாட்டுள்ளோம். இவை ஆய்வாளரின் கண்களுக்கு புலப்படாமல் போன்றை “ஆய்வு” என்ற சொல்லின் அர்த்தத்தையே வேறுபடுத்துகின்றது என்பதை வேதனையுடன் கூறிக் கொள்ள விரும்புகின்றேன். எமது “கொங்கம்” நவீன உத்திகளும், ஊமகமும் நிறைந்த, பழையையும் புதுமையும் இணைந்த ஒரு சிறந்த ஆற்றுகை என்பதை தொலைக்காட்சியில் அதனைக் கண்டு களித்த அனைவரும் நன்கு அறிவர். இன்னும் யாழ் மன்னின் நாடக உலகு பல்கலைக்கழக படிக்கட்டுக்களை எட்டிப் பர்க்கமுன்னமே தூம் அரங்கு என்றால் என்ன என்பதை (Environmental Theatre) நேரிலும், உணர்விலும் 1971ம் ஆண்டு யாழ் கோட்டை வெளியில் “அன்பின் மலர்ந்த அமரகாலியத்தின்” மூலம் காட்டி வைத்தவர்கள் எமது மன்றத்தினர். இவை சாதனங்கள் இல்லாவிட்டாலும் சரித்திர பூர்வமான உண்மைகள் இல்லையா? ஆனால் இந்திகழ்வை தனது முக்கிய “ஆய்வு நூலில்” கூற மறந்த ஆசிரியர் “பழையதும் புதியதும்” என்கின்ற தனது இரண்டாவது நூலில் (பக்கம் 59) குறிப்பிட்டிருந்தமை ஓரளவு மகிழ்ச்சியைத் தருகின்றது.

1981ம் ஆண்டு மரிய சேவியர் அடிகளாருடைய “கலைமுகம்” நாலுக்கு முகவுரை எழுதிய குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம் அவர்கள் கூறுகின்றார்கள் “இலங்கைத் துமிழரின் நாடகவரலாற்றில் திருமறைக் கலா மன்றத்தின் பங்கு பாரியது என்பதை நாடகத்தில் நாட்டப் கொண்ட அனைவரும் அறிவர்” என்றார். இன்னும் சிறந்த நெறியாளரும், தயாரிப்பாளருமாகிய சனஹர் ஹமீட் “கத்தோலிக் குரவர்களில் இவ்வளவு கலையறிவு செறிந்தவர்களும் இருக்கிறார்களா” என்று வியந்து தனது பாராட்டைத் தெரிவித்தார்.

அது மட்டுமல்ல 1974ம் ஆண்டு யாழ்ப்பாணத்தில் இடம் பெற்ற தமிழ் அராய்ச்சி மகாநாட்டில் புனுகர் பொன்னையா, வடக்கும் தெற்கும் (பேராசிரியர் கலைசபதியால் கண்டிக்கப்பட்டவை) போன்ற நாடகங்கள் இடம் பெற்ற காலை திருமறைக் கலா மன்றம் “கதையும் காவியமும்” என்ற இலக்கிய நாடகத்தை மேடையேற்றியது. அதை ஜனர்த்தனன் உட்பட தமிழறிஞர் அனைவரும் பாராட்டினர். அதுவல்ல முக்கியம், அங்கு தமிழ்த்தாய் அரசியல் வாதிகள் கையிலும், தமிழ் ஆர்வமற்றோர் மத்தியிலும் சிக்கித் தவிப்பதைக் காட்ட, பார்வையாளர் மத்தியில் இருந்து அசல் “தமிழன்” ஒருவரை மேடையை நோக்கி ஓடிவரச் செய்தோம். இதை களங்கம் எனும் நாடகத்திலும் கையாண்டோம். அதாவது பார்வையாளரும் பங்காளராக மாறுவதே இன்றைய நவீன நாடக உத்தி என்று கூறுகின்றவர்கள் அதை அன்றே திருமறைக் கலாமன்றம் சமைய்த்து என்பதை அறிவார்களா என்பது ஆச்சரியமே. எனவே நாம் விரும்புவது திருமறைக் கலாமன்றம் ஈழத்து நவீன நாடக உலகு நோக்கிய பாதையில் அதிவேக பாய்ச்சல் போடவில்லை என்றாலும், அதற்கு “கலைவழி இறைபணி” என்ற கட்டுக் கோப்புக்குள் நின்றேயாக வேண்டியிருப்பதும் ஒரு காரணமாக இருந்தாலும் கூட, நாம் சாதித்தவற்றையும், சாதித்துக் கொண்டு இருப்பதையும் வரலாறு மறைக்கமுடியாது. அப்படிமான ஒரு வரலாறு ஆய்வு நூல் இருக்குமானால் அங்கே ஒரு (LACUNA) ஒறுவாய் ஏற்பட்டு விட்டது என்பதை நாடக உலகில் நடமாடும் புத்தி ஜீதிகள் நிச்சயம் உணர்த்தான் வேண்டும்.

இயக்குனர் உலக நாடுகள் பலவற்றுக்குச் செல்லுகின்ற வாய்ப்புப் கிடைத்த பொழுதெல்லாம் இவ்வாறான சிறுவர் கலைக்கூடங்களை நேரடியாகவே பார்த்து அதன் செயற்பாடுகளை அறிந்து கொள்ளும் வாய்ப்பினைப் பெற்றார். அமெரிக்காவில் நியேயோர்க் நகரில் உள்ள ராடா (TADA) எனும் சிறுவர் கலைக்கூடத்தைப் பார்வையிட்டபொழுதெல்லாம் இங்கும் இவ்வாறானதோரு சிறுவர்களைக்கூடத்தை அமைக்கவேண்டும் என்று விரும்பினார். அத்துடன் ஐரோப்பாக் கண்டத்திலும் குறிப்பாக மியுனிச் நகரின் சிறுவர் கலைக்கூடத்தின்

செயற்பாடுகளையும் நேரடியாகப் பார்த்த அனுபவத் தினாடாகப் பிறந்ததே எமது சிறுவர் கலைக்கூடம். இன்று வாரத்தின்

ஒவ்வொரு புதன்கிழமையும், சனிக்கிழமையும் மாலை 4.30 மணி தொடங்கி 6.30 மணிவரை, நடனம், நாடகம், பேச்சு முதலான கலைப் பயிற்சியுடன் கல்வியும் போதிக்கப்படுகின்றது. நன்கு பயிற்றப்பட்ட முதன்மை ஆசிரியை ஒருவர் இதற்குப் பொறுப்பாகவும், அவருக்கு உதவியாக இன்னொருவரும் கடமையாற்றுகின்றார்கள். மேலும் இவர்கள் அரசுகார்ப்பற்றி நிறுவனமாகிய நெட்பானா நடாத்தும் “இணைப்புறக் கற்றல் அனுபவம்” (Mediator Learning Experience) எனும் பயிற்சி வகுப்புகளில் கலந்து கொண்டு அதற்கான சான்றிதழ்,

பெற்றவர்கள் என்பதையும் நாம் இங்கு குறிப்பிட விரும்புகின்றோம். வருடத்தில் இருமுறை சிறுவர்களைக்கூட சிறுவர்களின் ஆற்றுகை அவர்களுடைய உளவளத்திற்குள்றபார்க்குடன் அங்கேற்றப்படுகின்றது. உடல் வளத்திலும், உளவளத்திலும் அவர்கள் நலம் பேணப்படுமுகமாக அவர்களுக்குச்சிற்றுண்டிவைகள் வழக்கப்படுவதுடன் தேவையான நேரத்தில் தியானப் பயிற்சியும் கொடுக்கப்படுகின்றது. எமது சிறுவர் கலைக்கூடம் சிறுவர்களைக் கலையில் வல்லவர்களாக மட்டுமல்ல, வாழ்வில் நல்லவர்களாகவும் வாழ்ப்பழுப்புவதையே தனது முக்கிய குறிக்கோளாகக் கொண்டுள்ளது.

கேள்வி - உங்களது “சிறுவர் கலைக்கூடம்” பற்றி விரிவாகக் கூறமுடியுமா?

பதில் - எமது சிறுவர் கலைக் கூடம் 1992ம் ஆண்டு ஆரம்பிக்கப்பட்டது. இன்று சிட்டத்துட்ட 50க்கு மேற்பட்ட சிறுவர்கள் இங்கு பயிற்சி பெற்று வருகின்றார்கள். எமது

அரங்க வினாவுள்

பேராசிரியர் நீ. மரியுசௌலி யர் அழகனார்

சென்ற ஆண்டு, 'நாடகவெளி' என்னும் இந்திய சஞ்சிகையில், "நாடகம் - நிகழ்வு - அரசியல்" என்ற தலைப்பில் கட்டுரை ஒன்று வெளிவர்ந்துள்ளது. 'அதில், "மேலாண்மைக் கருத்தியலுக்கு ஒத்திசொவான ஆழியில்" மத்தியதர வகுப்பினரால் "ஒட்டுமொத்த சமூகத் துக்கானதாக" முன்வைக்கப்படுவது மாற்றியமைக்கப்பட வேண்டும்; ஒடுக்கப்பட்ட மக்களுக்கு ஒரு படித்தான பாட்டாளி வர்க்க காலச்சரம் என ஒன்றைத் தினிக்காது, "வூவொரு பிரிவினருக்குமான தனித்த வாழ்விலை களையும், பிரச்சனைகளையும் கணக்கில்" எடுத்துக்கொள்ளும் மாற்று அழியில் குறித்தான தேடலில், மூனை, அந்தோனின் ஆர்த்தோ போன்றவர்களின் செயற்பாடுகளிலிருந்து ஒருவில கூறுகளைத் தெரிவுசெய்யமுடியும் என்ற கருத்து முன்வைக்கப்பட்டிருந்து. நாடகத்துறையில் மூனையும் ஆர்த்தோ வும் கையாண்ட கோட்ட பாடுகள், செயல்முறைகள் பற்றி அக்கட்டுரையில் கூறப்பட்டிருந்தது. இருப்பினும் அவர்கள் இயக்கிய சமய, சமூக, அரசியல், இலக்கியத் தளங்கள் தெளிவாகக் கூறப்படவில்லை. இன்று மேல்புலத்தில் நிலவும் நவீன நாடகக்கலையின் ஒரு சில கூறுகளையும், அத்தகைய நாடக முன்னேடிகள் என அழைக்கப் படுவார்கள் பலரினது நிலையையும், "மாற்று அரங்கினையும் ஒரளவு புருந்துகொள்ள வேண்டுமானால் மேற்கூறிய பின்னனிகளைப்பற்றி அறிந்திருப்பது இன்றியமையாதது. அவைகளை மேலோட்டமாகத் தொட்டு, அன்றோன் ஆர்த்தோ பற்றியும்,

அவருக்கு முன் வழிகாட்டிய அல்பிரெட் ஜூரி பற்றியும் சிறிது எடுத்துரைப்பதுதான் இக்கட்டுவையின் நோக்கம்.³

அல்பிரெட் ஜூரி, (1873-1907) சென்ற நாற்றாண்டின் இறுதிப் பகுதியில் நடிகளாகவும், நாடக ஆசிரியனாகவும் பிரான்சில் வாழ்ந்த வர். அக்காலகட்டத்தில் குறியீட்டு நாடகங்களை கெலவாக்குப் பெற்றிரு

**இலியத்
துறையிலும் சரி,
இலக்கியத்துறையிலும்
சரி, இயல்புவழாயை என
அழைக்கப்படும்
போக்கிற்கு எதிராக
குறியீடுகள் மூலம்
இலியங்களையும், கலிதை
களையும் படைக்கும்
நிலை தலையெடுத்
தீருந்தது.**

ந்தன. அதன் காரணம்: ஓலியத்துறையிலும் சரி, இலக்கியத்துறையிலும் சரி, இயல்புவழாயை என அழைக்கப்படும் போக்கிற்கு எதிராக குறியீடுகள் மூலம் ஓலியங்களையும், கலிதைகளையும் படைக்கும் நிலை தலையெடுத்திருந்தது. இம்முறையைக் கண்டப்பிடித்தவர்கள், உள்ளுணர்வு-களுக்கு உரியதும் அக்த்தான்டுதல் சார்ந்ததுமான நிலைகளை வெளி உருவங்களால் காட்ட முனைந்தார்கள். இப்போக்கின் தன்மைகளை விளக்க விரும்பிய ஜென்

மொரோ (1886) என்னும் ஓவியர், அதை "ஓர் எண்ணத்துக்குப் புலட்சி உணர்ச்சி ஊட்டுகிற வடிவத்தால் ஆன அணிவிப்பது" என விளக்கினார்.⁴

ஓவியத்துறையை எடுப்பின், ஒரு பொருளை புறங்குவாய் அமைப்பதை விடுத்து, அதைப் பார்ப்பவனின் (ஓவியனின்) உள்ளுணர்வும் அனுபவமும் வெளிப்படுமாறு செய்தலில் அது அமையும் இந்தகைய போக்கு மற்றைய கலை, இலக்கிய பராபுக்களில் எஸ். மல்லாம் (பிரான்ஸ்), இ. ஏ. போ (இங்கிலாந்து) நெவாபாலிஸ், ஈ.ரி.ஏ. ஹெந்ரி மான், ஏ. செஷாப் பனவர், ஆர். வாக்னர் (ஜேர்மனி) போன்றவர்களுடைய படைப்புகளில் வழிவழெடுத்தது. இவ்வாக்கங்களை. "வடிவிலும் பொருளிலும் நாம் காலையும் வெளி(த தொற்று) உலகிலிருந்து விடுபட்ட தூயகவிடை" எனக் கூறினார்கள்.⁵

நாடகத்துறையில், மேற்கூறப்பட்ட குறியீட்டு நெறியின் பண்புகள் சிலவற்றை இவ்வாறு சுட்டிக் காட்டலாம்:

- (அ) பகுத்தறிவுவாதம் சார்ந்தவற்றுக்கு எதிர்ப்பு
- (ஆ) கனவுகளில் மறைபொருட்களி னால் ஈர்ப்பு
- (இ) ஹேகல், செஷாப்பனவர் பேர்க் கன் போன்ற அறிஞர்களின் கருத்துக்களுடன் பெரும்பாலான இலைசுவு.

பகுத்தறிவு கறையில் கோர்த்துறின்ற உரையாடல்கள் தவிர்க்கப்பட்டன. பாத்திரங்களின் முன்னுக்குப்பின் முரணான, அறிவுக்கு

ஒவ்வாத செயல்கள், அவைகளுக்கு இயல்பானவை எனக் காட்டப்பட்டன. ஒரு பாத்திரத்தின் அனுபவங்கள் எவ்வளவு கீட்டு கூடும் ஆழமானவையோ, அவ்வளவுக்காலிலே அவ்வளவு மொழியெயர்ப்பது கடினம் என்ற இன்றைய நாடக மேதைகள் பலரினதும் கருத்தும் இக்கொள்கையின் வேறொரு வடிவம் என்றும் கூறவாம்.

வெளித்தோற்றங்களைக் கீற்கிழித்து உள்ளே சென்று, அங்குள்ள பொருள் தன்மையை அடையவும், எடுத்துக் காட்டவும் வேண்டும் என்ற நோக்குடன் மேற்கூறிய போக்கினர் செயற்பட்டன. சொற்களின் பொருஞ்குது முதன்மை கொடாது, குரலின் தொனியை எழுப்பி, விழித்துப் பேசம்முறை கையாளப்பட்டது. அரங்குக் காட்சி அமைப்பு முதலாக, உள் உணர்வுகளின் புற எறிவாக வேவிளங்கியது, இதற்கு உதாரணமாக மோறிஸ் மெற்றவின் என்ற பெல்ஜி யரின் "பெல்லெயாஸ் மெலி சாண்ட" என்றும் காதல் நாடகத்தைக் குறிப்பிடவாம். அரங்கில் ஒரு காட்சி: கோட்டை ஒன்றின் கீழே உரவான, விபரத் சரங்கம் ஒன்று அளவுக் கப்பட்டிருந்து. அங்கு தோன்றிய நிலையற்ற கோபுரம் பகுத்துறிவையும், உறுதியான சரங்க உலகம் உள்ளத்து அரைஉணர்வுத் தளச்செயல் தொகுப்தி யையும் அடையாளத்தால் கட்டிக் காட்டி.

இக்குறியிட்டு நாடகங்கள் சில, அன்றைய சமய முறைக்கிக்கும் துணை நின்றன. எடுத்துக் காட்டாக, எட்மன்ட் ஹார்ஸ்கூட் எழுதிய "இருப்பாடு" (1891-92) நாடகத்தைக் குறிப்பிடலாம். இன்னும், இவைகள் சில வற்றின் அரங்கேற்றத்தின்போது, நடிகர்கள் ஒளி ஊடுருவங் மென்பட்டுத் திரைக்குப்பின் நின்று நடித் தார்கள்; அதனால் பார்வையாளர்களிடமிருந்து நடிகர்கள் முற்றாகப் பிரிந்து நிற்கும் நிலை ஏற்பட்டது. *

அத்துடன், இப்போக்கை உடையவர்கள் ஏற்படுத்தவும் வெளிப் படுத்தவும் விரும்பிய விளைவுகளை, உள் உணர்வுகளை, பொம்மைகள் மூலம் மிகத் திறம்படச் செய்து காட்டலாம் என்றும் கருத்தும் வேறான்றி இருந்தது: "மரத்தாலும் அட்டைத் தாள்களாலும் உருவாக்கப்பட்ட பொம்மைகளிடம், மறைபொருள்

விளங்காச் செய்தியை அறிவிக்கும் ஆழறல் பெற்றதும் தூயதுமான வாழ்வு உண்டு. இந்த உண்மை, நம்மை எதிர் பாராது சந்தித்து, நமது அமைதியைக் குலைக்கும். அவைகளுக்கே இயல்பான ஆடங்கள், மனித உணர்வுகளின் மூழு வெளிப்பாட்டையும் தம் முட்கொண்டிருப்பவை" என ஒரு கலைஞர் விதந்தான். *

இத்தனையதொரு பின்னணி யில்தான் அலிபிரெட் ஜி உடைய ஆக்கங்கள் வெளிவந்தன. 1895ம் ஆண்டு அவர் உடு ரூபா (டி அரசன்) என்றும் குறியிட்டு நாடகத்தை அரங்கேற்றினார். அது, பொம்மை களால் ஆட்டப்படுவகற்கேன்றே முதலில் எழுதப்பட்டது. எழுத்தில்

நாட்காலை உலகம் மாண்யம் மருட்சியும் அன்றி வேறல்ல; அது மனத்தின் கற்பனாசக்கி யால் ஆக்கப்பட்ட தேயன்றி உள் பொருள்வை; தற்போது கற்பனையில் உள்ள யருபு சார்ந்த உலகம் அழிக் கப்பட்டு, முரண்பாடு கண்ணேயே இயல்பாகக் கொண்ட வேறோர் உலகம் உருவாக்கப்பட வேண்டும்.

இழையோடிய கேவி, வசைத் தன்மைகளும், கொச்சையான, குப்பையான, சபைக்கு ஒவ்வாத சொல்லா டலும் அன்றைய மற்றும் குறியிட்டு நாடகங்களின் போக்குக்கு மாறுபட்டதாக அமைந்திருந்தன. அந்நாடகத்தை மேடையேற்றியபோது, பார்வையாளர் மத்தியில் பரபரப்பும், சத்தமும், கழப்பமும், அடிப்பிடியும் நடைபெற்றது எனக்கூறப்படுவதில் வியப்பேது மில்லை.

டி என்ற பெயருடையவன், அரண்மனையில் புரட்சி ஒன்றினை விளைவித்து, போலந்து தேசத்து அரசனைக் கொள்ளான். அரசியையும் இளவரசனையும் கொல்லாது விட்டாலும், சிறிது காலத்துக்குள், அரசி சந்தேகச் சூழ்நிலையில் இருக்கிறான்.

தாய் தந்தையின் இறப்புக்குப் பழிவாங்க, கொல்லப்பட்ட தந்தையினால் இளவரசன் தூண்டப்படுகிறான். அவன், ரூசிய நாட்டிக்குச் சென்று அந்நாட்டு மன்னானுடைய படை உதவியை நாடுகிறான். மறுபழுத்தில், டி, போலந்து நாட்டில் உள்ள பெரும் பெரும் புள்ளிகளை எல்லாம் கொன்றும், தனக்கு உதவி புரிந்தவர்களை முதலாகச் சிறையில் போட்டும், அவர்களின் பணம், பொருள் அனைத்தையும் தறையாடித் தனதாக்கு சிறான். அந்ப் பணத்துக்காக அவன் யாரையும் எப்படியும் கொல்லத் தயங்கவில்லை. இளவரசன் ரூசியப் படைகளுடன் உடலை முறியடிக்க வரும் தருணத்தில், உபவும் அவனது மனவியும், தாம் தறையாடிய பொருட்களைப் பற்றித் தமக்குள் சண்டையிட்டாலும், இருவரும் சேர்ந்து பிரான்ஸ் நாட்டுக்கு ஓடுகிறார்கள்.

இந்நாடகத்தை ஜி மாணவாக இருக்கும் போதே எழுதியிருந்தார், அதன் அரங்கேற்றத்தைத் (1896ல்) தொடர்ந்து, உபவின் பிரெஞ்சிய வாழ்வைச் சித்தரிக்கும் நோக்குடன் மேலும் வேறு இரண்டு 'டி' நாடகங்களையும் இரண்டாம் மூன்றாம் பாக்கங்களாக எழுதினார். இவைகளில் மூன்றாம் பாகம் 1937ல் அரங்கேற்றப் பட்டது. அது, 'டி' அடிமையாக மாறுவதையும், உப வாழ்ந்த நாடு (பிரான்ஸ்) முழுவதுமே அடிமை வாழ்வை விரும்புவதையும் காட்டியது. தனது கீழ்த்தரமான உணர்வுகளுக்கும், உடல் இச்சைகளுக்கும் அடிமையாவேன் எனத்தீர்மானித்த உப, அடிமைத்தன த்தின் ஒவ்வொரு படியையும் தாண்டி. தன் உச்சக் கட்டத்திற்குச் சென்று அதைத் தன்னுடையதாக்கிக் கொண்டான்.

இந்நாடகங்களில், ஜி தான் கண்ட, தாம் வாழ்ந்த உலகத்தின் எல்லா நிலைகளையும், தளங்களையும் சாடி, அழித்து, அழிப்பின் அகல் விரிவினாடாக புதிய மனிதனை உருவாக்க முனைந்தார். அவருடைய நாடகங்களின் எண்ணக் கருவைச் சருக்கமாகக் கூறின்:

நாம் காலை முற உலகம் மாண்யம் மருட்சியும் அன்றி வேறல்ல; அது மனத்தின் கற்பனா சக்கியால் ஆக்கப்பட்ட தேயன்றி உள் பொருள்லை; தற்போது கற்பனையில் உள்ள மரபு சார்ந்த உலகம் அழிக்கப்பட்டு, முரண்பாடுகளையே இயல்பாகக்

கொண்ட வேறோர் உலகம் ஆறுவாக்கப்பட வேண்டும்.

அரங்கின் காட்சியமைப்பு முதலாக, மக்களுக்குப் பழக்கப்பட்ட உலகத்தையோ, ஒரு குறிப்பிட்ட ஜிட்டதையோ காட்டாது, முரண்பாடுகள் (பனிக்கட்டியும் பெய்ப் மண்டலப் பகுதி சார்ந்த மரங்களையும் ஒருங்கி ணைய நிறுத்துதல்) நிறைந்தாகக் காட்டுவதற்கே திட்டமிடப்பட்டது. ஆறிலை தனது மூன்றாம் பாக “உடு” நாடகத்தின் குறிப்பில் சொல்வது:

“நாம், அழிந்த நிலையில் உள்ளவற்றையும் அழித்தொழித்த பின்புதான், எல்லாவற்றையும் அழிப்பதில் வெற்றி பெறுவோம்”.

