(தனிச் சுற்றுக்கு மட்டும்)

# கட்டியம்

உலகத் தமிழர் அரங்க ஆய்விதழ்

*Theatre Journal of The Tamils*

காலாண்டிதழ்
தொகுதி 01 ■ எண் 06

ஐப்பசி இதழ்
(அக்டோபர், டிசம் 2003)

தமிழ் நாடகக் கல்லூரி - சுவிஸ்
விறல் அறக்கட்டளை - தமிழ்நாடு

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

உள்ளடக்கம்


**தலையங்கம்**

- கண்ணப்பத் தம்பிரான் 03

**அஞ்சலி**

- வீராசாமித் தம்பிரானின் புரிசை தெருக்கூத்துப் பரம்பரை 07
  *ந.முத்துசாமி*
- மரபை மீறிய கலைஞனின் முடிவிலாத் தேடல் 15
  *செ. ரவீந்திரன்*

**ஆய்வுக்கட்டுரைகள்**

- கூத்து ஒரு அறிமுகம் 21
  *இளைய பத்மநாதன்*
- விடுதலைக்கான அரங்கின் தேவை 32
  *பாலசிங்கம் (எஸ்.பாலா)*
- பார்சி அரங்குஃ தோற்றமும் வளர்ச்சியும் (1) 40
  *சோம்நாத் குப்தா*

**உரையாடல்**

- மண்ணும் மரபும் மூச்சாக 62
  *ஏ.சி. தாசீசியஸ்*
- தெருவெளி அரங்கம் நோக்கி 90
  *பாலசிங்கம்*

**நாடக விமர்சனம்**

- நாடகவெளிஃ பிரதியைநோக்கித் திரும்புதல் 106
  *வளர்மதி*
- காத்தவன் கூத்து- ஓர் அநுபவம் 112
  *பராசக்தி சுந்தரலிங்கம்*

**குறுந்தகடு அறிமுகம்**

- அல்ப்ஸ் கூத்தர்கள் 118
  *அம்ஷன் குமார்*

**நூல் விமர்சனம் / அறிமுகம்**

- ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கியல் துறையில் பேரா. க. கணபதிப்பிள்ளை 121
  *கா. சிவத்தம்பி*

**ஆவணம்**

- வீராசாமித் தம்பிரான் வாழ்ந்த வரலாறு 127

**நாடகப்பிரதி**

- ஆன்ம தகனம் 138
  *செ. இளங்கோ*

**பதிவு**

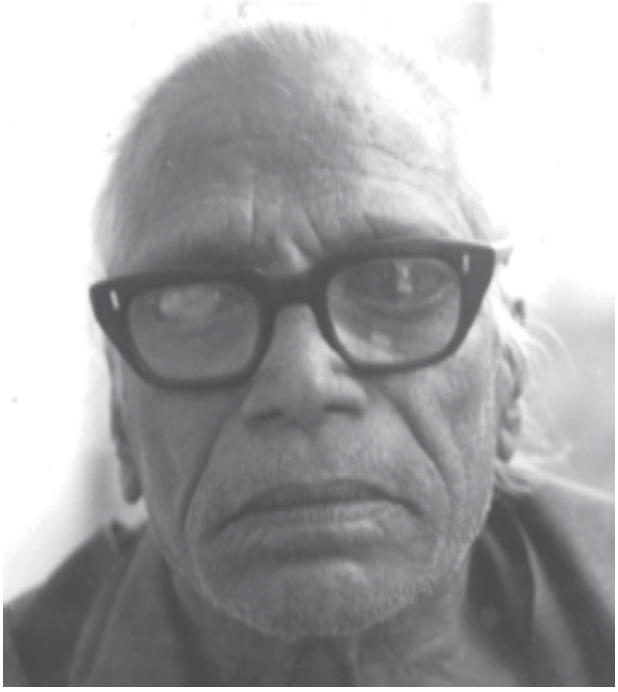
- ஈழத்து நாடகக் கலைச் சூழலில் அக்கினிப் பெருமூச்சு ஒரு பார்வை 154
  *சு. வில்வரத்தினம்*
- தமிழ் அவைக்காற்றுக் கழகத்தின் நாடகவிழா 2003 159
  *ஏ.ஜே. கனகரத்தினா*



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

# தலையங்கம்

## கண்ணப்பத் தம்பிரான்



02.10.1911 - 06.10.2003

தேசிய இனங்கள் தமக்கென ஆட்ட மரபுகளைக் கொண்டிருக்கின்றன. உழைப்போடு இணைந்த ஆட்ட மரபுகள், கால வளர்ச்சியில் கலை வடிவங்களாகப் பரிணமிக்கின்றன. காலப் போக்கில் ஏற்படும் மாற்றங்கள், முரண்கள், போராட்டங்கள் ஆகியவை தேசிய இனங்களை பல்நிலையில் செயல்படத் தூண்டுகின்றன. இனங்களின் அடையாளம் குறித்த விவாதங்களும் இந்தப் பின்புலத்தில்தான் உருப்பெருகின்றன. தேசிய இனங்களின் அடையாளத்தில், அவ்வினக்குழுவில் உருவான கலைவடிவங்களுக்குத் தனித்த

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

இடமுண்டு. இவ்வகையில் கலைகள் பற்றிய அக்கறை என்பது தவிர்க்க இயலாமல் தேசிய இனங்களின் அடையாளங்கள் பற்றியதாக அமைந்து போகின்றன. உலகமயமாதல் சூழலில் இவ்வகை அடையாளங்கள் குறித்த விவாதங்கள் பல்வேறு கோணங்களில் நிகழ்த்தப் பெறுகின்றன. குடிபெயர்ந்து அலைவு உழல்வில் (Diaspora) வாழும் தேசிய இனத்தில் கலைகள் பற்றிய அடையாளங்கள் புதிய பரிமாணத்தில் செயல்படுகின்றன.

தமிழர்களுக்கான கலை வடிவங்களில் கூத்து என்பது முதன்மையானதான இருக்கிறது. இச்சொல் ஆடுதல் என்ற வினையடியாக உருவான கூத்து என்ற கலையின் பெயர்ச்சொல் ஆகக் கருதலாம். (இத்தன்மை குறித்த விவாதத்திற்கு இவ்விதழில் வெளிவந்துள்ள தாசிசீயஸ் அவர்களின் செவ்வியும் இளைய.பத்மநாதனின் கூத்து பற்றி அறிமுகக் கட்டுரையும் உதவக் கூடும்). கூத்து என்ற கலைவடிவம் பற்றிய இரண்டாயிரம் ஆண்டு சொற்ப்பயில்வு, நமது இலக்கிய இலக்கண மற்றும் வாய்மொழி மரபில் இடம்பெற்றுள்ளது. இதனை தமிழரின் அரங்காக (Theatre of Tamils) வரையரைப்படுத்தி விவாதிக்கும் விவாதங்கள் தமிழ்ச் சூழலில் நடந்துள்ளன. பேரா. கா. சிவத்தம்பி அவர்களின் முனைவர் பட்ட ஆய்வேடு இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கது.

இரண்டாயிரம் ஆண்டு மரபு கி.பி. 15ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின் புதிய 'வடிவில்' தமிழ்ச் சூழலில் உருப்பெறத் தொடங்கியது.

தெலுங்கு மன்னர்கள் தமிழ்ச் சூழலில் ஆட்சி நடத்திய போது, சமசுகிருத மரபு தமிழிசை மற்றும் தமிழ்க் கலைவடிவங்களில் செல்வாக்கு செலுத்தியது. பரதம், இராமாயணக் கதைகள் வெகுசன அளவில் பரவலாக அறியப்படும் சூழல் உருப்பெற்றது. கம்பன், வில்லிப்புத்தூரார் ஆகியோரின் ஆக்கங்கள் மேல்தளத்தில் உருவானாலும் கீழ்த்தளத்தில் அக்கதைகள் பல வடிவங்களில் இடம் பெற்றன. தமிழ்ச் சூழலில் உருவாகாத கதைகள். தமிழ்க் கதைகளாயின. மக்களின் உணர்வுத் தளம் சார் பண்பாட்டு நிகழ்வுகளில் இக்கதைகளுக்கு மிகுந்த செல்வாக்கு உருவானது. இந்தப் பின்புலத்தில் கூத்து வடிவம், தெருக்கூத்தானது. திறந்த வெளி அரங்கம் என்பதே 'தெரு' என்ற சொல்லானது. ஈழத்தில் அதே வடிவம் பாணி சார்ந்து அழைக்கப்பட்டது. இன்றையக் காலச்சூழலில் 'தெரு' என்ற சொல் இழிபொருள் உடையாதாகக் கருதப்பட்டு அதற்கு மாற்றுப் பெயர்கள் வழங்கும் முயற்சிகளும் நடைபெற்று வருகின்றன.

சங்க காலம் தொடங்கி கி.பி. 15ஆம் நூற்றாண்டு வரை இருந்த கூத்து வடிவிற்கும் அதற்குப் பின் உருவான தெருக்கூத்து வடிவிற்குமான உறவுகள் குறித்து விவாதிப்பது சுவையானது. பல்வேறு கால மாற்றங்களுக்குள், அடவுகள், உடல் இயக்கங்கள் ஆகியவற்றில் கூத்திற்கும் தெருக்கூத்திற்கும் நெருக்கமான உறவு இருப்பதைக் காணலாம். தென்கிழக்காசிய நாடுகளின் ஆட்டக் கலை வடிவங்களில் இத்தன்மையைக் காண முடியும். இவ்வடிவங்களில் புதிதாக இடம் பெற்ற ஒப்பனைகள் கால நிகழ்வுகளின் செல்வாக்குக்கு ஆட்பட்டவை. விசயநகர, நாயக்க மற்றும் மராட்டிய மன்னர்களின் சிற்பங்களில் காணப்படும் உடை அமைப்புகளும் தெருக் கூத்து, யட்சகானம், கதகளி ஆகியனவற்றின் உடை அமைப்புகளுக்கும் நெருக்கமான உறவு இருப்பதைக் காணமுடிகிறது. சிற்பி மனதில் பதிந்த உடை அமைப்பிற்கும் நிழ்த்தப்படும் கலை வடிவங்களில் உள்ள உடை அமைப்பிற்கும் உள்ள உறவு, அவ்வடிவங்கள் பற்றிய புரிதலுக்கு உதவும்.

இவ்வகையில் சிற்பம், கூத்து ஆகியவற்றிடையே உள்ள உறவு நிலையை புரிந்து கொள்ளலாம். வெகுசனத் தளத்தில் நிகழ்த்தப்பட்ட கலை வடிவங்களின் உடைஅமைப்பு, கோயில் சிற்பங்களில் இடம்பெறுவது பெரிதும் கவனத்தில்

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

கொள்ள வேண்டிய செய்தியாகும். அரசு உருவாக்கம், உதிரி மக்கள், வெகுசனம் என்ற நிகழ்வுகளில் கலையின் வடிவங்கள் பல பரிமாணங்களில் மாற்றம் பெறுகின்றன. இன்றைக்கு நிகழ்த்தப்படும் தெருக்கூத்து மேற்குறித்த பல்வேறு செல்வாக்குகளையும் தன்னுள் கொண்டிருப்பதைக் காணலாம். தமிழகம் முழுவதும் பல்வேறு ஒப்பனை மாற்றங்களுடன் இந்நிகழ்வு நிகழ்த்தப் பெற்றதற்கான சான்றுகளைக் காணமுடிகிறது.

காவிரி டெல்டா பகுதி, தமிரபரணி பகுதி, வைகைப் பகுதி ஆகியவற்றில் இவ்வடிவம் காலப்போக்கில் செல்வாக்கிழந்தன. இப்பகுதிகளில் கர்நாடக சங்கீதம் மற்றும் வேறு கலைகள் செல்வாக்குடன் திகழ்ந்ததை இங்கு ஒப்பிட்டுக் காணலாம். கொங்கு மண்டலம், தொண்டை மண்டலம் பகுதிகளில் தெருக் கூத்து தொடர்ந்து நிகழ்த்தப்படுகின்றது.

மேற்குறிப்பிட்ட கூத்து பற்றிய பின்னணி, கூத்தைப் புரிந்து கொள்ள உதவக் கூடும். இவ்வடிவம் காலனியக் காலம், நவீன காலனியக் காலம் ஆகியவற்றில் செயல்பட்ட முறைமைக்கும் புரிசை கண்ணப்ப தம்பிரான் அவர்களுக்கும் தொடர்புண்டு. அவர் மறைவையொட்டி எழுதப்படும் இக்குறிப்பில் கூத்தை அவர் கைக்கொண்ட முறைமையும் கூத்து அவரால் பெற்ற அங்கீகாரமும் குறித்த விவாதப் புள்ளிகளை முன்வைப்பது ஏற்புடையதாக அமையும். (பின்வரும் இரு கட்டுரைகளில் தம்பிரான் கூத்தைக் கைக்கொண்ட முறைமை குறித்த விவாதங்கள் முன்னெடுக்கப்பட்டுள்ளன.)

தம்பிரான் குடும்பம் பல கலைகளையும் நிகழ்த்திய குடும்பம். பாவைக் கூத்திலிருந்து தெருக்கூத்திற்கு வந்த குடும்பம. இக்குடும்பத்தின் முக்கியமான அடையாளமான கண்ணப்ப தம்பிரான் அவர்கள், கூத்திற்கு ஓர் அங்கீகாரத்தை உருவாக்கினார். அதனை பின்வருமாறு தொகுத்துக் கொள்ளலாம்.

- காலனிய காலக் கலை மீட்பு நிகழ்வுகள் நடைபெற்ற போது , புரிசை தம்பிரான குடும்பமே அவ்வடிவத்தைச் சரியாகக் கையாளும் குடும்பமாக அங்கீகரிக்கப்பட்டது.

-நவ காலனிய காலக் கலைமீட்பு நிகழ்வுகளில், நவீன அரங்கோடு தன்னை இணைத்துக் கொண்டு, அதன் மூலம் இவ்வடிவத்திற்கு புதிய அங்கீகாரத்தைத் தம்பிரான் உருவாக்கினார்.

மேற்குறித்த இருதன்மைகளின் பலபரிமாணங்களை நாம் விவாதிக்கும் போது, தம்பிரான் அவர்களின் பங்களிப்பை நாம் புரிந்துகொள்ள முடியும். (பார்க்கஃ இவ்விதழ் ஆவணப் பகுதியில் தம்பிரான் எழுதியுள்ள தன் வரலாற்றுக் குறிப்பு).

ஈ. கிருஷ்ணய்யர் என்பவர் 1920களில் சதிர், பரதநாட்டியமாக்கப்பட்ட செயல்பாட்டில் முக்கியப் பங்காற்றியவர். தாமும் பரதம் பயின்று அதனை நிகழ்த்தியவர். ருக்மணி அருண்டேல் அவர்களுடன் இணைந்து செயல்பட்டவர். அதுவே பின்னர் 'கலாட்சேத்திரமாக' வடிவம் பெற்றது.

கிருஷ்ணய்யர் 1930களில் தொண்டை மண்டல தெருக்கூத்துகளைப் பற்றி 'மணிக்கொடி'யில் எழுதியுள்ளார். தாம் பிறந்த மாவட்டமான திருநெல்வேலியில் இவ்வகை மரபு இருந்தது குறித்தும் பதிவு செய்துள்ளார். இவர் 1950களில் தமிழக அரசு உருவாக்கிய கலைத்துறையில் அலுவலராக இருந்து புரிசை குழுவிற்கு முழுஅங்கீகாரம் தந்து, தெருக்கூத்து குறித்த அறிமுகத்தை வெகுசனதளத்திற்கு கொண்டு வருவதில் பெரும்பங்காற்றினார். புரிசைக் குடும்பம், கிருஷ்ணய்யர்

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

தொடர்பு என்பது தெருக்கூத்து அறியப்படுவதோடன்றி, அங்கீகாரம் பெறுவதற்கும் வாய்ப்பாக அமைந்தது. கிருஷ்ணய்யர் பல சூழல்களில் எழுதியுள்ள ஆங்கில, தமிழ்க் கட்டுரைகளை தொகுத்து வெளியிடும் போது இதனை அறிய இயலும். எனவே தம்பிரான் குடும்பம் கூத்துக் கலையை பேணியமைக்கு அக்குழுவிற்குக் கிடைத்த அங்கீகாரமே அடிப்படையாக அமைந்திருக்கிறது என்று கருதலாம்.

காலனிய மற்றும பின் காலனிய பகுதிகளில் கூத்து பெற்ற அங்கீகாரத்தை விட நவகாலனிய காலமாகிய இன்று கூத்து பெற்றிருக்கும் அங்கீகாரத்திற்கும் கண்ணப்ப தம்பிரான் அவர்களுக்கும் நெருங்கிய தொடர்புண்டு. இதனை விரிவாகப் பதிவு செய்வது நாம் கண்ணப்ப தம்பிரானுக்குச் செலுத்தும் தலைசிறந்த அஞ்சலியாக அமையும்.

ந.முத்துசாமி, வீராசாமி போன்றவர்கள் நவீன அரங்கில், மரபு பற்றிய விவாதத்திற்குள் செல்ல முற்பட்டனர். இதன் விளைவாகச் கூத்துப்பட்டறை உருவானது. இவ்வமைப்பு கண்ணப்ப தம்பிரான் அவர்களோடு தொடர்ந்து தொடர்புகொண்டு செயல்பட்டு வந்தது/ வருகிறது. புரிசைக் கிராமத்தைத் தத்தெடுத்துச் செயல்படும் திட்டத்தை ந.முத்துசாமி தமது கனவுகளில் ஒன்றாகக் கருதி இன்றும் செயல்பட்டுவருகிறார். நவீன அரங்கில் செயல்பட விரும்பும் ஒரு கலைஞன், மரபைத் தேடுதல் என்ற நிகழ்விற்குச் செல்லும்போது, அதனை இரு கோணங்களில் அணுகலாம்.

-மரபை மேட்டிமைப்படுத்தி, (Elite) அதன் அடிப்படைப் பண்புகளை இழந்து, நவீன தேவைக்கு உரிய பண்டமாக மாற்றுதல்.

-மரபை இன்றைய வளர்ச்சியோடு, இணைத்தல்

ந.முத்துசாமி அவர்கள் பற்றிய- விமரிசனங்களில் ஒன்றாக அவர் கூத்தைச் சுத்தப்படுத்துகிறார். அதன் மூலம் அதன் சாரம், வாசனை எல்லாம் இழந்து போகிறது என்பதாகும். இக்கூற்றை கண்ணப்ப தம்பிரான் செயல்களோடு நாம் இணைத்துப் பார்க்கும்போது குற்றச்சாட்டுகளுக்கான ஆதாரங்கள் இருப்பதாகப் படவில்லை.

-ந.முத்துசாமி அவர்ளின் அரசியல் கருத்துநிலை என்ற கண்ணோட்டத்திலிருந்து, அவரது நிகழ்வுகள் அனைத்தையும் பார்க்கும் யாந்தீரிக / வறட்டு அணுகுமுறையாக இதனைக் கருத இயலும். ஒரு நிகழ்வில், தனிமனிதர்களின் செயல்பாடு என்பது, அந்நிகழ்வால் ஏற்படும் பல்வேறு விளைவுகளைக் கொண்டே அணுக வேண்டும. ந.முத்துசாமி, கண்ணப்ப தம்பிரான் உறவு என்பது மரபைச் செழுமைப்படுத்துவது என்று ந.முத்துசாமி அவர்களால் கருதப்பட்டது. இங்கு மரபு காப்பாற்றப்படுகிறது என்பதுதான் முக்கியம. அம்மரபு காப்பாற்றப்பட்டது. அது புரிசை சம்பந்த தம்பிரானாக இன்று வாழ்கிறது. இந்நிகழ்வுக்கும் கூத்துப்பட்டறைக்கும் தொடர்புண்டு. இதற்குத் தமிழ்ச் சமூகம் கூத்துப் பட்டறைக்கு நன்றி செலுத்தக் கடமைப்பட்டுள்ளது. கண்ணப்ப தம்பிரானின் செழுமையை சம்பந்தன் அவர்களிடம் காணமுடியும். இவ்வகை விவாதங்களுக்குப் புள்ளியாக கண்ணப்ப தம்பிரான் அமைந்திருந்தார் என்பது அவரது மறைவு நேரத்தில் நாம் நினைவுபடுத்திக் கொள்ள வேண்டிய செய்தியாக அமைகிறது. தம்பிரான் மரபைப் போற்றுவதே நாம் அவருக்குச் செய்யும் அஞ்சலி.

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

அஞ்சலி

# வீராசாமித் தம்பிரானின் புரிசை தெருக்கூத்துப் பரம்பரை

ந.முத்துசாமி

*அண்மையில் மறைந்த கூத்துக்கலைஞர் கண்ணப்பத் தம்பிரான் நினைவாக திரு.ந.முத்துசாமி அவர்கள் எழுதிய கட்டுரை. கண்ணப்ப தம்பிரான் தமது சுயசரிதையைக் குறிப்பேடு ஒன்றில் எழுதியுள்ளார்.* ***அக்குறிப்பேடு இவ்விதழின் ஆவணப் பகுதியில் அச்சிடப்பட்டுள்ளது.*** *அக்குறிப்பேட்டில் காணும் தகவல்களைக் கொண்டு, புரிசை தெருகூத்து மரபைப் புரிந்து கொள்ளும் வாய்ப்பை இக்கட்டுரை தருகிறது.*

இந்தத் தலைப்பில் கட்டுரை எழுதுவதற்கு 1982-வாக்கில் திரு. கண்ணப்பத்தம்பிரான் எழுதிவைத்துள்ள குறிப்புதான் ஆதாரமாக இருக்கிறது. நாங்கள் கண்ணப்பத்தம்பிரானோடு பலமுறை பேசியபோது கிடைத்த தகவல்கள்தான், இந்தக் குறிப்புப் புத்தகத்திலும் இருக்கிறது. இந்தக் குறிப்புப்புத்தகத்தை ஏற்கெனவே பார்த்தும் அல்லது ஏற்கனவே நாங்கள் அவரோடு பேசிய போதும் ஆண்டுகளை ஓரளவுக்கு அனுமானித்து கண்டு கொண்டிருந்திருக்கலாம். ஆனால் எங்கள் அக்கறைகள் எல்லாம் தெருக்கூத்து என்ற கலைவடிவத்தோடு மட்டும்தான் இருந்தது.

திரௌபதி அம்மன் கோயில்களில் தெருக்கூத்து ஒரு சடங்காகத் தொடரும்போது அக்கறையின்மை வசதியின்மை இவற்றால் அது வெறும் சடங்குத்தன்மையை அடைந்து அற்புதமான விஷயங்கள் பலவற்றைக் கைவிட்டுவிடுவது நேர்கிறது. அதைச் சரிப்படுத்தி அதன் பிரமாண்டத் தன்மையையும் நேர்த்தியையும் காப்பாற்றிக்கொள்கிற பிரக்ஞையை ஊட்டுவதில்தான் எங்கள் கவனம் சென்றது.

வீராசாமித் தம்பிரான்தான் புரிசை பரம்பரையில் வரும் கூத்து மரபை உருவாக்கியவர். அவர் ஆதியில் ஒரு தோல் பொம்மலாட்டக் கலைஞராக இருந்தவர். ஆனால் அவருடைய தோல் பொம்மலாட்டம் எவ்வளவு கலை நேர்த்தியுடன் இருந்தது என்பதைத் தெரிந்துகொள்வதற்கு வழிவகைகள் இல்லை. ஏன் அவர் தோல் பொம்மலாட்டத்தை விடுத்து தெருக்கூத்துக்கு வந்தார்? தோல் பொம்மலாட்டம் கோயில் சடங்குசாராமல்வெறும் பொழுதுபோக்குக் கலையாக மட்டும் இருந்தது, போதுமான வருமானத்தைத் தராததால் தெருக்கூத்துக்கு வந்தாரா? தெருக்கூத்து திரௌபதி அம்மன் கோயிலைச் சார்ந்து சடங்காக இருப்பதால் கலைநேர்த்தியைக் கொண்டு பல கோயில்களில் சடங்காக நடத்தி அதிக வருமானத்தை ஈட்டலாம் என்ற காரணத்தினால் தெருக்கூத்துக்கு வந்தாரா? இருக்கலாம். அவர் விவசாயியாகவும் இருந்தார். ஏரி, கிணறு இவற்றைக் கொண்டு செய்யும் அவருடைய விவசாயம் ஓரளவுக்குத்தான் வருமானத்தைக் கொடுத்திருக்கும் என்று நம்பலாம். இதைத் தவிர அவர் மந்திரவாதியாகவும்

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

இருந்திருக்கிறார். அதை அவர் தன் தந்தை பரசுராமத் தம்பிரானிடம் கற்றுக்கொண்டிருக்கிறார். குழந்தைகளுக்கு ஏற்படும் காற்று, கறுப்பு, பட்சி தோஷம் இவற்றிற்கு மந்திரிப்பது, பிரசவ வேதனையில் இருக்கும் பெண்களுக்கு சுகப்பிரசவம் ஏற்படுதவற்காக எண்ணெய் மந்திரித்துக் கொடுப்பது, விபூதி போடுவது, பேய் பிடித்தவர்களுக்குப் பேய் ஓட்டுவது, குளிசம் கட்டுவது போன்ற மந்திரவாதச் செயல்களைச் செய்வது அவருடைய வழக்கமாக இருந்து வந்திருக்கிறது. நம்ப முடியாத, தண்ணீரில் நடப்பது போன்ற மந்திரவாதச் செயல்களைச் செய்வது அவருடைய வழக்கமாக இருந்து வந்திருக்கிறது. இவையெல்லாம் நம்பிக்கை சம்மந்தப்பட்ட காரியங்கள். நம்ப முடியாத தண்ணீரில் நடப்பது போன்ற காரியத்தையும் அவர் செய்துவந்தார் என்று சொல்கிறார்கள். இதுபோன்ற காரியங்களைத் தன்னுடைய தாயாதியான தட்சிணாமூர்த்தி தம்பிரானுடன் சேர்ந்து செய்துவந்திருக்கிறார். ஜலஸ்தம்பம், வாயுஸ்தம்பம் போன்ற காரியங்கள், ஜாலவித்தை சம்மந்தப்பட்டவை என்று நான் நினைக்கிறேன். ஏனெனில் பீதாம்பர ஐயர் செய்யும் வாயுஸ்தம்பத்தை நான் பார்த்திருக்கிறேன். இப்போது நவீன ஜாலவித்தைக் கலைஞர்கள் செய்யும் வித்தைகளை நாம் பார்க்கிறோம். இவர் பசும்பால் கறந்தால் அது உதிரமாக வரும்படிச் செய்வாராம். கள்ளை ரத்தமாக்குவாராம். மரத்தில் உள்ள காய்களை உதிரச்செய்வாராம். வீடுகள் பற்றி எரிவதுபோல் காண்பிப்பாராம். இப்படி ஜாலவித்தைகளில் தேர்ந்த இவருக்குப் பெரும்புகழ் இருந்தது. அந்தக் காலத்தில் ஜாலவித்தைக்காரர்களுக்குள் ஒருவருக்கொருவர் போட்டிகள் இருந்திருக்கும் போலும், வீராசாமித் தம்பிரானைப் போட்டியிட்டு ஜெயிக்க வேண்டுமென்று பெருமட்டூரிலிருந்து இன்னொரு ஜாலவித்தைக்காரர் புரிசைக்கு வந்து, புரிசை ஏரித் தண்ணீரின் மீது கடைவிரித்துப் பொருள்களை வாங்க விரும்புவோர் வரலாம் என்ற செய்தியைப் பரப்பினாராம். வயலில் உழுதுகொண்டிருந்த வீராசாமித்தம்பிரான் ஏரைவிட்டுவிட்டு, குளித்துவிட்டு வீடுதிரும்பி பூஜையில் ஈடுபட்ட நேரம் அவருடைய மனைவி மீனாட்சியம்மாள், ஒரு ஜால வித்தைக்காரன் புரிசை ஏரியில் கடைவிரித்திருப்பது பற்றியும் தாங்கள் அதற்குப் போகவில்லையா? என்றும் கேட்டார்களாம். தம்பிரான்கள் வீரசைவர்கள், லிங்கம் கட்டிகள் தினமும் லிங்கத்திற்குப் பூஜை புனஸ்காரங்களை முடித்துக் கொண்டுதான் சாப்பாடு. இவர் பூஜையை முடித்துக்கொண்டு வழக்கமாக இவர் தோளில் மாட்டிக்கொள்ளும் ஜோல்னாப்பையை எடுத்துத் தோளில் மாட்டிக்கொண்டு தனியாக வைத்திருக்கும் ஒரு ஜோடி பாத ரச்சைகளை மனைவியிடம் கொண்டுவரச் சொல்லி அதைப் பையில் போட்டுக்கொண்டு புறப்பட்டு ஏரிக்குப்போனாராம். அந்த வட்டாரத்தின் அதிகாரியான ஒரு வெள்ளைக்காரர் ஏரியில் கடைவிரித்திருப்பதைப் பார்த்துக்கொண்டு அங்கு இருந்திருக்கிறார். தம்பிரானைக் கண்டதும் ஜனங்கள் இதோ! தம்பிரான் வந்துவிட்டார்! இதோ! தம்பிரான் வந்துவிட்டார்! என்று ஆரவாரம் செய்தார்களாம். இவர் பாதரச்சையை அணிந்துகொண்டு நேரே தண்ணீரின் மேல் ஏறி நடந்தாராம். ஏரியின் மீது போட்டிருந்த கடை மறைந்துவிட்டது. இவர் தண்ணீரின் மீது நடந்ததுதான் தெரிந்திருக்கிறது. பெருமட்டூர் ஜாலவித்தைக்காரர் தன் தோல்வியை ஒப்புக்கொண்டிருக்கிறார். உடனே அந்த வெள்ளைக்கார அதிகாரி இவருக்கு சன்மானம் அளிக்க முன்வந்தபோது, இவர் தனக்கு சன்மானம் வேண்டாமென்றும் மிராசு கிராமங்கள் விட்டால்போதும் என்றும் சொன்னாராம். அந்த வட்டாரத்தில் உள்ள 121 கிராமங்களில், ஆளுக்கு அறுபது, அறுபது கிராமங்கள் பிரித்துக்கொடுத்து மீதமிருந்த கிராமமான செய்யாறுக்கு அடுத்த அனுகாவூர் கிராமத்தில் பாதி, அதாவது வெள்ளாளர் தெரு வீராசாமித் தம்பிரானுக்கும், கவுண்டமார் தெரு பெருமட்டூர் மந்திரவாதிக்கும் பிரித்துக் கொடுத்தாராம். ஒரு மிராசு என்பது, ஒரு வீட்டுக்கு, தலைக்கட்டுக்கு ஒரு மரக்கால் நெல், அரைப்படி அரிசி கொடுக்கவேண்டும். யாதவர்கள் மொத்தத்தில் ஆடு

ஜாலவித்தை சம்மந்தப்பட்டவை என்று நான் நினைக்கிறேன். ஏனெனில் பீதாம்பர ஐயர் செய்யும் வாயுஸ்தம்பத்தை நான் பார்த்திருக்கிறேன். இப்போது நவீன ஜாலவித்தைக் கலைஞர்கள் செய்யும் வித்தைகளை நாம் பார்க்கிறோம். இவர் பசும்பால் கறந்தால் அது உதிரமாக வரும்படிச் செய்வாராம். கள்ளை ரத்தமாக்குவாராம். மரத்தில் உள்ள காய்களை உதிரச்செய்வாராம். வீடுகள் பற்றி எரிவதுபோல் காண்பிப்பாராம். இப்படி ஜாலவித்தைகளில் தேர்ந்த இவருக்குப் பெரும்புகழ் இருந்தது.

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

ஒன்றும், உழக்கு நெய், இது வருசத்திற்கு ஒருமுறை. ஒவ்வொரு வீட்டுத் திருமணத்தின்போதும் படி அரிசியும், ஒரு தேங்காயும் ஒரு பணம் 2-1/2 அணாவும் தரவேண்டும். இப்படி செல்வாக்குடன் வாழ்ந்த வீராசாமித் தம்பிரானுக்குச் சித்தர் என்ற பெயரும் இருந்தது. இப்படி புகழும் செல்வாக்கு டனும் இருந்த வீராசாமித்தம்பிரான் பொம்மலாட்டம் ஆடுவதை விட்டுவிட்டு ஏன் தெருக்கூத்துக்குத் திரும்பினார் என்பதற்கான காரணம் அவருக்குள் இருந்த கலைத்தன்மை வெளிப்படுவதற்குப் பொம்மலாட்டத்திற்குக் கிடைத்த சந்தர்ப்பங்கள் போதுமானதாக இல்லையென்றும், திரௌபதி அம்மன் சடங்காக இருக்கும் தெருக்கூத்தில் அதற்குச் சந்தர்ப்பம் அதிகம் கிடைக்கும் என்றும் தெருக்கூத்துக்கு வந்தார் என்றே சொல்லத் தோன்றுகிறது.

மேலும், கிராமத்தின் வற்புறுத்தலால்தான் இவர் தெருக்கூத்துக்கு வந்தார் என்றும் சொல்கிறார்கள். இவருடைய காலத்தில்தான் புரிசையில் பாஞ்சாலி அம்மன் கோயில் உருவாயிற்று என்றும் சொல்கிறார்கள். எனவே தங்கள் ஊரில் பாஞ்சாலி அம்மன் கோயிலை உருவாக்கிய கிராமத்து ஜனங்கள் தங்கள் ஊரில் இருக்கும் ஒரு கலைஞனையே தாங்கள் பாஞ்சாலி அம்மனுக்குச் செய்யும் சடங்கில் கூத்தனாகவும் பார்க்க விரும்பினார்கள் போலும். அந்தக் காலகட்டத்தில் கூத்து மிகவும் பிரபலமாக இருந்திருக்கிறது. கிராமங்களில் கூத்துப் பருவம் இல்லாத காலங்களில் தங்கள் ஊருக்குக் கூத்துக் கலைஞர்களை வரவழைத்துக் கூத்துக் கற்றுக்கொண்டு அரங்கேற்றுவது பழக்கமாக இருந்திருக்கிறது. கிராமத்தில் கல்யாணம் முதலிய சடங்குகளில் செய்வதுபோல சம்பந்தி முறைகளில் கூத்துக் கற்றுக் கொண்டவர்களுக்கும் வேட்டி அங்கவஸ்திரம் கொடுப்பது மோதிரம் போடுவது, தங்கச் சங்கிலிகள் அணிவிப்பது இந்த முறைகள் உண்டு. இது மேளதாளத்துடன் செய்யப்படும். இதேபோல புரிசை கிராமத்தார் தங்கள் ஊருக்கும் ஒரு கூத்துக்குழு வேண்டும் என்று விரும்பியிருக்கக் கூடும் என்று நாம் எடுத்துக்கொள்ளலாம். வீராசாமித்தம்பிரான் காலத்திற்கும் நடேசத் தம்பிரான், கண்ணப்பத்தம்பிரான் காலத்திற்கும் இடையில் பார்வையாளர்கள் மத்தியில் என்ன மாற்றம் வந்திருக்கிறது என்பதையும் நாம் பார்க்கவேண்டும்.

இதுவும் தோல் பொம்மலாட்டத்திலிருந்து வீராசாமித்தம்பிரான் தெருக்கூத்துக்கு மாறியதற்கான காரணத்தைக் கண்டு பிடிப்பதற்கு உதவும். இன்று நமக்கு அறிமுகமாகியிருக்கும் பொழுதுபோக்கிலிருந்து அன்றைய பொழுது போக்கு மிகவும் மாறுபட்டிருந்தது. பொம்மலாட்டத்தில் பார்வையாளர்கள் பார்த்ததையே திரும்பத்திரும்ப பார்த்துக் கொண்டு வந்திருப்பார்கள். மேலும் அது பார்வையாளர்கள் பங்கேற்கும் வகையில் இன்றைய சினிமாவை ஒத்ததுதான். ஆனால் திரௌபதி அம்மன் கோயிலில் சடங்காக இருந்த தெருக்கூத்தில் மொத்த கிராமத்தின் மக்களுக்கும் பங்கேற்பு இருந்தது. ஒரு பாரதக் கூத்து நடந்ததென்றால் அது மொத்த கிராமத்தின் நிலப்பரப்பையும் ஆடுகளமாக எடுத்துக்கொள்கிறது. மொத்த கிராமத்து மக்களும் பாத்திரங்களாக மாறுகிறார்கள். அவர்களுடைய கோபதாபங்கள், விருப்பு வெறுப்புகள், ஆவேசங்கள் இதற்கு இடமளித்து அவர்களுடைய மனோதத்துவத்தில் ஒரு சமன்பாட்டை ஏற்படுத்துகிறது. ஒரு ஆண்டில் நடக்கும் கூத்து அடுத்த சில ஆண்டுகளுக்கு அவர்களுக்கு மன ஆறுதலைத்தரும் ஒரு நிகழ்வாகவும், அவர்கள் பேச்சுக்கு உவமானங்களைத் தரும் கதையாகவும் இருந்து அவர்கள் வாழ்க்கையில் பெரும்பங்கு வகிக்கிறது என்றாலும் பிற்காலத்தில் வந்த மாற்றங்களை வைத்துக்கொண்டு பார்க்கும்போது, கூத்தும் பொழுதுபோக்கு அம்சத்தில் வரையறைக்கு உட்பட்டதாகவே இருந்து வந்திருக்கிறது. ஆனால் வேறு வழியில்லை. மாலைப்பொழுதுகள் சோர்வைத் தரும் ஒரு பொழுதாகவே இருந்திருக்கிறது. சீக்கிரமாக இருள்மூடி, சீக்கிரமாகப் படுக்கைக்கு அனுப்பும்காலம் அது. எனவே பொம்மலாட்டத்தைவிட கூடுதலான வாய்ப்பைப் படைப்பாற்றலுக்குத் தரும் ஒரு கலை வடிவமாக தெருக்கூத்தைக்

தோல் பொம்மலாட்டத்திலிருந்து வீராசாமித்தம்பிரான் தெருக்கூத்துக்கு மாறியதற்கான காரணத்தைக் கண்டு பிடிப்பதற்கு உதவும். இன்று நமக்கு அறிமுகமாகியிருக்கும் பொழுதுபோக்கிலிருந்து அன்றைய பொழுதுபோக்கு மிகவும் மாறுபட்டிருந்தது. பொம்மலாட்டத்தில் பார்வையாளர்கள் பார்த்ததையே திரும்பத்திரும்ப பார்த்துக் கொண்டு வந்திருப்பார்கள். மேலும் அது பார்வையாளர்கள் பங்கேற்கும் வகையில் இன்றைய சினிமாவை ஒத்ததுதான். ஆனால் திரௌபதி அம்மன் கோயிலில் சடங்காக இருந்த தெருக்கூத்தில் மொத்த கிராமத்தின் மக்களுக்கும் பங்கேற்பு இருந்தது.

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

கண்டு அவர் கூத்துக்கு மாறியிருக்க முடியும் என்றே எண்ணத்தோன்றுகிறது. இதெல்லாம் வீராசாமித் தம்பிரானை ஒரு சிறந்த கலைஞராக சொல்வதைக் கேட்டும் அவர் விட்டுச்சென்ற பாரம்பரியத்தின் தரத்தைக் கருத்தில் கொண்டும் அவரைப் பரபரப்புடனான சுலபத்தில் சந்தோசப்பட்டுவிடாத ஆராய்ச்சி மனப்பான்மை கொண்ட ஒரு கலைஞராக எண்ணத்தோன்றுகிறது.

வீராசாமித் தம்பிரானுக்கு நான்கு மகன்கள். மூத்த மகன் ராகவத் தம்பிரான், இரண்டாவது மகன் விஜயத் தம்பிரான், மூன்றாவது மகன் கிருஷ்ணதம்பிரான், நான்காவது மகன் துரைசாமித் தம்பிரான். இவர்களுக்குப்பிறகு இரண்டு பெண்கள். அவர் கூத்து ஆரம்பித்தபோது அவருடைய மகன்கள் சிறுவர்கள். எனவே வீராசாமித்தம்பிரான் சாத்தனூர் கிராமத்தில் இருந்த தன் இனத்தோர்களைக் கொண்டு கம்ச சம்ஹாரம் என்னும் கூத்தை ஆரம்பித்தாராம். வீராசாமித் தம்பிரானுடைய மாமியார் வீடு தண்டரை சேப்பாக்கம். சிறிய கிராமம். அது மூதாதைகள் இருந்த இடம். பிறகு அவர்கள் சென்னையில் குடியேறி ஒற்றைவாடை அம்மன் கோயில் தெருவில் வசித்து வந்தார்கள். முதலில் மரப்பட்டறையில் மரமறுக்கும் வாள்வேலை செய்து வந்தார்கள். பிறகு இரும்பு வியாபாரத்தில் ஈடுபட்டார்கள். ஒரு காலகட்டத்தில் பஞ்சம் ஏற்பட்டுக் கிராம மக்கள் பிழைப்புத்தேடி பட்டணம் வந்தார்களாம். சாலை ஓரங்களில் அடுப்புமூட்டி சமைத்துச் சாப்பிட்டு அங்கேயே குடியும் இருந்தார்களாம். அப்போது, கப்பிச்சாலைகள் சிவப்பாயிருக்கும். எனவே சாயவேட்டி கட்டுவார்களாம். பொதி மூட்டைகளைக் கழுதைமீது ஏற்றிக்கொண்டுபோய் துறைமுகத்தில் சேர்ப்பது அவர்கள் வேலை. அரசாங்கம் வீதிகளில் கஞ்சித் தொட்டி திறந்து அவர்களுக்கு உணவு கொடுத்திருக்கிறது. வீராசாமித் தம்பிரானும் இந்த நேரத்தில் தன் குடும்பத்தோடு கூத்துக்குழுவையும் அழைத்துக்கொண்டு மாமியார் வீட்டுக்கு வந்து தங்கி இருந்திருக்கிறார். அப்போது கந்தசாமி கோயில் தர்மகர்த்தா செட்டியார் ஒருவர் கந்தசாமி கோயிலில் வீராசாமித் தம்பிரானை 'கம்ச சம்ஹாரம்' கூத்தை ஆடச்சொல்லி இருக்கிறார். அதில் ராகவத்தம்பிரான் பாலகிருஷ்ண வேடம் தரித்து ஆடியிருக்கிறார். அப்போது அவருக்கு வயது பதிமூன்றோ அல்லது பதினான்கோ. அப்போது வெள்ளைக்கார சார்ஜண்ட் ஒருவர் குதிரைமீது அமர்ந்து அந்தக் கூத்தைப் பார்த்திருக்கிறார். பாலகிருஷ்ணனாக நடித்த ராகவத்தம்பிரான் மீது அன்புகொண்டு அந்த வேஷத்தோடு அவனைத்தூக்கித் தன் குதிரைமீது வைத்துக்கொண்டாராம்.

*வீராசாமித் தம்பிரானுக்கு நான்கு மகன்கள். மூத்த மகன் ராகவத் தம்பிரான், இரண்டாவது மகன் விஜயத் தம்பிரான், மூன்றாவது மகன் கிருஷ்ணதம்பிரான், நான்காவது மகன் துரைசாமித் தம்பிரான். இவர்களுக்குப்பிறகு இரண்டு பெண்கள். அவர் கூத்து ஆரம்பித்தபோது அவருடைய மகன்கள் சிறுவர்கள். எனவே வீராசாமித்தம்பிரான் சாத்தனூர் கிராமத்தில் இருந்த தன் இனத்தோர்களைக் கொண்டு கம்ச சம்ஹாரம் என்னும் கூத்தை ஆரம்பித்தாராம். வீராசாமித் தம்பிரானுடைய மாமியார் வீடு தண்டரை சேப்பாக்கம். சிறிய கிராமம். அது மூதாதைகள் இருந்த இடம். பிறகு அவர்கள் சென்னையில் குடியேறி ஒற்றைவாடை அம்மன் கோயில் தெருவில் வசித்து வந்தார்கள்.*

அவர்களுடைய முகவரியை விசாரித்துக்கொண்டு சென்று மறுநாள் மீண்டும் வந்து ராகவத்தம்பிரானைத் துறைமுகத்திற்கு அழைத்துச் சென்றிருக்கிறார். உடன்போன வீராசாமித்தம்பிரானிடம் அவருடைய குழுவில் எத்தனைபேர் என்று விசாரித்தபோது, அவர்தன் குடும்பத்தோடு முப்பது பேர் என்று சொல்லி இருக்கிறார். அந்த வெள்ளைக்கார அதிகாரி அவர்கள் எத்தனை நாட்கள் சென்னையில் இருப்பார்கள் என்பதையும் விசாரித்து இருக்கிறார். வீராசாமித் தம்பிரான் தாங்கள் பஞ்சத்திற்குப் பிழைக்க வந்திருப்பதையும் மழை பெய்தால் ஊருக்குத் திரும்பிவிடுவோம் என்பதையும் சொல்லியிருக்கிறார். அந்த வெள்ளைக்காரர் அவர்கள் முப்பது பேருக்கும் ஒரு மாதத்திற்கு வேண்டிய அரிசி கொடுப்பதாக வாக்களித்து, அதன்படி செய்தாராம். வீராசாமித் தம்பிரான் ஊர்திரும்பும்போது அந்த வெள்ளைக்கார அதிகாரி ராகவத்தம்பிரானுக்குத் தங்கக்காப்பு அணிவித்தாராம். வீராசாமித் தம்பிரான் சென்னையிலிருந்தபோது கந்தசாமி கோயில் தேவதாசி ஒருவர் வீராசாமித்தம்பிரானிடம் நாட்டியத்திற்கான உடை மடி கட்டுவது பற்றிப் பயிற்சி பெற்றிருக்கிறார் என்று கண்ணப்பத்தம்பிரான் தன்னுடைய குறிப்புப் புத்தகத்தில் எழுதியுள்ளார். வீராசாமித்தம்பிரான் தன் பிள்ளைகள் நான்கு பேருக்கும் கூத்தில்பயிற்சி அளித்திருக்கிறார். பிள்ளைகள் தலைசிறந்து வந்தவுடன் தாம் வேஷம் கட்டுவதை விட்டுவிட்டாராம். கூத்துக் குழுவில் இருந்த சாத்தனூர்காரர்களும் வயதாகிவிட்டபடியால் குழுவைவிட்டுப்

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

பிரிந்துபோய்விட்டார்களாம். இதற்குள் வந்திருந்தவர்கள் வெங்குன்றம் துரைசாமித்தம்பிரான், வழுவூர் முனுசாமித்தம்பிரான், வழுவூர் கூனுபடித் தம்பிரான், மேல்மா கிருஷ்ண மேஸ்திரி, சேதராகுப்பம் தாசரிகள் மூன்றுபேர், புரிசை சுப்பிராயத்தம்பிரான், காஞ்சிபுரம் கதிர்வேலுத்தம்பிரான், உத்திரமேரூர் பச்சை ஆகியோர். அப்போது கலவை குமாரசாமித்தம்பிரான் ஏழு நாட்கள் ஆடுவதற்கான 'இரணிய விலாசம்' கூத்தை எழுதியிருக்கிறார். அவரை ராகவத்தம்பிரான் புரிசைக்கு அழைத்து வந்து அதை ஒருநாள் கூத்தாக எழுதச் செய்து அதைக் கற்று ஆடத்தொடங்கி இருக்கிறார். இன்னும் தஞ்சாவூரில் ஆர்சுத்திப்பட்டு மற்றும் நார்த்தேவன் குடிகாடு ஆகிய ஊர்களில் 'பிரகலாத சரித்திரம்' என்னும் இரணியன் வதைக் கூத்து ஒருநாள் இடைவெளி கொடுத்து நான்கு நாட்கள் ஆடப்படுகிறது. ஏற்கனவே இங்கும் அது ஏழு நாட்கள் ஆடப்பட்டதாம். கலவை குமாரசாமித் தம்பிரான் எழுதிய கூத்தைத்தான் இன்னும் புரிசைக் குழுக்கள் ஆடுகின்றன. கலவை குமாரசாமித்தம்பிரான் எழுதிய கூத்தில் சிலபாடல்கள் தஞ்சாவூர் கூத்திலும், வடஆர்க்காடு கூத்திலும் இருக்கிறது. ஆனால் வடஆர்க்காடு கூத்தில் ஒரு கயிறும் தஞ்சாவூர் கூத்தில் மூன்று கயிறுகளும் பிடிக்கப்படுகின்றன. இதேபோல் படுகளத்தின்போது துரியோ தனனை பீமன் தெருக்களில் விரட்டிக்கொண்டு வரும்போது இரண்டு பேருக்கும் இடையில் இவ்விதமாக ஒரு கயிறு பிடிக்கப்படுகிறது. இரண்டு பாத்திரங்களுக்கு இடையிலான விரோதம் முற்றி கொலையாக முடிந்துவிடும். விபத்தைத் தடுப்பதற்காக வெள்ளைக்காரர்கள் இந்தப்பழக்கத்தைக் கொண்டுவந்தார்கள் என்று சொல்கிறார்கள். இப்போது அது உத்வேகத்தை அதிகப்படுத்துவதற்கான ஒரு உத்தியாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இதைச் சொல்வதற்குக் காரணம் தெருக்கூத்து வெகுஜன பொழுதுபோக்காக இருந்திருக்கிறது என்பதையும் அதன் உத்திகள் பொதுவில் பயணம் செய்திருப்பது அதனால் சாத்தியமாகியிருக்கிறது என்பதையும் அதன்மீது கட்டுப்பாடுகளைக் கொண்டு வருவதற்கு அரசாங்கம் முனைந்திருக்கிறது என்பதையும் காட்டுவதற்குத்தான். வீராசாமித்தம்பிரான் ஆரம்பித்த கூத்து ஒரு முழு மகாபாரதக் கூத்தாக மாறுவதற்கு இருபது ஆண்டுகள் ஆகியிருக்கும் என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. ஏனெனில் ராகவத்தம்பிரான், வந்தவாசி ராமசாமி உடையார், புதுப்பாக்கம் சுப்பிரமணித்தம்பிரான் மற்றும் பரசுராமத்தம்பிரான் இப்படி பலரிடம் பாடல்கள் எழுதி வாங்கி பாரதக் கூத்தைக் கற்றுணர்ந்தார் என்றும், ஒவ்வொரு கூத்தையும் தனித்தனியாக நடத்திவந்தார் என்றும் அப்போது அவருக்கு வயது முப்பத்தைந்துக்குள் இருக்கும் என்றும் அப்போதுதான் புரிசையில் பாரதக் கோயில் கட்டியதாகவும், அப்போதுதான் பாரதத்திருவிழா நடந்ததாகவும் கண்ணப்பத்தம்பிரானின் குறிப்புப் புத்தகம் சொல்கிறது.

*பாரத விழா நடந்தபோதுதான் பானுகவி என்னும் பெரிய புலவர் புரிசையில் பாரதப் பிரசங்கம் செய்தாராம். அப்போதுதான் சங்கீதத்தோடு கவிபடிப்பது ஏற்பட்டதாம். அதற்கு முந்தி ஆமாம் பூசாரி பாரதம் நடக்குமாம். அதாவது அந்தப் பூசாரியானவர் ஒரு பெரிய மணியைக் கையில் வைத்துக்கொண்டு அதன் நாவை அதன் உடலில் தட்டித் தாளமிட்டு கதைசொல்வாராம். பானுகவியிடம்தான் புரிசை முருகேச முதலியார் பாரதம் பாடம் கற்றுக்கொண்டார்.*

இப்படி பாரத விழா நடந்தபோதுதான் பானுகவி என்னும் பெரிய புலவர் புரிசையில் பாரதப் பிரசங்கம் செய்தாராம். அப்போதுதான் சங்கீதத்தோடு கவிபடிப்பது ஏற்பட்டதாம். அதற்கு முந்தி ஆமாம் பூசாரி பாரதம் நடக்குமாம். அதாவது அந்தப் பூசாரியானவர் ஒரு பெரிய மணியைக் கையில் வைத்துக் கொண்டு அதன் நாவை அதன் உடலில் தட்டித் தாளமிட்டு கதைசொல்வாராம். பானுகவியிடம்தான் புரிசை முருகேச முதலியார் பாரதம் பாடம் கற்றுக்கொண்டார். முருகேசமுதலியார் அவர்களை நாங்கள் பார்த்திருக்கிறோம். எங்களுக்குப் புரிசையோடு தொடர்புண்டான ஆரம்பகாலங்களில் மிகவும் முதியவரான முருகேச முதலியார் வீட்டில் சென்று அவரோடு பேசியிருந் திருக்கிறோம். ஆனால் அவர் பாரதப்பிரசங்கம் சொல்லிக்கேட்டதில்லை. திருமுருக கிருபானந்த வாரியார் பிரசங்கம் சொல்லும் பாணி அந்த மரபைச் சார்ந்ததுதான். அந்தக் கொச்சைகளை உட்கொண்டது. அதற்கென ஒரு சுவாரஸ்யம் இருப்பதை எல்லோரும் உணர்ந்திருந்தார்கள். முருகேச முதலியாரிடம் கண்ணப்பத்தம்பிரானுக்குப் பெருமதிப்பு இருந்தது.

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

ராகவத்தம்பிரான் தன்னுடைய அறுபத்தைந்தாவது வயதில் மரணமடைந்தபோது தன்னுடைய குழுவைப் பார்த்துக்கொள்ளும்படி முருகேச முதலியாரிடம் ஒப்படைத்துவிட்டு உயிர் நீத்தார் என்று தன் குறிப்புப் புத்தகத்தில் எழுதுகிறார் கண்ணப்பத்தம்பிரான். அப்போது அவர்கள் குழுவில் வள்ளிதிருமணம், சிறுதொண்டர், சாவித்திரி, மார்க்கண்டேயர் ஆகியவை கற்றுக்கொண்டு ஆடப் பட்டு வந்தது. வள்ளி திருமணத்தை எழுதியவர் சேத்தரை வீரராகவாச்சாரியார். மார்க்கண்டேயரை எழுதியவர் நாகல் ஆச்சாரியார். அப்போது ராகவத்தம்பிரான் மூல வியாதியால் பீடிக்கப்பட்டிருந்தார். கூத்துக்குழுவைத் தன் தம்பிமார்களிடம் ஒப்படைத்து ஓய்வுபெற்றுக்கொண்டார். அதைத் தொடர்ந்துதான் அவர் மரணத்தறுவாயில் முருகேச முதலியாரின் பொறுப்பில் தன் குழுவை ஒப்படைத்தது. ஒருகால் அப்படிப்பட்ட ஒருவரால் தான் குழு கலைந்துபோகாமல் இருக்கப் பார்த்துக்கொள்ள முடியும் என்று அவர் எண்ணியிருக்கலாம். ஏனெனில் ஒவ்வொருவரும் தங்கள் திறமைகளோடு உச்சகட்டத்தில் வேலை செய்து கொண்டிருந்தபோது தன்னுடைய திறமை முழுமையாக வெளிப்பட போதிய இடம் இங்கு இல்லை என்று ஒருவர் எண்ணுவதற்கு இடம் ஏற்பட்டுவிடுகிறது. அதை ஒழுங்காக வழிப்படுத்தி சமவாய்ப்புகள் வரப்பார்த்துக் கொள்வதற்கு சரியான சூழ்நிலை இல்லாத இடமாக நம்முடைய இடம் இருந்து கொண்டிருப்பதையும் நாம் உணரவேண்டும். ஒரு கூத்தில் ஒருவருக்குச் சிறப்பான இடமளிக்கப்படுமானால் அந்தக் கூத்து நடந்துகொண்டிருக்கும் அதேநேரத்தில் இன்னொன்றில் இன்னொருவருக்கு வாய்ப்பளித்து ஆடப்படுமானால் அந்தக்கூத்து ஓரிடத்தில் நடத்தப்படுவதற்கு வாய்ப் பளிக்கப்படும் என்று நம்புவதற்கில்லை. ஏனெனில் எந்த இடத்தில் கூத்தாடப் போகிறார்களோ அந்த ஊர்க்காரர்கள் அந்த நேரத்தில் தீர்மானிப்பதில் அது வராமல் போகலாம். ஒரே கூத்தில் பலபாத்திரங்களில் அவர்கள் திறமைகளைக் காண்பிக்க முடியும் என்றாலும் பாத்திரங்களைப் பொறுத்து அதிகம் அல்லது குறைவான சந்தர்ப்பங்கள் உண்டாகிவிடுகின்றன. எனவே தனியாக நிர்வகிக்க முடியும் என்று நினைப்பவர்கள் பிரிந்துபோய் தனியாகக் குழுவைத் தொடங்கிவிடுகிறார்கள். இது எல்லாத் துறைகளிலும் நேர்கிறது. கிளை பிரிந்து செல்வதால் நடக்கிறது. ராகவத் தம்பிரானின் தம்பிகளில் ஒருவரான கிருஷ்ண தம்பிரான் இடையில் மனஸ்தாபம் ஏற்பட்டு குழுவைவிட்டுப் பிரிந்து சென்று சலவைத் தொழிலாளிகளை வைத்துக் கொண்டு ஒரு குழுவை அமைத்தாராம். பிறகு ஊர்க்காரர்கள் மத்யஸ்தத்தின் பேரில் திரும்பி வந்திருக்கிறார். (கூத்தில் சலவைத் தொழிலாளிகளைக் கொண்ட குழுக்கள் என்பது அடிக்கடி சொல்லப்படுகிறது. அது ஏன் என்று தெரியவில்லை. கஞ்சிபோட்டு பாவாடை போன்ற இடையில் கட்டிக்கொள்ளும் விரிந்த அமைப்பை உருவாக்குவதற்கு அவர்களிடம் துணி சுலபமாகக் கிடைக்கிறது என்பதால் போலுமோ என்னவோ?) அந்தக் கவலையில்தான் ராகவத்தம்பிரான் செல்வாக்குள்ள முருகேச முதலியாரிடம் குழுவை ஒப்படைத்துச் சென்றார் என்பதற்கும் அர்த்தம் கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது.

*ஒரே கூத்தில் பலபாத்திரங்களில் அவர்கள் திறமைகளைக் காண்பிக்க முடியும் என்றாலும் பாத்திரங்களைப் பொறுத்து அதிகம் அல்லது குறைவான சந்தர்ப்பங்கள் உண்டாகிவிடுகின்றன. எனவே தனியாக நிர்வகிக்க முடியும் என்று நினைப்பவர்கள் பிரிந்துபோய் தனியாகக் குழுவைத் தொடங்கிவிடுகிறார்கள். இது எல்லாத் துறைகளிலும் நேர்கிறது. கிளை பிரிந்து செல்வதால் நடக்கிறது. ராகவத் தம்பிரானின் தம்பிகளில் ஒருவரான கிருஷ்ண தம்பிரான் இடையில் மனஸ்தாபம் ஏற்பட்டு குழுவைவிட்டுப் பிரிந்து சென்று சலவைத் தொழிலாளிகளை வைத்துக் கொண்டு ஒரு குழுவை அமைத்தாராம்.*

வீராசாமித் தம்பிரான் காலத்திலும் குழுவில் இருந்த சாத்தனூர்க்காரர்கள் பிரிந்து சென்றுவிட்டார்கள் என்பதை முன்பே பார்த்தோம். சாத்தனூர்க்காரர்கள் பிரிந்து சென்றபோது எந்தெந்தக் கூத்துக்கள் அக்குழுவினரால் ஆடப் பட்டதென்று தெரியவில்லை. இந்தக் கட்டத்தில் மீண்டும் விடாமுயற்சியாக பாரதக் கூத்துப் பாடல்கள் வந்தவாசி ராமசாமி உடையார், புதுப்பாக்கம் சுப்ரமண்யதம்பிரான், பரசுராம தம்பிரான் நடிகர் பாடல் எழுதுபவர் இப்படிப் பலரிடம் பாடல்கள் வாங்கி பாரதக் கூத்தைக் கற்றுணர்ந்தனர். அப்போது கூத்து அலங்காரம் மரக்கட்டைகளில் கண்ணாடி புதைத்து ரேக்குகள் ஒட்டி செய்யப்பட்டது. வெளிச்சம் மண்ணெண்ணெய் தீவட்டி கொளுத்தி இரண்டு பக்கமும் ஏகாலிகள் பிடித்துக்கொள்வது வழக்கமாம். அதற்கு முன்பு முதலில்

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

கம்ச சம்ஹாரம் கூத்துக் கற்றுக்கொண்டு ஆடியபோது முகத்தில் பூசுவதற்கு அரிதாரம், சிகப்புக்கு காவிக்கல், நாமக்கட்டி, மரக்கரி, உடைகளில் பளபளப்புக்கு கோல்டு மணி, குழாய் மணி, ஜம்பர்சீட்டி, மதரசாய சேலை, பரித்திச்சாயம் தோய்க்கப்பட்டது. வெளிச்சம் இலுப்பைக்கொட்டை, வேப்பங்கொட்டை, புங்கங்கொட்டை ஆகியவற்றை ஆடுகிற செக்கின் பழுதான உலக்கையை எடுத்துப் பிளந்து அந்தச் சக்கையைக் கொளுத்தி உண்டாக்கும் வெளிச்சம். ஆடும் இடத்திற்கு இரண்டு புறமும் மர உலக்கையை நட்டு மேற்புறம் வைக்கோற் பிரியைச் சுற்றி அதன்மேல் சாணியைப் பிசைந்து வைத்து அதன் மீது மண் சட்டி (சலா சட்டி) வைத்து அதில் மணல் கொட்டி அதன்மேல் பிளந்த செக்குலக்கைச் சிராய்களை வைத்து நடந்ததாம். வீராசாமித் தம்பிரான் காலத்துக்கும் ராகவத்தம்பிரான் காலத்திற்கும் இடையில் செக்குலக்கையிலிருந்து மண்ணெண் ணெய்க்கு மாற்றம் உண்டாகிவிட்டது போலும், அதன் பிறகு பெட்ரோமாக்ஸ் அதன்பிறகு குழாய் விளக்குகள் இப்போது ஹாலோஜன் விளக்குகள் எப்போதாவது நவீன மேடை விளக்குகள் பயன்படுத்தப்பட்டு கூத்துகள் நடத்தப்படுகின்றன. இது அத்யாவசிய தேவையாகி அதிகப்பொருட்செலவில் கொண்டுவிட்டுவிடக்கூடாது என்பதில் மிகவும் கவனமாக இருக்கிறோம்.

*கண்ணப்பத் தம்பிரானின் தம்பி ஜானகிராம தம்பிரானும் தன்னுடைய நாற்பத்தியோராவது வயதில் காலமாகிவிட்டார். இவர் துரியோதன வேஷம் கட்டிவந்தவர். மிகவும் அருமையாகப் பாடக்கூடியவராம். அவர் எப்படி இறந்தார் என்பதை இங்குக் கூறாமல் இருக்கமுடியவில்லை. அவருக்கு ஓதை (ஹைட்ரோசெல்) நோய் இருந்தது. விரையில் நீர் கோர்த்துக் கொண்டிருக்கிறதென்றும் அதை வெளியேற்றிவிட்டால் நோய் குணமாகிவிடும் என்றும் சொல்லி ஒரு நாட்டு வைத்தியன் அதை ஒரு கருவமுள்ளைக் கொண்டு குத்திவிட்டான் என்றும் அதன் காரணமாக சீழ்பிடித்து பொறையோடிப் போயிற்றென்றும் அதன் காரணமாய் இறந்துபோனார் என்றும் சொல்கிறார்கள்.*

கிருஷ்ண தம்பிரானும், விஜய தம்பிரானும் மரணமடைந்த பிறகு குழுவை துரைசாமித் தம்பிரான் நடத்திவந்தார். இவர் கண்ணப்பத் தம்பிரானின் தந்தை. இராகவத் தம்பிரானின் நான்காவது மகன். விஜயதம்பிரானும் கிருஷ்ணதம்பிரானும் முறையே இரண்டாவது மூன்றாவது தம்பிகள். கிருஷ்ண தம்பிரானின் மூத்த மகன் நடேசத்தம்பிரான் அவரது தம்பி தனபால் தம்பிரான். ஒரு தங்கை. துரைசாமி தம்பிரானுக்கு கண்ணப்பத் தம்பிரானும் ஜானகித் தம்பிரானும் ஆக இரண்டு மகன்களும் ஒரு மகளும். நடேசத்தம்பிரானின் சகோதரர் சில ஆண்டுகள் குழுவைவிட்டுப் பிரிந்துபோய் சில காலங்கழித்து மீண்டும் திரும்பி வந்தாராம். ஆனால் சிறிது காலத்திற்குப் பிறகு தன்னுடைய முப்பதாவது வயதில் காலமாகிவிட்டார். அதேபோல கண்ணப்பத் தம்பிரானின் தம்பி ஜானகிராம தம்பிரானும் தன்னுடைய நாற்பத்தியோராவது வயதில் காலமாகிவிட்டார். இவர் துரியோதன வேஷம் கட்டிவந்தவர். மிகவும் அருமையாகப் பாடக்கூடியவராம். அவர் எப்படி இறந்தார் என்பதை இங்குக் கூறாமல் இருக்கமுடியவில்லை. அவருக்கு ஓதை (ஹைட்ரோசெல்) நோய் இருந்தது. விரையில் நீர் கோர்த்துக்கொண்டிருக்கிறதென்றும் அதை வெளியேற்றிவிட்டால் நோய் குணமாகிவிடும் என்றும் சொல்லி ஒரு நாட்டு வைத்தியன் அதை ஒரு கருவமுள்ளைக் கொண்டு குத்திவிட்டான் என்றும் அதன் காரணமாக சீழ்பிடித்து பொறையோடிப் போயிற்றென்றும் அதன் காரணமாய் இறந்துபோனார் என்றும் சொல்கிறார்கள். இங்கு நாட்டு வைத்தியன் என்பது கேவலமான அர்த்தத்தில் சொல்லப்படுகிறது. உள்ளதைத்தான் நான் எழுதுகிறேன். அதேபோல தெருக்கூத்தும் பார்க்கப்படுகிறது. முறையாகப் பயின்ற மருத்துவரிடம் ஜானகிராமன் வைத்தியம் பண்ணிக்கொண்டிருப் பாரானால் இளம் வயதில் இறந்திருக்க வேண்டியதில்லை. இதேபோல பல பிற்போக்குத் தனங்கள் சமூகத்திலும் சரி தெருக்கூத்திலும் சரி பொறையோடிப் போயிருக்கிறது. சமூகம் தன்னிடமுள்ள தெருக்கூத்து என்ற அரிய கலையைப் போற்றிப் பாதுகாக்க வேண்டும் என்று நினைப்பதில்லை.

தங்களுக்குப் பொழுதுபோக்காக சுவாரஸ்யமாகவும் சுலபமாகவும் இருக்கும் ஒருகலை வடிவத்தை நோக்கிப் போய்விடுகிறார்கள். கூத்தர்களும் இதைக் கவனத்தில் கொள்வதில்லை. இது காலம்தோறும் நடைபெற்றுக் கொண்டு வந்திருக்கிறது. துரைசாமித் தம்பிரான் தன்னுடைய அறுபத்தி இரண்டாவது வயதில் காலமானார். அங்குத் தம்பிரான் என்பவர் இவர்களுக்கு அத்தைமகன். பெண் வேஷம் கட்டிக்கொண்டு வந்தவர். மிகவும் சிறப்பான ஆட்டக்காரர் என்று சொல்கிறார்கள். அவரிடம் கண்ணப்பத்தம்பிரான் அந்தக் காலத்தில் பிரபலமாக

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

இருந்த நாடகங்களைப் பார்த்து இனி தனக்கு கூத்து ஆடுவதில் விருப்பம் இல்லை என்று சொல்லிவிட்டாராம். தான் பார்த்த நாடகக் காரர்கள் என்று கிட்டப்பா, சுப்பையா பாகவதர், சுந்தராம்பாள், விஸ்வநாததாஸ், செல்லப்பா, பி.எஸ்.கோவிந்தன், கே.ஏ.தங்கவேலு முதலியவர் பெயர்களைக் கண்ணப்பத் தம்பிரான் குறிப்பிட்டிருக்கிறார். அந்த நேரத்தில் கூத்தும் சரியாகப் போகவில்லை. எனவே அங்குத்தம்பிரான் கண்ணப்பத்தம்பிரானின் அபிப்ராயம் என்ன என்று கேட்டாராம். கண்ணப்பத் தம்பிரானுக்கோ கோவலன், அல்லி அர்சுனா, பவளக்கொடி, நல்லதங்காள் போன்ற நாடகங்களைக் கற்றுக்கொண்டு ஆடவேண்டும் என்று விருப்பம் இருந்தது. இவற்றையும் கற்றுக்கொண்டு ஆடினால் கூத்துக்குழுவோடு ஒத்துழைப்பேன் என்றாராம். அப்போது அவர்கள் இந்த நாடகங்களைக் கற்றுக்கொள்ள ஆரம்பித்திருக்கிறார்கள். அப்போதுதான் கால் ஹார்மோன்யம் கூத்துக்குழுவுக்குப் பழக்கத்தில் வந்ததாம். இது நாடகங்கள் கூத்துக்குக் கொடுத்த வெகுமதி. வீராசாமித்தம்பிரான் காலத்தில் தோல் சுதி பழக்கத்தில் இருந்தது. ராகவத்தம்பிரான் காலத்தில் சுதிப்பெட்டி பழக்கத்துக்கு வந்தது. இப்போது கால் ஹார்மோன்யம் பழக்கத்துக்கு வந்திருக்கிறது. இந்த நேரத்தில்தான் கட்டைகளால் ஆன சில ஆபரணங்களை விட்டுவிட்டு சமிக்கையால் தைக்கப்பட்ட ஆபரணங்களைக் கைக்கொள்ள ஆரம்பித் திருக்கிறார்கள். இதைப்பற்றி கண்ணப்பத்தம்பிரான் சொல்லும்போது "கட்டை கட்டிக்கொண்டு குதிக்கிறான். இதை யார் பார்க்கிறது. வாடா பேசாதபடம் நடக்குது. டிராமா நடக்குது அதைப் பார்க்கலாம்" என்று பேசுவதைக் கேட்கும்போது அவர் மனக் கஷ்டத்தை அடைந்தாராம்.

"கஷ்டப்பட்டுக் குதித்தும் பல கட்டுகள் கட்டியும் நல்லபேர் இல்லை என்றுதான் என் மனம் வேறுபட்டது" என்கிறார். இந்தக்கால கட்டத்தில் புரிசைக்குழு நடேசத்தம்பிரான் கண்ணப்பத்தம்பிரான்களுடைய தலை முறையின் கைக்கு வந்துவிட்டது. அப்போது நாடகமும் தெருக்கூத்தும் புரிசைக் குழுவில் ஆடப்பட்டுவந்தது. அப்போது அங்குத் தம்பிரான் எல்லாக் கூத்திலும் பெண் வேஷம் கட்டிக்கொண்டு நடித்துக் கொண்டிருந்தார். துரைசாமித் தம்பிரானுக்குப் பிறகு பெண் வேஷம் தரிப்பதை மேற்கொண்டாராம். அப்போது மண்ணூர் சாரதா, பரூர் கமலம் போன்றவர்களே இவர் பெண் வேடத்தைக் கண்டு மோகிப்பார்களாம். அவர் தன்னுடைய நாற்பத்தெட்டாவது வயதில் காசநோயினால் மரணமடைந்தார். ஜானகிராமனும் தன் நாற்பத்தியொராவது வயதில் மரணமடைந்து விட்டார். நடேசத்தம்பிரான், ராஜீத்தம்பிரான், கண்ணப்பத்தம்பிரான் ஆகிய மூவரின் கைக்கு குழு வந்துவிட்டது. கண்ணப்பத் தம்பிரானிடம் கற்றுக்கொண்ட சித்தாமூர் மணி, முனுசாமி, நடேசத் தம்பிரானிடம் கற்றுக்கொண்ட, வரதன், சுப்ரமண்யன் ஆகியோர் குழுவில் முக்கிய பங்கு வகித்தார்கள். இதற்குப் பிறகு வரும் காலகட்டத்தைப் பற்றி வேறு கட்டுரையில் எழுத வேண்டும் என்று நினைக்கிறேன் சுதந்திரப் போராட்ட காலத்தில் பண்டைய கலைகள் புதிப்பிக்கப்பட்ட கால கட்டத்தில்தான் ஈ.கிருஷ்ணய்யர் போன்றவர்களின் பார்வை தெருக்கூத்துக்குத் திரும்பியது. குறிப்பாக புரிசை குழுவின் மீது கவனம் திரும்பியது. காரணம் அது வீராசாமித் தம்பிரான் தொடங்கிவைத்த தேடலை விட்டுவிடாமல் வைத்துக் கொண்டிருந்ததுதான் என்று சொல்ல வேண்டும். பிறகு வரும் இரண்டு காலகட்டங்கள். ஒன்று கிருஷ்ணய்யர் கவனம் பதிந்ததிலிருந்து எங்கள் கவனம் அதன் மேல்பட்டதுவரை. எங்கள் பார்வை அதன்மேல்பட்டதிலிருந்து இன்றுவரை நேர்ந்துள்ளது. கண்ணப்பத் தம்பிரான் மரணமடைந்துள்ள இந்த நேரத்தில் இப்போது இதை நினைவுபடுத்திக் கொள்வது அவருக்குச் செய்யும் அஞ்சலி என்று நினைக்கிறேன்.

*ந.முத்துசாமி சென்னையில் இயங்கும் கூத்துப்பட்டறை நாடகக்குழுவின் நிறுவனர். தமிழ் நாடக வரலாற்றில் இவரைத் தவிர்த்து வரலாறு எழுத முடியாது.*

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

# மரபை மீறிய கலைஞனின் முடிவிலாத் தேடல்

செ. ரவீந்திரன்

ஒரு மனிதனின் மரணம் அம்மனிதனின் வாழ்வைப் பூரணமாக்குகிறது என்றாலும் அம்மனிதனைச் சேர்ந்தவர்களிடையே ஒரு வெற்றிடத்தையும் வேதனையையும் உண்டு பண்ணுகிறது என்பது உண்மை. ஆனால் ஒரு கலைஞனின் மரணம் அத்தகையதல்ல. மரணம் என்னும் சாசுவதமான உண்மையை மீறி, மரணமிலாப் பெருவாழ்வு வாழும் வாழ்க்கையே கலைஞனின் வாழ்க்கை. அத்தகைய வாழ்க்கையை வாழ்ந்த புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான் இன்று நம்மிடையே இல்லை. அவரது மறைவையொட்டி நாம் அவருக்குச் செலுத்தும் அஞ்சலி எல்லாம் தெருக்கூத்துக் கலையின் உன்னதத்தை நோக்கிய அவரின் தேடலையே நாம் நம்முடைய தேடலாக, ஒரு தமிழனின் தேடலாக மேற்கொள்வதை ஒட்டியதாகும்.

எழுபதின் தொடக்கத்தே தில்லிக்குப் புலம் பெயர்ந்த எனக்குத் தில்லியில் உள்ள தேசிய நாடகப் பள்ளியின் நாடகத் தயாரிப்புக்களைப் பார்க்கும் வாய்ப்புக் கிடைத்தது. அப்பொழுது தேசிய நாடகப் பள்ளியின் இயக்குநராக இருந்த அல்காஷி அவர்களின் நாடகத் தயாரிப்புக்கள் என் மனதில் நவீனநாடகம் பற்றிய புரிதலுக்கு இட்டுச் சென்றன. எழுபதுகளில் தமிழகம் எங்கும் தோன்றிய நவீனநாடக இயக்கங்களில் பங்கு கொள்ள மனம் ஈடுபாடு கொண்டது. 1978 ஆகஸ்டு மாதம் கலைசார்ந்த கருத்துக்களுக்கேயான களனாக 'யாத்ரா'வின் முதல் இதழ் வெளிவந்தது. தமிழர்களுடைய புராதனமான தியேட்டராக விளங்கும் தெருக்கூத்துப் பற்றிய காட்சிப் படிமம் வெங்கட் சாமிநாதனோடு நிகழ்த்திய பேச்சுக்களின் மூலம் என்மனதில் வலுப்பெற்றிருந்தது. அதன்பின்னர் கூத்துப்பட்டறை ந.முத்துசாமியின் 'தெருக்கூத்துக்கு உதவி தேவை' என்னும் தலைப்பில் வைகையில் (வைகை-2 செப்-அக், 1977) வெளிவந்த கட்டுரை தெருக்கூத்தை முழுமையாகக் காணவேண்டும் என்னும் விழைவை என்னுள் ஏற்படுத்தியிருந்தது. 1978ஆம் ஆண்டு கோடை விடுமுறையின்போது தென்னம்பட்டுக் கிராமத்திற்குத் தெருக்கூத்துப் பார்க்கச் சென்றேன். அதைத் தொடர்ந்து எரும்பூர் கிராமத்தில் பாரதக் கூத்தினை முழுமையாகப் பார்க்கும்

*புரிசை கண்ணப்ப தம்பிரான் குறித்து பேரா. செ.ரவீந்திரன் எழுதியுள்ள அஞ்சலிக் கட்டுரை இது. கண்ணப்பத்தம்பிரானின் பல பரிமாணங்களைப் புரிந்து கொள்ளும் வகையில் இக்கட்டுரையை எழுதியுள்ளார்.*

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

வாய்ப்புக் கிட்டியது. அப்பொழுது புரிசை நடேசத் தம்பிரான் வேஷம் கட்டி ஆடுவதைப் பிரமிப்புடன் பார்த்துக் கொண்டிருப்பேன். கண்ணில் படர்ந்த வெண்புரைக்காக அறுவை சிகிச்சை பெற்றுவந்த காரணத்தினால் தென்னம்பட்டு, எரும்பூர் கிராமத்தில் நடைபெற்ற தெருக்கூத்தில் புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான் கலந்து கொள்ளவில்லை. புரிசை நடேசத் தம்பிரான், புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான் இருவரையும் தெருக்கூத்துக் கலைநிகழ்வில் ஒருசேரக் காணவேண்டும் என்னும் ஆசை நிறைவேறவே இல்லை. எண்பதின் தொடக்கத்தே புரிசை நடேசத் தம்பிரானின் மறைவைத் தமிழகம் கண்டு கொள்ளவே இல்லை. 'இவ்விதழ் நடேசத் தம்பிரானுக்கு சமர்ப்பணம்' என்னும் தலைப்புடன் ஓவியர் ஆதிமூலத்தின் நடேசத் தம்பிரானின் கோட்டோவியத்தை முகப்பாகக் கொண்டு 'யாத்ரா' (இதழ் 20-21, மார்ச்சு ஏப்ரல், 80) வெளிவந்தது.

இந்திய அரங்கின் வேர்களைத் தேடிச் செல்லும் போக்கு எண்பதுகளில் வலுப்பெறத் தொடங்கியது. சங்கீத் நாடக் அகாதெமி பல கருத்தரங்கங்களையும் நாட்டுப்புற -மரபு வழி அரங்கக் கலை நிகழ்வுகளையும் தொடர்ந்து தில்லியில் நடைபெற ஏற்பாடு செய்துவந்தது. அப்படி ஒரு கலைநிகழ்வில், அகில இந்திய மையத்தின் (India International Centre) அரங்கில் கீசகவதம் தெருக்கூத்துப் பார்க்கும் வாய்ப்புக் கிடைத்தது. அன்று புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான் வேஷங் கட்டித் தன் கலைத் திறமையால் அரங்கில் உள்ள எல்லோரையும் பிரமிப்பில் ஆழ்த்தியிருந்தார். அன்று புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான் குழுவில் இருந்தவர்கள் பெரும்பாலோர் தென்னம்பட்டு, எரும்பூர் கிராமங்களில் கூத்துப் பார்த்த பொழுது பழக்கம் ஆனவர்களே. அத்துடன் 'யாத்ரா'வில் "தெருக்கூத்து ஓர் அறிமுகம்" (இதழ்: 14, செப்79) என்னும் கட்டுரையை எழுதியபொழுது கலவை குமாரசாமி முதலியார் என எழுதியுள்ளதன் பிழையைச் சுட்டிக்காட்டிக் கலவை குமாரசாமித் தம்பிரான் பற்றிய செய்திகளை 'யாத்ரா'வின் வாசகர்களுடன் பகிர்ந்து கொண்ட புரிசை கண்ணப்ப சம்பந்தம், பெண் வேஷம் கட்டும் மண்ணு என்னும் மணி மற்றும் எல்லோரையும் அன்று கீசகவதம் நிகழ்வில் பார்த்த மகிழ்ச்சியில், நிகழ்வுக்குப் பின் மேடைக்குச் சென்று என் பாராட்டுக்களையும் வணக்கத்தையும் சொல்லிக் கொள்ளுகிறேன். புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரானைப் பார்த்து 'அப்பா' என அழைத்துப் பெருமை கொள்ளுகிறேன். அன்றிலிருந்து புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான் கூத்துக் குடும்பத்துள் நானும் ஒருவன் ஆகக் கூத்து எங்கெல்லாம் நடைபெறுகிறதோ அங்கெல்லாம் கூத்துப் பார்க்கச் செல்லுகிறேன். ஒவ்வொரு முறையும் தெருக்கூத்து நிகழ்வைக் காணும் பொழுதெல்லாம் தெருக்கூத்துக் கலையின் மரபு வெளிப்பாடு, புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரானின் கூத்து நிகழ்வில் புதுப்பரிமாணம் கொள்ளுவதைக் காணமுடிந்தது.

*தெருக்கூத்துக் கலை மரபில் வந்து சேர்ந்துள்ள கசடுகளை நீக்கி, இழந்துபோன மரபின் வெளிப்பாடுகளை மீட்டுருவாக்கம் செய்து தெருக்கூத்தை என்றும் வாழும் கலையாக மாற்றிய பெருமை புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரானுக்கு என்றும் உண்டு. இந்தியாவெங்கும் மரபின் வேர்களை அறிந்து, மரபுக்கும் நவீனத்துக்கும் இடையே நிகழும் ஒட்டுறவில் நவீன அரங்கை உருவாக்கும் முயற்சிகள் எண்பதுகளில் தோற்றம் கொள்ளத் தொடங்கின.*

தெருக்கூத்துக் கலை மரபில் வந்து சேர்ந்துள்ள கசடுகளை நீக்கி, இழந்துபோன மரபின் வெளிப்பாடுகளை மீட்டுருவாக்கம் செய்து தெருக்கூத்தை என்றும் வாழும் கலையாக மாற்றிய பெருமை புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரானுக்கு என்றும் உண்டு. இந்தியாவெங்கும் மரபின் வேர்களை அறிந்து, மரபுக்கும் நவீனத்துக்கும் இடையே நிகழும் ஒட்டுறவில் நவீன அரங்கை உருவாக்கும் முயற்சிகள் எண்பதுகளில் தோற்றம் கொள்ளத் தொடங்கின. நவீன தமிழ்நாடக அரங்கின் வெளிப்பாடு கூத்து மரபின் உன்னதங்களை உள்வாங்கிய ஒன்றாக, கிழக்கத்திய -மேற்கத்திய அரங்கக் கலை மரபுகளுக்கு இடையே நிகழும் உறவும், அதன் விளைவாக இவ்விரு கலை மரபுகளுக்குள் ஒன்றன் மீது மற்றொன்றின் செல்வாக்கு அல்லது தாக்கம் இவற்றின் விளைவாக உருவான படைப்பின் வெளிப்பாடாக இருக்கவேண்டும் என்பதில் அசையாத நம்பிக்கையோடு இருக்கும் கூத்துப்பட்டறை ந.முத்துசாமியோடு இணைந்து செயல்படத்

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

தொடங்கினார் புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான். கூத்துப்பட்டறை நாடகத் தயாரிப்புக்களிலும், பயிற்சிப் பட்டறைகளிலும் பங்கேற்கவும் செய்தார். தெருக்கூத்துக் கலையின் உன்னதத்தைத் தேடும் மரபுக் கலைஞனாக ஒரு புறம், நவீன தமிழ் நாடக அரங்கின் வெளிப்பாட்டிற்குத் தன் பங்களிப்பைச் செய்தவராக இன்னொரு புறம் எல்லாவற்றிற்கும் மேலாகத் தன்வாழ்க்கையையே ஒரு கலையாக வெளிப்படுத்திய மனிதராகத் தன் ஆளுமையை , படைப்பாற்றலை வெளிப்படுத்தினார். மரபும் நவீனமும் ஒரு ஆளுமையின் இருபுறமாக அவரிடம் தோற்றம் கொண்டிருப்பதை அவருடன் நிகழ்த்திய கலந்துரையாடல்களிலும் அவர் அளித்துள்ள பேட்டிகளிலும் காணலாம்.

1990இல் சிங்கப்பூர் தனிநாடாகச் சுதந்திரம் பெற்று 25ஆண்டுகள் ஆகியதை ஒட்டி, வெள்ளிவிழாவாகக் கொண்டாடும் வகையில் சிங்கப்பூர் அரசாங்கம் சிங்கப்பூர்க் கலைவிழா ஒன்றுக்கு ஏற்பாடு செய்திருந்தது. அதில் தமிழ்நாட்டிலிருந்து புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான் குழுவினர் கலந்து கொண்டு சிங்கப்பூர் நகரின் பல பகுதிகளில் தெருக்கூத்து நிகழ்ச்சி நடத்துவதற்கு வாய்ப்புக் கிடைத்தது. அப்பொழுது ஒளியமைப்பாளனாக நானும், தெருக்கூத்து கலை நிகழ்ச்சியை அறிமுகப்படுத்துபவராக ந.முத்துசாமி அவர்களும் கலந்து கொண்டோம். நிகழ்ச்சி முடிந்து தமிழகம் திரும்புவதற்கு ஒரு நாள் முன்பு எங்களையெல்லாம் தம் வீட்டிற்கு விருந்துக்கு அழைத்திருந்தார் நண்பர் இளங்கோவன். எழுத்தாளர் என்ற முறையில் சிங்கப்பூர்க் கலை விழாவில் கலந்து கொள்வதற்காகச் சிங்கப்பூர் வந்திருந்த இந்திரா பார்த்தசாரதி அவர்களும் அவ்விருந்துக்கு வந்திருந்தார். விருந்தின் ஊடே மதுபானம் அருந்தும் உற்சாகம் வேறே. அப்பொழுது பேச்செல்லாம் போதையின் மிதப்பில் தெருக்கூத்து பற்றியதாக இருந்தது. பேச்சிடையே 1979இல் 'யாத்ரா'வில் 'தெருக்கூத்து ஓர் அறிமுகம்' என்னும் கட்டுரையில் 'ஊரின் ஒரு மூலைக்கு அழைத்துச் செல்லப்பட்ட பீமன் வேஷங்கட்டியவர் கையில் கதாயுதத்துடன் துரியோதனன் தவம் செய்யும் காட்சி வரும்வரை அவ்வூர் மூலையில் நின்று கொண்டு பீடிகுடித்து தன்னைத் தயார்படுத்திக் கொள்ளுகிறார்' என நான் எழுதியது குறித்து, பத்தாண்டுக்கு மேலாக மனதில் வைத்திருந்ததை அடக்க முடியாமல் "நீ அதை எப்படி எழுதலாம்?" எனக் கொஞ்சம் கடுமையோடு என்னிடம் கேட்டார் புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான். தெருக்கூத்து பற்றிய விவரணைக் கட்டுரை எழுதுபவனின் நிலைப்பாடு குறித்தும், இத்தகைய தகவல்கள் எவ்வாறு ஒரு மரபுக் கலையின், சடங்கின் நிகழ்த்துகலை விவரணத் தொகுப்புக்கு வலுவூட்டும் என்பது குறித்தும் நான் கூறிய விளக்கத்தைக் கேட்டு ஒருவாறு சமாதானம் அடைந்தார். அவரது நிலைப்பாடெல்லாம் ஒருவிவரணத் தொகுப்புக்கு இத்தகைய உதிரித் தகவல்கள் தேவையற்றவை என்பதை விட ஒரு விவரணத் தொகுப்புக்கான அவரது அணுகுமுறையெல்லாம் ஒரு செவ்வியல் சார்ந்த ஆய்வின் அணுகுமுறையே.

எழுபதுகளின் இறுதியில் காந்திக் கிராமத்தில் நடைபெற்ற தேசிய நாடகப் பள்ளியின் பயிற்சிப் பட்டறை அளித்த தூண்டுதல் ஒரு புறம், சென்னையில் ந.முத்துசாமியின் கூத்துப்பட்டறை, ஞாநியின் பரிக்ஷா, மு.ராமசாமியின் நிஜநாடக இயக்கம் எனத் தமிழகத்தில் நவீனநாடகக் குழுக்களின் செயற்பாடுகள் இன்னொரு புறம்-இவற்றுக்கிடையே தெருக்கூத்து தமிழர்களுடைய தியேட்டர் என்னும் எண்ணம் அன்று 'எழுத்து', 'நடை' என எழுந்த சிறுபத்திரிகைச் சூழலில் பங்குபெற்ற படைப்பாளிகள், வாசகர்கள் மத்தியில் உருவாயிற்று. மாறுதலுக்குட் பட்டும் மாறாநிலையில் நவீன நாடகவரங்கத்தினை உருவாக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்டுள்ளவர்களின் எண்ணிக்கை விரிவடையத் தொடங்கியது. ஓவியர்கள்,

*தெருக்கூத்து தமிழர்களுடைய தியேட்டர் என்னும் எண்ணம் அன்று 'எழுத்து', 'நடை' என எழுந்த சிறுபத்திரிகைச் சூழலில் பங்குபெற்ற படைப்பாளிகள், வாசகர்கள் மத்தியில் உருவாயிற்று. மாறுதலுக்குட்பட்டும் மாறாநிலையில் நவீன நாடகவரங்கத்தினை உருவாக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்டுள்ளவர்களின் எண்ணிக்கை விரிவடையத் தொடங்கியது. ஓவியர்கள், சிற்பிகள், இசைக்கலைஞர்கள் எனச் சமூகத்தின் பல்வேறு படிநிலைகளில் உள்ளவர்கள் தமிழ் நவீன நாடக இயக்கத்தில் ஈடுபாடு கொள்ளத் தொடங்கினர்.*

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

சிற்பிகள், இசைக்கலைஞர்கள் எனச் சமூகத்தின் பல்வேறு படிநிலைகளில் உள்ளவர்கள் தமிழ் நவீன நாடக இயக்கத்தில் ஈடுபாடு கொள்ளத் தொடங்கினர். கூத்துப்பட்டறைக்காக ஓவியர் கிருஷ்ணமூர்த்தி இயக்கிய 'காளி' நாடகத்தின் மூலம் நவீன நாடகத் தயாரிப்புக்களில் பங்கு கொள்ளத் தொடங்கினார் புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான். கே.எஸ்.ராஜேந்திரன் இயக்கத்தில் உருவான பெர்வோல்ட் பிரெக்டின் 'The Caucasian Chalk Circle' என்னும் நாடகத்தின் தழுவலான 'வெள்ளை வட்டம்' நாடகத்திற்கான இசையமைக்கும் பொறுப்பை மேற்கொண்டார். நல்ல வேளையாக இன்று 'வெள்ளை வட்டத்தின்' வீடியோ பதிவுநாடா ஒன்று கூத்துப்பட்டறையில் உள்ளது.

இவையெல்லாவற்றுக்கும் மேலாக 1996இல் கொலம்பியாவின் மாபா தியேட்டரும் (Mapa Theatre) புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான் குழுவினரும் இணைந்து நோபல் பரிசு பெற்ற கொலம்பிய எழுத்தாளரான காப்பரியேல் கார்ஸியா மார்கு வெஸ்ஸின் (Cabriel Carcia Marquez) 'பெரிய சிறகுடைய ஒரு மனிதன்' (A Man with Huge Wings) என்னும் சிறுகதையை நவீனநாடகமாகத் தயாரிக்கப்பட்டதைச் சொல்ல வேண்டும். முத்துசாமியோடு இணைந்து கூத்துப்பாணியில் இதனை நவீனநாடகமாக உருவாக்கிய பெருமை புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரானுக்கு என்றும் உண்டு. இந்நாடகத்தின் ஒளி-அரங்க நிர்மாண அமைப்புக்களில் நானும் பசுபதியும் கலந்து கொண்டோம். 1996இல் லத்தீன் அமெரிக்க நாடாகிய கொலம்பியாவின் தலைநகரான பகோடாவில் நடைபெற்ற ஐந்தாவது அகில உலக நாடக விழாவில் இந்நாடகம் பங்கு பெற்றதோடு அவ்விழாவில் மேடையேறிய மிகச் சிறந்த பத்து நாடகங்களுள் ஒன்றாக மதிப்பீடு செய்யப்பட்டுப் பாராட்டும் பெற்றது. விழாவில் தொடர்ச்சியாக ஐந்து நாட்கள் மாலைக் காட்சியாக இந்நாடகம் மேடையாக்கம் கண்டது. ஒவ்வொரு நாட்காட்சியின்போதும் அரங்கம் பன்னாட்டு நாடக ஆர்வலர்களால் நிரம்பியிருந்தது இன்னும் என் மனதில் பசுமையாக உள்ளது.

*நவீன நாடக இயக்கத்தோடு தன்னை அடையாளப்படுத்தத் தொடங்கிய காலகட்டத்தே, தெருக்கூத்துக் கலைக்கு வளங்கூட்டத் தக்க வகையில் புதிதாகக் கூத்துக்களையும் எழுதுவதில் ஆர்வம் கொண்டார் புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான். பாரதியின் பாஞ்சாலி சபதத்தைத் தெருக்கூத்தாகத் தயாரிக்கும் அவரின் முயற்சி 1979களிலே தொடங்கியதெனினும், பாரதி நூற்றாண்டை ஒட்டியே நிறைவேறியது. பாரதியின் பாஞ்சாலி சபதம் தெருக்கூத்தாகப் பரிணாமம் பெற்றதோடு, தேசிய அளவில் அவருக்கு இயக்குநர் என்ற மதிப்பையும் பெற்றுக் கொடுத்தது.*

நவீன நாடக இயக்கத்தோடு தன்னை அடையாளப்படுத்தத் தொடங்கிய காலகட்டத்தே, தெருக்கூத்துக் கலைக்கு வளங்கூட்டத் தக்க வகையில் புதிதாகக் கூத்துக்களையும் எழுதுவதில் ஆர்வம் கொண்டார் புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான். பாரதியின் பாஞ்சாலி சபதத்தைத் தெருக்கூத்தாகத் தயாரிக்கும் அவரின் முயற்சி 1979களிலே தொடங்கியதெனினும், பாரதி நூற்றாண்டை ஒட்டியே நிறை வேறியது. பாரதியின் பாஞ்சாலி சபதம் தெருக்கூத்தாகப் பரிணாமம் பெற்றதோடு, தேசிய அளவில் அவருக்கு இயக்குநர் என்ற மதிப்பையும் பெற்றுக் கொடுத்தது. பாண்டிச்சேரிப் பல்கலைக்கழகத்தின் சங்கரதாஸ்சுவாமிகள் நாடகப் பள்ளி மாணவர்களுக்குத் தெருக்கூத்தினைக் கற்றுக்கொடுத்ததோடு மட்டுமல்லாமல், அம்மாணவர்களைக் கொண்டே பாரதியின் பாஞ்சாலி சபதத்தைத் தெருக்கூத்தாக, நவீன அரங்காக மேடையேற்றவும் செய்தார். தில்லியிலுள்ள தேசிய நாடகப் பள்ளி மாணவர்களுக்கும் தெருக்கூத்தினைக் கற்றுக் கொடுத்ததோடு பாஞ்சாலி சபதத்தைத் தெருக்கூத்தாக இந்தி மொழியில் மேடையேற்றிய பெருமை அவருக்கு உண்டு. நாடகப் பயிற்சியின் போது அவர் காட்டிய சிரத்தையும் அக்கறையும் இந்தி மொழி தெரியாவிடினும் அம்மொழியின்கண் உறைந்து கிடக்கும் சுதி, தாளம் இவற்றை இனங்கண்டு அவற்றைத் திறம்பட வெளிப்படுத்த விழையும் உத்வேகமும் - அவரை அன்று தேசிய நாடகப் பள்ளியின் மாணவர்களிடையே தேசிய நாடகப் பள்ளிக்கு வருகை தரும் இயக்குநர்களிடையே மிகப்பெரும் இயக்குநராக, கலைஞனாக அவரை உயர்த்திக்காட்டின. எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக இவ்விருநாடகப் பள்ளியின் தெருக்கூத்துப் பயிற்சிப் பட்டறையிலும் மேடையாக்கத்திலும் இப்பள்ளிகளில் பயிலும் மாணவிகளுக்கு வேஷம் கட்டிக்

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

கூத்தாடி நடிப்பதற்கு வாய்ப்பு அளித்ததன் மூலம் மரபு மீறிய கலைஞனாகவும் தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொண்டார். இன்று பெண்கள் கட்டை கட்டி கூத்தாடுவதைக் காண்பவர்களுக்கு இது ஒன்றும் பெரும் சாதனையாகத் தோன்றாது. தேசிய நாடகப் பள்ளியில் புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான் இயக்கத்தில் மேடையேறிய பாஞ்சாலி சபதத்தின் தெருக்கூத்துத் தயாரிப்பின் நவீனத்துவ அரங்கக் கலை வெளிப்பாட்டை உணர்ந்த காரணத்தினால், தேசிய நாடகப் பள்ளியில் நடைபெற்ற பட்டமளிப்பு விழாவின் அன்று, அல்காஷியின் பட்டமளிப்பு உரைக்குப் பின் தேசிய நாடகப் பள்ளியின் உன்னதத் தயாரிப்புகள் பல இருப்பினும் பாஞ்சாலி சபதத் தெருக்கூத்து நாடகத் தயாரிப்பே மேடையேற வேண்டும் என்பதில் பேரார்வம் காட்டினர் தேசிய நாடகப் பள்ளியின் பட்டமளிப்பு விழாக்குழுவினர். அவர்களது எதிர்பார்ப்பு வீண்போகவில்லை. தில்லியின் தேசிய நாடகப் பள்ளியின் பட்டமளிப்பு விழாவிற்கு வருகை தந்திருந்த அனைவருக்கும் பார்வையாளர்கள் எல்லோருக்கும் தமிழனின் அரங்கமான தெருக்கூத்தின் வீர்யம் புலப்பட்டது.

மகாபாரதம் தெருக்கூத்துக் கலையாக, திரௌபதி அம்மன் வழிபாட்டுச் சடங்கின் கூத்துக்கலை வடிவமாகப் பரவிய அளவுக்குத் தமிழகத்தில் இராமாயணம் கூத்தாகத் தோற்றம் கொண்டு மக்களிடையே பரவாமைக்கான காரணிகளை ஆய்வுக்கு உட்படுத்தியிருக்க வேண்டும் தமிழ்கூறும் நல்லுலகம். இராமாயணத்தைக் கூத்தாக எழுதி நிகழ்த்திக் காட்டும் மரபு வட, தென்னாற்காடு மாவட்டங்களில் உண்டா என்பதற்கான சான்றாதாரங்களைத் தேடிக் காண வேண்டும். 1998இல் கோலாலம்பூரில் நடைபெற்ற இரண்டாவது அகில உலக இராமாயணம் - மகாபாரதக் கருத்தரங்கில் தெருக்கூத்துப் பற்றிச் சிறப்புச் சொற்பொழிவு ஆற்றுவதற்காக வந்திருந்த தெருக்கூத்துக் கலைஞர் பெருங்கட்டூர் இராஜகோபால் தம்முடைய தகப்பனார் இராமாயணக் கதைகளைக் கூத்தாக நடத்தியதாகவும், ஆற்காடு மாவட்டங்களில் இராமாயணத்தைக் கூத்தாக நடத்தும் மரபு இருந்திருக்கிறது என்று சொன்னதையும் இங்கு நினைவுபடுத்திக் கொள்ள விரும்புகிறேன். ஆனால் இம்மரபு எண்பதுகளில் முற்றிலும் வழக்கில் இருந்து மறைந்துவிட்டது என்றே சொல்லவேண்டும்.இராமாயணத்தைக் கூத்தாக ஆக்கும் மரபைத் தானே தொடங்கி வைக்க வேண்டும் என்னும் உத்வேகத்தின் உந்துதலால் எண்பதுகளில் இருந்து 'வாலிவதம்', 'இந்திரஜித்', 'அனுமன் தூது' என இராமாயணப் பகுதிகளைக் கூத்தாக எழுதியதோடு அவற்றைக் கிராமப்புறங்களில் ஒரு நாட் கூத்தாக நடத்தி வெற்றியும் கண்டார் புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான். இவரின் 'இந்திரஜித்' தெருக்கூத்து சிங்கப்பூர்க்கலைவிழாவில் மேடையேறிய பொழுது அதற்கு நான் ஒளியமைப்பாளனாக இருந்தேன்.

*பெருங்கட்டூர் இராஜகோபால் தம்முடைய தகப்பனார் இராமாயணக் கதைகளைக் கூத்தாக நடத்தியதாகவும், ஆற்காடு மாவட்டங்களில் இராமாயணத்தைக் கூத்தாக நடத்தும் மரபு இருந்திருக்கிறது என்று சொன்னதையும் இங்கு நினைவுபடுத்திக் கொள்ள விரும்புகிறேன்.*

1990களுக்குப் பிறகு பெரும்பாலும் வேஷம் கட்டிக் கூத்தாடுவதைத் தவிர்த்து, கூத்தினை நடத்திச் செல்லும் வாத்தியாராக, அண்ணாவியாகச் செயல்படத் தொடங்கினார். கையில் தாளக்கருவியோடு கூத்துப் பலகையில் உட்கார்ந்து கொண்டு கூத்துக்கான பாடல்களைச் சுதி பிசகாமல் பாடுவதோடு கூத்தினை எல்லோரும் கண்டு களிக்கும் வகையில் கூத்தினைத் தொய்வின்றி நடத்தி மங்களம் பாடி முடிப்பதில் புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரானுக்கு இணை அவரே. முகஒப்பனை, உடை அலங்காரம், ஹார்மோனிய, மிருதங்கவாசிப்பு, பின்பாட்டு, வசனம், அடவு எனக்கூத்தின் ஒவ்வொரு அம்சத்திலும் உன்னதத்தை நாடியவர். ஒருமுறை கூத்துப்பட்டறைக்கு வந்திருந்த பேராசிரியர் மௌனகுருவோடு புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரானின் கலந்துரையாடல் நடைபெற்றபோது அதில் கலந்துகொள்ளும் வாய்ப்பு எனக்குக் கிடைத்தது.