அவர், ‘அழிந்த நிலையிலுள்ள’ என்று குறிப்பிடுவது, அன்றைய மேல்புலத்து சமுதாயங்களில் வாழும் யடி வாழையாக ஏற்கப்பட்டு வந்த வாழ்க்கை முறை, உலக நோக்கு, சிந்தனை முறை, சமூக அமைப்பு முதலியலை. இவைகளில் மலிந்து கிட்டத் தோலித்தன்மையை, கள்ளம் கடப்பதை, பேராசையை, பெருஞ்சுயநல்தீரை தமது வசைபாடும் தீறனால் சாடினார். அன்றைய சமுதாயம் எவை எவை நல்லவை என்று ஏற்றதோ, அவைகள் அனைத்தும் நிர்மலமாகக் கப்பட வேண்டும் என அறை கூறினார். எடுத்துக்காட்டாக, தனது கணத்தில், ஷேக்ஸ்பியருடைய நாடகங்களின் (மக்கெப்த, ஹம்பெற், ரிச்சாட் 111) சாயலை இழையோட விட்டு அன்றைய மேல்புலத்து நாகரிகத்தின் உயர்ந்த கலை வெளிப்பாடின் பிரதி நிதியாகப் பெருமையுடன் கருதப்பட்ட உலக நாடக மகாமேதையையும் மறைமுகமாக வசைபாடி, ஷேக்ஸ்பியர் மூலம் அன்றைய சமுதாயத்தின் மாதிரி மனிதர்கள், மேல்வரிச்சட்டங்கள், இலட்சியங்கள் அனைத்தையும் தூந்றினார்.”

அவருடைய நாடகத்தில் தோன்றிய பாத்திரங்களின் பேச்சுமுறை (ஓவ்வொரு சொல்லையும் ஒரே விதமாக எதிலும் அழுத்தமின்றி உரத்த தொனியில் உச்சரித்த விதம்) ஆடை அலங்காரங்கள் (முகமூடிகள், கேவிக்கூத்தான் சோடனோகள், நடிகள் களிலும் பார்க்க கூடிய பொம்மை களின் எண்ணிக்கை), பாத்திரங்கள் நடந்து கொண்ட முறை அல்லது அவைகளுக்கு நிகழ்ந்தலை (துண்டுது

ண்டாக வெட்டப்படுவது, கழிவுநீர்க் காலுக்குள் தள்ளப்படுவது, மலசல கூடங்களுடன் தொடர்புபடுவது) ஒரே பாத்திரம், அப்பாத்திரமாக இருக்க வேறுவேறு உருவங்களில் (குரங்கு, முதலை) தோன்றுதல் போன்ற குறியீடுகளால் “தனிமினிதன்” என்பதும், “தனிமினிதச் சுகந்திரம்” என்பதும் வெறும் பேச்செனக் காட்ட முணைந்தார்.

மொத்தமாக, அன்றைய சமுதாயம் ஏற்றுக்கொண்ட மதிப்பிடு களுக்குச் சவால் விடுத்து, தனிமினித உள்ளைப்பட்ட அரங்கைத் தூக்கி வீசினார்.

தொடக்கத்தில் ஜஹியின் படைப்புகள் சமுதாய அதிர்வை

கனவும், வெளி உலகும் ஒன்றை ஒன்று அகற்றுவன அல்ல; இவை இரண்டும் சேர்ந்து ஒரு மாடுபரும் உள்ளெபாருள். ஆகவே படைப்பாளர் தமது ஆக்கஸ்களில் கனவி னதும் கோரக்கணாக் காட் சித் தன்மையகளினதும் ஒத்து தொடர்புறைணவு களால் அடியன இயல்வைபக் காட்டவேண்டும்.

ஏற்படுத்தினும், காலம் போகப்போக, வெல்லா, பொன்னா, ரூசு கெமிய போன்ற கலைஞர்களாலும், பல்கலைக்கழக ஆசிரியர்களாலும், அவர் போற்றப்பட்டு ஏற்கப்பட்டார். அவரது படைப்புகளில் தொனித்து நின்ற அடிப்படையான அழுத்தம் - பகுத்தறிவுக்கு முரணாளவற்றுக்கும் மனிதனின் சமூக இசைவு நிலைக்கு எதிராளவற்றுக்கும் கொடுக்கப்பட்ட அழுத்தம் - ஒரு சில நாடகக் கலைஞரைக் கவர்ந்தது. அவரின் கவர்ச்சிகளுள் ஈர்க்கப்பட்டவர்களில் ஒருவர்தான் ஆர்த்தோ.

அந்தோனின் ஆர்த்தோ (1896-1948) ஒரு நாடக, தீரைப்பட நடிகள்; எழுத்தாளன்; நெறியாளன். இந்நாற்றாண்டின் இருபதுகளிலும்,

முப்பதுகளிலும் நாடகத் தீரைப்பட ஆக்கங்களில் சடுபட்டிருந்தவர். அறுபதுகளிலும் எழுபதுகளிலும் அன்றைய மேல்புலத்து மக்கள் தாம் வாழ்ந்த சமுதாய அமைப்பிலும், தமது சமயத்திலும் கொண்டிருந்த சமாற்றத்தையும் கேள்விக் குறியையும் பலவகையாகப் பிரதிபலித்தார். அவர் மெக்சிக்கோ நாட்டில் சில காலம் கழித்ததையும் கேள்விக் குறியையும் போன்றப் பொருள் அருந்துதலுக்கு அடிமையாக இருந்தமையையும் அவரின் வாழ்வின் அடிக் குறிப்புகளாக மட்டும் கணித்துவிட முடியாது. 1948ல் பாரிஸ் நகரில் மாணவர்கள் நடத்திய “பூர்ட்சீ”க்கு (அமெரிக்க ஜோரோப்பிய நிகழ்வுகளின் ஒரு பிரிவு) அவர் அகத்தாண்டுதலாக இருந்தார் எனக் கருதுவதில் தவறேதுமில்லை. அவர்தம் வாழ்வின் ஒரு பகுதியை மன்னோய் மனைகளில் கழித்தும் வரலாறு. அவர் தன் அரங்கிற்கு ஓட்டபெயர் “தெயாந்து அல்பிரெட் ஜூர்.”

அவர் 1927லிருந்து 1935 வரை மூன்று முழுநீள் நாடகங்களையும், நான்கு ஓரங்க நாடகங்களையும் அரங்கேற்றியதுமல்லாமல், பல திரைப்படங்களில் நடித்தும் இருக்கிறார். பல கட்டுரைகளையும் வரைந்து, அவைகளில் தாம் கூறும் கருத்துக்கள் மூலம் நவீன நாடக உலசில் தமக்கென் ஒரு தனி இடத்தைப் பிடித்திருக்கின்றார். அவரது கருத்துக்கள், மேம்புலத்தில் இருபதுகளிலும், முப்பதுகளிலும் நிலவிய தழைலைப் பிரதிபலிப்பது மட்டுமல்லாது, அதற்குக் கால்கோள் களாய் செல்வாக்குடைத்த எண்ணக் கருத்துக்களையும் நம்மை ஆராயத் தூண்டுகிறது.

மேற்புலத்தில், இயல் புழாமையை முற்றாக நிராகரித்து, இலக்கிய - கலைத்துறைகளில் குறியீட்டுக் கோட்டாடுகள் உருவாக்கியதை முன்பு பார்த்தோம். அந்தப் போக்குவரிநின்று இலக்கிய கலைத்துறைகளில் அகத்திறப்பாங்கு மேலோக் கத் தொடர்ச்சியது. நாடகத்துறையில், வால்ட்டர் ஹாசன்கோவர் 1918ல் எழுதிய “டி மெஞ்சன்” (மனிதர்கள்), 1926ல் எழுதிய “மோர்ட்” (கொலை) என்னும் நாடகங்கள் இப்போக்கினைப் பிரதிபலிக்கின்றன.

“டி மெஞ்சன் என்னும் நாடகத்தில் நடக்கும் நிகழ்ச்சிகள் ஒரு

கனவுலகில் நிகழ்கின்றன. அங்கு வரும் பாத்திரங்கள் பலருக்குப் பெயர் இல்லை. இளைஞர், பெண், மருத்துவர் என்றே அழைக்கப்படுகிறார்கள். உலகில் பேய்க்கும் விபச்சாரி கலூம்தான் ஆதிகம் செலுத்துகிறார்கள் என்பது அழுத்தமாகச் சுட்டிக் காட்டப்பட்டிரும், நன்மைக்கும் காலம் உண்டு என்பது புறக்கணிக்கப்படவில்லை.

இந்தக் காலகட்டத்தில்தான் தாதா இயக்கமும் தோன்றி அன்றைய கருத்துச் சமூலத் தன் செல்வாக்குக்குள் கொண்டு வந்தது. இவ்வியக்கத்திற்கு எவ்வித குறிக்கோளும் இல்லையென ராமேந்திய கவி சாரா 1918 கூறியிருந்தாலும், அது முதலாம் உலக யுத்தத்தின் மதிகேட்டைக் காட்டுவது மட்டுமல்லாமல், கவின் கலைகளில் நினையை அன்றைய நடுத்தர வகுப்பு மக்கள் ஏற்ற கருத்துக்களைக் கொண்டு அமைத்துவிடக்கூடாது என்பதையும் திட்டவட்டமாக விளக்கியதாக இருந்தது.

மனிதன் தன் விருப்பியல் புக்கும், உள் உணர்வுக்கும் சார்ந்தவற்றுக்கும் வரையற் ற மதிப்புக் கொடுத்து, பகுத்திறவுப் போக்கையும், நல்ல பழக்க வழக்கங்கள் என்ற போலி வாழ்க்கையையும் அழிக்க வேண்டும் என அறிக்கியது.

இவ்வியக்கத்தின் ஒருசில கருத்துக்கள் ஜேர்மனியையும் தாஸ்டி பரிஸ் (பிரான்ஸ்)குள்ளும் சௌந்தர இருபதாம் நூற்றாண்டின் மேற்புல கண் இலக்கியப் பாணியாகிய வரப்பில் அகவாய்மைக் கோட்பாட்டுக்கு அடிகோலியது. இக்கோட்பாட்டின் சுருக்கம்:

கனவும், வெளி உலகும் ஒன்றை ஒன்று அகற்றுவன் அல்ல; இவை இரண்டும் சேர்ந்து ஒரு மாபெரும் உள்பொருள். ஆகவே படைப்பாரா தமது ஆக்கங்களில் களவினதும் கோரக்களாக காட்சித் தன்மை களினதும் ஒத்த தொடர்பினொவுகளால் அடிமீ இயங்கப் காட்டவேண்டும்.

இத்தைய போக்கை மேற்கொண்ட ஒயியரும் நாடக ஆசிரியருமான் ஒன்கார் கொக்கொஷ்கா என்பவரால் 1909ம் ஆண்டில் “கொலைஞன்” என்னும் நாடகம் எழுதப்பட்டது. அது

பால் உணர்வின் அழிவுச் சக்தியை - கொடுரைத்தன்மையை - சுட்டிக் காட்டியதோடு, இயேசு மறையின் சின்னங்களையும் கையாண்டு அவைகள் மூலம் பால் உணர்வு உச்சக்கட்டத்தை அடைவதை வெளிப்படுத்தி, பார்வையாளரின் சமயக் கொள்கைகளை வேண்டுமென்றே கேள்வெச்துப்போல் அரங்கேற்றப்பட்டது. இந்நாடகத்தின் பல கூற்றுகள் ஆர்த்தோவின் அரங்கிலும் எதிரொலித்ததை கருத்திற்கொள்ள வேண்டும்.

இப்பின்னண்ணியில் ஆர்த்தோ, “கொடுரை அரங்கு” பற்றிய கருத்துக்களை எழுத்து மூலம் மட்டும் வெளியிட்டார்.

அரங்கு” என்பது:

மக்கள் சிந்திப்பது உணர்வு களால். அவ்வணர்வுகளை உளவியல் மூலம் புரியவும் முடியாது; புரிய வைக்கவும் இயலாது. அரங்கு, மக்களின் அடி உள்ளத்தில் உறைந்துள்ள அளைத்து உணவுகளையும், அந்தரங்க ஆசைகள், தூர்இச்சைகள், பகைமை, மனப்பிறழ்வு, குற்றம் முதலியவைகளை வெளிக்கொணரவேண்டும். ஒரு குற்றத்தின் பிம்பத்தை தகுந்த முறையில் அரங்கேற்றும்போது, பார்வையாளர் மத்தியில், அக்குற்றம் உண்மையாக நிகழ்வதைப் பார்க்கும்போது ஏற்படும் பாதிப்பைவிட, குற்றத்தின் பிம்பம் அதிக தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும்.

உள்ளம், உடல் வேறு வேறானவை அல்ல; ஒன்றுடன் மற்று ஒட்டியது; இரண்டையும் பிரித்துப் பார்க்க முடியாது. அவ்வாறே சிந்தனையையும் உணர்வையும் பிரிக்க முடியாது. கனவுடன் இணைந்த பிம்பங்கள் வன்முறையுடன் மேண்டேயற்றப்பட வேண்டும். அவை உண்மையான கனவுகளுக்கு இட்டுச் செல்ல வேண்டும். அத்தைய துழில், அரங்கம், கனவுகளின் விடுதலை உணர்வை உய்த்துணர வைக்கும். சில வேளைகளில் நம்மையே நாம் உணர வைப்பதற்கு திடர் அதிர்ச்சிகள் இன்றியமையாதவை.

இயற்கை கொடுரமானது. வாழ்க்கை என்பது கொடுரமே! தனி மனிதர்கள் இயற்றைச் சக்தியின் பிளவுகளாக விளங்குகிறார்கள். ஆகவே தனிப்பட்ட அவர்களாலு செயல்களுக்கு அவர்களாலு செயல்களுக்கு அவர்களாலு சுயாதீன் அறிவும், சித்தமும் காரணிகளாக இருக்க முடியாது.

சமகால சமுதாய அமைப்பு அழிக்கப்பட வேண்டும். அதில் மேலாண்மை செய்யும் நடுத்தர வகுப்பினர் வாழ்க்கையின் போவியும் பொய்யும் அம்பலத்துக்குப் கொண்டுவரப்பட வேண்டும். அவர்களுக்குத் துணைசெய்யும் நாகரிகமும், அதனை வழுப்படுத்தும் சிறித்தல சமயமும் தாழ்த்தப்பட்டவர்களை நக்குவதற்காக கையாளப்படும் கருவிகள். சிறித்தல சமயம் மனிதனை ஆகாயத்துக்குத் தூக்கிச் செல்கிறதே தவிர, நாகத்துக்கு, உயிர்களின் ஆண்மாவாசிய பாலிய ஓக்கு இட்டுச் செல்லவில்லை.”

தமது புரட்சிகரமான அரங்கின் எடுத்துக்காட்டாக நாடகம் எனதுயும் அவர் அரங்கேற்றவில்லை. ஸ்வீடின் நாட்டு அகுஸ்ட் ஸ்ரின்ட்பேக் 1888ல் எழுதிய “வேறாகன் ஸ்டீ” என்ற நாடகம் பிரான்சில் மேண்டேயற்றப்பட்டப்பட்டபோது அந்நாடத்தை விளக்கையாளப்பட்ட களைச்- சொல்லே “கொடுரம்”.

ஸ்ரின்ட்பேக்கின் உள்ப்பண்புகளை வெளிக்கொண்டு நாடக உருவாக்கத்தின் தன்மையுடன் ஆர்த்தோவுக்கு உடன்பாடு இல்லாவிடினும், கனவுறிலைகளை வெளிக்கொண்டு போக்கினை வரவேற்று, அவ்வாசிரியருடைய “த்ரவும் ஸ்டீ” (கனவு விளையாட்டு) என்னும் நாடகத்தினை 1928ல் தேர்வாய்வு முறையாக மேடை யேற்றினார். ஆர்த்தோவின் “கொடுர

நாகர்களும் சமயமும் தாம் அழியாது இருப்பதற்காக உண்மையான மனித இயல்புகளை, உடலின் தன்மைகளை, தீயதெனச் சபிக்கி றார்கள். ஒருவன் “முழு” மனிதனாக வாழவேண்டும் என்றால், சமுதாயம் எவ்வகைளத் தீயவை எனக் கணிக்கிறதோ, அவைகளைத் கண்டிப் பாகச் செய்யவேண்டும்; எவைகளை நல்லவைகள் என எடை போடுகிறதோ அவைகளைக் கட்டாயமாய் தவிர்க்க வேண்டும். *

இந்தகைய சித்தாந்தத்தின் ஒருசில கூறுகளை ஆர்த்தோ எழுதி மேடை ஏற்றிய “செஞ்சு” நாடகம் மூலம் அறிந்து கொள்ளலாம். செஞ்சு ஒரு பிரபு; தன் சீய இச்செஞ்சுமேல் வேறு எதுவுமில்லை என வாழ்ந்தவன்; தீயதைச் செய்வதையே தனது இலட்சியமாகக் கொண்டு வாழ்ந்தவன். ஒரு நாள், அரசு, சமய பெரியோர்களை கத்தோலிக் கிருப்பில்போன்ற ஒரு விருந்துக்கு வரவழைத்து, அதில் தான் கொலை செய்த தனது மைந்தரின் இரத்தத்தைக் குடித்து மசிழ்சிரான். தனது சொந்த மகளைக் கற்பித்து, அவள் காட்டிய எதிர்ப்பை, அவளைச் சித்திரவதை செய்வதன் மூலம் அடக்குகிறான். இவனது அட்டுழியங்களை கத்தோலிக் கமயத் தலைவராசிய பாப்பரசர் முதலாகக் கண்டிக்காது பராமருமாக இருக்கிறார்.

இந்நாடகத்தின் மூலம் “கொலை செய்யாதே” என்னும் கட்டளை தூக்கி எறியப்படுகிறது. தந்தை என்பதற்கு ஓர் இயற்கை இலக்கணம் உண்டு என்பதும் தலைக்கூக்கப்படுகிறது. குடும்ப உறுதிக்கு வேராக நிற்கும் தந்தை - மகள் நல்லுறவு முறைதகாப்புணர்ச்சியால் கேள்விக் குறியாகக் கப்படுகிறது. கடவுளின் பெயரால் வாழ்வார்கள் போல்கள் என்ற கருத்து வலியுறுத்தப்படுகின்றது. அன்றைய பார்வையாளரால் புனிதமாகப் போற்றப்பட்ட திருப்பலிகேலிக்குத்தாக் க்கப்பட்டு அவமதிக்கப்படுகிறது.”

ஆர்த்தோ கையாண்ட நாடக நெறிமுறைகளும் ஊடகங்களும் கருத்தில் எடுத்துக்கொள்ளப்பட வேண்டியனை.

சடங்குகளுடன் இழையோடிய

நடனம், அபிநயம், அரங்குக்கு உயிர்த்துடிப்பை வழங்கும் என்பதில் உறுதியாய் இருந்தார். பாலி என்ற இந்தோனேசியாவில் உள்ள தீவின் நடன நாடகம் ஒன்றினைப் பார்த்தபின், அந்தநடத்தில் தென்பட்ட அசைவுகள், மந்திர ஆற்றல்களுடன் இணைந்துள்ளமையின், அவை போன்ற சடங்குகளுடன் இணைந்த நிகழ்வுகளை அரங்கில் கையாளும்போது, உள்ளத்தின் பூர்வீக அடி உணர்களைத் தொடரமுடியும் என்று திடமாக என்னினார். *

எவ்வாறு மேற்கூறப்பட்ட நடன அபிநயங்கள் மாற்று அரங்கு அமைப்பதற்குத் துணைசெய்வனவோ,

ஆனால் அரங்கு என்பது பன்முகப்பட்டது என்பதையும், அது ஒரு வகையில் ஒரு சமுதாயத் தைச் சேர்ந்தவர்கள் தமிழைத் தூயேயும் கொள்ளவும் இற்றைவரை புரிந்துகொண்ட விதத்தைப் பேணிக்காக்க வும், வாழ்வை எதிர்நோக் கிச் செல்லவும் துணை செய்யும் ஒரு புனிதமான தேவே என்பதையும் இருந்தது.

அவர் திரைப்பட நடிகள், எழுத்தாளன். அதனால் அவரது அரங்கில் திரைப்படத்தின் சில சாயல்கள் தென்பட்டன.

நிழந்துக்கருவியின் வில்லைத்தொகுதி ஒன்றின் கண்களினாடாகப் பார்க்கும் உணர்வை ஏற்படுத்தக் கூடியவையாகச் சில காட்சிகளை அமைத்தார். உணர்வுகளை திறப்பாகச் செய்க்கூடிய ஆற்றல் சொற்களுக்கு அல்ல. கவர்ந்து சர்க்கும் பிம்பங்களுக்குத்தான் இருந்தது என்பதை முழுதாக நம்பியவர். அதனால் திரைப்படத்தில் வருவதைப் போன்று, தனிச் சொற்களால் உரையாடுவது, மெதுவாக ஒன்றுகொண்டத் துணைகளுடன் (ஊளம்) திரைப்பட உலகில் பெற்ற அனுபவங்களுடன் நேர்த்தியாகக் கையாண்டார். ஒளியை, காட்சிகளின் உணர் ச் சித்த தன்மை செலவிக்கொணரவும், பார்வையாளரின் அடி உணர்வுகளைத் தொடவும் கூடுய கையாளலில் வெற்றி பெற்றிருந்தார். ஒளியைப் பொறுத்த அளவில், இயற்கை ஒசை சிலவற்றைப் பதித்து அவைகளைப் பண்மடங்கு பெருக்கி, ஒலி வெள்ளத்தில் பார்வையாளர்களை, அரங்கில் நிகழ்வுறும் உணர்வுநில்லைகு இட்டுச் செல்லும் வழிகளாக மேற்கொண்டார். இசையைப் பொறுத்த அளவில், ஜோரோப்பிய சாயல் படியாத பூர்வீகத்தன்மை வாய்ந்த ஒலிகளுக்கு வடிவம் கொடுத்து தம் நோக்கை அடையும் வகையில் அவைகளைப் பயணபடுத்தினார். *

அவர் நெறிசெய்த நாடகங்களில், பாத்திரங்களது ஒவ்வொரு அசைவையும் பேசும் தொனியையும் தான்செய்து காட்டிய வண்ணமே பின்பற்றும்படி பணித்தார். மேடை நடிகளின் ஒவ்வொரு அங்க அசைவும் (கால், ஈச, உடல் அசைவுகள், தனிப்பட்டவர்களின்தும் கட்டாகவும்

செய்யும் ஆட்ட அசைவுகள்) ஒரு திட்டத்தின்படியே செய்விக்கப்பட்டது, அவர் நெறியாள்கையில் வடிவியல் சார்ந்த பல்நிகழ்வாருகண இசைவு இருந்தது.

அவரது மேடை அமைப்பு, இயல்பான காட்சிகளைக் கொண்டதாக மேலோட்டாக தெரியினும், காட்சிகள் அமைக்கப்பட்ட விதம், பார்வையாளரிக்குத் தாம் காண்பது பெரிய கட்டமைப்பொன்றின் சிறிய பகுதிதான் என்பதைச் சிலவேளை உணர்த்துவதாயும், அக்காட்சிப் பொருட்களில் சில ஏற்மாறான தன்மை பொருந்தியனவாக பல இடங்களில் இருப்பதையும் உணர்த்தும் வகையானவையாக இருந்தது.

அவர் திரைப்பட நடிகள், எழுத்தாளன். அதனால் அவரது அரங்கில் திரைப்படத்தின் சில சாயல்கள் தென்பட்டன. நிழந்துக்கருவியின் வில்லைத்தொகுதி ஒன்றின் கண்களினாடாகப் பார்க்கும் உணர்வை ஏற்படுத்தக் கூடியவையாகச் சில காட்சிகளை அமைத்தார். உணர்வுகளை திறப்பாகச் செய்க்கூடிய ஆற்றல் சொற்களுக்கு அல்ல. கவர்ந்து சர்க்கும் பிம்பங்களுக்குத்தான் இருந்தது என்பதை முழுதாக நம்பியவர். அதனால் திரைப்படத்தில் வருவதைப் போன்று, தனிச் சொற்களால் உரையாடுவது, மெதுவாக ஒன்றுகொண்டத் துணைகளுடன் (ஊளம்) திரைப்பட உலகில் பெற்ற அனுபவங்களுடன் நேர்த்தியாகக் கையாண்டார். ஒளியை, காட்சிகளின் உணர் ச் சித்த தன்மை செலவிக்கொணரவும், பார்வையாளரின் அடி உணர்வுகளைத் தொடவும் கூடுய கையாளலில் வெற்றி பெற்றிருந்தார். ஒளியைப் பொறுத்த அளவில், இயற்கை ஒசை சிலவற்றைப் பதித்து அவைகளைப் பண்மடங்கு பெருக்கி, ஒலி வெள்ளத்தில் பார்வையாளர்களை, அரங்கில் நிகழ்வுறும் உணர்வுநில்லைகு இட்டுச் செல்லும் வழிகளாக மேற்கொண்டார். இசையைப் பொறுத்த அளவில், ஜோரோப்பிய சாயல் படியாத பூர்வீகத்தன்மை வாய்ந்த ஒலிகளுக்கு வடிவம் கொடுத்து தம் நோக்கை அடையும் வகையில் அவைகளைப் பயணபடுத்தினார். *

தனிமனித ஆளுமைக்குச்

சமாதி கட்டும் விதத்தில், பெயர்களில்லாத பாத்திரங்களை நடமாடவிட்டார், மிக உயர்ந்த பொம்மைகளை மனிதநடிகர்களுடன் அக்கம் பக்கமாக வைத்தார்.