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

ஈழத்து வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துப் பாடல்களை, அங்குப் பாடப்பெறும் பாணியில் பேராசிரியர் மௌனகுரு பாடிக்காட்டிய பொழுது சுதி இல்லாமல் பாடுவதைச் சுட்டிக்காட்டியதோடு, சுதி மாதா தாளம் பிதா -இவையே தெருக்கூத்து இசையின் அடிநாதம் எனத் தெளிவுபடுத்தினார். தெருக்கூத்து, வாழ்க்கை என வேறுபாடின்றி, எல்லாவற்றிற்கும் அடிநாதமாக விளங்கும் இசையின் ரூபமாக இயங்கிய புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரானின் நினைவாற்றல் பிரமிப்பை உண்டு பண்ணக்கூடியது. தாம் நிகழ்த்தி வரும் கூத்துக்கதைகளை எழுதி வந்ததோடு, தம் கூத்து வாழ்வின் அனுபவங்களை எழுதி வரத் தொடங்கினார். அவரது உரையாடல்கள், பேட்டிகள் பல இன்னும் எழுத்துவடிவம் பெறாமலே ஒலி, ஒளி நாடாவாகவே கூத்துப்பட்டறையில் உள்ளன. அவருடைய வாழ்க்கை பற்றிய செய்திகள் முழுவதும் ஆவணப் படுத்தப்பட வேண்டும். ஏனெனில் அவரது வாழ்வே ஒரு கலை. கட்டைக் கூத்து என்னும் பெயரில் தெருக்கூத்து நிகழ்வுகள் உக்கிரம் பெற்றுக் கட்டைக் கூத்துக் கலைஞர் மற்றும் கலைவளர்ச்சி மன்றம் செயற்படத் தொடங்கிய பொழுது கட்டைக் கூத்து என இப்பொழுது அழைக்கப் பெறுவதன் தேவை குறித்துப் புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான் அவர்களிடம் நான் கேட்ட பொழுது தீவிர வேகத்தில், 'நாமெல்லாம் ஒரு நாள் போகிற கட்டைகள் நாம ஆடுற கூத்து கட்டைக் கூத்து' என்றார். எனக்கு அதிர்ச்சி மட்டுமல்ல வியப்பும் கூட.

மத்திய, மாநில அரசு சங்கீத நாடக அகாதெமி விருது, கலைமாமணி விருது ஆகியவற்றைப் புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரானுக்கு வழங்கிக் கௌரவித்ததோடு சரி, அதன்பின்னர் அவரைக் கண்டுகொள்ளவே இல்லை. ஆனால் தமிழகத்தின் தெருக்கூத்துக் கலையை, அதன் மேன்மையை உலகமறிய செய்தவர் புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான். 1998இல் பாரிஸில் பன்னிருநாடுகள் கலந்துகொண்ட ஒரு மாத கலை விழாவில் (Festival of Imagination) புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான் குழுவினரின் பாஞ்சாலி சபதம் கூத்தினைத் தொடக்கவிழா நாடக நிகழ்வாக அமைத்து அவரைப் பெருமைப்படுத்தியது பிரான்சு நாட்டுப் பண்பாட்டுத்துறை. தம்முடைய கூத்துக்கலையால் புரிசைக்குத் தமிழகத்தின் தெருக்கூத்துக்களை வரைபடத்தில் ஒரு நிரந்திர இடத்தை, நிலைத்த பெயரை இடம்பெற செய்தவர். அவர் வாழ்ந்த காலத்தில் தெருக்கூத்துக் கலைக்கான பள்ளி ஒன்று தொடங்க வேண்டும் என்னும் அவரின் ஆசை ஒரு கனவாகவே இன்னும் உள்ளது. புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரானை, ஒரு கலைஞனை நினைவு கொள்ளுவதற்கு நமக்குக் கிடைத்ததெல்லாம் தில்லி யதார்த்தா பென்னேஸ்வரனின் 'A Profile of Doyen' என்னும் ஒரு ஆவணப்படமே. 1998இல் இப்படத்தைத் தயாரிக்கப் பென்னேஸ்வரன் புரிசை சென்றபொழுது தம் உடல்நலக்குறைவையும் பொருட்படுத்தாது ஆவணப்படத் தயாரிப்புக்கு முழு ஒத்துழைப்பைத் தந்ததோடு, தெருக்கூத்தினையே தம் வாழ்வின் தேடலாக மேற்கொண்டுள்ளதை இப்படத்தின் மூலம் நமக்குக் கோடிட்டுக் காட்டியுள்ளார். அவரது வாழ்வின் பயணம் முடிவுற்றாலும், அவர் வாழ்க்கையாகக் கொண்ட தெருக்கூத்துக் கலையின் மீதான தேடல் முடிவற்றது. தமிழனின் பண்பாட்டு வாழ்வின் ஓர் அங்கமாகத் தோற்றம் கொண்டுள்ள தெருக்கூத்துக் கலையைப் போலவே, அவரது வாழ்வும் என்றும் அழிவில்லாதது; அமரத்துவமானது.

*பேரா. ந.ரவீந்திரன்*
*டெல்லி*
*பல்கலைக்கழகத்தில்*
*தென்னிந்திய*
*மொழிகளின் தலைமைப்*
*பேராசிரியராக (Dean)*
*இருக்கிறார். தமிழ்நாடகத்*
*துறையில் தொடர்ந்து*
*செயல்படும் தமிழ்ப்*
*பேராசிரியர்.*

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

# ஆய்வுக் கட்டுரைகள்

## கூத்து
### ஓர் அறிமுகம்

இளைய பத்மநாதன்

**அவையடக்கம்**

'கூத்து' என்ற மூன்று எழுத்துகளால் ஆன சொல்லுக்கு, வேர்ச்சொல் வரலாறு, எங்குங் காணப்படவில்லை. கூத்தின் சொல்லாக்கம் இன்னும் புரியாத புதிராகவே உள்ளது. ஆய்வாளர்கள் பல விளக்கங்களைத் தந்துள்ளார்கள். ஆனாலும், முடிவானதாக எதையும் கொள்ளமுடியவில்லை. கூத்து, தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றுக்கும் முந்திய சொல்லாக்கமாகவே தெரிகிறது. எனவே , கூத்தின் தொன்மை புரிகிறது.

கூத்து திராவிட மொழிகளுக்குப் பொதுவான சொல்லாக்கமாகவும் காணப்படுகிறது. மலையாளம், கன்னடம், தெலுங்கு ஆகிய மொழிகளிலும் கூத்து என்ற சொல் வழக்கில் உள்ளது. இதனாலும் கூத்தின் தொன்மையைப் புரிந்துகொள்ளலாம். சொல் பொதுவாக இருந்தாலும் ஆடல்கள் வேறு பட்டனவே. ஒவ்வொன்றும் அந்தந்த இனத்தின் அடையாளமாக உள்ளது.

கூத்து பல்கிப் பெருகிப் பரந்து விரிந்து வளர்ந்தது. ஆனால், காலத்திற்குக் காலம் பல கூத்து வகைகள் கூத்தாட்டவையை விட்டு மறைந்துபோயின. கூத்து என்ற சொல்லுக்கு நடைமுறையில் பொருளும் சுருங்கிக்கொண்டே வந்துள்ளது. இதற்கான காரணங்களைச் சமூக வரலாற்றில் காணலாம். தொழிற் பிரிவினைகள், வர்க்கப் பிரிவினைகள் எனச் சமூகம் பிளவுபடும்போதும்; கிராமம், பட்டணம் என வாழ்க்கை முறைகள் வேறுபடும்போதும்; வெளியார் ஆதிக்கம், செல்வாக்கு ஆகியவற்றுக்கு உட்படும்போதும்; தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியால் பாதிப்புகள் ஏற்படும்போதும்; சமூக மாற்றங்கள் நிகழும்போதும்; கலைவடிங்களிலும் மாற்றங்கள் தோன்றிவிடுகின்றன. காலவகையினானே பழையன கழிந்து புதியன புகுந்துவிடுகின்றன.

'பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும் வழுவல, காலவகையினானே' (நன்னூல் 462) எனப் பொத்தம்பொதுவாக 'வழுவல' என்று கூறமுடியவில்லை.

*ஆஸ்திரேலியா - கன்பெராவில் கலை-கலாச்சார இலக்கிய கருத்தரங்கில் படிக்கப்பட்டது*

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

புதியன புகுதலால் நன்மையும் ஏற்படலாம், தீமையும் ஏற்படலாம். ஆகவே, புதியன புகுந்தவாற்றைப் புரிந்துகொள்ளவேண்டியுள்ளது. அவற்றின் தாக்கங்களை அறியவேண்டியுள்ளது. ஒரு காலத்தில் இனத்தின் அடையாளங்களாக, வீரியத்துடன் வளர்ந்த கலைகளும், அவற்றுக்கான கலைச்சொற்களும், அரசியலில் ஏற்படும் மாற்றங்களாலும், இனம் தன்னாதிக்கம் இழப்பதாலும் அடக்கப்பட்டுவிடுகின்றன. இவ்வாறாகப் பண்ணும் கூத்தும் முடக்கப்பட்டன. தமிழ்ப்பண் கோயில்களுக்குள் தக்கவைக்கப்பட்டுள்ளது. பண்ணிசை என்றால் தேவார இசை என்றாகிவிட்டது. அங்கும், வேற்று இசைகளின் ஊடுருவலால் பண் தடுமாறுகிறது. இசைத்தமிழுக்கும் தமிழ்ப் பாட்டுக்கும் வேறுபாடு தெரியாமல் போய்விட்டது. இசைத்தமிழ் என்றால் தமிழில் பாடுவது என்றாகிவிட்டது. கூத்தும் கிராமங்களுக்குள் ஒதுக்கப்பட்டுவிட்டது. கிராமங்களில் இன்று ஆடப்படும் ஆட்டங்களும் நாடகங்களுமே 'கூத்து' என்றாகிவிட்டன. பண்ணுடன் ஒன்றிக் கலந்த கூத்தின் வரலாறு இவ்வுரையில் ஆய்வுக்கு உள்ளாக்கப் படவில்லை. இவ் ஆய்வுரையின் வரம்புக்குள் கூத்து என்ற சொல்லின் 'பழம் பொருள்' தேடப்படுகிறது.

'பழம் பொருள்' தேடலுக்கும் ஒரு வரலாற்றுக் காரணி உண்டு. ஒரு தேசம் அல்லது ஒரு தேசிய இனம் அடக்குமுறைக்கு எதிராகக் கிளர்ந்து எழும்போது, அதன் பழம்பெருமைகளையும் தேடிக் கண்டுகொள்ளுகிறது. அவற்றைத் தேசிய அல்லது தேசிய இன விடுதலையின் உந்துசக்தியாகக் கொள்ளுகிறது. பரதநாட்டியத்தின் மறுமலர்ச்சி இந்திய தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்தின் பின்னணியில் நிகழ்ந்ததுதான். தமிழர் சதிராட்டம் இந்திய பரதநாட்டிய மாக்கப்பட்டது. ஆனால், கூத்தின் மறுமலர்ச்சிக்கு இட்டுச் செல்லவில்லை. பரதத்தையும் கூத்துவகையாகக் காண முயற்சிக்கவில்லை. நாட்டிய சாஸ்திரத்தைத் தேடிப் பரதத்தை மீள்காண முயற்சித்தது போல, (எதைக் கண்டார்கள் என்பது வேறு விடயம்) கூத்தைத் தேடி மீளாக்கம் செய்யவில்லை. இந்திய தேசிய விடுதலையில் அது சாத்தியமாகவில்லை. நாட்டுக் கூத்துக்குள்ளும் தெருக்கூத்துக்குள்ளும் மட்டும் மறுமலர்ச்சி காண்பது கூத்தின் முழுமையான மறுமலர்ச்சியாகாது. அது, அரங்கில் தமிழின அடையாளத் தேடலின் ஆரம்பம். கூத்தை முழுமையாகக் காணவேண்டும். கூத்து, அதன் 'பழம் பொருளை' மீளக் கண்டுகொள்வதும் தமிழ்த் தேசிய இன அடையாளத் தேடலின் ஒரு கூறாகும். தமிழ்த் தேசிய இன அடையாளத் தேடலும் தமிழ்த் தேசிய இன விடுதலையும் ஒன்றை ஒன்று சார்ந்தவையே.

*கூத்துக்கும் நாடகத்துக்கும் உள்ள தொடர்பைப் புரிந்துகொள்ளாது, 'கூத்து என்றால் நாடகம்'; 'கூத்து வேறு, நாடகம் வேறு'; என்ற விவாதங்களும் தொடர்கின்றன. நாடகத் தமிழை அறிந்துகொள்வதற்கும் கூத்தின் பழம் பொருளைக் காணவேண்டும். காலத்தால் ஏற்பட்ட மாற்றங்களையும் கருத்தில் கொண்டு கூத்தைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். இன்றைய தேவைக்கு ஏற்ப கூத்தை வகைப்படுத்த வேண்டும். கூத்து என்ற சொல்லை அதன் முழுமையான பொருளில் பயன்படுத்த வேண்டும். கூத்து மீட்டெடுக்கப்படவேண்டும்.*

கூத்துக்கும் நாடகத்துக்கும் உள்ள தொடர்பைப் புரிந்துகொள்ளாது, 'கூத்து என்றால் நாடகம்'; 'கூத்து வேறு, நாடகம் வேறு'; என்ற விவாதங்களும் தொடர்கின்றன. நாடகத் தமிழை அறிந்துகொள்வதற்கும் கூத்தின் பழம் பொருளைக் காணவேண்டும். காலத்தால் ஏற்பட்ட மாற்றங்களையும் கருத்தில் கொண்டு கூத்தைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். இன்றைய தேவைக்கு ஏற்ப கூத்தை வகைப்படுத்த வேண்டும். கூத்து என்ற சொல்லை அதன் முழுமையான பொருளில் பயன்படுத்த வேண்டும். கூத்து மீட்டெடுக்கப்படவேண்டும்.

கூத்துப் பற்றிய, ஆய்வாளர்களின் விளக்கங்களை எதிர்கொண்டு, இவ் ஆய்வுரை 'அறிமுகநெறிமுறையில்' மேற்கொள்ளப்படுகிறது. இவை முடிவான முடிவுகள் அல்ல. விரிவான விவாதத்திற்கும் செயற்பாட்டுக்கும் இட்டுச் செல்லவேண்டும். விவாதங்கள் தொடரட்டும். ஒவ்வொரு ஆய்வும் இன்னொரு ஆய்வுக்கு அடித்தளமாகும்.

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

**கூத்தும் குதியும்**

கூத்து என்ற முடிக்கு, 'குதி' அடியாகும் என ஒரு கருத்து முன் வைக்கப்பட்டதுஃ

> கூத்து என்ற சொல் குதி என்ற வினையடியிலிருந்து பிறந்தது. எனவே குதித்தாடுவதுதான் கூத்து என்ற முடிவு பெறப்படுகிறது (சிங்கராயர் 1978).

திராவிட வேர்ச்சொல் அகராதியில், கூத்து என்ற சொல்லுக்கு அடிச்சொல் ஏதும் குறிக்கப்படவில்லை; குதி என்பதின் அடியாகப் பிறந்ததாகவும் கொள்ளப்படவில்லை என பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி கூறுவார்ஃ

> The root of the word *kūttu* (கூத்து) is not mentioned in DED (1570). It has not been taken as a derivative of *Kuti* (குதி) which means 'to jump, leap, etc'. (DED: 1419). [DED-Burrow and Emeneau, A Dravidian Etymological Dictionary] (Sivathamby 1981, 364).

குதி என்ற சொல்லின் அடியாகக் கூத்து என்ற சொல் பிறந்தது எனக் கொள்வதற்கு ஆதாரம் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை என, இக்கருதுகோள் கைவிடப்பட்டது. ஆனால், குதித்தலும் கூத்தின் ஒரு பகுதிதான்.

**கூத்தும் சடங்கும்**

நாடகமாக அல்லது நடனமாகத்தான் கூத்து சாதாரணமாக விவரிக்கப்படுகிறது. ஆனால் ஐயத்துக்கிடமில்லாமல் இது அவற்றுக்கும் மேலானதாக உள்ளது. இச்சொல்லின் பொருளைச் சடங்கு (ritual) சார்ந்த சூழலில் வைத்துக் காணவேண்டும். கூத்து, கூவு என்ற சொல்லின் அடி ஒற்றிப் பிறந்தாகவே தெரிகிறது. கூவு என்ற வினையின் அடியாகக் கூவி அழைத்தல் அல்லது உதவிக்குக் கூப்பிடுதல் என்ற பொருளில் கூத்து பெயராகிறது. கூத்தை வெறிக் கூவலாகக் கொள்ளலாம். எனவே, அகராதிகளில் கூறப்படும் விளக்கங்களிலும் பார்க்கக் கூத்தின் பொருள் அடர்த்தியானது. இவ்வாறாக ஃபிறாஸ்கா (Richard Armando Frasca) கூவல் என்ற சடங்கின் அடியாகக் கூத்து என்ற சடங்கு பிறந்த கதை கூறுகிறார்ஃ

> It is most often described simply as 'drama' or 'dance' when it is clearly much more. Etymologies attempted have not been etymologies at all, but simply references to the same word *kūttu* (கூத்து) in the Dravidian Etymological Dictionary. The lack of direct evidence appears to have deterred many from grappling with the concept. We can, however gain some insight by looking at the term in the context of a very graphically described ritual environment. It appears that *kūttu* (கூத்து) is a nominal form of a Tamil verbal root *kūvu*(கூவு) which has a sense of "summoning", "crying out for help" or "calling out", .... *kūttu* (கூத்து) would, therefore, be "frenzied call or outcry", relating it directly to the ecstatic process of summoning ... *kūttu* is, therefore, a much denser term and concept than its dictionary definition conveys... (Frasca 1990, 21).

'பண்டைய சடங்கில் இருந்து நாடகம் தோன்றியது' என்ற கோட்பாட்டை இருபதாம் நூற்றாண்டின் முதற்தசாப்தத்தில் கேம்பிறிச் (Cambridge) மானிடவியல் ஆய்வாளர்கள் முன்மொழிந்தார்கள்(Schechner 1993,265). கேம்பிறிச் ஆய்வாளர்களின் அடியொற்றி ஆய்வுகள் மேற்கொண்ட ஈழத் தமிழ் அரங்க ஆய்வாளர்களும், சடங்கில் இருந்து கூத்துப் பிறந்தது என்ற முடிவுக்கு வந்துள்ளார்கள். இது ஒரு வாய்பாடாகவே பலராலும் இன்று ஒப்புவிக்கப்படுகிறது.

*நாடகமாக அல்லது நடனமாகத்தான் கூத்து சாதாரணமாக விவரிக்கப்படுகிறது. ஆனால் ஐயத்துக்கிடமில்லாமல் இது அவற்றுக்கும் மேலானதாக உள்ளது. இச்சொல்லின் பொருளைச் சடங்கு (ritual) சார்ந்த சூழலில் வைத்துக் காணவேண்டும். கூத்து, கூவு என்ற சொல்லின் அடி ஒற்றிப் பிறந்தாகவே தெரிகிறது. கூவு என்ற வினையின் அடியாகக் கூவி அழைத்தல் அல்லது உதவிக்குக் கூப்பிடுதல் என்ற பொருளில் கூத்து பெயராகிறது. கூத்தை வெறிக் கூவலாகக் கொள்ளலாம்.*

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

செக்னர் (Schechner) என்ற அமெரிக்க அரங்க ஆய்வாளர் இவ்வகையான 'மூலக்'கோட்பாடுகளை மறுக்கிறார். விளையாடல், இசை, நடனம், நாடகம் போன்ற பல அரங்கச் செயற்பாடுகளில் சடங்கையும் ஒன்றாகப் பார்க்கிறார். ஒன்றிலிருந்து இன்னொன்று தோன்றியது எனக் கொள்ளாமல், அவற்றை ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடைய தனித்துவமான வடிவங்களாகக் காண்கிறார்ஃ

> I am not going to replace the Cambridge origin theory with my own. Origin theories are irrelevant to understanding theater. Nor do I want to exclude ritual from the study of the performative genres. Ritual is one of several activities related to theater. The others are play, games, sports, dance, and music. The relation among these I will explore is not vertical or origionary - from any one to any other(s) - but horizontal: what each autonomous genre shares wtih the others,... These activites are primeval, there is no reason to hunt for "origins" or " derivations". There are only variations in form, the intermixing among generes, and these show no long-term evolution from "primitive" to "sophisticated" or "modern" (Schechner 1998,6).

அரங்கிற்கும் சடங்கிற்கும் உள்ள உறவில் ஆய்வாளர் மத்தியில் முரண்பட்ட இரு கருத்துகள் உள்ளன. அவை மேலும் ஆய்வு செய்யப்படவேண்டியவை. மனித இயல்பையும் செயலையும் அடிப்படையாகக்கொண்டு கூத்தை நோக்கவேண்டும். இயற்கையுடனும், தமக்குள்ளும் மனித இனம் ஏற்படுத்திக் கொண்ட உறவில், கூத்தின் வளர்ச்சியைக் காணவேண்டும். இயல்புக்குப் பசியையும், உறவுக்குப் பயத்தையும் உதாரணமாகக் கொள்ளலாம். பயத்தாலோ அல்லது வேண்டுதலாலோ பட்டினி கிடந்து விரதம் இருப்பது சடங்கு; ஆனால், பசி மனித இயல்பு. அது போலவே ஆடலும் கூவலும் போலச் செய்வதும் மனித இயல்பு. இயல்பாய் கூத்துப் பிறக்கிறது. ஏனைய தொடர்புகளில் பயம் போன்ற பாவங்கள் பிறக்கின்றன. பசி விரதமாவது போல, ஆடலும் பாடலும் சடங்கிற்கும் ஆகலாம். சடங்கும், மனிதர் இயற்கையுடன் ஏற்படுத்திக்கொண்ட உறவின் வெளிப்பாடுதான். சடங்கு தான்தோன்றியும் அல்ல; கூத்தின் தோற்றுவாயும் அல்ல. எவற்றிலிருந்து எவை தோன்றின என்பதை விட எவற்றுடன் எவை கலந்தன, அக்கலவைகளில் என்ன தோன்றின என ஆய்வு செய்வது கூத்தைப் பொறுத்தவரை பயனுடையது. இங்கு, கூத்திற்கும் சடங்கிற்கும் இடையிலுள்ள உறவு பற்றிய எனது கருதுகோளையும் முன்வைத்துள்ளேன். அவை ஆழமான ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்பட வேண்டியவை. இதில், அவை பற்றிய ஆய்வு மேற்கொள்ளப்படவில்லை.

*'கூவல்' என்ற சொல்லுக்குக் கூவி அழைத்தல் எனப்பொருள் காணப்படுகிறது. சடங்கு நிகழ்வில் மட்டுந்தான் மனிதர் கூவினர் எனக் கூறமுடியாது. கூவுதல் குரற் பயன்பாட்டுடன் வந்துவிடுகிறது. இதனைக் 'கூக்குரல்' என்றும் குறிப்பிடலாம். சடங்கு நிகழ்வில் வெறி ஆடிக் கூவிக் குரல் வைப்பதால், கூவு என்ற சொல் அடியில் கூத்து என்ற சொல் பிறந்தது எனக் கொள்வதற்குச் சொற்பிறப்பு ஆய்வு ஏதும் இருப்பதாகவும் தெரியவில்லை. கூத்துக்கும் சடங்கிற்கும் உள்ள உறவை மறுத்தாலும், கூவலுக்கும் கூத்துக்கும் உள்ள தொடர்பை மறுக்கமுடியாது.*

**கூத்தும் கூவலும்**

'கூவல்' என்ற சொல்லுக்குக் கூவி அழைத்தல் எனப்பொருள் காணப் படுகிறது. சடங்கு நிகழ்வில் மட்டுந்தான் மனிதர் கூவினர் எனக் கூறமுடியாது. கூவுதல் குரற் பயன்பாட்டுடன் வந்துவிடுகிறது. இதனைக் 'கூக்குரல்' என்றும் குறிப்பிடலாம். சடங்கு நிகழ்வில் வெறி ஆடிக் கூவிக் குரல் வைப்பதால், கூவு என்ற சொல் அடியில் கூத்து என்ற சொல் பிறந்தது எனக் கொள்வதற்குச் சொற்பிறப்பு ஆய்வு ஏதும் இருப்பதாகவும் தெரியவில்லை. கூத்துக்கும் சடங்கிற்கும் உள்ள உறவை மறுத்தாலும், கூவலுக்கும் கூத்துக்கும் உள்ள தொடர்பை மறுக்கமுடியாது.

பஞ்சமரபு இரண்டாம் பகுதி முன்னுரையில் வே.ரா.தெய்வசிகாமணிக் கவுண்டர் அரனரங்கத்தொகை நூலிலிருந்து கூத்துக்கு இலக்கணம் எடுத்துக்காட்டுகிறார்ஃ

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

> கூவியாடல் கூத்தெனப் பெறுமே (1975, IX)

இங்கு, கூவி என்பதற்குப் பொருளும் கூறப்படுகிறதுஃ

> "கூவலெ கிணறே யோசை" என்பது அரும்பொருள் விளக்கம் ஆதலின் கூவல் ஓசையென்னும் பொருளது. கூவி என்பது இசையோசை செய்து அல்லது பாட்டு ஓசை செய்து என்னும் பொருளது (XXVIII).

இசையுடன் ஆடல் இணையும் போதே கூத்து நிகழ்கிறது. 'இசையுடன் நடனம் நிருத்தமாமே' (XIX), என்னும் பரத சூத்திரத்தை இங்கு ஒப்புநோக்கலாம்.

**கூத்தும் கூடி ஆட்டமும்**

கூவி ஆடுவது அல்ல கூத்து; கூடி ஆடுவதே கூத்து; என அடித்துக் கூறுகிறார் வீ.ப.கா.சுந்தரனார்.

> கூடி ஆடுவது கூத்துஃ கூது (கூத்து) என்ற வடிவம் கன்னட மொழியில் உள்ளது. கூது- கூத்து; கூது, கூத்து- இவற்றிற்கு வேர் - "கூ" என்னும் ஓரெழுத்து ஒரு சொல். கூடு, கூண்டு, கூட்டு, கூம்பு, கூப்பு, கூழ்கள் என்பன "கூ" என்னும் வேர் வழியே பிறந்தவை. கூ- கூடு; எனவே கூடி ஆடுவது கூத்து; கூவி ஆடுவது கூத்து என்று அரனரங்கத் தொகை நூல் கூறுவது ஏடு எழுதியோர் பிழை... (1991, 42)

'கூடி ஆடுவது கூத்து' என்பதனை நோக்குவோம். சிலப்பதிகார மாதவியார் அன்று ஆடியதாக விவரிக்கப்பட்ட சாந்திக் கூத்துகளும் பதினொரு வகைக் கூத்துகளும் அவர் தலைக்கோலியாகத் தனித்தே ஆடியவை. வாரம்பாடுநரும் குயிலுநரும் கூடி ஆடியவர்களாகக் கணிக்கப்படமாட்டார்கள்.

சிலப்பதிகாரம் விவரிக்கும் 'கூத்தச் சாக்கையன்' ஆடிய 'கொட்டிச் சேதம்' கூத்தும், மாதவியார் ஆடியது போல, தனி ஒருவர் ஆடியதே. கூத்தச் சாக்கையர் தனித்து ஆடிய கூத்துகளிலிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டவே, சாக்கையர்கள் பலர் சேர்ந்து ஆடியதைக் 'கூடி ஆட்டம்' என்று கூறினார்களோ என எண்ணத் தோன்றுகிறது.

'கூடி ஆட்டம்' என்ற சாக்கையர் கூத்து இன்றும் கேரளத்தில் கூத்தம்பலங்களில் பல சாக்கையர்களால் கூடி ஆடப்படுகிறது. அவை சமஸ்கிருத மொழியில் அமைந்த கூத்துகள். அவற்றை மலையாள மொழியில் விளக்கிக் கூறும் வகையில் தனி ஆள் கூத்தும் உள்ளது. இன்று அதை 'சாக்கையர் கூத்து' என்கிறார்கள்.

> தனிமை துணைமை இணைமை பன்மை
> கதைக்களி காப்பியம் கூத்து அறு வகையே (கூத்த நூல் 1987,23)

என்பதனாலும் அறியலாம்.

கூடி ஆடினால் கூத்து என்ற கூற்றை ஏற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை. கூடியோ தனித்தோ 'கூவி ஆடல் கூத்தெனப் பெறுமே'.

**கூத்தும் வகையும்**

வீ.ப.கா.சுந்தரனார் கூத்துப் பற்றி மேலும் கூறுகிறார்ஃ

> ... கூத்து என்பது கதைத் தழுவி அமைக்கப்பட்டது. எ-டுஃ வள்ளிக் கூத்து, குரவைக் கூத்து, அமலைக் கூத்து, ஆரியக் கூத்து, கொடுகொட்டி, கபாலம்,குடக் கூத்து முதலியன கதைத் தழுவி அமைக்கப்பட்டன. கூத்துகள் ஒரு முழுக் கதைத் தழுவி, அல்லது கதையின் ஒரு நிகழ்ச்சி தழுவி நிகழ்த்தப்பட்டவை (1991, 24).

'கூத்துகள் ஒரு முழுக் கதைத் தழுவி' வரும், என்ற கருத்தைப் பார்க்கலாம்.

*சிலப்பதிகாரம் விவரிக்கும் 'கூத்தச் சாக்கையன்' ஆடிய 'கொட்டிச் சேதம்' கூத்தும், மாதவியார் ஆடியது போல, தனி ஒருவர் ஆடியதே. கூத்தச் சாக்கையர் தனித்து ஆடிய கூத்துகளிலிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டவே, சாக்கையர்கள் பலர் சேர்ந்து ஆடியதைக் 'கூடி ஆட்டம்' என்று கூறினார்களோ என எண்ணத் தோன்றுகிறது.*

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

'சொக்கம் மெய்யே யவிநய நாடகம்' நான்கும் 'சாந்திக் கூத்து' வகைகளாகக் கூறப்படுகின்றன. அவற்றுள் நாடகம், கதைத் தழுவி வருவது; ஏனைய, கதை தழுவாது வருவன (சிலப் 1950, 80). ஆகவே, கூத்து என்பதைக் 'கூவி ஆடல்' எனப் பொதுவாகக் கொண்டால், கதைத் தழுவியும் தழுவாமலும் வரும்.

கதையின் ஒரு நிகழ்ச்சி 'சேதம்' எனப்படும்.

ஆரியந் தமிழெனுஞ் சீர்நட மிரண்டினும்
ஆதிக் கதையை யவற்றிற் கொப்பச்
சேதித்திடுவது சேதமென் றாகும் (சிலப் 1950, 89)

கூத்தச் சாக்கையர் ஆடிய கொடுகொட்டிக் கூத்து, 'கொட்டிச் சேதம்' எனப்படும் (560). ஆரியந் தமிழெனுஞ் சீர்நட மிரண்டினும் சாக்கையர் ஆடியது ஆரியக் கூத்து. மாதவியார் ஆடிய பதினொரு ஆடல்களும் பதினொரு சேதங்கள். அவை தமிழில் ஆடப்பட்ட வகைக் கூத்துகள்.

மாதவியார் இந்திரவிழாவில் பதினொரு வகைக் கூத்துகளை ஆடுகிறார், அரசர் முன் அரங்கேற்றத்தில் சாந்திக் கூத்துகளை ஆடுகிறார். அவர் விநோதக் கூத்துகளை ஆடுவதில்லை. விநோதக் கூத்துவகைகளை ஆடவென்று 'இழி குலத்தோரை வகுத்தனர்' (81). இவ்வாறாகக் கூத்து சுத்த ஆட்டமாக அமையலாம்; பாவத்துடன் அமையலாம்; சேதமாக அமையலாம்; கதையுடனும் அமையலாம்; பல வகைத்து.

பஞ்சமரபு நூலில் கூத்து வகைகள் பற்றி ஒரு பாடல் உள்ளதுஃ

அரிய திருத்தாண் டவம்நிருத்த நாட்டியம்
குரவைவரி கோலம்வகை கூத்தேழ் - பரவுமிது
சாந்தி விநோதம் வகைக்கூத் தெனமூன்றா
ஓர்ந்துணந்தோ ராய்ந்த வுரை (1991,355)

பாடலுக்கு அமைய கூத்தை வகைப்படுத்திப் பார்க்கலாம்ஃ

| | |
|---|---|
| தாண்டவம், நிருத்தம், நாட்டியம் ஆகிய மூன்றும் | - சாந்திக் கூத்து |
| குரவை, வரி, கோலம் ஆகிய மூன்றும் | - விநோதக் கூத்து |
| வகை (பதினொரு வகை ஆடல்) | - வகைக் கூத்து |

ஆக ஏழு கூத்தும் மூன்றாக வகுக்கப்படுகின்றன.

கூத்து வகைகள் பற்றித் தெளிவாகக் கூறும் இப் பாடலை வீ.ப.கா. சுந்தரனார், இடைச் செருகல், தவறான பாடல், என்கிறார்ஃ

தாண்டவம், நிருத்தம், நாட்டியம், குரவை, வரி, கோலம் எனக் கூத்து ஏழ் என்றார். ஆனால் ஆறு மட்டுமே கூறியுள்ளார். இடையில் சொருகிய புலவர்ஃ மேலும் சாந்தி, விநோதம், என்று கூறிவிட்டு மூன்று வகையாகவும் சொருகியலார் கூறியுள்ளார். பாடல் இயற்றத் தெரியாதவர் ஒருவர் இயற்றியுள்ளதை நன்கு அறியலாம் (1991, 355).

வீ.ப.கா. சுந்தரனார், கூத்து வகையில் 'வகை' என ஒரு வகை இருப்பதைக் காணத்தவறிக் கூத்துவகை கூறும் பாடலைக் கடுமையாக விமர்சித்துவிட்டார். இந்திரவிழாவில் மாதவியார் ஆடியது வகைக் கூத்து.

விரிவாகக் கூத்து வகைகள் பற்றி இங்கு ஆய்வு செய்வது அறிமுகநெறிமுறை என்ற வரம்பை மீறுவதாகும். சிலப்பதிகாரம் கூறும் 'இரு வகைக் கூத்து', 'பல வகைக் கூத்து', 'பதினொரு வகைக் கூத்து' ஆகியன பற்றி உரையாசிரியர்களாலும் ஆய்வாளர்களாலும் கூறப்பட்டனவற்றை மீளாய்வுக்கு உட்படுத்தி மேலும் விரிவான ஆய்வு செய்யப்படவேண்டும்.

*மாதவியார் இந்திரவிழாவில் பதினொரு வகைக் கூத்துகளை ஆடுகிறார், அரசர் முன் அரங்கேற்றத்தில் சாந்திக் கூத்துகளை ஆடுகிறார். அவர் விநோதக் கூத்துகளை ஆடுவதில்லை. விநோதக் கூத்துவகைகளை ஆடவென்று 'இழி குலத்தோரை வகுத்தனர்' (81). இவ்வாறாகக் கூத்து சுத்த ஆட்டமாக அமையலாம்; பாவத்துடன் அமையலாம்; சேதமாக அமையலாம்; கதையுடனும் அமையலாம்;*

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

**கூத்தும் பரதமும்– I**

பாவம், ராகம், தாளம் மூன்றும் இணைந்ததே 'பரதம்' என்றும், மூன்று சொற்களின் 'ப + ர+ த' ஆகிய முதல் எழுத்துக்களைச் சேர்த்து உருவாக்கப்பட்ட சேர்க்கைச் சொல் (acronym) 'பரதம்' என்றும்; கலை இலக்கிய ஆய்வாளர்கள், பரதநர்த்தகிகள் பலரால் வலியுறுத்தப்பட்டுள்ளதுஃ

> பாவமோ டிராகந் தாளமிம் மூன்றும்
> பகர்வதாற் பரதமென் றுரைப்பர்
> ஆவதா மாதி யக்கரக் குறியே
> யமைந்திடு நாமமிதற்கு (பரதசாத்திரம் 1952, 6).

> According to the frame work of the text [Natyasastra], Bharata is the sage-teacher of theatre arts. But the word *bharata* also means actor and is taken as signifying in its three constituent syllables, the three arts of drama, music and dance based on emotion, melody and rhythm (Raghavan 1993, 19).

> The term "Bharata" [Sanskrit] was derived from three essential aspects of the art: "Bha" from Bhava (expression), "ra" from Raga (musical mode) and "ta" from Tala (time measure) (Sarabhai 1979, 19)

> Bharatanatyam which is the cultural heritage of Southern India, especially of Tamil Nadu is said to have derived this name form Bharata Muni himself. Secondly, 'Bharata' itself means dance. Yet another school of thought propagated by Vedanta Desikar declares that the word 'Bharata' is actually an acrostic comprised of the syllables 'bha' 'ra' and 'ta' which respectively stand for 'bhava' (facical expression), 'raga' (musical note) and 'tala' (rhythm); these three certainly form the essential aspects of Bharatanatyam and there can be no dispute regarding their importance (Chitra Visweswaran 1981, 72).

பரதசாத்திரப் பாடலைப் பேராசிரியர் வையாபுரிப்பிள்ளை மேற்கோள் காட்டிக் கூறுவார்ஃ

> பரதத்தைக் குறித்து ஒரு சில விவரங்கள் தெரியவருகின்றன. 'ப' பாவத்தையும், 'ர' ராகத்தையும் 'த' தாளத்தையும் உணர்த்தும். இதனால் நாட்டிய நூலுக்குப் பரதம் என்ற பெயர் வழங்குவதாயிற்றென்பர்.
>
> பாவமோ டிகாரந் தாளமிம் மூன்றும்
> பகர்வதால் பரதமென் றுரைப்பர்
>
> என்றனர் அரபத்த நாவலர். இந்நாட்டிய நூலைச் செய்தவர் இக் காரணத்தாலேயே பரத முனிவர் எனப்பட்டார் என்று கொள்வர் (1998, 310)

இவ்வாறாக, சொற்களின் முதலெழுத்துக்களின் சேர்க்கையால் 'பரதம்' என்ற, ஒரு சேர்க்கைச்சொல் (acronym) உருவானது என ஏற்றுக் கொண்டால், கூத்து என்ற சொல்லுக்கும் அவ்வாறான ஒரு விளக்கத்தைக் கொடுக்க முயற்சிக்கலாம்.

'கூவி ஆடல் கூத்தெனப் பெறுமே' என்ற கூத்தின் இலக்கணத்தில், முதலில் கூவி என்ற சொல்லின் 'கூ' என்ற முதலெழுத்தை எடுத்துக் கொள்ளலாம். அடுத்து ஆடல் என்ற சொல் வருகிறது.

ஆட்டத்திற்குப் பல சொற்கள் தேவாரப் பாடல்களில் வருவதை நாகசாமி சுட்டிக் காட்டுகிறார்ஃ

> In the Tevaram hymns, dance is called by various names-as Nrittam, nakam, Naitam, Layam, Kuttu, Adal, Tullal etc., (Nagaswamy 1989,3).

*சொற்களின் முதலெழுத்துக்களின் சேர்க்கையால் 'பரதம்' என்ற, ஒரு சேர்க்கைச்சொல் (acronym) உருவானது என ஏற்றுக் கொண்டால், கூத்து என்ற சொல்லுக்கும் அவ்வாறான ஒரு விளக்கத்தைக் கொடுக்க முயற்சிக்கலாம்.*

*'கூவி ஆடல் கூத்தெனப் பெறுமே' என்ற கூத்தின் இலக்கணத்தில், முதலில் கூவி என்ற சொல்லின் 'கூ' என்ற முதலெழுத்தை எடுத்துக் கொள்ளலாம். அடுத்து ஆடல் என்ற சொல் வருகிறது.*

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

இங்கு, துள்ளல் என்ற தமிழ்ச் சொல்லைக் கவனிக்கலாம். துள்ளல் என்றால் ஆடல். அதன் பொருளை விளக்க 'வானவர்க்குங் காண்பரிதாகி நின்ற துள்ளலை' எனத் தேவாரத்திலிருந்து மேற்கோள் காட்டப்படுகிறது (Tamil Lexicon). கேரள நாட்டில் இன்றும் 'துள்ளல்' என்ற கூத்து வடிவத்தைக் காணலாம் (Sharma 1982). தொல்காப்பியம் செய்யுளியல், யாப்பருங்கலக் காரிகை போன்ற தமிழ் இலக்கண நூல்களில் கூறப்படும் செப்பல், அகவல், துள்ளல், துணங்கல் ஆகிய நால்வகை ஓசைகளில் துள்ளல் ஆடலுக்கான ஓசை எனப் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி விளக்கிக் கூறுவார். சங்ககால விறலியர், கோடியர் ஆடல்கள், சிலப்பதிகார ஆடல்கள் கலியாப்பில் துள்ளல் ஓசையில் வருவன, அவற்றின் தொடக்கத்தை இன்னும் பின்னால் பார்க்கவேண்டும் என்றும் கூறுவார்ஃ

> ...it could be said, with reasonable certainty, that *kali* metre has had connections with dance and drama. It should also be said that we should not confine such dance dramas which were performed in the prototype to *kali* to this period [s i l appatikā ram] alone. It must have been existing for a very long time and it is quite possible that the dances of the *viṟal is* and performances of the *Kōṭiyar* and others, of which we hear just the mention and nothing about the content, were also in the meter, or more probably, *Kali* arose out of such performances.
>
> In conclussion it should be noted that *tuḷḷal* the *kali* rhythm is even today associated with dancing in Kerala, and is seen in such names as *ottam tuḷḷal, Pāmpin tuḷḷal* and *kōlam tuḷḷal* (Sivatham by 1981, 257)

கூத்துக்கும் துள்ளலுக்கும் உள்ள உறவு புரிகிறது. அது தெரிந்த வரலாற்றுக்கும் முந்தியது. பாடலுக்கு ஆடல் இணையும் சொல். அது போல கூவலுக்குத் துள்ளல் காலத்தால் பொருந்தும். ஆகவே, 'கூவி ஆடல்' என்பதிலும் கூவித் துள்ளல் பொருத்தமாகும். கூவலும் துள்ளலும் சேர்ந்ததே கூத்து. தொன்மைகருதி 'கூவித் துள்ளல் கூத்தெனப் பெறுமே' எனக் கூத்து இலக்கணத்தை வகுத்துக் கொள்ளலாம்.

*கூத்துக்கும் துள்ளலுக்கும் உள்ள உறவு புரிகிறது. அது தெரிந்த வரலாற்றுக்கும் முந்தியது. பாடலுக்கு ஆடல் இணையும் சொல். அது போல கூவலுக்குத் துள்ளல் காலத்தால் பொருந்தும். ஆகவே, 'கூவி ஆடல்' என்பதிலும் கூவித் துள்ளல் பொருத்தமாகும். கூவலும் துள்ளலும் சேர்ந்ததே கூத்து. தொன்மைகருதி 'கூவித் துள்ளல் கூத்தெனப் பெறுமே' எனக் கூத்து இலக்கணத்தை வகுத்துக் கொள்ளலாம்.*

கூவி என்பதில் 'கூ', துள்ளல் என்பதில் 'து', புணர்த்த இடையில் 'த்', ஆகிய 'கூ + த்+து' என்ற மூன்று எழுத்துகளின் சேர்க்கையால், கூவித் துள்ளல் 'கூத்து' என்ற சேர்க்கைச் சொல் (acronym) ஆனது எனக் கொள்ளலாம். இது கொண்டுகூட்டிக் கொண்ட பொருள்தான். இதற்கு ஆணித்தரமான ஆதாரங்கள் ஏதும் இல்லை. ஆனாலும் 'பரதம்' ஆன கதையிலும் 'கூத்து' ஆன கதை பொருத்தமாக இருக்கிறது. பொருள் வழி மிகவும் பொருந்துகிறது.

**கூத்தும் பரதமும்– II**

பரதம் உருவான வரலாற்றில் சந்தேகங்கள் உள்ளன. பரதர் என்றால் நடிகர் என்ற ஒரு பொருள் கூறப்படுகிறது. நடிகரானபடியால் பரதர் என்ற பெயரைப் பெற்றாரா? பாதமுனி காரணப் பெயரா, அல்லது இயற் பெயரா? பரதர் இயற்றியதால் பரதம் ஆனதா, அல்லது பாவ, ராக, தாளம் ஆகியவற்றின் சேர்க்கையால் பரதம் ஆனதா? பரத சாத்திரம் என்றால் நடிகர்களின் சாத்திரமா, அல்லது பரதர் என்ற பெயரால் ஒருவரோ அல்லது பலரோ இயற்றிய சாத்திரமா? ஆய்வாளர்களால் முரண்பாடான பல கருத்துகள் கூறப்படுகின்றன. மேலும், பரதம் என ஒரு சேர்க்கைச் சொல் உருவானது போல, வேறு சேர்க்கைச் சொற்கள் தமிழ், சமஸ்கிருதக் கலை இலக்கிய வரலாற்றில் உள்ளனவா? சேர்க்கைச்

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

சொற்கள் (acronym) உருவாவதற்குத் தமிழில் அல்லது சமஸ்கிருதத்தில் இலக்கண வரையறைகள் கூறப்பட்டுள்ளனவா? இவை பற்றி விரிவான ஆய்வு வேண்டும்.

'பரத' என்ற சொல்லை மூன்று எழுத்துகளின் சொல்லாக்கமாக சமஸ்கிருத மொழியில் காண, தமிழில் 'பரதம்' என நான்கு எழுத்துகளின் சேர்க்கையாகக் கூறப்படுகிறதுஃ

> பரத லக்ஷணம் - பகாரம் பாவமாகும், ரகாரம் ராகமாகும், தகாரம் தாளமாகும், மகாரம் சுருதியாகும்; இவை நாலும் கூடியது பரதம். (மகாபரத சூடாமணி 1994, 5)

> செவ்விய பரத மென்று செப்புநான் கெழுத்து ளந்த
> மவ்வெனு மொற்றே மூல மந்திரப் பொருளதாகும்

என்றும், நான்கு எழுத்துக்களுக்கும் தெய்வங்களும் கூறப்படுகின்றனஃ

> பகரமே பிரமன் மாயன் பண்பென்பர் ரகரந் தன்னை
> தகரமே யீசன் மவ்வே சக்தியின் கூறதாகும் (பரத சாத்திரம் 1952, 10)

'பர' என்றால் உயர்ந்த என்ற ஒரு பொருள் உண்டு. 'தம்' என்றால் தாளம்; ஆடல் எனப் பொருள்படும். 'பர + தம்' என்றால், உயர்வான ஆடல்,சிறந்த ஆடல் எனப் பொருள் கொள்ளலாம். ஏனைய ஆடல்களுடன் ஒப்புநோக்கிச் சிறந்தது எனக் கணிக்கப்பட்டது பரதம். பரதம், சிறந்த ஆடல் என்ற பொருளில் 'பரதம் விரவிய விநோதம்' என ஆறு விநோதக் கூத்துகள் கூறப்படுகின்றன (சிலப். 1950,1991).

பரதம் என்பது ஒரு சொல்லா? (திரிசொல்), நான்கு எழுத்துக்களின் சேர்க்கையா, மூன்று எழுத்துக்களின் சேர்க்கையா அல்லது இரண்டு சொற்களின் இணைப்பா என்ற கேள்விகள் எழுகின்றன.

'தம்' என்பதை அசைச் சொல்லாகக் கொண்டால் (Tamil Lexicon), பர +தம் - பரதம் சிறப்பைக் குறிக்கும். அவ்வாறே 'விறல்', 'சதிர்' என்ற சொற்களையும் நோக்கலாம். அவற்றுக்கும் சிறப்பு, பெருமை, உயர்வு என்று பொருள் கூறப்படுகிறது (Tamil Lexicon). ஆகவே விறலியர் ஆடலையும் சதிர் ஆடலையும் உயர்ந்த ஆடல் வடிவங்களாகக் கொள்ளலாம். கால வேறுபாட்டால் வேறு பெயர்களால் அழைக்கப்பட்டாலும், விறலியர் ஆட்டம், சதிர் ஆட்டம், பரதம் ஆகியவற்றுள் ஒரு தொடர்ச்சி இருப்பதைக் காணலாம். பொருட்தொடர்ச்சி மட்டுமல்ல, சங்ககாலம் முதல் இன்றுவரை அறுபடாத ஒரு பாரம்பரியத்தின் தொடர்ச்சியையும் காணலாம். இது சங்ககாலம் என அறியப்படுகின்ற காலவரைக்கு முன்னதாகவும் இருக்கலாம். சங்ககால எழுத்துகளாகக் கூறப்படுகின்றனவற்றில் குறிக்கப்படும் பல சங்கதிகள் காலத்தால் முந்தியவை. முன்தேர்க் குரவையும் பின்தேர்க் குரவையும், துணங்கையும் வெறியும் அவற்றுக்கு அப்பாலும் செல்லலாம். 'கூத்து' சகல வகையான ஆடல்களுக்கும் பொதுவான சொல். குரவை முதல் பரதம் வரை யாவும் கூத்துள் அடங்கும்.

*ஒன்றிலிருந்து ஒன்று தோன்றியது என்றால் முரண்பாடாகத் தோன்றும். பிறப்பு என்பதை ஒன்றுடன் கூடிவரும் எனப் பொருள் கொள்ளவேண்டும் (Tamil Lexicon). இசை என்றால் ஆடலும் சேர்ந்ததே. இசையிலிருந்து பிரிக்கமுடியாதது ஆடல். இரு மனித இயல்புகளாகிய இசையும் ஆடலும் இணைந்ததே கூத்து. பின் நாளில் இசை தனித்தும் இயங்கத் தொடங்கியது தொழிற் பிரிவினையாகும்.*

**கூத்தும் 'கூ' வும்**

'கூ' என்றால் இசை

> ஓசையில் பிறந்தது இசையின் உயிர்ப்பே
> இசையில் பிறந்தது ஆட்டத்து இயல்பே (கூத்த நூல் 1987, 2)
> ஆட்டம் பிறந்தது பாட்டம் .... (23)

ஒன்றிலிருந்து ஒன்று தோன்றியது என்றால் முரண்பாடாகத் தோன்றும். பிறப்பு

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

என்பதை ஒன்றுடன் கூடிவரும் எனப் பொருள் கொள்ளவேண்டும் (Tamil Lexicon). இசை என்றால் ஆடலும் சேர்ந்ததே. இசையிலிருந்து பிரிக்கமுடியாதது ஆடல். இரு மனித இயல்புகளாகிய இசையும் ஆடலும் இணைந்ததே கூத்து. பின் நாளில் இசை தனித்தும் இயங்கத் தொடங்கியது தொழிற் பிரிவினையாகும்.

'கூ' என்ற சொல், கூத், கூது, கூத்து ஆனது, என்பதற்குச் சொற்பிறப்பு ஆய்வு வேண்டும்.

**கூத்தும் நாடகமும்**

எங்கு எப்போ கூத்து ஆடப்பட்டது என்பது மிகவும் விரிவான தேடல். பொழுதைப் போக்க, ஆனந்தத்தைக் கொண்டாட, துக்கத்தைத் தெரிவிக்க, விழாக் காலங்களில், சடங்கில், எனப் பல சந்தர்ப்பங்களில் கூத்து ஆடப்பட்டது. முற்றங்களிலும், முன்றல்களிலும், தெருக்களிலும், வயல் வெளிகளிலும், களத்து மேட்டிலும், சந்தை கூடும் இடங்களிலும், மண்டபங்களிலும் கோயில்களிலும், களரிகளிலும் என மக்கள் கூடும் இடம் எங்கும் கூத்து ஆடப்பட்டது. இன்றும் ஆடப்படுகிறது.

சகல வகையான கூவி ஆடல்களும் கூத்து என்ற ஒரு பொதுச் சொல்லால் அன்று அழைக்கப்பட்டன. இன்றும் பல அவ்வாறே அழைக்கப்படுகின்றன. கூத்துகள் பல வகையின. அவை ஒவ்வொன்றுக்கும் வெவ்வேறு பெயர்கள் உள்ளன. அவற்றுள் நாடகமும் ஒரு வகை.

சிவனும் உமையும் ஆடியதால், முறையே கூத்தன், கூத்தி என அழைக்கப்பட்டனர்ஃ

> கூத்தில் சிறந்தது கூத்தன் கூத்து
> கூத்தில் கனிந்தது கூத்தியின் கூத்து (கூத்த நூல் 1987, 24)

'ஆடன் மகளிர்' பொதுவாகக் கூத்தி எனப்பட்டனர். அவர்களை 'நாடகமேத்தும் நாடகக் கணிகை' என்றும் கூறினர் (சிலப் 1950, 2)

உருப்பசி இந்திரன் முன் ஆடியதும் நாடகம் எனக் கூறப்படுகிறது (174)

ஆகவே, கூத்தர் ஆடிய நாடகம் எது என்ற கேள்வி எழுகிறது.

நாடகம் என்றால் 'கதைத் தழுவி வரும் கூத்து' என்று சிலப்பதிகார பொழிப்புரையில் விளக்கம் கூறப்படுகிறது (1950, 80). இங்கு 'கதைத் தழுவி' என்பது கவனத்திற்கு உரியது. முழுக்கதையாக வரவேண்டும் என்பதல்ல.

> நாடகமேத்து மென்றது- .... ஏத்து நாடகமென மாறிப் பதினோராடலாக்கி உரைப்பினும் அமையும் (20)

பதினோராடலும் சேதம் என்றாகும் (ஏலவே விளக்கப்பட்டுள்ளதுஃ 5-3). எனவே சேதமும் நாடகமாகிறது. மாதவியார் இந்திரவிழாவில் ஆடியதும் நாடகம்.

கூத்தர் பாத்திரமாகி - ஆங்கிகம், வாசிகம், ஆகாரியம், சாத்விகம் - ஆகிய நான்கு வித அபிநயங்களாலும், ஒரு கதையை, சம்பவத்தை அல்லது ஒரு கருத்தைத்தானும் அரங்காக்குவது நாடகமாகும். நாடகத்தில் கூத்தர் பாத்திரமாக வேண்டும். இன்றைய பார்வையில் கூறுவதானால், 'நடிப்பை ஊடகமாகக் கொண்டு அவைக்கு ஆற்றும் கலை நாடகமாகும்'. நாடகம் பலவகைகளாகப் பல்கிப் பெருகி உள்ளது. நாட்டிய சாஸ்திரங்கள் கூறும் 'தசரூபகங்கள்' பற்றியோ அல்லது 'உபரூபகங்கள்' பற்றியோ இங்கு விளக்கப்படவில்லை. இது தமிழர் மத்தியில் உள்ள நாடகங்கள் பற்றியதே. நாடகத்தை, அதன் வடிவத்தைக் கொண்டும் வகைப்படுத்தலாம். உள்ளடக்கத்தைக் கொண்டும் வகைப்

*கூத்தர் பாத்திரமாகி - ஆங்கிகம், வாசிகம், ஆகாரியம், சாத்விகம் - ஆகிய நான்கு வித அபிநயங்களாலும், ஒரு கதையை, சம்பவத்தை அல்லது ஒரு கருத்தைத்தானும் அரங்காக்குவது நாடகமாகும். நாடகத்தில் கூத்தர் பாத்திரமாக வேண்டும். இன்றைய பார்வையில் கூறுவதானால், 'நடிப்பை ஊடகமாகக் கொண்டு அவைக்கு ஆற்றும் கலை நாடகமாகும்'. நாடகம் பலவகைகளாகப் பல்கிப் பெருகி உள்ளது.*

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

படுத்தலாம். கூத்தைப் போல நாடகமும், அதன் அளவில் ஒரு பொதுச் சொல்லாகும். நாடகத்துடன் வேறு வடிவங்கள் அல்லது உள்ளடக்கங்கள் இணையும்போது அது வேறு பெயர் கொள்ளுகிறது. இங்கு, நாடக வடிவம் மட்டும் கூத்துடன் பொருத்திப் பார்க்கப்படுகிறது. கூத்துள் ஒரு பிரிவாக நாடகமும், நாடகத்தில் ஒரு வகையாகக் கூத்தும் வருவதைக் காணலாம்.

நாட்டுக் கூத்து என்று தமிழீழத்திலும், தெருக்கூத்து என்று தமிழகத்திலும் காலத்தால் இழிநிலைக்குத் தள்ளப்பட்ட நாடகம், பொதுவாகக் கூத்து என அழைக்கப்பட்டது. அதிலே கதையும் உண்டு கூவி ஆடுதலும் உண்டு. கூவி ஆடும் நாடகத்தை, ஏனைய நாடகங்களிலிருந்து பிரித்தறியவும், இழிந்த பெயரிலிருந்து மீட்டெடுக்கவும், 'நாடகக் கூத்து' என்று அழைக்கலாம். கதைத் தழுவிய கூத்தைப் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் 'நாடகக் கூத்து' என்கிறார் (1962,6). 'நாடகக் கூத்து' என்ற பெயர் கவுரவம் மிக்கதாகவும் பொருள் பொதிந்ததாகவும் உள்ளது. காலத்திற்கு ஏற்பப் பெயரும் மாற வேண்டும் பொருளும் மாறவேண்டும். அதற்காகப் பொருந்தாத பெயரை வலிந்து கொள்ளவேண்டும் என்பதல்ல.

பார்சி நாடகங்களின் பாதிப்பால் விக்ரோறிய (Victorian) படச்சட்ட மேடையும் இசை நாடகங்களும் தமிழகத்தில் புகுந்தன. கூத்தில் இருந்து கதைகள் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டன. கூத்துப்பாணி நடிப்பும் ஆடலும் கைவிடப்பட்டன. இசையும் கர்நாடக இராகங்களில் அமைக்கப்பட்டன. இசை நாடகம், கூத்து இசையையும் பாதித்தது. இரண்டு நாடக வடிவங்களும் வேறானவை. அவற்றை ஒப்புநோக்கி ஆய்வுசெய்ய வேண்டும். நாயக்க மன்னர்களும், மராட்டிய மன்னர்களும் தஞ்சையை ஆண்ட காலத்தில் எழுதப்பட்ட இசை நாடகங் களுடனும் ஒப்புநோக்க வேண்டும்.

ஆங்கில நாடகங்களின் பாதிப்பால் படித்தவர்கள் மட்டத்தில், பட்டணங்களில் வசன நாடகங்கள் தோன்றின. இசை நாடகத்தைப் போலவே படச்சட்ட மேடையும், காட்சி அமைப்பும், மிகை நடிப்பும் கொண்டதாய் ஆனால் இசை குறைந்ததாய் வசன நாடகங்கள் அமைக்கப்பட்டன.

இசை நாடகத்தை வசனம் இடையிட்ட பாடல் மிக்க நாடகம் எனக் கூறலாம். வசன நாடகத்தைப் பாடல் இடையிட்ட வசனம் மிக்க நாடகம் எனக் கூறலாம். இசை நாடகத்தில் ஆட்டம் அற்றுப்போனது. வசன நாடகத்தில் இசை மெல்லக் குறைந்து முற்றாக மறைந்தது. நாடகம் வேறு கூத்து வேறு என்றாகிவிட்டது. ஆனாலும், நாடகக் கூத்து, இசை நாடகம், வசன நாடகம் எல்லாமே நாடகம்தான். அவை நாடக வகைகள். இங்கு கூத்துடன் தொடர்புபடுத்தியே நாடகம் ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளப்பட்டது. முழுமையான நாடக ஆய்வு மேற்கொள்ளப் படவில்லை.

அவற்றுடன் 'நாட்டிய நாடகம்' என இன்று அழைக்கப்படும் (பரத நாட்டியம்) நடன நாடகத்தையும் கூத்தின் வகையாகக் காணவேண்டும். 'அவிநயக் கூத்து'. 'நாட்டியக் கூத்து' ஆகிய சொற்களின் பொருள் கண்டு, கைக்கொள்ள வேண்டும்.

இதில் எழுப்பப்பட்ட கேள்விகளுக்கும் சந்தேகங்களுக்கும் முன்னமேயே ஆழமான ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப்பட்டிருக்கலாம். அவற்றைத் தேடிப் படிக்க வேண்டும். இது தொடர்ந்து படிப்பதற்கான ஒரு அறிமுகம்.

*இக்கட்டுரையை எழுதியுள்ள இளைய.பத்மநாதன் ஆஸ்த்திரேலியாவில் வாழும் தமிழர். தமிழ் அரங்க வரலாற்றில், 'தனக்கென ஒரு முறையியலைக் கண்டுபிடித்தவர்' என்று பதிவு செய்யத்தக்க பெருமைமிக்கவர்.*

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

# விடுதலைக்கான அரங்கின் தேவை

பாலசிங்கம் (எஸ்.பாலா)

விடுதலைக்கான அரங்கின் தேவை என்ன? இதை நாம் தெரிந்து கொள்வதற்கான முன் நிபந்தனையாக நாம் விடுதலை என்றால் என்ன? என்பதை அதன் சமூக அரசியல் பரிணாமத்தில் அறிந்துகொள்வது அவசியமாகின்றது!

ஒரு மக்கள் கூட்டம் தாம் இதுவரை கடைப்பிடித்து வந்த அரசியல் பொருளாதார சித்தாந்தத்திலும் அந்த அரசியல் பொருளாதார சித்தாந்தத்தின் அடியாக எழுந்த கலாச்சாரப் பண்பாட்டிலும் ஒரு மாற்றத்தை வேண்டி நிற்பதே விடுதலையாகும். ஆம் விடுதலை என்பது ஓர் சமூக மாற்றமாகும்.

இந்தச் சமூக மாற்றம் இப்போதுதான் எம்மால் புதிதாகக் கோரப்படும் ஒரு விடயமல்ல! ஏற்கனவே மனித சமூகம் பல மாற்றங்களுக்கு உள்ளாகியே வந்துள்ளது. இந்தச் சமூக மாற்றங்களிலே அரங்கின் பங்கை ஆராயும் போதுதான் விடுதலைக்கான அரங்கின் தேவையை நாம் உணர்ந்து கொள்ளமுடியும்.

சமயச் சடங்காக அரங்கு இருந்த காலத்தில்... மக்கள் இவ் அரங்கில் சுயாதீனமாகப் பங்கு கொண்டார்கள்... திறந்த வெளிகளில் பறை ஒலி இசைக்க மக்கள் யாபேரும் கூடி உணர்ச்சி மேலிட ஆடியும் பாடியும் தமது வாழ்வியல் சார்ந்த மாற்றங்களை வேண்டி உரத்துக் குரல் கொடுத்தும் தீப ஒளிகளை ஏற்றியும், மிகவும் உணர்வு பூர்வமாகவும்... சுதந்திரமாகவும்... அரங்கில் பங்கு கொண்டார்கள்.

மக்கள் கூட்டாகச் சேர்ந்து இவ் அரங்கில் பங்குகொள்ள அவர்களுக்கு எந்தவித தடையும் இருக்கவில்லை. சகல மக்களும் மிகுந்த உணர்ச்சி பூர்வமாக அரங்கில் பங்குகொண்டு... சமூக ஒருமைப்பாட்டை வளர்த்து மனிதம் பற்றிய நல்லுணர்வுகளைப் பெற்று... வாழ்வுக்கான தமது நம்பிக்கையைப் பலப்படுத்தி மனிதனது வாழ்விற்கான போரில் மிகுந்த உணர்வோடு பங்கு கொண்டார்கள்.

இந்த உணர்வுப்பூர்வமான பங்களிப்பே மனித சமூகத்தின் பண்பாட்டையும்... கலாச்சாரத்தையும்... மேல் நிலைக்கு வளர்த்துச் சென்றது.

*ஈழத்தில் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கும் அரங்க முயற்சிகளை இக்கட்டுரைத் தெளிவுபடுத்துகிறது. இக்கட்டுரை வெளிச்சம் பவள இதழில் (2001) வெளியிடப்பட்டது. மறுவெளியீடு செய்யப்படுகிறது. வெளிச்சம் இதழுக்குக் கட்டியம் நன்றி பாராட்டுகிறது.*

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

இவ்வாறு சமயக் காரணங்களுடாக உயிர்த்தெழுந்த அரங்கச் செயற்பாடானது, மக்களின் கூட்டு மயப்படுத்தப்பட்ட வாழ்வைப் பலப்படுத்தி... நிலத்திலும் மக்களிலும் அளப்பரிய பாசத்தை ஊட்டி... உழைப்பின் மீது பலமான நம்பிக்கையை ஏற்படுத்தி அவர்களை உழைக்க வைத்ததுடன் அறிவியல் சார்ந்த தேடலுடன் உழைப்பை வளர்த்துச் செல்வதில் அரங்கச் செயற்பாடானது மிகுந்த பங்களிப்பைச் செலுத்தியது.

இந்த அறிவியல் சார்ந்த உழைப்பின் வளர்ச்சியானது தொழில் சார்ந்த துறைகளில் மாபெரும் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தி... மனித சமூகத்தின் பொருளாதார வளத்தை மிகுந்த உயர் நிலைக்கு இட்டுச் சென்றது.

இப்பொருளாதார வளர்ச்சியானது மனித சமூகத்தை வர்த்தகத்துறையில் வளர்ச்சி அடையச் செய்ததன் மூலம் கைத்தொழில் துறையில் மாபெரும் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியது. இவ்வளர்ச்சி மனித சமூகத்திற்குள் பொருளுடமை வர்க்கம், அடிமை வர்க்கம் என்ற பிரிவையும் நாடுகளுக்குள் ஏழை நாடுகள், பணக்கார நாடுகள் என்ற பேதத்தையும் ஆழப்படுத்தியது.

இதுவரை காலமும் மக்களுடன் இரண்டறக் கலந்து, மக்களின் மகிழ்வான வாழ்வுக்காக சுதந்திரமாகச் செயற்பட்ட அரங்கு பொருளுடமையாளர்களின் சமூக மேலாண்மைக்கு உட்பட்டது.

அரங்கின் சமூக வன்மையைப் புரிந்துகொண்ட சமூக மேலாண்மை வர்க்கத்தினர் அரங்கையும் மக்களையும் பிரிக்கும் நோக்குடன் செயற்பட ஆரம்பித்தனர்.

சமயச் சடங்குகள் என்ற அடிப்படையில் சகல மக்களும் சுதந்திரமாகப் பங்குகொண்ட அரங்கு ஆளும் வர்க்கத்தினரால் பெரும் மாற்றங்களுக்கு உள்ளானது.

ஆளும் வர்க்கத்தின் அனுசரணையோடு சமயச் சடங்குகளில் தமது ஆதிக்கத்தை நிறுவிய பிராமணியம்... மக்களோடு இணைந்து நின்ற சமயச் சடங்குகளை மக்களிடமிருந்து பிரித்து ஆலயத்தின் மூலத்தானத்திற்குக் கொண்டு சென்றதுடன் மக்களுக்குப் புரியாத பாசையில் சடங்குகளை நிகழ்த்தியதன் மூலம் சமயச் சடங்குகளை மக்களிடமிருந்து நிரந்தரமாகவே பிரித்தனர். அத்தோடு ஆளும் வர்க்கத்தினரால் அரங்கு உயர்த்தப்பட்ட மேடைக்குக் கொண்டு செல்லப்பட்டது.

*இதனால் பார்வையாளர் அரங்கு என மக்களிடமிருந்து அரங்கு பிரிக்கப்பட்டது. ஆற்றுகையாளர் மத்தியிலும் கதாநாயகன், துணைநடிகன் என்ற பிளவுகள் உருவாக்கப்பட்டதுடன்... அரங்கு ஆற்றுகையாளர்களின் சமூக உணர்வுகள் அழிக்கப்பட்டு, அவர்கள் மத்தியிலே கலாச்சார சீரழிவுகளை உருவாக்கியதன் மூலம் அரங்கு ஆற்றுகையாளர்கள் மக்களிடமிருந்து பிரிக்கப்பட்டார்கள்.*

இதனால் பார்வையாளர் அரங்கு என மக்களிடமிருந்து அரங்கு பிரிக்கப்பட்டது. ஆற்றுகையாளர் மத்தியிலும் கதாநாயகன், துணைநடிகன் என்ற பிளவுகள் உருவாக்கப்பட்டதுடன்... அரங்கு ஆற்றுகையாளர்களின் சமூக உணர்வுகள் அழிக்கப்பட்டு, அவர்கள் மத்தியிலே கலாச்சார சீரழிவுகளை உருவாக்கியதன் மூலம் அரங்கு ஆற்றுகையாளர்கள் மக்களிடமிருந்து பிரிக்கப்பட்டார்கள்.

அத்தோடு மட்டும் ஆளும் வர்க்கத்தைச் சார்ந்த சமூக மேலாண்மையாளர்கள் நின்றுவிடவில்லை. அரங்கக்கலையை இழிசனர் கலையாக்கி மேலும் மக்களிடமிருந்து அரங்கைப் பிரிக்க முயன்றனர்.

ஒரு பக்கத்தில் அரங்கை மக்களிடமிருந்து பிரிக்க முயன்ற அதேவேளை மறுபக்கத்தில் அரங்கின் பண்பாட்டுப் புரட்சிக்கான அடித்தளத்தை இல்லாமலாக்கி அரங்கக்கலையை வெறும் மகிழ்வளிப்பு வடிவமாக மாற்றியதுடன், அடிமைப்படுத்தப்பட்ட மக்களின் அடிமை வாழ்வை நிரந்தரமானதாக ஆக்க முயலும் சமூக மேலாண்மை வர்க்கத்தின் பண்பாட்டுப் பிரச்சார சாதனமாகவும் அரங்கக்கலை ஆக்கப்பட்டது.

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

இவ்வாறு அரங்கானது சமூக மேலாண்மை கொண்ட அதிகார வர்க்கத்தின் கைகளில் சிக்கி பரந்துபட்ட மக்களுக்கு எதிராகச் செயற்பட்ட போதும், அரங்கிற்கும் மக்களுக்குமிடையிலான உறவு மிகவும் பலம் வாய்ந்ததாகவே இருந்தது.

பிற்காலத்தில் காப்பியம், சிறுகதை, நாவல், கவிதை, திரைப்படம், வீடியோ என கலைகள் வளர்ச்சியடைந்த போதும், அரங்கின் ஆளுமை இன்றுவரை பரந்துபட்ட மக்கள் மத்தியிலே மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்றதாகவே உள்ளது.

மாபெரும் மகிழ்வளிப்புச் சாதனமான சினிமாத்துறையும் வீடியோ துறையும் மிகுந்த வளர்ச்சியைக் கண்டுள்ள இன்றைய சூழலிலும் பரந்துபட்ட மக்கள் மத்தியிலே... அரங்கின் ஆளுமை இன்றுவரை பலமாக இருப்பதற்குரிய அடிப்படைக் காரணங்களை ஆராய்வதன் மூலமே விடுதலைக்கான அரங்கின் தேவையை நாம் தெளிவாக விளங்கிக் கொள்ளமுடியும்.

ஆதிகாலத்திலிருந்து ஆரம்பமான அரங்க சமயக்காரணங்களுடாக வளர்ந்து கரப்புக் கூத்து, அண்ணாவி மரபுக் கூத்து, நாட்டுக் கூத்து, கொட்டகைக் கூத்து (Drama) டிறாமா எனப் பல்வேறு பரிமாணங்களை அடைந்து இறுதியில் சினிமாவுக்குள் சென்று கலந்தது.

பிற்காலத்தில் தோன்றிய சினிமாக்கலை நாடகத்திற்கான ஒரு சவாலாகவே வளர்ந்துவந்தது. மக்கள் மத்தியிலே சினிமாக்கலை மிகுந்த செல்வாக்கைப் பெற்றது. பரந்துபட்ட மக்களின் நடை... உடை.. பாவனை போன்ற பண்பாட்டை உருவாக்குவதில் சினிமா மிகவும் முக்கியமான பங்கை வகித்ததுடன் சினிமாக் கலைஞர்களும் மக்கள் மத்தியிலே மிகுந்த செல்வாக்குள்ளவர்களாகத் திகழ்ந்தார்கள்.

நடிகர்களின் பெயரிலே மன்றங்கள் அமைத்து... நடிகர்களுக்காகத் தம்மையே அர்ப்பணிக்கும் அளவுக்கு சினிமாக்கலை மக்கள் மத்தியிலே மிகுந்த வலிமை யுடையதாக இருந்தது.

இவ்வாறு மக்கள் மத்தியிலே மிகவும் வலிமையுடன் வளர்ந்து வந்த சினிமாக்கலையால் மக்கள் மத்தியிலே வாழ்ந்து கொண்டிருந்த அரங்கின் மீது செல்வாக்குச் செலுத்த முடிந்ததே தவிர அரங்கின் வலிமையை மக்கள் மத்தியிலே வீழ்த்த முடியவில்லை என்பதற்குக் கிராமத்து அரங்குகளின் வரலாறு எமக்குச் சான்றாதாரமாக உள்ளது.

*பிற்காலத்தில் தோன்றிய சினிமாக்கலை நாடகத்திற்கான ஒரு சவாலாகவே வளர்ந்துவந்தது. மக்கள் மத்தியிலே சினிமாக்கலை மிகுந்த செல்வாக்கைப் பெற்றது. பரந்துபட்ட மக்களின் நடை... உடை.. பாவனை போன்ற பண்பாட்டை உருவாக்குவதில் சினிமா மிகவும் முக்கியமான பங்கை வகித்ததுடன் சினிமாக் கலைஞர்களும் மக்கள் மத்தியிலே மிகுந்த செல்வாக்குள்ளவர்களாகத் திகழ்ந்தார்கள்.*

கடந்த ஐம்பது வருடகால கிராமப்புறத்து நாடக வரலாற்றை எடுத்துப் பார்த்தால் நாம் இதைத் தெளிவாகப் புரியலாம்.

1950களில் யாழ்ப்பாணத்து அரங்கச் செயற்பாட்டிலே நடிகமணி வி.வி.வைரமுத்துவும் அவரது குழுவினரும் மிகுந்த முக்கியத்துவம் பெற்றவர்களாக உள்ளார்கள்.

வைரமுத்து குழுவினரின் கொட்டகைக் கூத்துக்கள் (இசை நாடகம்) மக்கள் மத்தியிலே மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தன... கிட்டத்தட்ட (2000) இரண்டாயிரம் தடவைக்கு மேல் இவர்களது 'அரிச்சந்திரா' நாடகம் மக்கள் மத்தியிலே மேடையிடப்பட்டதுடன், இன்றும் இந்நாடகம் மக்கள் மத்தியிலே பேசப்படுகின்றது.

அத்துடன் கொட்டகைக் கூத்துக் கலைஞர்களான மார்க்கண்டு, வைரமுத்து, வெட்டுக்குளத்து இரத்தினம், நற்குணம், பபூன் சின்னத்துரை, செல்வம், தைரியநாதன் போன்ற கலைஞர்கள் மக்கள் மத்தியிலே மிகுந்த செல்வாக்குடை யவர்களாக இருந்தார்கள்.

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

பீ.யூ.சின்னப்பா பாகவதர், தியாகராஜா பாகவதர், டி.ஆர்.மகாலிங்கம் போன்றோர்களின் சினிமாக்கள் வைரமுத்துக் குழுவினரின் நாடகங்களிலே செல்வாக்கு செலுத்தியபோதும் நடிகமணி வைரமுத்து குழுவினருக்கும், அவர்களது நாடகங்களுக்கும் தனித்துவமான செல்வாக்கு தமிழ் மக்கள் மத்தியிலே இருந்துள்ளது.

சமகாலத்தில் கலையரசு சொர்ணலிங்கம் அவர்கள் 'ஐரோப்பிய டிறாமா' பாணியில் தயாரித்து மேடையேற்றிய நாடகங்களும், படிப்படியாக மக்கள் மத்தியிலே செல்வாக்குபெற்றன.

இவ்வாறான அரங்கச் செயற்பாடுகளின் விளைவாக 1960களிலே யாழ்ப்பாணத்து கிராமப் புறங்களிலே ஆயிரக்கணக்கான நாடக மன்றங்கள் சகல கிராமங்களிலும் உருவாகின. இந்த நாடகமன்றங்கள் சினிமாப்பாணியிலான பல நாடகங்களை மேடையிட்டன.

மேற்கூறிய நாடகங்களின் மோசமான சினிமாத்தனங்களை எதிர்த்து தெய்வமலர், குமணன், மெழுகுவர்த்தி, நீரூற்று, நல்லசூடு, தியாகச்சுடர், மன்னிப்பு, நல்லதீர்ப்பு, தாய்நாடு, சிகிரித்தலைவன், சமுதாய மாற்றத்திலே, தூய உள்ளம் போன்ற நாடகங்களும் மக்கள் மத்தியிலே மிகவும் பரபரப்புடன் பல தடவைகள் மேடையிடப்பட்டன.

மேற்கூறிய வகை நாடகங்களையும் விமர்சனம் செய்தவாறு சமகால அரசியல் சமூகப்பிரச்சினைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு பரந்துபட்ட மக்கள் மத்தியிலே ஓர் புரட்சிகர மாற்றத்தை ஏற்படுத்தும் நோக்குடன் கந்தன் கருணை, காகிதப்புலிகள், ஐயா மேடைக்கு வாறார், படலைத் திறக்கிறது, கசிப்பு, அவலங்கள் (இவை இரண்டு தெருவெளி அரங்குகள்) சிந்திக்கத் தொடங்கிவிட்டார்கள், இருட்டினில், குருட்டாட்டம், திருவிழா, விளக்கும் விரல்களும் போன்ற நாடகங்களும் மக்கள் மத்தியிலே பல தடவைகள் மேடையிடப்பட்டதுடன் சினிமாப்பாணியிலிருந்து விலகி முற்றிலும் வேறுபட்ட முறையில் தயாரிக்கப்பட்ட மேற்கூறிய நாடகங்கள் மக்கள் மத்தியிலும் சினிமாப்பாணி நாடகக்கலைஞர்கள் மத்தியிலும் நாடகம் பற்றிய ஓர் விழிப்புணர்வையும் தோற்றுவித்தன.

மேற்கூறிய நாடகங்கள் யாவும் 1960களிலிருந்து 1985வரை யாழ் மாவட்டத்திலும், வடமராச்சிப்பகுதிகளிலும் எனக்குத் தெரிந்தவரை நடைபெற்ற அரங்க முயற்சிகளாகும். இவை தவிர நூற்றுக் கணக்கான நாடகங்கள் இக்காலப்பகுதியிலே மேற்கூறிய இடங்களில் மேடையிடப்பட்டுள்ளன.

இந்த நாடக முயற்சிகளின் மூலம் அரங்கிற்காகத் தம்மையே அர்ப்பணித்த பல அற்புதமான கலைஞர்கள் கிராமப் புறங்களிலே தோற்றம் பெற்றார்கள். அவர்களில் புதுவை அன்பன், யோகராசா, செல்லத்துரை குணராசா போன்ற வர்களும் கோண்டாவிலைச் சேர்ந்த சபா, சந்திரகுலசிங்கம், இராசரட்ணம், தேவன் ஜீவரட்ணம், கிருஷ்ணராசா போன்றவர்களும் அளவெட்டியைச் சேர்ந்த தேவி, வதிரியைச் சேர்ந்த இராசதுரை, கரவெட்டியைச் சேர்ந்த கனகரத்தினம், கலட்டியைச் சேர்ந்த தர்மலிங்கம், நாவலியூர் நா.செல்லத்துரை போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாவர்.

*நாடக முயற்சிகளின் மூலம் அரங்கிற்காகத் தம்மையே அர்ப்பணித்த பல அற்புதமான கலைஞர்கள் கிராமப் புறங்களிலே தோற்றம் பெற்றார்கள். அவர்களில் புதுவை அன்பன், யோகராசா, செல்லத்துரை குணராசா போன்ற வர்களும் கோண்டாவிலைச் சேர்ந்த சபா, சந்திரகுலசிங்கம், இராசரட்ணம், தேவன் ஜீவரட்ணம், கிருஷ்ணராசா போன்றவர்களும் அளவெட்டியைச் சேர்ந்த தேவி, வதிரியைச் சேர்ந்த இராசதுரை, கரவெட்டியைச் சேர்ந்த கனகரத்தினம், கலட்டியைச் சேர்ந்த தர்மலிங்கம், நாவலியூர் நா.செல்லத்துரை போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாவர்.*

இவர்கள் தவிர வி.எம்.குகராஜாவும் அவரது குழுவினரும் கிராமப்புறத்து அரங்கின் வளர்ச்சிக்கு மிகுந்த பங்களிப்பைச் செலுத்திய ஓர் உன்னதமான கலைஞராவார். இவரது அரங்கச் செயற்பாடுகள் தனியாக ஆய்வு செய்யப்படவேண்டும்.

இவ்வாறு வலிமையான சினிமாக்கலையையும் மீறி அரங்கக்கலையானது மக்கள் மத்தியிலே, மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்று உயிரும் உடலும் போல

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

மக்களது வாழ்வோடு இரண்டறக்கலந்து இன்றுவரை இருப்பதற்கான காரணம் என்ன?

மக்கள் மத்தியிலே பிற்காலத்தில் தோன்றிய கவிதை -சிறுகதை - நாவல்- சினிமா- வீடியோ போன்ற கலைப்படைப்புகள் மக்களை வெறும் பார்வையாளராகவும் சுவைஞர்களாகவும் மட்டுமே வைத்திருந்தது. இக்கலைப் படைப்புக்களில் மக்களால் பங்காளர்களாகச் செயற்படமுடியவில்லை;

ஆனால் அரங்கக் கலையோடு மக்கள் பார்வையாளர்களாகவும் பங்காளர்களாகவும் செயற்பட்டார்கள்.

கிராமப்புறத்து மக்கள் ஸ்தாபனங்களூடாகத் தோற்றுவிக்கப்பட்ட நாடக மன்றங்களூடாகத் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்களில் அக்கிராமத்து இளைஞர்களே கலைஞர்களாகப் பங்குகொண்டார்கள். ஏனையவர்கள் ஒத்திகை ஆரம்பிக்ப்பட்ட காலத்திலிருந்து நாடகம் மேடையேறும் வரை நாடகத்தைப் பார்த்தார்கள். நாடகத்தின் பாத்திரங்களோடு தாமும் ஒன்றித்து நின்றார்கள்... அழுகின்ற பாத்திரங்களோடு தாமும் சேர்ந்து அழுதார்கள்.... சிரிக்க வைக்கும் பாத்திரங்களோடு தாமும் இணைந்து தம்மை மறந்து சிரித்தார்கள், வில்லத்தனம் செய்கின்ற பாத்திரங்களை மக்கள் வெறுத்தார்கள்...

இவ்வாறு இந்நாடகங்களின் கதைஓட்டத்தோடு மக்கள் தாமும் ஒன்றித்து நின்று தம்மை இனங்காண முயன்றார்கள். இவ்வாறு இனங்காண முயன்றதன் மூலம் மக்கள் ஓர் ஆழமான பண்பாட்டு மாற்றத்துக்கு உள்ளானார்கள்.

இதை இன்றைய அரங்கத்துறை சார்ந்த கல்வியாளர்கள் கிராமப் புறத்து நாடகங்களின் தவறாகவே பார்க்கின்றார்கள். எனவேதான் கிராமத்து நாடக முயற்சிகளை நாடகங்களாக அங்கீகரிக்க மறுத்து அவற்றைப் புறக்கணித்தார்கள்...

தர்க்கரீதியாகப் பார்க்கும்போது இப்புறக்கணிப்பு நியாயமானதாகவே எமக்குப்படுகின்றது. கிராமப்புறத்து நாடக முயற்சிகள் பெரும்பாலும் சினிமாத்தனங்கள் நிறைந்ததாகவே இருந்தன. ஆனால் அரங்கிற்கும் மக்களுக்குமிடையிலான உயிரோட்டமான உறவு சினிமாத்தனங்களின் அடிப்படையிலிருந்து எழவில்லை என்ற உண்மையை நாம் கருத்தில் கொள்ளவேண்டும்.

கிராமங்களிலே தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்களை மக்கள் ஒத்திகையிலிருந்து மேடையேற்றும் வரை மிகவும் உன்னிப்பாகப் பார்த்தார்கள். அதன் சரி பிழைகளை ஆற்றுகையாளர்களோடும், நெறியாளரோடும் உரையாடினார்கள். தாமே நாடகத்தில் மாற்றங்களைச் செய்தார்கள். மேடையிடப்பட்ட பின்பும் பல மாதங்களாக அந்த நாடகத்தைப்பற்றித் தமக்குள் உரையாடினார்கள். தமக்குப் பிடிக்காத கருத்துக்கள் நாடகத்தில் இடம் பெற்றால் அந்த நாடகத்தை மேடையிட விடாது தடுத்து நிறுத்தினார்கள்.

*கிராமப்புறத்து மக்கள் ஸ்தாபனங்களூடாகத் தோற்றுவிக்கப்பட்ட நாடக மன்றங்களூடாகத் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்களில் அக்கிராமத்து இளைஞர்களே கலைஞர்களாகப் பங்குகொண்டார்கள். ஏனையவர்கள் ஒத்திகை ஆரம்பிக்ப்பட்ட காலத்திலிருந்து நாடகம் மேடையேறும் வரை நாடகத்தைப் பார்த்தார்கள்*

இங்கே கருத்தியல் ரீதியாக மக்களின் நடவடிக்கை சரியா... பிழையா என்பதல்ல பிரச்சனை...! நாடகம் மக்களது மனங்களிலே மிகவும் தாக்கமான விளைவை ஏற்படுத்துகின்றது என்பதே உண்மையான பிரச்சனை. அரங்கை மக்கள் தமது வாழ்வுக்கான ஒரு சாதனமாக ஏற்றுள்ளார்கள். எனவேதான் தமது வாழ்வுக்கு எதிரானது எனத் தம்மால் கருதப்படும் அரங்கை எதிர்த்துப் போர் தொடுக்கின்றார்கள்.

இவ்வாறு தமக்கு ஏதிரானது எனக் கருதிய அரங்குடன் மக்கள் நடத்திய உணர்வுப்பூர்வமான இன்னொரு போரின் நியாயத்தை இங்கே நாம் பார்ப்போம். மயிலணி ஸ்ரீமுருகன் வித்தியாலயத்தில் 1982ஆம் ஆண்டு காலப்பகுதியில்

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

தயாரிக்கப்பட்ட 'சிந்திக்கத் தொடங்கி விட்டார்கள்' நாடகமும் புன்னாலைக் கட்டுவன் இளைஞர்களால் தயாரிக்கப்பட்ட 'சிறகொடிந்த பறவைகள்' என்ற நாடகமும் மேடையிடப்பட்டன.

'சிந்திக்கத் தொடங்கிவிட்டார்கள்' என்ற நாடகம் முடிவடைந்ததும் 'சிறகொடிந்த பறவை' நாடகம் ஆரம்பமானது.

'சிறகொடிந்த பறவைகள்' நாடகத்தில் ஒரு பெண்ணை வில்லனும் கதாநாயகனும் காதலிக்கின்றார்கள். அவள் கதாநாயகனைத்தான் காதலிக்கிறாள் என்பதை அறிந்த வில்லன் தனது அடியாட்கள் மூலம் இருவரையும் கடத்தி வந்து கதாநாயகனைக் கதிரையோடு கட்டி வைத்து விட்டு கதாநாயகி மீது பலாத்காரம் புரிகின்றான்... பெண்ணாக நடித்ததும் ஆண் என்பதால் இந்தக்காட்சி கொஞ்சம் கட்டுப்பாட்டை மீறியதாகவே இருந்தது.

இக்காட்சி நடக்கும் போது பார்வையாளர் மத்தியிலே இருந்த ஒரு அம்மா ஆவேசமாக எழுந்து 'உந்தக் கழுசறை நாடகத்தை நிப்பாட்டுங்கோடா' என ஆத்திரத்தோடு கத்தினா. உடனே பார்வையாளர்கள் எல்லோரும் எழுந்து நாடகத்தை நிறுத்துமாறு குரல் கொடுத்தனர்.

அக்கிராமத்தின் சனசமூக நிலைய நிர்வாகிகள் மேடையை நோக்கி ஓடினார்கள்... 'சிறகொடிந்த பறவைகள்' கலைஞர்கள் கதிரையோடு கட்டி வைத்த கதாநாயகனையும் விட்டிட்டு மேடையின் பின் புறத்தால் ஓட்டமெடுத்தார்கள்.

அக்கிராமத்து இளைஞர்களால் இனிமேல் இந்த நாடகத்தைப் போடக்கூடாது என எச்சரிக்கை செய்யப்பட்டு அந்த நடிகர் விடுவிக்கப்பட்டார்.

இவ்வாறான பல சம்பவங்கள் கிராமப்புற அரங்கச் செயற்பாடுகளில் பரவலாக நடந்துள்ளன. இச்சம்பவங்கள் அரங்கச் செயற்பாட்டுடன் மக்களுக் கிருக்கும் நெருக்கமான உறவை எமக்கு எடுத்துரைக்கின்றன.

அரங்குடன் மக்களுக்கிருக்கும் இந்த உறவை வெறும் சினிமாத்தனங்களுடன் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்களுடனான உறவாக நாம் கருதமுடியாது. அதற்கும் மேலாக மக்களது உயிரான வாழ்வியக்கத்தோடு பிணைக்கப்பட்ட ஓர் உன்னதமான உறவாகவே அரங்கிற்கும் மக்களுக்குமிடையிலான உறவு உள்ளது.

இவ்வாறு மக்கள் அரங்காகச் செயற்பட்டு வந்த கிராமிய அரங்குகளை நாடகத்துறை சார்ந்த கல்வியாளர்கள் வெறும் சினிமாத்தனங்கள் என ஒதுக்கித் தள்ளியதன் மூலம் அரங்கிற்கும் மக்களுக்குமிடையிலான உயிரோட்டமான உறவையும் ஒதுக்கித்தள்ளினர்.

இவ்வாறான கிராமிய அரங்குகளில் தம்மையேஅர்ப்பணித்துச் செயற்பட்ட சிறந்த கலஞர்களையும் புறக்கணித்தார்கள். இதன் காரணமாக விடுதலைக்கான அரங்கின் தேவையை நாடகத்துறை சார்ந்த கல்வியாளர் சித்தாந்தரீதியாக உணர்ந்தபோதும்... அதற்குச் செயல் வடிவம் கொடுத்து அரங்கை மக்கள் மயப்படுத்த அவர்களால் முடியவில்லை.

*மக்கள் அரங்காகச் செயற்பட்டு வந்த கிராமிய அரங்குகளை நாடகத்துறை சார்ந்த கல்வியாளர்கள் வெறும் சினிமாத்தனங்கள் என ஒதுக்கித் தள்ளியதன் மூலம் அரங்கிற்கும் மக்களுக்குமிடையிலான உயிரோட்டமான உறவையும் ஒதுக்கித்தள்ளினர்.*

ஆனால் மக்களுக்கும் அரங்கிற்குமிடையிலான உறவைப் புரிந்துகொண்ட ஒரு சிலர் மக்களின் தளை நீக்கத்திற்கான போரில் இவ்வரங்கை மிகவும் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தி உள்ளார்கள். 1960களின் நடுப்பகுதியில் சண்முக தாசனின் சீனச் சார்புக்கம்யூனிஸ் கட்சியால் முன்னெடுக்கப்பட்ட சாதி எதிர்ப்புப் போருக்கு மக்களை அணிதிரட்டும் நோக்குடன் அம்பலத்தாடிகளால் தயாரிக்கப்பட்ட 'கந்தன் கருணை' என்ற நாடகம் ஒடுக்கப்பட்ட சாதியினர் மத்தியிலே மிகுந்த எழுச்சியை ஏற்படுத்தியது.

சாதிவெறி கொண்ட உயர்சாதிச் சமூகத்தைச் சார்ந்தவர்கள் இந்த நாடகத்தை ஆயுத பலாத்காரத்தின் மூலம் அடக்க முயன்றும் அது முடியவில்லை...

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

இவ்வரங்கச் செயற்பாட்டாளர்கள் அனைவருமே... இந்நாடகத்தில் பயன்படுத்திய வேல், சூலம் போன்ற ஆயுதங்களை சண்டைக்கும் பயன்படுத்தக் கூடிய முறையில் இரும்புக் கம்பிகளால் தயார்செய்து... போருக்கும் ஆயத்தமான முறையில் உண்மையான ஆயுதங்களுடன் இவ் அரங்கச் செயற்பாட்டில் ஈடுபட்டார்கள் என்பது மிகவும் முக்கியமான ஒரு விடயமாகும்.

அதுமட்டுமல்ல 1970களின் நடுப்பகுதியில் சாதிப்பிரச்சனைக்கு அடிப் படையாக இருக்கும் நிலப்பிரச்சினையை மையமாக வைத்து 'சமுதாய மாற்றத்திலே' என்ற நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது.

யாழ்ப்பாணத்து கிராமப்புறங்களிலே கோழிக்கால் கல்லுடன் அடையாளப் படுத்தப்பட்ட அரசாங்கக் காணிகள் இருப்பதை இனங்காட்டி, இக் காணிகளில் நிலமற்ற விவசாயிகளைப் பலாத்காரமாகக் குடியேறும்படி இந்நாடகம் வறிய கூலி மக்களைக் கோரியது.

1977ஆம் ஆண்டு இந்த நாடகத்தை உரும்பிராயில் பார்த்த நடேசு என்னும் ஒரு நிலமற்ற கூலி விவசாயி அடுத்த நாள் காலையே பொக்கணையில் அரசாங்க நிலம் என இனம்காணப்பட்ட நிலத்தில் ஒரு கொட்டிலைப்போட்டு குடியேறி யதுடன் நாடக நெறியாளருக்கும் தனது செயலை அறிவித்தார்.

உடனே இவ்விடயத்தில் தலையிட்ட நெறியாளர் அவரது கிராமத்து சனசமூக நிலையத்துடன் தொடர்பு கொண்டு இளைஞர்களை ஒன்று திரட்டி மேலும் பதினான்கு குடும்பங்கள் அங்கே குடியேற்றப்பட்டதுடன்... இக்குடியேற்றத்தைத் தடுக்க வந்த பொலிசாருடனும் மக்கள் போராடினார்கள்.

இதன் காரணமாக அக்காணியில் அரசாங்கத்தின் மூலம் மேலும் 40 நிலமற்ற குடும்பங்கள் குடியேற்றப்பட்டு அக்கிராமம் ஒரு மாதிரிக் கிராமமாக உருவானது.

1979இல் வறிய கூலிமக்கள் மத்தியிலே உருவாக்கப்பட்ட 'கிராமிய உழைப்பாளர் சங்கப்' பிரச்சாரத்திற்காகத் தயாரிக்கப்பட்ட 'சிந்திக்கத் தொடங்கி விட்டார்கள்' நாடகம் பல கிராமங்களிலே வறிய கூலி மக்களை ஒன்றிணைத்து அவர்களது பிரச்சினைக்காக அவர்களைப் போராடத் தூண்டியது.

கோண்டாவில், இணுவில், உரும்பிராய், புன்னாலைக் கட்டுவன் பகுதிகளிலே 1980களின் ஆரம்பத்தில் நடைபெற்ற வறிய கூலி மக்களின் கூலி உயர்வுப் போருக்கு இந்த நாடகமே அடிப்படையாக இருந்ததுடன், இந்த நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்ட சகல கிராமங்களிலும் 'கிராமிய உழைப்பாளர் சங்க' கிளைகள் தோற்றம் பெற்றன.

*கோண்டாவில், இணுவில், உரும்பிராய், புன்னாலைக் கட்டுவன் பகுதிகளிலே 1980களின் ஆரம்பத்தில் நடைபெற்ற வறிய கூலி மக்களின் கூலி உயர்வுப் போருக்கு இந்த நாடகமே அடிப்படையாக இருந்ததுடன், இந்த நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்ட சகல கிராமங்களிலும் 'கிராமிய உழைப்பாளர் சங்க' கிளைகள் தோற்றம் பெற்றன.*

இவ்வாறு மக்களுக்கும் அரங்கிற்குமான உறவை சரியாக இனங்கண்டு மக்களின் விடுதலை எழுச்சிக்கு இவ் அரங்கைப் பயன்படுத்த முனைந்த அரங்கச் செயற்பாட்டாளர்கள் கிராமப்புற அரங்கச் செயற்பாடுகளை மேற்கூறிய உதாரணங்கள் மூலம் சமூக மாற்றத்திற்கான அரங்குகளாக மாற்ற முடியுமென இனங்காட்டியுள்ளனர்.

இதன் தொடர்ச்சியாக 1985 காலப்பகுதியிலிருந்து இன்றுவரை எமது தேசிய விடுதலைப் போருக்கும் மக்களுக்குமிடையிலான உறவைப் பலப்படுத்தி... எமது போரை முனைப்புடன் முன்னெடுத்துச் செல்வதில் இவ் அரங்கின் பங்கு இன்றுவரை முக்கியத்துவம் பெற்றே உள்ளது.

இதைச் சரியாகப் புரிந்துகொண்டு நியம அரங்க வடிவங்களையும், மரபுகளையும் தூக்கி வீசிவிட்டு, அரங்கை மக்களின் மனப்புரட்சிக்கான ஒரு சாதனமாக மக்கள் மத்தியிலே எடுத்துச் செல்லும்போது, அரங்கானது அற்புதமான பல சாதனைகளை மக்கள் மத்தியிலே நிச்சயமாக ஏற்படுத்தும்.

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

அரங்கை மக்களின் விடுதலைக்கான ஊக்கியாக நாம் பயன்படுத்த முயற்சிக்கும்போது, அரங்கின் அமைப்பிலும் செயற்பாட்டிலும் ரசனைபற்றிய கருத்து நிலையிலும் மாற்றங்கள் மிகவும் அவசியமாகின்றது.

அரங்க ஆற்றுகையாளர்கள் இதைச் சரியாகப் புரிந்துகொண்டு... நியம அரங்கின் மரபுகளைத் தூக்கி வீசிவிட்டு விடுதலைக்கான அரங்கின் தேவையைச் சரியாக உணர்ந்து, அந்தத் தேவையின் அடிப்படையில் புதிய புதிய அரங்கு முறைமைகளைக் கண்டறிந்து முனைப்புடன் செயற்படும்போது அரங்கானது மக்கள் மத்தியிலே அற்புதமான மாற்றங்களை நிச்சயம் ஏற்படுத்தும்.

ஏனெனில் மக்கள் அனைவரும் ஒன்றுகூடி தமது உணர்ச்சிகளையும் அனுபவங்களையும் தமக்குள் பகிர்ந்து கொள்வதற்கான இடமாக இன்று அரங்குமட்டுமே மக்களுக்குள்ளது.

எனவேதான் அரங்கிற்கும் மக்களுக்குமிடையிலான உறவு தொப்பிள்கொடி உறவாக இன்றுவரை உள்ளது. அரங்கினூடே மக்கள் போஷிக்கப்படுகின்றார்கள். அந்தப் போஷிப்பினூடாக மக்கள் உறுதிபெற்று தமது வாழ்வுக்கான தடைகளை அகற்றும் செயற்பாட்டில் உணர்வுப்பூர்வமாகப் பங்கெடுக்கின்றார்கள். இந்த நிலையானது மக்களின் பண்பாட்டில் மாபெரும் மாற்றங்களை ஏற்படுத்தி வருகின்றது. எனவேதான் எந்தச் சக்தியாலும் இன்றுவரை மக்களிடமிருந்து அரங்கைப் பிரிக்க முடியவில்லை.

அரங்கிற்கும் மக்களுக்குமிடையிலான இந்த உறவு நிலையே விடுதலைக்கான அரங்கின் தேவை பற்றிய கருத்தின் மையப்புள்ளியாக உள்ளது.

விடுதலை என்பது அரசியல் சார்ந்த போரில் மட்டும் தங்கி நிற்கவில்லை. அதுபரந்துபட்ட மக்களின் மனப்புரட்சியிலேயே பெரிதும் தங்கியுள்ளது.

'ஒரு வெற்றிகரமான அரசியல் புரட்சி நடைபெறுவதற்கு முன்பாக ஒரு பண்பாட்டுப் புரட்சி நிகழவேண்டியுள்ளது மிக மிக அவசியமானது' என்ற சிதம்பரநாதன் அவர்களின் கூற்று இன்றைய எமது சூழலில் மிகவும் கவனத்தில் கொள்ளப்பட வேண்டிய ஒரு விடயமாக உள்ளது.

மண்ணை நேசிக்கின்ற, மக்களை நேசிக்கின்ற, மனிதத்துவத்தை நேசிக்கின்ற ஓர் உயர்ந்த பண்பாட்டைக் கொண்ட மக்கள் கூட்டத்தினராலேயே ஓர் விடுதலைப் போரை வெற்றிகரமாக நடாத்தி முடிக்க முடியும்.

வர்த்தக சமூகப் பண்பாட்டு மாயைக்குள் வீழ்ந்து... வண்ணக் கனவுகளில் தமது வாழ்வை இழந்து கொண்டிருக்கும் மக்கள் இன்று அந்நியமாதல் பண்பாட்டுக்குள்ளாகி சமூக உறவிலிருந்து தம்மை முற்றுமுழுதாகப் பிரித்தெடுத்துத் தனித்தனித்தீவுகளாகத் தம்மை ஆக்கிக் கொண்டுள்ளார்கள்.

இவ்வாறு தனித்தனியாகப் பிரிந்துநிற்கும் மக்களை ஒன்றுதிரட்டி அவர்களது பிரச்சினைகளை அவர்களுக்கு விளங்கவைத்து, அப்பிரச்சினைகளுக்கான தீர்வில் அவர்களது பங்கையும் ஆற்றலையும் மக்களுக்கு உணர்த்தி மக்களை ஒரு கூட்டுச் சக்தியாக எழச் செய்வதில் இன்று அரங்கின் பங்கே மிகவும் முக்கியமாக உள்ளது.

*பாலா என்று அழைக்கப்படும் பாலசிங்கம் அவர்களுடன் நிகழ்த்திய உரையாடல் இவ்விதழில் இடம் பெற்றுள்ளது. (பார்க்க: இவ்விதழில் இடம் பெற்றுள்ள உரையாடல்-II)*

விடுதலைக்கான காலம் கனிந்துள்ள இன்றைய சூழலில் விடுதலைக்கான அரங்கின் தேவையை உணர்ந்து இந்த மண்ணில் வாழும் அனைத்து அரங்கச் செயற்பாட்டாளர்களும் ஒன்றிணைந்து நியம அரங்கின் வடிவங்களையும் மரபுகளையும் தூக்கி வீசிவிட்டு சமூக மாற்றத்திற்கான மக்கள் அரங்கச் செயற்பாட்டில் ஒன்றுபட்டுச் செயற்படுவாரேயானால் விடுதலை மிக விரைவில் எமக்குக் கிடைக்கும்.