ஆர்த்தோவுக்கும் ஜேர்மன் நாடகக் களானுர்களுக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு இருந்தது. சகாக் லாங் (கொள்) எனபவர் எழுதிய “மெத்துசலேம்” நாடகத்தை 1928ல் மேடையேற்றி, அக்காலகட்டத்தில் பல தடவை பேர்ஸின் நகருக்கு சென்றிருந்தார். ஏர்வின் பிஸ்காட் டோர் என்ற களானுரின் உறவால் ஆர்த்தோவின் சில அரங்கேற்று முறைகள் மாற்றம் அடைந்திருக்கலாம். பிஸ்காட் டோர் பறைக்கின் சகா. தமது அரசியல் அரங்குக்காக, ஒளி எறிவுக் கருவிகளையும், திலைப்படத் துண்டுகளையும், விளம்பர அட்டைகளையும், ஒலிவாங்கிகளையும் மேடையில் புதிதாகப் புகுத்தியவர். முதன் முதல் மேடையைப் பல பிரிவுகளாகப் பாகுபடுத்தியும், அதில் ஒரு வார்களை யன் படுத்தியதும் அவர்தான்.”

பார்வையாளர்கள் வெறும் சுவைகுர்களாக இராது, அரங்கின் நிகழுகளில் நெர்சார்க் கலந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற ஆர்த்தோவின் அடிப்படைக் கொள்கையும், அதை நடைமுறைக்குக் கொண்டுவர அவர். “கொடுரை அரங்கு”க்கு அஸமக்கிலரும்பிய அரங்குத் திட்டமும், குரோப்பியில் என்னும் ஜேர்மனியருடைய உறவால் வலுப்படுத்தப் பட்டிருக்கலாம்.”

வால்டர் குரோப்பியில் கட்டக்களை நிபுணர். அவர் நவீன்

கட்டடக்களைக்கு முன்னோடியாய் இருந்ததும் அல்லாமல், களையும் தொழில் நுட்பமும் இணைக்கப்பட்டு செயல்பட வேண்டும் என்ற நோக்குடன் படி ஹாஸ் என்னும் நிறுவனத்தையும் உருவாக்கி இருந்தார்.” ஆர்த்தோவின் அரங்கு பற்றிய கருத்துக்கள், சிறப்பாக அவர் அடித்தடித்து அழுத்தம் கொடுத்த குறியிட்டசெவுகள், திட்டமிட்டபாங்கில் அமைந்த நடிகர்களின் அசைவுகள், சொல்லின் ஒலிக்கு முதன்மை கொடுக்கும் போக்கு, அரங்கைச் சமயச் சடங்கு நடக்கும் களம் என்று கொண்ட நோக்கு - இன்று நாடக உலக அரங்கில் முதன்மை வசிக்கும் நெறியாளர் பலரைக் கவர்ந்துள்ளது. மனிதன் வெறுபட்ட பற்பல உணர்வு அனுபவங்களின் தொகுப்பு என்பதை நாடக மேடைகள் உணர்ந்து அதற்கு நடைமுறையில் மதிப்பளிக்க வேண்டும் என இடித்துறைத் தெருமைக்குரியவர் ஆர்த்தோ எனக்காறும் சாள்ள மறோவிற்கம்.”

அரங்கிற்கு “அடிவேர்” மொழி ஒன்று வேண்டுமெனக் குரல் கொடுக்கும் பீற்றர் பறுக்கும் 1964ம்

பேராசிரியர் நி. மரியசேவியர் அடிகள்.

ஆண்டில் ஆர்த்தோவின் அரங்குக் கோட்டாடுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டே தமது “கொடுரை அரங்கின்” தேர்துய்வு சார்ந்த களப்பயிற்சிகளைத் தொடங்கினார்கள்.

ஒட்டு மொத்தத்தில்: மாற்று

அரங்கு ஒன்றுக்கு வழிகோலிய ஐறி, ஞானே, ஆர்த்தோ போன்றவர்கள் தமது முழுச்சுழிலின் - சிறப்பாகக் கருத்துச் சூழலின் இயல்பான விளைவுகளாகவும், அதன் எதிர்ப்பு அணியினர்களாகவும் விளங்கினார்கள். மேல் புலத்து தூத்துக்குருவும் பாய்ச்சலும் கொண்ட அவையேல் அளவுவரும் கடல் போன்று வேறுபட்ட தாக்கங்களுக்கு உள்ளாகும் தன்மை வாய்ந்தது. அங்கு, இன்று செல்நெரிகளாக இருப்பவை, நாளை, சென்ற நெறிகளாக மாற்றம். அப்படி இருந்தும் அங்கு அரங்குத்துறை மிகவும் விரிந்த ஒரு வெளிப்பரப்பில் செலாற்றும் வாய்ப்பைப் பெற்றிருக்கிறது. பழையையும் பேணப்படும், புதுமையும் புகுத்தப்படும், “பழை புதுமையை வடிவோடும் நெறிப்படுத்தப்படும்”. காலத்தால் அழியாத படைப்புகளுக்கு இடம் கிடைப்பது போல், “மாற்று” அரங்குக்கும் மதிப்புக் கிடைக்கும் அரங்கில் பற்றிய ஆழமான சர்க்கைகள் தொடர்ந் திருப்பினும், அரங்கு, ‘படைப்பு’களில் களமாகப் பெறும்பாலும் போற்ற பட்டுகிறது. நமது மண்ணிலும் இன்று முகிழ்ந்து மனம் விசும் நாடகப் படைப்புகள் பல,

மண்ணோடு ஒட்டியும், மக்களைச் சிந்திக்கத் தாண்டியும், நமது சமகால துழுவைப் படம்பிடித்தும், மாற்றியும் கொண்டு வருவது பெருமைக்கு உரியது. ஆணால் அரங்கு என்பது பன்முகப்பட்டது என்பதையும், அது ஒரு வகையில் ஒரு சமுதாயத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் தமிழைத் தாமே புரிந்து கொண்டு எல்லாவும் இற்றைவரை புரிந்துகொண்ட விதத்தைப் பேணிக் கார்க்கவும், வாழ்வை எதிர் நோக்கிச் செல்வை முகிழ்ந்து மனம் விசும் துணைசெய்யும் ஒரு புளிதமான தேடலே என்பதையும் மறந்துவிடக்கூடாது.

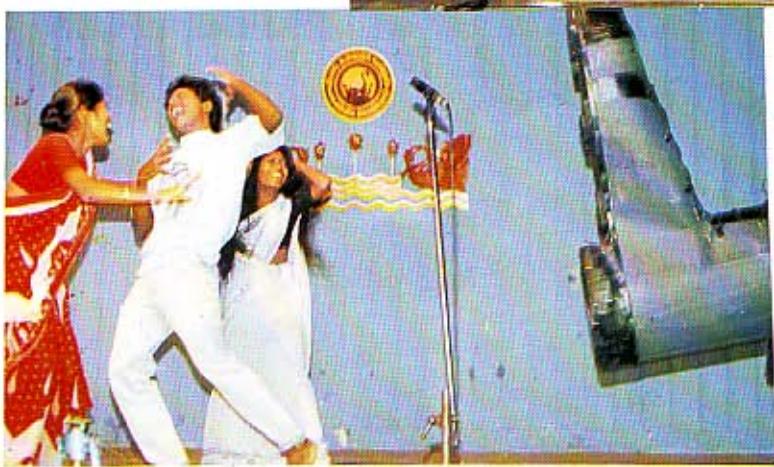
அடிக்குறிப்புகள்

1. நாடக வெளி மார்ச் - ஏப்ரல் 1993 பக். 6-12 (இச்சஞ்சிகளைப் படிக்கும் வாய்ப்பு இவ்வாண்டே சித்தியது)
2. ஞான பற்றி இன்னும் ஒரு கட்டுரையில் குறிப்புகள் வரவேற்றும்
3. டிக் தோமஸ், டிக்ஷனரி ஒரு வெள் அர்ட்ட், (1981) பக். 177
4. வெள்ளி அன்ட் மேரி கார்லன்ட், த ஓக்ஸ்பட் கொம்பாவியன் கு ஜூமன் விற்தெரேசன், (1976) பக். 841
- 5.
6. உதாரணம்: மெற்றர்வில் எழுதி மேடை-எற்றிய (1898) “பெல்வையான் மெலிசாண்ட்”. இந்தக் காலல் நாடகத்தின் மைப்பொருள், காலன், சாலி, வாழுவ அளவுத்தும் விதிவிளால் நிர்ணயிக்கப்படுகின்றது என்பதே. பார்க்க க்ளாஸ்ரீஸ் அவுஸ் ஸ்பிஸ்டூர், (1987) பக். 220
7. பவுஸ் மார்க்கீத், வ பெத்தித் தெயாத்டர் 1889 பக். 78. மேற்கோள் காட்டியுதி சி. இன்னென், அவன்காட் நியேட்டர் 1892 - 1992, பக். 21

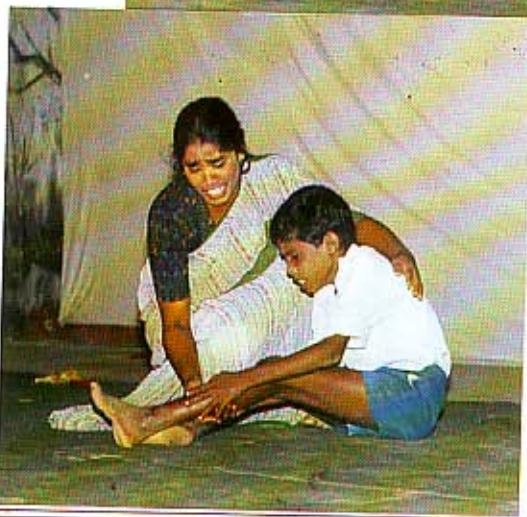
பேசும் படங்கள்



சத்தியத்தின்
தரிசனம்
(நாடகம்)
26/12/93
8, 14/1/94



குண்டலகேசி (இலக்கிய இசை நாடகம்) 05/02/93



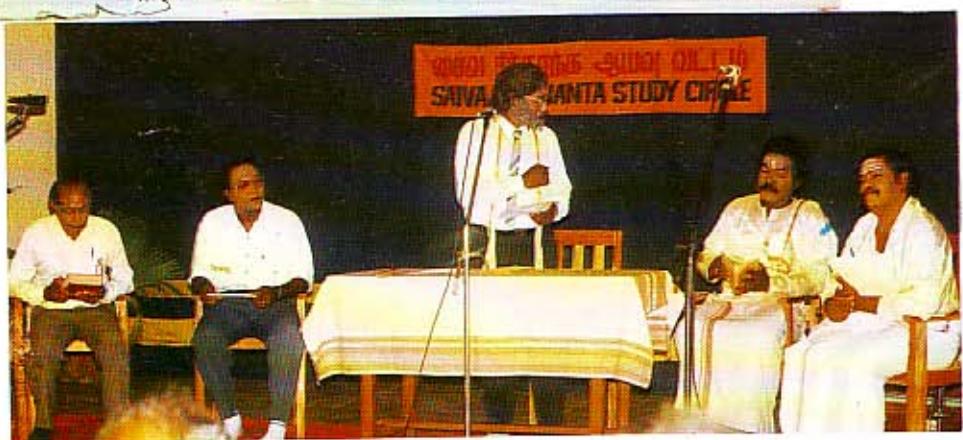
கி.பி. 2000

நாடகம்

28/01/94



கண்ணிபெற்ற
கடவுள்
(நாடகம்)
28/12/92



சமயத்தாது (நாடகம்) 18/07/94

குண்டலகேசி (இலக்கிய இசை நாடகம்) 05/02/93



சிறை
மீட்ட
இறை
(நடன
நாடகம்)
06/03/93

7. சி. இன்னெள், மேற்கடிய நால், பக். 22
8. அப்பொலினேர், வி. இ. ஈ, (1949) பக். 176
9. அல்பிரெட் ஜாரி, தி. சுபு ப்ரேஸ்ள், (1968) பக். 106
10. சி. இன்னெள், மேற்கடிய நால், பக். 24-25
11. அதே நால் பக். 28
12. மாட்டின் எல்லின் எழுதிய 'அர்த்தோ' என்னும் நாலில் (1976) அவர் வாழ்க்கை பற்றிய விபரங்களைப் பார்க்க
13. பார்க்க, ஹெண்டி அன் மேரி கார்லன்ட், மேற்கடிய நால், பக். 342
14. இவர் எழுதிய புது பெற்ற நாடகத்தின் பெயர் "டெர் சோன்" (மகன்) ஆண்டு 1914. முப்பதுகளில் அவரது பாளியில் மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. கணமுரல் அவன் ஸ்பீல்லூர் (1987) பக். 346
15. தூரிச, நியோர்க் நகரங்களில் யுத்த எதிரிப்புச் சுக்கியாகத் தோன்றியது.
16. டெ. தோமஸ், மேற்கடிய நால், பக். 50
17. த. டாரா பெனிசேர்ஸ் அன்ட் பொவேஞ், பதிப்பாளியர் நிறுர். மதர்வெல் (1951) பக். 81
18. டெதோமஸ், மேற்கடிய நால் பக். 176 சென்னைப் பல்கலைக்கழக ஆங்கிலம் தமிழ் சொற்களாஞ்சியம் (1981) பக். 1039
19. சி. இன்னெள், மேற்கடிய நால், பக். 49, யூலி என்னும் இளம்பெண் உயர்வருப்பைச் சொந்தவன். தன் விட்டின் வேலைக்காரனாக காதலித்து, கற்பிந்து, அவனால் ஏமாற்றப்பட்டு இறுதியாகத் தற்கொலை செய்ய முடிவு செய்கிறார். பார்க்க, கணமுரல் அவன் ஸ்பீல்லூர் பக். 280
20. பார்க்க, அர்த்தோ அந்தோவோதி, பக். 82
21. அர்த்தோவின் ஆக்கங்களைப் பார்க்க (பிரேரங்க மொழியில்) - வி. ஏ. மோ சாத்தான் வை (1953); வெ. ரத்துமரா (1987); (ஆங்கிலத்தில்) த. திவேட்டர் அன்ட் இற்றி டபிள் (1965); அர்த்தோ அந்தோவோதி (1965); (தமிழில்) நாடக வெளி யார்க் - ஏப்ரல் 1993 பக். 10-11
22. சி. இன்னெள், மேற்கடிய நால் பக். 86, 89 சென்றி என்னும் நாடகம், 16ம் நாற்றாண்டில் உரோஸையில் வாழ்ந்த பிரபு குரும்பம் ஒன்றாக சித்தரிக்கிறது.
23. அதே நால் பக். 89
24. அதே நால் பக். 82
25. உ+ம்; நடபோலெயோன், கென் ஓவ் ஆர்க். வேர்டுஸ்
26. சி. இன்னெள், மேற்கடிய நால், பக். 76, 86, 87
27. ஹெண்டி அன்ட் மேரி கார்லன்ட், மேற்கடிய நால், பக். 675
28. சி. இன்னெள், மேற்கடியநால், பக். 92
29. குன்ஸ்ற் வித்தெந்தூர் ரூசிக், டாற்றென் உட்ட் வக்ரென் (1909) பக். 228 - 256
30. சி. இன்னெள், மேற்கடியநால், பக். 93
31. வின் நெட்சிரேல் நடித்த ஷேக்ஸ்பியர் வோ கௌவாதர் என்னும் தனி ஒருவர் நடிக்கும் நாடகத்தையும், டேவிற் மெயந் எழுதிய ஒலியன்னா என்னும் நாடகத்தையும் குறிப்பிடலாம். இதில் முதலாவதை யோன்ஸிளார்க் என்பவரும், இரண்டாவதை கற்றட்ட பின்றர் என்பவரும் நெறியாள்கள் செய்திருந்தார்கள். சென்ற ஆண்டு (1993) நவம்பர் மாதம் நியோர்கு நகரியும், லண்டன் நகரியும் முறையே ஜிலாக்களைப் பார்க்கும் வாய்ப்புக் கிடைத்தது.
32. அல்பேட் கமியு எழுதிய கவிகுவா என்னும் நாடகத்தையும், ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய யாமன் ஓவ் ரதென்ஸ் என்னும் நாடகத்தையும் குறிப்பிடலாம். சென்ற ஆண்டு (1993) ஒட்டோபர் மாதம் உரோஸை நகரில் முதலாவதையும், நவம்பர் மாதம் இரண்டாவதை நியோர்க்கிலும் பார்க்கும் வாய்ப்புக் கிடைத்தது.

Theatre of the Absurd, the name given by Martin Esslin, in a book of that title published in 1962, to the plays of a group of dramatists, among them Beckett and Lonesco and, in England, Pinter (qq.v.), whose work has in common the basic belief that man's life is essentially without meaning or purpose and that human beings cannot communicate. This led to the abandonment of dramatic form and coherent dialogue, the futility of existence being conveyed by illogical and meaningless speeches and ultimately by complete silence. The first, and perhaps most characteristic, play in this style was Beckett's Waiting for Godot (1952), the last - since it has no dialogue at all - his Breath (1970). The Movement, which liberated playwrights from many outmoded conventions, now seems to have spent itself, but not before leaving a profound and lasting impression on the theatre everywhere.



பள்ளு நாடகங்கள்

கலாநிதி காரை. செ. சுந்தரம்பிள்ளை

நட்டார் பாடல்களுள் ஒன்றான “பள்ளு”, எழுதப்பெற்ற இலக்கிய வடிவமாக மட்டுமன்றி ஆடப்பெற்ற நாடகவடிவமாகவும் உள்ளது. பள்ளத்தில் வயல் வேலை செய்யும் தொழிலாளர்களுள் ஒரு பிருவினரைப் பள்ளர், பள்ளியர் என அழைத்தனர். பள்ளர், பள்ளியர் வயற்றோழில் செய்யும் பொழுது பாடிவந்த பாடல்கள் பள்ளுப்பாடல் எனப் பெயர் பெற்றன. வடிலங்கை முழுவதிலும் பள்ளுப் பாடல்கள் மிக அண்மைக்காலம் வரை அடிநிலை மக்கள் நிலையிற் பாடப்பட்டும் ஆடப்பட்டும் வந்தன.

“மூல்லைத்தீவுப் பகுதியில் வேலையாட்கள் கூட்டமாகச் சென்று அரிவி வெட்டும் நேரத்தில் மத்தன தாளங்களுடன் இப்பாட்டுகள் படிக்கப்படுகின்றன. ஒரு நிரையாயிருந்து அரிவி வெட்டுபவர்களுள் ஒருவன் மற்றவர்களுடன் நிரைகொள்வது பிந்திவிட்டால் மத்தனம் அவன் முதுகில் வைத்து அடிக்கப்பட மற்றவர்கள் பார்த்துப் பரிகாசம் செய்து நடைப்பார்கள். இதைத் தவிர்ப்பதற்காக எல்லாரும் அதித்திவிரமாய் வேலை செய்து நாலும் மணித்தியாலத்திற் செய்து முடிப்பார்களாம்.” எனக்கூறுவர் குமாரசாமி.

மூல்லைத்தீவில் கூவி பெறாது அரிவி வெட்டுதலைப் பரத்தை வெட்டுதல் என்பர். ஆனால் சொந்தக்காரன் அரிவி வெட்டுவோருக்கு உணவும் பானமும்வழங்குவான். பரத்தை வெட்டத் தொடங்குவதற்கு முன்னர் வயற் சொந்தக்காரனை அலங்கரித்துத் தண்டிகையொன்றிலேற்றி ஊர்-வலமாக அழைத்துவருவர். அழைத்து வரும் பொழுது வயலில் வேலை செய்யும் உழவர் உழுத்தியர் ஆகியோர் பள்ளுப் பாடல்களைப் பாடியாடிய வண்ணம் வருவர். பரத்தை வெட்ட வேண்டிய வயல் வந்ததும் கமக்காரனைத் தண்டிகையிலிருந்து இறக்கிப் பின்னர், அரிவி வெட்டத் தொடங்குவர்.

கமக்காரனை அழைத்து வருதல், ஆடுதல், பாடுதல் ஆகிய நிகழ்ச்சிகள் நாடகத்தன்மை பொருந்தியனவாகும்.

கலாநிதி
காரை. செ. சுந்தரம்பிள்ளை

விசயநகர மன்னர் ஆட்சிக்காலம், சமுதாயத்திலே சாதிப் பிரிவுகளும், சமயப் போராட்டங்களும், உச்சகட்டத்தை அடைந்த காலமாகும். அவற்றின் தாக்கத்தினால் மக்கள் துண்பமும், துயரமுமடைந்த பொழுது அவர்களது உள்ளக்குழல்களையும் விரும்பு வெறுப்புக்களையும் வெளிப்படுத்தும் கருவிகளாகக் குறவுஞ்சியும், பள்ளுப் பலவர்களாற் படைக்கப்பட்டன, என்பர் மகாவிங்கம்.

பள்ளுப் பாடல்கள் மக்கள் வாழ்க்கையுடன் நெருக்கிய தொடர்புடையன. விசய நகர மன்னர் காலத்திற் பொதுமக்கள் வாழ்க்கையை எடுத்துக்கூறும் மரபு ‘பள்ளு’, ‘குறவுஞ்சி’, ‘நொன்டிநாடகம்’ ஆகியவற்றில் இலக்கிய உருவும் பெற்று, அம்மாபின் ஒரு வெளிப்பாடே கூத்து நூல்களின் தோற்றம் என்பர் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன். கூத்து வடிவம் பெற்றபின்னரே கூத்து நூல்கள் எழுவது இயல்பு. ஆதலின் பள்ளுப் பிரபந்தங்கள் தோன்றுவதற்கு முன்னரே, பள்ளுப் பாடல்கள், பாடியாடப்பட்டு வந்திருக்கின்றன எனலாம்.

உழவர், உழுத்தியர் குடும்பச் சூழலை வியக்கும் வகையில் முக்கூடற்பள்ளு, திருமலை முருகன் பள்ளு, திருவாரூர்ப்பள்ளு, குருகூர்ப்பள்ளு முதலியன தென்னகத்திலே தோன்றின. ஆழுத்திலும் கதிரமலைப் பள்ளு, பறாளை விநாயகர் பள்ளு, தண்டிகைக் கனகராயன் பள்ளு, ஞானப்பள்ளு என்பன தோன்றின. பள்ளுப் பிரபந்தங்களுடன் காலத்தால் முந்தியது “கதிரை மலைப் பள்ளு” என்பர்.

மாலிக்கூபுர் என்பவனுடைய தலைமையில் முஸ்லிம் படையெடுப்பொன்று பதினான்காம் நூற்றாண்டிலே தென் கத்தில் நடைபெற்றது. இப்படையெடுப்பினால், தென்னகம் பெரிதும் பாதி ப்படைந்து. கொலைகளும், கொள்ளைகளும் இடம் பெற்றன. இந்துக்கோயில்கள் பல இடிக்கப்பட்டன. கோயிற் சொத்துக்கள் துறையாடப்பட்டன. கோயிலை நம்பி வாழ்ந்த தேவதாசியர், நாடக மாந்தர்கள், நடனக்கலைஞர், இசைக்

களைஞர் ஆதியோர் தொழில்களை இமந்தனர். கிட்டத்துட்ட ஒரு நூற்றண்டு காலம் அடுக்கடி படையெடுப்புகளும், சண்டைகளும் தென்னகத்தை அமைதியிழுக்கச் செய்தன.

இத்தகைய தூநிலையில், தமிழகத்தை விட்டுப் பலர் குடிபெயரத் தொடங்கினர். அவ்வாறு குடிபெயர்ந்தவர்களுள் ஒரு பகுதியினர் ஈழத்துக்கு வந்து நிரந்தரமாக வாழுத்தலைப்பட்டனர். அவ்வாறு வந்தபல சாதியினருள் ஏராளர் எனப்படும் பள்ளரும் அடங்குவர். இவர்கள் தாம் குடியேறிய இடங்களிற் லெல்லாம் பள்ளு நாடகத்தையும் ஆடி வந்தனர் எனப் புலப்பட்டது. இந்த ஆய்வுக்கென மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆய்வில் வட இலங்கையில் ஜாந்து இடங்களிற் பள்ளு நாடகம் ஆப்பட்டாகத் தெரிய வந்திருக்கிறது. அந்த இடங்களாவன:-

1. மூல்லைத்தீவு
2. காளைநகர்,
3. ஆவரங்கால்
4. அல்வாய்
5. மாதகல்

இந்த இடங்களில் ஆப்பட்ட பள்ளு நாடகங்கள் பற்றி இனி ஆராயப்படும்.

கதிரைமலைப் பள்ளு

கதிரைமலைப்பள்ளு எனப்படும் பள்ளுப் பிரபந்தத்தைக் கதிரையிப்பர் பள்ளு என்றே மூல்லைத்தீவினர் அழைக்கின்றனர். கதிரையிப்பர் பள்ளு மூல்லைத்தீவிற் பல வருடங்களாக நாடகமாக ஆப்பட்டு வந்திருக்கிறது. உடுக்கடி கூதை எவ்வாறு காலப் போக்கில் நாடக வடிவம் பெற்றதோ அவ்வாறே பள்ளுப் பாடல்களும் நாளைடவில் நாடக வடிவம் பெற்றன என்கொள்வதே பொருத்தமாகும்.

காளைநகரில் மாதர் எனும் அண்ணாவியாருக்கும், அவருக்குப் பின்னர் அவருடைய மகனாகிய கணக்கர்மருகர் என்பவரும் பள்ளு நாடகத்தைப் பயிற்றி ஆடுவித்துள்ளனர்.

காளைநகரில் முக்குல சாதியினரும் கூத்தாடுவதிலே தேர்ச்சி மிக்கவர்கள். திமிலர் காவடியாட்ட ததில் வஸ்லவர்கள். திக்கரையார் சிந்துபாடி வசந்தளாடுவதிற் சிறந்துவர்கள். மேற்படி மூன்று சமூகத்தினரும் சிறப்புடைய களைஞர்களாயினும் பள்ளிசைத்தாடும் பள்ளர்களுக்கு நிகராகமாட்டார்கள் எனவொரு பாடல் தெரிவிக்கின்றது.

முக்குவனார் கூத்தும் முதுசிமிலர் காவடியும் திக்கரையார் சிந்தும் சிறப்பேஜும் - ஒக்கவே வாரிக் கதிர்வெட்டி வைத்தபின் ஆடுவின்ற வாரிக்கு தேரோ உரை.

(குவல் - வைத்தில்வரக்குக்கள்)

காளைநகரிலுள்ள ஊரி என்னுமிடத்தில் வாழ்வர்கள் பள்ளர் சமூகத்தினராவர்.

வாரிக்கதிர் வெட்டி வைத்துவின் ஆடுசிற ஆட்டம், பள்ளு நாடகமே எனத் தமிழறிஞரும், காளைநகரைப்

பிறப்பிடமாகக் கொண்டவருமாகிய எவ். எக்ஸ். ஸி. நூராசா கூறினார்.

ஆவரங்காலில் ஆடப்பட்டுவந்த பள்ளு நாடகம் 'நொடி நாடகம்' என அழைக்கப்பட்டது. இந்நாடகத்தின் கணத்தையைப்படுப் பின்வருமாறு.

அரசியோருத்தி நொடி யொன்றைக் கூறுவாள். அதை எவன் விடுவிக்கிறானோ அவனேதன்னுடைய கணவளாவான் என அறிவிப்பாள். பலர் விடுவிக்க முடியாமல் அவமானப்படுவர். பண்ணையார் மட்டும் தன்னுடைய அன்புக்குரிய ஏராளனின் துணையுடன் புதிரை விடுவித்து வெற்றி கொள்வார். இந்நாடகத்திற் பள்ளன் அறிவுடையோனாகக் காட்டப்படுகிறான்.

அல்வாயில் ஆடப்பட்ட 'பள்ளு' நாடகம் பிரசித்திபெற்றது. கடைசியாக இது 1920 ஆம் ஆண்டு மேடையேறியது. அவ்வுர் வெள்ளாளப் பெருமகன் ஒருவரைக் கேவி செய்வதாக இந் நாடகம் அமைந்த காரணத்தினால், ஏராளர் சமூகத்திற்கும் வெள்ளாளருக்குமிடையிற் சண்டையேற்பட்டது. இச் சண்டையிற் பலர் காயமடைந்தனர். இறுதியில் மணியகாரர், 'பள்ளு நாடகம்' மேடையேறலாகாது எனத் தடைவிதித்து விட்டார்.

மாதகளைச் சேர்ந்த அண்ணாவியார் ஒருவர் கதிரைமலைப் பள்ளில் உள்ள பாடல்களுடன் வேறு பாடல்களையும் சேர்த்து வடமோடி நாடகமாக அதனை ஆடுவித்துள்ளார் எனத் தெரிகிறது.

கதிரைமலைப் பள்ளு என்னும் பிரபந்தத்தைப் பதிப்பித்த குமாரசவாமி, இப்பள்ளு நூலின் ஏடுகளைத் தேடியலைந்த காலத்தில் ஏற்பட்ட அனுபவமொன்றைப் பின்வருமாறு கூறுகின்றார்.

அல்வாயில் ஆடப்பட்ட 'பள்ளு' நாடகம் பிரசித்திபெற்றது. கடைசியாக இது 1920 ஆம் ஆண்டு மேடையேறியது. அவ்வுர் வெள்ளாளப் பெருமகன் ஒருவரைக் கேவி செய்வதாக இந் நாடகம் அமைந்த காரணத்தினால், ஏராளர் சமூகத்திற்கும் வெள்ளாளருக்குமிடையிற் சண்டை யேற்பட்டது. இச் சண்டையிற் பலர் காயமடைந்தனர். இறுதியில் மணியகாரர், 'பள்ளு நாடகம்' மேடையேறலாகாது எனத் தடைவிதித்து விட்டார்.

"இந்துல் ஏட்டுப் பிரதி வைத்திருப்- பவர்களைத் தேடி உசாவித் திரிந்த காலத்தில், மாதகலில் அண்ணாவி (குத்திரதாரர்) யாக நடிகரைப் பயிற்றும் ஒருவர் என்னென் சந்தித்துத் தன்னிடமிருக்கும் ஏடே சரியான பள்ளுப் பிரபந்தமென்றும், எனக்குக் கிடைத்த நூல் 'அரிவி வெட்டுப் பாட்டு' என்றும் சொல்லி ஒரு பிரமாண்டமான ஏட்டைக் கொண்டு வந்து காண்பித்தார். அதில் பண்ணைத் தலைவன் அரசனாம்க் கொலுவீற்றிருந்து, பயிரிடுங்குடிகளின் மிருகங்கள் பயிரையழிப்பதாகக் குடிகள் முறையிடப் பண்ணையரசன் வேட்டைக்குப் போதல், முத்த பள்ளியின் பிரசவத்துக்கு மருத்துவச்சி வருதல், இளைய பள்ளிக்கும் குறத்தி கைபார்த்துக் குறி சொல்லல் முதலிய விலாச உறுப்புகளுடன், விலாசப்பாங்கான தரு, கொச்சகம் முதலிய சேர்க்கப்பட்டு இடையிடையே இந்நாலில் உள்ள செய்யுள்களும் கானப்பட்டன. புதிதாய்ச் சேர்ந்தவர்களும் கதிர்காமத்து முருகவேள் துதியே விரவியிருந்தன. "திறாமா" மெட்டிலே வேறு நூலிருப்பதாகவும், தன் கையிலிருந்த ஏடே உண்மையான கதிர்காமப் பள்ளு நாடகம் எனவும் வாதாடினார் அண்ணாவியார். மேற்கூறிய வற்றால் இசைப்பாட்டாகவும், நாடகமாகவும் பாமரரால் இந்துல் இற்றைவரையும் போற்றப்பட்டு வருதல் தேற்றம்" எனக் கூறுகிறார் குமாரசாமி.

குமாரசாமியின் கூற்றிலுருந்து பின்வரும் உண்மைகள் புலனாகின்றன.

1. கதிரைமலைப் பள்ளு நாடகமாகப் பல இடங்களிலும் ஆடப்பட்டு வந்திருக்கிறது.
2. பல வடிவங்களிலும் ஆடப்பட்டுள்ளது. உதாரணமாக 'வடமோடி', 'விலாசம்', "திறாமா" என்பவற்றைக் கூறலாம்.
3. கதிரைமலைப் பள்ளில் காலத்துக்குக் காலம் இளைக் கொருக்கல்கள் செய்யப்பட்டுள்ளன.
4. குறத்தி குறிசொல்லும் காட்சியும் சேர்க்கப்பட்டுள்ளதிலிருந்து, குறவஞ்சி நாடகத்தின் செல்வாக்கும் வடிலங்கை நாடகத்திலிருந்திருக்கிறது.
5. இது நாடகமாக மட்டுமன்றி, இசைப் பாடலாகவும் பாடப்பட்டு வந்துள்ளது.

பள்ளு	நாடகத்தை	இதுவரை
ஆராய்ந்தனவற்றிலிருந்து	பின்தூரும்	கருத்துகள்

தெளிவாகின்றன.

1. பள்ளுப் பாடல்கள் ஆரம்பத்தில் வயல்களிற் பாடப்பட்டு வந்தன.
2. பின்னர் அவற்றை உழவரும், உழத்தியரும் பாடியுமாடியும் வந்தனர்.
3. காலப்போக்கில் அவை பிரதேச ரீதியாக, கோயில் பற்றியதாகவும் அமைந்தன. உதாரணமாக முக்கூட்டற் பள்ளு, திருமலைப் பள்ளு, சீர்காழிப்பள்ளு, கதிரைமலைப் பள்ளு, பறாப்ளை விநாயகர் பள்ளு என்பளவற்றைக் கூறலாம்.
5. ஒவ்வொரு பள்ளுப் பிரபந்தத்திலுங்கூட இரண்டு ஊர்ப்பெயர்கள் அல்லது பிரதேசப் பெயர்கள் சிறப்பித்துக் கூறப்பெறுவதை அவதானிக்கலாம். எடுத்துக்காட்டாக முக்கூட்டறபள்ளில் முக்கூடல் மருதார் ஆகிய இடங்களும், கதிரைமலைப் பள்ளில் மகாவலிகங்கை, பசீரத சுங்கை ஆகிய பகுதிகளும், பறாளை விநாயகர் பள்ளில் சோழமண்டலம், சமூமண்டலம் ஆகிய பிரதேசங்களும் சிறப்பித்துக் கூறப்பெறுவதைக் காணலாம்.
6. மேலே குறிப்பிட்ட அமைப்பினைப்பெற்று வளர்க்கியற் பள்ளுப் பிரபந்தங்கள் இன்று புதியதொரு தனித்துவமான இலக்கிய வடிவமாக அமைந்துவிட்டன.

நாடகக் குழு ஒரு குடும்பம் போல்
இயங்கவேண்டும்
பேர்தோவ்டின் (ஜெர்மன் நாடக மேந்த)

"பார்வையாளர்கள் தாம் வேறு, நடிகருடன் சேர்ந்து ஒரு சடங்கில் கலந்து கொள்வதைப்போல் நிகழ்ச்சிகளைப் பார்த்தாலும், தாம் பார்ப்பது ஒரு நாடகம்தான் என்பதை மறந்துவிடாதிருக்க நாடகமும் நடிப்பும் அனைய வேண்டும்".

பேர்த் தோவ்ட்

பழந்தமிழ் நாட்டில் நாடகம்

- சிலகுறிப்புக்கள் -

துமிழ் நாடகம் பழந்தமிழ் நாட்டில் வழங்கி வந்த வரலாற்றை இச்சிறு கட்டுரைகோடிட்டுக் காட்ட முனையும் சங்ககாலம் என இலக்கிய வரலாற்றாய்வாளர்கள் கருதும் காலப் பகுதியையே இங்கு பழந்தமிழ் நாடு எனக் குறிப்பிட்டுள்ளன.

பொதுவாக நாடகத்தோற்றம் பற்றிக் கொள்ளப்படும் கருத்துக்களே தமிழ் நாடகத்தோற்றத்திற்கும் பொருந்துவதாக அமைகின்றன. பெருமளவுக்கு உலகப் பொதுவான பலதன்மைகளின் ஊற்றுக்களையும், ஓட்டங்களையும் தமிழ் நாடகமும் கொண்டுள்ளது.

காலதுடிப்படையில் தமிழ் நாடகவரலாற்றைப் பாகுபாடு செய்வது மிகவும் கடினமானது. ஏவே பகுக்கப்பட்டுள்ள இலக்கிய வரலாற்று அடிப்படையிலே தமிழ்நாடக வரலாற்றை ஆராய்வதிலும் பல பிரச்சினைகள் தோன்றுகின்றன.

பழந்தமிழ் நாட்டில் நிலவிய நாடக மரபுகளை ஓரளவுக்குத் தெளிவாக அறிந்து கொள்ள முனையும் பொழுது காலங்களையறையைப்பின்வருமாறு பாகுபாடு செய்யலாம் போற்தோன்றுகின்றது.

1. கி.பி. 250 வரையான காலப்பகுதி
2. கி.பி. 250-400 வரையான காலப்பகுதி
3. கி.பி. 400-600 வரையான காலப்பகுதி

மேற்காட்டிய இப்பகுப்பு பழந்தமிழ் நாட்டு நாடகவரலாற்றை ஆயுவதற்கோ அறிவதற்கோ ஆன ஒரு முடிந்த முடிவான பகுபு என்று குறிப்பிடமுடியும். எனினும் தமிழ் நாடக வரலாற்றை விளக்கிக் கொள்ளவதற்கு வாய்ப்பான ஒரு பகுப்பாக இதனைக் கருதலாம்.

பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் வழி தமிழ்நாடக வரலாற்றை ஆய்வு செய்தவர்களிலே பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி விதந்து குறிப்பிடப்படவேண்டியவர். வெளிவராதிருந்த நாடகவரலாற்றின் ஊற்றுக்களையும், ஓட்டங்களையும் கண்டறிந்து காட்டிய பெருமை அவரையே சாரும்.

பழந்தமிழ் நாட்டின் நாடகமரபினைத் தெளிவாக அறியக் கி.பி. 400-600

வரையான காலப்பகுதியையே பூரணமாக ஆராய வேண்டும். ஏற்தாழுச்சிலப்பதிகாரம் இக்காலம் பகுதிக்குரியதென்று மனங்கொண்டார்களேயன்றிப் பொருள் காட்டும் நுண்ணிய

ஆய்வாளர்கள் கருதுகின்றனர்.

சிலப்பதிகாரத்திற்கு முந்திய காலப்பகுதியிலே தமிழ் நாடகம் நிதழந்த. நிலவிய முறைகளைத் தெளிவாக அறிவதற்பல் இடர்ப்பாடுகள் காணப்படுகின்றன. சிலம்பிற்கு முந்திய தமிழ் இலக்கியங்களிலே நாடகம் பற்றிப் பேசப்படுவதற்குக் கொண்டு, தமிழ் நாடக வரலாற்றைத் தெளிவாக வரையாறு செய்ய முடியாதுள்ளது.

சங்க இலக்கியங்கள் தோன்றியபின்னனி, அக்காலப் புலவர்களின் வாழ்வியல், தொகுத்தோன் தொகுப்பித்தோனின், சமய, சமூக, அரசியல் ஈடுபாடுகள் பொருளியற்பாக்கு, புலவர்முதிர்ச்சி முதலியவற்றைத் தெளிவாக அறியும் வரை தமிழ் நாடக வரலாறுபற்றிய ஆய்வு தெளிவாற்றே காணப்படும்.

பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் நாடகம், சுத்து எனும் சொற்கள் சிற்சில இடங்களில் ஒரே பொருளிலும், சிற்சில சந்தர்ப்பங்களில் வெவ்வேறு பொருளிலும் வழங்கிவந்துள்ளது. உரையாசிரியர்கள், சுட்டும் காரணங்களை முடிந்தமுடிவாக ஏற்கவேண்டுமென்பதில்லை. மூலதுல் தோன்றிய காலத்திற்கும் உரையாசிரியர்கள் தோன்றிய காலத்திற்கும் இடையேயுள்ள “கால இடை வெளியை” மனங்- கொண்டே உரையாசிரியர்களையும் ஆராயவேண்டும். எனினும் தற்கால ஆய்வாளர்களைவிட உரையாசிரியர்களின் காலதீடுவெளி மூலதுலோடு அண்மித்ததா- கவே இருக்கின்றது. அடியார்க்கு நல்லார் உள்ளிட்ட- பெரும்பாலான உரையாசிரியர்கள் தாம் வாழ்ந்த காலத்து நிலவிய நாடகமரபுகளையும் உள்ளவர்களியே உரைகள்கூடுள்ளனர் எனக் குறிப்பிடுவது தவறாகாது. பொதுவாகத் தமிழ் நாடக வரலாற்றின் “ஆதிமூலக்களை” உரையாசிரியர்கள் பூரணமாக அறிந்திருந்தார்கள் என்று குறிப்பிட முடியாது.

நாடகம் குத்து என்ற இரு சொற்களுக்கும் அடிச் சொற்கள் (Root) வேறு வேறென்பதையும் அவதானிக்க வேண்டும். தமிழ் மொழியில் வழக்கிவரும் “ஒத்தசொற்கள்” என்ற வழக்கு பல இடங்களில் ஆய்வு நெறி முறை கண்ண திசைதிருப்பியுள்ள மையையும் அவதானிக்கவேண்டும். “எல்லாச் சொல்லும் பொருள் குறித்தனவே” எனும் இலக்கணவி தினைய

எஸ். சிவலிங்கராஜா எம். எ. முதுநிலை விரிவுஞாயாளர்,
தமிழ்த்துறை யாழ்ப்பாணப்
பல்கலைக்கழகம்

இக்கூத்தர்குழாம் “பழுமரம் தேரும் பறவைபோல்” கல்லென சுற்றுமொடு (பெரும்) வாழ்ந்தவர்கள். நாடகத்திற்கு இசை முக்கியம் என்பதையும் இசைவிக்க இசைக் கருவிகள் முக்கியம் என்பதையும் பழந்தமிழ்மக்கள் நன்கு அறிந்திருந்தனர்.

வேறுபாடுகளைப் பலர் மனங்கொள்ள வில்லையென்பதையே நாடகம், கூத்துப் பற்றிய சொல் ஆய்வுகள் காட்டி நிற்கின்றன.

இந்தியாவின் மற்றைய பகுதிகளைப் போலவே தமிழ்நாடும் சமன்ற, அசமத்துவ வளர்ச்சியையுடைய சமூக அமைப்பினைக்கொண்டதாகவே இருந்து வந்துள்ளது. தமிழ் இலக்கியங்கள் சுட்டும் தினைக் கோட்டாடுகள் சமன்ற வளர்ச்சியை வெளிக்கம் போட்டுக் காட்டும் விளக்குக்கள் என்னாம். தமிழ் நாட்டின் சமூக பொருளாதார, கலாசார நடவடிக்கைகளை அறிய முனைவோர் சங்க காலத் தினைமரபு பற்றிய பூரணமான அறிவுடைய யவராக இருக்கவேண்டியது அவசியமாகின்றது.

தமிழ் நாட்டின் சகல அரங்குகளும், அல்லது நாடக நடைமறைகளும் சங்க இலக்கியங்களிற்பதிவாசி- யுள்ளன என்று துணிந்து கூறமுடியாது. சமூகமேலாதிக்கம் கொண்ட உயர்ந்தோர் குழுமானால்லின் வரலாற்றையே பெரும் பாலும் சங்க இலக்கியங்கள் சித்தரிக்கின்றன என்று கருதுவார்.

தமிழ் நாடகம் பறவாற்றக் கங்கலூக்கியங்கள் வழி ஆராய்ப்புக்கவோருக்கு நாடகம் பற்றிய சில செய்திகளும், உவமைகளுமே ஆதாரமாகக் கிடைகின்றன. செய்திகளையும் உவமைகளையும் புனையாகக் கொண்டு தமிழ் நாடகப் பரவையை இலகுவாகக் கடக்கமுடியாது.

பழந்தமிழ் இலக்கண நூலான தொல்காப்பியத்திலே நாடகம் பற்றிய செய்தியும், கூத்தார் பற்றிய தகவல்களும் காணப்படுகின்றன. ஆய்வாளர்களிடையே நாடகம் வேறு, கூத்து வேறு என்ற கருத்தோட்டம் தோன்றுவதற்குத் தொல்காப்பியமே வழிவகுக்கின்றது என்னாம்.

பழந்தமிழ் மக்களின் வாழ்வியல் அமிசங்கள் பலவற்றைத் தன்னக்கேடு கொண்டு விளங்குவது தொல்காப்பியமாகும். எழுத்தும் சொல்லும், பொருளும் என முப்பகுப்பினையுடைய இவ்விலக்கண நூலினாடு பழந்தமிழ் மக்களிடையே நிலவிய நாடக மரபுகளுக்கான சான்றாதாரங்கள் சிலவற்றைப் பெற்றுமுடிகின்றது. தொல்காப்பியப் பொருளாதிகாரம் தரும் தகவல்களும், சங்க இலக்கியம் சுட்டும் “நிகழ்வுகளும் சிற்சில இடங்களில் உடனபட்டும், சிற்சில இடங்களில் முரணபட்டும் செலவிடையும் அவதானிக்க முடிகின்றது. (ஏலவே குறிப்பிட்டமைபோல இம்முரணபாடுகளுக்கு உரையாசிரியர்களும் ஓர் காரணம் என்னாம்)

நாடகவழக்கினு முவகியல் வழக்கினும் பாடல் சான்ற புலதெறி வழக்கங் களியே பரிபாட்டாயிரு பாங்கினு முரியாதாகு மென்மொர் புலவர்
(தொல். ஆக. 53)

நாடக வழக்கு என்ற தொடருக்கு உரைக்கற வந்த

நச்சினார்க்கினியர், “முதல் கருவுரிப் பொருளென்ற மூன்றுங்கூறவின் நாடக வழக்கு” என்று குறிப்பிடுவார். இவ்வுரைப் பொருத்தப்பாடு நுளித்து ஆராய்தற்குரியது.

நாடக உயிரோட்டத்தைப் பல நிலைகளில் வெளிக்கொண்டுவர கலிப்பாவின் உருபுக்களான் - தரவு, தாழிசை, தனிச்சொல், சரிதகம் முதலியன் துணைசெய்கின்றன. அரங்கநிதிக்கும்வாக நாடகம் நிகழும் வகையில் அதன் பல்வேறு நிலைக்கணையும் கண்டு கொள்ளல் கலிப்பா உதவுகின்றது என்று பேராசிரியர் அ. சண்முகதாஸ் குறிப்பிடுவார். (நாடகவழக்கும் உலகியல் வழக்கும், இரண்டாவது தமிழராட்சி மகாநாட்டுமலர் 1968).

கூத்துப்பற்றி மாத்திரமன்றி கூத்துக் களைஞர்களின் வாழ்க்கை நிலையையும் தொல்காப்பியம் தெளிவாகச் சுட்டிச் செல்லின்றது. “நாடகமக்களிர்” எனப்பேசப்படும் மரபு சங்கஇலக்கியங்களிலே வழக்காறாகவே வந்துள்ளது. ஆற்றுப்படை என்னும் இலக்கியவடிவத்திற்கு இலக்கணம் கூறவந்த தொல்காப்பியர் பின்வருமாறு குறிப்பிடுவார்.

“கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறவியும் ஆற்றிடைக் காட்சி உறும் தோன்றிப் பெற்ற பெருவாம் பெறார்க்கு அறிவுறிச் சென்று பயனெதிர்ச் சொன்ன பக்கமும்”

(தொல் பொருள்)

இந்துற்பாவுக்கு நச்சினார்க்கினியர் கூறும் உரை மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. நச்சினார்க்கினியரின்செய்தீர்கள் ஒர் பகுதி பின்வருமாறு அமைசின்றது.

“ஆடன் மாந்தரும், பாடற் பாணரும், கருவிப்பொருநரும் இவருட் பெண்பாலாகிய விறவியும் என்னும் நாறபா- வாரும் தாம் பெற்ற பெரும் செல்வத்தை எதிர்வந்த வறி- யோர்க்கு அறிவுறுத்தி அவரும் ஆண்டுச் சென்று தாம் பெற்றவை யெல்லாம் பெறுமாறு கூறிய கூறுபாடும்”
(தொல் பொருள் நச்சி)

தொல்காப்பியம் இலக்கியவடிவமொன்றிற்கு கொடுத்த வரையறையினாடு தமிழ் நாட்டின் நாடகவரலாற்றை அறியுமுடியாவிடினும் நாடகச்- சார்புணை கூத்தர்குழுமின் வாழ்க்கை நிலையை நன்கு அறிய முடிகின்றது.