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

# பார்சி அரங்கு: தோற்றமும் வளர்ச்சியும் (1)

சோம்நாத் குப்தா

*சோம்நாத் குப்தா இந்தியில் எழுதிய The Parsi Theatre: Its Orgins and Development என்ற நூல் KATHRYN HANSEN அவர்களால் SANGEET NATAK (சங்கீத நாடக அக்காதமி வெளியிடும் இதழ்) இதழில் ஆங்கிலத்தில் சுருக்கி மொழிபெயர்க்கப்பட்டு மூன்று இதழ்களில் (Vol XXXVI-No-1, No-2, and No.3&4, 2001) வெளியிடப்பட்டது. இக் கட்டுரையை முனைவர்* ***அரிமளம் சு.பத்மநாபன்*** *மொழியாக்கம் செய்துள்ளார். இக்கட்டுரை தொடர்ந்து இரண்டு இதழ்களில் இடம் பெறுகிறது.*

**ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பாளரின் முன்னுரைஃ**

*1853* ஆம் ஆண்டுத் தொடக்கத்தில் காலனி ஆதிக்கத்திற்குட்பட்ட அனைத்துப் பகுதிகளிலும், தென்கிழக்கு ஆசிய நாடுகளிலும், குறிப்பாக, இந்தியாவிலும் 'பார்சி அரங்கு' அவ்வப்போது இடம்பெயர்ந்து செல்லக்கூடிய வகையிலான நாடகக் கம்பெனியாக வளர்ச்சி பெற்றது. ஏறத்தாழ வங்க, மராட்டிய நவீன அரங்குகள் தோற்றம் பெற்ற அதே காலகட்டத்தில் பார்சி அரங்கும் தோன்றலாயிற்று. அவ்வரங்குகளைப் போன்றே இப் பார்சி அரங்கிலும் குஜராத்தி, உருது, இந்தி என வட்டார மொழிகளையே கையாண்டார்கள். இவ்வரங்கினர் ஐரோப்பிய வடிவிலான புரொசீனிய (Proscenium) அரங்கக் கூறுகளையும், உயர்ந்த, வண்ணமயமான திரைச் சீலைகளையும், தந்திரக் காட்சிகளையும் தன் வயமாக்கிக் கொண்டனர். அக்காலத்து ஆங்கில அரங்கைப் போன்றே இவ்வரங்கினரும் பார்வையாளர்களிடையே பேராதரவைப் பெறுவதற்குக் கண்ணுக்கினிய காட்சிப் படிமங்களையும், அற்புதக் காட்சியமைப்புகளையுமே சார்ந்திருந்தனர். அதே சமயம், இவ்வரங்கினர் மரபுகளையும், எதார்த்தவியல் (Realism) உத்தி முறைகளையும் அறிமுகப்படுத்தினர். அதன் மூலம் அக்காலகட்டத்தில் நடைமுறைப் படுத்தப்பட்டிருந்த திறந்தவெளி நவீன அரங்க நிகழ்வுகளிலிருந்து மாறுபட்ட ஒரு புதிய நகர்ப்புற அரங்கக்கலை வடிவத்திற்கான மாற்றத்தை நாடக வரலாற்றில் பதிவு செய்தார்கள். *1930*களில் திரைப்படங்களின் வருகை பார்சி அரங்கின் இடத்தைப் பிடித்துக்கொண்ட போதிலும் இவ்வரங்கு தன் முக்கியத்துவத்தை இழந்துவிடவில்லை. மாறாகத் தொடர்ந்து நீண்ட காலத்திற்குத் தெற்கு, தென் கிழக்கு ஆசிய அரங்கக் கலை வடிவங்களிலும், பின்னர் வந்த வெகுசன ஊடகமான திரைப்படங்களிலும் மிகப் பெரும் தாக்கத்தைச் செலுத்தித் தம் முக்கியத்துவத்தை நிலை நிறுத்திக் கொண்டுள்ளது.

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

*குறிப்பு: இம்மொழிபெயர்ப்பில் நாடகம் நடைபெறும் இடம் அரங்கம் என்றும் மற்றும அரங்கம் (Theatre) என்ற கலைச் சொல்லாகவும் மொழியாக்கம் செய்யப்பட்டுள்ளது. இடம் கருதி பொருள் கொள்ளுமாறு வேண்டுகிறோம்.*

இன்றைய நிலையிலும் கூட அரங்கக் கலைஞர்கள், கலைத்துறையினர், திரைப்படம், பிற வெகுசன ஊடகங்களைச் சார்ந்த கலைஞர்கள், அறிஞர்கள், ஆய்வாளர்கள் என அனைத்துத் தரப்பினரையும் கவர்ந்திழுக்கும் மாபெரும் சக்தியாக இப்பார்சி அரங்கு திகழ்கிறது. தில்லி தேசிய நாடகப் பள்ளியில் காலஞ்சென்ற மாஸ்டர் ஃபிதா ஹுசேன் போன்ற அனுபவம் மிக்க கலைஞர்கள் கூட இன்றைய பார்வையாளர்களுக்கான பார்சி அரங்கக் கலை வடிவத்தை மீட்டுருவாக்கம் செய்ய ஈடுபடுத்தப்பட்டனர். அவ்வாறே திரைப்படத்துறை அறிஞர்களும் நாடகப் பாரம்பரியத்திற்கும் திரைப்படக் கலை வடிவத்திற்குமான உறவுகளை, தொடர்புகளைக் கண்டறிய முற்பட்டுச் செயல்பட்டுக் கொண்டிருக்கின்றனர். ஏனையோர், பார்சி அரங்கு தொடர்பான பாடல்களால் கவர்ந்திழுக்கப்பட்டு, காலம் கடக்குமுன் அவற்றைப் பேணிப் பாதுகாக்கும் முயற்சிகளில் ஈடுபட்டிருக் கின்றனர். ஒரு காலத்தில், இக்கலை வடிவத்தை இழிவானதாகக் கருதி அதனை ஒதுக்கித் தள்ளிய பார்சி இனத்தவரும் கூடத் தங்களின் கவனத்தைத் தங்களுடைய பழம் பெருமைமிக்க இக்கலைத் திறனின் பக்கம் திருப்பியுள்ளனர்.[1]

இந்தியப் பண்பாட்டு வரலாற்றில் பார்சி அரங்கு ஒரு சக்தி வாய்ந்த இணைப்புச் சங்கிலியாக விளங்கும் உண்மை எப்போதும் மறுக்கப்பட்டும், தவறாகப் புரிந்து கொள்ளப்பட்டும் வருகிறது. இந்நிலையில், இந்த முக்கியமான அரங்கக் கலை வடிவத்தின் வரலாற்றையும், நிகழ்த்துதல் களையும் பற்றித் தெளிவாக அறிந்துகொள்ள ஆங்கிலத்தில் உள்ள மிகவும் நம்பகமான தகவல்கள் தலையாய தேவையாக உள்ளன. இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தொடக்கத்தில் சமகால நாடக நோக்கர்களான (observers) யூசுப் அலி(1917), சக்சேனா (1924), யாஜ்னிக் (1933) போன்றோர் இன்றளவும் மதிக்கப்பெறும் முக்கியமான ஆவணங்களைப் பதிவு செய்துள்ளார்கள். ஹன்சென் (1992, 1998), கபூர் (1995), வில்மர் (1999) ஆகியோரின் அண்மைக் கால நுட்பமான ஆய்வுகளுக்கு முன்னர் இவ்வரங்கு குறித்த ஆய்வுகள் மிகவும் குறைவேயாகும். இவ்வாய்வாளர்கள் அனைவருமே 1981-இல் வெளியான சோம்நாத்குப்தாவின் 'பார்சி அரங்கு' (Parsi Theatre) என்னும் இந்தி மொழியிலமைந்த நூலையே மூலமாகக் கொண்டனர். இந்நூல் அலகாபாத் லோக்பாரதி ப்ரகாஷன் நிறுவனத்தால் பதிப்பிக்கப்பட்டது. பார்சி அரங்க வரலாற்றின் தொடக்க காலத்தைப் பற்றியறிய வகை செய்யும் ஒரே நூல் குப்தாவின் இந்நூலே எனக் குறிப்பிடலாம். இந்நூல் பம்பாயில் ஆங்கில அரங்கு அறிமுகமாவதற்கு முந்தைய காலத்திலிருந்து இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தொடக்கப்பகுதி வரையிலான நாடக வரலாற்றைப் பற்றிக் கூறுகிறது.[2]

*இந்திய அரங்க வரலாற்றிலி பார்சி அரங்கம் மிகக் குறிப்பிடத்தக்க இடத்தைப் பெறுகிறது. இந்தியாவில் நடைபெறும் அரங்க முயற்சிகள், திரைப்படங்கள் ஆகியவற்றைப் புரிந்து கொள்ள பார்சி அரங்கம் பற்றிய புரிதல் தேவை. இக்கட்டுரை பார்சி அரங்கம் குறித்த விரிவான அறிமுகத்தைத் தருகிறது. (சி-ர்)*

**பார்சி அரங்கிற்கு முந்தைய நிலை[1]**

கடந்த காலத்தின் முடிவே நிகழ்காலம் என்பதுபோல பார்சி அரங்கும் அதற்கு முந்தைய அரங்கக் கலை வடிவத்திலிருந்து தோன்றிய ஒன்றே எனலாம். அதனுடைய முந்தைய வடிவம் 1776 ஆம் ஆண்டிலேயே பேசப்பட்டுள்ள 'பம்பாய் அரங்கு' (Bombay Theatre) என அழைக்கப்பட்ட அரங்கக் கலை வடிவமாகும். 1784இல் கிழக்கிந்தியக் கம்பெனியிலிருந்து ஓய்வுபெற்ற அலுவலரான ஜான்ஃபார்ப்ஸ் (John Forbes) என்பார் எழுதிய கட்டுரை பம்பாய் அரங்கு குறித்த முதன்மையான ஆதாரங்களில் ஒன்றாக இருக்கிறது. அவர் தமது கட்டுரையில் பம்பாயைவிட்டுத் தாம் சென்றபோது இருந்த பம்பாய்

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

நகரத்திலிருந்த பல கட்டிடங்களின் பொதுவான தோற்றத்தை விளக்கும் போது, மிகவும் அழகு பொருந்திய கட்டிடங்களில் இயங்கிவந்த பல அரசுசார் அலுவலங்களையும், அமைப்புகளையும், படைவீடுகளையும் குறிப் பிட்டிருப் பதுடன் 'பம்பாய் அரங்கு' இருந்ததையும் குறிப்பிடுகிறார்.[2]

ஃபார்ப்ஸின் கருத்திற்கு வலுக்கூட்டும் வண்ணம் மில்பர்ண் என்பாரும் தமது வாழ்க்கை வரலாற்றில் சிலவற்றைக் கூறுகிறார். "பம்பாய் நகரின் மையப்பகுதியில் பசுமை என்ற பெயரில் மிகவும் பரந்த வெளி ஒன்று உள்ளது. அப்பசுமைப் பகுதியைச் சுற்றி மிகப் பெரிய, நேர்த்தியாகக் கட்டப்பட்ட கம்பீரமான தோற்றத்துடன் விளங்குகின்ற பல கட்டடங்கள் உள்ளன. மிடுக்கான வீடுகள், அரசுத் துறை நிறுவனங்கள், மாதா கோயில், அதன் வாயிலுக்கு வலப்புறத்தில் அங்காடி, அது தொடங்குமிடத்தில் மிக நேர்த்தியாக வடிவமைக் கப்பட்ட கம்பீரமாகக் காட்சியளிக்கும் அரங்கம் (Theatre)"[3] என்று விவரிக்கிறார்.

1818இல் வெளியான 'ஒரு பாதிரியாரின் ஆசிய ஆப்பிரிக்கப் பயணங்கள்' என்னும் நூலிலிருந்து 1776ஆம் ஆண்டிற்கு முன்னரே 'பம்பாய் அரங்கு' காணாமற்போனது என ஊகிக்கப்படுகிறது. இப்பாதிரியார் 1775ஆம் ஆண்டிலேயே பம்பாய் வந்து சேர்ந்த போதும் கூட அவரது படைப்பில் 'பம்பாய் அரங்கு' பற்றிக் குறிப்பிடப்படவில்லை. ஜே.எச். குரோஸ் என்பாரின் 'கிழக்கிந்தியக் கடற்பயணம்' எனும் நூல் இரண்டாவது சான்றாக அமைகிறது.

'பசுமை' எனப்படும் பரந்த வெளியையும் அதனைச் சுற்றியுள்ளன வற்றையும் விவரிக்கும் குரோஸ் 'பம்பாய் அரங்கு' பற்றிய குறிப்பு எதையும் தரவில்லை.[4] அப்பெயரே நூலில் இடம்பெறவில்லை.

1833-ஆம் ஆண்டில் 'பம்பாய் அரங்க'த்தை விற்பனை செய்ய முடிவெடுத்த போது அதன் வரலாறு பற்றிய விசாரணையும், ஆராய்ச்சியும் இடம் பெற்றன. அப்போதைய அரசுச் செயலராக இருந்த ஜான் பாக்ஸ் என்பவர் "'பம்பாய் அரங்கு' எத்தகைய வரையறைகளின் அடிப்படையில் ஆதியில் நிர்மாணிக்கப்பட்டு இயங்கி வந்தது"[5] என்பது குறித்த தகவல்களை அளிக்கும்படி கோரி பம்பாய் நகராட்சிக்குக் கடிதம் எழுதினார். அதற்குப் பதிலளித்த நகராட்சி, "வருவாய்த்துறை நில அளவை அதிகாரியின் பதிவேடுகளில் 'அது மேன்மை தங்கிய கம்பெனிக்குச் சொந்தமானது என்றும் அரசினரால் ஒரு போதும் அதற்கான வாடகையோ, ஒப்புகையோ பெறப்படவில்லை என்றும் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது"[6] என்று தெரிவித்தது.

இந்த வகையில் வில்லியம் நியூன்ஹாம் என்பார் கவர்னர் கிளேருக்கு எழுதிய கடிதம் மிக முக்கியமானதுஃ "ஒரு மேலாளராக இந்த அரங்கத்தில் பணியாற்றியதன் மூலம் நான் இவ்வரங்கத்தோடு இருபதாண்டுகளுக்கும் மேலாகத் தொடர்புடையவன். நானறிந்த வரையில் 1776ஆம் ஆண்டிற்கு முன் பாழடைந்த குளம் ஒன்றிருந்த இடத்தில் சந்தா, நன்கொடை மூலமாக அவ்வரங்கம் கட்டப்பட்டது; 1817இல் இன்றைக்குக் காணப்படும் வடிவமைப்பில் எனது காலத்திலேயே சமூகத்தின் செலவில் மீண்டும் கட்டப்பட்டது. அன்றைய கால கட்டத்தில் அதற்கான செலவுத் தொகை அதன் மதிப்பை முன்னர் இருந்திராத அளவுக்கு உயர்த்தியது. இந்த இராஜதானியின் சமூகத்தினரால் அப்பொழுது செய்யப்பட்ட அப்பெருஞ்செலவு பற்றி அப்போதைய மேலாளர்களுக்குக் கூட ஒன்றுமே தெரியாது என்பதனை இங்குக் குறிப்பிடுவது மிகவும் பொருத்தமாக இருக்கும். சேற்றுநிலம் எனக் கருதப்பட்டு வந்த அந்த இடம் அரசுச் சொத்தா அல்லது தனியாருக்குச் சொந்தமானதா

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

அல்லது யாருடைய அனுபவத்திலாவது இருந்ததா என்பது பற்றியத் தகவல்கள் கூட அவர்கள் யாருக்கும் பல ஆண்டுகள் வரை தெரியவில்லை. அரசுத் தலைமைச் செயலர் அலுவலகப் பதிவேடுகளைப் பார்வையிட்டதன் மூலம் 1789ஆம் ஆண்டில் நான் இதனைக் கண்டறிந்தேன். அதாவது அந்த இடம் ஆளுநர் ஹார்ண்பி (Hornby) அவர்களின் அனுமதியின் பேரில் முறையாக வழங்கப்பட்டும், பின்னர் அதன் தொடர்ச்சியாக ஆளுநர் மெடோஸ் (Meadows) அவர்களால் அளிக்கப்பட்ட அனுமதியின் மூலமும் அரசின் விருப்பங்களுக்கிசைய இயங்கும் வகையில் சுவாதீனப்படுத்தப்பட்டது"[7] என்று இக் கடிதம் குறிப்பிடுகிறது.

நியூன்ஹாம்ஸின் பதவிக்காலம் முப்பதாண்டுகள் நீடித்தும் கூட பம்பாய் அரங்கின் மேடையில் அவர் ஒருபோதும் தோன்றியதில்லை.[8] ஆயினும் ஒரு தகுதி வாய்ந்த மேலாளர் என்ற வகையில் மிகவும் கவனத்துடன் குழுக் கூட்டங்களின் நடவடிக்கைகளையும், முடிவுகளையும் நாட்குறிப்புகளில் சரியான முறையில் பதிவு செய்துள்ளார். தேவையான போது அவர் நிதியை வேண்டி நன்கொடைகளை வழங்கும்படி வேண்டுகோள் விடுத்துள்ளார். நடிகர்களுக்கான ஆடை அணிகலன்கள் ஏற்பாடு செய்வதுடன் அவர்களுக்குத் தேவையான உணவு, பானம் வழங்கும் வகையிலும் பொறுப்புகளை வகித்தார் அவர். அவ்வரங்கு பெரும்பாலும் அவருடைய மனத்திற்கினிய தொழிலாகவே ஆகிவிட்டது எனலாம்.

அக்காலத்திய பம்பாய் நகரம் இன்றுள்ளது போல் இருக்கவில்லை. ஒவ்வொன்றும் தனி முக்கியத்துவம் வாய்ந்த மூன்று தீவுகளாக அது பிரிந்திருந்தது. ஸ்பெயின், போர்ச்சுக்கல், பிரான்சு, இங்கிலாந்து ஆகிய நாட்டுக்காரர்கள் பம்பாய்க்கு வந்தார்கள். ஆனால், இறுதியில் ஆங்கிலேயர்கள் மட்டுமே அங்கேயே தங்கியிருப்பதில் வெற்றி கண்டார்கள். பெலாசிஸ் (Belassis) குடும்பத்தினரின் கடிதங்களிலிருந்தும், ஆவணங்களிலிருந்தும் ஆங்கிலேயச் சமூகத்தின் குடியேற்றம் ஒரு மிகச்சிறிய ராணுவ அடிப்படையிலானது என்பதும், அவர்களுடைய பொழுதுபோக்குகளும் கூட வரையறுக்கப்பட்டிருந்தன என்பதும் தெளிவாகத் தெரிகிறது. அவர்கள் வீடுகளில் சீட்டாடுதல், மலபார்க் குன்றுகளில் முயல் வேட்டையாடுதல், 'தானா' வரை குதிரை சவாரி செய்தல் ஆகியனவற்றையே செய்து வந்தார்கள். அவர்களில் சிலர் ஒன்று சேர்ந்து தங்கள் கேளிக்கைகளுக்காக 'பம்பாய் அரங்கை' நிர்மாணித்திருக்க வேண்டும்.

இவ்வரங்கின் வரலாறு பல கட்டங்களைக் கொண்டது. 1776 முதல் 1819 வரையிலான முதல் கட்டத்தில் சில தகவல்கள் உள்ளன. 1793 ஜூலை 27ஆம் நாள் 'பம்பாய் கூரியர்' இதழில் வெளியிடப்பட்ட ஓர் அறிக்கையே மிக முந்திய ஒன்றாக இருக்கக் கூடும். அவ்வறிக்கையின் மூலம், அரங்கின் மேலாளர்கள் ஷெரிடனின், 'The School for Scandal' நாடகத்தை மேடையேற்ற விரும்புவதாகவும் ஆனால் அந்நூற்பிரதி அவர்களிடம் இல்லாததால் அச்சில் வந்துள்ள அந்நூலின் பிரதி ஒன்று தேவை என வேண்டுகோள் விடுக்கப்பட்டது. 1818இல் பழுது பார்த்துப் புனரமைப்பதற்காக மூடப்பட்ட அரங்கம், 1919இல் ஹால் கிராஃப்டின் 'The Road to Ruin' நாடக நிகழ்வுடன் மீண்டும் திறக்கப்பட்டது. 1819 சனவரி 6ஆம் நாளிட்ட 'பாம்பே கெசட்' "நோயுற்றவர்கள், மிகவும் அவசரமான பணியில் இருந்தவர்கள் தவிர நம் சமூகத்தினர் அனைவரையும் உள்ளடக்கிய பார்வையாளர்கள்" என அரங்கிற்கு வந்தவர்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது.

*பம்பாய் நகரம் இன்றுள்ளது போல் இருக்கவில்லை. ஒவ்வொன்றும் தனி முக்கியத்துவம் வாய்ந்த மூன்று தீவுகளாக அது பிரிந்திருந்தது. ஸ்பெயின், போர்ச்சுக்கல், பிரான்சு, இங்கிலாந்து ஆகிய நாட்டுக்காரர்கள் பம்பாய்க்கு வந்தார்கள்.*

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

இரண்டாவது கட்டத்தில் 'பம்பாய் அரங்கு' பம்பாய் கவர்னர் மவுண்ட் ஸ்டாட் எல்ஃபின்ஸ்டோன் அவர்களால் பெரிதும் காக்கப்பட்டது. அவர் ஏராளமான இன்பியல் நாடகங்களையும், நகைச்சுவை நாடகங்களையும் அரங்கிற்குக் கொடையாக அளித்தும், நாடக நிகழ்வுகளைப் பார்க்க வருகை புரிந்தும், அத்துடன் அரங்கிற்குத் தேவையான நிதியுதவியை வழங்கியும் பேருதவி புரிந்தார். அவர் பம்பாயை விட்டுச் செல்லும் நிகழ்ச்சியையொட்டி 'The Rivals' என்னும் படைப்பை அவ்வரங்கினர் மேடையேற்றினர்.

எல்ஃபின்ஸ்டோனுக்குப் பிறகு தகுதியின்மையும், அலட்சியப்போக்கும் நிறைந்த இருண்ட மேகங்கள் பம்பாய் அரங்கைச் சூழ்ந்திருந்தன. அரங்கு கடனில் மூழ்கி இறுதியாக அரங்கின் கட்டடத்தை விற்க முடிவெடுக்கப்பட்டது. 1835இல் ஜாம்ஷெட்ஜி ஜிஜிபாய் அதை ரூ.50,000/-க்கு வாங்கினார். கடன்களையெல்லாம் திருப்பிச் செலுத்திய பின் ரூ.27,379/- மீதமாகி, அத்தொகை அரசுக் கணக்கில் முதலீடு செய்யப்பட்டது. சுமார் பத்தாண்டுகளுக்கு அரங்கு மூடப்பட்டது. அதன் பின்னர் பொதுமக்கள் அரங்கு மீண்டும் திறக்கப்பட வேண்டும் என வலியுறுத்த அதனை பம்பாய் பத்திரிகைகளும் முழுமையாக ஆதரித்தன. அதன் பயனாக, அரசு புதிய அரங்கம் ஒன்றைக் கட்டுவதற்குப் பழைய அரங்கின் விற்பனை யிலிருந்து பெற்ற நிதியை விடுவித்தது. பம்பாயின் முன்னணி வணிகர்களில் ஒருவரான ஜகந்நாத் சங்கர் சேத் நெடுஞ்சாலையில் அமைந்த ஓர் இடத்தை அரங்கிற்காக நன்கொடையாக வழங்கினார். அரங்கிற்கான இடம் இவ்வாறாகத் தீர்மானிக்கப்பட்டு புதிய அரங்கத்தின் கட்டுமானப் பணி தொடங்கியது.

இறுதியில், 1846 பிப்ரவரி 10ஆம் நாளன்று 'நெடுஞ்சாலை அரங்கம்' (The Grant Road Theatre) திறப்புவிழா கண்டது. தொடக்கத்தில் இங்கு ஆங்கில நாடகங்களே அரங்கேற்றப்பட்டன. பம்பாயின் பசுமை, கோட்டை (Green and Fort)ப் பகுதிகளிலிருந்து ஓரளவுதொலைவில் அரங்கம் இருந்த போதிலும் ஆங்கிலேயப் பார்வையாளர்கள் அங்குச் செல்லப் பெரும் தடைகளைக் கடக்க வேண்டியிருந்தது. இவ்வரங்கத்தில் தான் பார்சிகள், இந்துக்கள், ஈரானியர்கள் என அனைவரும் தங்களுடைய நாடகங்கள் மூலம் பொதுமக்களைக் களிப்பிலாழ்த்தினர்.

*'நெடுஞ்சாலை அரங்கம்' ஆங்கிலப் பாணியில் கட்டப்பட்டது. ஆயினும் அதன் உட்பகுதி 'ட்ரரி லேன் அரங்கின்' தாக்கத்தைப் பெற்று விளங்கியது. சுமார் 72 நபர்கள்வரை பயன்படுத்தக் கூடிய ஒப்பனை அறைகள் அதன் கலையரங்கைச் சுற்றிலும் விரிவடைந்திருந்தன. அரங்கத்தின் கீழ்த்தளம் அறுபத்தைந்து பார்வையாளர்கள் அமரக் கூடியதாகவும், படிக்கட்டுகளாக அமைந்த மேல்தட்டில் (காலரி) 200 இருக்கைகள் கொண்டதாகவும் விளங்கியது.*

'நெடுஞ்சாலை அரங்கம்' ஆங்கிலப் பாணியில் கட்டப்பட்டது. ஆயினும் அதன் உட்பகுதி 'ட்ரரி லேன் அரங்கின்' தாக்கத்தைப் பெற்று விளங்கியது. சுமார் 72 நபர்கள்வரை பயன்படுத்தக் கூடிய ஒப்பனை அறைகள் அதன் கலையரங்கைச் சுற்றிலும் விரிவடைந்திருந்தன. அரங்கத்தின் கீழ்த்தளம் அறுபத்தைந்து பார்வையாளர்கள் அமரக் கூடியதாகவும், படிக்கட்டுகளாக அமைந்த மேல்தட்டில் (காலரி) 200 இருக்கைகள் கொண்டதாகவும் விளங்கியது.[9] மேடையில் இடம்பெறும் பாடல்களும் உரையாடல்களும் பார்வையாளர்கள் ஒவ்வொரு வருக்கும் துல்லியமாகக் கேட்கும் வகையில் ஒலியமைப்பு இருந்தது.[10]

பெருமளவு தொகை கட்டடச் செலவிற்கு ஆகிவிட்ட நிலையிலும், நிதி வசதியே இல்லாத நிலை ஏற்பட்டதாலும் காட்சித்திரையமைப்புகள் மிகவும் குறைவாகவே இருந்தன. ஆயினும் திருமதி டீக்கல் (Mrs. Deacle) என்பார் இங்கிலாந்திலிருந்து பெருமளவில் புதிய காட்சித் திரைகளைத் தருவிக்க ஏற்பாடு செய்தார்.[11] 'பிரிட்டஷ் இந்திய கனவான்களின் கெஜட்' (The British Indian Gentleman's Gazzatte) அதன் அழகையும் நேர்த்தியையும் புகழ்ந்தது; ஆனால் மற்ற பத்திரிகைகளோ தங்கள் அதிருப்தியை வெளிப்படுத்தின. ஒருமுறை பிரஷ்யாவின் அரசர் வால்டிமர் தம் சகாக்களுடன் அரங்கில் அமர்ந்திருந்தார்.

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

திருவாளர் டெஸ்சாப்பலின் அழகுமிகுந்த அறையின் காட்சி வண்ணத்தில் அழகுறத் தீட்டப்பட்ட காட்சித்திரை மேடையில் இறக்கப்பட்டதும் பார்வையாளர்கள் கைதட்டி ஆரவாரம் செய்தார்கள். திடீரென்று, திரையைத் தாங்கிக் கொண்டிருந்த கயிறு அறுந்து முழுத்திரையும் பலத்த ஓசையோடு விழுந்து நொறுங்கியது.[12] இந்நிகழ்ச்சி பார்வையாளர்களைக் கொதிப்படையச் செய்தது. செய்தித்தாள்கள் இந்நிகழ்ச்சியை மிகவும் கடுமையாக விமர்சனம் செய்தன.

உடையமைப்பில் அலட்சியப் போக்கு நிலவியதுடன் அரிதாகவே அவை நாடகத்துடன் ஒத்திருந்தன. ஹாமில்டன் ஜேக்கப், W.H.வில்ஸினுடைய 'தி லார் போர்டு ஃபின் அல்லது தி கார்னிஷ் ரெக்கர்' (The Larboard Fin or The cornish wrecker) எனும் நாடகத்தை அரங்கேற்றிய பொழுது இவ்வாறு விளம்பரம் செய்தார்; முற்றிலும் புதிய திரைச் சீலை, உடைகள், அலங்காரத்துடன் நாடகம் நிகழ்த்தப்பெறும்.[13] இருப்பினும் பார்வையாளர்கள் பொருத்தமற்ற உடையமைப்புகளையும், ஊதாரித்தனமான செலவுகளையும் எதிர்த்து உரத்த குரலெழுப்பினர். இங்கிலாந்தின் கார்னிஷ் இனக் கப்பல் பணியாளர்கள் பளிச்சிடும் சிவப்பு நிறக் கால் சட்டைகளையும், பளபளக்கும் சிவப்பு நிறத் திலமைந்த மெல்லிய பட்டுத் துணியில் அழகுற அமைந்த கரையுடன் உள்ள வெண்மை நிறப் பாவாடைகளையும் அணிந்து நடித்தார்கள்.[14] இது குறித்து, நிர்வாகிகளைக் கடுமையாகக் கண்டனம் செய்த விமர்சகர்கள் கார்னிஷ் இனக் கப்பல் ஊழியர்கள் கனத்த முரட்டுத்தனமான ஆடைகளையே அணிவார்கள் என்றும் பாவாடைகளை அவர்கள் அறவே வெறுப்பவர்கள் என்றும் குறிப்பிட்டார்கள். விமர்சனங்கள் மிகக் கடுமையாக இருந்தபோதிலும் , அந்நடை முறையிலும், மனப் போக்கிலும் மிகவும் தாமதமாகவே மாற்றம் ஏற்பட்டது.

தொடக்கத்தில் எண்ணெய் விளக்குகளாலும், மெழுகு வர்த்திகளாலும் ஒளியூட்டப்பட்ட அரங்கத்தில் பிற்காலத்தில் வாயு விளக்குகள் (Gas Lights) பயன்படுத்தப்பட்டன. 1847ஆம் ஆண்டில் ஆளுநரின் மனைவிக்கு வரவேற்புக் கொடுக்கும் நிகழ்ச்சியையொட்டி அரங்கம் முழுவதும் இவ்வாயு விளக்குகளால் ஒளியூட்டப்பட்டது. இருப்பினும் இப்புதிய கண்டுபிடிப்புகளைப் பற்றிய முழுமையான அறிவு நிர்வாகிகளுக்கு இல்லாததாலோ என்னவோ இதனை அவர்களால் முழுமையாகப் பயன்படுத்திக்கொள்ள முடியவில்லை.

*ஆளுநர், உயர் அதிகாரிகள் ஆகியோரால் ஆதரிக்கப்பட்டு வந்த வரை இவ்வரங்கம் மேல்தட்டு மக்கள் வருகையால் நிறைந்திருந்தது. ஆயினும், அது 'கிரான்ட் ரோடு' எனும் சாலையில் அமைந்திருந்ததால் அவர்களின் வருகை குறையத் தொடங்கியது. சில கிறித்தவ போதகர்களும் இந்த அரங்கினை ஒழுக்கமற்றது என்றும் நீதி நெறிகளுக்குப் புறம்பானது என்றும் கூறி எதிர்ப்புத் தெரிவித்தார்கள்.*

1854ஆம் ஆண்டு ஏப்ரல் மாத 'பம்பாய் கெஜட்' டால் பாராட்டப்பெற்ற ஒளியமைப்பு அதே ஆண்டு டிசம்பர் மாத 'பம்பாய் டெலிகிராப், கூரியர்' இதழால் மிகவும் பரிதாபகரமான ஒளியமைப்பு என்று வருணிக்கப்பட்டது.

'நெடுஞ்சாலை அரங்கு' திறக்கப்பட்டபோது திருமதி டீக்கலுக்கு வாடகையில்லாக் குத்தகைக்கு அது விடப்பட்டிருந்தது.[15] வருவாய் நீதிபதியாகவும், காவல்துறை முதுநிலை நீதிபதியாகவும் இருந்த 'லீ கெய்ட்' இந்திய உறுப்பினர்களான ஜெகந்நாத் சங்கர் சேத், கர் ஷெட் ஜி ஜாம் ஷெட் ஜி ஆகிய இருவருடன் சேர்ந்து ஒரு நிர்வாகக் குழு அமைக்கப்பட்டது. சில நாட்களுக்குப் பிறகு இக்குழுவிற்கும் திருமதி டீக்கலுக்கும் இடையே கருத்து வேற்றுமை ஏற்பட்டு, அரங்கம் மூன்றாண்டுகளுக்கு வாடகைக்கு விடப்பட்டது. இருப்பினும் பொருளாதாரப் பிரச்சினைகள் தொடரவே அரசுக்கு நிதியுதவி கேட்டுக் கோரிக்கையனுப்பி அதுவும் நிராகரிக்கப்பட்டது. இறுதியில் 1855இல் அரங்கக் கட்டடத்தை ஏலம் விட வேண்டிய நிலைக்கு நிர்வாகக் குழு தள்ளப்பட்டது.[16] ஜகந்நாத் சங்கர் சேத் அதனை விலைக்கு வாங்கியதன் மூலம் 'நெடுஞ்சாலை அரங்கு' (The Grant Road Theatre) அவருக்குச் சொந்தமான சொத்தாக மாறியது.[17]

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

அவர் இறந்ததும் அவரது வாரிசான விநாயக் சங்கர் சேத்துக்கும் அவருக்குப் பிறகு அவர் மனைவி திருமதி லட்சுமி பாய் விநாயக் சங்கர் சேத்துக்கும் உரிமையாகியது. 1885இல் அதனை அந்த அம்மையார் 'மேற்கிந்திய மாவு ஆலைக்கு' (The Western Indian Flour Mills) விற்பனை செய்தார்.[18]

ஆளுநர், உயர் அதிகாரிகள் ஆகியோரால் ஆதரிக்கப்பட்டு வந்த வரை இவ்வரங்கம் மேல்தட்டு மக்கள் வருகையால் நிறைந்திருந்தது. ஆயினும், அது 'கிரான்ட் ரோடு' எனும் சாலையில் அமைந்திருந்ததால் அவர்களின் வருகை குறையத் தொடங்கியது. சில கிறித்தவ போதகர்களும் இந்த அரங்கினை ஒழுக்கமற்றது என்றும் நீதி நெறிகளுக்குப் புறம்பானது என்றும் கூறி எதிர்ப்புத் தெரிவித்தார்கள். இத்தகைய எதிர்ப்புகளில் முதன்மையாக விளங்கிய செய்தித்தாளான 'தி ஓரியண்டல் கிறிஸ்டியன் ஸ்பெக்டேட்டர்' இந்து நாடகங்களை இவ்வாறு கடுமையாக எதிர்த்து எழுதியது. இதன் விளைவாக வணிகக் கப்பல் ஊழியர்கள், வணிகர்கள், போர் வீரர்கள் எனக் கீழ்த்தட்டு மக்களே அரங்கத்திற்கு வரலானார்கள். கீழ்த்தட்டு மக்கள் மட்டுமே வருகை புரிந்து, தங்களின் புகை பிடித்தலால் அரங்கையே துர்நாற்றம் அடையச் செய்தார்கள். நிகழ்ச்சிகள் தாமதமாகத் தொடங்க ஆரம்பித்தன; அரங்கின் மரியாதையும் சீரழியத் தொடங்கியது. குடிவெறியில் வரும் கப்பல் ஊழியர்களும், சிப்பாய்களும் பெண்களிடம் மிகவும் மோசமாக நடந்து கொண்டார்கள். அவ்வப்போது ஒழுங்கை நிலைநாட்டப் போலீசாரை வரவழைப்பது அவசியம் என்ற நிலை தொடங்கியது. இத்தகு பார்வையாளர்கள் தான் பிற்காலத்தில் பார்சி அரங்கினரால் சுவீகரித்துக் கொள்ளப்பட்டனர்.

நெடுஞ்சாலை அரங்கில் நடிகர்கள் வழக்கமாகத் தொழில்முறை சார்ந்த நடிகர்களாகவே இருந்தனர். அரங்கின் குத்தகைதாரரான திருமதி டீக்கல், அவருடைய சகாவான செல்வி. கிளாரா எல்லிஸ் இருவருமே தொழில் முறைக் கலைஞர்களாக இருந்தும் கூட அமெச்சூர் நடிகர்களையும் தங்களுக்கு உதவியாக இருக்கும்படி கோரினார்கள். ஓர் அயல்நாட்டு நடிகரோ நாடகக்குழுவோ கல்கத்தா, ஆஸ்திரேலியா, சீனா போன்ற இடங்களுக்காகச் செல்ல பம்பாய் வரும்பொழுதெல்லாம் நிகழ்ச்சி வழங்குவதற்காக அங்கு தங்குவார்கள். இப்பழக்கம் பல ஆண்டுகளுக்கு நீடித்தது.

பம்பாய் ரசிகர்கள் மிகை நடிப்பு நாடகங்களையும் (Melo drama) நகைச்சுவை ததும்பும் நாடகங்களையும் (Farces), சமகால ஆங்கில் அரங்கில் உள்ளது போலக் காண்பதையே பெரிதும் விரும்பினார்கள். மார்ட்டனின் 'Speed the Plough' , பல்வர்லிட்டனின் 'The Lady of Lyons' ஆகிய இரண்டு நாடகங்களும் அவற்றின் நகைச்சுவையும் மிகை நடிப்பும் கலந்து விளங்கிய தன்மைகளால் நெடுஞ்சாலை அரங்கின் மிகவும் பிடித்தமான பெயர்பெற்ற நாடகங்களாகத் திகழ்ந்தன. திருமதி டீக்கல் கூறியது போன்று பழைய மது பக்குவப்படுத்தப்பட்டு காலத்தால் மேலும் விருத்தியடைகிறது. ஆனால் புதிய பலன்களோ லண்டன் மேடையிலிருந்து தாமதமாக வந்து சேர்கிறது.[19] ஒரு துன்பியல் நாடகமோ, இன்பியல் நாடகமோ அதனை முழுமையாக நிகழ்த்துவது அவ்வப்போது இயலாமற் போனது. இதனால் ஷேக்ஸ்பியர் உள்பட பிற நாடகங்களின் பகுதிகள் தேர்ந்தெடுக்கப் பட்டுக் காட்சிகள் நிகழ்த்தப்பட்டன. வேறுபட்ட காட்சிகளைப் பொருத்திக் காட்டும் வகையில் நகைச்சுவை, இசை, இன்னபிற கேளிக்கைகள் தவிர்க்க முடியாதவாறு இடையிடையே சேர்க்கப்பட்டன. பார்வையாளர்கள் பேச்சிற்குப் பதிலாகச் செயலையும், அபிநயத்தையுமே பெரிதும் விரும்பினார்கள். குறிப்பாக, அவர்கள் ஏராளமான பாடல்கள், உணர்ச்சிமயமான ஆடல்கள், கோமாளித்

*ஒரு நடிகர் தாமே பேசிக்கொள்ளும் (Solilogny) காட்சியில் சமகாலப் பிரச்சினை குறித்தோ, முக்கியமான மனிதரைப் பற்றியோ அல்லது ஒரு முக்கியமான நிகழ்வைக் குறித்தோ நக்கல், நையாண்டி செய்யும் பொழுதெல்லாம் பார்வையாளர்கள் கைகொட்டி ஆர்ப்பரித்துச் சிரித்தார்கள்.*

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

தனமான செய்கைகள் ஆகியவற்றையே விரும்பினார்கள். ஆழமான நாடகங்களிலும் கூட அதிசயக் காட்சிகள், இயற்கைக்கு அப்பாற்பட்ட காட்சிகள் (Super Natural), அதீதமான கற்பனைகள் ஆகியன தேவை என்று பார்வையாளர்கள் கோரினர். ஏறத்தாழ இங்கிலாந்திலும் நாடகத்திற்கு இதே நிலைமையே இருந்தது எனலாம்.

ஒரு நடிகர் தாமே பேசிக்கொள்ளும் (Solilogny) காட்சியில் சமகாலப் பிரச்சினை குறித்தோ, முக்கியமான மனிதரைப் பற்றியோ அல்லது ஒரு முக்கியமான நிகழ்வைக் குறித்தோ நக்கல், நையாண்டி செய்யும் பொழுதெல்லாம் பார்வையாளர்கள் கைகொட்டி ஆர்ப்பரித்துச் சிரித்தார்கள். நாடக வெளிப்பாடுகளில் நிகழ்காலச் செய்திகளின் மூலக்கூறுகளே முக்கியமான பொருளாக அங்கம் வகித்தல் என்பது இன்றியமையாதது.

நாடக அரங்கத்தின் நிகழ்முறை, நடிகைகள் பற்றாக்குறை, பொருத்தமற்ற உடை, ஒப்பனை, நைந்துபோன காட்சித் திரைகள், நடுத்தர வர்க்கப் பார்வையாளர்கள், அவர்தம் ரசனை போன்ற அனைத்தும் பார்சி அரங்கின் சொத்துகளாக வந்து சேர்ந்தன. இவ்வாறு, பம்பாய் அரங்கின் நிறை, குறைகளையெல்லாம் நிலைக்களனாகக் கொண்டு பார்சி அரங்கு காலூன்றியது. இந்தப் பாரம்பரியக் கூறுகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட பார்சி அரங்கு என்னவெல்லாம் செய்தது, எப்படியெல்லாம் செயல்பட்டது என்பதே இக்கட்டுரையின் கருப்பொருளாக அமைகிறது.

**பார்சி அரங்கின் தோற்றுவாய்கள்[20]**

'பார்சி அரங்கு' என்பது பார்சி இன மக்களால் கட்டப்பட்டு நிர்வகிக்கப்படும் நாடக அரங்குகள், பார்சி நாடக ஆசிரியர்கள், பார்சி நாடகங்கள், பார்சி மேடைகள், பார்சி நாடகக் கம்பெனிகள், பார்சி நடிகர்கள், பார்சி இயக்குநர்கள் என அனைத்தையும் குறிக்கும் சொல்லாகும். பார்சி இனத்தைச் சாராத, ஆனால் பார்சி நாடகக் கம்பெனிகளில் ஊதியத்திற்காகப் பணி புரிந்த நாடக ஆசிரியர்கள் நடிகர்கள் முதலியோரும் இதில் அடங்குவர். மேலும், பார்சி இனத்தைச் சாராதவர்களும், பம்பாய் நகரவாசிகளாகவும் இல்லாத நாடகக் கம்பெனிகள், அவற்றின் முதலாளிகள்,நடிகர்கள் ஆகியோர் தாங்கள் பார்சி அரங்குடன் தொடர்புடையவர்கள் எனக் காட்டிக் கொள்ளும் விதத்தில் தங்கள் பெயருடன் 'பம்பாயைச் சேர்ந்த' என்ற அடைமொழியையும் குறிப்பிடும் போது அவர்களும் கணக்கிலெடுத்துக் கொள்ளப்படுவார்கள். எடுத்துக்காட்டாக, உத்தரப் பிரதேசத்தில் (முந்தைய ஐக்கிய மாகாணங்கள்) தோன்றிய நாடகக் கம்பெனி ஒன்று தனது பெயரை 'தி ஜுபிலி இம்பீரியல் தியேட்டரிக்கல் கம்பெனி ஆஃப் பம்பாய்' (The Jubilee Imperial Theatrical company of Bombay) என்று வைத்துக் கொண்டது. பம்பாய் கம்பெனிகளுடன் தொடர்புடைய கம்பெனி என்று குறிப்பிடுவதன் மூலம் அதிகப் புகழையும் பலன்களையும் அடையலாம் என்ற நம்பிக்கையில் இதன் பெயரில் 'of Bombay' என்பதையும் இணைத்துக் கொண்டார்கள்.

*'பார்சி அரங்கு' என்பது பார்சி இன மக்களால் கட்டப்பட்டு நிர்வகிக்கப்படும் நாடக அரங்குகள், பார்சி நாடக ஆசிரியர்கள், பார்சி நாடகங்கள், பார்சி மேடைகள், பார்சி நாடகக் கம்பெனிகள், பார்சி நடிகர்கள், பார்சி இயக்குநர்கள் என அனைத்தையும் குறிக்கும் சொல்லாகும். பார்சி இனத்தைச் சாராத, ஆனால் பார்சி நாடகக் கம்பெனிகளில் ஊதியத்திற்காகப் பணி புரிந்த நாடக ஆசிரியர்கள் நடிகர்கள் முதலியோரும் இதில் அடங்குவர்.*

கிராண்ட் சாலையில் அமைந்த ஆங்கில வடிவிலான நாடக அரங்கம், கிராண்ட் சாலை அரங்கம், சங்கர் தேசத்தின் பழைய அரங்கம், ராயல் அரங்கம் என்றெல்லாம் அழைக்கப்பட்டது. தொடக்கத்தில் ஆங்கில நாடகங்களே இவ்வரங்கில் நிகழ்த்தப்பட்டு வந்தன; ஆனால் மெல்ல மெல்லப் பார்வையாளர்களின் விருப்பத்தில் மாற்றம் ஏற்பட்டது. பார்சிகள், இந்துக்கள் அதிக எண்ணிக்கையில் நாடக நிகழ்ச்சிகளுக்கு வரத் தொடங்கவே அப்புதிய

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

பார்வையாளர்களின் ரசனைக்கேற்ப நிகழ்ச்சிகளில் மாற்றங்கள் ஏற்படுவது முக்கியத் தேவையாயிற்று. 1853 ஆம் ஆண்டு முதல் மராத்தி, குஜராத்தி, இந்துஸ்தானி மொழி நாடகங்கள் இவ்வரங்கில் இடம் பெறலாயின.

"1853ஆம் ஆண்டு அக்டோபர் மாதம் 27, 31ஆம் தேதிகளில் ஒரு பார்சி நாடகக் குழுவினர் கிரான்ட் சாலை அரங்கத்தில் 'ரஸ்டம் ஜுபுலியும் சோரபும்' என்று தலைப்புக் கொண்ட ஒரு குஜராத்தி நாடகத்தை நிகழ்த்தினார்கள். இந்நாடகக் கதை ஃபிர்தாசின் 'ஷாநாமா' விலிருந்து எடுத்தாளப்பட்டது என்று 'தி பாம்பே டெலிகிராஃப் மற்றும் கூரியர்' தெரிவிக்கிறது. 1854 மே மாதம் 18ஆம் நாளன்று 'ஷியாவக்ஷாவின் பிறப்பு' எனும் நாடகமும், இந்துஸ்தானி நகைச்சுவை நாடகம் 'திக்கே கானும்' நடைபெறும் என்று 'பார்சி அரங்கு' எனும் தலைப்போடு ஒரு விளம்பரம் 'தி பாம்பே டைம்ஸ்' பத்திரிகையில் வெளியிடப்பட்டது.[21] இந்நாடகமும் 'ஷாநாமா' வை அடிப்படையாகக் கொண்டது; ஆயினும் மற்றொரு நகைச்சுவை நாடகமோ நவாபுகளின் வாழ்க்கையை நையாண்டி செய்வதாக அமைந்தது. 1854 மே 18 நாளிட்ட 'தி பாம்பே டைம்ஸ்' கூற்றுப்படி 'ஷியாவக்ஷா' இரண்டாம் பாகம், 'ஷாஜி மியானும் அவருடைய பணியாளர்களும்', 'ஃபசலும் திக்கேகானும்' என்னும் நகைச்சுவை நாடகத்துடன் நிகழ்த்தப்படும் என விளம்பரம் செய்யப்பட்டது. இந்நாடகம் சாதகமான விமரிசனத்தைப் பெற்றது.[22] 1854 ஜூன் 2ஆம் நாள் 'தி பாம்பே டைம்ஸ்' நாடக நிகழ்வைப் பற்றிய மற்றொரு விளம்பரம் வெளியிட்டது. இந்த ஒரு பருவத்தில் இவ்வாறு தொடர்நாடக நிகழ்வுகளுடன் பார்சி அரங்கு துவக்கி வைக்கப்பட்டது. பிரதானமான நாடகங்கள் குஜராத்தியிலும், நகைச்சுவை அல்லது கேளிக்கை நாடகங்கள் இந்துஸ்தானியிலும் எழுதப்பட்டன. அனைத்து நடிகர்களும் பார்சி இனத்தைச் சார்ந்த இளைஞர்களாவர். நாடக ஆசிரியர்களின் (Playwrights) பெயர்கள் அறியப்படவில்லை; ஒருகால் நாடகங்களும், நகைச்சுவை வடிவங்களும் வெளியிடப்படாமலே இருந்திருக்கக் கூடும். அனைத்தும் நெடுஞ்சாலை அரங்கிலேயே நிகழ்த்தப்பட்டன.

அக்காலத்து பம்பாய் நகரச் செய்தித்தாள்களில், 'பார்சி நாடகக் குழு','பார்சி நாடக சபை', 'பார்சி நாடகம்' ஆகிய தலைப்புகளின் கீழ் அவ்வப்போது விளம்பரங்கள் வெளியிடப்பட்டன. இந்தப் பெயர்களையெல்லாம் ஒரே அமைப்பைக் குறித்தனவா அல்லது அவை தனித்தனி கம்பெனிகளுக்குச் சொந்தமானதா என்பதை அறிய இயற்கையிலேயே ஆர்வம் எழுகிறது. 'தஞ்சிபாய் படேல்' 1853இல் உருவான 'பார்சி நாடக மண்டலி' பற்றிய குறிப்பைத் தருகிறார்.[23] இந்தக் கம்பெனியை உருவாக்கிய பெஸ்தன்ஜி கஞ்சிபாய் மாஸ்டர் இதன் நிறுவனர் மட்டுமல்லாது இதில் ஒரு நடிகராகவும் விளங்கினார்.[24] நானாபாய் ரனினா, தாதாபாய் எலியட், மாஞ்செர்ஷா-B.மெஹரோன்ஜி, பிக்கா பாய் K.மஸ், Dr.கவாஸ்ஜி H.பிலிமோலியா, Dr. R.H. ஹதிராம், பிற்காலத்தில் காவாஸ்ஜி குர்ஜின் எனப்புகழ்பெற்ற கவாஸ்ஜி நஷன்ஜி கொஹிதரு ஆகியோர் மற்ற நடிகர்களாவர். நானாபாய் ரனினாவும் கவாஸ்ஜி குர்ஜினும் தங்கள் வாழ்நாளில் பெரும்பகுதியை அரங்கு நடவடிக்கைகளிலேயே கழித்தனர். இவ்வனைத்து பார்சிகளுமே அவர்கள் காலத்தில் புகழ் பெற்றவர்களாக விளங்கினர். பாலுகுஸ் என்ற ஃபிரேம்ஜி குஸ்தாஜி தலால் அந்தக் கம்பெனியின் உரிமையாளர் ஆவார். கம்பெனியை முறையாக நிர்வகிப்பதற்கும், மேற்பார்வையிடுவதற்கும் வசதியாக பேராசிரியர். தாதாபாய் நவுரோஜி, கர்ஷேட்ஜி N.காமா, ஆர்தேஷர் F.மஸ், ஜஹாங்கீர் பர்ஜோர் ஜி வச்சா, Dr.பாவுதஜிலாத் ஆகியோரைக் கொண்ட ஒரு நிர்வாகக் குழு அமைக்கப்பட்டது.

*பம்பாய் நகரச் செய்தித்தாள்களில், 'பார்சி நாடகக் குழு', 'பார்சி நாடக சபை', 'பார்சி நாடகம்' ஆகிய தலைப்புகளின் கீழ் அவ்வப்போது விளம்பரங்கள் வெளியிடப்பட்டன. இந்தப் பெயர்களையெல்லாம் ஒரே அமைப்பைக் குறித்தனவா அல்லது அவை தனித்தனி கம்பெனிகளுக்குச் சொந்தமானதா என்பதை அறிய இயற்கையிலேயே ஆர்வம் எழுகிறது.*

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

கீழ்க்காணும் விளம்பர அறிக்கை 1855 பிப்ரவரி 25ஆம் நாளிட்ட 'ரஸ்டு காஃப்தர்' எனும் பார்சி மொழி செய்தித்தாளில் வெளியிடப்பட்டது.

**பார்சி அரங்கு சுதேச நல நிதியுதவிக்காக**

*'பார்சி நாடக மண்டலி' தனது பன்னிரண்டாவது நிகழ்ச்சி இடம் பெறப் போவதைப் பொதுமக்களுக்குத் தெரிவித்துக் கொள்கிறது.*

*பிப்ரவரி 27ஆம் நாள் நெடுஞ்சாலை அரங்கத்தில் கீழ்க்காணும் நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பெறும்.*

*'அரசன் ஃபரேடனின் கதை'*

*அத்துடன் குதூகலம் நிறைந்த நகைச்சுவை நாடகம்*

*'சூரத்திலிருந்து வந்த திருடன்'*

*டிக்கெட் விலைகள்ஃ ரூ. 2.50, 1.50, 1.25 தரை ரூ.1*

1856இல் அது அரங்கேற்றிய 'Rustan are Ekdast' என்னும் நாடகத்தின் கதையும் 'ஷாநாமா'விலிருந்தே எடுத்தாளப்பட்டது. நாடக ஆசிரியர் பெயர் குறிப்பிடப்படவில்லை.

பார்சி அரங்கின் தீவிரத் தன்மையைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டுமாயின் ஒருவர் 'இந்து அரங்கினை'யும் கவனிக்க வேண்டும். ஏனெனில், பார்சி அரங்குக்குத் தேவையான உற்சாத்தையும், ஊக்கத்தையும் இவ்வரங்கும் அளித்துள்ளது. 1846இல் வெளிவந்த 'தி பாம்பே டைம்ஸ்' நாளிதழும், 'தி ஜர்னல் ஆஃப் காமேர்ஸ்' இதழும் பின் வருமாறு தெரிவிக்கின்றனஃ

பம்பாயில் தொன்மையான 'இந்து நாடக'த்திற்குப் புத்துயிர்ப்பு அளிக்க ஒரு முயற்சி அண்மையில் எடுக்கப்பட்டு அது மிக உயர்ந்த வெற்றி பெற்றது என நீருபிக்கப்பட்டிருக்கிறது என்ற செய்தி பற்றிப் பொதுவாக நம் வாசகர்கள் ஒன்றும் அறியாமலிருக்கின்றனர். இம்முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்ட 'கெட்வதி' யில் உள்ள அரங்கத்தின் மேடையைச் சுற்றிலும் வரிசை வரிசையாக இருந்த இருக்கைகளில் மதிப்பு மிக்க, ஈடுபாடுடைய, கண்ணியம் நிறைந்த மண்ணின் மைந்தர்கள் சாதி சமய பேதமின்றி நூற்றுக்கணக்கில் அமர்ந்திருந்தனர். 'ஹொரெஸ் வில்சன்' வாசகர்களுக்கு 'இந்து நாடகம்' மிகவும் தொன்மை வாய்ந்தது என்ற செய்தி புதியதல்ல. 'கெட்வதி' அரங்கத்தில் நடிக்கப் பெற்ற நாடகம் ஒரு பிராமண அறிஞரால் சமஸ்கிருதத்திலிருந்து மொழி பெயர்க்கப் பட்டது; அவர் அன்று மேடையிலும் தோன்றினார். ஒரு வகையில் கிரேக்க நாடகங்களில் தோன்றுவது போன்று தொடக்கத்தில் ஒரு பஃபூனோ அல்லது கோரஸோ மேடையில் தோன்றி அங்கு நிகழ இருக்கிற முக்கியமான நிகழ்வுகளைச் சுருக்கமாக விளக்கிப் பாடுகின்றனர். அடுத்து, அற்புதமாக உடையணிந்து மிகவும் பகட்டாக நடிகர்கள் தோன்றி நாடகம் நகர்கின்றது. நாடகம் முழுவதிலும், ஆழமான காட்சிகளிலும் கூட பஃபூன் அவ்வப்போது தலையிட்டுத் தமது நகைச்சுவையையும், அற்பத்தனமான செய்கைகளையும் வெளிப்படுத்துகிறார்.[25]

*1846ஆம் ஆண்டில் 'இந்து நாடகம்' என்னும் பெயரில் சமஸ்கிருதத்திலிருந்து மொழிபெயர்க்கப்பட்ட நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டு 'கெட்வதி அரங்கம்' மிகவும் தீவிரமாக இயங்கி வந்தது. அநேகமாக இவ்வரங்கம் நாட்டுப்புற மரபில், நாட்டுப்புற பாணியில் அமைந்த திறந்த வெளி அரங்கம் ஆகும்.*

இவ்வாறு, 1846ஆம் ஆண்டில் 'இந்து நாடகம்' என்னும் பெயரில் சமஸ்கிருதத்திலிருந்து மொழிபெயர்க்கப்பட்ட நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டு 'கெட்வதி அரங்கம்' மிகவும் தீவிரமாக இயங்கி வந்தது. அநேகமாக இவ்வரங்கம் நாட்டுப்புற மரபில், நாட்டுப்புற பாணியில் அமைந்த திறந்த வெளி அரங்கம் ஆகும்; பார்வையாளர்கள் அமர்தல், நடிகர்கள் மேடையில் தோன்றல் முதலியன இம்மரபு வழிப்பட்டு அமைந்தன. 'கெட்விதி' மராத்திக்கு அருகாமையில்

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

இருப்பதால் நாடகங்கள் மராத்தி மொழியில் நடந்திருக்கக் கூடும் என ஊகிக்கலாம். ஏனெனில் பொழுது போக்குகள் தேவைகளுக்கேற்பவே நிகழ்த்தப்படுகின்றன. 'சமஸ்கிருத நாடகம்' பற்றிய நூல் ஒன்றை எழுதிய ஹொரேஸ் வில்சன், அதில் 'சமஸ்கிருத அரங்கு' என்று குறிப்பிடாமல் 'இந்துக்களின் அரங்கு' என்று குறிப்பிட்டிருக்கிறார். 'இந்து நாடகம்' எனும் பதம் இதிலிருந்து கையாளப்பட்டிருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது. எவ்வாறாயினும் 1853இல் பார்சி அரங்கின் எழுச்சிக்கு முன்னர் பம்பாயில் 'இந்து அரங்கு' மிகவும் திறம் பெற்று விளங்கியதுடன், அதன் புகழ் வாய்ந்த நாடகங்கள் யாவும் உள்ளூர் மொழியிலேயே நிகழ்த்தப்பட்டு வந்தன என்பது உறுதி. இந்தப் போக்கே பார்சி அரங்கிற்கு நிச்சயமாக உந்து சக்தியை அளித்திருக்க வேண்டும்.

1861இல் பல பார்சி நாடகக் கம்பெனிகளும், பார்சி நாடகச் சங்கங்களும் பம்பாயில் நிலை கொண்டு பெருவாரியான சாமானிய மக்களை மகிழ்வித்துக் கொண்டிருந்தன. அந்நிகழ்ச்சிகள் யாவும் நெடுஞ்சாலை அரங்கத்திலேயே நிகழ்த்தப்பட்டன. அவற்றில் பெரும்பாலானவை தொழில் முறை சாராத அமெச்சூர் கம்பெனிகளேயாகும். எல்ஃபின்ஸ்டோன் கல்லூரியில் இயங்கிவந்த சங்கத்தினர் ஆங்கில நாடகங்கள் அதிலும் குறிப்பாக ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களையே நிகழ்த்தி வந்தனர். இருப்பினும், பெரும்பாலான நாடகங்கள் குஜராத்தியிலும், தேவைப்படும் பொழுது அரிய சந்தர்ப்பங்களில் இந்துஸ்தானியிலும் கூட இடம் பெற்றன. 1858இல் 'ஸொரோஸ்டிரியன் நாடகச் சங்கம்' 'இந்தியர்க்கும் அன்னிய ஆட்சியர்க்கும் இடையேயான போட்டி' (Hindi our Firangi Raj men mugabla) என்ற இந்துஸ்தானி நாடகத்தை நிகழ்த்தினார்கள்.[26] 1858 வாக்கில் 'இந்திய நாடகச் சங்கம்' என்ற ஒரு புதிய கம்பெனி உருவாக்கப்பட்டது. அவர்கள் 'நானாசாகிப்' என்ற ஒரு நாடகத்தை நிகழ்த்தினார்கள். 1857ஆம் ஆண்டில் நிகழ்ந்த விடுதலைப் போராட்டத்தின் கதாநாயகனாகக் கருதப்பட்ட அதே 'நானா' தான் இந்நாடகத் தலைப்பில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளவர். தங்களுடைய விசுவாசத்தை பிரிட்டிஷ் அரசாங்கத்திற்கு வெளிப்படுத்தும் வகையில் பார்சிகள் இந்நாயகனைக் கீழ்க்கண்டவாறு அழைத்தார்கள்.

தொடக்க நாட்களில் பார்சி அரங்கினர் சந்தித்த மிகப்பெரும் சவால் யாதெனில் நாடக அரங்கங்களின் கடும் பற்றாக்குறையேயாகும். 1853இல் பம்பாயில் மொத்தம் இரண்டே அரங்கங்கள் மட்டும் இருந்ததாகத் தோன்றுகிறது. ஒன்று நெடுஞ்சாலை அரங்கம்; மற்றொன்று 'கெட்வதி அரங்கம்' என்னும் நாட்டுப்புற மரபு வழிப்பட்ட நாடகங்களுக்காகத் திறந்த வெளி அரங்கம். இதன் காரணமாக, நாடகக் கம்பெனிகள் தங்கள் நாடகங்களை நீண்ட காலத்திற்கு நிகழ்த்த இயலவில்லை.

ஏ கொடுங்கோலன் நானாவே!
நீ ஒரு மோசமான செயலைச் செய்திருக்கிறாய்
உன்னைச் சார்ந்தவர்களுக்கு துரோகம் செய்தாய்,
நம்முடைய கௌரவத்தை இழிவுபடுத்தினாய்
அப்பாவி மக்களுக்கு சாவை வரவழைத்த
பாவியே, திருடனே, தீண்டத் தகாதவனே
உன்னுடைய செயல்பாடுகள் நிலைத்திருக்கின்றன
ஆனால் நீ மோசமான முடிவை யடைவாய்[27]

இந்நாடகம் மிகப்பெரும் புகழை அடைந்தது. பார்சி மக்கள் வீடுகளில் இதன் பாடல்களில் சில பாடப்பட்டன. பார்சி அரங்கால் நிகழ்த்தப் பெற்ற தொடக்க கால நாடகங்கள் இன்று எங்குமே காணப்படவில்லை என்பது துரதிர்ஷ்டவசமானது. அவை அச்சில் வெளியீடு செய்யப்படாமல் இருந்திருக்கலாம். இருப்பினும், அங்குமிங்குமாகக் கிடைக்கும் குறிப்புகளிலிருந்து பார்சிகள் முதன்முதலில் ஈரானின் வரலாறு குறித்தே பேரார்வம் காட்டினார்கள் எனத் தெரிகிறது. அவர்களுடைய கதாநாயகர்களாகப் பாரசீகத்தின் மன்னர்களையும், பெரும்

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

வீரர்களையுமே உருவாக்கிக் கொண்டு அதற்கேற்ப 'ஷாநாமா' விலிருந்து கதைகளைக் கையாண்டார்கள்.

**பார்சிகளால் கட்டப்பட்ட பம்பாய் நாடக அரங்கங்கள்[28]**

தொடக்க நாட்களில் பார்சி அரங்கினர் சந்தித்த மிகப்பெரும் சவால் யாதெனில் நாடக அரங்கங்களின் கடும் பற்றாக்குறையேயாகும். 1853இல் பம்பாயில் மொத்தம் இரண்டே அரங்கங்கள் மட்டும் இருந்ததாகத் தோன்றுகிறது. ஒன்று நெடுஞ்சாலை அரங்கம்; மற்றொன்று 'கெட்வதி அரங்கம்' என்னும் நாட்டுப்புற மரபு வழிப்பட்ட நாடகங்களுக்காகத் திறந்த வெளி அரங்கம். இதன் காரணமாக, நாடகக் கம்பெனிகள் தங்கள் நாடகங்களை நீண்ட காலத்திற்கு நிகழ்த்த இயலவில்லை. நெடுஞ்சாலை அரங்கம் குறிப்பிட்ட ஒரு கம்பெனிக்கு ஒவ்வொரு வாரமும் வாடகைக்கு விடப்பட்ட பொழுது ஏனைய கம்பெனி களெல்லாம் சோம்பிக் கிடக்க வேண்டியிருந்தது. வியாபார ரீதியாகவும், வருவாய் நோக்கிலும் அரங்கத்திற்கான பஞ்சம் பெரும் சிக்கலான, சூழ்நிலையைத் தோற்றுவித்தது. எனவே, கம்பெனி முதலாளிகளின் கவனமெல்லாம் இப்பற்றாக் குறையை நீக்குவதில் திரும்பியது. அவர்கள் இரண்டு அணுகுமுறையைக் கையாண்டார்கள். பம்பாயில் தங்களால் முடிந்தவரை அதிகமான நிகழ்ச்சிகளை நிகழ்த்திய இக்கம்பெனிகள்,பின்னர் தங்கள் நடிகர்கள், காட்சித்திரைகள், மேடைக்கான காட்சியமைப்புகள், பொருட்கள் ஆகியவற்றுடன் ஊர் ஊராகப் பயணித்து நாடகம் நிகழ்த்தும் அரங்காக மாற்றிக் கொண்டார்கள். இதன் மூலம் தங்கள் நாடகங்களை நீண்ட காலத்திற்குத் தொடர்ந்து நிகழ்த்தக் கூடிய வாய்ப்புகளை உருவாக்கிக் கொண்டனர். இத்தகைய நிகழ்ச்சிகள் ஆண்டின் பொருத்தமான பருவ காலங்களில் நாட்டின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் இடம் பெறலாயின.

*பார்சி அரங்கின் வளர்ச்சிக் கட்டத்தில் பம்பாயில் நிர்மாணிக்கப்பட்ட நாடக அரங்கங்கள் மிகமிக முக்கியமானவை. இருந்தபோதிலும், இவ்வரங்கங்கள் எப்பொழுது கட்டப்பட்டன, அவற்றின் உட்புற, வெளிப்புற வடிவமைப்புகள், தோற்றங்கள் எவ்வாறிருந்தன என்பது குறித்தெல்லாம் பெரும்பாலும் எதுவும் தெரியவில்லை. இன்று அவை யாவும் பெரும்பாலாக இடிக்கப்பட்டுவிட்டன அல்லது சினிமா அரங்குகளாக மாற்றமடைந்துவிட்டன.*

பார்சி அரங்கின் வளர்ச்சிக் கட்டத்தில் பம்பாயில் நிர்மாணிக்கப்பட்ட நாடக அரங்கங்கள் மிகமிக முக்கியமானவை. இருந்தபோதிலும், இவ்வரங்கங்கள் எப்பொழுது கட்டப்பட்டன, அவற்றின் உட்புற, வெளிப்புற வடிவமைப்புகள், தோற்றங்கள் எவ்வாறிருந்தன என்பது குறித்தெல்லாம் பெரும்பாலும் எதுவும் தெரியவில்லை. இன்று அவை யாவும் பெரும்பாலாக இடிக்கப்பட்டுவிட்டன அல்லது சினிமா அரங்குகளாக மாற்றமடைந்துவிட்டன. அவற்றின் கட்டு மானங்கள் குறித்த தகவல்கள் காலக்கிரமமாகத் தொகுக்கப்பட இயலாத நிலையில், கீழ்க்காணும் தகவல்கள் அகர வரிசையில் தரப்பட்டுள்ளன.

**எட்வர்டு அரங்கம் :** 1850-60இல் (அநேகமாகக்) கட்டப்பட்டு இன்றளவும் கல்பாதேவி சாலையில் நிலைத்து உள்ளது. பிற அரங்கங்களைப் போலவே இதுவும் சீரமைக்கப்பட்டுத் தற்பொழுது சினிமாவிற்குப் பயன்படுத்தப் பட்டு வருகிறது. இங்கு குஜராத்தி நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டன.

**எல்ஃபின்ஸ்டோன் அரங்கம் :** 1853ஆம் ஆண்டு வாக்கில் கட்டப்பட்டு பம்பாயின் புகழ்பெற்ற கவர்னரின் பெயர் வைக்கப்பட்டது. வேறு எந்தத் தகவல்களும் கிடைக்கப்பெறவில்லை.[29]

**எம்பயர் அரங்கம் :** 1908இல் கட்டப்பட்டு, பம்பாய் நகர முன்னேற்ற அறக்கட்டளைக் குழுமத்திற்கு உரிமையாக்கப்பட்டது; இக்குழுமத்தின் முக்கிய அறங்காவலர்களாக ஈ.டி. சசூன் கம்பெனியின் நாதன், டாடா அண்டு சன்ஸின் ஏ.ஜே பிலிமோரியா ஆகிய இருவரும் இருந்தனர். ஆயிரம் இருக்கைகளைக் கொண்டது இவ்வரங்கம். 1930 ஆம் ஆண்டில் முதல் பேசும் படம் 'வேக பாண்ட் கிங்க்' திரையிடப்படும் வரை, இவ்வரங்கில் தொடர்ந்து நாடகங்கள்

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

நிகழ்த்தப்பட்டன. 1948இல் 'சேத் கேகஷ்ரு மோடி' முழுமையாக இதனை மறுநிர்மாணம் செய்து திரையரங்காக உருமாற்றினார்.[30]

**ஈராஸ் அரங்கம் :** 'ஷியாவக் ஷ கம்பதா' வால் 1937இல் கட்டப்பட்டது. இவ்வழகான அரங்கம் சர்ச் கேட் ஸ்டேஷனுக்கு எதிர்ப்புறத்தில் லட்சக்கணக்கான ரூபாய் செலவில் நிர்மாணிக்கப்பட்டது. இது இன்றளவும் தனது சிறப் பியல்புகளை இழந்துவிடாது பம்பாயின் தலைசிறந்த அரங்கங்களில் ஒன்றாகத் திகழ்கிறது. இன்றைக்கு இது ஒரு திரையரங்காகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது.[31]

**எஸ்பிளநேட் அரங்கம் :** 'நாடக உத்தேஜக் மண்டலி'யால் இன்றைய க்ராஃபோர்டு மார்க்கெட்டுக்கு அருகாமையில் மரத்தால் கட்டப்பட்டது இவ்வரங்கம். உத்தேஜக்கின் அனைத்து நாடகங்களும் இங்கு நிகழ்த்தப்பட்டன. இரஞ்சோத்பாய் உதயராமின் நீண்ட காலம் நிகழ்த்தப்பட்ட அனைவரையும் கவர்ந்த 'அரிச்சந்திரா' நாடகம் குறிப்பிடத்தக்கது. கம்பெனியின் நிறுவனராகவும் செயலராகவும் இருந்த கைக்குஷ்ரோ கப்ரா இந்நாடக அரங்கத்தைக் கட்டுவதில் தம்மை மனப்பூர்வமாகவும் முழுமையாகவும் ஈடுபடுத்திக் கொண்டார். இக் கம்பெனி சுமார் முப்பத்தைந்து ஆண்டுகள் வரை நீடித்தது; இவ்வாறு இவ்வரங்கம் குறைந்த கால அளவிற்காவது பயன்பட்டிருக்கக் கூடும்.

**கெயிட்டி அரங்கம் :** இதன் உரிமையாளர் தயாபாய் தோல்ஸாஜி ஆவார்; ஆனால் அவர் ஒரு நாடகக் கம்பெனிக்கு இயக்குநராகச் செயல்பட்டாரா என்பது பற்றிய தகவல் எதுவும் தெரியவில்லை. முதலில் நசீர் என்பவர் இதே இடத்தில் இதே பெயரில் ஓர் அரங்கத்தைக் கட்டினார். அதில் (கெயிட்டி) இங்கிலாந்தி லிருந்து வந்த நாடகக் கம்பெனிகள் அவர்களுடைய நாடகங்களை நிகழ்த்தினார்கள். இங்குதான் ஆங்கில நடிகை ஆக்னஸ் பிர்ச்சனோவுக்கு எதிரிடையாகத் 'தி ஹனிமூன்' நாடகத்தில் தோன்றி நசீர் மிகவும் வெற்றிகரமாக நடித்தார்.[32]

**கிராண்ட் அரங்கம் :** பலிவாலாவால் நெடுஞ்சாலையில் கட்டப்பட்ட மற்றொரு அரங்கம் இது. இந்தத் திட்டத்திற்காக அவர் ஏராளமான பணத்தைச் செலவழித்து, அதன் காரணமாகப் பெரும் பொருளாதார நெருக்கடியில் சிக்கித் தவித்ததாகக் கூறப்படுகிறது. பலிவாலா மிகவும் தைரியமானவர் என்றாலும் துயரங்கள் எப்பொழுதும் தனித்து வருவதில்லை. இவ்வரங்கம் தீப்பிடித்து எரிந்து சாம்பலாகி மண்ணோடு மண்ணானது. 1907இல் காவல் துறை ஆணையர் எஸ்.எம். எட்வர்ட்ஸ் இவ்வரங்கத்தைத் திறந்து வைத்ததாக ஷராஃப் தெரிவிக்கிறார்.

**கொல்பிதா நாடகஅரங்கம் :** பெஸ்தன்ஜி ஃபிரேம்ஜி பெலாட்டி என்பவரால் கொல்பிதாவிற்கு எதிர்ப்புறத்தில் கட்டப்பட்டது. அவர் ஏற்படுத்திய 'பெர்சியன் ஸொரோஸ்ட்ரியன் சங்க'த்திற்காக இவ்வரங்கம் கட்டப்பட்டது. இங்குதான் இயந்திர மயமான திரைகளுடன் நிகழ்த்தப்பட்ட புகழ்பெற்ற நாடகம் 'போலாத்பந்த்' இடம் பெற்றது.[33]

**இந்தி நாடக அரங்கம் :** தாதாபாய் ரத்தன்ஜி துந்தி என்பவரால் கட்டப்பட்டது. தாதிபடேல் விக்டோரியா அரங்கின் பொறுப்பை ஏற்றுக் கொண்ட பொழுது, தாதா பாய் துந்தி ஒரு புதிய கம்பெனியைத் தோற்றுவித்ததுடன் ஒரு புதிய அரங்கத்தை நிறுவவும் முடிவு செய்தார். நெடுஞ்சாலையில் ஒரு பெரிய வீட்டை வாங்கி அந்த வளாகத்தினுள்ளேயே நாடக அரங்கத்தைக் கட்டத் தொடங்கினார். இங்கு முதன் முதலில் நிகழ்த்தப்பட்ட நாடகம் கைக்குஷ்ரோ கப்ராவின் குஜராத்தி நாடகமான 'ஃபரேதன்' ஆகும். அடுத்து, உருதுவில்

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

'பெஜன்-மனிஜே', 'பெனசிர்-பத்ரெமுனிர்' ஆகியன நிகழ்த்தப்பட்டன. இறுதியில் தாம் ஒரு பெரிய செல்வந்தரிடம் வாங்கிய கடனைத் திருப்பிச் செலுத்த இயலாத நிலையில் தாதாபாய் துந்து அரங்கத்தை அவரிடமே ஒப்படைத்துவிட்டார்.

**நாவல்டி அரங்கம் :** புகழ்பெற்ற நடிகரும், ஒரு சமயம் விக்டோரியா நாடகக் கம்பெனியின் முழுமையான உரிமையாளராகவும் விளங்கிய குர்ஷேட்ஜி பலிவாலா என்பவரால் போரிபந்தர் புகைவண்டி நிலையத்திற்கு முன்னால் இருந்த திடலில் கட்டப்பட்டது. நுழைவுக் கட்டணம் அரங்கத்தில் ரூ.1.00, ரூ. 1.50 ஆகவும், தரைக்கு ஒரு அணா மட்டும் எனவும் வைக்கப்பட்டிருந்தது. அனைத்து வகைப் பார்வையாளர்களும் சமஅளவில் நிகழ்ச்சியைக் கண்டுகளிக்கும்படி இருக்கை வசதிகள் அமைந்து இருந்தன. பார்சி பிரகாஷ் கூற்றுப்படி இவ்வரங்கம் 1887இல் கட்டப்பட்டது. இன்று இதனிடத்தில் 'எக்செல்சியர் அரங்கம்' காட்சியளிக்கிறது.

**ரிப்பன் அரங்கம் :** இது பற்றிய தகவல் எதுவும் அறியப்படவில்லை.[34]

**ராயல் ஆபெரா ஹவுஸ் :** மனங்கவரும் இந்த அரங்கம் சுமார் ஏழரை லட்சம் ரூபாய் செலவில் 'ஜஹாங்கீர் ஜி ஃபர்துன்ஜி கரக்கா' என்பவரால் கட்டப்பட்டது. பாண்ட்மன் கம்பெனியின் மோரிஸ் பாண்ட் மன் இந்தக் கட்டுமானப் பணிக்கான ஆலோசனைகளை வழங்கினார். 1925ஆம் ஆண்டில்

1887இல் கட்டப்பட்ட நாவல்டி அரங்கு - மும்பை விக்டோரியா சதுக்கத்துக்கு எதிரே உள்ளது.

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

நிறைவடைந்த இக்கட்டடம், பத்தாண்டுகளுக்குப் பிறகு திரையரங்காக மாற்றப்பட்டது.

**திவொலி அரங்கம் :** 'விக்டோரியா டெர்மினஸ்' (பழைய போரிபந்தர் நிலையம்) நிலையத்திற்கு எதிர்ப்புறத்தில் 'கன்வர்ஜி பக்திவாலா' என்பவரால் கட்டப்பட்டது; தற்பொழுது இந்த இடத்தில் 'தி டைம்ஸ் ஆஃப் இந்தியா' அலுவலகம் உள்ளது. இது 1886இல் ஏற்பட்டது; ஆனால் இது கட்டப்பட்ட காலம் பற்றி உறுதியாகத் தெரியவில்லை. நேர்த்தியற்ற, ஆயத்த நாடக அரங்கமாக இது 'ஆல்ஃபிரெட் நாடக மண்டலி'க்காகக் கட்டப்பட்டது.

**விக்டோரியா அரங்கம் :** 1868 ஆம் ஆண்டில் விக்டோரியா நாடகக் கம்பெனி உருவாக்கப்பட்டபோது அதனுடைய நாடகங்களை எங்கு நிகழ்த்துவது என்ற கேள்வி எழுந்தது. 1870இல் கம்பெனி தாதிபடேலின் பொறுப்பில் வந்ததும், அவர் ஒரு புதிய அரங்கத்தை நிர்மாணிக்கும் யோசனையை முன் வைத்தார். நெடுஞ்சாலையின் வலப்புறத்தில் இருந்த ஒரு பரந்த நிலப் பரப்பில்,நாடகங்களை நிகழ்த்த எவ்வித இடையூறுகள் இல்லாத வண்ணமும், அதே நேரத்தில் இக்கம்பெனிதான் அக்காலத்திய மிகப்பெரிய ஒன்று என்பதை நிறுவும் வண்ணமும் இவ்வரங்கம் கட்டப்பட்டது.

**வெல்லிங்டன் அரங்கம் :** சேத் ரஸ்டம் ஜி தோரப்ஜி என்பவரால் கட்டப்பட்டு 1925இல் பம்பாய் ஆளுநர் 'லெஸ்லி வில்சனால்' திறந்து வைக்கப்பட்டது. இதுவும் 1930இல் திரையரங்காக மாற்றுருப் பெற்றது.

**பார்சி அரங்கின் முதன்மையான நாடக ஆசிரியர்கள்[35]**

தொடக்ககாலப் பார்சி அரங்கின் முக்கியமான நாடக ஆசிரியர்கள் அனைவரும் பார்சி இனத்தவரே என்பதில் ஐயமில்லை. அவர்கள் தமது படைப்புகளைக் குஜராத்தியிலேயே எழுதினார்கள். 1853இல் நிகழ்த்தப்பட்ட முதல் நாடகத்தின் பிரதியோ, அதை எழுதியவர் பெயரோ எங்கும் காணப்படவில்லை. இதே காலகட்டத்தில் கன்வர்ஜி நசீரால் 'கரன் கேலோ' என்னும் மற்றொரு நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டதாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. குஜராத்தின் கடைசி இந்து மன்னரான 'கரன்' பற்றிய இந்நாடகத்தில் பார்சி நடிகர்களுக்கு முறையான செயல்பாடுகளை நிகழ்த்திக் காட்ட அறிவுறுத்தும் வண்ணம் இந்துக்களின் நிபுணத்துவத்தையும், திறன்களையும் வெளிப் படுத்துகின்ற சடங்குகளும், காட்சியமைப்புகளும் இடம் பெற்றிருந்தன. நசீரின் இம்முயற்சி பெரும் வெற்றி பெற்றது. ஆயினும் இந்நாடகத்தின் ஆசிரியர் யாரென அறிய முடியவில்லை. இத்தொடக்ககால நாடகங்கள் எதுவுமே அச்சேறவில்லை எனலாம். அவையனைத்தும் கையெழுத்துப் பிரதிகளாக இருந்து, பின்னர் காலப்போக்கில் சிதைந்திருக்கக் கூடும். இந்நாடகங்களை ஒட்டியே நிகழ்த்தப் பட்ட நகைச்சுவை நாடகங்கள், அவற்றின் ஆசிரியர்கள் பற்றிய தகவல்களுக்கும் இதே நிலைதான் ஏற்பட்டது எனலாம். இந்நகைச்சுவை நாடகங்களனைத்தும் குறிப்பாக இந்துஸ்தானியிலேயே எழுதப்பட்டிருந்த போதும், இவற்றின் ஆசிரியர்கள் யாவரும் பார்சிகளே யாவர்.

குறிப்பிடத்தக்க அளவில் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் பம்பாயின் பார்சி அரங்கு நாடக ஆசிரியர்கள் குறித்த தகவல்களைக் கீழ்க்கண்டவாறு அறிய முடிகிறது.

**1. ரனினா, நானாபாய் ரஸ்டம்ஜி** ( Ranina, Nanabhai, Rustamji) (1832-1900)

பார்சி சமூகத்தின் மிகவும் நன்கறியப்பட்ட எழுத்தாளர்களுள் ஒருவரான இவர் மும்மொழிகளில் அமைந்த அகராதிக்கான அனைத்தையுமே குழந்தை

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

களுக்கான நூல்களிலிருந்து கையாண்டு எழுதினார். எண்ணற்ற சபாக்களிலும், அமைப்புகளிலும் உறுப்பினராகப் பணியாற்றிய இவர் சமூக முன்னேற்றப் பணிகளிலும் மிகவும் தீவிரமாகச் செயல்பட்டார். பல்லாண்டுகளுக்குச் செய்தித்தாள் ஒன்றின் ஆசிரியராகப் பணிபுரிந்த இவர் சொந்தமாக ஓர் அச்சகத்தையும் நடத்திவந்தார். ஷேக்ஸ்பியர் நாடக மண்டலிக்காக ரனினா ஷேக்ஸ்பியரின் 'காமெடி ஆஃப் எர்ரர்ஸ்', 'ஒத்தெல்லோ' ஆகிய இருநாடகங் களிலிருந்தும் தலா ஒவ்வொரு அங்கத்தை குஜராத்தி மொழியில் மொழியாக்கம் செய்து கொடுத்தார். இவ்விரு நாடகங்களும் 1860இல் ஆஷ்கரா அச்சகத்தாரால் வெளியிடப்பட்டன.[36] ரனினா மூன்றாவதாக எழுதிய 'ரோமியோ அண்ட் ஜூலியட்' நாடக மொழியாக்கம் 1876இல் ஃபோர்ட் பிரிண்டிங் பிரஸ்ஸால் வெளியிடப்பட்டது. மொழிபெயர்ப்பாளரின் பெயர் 'டெல்டா' (Delta) என்று அச்சிடப்பட்டது.

ரனினாவின் பிற நாடகங்கள் ஃ (1) கர்னி தேவிபர் உத்தர்னி (As you Sow, So shall you Reap), (2) காலா மேந்தா (Black Sheep), (3) ஹோம் லோ ஹாவ் (Cheating Play never thrives)[37], (4) நஜான்ஷிரின், (5) வேமாய்லி ஜார் (Suspicious Gaze), (6) சதி சாவித்திரி ஆகியனவாகும். கர்னி தேவி பர் உத்தர்னியும், நஜான் ஷிரினும் நானாபாய் கேலிச்சுவையோடு கூடிய (Satire)இன்பவியல் (Comedy) நாடகங்களை எழுதுவதிலும் வல்லவர் என்பதைக்காட்டுவனவாக அமைந்தன. 'நஜான் ஷிரின்' குழந்தைத் திருமணத்தை மையப்படுத்திய இன்பவியல் நாடகம். ஒரு பெற்றோர் ஒரு பொருத்தமான மணமகனைக் கண்டு அறிதற்குப் பெரிதும் கவலைப் படுகிறார்கள். பெண்ணின் பெற்றோரைத் தங்கள் செல்வத்தைக் கொண்டு கவர முயற்சிக்கும் வகையில் மணமகனின் குடும்பத்தினர் கடன் வாங்குகிறார்கள்; ஆனால் இறுதியில் அவர்களின் சூழ்ச்சி வெளிப்படுகிறது. புகழ் வாய்ந்த புராணக் கதையான 'சதி சாவித்திரி'யை அக்கதையின் அடிப்படையாகக் கொண்டே நாடகமாக இயற்றியதற்கான உண்மைகளை தன் முகவுரையில் நயமாகச் சித்திரிக்கிறார்.

**2. கோரி, எடால்ஜி ஜாம் ஷெட்ஜி** (Khori, Edalji Jamshedji) (1847-1917)[38]

எடால்ஜி கோரி 1865இல் பள்ளி இறுதி வகுப்பை முடித்தார். எனினும், படிப்பும், எழுத்தும் இவரது இரத்தத்திலேயே இருப்பதாகத் தெரிகிறது. 'பிரான்சு ஜெர்மனி பச்சேனி லடாய் (The France-German War, 1871)', 'ஆசியான் துருக்கி பச்சேனி லடாய் (The Asian - Turkey War, 1878)', 'அனிமல் லோர் (Animal Lore 1880)' ஆகியன இவருடைய குஜராத்தி மொழியிலமைந்த உரைநடை (Non-fiction) படைப்புகள் ஆகும்.

கோரியால் குஜராத்தியில் எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் பலவற்றைப் பின்னாளில் ஆரம் என்பார் இந்துஸ்தானியில் மொழியாக்கம் செய்தார். கோரியினுடைய நாடகங்களுக்கான உரிமைகளைப் பல்வேறு நாடகக் கம்பெனிகள் உடைமையாக்கிக் கொண்டிருந்தன. 'புல்வெர் லிட்டன்' என்பாரால் எழுதப்பட்ட சிறப்பு மிக்க ஆங்கில நாடகத்தைத் தழுவி இவரால் எழுதப்பட்ட 'தி லேடி ஆஃப் லயன்ஸ்' என்னும் நாடகமே அநேகமாக இவரது முதற்படைப்பாகும்; அது பம்பாய் நகரமக்களிடம் மிகப் பெரும் ஆதரவைப் பெற்றது. 'ஃபிரேம் ராஸ் குஸ்தாத் ஜி தலால் (பலு குஸ்)' தலைமையிலமைந்த 'தி ஜென்டில்மேன் அமெச்சூர்ஸ் கம்பெனி'க்காக இந் நாடகம் எழுதப்பட்டு அக்கம்பெனியாலேயே நிகழ்த்தவும் பட்டது.

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

இவருடைய இரண்டாவது நாடகமான 'ரஸ்டம் அன் சோரப்', ஃபிர்தாசியின், 'ஷாநாமா' வை அடிப்படையாகக்கொண்டு ஐந்து அங்கங்களில் எழுதப்பட்டது. ஆசிரியர் அந்நாடகத்தை விக்டோரியா கம்பெனிக்கு முந்நூறு ரூபாய்க்கு விற்று, 1870இல் அந்நாடகம் 'ஆஷ்கரா பிரஸ்'ஸால் வெளியிடப்பட்டது. 'தாதிபடேல் ஆரம்' அந்நாடகத்தை இந்துஸ்தானியில் மொழிபெயர்த்ததுடன், 'ரஸ்டம்' கதாபாத்திரத்தையும் தாமே ஏற்று நடித்தார்.

இவருடைய மூன்றாம் நாடகம் 'ஹஸம் வத் அன் தக்னவாஸ்' (1871). இந்நாடகம் வெற்றிபெறவில்லை என்று கூறப்படுகிறது. அடுத்து வந்த நாடகம் 'குடாபக்ஷ்' ஸொரோஸ்ட்ரியன் தியேட்டரிகல் கம்பெனிக்காக எழுதப்பட்டு 1871இல் வெளியிடப்பட்டது. அதன் கதை பெரிதும் நூதனமானது. 'நதிர்ஷா' என்னும் இளைஞன் செல்வம் மிக்க டமாஸ்கஸ் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த பெண்ணான 'பாரி பானு'வைப் பற்றிக் கேள்வியுற்று, அவள் மீது காதல் கொள்கிறான். அவளை அடைய வேண்டும் என்ற தனது ஆசையை நண்பன் ஸஃபாருதீனிடம் வெளிப்படுத்துகிறான். அனைத்தையும் கேட்டறிந்த ஸஃபாருதீனும் பாரிபானுவின் மீது காதல் கொள்கிறான். இதன் விளைவாக இவ்விரு நண்பர்களும் பகைவர்களாகிறார்கள். தங்கள் காதலியைக் காணும் பொருட்டு இருவரும் நீண்ட பயணத்தை மேற்கொள்கிறார்கள். வழியில் சில கொள்ளையர்கள் அவர்களைத் தாக்குகிறார்கள்; இருவரும், தங்கள் உடைமைகளையும், உதவியாளர்களையும் இழந்துவிட்ட போதிலும், தங்கள் நோக்கத்தை நிறைவேற்றிக்கொள்வதற்காகப் பயணத்தைத் தொடர்கின்றனர். கொள்ளையர்களில் ஒருவனான 'குடாபக்ஷ்', பாரிபானுவின் பெற்றோர்களுக்கு 'நதிர்ஷா'வைக் கண்டால் அடையாளம் தெரியாது என்ற உண்மையைப் புரிந்து கொள்கிறான். அவன் நதிர்ஷாவாக மாறுவேடம் பூண்டு டமாஸ்கஸ் நகருக்கு வந்து சேர்கிறான். தனது வஞ்சகத்தாலும், தந்திரத்தாலும் வெற்றிகரமாக அவன் பாரிபானுவை மணம் புரிந்து கொள்கிறான்.

கோரியின் ஐந்தாவது நாடகமான 'சுனானி முல்னி குர்ஷித்' (Kurshed for the price of Gold) 1871இல் வெளியிடப்பட்டது. உருது மொழியில் வந்த முதலாவது நாடகம் என உருது மொழி அறிஞர்களால் கருதப்பட்ட இந்நாடகம் 'பெஹ்ராம்ஜி ஃபர்துன்ஜி மார்ஸ்பான்' என்பவரால் இந்துஸ்தானியில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டது. தாதி படேலின் இயக்கத்தில் 'விக்டோரியா கம்பெனி'யால் இது நிகழ்த்தப்பட்டது. புகழ்பெற்ற பார்சி நடிகரான 'பாலிவாலா' கதாநாயகி 'குர்ஷித்' பாத்திரத்தை ஏற்று நடிக்க, அவரது தந்தையான 'மஞ்சேர்ஜி பாலிவாலா' குர்ஷித்தின் தந்தையாக நடித்தார். இந்நாடகம் மிகமிகப் பிரபலமடைந்தது. இதன் அதிசயிக்கத்தக்க அம்சம் என்னவென்றால் தந்தை விரித்த வலையில் வீழ்ந்த நாடகத்தில் மகளாக நடித்த அவருடைய உண்மையான மகன் பாலிவாலா விற்கப்பட்டு, மணவாழ்க்கைக்கும் தள்ளப்பட்டான் என்ற உண்மையாகும்.

*'விக்டோரியா தியேட்டரிகல் கம்பெனி'யை நிறுவிய பெருமை கப்ராஜியை மட்டுமே சேரும். இக்குழுவிற்காக 1869இல் 'பெஜன் அன் மனிஜே' என்னும் தன் முதல் நாடகத்தை, ஃபிர்தாஸியின் 'ஷாநாமா' விலிருந்து ஒரு கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு, குஜராத்தியில் படைத்தார். அது எதிர்பார்த்த அளவு வெற்றியை நிகழ்த்துதலில் பெறவில்லை என்று கூறப்படுகிறது.*

ஆறாவது நாடகம் நூர்ஜஹானை ஆரம் இந்துஸ்தானியில் மொழி பெயர்த்தார். அந்நாடகம் 'எல்ஃபின்ஸ்டோன் தியேட்ரிக்கல் கம்பெனி'யால் நிகழ்த்தப்பட்டு, 1872இல் வெளியிடப்பட்டது. அக்காலத்தில் எல்ஃபின்ஸ் டோன், விக்டோரியா ஆகிய இரண்டு கம்பெனிகளுமே நஸிர், தாதிபடேல் ஆகிய இருவராலும் கூட்டாக நடத்தப்பட்டதால் இரண்டு கம்பெனிகளின் தலைசிறந்த நடிகர்களும் நாடகங்களில் பங்கு பெற்று நடித்து வந்தார்கள். ஹைதராபாத்தின் தலைமை அமைச்சர் சர் சலார் ஜங்க் நூர்ஜஹான் நாடகத்தைக் காண அழைக்கப்பட்டிருந்தார். நாடக நிகழ்வால் பெரிதும் கவரப்பட்ட அவர் படேலையும் அவர்தம் குழுவினரையும் ஹைதராபாத் வரும்படி அழைப்பு விடுத்தார்.

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

'ஸொரோஸ்டிரியன் நாடக மண்டலி'க்காக எழுதப்பட்ட கோரியின் 'ஜலாம் ஜார்' குஜராத்தியிலேயே அமைந்ததாகும். பின்னர் அதனை ஆரம் இந்துஸ் தானியில் மொழியாக்கம் செய்தார். அது 1876இல் வெளியிடப்பட்டது. கோரி எழுதிய மொத்தம் பதினெட்டு நாடகங்களில் ஒன்பதை ஆரம் உருது மொழியில் மொழிபெயர்த்தார்.

**கப்ராஜி, கைகுஷ்ரோ, நவுரோஜி** (Kabraji, Kaikhushro, Navrojji) **1842-1904**

நாடக இலக்கியத்திற்கும், மேடை வளர்ச்சிக்கும் பெரும் பங்காற்றியுள்ள கைகுஷ்ரோ கப்ராஜி ஓர் அபூர்வமான மனிதராவார். அவர், முதன்மையான, சிறந்த பார்சி நாளிதழான 'ராஸ்ட் காஃப்தர்' இதழின் உரிமையாளராகவும், ஆசிரியராகவும் இருந்ததோடு மட்டுமின்றித் தகுதிவாய்ந்த நாடக ஆசிரியராகவும் திகழ்ந்தார்.

'விக்டோரியா தியேட்டரிகல் கம்பெனி'யை நிறுவிய பெருமை கப்ராஜியை மட்டுமே சேரும். இக்குழுவிற்காக 1869இல் 'பெஜன் அன் மனிஜே' என்னும் தன் முதல் நாடகத்தை, ஃபிர்தாஸியின் 'ஷாநாமா' விலிருந்து ஒரு கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு, குஜராத்தியில் படைத்தார். அது எதிர்பார்த்த அளவு வெற்றியை நிகழ்த்துதலில் பெறவில்லை என்று கூறப்படுகிறது.

1870இல் மீண்டும் விக்டோரியாவிற்காக 'ஜாம் ஷெட்' நாடகத்தைப் படைத்தார். இதுவும், 'ஷாநாமா'வை அடிப்படையாகக் கொண்ட போதிலும் மூலத்திலிருந்து மிகவும் மாறுபட்டு அமைந்திருந்தது. நாடகத்திற்கான முன்னுரையில் கப்ராஜி பின் வருமாறு விளக்குகிறார்ஃ

"இருந்தாலும் இரண்டு கதைகளுக்கு இடையேயும் சில வேறுபாடுகள் உள்ளன. பெஜனின் கதை முழுமையும் சிருங்கார ரசத்தில் அமைந்தால், ஜாம்ஷெட்டின் கதை முழுவதும் கருணா ரசத்தில் அமைகிறது. முதலாவது கேளிக்கை நிறைந்ததென்றால் இரண்டாவது அறிவுரை நிறைந்தது. முதலாவது கதை என்றால் இரண்டாவது பெரிதும் வரலாறு; எனவேதான் புகழ்மிக்க கோல்ட்ஸ்மித் கூட நாடகத்தை நன்கறிந்த எழுத்தாளருக்கு நாடகம் எழுதுவது மிகவும் எளிதான செயல் என்று கருதுகிறார்; இருப்பினும், பெஜன் கதையை மாற்றுருவாக்கம் செய்வதைக் காட்டிலும் ஜாம்ஷெட் கதையைக் கேளிக்கை யாகவும், இனியதாகவும் மாற்றம் செய்தல் மிகக்கடுமையான பணியாகும். பெஜனுடைய கதையில் நாடகத்திற்குத் தேவையான நிகழ்வுகளையும், சூழ்நிலைகளையும் மிகவும் எளிதாகக் காணமுடியும்;... ஆனால் ஜாம்ஷெட் கதை... ஒரு கதைக்குப் பொருத்தமான நிகழ்வுகள் இல்லாத ஒரு வரலாறு. பின்னணியில், ஜாம்ஷெட் காதல் வலையில் சிக்கவைக்கப்பட்ட விஷயம் இடம்பெறவில்லையென்றால், 'ஜாம்ஷெட்' கதை நினைவில் நிற்கும் 'ஷாநாமாவின்' மிகவும் வறட்சியான ஒன்றாகக் கருதப்பட்டிருக்கும்.

மன்னன் ஜாம்ஷெட்டின் மனம் அவன் அதிகாரத்தாலேயே விழுங்கப் பட்டது. அகந்தை காரணமாகத் தன்னைக் கடவுளாகக் கருதிக் கொண்டதால் அவனுடைய ஆட்சியில் கலகம், புரட்சி வெடித்தது. பின்னர், தோற்கடிக்கப்பட்டு, நசுக்கப்பட்டு, வறுமையில் வாடி அவன் மாண்டான். ஃபிர்தாசின் அழகான கதையை இச்சாதாரண வார்த்தைகளைக் கொண்டே முழுமையாகச் சொல்லி விடலாம். இருந்தாலும், ஃபிர்தாசி ஜாம்ஷெட்டின் அருமையையும், அவனுடைய சிறந்த செயல்களையும் பற்றிய ஒரு அற்புதமான விளக்கத்தைத் தந்திருக்கிறார்; இருந்தபோதிலும் ஒரு நாடகத்தில் நிகழ்வுகளைக் காட்டிலும் விளக்கங்கள் மிக முக்கியமானவை என்பதால் இத்தகவல்கள் நாடக வடிவத்தைக் கட்டமைக்கப்

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

பெரிதாகப் பயன்படவில்லை. உயர்ந்த கடவுளால் நியமிக்கப்பட்ட ஜாம் ஷெட்டின் புகழ்மிக்க ஆட்சியில், அரசனின் மனம் இவ்வாறு விழுங்கப்படக் காரணமாக நடந்த நிகழ்ச்சிகள் எவை? அவன் அகந்தை வயப்பட்டபோது, அவனை எதிர்த்துப் பொதுமக்கள் கலகம் செய்யவும், இறுதியில் அவனை ஆட்சியிலிருந்து விரட்டியதுக்கும் காரணமான நிகழ்வுகள் யாவை? இந்த எல்லா விஷயங்களையும் 'கிழக்கத்திய ஹோமர்' தனது வாசகர்களின் கற்பனைக்கே விட்டிருக்கிறார். இவைகளின் இல்லாமையை கவிஞர்களின் அரசன் போன்ற 'ஷாநாமா' என்ற நூலில் அனுமதித்தாலும், ஒரு நாடகத்தில் இவைபோன்ற சம்பவங்களைப் பார்வையாளர்களுக்கு முன் கொண்டு வந்து நிறுத்துவதை ஒருவர் தவிர்க்க முடியாது.

ஆகவேதான், இந்நாடகத்தில் ஜாம்ஷெட்டின் ஆட்சிக்குத் தொடர்பான அனைத்துச் சம்பவங்களையும் கண்டறிய வேண்டியிருந்தது. ஜாம்ஷெட்டின் அரசப் பதவிக்கு ஃபிர்தாசி என்னதான் துக்ககரமான முடிவைக் கூறி விளக்கியிருந்தாலும், அதைவிட மேலும் கூடுதலான துக்ககரமான காரணங் களைக் கற்பனையிலிருந்து உருவாக்கி இந்நாடகத்தின் இடைஇடையே புகுத்த வேண்டியிருந்தது. ஆணவத்தால் ஜாம்ஷெட் ஆட்சியை இழந்ததற்குப் பொருள் யாது? அது எவ்வாறு நிகழ்ந்தது? இந்த விஷயங்களை நாடகத்தில் காட்ட மிகவும் அக்கறை எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டது; இப்பொழுது, என்னுடைய திட்டத்தை நான் சுருக்கமாக விவரிக்கிறேன். முதலில், அரசனுடைய ஒழுக்கத்தாலும், கம்பீரமான தோற்றத்தாலும் பெற்ற செழிப்பு, அதிகாரம், ஆடம்பரம் ஆகியவற்றால் தன்னைத் தலைசிறந்தவனாகக் கருதிக் கொண்டதால் அவன் கர்வமும் ஆணவமும் கொண்டான். அவனுடைய ஆணவம் சிறிது சிறிதாக வளர, அவன் கர்வம் முகத்துதிகளால் கொழுந்துவிட்டெரியத் தொடங்கியது. முகத்துதி எனும் வலையில் சிக்கிய பாதுஷா கடவுளாகத் தன்னைக் கருதியதை பல அப்பாவிகள் உண்மையான மனத்துடன் ஏற்றுக் கொண்டார்கள். சில ஏமாற்றுப் பேர்வழிகள் சுயநலத்திற்காக பாதுஷாவின் அகந்தையை மேலும் வளர்த்து விட்டார்கள்; இது எவ்வாறு நிதானமாக வளர்ந்து கொண்டே வந்தது என்பதைக் காட்ட நான் முயற்சித்துள்ளேன்.

இவ்வாறு, அரசன் அப்பாவிகளுக்கும் சுயநலவாதிகளுக்கும் இடையில் நிறுத்தப்படுகிறான்; தொலை நோக்காளர்களும் அறிவாளிகளும் அவனுடைய துரதிர்ஷ்ட நிலை கண்டு மனமுடைந்தவர்களாகக் காட்டப்பட்டிருக்கிறார்கள். முக்கியமாக, அவனுடைய அமைச்சர்களும் அறிவுமிக்க ஆலோசகர்களும் அவனுடைய ஆணவத்தைப்போக்க மேற்கொண்ட முயற்சிகள் முன்னிறுத்தப் பட்டுள்ளன... இறுதியாக அவனுடைய ஆணவம் கொடுங்கோன்மை வடிவம் பெற்று, அவன் தன் கடவுள் தன்மையை வற்புறுத்தத் தொடங்கி, தன்னுடைய கல்வி, அதிகாரதின் மீது வைத்த நம்பிக்கையால் தன் அறிவார்ந்த ஆலோசகர் களிடமிருந்து விலகிச் செல்கிறான்; அவனுக்கு எதிர்மறையாகத் தோன்றிய அறிவுரைகளை வழங்கியதால் தன் கைகளாகவும் கால்களாகவும் விளங்கிய அவர்களை விட்டு வெகு தொலைவு சென்று விடுகிறான். தேவையான நேரத்தில் அறிவுரையும் உதவியும் இன்றி குணப்படுத்த இயலாத உதவியற்ற ஒரு சூழ்நிலையில் தன்னைக் காண்கிறான். அவனுடைய அகந்தை மெதுவாக அருகி இறுதியில் மனமாற்றம் ஏற்பட்டு வருந்தும் போது காலம் கடந்துவிடுகிறது. தனது அரசாட்சியை இழந்து, அலைந்து திரியும் ஒரு பிச்சைக்காரன் என்னும் இழிநிலைக்குத் தள்ளப்படுகிறான். இந்த இயற்கையான முடிவு இந்நாடகத்தில் சான்றாகக் காட்டப்படுகிறது.[39]

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

*References Cited*

Gupt, Somnath. *Hindi Natak Sahitya Ka Itihas* (History of Hindi Dramatic Literature), 2d ed. Jalandhar: Hindi Bhavan, 1949.

Gupt, Somanth. Parsi Thiyetar: Udbhav aur Vikas (The Parsi Theatre: Its Origins and Deveopment). Allahabad: Lokbharati Prakshan, 1981.

Hansen, Kathryn. Grounds for Play: The Nautanki Theatre of North India. Delhi: Manohar, 1993.

Hansen, Kathryn. '*Stri Bhumika*: Female Impersonators and Actresses on the Parsi Stage', Economic and Political Weekly of India, 29 August 1998, 2291-2300.

Hansen, Kathryn. 'Parsi Theatre, Urdu Drama, and the Communalization of Knowledge: A Bibliographic Essay', Annual of Urdu Studies 16:1 (2001), 43-63.

Kapur, Anuradha. 'The Representation of Gods and Heroes in the Parsi Mythological Drama',. In Vasudha Dalmia and H. Von Stietencron (eds.), *Represention Hinduism*: *The Construction of Religious Traditions and National Identity* (Delhi: Sage, 1995), 401- 419.

Mehta, Kumudini A. 'English Drama in the Bombay Stage in the Late Eighteenth Century and in the Nineteenth Century'. Ph.D. thesis, University of Bombay, 1960.

Mody, Nawaz B., ed. *The Parsis in Western India:* 1818 to 1920. Bombay: Allied Publishers, 1998.

Nami, Abdul Alim. *Urdu Thetar* (The Urdu Theatre). 4 vols. Karachi: Anjuman-e Taraqqi-e Urdu Pakistan, 1962-1975.

Patel, Dhanjibhai N. *Parsi Natak Takhtani Tavarikh* (A History of the Parsi Theatre), Bombay: Kaisar-i Hind press, 1931.

Saksena, Ram Babu. *A History of Urdu Literature*, 2d ed. Allahabad: Ram Narain Lal, 1940 (orig. 1924)

Sharof, Shyavaksha Darasha. *Purano Parsi Natak Takhto* (The Old Parsi Stage). Bombay, Kaisar-i Hind Press, 1950.

Willam, David. 'Theatricality, Mediation and Public Space: The legacy of Parsi Theatre in South Asian Cultural History'. Ph.D. thesis, University of Melbourne, 1999.

Yajnik, Y.K. *The Indian Theatre*. London: George Allen and Unwin, 1933.

Yusuf Ali, A. 'The Modern Hindustani Drama'. *Transactions of the Royal Society of Literature*, 2d s., 35 (1917): 79-99

Notes

1. [Gupt's Chapter 1. Gupt drew most of this chapter's contents and citations from Kumudini A. Mehta's unpublished Ph.D. thesis, 'English Drama on the Bombay Stage in the Lat Eighteenth Century and in the Nineteenth Century' (University of Bombay, 1960). Gupt's missepllings and errors of citation have been corrected and English names spelled as in Mehta's text. passages from English documents have been compared against their originals in Mehta and rendered as given there. Anglicized spellings of Parsi names have been added in square

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

brackets following their Hindi transliterations as found in Gupt]

2. John Forbes, *Oriental Memoirs*, 4 vols., London, 1813; Vol. 1, 152.
3. W. Milburn, *Oriental Commerce*, 2 vols., London, 1813; Vol. 1, 170.
4. J.H. Grose, *Voyage to the East Indies*, 2 vols., 2nd edition, London 1761. Vol. 1, 52.
5. General Department, vol. 38-A/370A for 1836, 13-14.
6. Ibid., 15.
7. Ibid., 16-18.
8. [William Newnham served the government for thirty years, first as Secretary to the Governor's Council and later as Chief Secretary. He was associated with the Bombay Theatre for more than twenty years. Mehta, 49.]
9. The Bombay Courier, 10 May 1842, and Bombay Courier, 8 May 1845.
10. [V.M. Pitale, Shrimanta Namdar Jugonnath Sunkersett Urfa Nana Sunkersett Hyanche Charitra (Bombay, 1916), 316. Mehta, 11, 145)
11. *The British Indian Gentleman's Gazette*, 30 May 1846.
12. *The British Indian Gentleman's Gazette*, 1 May 1846.
13. *The Bombay Telegraph and Courier*, 17 July 1851.
14. *The Bombay Times*, 30 July 1851.
15. [Mrs. Deacle was a professional actress who had originally been brought from England to the Sans Souci Theatre in Calcutta by J.H.Stocqueler. Stocqueler was a member of the Committee of Management of the old Bombay Theatre. Mehta, 132]
16. *The Bombay Times and Courier*, 28 August 1855.
17. Foras Salt Batty, vol. 8, for 1858-68. Foras Salt Batty, vol. 7 for 18778-85.
18. Foras Transfer File, Register No. 103.
19. *The British Indian Gentleman's Gazette*, 12 Feb. 1846.
20. [Gupt's Chapter 2, titled 'Parsi Theatre'. My chapter title corresponds to the chapter's only sub heading]
21. The Bombay Times, 2 May 1854.
22. The Bombay Times, 23 May 1854.
23. Dhanjibhai N. Patel, *Parsi Natak Takhtani Tavarikh* (Bombay: Kaisar-i Hind Press, 1931), 2.
24. Patel, 393.
25. *The Bombay Times and Journal of Commerce*, February 1846, 316, columna 3 and 4.
26. Patel, 191.
27. *Ibid.*
28. [The first section of Gupt's Chapter 3, 'The Development of the Parsi Theatre'.]
29. Shyavaksha Darashah Sharof, *Purano Parsi Natak Takhto* (Bombay: Kaisar-i Hind Press, 1950), 22

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

30. Sharof, 22-23.
31. Sharof, 23.
32. Sharof, 23.
33. Kaisar-i Hind, 2 December 1928.
34. [The former Ripon Theatre is now the Alfred Talkies on Grant Road.]
35. The second section of Gupt's Chapter 3. The playwrights have been divided by me into major and minor. The major playwrights have been listed in approximate chronological order, according to both date of birth, when known, and date of publications. The minor playwrights have been listed in alphabetical order.]
36. *Parsi Prakash*, vol. 2, 172.
37. [These three English subtitles are from J.F.Blumhardt, *Catalogue of Marathi & Gujarati Printed Books in the Library of the British Museum* (London: 1892)]
38. [Dates supplied from Pila Bhikaji Makti, Parsi Sahitya no Itihas (Navsari: 1949), 436.]
39. [Preface, *Jamshed* (Mumbai: Ashkara Press, 1870). Translated by Samira Sheikh and Kathryn Hansen.]

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

# உரையாடல்

ஏ.சி.தாசீசியஸ்

## மண்ணும் மரபும் மூச்சாக...!

ஏ.சி.தாசீசியஸ்

*தாசீ என்றும் மாஸ்டர் என்றும் அன்பாக அழைக்கப்படும் தாசீசியஸ், மிகவும் அபூர்வமான கலைஞர். அரங்கில் செயல்படவேண்டிய நாடகர்களின் உணர்வுத் தளத்தை அற்புதமாகக் கண்டுபிடித்து, அதனை நிகழ்வாக்குவதில் நிபுணர். கட்டியம் இதழ் வெளிவருவதற்கு மூலகாரணி. இவ்வுரையாடல் தமிழ் அரங்கின், குறிப்பாக ஈழ அரங்கின் பல*

ஈழத்து நாடக வரலாற்றிலும் புலம் பெயர்ந்த தமிழர்களின் நாடக முயற்சிகளிலும் ஏ.சி.தாசீசியஸ் செய்த பங்களிப்பு கணிசமானது. நாடகத்தை மூச்சாகக் கொண்டு எதையும் உயர் தளத்தில் மேற் கொண்ட மெக்கின்டைரிடம் பயிற்சி பெற்றவர் இவர். ஆங்கில வழி நாடகங்களில் கூடுதலாகப் பங்கேற்று அக்கலையினை அறிய முடிந்தது என்றாலும், பின்பு கிராமப்புறங்களுக்குச் சென்று கூத்துகள், நாட்டார் கலைகள், சித்த மரபு என்று தன் தேடலைத் தொடர்ந்த பின், தமிழ் மண்ணையும்- மரபையும் இன்று வரை பெரிதாக நினைத்துத் தனது நாடகப் பணிகளில் அவற்றை இடம் பெறச் செய்து வருகிறார். கல்வி அதிகாரியாக கொழும்பில் இருந்த போதும் பிபிசியில் பணியாற்றிய போதும், வானொலி, தொலைக்காட்சியென்று வேலைகளில் ஈடுபட்டிருந்த போதிலும் ஏதோ ஓர் வகையில் தொடர்ந்து நாடகத்தோடு தன்னை இணைத்துக் கொண்டு பயிற்சியாகவோ, தயாரிப்பாகவோ இவர் தொடர்வது முக்கியமாகப் படுகிறது. ஈழத்தமிழர்களின் நாடகப் பயிற்சியென்றால் தாசீசியஸ் பெயர் எப்போதும் சொல்லப்படுகிறது. சித்தர் மரபிலிருந்து நிகழ்கலைக்குத் தேவையானவற்றைப் பெற்று, அவற்றை நாடகப் பயிற்சிக்குப் பயன்படுத்தி வரும் தாசீசியஸ், மேற்கத்திய நாடக முறைமைகளையும் நன்கு அறிந்தவர். இன்றும், இவரிடம் பயிற்சி பெற்ற பலர் நாடகச் செயல்பாடுகளை தொடர்ந்து மேற்கொள்வதைத் தமது சந்ததி விருத்தியாகக் கருதுகிறார். நாடகப் பயிற்சி மட்டுமல்லாது எழுத்து, இயக்கம், நடிப்பிலும் ஈடுபட்டவர் இவர். தனது நடிப்பிற்காகவும், இயக்கத்திற்காகவும் ஜனாதிபதி (இலங்கை) விருதுகள் பெற்றவர்.

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

*பரிமாணங்களைப் புரிந்துகொள்ள உதவும் அரிய ஆவணமாக அமைந்துள்ளது.*

*சமீபத்தில் சுவிட்சர்லாந்திற்குப் போயிருந்த போது, சுவிஸ் நாடக இயக்குநர்கள் பீட்டர்பிரஸ்லர், ஓட்டோ ஹுப்பர் போன்றவர்களைச் சந்தித்திதேன். அவர்கள் தாசீசியசின் நாடகப் பயிற்சிகளைப் பெரிதும் மதித்தது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.* 'Strong theatre personality' *என்றார் பீட்டர் பிரஸ்லர். சுவிஸ் தமிழ் நாடகக் கல்லூரி மாணவர்கள் இவரது பயிற்சிகள் மூலம் புது அனுபவங்கள் பெற்றதாகச் சொன்னார்கள். சுவிஸில் மேடை யேறிய பல நாடகங்களுக்குப் பயிற்சியாளராக இருந்து, தமிழ் மரபை அந்நாட்டு மக்களுக்குக் கொண்டு செல்ல காரணமாகவும் இருந்திருக்கிறார். இவரது பயிற்சி அணுகுமுறையைக் கண்ட சுவிஸ்காரர்கள் அந்த நாட்டு 700வது ஆண்டைக் கொண்டாடிய போது கலாச்சாரப் பிரிவில் இவருக்கு முக்கிய இடமளித்தார்கள். புலம் பெயர்ந்த நாடுகளில் உருவாக்கப்படும் பாடத்திட்டத்திலும் ஊடகங்களிலும் பங்கேற்று வரும் தாசீசியஸிடம் சுவிட்சர்லாந்தில் இரண்டு நாட்கள் பேசினோம். அவ்வப்போது உணர்ச்சி மேலோங்கப் பேசியது, பாடிக்காட்டியது, ஆடிக்காட்டியது,வசனங்களைப் பேசிக் காட்டியதும் நேர்காணலின் போது இடம் பெற்றன.*

***ஈழத்து நாடக வரலாற்றில் யாழ்ப்பாண நாடக அரங்கக் கல்லூரிக்கு முக்கிய பங்கிருப்பதாகப் பலரும் கூறுகிறார்கள். நீங்கள் அதில் முக்கிய பயிற்சியளிப்பவராக இருந்துள்ளீர்கள். அக்கல்லூரி எப்படி தொடங்கப்பட்டது? பயிற்சிகள் எப்படி அமைந்தன?***

அந்தக் கல்லூரியைக் குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம் தொடங்கினார். அவர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் நாடக மரபை ஈழத்தில் தோற்றுவித்த, கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தின் மாணவர். அவருடைய நாடகங்களில் பங்கேற்ற அனுபவமும் கொண்ட ஒரு பேராசிரியர். அவர்தான் யாழ்ப்பாண நாடக அரங்கக் கல்லூரியைத் தோற்றுவித்தார். நானும் அவரும் நாடகம் தொடர்பான ஓர் உயர் கல்வியை ஒன்றாகச் செய்தவர்கள். அப்போது தமிழ், சிங்கள மக்களுக்கு நான் அளிக்கும் பயிற்சிகளைக் கண்டார். பிறகு ஒரு நாள் "யாழ்ப்பாணத்திற்கு வாருங்கள் அங்கு நீங்கள் யாழ்ப்பாண மக்களுக்கு இந்தப் பயிற்சியைத் தாருங்கள்" என்று சொன்னார். கொழும்பிலிருந்து 250 மைல் தூரமுள்ள யாழ்ப்பாணத்திற்கு வாராவாரம் சென்று வருவது கடினமாகத் தெரிந்தது. நான் கொழும்பில் கல்வி அதிகாரி. நிறைய பொறுப்புகள் கொண்ட பதவி. அதே நேரம் சண்முகலிங்கத்தின் பேச்சைத் தட்டவும் மனமில்லை.

"நீங்கள் கல்லூரியை ஆரம்பியுங்கள் பயிற்சியைத் தொடங்குவோம். வரவேற்பைப் பொறுத்து பிறகு முடிவு செய்யலாம்" என்றேன். அவர், கவிஞர் கந்தவனம், காரை சுந்தரம்பிள்ளை, வள்ளிநாயகம், இராமலிங்கம் போன்ற முக்கியமானவர்களுடன் இணைந்து அந்த நாடக அரங்கக் கல்லூரியைத் தொடங்கியிருந்தார். சண்முகலிங்கம் எப்போதும் கூட்டு முயற்சியில் நம்பிக்கை யுடையவர் என்பதைக் குறிப்பிட விரும்புகிறேன். அவர் நினைத்திருந்தால் தனியொருவராகக் கூடத் தொடங்கியிருக்க முடியும். ஆனால் பலரையும் இணைத்துக் கொண்டு தொடங்கியது முக்கியமானதாகும். முதல் வாரம் நான் அங்குப் பயிற்சிக்காகப் போயிருந்தேன். வெள்ளி இரவு புறப்பட்டு சனி காலை போய்ச் சேர்ந்தேன். ரயில் பயணம், அதற்கு முன்பே நாடகப் பயிற்சி பற்றி விளம்பரம் செய்திருந்தார்கள். அறிந்தவர்கள் நெடுந்தீவிலிருந்து, 170 கிலோ மீட்டர் தூரமுள்ள திரிகோணமலை, காட்டுப்பகுதியான முல்லைத் தீவு... இப்படி வெகுதூரமான பகுதியிலிருந்தும் நீண்ட... பிரயாணத்தை மேற்கொண்டும் வந்திருந்தார்கள். அவர்களில் பலர் முப்பது ஆண்டுகள், நாற்பது ஆண்டுகள் நாடக அனுபவம் கொண்டவர்கள். அவர்கள் ஒரு முறையான பயிற்சியைப் பெற

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

விரும்பியது எனக்கு மகிழ்ச்சியாக இருந்தது. உதாரணம் எ.ரி.பொன்னுத்துரை, அரசையா.. அதே போல் சிறுவர்களும் வந்திருந்தார்கள். ஒவ்வொரு வாரமும் போய்க் கொண்டிருந்தேன். வாரம் இரண்டு நாள் பயிற்சி நடக்கும். இப்படி நடந்து கொண்டிருக்கும் போது ஒரு நாள் இனக்கலவரம் வெடித்தது. ஒரு நேரம் எனது வீட்டில் நாங்கள் சேலையை இடுப்பில் கட்டிக் கொண்டு ஜன்னல் வழியாக வெளியேறி உயிர் பிழைத்தோம்.

பிறகு அங்கு என் மனைவி விமலாவையும் மகள் கவிதாவும் இருப்பது ஆபத்தென உணர்ந்து யாழ்ப்பாணத்திற்குப் போனார்கள். இந்த நேரம் பதவி உயர்வு பெற ஆறு மாத ஆசிரியப்பணி அனுபவம் தேவையென்று சொன்னார்கள். இதைச் சாக்காக வைத்துக் கொண்டு நானும் யாழ்ப்பாணம் வந்து விட்டேன். பயிற்சியை நன்றாகச் செய்ய முடிந்தது. தேவையான போது வார நாட்களிலும் அளிக்க முடிந்தது. வார நாட்களில் ரயில் மூலம் வந்து போவதைக் கூட கே.எம்.வாசகர் என்ற வானொலி தயாரிப்பாளர் எளிமைப்படுத்தியிருந்தார். அதாவது அவர் எனக்கு ஏதாவது வானொலிப் பணி தந்து அதைச் செய்து வரும்படி சொல்வார். அதற்காக ரயில் அனுமதியும் பெற்றுத் தந்தார். இந்தப் பின்னணியில் பயிற்சி பெற்ற மாணவர்கள் இன்று வரை நாடகத்தைச் செய்து கொண்டிருக்கிறார்கள் அல்லது மற்றவர்களுக்குப் பயிற்சி அளித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

***நீங்கள் அளித்த பயிற்சி இன்றும் பலரால் பேசப்படுகிறது. அப்படி என்ன பயிற்சியளித்தீர்கள்? எப்படி அளித்தீர்கள்?***

நான் கிறிஸ்தவ குடும்பத்தில் பிறந்து கிறிஸ்துவ கிராமத்தில் வாழ்ந்தவன். எங்களுடைய மண்ணில் கிறிஸ்தவக் கூத்து போடுவார்கள். அயலூரில் காத்தவராயன் கூத்து எப்பவும் பாடப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும். எனக்கு கூத்தில் ஈடுபடுவதற்கு இதுவும் ஒரு காரணம். வற்றாப்பிள்ளை, கதிர்காமம் கோவிலுக்குப் போகிறவர்கள் கால்நடையாக எங்கள் ஊரைக் கடந்து போவார்கள். போகும் போது காத்தவராயன் கூத்துப்பாடல்களைப் பாடியபடியேதான் போவார்கள். இது பல நூற்றாண்டுகளாக நடைபெறும் பயணம். இந்தக் காத்தவராயன் கூத்து மெட்டுகள் ஒரு துள்ளல் நடைபோன்றது. இது என் காதில் எப்போதும் விழுந்தபடியே இருக்கும். நானும் அந்த நடையை நடந்து பார்ப்பேன். ஊருக்கு வரும்பக்தகோடிகளுக்கு கிராமத்தவர்கள் உணவு பரிமாறுவோம். அதாவது ஊரின் முன்னிலையில் வந்து கொண்டிருக்கும் போதே சிறுவர்கள் அறிந்து ஓடிவந்து எத்தனை பேர் என்று ஊரில் சொல்வார்கள். உடனே சாப்பாடு தயாராகும். அவர்கள் ஊர் வந்து சேர்ந்து கை, கால் கழுவி முடிக்க சாப்பாடும் தயாராகிவிடும். அடுத்து இரண்டு மணி நேரத்தில் வேறொரு குழு வரும் வெயிலில் வருபவர்களுக்கு நாங்கள் கை, கால் கழுவுவதற்குத் தண்ணீர் கொண்டு வந்து தயாராக வைத்திருப்போம். அப்போதெல்லாம் செருப்பு இல்லாமல் வெறும் காலில்தான் வருவார்கள். இது ஒரு சமூகத்தொண்டு போல நடக்கும். அது எனக்கு கண்கொள்ளாக்காட்சி. இந்தப் பயணம் முடிந்து பல மாதங்கள் ஆன பின்பும் இப்பாடல்களை அனைவரும் பாடிக் கொண்டிருப்போம். அப்போதெல்லாம் சினிமா பாட்டு கிடையாது. இப்படி எனக்கு இரு வகையான கலை மரபு அறிமுகமாகியது ஒன்று கிறிஸ்துவ மரபு, இன்னொன்று இந்து மரபு.

***கிறிஸ்துவ மரபில் என்ன நடந்தது என்று சொல்லுங்களேன்?***

எங்களுக்கு முன் ஆறுமுக நாவலர் இருந்தார். அவர் வெள்ளைக்காரர் களுடன் நெருக்கமாக இருந்தார். விவிலியத்தை தமிழில் மொழி பெயர்த்ததோடு அது பற்றிய கேள்வி பதிலையும் மொழி பெயர்த்துக் கொடுத்தார். இதே போல்

*எங்களுக்கு முன் ஆறுமுக நாவலர் இருந்தார். அவர் வெள்ளைக்காரர்களுடன் நெருக்கமாக இருந்தார். விவிலியத்தை தமிழில் மொழி பெயர்த்ததோடு அது பற்றிய கேள்வி பதிலையும் மொழி பெயர்த்துக் கொடுத்தார். இதே போல் சைவர்களுக்கும் ஒரு வினா-விடை தயாரித்தார். அவர்தான் கூத்து, குடியுடன் இருப்பதைக் கண்டு, குடியை ஒழிக்க கூத்தையும் தள்ளி வைத்தார். இப்படி சைவர்களைக் கட்டுப்படுத்திய அவர், கிறிஸ்தவர்களைக் கட்டுப்படுத்த முடியவில்லை. ஆகவே கிறிஸ்தவர்கள் அந்தக் கூத்தைக் காப்பாற்றினார்கள்.*

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

சைவர்களுக்கும் ஒரு வினா-விடை தயாரித்தார். அவர்தான் கூத்து, குடியுடன் இருப்பதைக் கண்டு, குடியை ஒழிக்க கூத்தையும் தள்ளி வைத்தார். இப்படி சைவர்களைக் கட்டுப்படுத்திய அவர், கிறிஸ்தவர்களைக் கட்டுப்படுத்த முடிய வில்லை. ஆகவே கிறிஸ்தவர்கள் அந்தக் கூத்தைக் காப்பாற்றினார்கள். இதனால் ஈழத்தின் தென்பாங்கு கூத்து மரபை சைவர்கள் கைவிடும்படியானது. முதலில் மரபைக் காப்பாற்றிய சந்தோஷம் எனக்கும் உண்டு. அம்மரபில் அகவல், ஆசிரியம் நிறைய உண்டு. இதை இன்றும் ஓர் ஈழத்துக் கிராமத்துவாசி பாடிக்காட்டுவார். நமது பழந்தமிழ் இலக்கிய பரணி, கழிநெடிலடி என்றாலும் பாடிக்காட்டுவார். நமது பழந்தமிழ் இலக்கிய இசை மரபு. அத்தனையையும் ஒரு படிப்பறிவில்லா கிராமவாசியால் பாட முடியும். பிறகு இந்தக் கலையில் கிறிஸ்துவர்கள் தங்கள் கதையைப் புகுத்தி விட்டார்கள். ஆனால் உண்மையில் இது ஈழத்தமிழரின் மரபு தான்.

***நீங்கள் மரபைத் தேடி கிராமம் கிராமமாகப் போனது எப்போது நடந்தது?***

கொழும்பில் சுமார் எழுபது ஆங்கில நாடகத் தயாரிப்புகளில் ஈடுபட்டு பின் என்னுடைய தாய்மொழி நாடகத்திற்குத் திரும்பும் போது நான் என்னுடைய மரபில் ஆழமாக இருக்க வேண்டும் என்று விரும்பினேன். ஆங்கில நாடகம் செய்வது எளிதென்றுபட்டது. அதாவது Well made plays செய்வது பெரிய சவால் இல்லை என்று நினைத்தேன். ஆகவே கிராமம் கிராமமாகப் போய் நமது கூத்து மற்றும் பிற வடிவங்களைக் கற்கத் தொடங்கினேன். இதைக் கேள்விப்பட்ட கே.எம்.வாசகர் "உனது தேடலை வானொலிக்காகப் பதிவு செய்ய நான் போக்குவரத்தைப் பார்த்துக் கொள்கிறேன்" என்றார். மிகவும் உதவியாக இருந்தது. அப்போதுதான் சித்தமரபின் மூச்சுப் பயிற்சியை அறியும் வாய்ப்புப் பெற்றேன். ஒரு நாள் அந்தப் பயிற்சியைக் காலையில் செய்து கொண்டிருக்கும் போது சுபசிங்க என்ற சிங்களவர் மூலிகை பறிப்பதற்காக வந்து கொண்டிருந்தார். அவர் வந்து "என்ன செய்யற?" என்றார். "சும்மா கொஞ்சம் உடற்பயிற்சி" என்றேன். அவர், "இல்லை இது வெறும் உடற்பயிற்சியில்லை சித்த வைத்தியத்திற் குள்ளாக வரும் உடற் பயிற்சியைச் செய்கிறாய்" என்றார். பிறகு அவருடன் பேசியபோது அவர் கண்டி அரசருடைய மருத்துவரின் வழித்தோன்றல் என்று அறிந்தேன். பிறகு அவர் தனது வைத்தியச் சுவடிகளைக் காட்டினார். அத்தனையும் தமிழ் எனக்கு எதுவும் படிக்க வராது எனது முன்னோர்கள் சொன்னதை மனப்பாடம் செய்து கொண்டு விட்டேன் என்றார். அவர் தான் மூலத்திலிருந்து மூச்சு பயிற்சியை எப்படி செய்வது என்று சொல்லிக் கொடுத்தார். மூச்சை மட்டுமல்லாது நீரையும் மூலம் வழி உள்ளுக்கெடுக்கலாம் என்று அவர் சொன்னார். கற்றும் தந்தார். சொல்லித் தந்தவை அனைத்தும் தமிழில் இருந்தது. ஐம்புலன்களையும் அடக்கி விட்டு காற்றை மூலத்தால் கொண்டு வருகிற பயிற்சி ஒரு புது-தனி அனுபவம். ஒவ்வொரு புலனையும் கட்டுப்படுத்துகிற பயிற்சி யையும் சுபசிங்கத்திடமிருந்து தான் பெற்றேன். இவை எல்லாமே தமிழ் சித்த வைத்தியம் என்பதை உணர்ந்தேன். ஐம்பொறி, ஐம்புலன், பஞ்சபூதம் பயிற்சி களையும் அவர் தான் சொல்லித் தந்தார். அப்போது அவர் சிலவற்றை யாரிடமும் பகிரவோ சொல்லித்தரவோ வேண்டாம் என்றார். ஆனால் சுவிஸ் தமிழ்நாடகக் கல்லூரிக்கு ஐம்பொறி பயிற்சியில் சிலவற்றை அளித்த போது அவர்கள் உடனே அதைச் செய்யக் கூடியதாகவும், அனுபவம் பெறக்கூடியதாகவும் இருந்ததைப் பார்க்க முடிந்தது. ஆனால் மூலம் வழி செய்யக் கூடிய பயிற்சியை இதுவரை யாருக்கும் சொல்லித்தர முடியவில்லை. சமீபத்தில் ஜப்பானிய, சீன மரபைக் காணும் போது அவர்களிடம் இந்தப் பஞ்சபூதப் பயிற்சி இருப்பதை அறிய முடிந்தது.

*கொழும்பில் சுமார் எழுபது ஆங்கில நாடகத் தயாரிப்புகளில் ஈடுபட்டு பின் என்னுடைய தாய்மொழி நாடகத்திற்குத் திரும்பும் போது நான் என்னுடைய மரபில் ஆழமாக இருக்க வேண்டும் என்று விரும்பினேன். ஆங்கில நாடகம் செய்வது எளிதென்றுபட்டது. அதாவது Well made plays செய்வது பெரிய சவால் இல்லை என்று நினைத்தேன். ஆகவே கிராமம் கிராமமாகப் போய் நமது கூத்து மற்றும் பிற வடிவங்களைக் கற்கத் தொடங்கினேன்.*

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

*கலை வடிவங்களைத் தேடியது?*

யாழ்ப்பாணத்தில் கோண்டாவில் என்ற இடத்தல் நடந்த கோவலன் கதையை அறிய முடிந்தது. அது மிகவும் வித்தியாசமாக இருந்தது. அந்தக் கூத்தை நடத்தியவர்கள் தாழ்த்தப்பட்ட வகுப்பைச் சேர்ந்தவர்கள். இதைப் பதிவு செய்து கே.எம். வாசகர் உதவியோடு வானொலியில் ஒலிபரப்பினோம். இது அக்கலையை நிகழ்த்திய மக்களுக்கு ஒரு தலைநிமிர்வைக் கொடுத்தது. ஐந்து நாட்கள் அவர்களுடன் இருந்து இந்தப் பதிவை மேற்கொண்டேன். முதலில் அவர்களுக்கு நிறைய கூச்சம் தயக்கம் இருந்தது. பிறகு எனக்காக அந்தக் கலையை முழுமையாக நிகழ்த்திக் காட்டினார்கள். நான் இது மட்டும் அது மட்டும் என்ற கட்டுப்பாடுகள் விதித்துக் கொள்ளாமல் எல்லா கலை வடிவங்களையும் தேடினேன். மன்னார் மாவட்டத்தில் ஒரு அழகான அமைதியான கிராமம் நறுவிலிக் குளம். அந்தக் கிராமத்தில் ஒரு கூத்தை வைத்திருந்தார்கள். அதை வெளியில் எங்கும் போட மாட்டார்கள். நான் அவர்களிடம் அதைப்பார்த்த பின் இதை வானொலியில் போடப்போகிறேன் என்றேன். ஊர் கூடிப் பேசி சடங்கு செய்து சீட்டுக்குலுக்கிப் போட்டுதான் முடிவுசெய்தார்கள். அது ஒரு கிறிஸ்துவ கிராமம் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அந்தக் கூத்தை எழுதியவர் கப்ரியேல் கவி. இவர் மதுரை தமிழ்ச் சங்கத்தில் பண்டிதர் பட்டம் பெற்றவர். அவர் எழுதப் பயன்படுத்திய எழுத்தாணி இன்றும் அந்தக் குடும்பத்தில் இருக்கிறது. ஏதாவது எழுதுவதாக இருந்தால் அதை வைத்துக் கீறி விட்டுதான் பிறகு எழுதுகிறார்கள். மன்னார் கூத்து வடிவ ராகங்களில் அமைந்த அந்தக் கூத்தில் நிறைய சடங்குகள் இருந்தன. அதற்கு மூன்று அடுக்கு மேடை பயன்படுத்தப்பட்டது. அரசன், பிரதானிகள், மக்கள் முறையே மேலிருந்து கீழாக மேடை பயன்படுத்தப்பட்டது. இலையொன்று பிரிந்த மாதிரி மேடை அமைப்பு இருந்தது. ஆரம்பராசா என்பவர் கூத்தை வைக்க வேண்டும் என்றால் அதற்கு முன்னதாக வீட்டுக்கொருவர் பங்கேற்கும் விருந்து நடைபெறும். பின்தான் அவரை அழைத்து வருவார்கள். கூத்து முடிகிற நேரம் மங்களராசா இருப்பார். அவர் கூத்து முடிந்ததும் உடையைக் கழட்டாமல் ஊர் கோயிலில் பாடி பின்தான் வீட்டுக்குப் போவார். ஊர் முழுவதும் அவர் வீட்டிற்குப் போய் உண்டபின் அவர் உண்பார். இப்படியான கூத்து மன்னார் மாவட்டம் மாதோட்டப்பாங்கில் இருக்கிறது.

*தேடலில் கதிர்காமு அண்ணாவியார் என்பவரைச் சந்தித்தேன். அவருக்கு அப்போது வயது 82. காத்தவராயன் கூத்து அண்ணாவியார் அவர். அவர் ஒரு கூத்தைப் பற்றிப் பேசி விட்டு இன்னொன்றைப் பேசும் போது தனது கொண்டையை அவிழ்த்து விடுவார். பிறகு முடிப்பார். பேசுவார். இது பலமுறை நடந்தபின் அவரிடம் கேட்டேன். "என்ன அண்ணாவியார் அடிக்கடி கொண்டையை அவிழ்த்து விடுகிறீர்கள்?" அவர் சொன்னார் "பாடும் ஒவ்வொருத்தரும் ஒவ்வொரு பாத்திரம் மாறும்போது இதைச் செய்ய வேண்டும்" என்றார்.*

இந்தத் தேடலில் கதிர்காமு அண்ணாவியார் என்பவரைச் சந்தித்தேன். அவருக்கு அப்போது வயது 82. காத்தவராயன் கூத்து அண்ணாவியார் அவர். அவர் ஒரு கூத்தைப் பற்றிப் பேசி விட்டு இன்னொன்றைப் பேசும் போது தனது கொண்டையை அவிழ்த்து விடுவார். பிறகு முடிப்பார். பேசுவார். இது பலமுறை நடந்தபின் அவரிடம் கேட்டேன். "என்ன அண்ணாவியார் அடிக்கடி கொண்டையை அவிழ்த்து விடுகிறீர்கள்?" அவர் சொன்னார் "பாடும் ஒவ்வொருத்தரும் ஒவ்வொரு பாத்திரம் மாறும்போது இதைச் செய்ய வேண்டும்" என்றார். அவர் தனது 12 வயதில் பால காத்தவராயன் வேஷம் போட்ட போது, எழுபது வயது தாத்தா கூத்து சொல்லிக் கொடுத்ததாகச் சொன்னார். அப்போ மூந்நூறு வயது பாரம்பரியமுள்ள கூத்தை ஒருவர் சொல்லித் தருகிறாரே என்ற மதிப்போடு கற்றுக் கொண்டேன். அதிலிருந்து நான் செய்கிற நாடகத்தின் மீது பக்தி வந்தது. அவர் ஆடுகிற கூத்தில் ஈச்சம் தடியை எடுத்து சிறு சிறு துண்டுகளாக வெட்டி பட்டி மாதிரி கட்டுவார்கள். நீண்ட ஈச்சம் தடியோடு ஒரு பட்டி அணிந்திருந்தால் முதல் முறை ஆடுகிறவர் என்று பொருள். இரண்டு பட்டியெனில் இரண்டு முறை ஆடுகிறார் என்று பொருள். ஐந்து அல்லது ஏழு பட்டி இருந்தால் அவர் நீண்ட காலமாக ஆடக் கூடியவர் என்று பொருள்.

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

***நீங்கள் பார்த்த கூத்துக்களில் பார்வையாளர்கள் யாராக இருந்தார்கள். அவர்களின் அமர்விடங்கள் எப்படி அமைந்திருந்தன?***

இந்துக்கள் கூத்துக்கு இந்துக்கள் மட்டும்தான் பார்வையாளர்கள் கிறிஸ்துவர்கள் கூத்துக்கு இந்துக்களும் வருவார்கள். ஏனென்றால் இந்துக்களிடம் எல்லா கடவுள்களையும் தங்கள் கடவுளாக ஏற்கிற ஒரு பண்பு இருக்கிறது. ஆனால் கிறிஸ்துவர்களிடம் அப்படி இல்லை. திருநீலகண்டன் அல்லது தேவசகாயம் பிள்ளை நாடகம் கூத்துக்கு வரும் இந்துக்கள் அவ்வளவு பேரும் பிற்பாட்டுப் பாடுவார்கள். கிறிஸ்தவர்களும் பிற்பாட்டுப் பாடுவார்கள். அதற்கேற்ப கூத்திலும் சமய தர்க்கம் நடக்கும். மாமன் மைத்துனர் விளையாட்டு மாதிரியும் சில நேரம் தோன்றும் இது சந்தோஷமாக இருக்கும் வேளை, ஒரு நேரம் சண்டையாகவும் முடிந்தது.

***தலித்துகளின் பங்கேற்பு எப்படி அமைந்தது?***

கிறிஸ்துவர்கள் கூத்தில் சாதிப்பாகுபாடு பார்க்காததால் அந்தப் பிரச்சினையே இல்லை. ஆனால் இந்துக் கூத்துகள் என்று வருகிற போது வேளாளர் எனப்பட்டவர்கள் கூத்து அருகில் போக மாட்டார்கள். தூரத்திலிருந்து தான் பார்ப்பார்கள் அல்லது தங்கள் வீட்டிற்கு அழைத்து கூத்து பார்ப்பார்கள். அப்போது மற்றவர்கள் வரமாட்டார்கள். அப்படியான ஒரு பாரம்பரியம் இருந்தது. ஈழத்து வேளாளர்கள் தமிழகத்து நாடகக் கம்பெனிகளை ஈழத்துக்கு வரவழைத்துப் பார்த்தார்கள் என்றால் தங்களிடம் இல்லாத ஒன்று ஒதுக்கப்பட்ட மக்களிடம் இருப்பதால் சகிக்க முடியவில்லை. ஆகவே இந்தியாவிலிருந்து கொண்டு வந்து பார்க்கும்படியானது. அப்படி வந்தது தான் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் குழு, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகக் குழு. இப்படி வந்த நேரத்தில் சில நேரம் தலித்துகள் உட்கார்ந்து நாடங்களைக் காண முடியாமல் நின்று மட்டுமே பார்க்க வேண்டிய நிலை இருந்தது.

***சரி... மரபைத் தேடி கிராமம் கிராமமாகப் போக வேண்டும் என்று ஏன் நினைத்தீர்கள்?***

ஒன்று ஃ சின்ன வயதிலிருந்தே கூத்து என்னைக் கவர்ந்தது.

இரண்டு ஃ பள்ளி, கல்லூரிகளில் ஆங்கில நாடகத் தயாரிப்புகளில் ஈடுபட்டு பின் கொழும்பு போன போதும் அங்கு ஆங்கில நாடங்களின் பயிற்சி தயாரிப்பில் ஈடுபாடு, ஆங்கில நாடகப் படிப்பு... எல்லாமே உலக நாடக அனுபவத்தைத் தந்தாலும் பரிமாணத்தைப் பெற்றாலும் எப்பவும் ஓர் அந்தரத்தில் நிற்பது மாதிரி உணர்வு. நான் யார்? என்னுடைய மரபிலிருந்து வேரிலிருந்து நான் வரவேண்டும். நான் காத்தவராயன் கூத்து ஆடும் போது, நாட்டுக் கூத்தைப் பாடும் போது ஆங்கில நாடகங்கள் பார்ப்பவர்கள், ஆங்கிலேயர்கள் ரசிக்கிறார்கள் என்றால் ஏன் என்னுடைய முழுமையையும் தரக்கூடாது? மற்றது எங்களது பாடல் வடிவங்கள் கூட, கொடக் கொம்பரா என்பவர், "கொஞ்சம் மாற்றி இவற்றை எல்லோரும் பார்க்கும் படி ஏன் செய்யக் கூடாது? முடிந்தால் செய்யுமய்யா?" என்றார். ஒவ்வொரு கிறிஸ்துமஸ் நாளன்றும் ஊருக்குப் போவேன். அம்மாவிடம் நான் இந்த நாடகம் போட்டேன், அந்த நாடகம் போட்டேன் என்பேன். எல்லாவற்றையும் அமைதியாகக் கேட்டு விட்டு கடைசியில் கேட்பாள் "நீ எண்டைக்கு என்னைப்போல தமிழ் மட்டும் தெரிந்துவங்களுக்கு நாடகம் போடப்போகிறாய்" என்றார். எல்லாவற்றையும் யோசித்தேன். ஒரு கிறிஸ்துமஸ் அன்று திடீரென முடிவெடுத்து அதை ஏர்னஸ்ட் மெக்கன்டைரிடமும் சொன்னேன். "இதுதான் தர்மம்" என்று அவர் சொன்னார். இந்தப் பின்னணியில் தான் நான் மரபைநோக்கிப் போனேன். கிராமம் கிராமமாகப் போனேன்.

*கிறிஸ்துவர்கள் கூத்தில் சாதிப்பாகுபாடு பார்க்காததால் அந்தப் பிரச்சினையே இல்லை. ஆனால் இந்துக் கூத்துகள் என்று வருகிற போது வேளாளர் எனப்பட்டவர்கள் கூத்து அருகில் போக மாட்டார்கள். தூரத்திலிருந்து தான் பார்ப்பார்கள் அல்லது தங்கள் வீட்டிற்கு அழைத்து கூத்து பார்ப்பார்கள். அப்போது மற்றவர்கள் வரமாட்டார்கள். அப்படியான ஒரு பாரம்பரியம் இருந்தது.*

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

*பதிவு செய்தலை எப்படி மேற்கொண்டீர்கள்? எப்படி கற்றீர்கள்?*

நான் எப்பொழுதும் ஒன்றைத் தெளிவாக அறியாமல் செய்ய மாட்டேன். ஒருவர் தெரியாததை அரைகுறையாகச் சொல்லும் போது எனக்கு எரிச்சல் வரும். அப்படியோர் எரிச்சலை நான் பிறருக்குத் தரவிரும்பவில்லை. ஆகவே நான் அறிந்து , தெளிவு பெற்றுத்தரவே விரும்பினேன். நான் கற்ற ஏழாண்டு கால கண்டி நடனம் எதையும் எளிதில் கற்கவும் உதவியது. அப்படி நான் சரியாகப் பிடிக்கும் போது சொல்லித்தருபவர்கள் திறந்த மனதோடு சந்தோஷமாகச் சொல்லித் தந்தார்கள். நானும் கண்டி நடனத்திற்கும் வேறு வடிவங்களுக்கும் ஏதாவது உறவு இருக்கிறதா? என்று பார்த்துக் கொண்டே இருந்தேன்.

*கிராமப்புறக் கலைஞரிடம், மக்களிடம் எப்படி உறவாடினீர்கள்? ஏதாவது பிரச்சனை இருந்ததா?*

எந்த இடத்திலும் எனக்குப் பிரச்சனை இல்லை. காரணம், நான் வானொலியில் கலைகளை மட்டும் இடம் பெறச் செய்யாமல் நான் பெற்ற அனுபவம், மக்களின் அன்பு, உபசரித்த விதம் எல்லாவற்றையும் இடம் பெறச் செய்தேன். இதைக்கேட்ட மக்கள் நீங்கள் கலைகளைப் பதிவு செய்ததோடு எங்களிடமும் பழகினீர்கள் எங்களைப் பற்றியும் சொன்னீர்கள் என்று மகிழ்ந்தார்கள். அதனால் எங்கு போனாலும் இரண்டு மூன்று நாட்களாவது தங்க வேண்டி வந்தது. எனக்கு அப்போது கிடைத்த மேலதிகாரிகளும் உதவியாக இருந்தார்கள். அதனால்பொறுமையாகச் செய்ய முடிந்தது; அவர்களின் ஆத்மாவைக் கொண்டு வர முடிந்தது. ஆகவே வெறும் பதிவாக மட்டும் போகாமல், கலை சார்ந்த பிற விஷயங்களையும் கொண்டு வந்தது திருப்தியாக இருந்தது. மக்கள் ஒருவரோடு ஒருவர் மனம் விட்டு, கள்ளங்கபடில்லாமல் பழகுகிறார்கள் என்பதையும் இடம் பெறச் செய்தேன். இதையெல்லாம் நானும் கற்றேன். இன்று கூட பயிற்சியின் போதுதான் நான் ஆசான், மீதி நேரமெல்லாம் நான் வேறு மாதிரி, வயது வித்தியாசமின்றி பழக முயல்கிறேன்.

*நான் வானொலியில் கலைகளை மட்டும் இடம் பெறச் செய்யாமல் நான் பெற்ற அனுபவம், மக்களின் அன்பு, உபசரித்த விதம் எல்லாவற்றையும் இடம் பெறச் செய்தேன். இதைக்கேட்ட மக்கள் நீங்கள் கலைகளைப் பதிவு செய்ததோடு எங்களிடமும் பழகினீர்கள் எங்களைப் பற்றியும் சொன்னீர்கள் என்று மகிழ்ந்தார்கள். அதனால் எங்கு போனாலும் இரண்டு மூன்று நாட்களாவது தங்க வேண்டி வந்தது. எனக்கு அப்போது கிடைத்த மேலதிகாரிகளும் உதவியாக இருந்தார்கள்.*

*ஈழத்தில் புதியதாக கூத்தாட விரும்பும் ஒருவர் எப்படி கற்றுக் கொள்ள முடியும்?*

முன்பு சொன்ன தொடக்க ராஜா, கடைசி ராஜா இருவரும் ஒழுக்க முள்ளவர்களாக இருக்க வேண்டும். சுத்தமானவர்களாக இருக்க வேண்டும். கடைசி ராஜா இரு பெண்டாட்டிக்காரனாகவும், சண்டை போடுகிறவனாகவும் இருந்தால் ஊர் செழிக்காது என்ற நம்பிக்கை மக்களிடம் இருந்தது. அதனால் தன்னைச் சுத்தமாக வைத்துக் கொள்ள வேண்டும் என்ற எண்ணமிருக்கும். பால காத்தவராயனாக நடிப்பவர் துஷ்டனாக இருந்தால் அங்கு அவருக்கு வாய்ப்பில்லை. ஏனென்றால் அவரை ஒரு நல்ல காரியத்திற்கு ஒரு சகுனம் போல் பார்க்கிறார்கள் . நல்ல பேர் எடுத்தவனாக இருக்க வேண்டும். அவனைத்தான் கூப்பிடுவார்கள். அதனால் தான் என்னவோ, சாமிக்கு எப்படி முதலில் படைப்பார்களோ அப்படி இந்த மனிதர்களுக்குக் கொடுக்கும் பழக்கம் இருந்து வந்திருக்கிறது. ஊரில் தற்செயலாகப் பிரச்சினையென்றால் பிரச்சனை தீரும் வரை அங்குக் கூத்து நடைபெற முடியாது. கூத்தாடவில்லையென்றால், மழையில்லையென்றால், "கூத்தாடவில்லை அதனால் மழை பெய்யவில்லை" என்பார்கள். "அதனால் ஊர் செழிக்கவில்லை" என்பார்கள்.

*ஈழத்துக் கூத்து மரபில் பெண்களுக்கு எந்த மாதிரியான இடம் அளிக்கப்பட்டிருந்தது?*

ஆண் உழைத்து களைத்துப் போய் தான் கூத்துப் பயிற்சிக்கு வருவார்கள். அவர்கள் படித்தவர் என்பதை விட பாடக் கூடியவர்கள். கூத்துப் பயிற்சி நடக்கிற நேரம், அங்கு ஊர் மக்கள் திரண்டு விடுவார்கள். பெண்கள் பாய், ஜமக் காளத்துடன் வருவார்கள். சிலர் சிறு சிறு வேலைகள் செய்து கொண்டே கூத்துப்

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

பயிற்சியைப் பார்ப்பார்கள், கேட்டுக் கொண்டிருப்பார்கள். பக்கத்தில் சற்றுத் தள்ளி, பிள்ளைகள், நடைபெறும் கூத்துப் பயிற்சியைக் கேட்டு அவர்கள் பழகிக் கொண்டிருப்பார்கள். அண்ணாவியார் கூத்தை நன்றாக அறிந்த ஒருவரை அனுப்பி பிள்ளைகளுக்குத் தேவையானவற்றைச் சொல்லித் தர சொல்வார். பனையோலையைக் கொளுத்தி அவர்கள் பழகிக் கொண்டிருக்க அரிக்கேன் விளக்குகளில், தீப்பந்தங்களில் பெரியவர்கள் பயிற்சி பெறுவார்கள். சில நேரம் பாடல்கள் மனப்பாடமாகவில்லையென்றால் அண்ணாவியார் சொல்வார். "டேய் ராவுக்குப் பாடமிருக்குது வீட்டுல, நாளைக்குத் தானா வரும் என்பார்". அதாவது வீட்டக்காரப் பெண்கள் ஆண்களுக்குச் சொல்லித் தருவார்கள். தாளம் பிறளுது என்றால் அடுத்த நாள் சரியாக வரும். அதாவது இரண்டாவது பயிற்சி வீட்டில் நடக்கிறது. ஏனென்றால் அடுத்த நாள் தன் புருஷனைப் பார்த்து பிறர் சிரிக்கக் கூடாதல்லவா? பெண்களின் பங்கை இப்படிச் சொல்லலாம். அப்போது பெண்களின் நேரடிப் பங்கேற்பு இல்லை. ஆனால் இப்போது இருக்கிறது.

***கூத்தின் இசைக் கருவிகளாக அப்போது என்னென்ன இருந்தன?***

கூடுதலாக மத்தளம், சல்லாரி, ஜால்ரா,சங்கு, சிரட்டை(கொட்டாங்குச்சி), கடற்கரையில் இருக்கும் சில்லுகள், சாம்பல் நிறத்தில் இருக்கும் அவற்றைப் பயன்படுத்துவார்கள். ஏதோ ஒரு மரத்தின் பட்டையைப் பயன்படுத்துவார்கள். அது கபில நிறத்தில் மென்மையாக இருக்கும். அடித்தால் பலத்த சப்தம் வரும். ஒரு வித்தியாசமானதாக இருக்கும். நான் வானொலியில் கூத்தை ஒலி பரப்பும் போது வாத்தியக் கருவிகள், பாட்டுகளின் ராகங்கள், அண்ணாவிமார்கள் பற்றி... என்று பலவற்றையும் சொல்லிச் சொல்லி தயாரித்தேன். அதனால் நிகழ்ச்சி சிறப்பாக இருந்தது. மக்கள், கிராமங்கள் பழக்க வழக்கங்கள் பற்றிச் சொன்னதில் மக்களுக்கும் மகிழ்ச்சி. ஆகவே என்னால் தொடர்ந்து சிறப்பாக ஒலிபரப்பில் ஈடுபட முடிந்தது. அதனால் இன்று ஈழத்தில் எந்த நாடகத்திலும் நாட்டுக் கூத்துப்பாடல்கள் இல்லாமல் நிகழ்த்தப்படுவதில்லை என்று சொல்லுமளவுக்குச் சூழல் மாறியுள்ளதில் மகிழ்ச்சிதான். இதற்கு நான் மட்டுமே பொறுப்பல்ல என்பதையும் கூறிக்கொள்கிறேன்.

*கூடுதலாக மத்தளம், சல்லாரி, ஜால்ரா,சங்கு, சிரட்டை(கொட்டாங்குச்சி), கடற்கரையில் இருக்கும் சில்லுகள், சாம்பல் நிறத்தில் இருக்கும் அவற்றைப் பயன்படுத்துவார்கள். ஏதோ ஒரு மரத்தின் பட்டையைப் பயன்படுத்துவார்கள். அது கபில நிறத்தில் மென்மையாக இருக்கும். அடித்தால் பலத்த சப்தம் வரும். ஒரு வித்தியாசமானதாக இருக்கும். நான் வானொலியில் கூத்தை ஒலி பரப்பும் போது வாத்தியக் கருவிகள், பாட்டுகளின் ராகங்கள், அண்ணாவிமார்கள் பற்றி... என்று பலவற்றையும் சொல்லிச் சொல்லி தயாரித்தேன். அதனால் நிகழ்ச்சி சிறப்பாக இருந்தது.*

***ஆங்கிலேயர்கள் நாடகப் பயிற்சி அளித்தபோது உங்களுக்கு எப்படி இருந்தது? அவர்களுடன் இணைய முடிந்ததா?***

ரிச்சர்ட் ஷெக்னர் என்ற அமெரிக்க நாடகக் கலைஞரை இலங்கைக்கு அழைத்திருந்தார்கள். அவர் அங்கு வந்தபோது, முதலில் உங்கள் கலை வடிவங்களைக் காட்டுங்கள் என்றார். நானும் தம்மஜாகுவும் சேர்ந்து, நான் தமிழ்க் கலை வடிவங்களையும் அவர் சிங்களக் கலை வடிவங்களையும் செய்து காட்டினோம். எல்லாவற்றையும் பார்த்த அவர், "எனக்கு எல்லாம் புதியதாக இருக்கிறது" என்றவர் "ஆத்மாவைத் தேடும் பயிற்சியை எப்படிச் செய்தீர்கள்" என்று வியந்தார். மேலும் நான் மூச்சுப் பயிற்சியைச் செய்து காட்டியபோது அவர் ஒவ்வொன்றையும் விரிவாகக் கேட்டறிந்தார். யூதரான அவர் தனது ஹீப்ரு மொழியிலுள்ள ஓலங்களைச் செய்து காட்டி பகிர்ந்து கொண்டார். இது தொடர்ந்த போது எங்களுக்குள் ஓர் ஊடாட்டம் நடந்தது. மிக நன்றாக இணைய முடிந்தது. ஒருநாள் பயிற்சிக்கு வந்தவர், எங்களுடன் மூன்று நாட்கள் இருந்தார். கொழும்பில் அவரது பயிற்சியில் நாங்கள் கலந்து கொண்டு நிறைய கற்றோம்.

***மீண்டும் உங்களின் ஆரம்ப காலம் பற்றிய ஒரு கேள்வி, நீங்கள் பெற்ற நடிப்புப் பயிற்சி பற்றியும் அது உங்கள் நடிப்புக்கு உதவியது பற்றியும் சொல்லுங்களேன்?***

பேராதனைப் பல்கலைக்கழத்திற்குப் போன உடனே அங்கு ஆங்கில நாடகங்கள் ட்ராம் சொக் என்கிற பெயரில் பேரா.ஆஸ்கி ஹெல்பே செய்து

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

கொண்டிருந்தார். அதில் சேர வேண்டுமென்று விரும்பினேன். அதனால் ட்ராம் சொக்கில் சேர்ந்து நாடகப் பயிற்சியில் ஈடுபட்டேன். அது எனக்கு வித்தியாசமாக இருந்தது. நிறைய நாடகத் தயாரிப்புகளிலும் பங்கேற்றேன். அவற்றில் ஒன்று 'அன்டொர்ரா' அதில் நான் உதவி தயாரிப்பளாராக இருந்தேன். மார்க்சிம் கார்க்கியின் 'பெட்டி ஃபுர்ஷ்வா', லோயர் டெப்த்ஸ்', பிராண்டல்லோவின் 'இன்செர்ச் ஆஃப் சிக்ஸ்கேரக்டர்ஸ்'... இப்படி சில நாடகங்கள் போட்டோம். அவை வித்தியாசமான அனுபங்களாக இருந்தன. நான் எல்லா நாடகங்களிலும் மேடை நிர்வாகத்திலும் ஈடுபடவே விரும்பினேன். ஏனென்றால் அப்போதுதான் பலவற்றையும் கற்றுக் கொள்ளலாம். அப்போது எனக்கு பதினெட்டு வயது. அப்போது சு.வித்யானந்தம் ஒரு கூத்துக் குழுவை அமைக்க நடிகர்களைத் தேர்வு செய்த நேரம்,நானும் போய் கலந்து கொண்டேன். ஆனால் அது அவருக்குப் பிடிக்கவில்லை. 'ஓட்ரா ஓட்ரா' என்று 'நீ ஒரு தமிழன்தான். அங்கு ஆங்கில நாடகத்தைக் கற்றுக் கொண்டிருக்கிறாய் அதை விட்டு விடாதே' என்றார். எனக்கு வருத்தம் தான், ஆனாலும் போய் விட்டேன். பேராதனையில் ஒரு நாள் ஒரு நடிகர் வரவில்லை. அதை நான் செய்த போதும் அனுபவம் நன்றாக இருந்தது. பிறகு கொழும்புக்கு மெக்கன்டைரைப் பார்க்கப் போகும் போது பேரா.ஹெல்பே ஒரு கடிதம் கொடுத்து விட்டிருந்தார். நான் அந்தக் கடிதத்தோடு லேனல் வெண்டுக்குப் போனேன். அங்கு நாடக ஒத்திகையில் ஈடுபட்டிருந்தார். அப்போது அவர் மெக்கன்டைர் ஒரு சுப்ரீம் கோர்ட் நீதிபதியைத் திட்டிக் கொண்டிருந்தார். அதைப் பார்த்த போது எனக்குப் பயமாக இருந்தது. அதனால் மெதுவாக நழுவிப் போய் விட்டேன். பிறகு ஒரு நாள் திடீரென்று நான் வேலை செய்கிற இடத்திற்குப் போன் வந்தது. "நான் எர்னெஸ் மெக்கன்டைர் கதைக்கிறேன்" என்றார். "ஓம் தெரியும்" என்றார். "ஹெல்பே கடிதம் கொடுத்து விட்டாரே ஏன் கொண்டு வரவில்லை" என்று கேட்டார். "நான் வர்ரத்துக்கு தான் இருக்கேன்" என்றேன், பிறகு போய் பார்த்து அவரிடம் சேர்ந்து கொண்டேன். "என்ன பழகப் போகிறாய்" என்றார். "நடிக்கப் போகிறாயா?" என்றார். 'இல்லை என்றேன்'. பிறகு,"ஒவ்வொரு நாளும் பயிற்சி பெறுகிற நேரம் மேலே போய் இந்த வசனம் வருகிற போது சீன்கள், வேண்டும் சரியான நேரத்தில் இறங்க வேண்டும். உனது மூச்சும் உனது எண்ணிக்கையும் ஒன்றாக இருக்க வேண்டும். இன்று உனது பயிற்சி ஆரம்பமாகிறது" என்றார். முதல் நாள் பயங்கரத்திட்டு, பிறகு காவலாளியிடம் சொல்லிவிட்டு இரவு முழுவதும் சீன்களை ஏற்றுவது இறக்குவதுமாக இருந்தேன். சரியான தோள் வலி. அடுத்த நாள் அவர் சொன்ன போது சொன்னபடி இறக்கினேன். அவரால் நம்ப முடியவில்லை. "It is ok" என்றார். பிறகு நல்ல வார்த்தை வரும் என்று நினைத்தேன். வரவில்லை. அடுத்தடுத்து நான் வேலை செய்வதைப் பார்த்து விட்டு, "உன் மூச்சுப் பயிற்சி சரிவருகிறது போல் இருக்கிறது" என்றார். பிறகு திடீரென ஒரு நாள் ஒளியமைப்பைச் செய்யச் சொன்னார். "லைட்டிங் எனக்குத் தெரியாது" என்றேன். "இன்னிக்கு அவன் வரமாட்டான் போய்ச் செய்" என்றார். நடுக்கம் தான் ஆனாலும் செய்தேன். நான் எதையும் நுட்பமாகக் கவனித்து வந்ததால் உதவியாக இருந்தது. சரியான தாளத்தோடு மூச்சுவிடும் பயிற்சியை விடாமல் செய்து வந்தேன். இதையெல்லாம் மெக்கன்டைர் பார்த்தார். பிறகு ஒரு நாள் "நீ இந்த நாடகத்திற்கு உதவி இயக்குநர்" என்றார். அப்படி இப்படி நிறைய வேலை தந்து தன்னம்பிக்கையை வளர்த்து விட்டார். பயிற்சியில் குறிப்பாகச் சொல்வதாக இருந்தால் என்னை நான் உணருதல், தாள லயத்தைக் கண்டுபிடித்தல், தாள லயம் என்பது உடலுக்கான ரிதம் அல்ல, ஆத்மாவுக்கான ரிதம். அதை நாம் கண்டுபிடிக்க வேண்டும். கண்டுபிடிக்கும் போது உடலை வருத்திக் கண்டுபிடிக்கவும் வேண்டி வரும். அந்த நேரம் மனோபலம் வலிமையடையும். உதாரணத்திற்கு "விரலை மட்டும் இறுக்கும்

*பயிற்சியில் குறிப்பாகச் சொல்வதாக இருந்தால் என்னை நான் உணருதல், தாள லயத்தைக் கண்டுபிடித்தல், தாள லயம் என்பது உடலுக்கான ரிதம் அல்ல, ஆத்மாவுக்கான ரிதம். அதை நாம் கண்டுபிடிக்க வேண்டும். கண்டுபிடிக்கும் போது உடலை வருத்திக் கண்டுபிடிக்கவும் வேண்டி வரும். அந்த நேரம் மனோபலம் வலிமையடையும். உதாரணத்திற்கு "விரலை மட்டும் இறுக்கும் போது மணிக்கட்டு இறுகக் கூடாது" என்றார்.*

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

போது மணிக்கட்டு இறுகக் கூடாது" என்றார். நான் மூன்று மாதத்திற்குப் பிறகு, "நான் இதற்குத் தகுதியானவன் இல்லை" என்றேன். "எனக்கு மணிக்கட்டும் இறுகுது" என்றேன். வந்து பார்த்தவர் சொன்னார் "அடேய் நீ சரியாகத்தான் செய்கிறாய்" என்றார். அதற்குப் பிறகு உடலின் ஒவ்வொரு பகுதியையும் தனித்தனியாக இயங்கச் செய்ய முடிந்தது. அதனால் ஓரிடத்தை இறுக்கமாகவும் இன்னொரு இடத்தைத் தளர்வாகவும் வைக்க முடிந்தது.

அந்த நிலையில் இருந்து கொண்டு பல நல்ல காரியங்களைச் செய்யலாம் உதாரணத்திற்கு ஆட்களைத் திரும்பிப் பார்க்க வைக்கலாம். மேலும் தேவைக்காக ஒரு காரியத்தைச் செய்வதற்கு அந்தப் பயிற்சி நமக்குள்ளே வந்து விடும். பிறகு ஐம்பொறிகளையும் ஐம்புலன்களையும் அடக்கி, அந்தத் தளத்தில் இருந்து கொண்டு மூச்சுப் பயிற்சியை மேற்கொள்கிற நேரம் ஒரு தாள லயம் கிடைக்கும். இதைக் குழுவாகச் செய்கிற போதும் தனியாகச் செய்கிற போதும் ஒருகட்டுப் பாட்டை உணரலாம். அப்போது மற்றவர்களுடன் இணைந்து அடங்கி வேலை செய்யவும் தயாராகி விடுவோம்; பிறகு ஆளுமையோடு தனியாகச் செய்யவும் தயாராகி விடுவோம் என்கிற நிலையொன்று வரும்.

***இந்தப் பயிற்சிகளை அளித்தது மெக்கன்டைரா?***

அநேகமாக நான் ஐராங்கினி சேரசிங்கவிடமிருந்துதான் பெற்றிருக்க வேண்டும். அவர்தான் இப்படியான மூச்சுப் பயிற்சிகளில் ஈடுபட்டிருந்தார். மெக்கன்டைர் அதிகமாக நாடகம், அரங்கம் என்று இருந்தார். அவருடைய ஆகச் சிறப்பு என்னவென்றால் குரல் வரும் மூச்சிலிருந்து திரியாமல் இடையறாமல், ஒலியெழுப்பி அப்படியே மேலெழுப்பும் சிறப்பை செய்ய, வேறொருவரால் முடியாது என்று நினைக்கிறேன். மூச்சில்லாமல் மூச்சிலிருந்து குரல் ஒலியெழுப்பி படார் என்று நிற்கும். இதைக் கேட்கிற உணர்வைக் கொண்டு படம் கூட வரையலாம். ஒரு புள்ளியிலிருந்து அப்படியே விரித்துக் கொண்டு போய் வியாபிக்கும் தன்மை. எனக்கு இப்படியான பயிற்சிகள். இது அரிய வாய்ப்பு. சிங்களவர் என்றால் வெளிநாடு போய் கற்க நிறைய வாய்ப்பு கிடைத்தது. தமிழர்களுக்கு வாய்ப்பு கிடைத்ததே இல்லை. உதாரணத்திற்கு பிரிட்டிஷ் கவுன்சில் ஸ்காலர்ஷிப் தமிழருக்குக் கிடைத்ததே இல்லை. நல்ல வேளையாக பயின்ற சிங்களவர்கள் எங்களுக்குக் கற்ற பயிற்சிகளை அளித்தார்கள். ஆகவே இந்த ஐம்பொறி, ஐம்புலன் பயிற்சியில் சிறக்க முடிந்ததற்குக் காரணம், என்னுடைய வேர். அதையும் புரிந்து கொண்டு போனதால் எனக்கு உதவியாக இருந்தது. கூடவே புத்தபிக்குகளிடமிருந்து உச்சாடனம் செய்வதைக் கற்றேன். பல்கலையில் படிக்கும்போது பல புத்தபிக்கு நண்பர்கள் இருந்தார்கள். இவற்றையெல்லாம் விட நம்முடைய அண்ணாவிமார்கிட்டயும் நம்மோட வைத்தியர்மார்கிட்டயும் போகத் தொடங்கியது. மிக முக்கியமான ஒன்றாகப் பார்க்கிறேன். அதையும் இதையும் இணைக்கிற நேரம் எனக்குப் பல புதிய விஷயங்கள் கிடைத்தன. பெரிய தன்னம்பிக்கையும் ஏற்பட்டது. அந்தத் தமிழ் வைத்தியர்களில் தலைமையாசிரியராக இருந்த மெத்தம்போல் ஒரு கிறித்துவர். ஆனால் அவரது செயல்பாடுகளில் ஒரு தமிழ்த்தன்மை வடிவம் இருக்கும். ஒரு முறை அவரை ஒலிப்பதிவுக்காக அழைத்த ஞாபகம். 'சரி வர்ரேனைய்யா' என்று சொல்லி விட்டு வந்தார். அவர் ஒரு மணிநேரம் முன்னதாக வந்து விட்டார். காரணம் நல்ல நேரமாம். இலங்கை வானொலி நிலைய வாசலில் ஒருபெரிய பட்டு சால்வை,பட்டு வேட்டி உடுத்தியிருந்தார். பெரிய சந்தனப் பொட்டு வைத்திருந்தார். நான் அவரைக் கடந்து போகும் போது "வணக்கம் ஐயா" என்றார். திரும்பிப் பார்த்தால் மெத்தம்போல். "என்னப்பா மொத்தமான தொரு பொட்டு", "ஸ்... இத நீங்கள் நையாண்டி பண்ணக் கூடாது" என்றார். அப்படியான

*அநேகமாக நான் ஐராங்கினி சேரசிங்கவிடமிருந்துதான் பெற்றிருக்க வேண்டும். அவர்தான் இப்படியான மூச்சுப் பயிற்சிகளில் ஈடுபட்டிருந்தார். மெக்கன்டைர் அதிகமாக நாடகம், அரங்கம் என்று இருந்தார். அவருடைய ஆகச் சிறப்பு என்னவென்றால் குரல் வரும் மூச்சிலிருந்து திரியாமல் இடையறாமல், ஒலியெழுப்பி அப்படியே மேலெழுப்பும் சிறப்பை செய்ய, வேறொருவரால் முடியாது என்று நினைக்கிறேன். மூச்சில்லாமல் மூச்சிலிருந்து குரல் ஒலியெழுப்பி படார் என்று நிற்கும்.*

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

தோரணையில்தான் அவர் என்னுடன் பழகத் துவங்கினார். அவர்தான் நாட்டு வைத்தியம் தொடர்பாக பலவற்றைச் சொல்லித் தந்தார். "என்னை கிறுக்கன்" என்று சொல்வார்கள் என்று சொல்லிக் கொண்டே இருந்தார். வன்னியில் அண்ணாவிகளாக இருக்கிறவர்கள் கற்றுத் தந்தார்கள். அவர்களில் ஒருவர் சுபசிங்க அவர் தமிழர் அல்ல. சிங்களவர். ஆனால் தமிழ்ப் பாடங்களைப் படித்து எனக்குச் சொல்லித்தந்தார். அவை முழுக்க முழுக்க தமிழ் நாட்டு முறைகள் என்று சொன்னார். அவர்தான் மூச்சுப் பயிற்சியில் குறிப்பாக மூலம் வழி நீரை உள்ளுக்கு எடுப்பதை சொல்லித் தந்தார்.

மெத்தம்போல் மூச்சுப் பயிற்சியைக் கையுடன் இணைத்து அளித்தப் பயிற்சி சக்தி வாய்ந்தது. செய்யும் போது கை சுடும், அப்படியே சிறிது நேரம் தொடர்ந்தால் கொப்புளம் வரும். அப்படி எனக்கு வந்தது. நான் அந்தப் பயிற்சியை பெரும்பாலும் யாருக்கும் தர மாட்டேன். அப்படி தந்தால் ஒன்று திட்டுவார்கள் அல்லது பயப்படுவார்கள். அதனால் அதன் சக்தியைக் குறைத்துத் தான் கற்றுக் கொடுக்க நேர்ந்தது. மெத்தம்போலின் பல பயிற்சிகள் நோயை விரட்டக் கூடியவை. குறிப்பாக வயிற்றுப்பிரச்சனை. சந்தனப்பொட்டு முக்கியம். குளிர் மையானது என்பார். நெற்றிக்குவிப்பைக் கண்ணாகப் பார்க்க வேண்டும் என்பார். இன்று என்னால் மூச்சுப்பயிற்சியைப் பலருக்கு அளிக்க முடிகிறது. அவரது பயிற்சிகள் மூலம் பலர் பலன் அடைந்திருக்கிறார்கள் என்றால் அது மெத்தம்போல், நாட்டு வைத்தியர்கள் போன்றவர்களிடம் கற்றுக் கொண்டதுதான்.

***இப்போது மெக்கன்டைர் பற்றிய விஷயத்திற்கு வருவோம். அவர் முதலில் யார்? என்ன சொல்லித் தந்தார்?***

அவர் ஒரு யாழ்ப்பாணத்தமிழர். கோப்பாய் தமிழர். அவர் செயிண்ட் பேட்ரிக்ஸில் படித்திருக்கிறார் என்று நினைக்கிறேன். அவர் ஒரு விமான ஓட்டியாக இருந்தார். விமானப் படையில் பத்து ஆண்டுகள் பணிக்குப் பின் வேலையை விட்டு விட்டு நாடகத்துறைக்கு வந்தார். மேலைநாடுகளில் நிறைய பயிற்சி செய்தார். மிக முக்கியமான நாடக இயக்குநராக கொழும்பு திரும்பினார். தமிழன், ஆனால் அவனொரு நாடகன். மிகப்பெருமதியான நாடகன். இன்று ஓய்வாக ஆஸ்திரேலியாவில் இருக்கிறார். அவர் இலங்கையில் நாடகங்கள் செய்து கொண்டிருந்த போது மேற்குலக நாடுகளுடன் அவருக்குத் தொடர்பு இருந்தது. பலர் நாடகங்களை மேடையேற்றி விட்டு, இலங்கைக்கு வருவார்கள், ஓய்வெடுப்பதற்கு அப்போது அவர்கள் தங்களின் தயாரிப்பு அனுபவங்களை மெக்கன்டையரிடம் பகிர்ந்து கொள்வார்கள். அந்த நேரங்களில் நான் அவர்களுக்குப் பணிவிடை செய்து பகிர்தலைக் கேட்பேன். அது ஓர் அனுபவம். நிறைய அறிய முடிந்தது.

***நீங்கள் அடிக்கடி மெக்கன்டைரின் நாடகப் பயிற்சியளிக்கும் முறை பற்றி உயர்வாகச் சொல்கிறீர்கள். அது எப்படி அமைந்தது?***

நன்றாக எழுதப்பட்ட இப்சன், டென்னிஸி வில்லியம், ஆஸ்கார் ஒயில்டு, ஆர்தர் மில்லர், ஹென்றி ஜெயசேனா நாடகங்களில் ஒரு சிறப்பான கட்டமைப்பு இருக்குமே அது நமக்குத் தெரிந்தது. அப்படியான நாடகங்களை எப்படித் தொடங்கி, நடுநிலைப்படுத்திக் கொண்டு போய், உச்சநிலையை எப்படி அடைய வேண்டும். அதற்கு இசை எப்படி வரலாம், நடிப்பு எப்படி அமையலாம், தொனி எப்படி இருக்க வேண்டும் என்று பலவற்றை இணைக்கிற நேர்த்தி - வடிவமைப்புக்கு நான் மெர்க்கன்டையரைத்தான் சொல்வேன். அப்படி உச்சநிலைக்குக் கொண்டு போகும்போது அப்படியே பொத்தென்று இறக்காமல் படிப்படியாக இறக்குவார். அந்தத் தன்மையை பலரும் 'அட' என்று தான் பேசுவார்கள். இது ஒரு

*நன்றாக எழுதப்பட்ட இப்சன், டென்னிஸி வில்லியம், ஆஸ்கார் ஒயில்டு, ஆர்தர் மில்லர், ஹென்றி ஜெயசேனா நாடகங்களில் ஒரு சிறப்பான கட்டமைப்பு இருக்குமே அது நமக்குத் தெரிந்தது. அப்படியான நாடகங்களை எப்படித் தொடங்கி, நடுநிலைப்படுத்திக் கொண்டு போய், உச்சநிலையை எப்படி அடைய வேண்டும். அதற்கு இசை எப்படி வரலாம், நடிப்பு எப்படி அமையலாம், தொனி எப்படி இருக்க வேண்டும் என்று பலவற்றை இணைக்கிற நேர்த்தி - வடிவமைப்புக்கு நான் மெர்க்கன்டையரைத்தான் சொல்வேன்.*

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

பாலியல் அனுபவம் போன்றது, அதன் முடிவு பொத்தென்று விழுவதல்ல. அங்கே நின்று சுகிக்க வேண்டும். அந்தச் சுவை போன்றது. நாடக உச்சநிலை இல்லையென்றால் சுவையே இருக்காது. அப்படியான ஓர் அணுகுமுறை அவரைத் தவிர வேறு யாரிடமும் நான் காணவில்லை. இன்றும் நான் அப்படிச் செய்யும் போது அவரைத் தான் நினைப்பேன். இன்றும் அவர் எனக்கு வழிகாட்டியாக இருந்து வருகிறார். சமீப காலமாக அவரை நினைப்பது குறைவு. காரணம். உடனடி அரங்கில் (Instant Theatre) நிறைய செய்கிறேன். அதனுடைய போக்கு வித்தியாசமானது. அங்கேயும் அவர் தந்த தன்னம்பிக்கை உதவுகிறது.ஆகவே அரங்கில் எது எது எந்த அளவு இருக்க வேண்டும் என்று உணர்ந்து அறிந்து செயல்முறைப்படுத்துவது முக்கியமாக அமைந்தது. ஒலி-ஒளியை உணரச் செய்வார்... உள்வாங்கச் செய்வார். இப்படி நிறைய சொல்லலாம். மேலும் மேடையில் கூட்டத்தைக் காட்டுவதற்கு குறைந்த எண்ணிக்கையிலான நடிகர்களை வைத்துக்கொண்டு பெரிய கூட்டத்தையும் மேடை நிறைய ஆட்களை வைத்து சிறியதாகவும் அவர் ஏற்படுத்தும் காட்சிகள் பிரமிப்பை ஏற்படுத்தக் கூடியன. அவரது பங்களிப்பு, பயிற்சிகள் தமிழ், சிங்கள நாடக அரங்கில் இன்றும் பேசப்படுகின்றன. இலங்கையில் எந்தப் பெரிய நாடகக்காரர், சினிமாக்காரரை எடுத்துக் கேட்டாலும் மெக்கன்டைர் பாதிப்பைச் சொல்வார்கள்.

***உங்களைப் பற்றிச் சொல்லும் போதும் நாடக அரங்கில் மிகவும் கண்டிப்பானவர், எதையும் சரியாகச் செய்ய வேண்டும் என்று நினைப்பார். இல்லையேல் கோபம் வரும் என்கிறார்கள். அப்படியான அணுகுமுறை மெக்கன்டைரிடமிருந்து வந்திருக்குமா?***

எனக்கு மெக்கன்டைர் முதலில் தந்த வேலை, திரைச் சீலைகளைக் கீழிறக்கும் வேலை. அவரோ எதையும் இப்படிச் செய் அப்படிச் செய் என்று சொல்லமாட்டார். "எனக்கு இந்த வேலை நிறைவேறியாகணும். அதற்கான பொருட்கள் இருக்கின்றன. செய்யுங்கோ?" என்பார். அந்தத் திரைச் சீலையைத் தரையில் முட்ட விடக்கூடாது. அதனால் நான் இரவு அங்கே தங்கி விடியற்காலை மூன்று மணி வரை பயிற்சி செய்தேன். அதாவது திரைச் சீலையை ஏற்றி இறக்கி பயிற்சி செய்தேன். சில நேரம் செய்து முடித்த பிறகு மேற்குலகில் இப்படியான ஒரு முறை இருக்கிறது என்பார். அதை நாம் பரிசோதித்து தேவைப்பட்டால் நம்முடைய முறையையும் இணைத்துப் புதியதாகச் செய்யலாம். சில நேரம் இயந்திர கதியாய் செய்தால் 'சரியில்லை' என்பார். "எதையும் அனுபவித்துச் செய்" என்பார். "எதிலும் ஒரு தாள லயம் இருக்க வேண்டும்" என்பது அவரது பிடிவாதம்.

***அந்தத் தாள லயம் தமிழிலிருந்து பெற்றதா? அல்ல நாடகத்திற்கானதா? அல்லது செயல்முறைக்காக அவர் சொன்னதா?***

அவருக்கும் தமிழ் வேலைமுறைக்கும் தொடர்பில்லை. காரணம் அவர் சிறு வயது முதற்கொண்டே கொழும்பில் வாழ்ந்தவர். அவர் தமிழ் பேசுவதே அரிது. தற்செயலாகப் பேசினால் அவரது தமிழை நாங்கள் கேலி செய்வோம். அவரது அணுகுமுறைகளில் கூடுதலாக மேற்கத்திய முறைகளைக் காணலாம். சமகால மேற்கத்திய நாடக உலகோடும் அவருக்குத் தொடர்பு இருந்தது. உதாரணமாக அமெரிக்காவில், இங்கிலாந்தில் மேடையேறும் நாடகத்தைச் சம காலத்தில் கொழும்பில் மேடையேற்றுவார்.

***மெக்கன்டைரின் கண்டிப்பு எப்படிப்பட்டது? உங்களிடம் கண்டிப்பு இருப்பதற்கு அவர்தான் காரணமா?***

நிச்சயமாக. காரணம் எனக்கொரு வழிகாட்டி அவர். நல்லதாகச் செய்வதோடு சொல்லவும் செய்வார். பத்து பேர் வந்திருக்கும் நேரத்தில் நான்

*பத்து பேர் வந்திருக்கும் நேரத்தில் நான் தாமதமாக வந்தால் பத்து x பத்து நிமிஷம் உழைப்பு அங்கு அநியாயமாகப் போகிறது. எனக்காகக் காத்திருக்கிற நேரம் உங்களோட மனசுக்குள்ள வர்ர சின்னச் சின்ன எரிச்சல்கள். அவை உங்களை சரியாக, முழுமையாக ஈடுபடத் தாமதப்படுத்தும். மேலும் நான் தாமதமான காரணம் சொன்னால் என் மேல் பரிதாபப்படுவீர்கள். அந்தப் பரிதாப உணர்வோடு நீங்கள் செய்வது சரிபட்டு வராது. அப்போ நாம் எல்லோரும் நேரத்திற்கு வருவோம் என்பார். நானும் அதை ஏற்று செயல்படுத்தி வருகிறேன்.*

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

தாமதமாக வந்தால் பத்து x பத்து நிமிஷம் உழைப்பு அங்கு அநியாயமாகப் போகிறது. எனக்காகக் காத்திருக்கிற நேரம் உங்களோட மனசுக்குள்ள வர்ர சின்னச் சின்ன எரிச்சல்கள். அவை உங்களை சரியாக, முழுமையாக ஈடுபடத் தாமதப்படுத்தும். மேலும் நான் தாமதமான காரணம் சொன்னால் என் மேல் பரிதாபப்படுவீர்கள். அந்தப் பரிதாப உணர்வோடு நீங்கள் செய்வது சரிபட்டு வராது. அப்போ நாம் எல்லோரும் நேரத்திற்கு வருவோம் என்பார். நானும் அதை ஏற்று செயல்படுத்தி வருகிறேன். நாடகம் முடிந்த பிறகு நடக்கும் விருந்தில் இயக்குநர் வாய் திறக்கக் கூடாது. அப்போது ஒத்திகையின் முதல் நாள் தொடங்கி என்னென்ன சேட்டைகள், கூத்துகள் செய்தாரோ, கொதிச்சாரோ அவற்றை, அவருக்கு முன்னால் சாப்பிட்டு சாப்பிட்டு விளையாட்டாகஅத்தனை பேரும் செய்து காட்டுவார்கள். இயக்குநர் ஏதேனும் விளக்கம் கொடுக்க புறப்பட்டால், "வாய் திறக்கக் கூடாது" என்பார்கள். நாங்கள் அவருக்குச் செய்ததை என்னுடைய நடிகர்களும் எனக்குச் செய்தார்கள், செய்கிறார்கள். எல்லா நாடகங்களிலும் செய்தார்கள். எல்லாம் முடிஞ்சு பிரியற நேரம் கட்டியணைத்து எல்லாவற்றையும் மன்னித்து விடுவோம்.

***மெக்கன்டைர் ஒரு பிரதியை எப்படித் தேர்வு செய்கிறார்? எப்படி திட்டமிடுகிறார் என்பதைச் சொல்லுங்களேன்?***

அமெரிக்கா, இங்கிலாந்து நாடுகளில் அரங்கேறுகிற நேரம், நாமும் அந்த நாடகத்தை இலங்கையில் போட வேண்டும் என்பார். ஏனென்றால் அந்த நாடகத்தை மேடையேற்றக் கூடிய ஆளுமை நம்மிடையிலும் இருக்கிறார்கள் என்பதைக் காட்ட வேண்டும் என்று சொல்லுவார். அப்படி நாடகப் பிரதி முடிவானதும் அதனுடைய ஆத்மாவை எங்களுக்கு விளக்குவார். நாடகம் முடிந்த பின் உடனடியாகத் தமிழிலும், சிங்களத்திலும் அதற்குச் சமமான எத்தனையோ விஷயங்கள் இருக்கின்றன. அவற்றைத் திரட்டுங்கள், திரட்டி விட்டு நாடகத்தை மேடையேற்றுங்கள் என்பார். அப்படி உடனடியாக ஹென்றி ஜெயசேனா சிங்களத்தில் நடத்தியுள்ளார். நாடக உருவாக்கத்தைப் பொறுத்தவரை பிரதியை சின்னச் சின்ன கட்டமாகப் பிரிப்பார். பிரித்து பாத்திர உள்மனம், செயல்பாடுகள் பற்றிப் பேசுவார். பாத்திர உருவாக்கத்திற்கான வழிமுறைகளைச் சொல்லிக் கொடுப்பார். ஒரு பாத்திரம் இன்னொரு பாத்திரத்தை எந்தக் கண்ணோட்டத்தில் பார்க்கும்.

*அசைவுகள் கூட எப்படி வரலாம் என்று சொல்வார். அவர் எப்பவும் பார்வையாளனும், மேடையும் என்று செய்கிற அந்த நாலாவது திரை (Fourth Wall ) கண்ணாடித் திரை, அந்தக் கண்ணாடித் திரைக்கு அப்பால் நடிப்பது, நடிகனுக்குத் தெரியாது, ஆனால் அப்பால் இருக்கிறவன் எங்களுக்குள் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறான். அவனுக்கு எல்லாம் தெரிய வேண்டும். ஆகையால் அதற்கேற்ற மாதிரி நாடகத்தைக் கொண்டு போவதில் அவர் தெளிவாக இருப்பார்.*

வேறொரு பாத்திரத்தைப் பார்க்கும் அந்தப் பார்வையிலே என்ன வித்தியாசம் இருக்கும். அதையெல்லாம் அவர் விளங்கப்படுத்துவார். அசைவுகள் கூட எப்படி வரலாம் என்று சொல்வார். அவர் எப்பவும் பார்வையாளனும், மேடையும் என்று செய்கிற அந்த நாலாவது திரை (Fourth Wall) கண்ணாடித் திரை, அந்தக் கண்ணாடித் திரைக்கு அப்பால் நடிப்பது, நடிகனுக்குத் தெரியாது, ஆனால் அப்பால் இருக்கிறவன் எங்களுக்குள் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறான். அவனுக்கு எல்லாம் தெரிய வேண்டும். ஆகையால் அதற்கேற்ற மாதிரி நாடகத்தைக் கொண்டு போவதில் அவர் தெளிவாக இருப்பார். அப்போது உள்ளே வரும்போது, எந்தக் கால் வைக்கக் கூடாது என்று அவர் சொல்லுவார். எனக்கு இதுதானே இயல்பா வருது என்றால் 'சரி என்னமோ ஒரு அடி பின்னுக்கெடு அங்கிருந்து வார நேரத்துல அந்தக் கால் வரணும்'. மற்றது மேடைக்கு வெளியில ஒரு கோடு போட்டிருப்பார். 'உங்கட நடிப்பு அங்கே தொடங்குது, ஏனென்றால் பக்கத்தில் விழுகிற அந்தத் திரை இருக்குதே அந்தத் தட்டித் திரைக்கு அருகிலே வந்த பிறகுதான் சில பேருக்கு பாத்திரத் தன்மை வரும். இல்ல, அந்தக் கோட்டுக்கு வெளியிலேயே அந்தப் பாத்திரத்திற்குள்ள வாராய். அதுக்குள்ள வர நேரம் முதல், அந்தத் திரைக்கு நடிச்சி, அந்தப் பாத்திரத்தையே

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

கொண்டு வந்துவிட்டு அதற்குப் பிறகுதான் உள்ளுக்கு வாராய். அப்ப பாத்திரம் அப்படியே முழுமையாக அங்கு வரும்'. இப்படி அவர் மிகக் கவனமாக இருந்தார். அதுவெல்லாம் எனக்குப் பாடம். ஒரு பாடமாக அமைந்தது. அதுகளையெல்லாம் என்னுடைய நாடகத்தில் சேர்த்துக் கொண்டேன். என்னுடைய உத்தி என்னுடைய பார்வை இருந்தாலும், இப்படியான உதவிகள் ஒரு மேடைக்கேற்ற உதவிகள் அவரிடமிருந்து நிறைய நிறையக் கற்றுக்கொண்டேன். அப்பாத்திரங்கள் வருவது, நிற்பது, பார்ப்பது எந்தப் பக்கத்தில் லைட்டை எப்படி வைத்திருக்க வேண்டும். மற்றப்பக்கம் திரும்பினால் மற்ற லைட் எப்படி எந்த நேரம் வரணும். ஆனால் எல்லா நேரமும் லைட்டுகள் வந்து விளையாடிக் கொண்டிருக்கக் கூடாது. அதுவும் லைட் வருவது தெரியக் கூடாது. அதிலெல்லாம் அவர் மிகக் கவனமாக இருந்தார். ஆனால் சின்னதொரு காட்சி அமைப்பு செய்யற நேரத்திலேயே அவர் இதெல்லாம் எங்களுக்குப் பழக்கி விட்டுடுவார். அப்ப ஒரு நாலு காட்சி அவர் அமைச்ச பிறகு எங்களுக்கு மீதியெல்லாம் இலேசாகிவிடும். அவர் ஒவ்வொரு காட்சியாகச் செய்து கொண்டிருக்கிற போது, ஆரம்பத்துல மிகக் கஷ்டப்படுவார். ஒரு குழந்தை பிள்ளைக்கு, விளக்குவது போல பொறுமையோடு விளக்குவார். அவர் புரிஞ்சு கொண்டோமோ என்பதைக் கேட்டுத் திருப்பித் திருப்பி விளக்குவார்.

***அவர் விளக்கும் போது உங்களுக்குக் கருத்து இருந்தால் அதைச் சொல்வதற்கு அவர் இடமளிப்பாரா?***

தொடக்கத்தில் நாங்கள் சும்மா பேசிக் கொண்டிருக்கிற நேரம் சொல்லலாம், முடிஞ்சப் பின் நாங்கள் போய் எங்களுக்குச் சில கஷ்டங்கள் இருந்தது என்றால், ஆம் சரி, அப்ப அத வச்சுக் கொண்டு இனிச் செய்வோம். ஆனால் நாங்கள் தந்த பயிற்சி அது ஒரு பொதுவான பயிற்சி அது உங்களுக்கு இருக்க வேணும், பிறவும் உங்களுக்குத் தனியான விஷயத்துல பிரச்சினைகள் இருக்கிறதென்றால், அந்தப் பிரச்சனைக்கு ஏற்ற மாதிரி சரி செய்வார். ஒரு மிக நெகிழ்வுத்தன்மையுள்ள நெறியாளராக அவர் இருந்தார். அதே நேரம் அவரிடம் இறுக்கமும் இருந்தது. அப்போது எங்களுக்குத் தெரியும் அவருடைய இறுக்கம் எங்கே இருக்கிறது என்றும், எப்போது அவர் மாறுவார் என்றும் எப்போது எங்களுடைய தேவையை நிறைவேற்றலாம் என்பதும் எங்களுக்குத் தெரியும். ஆரம்பப் பயிற்சி கொஞ்சம் கடுமையாக இருக்கும். அதற்குப் பிறகு அவரே சொல்லுவார். "ஆம் தாசி இப்ப லெப்ட்டுக்குத் திரும்பப் போறீர் 45 டிகிரியில் லைட் என்ன மாதிரி இருக்கும்" அப்படின்னு கேட்பார். சரியான பதில் கொடுப்போம். அப்ப நாங்கள் தொடக்கத்திலே, "ஓம் எங்களுக்குப் புரிஞ்சுது" என்று பொய் சொன்னோம் என்றால் அவருக்குப் பிடிக்காது. சொல்வார், "பாத்தீங்களா முகஸ்துதிக்காக வேண்டிப் பொய் சொன்னீங்கள். புரியல்ல என்றால் கேளுங்கோ. கேட்டுத் தெரிந்து தெரிஞ்சு செய்யுங்கோ" என்பார். அப்படியானப் பயிற்சி என இப்போது என்னால் நினைச்சுப் பார்க்க முடியவில்லை. எனக்கு யார் செய்த புண்ணியமோ மற்றவர்களை விட நான் நல்லா வரமுடிஞ்சுது. நல்ல வேளையாக எனக்கு நல்ல நெறியாளர் கிடைத்தார். நல்ல நண்பர்கள் மகாகவி, முருகையன், இளைய பத்மநாதன், சண்முகம், முத்துலிங்கம், சச்சிதானந்தன், கா. சிவபாலன் இப்படியெல்லாம் நல்ல எழுத்தாளர்கள், நண்பர்கள் கிடைத்தார்கள். நடிப்பதற்கு நல்ல ஆட்கள் கிடைத்தார்கள். அந்தக் கொடைகளால் பின்னர் நான் நினைத்தவற்றை வெளியில் கொண்டு வரமுடிந்தது.

*எனக்கு யார் செய்த புண்ணியமோ மற்றவர்களை விட நான் நல்லா வரமுடிஞ்சுது. நல்ல வேளையாக எனக்கு நல்ல நெறியாளர் கிடைத்தார். நல்ல நண்பர்கள் மகாகவி, முருகையன், இளைய பத்மநாதன், சண்முகம், முத்துலிங்கம், சச்சிதானந்தன், கா. சிவபாலன் இப்படியெல்லாம் நல்ல எழுத்தாளர்கள், நண்பர்கள் கிடைத்தார்கள். நடிப்பதற்கு நல்ல ஆட்கள் கிடைத்தார்கள். அந்தக் கொடைகளால் பின்னர் நான் நினைத்தவற்றை வெளியில் கொண்டு வரமுடிந்தது.*

***நீங்கள் உருவாக்கும் நாடகங்களில் நடிகர்கள் பங்களிப்புச் செய்ய வாய்ப்புகள் இருப்பதாகப்படுகிறது. ஆனால் மெக்கன்டைர் நாடகங்களில் அதற்கான வாய்ப்புகள் எந்த அளவு இருந்தது?***

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

நான் சொன்னதுமாதிரி அவர் பயிற்சியாக சொல்லித் தருகிற நேரத்தில் நாங்கள் அப்படியே ஏற்றுக்கொள்வோம். பயிற்சி முடிந்த பிறகு "மெக் இப்படியொரு பிரச்சினை இருக்கிறது" என்று விவாதிக்கலாம். அவர் தான் யோசித்ததை மீண்டும் தெளிவாக்குவார். ஆனால் எதையும் ஒருபயிற்சிக்காக சொல்வதைச் செய்வதும் ஒரு சவால். அதைச் செய்யும்போதும் கற்றல் இருக்கிறது.

*மெக்கன்டையர் நாடகங்கள் , மேற்கு நாடுகளின் நாடகங்களுடன் ஒப்பிடும்போது ஏதாவது வித்தியாசப்பட்டிருந்ததா?*

அவர் தன் பாணியில் பலவிதமாகச் செய்திருக்கிறார். ஆனால் நாம் மேற்குலத்தோடு ஒப்பிடும் போது நாடகத்தில் சோடை போகிறோம் அல்லது எங்களில் சரியாகச் செய்ய முடியவில்லை என்ற சொல் வரக் கூடாது என்பதில் கண்டிப்பாக இருந்தார். அதனால் தான் இலங்கையில் உள்ள முக்கிய நாடக ஆசிரியர்கள், சிங்கள நாடக எழுத்தாளர்கள், நாடக நெறியாளர்கள் எல்லாருமே மெக்கன்டையருடைய மாணவர்கள்தான்.

*சரத்சந்திரா உட்படவா?*

இல்லை. அவர் ஒரு வித்தியாசமான முறையிலிருந்து வந்தவர். டாக்டர் சரத்சந்திரா முழுக்க முழுக்க கிராமிய வடிவங்களுக்குள் போய் எழுந்து வந்தவர். அவருக்கும், மேற்குக்கும் தொடர்பில்லை. ஆனால் லைட்டிங் போன்றவைதான் உதவின.

*மெக்கன்டையர் மாணவர்களில் நீங்கள் மட்டும்தான் தமிழரா?*

நான்கு பேர் இருந்தோம். ஆனால் என்னைத் தவிர மற்றவர்கள் இடையில் நின்று விட்டார்கள். என்னால் கடைசி வரைக்கும் நின்று பிடிக்க முடிந்தது. மெக்கன்டையர் கடைசியில் பெர்டோல்ட் பிரெக்டின் 'காகசியன் சாக் சர்கிள்' என்ற நாடகத்தைத் தமிழில் செய்ய விரும்பினார். எதிர்பாராவிதமாக மொழி பெயர்ப்பாளரின் பிடிவாதத்தால் அது நிறைவேறவில்லை. அந்த நாடகத்தில் எங்களின் சமகாலப்பிரச்சினைகளைக் கொண்டு வருவதற்குத் திட்டமிட்டிருந்தார். மொழி பெயர்த்தவர் இதையும் விரும்பவில்லை. இதற்காக மேற்கு ஜெர்மனி ஒரு மில்லியன் ரூபாய் பணத்தைத் தருவதாக இருந்தது. நாங்கள் நான்கு மாதப் பயிற்சியின் பின் முதல் மேடையேற்றதிற்குப் பின் சிங்கப்பூர், மலேசியா பிறகு சென்னை என்று பல விரிவான திட்டங்கள் இருந்தன. நடிகர்கள் தேர்வு செய்யப்பட்டு பயிற்சிகளிலும் ஈடுபட்டிருந்தோம். மொழி பெயர்ப்பாளர் மாட்டேன்னு சொன்னதும் மெக்கன்டைர், 'தாசி விடுவம், காசு பெரிசில்ல' என்றார். அது நான் அவர் மேல் வைத்திருந்த மரியாதையைப் பன்மடங்கு உயர்த்தியது.

*மெக்கன்டைர் நாடகத்திற்கான பார்வையாளர்கள் யார்? அவர்கள் எப்படி அவருடைய நாடகங்களை எதிர்கொண்டார்கள்?*

அவருடைய நாடகங்கள் ஆங்கில மொழி நாடகங்கள் ஆனபடியால் கொழும்பில் ஆங்கிலம் தெரிந்தவர்கள், கண்டியில் ஆங்கிலம் தெரிந்தவர்கள், கலைத்துறையில் ஆங்கிலம் தெரிந்தவர்கள், யாழ்ப்பாணத்தில் ஆங்கிலம் தெரிந்தவர்கள் என்று பல தரப்பினர். இவர்கள் எல்லாம் எங்கு மெர்க்கன்டைர் நாடகம் போட்டாலும் அங்கு இருப்பார்கள். உயர் பதவிகளில் இருந்தவர்கள் யாரும் இவரது நாடகங்களைத் தவறாமல் பார்ப்பார்கள். உதாரணத்தோடு சொல்ல வேண்டுமென்றால் உச்சநீதிமன்ற நீதிபதிகள் தொடங்கி ஆங்கில லிகிதர், அரசு எழுது வினைஞர் என்று வருவார்கள். இவரது நாடகத்தைப் பார்த்து விட்டு 'அந்த நாடகத்தைப் பார்த்தியா?' என்று ஆங்கிலம் பேசுபவர்கள் தங்களுக்குள்

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

பேசிக் கொள்கிற நிலையொன்று இருந்தது. நாடகம் செய்கிற பலர் ஆங்கிலம் தெரியாவிட்டாலும் மெக்கன்டைர் நாடகங்களில் நேர்த்தியைக் காண கட்டாயமாக வருவார்கள். தியேட்டரைப் பார்க்க வருவார்கள்.

***இவ்வாறு மேற்கத்திய நாடகத்தில் பாத்திரமேற்று நடிக்கும் போது உளவியல் ரீதியாக அல்லது வேறு வகைகளில் பிரச்சினைகள் இருந்தனவா?***

'ஸ்பர்டகஸ்', 'ஜீலியஸ்சீசர்' போன்ற நாடகங்களில் பங்கேற்றபோது உளரீதியான உள்மோதல்கள் இருந்தன.

அதே நேரம் சமகாலப் பிரச்சினைகளைப் பேசும் நாடகங்களாக இருந்தால் அவை எங்களுக்குள் ஒரு சின்ன மாற்றத்தைத் தரும். குறுக்கீடுகள், பாத்திரவார்ப்புகள் வித்தியாசப்படும். பொதுவாக எங்களுக்குள் பிரச்சினைகள் இருக்கவில்லை. ஒரு வேளை சுதந்திரம் பெற்று எல்லாவற்றையும் ஆங்கிலத்தில் கடைபிடித்ததாக இருக்கலாம். பார்வையாளர்கள் என்ற ரீதியாலும் ஆங்கில வாழ்க்கையை ஏற்றுக் கொண்டிருந்ததால் அது ஒரு பெரிய பிரச்சினையாக இல்லை என்றே கருதுகிறேன்.

***ஒரு நாடகத்தை எத்தனை முறை மேடையேற்றுவீர்கள்?***

மூன்று வாரத்திற்குக் குறைவாக அவர்கள் நாடகங்களைப் போட்டது குறைவு.

***ஒரே இடத்திலா?***

வேறு வேறு இடங்களிலும் நடப்பதுண்டு.

***பார்வையாளர்களின் வருகை எப்படி இருக்கும்?***

மூன்று வாரத்திற்கும் பார்வையாளர்கள் வருவார்கள். பலர் ஐந்து முறை, பத்து முறை கூட பார்ப்பார்கள். அந்த அளவு நாடகத்தில் நேர்த்தி இருக்கும். ஒரு சில நாடகர்களைக் கொண்டு அவர் உருவாக்கும் குழுக்காட்சிகள் பெரும்பாலும் பிரமிப்பாக இருக்கும். இப்படியானவற்றைக் காண்பதற்கே பல துறையினர் வருவதுண்டு. கொழும்பில் முடிந்ததும் கண்டியில் ஒரு வாரம், யாழ்ப்பாணத்தில் மூன்று நாள் என்று நிகழ்ச்சிகள் ஏற்பாடாகும். ஓரிடத்தில் ஒரு நாள் மட்டும் போடுகிற நிலை இருக்கவில்லை.

***கண்டி நடனத்திற்கு வருவோம். நீங்கள் கொழும்பில் இருக்கும் போது தான் ஏழாண்டுகள் அந்த நடனத்தைப் பயின்றீர்கள். ஏன் கண்டி நடனத்தைப் பயில விரும்பினீர்கள்?***

நான் முழுக்க முழுக்க நாடக அரங்கத்தைச் சேர்ந்தவன். ஆனால் இந்தப் பரதநாட்டியம் அதெல்லாம் பார்க்கிற நேரத்தில் பார்த்துப் பிரமித்துள்ளேன். பரதநாட்டியத்தைக் கற்று அதை நாங்கள் கொண்டு வந்து மேடையில் ஏற்றலாம். மேடைக்குள் எப்படி கொண்டு வரலாம் என்று ஆசைப்படுபவன் நான். அப்ப, நடன டீச்சர்ஸ்கிட்டப்போய், அந்த நாட்களில் 'அம்மா சில துண்டுகள், டக்டக்கெண்டு நாடகத்துல வரக்கூடியதை எப்படி நாங்கள் கொண்டு வரலாம்?' என்பேன்... அவங்க உடனடியாகச் சொல்லுவாங்க 'அடப்படுபாவி இது புனிதமான ஆட்டம். இத நாங்கள் துவங்கறதாக இருந்தால், நாங்கள் தொட்டுக்கும்பிட்டு அலாரிப்பு, ஜதீஸ்வரம் செய்துதான் பிறகு வர்ணத்துக்கு வரலாம். நிருத்தத்திலேர்ந்து, நிருத்தியத்துக்கு வரும்வரை நீ காத்துக் கொண்டிருக்க வேண்டும்'. ஆனால் நாடகம் காத்துக் கொண்டிருக்காது. அப்பொழுது நான் ஏதாவதொரு ஆட்ட வடிவத்தை அரங்கத்திற்குக் கொண்டு வரவேண்டும் என்று நினைத்தேன். நளினமும் இருக்கிறது. அதே சமயம் வீரமும் இருக்கிறது, கண்டி நடனத்தில் அதோட சாகஸங்களும் நிறைய இருக்கிறது. அதற்கென்ன அதைப்போய்க் கற்போம். கலைக்கென்ன நிறமும், மொழியும்.