தமிழ் மரபிலே நாடகம் சிறப்புறப்பேணப் படாமைக்கு அல்லது போற்றப்படாமைக்கான காரணத்தை அறிந்து கொள்ளமேற்காட்டிய நூற்பாலும் அதன் உரையும் பெருமளவுக்கு உதவுகின்றன. நாடகமாந்தர், அல்லது கூத்துர் குழாம் அக்காலச் சமூகத்தில் பெற்றிருந்த அங்கீகாரமும், அவர்களது வாழ்க்கை முறைமைகளும் துமிழ் நாடகத்தின் செந்தெறியைப் பெருமளவுக்குப்பாதித்திருக்கும் என்று குறிப்பிடுவதும் தவறாகாது.

பத்துப்பாட்டு எட்டுத் தொகை நூல்களையும், தொல்காப்பியத்தினையும் துணைக்கொண்டு ஆராய்ம் பொழுது பழந்தமிழ் நாட்டிலே செழுமைமக்க நாடகமரபொன்று நிலவியுள்ளது என்றே கருத வேண்டியுள்ளது. இன்றைய நோக்கில் நாடகத்தின் தன்மைகளை அல்லது கூத்துக்களின் நெறிமுறைகளைச்

சங்க இலக்கியங்களிலேதே முற்படும் பொழுது தான் பல பிரச்சனைகள் தோன்றுகின்றன.

ஆல், பாடல், அபிநயம் முதலிய அமிசங்களுடன் பலவேறுவகையான வாத்தியங்கள் சரிதம் ஒரு குறிப்பிட்ட இத்தில் (அரங்கில்) ஓர் நிஷ்டவு நிகுஷ்டத்திக் காட்டப்படுவதை என்பதற்கு இலக்கியச் சான்றுகள் உத்திராகக் கிடைக்கின்றன,

“பாடலோர்த்து நாடக நயந்து” (பட். பாஸ. 114) எனப்பட்டினப்பால் கூறும். “பாட்டைக் கேட்டு நாடகங்களை விரும்பிக் கண்டு” என்ற நச்சினார்க்கிளியர் உரை கூறுவர். நயந்து எனும் சொல்லுக்குச் செவ்வது, இரசித்து, மசிழ்ந்து எனப் பொருள் கூறாது ‘விரும்பிக்கண்டு’ என உரையாளர்கள் கூறுவதனையும் அவதாளிக்கவேண்டும்

பன்னடைக்காலத்தில் ஆண்களும் பெண்களுமாகக் கூடி ஆடச் செல்லும், அல்லது மசிழும் வழக்காறு உலகப்பொதுவானதாக நிலவிவந்துள்ளது. வெற்றி, களிப்பு, நம்பிக்கை, முன்னர் நிகழ்ந்தது என்ற ஜதிகம் ஆசியவற்றின் அடிப்படையிலே ஆடலும் பாடலும் இணைந்த ஓர் வகைச் “சடங்குமுறை” தமிழகத்திற்கு வெளியேயும் நிகழ்ந்துவந்துள்ளது என்பதற்குக் கீழ்வரும் பகுதி சான்றாக அமையும்.

“ஆரோனின் சகோதரியாகிய மிரியாம் என்னும் தீர்க்கதறிசி

யாளவளும், தன்னையிலே தம்புரை எடுத்துக் கொண்டாள்.

சுகல ஸ்திரிகளும் தம்புருக்களோடு நடனத்தோடு அவர்களுக்குப் பின்னே புறப்பட்டுப் போனார்கள்”

(யாத்திரைகமம் 15ம் அதிகாரம், 20,21ம் வசனம்)

களிப்புக்கும் ஈடுபாட்டிற்குமான ஓர் அவைக்கார்ந்துகளை யாக நாடகம் விளங்கியுள்ளது. “கடை தழுவிவரும் கூத்தாக” நாடகம் நிலவியது என்பது உண்மையேயெனினும், கடை தழுவாத, கடைப்புணர்ப்பில்லாத ஓர் வகை ஆட்டமரபும் நிலவியுள்ளது போலத்தோன்றுகின்றது.

பழந்தமிழ்நாட்டில் நிலவிய நாடகமரபிலே முக்கியமான சில அமிசங்கள் காணப்படுகின்றன. கூத்தர், பானர், விறலியர் முதலிய தொழில் முறைக் கலைஞர்களால் அரசனைப் பண்டபத்தில் ஆடப்பட்டவை சங்க இலக்கியங்களில் “பரிசு பெறும்” களைஞர்களாகக் காட்டப்படுவர்கள் பெரும்பாலும், அரசனை, சமூக உயர் அந்தஸ்தில் உள்ளோரின் “வாசஸ்தலங்களில்” தமிழரன்காட்டியவர்களேயென்ன வாம். பெருமளவுக்கு மசிழ்சீக்குரிய அமிசங்களைக் கொண்டதாக இத்தொழில்முறைக்கலைஞர்களின் நாடகங்கள் அமைந்திருக்கவேண்டும். வரம்பிக்குத் தீவர்களது நுத்ததைகள் காலப்போக்கில் நாடகத்தின் வீழ்ச்சிக்குக் காரணமாக அமைந்திருக்கலாம் என்று ஊசிக்கலாம்.

இக்கூத்தர்குழாம் “பழுமரம் தேரும் பறவைபோல்” கல்லென் சுற்றுமொடு (பெரும் வழந்துவர்கள்). நாடகத்திற்கு இசை முக்கியம் என்பதையும் இசைவிகிக் இசைக் கருவிகள் முக்கியம் என்பதனையும் பழந்தமிழுமக்கள் நன்கு அறிந்திருந்தனர்கோடியர், வயிரியர், கண்ணுளர், விறலியர், பானர், முதலிய சொற்களையே சுட்டியுள்ளது என்க்கருதலாம். தொழிலின் பெயராலும், வாத்தியங்களின் பெயராலும் ஒரு கூட்டத்தினர் அழைக்கப்பட்டுள்ளனர் இவர்களின் பிரதான

தமிழ் நாடகவரலாற்றை ஆராய்ந்தறிய உதவும் ஓர் அரிய இலக்கியமாகக் கவித்தொகை காணப்படுகின்றது. கவியியாப்பு அமைதியே ஓர் நாடகப் பாங்கானது தான். தமிழ் நாட்டின் நாடகவரலாற்றை அறியச் சிலம்புக்குமுந்திய சிறந்த நாலாகக் கவித்தொகை காணப்படுகின்றது.

வாழ்க்கைத் ‘தொழிலாக’ க்கலை நிலவியது என்று கருதமுடிகின்றது.

தொழில்முறைக்கலைஞர்கள் வழிவரும் நாடக மரபினனப் போலவே சமயச்சடங்குகளின் அடியாக, வழிபாட்டுமரபினையொட்டியெழுந்த நாடகமர- பொன்றும் தமிழிலே நிலவுயுள்ளது. பத்துப்பாட்டு, எட்டு தொகைநூல்களிலே பரவலாகச் சமயச்சார்புடைய சடங்காசார முறைமைகளைக் கானுக்கிறோம். களவேள்வி, வெறியாட்டு, வாடாவள்ளி, குரவைக்கூத்து, ஈத்ரீராடல் முதலியவை நாடகத்தன்மை கொண்டவை. ஒரு காலத்தில் சமயச்சடங்காக இருந்து பின்னர் இவை நாடகமாக வளர்ந்தது என்று அய்வாளர்கள் கருதுகின்றனர்.

சமயச்சாரபுடைய சடங்காசார வழிவரும் நாடக மரபுகளையும், தொழில்முறைக்கலைஞர்கள் அரசனையில் நிகழ்த்தப்பட நாடகமரபினனயும் விடச் சாதாரணமக்கள் மத்தியிலும் ஓர் நாடகமரபு நிலவியிருக்கவேண்டும். முற்குறிப்பிட்ட இருவகை மரபினரும் கலந்துகொண்டதாகப் பொதுமக்கள் சார் நாடகமரபு ஒன்று நிலவியுள்ளமைக்கான சான்றுகள் உள். “விழாவிற் கோடியர் நீர்மைபோல ஆகுளம் கழியும் இவெலுகம்”, “கூத்தாட்டவைக்களத்தற்றே” (குறான்) முதலிய தொடர்கள் பொதுமக்கள் சார்புடைய நாடக நிகழ்வினையே கூட்டிநிற்கின்றன. சிலப்பதிகாரத்திலே இதற்கான தகவல்கள் பலவற்றைக் காணலாம். தமிழ் நாடக வரலாற்றிலே சிலம்பு பெறும் இடம் தனித்து ஆராய்ப்பாவேண்டியது.

தமிழ் நாடகவரலாற்றை ஆராய்ந்தறிய உதவும் ஓர் அரிய இலக்கியமாகக் கவித்தொகை காணப்படுகின்றது. கவியியாப்பு அமைதியே ஓர் நாடகப் பாங்கானது தான். தமிழ் நாட்டின் நாடகவரலாற்றை அறியச் சிலம்புக்குமுந்திய சிறந்த நாலாகக் கவித்தொகை காணப்படுகின்றது.

பழந்தமிழ் நாட்டின் தமிழ் நாடக வரலாற்றைத் தெளிவாக அறியபத்துப்பாட்டு, எட்டுத்தொகைநூல்களும், தொல்காப்பியும், சிலப்பதிகாரமும் பெருமளவுக்கு உதவுகின்றன. இவற்றுள்ளும் கலைதொகை, பரிபாடல், சிலப்பதிகாரம் முதலியன் பழந்தமிழ் நாட்டின் பலவேறு தளத்திற்குரிய நாடக நிலைகளைத் தெளிவுபடுத்துகின்றன. எனினும் இன்று வரை கூத்து, நாடகம் என்ற இருநிலைகளுக்குமிடையே பழந்தமிழ் இலக்கிய மரபிலே ஒருவகை “மயக்கமும்” காணப்படுகின்றது.

இலக்கியங்கள் சுட்டாத, இலக்கியங்கள் வழிகாணமுடியாத தமிழ் நாடகமரபு ஒன்றும் பழந்தமிழ் நாட்டிலே நிலவியிருக்கவேண்டும் என்ற கருத்தை நோக்கிய ஆய்வுகள் இன்னும் நிகழ்த்தப்படல் வேண்டும்..

புதுக்கல்லை

நானும் ஒருவனாக

நாடகம் முடிந்தது நாலு பேரூடன்
நானும் ஒருவனாக
அந்தக் கூட்டத்தில்.
அவள் கனகா
கடலைக்காரி
“என்னடி எனக்கு
ஒண்டும் விளங்கயில்லை”
என்றும்
ஷபாஸ்! நவீனத்தின்
வெற்றிக்கு
இது முத்திரை
பாவம் அவள்.
“இவை படிச்சலைக்குத்தான்
நாடகம் போடுகின்ம்”
இரு இளக்களின்
முனு முனுப்பு வேறு.
சற்று அப்பால்
ஆசிரியை மீனா
அழுதே விட்டாளாம்
தவறான தாக்கமாச்சே!
அங்கே ஒரு பண்டிதர்
“கொச்சை வசனம்
பேசி கொல்லுறாங்க”
குழுகிறார்
நடப்பியல்
என்னாவது?
என்று நினைக்கையில்
“சினிமா மாதிரியே”
என்று ஒரு குரல்
நல்ல வேளை
நாடக வியலாளர்
கொஞ்சம் தூரத்தில்.
அவையனும் ஏதோ
களதக்கினம்
“வாழ்க்கையை
கலையுணர்வோடு காட்டினார்”

என்றதும்
ஓ! நானும் ஒரு
மான் - ஜால்லியலா?
தலையை
ஒரு கணம்
தடவிக் கொண்ட
அந்த வேளை
“ சமகால நிகழ்வோடு
இணையவில்லை”
“ மிஸ்டிக்கல் றியலிசம்
எடுப்பதவில்லை”
என்ற கதாசிரியர்களின்
முற்போக்கும்
யதார்த்தமும்
தலையைப் பியக்க
அந்தப் பேராசிரியர்
கையை விரித்து
“ஒரு முக்கிய அம்சம்
என்னவெனில்
இது ஒரு
புது வடிவம்”
என்றார்.
இப்பனும்
அல்காஷியும்
இனி எதற்கு
உள்ளே
புகுந்து
கதவைத்
திறந்து
அங்கே
வேஷம் கலைக்கும்
மனிதருடன்
நானும் ஒருவனாக.....

அல்லி

விமர்சனம்

1. நாடகம்:

“சத்தியத்தின் தரிசனங்கள்”

- * இது ஒரு நல்ல நாடகம். மாப்பிள்ளைமாரின் நகைச்சுவையைச் சற்றுக் குறைத்திருக்கலாம். மரியமதலோனாள் காட்சியின் ஓப்பீடு ஒத்துவரவில்லை. ஏனையவை அருளையாக இருந்தது. நல்ல ஆழந்தசிந்தனைக்குரிய நாடகம் (Serious Play)

- காலை சந்தூரம் பின்னை

- * நெறியாளர் பேர்மினஸ் நன்றாக முயற்சித்திருக்கிறார். மிக நல்ல உத்தி கையாளப்பட்டுள்ளது. மதலோனாள் காட்சிக்கும் சீதனைக் கொடுமைக்கும் சம்பந்தம் இல்லையோ?

S. T. அரசர்

- * இது ஒரு நல்ல நாடகம். சீதனைக் காட்சி சற்று நீண்டுவிட்டது. குரங்குக் காட்சியை நீக்குவது நன்று. சின்னாப் பாலன் சிறுவர்களுடன் விளையாடுவது இயற்கையாக இல்லையே. சப்பாத்தின் உருவகம் ஆதிக்கத்தை வெளிப்படுத்துகின்றது.

திரு. க. சிதம்பரநாதன்

- * மிகச் சிறந்த உத்தியைக் கையாண்டுள்ளைமையைப் பாராட்டலாம். விண்ணுக்கும் மண்ணுக்கும் பாலம் அமைத்த தன்மை வெளிப்பட்டது. சீதனைக் கொடுமையில் ஹாஸ்யம் கூடிவிட்டதால், கூறவந்த கருத்தில் இருந்து மக்கள் விடுபட்டு விட்டார்கள்.

பேராசிரியர் அ. சண்முகதாஸ்

- * கற்பினிப் பெண் புனிதத்தின் முக ஓப்பனை அந்த இடத்தில் யதார்த்தமாக அமையவில்லை.

- திருமதி மணோன்மௌி சண்முகதாஸ்

- * கர்த்தரின் வாழ்வோடு சமகால வாழ்வும் இனைந்த இந்த நாடகம் வெகு ஜோர். வஸட திருடிய பையனின் நடிப்பு ஒரு படிமேல்.

T. தருமாசா

- * சத்தியத்தின் தரிசனங்கள் புதிய பரிமாண வடிவமாக இருந்தது. தீஜத்தைக் காட்டி நின்றன.

- அபிர் ராஜன்

- * தற்கால நிகழ்வுகளைக் கதையில் கட்டுமைப்பில் இனைத்தூண்ணம் பாராட்டுதற்குரியது. சிறந்த கருத்துக்கள் வெளிப்படுகின்றது. சீதனைக் காட்சி நீண்டுவிட்டது. பெண் கொடுமைக்குள் பாலன் புகுந்தது சிவிமாவை நீண்டுவிட்டுகின்றது. நெறியாளரின் திறமையைப் பாராட்டத்தான் வேண்டும்.

- எ. எவ்விஸ் (ஆசிரியர்)

- * பேசுவின் போதனையும், வாழ்வும், அக்காலத்திற்கு மாத்திரமல்ல இக்காலத்திற்கும், சத்தியமாகவும், சவாலாகவும், சாட்டை அடியாகவும் இருந்தது என்பதைப் பேசாத காட்சிகள் காட்டி நின்றன. ஒளி, ஒலி, இசை, மேடை அமைப்பு, வெகு ஜோர்.

- சுவந்தம் குடும்பத்தினர்,

- * சம்மா சொல்லக்கூடாது. இது உங்கள் நவீன ஆற்றுகையில் ஒரு நீண்ட பாய்ச்சல்தான். முழு வெற்றியில்லாவிட்டாலும் ஒரு புதிய தினுக. நவீன உத்திகள் மூலமாக சமகால நிகழ்வுகளையும், ஓவங்களையும், அவங்களையும், மையப்படுத்தியமை, அதுவும் சிறில்லம் செப்தியுடன்? பாராட்டத்தான் வேண்டும்.

- இ. போல் பாலக்குமார்

- * “சத்தியத்தின் தரிசனம்” வியர்சனத்திற்கு ஏற்ற ஒரு நாடகம். திறமையான ஓப்பிடுதல். நல்ல ஒரு கதாசிரியர் உதயமாசியிருக்கிறார். எனக்கு ஒரளவு நிறைவு தந்தது. நெறியாளர் பேர்மினஸ்க்கு காட்சிப்படுத்தல் வந்துவிட்டது என்று தெரிகிறது. ஆழமான சிற்றினை, கற்பனை வளம் தெரிகிறது. இன்னும் முன்னேற இடமுண்டு. ஒளி க்காக நாடகமில்லை நாடகத்திற்காகவே ஒளி. ஒளியை நம்பி நாடகக் கருத்தை மூக்க வேண்டாம்.

- குத்தை ம. சண்முகவிங்கம்.

இந்நாடகம் திருமூலங்களாமல்லும் இதுவரை மேடையேற்றிய ஓளிவிழா நாடகங்களில் சுற்று வேறுபட்டதாக இருந்தது மனதைக் கவர்ந்த ஒரு ஜனரஞ்சக் நாடகமாக இருந்தது. யேசுவின் வாழ்வையும், சமகாலதிகாரங்களையும் காட்டிய பின் மேடையும், முன்மேடையும், தொங்களைக் கால அரங்காசியை “அரங்கப்பிடம்” “அரங்க சிரிசம்” என்பவற்றை நினைவுட்டியது. ஆனால் யேசுவின் வாழ்வை வரலாற்றை புரியாதவர்களுக்கு சுற்று—

- யெத்தால் மகிள்

நாடகம்: “அசோகா” தயாரிப்பு: திருமூலங்கள் கலா மன்றம்

அசோகா ஓர் அற்புத கலாஞ்சியபவம். மிக நீண்ட நாடகங்களின் பின் தலைநகரில் எல்பின்ஸ்ரன் அரங்கில் மாசி மாதம் 21ம் திகதி நல்லதொரு நாடகத்தைப் பார்க்கும் கலாஞ்சியபவம் கிட்டியது. “அசோகா” ஓர் அங்கண மேடை நாடகம். முப்புறமும் மறைக்கப்பட்ட உயர்வான தளத்தில் திறந்த நான்காவது புறத்தின் முன் அமர்ந்துள்ள மனிதர்களைப் பார்த்து நடிக்கப்படும் நாடக வகையைச் சார்ந்தது. வகைக்கத்திற்குரிய பேராசிரியர் நீ மரிய சேவியர் அவர்கள் வார்த்தைகளைப் பூந்த நாடகத்தை நெறிப்படுத்த அருங்கிரமிக்கன் எடுத்து இருக்கிறார். பயன் விள்ளோகவில்லை. இந்த பாரதியர் அசோகச் சக்கரவர்த்தியின் கலதையை கலா நிஷ்வாக்சியமை அவருடைய பரந்த மகிள் தேவதேநு மத்து கலர்களைக் கிழித்து வெளிக்கொண்டிருது. இந்த வகையில் அவருக்கு என் பாராட்டுக்கள். குத்த 10 ஆண்டுகளாக இந்த நாட்டின் சிரசிலும், சிமக்கங்கத்திலும் வடிக்கப்பட்டு, செங்குருதி ஊற்றினை பொறுக்க முடியாமல் சம்பந்தப்பட்டவர்களின் செவியில் எதிர்ப்புக் குரலை உரத்து ஒலிக்கச் செய்யும் மார்க்கமாகவே இந்நாடகம் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

யுத்தக்களை பயிற்சியின் பொழுதே நடிகர்களின் மாற்றங்கள் மூலம் குழந்தைகளிறுவரும் வளர்ச்சியடைவதைக் காட்டுவது நல்லதொரு உத்தி. முனிசிரேஷ்டர் பாத்திரம் ஏற்றவர் நடனத்தின் ஊடாகவே பரத முத்திரைகளுடன் யுத்தக் கலையைப் போதிப்பது சிறப்பாக உள்ளது. குழந்தையில் நல்ல சிவப்பாகக் காணப்பட்ட அண்ணன் வளர்ந்ததும் கறுத்து, கரப்பான் பூச்சி மீசையுடன் ஒரு கோமாளியாகக் காட்டப்படுவது தரிர்க்கப்பட வேண்டும். பட்டத்து மகாராணி வெற்றுப் பாதங்களுடன் வர மாட்டான். பாதராட்சைகள் கட்டாயம் அனிவிச்சப்ப வேண்டும் அசோகனாகப்

பாத்திரமேற்ற கொலின் என்டபவருடைய நடிப்பு அபாரம். இதுவரை இனிமையாகத் தவழ்ந்தும், குழந்தும் கவர்ச்சித்தும், குருவிகளாக கலகலத்துமினைந்தும், விலகியும் இசைமொழி வசனம் பேசிய வாத்தியங்கள், விளை, வயலின், மிருந்துகம், ஆர்கள், போன்றவை போரின் போது தூரவளி ஒலியைச் சமன்றடிக்கச் செய்திருக்க வேண்டும். அனற்பிழப்பை மாறி உபிழந்திருக்க வேண்டும். போர் முடிவில் அவை மெல்லமெல்ல அங்கித் தண்மை நினைவை அடைந்திருக்க வேண்டும். புத்த பிக்குகளின் வருகையும், அசோகாக் க்கூட்டுரப்பாளர் சக்கரவர்த்தியை ஆட்கொள்வதும் அருமை சபையில் இருந்த சிங்களவர், சிங்கள நாடகத்தையும், தமிழர் தமிழ் நாடகத்தையும், ஆங்கிலோயர் ஆங்கில நாடகத்தையும் நோர்விளீயர்கள் தமது நாடகத்தையும் பார்த்ததாக நினைத்திருக்கக்கூடும். இசையமைப்பாளர் எம். யேசுதான், நடன அமைப்பாளர் நளாயினி ஆழியோறைப் பாராட்டலாம். இசையும் கலையும் மொழி வரம்புகளைத் தாண்டி மனிதனை மேம்படுத்துகிறது. (இது “புதுமை இலக்கியம்” எனும் சுஞ்சிகையிலும் வெளிவர்த்துள்ளது)

- ராஜா ஸ்ரீ காந்தன்
(விமர்சனச் சுருக்கம்)

**நூல் - மானத் தமிழ் மறவன்
வெளியிடு - யாழ். இலக்கிய வட்டம்**

நாட்டுக் கூத்தாக வெளிவந்திருந்திருக்கும் இந்துல் சமூத்தமிழ் உலகு நன்கறிந்த தமிழ் அறிஞரும், எழுத்தாளருமாகிய திரு. க. சொக்கலிங்கம் (சொக்கன்) என்பவரால் எழுதப்பட்டுள்ளது. பாடல்கள் உண்மையிலேயே கருத்துச் செறிவும், இலக்கிய வேட்காயும் உடையனவாய், எதுகை மோணையுடன் கூடிய சந்தம் நிறைந்தனவாய் இருக்கின்றன என்பதில் சிறிதளவேனும் ஐயம் இல்லை. அதிலும் “பழைய பெருமைகள் பேசியே யாழ்ப்பானை பாழ்படுகின்ற தின்றே.....” என்ற அடியார்க்கு நல்லவன் கூறும் வரிகள் மனதைத் தொடுகின்றன.

ஐயா அவர்களின் அழகிய இக்கவினதைகள் அரங்கில் கூத்தாக வடிவம் எடுக்கும் பொழுது, நாட்டுக்கூத்தின் தனித்துவமான இசைவடிவமும், தாளவர்ப்பும் இணையும் பாங்கைப் பொறுத்து ஆகா! இது ஒரு “நல்ல கூத்து” என்றும் விற்பன்- னர்கள் கூறும் காலம் வரும்வரை பொறுத்திருப்போமா?

- பாவதாஸ்
அண்ணாவியார்

"கோலங்கள் ஜந்து"

நாடக நூல் விமர்சனம்
(கலை இலக்கியக்கவனவெளியிடு)

தெல்லிப்பளை கலை இலக்கியக் களத்தில் வெளியிடப்பட்ட "கோலங்கள் ஜந்து" என்ற நூல் நாடகங்கள் நாலுருவில் இல்லையே என்ற குறையை நிவர்த்தி செய்தது மிகவும் வரவேற்கத் தக்க வகையில் அமைந்துள்ளனமே பாராட்டதற்குரியது.