*நான் முழுக்க முழுக்க நாடக அரங்கத்தைச் சேர்ந்தவன். ஆனால் இந்தப் பரதநாட்டியம் அதெல்லாம் பார்க்கிற நேரத்தில் பார்த்துப் பிரமித்துள்ளேன். பரதநாட்டியத்தைக் கற்று அதை நாங்கள் கொண்டு வந்து மேடையில் ஏற்றலாம். மேடைக்குள் எப்படி கொண்டு வரலாம் என்று ஆசைப்படுபவன் நான்.*

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

ஆனபடியாக அதைப்போய்க் கற்கப் போனேன். அதைக்கொண்டு வந்து புகுத்தினேன். இப்போது உதாரணத்திற்குப் புதியவர்களுடன் செய்யத் தொடங்கின... உடனடியாக டக்குனு அந்த அலையாகப் பாய்றது எல்லாம் கண்டி நடனங்கள்தான். கண்டி நடன வடிவங்கள் எனக்கு உதவியாக இருந்தன. மற்றது நான்கு போடுவது, எட்டு போடுவது இதுகளெல்லாம் கூத்துல இருக்கு, அது கண்டி நடனத்துலயும் இருக்குது. கர்ணம் போடுறது கூத்துல இருக்குது. அது கண்டி நடனத்துலயும் இருக்குது. பின் கூத்துப் போய்ப் படிப்பதற்கு ஆறேழு மாசம் நான் ஒரு கிராமத்திலே போய்த் தங்க வேணும். எனக்குத் தொழில் இருக்குது, விட்டுட்டு நான் போக முடியாது. அது கொழும்பிலேதான், என்னுடைய தொழில் வேற கிராமத்திலே, வேற நகரத்திலே மாற்ற முடியாத தொழில். அப்ப கொழும்பிலேயிருந்துக் கூத்துப் பழகுவது கஷ்டம். அப்பக் கண்டி நடனத்தைப் பழகினால், அதை இலேசாகக் கொண்டு அதுக்குப்பிறகு கூத்தைப் பழகலாம் என்று பார்த்தேன். அப்ப அது எனக்கு, உண்மையிலேயே எதிர்பார்த்த மாதிரி உதவி செய்தது. இப்பொழுது கர்ணங்கள் செய்யறதெல்லாம் கண்டி நடனத்துல செய்திட்டு, இங்கக் கூத்துக்கு வந்து கர்ணம் செய்யற நேரம் ஒரு சில அடிகள் அடி வைப்புகள் மாற்றம் இருக்குமே தவிர, மற்றபடி இலேசு. எட்டு போடு என்பார். நான் கண்டி நடனத்துல எட்டப் போடுவேன். 'அதை இப்படிப் போடணும்' என்று சொல்லுவார். அதில் கொஞ்சம் தானே மாற்றம். ஆனால் அதை நான் பழகி முடித்து விட்டபடியால் எனக்கு அது பிரச்சினையாக இல்லை. சதுரம் போடு, சதுரம் போடுவேன். நட்சத்திரம் போடு, நட்சத்திரம் போடுவேன். தெருக்கூத்தில் உள்ளதை எல்லாம் கண்டி நடனம் எனக்கு உதவியது. அதற்காகத் தான் நான் போனேன்.

***இப்ப நீங்க ஏழு வருஷம் முடிச்ச பிறகு மேடையேற்றம் , அதாவது பரதநாட்டிய அரங்கேற்றம் மாதிரி, ஏதாவது நிகழ்ச்சி இருந்ததா?***

அது ஒரு சோகமான கதை. காரணம் என்னவென்றால் என்னுடைய கண்டி நடன ஆசிரியர் -கண்டியினுடைய இராஜதாணி. முதுங்கோத்ஜி என்றொரு கிராமம். அது கண்டிய நடனத்திற்குப் பெயர்போன கிராமம். அந்தக் கிராமத்தில் பெயர் போன ஒருத்தருடைய மகன்- சோமபால முதுன்கோத்கே என்பவர், அவர் தான் என்னுடைய கண்டி நடன ஆசிரியராக இருந்தார். ஒரு தடவை கருத்தரங்கு ஒன்றிற்காக கண்டி நடனம் ஏற்பாடு செய்தோம்,நான் அதிகாரியாக வேலை பார்த்த கல்வித் துறை சார்பில் நான் கண்டி நடன மாணவனாக இருக்கிற நேரம் அப்ப இவருடைய நடனக்குழு அந்த வரவேற்பு நடனம் ஆட வேண்டும். யாரோ ஒருத்தர் வரவில்லை. அவர் தலையைப் போட்டு பிய்த்துக் கொண்டு இருக்கிறார். நான் அவருடைய மாணவன். அவர் என்னிடம் வந்து கேட்பதற்குப் பயம் என்னவென்றால் நான் ஒரு கல்வி அதிகாரி, அவர் ஆசிரியர், நான் உள்ளே போனேன், மற்றவர்களிடம் சொல்லி உடுப்பத் தாருங்கோ நான் ஆடறேன். ஏனென்றால் எனக்குத் தெரியும் அந்த ஆட்டம். நான் உடுப்பைப் போட்டுக் கொண்டு நான் போய் ஆடி விட்டு இங்கால வந்தேன். வந்துட்டானா, அவன் வந்துட்டானா என்றார் குரு. அவங்க சொன்னாங்க, இல்ல, தாசீ ஆடினார் என்றனர். அவர் கண் கலங்கி விட்டார். என்ன இப்படி நீங்க வந்து செஞ்சீங்க. நான் உங்கட மாணவன் நான் வந்து இந்த நேரத்துல ஆடவில்லை என்றால் வேறு யாரு ஆடறது அவர் நெகிழ்ந்து போனார். அதற்குப் பிறகு நடனத்திற்குக் கூடுதல் கவனமெடுத்தார். இரண்டு வருஷம் வகுப்புகள் நடந்தன. அதற்குப்பிறகு சொன்னார். மற்றவர்களுக்கெல்லாம் இங்கு அரங்கேற்றம் செய்யறேன். உங்களின் அரங்கேற்றம் எங்களுடைய வீட்டிலேயே நடக்க வேணும். எனது கிராமத்தில் நடக்க வேணும். நடனத்தின், கடைசியில் கீழ்ச் சிங்கள நாட்டு நடனம்

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

(கண்டி நடன வகைகளில் ஒன்று). நெருப்பு விழுங்கி எடுக்கிறது. பந்தம் விழுங்கி எடுக்கிறது. அத நாங்கள் எங்கட ஊரில ஒரு பௌர்ணமி நாளன்று வைக்கவேணும். ஒரு சடங்காக நிகழ்த்தி நாங்கள் அதச் செய்வோம் என்று நாங்கள் குறித்து வைத்துக் கொண்டு இருந்தோம். துரதிஷ்ட வசம், எங்களுடைய இனப்பிரச்சினை தொடங்கியதால் நாங்கள் பல திசைகளில் சிதற வேண்டியதாயிற்று. நான் சரச்சந்திராவின் 'மனமே' என்ற சிங்கள நாடகத்தில் கூட நடிக்க இருந்தேன். அந்த வாய்ப்பும் போய்விட்டது. இந்த நிலையில் என்னுடைய அரங்கேற்றமும் இல்லாமல் போய்விட்டது. எல்லாரும் வேறு வேறு இடங்களுக்கு வந்து விட்டோம். இது எனக்கு மட்டுமல்ல, எனது மண்ணில் உள்ள எல்லாத் தமிழருக்கும், அவர்கள் தொடங்கிய எத்தனையோ காரியங்கள் இடையிடையில் பாதி பாதியா நின்று போய் விட்டது.

***கண்டி நடனத்தோட சிறப்புஎன்ன? கண்டி நடனம் உங்களிடம் என்ன மாதிரியான மாற்றங்களைக் கொண்டு வந்தது?***

ஏ மனிதனே! நீ ஒரு சிறு மனிதனல்ல, நீ வானத்தைத் தொடக்கூடியவன், நீ பிரபஞ்சத்தை நிறைக்கக் கூடியவன். அந்தத் தன்னம்பிக்கையோடு எல்லாருக்கும் முன்னால் நில், அவர்களை ஒரு மேடையை நிறைப்பதற்கு ஒரு தியேட்டரிஸ்டுக்கு நிறைஞ்ச தன்னம்பிக்கையைத் தந்தது. எனக்குக் கண்டி நடனப் பயிற்சி. அதுதான் உண்மை. என்னுடைய வேருக்குள்ளேயிருந்து என்னுடைய அழகு. என்னுடைய கலையின் அழகு, அதனின் திறமை, அதனின் செழுமை இதுகள் எல்லாவற்றையும் கொண்டு வர முடிந்தது. ஒரு பாத்திரமாக வருகிற நேரத்தில் நான் தற்செயலாகவும் நிறைக்கலாம். ஆனால் கண்டி நடனம் பயிலத் தொடங்கிய முதல் நாளிலேயிருந்து 'ஏய் வானத்துக்குப் போ, பூமிக்குக் கீழே போ, பக்கத்தாலே நிரப்பு' என்று தன்னம்பிக்கை தந்தது. இந்தக் கையைத் தூக்குற நேரமே பாருங்க, நிமிர்ந்து நிக்கிற நேரமே பாருங்க ஒரு சிங்கம் நிற்பது போல், ஒரு சேவல் நிற்பது போல், சேவல் என்பதில் ஒரு மிடுக்கு வேண்டும் என்று சொல்லுவார். அந்தக் காலைப் பார். அந்தக்கால்ல அந்தச் சேவலின் மிடுக்கு வேணும். அந்த அன்னத்தைப் பார், அந்த அன்னத்தின் நடைவேணும் என்று சொல்லுவார். அப்படியே சும்மா அவர் சொன்னதில்ல. அதுதான் அதை எனக்குத் தந்தது. அந்தத் தன்னம்பிக்கையை எனக்குள் வளர்த்தது.

***நம்முடைய கலை வடிவத்தையும், கண்டி நடனத்ததையும் ஏதோ ஒரு வகையில ஒப்பிட முடியுமா?***

அந்த ஆய்வுக்குள் நான் போக விரும்பவில்லை காரணம், எங்களுக்கு ஓர் உயர்வுச் சிக்கலோ (அ) தாழ்வுச் சிக்கலோ தெரியாது. கல் தோன்றி மண் தோன்றாக் காலத்தே மூத்த தமிழ் என்றும், அது மூத்த கலை என்றும் நாங்கள் எங்களுக்குள் சொல்லிக் கொள்கிற தன்மையொன்று இருக்கிறது. அப்படிச் சொல்கிற நேரம், கண்டி நடனம் முன்னுக்கு வந்ததா? இந்த நடனம் முன்னுக்கு வந்ததா? என்று ஒரு கேள்வி வந்தால் அது பிரச்சினையாக இருக்கும். இதுகளெல்லாவற்றையும்விட இரண்டையும் நன்றாகக் கற்போம் என்பதில் நாங்கள் ஈடுபட்டோமேயொழிய இந்த விவாதத்திற்கு நான் போக விரும்பவில்லை. அப்படிப் போயிருந்தால் நான் நினைக்கிறேன், இப்போதுள்ள இந்தப் புத்தகக்காரர்கள் இருக்கிறார்களே அவர்களில் ஒருத்தரா நான் கோட்பாட்டாளனாக இருந்திருப்பேன்.

ஆனாலும் ஒன்றைச் சொல்லச் சொல்லுகிறேன். இரண்டுக்குமான உறவு நெருக்கமாயிருந்தது. நெருக்கமாக இருக்குது பரநாட்டியத்தைவிட எனக்குக் கூத்துக்கும் கண்டி நடனத்துக்கும் இடையில நிறைய நெருக்கத்தை என்னால் காண

*நான் நாடகத் தேடலில் ஈடுபட்டிருந்த நேரம் தற்செயலாக நல்ல வைத்தியர்கள், நல்ல சித்தர்களைச் சந்திக்கும் வாய்ப்பு கிடைத்தது. அதில் அவை வெறும் நோய் தீர்ப்பவை அல்ல. ஒரு தனித்துவமாக வாழ, நமது கலைகளைச் சிறப்பாக வழங்க நமது சித்த வைத்தியத்தில், சித்த மருத்துவ முறைகளில் வழிகள் இருப்பதைக் கண்டேன்.*

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

முடிகிறது. ஆனபடியால் தான் ஒரு காலத்தில் எனக்கு மொளனகுரு வந்து ஒரு நாடகத்துல கூத்து ஆட்டத்தைப் பழக்கின நேரம் என்னால இலேசாக அதற்குள் போக முடிந்தது.

***இப்போது மீண்டும் யாழ் நாடக அரங்கக் கல்லூரிக்கு வருவோம். நீங்கள் அக்கல்லூரியில் அளித்த பயிற்சி ஈழத்து நாடக வரலாற்றில் முக்கியமான ஒன்றாகப் பதிவாகியுள்ளது. சிலரால் இன்றும் பேசப்படுகிறது. நீங்கள் அந்தப் பயிற்சியில் பங்கேற்றவர்கள் பற்றிச் சொல்லுங்கள்?***

நான் நாடகத் தேடலில் ஈடுபட்டிருந்த நேரம் தற்செயலாக நல்ல வைத்தியர்கள், நல்ல சித்தர்களைச் சந்திக்கும் வாய்ப்பு கிடைத்தது. அதில் அவை வெறும் நோய் தீர்ப்பவை அல்ல. ஒரு தனித்துவமாக வாழ, நமது கலைகளைச் சிறப்பாக வழங்க நமது சித்த வைத்தியத்தில், சித்த மருத்துவ முறைகளில் வழிகள் இருப்பதைக் கண்டேன். அது எனக்கொரு தனித்துவத்தைத் தரும் என்று உணர்ந்தேன் என்றால் அது தமிழன் தமிழனின் வேரிலிருந்து பெற முடியுமென உணர்ந்தேன். ஆங்கில மரபைக் கற்றவன், சிங்கள மரபைக் கற்றவன், நம்முடைய மரபின் தனித்துவம் என்னிடம் வந்தால் அதனோடு நான் முன்னுக்குப் போகலாமென்ற நம்பிக்கை எனக்கு வந்தது. அப்பொழுது அந்த அடிப் படையிலேயே கூடுதலாக என்னுடைய மூச்சுப் பயிற்சிகளை அதிகமாக எழுப்பத் தொடங்கினேன். அதற்குக் கண்டி நடனம் உதவியது. மேற்கத்திய நாடக முறைகள் உதவின. ஆனாலும் நான் என்வேரில் உறுதியாக நின்று கொண்டேன். பிறகு என்னுடைய வேருடன் தமிழ் மக்களிடம் போகிற நேரம், அந்த வேர்களை அவர்களால் அடையாளம் காணவும் மானசீகமாக உணர்ந்து கொள்ளவும் முடியும் என்ற நம்பிக்கையோடு தான் அந்தப் பயிற்சிகளைக் கொண்டு சென்றேன். அப்போது ஒரு நடிகருக்கு என்ன பயிற்சி தேவை என்பதை மேற்கு முறைகள் மூலமாகக் கற்றுக் கொண்டிருந்ததால், அந்தத் தேவையை நமது வைத்தியமுறைகளை ஒட்டியும் தர முடியும் என்று பட்டது. அதே நேரம் ஒரு கையில் மேற்கு ஒரு கையில் நமது விஷயங்கள் என்று உயர்த்திக் கொண்டு போகலாம் என்றும் பட்டது. இந்தப் பயிற்சிகளை நான் என்னுடைய மக்களுக்குத் தருகிற நேரம், 'இது மேற்கத்திய பயிற்சி, எனக்கு வேண்டாம்' என்று நினைத்தவர்கள் கூட நமது வேருக்குள் நான் போகிற நேரம் என்னை ஏற்றுக் கொள்வார்கள் என்று எனக்குத் தெரியும். அதே மாதிரி நாடகத்தில் பல ஆண்டுகள் பயிற்சி இருந்தவர்களும் அவன் செய்வதில் ஏதோ விஷயம் இருக்கிறது என்று செய்யத் தொடங்கினார்கள். அவர்களின் வருகை எனக்குத் தெம்பாக இருந்தது. அதைப் பார்த்த புதியவர்கள், ஆம் அப்படியென்றால் எங்களின் வேர் என்றால் நாங்கள் விடக்கூடாது என்று ஓடி வந்தார்கள். அதனால் எனதுபயிற்சிகள் எளிதாக அமைந்தன. மூச்சுப் பயிற்சியின் போது தொல்காப்பியத்தின் வல்லினம், மெல்லினம், இடையினம் எங்கு எப்படி தொழிற்படுகிறது என்றும் சொன்னேன். இப்படி பலவகைகளில் பயிற்சியளிக்க, ஆரம்பத்தில் வேறு மாதிரி நினைத் தவர்கள் கூட இவன் சரக்கோடு வந்திருக்கிறான் என்ற நம்பிக்கையைக் கொடுத்தது. பலவற்றைச் செய்து கொண்டு போகும் போது, மூச்சும், மனக்குவிப்பும் பயிற்சியும் ஒன்றுடன் ஒன்று சேரும் போது நாங்கள் பல வெற்றிகளைக் கண்டோம்.

*மூச்சுப் பயிற்சியின் போது தொல்காப்பியத்தின் வல்லினம், மெல்லினம், இடையினம் எங்கு எப்படி தொழிற்படுகிறது என்றும் சொன்னேன். இப்படி பலவகைகளில் பயிற்சியளிக்க, ஆரம்பத்தில் வேறு மாதிரி நினைத்தவர்கள் கூட இவன் சரக்கோடு வந்திருக்கிறான் என்ற நம்பிக்கையைக் கொடுத்தது. பலவற்றைச் செய்து கொண்டு போகும் போது, மூச்சும், மனக்குவிப்பும் பயிற்சியும் ஒன்றுடன் ஒன்று சேரும் போது நாங்கள் பல வெற்றிகளைக் கண்டோம்.*

***குறிப்பாக உங்கள் பயிற்சிகளைக் கற்றவர்கள் யார்? யார்?***

குறிப்பாக நாடகர்கள்,பேச்சாளர்கள், பள்ளி ஆசிரியர்கள்... ஏனென்றால் நான் நாடகத்துறையில் ஈடுபட்டபடியால் அவர்கள் கலந்து கொண்டார்கள். மற்றது சில தனிப்பட்ட பிரச்சினைகள் உள்ள ஆட்கள் உடலியல் ரீதியான சில

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

பிரச்சனைகள். உதாரணமாக- இந்த அமிலப்பிரச்சனை இருக்குத்தானே. இது இலேசாகப் போகலாம். இனி ஆஸ்துமா உள்ள ஆட்களுக்கு அதை இலேசாகக் குறைக்கலாம். ஏனென்றால் எங்களுக்கு அந்தப் பிரச்சனைகள் வந்ததென்றால், ஆஸ்துமாவோடு உள்ளவன் நடிக்க வாரநேரம் அவனுக்குச் சில சங்கடங்கள் வருகுது, அப்போது அதை என்ன மாதிரித் தணிக்கலாம். ஏனென்றால் தொடர்ந்து நடிக்க வேணும். இழுத்து இழுத்துக் கொண்டு அவன் நடிக்கிறது கஷ்டம் பாவம் அவன் நடிக்க வேணும். பிறகு பாலியல் தொடர்பாக பல பிரச்சினைகள் இருந்தவர்கள் அதைத் தீர்ப்பதற்கான வழிகள் சில இருக்கின்றன. சில குறைபாடுகள் உள்ளவன்கிட்ட பாலியல் மட்டுமல்ல வேற வேற உளவியல் ரீதியான சில குறைபாடுகள் உள்ளவன்கிட்டக்கூட இந்தப் பயிற்சிகளின் போது நான் அவனைத் தனியாகக் கூப்பிட்டுப் போய் இப்படியான ஒரு குறைபாட்டுக்கு நாங்கள் இப்படியான ஒரு பயிற்சியைச் செய்யலாம். சில நேரம், 'அவர் தனக்குச் சரியாக எதுவும் தெரியாமப் போகிற போக்கில சொல்லிட்டுப் போறார்'. இந்த மாதிரியும் சொல்வதுண்டு. அதுக்குப் பிறகு சில முன்னேற்றங்களைப் பார்த்து விட்டு சில இடங்களுக்கானதைச் சொல்லி விடுகிறேன். சில பெண்களுக்குக் கூட அதச் சொல்லியிருக்கேன்.

உங்க கை மேல் நான் என்னுடைய கையை வைக்கும் போது அதாவது பூமியோடயும், பூமியோட அதன் சக்தியை உனக்குள் உள்வாங்கி அந்தக் காந்த சுற்றோட்டதை உனது கையில எடுத்தும், சூழ்நிலையில் அந்தச் சுற்றோட்டத்தை நீ வடிவாகச் செய்து கொண்டிருக்கிற நேரம் நீ இயற்கையில் பிரபஞ்சத்துக்குள்ள ஓர் பகுதியாகிறாய், ஓர் அணுவாகிறாய்- அந்தப் பகுதி தன்னுடைய சூழலை வடிவாகப் புரிந்து கொள்ளும். அந்தச் சூழலோடு ஒட்டிக் கொள்ளும். அந்தச் சூழலை நிராகரிக்காது. அந்த நேரம், தொடுகிற போது - அது உன்னை பலமடையச் செய்யும். எனது லயத்துடன் உனக்குள் இருக்கும் நல்ல பலம் எனக்குள் வரும். மாறாக உனக்குள் பலவீனம் பெரிதாக இருந்தால் அது உடனே தெரிந்து விடும். இந்த மாதிரியான பயிற்சி விஷயம் என் அம்மாவுக்கும் தெரிய வந்தது. அம்மாவுக்குப் பிடித்ததோ என்னவோ 'நிற்பாட்டடா தம்பி, பைத்தியக்காரன் என்று நினைக்கப் போறாங்கள் இல்லாட்டி ஏதோ சாமிப் போக்கு என்று நினைக்கப் போறாங்க. வேணாம் விட்டுடு' என்று சொல்ற அளவுக்குக் கூட அது வந்தது.

*அந்த நேரம், தொடுகிற போது - அது உன்னை பலமடையச் செய்யும். எனது லயத்துடன் உனக்குள் இருக்கும் நல்ல பலம் எனக்குள் வரும். மாறாக உனக்குள் பலவீனம் பெரிதாக இருந்தால் அது உடனே தெரிந்து விடும். இந்த மாதிரியான பயிற்சி விஷயம் என் அம்மாவுக்கும் தெரிய வந்தது. அம்மாவுக்குப் பிடித்ததோ என்னவோ 'நிற்பாட்டடா தம்பி, பைத்தியக்காரன் என்று நினைக்கப் போறாங்கள் இல்லாட்டி ஏதோ சாமிப் போக்கு என்று நினைக்கப் போறாங்க. வேணாம் விட்டுடு' என்று சொல்ற அளவுக்குக் கூட அது வந்தது.*

***முன்னர் ஒரு முறைபேசும் போது பயிற்சி எடுக்க வருகிறவர்களுக்கும் உங்களுக்குமான உறவு நெகிழ்வாக இருந்ததாகச் சொன்னீங்கள். அது எப்படி அமைந்திருந்தது?***

அது என்ன நடந்தது என்றால் உதாரணத்துக்குச் சொல்கிறேன். அப்ப நான் கொழும்பிலேயிருந்து வார வாரம் நாடகக் கல்லூரிக்குப் பயிற்சி கொடுப்பதற்காக வெள்ளி இரவு வருவேன். ரயிலை விட்டு அப்படியே பயிற்சிக்கு வந்துடுவேன். அப்பநான் சாப்பாடு கொண்டு வரமுடியாது. கொழும்பிலேயிருந்து யாழ்ப் பாணத்துக்கு வர்ரேன், அவங்க விருந்தோம்பலில் பெயர் போனவர்கள். உணவு கொண்டு வந்தால் அடிக்க வருவார்கள். அப்ப நாங்க மதியம் சாப்பிடுவதற்கு உட்கார்ற நேரம், எல்லோருமே தன்னுடைய பொட்டலத்தைப் பிரிப்பாங்க. நான் ஒரு இலையைத் தூக்கிக் கொண்டு (அ) ஒரு தட்டைத் தூக்கிக் கொண்டு ஒவ்வொரு கிள்ளு எனக்கு எடுத்துப் போடுங்கோ- அத்தனை பேர்கிட்டயும் நான் எடுத்துக் கொண்டு வருவேன். எடுத்துக் கொண்டு வந்தால் எனக்குத் தாராளமான சாப்பாடு கிடைக்கும் அல்லது சில நேரத்துல என்ன நடக்குமென்டால், சில பேர் எனக்குச் சாப்பாடு எடுத்துக் கொண்டு வந்துடுவாங்க, என்ன ஐயா உங்களுக்கு ஒரு பார்சல் கொண்டு வந்தனன் நான், சந்தோஷம் தாருங்கோ, ஒரு வெற்றுத் தட்டு ஒண்டும் இருக்கும். இவற்றை நிறைச்சுத் தந்த ஒரு சாப்பாட்டுத்தட்டு

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

இருக்கும் ஒவ்வொருத்தக்கிட்டயும் போவேன் எனக்கொரு கிள்ளு உங்கட சாப்பாட்டை இதுக்குள்ள போடுங்கோ. இதிலேயிருந்து ஒரு கிள்ளு எடுங்கோ. அப்படியே எடுத்துக் கொண்டு போற நேரம் நான் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டேன். வேறு வேறு வழிகளால் - அதாவது இவருக்குக் கணக்குத் தெரியும் கிட்டப்போக முடியாது என்று தூரத்திலே இருந்த பிள்ளைகள் கூட, எனது சாப்பாட்டைச் சாப்பிட்டார். சாப்பிட்டு முடிஞ்சுப் போற நேரம், தயவு செய்து உங்கட மனைவியோ, தங்கையோ தாயோ யார் இந்தச் சாப்பாட்டைச் செய்து தந்தனமோ, என்ர பெயராலே நன்றியைச் சொல்லிக் கொள்ளுங்கோ என்று கொஞ்சம் கிட்டக் கிட்ட வந்தது. இது சாப்பாட்டைப் பகிர வேண்டும் என்பதிலும் பார்க்க எங்களுக்குள்ளேயும் நெருக்கம் வரவேண்டும் என்று இதைச் செய்தேன். சில நேரத்துல பயிற்சியெல்லாம் முடித்து விட்டு மூன்று, நான்கு மாதத்திற்குப் பிறகு தற்செயலாக ஒருவர் வீட்டுக்குப் போனால் அந்த அம்மா தற்செயலாகச் சொல்லுவாள் - நான் கொடுத்து விட்ட சம்பல் நல்லா இருந்தது என்று சொன்னீங்களாம் நீங்கள் வருவீர்கள் என்பதனால் அப்படி ஒரு சம்பல் செய்தனன் நான். அப்ப இந்தப் பையனோடு, அந்த ஆசிரியரோடு சொல்லுவேன். அப்போது அந்த உறவு நடிகரோடு மட்டுமல்லாமல் அந்தக் குடும்பத்திலேயும் போயிட்டது. எனக்கு அது பெரிய வெற்றியாக இருந்தது. அதற்குப் பிறகு அந்த முறையை நான் கைவிடவில்லை. ஏனென்றால் என்னுடைய நடிகனோடு தனியாக இல்லாமல் அவனுடைய குடும்பத்துக்குள்ளேயும் போறது, எனக்குப் பெரிய திருப்தியா யிருந்தது. நான் அதுக்குப் பிறகு... திருமணமான பிறகு... என்னுடைய மனைவி நாங்கள் போற நேரம் நாங்கள் உடனடியா ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டோம். மிக மகிழ்ச்சியான அனுபவம் அது.

***யாழ் நாடக அரங்கக் கல்லூரியில் எவ்வளவு காலம் பயிற்சி கொடுத்தீர்கள், எத்தனை பேர் உங்களிடம் பயிற்சி பெற்றார்கள்?***

இரண்டு அல்லது இரண்டரை வருஷம் அந்தப் பயிற்சியைக் கொடுத்தோம். ஒவ்வொரு வாரமும் போய்க் கொடுத்தோம். ஏனென்றால் எனக்கு நான் மறுக்காமல் போக வேண்டிய ஒரு கடமை இருந்தது. காரணம் திரிகோண மலையிலிருந்து நெடுந்தீவுலயிருந்து அவ்வளவு பணம் கொடுத்து முதல் நாளிலிருந்தே பயணஞ் செய்து என்னை நம்பி காத்துக் கொண்டு வர்றவங்களை நான் ஏமாத்தக் கூடாது. ஆனபடியால் நான் போய்க் கொண்டே தலையிடிக்குக் கூட நான் மாத்திரை போடுறது கிடையாது. நான் இருபத்தியாறு வயதிலேயிருந்து எப்ப இந்தப் பயிற்சியைத் தொடங்கினேனோ அதிலேயிருந்து நான் மாத்திரை போடுற பழக்கம் எனக்கு இல்லை. இடையில ஒரு காலத்துல நான் எரிஞ்சு போக வேண்டிய, என் மனைவியும், நானும் ஒரு தீ விபத்துல சிக்கவேண்டிய ஒரு நிலை ஏற்பட்டது- மூன்று வருஷம் மருந்து சாப்பிட வேண்டிய கட்டாயம் ஏற்பட்டது. அது புறத்தால் வந்த ஒரு தாக்கத்தால் சாப்பிட்டோம். அதுக்குப் பிறகு இப்பக் கூட 63 வயதாகிறது. நான் மருந்து போட்டது மாத்திரை போட்டது கிடையாது. ஆனபடியால் இந்தப் பயிற்சி காலத்தில் கூட நான் போகாமல் இருக்க வேண்டிய ஒரு காரணம் இருக்கவில்லை. ஏதாவது விஷேசங்கள் என்றால் என்னுடைய மனைவியே போய்க் கொள்வாள். பயிற்சிக்கு நான் போய்க் கொள்வேன். ஒழுங்காக, அப்ப அந்த நம்பிக்கை எங்களுக்குள் இருந்தது. இரண்டரை வருட பயிற்சி எட்டு மாசத்திற்குப் பிறகு ஒரு சில நாடகங்களையும் எடுத்து... அத என்ன மாதிரி செய்யிறதுங்கிற பயிற்சிகளையும் கொடுத்து... அது அந்த தயாரிப்பு களிலும் ஈடுபட்டோம். அந்த நேரத்துல தான் 'பொறுத்தது போதும்' என்ற நாடகத்தைத் தயாரித்தோம். அந்தப் பொறுத்தது போதும் என்ற நாடகம் இன அடிப்படையில் நாங்கள் எங்களுடைய மொழி நசுக்கப்படுவதை எங்களுடைய

*பொறுத்தது போதும் என்ற நாடகம் இன அடிப்படையில் நாங்கள் எங்களுடைய மொழி நசுக்கப்படுவதை எங்களுடைய சமயம் நசுக்கப்படுவதை, கல்வி நசுக்கப்படுவதை பார்த்தும் பாராததும் போல இருந்தோம். அதைப்பற்றி பேசினால் , நீ இனவெறியன், என்ற இடதுசாரிகளை முற்போக்கு வாதிகளை லேபில் ஒட்டுறதுக்குத் தயங்கவில்லை. ஆனால் நான் அதை எதிர்க்க வேண்டுமென்று விரும்பினேன்.*

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

சமயம் நசுக்கப்படுவதை, கல்வி நசுக்கப்படுவதை பார்த்தும் பாராததும் போல இருந்தோம். அதைப்பற்றி பேசினால் , நீ இனவெறியன், என்ற இடதுசாரிகளை முற்போக்கு வாதிகளை லேபில் ஒட்டுறதுக்குத் தயங்கவில்லை. ஆனால் நான் அதை எதிர்க்க வேண்டுமென்று விரும்பினேன். எங்களுடைய வரலாற்றுரீதியாகச் சாத்வீகப் போராட்டம் செல்வநாயகத்தின் சாத்வீகப் போராட்டத்துலயிருந்து, சிங்கள அரசு அரசியல்வாதிகளோடச் செய்கிற இரகசிய ஒப்பந்தங்கள் - கடைசியா ஜி.ஆர்.ஜெயவர்த்தனா அவ்வளவையும் கொண்டு வந்து உருவகப் படுத்தி அந்த நாடகத்தை எழுதினேன். அதில் ஒரு முதலாளி தொழிலாளி உறவு தனிமை இருந்தது. அதில் சொல்லப்பட்ட அத்தனை வாக்கியங்களும் மக்களுக்குத் தெரியும். அது எங்களுடைய வரலாற்றில் சொல்லப்பட்ட சில சில முக்கியமானவைகள் என்று சொல்லி... ஒரு கட்டத்துல நடந்து கொண்டிருக்கிற... அந்த வளர்ச்சியையும் காட்டி இனி இது என்ன மாதிரிப் போவும் என்று நான் எதிர்பார்த்த வடிவத்தையும் நான் கொடுத்தேன். அதில் நான் கட்டாயமாக ஒரு பெரிய சக்தி வெடிக்கும். மக்கள் சிதறி ஓடுவார்கள். சிலர் என்ன செய்யறோம் என்று தெரியாம தத்தளிப்பார்கள். அங்கே நிற்பார்கள். சிலர் ஓடிப்போய் அவர்கிட்டேயே பாதுகாப்பு தேடுவார்கள். சிலர் வெளியில போவினம். வெளியல போறதும், உள்ளுக்கு நிக்கிறதையும் சில பேர் போராளிகளாகத் திரள்வார்கள். அங்கு இது நடக்கும். அன்று இப்படி ஈழத்திலே புதுவடிவம் எடுத்து, விடுதலைப் புலிகளின் தலைமையில் அப்படியே நடக்கப் போகிறது என்று நான் எண்ணாவில்லை. ஆனால் அப்படி நடக்க வேண்டுமென்று ஆசைப்பட்டேன். பொறுத்தது போதும், முழுக்க முழுக்க நடந்ததா என்றால் இல்லை. ஒருபாதி நடந்தது, மறுபாதி எப்படி நடக்க வேண்டும் என்ற ஆசைப்பட்டேனோ அது நடக்குது. அப்ப அது சந்தோஷமா இருக்குது.

***ஷேக்ஸ்பியர், டென்னிஸி வில்லியம், மில்லர் போன்றவர்களிடமிருந்து எடுத்ததை விட பெர்டோல்டு பிரெக்டிடமிருந்து நிறைய எடுத்துக் கொண்டீர்கள்என்று சொல்லலாமா?***

அவருடைய நாடக அம்சங்களை நான் நிறைய எடுக்கவில்லை. ஆனால் எங்களுடைய மூலத்திலிருந்து எங்களுடைய வடிவங்களை நாங்கள் எடுக்கலாம் என்பதற்கு உறுதியாக வழிகாட்டினவர் பெர்டோல்டு பிரெக்ட் என்றுதான் சொல்வேன். பிரக்ட் கிட்ட நான் போகவேயில்லை கணக்க - என்னுடைய வடிவங்கள்கிட்ட தான் போனேன். அவர் வழிகாட்டினார். ஆனால் சாயலை எல்லாரும் பார்க்கலாம். ஏனென்றால் அவர் வந்து எடுத்துக் கொண்டு போனது எம்மிடமிருந்து நான் எடுத்தது... என்னுடைய வேரிலிருந்து ஆனால் பார்க்கிற விமர்சகனுக்கு, அதுவும் படிக்கிற விமர்சகர்களுக்கு அது பெர்க்டோல்டு பிரக்ட் ஆகத்தான் தெரியுமேயொழிய என்னுடைய கூத்து கலைஞன்கிட்டேயிருந்து நான் பெற்றதாகப்படாது. ஏனென்றால் அதைச் சொன்னால் அவர்களுக்கு மரியாதை இல்லை. நான் கொண்டு போனது பிரக்ட் கிட்டயிருந்து அல்ல, என்னுடைய கூத்துக் கலைஞன்கிட்ட இருந்து... ஆனால் என்னுடைய விமர்சகர்ககள் பிரெக்டை ஆங்கிலத்தில் படித்து விட்டு அதே அளவுகோளுடன் பார்க்கிறார்கள். 'அடே மடையா நீ வேணுமென்டால் இதோ பைபிள் இருக்கு, பாரதம் இருக்கு, இராமாயணம் இருக்கு அதை முழுசாகத் தியேட்டரில் பிரமிக்கத்தக்க அளவில் கொண்டு வரலாம். அதுக்கு ஒரு குறுக்கீட்டைக் கொடுக்கலாம்' என்று நான் தெரிந்து கொண்டது பிரெக்டிடம் இருந்து தான்.

***மறுபடியும் பயிற்சிக்கு வருவோம். நீங்கள் கொடுத்த அந்த இரண்டரை ஆண்டுகாலப் பயிற்சியானது ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றுல என்ன மாதிரியான பாதிப்புகளை ஏற்படுத்தியுள்ளது.***

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

என்ன மாதிரிப் பாதிப்புகளை ஏற்படுத்தியது என்பது எனக்குச் சத்தியமாகத் தெரியாது. என்னுடைய பயிற்சி தான் பாதிப்பு ஏற்படுத்தியது என்பதும் எனக்குத் தெரியாது. ஆனால், நான் பார்க்கிற பார்வை போலவே என்னுடைய கூத்தாடிகள்..., என்னுடைய நாடக நெறியாளர்கள்... நான் பார்க்கிற பார்வையோடு பார்க்கத் தொடங்கியிருக்கணும் என்பதுதான் உண்மை. ஆனால் நான் கொடுத்த பயிற்சியென்று அதை ஏற்றுக் கொள்ள மாட்டேன். ஏனென்றால் அவை தமிழ் வேரிலிருந்து பெற்றவை. அதற்கு நான் தனியாக உரிமை கோர முடியாது. நான் செய்தது, காலத்தின் கருவியாகச் செயல்பட்டதுதான்.

***இப்போது நாடக உருவாக்கத்துக்கு வருவோம். 'பொறுத்தது போதும்' நாடகத்தை நீங்களே எழுதியிருக்கிறீர்கள். ஒரு நாடக ஆசிரியரா அந்த நாடகத்தை எழுதியிருக்கீங்க. அப்புறமா மஹா கவியின் கோடை போன்ற பல்வேறு நாடகங்களை இங்கே உருவாக்கியிருக்கீங்க. நாடக உருவாக்க அனுபவம் எப்படி இருந்தது என்று சொல்லுங்களேன்?***

இப்போது நாங்கள் ஆங்கில நாடகங்களைச் செய்யற நேரம்... மெக்கின்டைர் சொன்னார் தமிழ் ஆட்கள் வந்து தமிழ் நாடகங்களைச் செய்யப் போங்கோ, சிங்கள ஆட்கள் வந்து சிங்கள நாடகங்கள் செய்யப் போங்கோ என்று, நான் தமிழ் நாடகத்துக்கு வந்த உடனடியாக எனக்குக் கையில கிடைச்சது ஒரு வானொலி நாடகம் - ஒரு மணி நேர 'பா' நாடகம், 'கோடை', அப்ப அந்தப் 'பா' நாடகத்தை யாரோ ஒருத்தர்... நண்பர் சிங்காரவேலு என்று..., அவர் ஒரு கலெக்டரா இருந்து இறந்து போயிட்டார். சின்ன வயதிலேயே... அவர் கொண்டு வந்து தந்தார். இதப்பாருங்கோ என்று... அதைப் பார்த்த உடனடியாக பெரிய மகிழ்ச்சியாக இருந்தது. ஒரு சாதாரண கிராமத்து வாழ்க்கை... யாழ்ப்பாணக் கிராமத்து வாழ்க்கைக்கு என்னை இழுத்துக் கொண்டு போனது. அடேயப்பா எவ்வளவு சந்தோஷமாக இருக்குது, இதச் செய்வோம். அப்போது அதைச் செய்ய வைக்கின்ற நேரம் - அது வெறும் பா நாடகம் - வானொலி நாடகம் -அதுக்கு இனி மேடை வடிவம் கொடுக்க வேண்டும். அதுக்கு மெக்கன்டைரிடம் படித்த நான் சொன்னேனே... ஒவ்வொரு கட்டமாக எடுத்து, அதை வடிவப்படுத்தி, மேடையிலிருந்து பார்க்க எப்படி கொடுக்க வேண்டும், பார்வையாளன் அதை எப்படிப் பார்க்க வேண்டும், அதுக்கு நாங்கள் என்ன மாதிரியான உணர்வுள்ள அதுக்குள்ள கொடுக்கவேண்டும்... அந்த உணர்வுகளை எப்படிக் கட்டி எழுப்ப வேணும்... அதுகளையெல்லாம் பயன்படுத்தினேன். நல்ல பலன் கிடைத்தது.

***சித்த வைத்திய முறைகள், நாட்டுபுற கலை வடிவத் தேடல்கள் நாடகத் தயாரிப்புக்கு எந்த அளவு உதவின?***

'புதிய தொரு வீடு' நாடகத் தயாரிப்புக்கு மன்னார் கடல், உடப்பு, முல்லைத் தீவு போன்ற இடங்களில் சேகரித்த விஷயங்கள் உதவின. மன்னார் பகுதிகளில் போய்ச் சேகரிக்கும் போது, படகில் ஏறி மீனவர்களுடன் போனோம். அவர்கள் வலை போட்டு பாடும் பாட்டுகளைக் கேட்டோம். நாங்களும் சில பாடல்களைப் பாடச் சொன்னோம். பாடினார்கள். இப்படி சேகரித்தவை நிறைய உதவின. மண்ணையும் நாடகத் தேவைக்கேற்ப கொடுத்தோம். அப்படித் தயாரித்த நாடகங்கள் வெற்றியா என்றால்... ஆம் வெற்றி தான். அதற்காக நாங்கள் மிகவும் கஷ்டப்பட்டோம்.

*'புதிய தொரு வீடு' நாடகத் தயாரிப்புக்கு மன்னார் கடல், உடப்பு, முல்லைத் தீவு போன்ற இடங்களில் சேகரித்த விஷயங்கள் உதவின. மன்னார் பகுதிகளில் போய்ச் சேகரிக்கும் போது, படகில் ஏறி மீனவர்களுடன் போனோம். அவர்கள் வலை போட்டு பாடும் பாட்டுகளைக் கேட்டோம். நாங்களும் சில பாடல்களைப் பாடச் சொன்னோம். பாடினார்கள். இப்படி சேகரித்தவை நிறைய உதவின.*

'கந்தன் கருணை' இன்னுமொரு வித்தியாசமான நாடகம். எங்கள் நாட்டில் சாதியப் போராட்டத்தை முன்னிருத்தி ஆலயப் பிரவேசம் செய்ய போடப்பட்ட நாடகம். இளைய பத்மநாதன் ஊரில் அவர்கள் தங்களது கோயில்களைத் திறந்து விட்டது மட்டுமல்லாமல் வேறு பல ஊர்களிலும் கோயில் திறப்புக்காக அந்த

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

நாடகத்தைப் போட்டனர். அது ஐந்து மணிநேர நாடகம். என்னிடம் அந்த நாடகத்தை மீண்டும் செய்யச் சொன்ன போது, ஐந்து மணி நேரம் அதிகம் என்றும், நாடகம் போராட்ட வடிவமாக இருக்க வேண்டும் என்றும் கூறினேன். இளை பத்மநாதனிடம் காத்தவராயன் மெட்டுகளைப் போட்டுத் தரச் சொன்னேன். ஞானம் ராய் லம்பர்ட் மன்னாரிலிருந்து ஆட்ட வடிவங்களைக் கொண்டு வந்தார். மட்டக்களப்பிலிருந்து மௌனகுரு ஆடல், பாடல்களைக் கொண்டு வந்தார். கண்டி நடனத்துடன் நான் போனேன். எல்லாவற்றையும் சேர்த்து பயிற்சிகளைத் தொடங்கினோம். கவிஞர் சிவானந்தம், கவிஞர் முருகையன், நா. சுந்தரலிங்கம், மௌனகுரு, நான் எல்லோரும் சேர்ந்து பாடல்கள் எழுதினோம். இப்படி கூட்டாகச் செயல்பட்டு 'கந்தன் கருணை'யை வெற்றியடையச் செய்தோம். அது ஒரு சமூகப் பிரக்ஞையைத் தந்தது என்று சொல்லலாம். விழிப்புணர்வு தந்தது. நாடகம் பார்த்த கைலாசபதி, "நீ ஒரு நல்ல காரியம் செய்திருக்கிறாய்" என்றார். அந்த நாடகத்தைப் பார்த்த ஓர் ஆங்கிலேயர் சமீபத்தில் லண்டனில் நடந்த கருத்தரங்கில் அதைப் பற்றிக் குறிப்பிட்டார். நான் எழுந்து அது தொடர்பாக சிலவற்றைச் சொன்ன போது மிகவும் மகிழ்ந்தார். பிறகு அக்கருத்தரங்கில் 'கந்தன் கருணை' நாடகம் பற்றி நிறைய பேசப்பட்டது.

***மெக்கன்டைருடன் இருந்தபோது பல ஆங்கில மொழி நாடகங்களைச் செய்துள்ளீர்கள். சில மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களையும் செய்துள்ளீர்கள். தமிழில் ஏன் மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள் செய்யவில்லை?***

ஒரு மொழி பெயர்ப்பு நாடகத்தைத் தற்செயலாகச் செய்திருக்கிறேன். சில சிங்கள நாடகங்களைத் தமிழில் செய்திருக்கிறோம். ஒரு ரஷ்ய நாடகத்தை 'பிச்சை வேண்டாம்' என்ற பெயரில் தமிழில் செய்திருக்கிறேன். அது அலெக்ஸே அபுசாவின் நாடகம். ஞானம் ராய் லம்பர்ட் தமிழில் தந்தார். இருபுறமும் வெவ்வேறு வண்ணம் கொண்ட ஜமக்காளத்தை நிறுத்தி இருபுறமும் தலையணையை இணைத்து மிக எளிமையாக உருவாக்கி இருந்தோம். அதில் பார்வையாளர்கள் தாம் இருப்பதாக நினைக்கும் படி இருந்தது. நாடகம் முடிந்தபின் தேநீர் விருந்தளித்த ரஷ்ய அதிகாரி 'நாங்கள் பல லட்சம் ரூபாய் செலவு செய்து தயாரித்த நாடகத்தை நீங்கள் ஒரு ஜமக்காளம் கொண்டு படு சிம்பிளாக செய்து வீட்டீர்கள்' என்றார்.

***நாடகத்துறையினருக்கும், பிற துறையினருக்குமான ஊடாட்டம் எப்படி இருந்தது?***

நான் மற்ற துறையினருக்கு ஏதாவது அளித்தேனோ என்னவோ எனக்குத் தெரியாது. நான் பிற துறையினரிடமிருந்து நிறைய பெற்றுள்ளேன். நல்ல உறவும் இருந்தது. குறிப்பாக யாருடனும் இணைந்து செயல்புரிவதில் பிரச்சனை யில்லாமல் இருந்தது. அவர்களைப் பெரிதும் மதித்தேன். கைலாசபதி, கே.எஸ்.சிவக்குமரன், ஜெயசீலன், டொமினிக் ஜீவா, கவிஞர் சிவா, மஹாகவி,காந்தன் போன்றோருடன் நானும் அவர்கள் என்னுடனும் இருந்த ஊடாட்டத்தைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்லலாம்.

*நான் மற்ற துறையினருக்கு ஏதாவது அளித்தேனோ என்னவோ எனக்குத் தெரியாது. நான் பிற துறையினரிடமிருந்து நிறைய பெற்றுள்ளேன். நல்ல உறவும் இருந்தது. குறிப்பாக யாருடனும் இணைந்து செயல்புரிவதில் பிரச்சனையில்லாமல் இருந்தது.*

***நீங்கள் நாடகம் செய்து கொண்டிருந்த போது வேறு யார் யார் எந்த மாதிரியான நாடகங்களைப் போட்டுக் கொண்டிருந்தனர்?***

கூத்து வடிவில் மௌனகுரு, நவீன நாடகத்தில் நா.சுந்தரலிங்கம், சுஹேர் ஹமீது; கலையரசு சொர்ணலிங்கம் செய்த நாடகங்களைப் போல் குழந்தை சண்முகலிங்கம்; பாரம்பரிய முறையில் தனிவழியில் கலைப்பேரரசு; சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் பாணியில் நடிகமணி வைரமுத்து. இப்படி பலரும் நாடகங்களைப் போட்டுக் கொண்டிருந்தனர். மலையகத்தில் காமன் கூத்து, மன்னாரில் கூத்து என்று எல்லா இடங்களிலும் ஏதாவது கூத்து நடந்து கொண்டிருந்தது என்றாலும்

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

கொழும்பில் நடைபெற்ற நிகழ்ச்சிகளுக்கு ஊடகத்தில் நிறைய இடம் தரப்பட்டது. அப்படி ஊடகம் மூலம் கூடுதலாக இனங்காணப்பட்டவர்களுள் நானும் ஒருவன். ஆனால் என்னை விட திறமையானவர்கள் வேறு பகுதிகளில் இருந்து வேலைகளைச் செய்து கொண்டிருந்தார்கள் என்பதைச் சொல்ல வேண்டும்.

***நடிகர் ஒன்றியம் எப்படி உருவானது? அதனால் என்ன நடந்தது?***

கொழும்பில் 'நாடோடிகள்' என்ற குழுவில் கா.சிவபாலன், செல்லையா. தங்கராஜ், சச்சிதானந்தன், சண்முகம், முத்துலிங்கம், நான் உள்ளிட்ட பலரும் இடம் பெற்றிருந்தோம்,'கூத்தாடிகள்' என்ற பெயரில் நா. சுந்தரலிங்கம், கவிஞர் சிவானந்தம், சங்கரசிகாமணி போன்றவர்கள் இடம் பெற்றிருந்தார்கள். 'அம்பலத்தாடிகள்' குழுவை இளையபத்மநாதன் நடத்திக் கொண்டிருந்தார். மௌனகுரு மட்டக்களப்பை மையமாகக் கொண்டு செயல்பட்டு வந்தார். நாங்கள் அனைவரும் ஒன்றிணைத்து நாடகங்களைத் தொடர்ந்து தரலாமே, பார்வையாளர்களைத் தேர்வு செய்யலாமே என்று உருவானது தான் நடிகர் ஒன்றியம். அதே நேரம் 'ரசிகர் அவை' என்ற பெயரில் ஓர் அமைப்பையும் உருவாக்கினோம். நாங்கள் மாதம் ஒரு நாடகம் போடுவோம். ரசிகர் அவையில் உறுப்பினராக பணம் கட்ட வேண்டும். இந்த முயற்சிக்கு எண்ணூறு பேர் முதல் ஆயிரம் பேர் வரை அமரக்கூடிய அரங்கில் இரு நாட்கள் நாடகங்கள் போடும்படி பார்வையாளர்கள் திரண்டார்கள். அதற்குக் கொழும்பிலிருந்து மட்டுமல்லாமல் கண்டியிலிருந்தும் பார்வையாளர்கள் வந்தார்கள். அதனால், நடிகர் ஒன்றியம் பலராலும் அங்கீகரிக்கப்பட்ட ஓர் அமைப்பாக விளங்கியது. அது எங்களுக்குக் கிடைத்த வெற்றி என்று தான் சொல்ல வேண்டும். இந்தக் காலத்தில் பாலேந்திராவும் தனது 'அவைக் காற்றுக் கழகத்தைத்' தொடங்கி நாடகங்கள் போட்டுக் கொண்டிருந்தார்.

***நைஜீரியாவில் கொஞ்ச காலம் வாழ்ந்தீர்கள். அங்கு ஏதாவது நாடகம் தொடர்பான செயல்பாடுகளை மேற்கொள்ள முடிந்ததா?***

நைஜீரியா போய் உழைத்து பணம் கொண்டு வந்து பலரும் சேர்ந்து ஒரு நாடக வளாகம் கட்டலாம் என்றுதான் முடிவெடுத்திருந்தோம். அந்தத் திட்டத்தில்தான் நைஜீரியா போயிருந்தேன். போன மூன்றாண்டுகளுக்குள் இலங்கையில் நிலைமை தலைகீழாகி விட்டது. மக்கள் சிதறி திசையெங்கும் ஓடத் தொடங்கி விட்டார்கள். தமிழ்ப் பகுதிகள் நாசப்படுத்தப்பட்டன. அதனால் எங்களாலும் ஈழத்துக்குப் போக முடியவில்லை. நைஜீரியாவில் இருக்கும் போது ஃபுலானி என்ற நாடோடிக் குழுக்களின் கலைவடிவங்களைக் காண முடிந்தது. அது ஒரு வித்தியாசமான கலைவடிவம்.

மாடுகளை ஓட்டிக் கொண்டு ஊர் ஊராகப் போகும் போது இரவு நேரத்தில் கூடாரம் அமைத்து விளக்குகளைப் பொருத்தி ஆடிப்பாடுவார்கள். அந்த ஆட்டம் நெருப்பைச் சுற்றி ஆடுவதாக இருக்கும். நான் இதை அறிந்து பல குழுக்களுடன் ஓரளவு சேர்ந்து இரவு அவர்களுடன் தங்கி அந்தக் கலைகளைக் கண்டேன். அவர்களது கலைகளோடு அவர்களின் வாழ்க்கை கலாச்சாரத்தையும் அறிய முடிந்தது. இந்த நேரத்தில் சமையல் எரிவாயு சிலிண்டர் வெடித்து என் மனைவி விமலா எரிந்து கொண்டிருந்தாள். நானும் அதில் சிக்கிக் கொண்டேன். டாக்டர்கள் மனைவியை கைவிடும் நிலையில் இருந்ததை அறிந்து அதிர்ச்சியடைந்தேன். பிறகு நான் பிடிவாதமாக மேலதிகச் சிகிச்சைக்காக இங்கிலாந்து புறப்பட்டோம்.

***லண்டனில் இருக்கும் போது நீங்கள் மேற்கண்ட உடனடி அரங்கம் பலரையும் பாதித்ததாகக் கேள்விப்பட்டேன். அதன் அறிமுகம், செயல்பாடுகள் எப்படி அமைந்திருந்தன?***

*லண்டனில் பலவிதமான நாடகங்களையும் காண முடிந்தது. பிபிசியில் வேலை பார்த்த போது சிலருடன் இணைந்து பிபிசி கலைக்குழுவைத் தொடங்கினோம். அதில் நாடகம் செய்ய வாய்ப்பு கிடைத்தது. வேறு சில இடங்களில் நடைபெற்ற செயல்பாடுகளுடனும் என்னை இணைத்துக் கொண்டு செயல்பட்டேன். இந்த நேரத்தில் தான் இளைய பத்மநாதனின் 'மீண்டும் பாரதம் மீண்டும் ராமாயணம்'நாடகத்தை மேடையேற்றினோம்.*

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

லண்டனில் பலவிதமான நாடகங்களையும் காண முடிந்தது. பிபிசியில் வேலை பார்த்த போது சிலருடன் இணைந்து பிபிசி கலைக்குழுவைத் தொடங்கினோம். அதில் நாடகம் செய்ய வாய்ப்பு கிடைத்தது. வேறு சில இடங்களில் நடைபெற்ற செயல்பாடுகளுடனும் என்னை இணைத்துக் கொண்டு செயல்பட்டேன். இந்த நேரத்தில் தான் இளைய பத்மநாதனின் 'மீண்டும் பாரதம் மீண்டும் ராமாயணம்' நாடகத்தை மேடையேற்றினோம். அது எங்களை மக்களுக்கு அடையாளம் காட்டியது. அந்த நாடகப் பயிற்சியின் போது, தயாரிப்பின் போது பங்கேற்பாளர்களின் அனுபவங்களை வெளிக்கொண்டு வரும்படி அதன் மீது வேலை செய்தோம். பிறகு அனுபவங்களைச் செய்து பார்த்தோம். ஈழத்துச் சம்பவங்களை நிகழ்த்திக் காட்டவும் முடிவு செய்து செயல்பட்டோம். அதே நேரம் அகதிகளான நாங்கள் அதிகப்பணம் செலவழித்து முறையாக பலவற்றைச் செய்யும் சூழலில் இல்லை. அதனால் அதற்கேற்ப நாடக முயற்சிகளை மேற்கொண்டோம். பங்கேற்ற அகதிகள் பலருக்கு லண்டனில் ஒரு குடும்பம், ஈழத்தில் ஒரு குடும்பம்... பிறகு மண்ணுக்குப் போராடுகிறவர்களுக்கு முடிந்த உதவி, தற்செயலாக வெளிநாடு வர ஏஜெண்ட்டுக்குப் பணம் தந்திருந்தால் அதற்கும் உழைக்க வேண்டும். இப்படியான சூழலில் ஆர்வமுள்ளவர்கள் தான் வரமுடியும். அவர்களுக்குப் பயிற்சி தந்து நாடகத்தை எப்படி சிறப்பாகச் செய்வோம் என்று பாராமல், விஷயத்தைச் சரியாகச் செய்வதில் கூடுதல் கவனம் செலுத்தினோம். சூழல் அப்படி அமைந்ததால் தேவைக்கேற்ப உருவானது தான் உடனடி அரங்கம். இந்த உடனடி தியேட்டரில் எங்கள் காதில் விழும் ஈழத்து விஷயங்கள், ஈழத்திலிருந்து வரும் கடிதங்கள் விவாதிக்கப்பட்டு நிகழ்த்தப் பட்டன. அதற்கேற்ப நமது கலைவடிவங்களையும் முடிந்தவரை தேர்வு செய்து இணைத்துச் செய்தோம். இதன் மூலம் ஈழத்து நிலைமையை மக்களிடம் கொண்டு செல்ல முடிந்தது. அது பற்றி அவர்களை யோசிக்க வைத்தோம். அதனால் பலரும் சமூக உணர்வுடன் செயல்பட்டோம். அகதிகள் இத்தனை வேலை செய்து கொண்டு நாடகத்திற்கும் நேரத்தைக் கண்டெடுக்க கடும் உழைப்புடன் தூக்கத்தையும் இழக்க வேண்டியிருந்தது. பலர் வேலையிலிருந்து நேரடியாக ஒத்திகை நடக்கும் இடத்து வந்து விடுவார்கள். யாராவது ஒருவர் உணவு கொண்டு வருவார். பகிர்ந்து உண்போம். நாங்கள் எடுக்கும் கரு உணர்வுமயமானது என்பதால் நடிகர்கள் பங்கேற்கும் போது உணர்வைக் குறைக்க சில பயிற்சிகள் செய்தோம். அதனால் நடிகர்கள் அழாமல் பார்வையாளர்களை அழவோ - மனம் கணக்கவோ செய்ய முடிந்தது. மேடையில் நடிகர்கள் அழக் கூடாது. அப்படி அழுதால் பார்வையாளர்களை அது பாதிக்காமல் போகக் கூடும். ஆகவே மன உறுதி கட்டுப்பாடு நடிகர்களுக்குத் தேவை. அதற்குத் தான் பயிற்சிகள்.

***லண்டன் தவிர வேறு பல நாடுகளுக்கும் சென்று நாடகப் பயிற்சியளிப்பதாக நாடகத் தயாரிப்புகளில் ஈடுபடுவதாக அறிகிறேன்...***

முதலில் நார்வே நாட்டுக்குப்போனேன். பிறகு பிரான்ஸ், அடுத்து ஜெர்மனி, திடீரென ஒரு நாள் சுவிட்சர்லாந்திலிருந்து அழைப்பு வந்தது. அது எனக்குத் திருப்புமுனை என்று கூடச் சொல்வேன். அன்ரன், சண்முகதாஸ் என்னை உரிமையோடு அழைத்தார்கள். அங்கு ஓட்டோ மற்றும் பீட்டர் பிரஸ்லர் போன்றவர்களுடன் இணைந்து பல தயாரிப்புகளில் ஈடுபட்டேன். அவர்கள் பிரெக்டை ரசித்தவர்கள் என்பதால் எனது (கிழக்கத்திய) மரபை அவர்கள் எளிதில் புரிந்து கொண்டார்கள். பிடித்தும் இருந்தது. அதனால் நெருக்கமான வேலை செய்ய முடிந்தது. பிறகு அவர்கள் நடத்தும் பயிலரங்குகளுக்கு என்னைப் பயிற்சியளிக்க அழைத்தார்கள். அன்ரனும் அதற்குப் போக வேண்டுமென

*முதலில் நார்வே நாட்டுக்குப்போனேன். பிறகு பிரான்ஸ், அடுத்து ஜெர்மனி, திடீரென ஒரு நாள் சுவிட்சர்லாந்திலிருந்து அழைப்பு வந்தது. அது எனக்குத் திருப்புமுனை என்று கூடச் சொல்வேன். அன்ரன், சண்முகதாஸ் என்னை உரிமையோடு அழைத்தார்கள். அங்கு ஓட்டோ மற்றும் பீட்டர் பிரஸ்லர் போன்றவர்களுடன் இணைந்து பல தயாரிப்புகளில் ஈடுபட்டேன்.*

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

கூறினார். ஆசியக் கருப்பர்களான நாங்கள் திறமையானவர்கள் என்பதைக் காட்டவும் முயற்சி செய்தோம். நாங்கள் ஈழத்தை விட்டு ஏன் ஓடி வந்தோம் என்று நாடகம் மூலம் சொன்னோம். அதன் மூலம் சுவிஸ் மக்களின் தப்பு அபிப்பராயங்களை மாற்றவும் முடிந்தது. இதற்கு அங்கத்திய அச்சு ஊடகம், தொலைக்காட்சி, வானொலி போன்றவை உதவின. அதை விட ஜெர்மன் பேசும் நாடுகளில் எல்லாம் எங்களைப் பற்றிய நாட்டுப் பிரச்சனை பற்றி விஷயங்கள் போய்ச் சேர்ந்தன. அதற்குத் துணைபுரிந்த நாடகம் 'ஸ்ரீசலாமி'. நான் எழுதி பயிற்சியளித்த நாடகம். நீண்ட காலம் பயிற்சியளித்து தமிழ்க் கலைஞர்கள்- சுவிஸ்காரர்கள் இணைந்து தமிழ் -டொய்ச்- ஆங்கிலம் ஆகிய மொழிகள் கொண்ட மும்மொழி நாடகமாக அதை உருவாக்கினோம். நல்ல வரவேற்பு கிடைத்தது. ஐரோப்பிய நாடுகள் முழுதும் ஈழத் தமிழர்களை மனிதாபிமான முறையில் புரிந்து கொள்ள இது உதவியது. தமிழர்களிடம் செழுமையான மரபு கலாச்சாரம் இருக்கிறது என்பதையும் தெரியப்படுத்தினோம். இதைத் தொடர்ந்து அடிக்கடி சுவிஸ் வர வாய்ப்பு கிடைத்தது. பிறகு நான் கூத்து வடிவில் எழுதிய 'பாண்டவர்களும் கிளவுஸ் முனிவரும்' என்ற நாடகத்தை அன்ரன் இயக்கினார். அந்நாடகத்திற்குப் பயிற்சியளிக்கும் பொறுப்பை நான் ஏற்றேன். இப்படியான செயல்பாடுகள், சுவிஸ் தனது 700வது ஆண்டைக் கொண்டாடிய போது அதன் கலாச்சார நிகழ்ச்சிகளை நடத்தும் குழுவில் அன்ரனையும் என்னையும் இடம் பெறச் செய்தது. பிறகு சுவிஸ் தமிழ் நாடகக் கல்லூரிக்குப் பயிற்சி அளிப்பதிலும் ஈடுபட்டேன்.

***சுவிஸ் தமிழ் நாடகக் கல்லூரி மாணவர்கள் நீங்கள் அளித்த பயிற்சி பற்றி மிகவும் பெருமையோடு கூறுகிற நேரம் வாழ்க்கைக்கும் அவை துணை புரிந்ததாகக் கூறினர். அது பற்றி...***

அன்ரன் தலைமையேற்று நடத்திய இந்த நாடகக் கல்லூரியில் பேரா. காரைசுந்தரம் பிள்ளை, இளைய பத்மநாதன், ஓவியர் மருது, பேரா. சிவத்தம்பி, வேலு. சரவணன் போன்ற பலர் பயிற்சியில் வகுப்புகளில் ஈடுபட்டனர். நானும் எனது பயிற்சிகளை அளிக்க வாய்ப்பு கிடைத்தது. பயிற்சிகள் நன்மையாக முடிகிற அதே நேரம் பிரச்சனைகளாகவும் அமைகிறது. காரணம் நேர்மையாகப் பேசவும் உண்மையைப் பேசவும் அவர்கள் முயலுகிற நேரம் சமூகத்தில் அது ஆபத்தாக முடிவதும் உண்டு. என்னடா இது இப்படி உடைத்துப் பேசுகிறான். என்று குற்றம் சாட்டப்பட்டதும் உண்டு. ஆகவே பிரச்சனைகளும் வரும்.

***தமிழக நாடகம் குறித்து என்ன சொல்வீர்கள்?***

எப்படி உலகத் தமிழ் மாநாடு நடக்கிறதோ, அப்படி உலகத் தமிழ் நாடக மாநாடு நடக்க வேண்டுமென விரும்புகிறேன். இலக்கிய மாநாடுகளுக்கு ஈடாக நாடக மாநாடுகள் நடைபெற வேண்டும். நாங்கள் அரசியல் புரட்சி நடக்கிற அதே நேரம் கலைப்புரட்சியும் நடக்க வேண்டுமென நினைக்கிறேன். எங்களுக்கு ஈழத்தில் அரசியல் புரட்சி நடந்து கொண்டிருக்கிறது. இந்த நேரம் கலையிலும் புதுவடிவம் எடுக்க வேண்டுமென நினைக்கிறோம். தமிழகத்தைப் பொறுத்தவரை அரசியல் புரட்சி இல்லாவிட்டாலும் தமிழருக்கான ஒரு புரட்சி நடத்துங்கள் நாம் ஒன்று சேருவோம். மொழியா, கலையா ஒன்று சேருவோம். இதைச் சொல்ல காரணம் என்னவென்றால் 46 நாடுகளில் ஈழத்தமிழர்கள் வாழ்கிறார்கள். அவர்கள் உங்களை இனம் காணவேண்டும். எதை வைத்து இனம் காண முடியும். 'மேற்கத்திய முறையைக் கற்றுக் கொண்டு அதைப்போல் எதையாவது கொண்டு வருகிற நேரம்... ஐயோ அதைத் தானே இங்கு நான் பார்க்கிறேன்' என்பார்கள். நம்முடைய தமிழ் இசையோடு நம்முடைய தமிழ் நாடகத்தோடு இங்கு வா

*எப்படி உலகத் தமிழ் மாநாடு நடக்கிறதோ, அப்படி உலகத் தமிழ் நாடக மாநாடு நடக்க வேண்டுமென விரும்புகிறேன். இலக்கிய மாநாடுகளுக்கு ஈடாக நாடக மாநாடுகள் நடைபெற வேண்டும். நாங்கள் அரசியல் புரட்சி நடக்கிற அதே நேரம் கலைப்புரட்சியும் நடக்க வேண்டுமென நினைக்கிறேன். எங்களுக்கு ஈழத்தில் அரசியல் புரட்சி நடந்து கொண்டிருக்கிறது. இந்த நேரம் கலையிலும் புதுவடிவம் எடுக்க வேண்டுமென நினைக்கிறோம்.*

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

அதைத்தான் நாங்கள் கேட்கிறோம். அப்படி வருகிற போது எங்களின் பலம் பிரமிக்கத்தக்கதாக இருக்கும். ஆறு கோடி தமிழர்கள் அங்கிருந்து கொண்டு, வெளியிலிருக்கும் ஒரு கோடி தமிழர்கள்தான் தன்னுடைய குரலையும் தன்னுடைய கலையையும் காட்டுவதென்றால் இதைப்பற்றி என்ன சொல்வது? அந்த ஆறு கோடியும் எங்களோடு இருக்குமென்றால் எவ்வளவு பலமாக இருக்கும்? ஆகவே தமிழ்நாட்டுத் தமிழர்கள் தங்களுடைய கலையோடு வரவேண்டுமென நினைக்கிறேன். அப்படி வரும் போது எங்கள் பலம் கூடும். இதில் ஒரு சுயநலம் கூட இருக்கிறது என்று சொல்லலாம். அப்படி தமிழ்க் கலைகள் வரும் போது நாங்கள் இங்கத்தியவர்களிடம் சொல்லலாம் 'இதோ பார் எங்கள் கலையை' என்று சு.வித்தியானந்தத்தால் தள்ளாத வயதிலும் செய்ய முடியுமென்றால், வன்னியில் புதுவை அன்பன், பாலா மாஸ்டர், ரகு போன்றவர்கள் கிராமம் கிராமமாக போர்க்காலங்களிலும் வீதி நாடகங்களைச் செய்ய முடியுமென்றால், இருதய அறுவை சிகிச்சை செய்து கொண்ட மௌனகுருவால் செய்ய முடியுமென்றால், எந்த வசதியும் இல்லாமல் குழந்தை சண்முகலிங்கத்தால் ஒன்றைக் கட்டியெழுப்ப முடியுமென்றால் சிதம்பரநாதனால் கிராமம் கிராமமாக வனம் வனமாய் போய்த் தொண்டு செய்ய முடியுமானால்... உயிருக்குப் பயமில்லாத வசதியான மண்ணிலிருந்து தமிழகக் கலைஞர்கள் நமது கலையைக் கொண்டு வந்து எங்களுடன் பங்கிட முடியவில்லையென்றால் என்ன சொல்வது? அதைச் செய்ய வேண்டும்.

***உங்களின் குடும்பம் பற்றி எதுவுமே சொல்லவில்லையே?***

விமலாவுக்கும் எனக்கும் திருமணம் ஆகிய போது அவருக்கு நாடகத்தில் ஈடுபாடு இல்லை. பின்பு எனக்காகத் தன்னைக் கரைத்துக் கொண்டு ஈடுபாடு காட்டினார். பயிற்சிக்காக அடிக்கடி வெளிநாடு போகும்போது பலமாதங்கள் தானே சமாளித்துக் கொண்டு குடும்பத்தைப் பார்த்துக் கொள்வார். இரண்டு பெண் பிள்ளைகள், குடும்பத்திற்குக் கட்டுப்பட்டவர்கள். இவர்களின் ஒத்துழைப்பு இல்லாமல் என்னால் எதையும் செய்ய முடியாது. கொழும்பில் நாடகங்கள் செய்யும்போது நாடகத்தில் பாடியிருக்கிறார் விமலா. குழுவுக்கு உணவு ஏற்பாடு செய்தல், ஒப்பனைக்கு உதவுதல், ஆடை தயாரிக்க உதவுதல் என்று செயல்பட்டுள்ளார். சில நேரம் நாங்கள் ஒப்பனையோடு இருக்கும் போது நடிகர்களுக்கு உணவூட்டியும் உதவியுள்ளார். இனி எனது குடும்பம் என்றால் எனது நாடகக் குடும்பம் தான். காலம் காலமாக காத்து வந்து என்னிடம் ஒப்படைத்த அண்ணாவிமார்கள், மெக்கன்டைர், மஹாகவி, குழந்தை சண்முகலிங்கம், இனி என் சந்ததி விருத்தியாக யாழ்ப்பாண நாடக அரங்கக் கல்லூரி, இலண்டன் களரி, ஜெர்மனி ரேமன், சுவிஸ் அன்ரன் பொன் ராசா... இப்படி எனது குடும்பம் பெரிய குடும்பம். இந்த என்னுடைய கூத்துக் குடும்பத்தில் தமிழக நாடகர்கள் உட்பட நூற்றுக்கணக்கானவர்கள் அடங்குவார்கள். இந்தக் குடும்பம் ஒன்றாக இணைந்து, உலகத் தமிழ் நாடக மாநாடுகள் நடத்த வேண்டும், அங்கே கூடிக்குலாவ வேண்டும். அப்போது எனது குடும்பம் கலகலப்புப் பெறும். கனவு தான் நனவாகலாம் தானே?

*நேர்காணலுக்கு உதவிய அன்ரன் பொன்ராசா, கே.எம்.ரி.பாலகுமார், விக்டோரியா, நந்தமிழ் நங்கை, நாகேந்திரன் ஆகியோருக்கு நன்றி*

*(சி.அ.)*

*இவ்வுரையாடலை நிகழ்த்தியவர் திரு.**சி.அண்ணாமலை** அவர்கள். தமிழ் இதழ்களில் பல்துறை குறித்தும் எழுதிவருபவர். அரங்கம் தொடர்பான பயிற்சி பெற்றவர்.*

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

தெருவெளி அரங்கம்

# தெருவெளி அரங்கம் நோக்கி...

பாலசிங்கம்

*திரு பாலசிங்கம் அவர்களது கட்டுரை இவ்விதழில் முன்னர் வெளியாகியுள்ளது. இவரது நாடக முயற்சிகளை புரிந்து கொள்ள அக்கட்டுரையும் இவ்வுரையாடலும் உதவுகிறது. இவர் ஈழத்தில் தற்போது வாழ்ந்து வருகிறார்.*

***தமிழ்ல நாடகத்துறை சார்பாக எங்கள் போராட்ட காலகட்டத்தில் வந்து அதுக்கு முன்பும் பின்பும் போராட்ட காலகட்டத்திலேயும் நாடகங்கள் செய்துகொண்டு வாரீங்கள். கொஞ்சம் உங்களைப் பற்றிச் சொல்லுங்கோ?***

நான் வந்து கோப்பாயில... சாதாரண ஏழைக்குடும்பத்துல பிறந்தன். என்னுடைய குடும்பம் ஒரு வறிய குடும்பம். சமுதாயத்தில் ஞாயமான அடக்குமுறைகளுக்கும் ஒடுக்கு முறைகளுக்கும் பழகி வந்தவன். இந்த அடிப்படையிலதான் நான் கோப்பாயில கிறிஸ்தவக் கல்லூரியில் ஓ.எல். வரைக்கும் படிச்சன். அதுக்கு மேல படிக்கிறதுக்கான வசதி வாய்ப்புகள் குடும்பத்துல எனக்குக் கிடைக்கல்ல. ஆனால் நான் படிச்ச காலத்துல எனக்கிருந்த தாக்கங்களும் அடக்கு முறைகளும் ஒடுக்கு முறைகளும் என்னை அதற்கு எதிரான ஒரு ஆளா மாத்திச்சு. என்னுடைய உண்மையான வாழ்க்கையின்ட... சமூக வாழ்க்கையின்ட ஆரம்பம் அரசியல் வாழ்க்கையாகத்தான் ஆரம்பிச்சுது. 1968ஆம் ஆண்டு இலங்கை சண்முகதாஸண்ட கம்யூனிஸ்ட் பார்ட்டியில இருந்தேன். அதற்கூடாகத்தான் என்னோட சமூக வாழ்க்கை ஆரம்பமானது.

நான் எப்பவும் நாடகனாக இருக்கயில்லே. சும்மா ஒரு இரசிகனாக மட்டுந்தான் இருந்தன். அவரோட நான் இருந்த காலத்துல எங்கன்ட ஊர்ல நாடகம் ஒன்டு நடந்தது. நாடகங்கள் போர் பற்றியது. அதை நான் விரும்பிப் பார்ப்பன். அந்த நாடகங்களோட பெரிய கருத்து உடன்பாடுகள் இருக்கிறது இல்லே. எனது சமூகம் மேலுக்கு வேலைக்கு வந்தபடியினால் அதுல சினிமா பாணியிலான நடிப்பை ஏத்துக்கிறதில்லே... ஆனால் அந்த நாடகங்களை நான் பார்ப்பன். என்னை நாடகத்துறையில பிரதானமாக ஈடுபடுத்தினதுல நவாலியண்ணாவி சின்னத்துரை மற்றது அவரோட இருந்த தர்மலிங்கம்... இவர்களெல்லாம் நாடகத்துறையில என்னை ஈடுபடுத்தினவர்கள். புனித மேரி நாடக மன்றத்துல நடந்த இரண்டு நாடகத்துல நான் நடிச்சது. 1977ஆம் ஆண்டு என்னுடைய அரசியலியக்கம் சார்பாக ஜாதிப்பிரச்சினையை வச்சு ஒரு நாடகம் தயாரிக்க வேண்டிய ஒரு சூழல் ஏற்பட்டது. அப்ப நாடகம் தயாரிக்கக் கூடிய

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

ஆட்கள் எங்களுடைய கிராமப்புறத்துல... அந்தப் பிரதேசத்துல இருக்கையில்லே. அப்ப அதுக்காக நாடகம் ஒன்டு செய்தன் நான். அதுதான் என்னுடைய முதல் நாடகவழிப் பிரவேசம்.

*என்ன நாடகம் அந்த நாடகத்தோட பேரைச் சொல்லுங்கோ*

சமுதாய மாற்றத்திலே. அதுதான் என்னுடைய முதலாவது நாடகப் பிரவேசம். டிசம்பர் 1976ஆம் ஆண்டு செய்தன் நான். அது கிட்டத்தட்ட 50, 60 தடவை மேடை ஏறினது. அதுக்குப் பிறகு நான் அந்தப் பக்கத்தை விட்டுட்டன். விட்டுட்டு மற்றது சுதந்திரப் போராட்டம் அதுகளினால் ஏற்பட்ட பாதிப்புகளால் மற்றது கம்யூனிஸ்ட் பார்ட்டியோட எனக்கு ஏற்பட்ட முரண்பாட்டினாலேயும் நான் அதிலேர்ந்து விலகி இந்தக் கிராமப் புறங்கள்ள வாழ்ற வறிய கூலி மக்களிண்ட பிரச்சனையை வெளிக்கொணர வேண்டும் என்ற அடிப்படையில... அவைகள் மத்தியில கிராமிய உழைப்பாளர் சங்கம் ஒன்றை உருவாக்கி வேலைசெய்ய ஆரம்பித்தன் நான். நானும் இன்னம் சில நண்பர்களும். அப்ப அந்த வேலைக்கு எங்களுக்குக் கிராமம் கிராமமாக அவர்களுடைய பிரச்சினை சம்பந்தமா பரப்புரை செய்து அவர்களுக்கு ஒரு ஸ்தாபன வடிவப் படுத்தறதுக்கான உணர்வை ஏற்படுத்தறதுக்கு எங்களுக்கு ஒரு கலைவடிவம் தேவைப்பட்டது. அதுக்கு வந்து அடிப்படையாக 1979ஆம் ஆண்டு 'சிந்திக்கத் தொடங்கிவிட்டார்கள்' என்ற நாடகத்தைத் தயாரித்தேன். அது முழுக்க முழுக்க கிராமிய உழைப்பாளர்களுடைய பிரச்சனையை மையமா வச்சு அவர்களை ஒரு அமைப்பாக மாற்றவேண்டிய அவசியத்தை வலியுறுத்தினேன். அதான் என்னுடைய இரண்டாவது நாடகப் பிரவேசம்.

*அந்த நாடகம் எந்த மாதிரியான தாக்கத்தை உருவாக்கினது?*

அந்த நாடகம் எங்களைப் பொறுத்த வரையில 126 தடவை மேடை ஏத்தினோம் நாங்கள். சைக்கில்ல... மோட்டர் கார்ல... வச்சு மேடை ஏத்தினம் நாங்கள். அது மேடை நாடகமாக இருந்தாலும் கூட அதை நாங்கள் மேடையில மட்டும் நாங்கள் அந்த நாடகத்தைப் போடலை. ஏன்னா கிராமங்கள்ள சில வேளையில மேடை வாய்ப்புகள் இல்லாத இடங்கள்ள... மேடை போடமுடியாத இடங்கள்ள... எல்லாத்திலேயும் போட்டம் நாங்கள்...

அந்த நாடகம் நிறைய தாக்கங்களைக் கிராமங்கள்ள ஏற்படுத்தினது. அந்த நாடகத்தினுடைய விளைவு எண்டு பார்க்கப் போனால்... நாங்கள் யாழ்ப் பாணத்துல அந்த நாடகம் போட்ட இடங்கள்ள கிராமிய உழைப்பாளர் சங்கக் கிளைகளை உருவாக்கி அந்தக் கிராமங்களோட தொடர்புகளை எங்களுக்கு ஏற்படுத்தித் தந்தது. இரண்டாவது, கிராமிய உழைப்பாளர்களுடைய அமைப்பைப் பலப்படுத்தினதுல உதவினது. மூன்றாவது, இப்ப அந்தப் பகுதியில எல்லாம் 80கள்ள சாதிப் போராட்டம் ஒன்று நடந்தது. கூலிப் போராட்டம் சாதிப் போராட்டமாக மாறினது. அப்ப அந்தப் போராட்டத்தைத் தொடக்கி வச்சதுலேயும்... அப்ப அந்தப் போராட்டத்துக்கு ஒரு உணர்வைக் கொடுத்ததுலேயும்... அந்த நாடகத்தோட முக்கியமான பங்கு. குறிப்பாக வறிய கூலி மக்கள்ள எழுச்சி உணர்வையும் அந்த மக்கள் மத்தியில் இருக்கக் கூடிய கொஞ்சம் சமூக உணர்வும் உள்ள இளைஞர்களை எங்களிண்ட பக்கம்... அந்தக் கிராமிய உழைப்பாளர் சங்கத்தின் பக்கம் இல்லாட்டி அந்தச் சமூகத்தின் பக்கம்... அந்த மக்களின்ட பக்கம்... மக்களுடைய பிரச்சினைகளைச் சிந்திக்கிறதுக்கு தூண்டுற அளவுல அந்த நாடகம் ஒரு பெரிய வெற்றியைத்தான் எங்களுக்குத் தந்தது.

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

***எது இந்தக் காலகட்டப் பகுதி?***

இது வந்து 80-கள்ள. 80லிருந்து கிட்டத்தட்ட 83ஆம் ஆண்டு வரைக்கும் இந்த நாடகத்தைப் போட்டம் நாங்கள். பிறகு 83ஆம் ஆண்டுக்குப் பிறகு. அந்த நாடகம் நின்டதுக்குக் காரணம், அந்தச் சூழல் 81,82 லேயும் கொஞ்சம் பிரச்சினை வந்தது. 83ஆம் ஆண்டு அந்தப் பிரச்சினை கடுமையானது.

***தேசிய விடுதலைப் போராட்டம், அந்த எழுச்சிகள்...***

அதெல்லாம் கொஞ்சம் கடுமையானது. தடைச்சட்டங்கள் அதுகள்... இதனாலெல்லாம் நாங்கள் நகரமுடியாதபடி நிலை ஏற்பட்டது. தேச விடுதலைப் போராட்டம் ஒரு முனைப்புப் பெறத் துவங்குகிற 83ஆம் ஆண்டுக்குப் பிறகு... அதாலே அந்த நாடகத்தைக் கொண்டு வந்து போடக் கூடிய வாய்ப்புகள் எங்களுக்குக் கிடைக்கயில்லே. நாங்க சூழல் சரியான பிறகு 1985ஆம் ஆண்டு அந்த நாடகத்தைத் தயாரிச்சு கிட்டத்தட்ட 87ஆம் ஆண்டு ஒப்பந்தம் வர்ற வரைக்கும் நாங்கள் போட்டம்.

***பத்தண்ணாவோட கந்தன் கருணை. சாதிய அடிப்படையா வச்சுக் கொண்டு போடப்பட்ட நாடகங்கள்; அப்ப இதுகளில உங்களுக்கு தொடர்பு இருந்ததா?***

கந்தன் கருணையோட தொடர்பு இருந்தது. மற்ற நாடகங்களை நான் பார்த்திருக்கிறேனே தவிர எனக்கு அவைகளோட நெருக்கமான தொடர்பு இல்லை. ஏனென்று சொன்னால் 80கள்ள அவிகளோட எனக்குச் சில முரண்பாடுகள் வந்துவிட்டது. அவர் கம்யூனிஸ்டாகத்தானே இருந்தவர். சண்முகதாசண்ட ஆளா. நான் அவரோட முரண்பட்டுக் கொண்டு அந்தக் குழுவோட முரண்பட்டுக் கொண்டு நாங்கள் வேலை செய்தம். அதால அந்த நாடகங்களைப் பார்க்கிற வாய்ப்பு கிடைச்சதே தவிர பெரிசா அந்த நாடகங்களோட தொடர்பு எனக்குக் கிடைக்கலை. இரண்டாவது எனக்கு முழு நோக்கம் வந்து ஒரு சமூக அரசியல் சிந்தனையாத்தான் இருந்ததே தவிர ஒரு நாடகத் துறையில ஈடுபடவேணும் அதை வளர்த்தெடுக்கோனும். அந்தப் பக்கத்துல உள்ள அந்தச் சிந்தனை எனக்கு இல்லை.

***ஆரம்பத்துல கந்தன் கருணை போடயிக்கில்ல சமூகச்சிந்தனையாகத்தான் போடப்பட்டது பிறகுதான் 80கள்ள நாடகக் கல்லூரி ஆரம்பிக்கப்பட்டது. திரும்பி வீரசிங்கம் ஹோல்ல மேடை ஏற்றப்பட்டு அதன் முழுவடிவம் மாற்றப்பட்டு புதிய யுக்தியில கொண்டு வரப்பட்டது.***

ஆரம்பத்துலதான் நாடகத்தைப் பார்த்தன் நான். சாதிப் போராட்ட காலத்துல போட்டிச்சினமல்லோ சிவராஜா ஆட்கள் நடிச்சது. அப்பதான் அந்த நாடகத்தைப் பார்த்தன் நான். அப்பதான் அந்த நாடகத்துல ஈடுபாடும் எனக்கு இருந்தது. அதுக்குப்பிறகு வந்து எனக்கு அந்த நாடகத்துறையில சமுதாய மாற்றத்திலே என்ற நாடகத்தின் வழியாகக் கூட வந்து நிர்மலா நித்தியானந்தன் மற்ற பாலேந்திரா ஆட்களோட தொடர்புகள் கிடைச்சது. பாலேந்திராவைவிட நிர்மலா நித்தியானந்தனோட தொடர்பு இருந்தது. பிறகு மௌனகுரு, சிதம்பரநாதன், குழந்தை சண்முகலிங்கம் இவர்களோட தொடர்பு கிடைச்சது. அதுக்குப் பிறகு நான் அந்த நாடகத்தின் பக்கம் கொஞ்சம் வந்தாலும் என்னுடைய ஈடுபாடுகள் முழுக்க அங்கால இல்லை. அதால நான் நாடகத்துல சரியா வரயில்லே.

என் நாடகத்திலே என்னுடைய நோக்கம் வந்து பரப்புரைக்காகத் தயாரிக்கப்பட்டதுதான். எங்களுடைய கொள்கைளை நாங்கள் மக்கள் மத்தியில பிரச்சாரப்படுத்தியதற்காகத் தயாரிக்கப்பட்டது தான். அப்ப அதோடயே பரப்புரைதான் முக்கியமானது. கிராம உழைப்பாளர் சங்கந்தான் எனக்கு முக்கியமான குறிக்கோளா இருந்ததே தவிர நாடகம் ஒரு குறிக்கோளாக இல்லை.

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

***இப்ப இந்தக் காலகட்டங்கள்ள நீங்க எந்த நாடகத்தை முழுமையாகச் செய்ய வெளிக்கிடறீங்க.***

87 ஆம் ஆண்டுக்குப் பிறகு... ஐ.பி.கே.எஃப். வருகைக்குப் பிறகு... எனக்குச் சில நெருக்கடிகள் ஏற்பட்டது. என்னுடைய கடந்தகால வாழ்க்கை சம்பந்தமான சில நெருக்கடிகள் .

***ஐ.பி.கே.எஃப். என்பது இந்திய அமைதிப்படை தானே?***

அமைதிப்படை வந்ததால. அதுல வந்து நான் கிட்டத்தட்ட ஒரு வருசங் கிட்ட எந்தச் சமூக விசயத்திலேயும் ஈடுபடலை. பேசாம இருந்தன் நான். அதுக்குப் பிறகு கிராம உழைப்பாளர் சங்கம் எல்லாம் உடைஞ்சு... எங்களோட வேலசெய்த ஆட்களெல்லம் வெளிநாட்டுக்குப் போய்... அங்கங்கே இருக்க... அதனால எல்லாம் விடுபட்டுப் போச்சு. பிறகு அந்த அமைப்பைத் திரும்ப தொடரவேணும் எண்ட நிலைப்பாட்டில வெளிக்கிட்ட நான் அந்தச் சமூகத்தோட தொடர்பு கொள்ளிறதுக்கும் அந்தச் சமூக வேலையை ஆரம்பிப்பதற்குமான ஊடகமாக இந்த நாடகத்தை நடத்தத் தொடங்கினேன். அதுக்குப் பிறகுதான் நாடகத்தைக் கிராமங்களுக்குள்ள போடத் தொடங்கினோம்.

***என்ன, பிரச்சனைகள தலைநகரத்துக்கு கொண்டுபோகலையா?***

என்னோட பிரச்சனையெல்லாம் முழுக்க முழுக்க அந்தக் கிராமிய உழைப்பாளர்கள் அவங்களுடைய விடுதலையாகத்தான் இருந்தது. இப்பநான் எந்த வர்க்கத்திலிருந்து வந்தனோ அந்தப் பின்னணியை அடிப்படையாகக் கொண்டுதான் நாடகம் இருந்தது. அப்ப நான் அப்படியான நாடகம் செய்தன். பிறகு என்னோட கருத்துகள் வளர்ந்து இப்ப சூரியன் போன்ற நாடகங்களை கல்வி முறையை வச்சிக்கொண்டு இப்பத்தைய தவறுகளை வச்சிக் கொண்டு தொடர்ச்சியா செய்தோம். அதுவும் ஒரு கல்வி முறையை அடிப்படையாக வச்சுக் கொண்டும் மற்றது கூடி வாழ்வோம் என்ற கூட்டு மயப்பட்ட வாழ்க்கையை மையமாக வைத்து எழுதப்பட்டது அது. மண்ணிலே பிரண்டு வளர்ந்த ஒண்டுஅது. பிறகு கல்லாய் மனிதராய் என்று மாற்றி மேடையேற்றினம் நாங்கள். தேசிய விடுதலைப் போராட்டம் சம்பந்தமான ஒரு நாடகமாக வருது. அது கிட்டத்தட்ட 88ல செய்த நாடகம்.

***ஏன் நீங்கள் அந்த தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்துக்குப் போனீங்கள். நீங்கள் ஒரு வர்க்கப் போராட்டத்தோட நின்டு கொண்டு அதனூடாக மக்கள் மத்தியில் நாடகத்தின் மூலமாகக் கருத்துகளைச் சொல்லிக் கொண்டிருந்த நீங்கள் பிறகு ஏன் தேச விடுதலைப் போராட்டத்திற்கு...***

தேசிய விடுதலைப் போராட்ட இணைப்பு வந்து எனக்கு ஆரம்பத்திலேயே இருந்தது. அதாவது சண்முகதாஸ் ஆட்களோட நான் முரண்பட்டுக் கொண்டு வந்ததுக்குக் காரணம் அந்தப் பக்கந்தான். அதாவது இந்த வர்க்க விடுதலை... வர்க்க விடுதலை என்று சொல்லிக்கொண்டு நாங்கள் நிக்கிறம். ஆனால் தேசிய விடுதலைப் போராட்டம் முனைப்பா போய்க் கொண்டிருக்கிறது. அப்ப இதுல வந்து கம்யூனிஸ்களோட பங்கு என்ன? என்டு கருதிதான் முரண்பாட்டுல வந்த நான். ஆனாலும் எனக்கு இயக்கங்களோட ரொம்பப் பெரிய உடன்பாடுகள் இருக்கையில்ல. ஏனென்டால் அன்றைக்கு இருந்த சிந்தனை உணர்வுகள் இடதுசாரி சிந்தனை. அப்ப அந்தப் பக்கம் யாருமே இல்லை என்ற நிலை இருந்தது. குறிப்பா புலிகளோட எனக்கு எந்த விதமான உறவோ தொடர்போ இருக்கலே. அப்ப அந்த நேரத்துல கொஞ்சம் கிராமங்களுக்குள்ளே எல்லாம் தங்கி இடதுசாரி கருத்துக்களோடே வேலை செய்த EPRLF, புளாட் போன்ற அமைப்புகளோட சின்னச் சின்ன தொடர்புகள் அறிமுகங்கள் இருந்ததே தவிர,

*தேசிய விடுதலைப் போராட்ட இணைப்பு வந்து எனக்கு ஆரம்பத்திலேயே இருந்தது. அதாவது சண்முகதாஸ் ஆட்களோட நான் முரண்பட்டுக் கொண்டு வந்ததுக்குக் காரணம் அந்தப் பக்கந்தான். அதாவது இந்த வர்க்க விடுதலை... வர்க்க விடுதலை என்று சொல்லிக்கொண்டு நாங்கள் நிக்கிறம். ஆனால் தேசிய விடுதலைப் போராட்டம் முனைப்பா போய்க் கொண்டிருக்கிறது. அப்ப இதுல வந்து கம்யூனிஸ்களோட பங்கு என்ன? என்டு கருதிதான் முரண்பாட்டுல வந்த நான். ஆனாலும் எனக்கு இயக்கங்களோட ரொம்பப் பெரிய உடன்பாடுகள் இருக்கையில்ல.*

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

ஆனா அவையிடத்துச் சரியான உடன்பாடுகள் இருக்கையில்ல. ஆனா தேச விடுதலைப்போராட்டத்துல வந்து சிந்திக்கத் தொடங்கிவிட்டாலும் கூட 83ஆம் ஆண்டுக்குப் பிறகு 85ஆம் ஆண்டுல தயாரிக்கையில அந்த நாடகத்துல சில மாற்றங்கள் செய்தன் நான். எப்படியென்று சொன்னால் அந்தத் தேசவிடுதலைப் போராட்டம் வந்து வறிய கூலி மக்களுடைய பிரச்சனையைக் கவனத்தில் எடுக்க வேணும் என்ட பக்கத்தை நாங்க பண்ணினம். அந்தக் காலத்தில நாங்களும் இதையும் ஒரு கவிதா நிகழ்வையும் செய்தன் நான். அப்ப அதுல நாங்கள் செய்தது என்னன்டு சொன்னால் அது வறிய கூலி மக்களையும் இந்தப் போராட்டத்துல இணையத் தயாராயிருக்கிறம் அப்ப அதையும் நீங்கள் இணைக்கிறீங்கள் என்டு சொன்னால்... பிரச்சினை சம்பந்தமான தீர்வை முன்வைக்கோணும். அல்லது அது மத்தியில் வேலை செய்யிறதுக்கான ஒருவேலைத் திட்டத்தை முன் வைக்கோணும் என்கிற திட்டத்தை அந்த நாடகத்தில் நாங்கள் செய்தம். அப்படியே வந்து 87, 90ஆம் ஆண்டிற்குப் பிற்பாடு ஐ.பி.கே.எஃப். வந்து அந்தக் கிராமம் இதுகளெல்லாம் உடைஞ்ச பிறகு எல்லா இடத்திலேயும் ஒரு தேசவிடுதலை எழுச்சி தோன்றத் தொடங்கியது. அப்ப அந்த எழுச்சியோட நானும் அதுக்குள்ள போறன். அப்ப அதுக்குள்ள போயிக் கல்லாய் மனிதராய் நான் செய்தது, தேசவிடுதலை இயக்கம் சார்ந்து இயக்கத்தோடு சம்பந்தப்பட்டு நான் செய்யல்ல பொதுவாகத்தான் செய்தன் நான்.

அதைவிட கிறிஸ்தவ நாடகங்களைச் செய்திருக்கிறேன். ஏனென்றால் இப்ப கிராமம் வழிய எனது தொடர்புகளை ஏற்படுத்தறதுக்கு இளைஞர்களைக் கூப்பிட்டு அந்தக் கிராமத்திலேயே நாடகம் செய்திருக்கிறன். நட்புகளை ஏற்படுத்திக் கொள்றன். கிறித்தவ பணிகளுக்கும் செய்து கொடுப்பன். இப்படியான ஒரு நிலையிலிருந்து சமூகவியலுக்கான ஒரு ஊடகமாக... சமூகத் தொடர்புக்கான ஊடகமாகத்தான் நான் நாடகத்தை எடுத்துக் கொண்டன். அதுலதான் நிறைய நாடகங்கள் செய்தன் நான். கிறிஸ்தவ நாடகங்கள் ஒரு 3, 4 நாடகங்கள் செய்தன் நான். 'ஜோனாஸ்' என்றொரு நாடகம் செய்தன் நான். 'ரூத்' என்றொரு நாடகம் செய்தன் நான். 'அழைக்கப்பட்டவர்கள்' என்றொரு நாடகம் செய்தன் நான்... 'ஒளி குறித்து' என்றொரு நாடகம் செய்தன் நான்.

*எல்லாத் துறைகளுக்குள்ளேயும் எனக்குத் தொடர்புகள் ஏற்படுத்திக் கொண்டதற்கு நாடகத்தைத் தான் ஊடகமாகப் பாவித்தன் நான். அதுக்குப் பிறகு கல்லாய் மனிதராய் என்ற நாடகம் என்டை கிராமத்துப் பையன்களுக்குச் செய்தன் நான். என்னுடைய கிராமத்துப் பையன்களுக்கு அந்த நாடகத்தின் ஊடாகத்தான் எனக்குத் தேசவிடுதலைப் போராட்டத்தோட உறவு...*

வேற கூட்டுறவு துறை சார்ந்தவர்களோட தொடர்புகொள்ள வேண்டி இருந்தது. நவீன நாடகப் போட்டிக்குள்ளேயும் ஒரு 6,7 நாடகங்கள் செய்தன் நான். இப்ப 'சிறை என்றொரு நாடகம் செய்தன் நான். 'ஒருவர் பலருக்காக' என்றொரு நாடகம் செய்தன் நான். மற்றது 'அதிகாரம் நோக்கி அது செல்லும்' என்றொரு நாடகம் செய்தன் நான். மற்றது 'கூடி நாம் வாழ்வோம்' அவைக்குத்தான் செய்தது. கூட்டுறவு துறை சார்ந்த நாடகம். 'நாணயம்' என்றொரு நாடகம் செய்தன் நான். 'மாரியும் டானுடன்' என்றொரு நாடகம். அதெல்லாம் கூட்டுறவு சார்ந்த நாடகங்கள். இப்படி எல்லாத் துறைகளுக்குள்ளேயும் எனக்குத் தொடர்புகள் ஏற்படுத்திக் கொண்டதற்கு நாடகத்தைத் தான் ஊடகமாகப் பாவித்தன் நான். அதுக்குப் பிறகு கல்லாய் மனிதராய் என்ற நாடகம் என்டை கிராமத்துப் பையன்களுக்குச் செய்தன் நான். என்னுடைய கிராமத்துப் பையன்களுக்கு அந்த நாடகத்தின் ஊடாகத்தான் எனக்குத் தேசவிடுதலைப் போராட்டத்தோட உறவு... புலிகளோட உறவு ஏற்படுது.

அவை ஏற்படயிக்கில 90-92ஆக இருக்கோணும்... 90ஆம் ஆண்டாகத் தான் இருக்கோணும் சரியாகத் தெரியல்ல. புலிகளின் முதலாம் ஆண்டு நிறைவு விழாவிற்கு ஒரு நாடகம் செய்தன் நான். 'ஆவியில் இனியவளே' என்ற ஒரு மேடை நாடகம். அப்ப அந்த நாடகம் கூட பிரச்சினைப்பட்டுத் தான் வெளியில வந்தது. பிறகு அந்த நாடகம் புலிகளின் குரலாகப் போட இயலாது கஷ்டம்

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

ஆனபடியினால நாடகத்துல மாற்றத்தைச் செய்யச் சொல்லி கேட்டவர். அப்ப நான் சொன்னன் அது சாத்தியமில்ல மாற்ற முடியாதுன்னு சொன்னேன். அதுக்குப் பிறகு என்னசொன்னாரெண்டு சொன்னால் அந்த நாடகத்தை நீங்கள் தயாரித்துப் போட்டு மேடையில கொண்டு வந்து போடுங்கோ. தயாரிப்புச் செலவை எல்லாம் நாங்க தாரோம் என்டு சொல்லி, அப்ப நாங்கள் எங்கள் மன்றத்தின் ஊடாகத்தான் நாடகம் தயாரிப்பது. அவை கூப்பிட்டு போட்ட மாதிரித்தான் போட்டது. ஏனென்டு சொன்னால் புலிகளின் குரல் ஊடாகப் போட்டால் சமூகத்துல சில பிரச்சினைகளை உருவாக்கும் என்று சொல்லி... அதுக்குப் பிறகு 93ஆம் ஆண்டுஅளவுலதான் நான் கர்ணப் பண்பாட்டு கழகத்தோட எனக்குத் தொடர்பு... அவைகளா வந்து ஏற்படுத்திக் கொண்டது. புதுவை அன்பன், அன்பரசன் என்ற இருவர் வந்து சேருகினம். அப்ப அவைக்கு வந்து நான் 94ஆம் ஆண்டு சந்திரிகா வந்த பிற்பாடு சமாதானத்தைப் பற்றி நாடகந் தயாரிக்கச் சொல்லி முதல் முதல் நான் செய்த 'தெரு வெளி' நாடகம். முதல் நாள் செய்த 'தெரு வெளி' நாடகம். கிராமிய உழைப்பாளர் சங்கத்துலை 1984 ஆம் ஆண்டுல... தெருவெளி நாடகம் செய்யிறாங்க அவலங்கள் என்று சொல்லி. அது முழுக்க முழுக்க கிராமிய உழைப்பாளர்களுடைய பிரச்சினைகளைத்தான். கலாச்சாரச் சீரழிவுப் பிரச்சனை அதுகள் இதுகள் இப்படியான பிரச்சினைகள் இந்த மக்கள் அநியாயமாய் போய்க் கொண்டிருக்கினம். இதைத் தேச விடுதலைப் போராளிகள் கட்டாயம் கவனத்தில் எடுக்க வேணும் என்று சொல்லி. பிறகு 94ஆம் ஆண்டு இரண்டாவது என்னுடைய தெருவெளி நாடகம் , இருள் சூழ்ந்து புலருவதற்கு... அது வந்து ஆயிரத்து தொள்ளாயிரத்து.. இந்தப் பேச்சு வார்த்தைகள். அதிண்ட theme வந்து பேச்சு வார்த்தைகள் தான்.