தொடர்ந்து பார்க்கத் துண்டும் தெளிவான ஒட்டம், எளிமையான, இயல்பான உரையாடல்கள் மூலம் கதையை, நாடகம் கருவை நகர்த்தும் திறமை, ஆரம்பத்திலே தந்துள்ள மேடைப் பிரிவுகளின் விளக்கங்கள் இந்நாலினை நேர்ச்சராக்கி வைக்கும் நல்ல அம்சங்கள். இந் நாடக நூலில் உள்ள நாடகங்களின் நவீன உத்திகள் கையாளப் பட்டுள்ளதை அவதானிக்க முடிவின்றது. ஆனால் இது சில இடங்களில் பார்வையாளர்களைச் சிற்றிக்கத் தூண்டுகின்றது என்று நாடக எழுத்தாளர் எண்ணியிருக்கலாம். ஆனால் இது ஆராய்ப்பட வேண்டிய தொன்றாகும்.

நாடகத்தில் மொழியினை ஒருவன் முறையில் அடுக்குவதன் மூலம் தான் உணர்ச்சி வரும். புரியாத மொழிப் பிரயோகங்கள் விததுவத்தைக் காட்டுவதாக அமையலாம். ஆனால் பார்வையாளனுக்கு அவை ஆறுதல் அளிப்பதில்லை. ஒரு சில நாடகங்களில் அச்சிக்கல்கள் இல்லை. ஆற்றொழுக்கான உரையாடல், பின்னவில்லாமல் கதையை நகர்த்திச் சொல்லும் பாங்கு வரவேற்கத்தக்கது. ஒரு சில நாடகங்களில் வரும் அத்தனை பாத்திரங்களும் நம்மத்தியில் நடமாடும் மனிதர்ரளைத்தான் காட்டுகின்றன. சமூகத்தை ஊடுருவிப்பார்க்கும் ஆழமான பார்வை ஒரு சிலருக்கு உண்டு. பேச்சுத் தமிழும், மண்வாசனையும் இல்லையென்று குறைப்படுவதற்கோ, யதார்த்தரீதியாக இல்லையென்று சொல்வதற்கோ இந் நாடகங்களில் குறைபாடுகள் இல்லை எனலாம்.

"வாழைமரம்" என்ற நாடகத்தின் ஆசிரியர் பல நவீன நுட்பங்களைக் கையாண்டுள்ளார். பாடல்களும், இசையும் நாடகத்தை மேலும் மெருகூட்டுகின்றது. பீதாம்பரம் என்ற பாத்திரம் அறிவு கூறுவதோடு, இன்றைய சமுதாயத்தவர் இழைக்கும் அநீதிகளைச் சுட்டிக் காட்டுவதோடு, அடக்கப்பண்பு நிஷேந்தவராகவும் காணப்படுகின்றார்.

குருவி கூவ மறந்ததோ? என்ற நாடகத்தின் ஆசிரியர் இன்றைய எம் மண்ணின் நிகழ்வுகளையும் தனது படைப்பில் படம் பிடித்துக்காட்டியுள்ளார். அகதிகள் என்ற பாத்திரப்படைப்பின் மூலம் கச்சிதமான பாத்திர வார்ப்பினை வடிக்க முடியும் என்பதினை நிருபிப்பதிலும், சாதி கெளரவும் என்ற இன்றைய சமுதாயத்தின் புரையோடிப்போன பிரச்சனைகளுக்கும் துணிச்சலான தீர்வொன்றினை இந்நாடகத்தில் தந்திருப்பதன் மூலம் அவரது புலமை வெளிக்கொணரப்பட்டுள்ளது.

"சபதம்" என்ற இலக்கிய நாடகம் புதுமை விரும்பிகளுக்கும், இசைப் பிரியர்களுக்கும் சவையுடுமா? என்பது சந்தேகமே. ஆனால் இந்நாடகத்தின் மூலம் குருபக்தி பற்றியும், நன்றி மறந்து தான் என்ற அகந்தையில் வாழ்பவர்களுக்கும் அறிவு புகட்டப்பிடிப்புக்கின்றது.

மெய்காணலும் மெய்யணர்தலும்' என்ற நாடகம், இக்கால சைவசமய மாணவர்கள் தமது சமய நூலகளில் உள்ள உயரிய கருத்துக்களை உணராத நிலையினை எடுத்துக்காட்டுகிறது. ஆசிரியர் என்ற பாத்திரத்தின் மூலம் இது விளக்கப்படுகின்றது. ஆனால் அந்த ஆசிரியன், அதுவும் இந்தக்காலத்தில் இவ்வளவு பழையவாதியாக இருக்கக்கூடாது. அந்த "சைவத்தமிழர்" (பெளத்த சிங்களவர்) என்ற புதுக்கோஷம் மதத்தால் வேறுபட்டாலும் இனத்தால் தமிழர் என்ற உணர்வு எழுசின்ற இன்றைய தலைமுறைக்கு ஒரு!! அத்துடன் ஒரு??

"நாகாக்க" என்ற இலக்கிய நாடகம் மனிதர்களின் மன உணர்வை வெளிப்படுத்தி கோப உணர்வின் மூலம் ஏற்படும் விபரீதங்களை நன்கு வெளிக்காட்டி இன்றைய சமூகத்திற்கு ஒரு படிப்பினையை உட்டுகின்றது எனலாம்.

பொதுவாக இந்நாலில் சமய, இலக்கிய, சமூக நாடகங்கள் படைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இந்நால் பற்றிப் பலரிடமும் ஒரு எதிர்பார்ப்பு இருந்தும் அந்த எதிர்பார்ப்பு ம இவ்வளவு தானா? என்ற ஒன்றை ஏற்படுத்தி விட்டதென்றே கூறுவேண்டியுள்ளது.

த. ஜோசப் ஜெயகாந்தன்

“கி. பி. 2000 ஆண்டில்....”

“இன்று சிறீஸ்துவுக்குப் பின் இரண்டாயிரம் ஆண்டு..! இருபத்தியோராம் நூற்றாண்டின் ஜனனம்”..... இவ்வுரை அன்மையில் யாழ் திருமறைக் கலாமன்றத்தினால் மேடையேற்றிய “கி.பி 2000” நாடகத்தின் ஓர் ஆரம்பம், எதிர்காலத்தை தொலை நோக்காக நோக்கி அமைக்கப்பட்ட மேற்படி நாடகம் ஓர் அந்து துண்பியல் படைப்பு.

இந் நாடகம் ‘நாடகப்பயிலக்’ மாணவர்களின் கூட்டு ஆக்கமென ஆரம்பத்தில் குறிப்பிடப்பட்டது. “மாணவர் ஆக்கந்தானே, பெரியதாய் என்ன?” என்ற உணர்வோடு நாடகம் பார்த்தவர்க்குப் பெரும் ஏமாற்றத்தையே அது கொடுத்தது. ஏனெனில் அது அனுபவம் மிகவும் ஆற்றுக்கொபோல் புதிய நோக்கில் புதிய சிந்தனையைக் கொடுத்து நின்றது “கி.பி. 2000”

மேடையின் இரு கரையினும் இரு ஓலியங்கள். ஒன்றில் கம்பியூட்டர்களும், தொலைத் தொடர்பு சாதனங்களும், மனிதர்களுமாய்த் தெரிய. மற்றயதில் மன நோய் குறியிடுகளும், எரிந்த குடிசைகளும் எலும்புக் கடுகளும் தெரிகின்றன. இவ்விரு ஓலியங்களும் சிந்தனையைக் குடைய, மேடைத்தினரை விலகுகின்றது. உறை நிலையில் பல சமூக மனிதர்கள் உணர்வச் சிலைகளாக நிற்கின்றனர். “கமான வாழ்வு இங்கே சுலையாகிப் போன்றதையா....” என முகாரி பின்னணியில் ஓலிக்கின்றது. பாடல் முடிய உறை நிலை கலைய மேடையில் நின்றவர் ஏதேதோ பேச்ததொடங்குகிறார்கள். பயித்தியமாகத் தோன்றுகின்றனர். தொடர்ந்து வெளிநாட்டில் இருந்து வைத்தியர் ஆய்வு செய்ய வருகின்றார். ஒவ்வொருவராக அவதாரிக்கின்றார். அவரது வேதனை அதிகரிக்கின்றது. அவரது பரிசோதனைமுடிவு “அவர்கள் அனைவரும் மனச் சிதைவுடையவர்கள்”.... இது கி.பி. 2000 ஆண்டில்.

யுத்தமும் யுத்த துழலும் அதன் தாக்கங்களும் தாங்க முடியாத மன வடுக்களைத் தோற்றுவிக்கின்றன. அவை சம்வங்களாக விரித்து நிகழ்காலத்துக்கு வருகின்றது. இன வயதிலேயே கணவளை இழந்த பெண். சிறு வயதில் விமானக் குண்டில் பெற்றோரைப் பறிகொடுத்து, வளர்ந்த பின்னும் மன முதிர்ச்சியற்ற வாழும் மனிதன், விசர் நாய்க் கடியினால் மருந்தின்றி மகனை இழந்து மனம் குழம்பிய தாய், வெளிநாட்டுக் கடிதத்தை எதிர்பார்த்து தனிமையில் வாடி மனநிலை குழம்பிய முதியவர். சிவாலிக் கடலில் மகளைப் பறிகொடுத்து மனம் முறிந்து வாழும் தந்தையென மன

நோயாளர் பட்டியல் நீள்கின்றது.

ஒவ்வொரு சம்பவமும் மிகவும் யதார்த்த மாகவும், சம காலத்தைச் சான்றதாகவும் நிகழ்த்தப்பட்டதால் அது பார்வையாளரை மிகவும் கவர்ந்து மட்டுமென்றி ஒவ்வொருவர் மனங்களையும் தொட்டது. யுத்தச்சூல் ஏற்படுத்தப் போகும் தாக்கத்தை 2000 ஆண்டில் நின்று நோக்கியுள்ளார்கள். சிறந்த ஓர்பிரதி, சிறந்த நெறிப்படுத்தல், சிறந்த தயாரிப்பென நாம் கூறிக் கொண்டே போகலாம். இதில் நடித்த நடிகர்கள் அனைவரும் தமது பங்கை சிறப்புற ஆற்றினர். வயல் ஏரியும்போது நெருப்பாகவும் கடல் அலைகலாகவும் நடிகர்கள் நடனத்துடன் யென்படுத்தப்பட்டது சிறந்த ஓர் உத்தியாகத் தோன்றியது. நாடக வெற்றியில் இசையின் பங்கு மிகமுக்கியமானது. அது அந்துமாக நாடகத்தை காவிச் சென்றது. ஒவி, ஒளியும் தமது பங்கை பிசுகின்றி ஆற்றின.

நாடகம் நல்லதொரு படைப்பாக இருந்த போதிலும் சிலவிடயங்கள் திருத்தப்பட்டிருக்கலாம். ஆரம்பத்தில் மன நோயாளர் சிலரின் பேச்கக்கள் சம்பவங்களை ஊகித்தறியக் கூடியவையாக இருந்தன. இவை தவிர்க்கப்பட்டிருக்கலாம். சில சம்பவங்கள் முடிந்த பின்னர் உரைரூப் அவை பற்றியே மீண்டும் கூறுவது அறைத்த மாவையே அரைக்குமாப்போல் தோன்றியது. சிலரின் பேச்கவும்கு ஏனையவர்களுடன் முரண்பட்டதாகத்தோன்றியது.

இவை தவிர்க்கப்பட்டிருக்கலாம். நாடகம் முடிவிலும் துண்பியலாகவே முடிந்தது. இதனால் பார்வையாளர் பலர் மனப் பாரங்களுடனேயே அரங்கை விட்டு வெளியேறினர். இதில் “பிறுஜற்றின்” அன்னியப்படுத்தல் யென் படித்துப்பட்டிருக்கலாம். ஏனெனில் இந்திக்குழுவுகள் யதார்த்தமானவை. இப்பிரிச்சனைக்- கான தீர்வும் தூப்படவில்லை. முடிவு கான- வேண்டியவர்கள் பொதுமக்களும் அல்லர். எனவே இது பார்வையாளர் மத்தியில் மேலும் மனத்தாக்கத்தை உண்டு பண்ணி இருக்குமோ என ஐயற்ற தோன்றுகின்றது.

மொத்தத்தில் சிறந்த ஒரு நாடகம். சிறந்த அளிக்கை. இதனை அளித்ததுடன் திருமறைக்கலா மன்றம் இலக்கிய, இசை, மோடி, மெளன் நாடககளென்ற தனது பட்டியலில் சிறந்த நவீன உளவியல் நாடகத்தை அளித்த பெருமையைப் பெற்று கொள்கின்றது.

J. ஜெயவாஸ்யி

‘பொய்க்கால்’

ஈடு பல்கலைக்கழகத் தலைப்பிடமாணவர்களின் அன்றைக்கால அரங்கப் படையல் ‘பொய்க்கால்’ என்னும் நாடகம் புதுப்புனல் பாய்க்கி நிற்கும் இவ்வாக்கம், பதின்மூன்று மேடைகண்டு, யாழிப்பிரதேசத்தில் நல்ல வரவேற்பு பெற்று வருகிறது. சவைஞர்களின் சிந்தனையைக் கிளரி, நற்திசை நோக்கிட உந்தும் வார்ப்பாக அமைவது இதன் சிறப்பமாக எனலாம்.

குதுகலமாக, கூடிவாழும் பண்பு மினிரி, கள்ளம் கபடமற்ற நூற்பிரசைகளின் சங்கமாய் அமையும் சமூகத்தின் இயங்கு நிலையை, ஆடல் பாடல் வடிவில் கண்டு களிக்கிறோம். ஆரம்பத்தில், அடுத்து அன்னியர் வருங்க, அவர்களது செலவக்கு விஞ்சி நிற்கும் போக்கு, இந்தச்சுத்த சமூகத்தை ஆட்டிப்படைக்கும் பாங்கை காக்கி நிற்கிறேம். சரண்டி சூழ்நிலை கண்டு கூட்டும் வாழ்வாக, தாழுண்டு, தம்வாழ்வுண்டு என்ற குறுகிய வட்டத்தில் குத்துகரணம்போடும் நிலைக்கு இந்தச் சமூகம் தள்ளப்படுகிறது. சலையழுகுடன் முன்வைக்கிறார்கள். இந்த நிகழ்வோட்டத்தை வஞ்சகமற்ற இளம் தலைமுறை, சுயநவப் போக்கை, சரண்டும் சமூக அமைப்பை எதிர்க்க முனைகிறது. அன்னியர் செல்வாக்குள் அக்ப்பட்டு சுயங்கு வாழ்வில் ஒரு ‘சதி’ வாழ்வு கண்ட பெரும் பாள்மை மக்கள் கூட்டம் இலட்சிய இளைஞர்களைத் தங்கள் குறுகிய வட்ட வாழ்வு நெறிக்குள் அழுக்க வலைவிக்கிறது. பிரச்சனை பெருக்கிறது. முரண்பாடு (Conflict) முறைக்கேறுகிறது. பெற்றதாய், பொது நல நோக்குப் பீற்றிடத் தொழிற்படும் மகன் முன் கண்ணீர் விட்டு குடும்பநலம் என்னும் சுயத்துள் ஈர்த்து இழுக்க முயல்கிறன். சகபாடிகள் துணையுடன் சுயநவ சமூகத்தின் பெருமூனையாக அமைந்த, பொய்க்கால் பெரியவரின் உதவியை நாடுகிறார். சவைஞர்களாக, பொய்க்காலில் நடந்தபடி, கபடச் சிரிப்பை சிந்தியபடி, அறியாதவர்களையே ஏதோ ஓது, வனை ஒன்றைக் கொடுத்து இளைஞர்கள் தீசைத்திருப்பப் போலிப் பெரியவர் முனைகிறார். இளைஞர்கள் (புதிய தலைமுறை) தப்பித்து, போலிக் சமூக நெறியை தூக்கி எறியும் நிலைப்பாடு நாடகத்தின் உச்சப் புள்ளியாக அமைகிறது. இடையிடை இளைணயத்தவறிய ரசிகர்கள்கூட்டு இந்தக் கட்டத்தில் மேடை நிகழ்வுண் இளைஞர்கள். ‘பொய்க்கால் ஆட்டம்’ என்னும் பண்பாட்டைத் தமிழர் ஆட்ட வடிவமும் நினைவுக்கு வருகிறது. நலை தாக்கத்தை இந்த உத்தி நிலைநாட்டுதிற்கெள்ளாம்.

கல்வி (Education) களிப்பு (Entertainment) என்பவற்றைவிட அறிவுச் சுடர் கொழுத்துதல் (Enlightenment) செப்பமான நாடகத்தில் மேலோங்கி நிற்குமென்பர் நாடகம் வல்லார். ஆடல் பாடல் விரவ, நகைச்சவை இழையோட சோகரசம் அளவாக ஆழமாக தெறிக்கவிடப்பட்ட இந்த நாடகம் சவைஞர்களை புரையோடிய இன்றைய சமூக அமைப்பின் பிழைக்கள் பற்றி சிந்திக்க வைக்கும் அமைப்பில் வெற்றிகாண்கிறது.

நாடகப்பட்டிறைப் பயிற்சி, ஒழுங்கான ஒத்திகையில் ஒரு கலையூருக் களிவிக்கம் கட்டமைப்பு, துடியாட்டமான அவைக்காற்றுக் கலைஞர் குழு, தகை சான்ற் நெறியாள்கை இந்த நாடகத்தின் வெற்றிக்கு காரணம் என்பது உண்மையே. ஒவ்வொரு கட்டத்தையும் மேலெடுக்கும் வகையில் கலைஞர் கண்ணன் அமைத்த இசை அமைப்பு வியக்கும் வகையில் அமைந்து, அளைத்து இளம் நடிகர்களும் இரகசியர்களை ஏமாற்றா வகையில் பத்திரிப் பண்புகளை இனங்காட்டி நடித்ததை உணரமுடிந்தது.

நாடகம் முடிவாடைகிறது என என்னும் வேணா, இயக்குநர் மேடைக்கு வருகிறார். தாய் (கயநலம்) மகன் (பொதுநலம்) பாத்திரவங்களை இருபுறமும் நிறுத்தி உரையாடுகிறார். சவைஞர்களையும் உவையாடலில் சர்ப்பவராக நிற்கிறார். சுயநலப் போக்கா, பொதுநல வாழ்வா இன்றைய சமூகத்துக்கு அவசியம். மக்கள் வாழ்வில் இருவகை நிலைப்பாட்டில் இருக்கும் பிரச்சனைகளை உரையாடலமுலம் முன்வைக்கிறார். இயக்குநர் மேடையை விட்டு நகர்ந்துவின் மகன் பாத்திரம் தாங்கிய நடிகர், பாத்திரத்தில் நின்றும் விடுபட்டு இன்றைய சீரழிந்த சமூகத்தின் தன்மைகளைப் பிடிடுகாட்டும் வகையில் பல நிகழ்வுகளைக் காட்சிப்படுத்துகிறார். எம்மிடை நிலவும் ‘ரியூசன்’ பைத்தியம், ‘மெசின் போல் இயக்கும் ‘ரியூசன்’ மாஸ்டரின் தன்மை, போதனையில் ஒன்று கூறி அடுத்த கணமே சாதனையில் எதிர்மாறாக நடக்கும் தந்தை, பணம் பற்றிய பைத்தியப்போக்கு, கட்டுப்பெட்டித் தனமான பிளர்ஸ்ப்பு, திருமணத்துக்காக மகளிரை வெளிநாட்டுக்கு அனுப்பும் கொடுமை போன்ற பல நிகழ்வோட்டங்கள் நாமே பச்சாத்துப்படும் நிலையை நாடகம் ஏற்படுத்துகிறது. வெளிநாட்டு மாப்பிள்ளைக்காக தன்னை வெளிநாடு அனுப்ப இருக்கும் நிலையை உக்கிரமாக மூர்க்கமாகச் சாடுவது போல் ‘பாஸ்போட்டை’யே எரிந்து சாம்பலை உழுக்கும் கட்டம் எம்முடன் ஏதேதோ பேசுகிறது. நடிப்பில் ஒரு உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்பு.

இயக்குநர் மேடையில் தோன்றியதில் இருந்து இறுதிவரை நிகழ்ந்த புதிய உத்திமுறை அமைப்பைப் புரிவதில் சிலர் சிக்கவுற்றிருக்கலாம். புரையோட்டிய இன்றைய சமூகப் போக்கு உக்கி உழுதுப் போகும் படுமோசமான நிலைக்குத் தள்ளப்படுகிறதே என்பதை வலுவாக்கி முன்னிறுத்துவே இயக்குநர் இந்த உத்தியை பரிச்சார்த்த முறையில் பலர் தோல்லியுறுவதுண்டு. எனது நோக்கில், இயக்குநர் வெற்றி காண்பதை மெச்சக்கிறேன். நெறியள்கை செய்த தீரு சிதம்பரநாதனின் அரிய முயற்சியின் அறுவடை ‘பொய்க்கால்’ இவரை நாடக உலகுக்குள் நுழைத்து ஊக்கிவளர்த்த கலாந்தி சி. மெளன்குரு, குழந்தை சண்முகவிங்கம் என்போர் நிலைப்படம் மனதில் நிகழ்த்தான் செய்தது.

ஏ.ரி. பொன்னுத்துரை

திருமறைக் கலாமன்ற

ஆவணச்சான்று

(1965 - 1993 யாழ்ப்பாணம்)

பக்தி நாடகங்கள் (1965 - 1989)

கல்வாரியில் கடவுள்
 சாவைவென்ற சத்தியன்
 அன்பில் மலர்ந்த அமரகாவியம்
 காட்டிக் கொடுத்தவன்
 அமைதியின் அஸ்னால்
 கவலையின் எல்லை
 சோதனைக்களம்
 ஒரு துளி
 கபட மனக்காவலன்
 வா மகனே வா
 குவலயம் பெற்ற குழந்தை
 அந்த இரவு
 களங்கம் 22.4.73, மாலை 6.30 மணி
 (தேவர்மண்டபம் திருச்சி - இந்தியா)
 களதயும் காவியமும்
 (தமிழராண்சி மகநாடு - யாழ்ப்பாணம்)
 அருளும் இருளும்
 உயிர் கொடுத்த உத்தமர்கள்
 கோயில் கண்ட கொலை
 கண்ணி பெற்ற கடவுள்
 செந்தனை
 அளவு கோல்
 எழுதிய கரம்
 இன்றிரவு
 பக்தர் இறைத்த செந்திர்
 கலக்கம் தீர்த்த கலிலேயர்
 சீரழிந்த செங்கோல்
 மூவேந்தர்
 அந்த இரவு தந்த அமைதி
 கொலையின் விலை
 பலிக்களம் (அசில இலங்கை ரீதியாக 24 தடவைகள்
 மேடையேற்றப்பட்டது)
 எழுதியவர் - } நி. மரியசேவியர் அடிகளார்
 நெறியாள்கை - }

களங்கம் - (1990 - 1993)
 - 12.04.90 (ஞாபவாகினி)

எழுதியவர் - } நி. மரியசேவியர் அடிகளார்
 நெறியாள்கை - }

களங்கம் - 27.04.90
 நெறியாள்கை - திரு. அ. பிரான்சீஸ் ஜெனம்
 மேற்பார்வை - நி. மரியசேவியர் அடிகளார்

யாழ்ப்பாணம்

சிலை உலா - 22
 23 }
 24 } 03.91

கல்வாரிப் பரணி- 10
 11
 12 } 04.92
 13

எழுதியவர் - } நி. மரியசேவியர் அடிகளார்
 நெறியாள்கை-

கன்னி பெற்ற கடவுள் - 28.12.92
 எழுதியவர் - நி. மரியசேவியர் அடிகளார்
 நெறியாள்கை - திரு. G.P. பேர்மினஸ்

பலிக்களம் - 01
 02 } 04.93
 03
 04
 20.02.93
 04.03.93 } கொழும்பு

முழு நீள மெளன நாடகங்கள்

எழுதியவர் - } நி. மரியசேவியர் அடிகளார்
 நெறியாள்கை -

புறம் 279/278 - 10. 07. 91 (யாழ். பல்கலைக்கழகம்)
 14.09.91

உருவாக்கம் - } நி. மரியசேவியர் அடிகளார்
 நெறியாள்கை -

அசோகா - 12.09.02
 20.09.92
 17.02.93 }
 18.02.93 } கொழும்பு
 01.03.93

நடன அமைப்பு - நாட்டியதாரகை திருமதி நலாயினி
 உருவாக்கம் - } நி. மரியசேவியர் அடிகளார்
 நெறியாள்கை -

நுணநாடகங்கள் - திருச்செல்வர்காவியம் 11-5.92
 நடன அமைப்பு - நாட்டிய தாரகை திருமதி நலாயினி
 உருவாக்கம் } நி. மரியசேவியர் அடிகளார்
 நெறியாள்கை }

நடன நாடகம் - மண்ணின் மெந்தர்கள் - 27.12.1992

எழுதியர் - திரு. S.A. அழகராசா
 நடன அமைப்பு - செல்வி நடன ஆசிரியர்
 வாசகி ஞானச்செல்வம்
 நெறியாள்கை - திரு. C. M. நெல்சன்

நடன நாடகங்கள்:

சிறை மீட்ட இறை - 06.02.93
 இலங்கையர்க் கோன் விலங்கு - 27.06.93
 மாணில் மயங்கிய மாதும் மன்னாலூம் - 11.07.93
 வி.மு. 2ம் நூற்றாண்டு - 04.10.10.93
 நடன அமைப்பு - நாட்டிய தாரசை திருமதி
 நல்லாயினி
 உருவாக்கம் - } நீ. மரியசேவியர் அடிகளார்
 நெறியாள்கை - }

இசை நடகம் -
 ஞானசெவந்தாரி - 29.06.91
 30.06.91
 01.07.91

தொகுப்பு - திரு. அ. பாலதாஸ்,
 திரு. அ. சன்டர்சன்
 நெறியாள்கை - நீ. மரியசேவியர் அடிகளார்.

இலக்கிய இசை நாடகங்கள் -
 வளையாபதி - 05.12.92
 13.12.92
 14.01.93

சிந்தாமனி - 28.02.92 (யாழ் பல்கலைக்கழகம்)
 26.04.92

குண்டலசேஷி - 03.02.93 (யாழ் பல்கலைக்கழகம்)
 05.02.93

எழுதியவர்கள் - நாடகப்பிரதியாக்கக்குழு (மன்றம்)
 நெறியாள்கை - நீ. மரியசேவியர் அடிகளார்

இசை நாடகம் -
 சத்திய வேளவி - 10.06.92
 16.09.92
 24.02.93 } கொழும்பு
 05.03.93

30.04.93
 02.05.93
 03.05.93

புத்தாக்கம் - } நீ. மரியசேவியர் அடிகளார்
 நெறியாள்கை - }

நாட்டுக் கூத்துகள்
 தீ ஒரு பாறை - 10.02.90 (கொழும்பு)
 25.02.90
 25.03.90
 22.05.90

இரத்தக்கடன் -	26.03.90
அனைத்தும் அவரே -	03.03.91
	31.03.91
இடமில்லை -	30.12.91
	03.01.92
எழுதியவர் -	} திரு. ச. பாலதாஸ்
அண்ணாவி -	
அமலமரித்தியாகிகள் -	16.08.90
எழுதியவர் - புலவர் திரு. பி. மிக்கேல்ப்பிள்ளை	(தூயமனி)
அண்ணாவி - திரு. ம. சாமினாதர்	
செந்தாது	09.02.93
எழுதியவர் - புலவர் பி. மிக்கேல்ப்பிள்ளை (தூயமனி)	
அண்ணாவி - திரு. பேக்மன் ஜெயராசா	
நீதி காத்தான் -	26.06.93
	30.10.93
எழுதியவர் - திரு. S.A. அழகராசா	
அண்ணாவி - திரு. பேக்மன் ஜெயராசா	
யுதகுமாரி	09.05.93
	19.05.93
	25.06.93
தொகுப்பு - அண்ணாவி. திரு. மு. துரைசிங்கம்	
அண்ணாவி - திரு. அ. பாலதாஸ்	
நாடகங்கள் -	
பொறுத்தது போதும் -	24.02.90
எழுதியவர் - திரு. அ. தார்ச்சியஸ்	
நெறியாள்கை - திரு. அ. பிரான்சீஸ் ஜெனம்	
நெஞ்சக்கணகல் -	15.03.92
	04.12.92
	20.06.93
	22.08.93
	17.10.93
உருவாக்கம் -	
தொகுப்பு -	} திரு. அ. பிரான்சீஸ் ஜெனம்
நெறியாள்கை -	
மாதொரு பாகம் -	30.08.92
	31.10.92
எழுதியவர் - குழந்தை திரு. ம. சண்முகலிங்கம்	
நெறியாள்கை - திரு. G.P. பேர்மினஸ்	

ஒளவையார் - 25.06.93
 எழுதியவர் - திரு. P.S. அஸ்பிரட்,
 திரு. ஆ. அண்டர்சன்
 நெறியாள்கை - திரு. G.P. பேர்மினஸ்
 மேற்பார்வை - நி. மரியசேவியர் அடிகளார்

மண்ணே சாட்சி - 13.07.93
 எழுதியவர் - திரு. S.A. ஆழகராசா
 நெறியாள்கை - திரு. G.P. பேர்மினஸ்

சமயத் தூது - 18.07.93 நல்லூர் (நாவலர்மண்டபம்)
 எழுதியவர் - } நி. மரியசேவியர் அடிகளார்
 நெறியாள்கை - }

கி.பி. 2000 - 23.10.93
 தொகுப்பு - நாடகப்பயிலக மாணவர்கள்
 நெறியாள்கை - செல்வன் G. கெனத் மேரியன்

சத்தியத்தின் தரிசனங்கள் - 26.12.93
 (இனம்கலைஞர் மன்ற அரங்கு)
 எழுதியவர் - திரு. P.S. அஸ்பிரட்
 நெறியாள்கை - திரு. G.P. பேர்மினஸ்

தொகுப்பு: திரு. C.M. நெல்சன்
 கௌரவ செயலாளர்
 திருமறைக்கலா மன்றம்

திருமறைக்கலாமன்ற அரங்காற்றுகையில் ஏனைய கலைஞர்களின் பட்டியல்.

ஒளி	-	வி. ஜே. கொண்ஸ்ரன்றென்
ஒப்பனை	-	பேக்மன் ஜெயராஜா
ஆடை அலங்காரம்	-	ஜி. பி. பேர்மினஸ்
மேடை அமைப்பு, ஒலி	-	அ. யோசவ்
மேடை நிர்வாகம்	-	சி. எம். நெல்சன்
இசையமைப்பு	-	எம். யேசுதாசன் (இசைத் தென்றல்)

எதிரிலீர் சரச்சந்திரா

பெளத்த, சிங்கள கலாசாரத்தின் முதிர்ந்த முன்னோடி

- ஜஸ்மின் குணரத்தின்.

1914-ம் ஆண்டு யூன் 3ம் திகதி எதிரிலீர்சரச்சந்திரா பிறந்தார், ஆங்கிலக்கல்விபயிலும் குழலிலும், சிங்களம் பேசும் வீட்டிலும் குழந்தைப் பருவத்திலிருந்து கல்விபயின்றார். இவரது தந்தை சாள்ள பிரான்சில் டி. சில்வா ஓர் அஞ்சலக அதிகாரி. தாய் விடியா பின்றோ மொறக் கொட ஓர் ஆசிரியை. பின்னைப் பருவத்தில் தகப்பனாரின் தொழில் காரணமாக, தகப்பனார் இடம் மாற்றப்படும் இடங்களிலெல்லாம், சரச்சந்திரா தனது பாடசாலை களையும் மாற்றிக் கொண்டிருந்தார். பாடசாலைகளில் ஆங்கில மொழி இலக்கியங்களை மாத்திரம் படித்தார், ஆங்கில எழுத்தாளர் களைப் பற்றியே கேள்விப்பட்டிருந்தார். இருந்தும் இவரது தாயார் இவரைச் சிங்கள மொழிபடிப்பதற்கு அருசிலுள்ள பெளத்தவிகாரைக்கு ஒரு பெளத்துக்கு விடிடம் அனுப்பிவைத்தார்.

அக்காலகட்டத்தில் ரவிந்திர நாத்தாகூர் இலக்கியத்துக்கான நோபல் பரிசு பெற்றிருந்தார். முதன் முதல் நோபல் பரிசு பெற்ற ஆசியக்கண்டத்தவரும் அவரே. இந்தப் பரிசைப் பற்றிக் கேள்விப்பட்ட ஒவ்வொரு ஆசிய மகனும் நோபல் பரிசு என்ன என்பதை விளங்கிக் கொண்ட தோடு, தாகூரின் வெற்றியையிட்டுப் பெருமையும் அடைந் தான். சரச்சந்திரா தாகூரைப் பற்றிப் படித்தார். அவர் வங்கா எத்தில்

நிறுவிய “சாந்தி நிகேதனம்” பற்றியும் படித்தார். அந்த நிறுவனத்தின் ஆசீரியா களாலும் மாணவர்களாலும் நடாத்தப்பட்ட வாழ்க்கை சரச்சந்திராவிற்கு ஒரு முன்மாதிரியாகத் தோன்றியது. விஞ்ஞானத்திலும் ஆங்கிலத்திலும் அவர் உயர் கல்வி பயின்றாலும் கீழ்மூத் தேய மொழிகளான சமஸ்கிருதம், பாளி, சிங்களம் ஆகிய மொழிகளில் இயன்றவு பாண்டித்தியம் பெறவேண்டும் என்றும் தீர்மானித்தார்.

பல்கலைக்கழக அனுமதி க்காக்காத்திருந்த காலத்தில் சரச்சந்திரா ஒரு குரவரின் உதவியுடன் பாளி மொழியையும், பழைய சிங்கள இலக்கியநூல்களையும் படித்தார். ஒய்வு நேரங்களிலெல்லாம் “ஹெவ கெற்றா” பள்ளத்தாக்கிலுள்ள சிராமங்களில் சுற்றி அலைந்து, பாரம்பரியக்கண்டித் தடன்காரர் களிடமிருந்து நாட்டார் பாடல் களையும், நாட்டுக்கூத்தினையும் கற்றார்.

சரச்சந்திரா கொழும்புப் பல்கலைக்கழகத்திலிருந்த காலத்தில் தாகூர் இலங்கைக்கு விஜயம் செய்தார். நீல் அரங்கில் நடித்துக் காட்டப்பட்ட தாகூரினுடைய “ஔபா மொக்ஷான” என்ற நாடகத்தைப் பார்க்கும் சந்தர்ப்பம் சரச்சந்திரா விற்குக்கிடைத்தது. அவரது குறிப்பு:

“நடன நாடகத்தின் போது மகாகவி தாகூர், பாட்டின் சீர்ப்பிரமா ணத்துக் கேற்ப காலை

அசைத் தபடி, தனது படைப் பினால் கிடைத் த இன்பத்தை அளவிப் பருசியபடி மேடையில் இருப்பதைக் கண்டோம். நீண்டு தொங்கும் தலைப்பாகையுடன், வெள்ளைக் கேசம் அவர் முகத் தின் இருமருங்கிலும் வழிய, தாடி நெஞ்சைமறைக்க அவரைச்சுற்றி ஒரு கம்பீரமான ஒளியுடன் ஆனுமை நிறைந்த ஒருவராகக் காணப்பட்டார். அவரை நெருக்கு நேர் பார்க்கின்ற போது ஏற்பட்ட ஒரு வகையான மகிழ் சுயீன்வாழ்வில் எனக்கு என்றும் கிடைத்தத்தில்லை”

அதே வேளையில் சரச்சந்திரா அதே அரங்கில் உடச்சுங்கான் நாட்டியத்தைப் பார்த்தார். தமது கலாசார சொத்தின் ஒரு பகுதியாக வங்கிசையையும், நடனத் தையும் இனங்கண்ட சரச்சந்திரா அதனால் கவரப்பட்டுச் சாந்தி நிகேதனத்திற்குப் போவதற்கு ஆசை கொண்டார். இலங்கையரான இசைஞர் சரணகுப் பத சாந்தி நிகேதனத்திலிருந்து திரும்பிவந்து கொழும்பு மேடையில் பாடியதைக் கேட்ட மாணவராசிய சரச்சந்திரா, தமக்கு ஒரு சித்தார் இசைக்கருவியை வாங்கித்தரும்படி தகப்பனாரைக் கேட்டார்

1942 - 1944ல் இருந்து சரச்சந்திரா இலங்கைப்பல்கலைக்

கழகத்தின் சிங்கள இலக்ஷி அகராதி அலுவலகத்தில் உதவி ஆசிரியராகப் பணி புரிந்தார். 1942-ல் இந்தியத்துவஞான பண்டிதராகப் பட்டம் பெற்றார். 1947 - 1949ல் கொழும்புக் கல்லூரியில் பாளி, பெனத்தத்துவத்துக்கும் விரிவுறையாளராக இருந்தபோது, பிரித்தானியாவில் ஆராய்ச்சி மாணவராகத் தமது படிப்பைத் தொடர்ந்தார். இலண்டன் பல்கலைக்கழகத்தில் கலாநிதிப்பட்டத்தையும் பெற்றார்.

1952-ல் சரச்சந்திரா இலங்கைக்குத் திரும்பிய போது பல்கலைக் கழக கல்லூரியில் பாளி மொழியில் பேராசிரியராகவும், அதனைத் தொடர்ந்து நவீன இலக்கியத்தின் பேராசிரியராகவும் நியமிக்கப்பட்டார். நாடக அரங்கியலுக்குத் தன்னை அப்பெண்டித்து, நங்குபா என்ற குழுவை அமைத்து, அதன்மூலம் ஜரோப்பிய நாடகங்களை உள்ளுர் அரங்கிற்கு ஏற்றவாறு மாற் றியமைத் து வெளியீடு செய்துவந்த ஆங்கிலப்பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியரான ஈஸ்சி. லுடோவிக் என் பவருடன் சரச்சந்திராவுக்கு ஏற்பட்ட இந்த உறவானது, சரச்சந்திரா தமது நாட்டின் புகழ் மிக்க எழுத்தாளராக உள்ளது நீல வட வத்ர குழுத்துவமைத்துவமைத்து. அதன்மூலம் ஜரோப்பிய நாடகங்களை உள்ளுர் அரங்கிற்கு ஏற்றவாறு மாற் றியமைத் து வெளியீடு செய்துவந்த ஆங்கிலப்பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியரான ஈஸ்சி. லுடோவிக் என் பவருடன் சரச்சந்திராவுக்கு ஏற்பட்ட இந்த உறவானது, சரச்சந்திரா தமது நாட்டின் புகழ் மிக்க எழுத்தாளராக உள்ளது நீல வட வத்ர குழுத்துவமைத்துவமைத்து. அதன்மூலம் ஜரோப்பிய நாடகங்களை உள்ளுர் அரங்கிற்கு ஏற்றவாறு மாற் றியமைத்து வெளியீடு செய்துவந்த ஆங்கிலப்பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியரான ஈஸ்சி.

மறுபுறம் அந்றிய நாடகங்களைத் தழுவி அமைத்தவில் ஒருவரையறையில் விழிப்பாக இருந்து கொண்டு, கடேசிய கிராமிய நாடக அரங்கியல் பற்றிய ஆராய்ச்சியை ஆரம்பித்து, தமது கண்டு பிடிப்புக் களை இலங்கையில் சிராமிய நாடகம் என்ற தலைப்பில் 1952-ல் ஆண்டுக்கு ஒரு நூலாக வெளியிட்டு "நோக்கெலர் பவன்டேசன் பெலோசிப்" (Rockefeller Foundation Fellowship) என்ற புலமைப் பரிசில் பெற்றுமை ஜக்கிய அமெரிக்கா, இந்தியா, ஜப்பன் கடேசிய நாடகங்களைப் படிப்பதற்கு உந்து சக்தியாக அமைந்தது. காலனியத்திற்கு முற்பட்ட காலத்தில் இருந்தது போல, காலனியத்தின் பிற்பட்ட காலத்திலும் கலாசாரத்தில் பின் தங்கிய ஒரு குழவில் இருந்து தோன்றிய சரச்சந்திரா நாடக அரங்கியலில் ஒரு தீவிரமான மாணவராக இருப்பதற்கு, ஜப்பானிய பாரம்பரிய நாடக அரங்கிலான ஹவுக்கியும் (Kabuki) நோ (Noh) எம், ஒரு வெளிப்பாட்டாக இருந்தன. இலங்கை திருப்பியதும், உண்டாட்டிலும், வெளிநாடுகளிலும் பாடசாலைகளிலும் பல்கலைக்கழகங்களிலும், தமக்குக்

கொடுக்கப்பட்ட பயிற்சி அனுபவங்களிலிருந்தும், விளக்கங்களிலிருந்தும், ஆசிய, பாரம்பரிய, சிராமிய நாடக மரபுகளிலிருந்து இவர் ஒரு நாடகவடிவத்தை அமைத்தார். 1950ல் இருந்த நாட்டின் அரசியல், கலாசார, புரட்சிகர அனுவங்களிலிருந்து படைக்கப்பட்ட மணமே (MANAME) என்னும் அவரது நாடகம் இந்த நாட்டின் தேசிய அரங்கில் சிங்கள நாடகத்தில் முதன்முதலில் மின்னொளியூட்ப்பட்டதை ஒவ்வொரு விமர் சக்கும் புரட்சிகரமானது என் பதை ஏற்றுக்கொண்டனர்.

1940ல் மேற்கத்தைப் பாளியிலான நாடகங்கள் வரவேற் கப்பட்ட போதிலும் அவை பார்வையானர்களைக் கவரவில்லை, எழுத்தாளர்களை ஊக்குவிக்கவும் இல்லை. 1950ல் மணமே நாடகத்தினுடோக அடைந்த சிராமிய நாடகப் புதுப்பித்தவில் புதிய பாங்கு சரச்சந்திராவினால் படைக்கப்பட்டது.

நடிப்பைப் படியும் உணர்ச்சியையும் கச்தி வாய்ந்த ஒரு உபாயமாகக் கொண்ட காவிய நாடகப்பாளியில் ஆன புதிய பாங்கு சரச்சந்திராவால் படைக்கப்பட்டது. நோத்தியின் மையும் கோமாளித்தனமும் நிறைந்த தீட்டத்தில் அமைதியும், கம்பீரமும், புனிதமும், நன்னமும் மிக்க கலைவடிவம் ஒரு தேசிய மேலைத்தயால் அமைக்கப்பட்டது.

அரங்கியல் நோக்கத்திற்கு ஒரு பரிமாணத்தையும், கலாபூர்வமான வடிவத்தைக் கொடுப்பதில் 30 ஆண்டுகள் உயிர்த்துவமான துண்டுகலாகச் சரச்சந்திரா இருந்து வந்தார். அரங்கு என்பதன் சாரம் அவருக்கு நடனம், இசை, பாடல், கவிதை என்பவைகளில் உணர்வைத் தெளிவாக்கும் அங்கம் என்று தெரிந்தது. அவர் தமது கலையில் பலவேறு நல் அம்சங்களைத் தேர்ந்து எடுக்கும் சர்வதேச பார்வை கொண்டவராக இருந்த போதும், தமது சொந்த மன்னில் வளம்நிறைந்த பாரம் பரியங்களின் மேல் உறுதியாகக் கால்களைப் புதைத்திருந்தார். தென்னாசியாவின் பாரிய இலக்கிய சொத்தில் இருந்து ஊட்டமான, சிரான், பெறும் தீகளை வடித்து எடுக்கும் கவிஞராக இருந்தார். அரங்கியாக அவர் எழுதிய கைத்தகுஞ் விமர்சனங்களும் நவீன சிரீலங்காவிற்கு அதிமன்னத் கலா பூர்வமான

சாதனையை அளித்ததோடு நூற்றாண்டு கால அன்னிய ஆதிக்கதின் பின் கயத்தையும், தனித்துவத்தையும் தேடிய இனத்துக்கு பண்பட்ட கலாசாரத்தையும் ஒருங்கிணைத்தது.

1962 மணமே நாடகத்தைத் தொடர்ந்து சிங்கபாடு என்ற நாடகம் சிங்கள இனத்தின் சிங்கல மூலக்களைகளில் இருந்து கவிதை நாடகத்தை ஷட்கமாகக் கொண்டு வெளியிடப்பட்டது. சரச்சந்திராவின் நாடகப் படைப்பின் உதவேகமுட்டும் கருத்தாக, பெள்த கருத்துக்களே நூறுக்கமாக மீடப்பட்டன. அதன் விளைவாக சிங்கபாடுவின் மையப்பொருள் இருந்ததிகருக் கிடையிலான குழப் பத்தையும், அன்பையும், இருக்கத்தையும் அடிப்படையாக கொண்டதாகவும், அநாகரிக், நாகரீக வாழ்வின் முரண்பாடுகளை வெளிப் படுத்துவதாகவும் அமைந்தது. இந்த இரண்டுநாடகப் படைப்புகளும் சேர்ந்து, ஆசிரம் தடவைக்கு மேல் மேடை ஏற்றப்பட்டது. மேடை ஏற்றப்பட்ட காலத்தில் இருந்து கந்திரம் அடைத்த மக்களின் கலாபூர்வமான உயர்வாக பேசப்பட்டது.

இந்த படைப்புகள் சரச்சந்திராவிற்கு சர்வதேச புகழைக் கொண்டு வந்தது. அவை மூன்றாம் உலக நாடுகளின் பட்டப் படிப்புக்குரிய அன்பான பங்களிப்பாகவும், இனம் காணப்பட்டது, இதனால் கவரப்பட்ட பல வெளிநாட்டு மாணவர்கள், அவரின் வழிகாட்டல்வின் கீழ் இலக்கிய மற்றும் நாடகம் என்பவற்றைப் படிப்பதற்கு வந்தார்கள். சரச்சந்திராவின் ஆசிரியத்துவம் மிகவும் பிரபல்யமானது. அவர் கீழூத்தேய மேலைத் தேய சர்வதேச அரங்கியல் தத்துவ ஞானத்தை மட்டும் எழுதவில்லை. குறிப்பிடக் கூடிய பரந்துபட்ட அளவிலான கீழூத்தேய, ஜூரேப்பிய இலக்கிய சிந்தனைகளையும் எழுதினார்.

இன்று மொழிப் பிரச்சனை காரணமாக நாடுகளுண்ட போதிலும், அன்று திரு சரச்சந்திரா தேசிய மட்டத்தில் பல்வேறு சமூகங்களிலிருந்தும், கலைஞர்களையும், ரசிகர்களையும் ஒருங்கிணைப்பதிலும், சிறீலங்காவின் சிங்கள - தமிழ்ச் சமூகங்களில் ஆழவேறான்றிய அரங்கியல் பாரம்பரியத்தைப் பேணும் ஒருங்கிணைக்கும் சக்தியாக அவர் நாடகத்துடன் தன்னை இணைத்துக் கொண்டார். இந்நாடக மரபுகளிலிருந்து சக்திவாய்ந்த, வருடம் முழுவதும் ஒடக்கூடிய அவரது நாடகங்கள் சிறீலங்காவிலுள்ள எல்லாவர்க்கங்களையும், சமூகங்களையும் கவர்ந்து இழுக்கக் கூடியவையாக இருந்தன.

அதேவேளை சாதுரியமான கவிதைக் கலையால் நாடகத்திற்குரிய சக்தியை இழந்துவிடாமல் எண்ணற்ற தீர்மானங்களை வெளியிட்டார். இத்தகைய திறனால் கிராமிய மூலகங்களை நீவீன் ஒழுங்கமைப்பில் வடிவமைத்தமை, அவர்காலத்திய, தலை சிறந்தவிமர் சகர்களின் கவனத்தைக் கவர்ந்ததோடு ஏகோபித்த

சர்வதேச வரவேற்றபையும் பெற்றது.

1982-ல் பெருதேனிய, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தார் இலக்கிய கலா நிதிப்பட்டத்திற்காக அவருக்கு விருதுவழங்கிக் கௌரவித்தனர். அதே ஆண்டு பெருதேனியப்பல்கலைக்கழகத்தின் பொது ஒப்புதல் பெற்ற பேராசிரியராகவும் நியமிக்கப்பட்டார். திரு சரச்சந்திரா கேரளா மாணிலத்தின் அதி உயர்ந்த இலக்கியப் பரிசான “மகாகவிக்குமரன்” என்ற ஆசிய விருதையும் பெற்றுக் கொண்டார்

இலங்கைப் பல்கலைக் கழகத்தில் இருந்து ஓவ்வொன்று பெற்ற சரச்சந்திராவுக்கு எழுபத்தைந்து வயதாகிவிட்டது. நோய்வாய்ப்பட்ட அவருக்குக் கண்பார்வையும் பாதிக்கப்பட்டுள்ளது. இருந்தும் இன்னமும், இலக்கிய, கலாசார நாவல்கள் எழுதுவதிலும், தமது புதிய தலை முறையின் நாடக ஆசிரியர்களுக்கான பணியில் ஆர்வம் காட்டுகின்றார்.