பேச்சு வார்த்தைகளும் அதுக்கு நடந்த கெதிகளும் அது வந்து இந்த பண்டா- செல்வா ஒப்பந்தத்துல ஆரம்பிச்சு சந்திரிகாயின்ட ஒப்பந்தம் வரைக்கும் ஆன ஒரு வரலாற்றுப் பின்னணியோடது. அப்ப அந்த நாடகம் அனேகமான வரவேற்பைப் பெற்றபடியால் இவர்கள் என்னைத் தங்களோடையே இணைத்துக் கொண்டார்கள்.

***இப்ப நீங்கள் எந்தவிதமான எத்தனை நாடகங்கள் செய்கிறீர்கள்?***

அனேகமாக இங்க வந்த பிறகு நாங்கள் 95ஆம் ஆண்டுல இருந்த பரப்புரையாக 12 தெருவெளி நாடகம் செய்திருக்கிறம். அப்ப அந்த அரங்குகள் முழுக்க முழுக்க வந்து இன்றைய அரசியல் சூழ்நிலைகளை... அந்தந்தக் காலகட்டத்து அரசியல் சூழ்நிலைகளை... மையமாக வச்சு அந்தந்தக் காலகட்டத்துல சொல்ல வேண்டிய செய்திகள் அதுகளைச் சொல்றதுக்கான இதாத்தான் செய்தது.

*காதல் வாழ்வுக்குள்ள தேச விடுதலை ஒடுக்குமுறை எப்படி எப்படி எல்லாம் பிரச்சினைகளை உருவாக்கி அவைகளின்ட வாழ்க்கைப் பாதையை எவ்வாறு திசை திருப்புதென்டு சொல்லி... அதுக்குப் பிறகு 'வாருங்கோ' என்றொரு நாடகம் செய்தன் நான்.*

நான் இங்க வந்த பிறகு 'உறவுப்பூ' என்றொரு நாடகம் தயாரிச்சன் நான். அப்ப அந்த நாடகம் வந்து நவாலி சென் பீட்டர்ஸ் சர்ச்சுல நடந்த சம்பவத்தை வச்சு எழுதினது. அதை வைச்சுக் கொண்டும் அந்தப் பின்னணியிலே பேச்சு வார்த்தையை வைச்சுக் கொண்டும் மற்றது 'இருண்ட வழிக்கு' என்றொரு நாடகம் தயாரித்தன் நான். அப்ப அந்த நாடகம் வந்து ஒரு காதல் கதை. அரசி அரசன் என்ற இரண்டு பாத்திரங்களுக்கு இடையே ஏற்படுகிற காதல். அந்தக் காதல் வாழ்வுக்குள்ள தேச விடுதலை ஒடுக்குமுறை எப்படி எப்படி எல்லாம் பிரச்சினைகளை உருவாக்கி அவைகளின்ட வாழ்க்கைப் பாதையை எவ்வாறு திசை திருப்புதென்டு சொல்லி... அதுக்குப் பிறகு 'வாருங்கோ' என்றொரு நாடகம் செய்தன் நான். அந்த நாடகம் வந்த பிரித்தானியருன்ட வருகையில் இருந்து இலங்கையின்ட இனப்பிரச்சினை எப்படிஆரம்பமானது, அதன்ட ஆரம்பக் கர்த்தாக்கள் யாரென்டதை மையமா வச்சு... அந்த நாடகம் செய்து, அது ரெண்டா

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

வந்தது. ஒண்டு வந்து ஆரம்பத்திலேர்ந்து இலங்கையின் இனப்பிரச்சனை வரை வந்து பிறகு தமிழீழம் என்ற அமைப்பு வந்த பிறகு மக்கள் எப்படி வாழுவார்கள் என்டதொரு கருத்தினையும் அதுல இருந்தது. அதுக்குப் பிறகு அச்சமில்லை என்றொரு நாடகம் செய்தன் நான். 'பயம்'. அதாவது எங்களிட்ட இருக்கிற பய உணர்வை வந்து எங்களின்ட வாழ்க்கையை அழிக்கும் என்ற கருத்தை மையமா வச்சு வந்தது.

போராட்டம் அது இதெல்லாம் பயப்பிடுவாந்தானே அந்தப் பயம் வந்து இந்தப்பிரச்சினைகளை எல்லாம் உருவாக்கும் என்டு சொல்லி... பிறகு அச்சமில்லைக்குப் பிறகு 'சமுத்திரத்திலொரு சரித்திரம்' என்றொரு நாடகம் செய்தன் நான். இந்த நாடகம் வந்து நான் மணலாற்றுப் பக்கம் போய் அங்கால குடியேறி அங்கிருந்து துரத்தப்பட்ட மக்களை சந்திச்சு... அவைகளோட உரையாடி... அவைகளின்ட பிரச்சனைகளை எடுத்து அந்த நாடகம் தயாரிச்சன்நான். அது முழுக்க முழுக்க குடியேற்றப் பகுதி சிங்கள மக்களும் தமிழ் மக்களும் கலந்து வாழிற இடங்கள்ள சிங்கள மக்கள் எப்படி குடியேற்றப் பட்டினம்... எந்த நோக்கத்திற்காகக் குடியேற்றப்பட்டினம்... அந்த நோக்கத்தை இவங்கள் எப்படி நிறைவு செய்விச்சினம்... அதால சிங்கள மக்களுக்கும் தமிழ் மக்களுக்கும் ஏற்பட்ட முரண்பாடுகள், சச்சரவுகள் அதுல உள்ள அரசியல் பின்னணிகள் என்ன மாதிரி இருந்தது என்பது பற்றித்தான் அந்த நாடகத்துல இருந்தது . இதுக்குப்பிறகு 'பூமழை பொழியுது' என்ற நாடகம் எழுதினன் நான். அந்த நாடகம் முழுக்க முழுக்க வந்து தமிழீழம் அமைந்த பிற்பாடு எங்களுடைய கல்வித் துறையில, வாழ்க்கைத் துறையில, பொருளாதாரத் துறையில எங்களுடைய சிந்தனைகள் எப்படி இருக்கும் எப்படியான வாழ்க்கை முறை எங்களுக்கு அது தரும் என்டதை வச்சு அந்த நாடகம் செய்தன் நான். முதியோர்கள் எப்படி விடுதலை பெற்ற தேசத்திலே வாழ்கிறார்கள். காதல் எப்படி பார்க்கப்படும், பொருளாதாரச் சிந்தனை எப்படி இருக்கும், உழைப்பு எப்படி அங்குப் பார்க்கப்படும் என்ற விஷயங்களை வச்சு 'பூமழை பொழியுது' என்ற நாடகத்தைச் செய்தன் நான். அதுக்குப் பிறகு 'தேர்தல்' என்றொரு நாடகம் செய்தன் நான். அதுல வந்து இலங்கையில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட தேர்தல் ஏன் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது. எதுக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது சர்வஜன வாக்குரிமையாலும் இந்தத் தேர்தலினாலும் காலத்துக்குக் காலம் இங்க எந்த மாதிரி இனவாதம் வளர்ந்து வந்தது; அந்த இன வாதத்தை வளர்க்கிறதுக்கு தமிழ்த் தேச உலகம் எந்த மாதிரியான பங்களிப்புகளைச் செய்திருந்தது; அப்ப அந்த நாடகம் வந்து 4, 5 தடவை மேடையேறினது. பிறகு அதைப்பார்த்துட்டு கடிதம் எல்லாம் எழுதி அந்த நாடகத்தைத் தடை செய்திட்டினம்... போடமுடியல்ல. பிறகு யாழ்ப்பாண இடம் பெயர்வுக்கு ஒரு நாடகம் செய்தன் நான். 'அசோகவனக் கதை' யென்று அப்ப அதுல வந்து என்ன பாத்திரம் எடுத்தன்னா, இப்ப யாழ்ப்பானத்துல வந்து இராணுவத்தினர் பாலியல் ஒடுக்குமுறை செய்யறது என்ற கருத்து இருந்தது தானே. நாங்க எப்படி அந்த நாடகத்தை எடுத்தம்னு சொன்னால் இனவாத இராணுவ நடவடிக்கையில ஆயுத நடவடிக்கை மட்டுமல்ல, ஒரு இனக்கலப்பு ஏற்படுத்துகின்ற பாலியல் உறவுகளும் ஒரு முக்கியமான பங்கை ஆற்றியிருந்தது. பாகிஸ்தான், கிழக்கு பாகிஸ்தானுக்கு இராணுவத்தை அனுப்பயிக்கில்ல அவங்க சொல்லிவிட்டாங்களாம். என்னென்டு சொன்னால், இயலக்கூடிய அளவுக்கு கிழக்கு பாகிஸ்தானில் பெண்களைக் கர்ப்பவதியாக்குங்கள் என்று சொல்லி. அப்ப பிறக்கிற குழந்தைகள் என்ன இனமென்டு அவை அவங்களின்ட இனமெண்டு சொல்ல இயலாது. அது ஆம்பிளைக்குரிய இனம்தான் வரும். அப்ப இனக்கலப்பை ஏற்படுத்தறதும் தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்துல முக்கியமான பங்கு என்று வச்சுஅந்த

*யாழ்ப்பானத்துல வந்து இராணுவத்தினர் பாலியல் ஒடுக்குமுறை செய்யறது என்ற கருத்து இருந்தது தானே. நாங்க எப்படி அந்த நாடகத்தை எடுத்தம்னு சொன்னால் இனவாத இராணுவ நடவடிக்கையில ஆயுத நடவடிக்கை மட்டுமல்ல, ஒரு இனக்கலப்பு ஏற்படுத்துகின்ற பாலியல் உறவுகளும் ஒரு முக்கியமான பங்கை ஆற்றியிருந்தது.*

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

நாடகத்தைச் செய்தன் நான். அந்த நாடகம் போடவில்லை. தடைசெய்தாச்சு. அதுக்குப் பிறகு .அப்படியே வந்து இப்ப நாங்கள் 'குற்றத்தில் வல்லரசு' என்றொரு நாடகம் செய்தம். இப்ப அந்த நாடகம் வந்து இங்க சமாதானத்துக்கு உட்பட்ட காலகட்டத்துல அந்தப் படையினரோட ஊடுருவல் இருந்தது தானே... இங்க ஊடுருவி தாக்குதல் நடக்கும் தானே... காடு வழியா... அந்தப் பிரச்சினையை மையமா வச்சு அந்த நாடகத்தைச் செய்தம். 'குற்றத்தில் வல்லரசு' என்று. அதுக்குப்பிறகு இரண்டு மேடை நாடகங்கள் நீங்கள் பார்த்தது.

***ஒன்று என்ன?***

'நட்ட நதியில் பூத்த வெள்ளை ரோஜா'. இப்பச் செய்தது 'நெருப்பைச் சுமந்த நெஞ்சங்கள்'.

***உங்கட நாடகங்கள்ள நான் பார்த்து மட்டும் இப்ப சொல்லவேணும்... கவிதைகள் இலக்கியத்துறையில் ஈடுபாடு கூடின ஆளா***

இலக்கியத்துறை வந்து அதான் நான் சொன்னன்தானே சமூக ஈடுபாடுதான். ஆனால் இலக்கியத்துறையில ரசனை என்ற ஒன்று இருந்தது. கவிதைகள் வாசிப்பன் புத்தகங்கள் வாசிப்பன் நாவல் வாசிப்பன். நாவல்ல எனக்கு நல்ல ஈடுபாடு இருந்தது. நான்விருப்பிப் படிக்கிற நாவல் என்று சொன்னால் அகிலன் சரித்திர நாவல்கள். கவிதை எழுதிறதென்டு இருந்தன் நான். ஆனா பெரிசா கவிஞனா அறிமுகமாகல்ல. சும்மா எழுதுவன். என்னுடைய பிள்ளைகளுக்குக் கடிதம் எழுதிறதென்டாலும் கவிதையில் எழுதுவன். நண்பர்களுக்குக் கடிதம் எழுதிறதென்டாலும் கவிதையில் எழுதுவன். அப்படியான தன்மைகள் இருந்தது. ஆனால் பத்திரிகையில ஒரு நாளும் கவிதை எழுதல்லே. என்ட மனுஷிக்குக் கடிதம் எழுதிறதென்டாலும் கவிதையில எழுதுவன்.

***உங்கட நாடகத்துல பார்க்கிற பொழுது குறிப்பாக உரைநடை வசனநடை வந்து கவிதை நடையாகத்தான் இருக்குது. யாதார்த்த நாடகங்கள் பெரும்பாலும் எளிய அதாவது நாங்கள் சாதாரணமாகப் பேச்சு வழக்கில்தான் இருக்கும். பெரும்பாலும் நீங்கள் வந்து கவி நடையான மொழியில ஏன் பாவிக்கிறீங்கள்***

நீங்க என்னுடைய முழு நாடகமும் பார்க்கலை. 'கல்லாய் மனிதராய்' என்ட நாடகத்தைப் பார்த்தீங்கன்னா அதன்ட பாத்திரங்கள் முழுக்க கிராமிய சாதாரண மக்கள். அது முழுக்க அந்தக் கதையில வரும். அது கிட்டத்தட்ட ஒரு comedy நாடகம் மாதிரி எழுதினது. சீரியசான பிரச்சனை சிரிப்பு நாடகமாகவும் இருந்தது. மற்றது அதே மாதிரிதான் அழகு தமிழில்... ஏன்னா அந்தக் கவிதை நடை கூடப்பயன்படுத்தினது. இந்த நாடகந்தான் நீங்க பார்த்தது. காரணம் என்னன்னா ரத்னாயக்காவுக்குப் பிறகு... அந்தத் தேர்தல் தடுக்கப்பட்ட பிறகு... அந்த நாடகம் தயாரிக்கச் சொல்லி கேட்டவை. அந்த நாடகத்திலேயும் அந்த வெளிநாட்டுப் பிரச்சினை மனசுல எப்பவும் இருந்து கொண்டே இருக்கிறது. அப்ப அதிலேயும் வெளிநாட்டை நான் குறியீடாத்தான் பயன்படுத்தினன். அதை நான் குறியீட்டுப் பாணியிலேயும் கற்பனை கதை மாதிரியும் அதை உருவாக்க வெளிக்கிட்டன் நான். அப்ப அங்க உருவான பாத்திரம் எல்லாம் கற்பனைப் பாத்திரம். அதுல உள்ள பாத்திரம் எல்லாத்துக்குமே நான் வசன நடை மாற்றத்தைச் செய்து கவிதை நடைக்கு மாத்தினன் நான். இந்த நாடகத்திலேயும் பெரும்பாலும் கவனிச் சீங்கன்னா தெரியும். இரண்டுபேருடைய வசனங்கள் எல்லாம் கொஞ்சம் கவிதை நடையிலே வரும். மற்ற வசனங்கள்ளா அப்படி வரலைன்னு நினைக்கிறன் நான். மற்றது அந்த இரண்டு பாத்திரங்களும் வேறுபட்ட நடையில் உள்ள பாத்திரங்கள். இந்த இரண்டு பேரையும் நான் வந்து நாடகத்துல ஆரம்பத்துல வந்த ஒரு காதலர்களாகத்தான் எடுத்தன் நான். எனக்குப் பிறகு ஒரு பிரச்சினை வந்தது. சிங்களவரையும் தமிழரையும் காதலர்களாக இணைச்சதுல சிக்கல்களைக்

*நாடகத்திலேயும் பெரும்பாலும் கவனிச்சீங்கன்னா தெரியும். இரண்டுபேருடைய வசனங்கள் எல்லாம் கொஞ்சம் கவிதை நடையிலே வரும். மற்ற வசனங்கள்ளா அப்படி வரலைன்னு நினைக்கிறன் நான். மற்றது அந்த இரண்டு பாத்திரங்களும் வேறுபட்ட நடையில் உள்ள பாத்திரங்கள்.*

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

கொண்டது. அப்ப அதுக்காக நான் பாத்திரங்களை மாத்தி மாத்தி கொண்டு வந்தன் நான். அந்தக் காதலர்களாகவும் காட்டறது. சாதாரண மக்களுடைய பிரதிநிதிகளாகவும் காட்டறது. ஒரு கருத்தின் குறியீடாகவும் காட்டறது. இப்ப தமிழன் என்று சொன்னால் அவர் ஒரு குழப்பமான கருத்துக்கு உரியவர். ஒருக்கா விடுதலை பற்றியும் பேசுவான் தன்ட வாழ்க்கை பற்றியும் கதைப்பான். சிங்கள புத்திரனாக்க அவர்கள் கூட சிங்களவன்ட ஆட்களோட பிரதிநிதியாகவும் பார்க்கிறது. அப்படி அந்தப் பாத்திரங்களை பல்வேறு வித தோற்றப் பாடுகளுக்குரியதாக அதைக் கொண்டுவர வெளிக்கிட்ட படியால் அந்தப் பாத்திரங்களை ஒரு யதார்த்தப் பாத்திரமாக வைக்கல்லே... அதனால அதனின்ட உரைகளையும் மாத்திட்டன் நான். அடுத்தப் பக்கத்துல எனக்குச் சிக்கல் இருந்தது. நீங்க சொன்ன மாதிரி இந்த நாடகத்துல பிற்காலத்துல எனக்கு ஈடுபாடு வந்த பிறகு அந்த சொல் நடிப்புல ஒரு பிரச்சினை இருக்கல்லோ. நடிப்புல வந்து உடல் மொழியும் இருக்குது மற்றது வாய்மொழியும் இருக்குது. அப்ப வாய் மொழியிலேயும் நடிப்பொன்டு இருக்குது. அப்ப அந்த நடிப்பையும் நாங்கள் கற்றுக் கொள்ள வேணும். அந்த வசனத்தக்கு ஒரு மாறுதலை ஏற்படுத்தி பேசவைக்க வேணும் என்டுதான் அந்த முயற்சிகள் செய்தது. எங்களுக்கு சிக்கல் வராது என்னன்டு சொன்னால்... நாங்கள் ஒரு வசனத்தை இப்படி பேசவும் அப்படி பேசுவோம் என்டு தொடங்குவோம். இங்கால இப்படி ஒரு பிரசர் வரும் நாடகத்தை விடுங்கோ என்று சொல்லி... அங்கால அவங்களுக்கும் நாங்கள் ஒரு பழக்கத்தை ஏற்படுத்திப் போட்டம்... அந்த ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் போட்டு அப்ப அதினால ஆழமா போய் திரும்ப வெளிக்கிட்ட உடனே அவிகள் சோர்ந்து போயிடுவினம். சோர்ந்த உடனே நாங்கள் கைவிட்டுறுவம். இந்த இரண்டு நாடகத்திலேயும் எனக்கு அப்படி ஒரு அனுபவம் கிடைச்சிது.

***இந்த இறுதி நாடகத்துல பார்த்தப்ப நிகழ்வுகளும் அந்தக் குறியீட்டு வடிவ இதையும் கொண்டு வர்றீங்க, நிகழ்வுகள் பதிவுகள் வந்து தொடர்புப் படுத்தறதுக்கான குறியீட்டு வடிவப் பாத்திரங்களைக் கொண்டு வர்றீங்க. இது உண்மையிலேயே செய்யிறதுக்கு வந்து பயிற்சிகள் எடுத்த அந்த நேரத்திலதான் ஏறக்குறைய சமபலத்தோட வரும். நிகழ்வுகளைக் கொடுக்கிறதுங்கிறது. வந்து இங்கத்திய நடிகர்களுக்குச் சொல்லிக் கொடுக்க வேண்டியது அவசியம். ஏனென்டு சொன்னால் அப்படிப்பட்ட நிகழ்வுகளுக்குள்ள தான் இவைகள் சீவிக்கினம்... வாழினம்... சுற்றிவர நிகழற அந்த நிகழ்வுகளைப் பார்க்கினம். அவர்களே அந்த நிகழ்வுகளைச் சொந்தமாக அனுபவிச்சிருக்கினம். அதனால அவைகளுக்குப் பிரச்சினை இல்லை. அப்புறம் குறியீட்டு வடிவங்களை அதின்ட கனதிக்கு குறிப்பிட்ட பயிற்சிகள் செய்தீங்களா?***

என்னுடைய நாடகப் பிள்ளைகளைப் பொறுத்த வரையில மூன்று விதமான நிலைகளைத்தான் பார்க்கிறோம். முன்பு எனக்கு என்ன பிரச்சினை என்டால்... ஒரு நாடகக்காரன் முதலில் ஒரு மனிதனாக இருக்க வேணும் அவனோட அன்பு, பாசம், நேசம் எவருக்கும் விட்டுக் கொடுத்து மனுஷரா இருக்கணுங்கிறது இருக்கு. அந்தப்பக்கத்துல நாங்கள் அவைகளை உருவாக்கறதுக்கான ஒரு முயற்சியும் தேவை. இரண்டாவது வந்து நீங்க கொடுக்கிற பயிற்சி நானும் கொடுக்கிறன்... ஆனால் போதிய அளவு பயிற்சிகள் கொடுக்கிறதுக்கான வாய்ப்புகள் கிடைக்கிறதில்ல. இதிலே எனக்கு ஏற்பட்ட உணர்வை நாங்கள் உங்களுக்குச் சொல்லனும்னு நெனைக்கிறன். பயிற்சி எல்லாம் கொடுப்போம்... கொடுத்துகிட்டு போகையில புறநிலைகளால் ஏற்பட்ட தாக்கத்தால அந்தப் பயிற்சியினுடைய விளைவுகள்... நாங்கள் எதிர்பார்க்குற அளவுக்கு வரவில்லை என்கிறதால மனச்சோர்வு அடைந்துவிட்டம். ஏற்கெனவே என்னோட இருந்த நடிகர்கள் என்டால் கொஞ்சம் வித்தியாசமான உணர்வுகள் வந்திருக்கும். நாங்க சமூக

*என்னுடைய நாடகப் பிள்ளைகளைப் பொறுத்த வரையில மூன்று விதமான நிலைகளைத்தான் பார்க்கிறோம். முன்பு எனக்கு என்ன பிரச்சினை என்டால்... ஒரு நாடகக்காரன் முதலில் ஒரு மனிதனாக இருக்க வேணும் அவனோட அன்பு, பாசம், நேசம் எவருக்கும் விட்டுக் கொடுத்து மனுஷரா இருக்கணுங்கிறது இருக்கு. அந்தப்பக்கத்துல நாங்கள் அவைகளை உருவாக்கறதுக்கான ஒரு முயற்சியும் தேவை. இரண்டாவது வந்து நீங்க கொடுக்கிற பயிற்சி நானும் கொடுக்கிறன்... ஆனால் போதிய அளவு பயிற்சிகள் கொடுக்கிறதுக்கான வாய்ப்புகள் கிடைக்கிறதில்ல.*

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

உணர்வு உள்ளவர்களாகவும் நாடக உணர்வு உடையவர்களாகவும் இருந்தம். இப்ப நாங்க ஆழமாய் போய் நிக்கயில சின்ன உதாரணத்துக்குச் சொல்லலாம். முந்தி எங்களின்ட நாடகத்துல நடிச்ச ஆட்கள் எல்லாரும் ஒரு தொழில்சார்பு ஆட்களாக இல்லை. ஆக வீட்ல எத்தனையோ பிரச்சினைகள்... சிக்கல்கள்... தொழிலை விட்டுட்டு... பிரச்சினைகளை விட்டுட்டு நேத்து நீங்க சொன்னமாதிரி சம்பவம் தனக்கும் நடந்திருக்கு அவைகள்ள நாங்கள் கொஞ்சம் தலையிட்டு அப்படி இப்படி என்று நாங்கள் போனா நீங்கள் நாடகத்துக்கு வரப்படாது என்டு துரத்தினால் போகமாட்டார். வில்லங்கமாக இருந்தாலும் மறுநாள் வந்து மன்னிப்பு கேட்டு எங்களைச் சேர்த்துக் கொள்ளுங்கோன்னு கேட்பினம். ஆனால் இங்க அப்படி இல்லை. நாங்களும் இங்க சம்பளம் சரிப்படாதுன்டு அப்படி இப்படின்னு நின்ன உடனே வீட்ட போனாங்கிறதுதான் இருக்கு. அப்படி இருக்கைகில எனக்கு ஒரு பெரிய பிரச்சினை இருக்குதில்லை. இப்ப நான் நாடகத்துல சரியான கடுமையான பிரச்சினை வந்தா கடைசி வரைக்கும் விடமாட்டேன். முந்தி ஒரு நாடகத்துல வந்து மூன்று மாசமா ஒரு காதாநாயகன் மேடையேத்த இல்லாம இருந்தது. ஆரம்பிக்கலாம் என்டு இருக்க அவர் ஒழுங்கான நேரத்துல வரவில்லை என்றதும் அவரை நிப்பாட்டிப்போட்டு புதுசா ஒரு ஆளுக்குப் பயிற்சி கொடுத்து நாடகம் போட்டார் அண்ணா. அந்த நாடகத்துல இறுதி வரைக்கும் அவரைச் சேர்க்கவே இல்லை. அக்கா வந்து கேட்டவை... அத்தான் வந்து கேட்டவர்... மற்றது மருமகப் பிள்ளைகள் எல்லாம் வந்து கேட்டவர்... அவர் வந்து கேட்டவர்... அவர் அந்த நிருவாகம் தீர்மானம் எடுத்து அவரைப் போடவேணும் என்டு சொல்லி அந்தக் கிராமமே கேட்டுக் கொண்டதும் நான் விடவில்லை.

ஆனா இங்க எனக்கு அப்படியில்லை. இங்க அப்படியொரு பிரச்சினை எண்டால் அப்படி அனுப்ப இயலாது. அதற்கான சாத்தியக் கூறுகளும் இல்லை. என்றாலும் எனக்கு முடிஞ்ச அணுகுமுறை என்னென்டு சொன்னால் இவர்களை வென்டு எடுக்க வேண்டுமானால் வெறும் நாடகக்காரர்களாக மட்டும் ஆக்காமல் மனிதர்களாக ஆக்க வேணும்...

***இந்த நாடகங்களைச் சொன்னீங்கள், தெருவழி நாடகங்களை நீங்கள் கொண்டுபோற நேரங்கள்ள ஏற்பட்ட அனுபவங்களைச் சொல்லுங்க.***

அது நான் உங்களுக்குச் சொல்லுவது என்டால் பெரிய விஷயம். உண்மையில் நான் எழுதவேணும். ஆச்சரியத்திற்குரிய அனுபவங்கள் எல்லாம் நிறைய இருக்கு. சோகமான சம்பவங்கள் இருக்கு. நாடகங்கள்ள இல்ல. மக்களோட மற்றது சந்தோசமான விஷயங்கள் இருக்கு. இப்ப உதாரணத்துக்கு 'சமுத்திரத்திலொரு சரித்திரம்' நாடகம் போடயிக்கில அந்தக் கழுமல் என்றொரு பாத்திரத்தைக் கொண்டு வந்தன் நான். அந்தக் கிராமத்துல நான் போய் கதைக்கயிக்கில்ல அவன் கழுமோத்தியான் ஆரம்பத்துல சிவத்தல்ல இறங்கி கசிப்புக் காய்ச்சி கசிப்பு சைக்கிள்ல வந்து பின்பு மோட்டர் சைக்கிள்ல வந்து பிறகு காரை வாங்கி வண்டியில வந்தவன்.

***அது உண்மையான சம்பவமா***

அது உண்மையான சம்பவம். மற்றது அவன்ட பெஞ்சாதியும் அவனும் குட்டிமணியின்ட ஒரு லாரியில சோடா அடிப்பிச்சு விநியோகிச்சவங்க அப்ப அவனைத்தான் நான் இதுல கொண்டு வந்தன். மேடையில இருக்கையில ஒரு ஆள் மேடைக்கே வந்திட்டது அடிக்கிறதுக்கு. பிறகு சனங்கள் எல்லாம் பிடிச்சு இழுத்துக் கொண்டுதான் ஆள்போனது. ஒரு கிழவி கல்லெடுத்துக் கொண்டு கிட்ட வந்திட்டது. நீ தமிழ்ப் பெடியனாக இல்லாட்டி உன்னைக் குத்திடுவேன் என்டு சொல்லிப்போயிருக்கு. அப்படியான அனுபவங்கள் எல்லாம் நடந்திருக்கு. 'பூமழை பொழியுது' என்ற நாடகம் சரியான வெற்றியைத் தந்தது.

*முந்தி ஒரு நாடகத்துல வந்து மூன்று மாசமா ஒரு காதாநாயகன் மேடையேத்த இல்லாம இருந்தது. ஆரம்பிக்கலாம் என்டு இருக்க அவர் ஒழுங்கான நேரத்துல வரவில்லை என்றதும் அவரை நிப்பாட்டிப்போட்டு புதுசா ஒரு ஆளுக்குப் பயிற்சி கொடுத்து நாடகம் போட்டார் அண்ணா. அந்த நாடகத்துல இறுதி வரைக்கும் அவரைச் சேர்க்கவே இல்லை.*

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

நாங்கள் அந்த நாடகமெல்லாம் போட்டு பயந்துபோன ஆட்களெல்லாம் உண்டு. நாடகம் போட்டுட்டு சும்மா வீட்ட போவோம். அந்த அம்மா அழுதா ஏனம்மா அழறீங்கன்னு கேட்க... இல்லை தம்பி இப்படியொரு காலம் எங்களுக்கு வரும் என்று சொல்லி. வயதுபோன ஒரு நேரத்துல அவைகளைக் கொண்டுபோய் முதியோர் இல்லத்துல வச்சு சந்தோஷமா பாக்கினமல்ல. ஐஸ் கிரீம் வேணும்ன்னா வாங்கிக் கொடுப்பினம்... மகிழ்ச்சியாக வச்சிருக்கினம் என்டு சொல்லிதான் நாங்கள் காட்டினம். அப்படி நெறைய அனுபவங்கள் அதுல இருக்குது. எல்லா நாடகத்திலேயும் எங்களுக்கு அந்த அனுபவம் இருக்க. இந்தத் தெருவெளி அரங்கத்துல என்ன பிரயோஜனம் என்று சொன்னால் மக்களை அது சென்றடைகிறது. ரத்னவேலு. நாடகம் கடைசியா பார்த்திருந்தா கவலைப் பட்டிருப்பீங்க. அந்த நாடகம் வீழ்ச்சி அடைஞ்சிட்டது. இந்த நாடகத்துல கடைசியா பாருங்கோ நல்லா வரும்... ஏஞ்சொல்லுங்க பாப்பம்... அந்த ஊடாட்டம் இருக்கல்லோ... அந்தக் காரு... இவைகள் நடிக்கையிக்கில்ல காரு வேளாளரைப் பார்த்துத்தான் நடிப்பினம். அப்ப அவையின்ட ரியாக்ஷன் மனஉணர்வுகளும் பாவங்கள் பெரிய உற்சாகத்தைக் கொடுக்கும்.

தெருவெளி அரங்கத்துல உற்சாகமாகப் பங்கு கொண்டது மாதிரி மேடை நாடகத்துல அவ்வளவு உற்காகமாகப் பங்கு கொள்ள இயலாது. எங்கட தெருவெளி அரங்கங்கள் நடிகனை எப்பவுமே நாடகத்தைவுட்டு துரத்தவே இல்லை. ஆனா நாங்க போட்ட மேடை நாடகம் ஒரு வருஷத்துல நடிகர்களை நாடகத்தை விட்டு துரத்திட்டது. அதுக்குக் காரணம் நாங்கள் ஆராய்ஞ்சி பார்த்தோம். என்னென்டு சொன்னால் தெருவெளி அரங்கம் என்று நாங்கள் போட்டால் அந்த நாடகத்தைப் பற்றி... அந்த அரங்கம் பற்றி. அதில் நடித்த நடிகனைப் பற்றி அவங்களோட வந்து நாலு பத்து பேராவது கதைப்பினம். அந்த அரங்கம் முடிஞ்ச உடனே அவனைச் சுத்தி கொஞ்சம் ஆட்கள் நிப்பினம். கொஞ்சம் பொடியன்ங்கள் நிப்பாங்க... கொஞ்சம் பொம்பளப் பிள்ளைகள் நிப்பினம்... வயதான ஆட்கள் நிப்பினம் எல்லாப் பக்கத்திலேயும் அந்தக் கதை நடக்கும். அது இயல்புதானே. அப்ப இது அவனுக்குப் பெரிய உற்சாகத்தைக் கொடுத்தது. இது என்ன நடக்குது என்டு சொன்னால்... இந்த நாடகம் நாங்கள் போட்டால் அந்த மேடை அருகே ஒரு சலனமும் இருக்காது.

***மேடை நாடகங்கள்ள...***

மேடைநாடகங்கள்ள அப்ப அவனுக்கும் பார்வையாளனுக்குமான தொடர்பு துப்புரவாஅறுந்து போகுது. கிராமத்துல போடறமில்ல... நாடகம் முடிஞ்சதும் அவன்தான் கழட்டறான் அங்கு வேறு ஒருத்தரும் இல்லை. அப்ப அவனுக்கு ஒரு உற்சாகம் இல்லை. அந்த இது இல்லை. புதுசா ஒன்னும் பார்த்தாலும் அதைப்பத்தி அவன் கதைக்கிறதும் இல்லை. போறதும் இல்லை. வாறதுமில்லை. அதனால இந்த நாடக வாழ்க்கையில் அவன் வெறுப்படையிறான். அவனும் அதுல ஈடுபடறதுக்கு அவனுக்கு வேறு ஒரு உற்சாகம் வேணுமல்லோ.

*தெருவெளி அரங்கத்துல உற்சாகமாகப் பங்கு கொண்டது மாதிரி மேடை நாடகத்துல அவ்வளவு உற்காகமாகப் பங்கு கொள்ள இயலாது. எங்கட தெருவெளி அரங்கங்கள் நடிகனை எப்பவுமே நாடகத்தைவுட்டு துரத்தவே இல்லை. ஆனா நாங்க போட்ட மேடை நாடகம் ஒரு வருஷத்துல நடிகர்களை நாடகத்தை விட்டு துரத்திட்டது.*

***இப்ப இதே கேள்வியை நான் புதுவைஅன்பனிடம் வச்சன். புத்தி ஜீவிகள் மத்தியில இன்றைக்குப் பொறுத்தவரையில இலங்கையில் எந்த ஒரு நாடகமுமே நடக்கயில்லை என்ற மாதிரியான ஒரு கருதுகோளை வச்சிருக்கினம். அதாவது வந்து யாழ்ப்பாணத்துல நாடகம் இல்லை. இப்ப கொழும்பிலேயும் நாடகம் இல்லை. கிழக்குல அப்படியும் இப்படியும் உண்டு என்று சொல்லி சில கூத்துகளைப் போட நாங்கள் மற்றது இங்க வன்னியில போடற நாடகங்கள்ள சும்மா காட்டுக்கத்தல் போட்டுக் கொண்டு போறாங்கள். இதைப் பற்றி உங்களண்ட அபிப்ராயம் என்ன?***

என்னைப் பொறுத்தவரையில நான் யோசிக்கிறது என்னன்டு சொன்னால் என்னுடைய அபிப்ராயம். இப்ப சரியோ பிழையோ... விவாதத்திற்குரிய பிரச்சனை... நாடகம் இரண்டு வழியில நடந்து கொண்டிருக்கிறது.

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

இப்ப நாடகம் ஒரு விடுதலைக்கான ஊடகம் என்டு சொல்லப்பட்டாலும் கூட அவைகளின்ட நாடகத்துல மகிழ்வளிக்கும் அம்சங்கள் கூட இருக்குது. கூட இருக்கின்றது என்டதைத் தவிர அந்த நோக்கமும் அதுவா இருக்கின்றது.

நாடகம் நடக்கையில்லை என்று நான் சொல்ல வரயில்லை. நாடகம் நடக்குது. நாடகம் நடந்துகொண்டுதான் இருக்குது. மற்றது மட்டக்களப்புலேயும் நாடகம் நடந்து கொண்டுதான் இருக்குது. இங்காலேயும் நாடகம் நடந்து கொண்டுதான் இருக்குது. ஆரம்பத்திலேயே பிரச்சினை இருந்தது. எனக்கு என்னென்டால் சொர்ணலிங்கம் சார் ஆட்கள் நாடகம் ஒன்னும் தயாரிக்கல்ல எப்பவும் நாடகத்தைத் தயாரிக்கிற தயாரிப்பாளனுக்குத் தன்னுடைய ரசிகர்கள் என்ற கூட்டத்தை மனதில் வச்சிக் கொண்டுதான் நாடகம் தயாரிக்கிறான். அப்ப அது வந்தபிறகு பல்கலைக்கழகச் சூழல்ல நாடகத்தைக் தயாரிக்கிறான். அவையிற்ற இருக்கிறவர்கள் எல்லாம் புத்தி ஜீவிகளாகத்தான் இருக்கினம். இல்லாட்டி வித்தியாசமான ஆட்களாக இருக்கணும். இனியும் நானும் நாடகம் போட்ட காலத்திலேர்ந்து எனக்கு ஒரு பெரிய கேள்வியுமான பிரச்சினை இருந்தது. என்னென்டு சொன்னால், ஆரம்பத்திலேயே பார்த்தால் நாடக அரங்கக் கல்லூரி காரருக்கும் பாலேந்திரா ஆட்களுக்கும் கடும் முரண்பாடு... ஒருத்தருக்கொருத்தர் பிரச்சினை. அதிலிருந்து கொள்கையை நான் ஏற்றுகொள்ளன். பாலேந்திரா ஆட்கள் வந்து மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களையே செய்தவர். இங்க ஒரு நல்ல பிரதி இல்லை என்ற முரண்பாடு இருந்தது. ஆனால் முரண்பாட்டிற்கு அப்பாலே ஒருவருக்கொருவர் தனி முரண்பாடு இருந்தது. சரிதான் அப்படியான பிரச்சினையெல்லாம் இருந்தது. அதுபோல இன்டைக்கும் நான் பார்க்குறன். இப்ப இவங்கள்ள எடுத்துக் கொண்டால் சண்முகதாஸ் சாரோட அந்த முறைமையோட குழந்தைசண்முகலிங்கம் சாருக்குப் பிரச்சினை அது பெரிய பிரச்சினை- இல்லே. சரிதானே சசிதரனுக்கும் இவருக்கும் பிரச்சினை. அவிகளுக்குள்ளே ஒரு பிரச்சினை வைத்திய சங்கர ஆட்களுக்கும் சாமி ஆட்களுக்கும் பிரச்சினை அவிகளுக்குள்ளேயே பெரிய முரண்பாடுகள்... சிக்கல்கள்... பிரச்சினைகள். அதனால அவிகளைப் பொறுத்த வரையில் என்னுடைய பிரச்சினை. அவிகள் நாடகத்தை வளர்க்கிறதுக்கா பெரிய முயற்சிகள் செய்யினம். அந்த முயற்சிகளோட என்ட முயற்சி பயனளிக்கவேணும் என்டு நினைக்கிறன். அந்த நாடகக் கலைஞர்களுக்கு இடையில் ஒரு ஒருமைப்பாட்டை...

*ஆரம்பத்திலேயே பார்த்தால் நாடக அரங்கக் கல்லூரி காரருக்கும் பாலேந்திரா ஆட்களுக்கும் கடும் முரண்பாடு... ஒருத்தருக்கொருத்தர் பிரச்சினை. அதிலிருந்து கொள்கையை நான் ஏற்றுகொள்ளன். பாலேந்திரா ஆட்கள் வந்து மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களையே செய்தவர். இங்க ஒரு நல்ல பிரதி இல்லை என்ற முரண்பாடு இருந்தது. ஆனால் முரண்பாட்டிற்கு அப்பாலே ஒருவருக்கொருவர் தனி முரண்பாடு இருந்தது. சரிதான் அப்படியான பிரச்சினையெல்லாம் இருந்தது. அதுபோல இன்டைக்கும் நான் பார்க்குறன்.*

***அங்கீகரிக்கிற தன்மை. ஒருவர் இன்னொருவருக்குள்ள விஷயங்களை அங்கீகரிக்கிற தன்மை...***

அங்கீகரிக்கிற தன்மை. இப்போதைக்கு ஒரு கொள்கையை வைக்குதுன்னா நாங்கள் அதைப் பற்றிக் கதைப்போம். நிலைப்பாட்டையும் நாங்கள் பார்ப்பம். கொள்கை முரண்பாடா தர்க்கிக்க வெளிக்கிட்டா அது எங்களுக்கும் உதவும் . கீழே இருக்கிறவர்களுக்கு வளர அது உதவும். அதற்குள்ள முரண்பாடாக இல்லாமல் அது ஒரு மன முரண்பாடாகவே உள்ளது. சில வேளை நாங்கள் நாலுபேர் கோஷ்டியில் ஒருவரைச் சந்திச்சு கதைத்தால் அது மற்றவரைப் பற்றிய கடும் விமர்சனமாகத்தான் இருக்கும்.

***அதாவது இவர்கள் நாடகத்தை*** focus ***பண்ணாம இவர்களை*** individual-***ஆகத் தங்களை*** focus ***பண்ணிக்கினம்...***

அப்ப இதால அவையின்ட நாடகம் வெளியில வாராது... சரியான பிரச்சினையா கிடக்குது. எங்களைப் பொறுத்த வரையிலே நாங்கள் காட்டுக் கூச்சல் போடறமோ என்னமோ... அது எங்களுக்குத் தெரியாது. ஆனால் நாடகத்தால நிறைய சாதிச்சிருக்கம். எங்கட காட்டுக் கூச்சலைப் பார்த்துட்டுத்தான்

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

எழுந்து அடிக்கிறான். நாங்க நாடகம் போட்டு முடியறதுக்குள்ளேயே எத்தனையோ பேர் வேன்ல ஏறியிருக்கிறான்.

இந்தப்பிரச்சினையைப் பற்றி நான் உங்கள்ட்ட மட்டும் இல்ல. பகிரங்கமாகத்தான் கதைக்கிறன் நான். நாடக ஆய்வாளர் என்று வெளிக்கிடறவன் எப்பவுமே நேர்மையாக இருக்கவேணும்... என்ன... அவன் தனக்கென சில வட்டங்களை வச்சுக்கொண்டு அவிகளுக்காகத் தன்னை ஒரு ஆய்வாளனா வெளிப்படுத்தக் கூடாது... என்ன...

உலக நாடக அரங்க வரலாறு வெளியிட்ட பாலசுகுமாரன் இப்படித்தான் வாசிச்சார். எங்களை வாசிக்கலைன்னு நினைக்கிறன். தமிழ் நாடகம் என்றால் உள்ளே நாடகங்களைத் தவிர வெளியில் வேற ஒன்றுமே இல்லை என்று சொல்லி 1994, 1995-ல் எழுதறார். அவர் வேணும்னா எப்படியும் செய்யலாம். வன்னியிலேயும் இதுபோல பல முயற்சிகள் நடக்குது. அங்குபோக வாய்ப்புகள் கிடைக்கலைன்னு சொன்னாலும் நான் ஏற்றுக் கொள்வதற்கில்லை. என்ன. ஆனால் உயிரைக் கொடுத்தாவது வன்னிக்கும் அதுக்கும் போகோணும்... நாடக முயற்சிகளைப் பார்க்கோணும். முயற்சிகளைப் பார்த்து சரி பிழைகளை அவர்களுக்கு அனுப்போணும். இது எல்லாத்தையும் நிராகரிச்சுப் போட்டு, நாடக வரலாற்றுக்குள்ள தங்களுக்குரிய நெறிகளைக் கொண்டுவர்ணுமா அல்லது என்னத்துக்காகச் செய்யினம் என்டு தெரியல்ல. இதே மாதிரி ஒருக்கா நான் 1994-ம் ஆண்டு கொழும்பிலே ஒரு நாடக அரங்கக் கருத்தரங்கு நடந்தது. அதுல இந்தியாவிலிருந்து இராமனுஜம் மற்றது ராஜு என்ற பிறன்மலைக் கூத்துக்காரர். மற்றது முத்துசாமி...

*கூத்துப்பட்டறை*

கூத்துப்பட்டறை இவியெல்லாம் வந்தவர். மற்றது வெவ்வேறு இடங்கள் ளேர்ந்து ஸ்ரீகணேசன் மற்றது மௌனகுரு சார் நிறைய பேர் நாடகத்தைப் பற்றி விவாதிச்சவர். கட்டுரை சமர்ப்பிச்சவர். எல்லாரும் நாடக வரலாற்றுக்குள்ள உண்மையிலேயே எங்களைத்தான் விடுவார். நாங்கள் கிராமத்துக்குள்ள நாடகமென்டால் என்னன்னு தெரியாது. காட்டுக் கூச்சலையும் சினிமாக் கூத்தையும் ஆடிக்கொண்டு வாறம்... எங்களை விடுவம். இப்ப 'கந்தன் கருணை', 'ஐயா மேடைக்கு வாறார்', 'காகிதப் புலிகள்', மற்றது 'இருட்டினில் குருட்டாட்டம்', 'மனிதரும் மிருகமே', அப்படி எத்தனையோ நாடகங்களை நாங்களே பார்த்திருக்கிறோம். மற்றது பாலேந்திராவின்ட 'சரியோ பிழையோ', 'கண்ணாடி வார்ப்புக்கள்', 'யுக தர்மம்' இப்படி எத்தனையோ நாடகங்கள் நடந்திருக்கல்லோ அதுகள் எல்லாத்தையும் விட்டுட்டு... தமிழ் நாடக வரலாறு என்டு சொன்னால் 'மண் சுமந்த மேனியர்', 'பொய்க்கால் குதிரை', மற்றது 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து', 'மாயை' தெருவெளி நாடகம் என்று சொன்னால் 'மாயை' மட்டுந்தான்.

இது எங்களுக்குக் கூட ஒரு விரக்தியையும் வேதனையையும் ஏற்படுத் தியது... அப்ப நாங்கள் இதுக்கு எதிராக எங்களை அறியாமல்... சைக்கோ ரீதியாக... அதுக்கு எதிராகப் பேச தூண்டுதோ இல்லையோ.

*ஆமாம்*

இதெல்லாம் நாங்கள் பேசாமல் இருக்க இயலாதல்லோ... அன்றைக்குக் கூட university போன நான்... போயிக்க கேட்டவர். உங்களுடைய அனுபவங்களை ஒருக்கா தொகுத்து எழுதுங்கோன்னு சொல்லி. நான் சொன்னேன். தொகுக்குறதுக்கும் மற்றதுக்கும் எனக்கு வேலை இல்லை என்ன... எனக்குன்னு ஒரு நோக்கம் இருக்கு... கொள்கை இருக்கு... நான் அதுக்காக நாடகம் போடறன். அவ்வளவுதான். என்னோட நோக்கம் நிறைவேறுகிற வரைக்கும்... சாகிற

*உலக நாடக அரங்க வரலாறு வெளியிட்ட பாலசுகுமாரன் இப்படித்தான் வாசிச்சார். எங்களை வாசிக்கலைன்னு நினைக்கிறன். தமிழ் நாடகம் என்றால் உள்ளே நாடகங்களைத் தவிர வெளியில் வேற ஒன்றுமே இல்லை என்று சொல்லி 1994, 1995-ல் எழுதறார். அவர் வேணும்னா எப்படியும் செய்யலாம். வன்னியிலேயும் இதுபோல பல முயற்சிகள் நடக்குது. அங்குபோக வாய்ப்புகள் கிடைக்கலைன்னு சொன்னாலும் நான் ஏற்றுக் கொள்வதற்கில்லை.*

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

வரைக்கும் உழைத்துக் கொண்டே இருப்பன். இதை எழுதறதுக்குத்தானே நீ இருக்கிற. உனக்குத் தொழில் இதுதானே. அது உன்ட துறை இதுதானே. விரும்பாட்டி எழுதாதே. அதுக்காக என்னை எழுதச் சொல்லி கேளாதே... அவர்எழுந்திட்டார். சிவத்தம்பி சார் என்னைக் கேட்டவர்... அங்க போய் நிக்கயிக்க வாடா... நான் உன்னுடைய நாடகங்களைப் பார்க்கயில்ல. அங்க வரஇல்லை. நான் பார்த்துத்தான் எழுதவேணும். ஆனால் இப்ப என்னால இயலாது. நீங்களே நான் இந்தந்த நாடகங்களைப் போட்டன் என்று எழுதித்தா நான் மிச்சத்தை எழுதறன் என்டு சொல்லி... நான் எழுதித்தாரன் என்டு சொல்லி வந்தவன் நான். ஆனால் எழுதிக் கொடுக்கல்ல. எனக்கு நேரங்கிடைக்கல்ல. அப்ப இங்கிருந்து போன ஆட்களிடம் சொல்லியிருப்பர் போல கிடக்கு .பாலசிங்கம் சொன்னான் எழுதித்தரேன்னு எழுதித்தரலை. அதுக்கு இவர்சொல்லியிருக்கினம். அது நீங்களே எழுதட்டாம் பார்த்து என்று சொல்லியிருக்கிறார். அதுதான் நேர்த்து ஜோதிகிட்ட சொல்லிகிட்டு கிடக்குது. பாலசிங்கத்தைப் பார்த்தீங்களா ஏன் இப்படிக் கிடக்கு... இவர் இப்படிசொல்லிப்போட்டவர் என்ன கம்ப்யூட்டரா என்டு சொல்லி. இப்ப இதுகள் எல்லாம் ஒரு மாணவனுக்கு அழகோ என்டுதான் நான் உங்களைக் கேட்குறன். இப்ப இந்த நிலையை நாடகத்தைப் பொறுத் தளவிலே ஒரு வெறுப்பு ஏத்தறமாதிரிதான் இருக்கு என்ன... இந்த நாடகன் என்டானுங்கோ உண்மையில அன்பான மனுஷரா இருக்கோனும். அவர் பலவிதமான மனிதர்களோட உணர்வுகளையும் புரிந்து கொள்ளவேணும். பலவிதமான மனிதர்களுடைய பலவீனங்களையும் தெரிந்து கொள்ள வேணும். அந்தக் கலைகளுக்கான அடிப்படைகளை விளங்கிக் கொள்ள வேணும். பலவிதமான உணர்வுகளுக்குள் நின்டு அவன் வாழ்ந்தவன். அப்ப எல்லா உணர்வுகளையும் அவன் ஏற்றுப் பொறுத்து அவன் அதற்குரிய வலியைக் காட்டக் கூடியவன் தானே நாடகனாக இருக்க முடியும்.

*நான் நினைக்கிறன் எதிர்காலத்துல நாடகம் வந்து மக்கள் மயப்படவேணும். உதாரணமாக. எனக்கு இப்படி ஒரு அனுபவம் இருக்குது. நாங்கள் 1968ஆம் அண்டு அமிர்ந்தநாயகம் என்று சொல்லி ஒரு நாடகம் நடத்துனம் . அது பழைய சினிமா நாடகம். அப்ப அதுல நான் கதாநாயகன். என்னுடைய அண்ணன் கதாநாயகி. எங்க கிராம ஊருசனம் முழுக்க வந்திருந்து எங்களோடயே இருக்கும். இப்ப நாடகம் நடந்து முடிஞ்சயிக்க இது இப்படி இருக்கோனும். அது சரியில்லை என்ற தங்களுக்கு எற்ற மாதிரி. அப்படி சொல்லிவினம். அவரோ ஆமாமன்டு பார்த்துக் கொண்டு இருந்தவர். அம்மாவும் ஆட்களும் இப்ப நானும் அண்ணாவும்* love *சீன் அப்பா ஒரே கெடுபிடி செய்ய அம்மா விளக்குமாத்தால எங்க ரெண்டு பேரையும் அடிச்சி பொறுக்கிகள் உங்களன்ட வேலைகளைப் பார்... கூடப் பொறந்தவங்கள் அண்ணன் தம்பி என்ட இது இல்லாமல் என்று இப்படி கேட்டுப்பிட்டார். உப்பிடி அந்த நேரத்தல மாறவும் மக்கள் இரண்டறக் கலந்ததுங்க.*

*கிறிஸ்தவ மதத்தினர் ஒவ்வொரு மாசமும் நாடகம் போட்டுக் கொண்டே இருப்பம். போட்டியாக. எங்கும் சனமாகத்தான் இருக்கும். அப்ப அங்க எங்கட கிராமத்துல நாடகப் போடறாங்கன்னு சொன்னால் நாங்கள் எல்லாம் பிரச்சாரம் பண்ணுவம்... கிராமமே எழும்பி நிண்டு பிரச்சாரம் பண்ணும். அப்ப ஆனாலும் அந்த நாடகம் எங்களுக்குள்ள அப்படியான சண்டைகள் சச்சரவுகள் இருக்க இல்ல. நாடகம் போட்டம் அது நாடகமோ இல்லையோ என்று இன்றைக்கும் கதைப்பினம். அதை இன்றைக்கு ஏற்கல்ல. அது நாடகமே இல்லை. அது சினிமா என்டெல்லாம் சொல்லுவினம். ஏன்டா சினிமாவுல நாடகத்தைச் சினிமாவாக்கின. அந்தப் பண்பு, மக்கள் மயப்படுத்தலும் இன்றைக்கு நவீன நாடகத்துறைக்கு இல்லையே ஏன்?*

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

***இன்றைய காலகட்டத்துல நீங்க நாடகமும் ஒரு கல்வி நெறி முறைமையாகக் கூடுதலான பட்டதாரிகள் வெளியில் வந்து கொண்டிருக்கினம். இப்ப இந்த நாடகத்தினுடைய வளர்ச்சிப் போக்கும் இந்தத் தயாரிப்புகளின் எண்ணிக்கை இன்றைக்குக் கூடியிருக்கோணும். ஆனா இப்ப கூடியிருக்கா அல்லது எப்பிடியென்டு உங்கக் கணிப்புல சொல்லுங்கோ***

அப்படி சொல்ல இயலாது. அப்படி இல்லை. நாங்க 68 காலப்பகுதியில் சும்மா இருந்தம். நீங்கள் 70ல வாழ்ந்திருப்பியள். புத்துயிர் என்று எடுத்துக் கொண்டால் புதுவை அன்பர் செல்வம் இருக்காரில்லையோ இவர்ட்ட நாடகம் இருந்தது. எனக்கு அப்ப ஆடத் தெரியாது. இவர் வந்து குமணன்ல சீத்தலைச் சாத்தனாருக்கு நடிச்சவர். எனக்குக் குமணன் நாடகத்துல புடிச்ச பாத்திரம் என்டு சொன்னால் அது இவரன்ட பாத்திரந்தான்.

கஞ்சியில்லாம வறுமையில அது நல்லா நடிக்கும். அந்த நாடகம் நெடுகப் பார்த்தன் நான். அப்ப கோண்டாவில் குமணன் மற்றது, தெய்வமலர், தங்கப் பதக்கம் அந்தப் புத்தூருக்குள்ளேயே என்ன. பகிடியை எடுத்துக் கொண்டால் இருவர் உள்ளம், ராஜரத்தினம் கேள்விப்பட்டிருக்கீங்கள்ள அவங்க எல்லாம் ஒரு நாடகக் கம்பெனி கோண்டாவில சொன்னா இப்ப ராஜரத்தினம் ராதா அலாவுதீன் அது இதுக்கென்டு கொண்டால் அதுக்குள்ள நாடகம். அது இப்படி எத்தனையோ நாடகக் கலைஞர்கள் எல்லாம் இருந்தவங்கள்.

உரும்பிராய் எடுத்துக் கொண்டால் அதுக்குள்ள நெடுக நாடகம்... கோப்பாய் எடுத்துக் கொண்டால் அதுக்குள்ள நெடுக நாடகம். இப்படி எத்தனையோ நாடகக் கலைஞர்கள் எல்லாம் இருந்தவங்க... அதையெல்லாம் நாடகமா நாங்க எடுத்துக்கிடலைன்னா நாங்க இப்படித்தான் ஏற்றுக்கிறோம்னா, ஆனா ஒவ்வொரு முறையும் நாடகத்துக்காகத் தண்ணியா செலவழிச்சவர் ஏதோ ஒரு இது செய்தவர். உப்பிடியெல்லாம் நாடகங்கள் செய்தவங்க. எத்தனை எழுத்தாளர்கள் இருந்தவங்கள். அவரே சினிமாவைப் பார்த்து எழுதினவர். சினிமாவைப் பார்த்து எழுதினாலும் கற்பனை என்டு ஒன்டு இருக்கல்லோ. அது இன்றைக்கு எத்தனைபேர் செய்யினம். ஆனால் நிறைய பட்டதாரிகள் இருப்பினம். அப்ப அதை நாம என்னன்டு சொன்னால் நாடகத்துல பட்டத்தைப் படிச்சுப் போட்டு பிறகு பள்ளிக் கூடத்துல நாடகத்தைக் கொண்டு வரது எல்லா வகுப்புகளிலேயும் படிப்பிக்கிறதுக்காக அது தேவையில்லை. என்ன. இப்ப என்னைப் பொறுத்தவரைக்கும் நாடகம் நெறைய வளர்ச்சியடந்திருக்குன்னு தான் நெனைக்கிறன். இப்ப இங்க கூட நாங்க இருக்கிறபடியினால் கொஞ்சம் பேர் இருக்கிறபடியினால் நல்லாப் போகுது. இல்லன்னா அதான் கிராமத்துக்குப் போகணும்.

*University -ல நாடகம் ஒரு கல்வித்துறையா மாறி யாழ்ப்பாணத்துல பல்கலைக் கழகம் வந்து யாழ் பல்கலைக்கழகம் எப்ப நாடகம் போடத் தொடங்கிச்சோ, நாடகத்தைப் பத்தி என்டைக்குக் கதைக்கத் தொடங்கிச்சோ அண்டையிலிருந்து நாடகம் போகத் தொடங்கிருச்சு விழத்தொடங்கிருச்சி.*

University-ல நாடகம் ஒரு கல்வித்துறையா மாறி யாழ்ப்பாணத்துல பல்கலைக் கழகம் வந்து யாழ் பல்கலைக்கழகம் எப்ப நாடகம் போடத் தொடங்கிச்சோ, நாடகத்தைப் பத்தி என்டைக்குக் கதைக்கத் தொடங்கிச்சோ அண்டையிலிருந்து நாடகம் போகத் தொடங்கிருச்சு விழத்தொடங்கிருச்சி. சில நேரம் வித்தி சார் இருந்திருந்தால் இது வளர்ந்திருக்கும் என்று நான் நினைக்கிறன். ஏனென்டால் அவரை நான் மறக்க மாட்டேன். ஏனென்டு சொன்னால் நாங்கள் சில நாடகத்தைப் போட்டப்ப வந்து பார்த்தவர். அது சினிமா பாணியாகத்தான் இருக்கும். ஆனா கூடாதுன்னு சொல்லமாட்டார். நல்லா இருக்கு இப்படி அப்படி இருக்குன்னு சொல்லி வந்து செய்து காட்டுவார்.

தானே வந்து செய்து காட்டுவார். இப்படிக் கிராமம் கிராமமா வந்து இளைஞரைக் கூட்டி செய்து கொண்டு வந்தவர். அப்ப இந்த நிலைக்கு எந்தக் கல்வியாளரும் இன்டைக்கு வரவில்லை. இப்ப அவிகள் என்ன செய்திருக்கணும்

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

என்டு சொன்னால் இது நாடகம் இல்ல. இது தெரு நாடகம் இதைக் குப்பையில போடு நாடகத்தைப் இப்படி செய்யாதிங்கோ நாடகத்தைக் கெடுக்காதீங்கோ நீங்கள் எல்லாம் நாடகம் செய்து கெடுக்காதீங்கோ, நாடகம் என்டால் இப்படிச் செய்யுங்கோன்டு சொல்லி சொல்லுவினம். அதெல்லாம் எங்களுக்கு ஒன்னும் புரியரது இல்லை. ஒன்டும் விளங்குறதில்லை. அப்ப நாங்கள் என்ன செய்வதாகத் திட்டம் நாடகம் என்டதொரு பெரிய்ய விஷயம். அது நம்மால என்னாலே இயலாது. கற்பிக்கிற வாத்தியாரு எப்படி மாணவனை வெருட்டறானோ. மர்ச் என்றது ஒரு பெரிய விஷயம் அது எல்லோராலேயும் இயலாது. அந்த மற்ச்சை ஒருத்தரும் பாஷ்பண்றாங்கள் இல்லை. இதுமாதிரி நாடகம் என்றதும் ஒரு பெரிய விஷயம். அது எல்லோராலேயும் இயலாது அது. ஆராவது ஒரு நிபுணனாலதான் முடியும் என்ற நிலையைக் கொண்டு வந்தாச்சு. அதானே நாடகத்துக்கிட்ட போறதுக்கு சாதாரண ஆட்களெல்லாம் பயப்படுவினம், என்டுதான் நான் நினைக்கிறன். இப்ப நாங்க அதை மீறி வந்ததற்குக் காரணம் என்னன்டால் நாங்கள் ஒரு நாடகனாக வராமல் ஒரு கொள்கையோடு வந்தம் நாங்கள். சமூகக் கொள்கையோட வந்தம் நாங்கள். எங்களுக்கு நாடகத்துக்குள்ளேயும் ஒரு கொள்கை இருந்தது. ஆனபடியினால அத்தனையும் மீறி நாங்கள் நாடகம் செய்தம். பின்ன என்டால் நல்ல அனுபவம் இருந்தது. இந்த நாடகம் விளங்கிறதில்ல விளங்கிறதில்ல என்ற ஒரு பிரச்சினை இருந்ததுதானே நாங்கள் பாட்டுக்கு சிந்திக்கத் தொடங்கிப்போட்ட நாடகங்கள்ள கன மகிமைகள் university-ல உள்ளவங்களுக்கு விளங்கல்ல.

*இந்த உரையாடலை கட்டியம் இதழுக்காக நிகழ்த்தியவர் கட்டியம் இதழ்ப் பொறுப்பாசிரியர் திரு. அன்ரன் பொன்ராசா. இதனை ஒலிப்பேழையிலிருந்து பெயர்த்து எழுதியவர் ப.குணசுந்தரி ஆய்வாளர், தமிழ் இலக்கியத்துறை , சென்னை பல்கலைக்கழகம்.*

தெருவெளி அரங்கு

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

# நாடக விமர்சனம்

## நாடகவெளி: பிரதியை நோக்கித் திரும்புதல்

வளர்மதி

தமிழ் சிற்றிதழ் சூழலில் பேசப்படாமல் மௌனம் காக்கப்படுகிற விஷயங்கள் பல. அதற்குக் காரணங்களும் பல. ஒட்டுமொத்தச் சூழலுமே இலக்கியப் பைத்தியம் பிடித்து பிதற்றிக் கொண்டிருப்பது மட்டும் நிதர்சனம். இந்த சத்தத்தில் சமீபகாலங்களில் காணாமல் போயிருக்கும் ஒரு வெளி- நாடகம். இந்த மௌனத்திற்கு வெளிக்காரணங்களை விட்டுவிட்டு அதற்கேயுரிய காரணங் களைப் பார்ப்பது அவசியம்.

திரைப்படங்களின் வருகையை ஒட்டியே முதன்முதலாக நாடகம் நெருக்கடிக்குள்ளானது வெளிப்படை. தொடக்கத்தில் ஒரு கலை வடிவமாகவே ஏற்றுக்கொள்ளப்படாமல் ஒதுக்கப்பட்டதையும் மீறி பிற கலைவடிவங்கள் அனைத்தின் மீதும் ஏன் தத்துவச் சிந்தனை மீதும் கூட அது செலுத்திய தாக்கங்கள் பாரதூரமானவை. நாடகத்தைப் பொறுத்தவரையில், சினிமாவின் காட்சித் தன்மையும் கேமராவின் இயக்கத் தன்மையும் அது தன் பார்வையாளர்களை இழக்கக் காரணமானது என்று சொல்லலாம்.

திரைப்படங்கள் கடத்திக் கொண்டுபோன பார்வையாளர்களை தன் பக்கம் மீண்டும் இழுக்க நாடகம் கைக்கொண்ட உத்தி, தானும் காட்சிமயமாவது என்பதாகிப்போனது. அப்படியும் நாடகத்தின் பக்கம் முன்புபோல் பார்வை யாளர்கள் திரும்பாமல் போனதும் 'வெகுமக்களின் கேடுகெட்ட ரசனையின்' தலையில் பழி இறக்கி வைக்கப்பட்டுவிட்டது.

வெகுமக்களின் பிரதான கலை வடிவங்களுள் ஒன்றாக இருந்த நிலையிலிருந்து கீழிறங்கிய அதே நேரத்தில், 'உயர்' கலையாக தன்னை உயர்த்திக் கொண்டு அவர்களிடமிருந்து தனிமைப்பட்டு, மேட்டுக்குடி பார்வையாளர் களுக்கானதாக மாறிப்போனது. இதன் விளைவாக, நிகழ்த்தப்படுவதற்குரிய செலவினங்களுக்கு ஃபவுண்டேஷன்களையும் ட்ரஸ்டுகளையும் அரசையும் சார்ந்திருக்கும் நிலையும் உருவாகியிருக்கிறது. (இதையும் மீறி, தம் தனிப்பட்ட உத்வேகத்தில் எவரையும் சாராது இயங்கிக் கொண்டிருக்கும் சிலரும் இருக்கிறார்கள் என்பதையும் குறிப்பிட்டாக வேண்டும்).

***பிரகலாதன் சரித்திரம்*** *என்ற நாடகம் கூத்துப் பட்டறையால் நிகழ்த்தப்பட்டது. அந்நாடகத்திற்கு திரு வளர்மதி எழுதிய விமர்சனம்.*

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

இந்நிலையில் நாடகம் தனது முந்தைய இடத்தை - கலை வடிவங்களில் வகித்து வந்த பிரதான பாத்திரத்தை மீண்டும் அடைவது சாத்தியமா? சினிமாவைப் போன்று காட்சிமயமாவது அதற்கு எந்த அளவிற்கு உதவும் என்ற கேள்விகளைஎழுப்பிப் பார்ப்பது அவசியமாக இருக்கிறது. சமீபமாக (ஜூலை 22-31) சென்னை அல்லியான்ஸ் ஃப்ரான்சேயில், ந.முத்துசாமி இயற்றி, இஸ்ரேலிய நாடக இயக்குநர் கில் ஆலன் இயக்கிய, கூத்துப் பட்டறையின் "பிரகலாத சரித்திரம்" நாடகத்தை முன்வைத்து இதை இங்கு விழைகிறேன்.

தஞ்சாவூரைச் சுற்றியுள்ள கிராமங்களில் பலநூற்றாண்டுகளாக நிகழ்த்தப் பட்டு வந்த, இப்போது ஏறக்குறைய மறைந்தேபோய்விட்ட "பிரகலாத சரித்திரம்" தெருக்கூத்து நாடகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு, தற்காலத்து நவீன மனதை எதிர்கொள்ளும் விதமாக எழுதப்பட்ட பிரதி அல்லது இயக்கப்பட்டது என்ற அறிவிப்போடு அரங்கேற்றப்பட்ட நாடகம் எப்படியாக அதைச் செய்து காட்டியிருக்கிறது?

முதலில், இயக்கம்.

கூத்தின் வாடையே இல்லாமல் முற்றிலும் நவீன பாணியில் ஆக்கி யிருக்கிறார் இயக்குநர். முதல் காட்சியிலேயே கட்டியங்காரன் கல்லாய்ச் சமைந்து, போய்விடுகிறான் (பிரதியில் கட்டியங்காரன் கடைசிவரை வருகிறான்). டீக்கடைப் பேச்சாகவும் ஒரு காட்சி (பிரதியில் இது சேவகர்கள் தாயம் விளையாடிக்கொண்டே உரையாடுவதாக இருக்கிறது).எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக, பிரதியில் கண்ட விஷயங்களை இயக்குநர் **காட்சிப்படுத்தியிருந்த** விதம் சிறப்பாக இருந்தது. மூன்று காட்சிகளைக் குறிப்பாகச் சொல்லவேண்டும்.

லீலாவதி பிள்ளை பெறும் காட்சி. படிகள்போல நின்ற நிலையிலிருந்து அமர்ந்த நிலை வரையில் இருபுறமும் வரிசையாக நிற்கும் நடிகர்கள். நின்ற நிலையில் தாங்கியிருப்பவர்கள் தொடங்கி, லீலாவதி பிரசவ வேதனையை அரற்றி, அலறிக்கொண்டே கீழிறங்கி வருகிறாள். அவள் திரைக்கு வந்துசேரும் போது பிரகலாதன் பிறந்துவிடுகிறான். பிள்ளைப்பேற்றை, வேதனையின் உச்சத்திலிருந்து தொடங்கி, அது வடிந்து, குழந்தையைக் கண்ட அமைதியாக, மகிழ்ச்சியாக, தரையில் படிவதாகக் காட்சிப்படுத்தியிருப்பது அருமை.

சினிமாவின் தாக்கத்தின் சாதகமான அம்சமாக இக்காட்சியைக் குறிப்பிடலாம். ஒன்று, காட்சியின் கோணம் (camera angle போல)ஃ லீலாவதி பார்வையாளர்களை நோக்கியும் மற்ற நடிகர்கள் (செவிலியர்கள்?) எதிரெதி ராகத் தம்மை நோக்கியும். இரண்டு, இயக்கம் (movement). பிள்ளைப்பேற்றை இயக்கமாக (பருண்மை இயக்கம்-physical movement, ஆழ்ந்த உள்முகமான இயக்கம் -inner intense movement, இரண்டுமாக) வலியின் உச்சத்திலிருந்து, நின்றிருப்பவர்களிடமிருந்து, அமர்ந்திருப்பவர்களிடம் தணியும், படிப்படியாக இறங்கும் இயக்கமாக (movement as duration), பிரசவ வேதனையைத் தாங்கி, தாக்குப்பிடித்து தாயாக உருப்பெறும் இயக்கமாக (movement as endurance, change) சித்திரித்திருப்பது. (திரையில் ஓர் அசையும் உருவம் விழுவதற்கு, ஒரு நொடியில் 24 ஃபிரேம்கள் -அசையா உருவங்கள் நகரவேண்டும். இதுவே அசையும் திரைஉருவத்தின் அடிப்படை; சினிமாவின் அடிப்படை அலகான movement image. இதன் பிறகே காமிராவின் அசைவியக்கம்).

இறுதிக் காட்சி. ஹிரண்ய வதம் நடித்துக் காட்டப்படாமல், செய்தியாக, ஆனாலும் அருமையான விதத்தில் காட்சி ரூபமாக நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்டது. (பிரதியின் சில பகுதிகளை மட்டுமே தேர்வு செய்து இயக்கியிருக்கிறார்கள்). பார்வையாளர்களுக்கு முதுகைக் காட்டி வரிசையில் நிற்கும் நடிகர்கள்.

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

அவர்களது சட்டைகளை மேலே உருவி, தலையில் கவிழ்த்து,ஒளியமைப்பால் அவர்கள் முன்னேயுள்ள கருப்புத் திரையில் தூண்போன்ற பிம்பங்கள். நரசிம்மனைப் போன்று, தலைமுடி விரித்து, கண்கள் விழித்து, ஒரு நடிகர் கையில் பெரும் மேளம் ஒன்றுடன் மத்தியில் வந்து நின்று, ஹிரண்யன் பெற்ற வரத்தின் ஒவ்வொரு அம்சமும் நழுவிப் போவதை அரங்கம் அதிரும் குரலில் கணீரென்று சொல்லி, ஒவ்வொன்றுக்கும் மேளத்தை அதிர வைக்க, ஒவ்வொரு தூணாக விழுகிறது. கடைசித் 'தூண்' விழும்போது, மேடைக்கு வெளியே இருந்து, இரு பெண் நடிகர்கள் சேர்ந்து உள்ளே விழுகிறார்கள் -சினிமாவின் Out the frame shot போல. சினிமாவின் காட்சியமைப்பு நாடகவெளியின் உடல் அதிர்வோடு இயைந்து அமைந்த காட்சியிது.

பிரகலாதனைப் பெற்றெடுப்பதற்கு முன்பாக லீலாவதியைச் சந்தித்துவிட ஹிரண்யனிடம் அனுமதி பெற நாரதர் வரும் காட்சி. நாரதரின் சாதுர்ய குணத்தை, நடிகரின் தலைப்பாகையில் இரண்டு கொளுத்திய ஊதுபத்திகளைச் சொருகி ஒரு உருவகம் மூலம் காட்டி விடுகிறார் இயக்குநர். (திரைப்பட இயக்கங்கள் திரையிடும் படங்களில் விஷயம் புரியாமலேயே புரிந்ததுபோல சிரிக்கும் பார்வையாளர்களை நினைவூட்டும் விதத்தில், இக்காட்சியின்போது நாரதரின் ஊதுபத்திகளைப் பார்த்து, நமது மேட்டுக்குடிப் பார்வையாளர்கள் 'காமெடி'யாக நினைத்து சிரித்ததை இங்குக் குறிப்பிட்டாக வேண்டும்). தொடர்ந்து அவரது உருகும் பேச்சும், சாதுர்யமும் ஹிரண்யனுக்கு உடல் பிடித்துவிட்டு உரையாடு வதாக நடித்துக் காட்டப்படுகிறது.

இம்மூன்று காட்சிகளும் நாடக வெளிக்குள் திரைவெளியின்- சினிமாவின் அம்சங்களைச் சரியான விதத்தில் இணைப்பதற்கான சாத்தியங்களைக் காட்டுபவை. நாடக வெளியும் திரைவெளியும் அடிப்படையிலேயே மாறு பட்டவை என்பதை விளக்கிக் கொண்டிருக்கத் தேவையில்லை. சுருக்கமாக, நாடகவெளி உடலின் இயக்கத்தை, அதன் அதிர்வுகளை, பார்வையாளர்களின் நேரெதிரிலேயே, அவர்களுடைய உடல்-உள அதிர்வுகளை இழுப்பதாக, இயக்குவதாக உள்ளடக்கியதாக இருக்கிறது. திரைவெளியின் அசையா உருவங்களாலான அசையும் உருவங்கள், அதாவது இயக்கம், காமிராக் கோணங்கள், ஃபிரேம்களைக் கொண்டுவரும்போது, அவை நாடக வெளிக்கேயுரிய உடல்-உள இயக்கத்தோடு இயைந்திருக்கும் பட்சத்தில், புதிய அதிர்வுகளைத் தருவதாகவும், எதிர்பார்த்திராத சாத்தியங்களைத் திறப்பதாகவும், ஆக்கப்பூர்வமானதாகவும் இருக்கும்.

அப்படியல்லாமல், புதியது புனையும் விருப்பம் மட்டுமே திரைவெளியின் நுட்பங்களை நுழைப்பதற்கான காரணமாக இருந்தால், அது 'கண்ணுக்கினிய' தொழில்நுட்பமாக , உத்தியாக, துருத்தி மட்டுமே நிற்கும். உதாரணத்திற்கு, கிராமத்து மருத்துவச்சி, லீலாவதியின் அரண்மனையைத் தேடும் காட்சி. மருத்துவச்சி வழி விசாரிக்க, நடிகர்கள் மேடையின் குறுக்கே (diagonaly) கையில் இன்னொரு நடிகரை (குழந்தைகள்?) தூக்கிக்கொண்டு மௌனமாக நடந்து கொண்டிருக்கிறார்கள். இதில், இயக்கம் போன்ற (வரிசை நுகர்வு) ஒரு காட்சி மயக்கம் உருவாக்கிக் காட்டப்பட்டாலும், எந்தவிதமாக அதிர்வுகளையும் கிளர்த்தாதக் காட்சியாகத் தொக்கி நிற்கிறது. இன்னும் குறிப்பாகச் சொல்வதென்றால், அதீத, ஆழ்ந்த உள் இயக்கமாக இல்லாமல், அதிர்வுகளற்ற பருண்மை இயக்கம் மட்டுமே துருத்தி நிற்கிறது. இயக்கம்-சினிமாவின் அடிப்படை அலகு-இங்கு துருத்திக்கொண்டு ஒரு உத்தியாக மட்டுமே நிற்கிறது.

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

நாடகவெளியின் அடிப்படைத் தன்மையோடு இயைந்தவிதத்தில் திரைவெளியின் காட்சித்தன்மையையும் இயக்கத்தையும் இணைப்பது ஆக்கப் பூர்வமான சாத்தியப்பாடுகளைத் திறந்துவிடும் என்றபோதிலும், இதனாலேயே பார்வையாளர்கள் நாடகத்திற்குத் திரும்பிவிடுவார்களா என்ற கேள்வி உடன் எழுகிறது.

நாடகவெளியின் இன்னொரு அடிப்படை அம்சத்தை நினைவு கூர்வது இதற்கு உதவக்கூடும். நாடகம் அடிப்படையில் ஒரு கதைசொல்லல். எல்லா கதை சொல்லல்களுமே ஒரு சமூகத்தின்/ சமூகக் குழுமத்தின் கூட்டு மனம் சார்ந்தவை. அச்சமூகத்தின் அனுபவச் சேகரமும், அது எதிர்கொண்ட/எதிர்கொள்ளும் சவால் களைப் பற்றிய, சாதித்த விஷயங்களைப் பற்றிய நினைவுகூறல். இந்த நினைவு கூறலில் அச்சமூகத்தின்/ குழுமத்தின் விழுமியங்களும் பொதிந்திருக்கும்.

"பிரகலாத சரித்திரம்" ஆதியும் அந்தமும் சொல்லமுடியாத ஒரு காலத்தில் நிகழ்ந்த ஒரு கதையைச் சொல்வதாக அறிவித்துக்கொண்டு, குறைந்தது ஒரு மூன்று நூற்றாண்டுகளுக்கு முந்தைய சமூகக் குழுமங்களின் விழுமியங்களை முன்வைத்த ஒன்று. பிரகலாதனைப்போல தீமைக்கு அடிபணியாதிருக்க வேண்டும் (போராடக் கூடாது); தீமை என்பது அதிகாரத்தைக் (அதிகாரம் தெய்வீக அருள் பெற்றது) கவிழ்ப்பது, வலிமையானது; அதனால் வலியது வெறுக்கத்தக்கது (ஹிரண்யன்); நல்லது என்பது எல்லாத் துன்பங்களையும் பொறுத்துப்போதல் (பிரகலாதனைப் போல) என்பது போன்ற மதிப்பீடுகளைப் பக்திப் போர்வையில் காலம் காலமாக போதித்து வந்த ஒன்று. இந்த மதிப்பீடுகள், அக்காலங்களில் இதை பக்திப் பரவசத்தோடு பார்த்து ரசித்த பார்வையாளர்களின் மதிப்பீடுகளாகவும் இருந்ததால் அவர்களும் கூட்டம் கூட்டமாக வந்து பார்த்துப் பரவசமடைந்தனர்.

ஆனால், கடந்த இருநூறு ஆண்டுகளில் நிகழ்ந்துள்ள எண்ணற்ற மாற்றங்களோடு சேர்ந்து இந்த மதிப்பீடுகளும் மாறியிருக்கின்றன. அதிகாரத்தை தெய்வீக அருள் பெற்றதாக இன்று எவரும் பார்ப்பதில்லை. அதை எதிர்த்து ஒரு சிறு கேள்வியாவது கேட்பதும், குறைந்தது அப்படிக் கேட்பதற்கான பரந்த வெளியும் இன்று எல்லோர் முன்னும் எங்கும் விரிந்திருக்கிறது. இத்தகைய நிலையில் முந்நூறு ஆண்டுகளுக்கு முந்தைய, இன்றைய நமது வாழ்விற்கும் மதிப்பீடுகளுக்கும் பொருத்தமற்ற மதிப்பீடுகளை முன்வைக்கும் ஒரு நிகழ்த்து தலில் பார்வையாளர்கள் எப்படி ஒன்றுகலக்கமுடியும்!

இதனால், இதுபோன்ற கதைகளை, அவற்றை நிகழ்த்திக் காட்டும் பண்பாட்டுச் செறிவுமிக்க தெருக்கூத்து போன்ற கலைவடிவங்களை, ஒட்டு மொத்தமாக அப்படியே கைகழுவிவிட வேண்டும் என்றும் ஆகிவிடாது. வெகு மக்களிடத்தில் இறைநம்பிக்கையும் இதுபோன்ற கதைகளும் இன்னமும் உலவிக் கொண்டிருக்கின்றன என்ற யதார்த்தமே இவற்றைக் கையிலெடுப்பதற்கான நியாயங்கள் இன்னமும் இருப்பதை உணர்த்தும்.

இன்று நிலவும் மதிப்பீடுகளிலிருந்து, வெகுமக்களின் அல்லது இலக்காகக் கொண்ட பார்வையாளர்களின் சமீபகால கூட்டு நினைவுகளிலிருந்து தொடங்கி, இக்கதைகளை மறுவாசிப்பு (reinterpret) செய்துகாட்டும் நிகழ்த்துதல்களே அவர்களை ஈர்க்கும். இதற்குப் பல உதாரணங்களைக் காட்டமுடியும் என்றாலும் எம்.ஆர்.ராதா-வின் நாடகங்களை மிகச் சிறந்த உதாரணமாகக் குறிப்பிட முடியும்.

நாடகம் தனது நெருக்கடியிலிருந்து மீள, சினிமாவையொத்த காட்சி யமைப்புகளை நோக்கிச் செல்வதைக் காட்டிலும், பிரதியை நோக்கித் திரும்புவதே இன்று அவசியமானது. இன்றைய வாழ்வின், மதிப்பீடுகளின், அனுபவங்களின், கூட்டு நினைவுகளின் மீதான வினையாக அல்லது எதிர் வினையாக, வலது

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

அல்லது இடது என்று ஏதோ ஒரு சார்பாக, புதிய பிரதிகளை உருவாக்குவதோ அல்லது பழைய பிரதிகளை மறுவாசிப்பு செய்து காட்டுவதோதான் இன்றைய தேவை.

இக்கோரிக்கையின்படி நின்று ந. முத்துசாமியின் "பிரகலாத சரித்திரம்" எனும் பிரதி மீது கவனத்தைத் திருப்பியாக வேண்டும். இப்பிரதியில், தெருக்கூத்துகளில் நிகழ்த்தப்பட்டு வந்த பிரகலாத சரித்திரங்கள் எப்படியாக மறுவாசிப்பிற்கு உட்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றன?

மிகத்தீவிரமான ஒரு self-reflexivity-ஐக் கொண்டதாக பிரதி அமைந்திருக்கிறது. ஆரம்பமே, 'இக்காலத்தில் இதுபோன்ற கதைகளின் மீது மக்கள் நம்பிக்கை இழந்துவிட்டார்கள்; அதனால், இனியும் இதைக் காண வரமாட்டார்கள்' என்ற தெளிவான ஒரு வகையில் சரியான அறிவிப்போடு தொடங்குகிறது.

முதல் காட்சியிலேயே மூன்று ஹிரண்யன்கள் வருகிறார்கள். இரண்டு அரசுத்திப்பட்டு ஹிரண்யன்களும், ஒரு புடிசை ஹிரண்யனும். கட்டியங்காரன் புடிசை ஹிரண்யனைத் துரத்தி அனுப்பிவிடுகிறான். பிறகும் நான்கு ஹிரண்யன்கள், லீலாவதிகள், பிரகலாதன்கள் வருகிறார்கள். யார் உண்மையான ஹிரண்யன், லீலாவதி, பிரகலாதன் என்று அவர்களுக்குள்ளேயே சந்தேகமும் வந்துவிடுகிறது. நகரத்து சிறுவர்கள் அத்தனைபேருமே பிரகலாதன்களாக இருக்கிறார்கள். உண்மை எது நகல் எது என்று விவாதிக்கிறார்கள்.

அதாவது, பிரகலாதனின் கதை பல்வேறு ஊர்களில், பலவிதமாக, பலகாலமாக பல வடிவங்களில் (தெருக்கூத்து மட்டுமல்லாமல்) நிகழ்த்தப்பெற்று வந்திருக்கிறதே, அவற்றோடு இந்தப் பிரதியும் சேர்ந்து கொண்டுவிட்டதே, இதில் எந்தப் பிரகலாதனின் கதையைச் சொல்வது என்று தொடங்கி, எத்தனை பிரகலாதன்கள்-ஹிரண்யன்கள், யார் அசலானவர்கள் என்ற வகையிலான ஒரு வடிவ ரீதியான திரும்பிப்பார்த்தலோடு (formalistic self- reflexiveness) பிரதி அமைந்திருக்கிறது. வழமையான பிரகலாத சரித்திரத்தைச் சொல்வது தடைபடாமல் இத்தனையும் சேர்த்துச் சொல்கிறது.

பிரகலாதனின் கதையில் இன்றைய காலத்தில் எவருக்கும் நம்பிக்கை இல்லாத நிலையில், அதே கதையை எப்படித் திரும்பச் சொல்வது, இந்த நம்பிக்கையின்மையையும் எப்படி சேர்த்துச் சொல்வது என்ற பிரச்சினைகளை எதிர்கொள்ள பிரதி கைக்கொண்ட வடிவம் இது. ஆனால், வடிவத்திற்கு உயிர் தரும் **ஆற்றல்** * என்னவானது? மரபான வடிவத்தில், கதையினூடாக முன் மொழியப்பட்ட மதிப்பீடுகளும், பக்தியும் அதற்கு உயிர் தரும், அர்த்தம் தரும் ஆற்றலாக இருந்தது. அது மறைந்து போய்விட்டது என்று ஒப்புக்கொண்டு தொடங்கும் பிரதியில், மாற்றாக என்ன ஆற்றல் இருக்கிறது?

பிரதி தொடக்கத்தில் விடும் அறிவிப்பே (இதில் நம்பிக்கை போய்விட்டது, யாரும் பார்க்க வரமாட்டார்கள்) பிரகலாதனின் கதையின் மரணத்தை மட்டுமல்லாமல், பிரதியுமே உயிரின்றி, ஆற்றலின்றி பிறந்தது என்பதையும் ஒப்புக்கொள்ளும் வாக்குமூலமாகவும் இருக்கிறது என்றே சொல்லத் தோன்றுகிறது. பிரதியில் பழைய மதிப்பீடுகள் கேள்விக்குள்ளாக்கப்படவும் இல்லை. புதிய முன்னோக்கிச் செல்லும் மதிப்பீடுகள் எதுவும் முன்வைக்கப் படவும் இல்லை. பழையனவற்றிலிருந்து ஆக்கப்பூர்வமான மதிப்பீடுகளைத் தேடி முன்வைக்கும் முயற்சியும் இல்லை.

இதை வளைத்துச் செல்லும் உத்தியாகவே பிரதி self-reflexiveness-ஐ எடுத்துக்கொண்டிருக்கிறது என்று சொல்லலாம். நவீனத்துடன் இன்னொரு முகம்

*வடிவம் ஆற்றல் எனும்போது உள்ளடக்கம் வடிவம் என்பதோடு பொருத்தி, உள்ளடக்கமே ஆற்றல் என்பதாகப் புரிந்துகொள்ளும் வாய்ப்புண்டு. அப்படியன்று. ஆற்றல் என்பது உள்ளடக்கம், சொல்லப்படும் செய்தி அன்று. ஆற்றல் என்பது இயக்கம். இயக்கம் எனும்போது அதீத உள்ளியக்கம், ஆழ்ந்த உள்ளுடான அதிர்வுகள். ஆற்றல் எப்போதும் வடிவம் கொள்வது. உயிர் ஒரு வடிவம். மானுட உயிரிடத்தில் ஆற்றல் அறவியல் மதிப்பீடுகளாகவும் அலைவுறுகிறது. இவற்றில் சில தேங்கித் தடையாக இருப்பதுண்டு; முன்னோக்கிச் செல்பவையாக தெறிப்பவையும் உண்டு.

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

இது- நிகிலிசம் (nihilism). இதனால், எல்லா self-reflexive உத்திகளுமே இப்படியானவைதான் என்று முடிவுகட்டிவிடவும் வேண்டியதில்லை. கூத்து என்ற வடிவத்தையே பரிசீலனை செய்யும் விதத்திலான ஒரு நிகழ்த்துதல் ஒருவேளை உயிர்ப்புள்ளதாக அமையலாம்.

ஏற்கனவே சொல்லப்பட்டுவிட்ட கதைகளை self-reflexiveness என்ற உத்தி தவிர்த்து மீண்டும் புதிதாகச் சொல்ல வேறு வழிகள் இருக்கின்றனவா? பிரகலாதனை வில்லனாகவும், ஹிரண்யனை ஹீரோவாகவும் மாற்றிச் சொல்லும் வழக்கமான 'தலைகீழ்' உத்திகள் தவிர்த்து மாற்று வழிகள் உண்டா? பருண்மையான ஒரு பதிலைச் சொல்வது என்பது பருண்மையான ஒரு பிரதியை எழுதுவதாகவே இருக்கும். அது இங்கு சாத்தியமில்லை என்று ஒரு சாக்கைச் சொல்லி தப்பித்து, ஒரு புதிரைச் சொல்லி முடித்துக் கொள்ள விரும்புகிறேன்.

திரும்பச் சொல்லுதல் எப்போதும் வித்தியாசத்துடன் திரும்பச் சொல்லுதல் (Repetition includes difference). திருவிழாக்களில் இது தெளிவாக வெளிப்பாடு கொள்கிறது.திரும்பவும் நிகழவே முடியாத ஒன்றை அவை திரும்பத் திரும்ப நிகழ்த்திக் காட்டுகின்றன. உதாரணத்திற்கு, ஆகஸ்டு- 15** என்ற நாள் இந்தியா விடுதலை பெற்ற நிகழ்வை நினைவுகூறும் நாளோ, அதைப் பிரதிநிதித்துவம் செய்யும் நாளோ அன்று. மாறாக, இந்திய விடுதலை என்ற நிகழ்வே, திரும்பவும் அப்படியே நிகழ்த்தப்பட முடியாத அந்நிகழ்வே, வரப்போகிற எல்லா ஆகஸ்டு-15களையும் முன்கூட்டியே திரும்பவும் நிகழ்த்திக் கொண்டாடுவதாக இருக்கிறது.

*** 'புரட்சியாளர்கள்' மன்னிக்க. வேறு ஒரு நாளை சட்டென்று சொல்லத் தோன்றவில்லை. பிரஞ்சுப் புரட்சிக்கு வித்திட்ட பாஸ்டில் சிறைத் தகர்ப்பு போன்ற ஒரு சம்பவத்தை நமது சூழலில் நினைவுகூற முடியவில்லை. இந்தி எதிர்ப்பு தியாகிகள் நினைவுநாள், வெண்மணித் தியாகிகள் நினைவுநாள், பாபர் மசூதி இடிப்பு என்று, ஒரே துக்க நாட்களாகத்தான் வருகிறது. இந்த 15ஐயும் கூட ஒருவர் கறுப்பு தினம் என்ற சொல்லிப் போய்விட்டார். என்ன செய்வது!*

பிரகலாதன் சரித்திரம்

© Photo: Mohan Das V.Vadakara

*வளர்மதி தமிழ்ச் சிறுபத்திரிக்கை வட்டாரத்தில் அறியப்பட்டவர். தமிழில் சிரத்தையாக எழுதுபவர்களில் இவரும் ஒருவர்.*

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

# காத்தவன் கூத்து- ஓர் அநுபவம்

பராசக்தி சுந்தரலிங்கம்

கூத்து முடிந்து வீடு நோக்கி வரும் பொழுதும், வந்த பின்னரும், ஏன், இப்பொழுது இதை எழுதும் பொழுதும்கூட, "நான் விடமாட்டேன், அம்மா நான் விடமாட்டேன்" என்ற பாடல் வரிகள் காதுகளில் ரீங்காரமிடுகின்றன. அப்படியான ஒரு தாக்கத்தைக் 'காத்தவன் கூத்து' மனதில் ஏற்படுத்திவிட்டது.

பலரும் காத்தான் கூத்தை (காத்தவராயன் நாடகம்) பார்த்தோ, கேட்டோ அல்லது அறிந்தோ இருப்போம். ஆனால், அந்தக் கூத்து வடிவில் வேறு ஒரு கூத்தை, சிட்னி மேடையில் பார்க்கமுடியும் என்று நினைத்திருப்போமா? 7.6.2003 சனிக்கிழமை இரவு 10.30 மணிக்கு, இளைய பத்மநாதனின் 'காத்தவன் கூத்து' லிட்கம் யுக்கிறேனியன் மண்டபத்திலே மேடையேறியது. இது 'இன்றையது' என்று அறிமுகம் செய்யப்பட்டது. இது எல்லோருக்கும் ஒரு புது அநுபவம். பாட்டு, இடைப்பாட்டு, தாளம், உடுக்கு, மிருதங்கம், கஞ்சிரா, முகர்சிங், பறை, ஹார்மோனியம் என்று அண்ணாவியார் ஆளுமையில் கலகலப்பாகக் கூத்து ஆரம்பமாகியது. வாத்தியக் கலைஞர்கள் எல்லோரும் ஒத்திசைவாக வாசித்தார்கள். ஆரம்பக் கொட்டிலேயே களைகட்டத் தொடங்கி விட்டது. விறுவிறுப்பான பாடல்களுடன், விரைவான காட்சி மாற்றங்களோடு, கூத்தர்கள் மேடையில் ஆடத் தொடங்குகிறார்கள். சரியாகப் 11.45மணிக்கு கூத்து முடிந்தது. அந்த ஒன்றேகால் மணி நேரம் மண்டபத்தில் நிறைந்திருந்த கூட்டம் அசையாமல் அப்படியே இருந்தது. "ஊரிலே விடியவிடியக் கூத்து நடக்கும். எல்லோரும் விழித்திருந்து பார்ப்பார்கள்" என்ற நினைவுதான் அப்பொழுது ஏற்பட்டது.

*Australian Society of Graduate Tamils- ஆஸ்த்திரேலியா கலைக் கதம்பம்-2003இல் நிகழ்த்திய நாடகம் பற்றிய விமர்சனம். இந்நாடகப் பிரதியை உருவாக்கியவர் இளைய பத்மநாதன்.*

பழைய காத்தவராயன் கூத்தைப் பார்த்தவர்களுக்கு இது குழப்பமாக இருந்திருக்கும். புதிதாகப் பார்ப்பவர்களுக்குமே செய்தியைப் புரிந்துகொள்வது சற்றுக் கடினமாக இருக்கும். காத்தவனும் தாயாருமே இங்குப் பிரதான பாத்திரங்கள். அருமை மகன், கலைகள் பல கற்று, உத்தமனாக, மதிப்போடு வாழவேணும் என்று விரும்பும் ஓர் அன்னை. கல்வி கற்று வந்த அந்த இலட்சியவாதி மகன், மாலையைத் தேடிப் போவதுதான் கதை. இந்த மாலையை மறக்கும்படி அன்னை வேண்டுகிறாள். மகனின் மனதைத் திசைதிருப்பப் பல கட்டளைகள் இடுகிறாள், அந்தப் பேதை. மகனோ விரைவாகவும் சிறப்பாகவும்

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

கட்டளைகளை நிறைவேற்றுகிறான். பாசம்மிகு அன்னையைப் பணிகிறான், ஆனால் கொண்ட கொள்கையில் உறுதியாக இருக்கிறான். "மாலையை மறக்க முடியவில்லையே, அம்மா நான் விடமாட்டேன், அம்மா நான் விடமாட்டேன்" என்று தாயாரை வேண்டுகிறான். மாலையுடன் கழுமரமும் கூடப் பிறந்தது என்று அன்னைக்குத் தெரியும். அவள் அழுது புலம்ப,மகன் மாலையை அடைய கழுமரத்தை நோக்கிப் போகிறான். அவன் இலட்சிய வீரனாகக் கழுமரம் ஏறுகிறான் என்று கதை முடிகிறது. அன்னையின் கட்டளைகளும் கழுமரமும் பழைய கதையில் வருவனதான். ஆனால் இங்கே பேசப்படும் விவரங்கள் வேறு.

இங்கே கழுமரமும் மாலையும் குறியீடுஃ இந்தக் குறியீடுதான் கதையின் கரு- மையம். கூத்து ஆரம்பிக்கும் பொழுதே "கதைக்குள்ளே கதை இருக்கு" என்று அறிவுறுத்தப்படுகிறது. பார்வையாளர்கள் உன்னிப்பாக இருக்க வேண்டிய தேவை பழைய கதை தெரிந்த கதை. பாரதி பாடியதுபோல், இங்கே பொருள் புதிது, சுவை புதிது. காலத்திற்கு ஏற்ற வகையில் களமும் மாறிவிட்டது. கதையின் பொருளும் மாறிவிட்டது.

இந்த மாலையோ பழைய காத்தவராயன் கூத்திலே நாம் பார்த்த ஆரியப் பூமாலை என்ற அழகிய நங்கை அல்ல. மாலையை ஒரு சொல்லில் "இலட்சியம்" என்று கூறிவிடலாம். ஆனால், "மாலையைப் பெற்றவர்தான், ஊர் ஆளும் உரிமை பெற்றார்" என்பதில் அரசியல் அதிகாரத்தைக் காண்கிறோம். அந்த மாலையை அடையும் போராட்டமே கழுமரமாக முன் நிற்கிறது. மாலையை அடைய கழுமரத்தில் ஏறியே ஆகவேண்டும் அது விதி. இது ஆழமான அரசியல்.

"மாலை என்ற சொல் வசனம்" வேறு ஒரு பொருளில் சிந்தையைத் தாக்குகிறது. இந்தக் கழுமரத்தில் எத்தனை உயிர்ப்பலிகள்! "தாகம் தீர்க்கும் மாலையணிந்த" உயிர்கள் எத்தனை! அவர்கள், அந்த இன்னுயிர்கள், தாமே தேடிப்பெற்ற "மாலைகள்". சுற்றமும் இனமும் புலம்ப, திடமான சித்தத்துடன் கழுவேறும் விடுதலை வீரர்கள்.

இந்த வீரர்கள் சாமான்யர்கள் அல்ல - மதுவையும் மாதையும் தங்கள் இலட்சியம் நிறைவேறும்வரை தவிர்த்தவர்கள்; பொன்னையும் பொருளையும் வேண்டாதவர்கள்; இல்லறவாழ்வையும் பிற்போட்ட துறவிகள்; அகத் தூய்மை மிக்க சுத்த வீரர்கள்; காத்தவர்கள். இவர்களே குறியீடாகக் காத்தவனாக உருவகிக்கப்படுகிறார்கள். அந்த இலட்சிய வீரர்களை இங்கே தரிசிக்கிறோம். அவர்களோ இன்று கழுமரத்தில்.

*இந்த மாலையோ பழைய காத்தவராயன் கூத்திலே நாம் பார்த்த ஆரியப் பூமாலை என்ற அழகிய நங்கை அல்ல. மாலையை ஒரு சொல்லில் "இலட்சியம்" என்று கூறிவிடலாம். ஆனால், "மாலையைப் பெற்றவர்தான், ஊர் ஆளும் உரிமை பெற்றார்" என்பதில் அரசியல் அதிகாரத்தைக் காண்கிறோம். அந்த மாலையை அடையும் போராட்டமே கழுமரமாக முன் நிற்கிறது.*

பொருமுக எழினியும், அதன் பின்னே உருக்கொள்ளும் ஆதிதாயும் குறியீடுஃ

தேடுகினம் தேடுகினம் ஆதி தாயே - மக்கள்

தேடுகினம் தேடுகினம் ஆதி தாயே

எனக் கூத்தின் ஆரம்பத்தில் கரகமெட்டில் தொடரும் பாடலுக்குப் பொருமுக எழினியின் (ஊடுகாண் திரை) பின்னே முடி தரித்த தாய் அபயகரத்துடன் உருவாடித் தோற்றுகிறார். அவரே முடி இல்லாது சாதாரணத் தாயாக காத்தவனின் அம்மாவாக வருகிறார். நாடகத்தின் முடிவிலும் (கழுமரக் காட்சிக்குப் பின்) அதே முடிதரித்த தாய், அபயகரம், உருவாடல்; அவர் பொருமுக எழினியை விட்டு வெளிவரவில்லை. அதே கரகப் பாடல்ஃ

உருவாடி நடமாடித் திருநடனம் - அம்மா

ஊழிக்கூத்துக் காண்பதெப்பா ஆதி தாயே

ஆதி தாயின் ஊழிக்கூத்துக் காண்பதெப்போ என்ற கோரிக்கையுடன் நாடகம் முடிகிறது.

ஆதி தாயே அன்னையே தமிழே
ஓதி உணர ஒரு வரம் தா

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

எனக் கூத்தின் ஆரம்பத்தில் துதிப்பாடலில் வேண்டிய வரத்தின் நோக்கம் கூத்தின் முடிவில் தெளிவாகிறது. ஆதி தாயை இனங்கண்டு கொள்ளுகிறோம்.

இந்தக் கூத்தை ஆடுபவர்கள் பழைய காத்தவராயன் மரபுக் கூத்தை மறக்கவில்லை. நாங்கள் உண்மையில் காத்தவராயன் கூத்தைத்தானே பார்க்கிறோம் என்னும் பிரமை ஏற்படுகிறது. ஆனால் "கூத்துக்குள் கூத்து" நூலிழையாக ஓடுகிறது. இப்படி ஒரு கூத்தைச் சிந்தித்து, எழுதி, இயக்கிய அண்ணாவியார் இளைய பத்மநாதன் மண்ணை மறக்காது அரங்கில் வரலாறு படைக்கிறார் - அவர் மண்ணின் மைந்தன்.

இளங்கோவையும் வள்ளுவரையும் சித்தர்களையும் ஔவையாரையும், எமது இன்றைய பாரதியையும் இந்தக் கூத்தில் பார்க்கிறோம். எமது முந்தையர் வழியிலே வந்த ஆசிரியரும் நாமும், அந்த இலட்சிய வெறிகொண்ட விடுதலை வீரரும், இந்தக் கூத்திலே ஒன்றாக இணைகிறோம். கூத்தியர் சிறப்பை சிலப்பதிகாரக் கருத்துகள் மூலம் கூத்தில் கொண்டுவரும் ஆசிரியர், கூத்தியர் விலைமகளல்ல, அவள் கலைமகளே என்று மாதவியை மனதில் வைத்துக் கூத்தியர் பெருமை பாடி, அரங்கேற்று காதையில் வரும் மேடைக் காட்சியையும், கூத்தியரின் ஆடை ஆபரணங்களையும் இணைத்துக் காட்சிப்படுத்துகிறார். தொடர்ந்து மதுவின் கேட்டையும், போதை பற்றியும் பாடுகிறார். திரை கடலோடித் திரவியம் தேடிய தமிழர் இன்று திசை தெரியாது அகதிகளாகத் தத்தளிக்கும் நிலையைக் காட்டுகின்றார். எமது கலாச்சார இலக்கியப் பண்புகளைச் சாரமாகப் பிழிந்தெடுத்துக் கூத்து வடிவத்தில், எளிமையான சொற்களில், எளிமையான இசையில், சுவைபடப் பாடுவதும் ஆடுவதும், இந்தக் கூத்துக்குக் கிடைத்த வெற்றி. காத்தவன் கூத்துப் பனுவலைப் படிக்கும் வாய்ப்பும் கிடைத்தது. இது ஒரு சிறந்த அரங்கப் படைப்பு மட்டுமல்ல, சிறந்த இலக்கியப் படைப்புமாகும்.