- தமிழில் ஜெகன்

The modern director is "a man who insists on reading his own thoughts into those traditionally associated with the author whose work he is communicating".

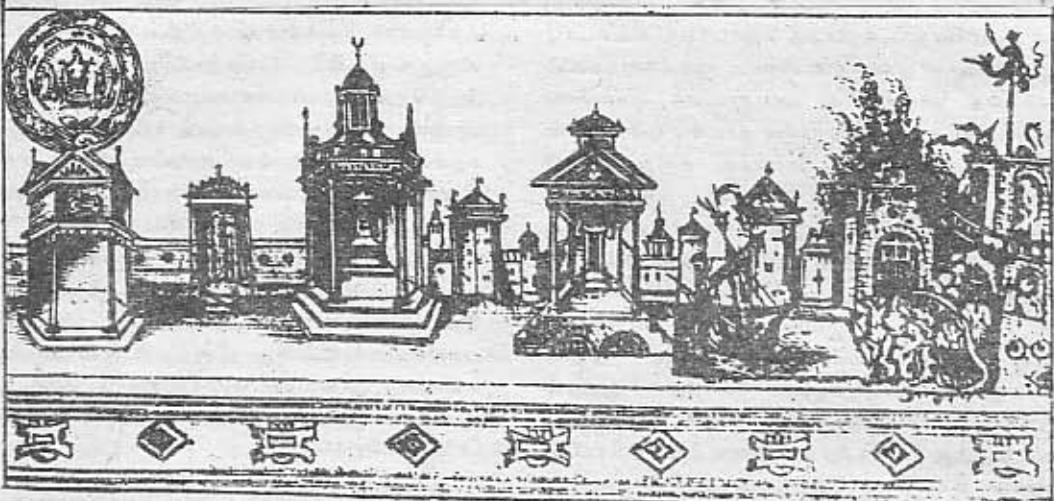
Charles Marowitz

"Great classic plays are great plays because they tend to be contemporary ... there is something in them that always speaks directly to the human condition, which does not seem to me to change very much over the years".

Glenda Jackson.

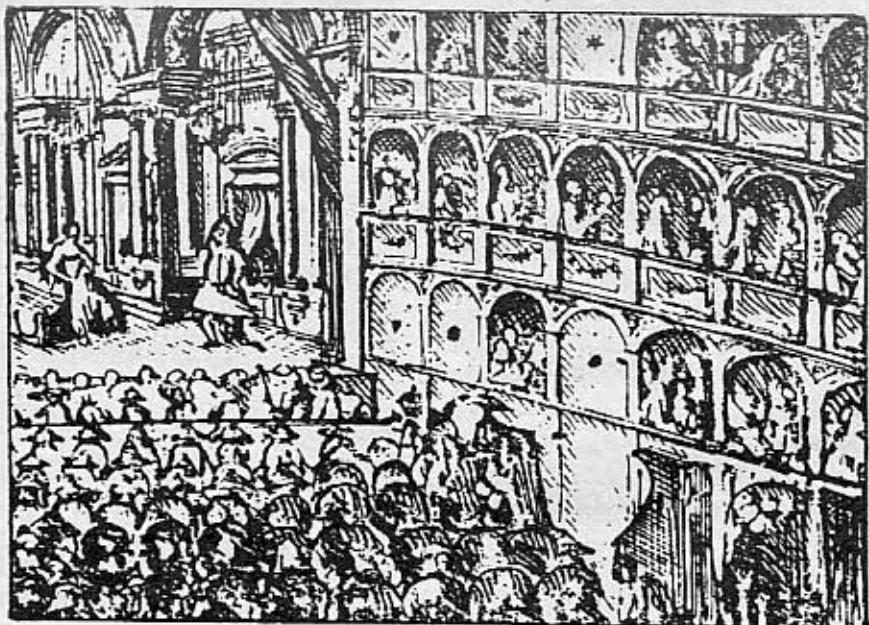
Theatre of Cruelty, is a term used for plays which seek to shock the spectator into an awareness of the underlying primitiveruthlessness and reality of man's precarious existence, stripped of conventional behaviour.

காலக் கண்ணாடியில் கலை அரங்குகளின் தோற்றங்கள்



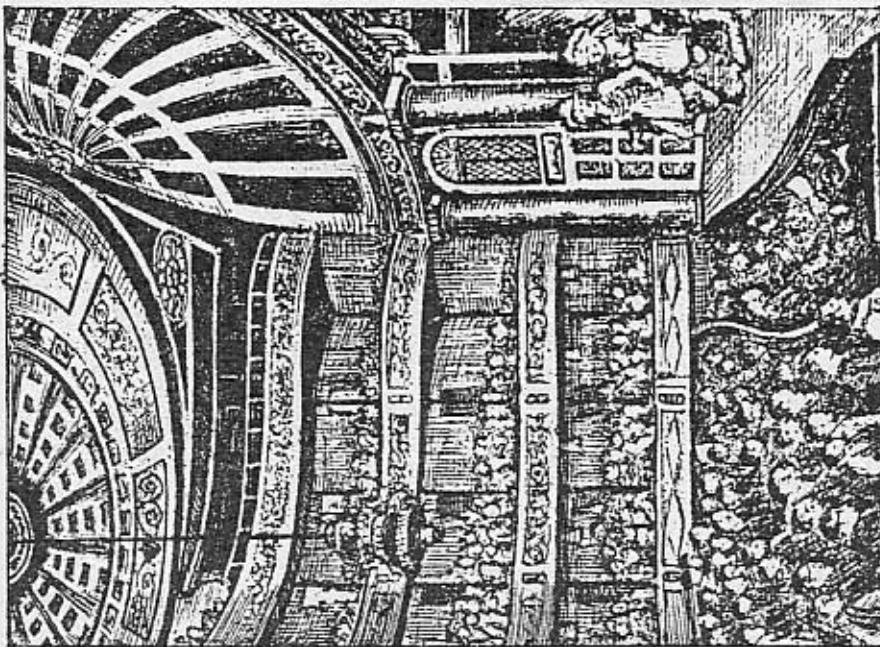
படம். 5

வலைன்சியன் (பிரான்ஸ்) எனுமிடத்தில் திருப்பாடுகளின் காட்சிக்காக அமைக்கப்பட்ட பல்வகை அமைப்பினைந்த அரங்கம் கிடி. 1547



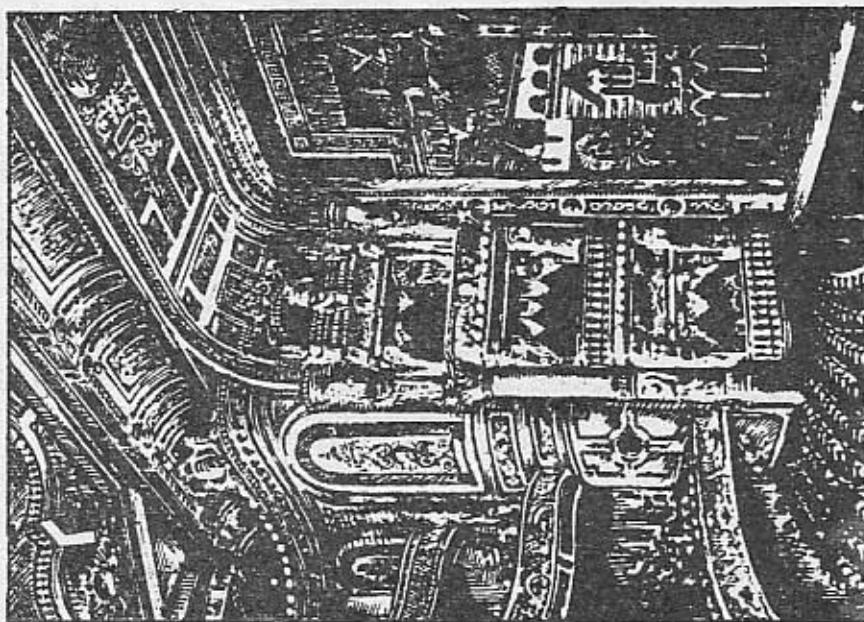
படம். 8

வெளிஸ் நகரத்து நாடகக் கொட்டகை கிடி. 1637



நியோக நகரத்து "இறண்டாவது பார்க் பூங்கா"
அரங்கின் உட்புறம் கிடி. 1834

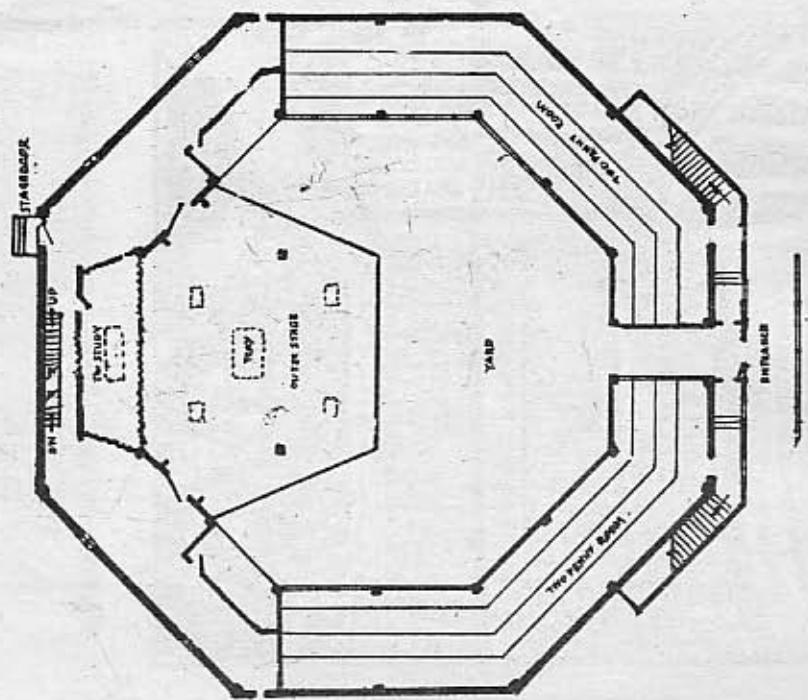
படம். 9



நியோக நகரத்து "பூத் அரங்கின்" உட்புறம் கிடி. 1869
ஆதாரம்: ஏ. எம். நாகலர் எழுதிய ஏ சோஸ்புக் இன்
தியேட்ரிக்கல் ஹில்ஸ்நி (1952)

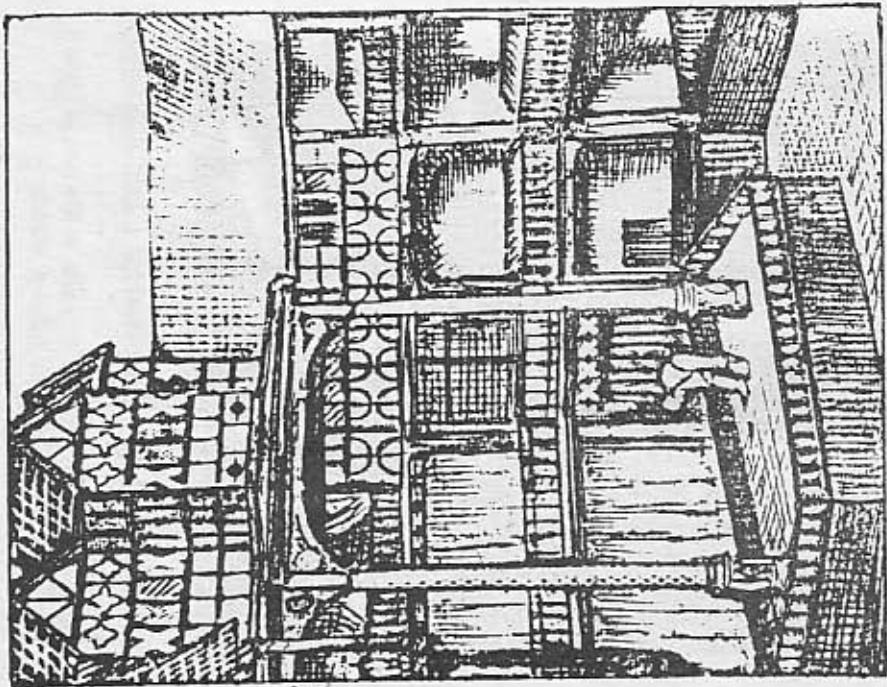
படம்.10

பட்ட. 7

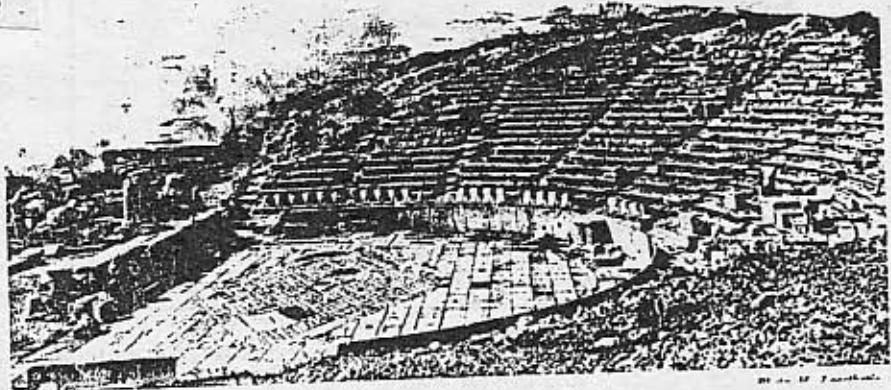


புதுராஜங்கநகர்ப்பட்ட கலோாரி அரங்கின் தோற்றும் -
வண்டன் கி.ரி. 1613. தொடர்மூடி

கிளை

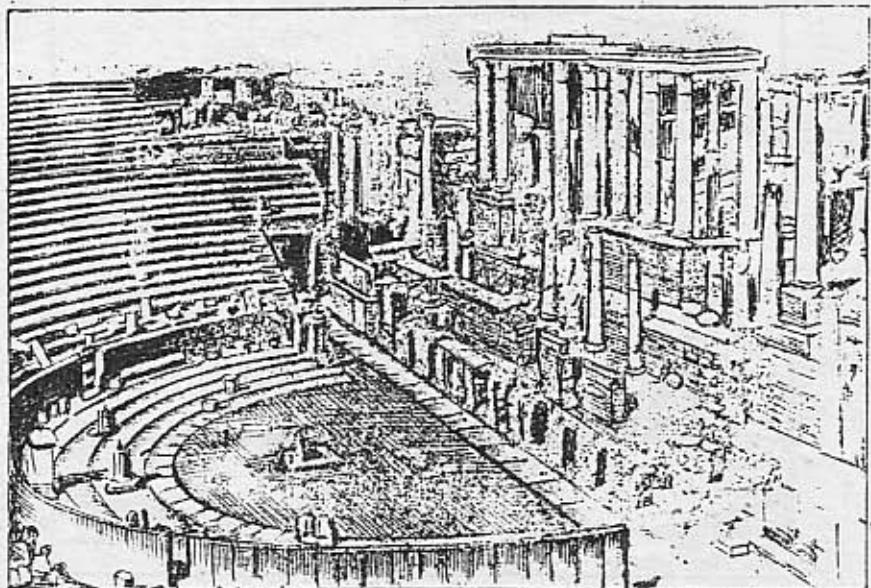


படம். 2



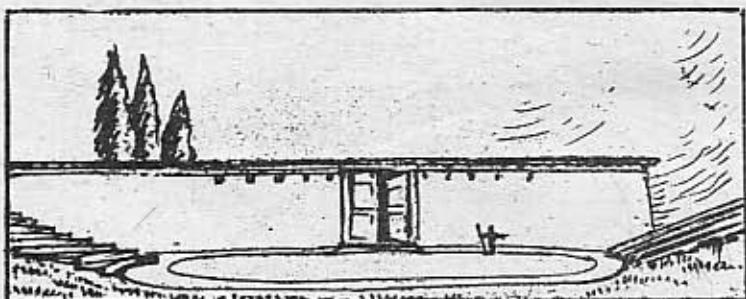
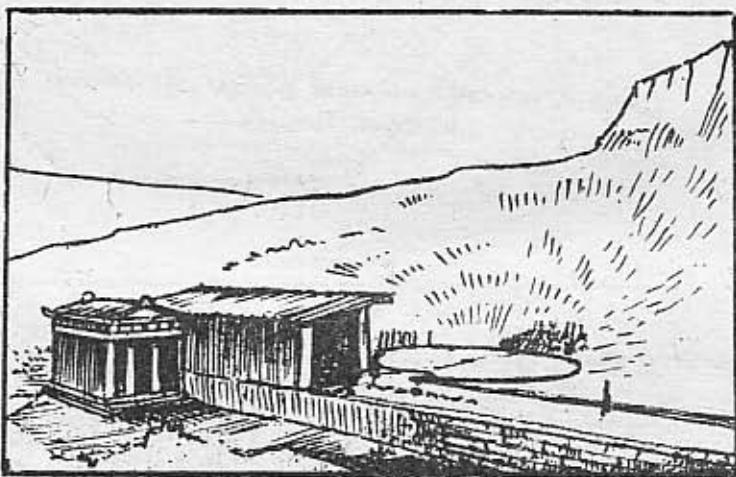
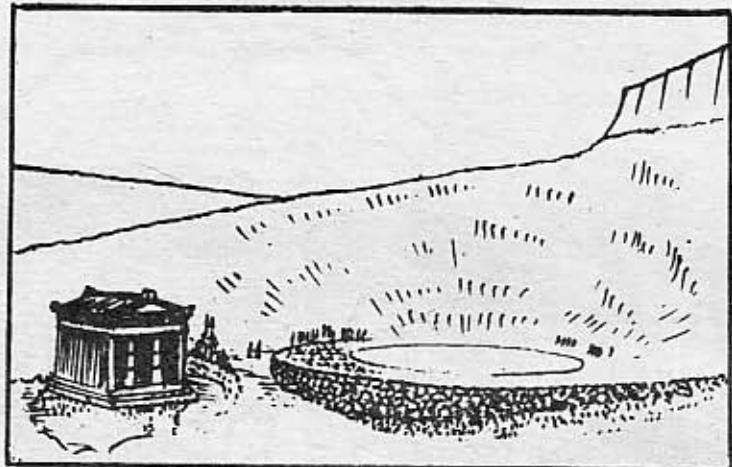
இன்று காணப்படும் ஏதென்ல் நகரத்து டபோனிசல்
அரங்கின் தோற்றும்

படம். 4



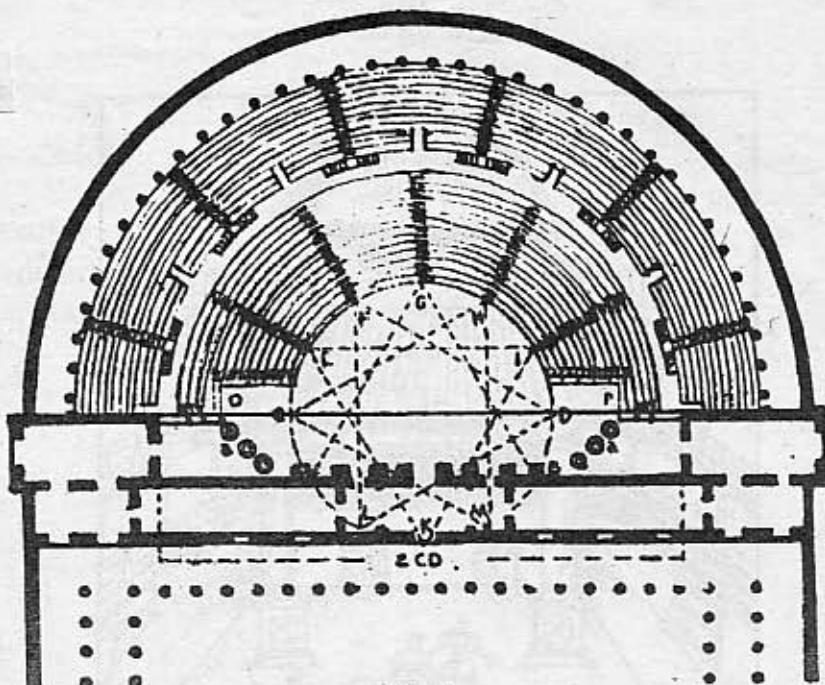
வெப்பிஸ் மக்னாவில் உள்ள ரோமானிய அரங்கு

படம். 1

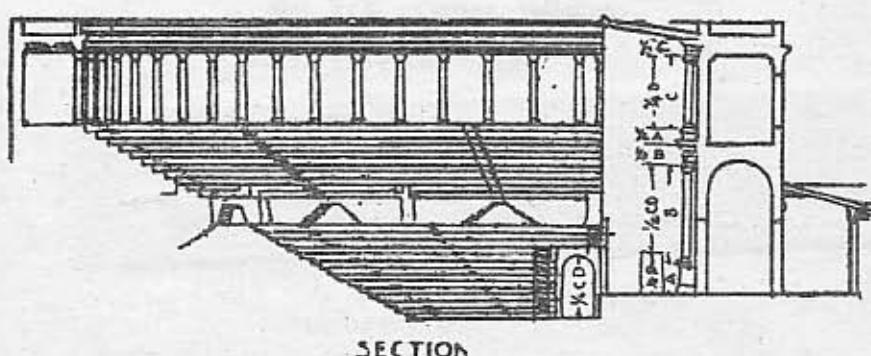


ஏதென்ஸ் நகரத்து டயோனிசஸ் அரங்கின் தொன்மைத்
தோற்றுத்தின் மாதிரி. கி.மு. ஏற்காள மீ நூற்றாண்டு

படம். 3

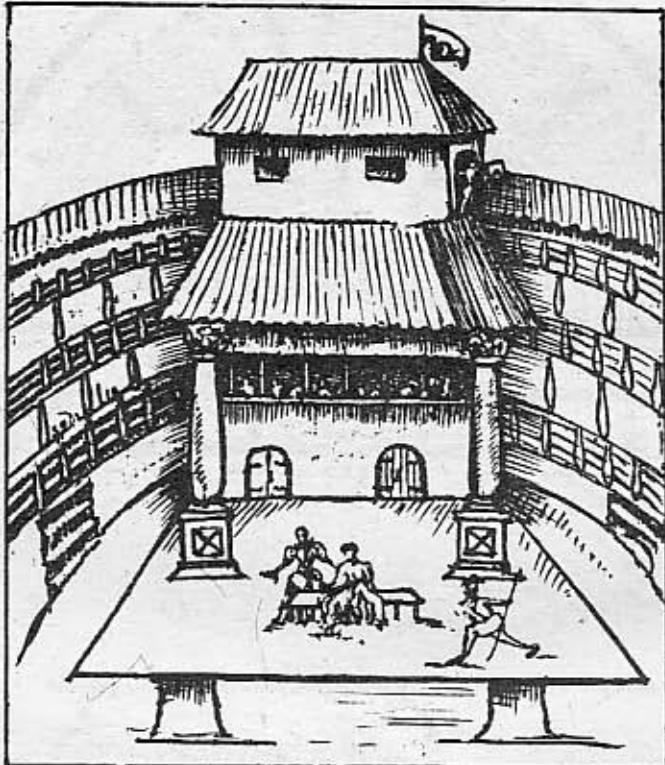


காலக் கண்ணாடியில் கலை அரங்குகளின் தோற்றங்கள்



மாக்கஸ் விற்றுவியல் பொல்லியோவினது ரோமானிய
அரங்குகளின் மாதிரி அமைப்பு கிழு. 16. - 13

படம். 6



கோண்ட விற் என்பது வண்டன் நகரத்து “அண்ண”
அரங்கின் அமைப்பு. கிபி. 1596

**ஆதாரம் : ஏ. எம். நாக்லர் எழுதிய
A. Source Book in Theatrical History**

KALAI MUGAM

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

கலைமுகம்
KALAIMUGAM
Quarterly Devoted to Literature and the Arts
Centre For Performing Arts.

தொடர்புகளுக்கு:

திருமதைக்கலாமன்றம்
238, பிரதான வீதி
யாழ்ப்பாணம்.

ஹாட்டேல் இம்ரியல்
அறை இல. 302,
14/14 - 1, உப்பிக்கேசன் வீதி,
புஷ்பலம்பிட்டி,
கொழும்பு - 4.
தொலைபேசி: 508722, 581257

PUBLISHED BY :
THIRUMARAI KALAMANRAM
JAFFNA, SRI LANKA



UNIE-ARTS (PVT) LTD. TEL: 445915, 330195