"போற்றுதும் போற்றுதும் திங்களைப் போற்றுதும்" என்ற சிலப்பதிகார வரிகளோடு ஆரம்பித்து "தண்ணொளி வீசிடவே சமாதானம் வெண் கொடியாய் வருதலான்" என்றும் "ஞாயிறைப் போற்றுதும் போற்றுதும்" என்று திரும்பவும் சிலப்பதிகாரத்துள் நுழைந்து "சாயாப் பட்டொளியாய் சுதந்திரம் ஓயாதென வருதலான்" என்றும் இன்றைய அரசியல் காலகட்டத்திற்குள் புகுந்து 'சமாதானம் சுதந்திரம் சமத்துவம்' என்னும் மனிதநேயக் கருத்துகளை, வாழ்வின் அடிப் படைத் தத்துவத்தைப் போற்றுவதோடு ஆரம்பப் பாடல் முடிகிறது.

*இந்தக் கூத்தை ஆடுபவர்கள் பழைய காத்தவராயன் மரபுக் கூத்தை மறக்கவில்லை. நாங்கள் உண்மையில் காத்தவராயன் கூத்தைத்தானே பார்க்கிறோம் என்னும் பிரமை ஏற்படுகிறது. ஆனால் "கூத்துக்குள் கூத்து" நூலிழையாக ஓடுகிறது. இப்படி ஒரு கூத்தைச் சிந்தித்து, எழுதி, இயக்கிய அண்ணாவியார் இளைய பத்மநாதன் மண்ணை மறக்காது அரங்கில் வரலாறு படைக்கிறார் - அவர் மண்ணின் மைந்தன்.*

காத்தவனைக் கல்விகற்க அனுப்பும் அன்னை எமது விழுமியங்களைப் போதிக்க திருக்குறளைத் துணைக்கு அழைக்கிறாள். "கற்றோர்க்குச் சிறப்பு எங்கும் பெற்றுவா கற்றறிவு" என்று பாடுகிறாள். இன்னும், கல்விபற்றிப் பல பாடல்கள் "மலை வாழை அல்லவோ" என்றும் தொடர்கின்றன. காத்தவனும் சின்னவனும் நட்பின் சிறப்புப் பற்றிப் பாடுகிறார்கள்ஃ "முகநக நட்பது நட்பன்று, அகநக நட்பது நட்பாகும்" எனத் திருக்குறள் "நட்பு" அதிகாரத்தையே பார்க்கிறோம். வரைவில்லா உறவு கொள்வார் பற்றிக் கூறும்போது, "பொருளுக் காய் கொள்ளும் உறவு, இருட்டில் பிணந்தழுவல் போலாகும்" எனவும் சூதுபற்றிக் கூறும்போது "வேண்டாம் சூது வென்றாலும் வென்றவர் தூண்டில் விழுங்கிய மீன்" எனவும் திருக்குறள் பாடம் தொடர்கிறது.

முகமாட ஒருமுக எழினியுமாட - கூத்தியர்
புகுந்தாட வலக்கால் முன் மிதித்தாட

அடிமுதல் முடிவரை அணிமணியாட -கூத்தியர்
அடிபோட்டு வந்தாராம் எழினி விட்டாட

என்ற "திரைநோக்கு" வரிகள் சிலப்பதிகார மாதவி ஆடிய "அந்தரக் கொட்டு" என்பதனை நினைவூட்டுவன. "அந்தரக் கொட்டென்றும் முகமென்றும் ஒத்தென்றும் இதற்குப் பெயர். இந்த ஒத்து ஆடிய பின்னரல்லது உருவுகாட்டுகை

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

வழக்கல்ல என்றவாறு" என அரும்பதவுரையாசிரியர் விளக்கிக் கூறுவார். திரை நோக்கில் "ஆட ஆட" எனத் தொடரும் பாடலில் கூத்தியர் அங்கங்களை வர்ணிக்காது ஆபரணங்களை ஒவ்வொன்றாகக் காட்டுகிறார். விரசம் தவிர்க்கப்படுகிறது. இத்தனை ஆபரணங்களா என்று பிரமிப்பு ஏற்படுகிறது. இந்தக் காட்சி, கூத்துக்கு நல்ல விறுவிறுப்பை ஏற்படுத்துகிறது. இந்த விறுவிறுப்பு சூதாட்டத்தில் தொடர்கிறது. காத்தவனின் "வென்றுவிட்டேன்" என்ற வரிகள் எக்களிப்பையும் கூத்தியரின் "தோற்றுவிட்டேன்" என்ற வரிகள் ஆதங்கத்தையும் காட்டி நிற்கின்றன. அவர்களின் ஆட்டத்திலும் முகபாவத்திலும் அவைகள் வெளிப்படுகின்றன.

விலைமகளே இல்லை அம்மா
அம்மாவே கூத்தியரே - நீயும்
கலைமகளாய் வாழ்வாய் அம்மா

எங்கள் கலைச் செல்வம் அம்மா
அம்மாவே கூத்தியரே -யாவும்
உங்கள் வாழ்வேதான் அம்மா

என்று கூத்தியர் பெருமை கூறி, அவரை வாழ்த்த ஓர் இலட்சியவாதிக்கே சாத்தியம்.

போதையின் தீமையை விளக்கவும் "போதை தொட்டாலே தொடரும் தீமை" என்ற பாடலும் இதற்கேற்ப ஆடலும் தொடர்கிறது.

ஊர்குடி கெடுக்கவந்த சண்டாளத் துரோகி - உன்னை
ஊரை விட்டே ஓட்டிடுவோம் போ போ போ

என்ற வரிகளில், "சுற்றி நில்லாதே போ! பகையே, துள்ளிவருகுது வேல்" என்று பாரதி ஆவேசமாகப் பாடுவது நினைவுக்கு வருகிறது.

"திரைகடல் ஓடியும் திரவியம் தேடு" என்ற தாயாரின் கட்டளையில் செல்வச் சிறப்புப் பற்றிய ஔவையார் பாடல் அடிகளையும் திருக்குறளையும் கேட்கிறோம். தொடரும் கப்பல் பாட்டில் "அகப்பட்டுப் போனாலோ அகதிக்கோலம், அகப்படாது போனால் சாவின் கோலம்" என எம்மவரின் அவலங்களைக் காண்கிறோம்.

"காலனைக் காலால் உதைப்பேன்" என்ற பாரதியாரின் வீராவேசத்தோடு "அச்சமில்லை அச்சமில்லை அச்சமென்ப தில்லையே" என்ற பாரதியாரின் வீர சுதந்திர முழக்கத்தைப் போராளி காத்தவனின் உறுதியில் பார்த்துச் சிலிர்ப்படைகிறோம்.

இந்தக் கூத்தின் பாத்திரத் தேர்வும் சிறப்பாக அமைந்துள்ளது. இங்கேயும் அண்ணாவியார் ஒரு புதுமையைச் செய்துள்ளார். தாயாராக வருபவரும், அவரிடம் விடைபெற வரும் காத்தவனாக வருபவரும் தொடர்ந்து (அதே நடிகர்கள்) வருகிறார்கள். அவர்கள்தான் இந்தக் கூத்தின் முக்கிய பாத்திரங்கள். தாயாரின் ஒவ்வொரு கட்டளையையும் நிறைவேற்றும் பொழுது வெவ்வேறு காத்தவனைப் (நடிகர்களைப்) பார்க்கிறோம். சின்னவன் பாத்திரமும் மாறிமாறி வருகிறது. இதனால் ஆடல் பாடலிலும் பல்வகை வேறுபாடு கிடைக்கிறது. சாராயப் பூதரும் கலகலப்பை ஏற்படுத்தினார். இவர்கள் எல்லோருமே சிறப்பாகப் பாடியும் ஆடியும் நடித்தார்கள்.

*திரை நோக்கில் "ஆட ஆட" எனத் தொடரும் பாடலில் கூத்தியர் அங்கங்களை வர்ணிக்காது ஆபரணங்களை ஒவ்வொன்றாகக் காட்டுகிறார். விரசம் தவிர்க்கப்படுகிறது. இத்தனை ஆபரணங்களா என்று பிரமிப்பு ஏற்படுகிறது.*

தாயாராக நடித்தவர்பற்றிக் குறிப்பாகச் சொல்ல வேண்டும். மிகவும் சிறந்த நடிப்பு. ஓர் அன்னையின் பாசத்தையும் பரிதவிப்பையும் அங்கலாய்ப்பையும் கண்டிப்பையும், ஈற்றில் அவரின் கையாலாகாத் தன்மையையும், அவரின் முகத்திலும் குரலிலும் அசைவிலும் பார்த்து இரசித்தோம். இவர் பரதம் பயின்றவர் என்பது அவரின் ஒவ்வோர் அசைவிலும் பளிச்சிட்டது. அந்த அன்னையின் ஒப்பாரி நெஞ்சைவிட்டு நீங்காது.

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

கூத்தியராக வந்தவரின் நடிப்பும் ஆடலும் பாடலும் பாத்திரத்துடன் ஒன்றி இருந்தன. பாத்திரத்திற்கு ஏற்ப இருவரும் பரதம் பயின்றவர். திரை நோக்கு சிறப்பாக அமைந்ததற்கு அதுவும் ஒரு காரணம். சூதாட்டத்தில் தோற்றபொழுதும் கூத்தியர் பெருமைகளைப் பிறர் கூறக் கேட்டபொழுதும், இரக்கம், சோகம், நன்றி, வியப்பு என்று மாறி மாறி தன் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தினார்.

பால காத்தவனாக (மணி உடுப்பில்) வந்த குழந்தையின் துள்ளல் நடையும் பாடலும் முகபாவமும் கம்பீரமும் எல்லோரையுமே வசீகரித்துவிட்டது. முதல் காட்சியில் வந்த அந்தக் குழந்தையின் ஆட்டத்திலேயே கூத்துக் களைகட்டி விட்டதென்று கூறவேண்டும். காத்தவனாக (மணி உடுப்பில்) தொடர்ந்து நடித்தவர் ஆடலும் பாடலும் பாரம்பரியக் கூத்தைப் பார்க்கும் உணர்வை ஏற்படுத்திக் கொண்டே இருந்தது. இலட்சிய வீரனாக மாறும் காத்தவனின் நடிப்பை விசேஷமாகக் குறிப்பிடவேண்டும். ஒரு வீரனுக்குரிய கம்பீரமான நடை. துணிவோடு கழுமரம் நோக்கி வைக்கும் ஒவ்வொரு அடி, ஒவ்வொரு படியிலும் நின்று காட்டும் வீராவேசம் - இவைதான் கூத்தின் உச்சகட்டம். அந்தக் கழுமரக் காட்சி எம்மை மெய் சிலிர்க்க வைத்துவிட்டது.

கொண்ட கொள்கை மாறாத
    கர்மயோகம் அம்மா இது
தண்டனைகள் தாங்கிநிற்கும்
    தியாகத்தவம் அம்மா இது
செத்தாலும் மாறாத
    சித்தயோகம் அம்மா இது
வித்தாகிப் போனாலும்
    வேர்விடுமே அம்மா இது

என்ற வரிகள் கண்ணில் நீரை வருவித்துவிட்டன. வித்தாகிப் போனவர்கள் மனக்கண்ணில் தோன்றினார்கள்.

காட்சி அமைப்பும் எளிமையாக நன்றாக இருந்தது. இரு வர்ணப் பின் திரைகளுக்கு ஊடாகப் பாத்திரங்கள் வருவதும் போவதும் பாத்திரப் பிரவேசத்தின் போது கைப்பிடித் திரை பிடித்து இருவர் ஆடி வருவதும், அதன் பின்னே பாத்திரங்கள் மறைந்து வந்து, திரை விலக்கித் தோற்றுவதும், தோற்றும் முறையில் திரை சால்வையாவதும், விதானமாவதும், பளிங்காவதும் (ஊடுகாண் திரை) என எத்தனை வர்ணத் திரைகள், எத்தனை வகைத் தோற்றங்கள். இன்று இது புதுமை ஆனால் எமது பாரம்பரிய அரங்கிற்கு இவை மிகவும் பழையன. பாரம்பரியங்களைப் பொருத்தமான இடங்களில் பொருத்தமான முறையில் அண்ணாவியார் கையாளுவதைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிட வேண்டும்.

*முதல் காட்சியில் வந்த அந்தக் குழந்தையின் ஆட்டத்திலேயே கூத்துக் களைகட்டிவிட்டதென்று கூறவேண்டும். காத்தவனாக (மணி உடுப்பில்) தொடர்ந்து நடித்தவர் ஆடலும் பாடலும் பாரம்பரியக் கூத்தைப் பார்க்கும் உணர்வை ஏற்படுத்திக் கொண்டே இருந்தது. இலட்சிய வீரனாக மாறும் காத்தவனின் நடிப்பை விசேஷமாகக் குறிப்பிடவேண்டும்.*

பத்து அடி உயரக் கூரான மரம் ஒன்று, படிக்கட்டுகளுடன் இணைத்து, மேடைக்கு வெளியே ஒரு பக்கத்தில், பார்வையாளர் முன்னிலையில், கூத்து ஆரம்பிக்கும் முன்னரே நிறுத்தப்பட்டிருந்தது. அது மேடைக்கு வெளியே ஒரு சிறு மேடையாகத் தோற்றியது. மரத்தின் உச்சியில் ஒரு சிவப்புத் துணியும் கட்டப்பட்டிருந்தது, ஆரம்பத்திலேயே கவனத்தை ஈர்த்தது. அது கழு மரம் என்பதும், ஆடுகளத்தின் ஒரு பகுதி என்பதும் கடைசியிலேதான் விளங்கியது. கழுமரக் காட்சி மேடைக்கு வெளியே நிகழ்ந்தது. ஒரு கட்டத்தில் காத்தவனை யேசுநாதராகச் சிலுவையில் தரிசித்தோம். இது கூத்தின் உச்சம்.

சில வேளைகளில், தாளம் பிசகியது, சுருதியும் சற்றுப் பிசகியது, பாடல் அடிகளும் தடுமாறி வந்தன. ஆனாலும், இடைப்பாட்டுக்காரர் திருத்திப் பாடிச் சமாளித்தார். கூத்து முடியுமுன் நடிகர் மேடைக்குக் குறுக்கே போனதையும் தவிர்த்திருக்கலாம். ஆடலும் பாடலும் இன்னும் பண்படவேண்டும். இதை அரங்கேற்றமாகக் கொண்டு மேலும் பயின்று நடிகர்களின் திறமையை முழுமையாக வெளிக்கொண்டு வரவேண்டும்.

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

ஒலி, ஒளி இன்னும் சிறப்பாக இருந்திருக்கலாம். ஒலி தவறிய போது கூத்தியரும் இடைப்பாட்டுக்காரரும் அதை எதிர்கொண்டமுறை மெச்சத்தக்கது. தாயாரும் மகனுக்கு உடை திருத்துவது போல, விழுந்த ஒலிவாங்கியை மாட்டிவிட்டார். மேடை அநுபவம் தெரிந்தது. இப்படிச் சிறு சிறு தவறுகள் பலவற்றைக் கூறலாம், ஆனால் அவை யாவும் கூத்தின் தரத்தை எந்த வகையிலும் குறைத்துவிடவில்லை. கூத்து முடிந்ததும், மூத்த நாடகக் கலைஞர்கள், திரு. மைக்கின்ரையர் போன்றவர்கள் மேடைக்குள் வந்து கூத்தர்களைப் பாராட்டியதைக் காணமுடிந்தது.

இது ஒரு நல்ல முயற்சி. இந்தக் கூத்தை இத்துடன் நிறுத்திவிடாது, தொடர்ந்தும் மேடையேற்ற வேண்டும். இது தமிழர்கள் எல்லோரும் பார்க்க வேண்டிய கூத்து. இதைத் தமிழர் புலம்பெயர்ந்த நாடுகளில் மட்டுமல்ல ஈழத்திலும் அரங்கேற்ற வேண்டும்.

காந்தவன் கூத்தில் ஒரு காட்சி

*'பி.பி.சி. சுந்தா' என்று அறியப்பட்ட சுந்தரலிங்கம் - பராசக்தி தம்பதியர் தமிழ் உலகம் நன்கு அறிந்தவர்கள். கலைகளில் மிகுந்த ஈடுபாடுமிக்க திருமதி பராசக்தி அவர்கள் இவ்விமர்சனத்தை எழுதியுள்ளார்.*

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

# குறுந்தகடு அறிமுகம்

குறுந்தகடு

## அல்ப்ஸ் கூத்தர்கள்

அம்ஷன் குமார்

சொந்த மண்ணிலிருந்து பிரிந்த வேதனை ஒரு புறம்; புலம் பெயர்ந்த நாட்டில் வாழ்க்கையை எந்த இடத்திலிருந்து தொடங்குவது என்கிற நிச்சயமின்மை மறுபுறம். உலகமயமாதல் என்னும் பொருளாதார அச்சுறுத்தல் ஒரு புறம்; புலம் பெயர்ந்து நிற்கும் மனிதர்கள் தங்களது அடையாளங்களை நிலை நாட்டவும் தங்களது சந்ததியினர் அவற்றை கொண்டு வேர்களாக்கிக் கொண்டு வளர வேண்டுமே என்கிற பரிதவிப்பு மறுபுறம்.

புலம் பெயர்ந்த ஈழத்தமிழர்கள் தங்களது சுயங்களை மீட்டுக் கொள்வதிலும் அவற்றின் பரிணாம வளர்ச்சியை மேலெடுத்து செல்வதற்குமான அக்கறைகளும் முயற்சிகளும் தனியே நோக்க வல்லது.

ஸ்விட்சர்லாந்திற்கு 25,000 பேர்களுக்கு மேல் புலம் பெயர்ந்துள்ள ஈழத் தமிழர்கள், நிகழ்கலையான நாடகத்துடன் தங்களை மிகுந்த ஈடுபாட்டுடன் பிணைத்துக் கொண்டுள்ளனர் என்கிற நிதர்சனம் 'கட்டியம்' இதழ், பனிமலையில் கூத்தாடி, நூல் மற்றும் 'அல்ப்ஸ் கூத்தாடிகள்' என்கிற டாகுமெண்டரி ஆகியவற்றின் வாயிலாக அறிய முடிகிறது.

நாடகக் கலை மூலம் அவர்கள் செய்துவரும் அறுவடை பன்முகம் கொண்டதாயுள்ளது. முதலாவதாக அவர்கள் சுவிஸ் நாட்டினருடன் நாடகத்தின் வாயிலாக நெருக்கமான உறவினை ஏற்படுத்தியுள்ளனர். இது நாடகம் இன்றி நடந்தேறியிருக்க வாய்ப்பில்லை என்று தெரிகிறது. இவ்வுறவு ஸ்விஸ் நாடகக் கலைஞர்களுக்கும் அங்கு அகதிகளாய் வாழும் தமிழ் நாடகக் கலைஞர்களுக்கு மிடையே கலை மற்றும் பண்பாட்டு பரிவர்த்தனையாக மாறியுள்ளதை நகைச்சுவை

*சுவிஸ் தமிழ் நாடகக் கல்லூரி உருவாக்கியுள்ள 'குறுந்தகடு' குறித்த அறிமுகம்*

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

இழையுடன் இந்த டாகுமெண்டரியின் சில காட்சிகளில் காணமுடிகிறது. டொச், தமிழ் ஆகிய இரு மொழிகளிலும் நாடகங்கள் நடத்தப்படுகின்றன. அகதிகளாய் வாழ்கின்ற தமிழர்களை அண்மையில் பார்க்க ஸ்விஸ் மக்களுக்கு இது ஒரு வாய்ப்பு. தமிழர்களின் மெய்யான நாடக ஈடுபாடு அவர்களை வியக்க வைத்து பயிற்சிகள் தரவும், நாடகங்களில் பங்கேற்கவும் உற்சாகப்படுத்தியிருக்கிறது. இதன் வாயிலாக இந்த நாடகங்களில் கிழக்கத்திய மரபும் பிரக்டின் பாணியும் கைகோர்த்துள்ளன.

பாரம்பரிய கூத்தினை உத்வேகமாகக் கொண்டு ஸ்விஸ் தமிழ் நாடகம் தோன்றியுள்ளது என்பதைக் குறிக்கும் முகமாக மேடையில் 'பாண்டவர்களும் கிளவுஸ் முனிவரும்' நாடகத்தின் கூத்துக்காட்சிகளுடன் டாகுமெண்டரி தொடங்குகிறது. ஸ்விஸ் தமிழ் நாடகம் 'ஸ்ரீசலாமி' (1980)யுடன் தன் பயணத்தைத் தொடங்கியது. 'ஸ்ரீசலாமி' அந்நிய மண்ணில் நிகழ்த்தப்படும் ஒரு கலையின் வடிவ ரீதியான பிரச்சனைகளுக்கு ஒரு தீர்வு காணும் முயற்சியாக அதை எடுத்துக் கொள்ளலாம். அதே சமயம் ஈழத் தமிழர்களின் புலம் பெயர்தல் மட்டுமின்றி கடந்த 500 வருடங்களாக தமிழ் இனம் இடம் விட்டு இடம் ஓடிக்கொண்டிருக்கும் பரிதாபத்தினை கவனத்தில் கொண்ட நாடகமாயும் புரிந்துகொள்ளலாம். இது முதலில் இங்கிலாந்தில் ஆங்கிலத்தில் நடிக்கப்பட்டது பின்னர் பெரிய அளவில் ஆட்டம், பாடல், வசனம் மற்றும் நவீன உத்திகளுடன் ஸ்விட்சர்லாந்தில் மேடையேற்றப்பட்டது. அறுபது தடவைக்குமேல் ஸ்விஸ் எங்கிலும் நடிக்கப்பட்ட இந் நாடகம் அந்நாட்டின் சிறந்த நாடகத்திற்கான 7000 பிராங்குகள் ரொக்கப் பரிசையும் பெற்றது வேற்றுமொழி நாடகம் ஒன்று இப்பரிசைப் பெற்றதும் அதுவே முதல் தருணமாகும். அதன் பின் குறிப்பிடத்தக்க மற்றொரு நாடகம் 'பாண்டவர்களும் கிளவுஸ் முனிவர்களு'ம் (1995). ஒரு வருட ஒத்திகை இதற்கு தரப்பட்டது. அறுபத்தியெட்டு முறைகள் மேடையேற்றப்பட்ட மற்றொரு நாடகம் 'ஐயோ' ஸ்விஸ்காரன், தமிழன், இராணியன் ஆகியோரைக் கொண்ட அகதி முகாமில் நாடகம் நடக்கிறது. இது அகதிகளின் பிரச்சனையை உணர்ச்சிப் பூர்வமான தாக்கத்துடன் வெளிப்படுத்தியது. பீட்டர் பிரஸ்ஸர், ஓட்டோ ஹுப்பர் ஆகியோர் நாடக இயக்கங்களில் உறுதுணையாக நின்றவர்கள். இச்சூழலில் திருப்புமுனையாக ஒரு நிகழ்ச்சி நடைபெற்றது. அதுகாறும் சம்பிரதாயமான முறையில் நாடகங்கள் நடத்தி வந்த தமிழ் நாடகக் குழுக்களான பாரதி கலைக் குழு, வானவில் கலைக் குழு, ஸ்விஸ் தமிழ் மாணவர் மன்றம், கண்ணதாசன் கலை மன்றம் போன்ற குழுவினர் இப்புதிய முயற்சியைக் கண்டு தாங்களும் செம்மையுற வேண்டி இவர்களை அணுகினர். தமிழ்நாட்டுச் சூழலில் இத்தகைய ஒரு நெருக்கம் ஏற்பட்டதில்லை. சென்னை சபா நாடகக்காரர் களுக்கும் நவீனத் தமிழ் நாடகக் கலைஞர்களுக்கு மிடையேயுள்ள பிளவு இன்று வரை தொடர்ந்து கொண்டுதான் இருக்கிறது.

பின்னர் ஸ்விஸ் தமிழ் நாடகக் கல்லூரி தோன்றியது. கடுமையான மன, உடல் பயிற்சிகளுக்கு நடிகர்கள் தயாரானார்கள். மாணவர் பாஸ்கர் இந்நாடகப் பயிற்சிகள் ஸ்விஸ் வாழ்க்கையைத் தக்க வகையில் ஏற்றுக்கொள்ளும் வகையில் தங்களுக்கு ஆளுமையைத் தந்துள்ளதாகத் தெரிவிக்கிறார். தயாளினி குணசிங்கம், அசோக், கலைச்செல்வன், பாலகுமார் ஆகியோரும் இப்பயிற்சிகள் பலவாறாயும் தங்களுக்கு உதவியுள்ளதாகத் தெரிவிக்கிறார்கள். புதுவை யிலிருந்து ஸ்விஸிற்குப் பயிற்சி அளிக்கச் சென்ற நாடக இயக்குநர் வேலு சரவணன், அவர்கள் 22 மணிநேர உழைப்பை சம்பாத்தியம் பொருட்டு

*நாடகப் பள்ளி மாணவர்கள் தங்களின் நாடகப் படிப்பின் போது, அம்மையே அப்பா ஒப்பிலா மணியே, எரிமலைப் பூக்கள், கடலம்மா, மலையப்பா ஆகிய நான்கு நாடகங்களை மேடையேற்றியுள்ளனர். இருமொழி, இரு கலாச்சாரம் என்று வேர்விட்டுள்ள இச்சூழலில் விரைவில் ஒரு தமிழர் டொச் நாடகமொன்றை இயக்கும் வாய்ப்பும் இருக்கிறது என்கிற நம்பிக்கை அவர்களிடம் தோற்றுவிக்கப்பட்டுள்ளது.*

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

செலவிட்டு மீதமிருந்த நேரங்களில் நாடகக் கல்லூரியில் பயிற்சி பெற்றார்கள் என்று கூறுவதிலிருந்தே நாடகக் கலைஞர்களின் உழைப்பு மட்டுமின்றி தியாகமும் தெரிகிறது. தமிழ் அரங்கத்தையே இப்பயிற்சிகள் உருவாக்கியிருப்பதாக நாடக இயக்குநர் அ.மங்கை கருத்து தெரிவிக்கிறார்.

நாடகப் பள்ளி மாணவர்கள் தங்களின் நாடகப் படிப்பின் போது, அம்மையே அப்பா ஒப்பிலா மணியே, எரிமலைப் பூக்கள், கடலம்மா, மலையப்பா ஆகிய நான்கு நாடகங்களை மேடையேற்றியுள்ளனர். இருமொழி, இரு கலாச்சாரம் என்று வேர்விட்டுள்ள இச்சூழலில் விரைவில் ஒரு தமிழர் டொச் நாடகமொன்றை இயக்கும் வாய்ப்பும் இருக்கிறது என்கிற நம்பிக்கை அவர்களிடம் தோற்றுவிக்கப்பட்டுள்ளது.

ஸ்விஸ் தமிழ் நாடகக் கல்லூரி இயக்குநர் அன்டன் பொன்ராசா. ஸ்விஸ் நாடக இயக்கத்தின் பிதாமகன் எனறே இவரைக் குறிப்பிடலாம். அன்டன் பொன்ராசாவின் தீர்க்க தரிசனமே இன்று ஸ்விஸ் ஈழ நாடகத்தை சாத்தியப் படுத்தியுள்ளது. ஈழத் தமிழ் நாடகப்பரப்பில் குறிப்பிடத்தக்கவரான நாடக நெறியாளர் ஏ.சி. தாசீசியஸ், கற்கை நெறி வகுப்புகள் எடுத்த பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி, நாடகாசிரியர் இளைய பத்மநாதன், நாட்டிய ஆசிரியை நளாயினி இராசதுரை மற்றும் பலரின் பங்களிப்புகளும் அளவிடற்கரியவை.

இவற்றையெல்லாம் காட்சிப் படிமங்களாக நிரல் பட சொல்கிறது டாகுமெண்டரி. 'கட்டியம்' இதழ் அழைப்பின் பேரில் பிப்ரவரி 2003இல் ஸ்விஸ் சென்ற முன்னாளய கூத்துப்பட்டறை நடிகரும், கருதத்தக்க நாடக நூல்கள் எழுதியுள்ளவருமான சி. அண்ணாமலை, இந்த டாகுமெண்டரியை எழுதி இயக்கியுள்ளார். ஏற்கனவே ஸ்விஸ் நாடகங்களைப் பலமணி நேரங்கள் எடுக்கப்பட்டிருந்த வீடியோவுடன் அவர் எடுத்துள்ள நேர்முகங்களையும் இணைத்து ஏ.எஸ். பத்மாவதியின் எடிட்டிங் மேற்பார்வையில் 42நிமிட நேரப் படம் உருவாகியுள்ளது. (அதன் சுருக்கமாக 15நிமிட நேர ஆங்கில டாகுமெண்டரியும் தயாராகியுள்ளது.) படம் ஒரு சகாப்தத்தினையே நம்முன் விரிக்கிறது.

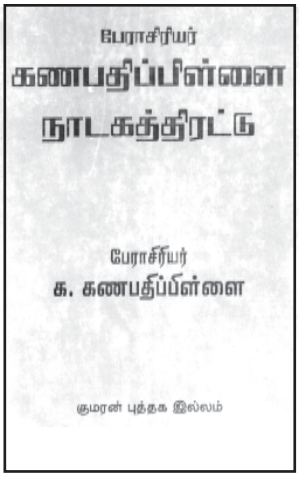
ஏதாவது ஒரு நாடகத்தின் முழுக்காட்சியையும் படத்தில் அப்படியே கொடுத்திருந்தால் எத்தகையதான தமிழ் நாடகம் ஸ்விஸில் மேடையேற்றப் படுகிறது என்கிற அனுபவம் படம் பார்ப்பவர்களுக்குக் கிடைத்திருக்கும். நாடகக் காட்சிகள் யாவும் துண்டு துண்டாக வந்து போவதால் வர்ணனையாளர் சொல்வதை மட்டுமே ஏற்றுக் கெள்ளவேண்டிய நிலை ஏற்படுகிறது. ஸ்விஸ் நாட்டுப் பார்வையாளர்களின் நேர் காணல்களும் இதில் இணைக்கப் பட்டிருந்தால் தமிழர்- ஸ்விஸ் மக்களுக்கிடையேயான நல்லுறவின் பரிமாணங்கள் நேரிடையாக வெளிப்பட்டிருக்கும்.

*குறுந்தகடு குறித்த அறிமுகத்தை எழுதியுள்ள அம்ஷன்குமார், திரைப்படம் குறித்த ஆய்வுகளை மேற்கொள்பவர். சில ஆவணப்படங்களையும், சில திரைப்படங்களையும் உருவாக்கியுள்ளார்.*

1980 வரை ஐரோப்பிய மண்ணில் தமிழ்நாடகம் விசேஷமான ஆளுமை பெறும் என்பதை எவரும் நினைத்துக் கூட பார்த்திருக்க முடியாது. ஆனால் ஸ்விஸ் நாடக இயக்கத்தின் கடின உழைப்பின் மூலமும் ஸ்விஸ் நாட்டவர்களின் தோழமையின் மூலம் அது இன்று சாத்தியமாயிருக்கிறது.

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

# நூல் அறிமுகம்




பேராசிரியர்
கணபதிப்பிள்ளை
நாடகத்திரட்டு
முதல்பதிப்பு 2003

வெளியீடு:
குமரன் புத்தக இல்லம்
201, டாம் வீதி,
கொழும்பு-12
தொ.பேசி. 4213888
---
3, மெய்கை விநாயகர்
தெரு, குமரன் காலனி,
சென்னை -26

விலை: ரூ.950/- (இலங்கை)

## ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கியல் துறையில் பேரா. க.கணபதிப்பிள்ளை

கா. சிவத்தம்பி

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை எழுதிய பத்து நாடகங்களும் இதில் இடம்பெறுகின்றன. இவை முன்னர் "நானாடகம்", "இரு நாடகம்" என்ற தொகுதிகளாகவும், "சங்கிலி" (1956) என்ற தனிப் பிரசுரமாகவும் வெளி வந்தவை. சுந்தரம் எங்கே? பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்துத் தமிழ்ச் சங்கத்து தொகுதி ஒன்றில் 1998இல் வெளியிடப் பெற்றது. "நானாடகம்" 1940இல் வெளியானது. அதில் இடம்பெறும் நாடகங்களோ அல்லது இருநாடகத்தில் இடம்பெறும் நாடகங்களோ (1952) எந்தெந்த வருடங்களில் எழுதப்பட்டவை என்பது தெளிவில்லை. ஆனால், நானாடகத்தின் நாடகங்கள் 1935, 40காலப் பகுதியில் எழுதப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். "தவறான எண்ணம்" 1950இல் எழுதப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். "பொருளோ பொருள்" அதற்கு முந்தியதாதல் வேண்டும்.சுதந்திரம் எங்கே? 1955ஆம் ஆண்டில் அரங்கேற்றப்படுவதற்காக எழுதப்பட்டது. துரோகிகள் 1956ஆம் ஆண்டு அரங்கேற்றப்படுவதற்காக எழுதப்பட்டது. இந்த காலவரன்முறையை நோக்கும்போது நாடகப் பொருள் ரீதியான ஒரு வளர்நிலையினைக் காணலாம். இதுபற்றி சற்றுப்பின்னர் விரிவாக நோக்குவோம்.

கந்தசாமிப்பிள்ளை கணபதிப்பிள்ளை (1903-1968) அவர்கள் இலங்கைப் பல்கலைக் கழகக் கல்லூரியில் பயின்று வெளிநாட்டுப் பயிற்சி பெற்று 1935இலிருந்து தொடர்ந்து 1965வரை இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ்த்துறையில் கடமையாற்றினார். விரிவுரையாளராகவும் துறைத் தலை வராகவும் பின்னர் தமிழ்ப் பேராசிரியராகவும் கடமையாற்றி 1965இல் இளைப்பாறினார். இவருடைய புலமைத்திறன் தமிழ் உலகறிந்த ஒன்றாகும். தமிழியற் புலமைத்துறையில், தமிழ்க் கல்வெட்டாராய்ச்சி வரலாறு இவர் பெயர் கூறப்படாமல் தொடங்காது. நிறைவுறாது. தமிழ்க் கல்வெட்டுகளின் மொழி யமைதி பற்றிய முதல் ஆய்வு இவருடையதாகும். கி.பி. 7ஆம், 8ஆம் நூற்றாண்டுத் தமிழக கல்வெட்டுக்களின் மொழி பற்றிய தன்னுடைய கலாநிதிப் பட்ட ஆய்வினை 1935இல் இலண்டன் பல்கலைக்கழகத்திற்கு சமர்ப்பித்தார்.

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

இலங்கையில் தமிழ்க் கல்வெட்டுக்களை வாசித்துப் பதிப்பித்தமையிலும் இவருக்கு ஒரு முக்கிய இடம் உண்டு. இந்த ஆய்வுகளின் ஊடாக தமிழின் மொழிநிலை மாற்றங்களிலும் வளர்ச்சியிலும் இவற்றிற்குப் பின்புலமாக அமைந்த சமூக வரலாற்றிலும் இவர் ஆர்வச் சிரத்தை கொண்டிருந்தார். துரதிஷ்டவசமாக அவரது கண்டறிக்கைகள் பல அச்சில் வெளிவராமல் போய்விட்டன. உதாரணமாக, தொல்காப்பிய நூலை நூலாசிரியர் ஒருவரின் ஆக்கமாகக் கொள்ளாது வெவ்வேறு காலங்களில் வாழ்ந்த இரண்டிற்கு குறையாத மூன்று, நான்கிற்கு மேற்படாத ஆசிரியர்களால் எழுதப்பட்டதாகக் கொள்ள வேண்டும் என்பது இவரது கருத்து. (இக்கருத்தினை அண்மைக் காலத்து மேனாட்டுத் தமிழாய்வாளர் காமில் ஸ்வலபில் எடுத்துக் கூறியுள்ளார்) அத்துடன் இவர் தமிழ் சமஸ்கிருதத்துடன் பாலி, தெலுங்கு, மலையாளம், கன்னடம், ஜேர்மன், பிரெஞ்சு, கிரேக்கம், லத்தீன் ஆகிய மொழிகளிலும் கணிசமான தேர்ச்சி பெற்றிருந்தார்.

தமிழ் ஆய்வியலில் உயர் இலக்கியங்களின் உயர்நிலைச் சான்றுகளை மாத்திரமல்லாது, அடிநிலை மக்கள் நிலைப்பட்ட நாட்டார் வழக்காற்றியற் சான்றுகளையும் முதன்மைப்படுத்தினார். இதன் காரணமாக இலங்கைத் தமிழ் நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வில் மிகுந்த கவனம் செலுத்தினார். நாட்டார் வழக்காற்றியலைத் தமிழ் சிறப்புப் பட்டத்திற்கான ஒரு பாடமாக்கினார். மொழி வரலாற்றார்வம் காரணமாக சாதாரண நிலையில் பேசப்படும் மொழி வாக்கினைத் தமது ஆய்வுப் பொருளாகக் கொண்டார். அந்தப் பேச்சு வழக்கு மொழியிலேயே சொல்லாடல்களைத் தமது நாடகத்தில் பதிவு செய்தார்.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் மிகப்பெரிய சாதனை அவர் இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தில் ஆரம்பித்து வைத்த தமிழ் ஆய்வியற் பாரம்பரியமாகும். சுவாமி விபுலாநந்தரின் மாணவராக இருந்த இவர் விபுலாநந்தர் இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ்ப் பேராசிரியராக இருந்தபோதே துறைத் தலைமையை-நிர்வாகப் பொறுப்பை- ஏற்றிருந்தார். சுவாமி விபுலாநந்தர் வழங்கிய உந்துதலும் இவரது எண்ணத்துணிவும் காரணமாகத் தமிழ் ஆய்வியலை அறிவியல் பூர்வமானதாக நெறிப்படுத்திய பெருமை இவரைச் சாரும். இலங்கைத் தமிழ் இலக்கியங்களின் வரலாறு பொதுப்படையான தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் பெறும் சிறப்பான இடத்தையும் இவர்பெரிதும் வற்புறுத்தினார். "தமிழ் இலக்கிய வரலாறு" எனும் பாடம் முதன் முதலில் இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்திலேயே தொடங்கப் பெற்றது. கல்வெட்டாராய்ச்சி, தமிழ் நாகரிக வரலாறு, நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆகியனவற்றை மாத்திரமல்லாது வடமொழி அறிவையும் இன்னொரு திராவிடமொழி அறிவையும் அத்தியாவசிய மாக்கினார். நவீன இலக்கியத்தைக் கற்கை நெறிக்குள் சேர்த்துக்கொண்டார். இந்தப் பாரம்பரியத்தியனூடாக வந்த மாணவர்கள் பலர் தமிழகத்திலும் இந்தியாவிலும் மேல்நாடுகளிலும் கணிக்கப்படத்தக்க தமிழ் ஆய்வாளர்களாகப் போற்றப்படுகின்றனர்.

*பேராசிரியர் க.கணபதிப்பிள்ளை படைப்பாற்றல் நிரம்பிய ஒருவராக விளங்கினார். தமிழ்ப் புலமையின் ஒரு வெளிப்பாடு செய்யுளியற்றல் என்பது இவரது அசைக்கமுடியாத நம்பிக்கையாகும். "தூவுதும் மலரே" என்ற கவிதைத் தொகுதி, "மாணிக்கமாலை" நாடகத்தில் வரும் செய்யுள்கள், நூல்வடிவில் வராத "சீதனக் காதை" ஆகியவை இவரது செய்யுள் ஆக்கங்களாகும்.*

பேராசிரியர் க.கணபதிப்பிள்ளை படைப்பாற்றல் நிரம்பிய ஒருவராக விளங்கினார். தமிழ்ப் புலமையின் ஒரு வெளிப்பாடு செய்யுளியற்றல் என்பது இவரது அசைக்கமுடியாத நம்பிக்கையாகும். "தூவுதும் மலரே" என்ற கவிதைத் தொகுதி, "மாணிக்கமாலை" நாடகத்தில் வரும் செய்யுள்கள், நூல்வடிவில் வராத "சீதனக் காதை" ஆகியவை இவரது செய்யுள் ஆக்கங்களாகும்.

புனைகதைத் துறையில் மொழிபெயர்ப்புகளையும் தழுவல் நிலைப்பட்ட சொந்த ஆக்கங்களையும் எழுதினார். "பூஞ்சோலை", "வாழ்க்கையின் விநோதங்கள்" என்பன இவரது புனைகதைகளாகும்.

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

பேராசிரியர் க.கணபதிப்பிள்ளையின் படைப்புத்திறன் வெளிப்பாடுகளில் நாடகம் முக்கியமானதாகும். இவர் எழுதியுள்ள நாடகங்களின் காலவரன்முறைக் குறிப்பினைத் தொடக்கத்திலேயே பார்த்தோம். இவருடைய நாடகங்கள் பிரதானமாக பல்கலைக்கழகத் தமிழ் மாணவர்கள் வருடத்துக்கொருமுறை நடத்தும் ஒன்றுகூடல் தினத்தன்றே நாடகத்தை நடிக்கின்ற ஒரு மரபு 1947, 48களில் மாறிவிட்டது. அதன் பின்னர், நாடகத் தயாரிப்பு என்பது தமிழ்ச் சங்கத்தின் ஒரு தனிநிகழ்ச்சியாக நடைபெறத் தொடங்கிற்று. "பொருளே பொருளிலிருந்து" நாடகங்கள் எல்லாமே அவ்வாறு தனிநாடகங்களாக அரங்கேற்றப்பட்டவையே.

1935, 40களில் அரங்கேற்றப்பட்ட நாடகங்களின் சூழல் தாக்கம் பற்றி நினைவுகூறும்போது பேராசிரியர் ஒருநாள் கூறியதாவதுஃ

> அந்தக் காலத்தில் யூனிவேசிற்றிப் படிப்பென்பது மிகமிகச் சிலருக்கே யுரிய விடயமாக இருந்தது. சமூகத்து உயர்மட்டங்களில் இருந்தே மாணவர்கள் வந்தார்கள். இடைநிலை, அடிநிலையிலிருந்து வந்த மாணவர்களுக்குங்கூட, பல்கலைக்கழத்திற்கு வந்ததும் உயர்மட்ட நட்புக் கிடைத்துவிடும். அந்தக் காலத்தில் கொழும்பில் வாழ்ந்த உயர்மட்டத்தவர் தங்களை மிக உயர்ந்தவர்களாகக் கருதிக் கொள்வார்கள். அவர்கட்கு யாழ்ப்பாணத்து வாழ்க்கையைப் பார்ப்பதும் அந்தப் பேச்சு வழக்கை கேட்பதும் தாங்கள் விட்டுவந்த வாழ்க்கையின் நினைவுகளைக் கொடுப்பவையாக அமைந்தன. அவற்றைப் பார்த்து சிரித்து மகிழ்ந்தார்கள். மகிழ்ந்து சிரித்தார்கள் யாழ்ப்பாணம் அவர்கட்கு, தொலைவிலுள்ள ஒரு வாழ்க்கை முறையாகத் தென்பட்டது.

இவரது இந்தக் கூற்றை மெய்ப்பிக்கும் வகையில் இவரது நாடகங்களின் பொருளும் அமைகிறது. "உடையார் மிடுக்கு", "கண்ணக் கூத்து" போன்றவை அதனைக் காட்டுகின்றன. இந்த நிலைமை மாறி பேராசிரியரின் நாடகங்களில் அரசியல் வாடை வீசத் தொடங்குவதைத் "தவறான எண்ணத்திலிருந்து" காணலாம். பேராசிரியரின் அரசியல் நாடகங்கள் பற்றி நோக்குவதற்கு முன்னர் அவரது சமூக நாடகங்களில் வரும் விடயப் பொருள் பற்றிப் பார்ப்பது அவசியமாகும். அத்தகைய நாடகங்கள் எல்லாவற்றிலும் விவாகமே முக்கிய பொருளாக அமைவதைத் காணலாம். உயர்நிலையில் உள்ள மாப்பிள்ளைக்கு பெண் கொடுக்க முயல்வதும் அதற்காக தங்களளவு வசதியற்ற தங்கள் உறவினரது விவாகத் தொடர்பினைத் தவிர்ப்பதும் பொருளாக அமைகிறது.

"சுந்தரம் எங்கே?" நாடகம் 1955இல் யாழ்ப்பாணத்தில் அரங்கேற்றப் பட்டபோது அதுபற்றி எழுதிய ஒரு விமர்சகர் பேராசிரியரின் நாடகங்கள் எதற்காக இந்தக் கலியாணப் பிரச்சினையையே மையமாகக் கொள்கின்றன என்று எழுதினார். அதுபற்றி உரையாடிக் கொண்டிருந்தபோது பேராசிரியர் கூறியவை அவர் அந்த நாடகங்களை எழுதிய காலத்து யாழ்ப்பாணச் சமூகத்தை எத்துணை நுண்ணியதாக விளங்கியிருந்தார் என்பதைக் காட்டுகிறது. அவர் சொன்னார்- இந்த அரசியல் பிரச்சினை இல்லாத நிலையில் யாழ்ப்பாண சமூகத்தின் பிரதான பிரச்சினை என்ன? அது கலியாணமல்லவா? கலியாணம்தான் சமூக உயர்ச்சியை, சொத்துவரவை, சமூக அந்தஸ்தை நிர்ணயிக்கின்ற சக்தியாக விளங்கியது- விளங்குகிறது. அரசியலை விட்டு விட்டுப் பார்த்தால் கலியாணம் என்ற ஒன்றிற்குள் யாழ்ப்பாண பிரதேசத்தின் சமூகப் பிரச்சினைகள் எல்லாவற்றையும் அடக்கிவிடலாம். கல்வி தரும் முன்னேற்றம், அந்த முன்னேற்றத்தால் கிடைக்கும்

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

சமூக உயர்வு, படிப்பால் உத்தியோகம் பெறல், உத்தியோகம் காரணமாக அவரும் அவரது சகோதரர்களும் தங்கள் நிலைக்கு மேலுள்ள நிலையில் கலியாணம் வைத்துக் கொள்ளுதல், சீதனக் கொடுப்பனவுகள் ஆகியன எல்லாவற்றிற்கும் யாழ்ப்பாண சமூகத்தில் கலியாணம் ஒரு மையப்புள்ளி இந்த உண்மையின் தொடர்ச்சியைப் பல தொடர்ச்சிகள் அறுத்துவிட்ட நிலையிற் கூட (2002) நாம் அவதானிக்கலாம்.

பேராசிரியர் கூறிய கருத்து மிக முக்கியமானதாகும். விவாகம் என்பது ஒரு புதுக் குடும்பத்தைத் தோற்றுவிக்கும் ஒரு முயற்சியாகும். சமூக, பொருளாதார அம்சங்களில் எவ்வித பிரச்சினைகளும் இல்லாத வகையில் அந்தப் பணி செய்யப்படல் வேண்டும் என்பது அச்சமூகத்தின் கண்ணோட்டத்தில் மிக முக்கியமான ஒரு தொழிற்பாடாகும்.

விவாகப் பிரச்சினையை மையமாக வைத்து எழுதுகின்றபோது அக்காலத்தில் நிலவிய சமூக அதிகார முறைமை, அதற்கான உத்தியோகங்கள், அந்த உத்தியோகங்கள் பயன்படுத்தப்பட்ட முறைமை. இவற்றிற்கு அனு சரணையாக இருந்த சமூக ஒழுங்குமுறை ஆகியன பற்றிய தகவல்கள் மிக்க இயல்புடன் வெளிக்கொணரப்படுகின்றன.

இலங்கைத் தமிழ் நாடக எழுத்துக்களை எடுத்துப் பார்க்கின்றபோது அரசியல் நாடகங்கள் (Political Plays) என்று கூறத்தக்கனவான ஒரு வகைபாடு இவரது நாடகங்களின் வளர்ச்சியினூடே காணக்கிடக்கின்றது. இலங்கைத் தமிழ் அரசியல் நாடக வளர்ச்சியிற் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை மிக முக்கியமான இடம் வகிக்கிறார். (இவரைத் தொடர்ந்து மிக முக்கியமான அரசியல் நாடகங்கள் எழுதியுள்ளவர் குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம் ஆவார்).

"தவறான எண்ணம்", "சங்கிலி", "துரோகிகள்" ஆகிய மூன்று நாடகங் களையும் ஒருங்குசேர நோக்கும்போது பேராசிரியரின் அரசியல் நாடகங்கட்கான கருத்துத் தளம் புலானகிறது. தவறான எண்ணத்தில் நாகபுரியில் நடப்பதாக அவர் கூறியது 1947, 50 காலப் பகுதியில் யாழ்ப்பாணத்தில் தமிழ்க் காங்கிரசையும் தமிழரசுக் கட்சியையும் மையமாகக் கொண்டு நிலவிய அரசியல் சூழலேயாகும். அக்காலத்தில் யாழ்ப்பாணத்தில் பலம் வாய்ந்த ஒரு சக்தியாக விளங்கிய இடதுசாரிகளின் நிலைமைப் பற்றியும் ஒரு சுவாரசியமான குறிப்பு வருகிறது. "தவறான எண்ணத்தில்" கிண்டலும் கேலியுமே மேலோங்கி நிற்கும் தொனியாக இருந்தாலும் தமிழ் நிலைப்பட்ட ஆர்வமும் அது பற்றிய சிரத்தையும் மிகத் துல்லியமாகத் தெரிகின்றன.

*"தவறான எண்ணம்", "சங்கிலி", "துரோகிகள்" ஆகிய மூன்று நாடகங்களையும் ஒருங்குசேர நோக்கும்போது பேராசிரியரின் அரசியல் நாடகங்கட்கான கருத்துத் தளம் புலானகிறது. தவறான எண்ணத்தில் நாகபுரியில் நடப்பதாக அவர் கூறியது 1947, 50 காலப் பகுதியில் யாழ்ப்பாணத்தில் தமிழ்க் காங்கிரசையும் தமிழரசுக் கட்சியையும் மையமாகக் கொண்டு நிலவிய அரசியல் சூழலேயாகும்.*

சங்கிலி ஒரு வரலாற்று நாடகம் என்றாலும் அது தமிழ்த் தேசியத்தின் குரலாக அமைவதைக் காணலாம். வளர்ந்து வரும் சிங்கள மேலாண்மைக் கெதிரான தமிழ் நிலைப்பட்ட அவரது படைப்பாக்கப் பதிவாக சங்கிலி விளங்குகிறது. சங்கிலியை அவர் நூலாக வெளிப்பட்டபோது வட இலங்கைத் தமிழரின் வரலாறு பற்றிய ஒரு நீண்ட ஆய்வுக் கட்டுரையை முன்னுரையாக வெளியிட்டார். அக்கட்டுரையாக்கத்தின் பொழுது படி எழுதும் பொறுப்பு எனக்கு இருந்தமையால் அவரது அரசியல் நிலைப்பாட்டை நேரடியாகக் கண்டறியும் வாய்ப்பு எனக்கு இருந்தது. இது பல்கலைக்கழக புகுமுக வகுப்புப் பாடமாக இருந்தது.

இத்தமிழ்த் தேசிய நிலைப்பாட்டின் உச்சக்கட்டமாக அமைவது துரோகிகளாகும். துரோகிகள் 1956இல் எழுதப்பட்டது. 1970களின் பிற்கூற்றில் முளைவிட்டு 1980இன் நடுக்கூற்றில் வலுப்பெற்ற தமிழ் இளைஞர்களின்

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

அரசியல் எழுச்சிகளை 1956லேயே நேரே பார்த்துக் கொண்டிருப்பவர் போல எழுதியிருக்கும் முறைமையில் பேராசிரியரின் அரசியல் தீட்சண்யம் புலனாகின்றது.

இலங்கைத் தமிழ் அரங்கில், 1956-80க் காலப் பகுதியில் வந்த அரசியல் நாடகங்கள் திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தினரின் நாடக அமைப்பிலேயே அமைந்திருந்தன. வீரபாண்டியக் கட்டபொம்மன் திரைப்படமாக வந்ததன் பின்னர் பெரும்பாலான அரசியல் நாடகங்கள் அப்பாணியிலேயே அமைந் திருந்தன. கூத்தின் மீட்பின் பின்னர் கூத்து முறையைப் பின்பற்றி அரசியல் நாடகம் எழுதும் ஒரு மரபு இருந்தது. சண்முகலிங்கம் தனது மண் சுமந்த மேனியருடன் (1984) அந்நிலைமையை மாற்றி பின்பற்றிய மரபு கூத்து மரபு ஆகிய இணைந்த ஒரு வடிவத்தை முன் வைத்தன.

சமூக விமரிசனங்களாக அமையும் நாடகங்களை எழுதத் தொடங்கிய கணபதிப்பிள்ளை அரசியல் விமர்சன நாடக எழுத்துடன் தமது நாடகப் பணியை நிறைவு செய்கிறார். துரோகிகளின் பின்பு பேராசிரியர் எந்த நாடகத்தையும் எழுதவில்லை.

பேராசிரியரது நாடகங்களை அரங்கத் தயாரிப்புகள் என்ற முறையில் நோக்கும்போது அவை பெரும்பாலும் சொல்லாடல் நிலைப்பட்டவையாக அமைவதைக் காணலாம். இவை யதார்த்த நிலைப்பட்ட சொல்லாடல் அரங்கைச் சார்ந்த அரங்காகும். (மாணிக்கமாலை இதற்கு விதிவிலக்கு. அது பற்றிப் பின்னர் சிறிது நோக்குவோம்). இவரது நாடகங்கள் 1920-30களில் ஆங்கில அரங்குக்கு பரிச்சயமான அங்கம் (Act) காட்சி முறைமையைக் கொண்டனவாக உள்ளன. ஆரம்பகால நாடகங்கள் மிகச் சிறுசிறு காட்சிகளைக் கொண்டவையாக இருப்பது. அதுபற்றின அரங்காற்றுகைக்கான சிரமப்பாடுகளைப் புலப்படுத்துவனவாக இருக்கின்றது. இந்தச் சிரமப்பாடுகள் தவறான எண்ணத்தின் பின் வரும் நாடகங்களில் அதிகம் இல்லை எனலாம்.

உண்மையில் பேராசிரியரின் நாடகங்களைத் தனிப்பட்ட அறிக்கைகளாகத் தயாரித்து அளிக்கும் முறை 1946,47களிலிருந்தே தொடங்குகிறது. பெரும் பாலான நாடகங்கள் பல்கலைக்கழக அறிக்கைகளாக அமைந்தன. கலாநிதி சு.வித்தியானந்தன் அவர்கள் அந்தப் பணியை மேற்கொண்டார். இலங்கைப் பல்கலைக்கழகம் பேராதனைக்குச் சென்றதன் பின்னர் (1952) அங்கு நாடகங்கள் தயாரிக்கப்படத் தொடங்கின. கண்டி நகரிலே திரித்துவக் கல்லூரி மண்டப அரங்கிலேயே நாடகங்கள் அளிக்கப்பெற்றன. 1953இல் உடையார் மிடுக்கு வெளியானது. 1954முதல் பேராசிரியரின் நாடகங்களை கொழும்பு, யாழ்ப் பாணம், திருமலை, மட்டக்களப்பு ஆகிய இடங்களில் அரங்கேற்றும் வழக்கம் ஏற்பட்டது. தவறான எண்ணம், சுந்தரம் எங்கே?, துரோகிகள் ஆகியன அவ்வாறு அளிக்கப்பெற்றன. தவறான எண்ணம் 1954இல் யாழ்ப்பாண நகரசபை மண்டபத்தில் அளிக்கப்பெற்றது. அதற்கு இலங்கையர்கோன் ஈழகேசரியில் எழுதிய விமரிசனம் (துரதிருஷ்டவசமாக அதன் பிரதி இப்போது கைவசமில்லை) பேராசிரியரின் நாடகம் ஏற்படுத்திய தாக்கத்தை மிகச் சிறப்பாக வெளிக் கொணர்ந்தது.

மாணிக்க மாலை பேராசிரியர் அவர்களின் வடமொழி அறிவையும் செய்யுளியற்றல் திறனையும் வெளிக்கொணர்ந்த ஒன்றாகும். ஹர்சனுடைய ரத்னாவளியை மாணிக்கமாலை என பேராசிரியர் தழுவித் தந்துள்ளார். இந்த மூல நாடகத்தின் பண்பை அதற்கு எழுதிய முன்னுரையில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

*பேராசிரியரது நாடகங்களை அரங்கத் தயாரிப்புகள் என்ற முறையில் நோக்கும்போது அவை பெரும்பாலும் சொல்லாடல் நிலைப்பட்டவையாக அமைவதைக் காணலாம். இவை யதார்த்த நிலைப்பட்ட சொல்லாடல் அரங்கைச் சார்ந்த அரங்காகும்.*

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

(பின்னிணைப்புப் பார்க்க). பேராசிரியரின் முதல் பட்டம் இந்தோ -ஆரிய மொழிச் சிறப்புப் பாடமாகும். சமஸ்கிருதத்தில் அவருக்கு ஆழமான அறிவுண்டு. அதனை மாணிக்கமாலை நன்கு புலப்படுத்துகிறது. மாணிக்கமாலை இதுவரை அரங்கு அளிக்கையாகத் தயாரிக்கப்படவில்லை. பேராசிரியரின் செய்யுளியற்றல் திறனைப் பொறுத்தவரையில் மாணிக்கமாலை மிக முக்கியமான ஒன்றாகும். அதில் பல்வேறு யாப்பு வடிவங்களில் செய்யுள்களை இயற்றியுள்ளார். இதில் பேராசிரியரின் யாப்பிலக்கணத்தாடனம் மிகச் சிறப்பாக வெளி வந்துள்ளது.

பல்கலைக்கழகத்துக்கு வெளியே உள்ள அரங்கினர், பெரிதும் பயன்படுத்திய பேராசிரியரது நாடகம் உடையார் மிடுக்கு ஆகும். கலையரசு சொர்ணலிங்கம் குழுவினைச் சார்ந்தவர்கள் இந்த நாடகத்தினை நடித்துள்ளார்கள். சாவகச்சேரி வீரசிங்கம், ச. சண்முகநாதன் (சானா). பிற்காலத்தில் விதானை செல்வரத்தினம் ஆகியோர் உடையார் பாத்திரத்தை ஏற்று நடித்துள்ளனர். கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தின் நாடக மரபில் யாழ்ப்பாண பேச்சுமொழி இடம்பெறுவது குறைவு. நாடகம் என்பது செந்நெறி மரபுக்குரியதன்று என்ற கருத்து சொர்ணலிங்க ஐயாவிடமிருந்தது. உடையார் மிடுக்கு நாடகத்தை அவர்கள் ஹாஸ்ய நாடகமாக அளிக்கை செய்தனர் என்ற கலையரசு அவர்களே இக்கட்டுரை ஆசிரியருக்குக் கூறியுள்ளார்.

பருவரைவான இந்தக் குறிப்புகளை மனதில் கொண்டு ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வளர்ச்சியில் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை பெறும் இடம் பற்றி நோக்கும்போது பேராசிரியர் அவர்கள் ஈழத்து நவீன தமிழ் நாடகத்தின் ஒரு குறிப்பிட்ட நிலைப்பட்ட நாடக வளர்ச்சிப் போக்கினை எடுத்துக்காட்டுகிறார் என்பது புலனாகும். சம்பந்த முதலியார் வழிவரும் தமிழ் நாடக நவீன மயமாக்கத்தை இலங்கையில் கலையரசு சொர்ணலிங்கம் கொண்டுவர,பேராசிரியர் கணபதிப் பிள்ளை அவர்களோ ஈழத்தின் நவீன தமிழ் நாடகம் நாட்டின் வாழ்க்கையைச் சித்திரித்து சமூக அரசியல் விமர்சனத்தில் ஈடுபடும் அரங்க முறைமையினைத் தொடக்கி வளர்த்து நிறைவுறச் செய்கிறார். அவரது சமூக நாடகங்கள், சமூக வரலாற்று ஆவணங்களாக அமைகின்றன. பேராசிரியர் இங்கிலாந்தில் படித்த காலத்தில் இங்கிலாந்தில் பிரதான இடம் பெற்றிருந்த பெர்ணாட்ஷாவினுடைய அரங்கினை உள்வாங்கி தனது நாடகப்பணியினைத் தொடங்குவதைக் காணலாம். ஆனால், துரோகிகள் எழுதும்போது அவரையும் அறியாமலே ரஷ்யப் புரட்சிக்காலத்து எழுத்துக்களை நினைவூட்டும் ஒருவராக முகிழ்க்கின்றார் என்பது தெளிவு. அவ்வேளையில் அரங்கை விவாத மேடையாக்கும் ஒரு பண்பும் காணப்படுகிறது. இந்த அம்சம் நாடக வரலாற்றில் செனெக்கா முதல் அண்ணாத்துரை வரை காணப்படுவதாகும்.

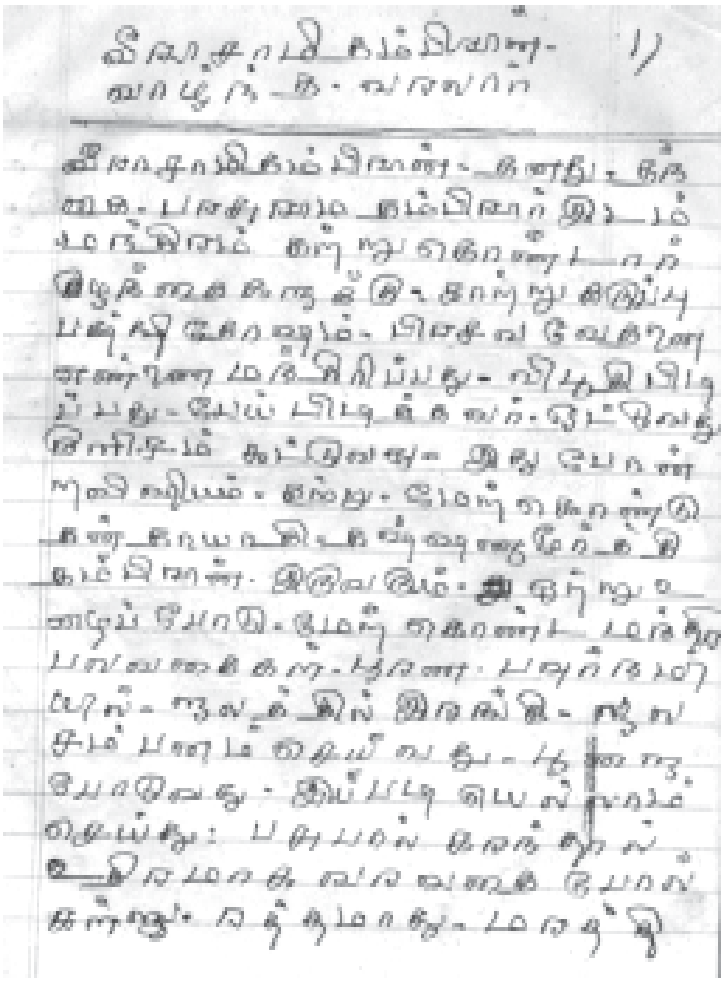
ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றைத் தெரிந்து கொள்வதற்கும் புரிந்து கொள்வதற்குமான அத்தியாவசிய வாசிப்புகளில் இத்தொகுதியும் ஒன்று.

*பேரா. கணபதிப்பிள்ளை நாடகத்திரட்டு நூலுக்குப் பேரா.கா.சிவத்தம்பி எழுதியுள்ள முன்னுரை இங்கு மறுவெளியீடு செய்கிறோம். நூலில் வெளியிட்ட குமரன் பதிப்பகத்திற்கு நன்றி.*

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

# ஆவணம்

## வீராசாமித் தம்பிரான் வாழ்ந்த வரலாறு



கண்ணப்ப தம்பிரான் அவர்கள், தங்களது குழு பற்றி எழுதிய தன்வரலாற்றுக் குறிப்பு. 55 பக்கங்களில் ஒரு நோட்டில் எழுதியுள்ளார். எழுத்துப் பிழைகளை மட்டும் நீக்கிவிட்டு இங்கு அச்சிட்டுள்ளோம். தொடர்அமைப்பை மாற்றவில்லை.

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

வீராசாமித் தம்பிரான் தனது தந்தை பரசுராம தம்பிராரிடம் மந்திரம் கற்றுக் கொண்டார். குழந்தைகளுக்குக் காற்று, கருப்பு, பக்ஷதோஷம், பிரசவ வேதனை எண்ணெய் மந்திரிப்பது. விபூதி பிடிப்பது-பேய்ப்பிடித்தவர்- ஓட்டுவது- குளிசம் கட்டுவது- இதுபோன்ற விஷயம் கற்று மேற்கொண்டு தன் தாயாதி- தட்சிணாமூர்த்தி தம்பிரான், இருவரின் ஒத்துழைப்போடு மேற்கொண்ட மந்திரம் பல வகைகள். பூரண பவுர்ணமியில், ஜலத்தில் இறங்கி- ஜல சம்பனம் செய்வது - பூஜை போடுவது. இப்படி எல்லாம் செய்து, பசும் பால் கரந்தால் உதிரமாக வருவதைப் போல கள்ள ரத்தமாவது. மரத்திலுள்ள காய் உதிர்ந்து விடுவது போலவும்- வீடு பற்றி எரிவது போலவும் இப்படி சில விஷயங்கள் நடத்தினார். இவரை ஆல்ராபாய் என்று அழைப்பார்களாம். இவர் வெளியூர் செல்வதென்றால் குதிரைமீது செல்வது வழக்கம். எப்போதும் தோளில் - ஜோல்னா பை மாட்டி இருப்பது வழக்கம். அதில் ஓலைச் சுவடி இருக்குமாம்- இவருக்கு மாமியார் வீடு தண்டரை சேப்பாக்கம் - சிறிய கிராமம்- மூதாதைகள் இருந்த இடம். பிறகு அவர்கள் சென்னையில் குடியேறி ஒத்தவாடை அம்மன் கோவில் வீதியில் குடியிருந்து-மரப்பட்டறையில் வாள் வேலை செய்து பிறகு இரும்பு வியாபாரம் செய்தார்கள்.

வீராசாமி மந்திரம் கற்றதோடு தோல் பொம்மை ஆட்டம் நடத்தி வந்தார். பாடல்கள் இராமாயண கீர்த்தனைகள். அப்போது இதைப் பார்க்க வெளி யூரிலிருந்து சுற்றுப்புற கிராம மக்கள் வருவார்களாம். அப்போது இலுப்பை எண்ணெய்- தீபம்- கல் செக்கு, நெல் குத்துவது- துலாம் ஏறி மிதிப்பது- எங்கள் வீட்டில் பின் நடையில் இருந்தது.

இவர் மந்திரவாதி என்று யாவரும்- மரியாதையோடு நடத்துவார்கள். கிராமத்தின் பஞ்சாயத்து கூட்டம் இவர் வீட்டில் தான் கூடுவார்கள். தம்பிரான் -மரபுகள்- 40 வீட்டுக்காரர்கள் புரிசையில் வாழ்ந்திருக்கின்றார்கள். வீராசாமி மரபினர்களை சித்தர் வீடு என்று அழைப்பார்கள். இன்னமும் அது மாறவில்லை. நிலத்திலும் சித்தன் கழனி. சித்தன் குளம்- சித்தன் ஏரி- சித்தன் தோப்பு என்று. இன்னும் அது மாறவில்லை. சுடுகாடு- தனி. மற்றொருவர் பிரேதம் அங்கு வைப்பதில்லை -சித்தன் சமாதி- இன்றும் அதன்படி நடந்து வருகிறது. வீராசாமி தம்பிராரை - போட்டியிட - பெருங்கட்டூரில் இருந்து ஒரு மந்திரவாதி புரிசைக்கு வந்து - எங்கள் ஊர் ஏரி. அது பெரியஏரி. செய்யாறுக்கும் வந்தவாசிக்கும் இடையில் உள்ளது. புரிசை ஏரி. அதில் ஜலத்தின் மீது கடை போடுவதாகவும் -சரக்கு வாங்குபவர் வரலாம் என்று போட்டி இட்ட காலம். வெள்ளையன் ஆட்சி. இதைக்காண கணக்கற்ற கூட்டம். வேடிக்கை காண வந்தவர்கள். அப்போது வட ஆற்காடு ஆட்சியில் உள்ள ஒரு வெள்ளையர் குதிரை மீது பார்க்க வந்தாராம். விடிய காலம் கடைபோட்ட நேரம் 8 மணி வரையாகும். போட்டிக்கு யாரும் வரவில்லை. வீராசாமித் தம்பிரான் தன் நிலத்தை. ஏற்கட்டி உழுது கொண்டிருந்தார். அன்று 8 மணிக்கெல்லாம் ஏரை விட்டு விட்டு கிணற்றில் குளித்து ஏற்கலப்பை எடுத்துக் கொண்டு வந்து பூஜை செய்யும் சமயம் அவர் மனைவி- மீனாக்ஷி அம்மாள் ஏரியில் நடக்கும் விஷயத்திற்கு - நீர் தலையிடவில்லையா என்றபோது, போனால் போராது - ஜோல்னா பையில் இருக்கும் மரக்கட்டை பாதரக்ஷையை எடு என்று சொன்னவுடன், எடுத்துக் கொடுக்க, அதை பூஜையிட்டு- எடுத்துக் கொண்டு ஏரிக்கு புறப்பட்டுச் சென்றபோது, ஜனங்கள் ஒரே இரைச்சலாக வீராசாமி தம்பிரான் வந்து விட்டார் என்றார்களாம். இவர் சென்று- கிராம முனிசீப்பு அங்கு வந்துள்ள வெள்ளையரையும் மற்றும் அனைவரையும் வணக்கம் செய்து- தன் தோளில் இருந்த- ஜோல்னா பையில் இருந்து மரக்கட்டை எடுத்து கீழ் வைத்து, ஜலத்தைப்

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

தொட்டு நமஸ்கரித்து காலில் பாதரக்ஷை அணிந்து எதிரியைக் குரலிட்டு, வீராசாமி வருகிறேன் என்று சொல்லி ஜலத்தில் நடந்தாராம்- பத்தடி எடுத்து நடந்தவுடன். எதிரி கடை மறைந்து போய்விட்டது. வீராசாமி திரும்பி வந்து விட்டார். பெருங்கட்டூர் மந்திரவாதியும் கூட்டத்தில் வந்து வீராசாமியை வணங்கி தழுவிக் கொண்டாராம். ஊர் மக்கள் - எங்கள் ஊரில் சித்தர் வீராசாமி இருப்பது தெரியாதா என்றார்களாம். உடனே வந்திருந்த வெள்ளையன் நீங்கள் இருவரும் கெட்டிக்காரர்கள். உங்களுக்கு என்ன தேவை என்று கேட்டபோது வீராசாமி எனக்கு பொன் பொருள் வேண்டாம் மிராசு கிராமங்கள் விட்டாபோதும் என்ற போது - மற்ற மந்திரவாதியும் அவர் சொல்வது போல் செய்யலாம் என்றாராம். இரண்டு பேருக்கும் 121 கிராமம் அதில் ஆளுக்கு 60 கிராமம். அவர்களுக்கு தக்கினவாறு பங்கிட்டுக் கொடுத்து மிகுதி ஒரு ஊர். அது எந்த கிராமம் என்றால் செய்யாறுக்கு அடுத்த அடுகாவூர். அதில் பாதி வெள்ளாளத் தெரு. வீராசாமிக்கும் கவுண்டமார் வீதி, பெருங்கட்டூர் மந்திரவாதிக்கும் இது தலைமுறையாய் எனது தந்தை துரைசாமி தம்பிரார் இருக்கும் வரை நடந்து வந்தது.

**மிராசு என்ன என்ன**

வீட்டுக்கு தலக்கட்டுக்கு - 3½படி பிடித்த -மரக்கால் நெல். ½படி அரிசி. யாதவாள், இடையர், ஆடு ஒன்று உழக்கு நெய். ஒவ்வொரு வீட்டு திருமணத்திற்குப் படி அரிசி- ஒரு தேங்காய்- ஒரு பணம் ரெண்டரையணா. இதுதான் கிராம மிராசு. நெல்- அரிசி, ஆடு வருடத்துக்கு ஒருமுறைதான் தருவார்கள். இந்தமுறை வீராசாமி அவர்கள் மகன்கள் நால்வரும். இருந்தவரை நடந்தேறி வந்தது. நால்வர்கள், பிள்ளைகள்- அவர்கள் காலத்தில் இதை இழுக்காக எண்ணி - பலர் கேவலமாய்ப் பேசுகிறார்கள் என்றும் போகாமல் விட்டு விட்டார்கள். இப்போது என்னிடம் பெரிய மனுஷாள். ஏன் மிராசு விட்டு விட்டீர் என்றும் கேட்கின்றார்கள்.

**வீராசாமித் தம்பிரான் கூத்து ஆரம்பம்**

வீராசாமித் தம்பிரான் இசையோடு பாடுவதையும் தோல்பொம்மை ஆட்டி வைப்பதையும் பார்த்து கிராமத்தில் பெரிய மனுஷாள்- கவிகள் பாட வல்லவர்களும் இருந்திருக்கின்றார்கள். சைவ வேளாளர்கள், அவர்களில் வேல்முதலியார் தந்தை. அவர் வீராசாமித் தம்பிரான் தோல் பொம்மை ஆட வைப்பதுபோல் - ஆட்களுக்குக் கற்றுக் கொடுத்து- கூத்து நடத்தலாம் என்று சொல்ல, அதற்கு முயற்சி எடுத்த போது தனக்கு நான்கு பிள்ளைகள், 2 பெண்கள்- சந்ததி. நான்கு பிள்ளைகளுக்குப் பிறகு பிறந்தவர்கள் பெண்கள் நான்கு பிள்ளைகள்- சிறுவர்கள் 1. மூத்தமகன் - இராகவ தம்பிரான், 2. விஜய தம்பிரான், 3. கிருஷ்ணத் தம்பிரான், 4. துரைசாமித் தம்பிரான் . வீராசாமித் தம்பிரான் - தன் இனத்தோர் சாத்தனூர் கிராமத்தில் இருந்தார்கள். வீராசாமிக்கு பெண் கொடுக்கல் வாங்கல் உண்டு. அவர்களைக் கொண்டு கம்சசம்காரம் என்னும் கூத்து ஆரம்பம் செய்தார். அப்போது முகம் பூசுவதற்கு கல் அரிதாரம்- சிகப்புக்கு - காவி கல்நாமக்கட்டி இதுதான். மரக்கரி மரத்தால் செய்யப்பட்டது. கிரீடம் புஜம்-பதக்கம்- கல்யாண முருக்கன் மரம்- வீராசாமி காலத்தில் இருந்த -பரசுராம முத்தாசாரி செய்து கொடுத்தவர். உடைக்கு, பளபளப்பு. கோல்மணி குழாமணி. ஜப்பர் சீட்டி. மதப சாய சேலை. பரித்து சாயம்- இது இடை அலங்காரங்களாம். தெருவில் ஆட- வெளிச்சம் அப்போது - எண்ணெய். இலுப்பக்கொட்டை -வேப்பங்கொட்டை, புங்கங் கொட்டை- ஆடுகின்ற மரசெக்கு. அது பழமையானதை. பிளந்து வைத்து ஆடும் இடத்தில் இருபுறமும் மர உலக்கை நட்டு மேல் புறம் வைக்கோல் பிரி சுற்றி சாணம் பிசைந்து- நிரம்ப வைத்து அதன் மீது மண்சலா வைத்து, அதில் மணல் கொட்டி, செக்கு மரச் சக்கையை வைத்து

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

கொளுத்தி அதன் வெளிச்சத்தில் கம்சன் வதை கூத்து நடத்தினாராம். வீராசாமி, ஒரு காலம் பஞ்சம் ஏற்பட்டு- நாட்டு மக்கள்- பட்டணம் -பிழைக்க வந்தார்கள். ரோடுகளில் அடுப்பு மூட்டி- சமைத்து சாப்பிட்டு குடியிருந்தார்களாம். தெருமுழுதும்- சிகப்பு மண் சாய வேட்டி கட்டுவார்களாம். பொதிமூட்டை- கழுதைமீது கொண்டு வந்து ஆர்பரில்- அரிசி சோதனை, வீதிகளில் கஞ்சித் தொட்டி கட்டி- பரிமாறினார்களாம். அப்போது வீராசாமித் தம்பிரான் தன் குடும்பத்தோடு தன் கம்பெனி ஆட்களை அழைத்துக் கொண்டு தன் மாமியார் வீட்டில் தங்கி இருந்தபோது, கந்தசாமி கோவில் தர்மகர்த்தா செட்டியார் அவர். கம்சசம்காரம் என்னும் கூத்தை வைத்தார். அதில் ராகவ தம்பிரான் 13, 14 வயது. பால கிருஷ்ண வேடம் தரித்து நடித்ததைக் கண்ட வெள்ளக்கார சார்சண்டு, குதிரை மீது வந்து பார்த்தபோது கிருஷ்ணனாக நடித்த - ராகவன் மீது ஆசை உண்டாகி- வேடத்தோடு தூக்கி குதிரைமீது வைத்துக் கொண்டாராம். இருக்குமிடம் கேட்டுக் கொண்டு மறுநாள் வந்து அழைத்துக் கொண்டு ஆர்பருக்குச் சென்றுவிட்டார். உடனடியாக வீராசாமித் தம்பிரான் சென்று பார்த்தபோது வெள்ளையன்- உன் குழுவில் எத்தனைபேர் என்றபோது, தன் குடும்பத்தோட 30 பேர் என்றார். ஒரு மாதம் 30 பேருக்கும் அரிசி கொடுப்பதாகக் கட்டளை இட்டு கொடுத்து வந்து. வீராசாமி தன் ஊர் திரும்பும் போது வெள்ளையன், ராகவனுக்கு தங்கக் காப்பு அணிவித்தாராம். அதைப் பெற்று ஊர் வந்தார். சென்னையில் இருக்கும் போது கந்தசாமி கோவில் தேவதாசி வீராசாமித் தம்பிரானாரிடம், பரத நாட்டியம் உடை, மடி கட்டுவது பயிற்சி பெற்றார்களாம்.

வீராசாமி பிள்ளைகள் நால்வருக்கும்- விடாமுயற்சியாய்- கலையை நடத்தி வந்தார்கள். பிள்ளைகள்- தலைசிறந்து வந்தவுடனே- தான் வேஷம் தரிப்பதை விட்டு விட்டார். வயோதிகம் ஆனதால் கம்பெனியில் சேர்ந்திருந்த சாத்தனூரார்கள் பிரிந்து விட்டார்கள். (தனியாக இதற்குள்ளாகவே வந்து இருந்தவர்கள்.)

**பெயர், ஊர்**

வெண்குன்றம்- துரைசாமித் தம்பிரான், வழுவூர்- முனிசாமித் தம்பிரான், வழுவூர்- கூனுபடித் தம்பிரான், மேல்மா- கிருஷ்ண மேஸ்த்திரி, சேதரா குப்பம்- தாசரிகள் 3 பேர், புரிசை - சுப்ராய தம்பிரான், காஞ்சிபுரம்- கதிர் வேல் தம்பிரான், உத்திர மல்லூர்- பச்சை.

அப்போது கலவை குமாரசாமித் தம்பிரான் இரண்ய விலாசம் பாடினார். அவரை ராகவன் தம்பிரான் புரிசைக்கு அழைத்து வந்து இரண்யன் 7 நாள் கதை பாடியதை ஓர் நாள் கூத்தாக அமைத்துக் கொடுத்தார். அதைக் கற்று நடத்தினார் ராகவன் தம்பிரான்.

மீண்டும் விடாமுயற்சியாக பாரதம், கூத்துப் பாடல்கள்- வந்தவாசி ராமசாமி உடையார், புதுப்பாக்கம் சுப்ரமண்ய தம்பிரான், (பரசுராம தம்பிரான் நடிகர்- பாடல் எழுதுபவர்) இப்படி பலரிடம் -பாடல்கள் வாங்கி- பரதக் கூத்தை. கற்றுணர்ந்தார். ஒவ்வொரு கூத்தும் தனித் தனியாய் நடத்தி வந்தார் - அப்போது வயது 35க்குள் இருக்கும். அப்போதுதான் புரிசையில் - பாரதக் கோவில் கட்டியதாகவும், புரிசையில் பாரதத் திருவிழா நடந்ததாம். ஆமாம் பூசாரி பாரதம் - மணி ஆட்டிக் கொண்டு சொல்லும் வழக்கம். அப்போது கூத்து அலங்காரம் மரக்கட்டைகளில். கண்ணாடி- புஜத்து பேக்குகள். ஒட்டி ஆடினார்கள். அப்போது- வெளிச்சம் மண்ணெண்ணெய் தீவட்டி கொளுத்தி இரண்டு பக்கம் - ஏகாலி பிடித்துக் கொள்வது வழக்கம்.

புரிசை பாரதவிழா நடந்தபோதுான் பானுகவி என்னும் பெரிய புலவர் பிரசங்கம். பிரசங்கியார் எனவும் மணி ஆட்டிச் சொல்வதை விடுத்து சங்கீதத்தோடு கவி படிப்பது ஏற்பட்டதாம்.

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

இராகவ தம்பிரான், விஜய தம்பிரான், கிருஷ்ண தம்பிரான், துரைசாமித் தம்பிரான், இராக தம்பிரானாருக்கு- 3 பெண்கள் ஆண் சந்ததி இல்லை. ஒரு மகன் பிறந்து இறந்துவிட்டது. விஜய தம்பிரான்- குமாரன் -ராஜு தம்பிரான் ஒருவரே. கிருஷ்ண தம்பிரான். குமாரர். நடேச தம்பிரான், தனபால் தம்பிரான், பெண் ஒன்று. துரைசாமித் தம்பிரான் குமாரன்- கண்ணதம்பிரான்/ ஜானகிராம தம்பிரான். பெண் நால்வர் சகோதரி, கனகம்மாள்- குமாரன், அங்கமுத்து, பெண்- பாலம்மாள், துரைசாமித் தம்பிரான்-பாரியாள்.

இராகவ தம்பிரான் - சகோதரர் மூவர்களோடும். அவர்கள் புத்திரர்கள் நடேச தம்பிரான், ராஜு தம்பிரான், தனபால் தம்பிரான். கண்ண தம்பிரான், ஜானகிராம தம்பிரான், அங்கமுத்து தம்பிரான், சித்தாமூர் தங்கவேல் நாயுடு, வெண்குன்றம்- துரைசாமி தம்பிரான் குமாரர், ராஜு, குமாரன்-முனுசாமி

ஏகோபித்து நடந்து வந்த போது கிருஷ்ண தம்பிரான் தன் சகோதரரோடே கட்சி ஏற்பட்டு கம்பெனியை விட்டுப் பிரிந்து- தனியாய் வண்ணாரை வைத்து- கற்றுக் கொடுத்தார், பிறகு ஊரில் உள்ளவர் ஒன்றுபட வைத்து, நடத்திய போது மூவர்கள்- பிள்ளைகள் அபிப்பிராயப் படி- மரத்தால் செய்யப்பட்ட சாமான்கள் இல்லாது டிரஸ், உல்லன் துணிகளால், வெள்ளை சிறு மணிகளால்- தைக்கப்பட்டு வள்ளி திருமணம், சிறுத்தொண்டர், சாவித்திரி- மார்க் கண்டேயம் இதுகள் கற்றுக் கொண்டார்கள். அப்போது வேறு யாரும் இக் கூத்து ஆடியது கிடையாது.

வள்ளி திருமணம் - புதுப்பாக்கம் சுப்பிரமண்ய தம்பிரான், சத்தியவான் சாவித்திரி- தேத்துரை வீரராகவ ஆச்சாரியார், மார்க்கண்டேயம், நரகல் ஆச்சாரியர் ஒன்றுபட்டு நடத்திவரும் சமயம், இராகவ தம்பிரானார் மூலவியாதியால் பீடிக்கப்பட்டு, தம்பிமாரிடம் கம்பெனி ஒப்படைத்து, ஓய்வு பெற்று 65 வயது. கடந்த விபவ வருடம் 4ஆம் தேதி உயிர் நீத்தார். அப்போது முருகேச முதலியாரிடம் கம்பெனி உமது பொறுப்பென்று உயிர் துறந்தார். முருகேச முதலியார்- பானுகவியாரிடம் பாடம் பெற்றவர். இசை - புரிசை சடகோபப் பிள்ளையிடம் கற்றவர். ராகவ தம்பிரானாரிடமும் சுதி பழக்கம் கற்றவர். அவரை முதலில் திமிரி, லாலா பேட்டையில் பிரசங்கம் பாரதம் சொல்லும்படி செய்து வைத்தார். அதில் இருந்து, புரிசையார் பிரசங்கம். புரிசையர் கூத்து. நாடு எங்கும் பரவிற்று.

முதலியார் சிறப்புடன் பேர் பெற்றதால், இறுதி காலத்தில் கம்பெனியை அவரிடம் ஒப்படைத்தார். பிறகு கிருஷ்ண தம்பிரான், விஜய தம்பிரானார்- இருவரும் மரணம் அடைந்தார்கள். பிறகு துரைசாமி தம்பிரானார் குழுவை நடத்தி வந்தார். நடேச தம்பிரானார் சகோதரர் சிலவருடம் கம்பெனியில் இருந்து வெளிப்பட்டு போய் விட்டு மீண்டும் வந்து சிலகாலம் இருந்து 30 வயதில் மரணம் அடைந்தார்.

துரைசாமித் தம்பிரானார் - 62 வயதிலேயே மரணமானார். அங்கமுத்து என்பவர் எங்களுக்கு அத்தை மகன். நாங்கள் நடத்தி வரும் போது - டிராமாவைப் பார்த்து பிறகு- எனக்கு கூத்து ஆட இஷ்டம் இல்லை. நான்டிராமாவில் கண்ட நபர்கள்- கிட்டப்பா- சுப்பையா பாகவதர்- சுந்தரபன்- விஸ்வநாதன்- செல்லப்பா- கோவிந்தா- கே.கே.தங்கவேலன். கூத்தில் விருப்பம் இல்லை- சரியாக என் தொழில் போவதில் என் குறையைக் கேட்டார். எனக்கு-கோவலன்- அல்லி அர்ச்சுனன்- பவளக்கொடி, நல்ல தங்காள்- இதுகள் கற்றுக் கொண்டால்- கூத்துக்கு ஒத்துழைப்பேன் என்றேன். உன் விருப்பப்படி நடத்தலாம்- நாகரீகம் போல் செய் என்று அந்த நாடகம் கற்றுக் கொண்டோம். அப்போதுதான் கால் பாக்ஸ் வந்தது. வீராசாமித் தம்பிரானார் காலத்தில் தோல் சுதி. ராகவ தம்பிரானார் காலத்தில் சுதி பெட்டி.

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

டிராமா கற்றுக் கொண்ட போது சமிக்கை உடை பிரபல்யமாய் நடந்து வந்தது. எனக்கு தெருக்கூத்து ஏன் பிடிக்காமல் போனது என்றால் கூத்தாடி - கட்டைக் கட்டிக்கினு குதிக்கிறான்- இதை யார் பார்க்கிறது- வாடா பேசாத படம் நடக்குது. டிராமா நடக்குது அதைப் பார்க்கலாம் என்று பேசும் போது மனம் கஷ்டத்தை அடைந்தது. கஷ்டப்பட்டு குதித்தும் பல கட்டுகள் கட்டியும் நல்ல பேர் இல்லை என்றுதான் என் மனம் வேறுபட்டது,,,

டிராமாவும் தெருக்கூததும் நடந்து வந்தபோது. இதில் அங்கு என்பவர் எல்லா கூத்திலும் பெண் வேடம் நடிப்பவர்- துரைசாமித் தம்பிரானாருக்குப் பிறகு பெண் வேடம் எடுத்துக் கொண்டவர், தண்ணூர் சாரதா படூர்- கமலம், பெண்களே இவரைக் கண்டு அஞ்சுவார். அத்தகையவர் காசநோயால் -48 வயதில் மரணமுற்றார். பிறகு - என் சகோதரன் ஜானகிராமன் - பல ராகம் பாட வல்லவன்-துரியோதன வேடம் சிறப்புற செய்தவன் -41 வயதில் மரணம் அடைந்தான்.

நடேச தம்பிரான், ராஜு தம்பிரான் யானும் மூவரும் கம்பெனி நடத்தி நான் கற்றுக் கொடுத்த பிள்ளைகள். சித்தாமூர் தணி, முனுசாமி- நடேச தம்பிரானார் கற்றுக்கொடுத்த வரதன், சுப்ரமண்யன் எல்லோரும் கம்பெனி விடாது நடத்தி வந்தோம்.

இ.கிருஷ்ண ஐயர், சாமளா இவர்கள் மைலாப்பூர்- சர்மாவை அழைத்துக் கொண்டு புரிசைக்கு வந்து நாடகத்தைப் பார்வையிட்டுச் சென்றார்கள்.

இதற்கு முன் ரேடியோ நிலையத்தில் அண்ணாசாமி என்பவர் சர்மாவைக் கொண்டு எங்களை ரேடியோவில் பாடவைத்தார்கள். அப்போது- எனது சகோதரன் இறந்த விஷயத்தில் நான் எதையும் கண்டு கொள்ளாமல்- கஷ்டத்தில் இருந்தேன்- ரேடியோவில் பாடியவர்கள்- நடேச தம்பிரான்- ராஜு தம்பிரான் - ஆனால் அண்ணாசாமி ஒரு நிபந்தனை இட்டார். பாரத எட்டு நாள் கூத்து ஒவ்வொரு கூத்தில், ஒரே பாட்டு- அதில் இன்ன கூத்து என்று விபரம் தெரிய வேண்டும் என்றார். இவர்கள் இருவருமே- என்னை கலந்து கொள்ளவில்லை. ஏன் .கஷ்டத்தில் இருக்கிறான் என்ற எண்ணமோ. அவர்கள் பாடியதில் 60 அடி டேப் கெட்டுப்போச்சு-விபரம் தெரியவில்லை என்றார்கள். சர்மாவுக்கு வருத்தம். தெருக் கூத்துக்காக முயற்சி செய்தவர். பிறகு என்னை தொலைவில் அழைத்துச் சென்று. நீ சும்மா இருந்தா நடைபெறாது. கஷ்டத்தைப் பாராமல் பாடு. தம்பி இருப்பதாக நினைத்துக் கொள் என்று ஆறுதல் கூறினார். உடனே பாடும் அறைக்குச் சென்றேன். அண்ணமார் இருவரையும் பின் பாட்டு பாடும் படி சொல்லி... எட்டுநாள் பாட்டுகள்...

வேந்தர் எல்லாம் கூடி வில்லை வளைக்கின்ற-

உடனே சர்மா என்னை கையெழுத்துப் போட அழைத்தார் - அண்ணா நடேச தம்பிரானாரை அழைத்துச் செல்லுங்கள் என்றேன். அவர் சென்று பணம் பெற்று வந்தார்,,

மறுபடியும் இ.கிருஷ்ண ஐயர் ரேடியோ நிலையத்தில் திரௌபதைத் துகில் நடந்தது. அப்போது நடேச தம்பிரானார்- துச்சாதனன்- நான் திரௌபதையாய் நடித்தோம். பிறகு சில மாதம் கழித்து அண்ணாசாமி நடேச தம்பிரானாரையும் என்னையும் அழைத்து இரணிய விலாசம் டேப்ரிக்கார்டு செய்து அதை கொத்தமங்கலம் - இரு சகோதரிகளும் ரேடியோவில் பாடினார்கள். சங்கத்தின் மூலம் கோயம்புத்தூர் சென்று காமராஜர் முன்னியில் நடத்தினோம். இரணியன்- நான் சென்னை வந்தபோது- நடேச தம்பிரானும் - ராஜு தம்பிரானும் எனக்குத் தெரிவிக்காமல் சர்மா இருந்த ஊரில்- கூத்து நடத்தினார்கள். நான் நமக்குச் சொல்லவில்லையே என்று சந்தேகப்படும் போது உன்னைப் பிரித்து கம்பெனி

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

நடத்தப் போகிறார்களாம் என்று சிலர் கூறினார்கள். மறுபடியும் எனக்குச் சொல்லாது கூத்து நடத்தினார்கள். அதற்கு என்னைச் சார்ந்த, என்னிடம் கற்றவர்கள் போகவில்லை. பிறகு நான் தனியாக கம்பெனி நடத்தினேன். பிறகு ஊரில் ஒன்றுபடச் செய்தார்கள். சங்கத்தில் இருந்து 700 ரூபாய் வந்ததை. சர்மா எடுத்து வந்துகடுகனூரில் நடேச, ராஜு இருவரையும் அழைத்து வந்து700. ரூபாயைப் பங்கிட்டுக் கொண்டார்கள்- சில மாதம் கழித்து ராஜு தம்பிரானார் என்னிடம் உண்மையைச் சொல்லிவிட்டார்- ஏன் ராஜு தம்பிரானார் -200, மற்றவை 500 சர்மா நடேசனுக்கு கொடுத்ததால் இதை அறிந்து கடுனூர் கிராமத்தாரிடம் தெரிந்து நான் ஊர் கூட்டம் வைத்து கேட்டபோது நான் கேட்டேன்- பெரியவர்கள் எடுத்துச் சொல்லுங்கள். நம்மிடம் வந்திருக்கும் பிள்ளைகளுக்கு- ஆள் ஒன்றுக்கு 10 ரூபாய் கொடுத்தால் என்ன என்று கேட்டேன். அதற்கு நாங்கள் சர்மாவிடம் கடன் வாங்கினோம் என்றார்கள். பஞ்சாயத்தாருடன் சென்னை வந்து சர்மாவைக் கேட்டபோது கடன்தான் என்றார். அதற்கு. எங்களுடைய தலைவர் துரோகம் என்றார். சர்மா இப்படி இருந்தாலும் கண்ணனுக்கு 200- ரூபாய்க்கு நடேச தம்பிரானை பாண்டு எழுதி தரச் சொல்கிறோம் என்றார். எனக்கு பாண்டு வேண்டாம் என்று தனியாய் பிரிந்து விட்டேன். ஒரு வருடம் கழித்து சர்மாவை- உன்னால் பிரிந்தது என்று பலரும் கூற மீண்டும் மைலாப்பூரில் இருந்து- சர்க்கரை அய்யர்- எங்க ஊரில் குடி இருந்தார் - அவரிடம் சர்மா கண்ணனை ஒன்றுபடச் செய்ய வேண்டுமென்று - சொல்லிச் செல்ல- ஒரே இனமானதால்- ஒப்புக்கொண்டார். நான் சேலத்தில் டிக்கட் போட்டு -2, மாதம் டிராமாநடத்திவிட்டு வீடு வந்தபோது- சர்க்கரை அய்யர் என் வீட்டுக்கு வந்து இவர் யார் என்பது தெரியாது. கேள்வி உண்டு என்று வந்தவர் சிறிது நேரம் பேசிவிட்டு- ஒன்றுபட்டு இருப்பது நல்லது. பணம் உனக்கு சேரவேண்டியதை நான் தருகிறேன் என்று - வெகு அழகாகப் பேசி- ஊரை ஒன்று சேர்த்து வைத்தார். ஆனால் நான் சம்மதிக்கவில்லை. எங்கள் - முருகேச முதலியார் இடம் இது விஷயம் சென்றது. அவர் அன்று இரவே இருவரையும் - ஒன்றுபட- கூத்து வைத்தார். அதிலிருந்து - ஒன்றுபட்டு நடத்தி வந்தோம் டில்லி- கூத்துக்குச் செல்ல. சர்மா புரிசைக்கு வந்தார். அவர் என்னிடம் - டில்லி செல்லும் தேதி தெரிவித்தார். இதற்கு முன்பே மூன்று வருடமாய் - ராஜு தம்பிரானார் கூத்தை விட்டு - நின்றுவிட்டார். நான் அவரை அழைத்துச் செல்ல வேண்டும் என்றேன். சர்மா நான் அழைத்து வாரேன்- என்றார். நான் அப்போதே கூறிவிட்டேன், அவர் வந்தால் நான் வருவேன் என்று-டில்லி- செல்லும் முன்னாள் - சர்மா விடம் சென்று கேட்ட போது ராஜு வர முடியாது என்றான். நான் வந்துவிட்டேன் என்றார்- அப்படியானால்- நான் வரமுடியாது என்றேன். பிறகு சர்மா- ஆவடி சென்று அழைத்து வந்தார். செல்லும்போது நான்- பிரகலாதனாக- நடிக்கமாட்டேன்- வேணுமானால் - முன் இரணியன்- அல்லது பின் இரணியன்- நடத்துவேன் - என்றேன்- அவர் சம்மதித்து- நடேச தம்பிரானாரிடம் கூட அவர் அவனே நடத்தட்டும் என்றார். சர்மா இது சமயம் விட்டுக் கொடு என்றார். சரி என்று சென்றோம். அங்கே முதல் நாள் திரௌபதைத் துகில் வைத்துக் கொண்டார் கள்.நான் துரியோதனனாக நடித்தேன். மறுநாள் பிரகலாதனாக நடித்தேன். மீண்டும் நடேச தம்பிரானுக்கு- அவருக்குக் கொடுத்தார்கள். டில்லியில் அப்போது சென்றபோது இவருக்கு 300 கொடுத்ததில் - கம்பெனியில் உள்ளவருக்கு - மரியாதை செய்ததால்- கலவரம் ஏற்பட்டது. அதைப் பார்த்த சாரதி ஐயர் ஒருவர்- சமாதானம் செய்து விட்டார்- ஆளுக்கு ஒரு துண்டு கொடுத்து- இதற்குள் நடேச தம்பிரான், ராஜு தம்பிரான் இருவருக்கும் சர்மா ஐயர் பின்ஷன் வாங்கிக் கொடுத்து விட்டார். கம்பெனி விட்டு பிரிந்தபோது பிறகு - எஸ்.டி.சுந்தரம்-

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

சங்கத்தில் உள்ளவர்கள் அனைவரையும் ஜட்ஜு கோகுல கிருஷ்ணன் அனைவரையும் புரிசைக்கு வரவழைத்தார்- அதன் செலவு அவரே- அது சமயம் ஏற்றுக் கொண்டார். நான் எதற்கு என்று கேட்டேன்-காரணம் உண்டு என்றார் - ஆனால் அவருக்கும் எனக்கும் அதிக விஸ்வாசம் உண்டு. அவர்கள் வந்தபோது- என்னை துச்சாதனாக - கட்ட சொன்னார் நடித்தேன். என்னை யார் என்ற ஜட்ஜு கேட்க நடேச தம்பிரான் சிற்றப்பா பிள்ளை- என்றார்கள். அதற்கு இதுவரை கம்பெனியில் இல்லா காரணம் என்னவென்று கேட்க - அதற்கு அவர்கள் நடந்ததைக் கூற கேட்டுச் சென்று அடுத்த மாதமே பென்ஷன் எனக்கு முடிவு செய்து விட்டார்கள். அடுத்த ஆண்டு- கலைமாமணி பட்டம் அளித்தார்கள். அப்போது ஜட்ஜு அவர்கள் மேடைக்கு வந்து- வார்த்தை நன்றாய் இருக்கிறது. அதிகம் ஆடாமல் வார்த்தை பேசுங்கள் என்றார் நடித்து முடித்தவுடன் மறுநாள் வீட்டிற்கு வரச் சொன்னார். யானும் சர்க்கரை ஐயரும் சென்றோம். மிக சிறப்புற பேசி-கர்ணன் தானம் தரச்சே-பிரபந்தம் அதிகம் சொல்லி இருந்தால் மிகவும் நன்றாய் இருந்திருக்கும் என்றார். கலைவாணர் அரங்கத்தில் நடந்த பிறகு -வேஷம் கலைக்கச் சென்றபோது- ந.முத்துசாமி, வீராசாமி, கிருஷ்ணமூர்த்தி, இன்னும் பலரும் வந்து என் மீதுஅன்பு காட்டி- பேசினார்கள்- நீங்கள் எந்த ஊர் என்றேன்- நாங்கள் வெளிநாடு என்றார்கள் அவ்வளவுதான். அவர்கள் சிலர்- பணம் பரிசு தந்தார்கள் - சென்று விட்டார்கள்- சில மாதம் கழித்து - எடப் பேட்டையில் கூத்து ஆடும் இடத்தில் - வீராசாமி என்பவர் தாடி மீசையுமாய்- தோளில் பையுடன் இரவில் வந்தார். என்மகன்- சம்பந்தனோடு- அப்போது அவன் கூத்தில் சேரவில்லை. வீராசாமி- எங்களோடு இருந்து-5 நாடகம் பார்த்துவிட்டு சென்றுவிட்டார். - சிலமாதம் கழித்து ந.முத்துசாமி சென்னைக்கு வரும்படி தபால் அனுப்பினார். நான் தங்குமிடம் அவர்களுக்கு அனுப்பினேன். அதன்படி வடபழனி கோவில் அருகாமையில் என்மகன் குடி இருந்தான். அங்கு வந்து என்னையும் என் பெரிய மகன் காசியையும்- காரில் அழைத்துச் சென்றார்கள், காசி போஸ்டாபீசில் வேலை பார்த்து வருகிறான். அவனோடு சென்றேன். காலேசி ரோட்டில். கூத்துப்பட்டறை- என்று முகப்பில் போர்டு வரைந்து இருந்தது, உள்ளே சென்றேன். முத்துசாமி- எடப்பேட்டைக்கு வந்த வீராசாமி- அழைத்துச் சென்று- அமரவைத்தார்கள். சில நேரத்திற்கெல்லாம் - கூட்டம் கூடியது. சிலர்- கூத்தைப் பற்றிப் பேசினார்கள். பிறகு என்னை எல்லோர் முன்னிலையில்- அமரவைத்து மாலை ஒன்றை- எனக்கு அணிவித்து- பாடல் பாடதெரிவித்தார்கள். பாடினேன் ஆடினேன் எனக்குத் தாம்புலம்- பழம்- கவர் இதை என்னிடம் கொடுத்தார்கள் பெற்றுக் கொண்டேன். கூத்துப் பட்டறையில் தாங்கள் ஒரு நெம்பராக இருக்க வேண்டுமென்று - ஏடு- எழுத்தாணி கொடுத்தார்கள்- நான்- மகன் காசியை கையெழுத்துப் போடச் சொன்னேன். வீடு வந்து சேர்ந்தேன். சிலமாதம் கழித்து- முத்துசாமி அவர் என்னை அழைத்துச் சென்று ரிச்சேட். பிராஸ்க். இருந்த இடம் அழைத்துச் சென்று. இவர் அமரிக்காவில் இருந்து வந்தவர்- இவர் தெருக்கூத்து ஆராய்ச்சி செய்ய வந்திருக்கிறார் என்று தெரிவித்தார். இரணியக் கூத்து - பெட்டி மிருதங்கத் தோடு பாடினேன்.

சில நாள் கழித்து ரிச்சட் என் வீட்டிற்கு வந்து அங்கையே தங்கி சில விஷயம் என்னிடமிருந்து பெற்றுக் கொண்டு நான் கூத்து ஆடும் இடமெல்லாம் கேமராவோடு வந்து படம் பிடிப்பார். பாட்டுக்களை எடுப்பார். இப்படி ஒரு வருடம் ஆனது. பாட்டுகள் எழுதியும் கொடுத்தேன். அதற்கு அகராதியும் எழுதிக் கொடுத்தேன். இதற்கு என்னக்கு ரிச்சட் என்ன கொடுத்தார் என்றார். வாரம் 60ரூபாய் கொடுத்தார் என்றேன். அதற்கு சிலர் இதோடு நிறுத்திக் கொள் என்றார்கள்.

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

**கூத்துப்பட்டறையில்**

என் மகன் காசி, சம்பந்தன், தம்பி மகன் மணி இவர்கள் சேர்ந்து நடித்தார்கள். ஒரு நாள் பத்மா சுப்ரமண்யம் அவர்களைக் காணச் சென்றேன். பிள்ளைகளை அழைத்துக்கொண்டு- இதற்குமுன்னமே அவர்கள். நன்றாகப் பழகியவர்கள். சென்றபோது, இவர்கள் யார் என்றார்.என் மகன்கள் என்றேன். இருவருக்கும் கூத்து ஆடத் தெரியுமா கற்றுக் கொடுத்தீரா என்ற போது இல்லை என்று சொல்ல மனம் இல்லாது தயங்கினேன். அவர்கள் எப்படியாவது ஒருவரை உங்களுக்குப் பின், இத்தொழிலில் ஈடுபடச் செய்ய வேண்டும் என்றார்கள். அடுத்து வரும் போது நல்ல சேதி. கேள்விப்பட வேண்டுமென்று தெரிவித்தார். அதைக் கேட்ட சம்பந்தன். என்னுடன் கூத்தில் வந்து சேர்ந்தான். அதற்குள்- கூத்துப் பட்டறையில் சேர்ந்தவர்கள். பணம் உதவி செய்து, சம்பந்தனை காந்தி கிராமத்தில், (தேசிய நாடகப் பயிற்சி முகாம் நடந்தது. அதில் நாடகப் பயிற்சிக்கு) படிக்க வைத்தார்கள். அங்குக் கற்றுக்கொண்ட பாஞ்சாலி சபதத்தை, சென்னையில் சங்கத்தின் மூலம் நடத்தினார். டெல்லியில் நடத்தினான். கேரளாவிலும் சென்று படித்தான் கூத்தைப் பற்றி, இதற்கு கூத்துப்பட்டறை பண உதவி செய்தது.

கூத்துப் பட்டறை என் பெயரில் நோட்டீஸ் இட்டு கர்ணன் கூத்து வைத்தார்கள். அப்போது நடேச தம்பிரான் மகன் சுப்பிரமண்யன், எனது தந்தை இருக்க எப்படி இவர் பெயர் போடலாமென்று கிளர்ச்சி முடிக்கினார். அதிலிருந்து மனம் பேதப்பட்டது.

சிலர் சுப்பிரமணிய பாரதியார் 'பாஞ்சாலி சபதம்' தெருக்கூத்தாக்க வேண்டுமென்றார். என்மகன் சம்பந்தன் டெல்லியில்... இதைத் தெருக் கூத்தில் நடத்துகிறேன் என்றதை. பேப்பரில் வெளியிட்டு விட்டார்கள். அதை ஒரு வருடம் முயற்சி செய்து. தெருக்கூத்து பாணியில் பாடி முடித்தேன். முத்துசாமி அவர்கள், இதை டேப்ரிக்கார்டு செய்ய முயற்சித்த போது, சென்னையில், ஆலிந்தியா ரேடியோவில் (23.11.79) கீசகன் வதம் பாடி முடிந்தது. அன்று எனது பேத்தி பிறந்த நாள் கொண்டாடப்பட்டது. அண்ணன் நடேச தம்பிரானாரை அழைத்தேன். அவர் மகன்- தற்போது வருவதற்கு இல்லை. டேப்ரிக்காடிற்கு வருவதற்கு இல்லை என்று சென்றுவிட்டார்கள். மற்றவரை அழைத்துச் சென்று பிறந்த நாள் கொண்டாடி மீண்டும் இரவு. (பாரதியார் பாஞ்சாலி சபதம் பதிவு செய்யப்பட்டது. ரிச்சட் பதிவு செய்து சென்றார்) அப்பா பிள்ளையும் அங்கு வந்து இருநதார்கள்- அப்போது- முத்துசாமி பல விஷயம் கூறியுள்ளார். டேப்ரிக்கார்டு முடிந்ததும் யாரிடமும் சொல்லாது சென்றுவிட்டார்கள். சென்ற போது தூசி கிராமத்தில் கூத்துக்கு தாம்பூலம் பெற்றுச் சென்று எனக்குத் தெரிவிக்காமல், என்னிடம் இருந்த - மணியை (மண்ணுசாமி உடையார்) அழைத்தார்கள். அவன், அவர் வந்தால் நான் வருவேன் என்றான் -பிறகு எல்லப்ப தம்பிராரிடம் கூறினார்கள் அவர் ஊரில் தானே வந்து இருக்கிறார் தெரிவியுங்கள் என்றார்- அவர் எதையும் சொல்லாது கூத்தை நிறுத்திவிட்டார்கள். - அதிலிருந்து தனியாய், கம்பெனி நடத்தி வந்தேன்.

ரிச்சட், தொல்பொருள் ஆராய்ச்சி நாகசாமியிடம் என்னைப் பற்றி அறிமுகப்படுத்தினார். அவர் என்னை வரவழைத்து சில பாட்டுப் பாடச் சொல்லி, வசனம் பேச வைத்து என்னை (கங்கை கொண்ட சோழபுரம் என்ற இடத்தில்) கர்ணன் கூத்து நடந்தது அவரால். மதுரையில், திருமலை நாயக்கர்- மாளிகையில் இரண்டு கூத்து நடத்தினேன்- அவர் -டில்லியில் கமலா தேவிக்கு என்னைப் பற்றி எழுதி அனுப்பினார். அவர், பிள்ளைகளுக்குக் கூத்துக் கற்றுக் கொடுக்க மானியம் 700 அனுப்பினார்கள். அதைக் கொண்டு ஊர்ப் பிள்ளைகளுக்கு கற்றுக் கொடுத்து வரும் போது மதுரையிலிருந்து மு. இராமசாமி என்பவர் வந்தார். அவர் நன்கு

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

படித்தவர். வந்தார் தெருக்கூத்துக் கற்றுக் கொள்ள. அவருக்கு- திரௌபதை- வஸ்திர பரணத்தில்- துச்சாதனன் வேடங் கற்று- 20 - நாளில் பயிற்சி பெற்றார். நடித்தார். அப்போது- சங்கத்திற்குத் தெரிவித்து- டி.வி. நாராயணசாமி வருவதாகக் கூறி எங்கள் - தலைவர் - முருகேச முதலியார் தலைமையில் நடத்தினேன். அப்போது கூத்துப் பட்டறையார்- அனைவரும் வந்தார்கள். டி.வி.நாராயணசாமி தந்தி அனுப்பிவிட்டார் உடல் நலம் சரியில்லை என்று. கூத்து சிறப்புடன் நடந்தது. மு.இராமசாமி அவர்கள் மதுரையில் தெருக்கூத்துப் பயிற்சி முகாம் ஏற்பாடு செய்து என்னை வரவழைத்து நானும் என் மகன் சம்பந்தன் இருவரும் ஒரு வாரம் தெருக்கூத்து பயிற்சி அளித்தோம். என்னுடன் வேதாசலத்தையும் உடன் அழைத்துச் சென்றேன் கருத்தரங்கு உரையாடல் பயிற்சி நடைபெற்றது. பயிற்சி முடிவில் ½ மணிநேரம் பாஞ்சாலி சபதம் நடத்தினோம். இதில் தெருக்கூத்து ஆராய்ச்சியாளர் அறிவுடைநம்பியும் கலந்து கொண்டார்.

டெல்லி கமலாதேவி சென்னை வந்து- என்னைப் பேட்டிகண்டு- மறுநாள்-பாரதியார் பாஞ்சாலி சபதம் நடத்த, உடைகளுக்கு வழி இல்லாது சங்கத்தின் மூலம் பெறலாம் என்று. டி.வி. நாராயணசாமியைக் கேட்டேன். இப்போது தர இயலாது- நடத்துங்கள் பிறகு செய்கிறோம் என்றார். மீண்டும் -ந.முத்துசாமி, ஜெயராமனை அழைத்து கொண்டு கல்வி அமைச்சர் அரங்க நாயகத்தைப் பார்த்து அவர்களிடம் குறையைக் கூறினேன். அவர் சங்கத்திற்கு போன்பேசி எங்களிடம் சங்கத்தில் சென்று கேளுங்கள் நான் தெரிவித்து இருக்கிறேன், 400- பெற்றுக் கொள்ளலாம் என்றார். அதன்படி- மனுகொடுத்து விட்டு வந்து கடன் பட்டு உடைகள் தயார் செய்து கல்வி அமைச்சரையும் சங்கத்தில் டி.வி.நாராயணசாமி அவர் முன்னிலையில் மியூசியம் தியேட்டரில் பாஞ்சாலி சபதம் நடத்தினேன். சென்னையில் அரங்கேற்றம் செய்ய கூத்துப் பட்டறை பணம் உதவி செய்தது. கூத்துபட்டறை இதற்கு முன்திரைவாங்க உதவினார்கள் . இரண்டு முறை உடை செய்வதற்கு உதவினார்கள். ஆக பாஞ்சாலி சபதம் அரங்கேற்ற உதவி மறக்க முடியாத ஒன்று.

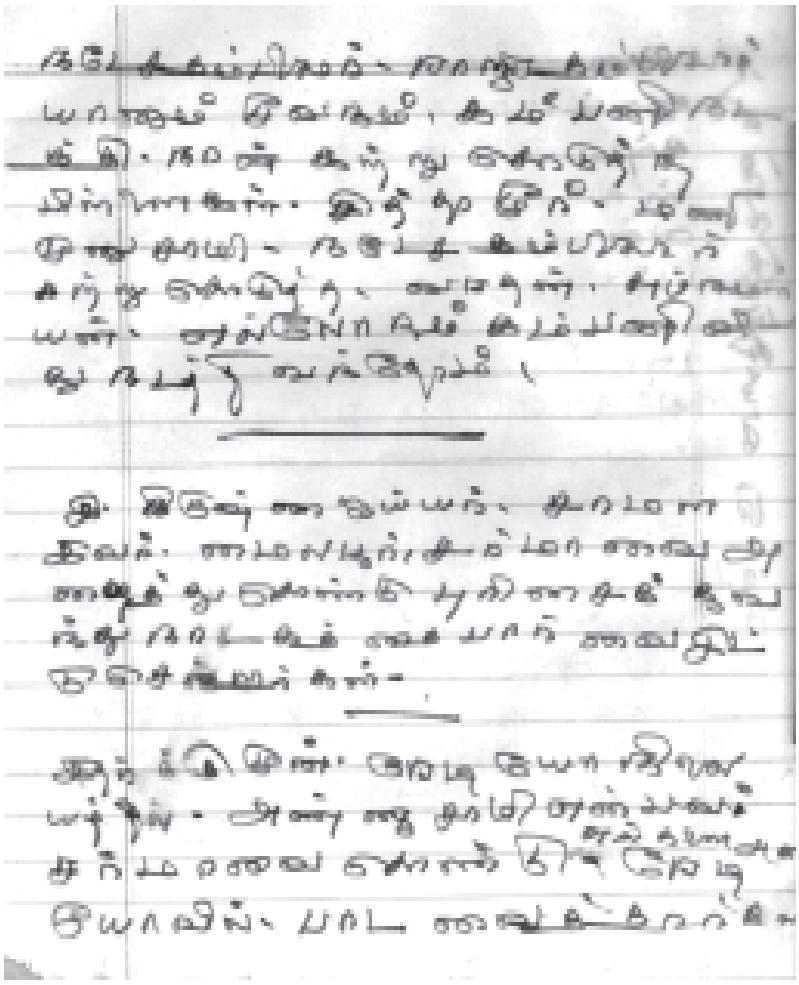
உடனே பாண்டியில் - அரசாங்க மூலமாகச் சென்று -பாரதியார் வீட்டில் தங்கி - அன்று 9 மணியளவில் ஆரம்பம் செய்து 12 மணியளவில் முடித்து விட்டோம். அடியேனுக்குப் பொன்னாடை தரித்தார்கள். மறுநாள்- ரேடியோ நிலையத்தில் மாலை 4மணியளவில் ஆரம்பம் செய்து 5 மணியளவில் முடித்து விட்டோம்- பாஞ்சாலி சபதம்.

டெல்லியில் பாரதியார் நூற்றாண்டு விழாவில்-கமலாதேவியை அழைத்து டெல்லியில் பாஞ்சாலி சபதம் நடத்தினோம். கீசகவதம் - படம் பிடித்தார்கள்.

அண்ணா- நடேச தம்பிரானாரை தன் மகன் அழைத்து சென்று நர்மாபள்ளம் கம்பெனியில சென்று சேர்ந்தார். வேடம்கட்டி ஆடும் சமயம் அவருக்கு ஒரு கால் கை வராது போயிற்று. உடனே வந்தவாசி ஆஸ்பத்திரியில் வந்திருப்பதைக் கேள்விப்பட்டு சென்று பார்த்தேன். அழைத்தேன். கண்விழித்துப் பார்த்து கண்ணீர் விட்டார். தன் மகனையும் பார்த்தார், பேசமுடியவில்லை. அன்று பகல் முழுதும் இருந்து, மறுநாள் - சென்னை வர வேண்டிய அவசரம் இருந்தது, வந்து விட்டேன். மூன்று நாள் கழித்து எனது கம்பினியில் இருந்து தாழனூருக்கு நாடகம் நடத்த வரவேண்டுமென்று தபால் வந்தது. அன்று யானும் மகன் சம்பந்தனும் புறப்பட்டு பஸ் நிலையத்தில் வந்து இருந்தோம். நடேச தம்பியார் இளைய மகன் ஏழுமலை. தந்தை இறந்து விட்டதால் புரிசைக்கு வர பஸ் நிலையத்தில் வந்து இருந்தார். சம்பந்தனைப் பார்த்துவிட்டு அப்பா- காலமானார் தந்தி வந்தது என்றான். சம்பந்தன் ஓடி வந்து என்னிடம் தெரிவித்தான். கஷ்டமடைந்து என் பெரிய மகன் காசிக்கு ஆபீசில் போன் செய்தேன். ½ மணிநேரத்தில் வந்து விட்டான். உடனே

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

சென்று புஷ்பம், சேலை எடுத்துக் கொண்டு 6 மணிக்குப் புறப்பட்டோம். இரவு 9 மணிக்குப் புரிசை அடைந்தேன். ரோட்டில் என்னை எதிர்பார்த்து இருந்தார்கள். பிரேதம் எடுப்பதற்கு முருகேச முதலியார் கண்ணன் வந்த பிறகுதான் எடுக்க வேண்டும் என்று கூறிவிட்டார்- நான் சென்றதும் - எல்லோரும் கூடி நல்ல முறையில் எடுத்தோம். முருகேச முதலியார் சுப்பிரமணியனிடம் என்னிடம் இவனைக் கைவிடக் கூடாது. நீயும் பிரியக்கூடாது என்று நிபந்தனை செய்தார். அதன்படி - சடங்குகளுக்கு செய்ய உடன்பட்டேன்- அதற்கு அவன் சம்மதிக்க வில்லை. சமாதி கட்ட சென்றேன் மறுத்தான். ஒருவருடம் ஆகட்டுமென்றான்- விட்டுவிட்டேன். இதற்குள் சில கலகம் ஏற்பட்டது. காரியம் தனியாய் செய்வதாய் ஏற்பாடு செய்தேன். பந்துக்கள் ஊரில் உள்ளவர்களைக் கூட்டி ஒன்றுபட செய்தபோது, ஒட்டு உறவு இல்லாது பேசினான். ஊரில் உள்ளவர் உன் இஷ்டப்படி செய் என்றார்கள். அதன்படி தனியாய் காரியம் நடந்தேறியது. அன்று இரவு என் கம்பெனியில் அரிச்சந்திரன் கூத்து நடத்தினேன் அதோடுபிரிந்து விட்டோம். அண்ணன் உறவு அண்ணனோடு போயிற்று.



*இக்குறிப்பேட்டை வெளியிட வாய்ப்பளித்த ந.முத்துசாமி மற்றும் கண்ணப்ப காசி, கண்ணப்ப சம்பந்தம் ஆகியோருக்கு நன்றி.*

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

# நாடகப் பிரதி

## ஆன்ம தகனம்

செ. இளங்கோ
(எழுத்துருவும் தொகுப்பும்)

*ஆற்றுகையின் பின் எழுத்துருவாகிய படைப்பு இது. தொடர் காட்சிப் படிமங்கள் கையாளப்பட்டதன் காரணமாக எழுத்துருவில் அவற்றை விவரிக்க வேண்டிய தேவை ஏற்பட்டது. ஆயினும், பிரசுரமாகும் இதழின் விரிவஞ்சி இயன்றவரை அவற்றைச் சுருக்கியுள்ளோம். 'ஆன்ம தகனம்' அரங்க செயற்பாட்டுக் குழுவினால் ஆற்றுகை செய்யப்படுவதற்காகக் கூட்டு முயற்சியில் உருவானது. ஆற்றுகையின்போது அது தொடங்கி முடியும் வரை பெரிய மண்டையோடு ஒன்று மேடையின் பின் மத்தியில் வைக்கப்பட்டது. காட்சியில் தேவைக்கேற்ப அதன் அமைவுகள் தீர்மானிக்கப்பட்டன. இந்நாடகத்தைத் தயாரிக்க முனையும் நெறியாளர்கள், ஆற்றுகையாளர்களின் கற்பனைக்கு ஏற்ப மேடை அசைவுகள் தீர்மானிக்கப்படலாம்.*

**காட்சி 1**

திரை விலகும்போது மண்டையோட்டைப் பின்னணியாகக் கொண்டு 'ஆத்மா' தலைவிரி கோலமாய் அமர்ந்திருக்கிறது. மெழுகுச்சுடர் ஏந்திய இளையோர் எதையோ தேடி அலைகின்றனர்.

ஆத்மா — என் ஆத்மாவின் குரல் அது. பூமிப் பந்தெங்கும் நான் அலைகிறேன், அந்தரிக்கிறேன்.

இளையோர் 1ஃ — நாங்கள் இளையவர்கள், நாங்கள் இளையவர்கள்.

இளையோர் 2ஃ — என் சுயம், என் முகம், கிளர்ந்தெழும் எனது உணர்வுகள் எங்கே? எங்கே?

இளையோர் 3ஃ — உமது அனுமதியின்றியே அவை களவாடப்பட்டுவிட்டன.

ஆத்மாஃ — எங்களது இருப்பின் தேவையும் சுதந்திரமும் ஊரின் ஒவ்வோர் புறமும் முடிச்சிறுகிக் கிடக்கிறது.

இளையோர் 4ஃ — வாழ்வு அர்த்தமற்றதாய் என் நினைவுகளில் தெறிக்கிறது.

இளையோர் 3ஃ — வானம் பூமியை அமுக்குகின்றதாய் உள்ளுணர்வு. சாபத்தின் படிமமாய் எங்களது வாழ்வின் பொருள் சிதறிய உயிர்க் கவிதைகள்.

*வெளிச்சம்
பவலி
இதழில் வெளிவந்த
நாடகப் பிரதியின்
மறுவெளியீடு.
அவ்விதழுக்கு நன்றி.*

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

இளையோர் 1ஃ நாங்கள் இளையவர்கள்! நாங்கள் இளையவர்கள்.

இளையோர் 2ஃ நாம் மனிதர்! ஆதலால் ஏன் இந்த வானுக்கு ஒளியூட்ட முடியாது? எங்கள் உணர்வுகளைச் சிறைவைத்த கோட்டைகள் ஏன் தவிடுபொடியாகாது?

இளையோர் 3ஃ இப்படியொரு நாளில் உறவுகள் சிதைந்து, உணர்வுகள் மழுங்கி, இழிவினால் உழன்ற உலகமதில், மெலியவர் இணைந்து துணிவுடன் நிமிர்ந்து எதிர்கொள்ள முனைந்தனர்.

இளையோர் 4ஃ காலச்சக்கரத்தை நெம்பித் தள்ளினர். உருண்டது. அது உருண்டது.

*நம்பிக்கையும் உறுதியும் செயல் முனைப்பும் கொண்டோராய் இளையோர்களும் ஆத்மாவும் வெளியேறுவர்*

**காட்சி -2**

**பாடகர் குழு**

தூக்கம் கலைந்தது காற்று -தன்னைச்
சூழவும் தீமைகள் கண்டது காற்று
துன்பம் மிகுந்தது காற்று - தொடும்
சீற்றம் மிகுந்து எழுந்தது காற்று
வீரம் மிகுந்தது காற்று - நெடு
விண்ணை அளந்து வளர்ந்தது காற்று
சூறையெனப் பெயர சூடி -எங்கும்
வீசி விசிறி எறிந்தது காற்று.

*மாந்தர் சிலர் பசிய நிறக்கொடிகளுடன் பிரவேசிப்பர். நிலத்திற்குப் பச்சை சாத்துவர். சக்கரமொன்றைப் பிரயாசையுடன் தள்ளி வருவர். அதன் எதிரொலியாக மண்டையோடு அகங்காரத்துடன் முன்னே வந்து வழிமறிக்கும். வல்லராசா பாசக் கயிறுடன் வெளிவருவார். அவரின் பின்னால் இராணுவச் சீருடையும் மஞ்சளுடையும் தரித்தவர் ஒழி(ளி)ந்திருப்பார். மண்டையோடு முன்நோக்கி நகர்ந்துவர தீச்சுவாலைகள் வீசும். வெம்மை அடிக்கும். மாந்தர் தீ பட்டதுபோல் துடிப்பர். பச்சைக் கொடிகள் எரியும் நிலத்தில் வீழ்ந்து துடிப்பர். ஆயினும், பச்சைக் கொடிகளை உயர்த்தியே வைத்திருப்பர். இப்போது மாந்தரில் சிலர் எடுத்துரைஞராய் மாறுவர்.*

எடுத்துரைஞர் 1ஃ இப்படித்தான் இது நடந்தது. விண்ணில் நிலவின் வரவை மறிக்க, எண்ணிய மூடன் சுவர்களெழுப்பினான்.

எடுத்துரைஞர் 2ஃ செந்நெல் மணிகளைச் சேற்றில் அமிழ்த்தினர்; கருப்பங் கழிகளைக் குழியிற் புதைத்தனர்.

எடுத்துரைஞர் 3ஃ பூமியைப் பன்முறை தீய்த்திடவல்ல ஆயுதம் தாங்கிய ஏவுகணைகள், நீரில் நிலத்தில் ஆழக்கிடங்கில் வான வெளியிலும் காவல் கிடக்கும். பாலையில் செந்நிற ஆறுகள் புரளும். சோதரர் மத்தியில் பூசல் வளரும். நச்சு மருந்துகள் நோய்கள் பரவிப் பட்டினிப் பஞ்சமும் மாந்தரை உண்ணும்.

*மண்டையோட்டின் வெம்மை தாங்காது மாந்தர் சிலர் வெளியேற, சக்கரத்தை விடாமல் பற்றியவாறு மாந்தர் ஒருவர் நிற்பார்.*

வல்லராசா ஃ (கோபத்துடன்) தாசரே!

தாசர் ஃ (வெளியிலிருந்து ஓடிவந்து) சாமி...

வல்லராசாஃ ம்!... (சக்கரத்தை நோக்கி சைகை செய்வார்)

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

*சக்கரத்திற்காக தாசரும் இளையவனும் இழுபறிப்படுவர். சக்கரம் தாசரால் அபகரித்துச் செல்லப்படும்*

வல்லராசாஃ முழுமுதற்கடவுள் நான். நானின்றி இவ்வுலகில் ஓரணுவும் அசையாது. சிந்திப்பவன் நான். செயற்படுத்துபவர் நீங்கள். உலக வாழ்வின் மீதான உங்களது பற்றுக்களை அறுப்பவனும் நான்தான்.

*பாசக்கயிற்றை வீசி பூமிபந்தை அதில் சிக்கவைத்து தன் வசப்படுத்துவார்.*

வல்லராசாஃ வெற்றி! வெற்றி! உலகம் என் வசம் தாசர்களே!

*தாசர் இருவர் பறந்தடித்து வந்து வல்லராசாவின் கால்களில் விழுவர்.*

தாசன் 1ஃ ஐயனே...!

தாசன் 2ஃ சாமி, அற்புதம்

*தாசன் ஒருவன் பொதியொன்றைக் கொடுத்துவிட்டு வெளியேற, வல்லராசா பொதியிலிருந்து சிறிய மண்டையோட்டை எடுத்து மஞ்சளுடைதாசனிடம் கையளிப்பார்.*

வல்லராசாஃ தாசரே! இதனைக் கொண்டுபோய் உனது தேசமெங்கும் விதை. அனைவரும் உன்னை மண்டியிடுவர். அப்போது நீ பலம் பெறுவாய். ம்...

*வல்லராசா வெளியேறுவார்.*

தாசர் 1ஃ சாவிளைச்சல்

பாடகர் ஃ
ஆக்காண்டி ஆக்காண்டி
ஆவாரம் பூ ஆக்காண்டி
எங்கே எங்கே முட்டையிட்டாய்
கல்லைத் துளைத்து
கடலோரம் முட்டையிட்டேன்
இட்டது நாலு முட்டை
பொரித்தது மூணு குஞ்சு
மூத்த குஞ்சுக்கு இரைதேடி
மூணு மலை சுற்றி வந்தேன்
இளைய குஞ்சுக்கு இரைதேடி
ஏழுமலை சுற்றி வந்தேன்
பார்த்திருந்த குஞ்சுக்குப்
பவளமலை சுற்றி வந்தேன்
புல்லறுத்தான்
புலவிற்கு காய் தின்னப்போகையிலே
மாயக்குறத்தி மகன்
வழிமறித்துக் கண்ணிவைத்தான்.
காலிரண்டும் கண்ணியிலே
சிறகிரண்டும் மாரடிக்க
நானழுத கண்ணீரும்
என் குஞ்சழுத கண்ணீரும்
வாய்க்கால் வழியோடி
வழிப்போக்கர் கால் கழுவி
மஞ்சளுக்குப் பாய்ஞ்சு
மறித்துதாம் கண்ணீரே
மறித்துதாம் கண்ணீரே...

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

*இளையோர் சிலர் அவலக்குரல் எழுப்பியபடி மேடையில் விழுந்து துடிப்பர். வல்லரக்கர் சிலர் வந்து அவர்களை வதைப்பர். பெண் ஒருத்தி வல்லுறவு புரியப்படுவாள். சிறைப்பட்ட மனநிலை குழம்பிய நிலையை ஏனையோர் வெளிப்படுத்தலாம்.*

இளைஞன் 1ஃ என்னை ஒண்டுஞ் செய்யாதையுங்கோ. எனக்கொண்டுந் தெரியாது. எனக் கொண்டுந் தெரியாது.

இளைஞன் 2ஃ நானில்லை. நானில்லை... ஆ...

*வீசியெறியப்பட்ட பெண் நிமிர்வாள். ஓர்மத்துடன் பிரகடனம் செய்வாள்*

பெண்ஃ நான் இப்போது இறந்தேன். என் குருதி உறைந்த இம் மண்ணில் இருந்து நாளை நான் உயிர்ப்பேன். நீ விரும்பினால் என்னைச் சூழ சுவரெழுப்பி சிறைக்கூண்டிற் தள்ளலாம். யாருமே காணாமல் திரையிட்டு மூடலாம். நீராக்கி வானநெடுந்தொலைவில் வீசலாம். ஆனாலும், நான் வருவேன். கம்பிக்கதவுடைத்து, கற்சுவரின் மேல்தாவி, கண்முளைத்து, நாவளர்த்து, கைமுளைத்து, கட்டவிழ்ந்து, சுட்டெரித்த சாம்பலின் பீனிக்ஸ் பறவையென குருதித்துளி உதிர்த்து சஞ்சீவி மாமலையின் காற்றுறிஞ்சி நான் உயிர்த்தெழுவேன்.

*பெண்ணும் இளைஞரும் வெளியேறுவர்.*

**காட்சி -3**

*வல்லராசா ஏளனச் சிரிப்புடன் உள்நுழைவார். பெண் வெளியேறிய திசையைப் பார்த்து*

வல்லராசாஃ அடி சிறுக்கி ... ம்...

(பிறகு பார்ப்போரைப் பார்த்து) இளைஞர்கள் ஆபத்தானவர்கள். விடக்கூடாது

*மந்திரங்களை உச்சாடனம் செய்வார். தொடர்புச் சாதனப் பரிமாற்ற ஒலிகள் கேட்கத் தொடங்கும். பின்வலதால், தலையில் படப்பிடிப்புக் கருவியைத் தாங்கியபடி சிலந்தி ஒன்று தோன்றும். வல்லராசா ஓடிச்சென்று வரவேற்பார்.*

வல்லராசாஃ இன்ரநெட், செய்மதி ஆகா...

*எடுத்துரைஞர் அரங்கினுள் நுழைவார்.*

எடுத்துரைஞர்ஃ உண்மை திரித்திடப் பொய்கள் பரப்பச் செய்தி நிறுவனம். வானொலி மற்றுஞ் சித்திரங் காட்டிடுஞ் சாதனமுண்டு. மாந்தரைத் தட்டி அடக்கியொடுக்கத் தேசம் பலவினும் தாசர்கள் உள்ளனர்.

*எடுத்துரைஞர் வெளியேற...*

வல்லராசாஃ வானலையை ஊடுருவிச் செல். இளையோரை வசப்படுத்து. தன்னம்பிக்கையை உடை. பீதியை விதை. குழப்பங்களை உண்டுபண்ணு. சுயமாய் ஒருத்தரையும் சிந்திக்க விடாதை... போ...

*வல்லராசா வெளியேற சிலந்தி கைகளை அகல விரித்து முன்னேறும்.*

சிலந்திஃ வெல்க்கம் எவ்ரிபொடி, 'சிங்கக் குட்டிகளின் சொர்க்கபுரி உங்களை அழைக்கிறது'. 'இன்ரநெற்'றில் தடையற்ற பயணம். இளமைக்கு விருந்து. ஆண்மைக்குச் சவால். கமோன்... கமோன்...?

*ஆசை வழியும் வாலிபர் சிலர் வளைவர், நெளிவர், குழைவர்.*

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

இளைஞன் 1ஃ எடேய்! நீலப்படமாம் நீ வரேல்லையோ?

இளைஞன் 2ஃ வராமல் விடுவனே.

இளைஞன் 3ஃ ஆகா... அற்புத இரவுகளாம். மேனி புல்லரிக்கிது.

இளைஞன் 4 ஃ எனக்கு எங்கை எங்கையோ என்ன என்னவெல்லாமோ செய்யிது.

எல்லோரும் ஃ ஊ... ஆ...

சிலந்தி ஃ Boys and Girls கமோன் கமோன்

*வாலிபர் சிலந்தி வலையில் சிக்கி மெய்மறப்பர்*

ஒருவர் ஃ உள்ளம் கொள்ளை போகுதே

இரண்டாமவர் ஃ 'ரச்' பண்ணீட்டுது

அடுத்தவர் ஃ சொர்க்கமே இங்கதான்

மற்றவர் ஃ ஞானக் கண்ணே திறந்திட்டுது

*சிலந்தி அனைவரையும் கொண்டு வெளியேறும்.*

*பாடகர் குழு இளையோரின் இதயம் கவர்ந்த துள்ளிசை சினிமாப் பாடல்களைப் பாடுவர். (பாடல்களைத் தெரிவு செய்வது நெறியாளரின் கற்பனைக்கும், சுதந்திரத்திற்கும் உரியது. தெரிவு செய்யப்படும் சினிமாப்பாடல்கள் இளைஞரின் வண்ணக் கனவுகளைப் பிரதிபலிக்கக் கூடியவையாக அமைதல் வேண்டும்)*

*பாடலுக்கு ஏற்ப வண்ணக் கனவுகளில் வாலிபர் மிதத்தல். கவர்ச்சிப் படங்களை ஆவலோடு பார்த்தல். மதுபான பழக்கம், காதல் வசப்படுதல் என்பவை காட்சிப்படுத்தப்படும். அவர்கள் இறந்து போனவரின் உடல், ஊன்றுகோல் ஏந்திய பெண், சிறுவன் என்பவற்றைப் புறக்கணிப்பர். இவற்றை அனுதாபத்துடன் நோக்கமுற்படும் வாலிபன் மீது மற்ற வாலிபர் விசனப்படுவர். அலகங்காரப் பண்ட வியாபாரியின் பின்னும் கவர்ச்சிப் பெண்ணின் பின்னும் வாலிபர் அலைவர்.*

வியாபாரி ஃ போய்ஸ் அன்ட் கேர்ள்ஸ், கமோன்

மன்மதன் ஃ என்ர பஞ்சவர்ணக்கிளி பறக்கிது. பஞ்ச கல்யாணிக் குதிரையைக் கொண்டு வாங்கோ, கொண்டு வாங்கோ.

**காட்சி-4**

*இளையவன் ஒருவன் பின் இடத்தின் ஊடாக மன் மத்திக்கு வருவான். பயம் முகத்தில் அப்பியிருக்கும். தூரத்தில் எதையோ கண்டு பயப்படுபவன் போல இருப்பான்.*

இளையவன் ஃ நான் எங்க போறன் எண்டு எனக்குத் தெரியேல்லை. ஆனால் போய்க்கொண்டிருக்கிறேன். யாரோ கழுத்தில் பிடிச்சுத் தள்ளிக் கொண்டு போறது போல, காதுக்குக் கிட்ட நிண்டு போ... போ... எண்டு கத்திறது போல ஒரு உணர்வு. தலையெல்லாம் ஒரே இரைச்சலாக் கிடக்கு. எனக்கு முன்னால ஏதோ தொங்குது. கறுப்பாய்க் கிடக்குது. அது என்னைக் கூப்பிடுது. எனக்குப் பயமாக்கிடக்குது. நான் ஏன் இப்படி இருக்கிறன்?

*பயத்தில் பின்னகர்ந்து வெளியேற, வல்லராசா உள்ளே பிரவேசிப்பார்.*

*வல்லராசா மத்திமத்தியில் உள்ள பீடத்தில் வந்து ஏறுவார். அதற்கேற்ப வாத்தியங்கள் முழங்கும்.*

வல்லராசா ஃ கனவான்களே! உங்கள் பிள்ளைகள் சுறுசுறுப்பானவர்கள். எனவே, ஆபத்தானவர்கள். அவர்களைப் பள்ளிக்கு அனுப்புங்கள். பதப்பட்டு விடுவார்கள். அவர்களுக்கு

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

ஆங்கிலம் கற்பியுங்கள். உலக சந்தைக்கு அவர்களைத் தயார்படுத்துங்கள்.

வல்லராசா ஃ தாசரே!... (தாசர் ஓடிவந்து பவ்வியமாய் நிற்க) இலவசக் கல்விக்கு இனி இடமேயில்லை. ஆங்கிலம் போதனா மொழியாகும். பல்கலைக்கழகங்கள் தனியார் வசமாகும். தெரியுதா... ம்... நடத்துங்கள்.

*இருவரும் வெளியேறுவர்*

பாடகர் குழு ஃ கவடியடிக்க கவடியடிக்க
கைகால் முறிய, கைகால் முறிய
கவடியடிக்க கவடியடிக்க
கைகால் முறிய, கைகால் முறிய

காலுக்கு மருந்து தேடிக்கட்டு
மாம்பட்டை மருதம் பட்டை
வெளவால் ஓடிய தென்னம்பட்டை
பூம்பட்டை புளியம்பட்டை
பட்டணம் பட்டணம்...

*பிள்ளைகள் உற்சாகமாய் கபடி விளையாடுவர்.*

*தாசர் நீளப்பிரம்புடன் வந்து*

தாசர்ஃ பள்ளிக்குப் போகாமல் நிண்டு கூத்தடிக்கிறியள் என்ன! (பார்ப்போரை நோக்கி) உந்தப் பள்ளிக்குச் செல்லாதோர் பட்டியலை, வலயத்தார் சுணங்காமல் தயார் செய்யவேணும். இந்தப் பொடிபொட்டையள வெளியில விட்டால் உலகத்தை தலைகீழாப் பிரட்டிப் போடுவாங்கள். பிறகு, உந்தக் கதிரைகளுக்குஆபத்து. சொல்லிப்போட்டேன் கவனம். கவனம். (பிறகு பிள்ளைகளைப் பார்த்து) எழும்புங்கோடா (*பிள்ளைகளை ஆடுமாடுகள் போல் சாய்த்துக் கொண்டு செல்வார்*)

பாடகர் குழு ஃ வட்டுக்கோட்டையில
வடிவேலனுக்கொரு பண்ணையுண்டு
பண்ணையிலே சில மாடுகள் உண்டு
அங்கும்உம்பா இங்கும் உம்பா
அங்கும் இங்கும் உம்பா உம்பா
வட்டுக்கோட்டையில
வடிவேலனுக்கொரு பண்ணையுண்டு
பண்ணையிலே சில நாய்களுண்டு
அங்கும் வவ் வவ் இங்கும் வவ் வவ்
அங்கும் இங்கும் வவ் வவ் வவ் வவ்

*தாசர் பிள்ளைகளை நிறுத்துவார். பின்–*

தாசர் ஃ ரெடி... ஸ்ராட். (*பிள்ளைகள் தத்தம் காரியங்களை மனநோயாளிகளைப் போலச் செய்யத் தொடங்குவர்*)

பிள்ளை 1ஃ சப்பமல்குமாரன் வந்தான். புவனேகபாகு வந்தான். முதலாம் பராக்கிரமபாகு வந்தான். இரண்டாம் பராக்கிரமபாகு வந்தான். மூன்றாம் பராக்கிரமபாகு வந்தான். கொழும் பிலிருந்து கண்டிக்குப் போனான். கண்டியிலிருந்து

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

கொழும்புக்கு வந்தான் . கொழும்பில் இருந்து வன்னிக்கு வந்தான். வன்னிக்கு வந்து... வந்து ... வந்து...

*(மனனம் செய்து ஒப்புவிக்கும் பிள்ளையாக இவர் இருப்பார்)*

பிள்ளை 2 ஃ ஒண், ரெண்,மூண், நால்

ஓலைக்கால் சீலைக்கால் -2

*(உடற்பயிற்சி செய்வது போல் பாவனை செய்வார்)*

பிள்ளை 3 ஃ ஓ... விளங்குது,விளங்குது. அடிக்காதையுங்கோ வலிக்குது.

*(வகுப்பில் எல்லாத்துக்கும் தலையாட்டும் பிள்ளை)*

பிள்ளை 4ஃ (கால்களுக்கிடையில் சைக்கிள் சீற்றை வைத்த வண்ணம் ஓடித்திரிவார்)

பிள்ளை 2 ஃ (பிள்ளை 4-ஐ மறித்து) தமிழ்த்தினப் போட்டியாம்

பிள்ளை 4 ஃ நான் வரேல்லை. எனக்கு டேக் கிளாஸ் இருக்குது.

பிள்ளை 3 ஃ விளையாட்டுப் போட்டியாம் வரேல்லையே?

பிள்ளை 4 ஃ எனக்கேலா, ஸ்பெஷல் கிளாஸ் இருக்குது.

பிள்ளை 5 ஃ டேய் இங்கிலிஷ் டேயாம்.

பிள்ளை 4 ஃ நேரமில்லை பேப்பர் கிளாசுக்கு போகவேணும்.

பிள்ளை 5 ஃ (பிள்ளை 6ஐப் பார்த்து) பெலத்துச் சிரிக்கப்படாது. பெடியளோட சேரப்பிடாது. நாளைக்கு விலைப்படுகிற பொருளெல்லே.

*அப்பெண் எல்லாவற்றிக்கும் தலையாட்டுவாள். எல்லோரும் சேர்ந்து வேகமாகத் தலையாட்டுவர். களைத்து ஒருவர் மீது ஒருவர் விழுவர். குறட்டை விட்டு நித்திரையும் கொள்வர். வல்லராசாவை தாசர் அழைத்து வருவர். வல்லராசா நடுமத்தியில் நின்று எல்லோரையும் ஒட்டுமொத்தமாய்ப் பார்ப்பார்.*

தாசர் ஃ சேர்! திறம் ஐட்டம் எல்லாம் இருக்குது.

*வல்லராசா ஒவ்வொருவரது தலையையும் சுண்டிப்பார்ப்பார்.*

வல்லராசா ஃ ஊகும் (திருப்தியற்று தலையாட்டுவார்)

தாசர் ஃ சேர்! இந்த ஐட்டம் (இன்னொருவனைக் காட்ட)

வல்லராசா ஃ சீ சீ சுமார்

தாசர் ஃ இந்த உருப்படியைப் பாருங்கோ

வல்லராசா ஃ மட்டு மட்டு

*(தாசர் சோர்வார். பின் மற்றொருவரைக் காட்டி)*

தாசர் ஃ மண்டைக்காய் சேர் (*அவனை எழுப்ப முயன்று, தோற்பார். வல்லராசாவை உதவி கேட்பார்*) கெல்ப் சேர்.

*இருவருமாய் தூக்கி நிறுத்துவர். வல்லராசாவின் முகத்தில் திருப்திக்கான அறிகுறி தெரியும்.*

தாசர் ஃ எப்படி சேர் வேலை?

வல்லராசா ஃ குட் ஜொப். உமக்குப் புறமோஷன் நிச்சயம்.

தாசர் ஃ ஒருக்கா ரெஸ்ற் பண்ணிப்பாருங்கோவன்.

வல்லராசா ஃ இலங்கையின் ஆதிக்குடிகள் யார்?

பிள்ளை 1ஃ விஜயன் வந்தான். குவேனியைக் கலைத்துவிட்டு பாண்டியப் பெண்ணை மணந்தான். எழுநூறு தோழர்களும் எழுநூறு

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

பாண்டியப் பெண்களை மணந்தார்கள். சப்புமல் குமாரன் வந்தான். 1ஆம் விஜயபாகு வந்தான். 2ஆம் விஜயபாகு வந்தான். 3ஆம் விஜயபாகு வந்தான். கண்டி மன்னனைச் சந்தித்தான். கண்டியில் இருந்து கொழும்பு போனான். கொழும்பில் இருந்து கண்டிக்கு வந்தான். கண்டியிலிருந்து யாழப்பாணம் போனான். யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து வன்னிக்கு வந்தான். வன்னிக்கு வந்து ... வந்து... வந்து....

*வல்லராசா கெக்கட்டமிட்டுச் சிரிப்பான். பிறகு (புறத்தே)*

வல்லராசா ஃ இளைஞர்கள் இப்படி உருவாகினால், கிளர்ச்சி, புரட்சி, போராட்டம் யாவும்...

*கைகளை நெரிப்பார்.*

***இப்போது பிள்ளைகள் பாத்திர நிலையில் இருந்து விடுபட்டு தமது உள்ளத்து உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துவர்.***

இளைஞன் 1 ஃ இப்படித்தான் இன்றைய இளைஞர்கள் உருவாக்கப் படுகிறார்கள். முகம் தெரியாத எவனுடைய கோப்பைகளைக் கழுவுவதற்காகவும் மலக் குழிகளைச் சுத்தம் செய்த தற்காகவும் நான் இங்கே சப்புமல்குமாரனை மனனம் செய்கிறேன்.

இளைஞன் 3 ஃ எனது அயலைப் பற்றி, உறவுகளைப்பற்றி, தேசத்தைப் பற்றி எனக்கு எதுவுமே தெரியாது. ஆனால், மேற்குலகின் நதிகளையும் மலைகளையும் அதன் நீள அகலங்களையும் நான் நன்கு அறிவேன்.

இளைஞன் 4 ஃ நீங்கள் என்னைத் தயார் செய்வது எனது தேசத்தை நிர்மாணிப்பதற்காக அல்ல. மேற்குல சந்தையில் விற்பதற் காகவே என்பதை நான் நிச்சயம் அறிவேன்.

இளைஞன் 6 ஃ எதையும் தாங்கும் வலிமையும் தன்னம்பிக்கையும் இல்லாத துணிவற்ற, வெக்கப்படுகின்ற ஓர் அழகுப் பொம்மையாக நான் உருவாக்கப்படுகிறேன்.

இளைஞன் 2 ஃ தயவுசெய்து எனக்கு வாழக்கற்றுத் தாருங்கள். வெறும் உதடுகளால் மாத்திரமே சிரித்து நான் சலித்துப் போய் விட்டேன்.

இளைஞன் 1 ஃ எங்களுக்கு வாழக் கற்றுத்தர உங்களால் முடியவில்லை என்றால், பாடசாலைகளை இழுத்து மூடுங்கள் எங்களுக் கானதை நாங்களே உருவாக்கிக் கொள்வோம்.

***இளைஞன் 1 சிந்தனை வசப்பட்டு நிற்க, ஏனையோர் வெளியேறுவர். வல்லராசா மெதுவாய் நுழைந்து ஏவலாளரை இளைஞன் மீது ஏவுவார்.***

வல்லராசா ஃ திட்டங்களைக் கெடுக்கிறாய். இளைஞர்களைக் குழப்புறாய், தூண்டி விடுகிறாய்.

இளைஞன் ஃ மூடனே! வரலாற்றின் குப்பைத்தொட்டி உனக்காகக் காத்திருக்கிறது.

வல்லராசா ஃ ஈராக்கிலும் இந்தோனேசியாவிலும் இளைஞரின் இரத்த ஆறு ஓடியதை நினைவிற்கொள்.

இளைஞன் ஃ நெஞ்சப் பிளந்து, குரல்வளையில் இடறி, நாவில் வெடிக்கின்ற காலம் ஒன்று வரும். அப்போது கேள்.

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

*இளைஞனை வீசியெறிந்துவிட்டு மற்றவர்கள் வெளியேற மூதாட்டி ஒருத்தி அவனருகில் ஓடி வந்து பதறுவாள்*

மூதாட்டி ஃ மோனே... ராசா... (பார்ப்போரைப் பார்த்து) எங்கையடா கொண்டு போறியள்? எங்கையடா கொண்டு போறியள்?

*புறத்தேயிருந்து ஒரு குரல், 'ஆர் இந்த நைன்ரி' எணை வெளியில போ. கெதியாப் போ*

மூதாட்டி ஃ ஓமடா ஓமடா உங்களுக்கு என்னைத் தெரியாதுதான் இல்லை.... இல்லை... வசதியா மறந்து போனியள். அதுதான் இப்ப அந்தரத்தில நிண்டு குதிச்சுக் கொண்டு நிக்கிறியள். நான் உங்கட மூதாதை. உங்கட முன்னோர்களின்ர வாழ்க்கையை ஒருக்காத் திரும்பிப் பாருங்கோ. வேரும் விழுதுமாய் வாழ்ந்த அந்த வாழ்க்கை...

*(மூதாட்டி பெருமூச்சுடன் முன் இடதால் வெளியேற இளைஞனும் மெதுவாய் எழுந்து பின் வலதால் வெளியேறுவான்)*

**காட்சி -5**

*(பின் இடதில் இருந்து இருவர் தோணி ஒன்றைத் தள்ளிவிடும் பாவனையில் நிற்பர்)*

தோணிக்காரர் ஃ ஏலேலோ ஏலோ

பாடகர் ஃ ஏலவலை ஏலோ

தோணிக்காரர் ஃ ஓவலை ஓவல் ஓவலம்மா ஏலோ

*இவ்வாறு மாறிமாறிப்பாட தோணிக்காரர் தோணியைத் தள்ளிக்கொண்டு மத்திமத்திக்குவர அவர்களின் பின்னால் முதியவர் ஒருவர் அவர்களைப் பார்த்தபடி தளர் நடையில் வருவார். தோணிக்காரர் தள்ளுவதை நிறுத்தித் திரும்பிப் பார்த்து-*

தோணிக்காரர் ஃ 'போட்டுவாறம் அப்பு'

அப்பு ஃ அ... அ.. (விடைகொடுப்பர்)

*தோணிக்காரர் தோணியில் ஏறி அதனை வலித்துச் செல்வது போல் பாவனை செய்வார்*

பாடகர் குழு ஃ தானேனன்னே தானேனன்னானே (2)
தானனன்னானே
கூதல் குளிர்வாட்ட நாமும் மடிபடுத்தோமே
கூடிவல இழுத்தபோது மனம் மகிழ்ந்தோமே
பொங்கி வரும் அலை நடுவே
துணிந்து வந்தோம் தாயேயம்மா
பொங்கலின்றி எங்கள் வாழ்வில் அமைதிதந்தாய்
நீயேயம்மா
ஒட்டிப்போன வயிற்றை நாமும்
கண்டதில்லையே - சுருண்டு
கிடந்ததில்லையே
ஒட்டி உறவாடி வாழும் எங்கள் வாழ்விலே
எங்கள் வாழ்விலே
பட்டியோடு பாலும் தேனும்
ஓடியல் பிட்டும் குரக்கன் மாவும்
கொய்யா .... கொய்யா....

*பாடலுக்கு ஏற்ப, வயல் வேலை செய்தல், கடலுக்குச் செல்லுதல், சிறுவருக்கு வேட்டை*

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

*கற்பித்தல் போன்ற இன்னோரன்ன மூதாதையரின் தொழில் முயற்சிகளை நெறியாளர் தம் கற்பனைக்கு ஏற்ப காட்சிப்படுத்தலாம்.*

சிறுவன் 2 ஃ (சிறு மரக்கன்றுடன் வந்து) அப்பு கேட்டாயெணை

அப்பு ஃ ஓம்! ஓம்!!

*சிறுவர் உதவியுடன் கன்றை நடுதல்*

சிறுவன் 2 ஃ இது ஏனணை அப்பு?

அப்பு ஃ எங்கட சந்ததிக்கு... உங்களுக்கு நாங்கள் விட்டுவிட்டுப் போற சொத்தடா மோனை.

சிறுவன் 1ஃ நீ கன காலம் இருப்பாயணை அப்பு

அப்பு ஃ ஆ... ஆ.. மண்ணைப் போடுங்கோ

சிறுவர்கள் ஃ வரப்புயர நீர் உயரும்
நீர் உயர நெல்லுயரும்
நெல்லுயரக் குடிஉயரும்
குடி உயரக் கோன் உயரும்

சிறுவன் 2 ஃ அப்பு முயல் ஓடுதணை

சிறுவர் 2,3 ஃ கீச்சு மாச்சு தம்பளம்
கியா மாயா தம்பளம்
மாச்சு மாச்சு தம்பளம்
மாயா மாயா தம்பளம்

*(முன் இடதால் மூதாட்டி கடகத்துடன் வருவார்)*

அப்பு ஃ அங்கை சாப்பாடும் வந்திட்டுது.

*அனைவரும் மூதாட்டியைச் சூழ்ந்திருக்க அவள் உணவைக் குழைத்து வழங்குவாள். அச்சமயம் முரசுச்சத்தம் கேட்கும்.*

ஒருவர் ஃ சின்னாச்சி வீட்டுப்பக்கம் ஆறு பெருக்கெடுக்குது. அணைகட்ட ஓடிவாங்கோ...

தோணிக்காரர் ஃ அப்பு நாங்கள் முதல் போறம். நீ பேந்து வாணை.

*அப்பு நின்று விடைகொடுக்க அனைவரும் சென்று அணைகட்டும் பாவனையில் ஈடுபடுவர்.*

ஒருவர் ஃ அது போடப்போட உடைக்குது.

அடுத்தவர் ஃ அப்புவைக் கூப்பிடுவம். ஏதும் உபாயங்கள் செய்வார்.

*ஒருவர் சென்ற அப்புவை அழைத்து வருவார். இசைக்கேற்ப அப்பு உத்தரவுகளைப் பிறப்பிப்பதும் பணிகள் வேகமாக நடப்பதும் ஊமத்தில் நிகழ்த்தப்படும். நீர் ஒட்டம் தடைப்பட்டதை தமது அசைவுகள் மூலம் வெளிப்படுத்துவர். அப்புவை தோளில் தூக்கி குதூகலிப்பர்.*

அப்பு ஃ மெதுவா... மெதுவா... (அப்புவை இறக்கி விடுவர். அவர் சற்று முன்னே நடந்து செல்வார். பிறகு நெஞ்சைப் பிடித்த வண்ணம் கீழே சரிவார்)

அப்பு ஃ அந்த மரக்கண்டைப் பட்டுப்போகாமல் பார்த்துக் கொள்ளுங்கோ (அப்புவின் உயிர் பிரிதல்)

மற்றவர்கள் ஃ அப்பு...!!

*அப்புவைப் பக்குவமாய்க் கைகளில் ஏந்தி வெளியே கொண்டு செல்வர். மூதாட்டி*

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

*அவர்கள் செல்வதைப் பார்த்தவண்ணம் நிற்பார். பிறகு பார்ப்போரை நோக்கி வந்து...*

மூதாட்டி ஃ எல்லாத்தையும் துலைச்சுப்போட்டு நிக்கிறியளே. உங்களிட்ட அன்பில்லை. உறவில்லை. உங்களுக்காகக் குளங்களையும், வயல்களையும், மரங்களையும் நாங்கள் விட்டிட்டுப்போனம். உங்கட சந்ததிக்கு நீங்கள் எதை விட்டிட்டுப் போகப் போறியள். உங்கட எதிர்காலம் என்ர மனக்கண்ணில் தெரியுது. அழிஞ்சு போகப் போறியள். நிலம் பிளந்து உங்களை விழுங்கப்போகுது. இளையதுகளை உந்தப் பாதையிலதான் நீங்கள் கூட்டிக்கொண்டு போறியள்.

*(மூதாட்டி வெளியேறிச் செல்வாள். பின் மத்தியிலுள்ள மண்டையோடு ஒருகணம் அங்குமிங்கும் ஆடி அடங்கும்)*

**காட்சி-6**

*மத்தி மத்தியில் சொத்துக்களின் குவியலின் மேல் எலும்புக்கூடு ஒன்று அமர்ந்திருக்கும். மத்தி வலது ஊடாக ஒருவர் தாலிக்கயிற்றில் மகனைக்கட்டி இழுத்து வருவார். எலும்புக் கூட்டிற்கு முன்னால் பெண் ஒருத்தி துயரத்துடன் அமர்ந்திருப்பாள்.*

மாப்பிள்ளையின் தகப்பன் ஃ அழகான அம்சமான பூப்போன்ற ஒரு பெண்ணிருக்கா, சொல்லுங்கோ, கேட்டுச் சொல்லுங்கோ... தங்கப் பவுணான பொடியன், புகை குடி ஒண்டும் மணக்காது. இளமை ஊஞ்சலாடுகிற வயது. மிதிச்சால் புல்லும் சாகாது.

*(பார்ப்போரைப் பார்த்து) மணியத்தார் என்ரை மகனுக்கு உன்ரை மகளை ஒருக்கா கேட்டுப்பாரன்.*

தரகர் 1ஃ மூண்டு லட்சம்

மாப்பிள்ளையின் தகப்பன் ஃ ம்... ம்... காணாது கேளுங்கோ

தரகர் 2ஃ நாலு லட்சம், நகை நட்டு, தோட்டக் காணியும்.

தகப்பன் ஃ காணாது, அவன்ர படிப்புச் செலவுக்கே காணாது.

தரகர் 1ஃ ஏழு லட்சம், நகை நட்டும் சொத்தும்.

மாப்பிள்ளை ஃ அப்பா, அப்ப பொம்பிளை இல்லையோ

மாப்பிள்ளையின் தகப்பன் ஃ பொர்றா, பொர்றா தம்பி, அவசரப்படாதை, பொறுத்தார் பூமியாள்வார். சரி சரி நீங்கள் கேளுங்கோ.

தரகர் 2 ஃ 25 லட்சமும் தோட்டம் துரவும்

மாப்பிள்ளையின் தகப்பன் ஃ எனது அருமைக் குஞ்சை நெருங்குறியள் (இன்னும் கேக்க இடம் இருக்கு) கேளுங்கோ.

தரகர் 1 ஃ 40 லட்சம்

தரகர் 2 ஃ (சோர்ந்து பின் வாங்குவார்)

தகப்பன் ஃ ம், ம் பிடியடா கயிறு. போய்க் கட்டடா தாலி

*மாப்பிள்ளை பயில்வான்போல நடந்து சென்று தூக்குகயிறை வீசுவது போல பெண்ணின் கழுத்தில் கயிறை வீசுவார்.*

*அனைவரும் உறைநிலையில் இருக்க பின் இடதில் இருந்து வயோதிபர் ஒருவரை அவரின் மகன்மார் என்று கருதத்தக்க இருவர் இரக்கமற்ற முறையில் தள்ளிக்கொண்டு வருவர். அவர் கெஞ்சுவார்.*

வயது முதிர்ந்தவர் ஃ விடுங்கோடா! விடுங்கோடா! விடுங்கோடா!

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

பிள்ளை 1 ஃ போய்த்தொலை

பிள்ளை 2 ஃ மணக்குது

வயது முதிர்ந்தவர் ஃ ஒரு மூலையில் இருந்திட்டுப் போறன். உங்களைப் பெத்த அப்பன்ரா நான் எடெய்... எடெய்..

பிள்ளை 1 ஃ உன்னட்ட இனி என்ன கிடக்குது?

வயது முதிர்ந்தவர் ஃ அதைத்தானடா நீங்கள் ரெண்டு பேரும் எடுத்துப் போட்டியள்

இரு பிள்ளைகளும் ஃ இனி உன்னை என்னத்துக்கு

*(கழுத்தில் பிடித்துத் தள்ளி விடுவர்)*

*(சமூக நோக்குடைய இளைஞன் ஒருவன் அருவருப்பு ஆதங்கத்துடன் அனைவரையும் பார்ப்பான்)*

இளைஞன் ஃ எங்களை இப்படி வரண்டு போன மனத்தை உடைய வராக்கவா ஆசைப்படுறியள்? என்னை இப்படிப்பட்ட ஒருவனாக்கவா அவதிப்படுறியள். எனக்கு ஏக்கமாய் இருக்கு. பயமாய் இருக்கு நான் எச்சரிக்கிறேன். இந்த நிலம் சுடுகாடாய் மாறப்போகுது. அந்தா கழுகுகள் வருகின்றன.

*(இளைஞனும் மற்றவர்களும் வெளியேறுவர்)*

**காட்சி - 7**

*வல்லராசா பின் இடதால் நுழைந்து பீடத்தில் ஏறி நின்று தொலைநோக்கியால் பார்ப்பார். சிலர் மரங்களைப் போல் ஆடி அசைந்தபடி அரங்கினுள் பிரவேசிப்பர்.*

வல்லராசா ஃ உங்கள் தேசம் மிக அழகானது. அதற்கு குளங்களும் மரங்களும் தேவையற்றது. அழித்துவிடுங்கள் அவற்றை. வானுயரக் கட்டிடங்களைக் கட்டுங்கள். யாமிருக்கப் பயமேன். உங்கள் கடல்கள் வளம் மிக்கன. இறாலும், நண்டும் சுவையான மீனும் அந்நியச் செலாவணி தருவன. அனைத்தையும் ஏற்றுமதி செய்யுங்கள்.

*(வல்லராசா முன் வலதிற்குச் செல்ல, பின் இடதிலிருந்து டோசர்கள் இரச்சலுடன் வரும். மரங்களாய் நின்றோர் ஆடி அலறி வீழ்வர். பச்சை நிலம் பாளம் பாளமாய் வெடித்ததாய் மாறும் (இதைக் காட்சிப்படுத்துவது நெறியாளரின் கற்பனைக்கு உரியது)*

சமூக மனிதன் ஃ தேரோடிய வீதிகளில் பாளம் வெடிக்கிறது. அவ்வெடிப்பு களில் எங்களது பச்சை இரத்தம் உறைகிறது.

**காட்சி - 8**

பாடகர் குழு ஃ செந்நெருப்பினைத் தகடு செய்து
பார் செய்ததொக்கும்
அச் செந்தரைப்பரப்பு -அந்
நெருப்பினில் புகை திரண்ட
தொப்பு அல்ல தொப்புறா
அதனிடைப்புறா
தீயின் வாயின் நீர் பெறினும்
உண்பதோர் சிந்தை கூரவாய்
வெந்து வந்த செந்நாயின்
வாயின் நீர் தன்னை

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

நீரென நவ்வி நாவினால்
நக்கிநிக்குமே

*கொதிமணல் குடிநீர் தேடிச்செல்லும் கூட்டம் ஓரிடத்தில் குழி தோண்டி ஊறும் நீரை சொட்டாக நாக்கில் விடுவர் சோர்வர். பிளாஸ்டிக் பொருள்களுடன் வல்லராசாவும் தாசரும் வருவர். கூட்டம் பின்னால் இழுபட ஒருவர் மாத்திரம் அசையார்.*

வல்லராசா ஃ வருக! வருக! என் குடிகளே, உம் துயர்கேட்டு என் நெஞ்சும் உருகுது. துயர் துடைக்க நான் ஓடோடி வந்தேன்.

சனம் 1 ஃ வெள்ளை ராசா, நல்ல ராசா

சனம் 2 ஃ கொடை வள்ளல்

*வல்லராசா சைகை செய்வார் தாசரே ... ம்... தாசர் எல்லோரையும் வரிசையில் நிற்கச் சொல்வார்.*

தாசர் ஃ குடும்பக் காட்டோடை வாங்கோ

*பிளாஸ்டிக் பொருள்கள் விநியோகிக்கப்படும். வல்லராசாவுக்கு கும்பிடு போட்டவண்ணம் பொருள்களுடன் சனம் செல்லும் . அருகில் செல்லாமல் நின்ற இளைஞனைப் பார்த்து..*

வல்லராசா ஃ ம்... பிடி (கோப்பையை திணிப்பார்)

தாசர் ஃ என்ன முறைக்கிறீர்?

*ஒன்றுமில்லை என்பதுபோல் அவன் தலையசைப்பான். வாகனம் புறப்பட்டுச் செல்லும். சனங்கள் தத்தமது பண்டங்களை மற்றவருடன் ஒப்பிட்டுச் சண்டை பிடிப்பர். குத்துப்படுவர். விழுந்து எழுவர். இளைஞன் வேதனையுடன் இவற்றை நோக்குவான். சனங்கள் களைப்பாய் வீழ்ந்து 'தண்ணி... தண்ணி...' என்பர்.*

*வல்லராசா பெரிய தண்ணீர் கானுடன் பிரவேசிப்பார். தாசன் கூட வருவான். வல்லராசா மறுகையில் பன்னீர்ச் செம்பை வைத்திருப்பர். சனங்கள் எழுந்து தண்ணீருக்கு அவதிப்படும்.*

தாசர் ஃ லைன்... லைன்...

*வல்லராசா ஒவ்வொருவரது நாக்கிலும் பன்னீர்ச் செம்பால் நீர் தெளிப்பார். சனங்கள் ஏமாற்றத்துடன் செல்ல தாசர் அவர்களிடம் காசு பறிப்பார். இவை ஊமத்தில் நிகழ்த்தப்படலாம். சனங்கள் அனைவரும் வெளியேறிச் செல்ல இளைஞன் கோபத்துடன் சென்று தண்ணீர்க் கானைப் பற்றுவான். வல்லராசாவும் இளைஞனும் தண்ணிக் கானுடன் இழுபறிப்படுவர்.*

வல்லராசா ஃ பயங்கரவாதம்

இளைஞன் ஃ இது எங்கட நிலம். இது எங்கட நீர். எங்கட தேசத்தை எரித்தவன் நீ.

வல்லராசா ஃ எதுக்கு நீ இந்தப் பேச்சை எடுக்கிறாய்? காதுக்கருகில் நின்று கத்தித் தொலைக்கிறாய்? உன்னாலை என்ன செய்ய ஏலும்.

இளைஞர் ஃ எங்களால் இயன்ற வழிகளில் நாங்கள் மானிடர் என்பதை உரக்கக் கத்துவோம்.

வல்லராசா ஃ கத்துங்கள்.. கத்துங்கள்! போடா...

*(இளைஞனை உதைத்து வீழ்த்தி விட்டு வல்லராசாவும் தாசனும் வெளியேறுவர்)*

எடுத்துரைஞர் 1 ஃ உலகின் அத்தனை நதியோரங்களிலும் மனிதன் நடந்து திரிந்துள்ளான். உலகின் அத்தனை நதிகளின் நீரையும் மனிதன் சுவைத்துப் பருகியுள்ளான்.

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

எடுத்துரைஞர் 2 ஃ வயல்களில் செலுத்திப் பயிர்களை விளைவித்துள்ளான். அணைகளை எழுப்பித் தேக்கி மறித்துப் பொறிகளை இயக்கி ஆற்றல் விளைவித்துள்ளான்.

எடுத்துரைஞர் 1 ஃ மனிதனை போசித்த மாநதிகள் இன்று வறண்டு தெரிவதும் புனித நதிகளில் துர்நாற்றம் புரள்வதும் மனிதனின் அறியாமையாலா.

இளைஞர் ஃ (எழுந்து) இல்லை நண்பனே. முதலாளித்துவத்திற்கு வாந்திபேதி ஏற்பட்டு முழு மானிட இனத்தின் மீதும் மலங்கழிப்பதனால்தான்.

எடுத்துரைஞர் 2 ஃ இப்படி இளைஞரும் தேசமும் சிறைப்பட்டிருக்க எங்களுக்கு வழிகாட்ட வேண்டியவை கதிரைகளைக் கட்டிப்பிடிச்சுக் கொண்டு தங்கட அதிகாரத்தைக் காட்டிக் கொண்டிருக்கினம்.

பாடகர் குழு ஃ தத்தினத்தனத்தத்தானா
தானினத்தனத்தத்தானா
தானினத்தனத்தத்தானா
தானன்னே
கண்டவர் நடுநடுங்க
சண்ட மாருதம் ஒடுங்க
கனக சபை மீதில்
வாற தாரண்ணே
முண்டகன் முகுந்தனாதி
அண்டர்களை வென்ற சோதி
புயவீர பத்திரசுவாமி
தானன்னே!

***கதிரைகளைக் காலுக்கிடையில் கொடுத்த வண்ணம் அதிகாரிகள் மூவர் பாடலுக்கு ஏற்ப அசைந்து வருவர். கதிரையால் இறங்கி ஆளுக்காள் திரிவைத்தல், தகடு வைத்தல் போன்ற வேலைகளைச் செய்வர்.***

வெளியிலிருந்து ஒரு குரல் ஃ ஐயா... ஐயா.

அதிகாரி ஃ அடியார்களின்ர குரல் கேட்குது. போய் எழுந்தருளியிருப்பம்.

***ஓடிச்சென்று கதிரையைக் கட்டிப்பிடித்த வண்ணம் குறட்டை விடுவர். இளைஞன் ஒருவன் ஓடிவந்து தன் துயர் சொல்வான்.***

இளைஞன் ஃ ஐயா! என்னைக் குழப்பங்கள் சூழ்ந்துள்ளன. போகும் வழி தெரியாது அலைகிறேன். எனது தேசம் எரிகிறது. இளைஞர்கள் வண்ணக் கனவுகளில் மிதக்கின்றனர். அனர்த்தம் வரப்போவதாய் என் மனது இடித்துரைக்கிறது.

***ஒவ்வொரு அதிகாரியையும் தொட்டு உலுப்பி வழி கேட்பான். அவர்கள் தொடர்ந்து குறட்டை விடுவர்.***

இளைஞன் ஃ எனக்கு நல்ல வழியைக் காட்டுங்கள், குழப்பத்தைத் தீருங்கள்.

***இளைஞன் சோர்வான்.***

பாடகர் குழு ஃ மீளா அடிமை உமக்கே ஆளாய்
பிறரை வேண்டாமே
மூளாத் தீபோல் உள்ளே கனன்று
முகத்தால் மிக வாடி

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

ஆளாய் இருக்கும் அடியார் தங்கள்
அல்லல் சொன்னக்கால்
வாழாங்கியிருப்பீர் திருவாரூரில்
வாழ்ந்து போதிரே

இளைஞன் ஃ (சினம் மிக்கவனாய்) உம்மிடம் அருள் இல்லை. உம்மிடம் ஞானக்கண் இல்லை. உமக்கு இதயமே இல்லை. நான் போகிறேன்.

*இளைஞன் வெளியேற முற்பட-*

அதிகாரி ஃ (மற்றவர்களைத் தட்டியெழுப்பி) அவனைப் பிடியுங்கோ, பிடியுங்கோ. நாசம் கெட்டுது. அவனுக்கு விசயம் விளங்கிட்டுது. பாய்ஞ்சு பிடியுங்கோ.

*மற்ற இரு அதிகாரிகளும் பாய்ந்தடித்து இளைஞனிடம் செல்ல, அதிகாரி 1 மற்றவர்களின் கதிரைகளைத் தூக்கிக் கொண்டு பதுங்கிப் பதுங்கி வெளியேறுவார்.*

அதிகாரி 2 ஃ எடேய்! எடேய்! ஏன் இப்படி ஆழமாய் எல்லாம் யோசிப்பான். உந்த உதவாக்கரைச் சிந்தனையை விடு.

அதிகாரி 3 ஃ நாலு காசுழைத்து நாற்பதாய்ப் பெருக்க வழிபார்.

அதிகாரி 2ஃ காடு கரம்பையெங்கும் அலைந்து மேனியைப் புண்ணாக்காது, அரியாசனத்தில் அமர வழிபாரும். அது மெத்தச் சுகம் கண்டீரோ.

அதிகாரி 3ஃ அதுக்கொரு மூளையும் தேவையில்லை. நெளிவு சுழிவுகள் தெரிந்தால் போதும். அதை நாங்கள் உமக்குச் சொல்லித்தாறம்.

*இனிப்பாய்க் கதைத்து இளைஞனை மத்தி மத்தியிலுள்ள பீடத்தை நோக்கி அழைத்து வருவார்.*

அதிகாரி 2 ஃ நீர் ராசாவானால் எமக்குப் பெருமைதானே. ஏறும், ஏறும்.

*பீடத்தில் இளைஞனை ஏற்றிவிடுவர்.*

அதிகாரி 3 ஃ கொம்பியூட்டர் கற்று, இன்ரநெட்டில் புகுந்தாடி வாரும். உமக்குப் போட்டியா ஒருத்தரும் இரார்.

*மண்டையோட்டின் பிரதிபலிப்புஃ வெளிவரும் கொடுவாள் உருவம் மேலிருந்து இறங்கும் தூக்குக் கயிறு. அதிகாரிகள் தமது சாதனையை நினைத்துப் புளகாங்கிதம் அடைந்து வெளியேற, சுருக்கு இளைஞனின் கழுத்தில் மாட்டப்படும்.*

இளைஞன் ஃ என்னை விடுங்கோ என்னை விடுங்கோ, என்னை வாழ விடுங்கோ ... ஐயோ...

*இளைஞன் தூக்கில் தொங்க சமூகம் காட்டிய வழியில் சிறுபிள்ளையென்று பயணிக்கும்*

உருவம் ஃ கமோன் பேபி கமோன்.

*அவ்வுருவம் வாளை ஓங்கியபடி பிள்ளையைப் பற்றும். சமூக நோக்குடைய இளைஞர் இருவர் வேகமாய் ஓடிவந்து பிள்ளையை இழுத்தெடுப்பர்.*

இளைஞன் ஃ நீசனே!

*உருவம் இளைஞனுடன் மோதித்தோற்றோட இளைஞர் தூக்கிலிடப் பட்டவனைப் பக்குவமாய் இறக்கி முன் மேடைக்குச் சுமந்து வருவர். பின் வெளியே கொண்டு செல்வர்.*

பாடகர் குழு ஃ தீயின் இயல்பே ஒளி தீ எரிக
அதனிடத்தே நெய் சொரிகின்றோம்
அதனிடத்தே செந்நீர் பொழிகின்றோம்

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

அதற்கு வேள்வி செய்கின்றோம்
தீயே நின்னைப் போல் எமதுள்ளம் சுடர்விடுக
தீயே நின்னைப்போல எமதறிவு கனலுக.

*தீச்சட்டியுடன் இளைஞர் பிரவேசிப்பர்.*

இளையோன் 1 ஃ எங்களது இரத்தத்தின் மீது வெந்து போன மனங்களின் மீது, எதிர்கால வாழ்க்கையின் மீது, சூதாட்டம் நடத்துபவர்களே! உம்மை எச்சரிக்கிறோம்.

இளையோன் 2 ஃ நீங்கள் உருவாக்கி வச்சிருக்கிற பள்ளிகளும் அதிகாரக் கட்டமைப்புகளும் பண்பாடும் எங்களைப் பாலைவனமாய் ஆக்கிக் கொண்டிருக்கிறது.

இளையோன் 3 ஃ அன்பும் உறவும் இல்லாத ஒரு சடப்பொருளாய் எங்களை உருவாக்கிறியள்.

இளையோன் 4 ஃ எமது இதயங்களில் மூண்டெழும் தீ உம்மைச் சூழும்.

பாடகர் குழு ஃ ஒரு புதிய பூமி எழுந்து வரட்டும்
வேறு ஒரு புதிய உலகம் பிறக்கட்டும்
வானத்தில் அமைதி என்பது
அழகுறப் பொறிக்கப்படட்டும்
அஞ்சாமை மிக்கதோர்
இரண்டாம் தலைமுறை வெளிவரட்டும்
விடுதலை வேட்கை நிரம்பிய மக்கள் வளரட்டும்
எதையும் குணப்படுத்தும் அழகும்
உறுதியுடன் பற்றிக் கொள்ளும் வலிமையும்
நம் இரத்தத்திலும் உயிரிலும்
விடாமல் துடிக்கட்டும்.

*பாடலின் போது பின் இடதில் இருந்து பச்சைக் கொடிகள் ஏந்திய மாந்தர் வீறுடன் வருவர். காலச்சக்கரத்தை இருவர் வேகமாய் உருட்டி வருவர். தலைக்கு மேல் அதனை உயர்த்திப் பிடிப்பர். பின்னணியில் கொடிகள் அசையும். இளையோர் மண்டியிட்டு அமர்வர்.*

இளையோன் 2 ஃ எங்களது அன்புக்குரியவர்களே! உங்களை மண்டியிட்டு கைகூப்பித் தொழுகிறோம். எங்களின் கருணை காட்டுங்கோ.

இளையோன் 3 ஃ மதிப்பு, புகழ், அந்தஸ்து என்ற மாய வலைக்குள்ள எங்களைத் தள்ளாதையுங்கோ.

இளையோன் 4 ஃ குடும்பத்திலையும், சமூகத்திலையும் நல்ல உறவை உருவாக்கித்தாங்கோ. நாங்கள் உங்கட பிள்ளைகள்.

இளையோன் 1 ஃ உங்களது இதயங்கள் கனியாது போனால்

*இளையோன் 1ஐத் தவிர அனைவரும் மேடையின் இருபுறமும் விலக*

இளையோன் ஃ இறுதியாக எஞ்சுவது இதுதான். இதுமட்டும் தான்.

*அவன் பின் நோக்கி கையைக் காட்ட, பின் மத்தியில் நின்ற மண்டையோடு அலறலுடன் முன் நோக்கி வரும். பசியுடன் தாடைகள் அசையும் ஆற்றுவோர் மேடையை விட்டிறங்கி பார்ப்போருடன் கலப்பர்.*

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

பதிவு

பதிவு -1

# ஈழத்து நாடகக் கலைச் சூழலில் அக்கினிப் பெருமூச்சு ஒரு பார்வை

சு.வில்வரத்தினம்

1970களில் தொடங்கிய ஈழத்துத் தமிழ் நாடக விழிப்பு, 1980களில் இன்னொரு தள மாற்றத்திற்குள்ளாகிறது. தமிழ்த் தேசியப் போராட்டச் சூழலின் பிரதிபலனாக இப் பண்பு நிலை மாற்றம் வெளிப்பாடு கொள்கின்றது. எனினும் மக்கள் மயப்பட்ட கலைவடிவமாக நாடகம் இருப்பதனாலும் ஏற்கனவே தமிழ் நாடகச் சூழலில் ஏற்பட்டிருந்த விழிப்பு புதிய சூழலோடு இணைவு கொண்ட தனாலுமே இது சாத்தியமாயிற்று. இதற்குச் சிறந்த உதாரணமாக 'மண்சுமந்த மேனியர்' நாடகத்தைக் குறிப்பிடலாம். தமிழ்த் தேசிய விடுதலைப் போராட்டம் மக்கள் தழுவிய போராட்டமாக மாற்றம் எய்த வேண்டும் என்பதை வலியுறுத்திய இந் நாடகம் மக்கள் மத்தியில் பரவலாக எடுத்துச் செல்லப்பட்டு பெரும் வரவேற்பைப் பெற்றது. இதன் விரிவார்ந்த பரிமாணமாக வீதி நாடகங்கள் தோற்றம் பெற்றன.

1990களில் தமிழ்ப் பிரதேசங்களில் நிகழ்ந்த இடப்பெயர்வுகள், அகதிகளின் பெருக்கம், விதவைகளின் அதிகரிப்பு எனப் பல தரப்பட்டனவான போர்க்கால அவலங்களின் பின்னணியில் பிறிதொரு பண்பு நிலை மாற்றம் உருவம், உள்ளடக்கம் என இரண்டிலும் வெளிப்பாடு கொள்கின்றது. ஈழத்துத் தேசியச் சூழல் முழுவதிலும் போர்க்கால அவலங்கள் உணரப்பட்டதன் பெறுபேறாக சிங்கள நாடகங்களில் கூட அகதிகளின், விதவைகளின் அவல வாழ்வு கருப்பொருளாக மாறுகின்றது. அதற்கேற்ப யதார்த்த வாழ்வின் அவலங்கள் மோடிமைப்படுத்தப்பட்ட பாணியினூடாக அல்லாமல் யதார்த்தப் பண்பின் அடிப்படையில் பேசப்பட வேண்டிய தேவை உருவாகின்றது. நிலாந்தனின் பிரதியாக்கத்திலும் ஜெயசங்கரின் நெறியாள்கையிலுமாக அளிக்கை செய்யப்பட்ட 'அகதிகளின் கதை' என்னும் நாடகம் இதற்கு உதாரணம் ஆகும். 'பொய்யான சமாதானத்தால் குழப்பிவிடப்பட்டவர்களால், பூமியின் எல்லாப் பாகங்களிலும் அடிமைகளாய் அகதிகளாய் அவமானப்படுபவர்களின்' கதையை யதார்த்தப் பண்பினடிப்படையில் இந் நாடகம் வெளிப்படுத்தியது.

*'அக்னிப் பெருமூச்சு' நிகழ்வை அடிப்படையாகக் கொண்டு அண்மைக்கால ஈழ நாடகச் சூழலை இப்பதிவு வெளிப்படுத்துகிறது.*

யதார்த்தத்தை இரண்டு வழியாக உள்வாங்கி, மாற்றத்திற்கான அரங்கை சகல தளத்திலும் கையாண்ட குழந்தை ம.சண்முகலிங்கத்தின் 'தாயுமாய்

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

நாயுமானார்', 'எந்தையும் தாயும்' போன்ற நாடகங்கள் தாயகத்திலும் புகலிடங்களிலும் முதியவர்களான பெற்றோர்களின் கையறு நிலையை யதார்த்தத் தளத்தில் நின்று பேசின. வடபுலத்தில் இருந்து வெளியேற்றப்பட்ட முஸ்லீம் மக்களின் அவல வாழ்வை 'அகதிகள்' என்ற பாடசாலை நாடகம் மூலம் மாத்தளை முஸ்லீம் கலைஞர் ஒருவர் வெளிக்கொணர்ந்தார். சிங்கள நாடகப் பரப்பில் டி.டபிள்யூ.யு. வெலிக்கள என்ற கலைஞர் அகதி முகாம்களில் வாழும் மூவினங்களையும் சேர்ந்த மக்களின் அவல வாழ்வை 'ஹந்தவுரு' (அகதிமுகாம்) என்கின்ற நாடகத்தின் மூலம் வெளிக்கொணர்ந்தார். இவ்வாறாக போர்க்காலச் சூழலில் சகல இனங்களும் எய்திய அவலங்கள் யதார்த்தப் பண்புக்களத்தில் நின்றே பேசின என்பது மனங்கொள்ளப்பட வேண்டியது.

தமிழ் சிங்கள நாடகச் சூழல் இரண்டிலும் போர்க்கால அவலங்கள் வெளிப்பாடு கொண்டமைக்கு இன்னும் சிறந்தவொரு உதாரணமாக 'ட்ரோஜன் பெண்கள்' நாடகத்தைக் குறிப்பிடலாம். கிரேக்க வரலாற்று நாடகத்தின் சிங்கள மொழியாக்க நாடகமாகிய இதனைச் சிங்களக் கலைஞரான தர்மசிறீ பண்டாரநாயக்க தயாரித்து நெறியாள்கை செய்தார். சிங்கள, தமிழ் பிரதேச மெங்கும் பரவலாக இந் நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. மொழி ரீதியான தடையையும் தாண்டி தமிழ்ப் பிரதேசங்களில் இந் நாடகம் பெரும் வரவேற்பைப் பெற்றதற்கான காரணம் போர்க்காலச் சூழலில் நகரமொன்றில் (ட்றோய்) விதவைகளாக்கப்பட்ட பெண்களின் அவலத்தை இது பேசியது. எமது சமகாலத் துன்பியலோடு பொருத்திப் பார்க்கும் வகையில் இதன் அளிக்கை அமைந் திருந்தது. எங்கும், எந்தக் காலத்திலும் அரச படைகள் என்பது, இராணுவம் என்பது போர்க்காலச் சூழலில் பெண்களை எவ்விதம் கையாளும் வரலாற்றுச் சோகத்தை, இது உணர்த்தி நின்றமையேயாகும். இதே வகையில் சிங்கள திரைப்படங்களிலும் போர்க்கால வாழ்வின் அவலங்களைப் பேசும் பிரசன்ன விதானகே, சோமரத்ன திசாநாயக்கா, சுனில் ஆரியரத்ன போன்றோரையும் நாம் நினைவில் கொள்ள வேண்டும். சிங்களத் தொலைக்காட்சி நாடகங்களிலும் ரிவினய (பரிசு) 'சினேக சமருன்' (உறவின் ஞாபகங்கள்) போன்றவற்றின் பங்களிப்பினால் டி.டபிள்யூ. யூ.வெலிக்கல போன்ற பலரும் குறிப்பிடத் தக்கவர்கள்.

இவ்வாறாக, போர்க்கால வாழ்வின்அவலங்கள் பிரதானப்பட்டு நிற்கும் சமகால கலைச் சூழலில் தேவானந்தின் 'அக்கினிப் பெருமூச்சு' நாடகத்தின் முக்கியமாகக் கணக்கிலெடுக்கப்பட வேண்டிய ஒரு நாடகமாகும். சிங்கள, தமிழ் பிரதேசங்களில் பெரும் வரவேற்பைப் பெற்ற 'ட்ரோஜன் பெண்கள்' போலவே 'அக்கினிப் பெருமூச்சு' நாடகமும் பரவலாக மேடையேற்றப்பட்டது. 2003, ஒக்ரோபர் 29, 30ஆம் திகதிகளில் கொழும்பு புதிய நகர சபை மண்டபத்தில் நடைபெற்ற சிங்கள - தமிழ் கலைக்கூடல் இரண்டாம் நாள் இரவு தமிழ், சிங்கள ரசிகர்கள் நடுவில் மேடையேற்றப்பட்டு நல்ல வரவேற்பைப் பெற்றது.'ட்ரோஜன் பெண்கள்' போலவே இந் நாடகம் போர்க்காலச் சூழலில் வாழ்விழந்த விதவைகளின் அவலங்களையும் காணாமற்போன புதல்வர்க்காகக் கண்ணீர் சிந்தும் தாய்மார்களின் துயரங்களையும் தான் அடிநாதமாகக் கொண்டது. இதன் மையக் கருத்தாக இழையோடி நிற்பது போர்க்கால வாழ்வில் பாதிப்புற்ற பெண்களின் துயரம்தான். போராளி இளைஞர்கள் ஒரு புறம் விடியலுக்கான பயணிகளாக வந்து போகின்றார்கள். அங்கும் அவர்கள் சிலுவை சுமப்பவர் களாகக் காட்டப்படும் குறியீடு கூட அதன் தொன்ம அடையாளம் சுமந்து வரும் துன்பியலின் அனுபவமாகவே உள்ளது. நாடகம் முடிவடையும் போது போராளிகளின் எதிர்கொள்ளத் தயாரான புறப்பாடாகச் சித்திரிக்கப்பட்டாலும் கூட அதையும் மீறி நாடகம் தந்த துன்பியல் அனுபவமே எம்மில் தொற்றிக்கொள்கின்றது. அது தவறல்ல. தனியொரு மனிதனின் துன்பியல்

*போர்க்கால வாழ்வின் அவலங்கள் பிரதானப்பட்டு நிற்கும் சமகால கலைச் சூழலில் தேவானந்தின் 'அக்கினிப் பெருமூச்சு' நாடகத்தின் முக்கியமாகக் கணக்கிலெடுக்கப்பட வேண்டிய ஒரு நாடகமாகும். சிங்கள, தமிழ் பிரதேசங்களில் பெரும் வரவேற்பைப் பெற்ற 'ட்ரோஜன் பெண்கள்' போலவே 'அக்கினிப் பெருமூச்சு' நாடகமும் பரவலாக மேடையேற்றப்பட்டது.*

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

அனுபவமாக அன்றி ஒரு சமூகத்தின் துன்பியல் என்பது ஒரு வரலாற்றுப் பின்னணி கொண்டது. அதனூடாகத் தொற்றவைக்கப்படும் துன்பியல் அனுபவம், அதற்கான தீர்விற்கான மன உழைச்சலை எம்மிடத்தே எழுப்பும் ஆற்றல் கொண்டது. 'ட்ரோஜன் பெண்கள்' நாடகம் எமக்குத் தந்த அனுபவமும் இத்தகையதே. எனவே அக்கினிப் பெருமூச்சு நாடகம் ஒரு துன்பியல் நாடகமே என்பதுவே எனது கணிப்பாகும். நாடகத்தின் தலைப்புக் கூட அந்தத் துன்பியலின் பெருமூச்சையே சுட்டிக் காட்டி நிற்கின்றது.

குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம் அவர்களின் நாடகப்பிரதிகளை மீளத் தயாரித்து தனது நெறியாள்கையின் கீழ் அளிக்கை செய்த, அனுபவத்தைத் தளமாகக் கொண்டு தேவானந்த் தனது பிரதியாக்கத்தைத் தானே நெறியாள்கை செய்தது இந் நாடகம். நெறியாள்கையில் அனுபவம் பெற்ற ஒரு நாடகன் தனது நாடகம் ஒன்றிற்கான பிரதியை தானே எழுதிக் கொள்வது என்பதும், ஒரு சிறந்த நாடகத்தை அளிக்கை செய்வதற்கான வழிமுறையாகும். ஏனெனில் அளிக்கை செய்தவற்குரிய நெறி முறைகளை மனதில் இருத்தியவாறே நாடகப் பிரதி எழுதுவதற்கான வாய்ப்பு அங்கே உண்டு. ஆனால் குறித்ததொரு பாணிக் குள்ளேயே சிறையுண்டு விடுகின்ற நெறியாளன் ஒருவனின் பிரதியாக்கம் ஒரு வாய்ப்பட்டு முறைமைக்குள்ளும் வரம்புப்படுத்திக் கொள்ளவும் ஏதுவாகும். ஆனால் தேவானந்திற்கு அத்தகைய விபத்து இதன்பிரதியாக்கத்திலும் நெறியாள்கையிலும் நேரவில்லை. இனி அவரது பிரதிக்கு வருவோம். பிரதி என்பதை இங்கே நாடக அளிக்கையில் இருந்து துண்டுபடுத்தாமலேயே காட்ட விரும்புகின்றேன்.

ஒரு போர்க்கால வாழ்வின், சமூகத்தின் பிரதிநிதிகள் ஆகிய பாத்திரங்கள் திரைவிலக்கப்படுவதன் முன்பாக மேடையில் நிற்கின்றார்கள். ஒரு புறம் போராட்டத்திலோ அல்லது போரினால் பாதிக்கப்பட்டவர்கள் விடயத்திலோ அக்கறை கொள்ளாத சமூகம். ஆண்களும், பெண்களுமாக முகத்தை மறைத்த பூச்சுக்களோடு அவர்களின் அடுத்த எதிர் மூலையில் பாதிக்கப்பட்ட சமூகத்தின் பேரில் அனுதாபம் அற்ற அதே நேரம் அந்தப் பாதிப்பைச் சமூகத்தின் பேரில் காட்டியே தமது இருப்பைத் தக்க வைத்துக்கொள்ளும் அரசு சாரா நிறுவனங்கள். இவர்களின் நடுவே புண்ணுண்ட தேசத்தின் குறியீடாய் போரினால் காயம் பட்ட பொது மனிதன். அவனது அழைப்பையும் நிராகரித்து அவனைத் தீண்ட மறுத்து விலகிச் செல்லும் ஒரு புத்திஜீவி தனது கதிரையைக் காப்பாற்றுவதிலே எப்போதும் குறியாயிருக்கும் அரச அதிகாரி. இவர்களை ஆரம்பத்தில் எல்லோருக்கும் கட்டியக்காரன் ஒருவன் வந்து அறிமுகப்படுத்தி வைக்கின்றான். பின்னர் உட்செல்லுகின்றான். திரைக்கு வெளியே இவர்கள் நிற்பது என்பது கூட சமூகத்தின் வெளியே நிற்பவர்கள் என்பதனை உணர்த்துதலைக் கொண்டது. திரை விலகும்போது போர்க்காலச் சமூகத்தின் உள்ளே துயரம், அகத்தின் துயரம், பெண் அகத்தின் துயரம், ஒரு சிறிய வீட்டின் கப்படியில் இருந்து கவலை கொள்கின்ற பெண், கணவன் காணாமல் போய்விட்டான். அவளுடைய தாய், அவளுமோர் விதவை, இப்படியாக இந்தப் போர்க்காலச் சமூகத்தின் உள்ளே எத்தனை வீடுகள், துயரம் தோய்ந்த அகங்கள் கனத்துப்போன சோகத்தின் சுமைதாங்கிகளான மனித அகங்கள் குறித்து கவலைப்படாத சமூகத்தின் புறமோடிகளான பூச்சு முக மனிதர்கள், விதவைகள் போல. விதவை என்று கேலி பண்ணுபவர்களாக விதவைக் கோலத்திலேயே பெண்களை வைத்துப் பார்க்க விரும்புபவர்களாக அரசு சார்பற்ற நிறுவனப் பிரதிநிதிகளோ ஒரு புறம் சமூகத்தின் சிதைவுகளைக் கணக்கிட்டு செயற்றிட்டங்கள் (project) தயாரிப்பவர்களாக, விதவையாய் நிற்கின்ற பெண்ணின் துயரம் தீண்டப்படாதவர்களாக அரச அதிகாரி ஒருவர் தனது கதிரையில் மட்டும் குறியாய் தனது உயர்பீடத்தவரின் தொலைபேசிக் குரலுக்கும் எழுந்து நின்று பல்லிளித்து ஆமாம் போடுபவராக, ஆனால்

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

அண்மையில் நின்று தனது குறைகளை முறையிடும் பெண்ணின் குரலைச் செவிமடுக்காதவராக, இவர்களின் நடுவே சிலுவை சுமந்து அலையும் போராளி இளைஞர்கள்.

இவர்கள் எல்லோரினதும் நடுநாயகமாக போரரக்கன் வருகின்றான். எல்லாத் துயரங்களிற்கும் தரிசனமான இவன் உலவும் தேசம் புதைகுழிகளின் தேசம். எல்லா வீடுகளிலும் அவனது இரத்தக் கறைபடிந்த கையடையாளம். அவனது யுத்தம் சமாதானத்திற்கான யுத்தம். வெள்ளைத் திரை விரிப்பின் பின்னே போருக்குப் பலியானவர்களின் இறுதித் துடிப்புகள். இரத்தம் சிந்துதல்கள், வெள்ளை விரிப்பு முழுவதும் இரத்தக்கறை, புதைகுழிகளின் தேசத்தில் மேலும் இராணுவத் தேடல்கள், பெண்கள் மீதான வன்முறைகள், புதல்வர்,புதல்வியரின் காணாமல் போதல்கள், காணாமல் போனோரைத் தேடியலையும் தாய்மார்கள், தனது புதல்வனைக் கொண்டு சென்ற யமன் போன திசையைத் தேடியலைகின்ற தாய், அதற்காக அவள் கொடுக்கின்ற விலைகள், கடைசியாக யமன் போன திசையைக் கண்டடைய அவள் கொடுத்த விலை தனது கண்கள், கண்ணிழந்தவள் மைந்தனைக் கூவியழைக்கையில் எல்லாப் புதைகுழிகளில் இருந்தும் 'அம்மா', 'அம்மா' என்று குரல் தருகின்ற மைந்தர்கள். அவள் யாருடைய தாய்? காணாமல் போன அனைவர்களினதும் தாய், வாழ்விழந்த விதவைகளுக்கும் தாய், மைந்தர்களினதும் விதவைகளினதும் தாய்மார்களினதும் துயரங்களின் புகலிடமான தாய்மை, ஒட்டுமொத்தத் தாய்மை. யமன் போன திசையைத் தேடி அலைகின்ற தாயின் கதை. ஒரு இந்திய நாட்டுப்புறத்துக் கதை முழு மொத்த உருவகமாக இணைக்கப்பட்டுள்ளது.

இந்த விதமாக போர்க்காலச் சூழலில் பெண்கள் படும் அவலம் தாய்மையின் துயரமாக நாடகம் முழுவதும் அடிநாதத் தொனியாக இழையோடுகின்றது. எமது தேசத்தின் உருவகமாகவும் தாய்மை திகழ்கின்றது. அதற்கேற்றவாறு நாட்டுப்புறக் கதையில் வரும் தாய் கொடுக்கின்ற விலை ஒரு தேசம் கொடுத்த விலையாகவும் விரிவு கொள்கின்றது. இவ்வாறு விரிவார்த்தம் கொள்வதற்கு அமைவாக நாடகப் பிரதி கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது. அத்துடன் போர்க்காலதில் பெண்கள்படும் துயரம் என்கின்ற யதார்த்தச் சித்தரிப்பிற்கு இணைவாக, மிகைப்படாமல் கூத்து மரபு, நவீன மோடிப்படுத்தல் எனப் பலவித நாடகப் பாங்குகளின் சமவிகித கலவை ஓர் ஒட்டுணர்வுப் பாணியாக மாறி ஒரு ஒட்டுமொத்தமான ஊறுபடாத அனுபவத்தைத் தருகின்றது. Collage என்கின்ற ஒட்டு முறை ஓவியம் போன்ற ஒட்டுமுறைப் பாங்கு சமகாலத் தமிழ் நாடகங்களில் தவறவிடப்படுகின்ற கலை அனுபவம் என்கின்ற ஒன்றையும் பார்வையாளருக்குத் தொற்ற வைப்பதில் வெற்றி காணுகின்றது.

*நாடகத்தின் மிக முக்கியமான அம்சமாக இசையைக் குறிப்பிட வேண்டும். றொபேட்டும், சுகன்யாவும் தருகின்ற பாடல்களும், ஸ்வர வரிசைக் கோர்வைகள் தரும் ஏற்ற இறக்கத்துடன் கூடிய லயமும் பார்வையாளர்களின் மனநிலையை ஓர் உன்னதமான தளத்தில் துயர் தரும் அனுபவத்தில் தூக்கி வைத்திருந்தது.*

நாடகத்தின் மிக முக்கியமான அம்சமாக இசையைக் குறிப்பிட வேண்டும். றொபேட்டும், சுகன்யாவும் தருகின்ற பாடல்களும், ஸ்வர வரிசைக் கோர்வைகள் தரும் ஏற்ற இறக்கத்துடன் கூடிய லயமும் பார்வையாளர்களின் மனநிலையை ஓர் உன்னதமான தளத்தில் துயர் தரும் அனுபவத்தில் தூக்கி வைத்திருந்தது. நாடகத்தின் அடி நாதத் தொனியினை மீட்டுகின்ற துன்பியலான சுகானுபவம் என்றே அதைச் சொல்ல வேண்டும். நாடகத்தில் பங்கு கொண்டு நடித்த நடிகர்கள், நடிகைகள் அனைவருமே தமது பாகங்களைச் சிறப்புறச் செய்திருக்கின்றார்கள். விதவைப் பெண்ணாக நடித்த சுபாங்கி, விதவையின் தாய் பாத்திரம் ஏற்று நடித்த சுதாஜினி, இன்னொரு தாய்ப்பாத்திரம் ஏற்று நடித்த சிறீரஞ்சினி, மற்றும் பெண் பாத்திரங்களாக நடித்தவர்கள் அனைவரும் பாத்திரத்தின் உணர்வு நிலையை உணர்ந்து வெளிப்படுத்தினார்கள். தாய்மார்களாக நடித்தவர்கள் பல்கலைக்கழக மாணவிகள் தான் என நம்ப முடியாத அளவிற்குப் பாத்திரங்களாகவே மாறி இருந்தார்கள். அதிகாரியாக நடித்த கமலநாதனின் நடிப்பும் அபாரம். என்.ஜி.ஒ.

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

*தமிழில் பல்வேறு வகையான அரங்கியல் பரிமாணங்கள் உருவாக்கம் பெறுகின்றன. ஆயினும் எல்லா அரங்கியல் முறைகள் அல்லது பாணிகளில் மனங்கொள்ளப்பட வேண்டுவது அது தரும் கலை அனுபவமே ஆகும். அதனை இழந்துவிட்டால் எந்தப் பரிமாணமும் அழகுபெற மாட்டா.*

அதிகாரிகளாக நடித்தவர்களினதும் நடிப்பாற்றல் மெச்சத்தக்கது. மொத்தத்தில் சகல பாத்திரங்களும் ஏற்று நடித்தவர்கள் அனைவருமே சோடை போகாமல் செய்திருந்தனர். சோடை போகாமைக்கு முக்கியக் காரணம் பாத்திரத்தெரிவு நேரியதாக அமைந்தமை.

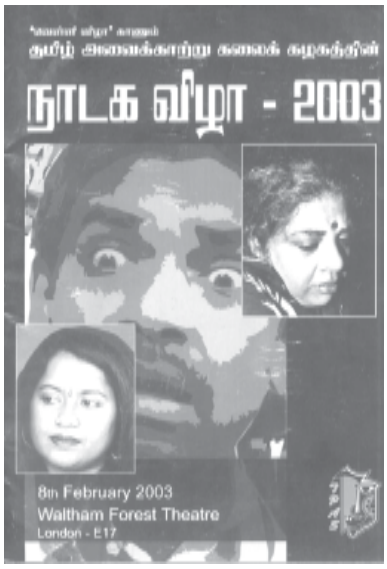
நாடகத்தின் மொழியாடலும், இறுதிக்காட்சியமைப்பிலும் இருந்ததொரு நெருடல் பற்றியும் குறிப்பிட வேண்டும். விதவைப் பெண்ணின் தாயாக நடித்தவர் மகளுடன் உரையாடும் போது இயல்பானதாகவும் பின்னர் தன்னையும் மகளையும் பற்றி அவையினர்க்குச் சொல்லும்போது தராதர மொழியில் எடுத்துரைப்பதும் சற்று நெருடலாக இருந்தது. இதிலே பாத்திரத்தின் இயல்புத்தன்மை கெட்டு விடுகின்றது. ஆரம்பத்தில் வரும் கட்டியக்காரன் கூட சாதாரண இயல்பு மொழியில் எடுத்துரைப்புச் செய்கையில் அங்கே தாயின் மொழிநடை இரண்டு நிலைகளுக்குள் மாறுவது பொருத்தமற்றது. இதிலே பாத்திரங்கள் முன்னைய நாடகங்கள் பலவற்றில் (இப்போதும் கூட) எடுத்துரைஞர்கள் போல மாறுகின்ற இயல்பற்ற தன்மையின் பாதிப்போ எனக் கருதக் கூடிய நிலையுள்ளது. பிரக்ஞை பூர்வமாக இது தவிர்க்கப்பட வேண்டும். நாடகத்தின் இறுதிக்கட்டத்தில் இளைஞர்கள் கூடி அணி நடை, கொடி பிடித்தல் என்ற பாங்கில் விடியலுக்கான எதிர்வு கூறல் என்ற பாங்கில் ஒரு வித செயற்கைத்தனம் தென்படுகின்றது உறுத்தலாக உள்ளது. புதைகுழிகளில் இருந்தும் காணாமல் போனவர்கள் சிலுவை தாங்கி மீளவும் நடப்பதாகவோ அல்லது அம்மா, அம்மா என்று கூவி அழைக்கின்ற குரல்களின் சேர்க்கை யாகவோ நாடகம் முடிந்திருந்தால் ஓர் இயல்பான இன்னும் விடியாத வாழ்வின் துயரங்களின் பெருமூச்சை எம்முன் எழுப்புகின்ற ஒன்றாக அமைந்திருக்கும். ஆனாலும் செயற்கைப் பாங்கான நம்பிக்கை தரும் முடிவை வலிந்து காட்டுதலையும் விடவும் கனதியான போர்க்கால வாழ்வின் துன்பியலை அதன் அனுபவங்களின் மொழியிலேயே உணர அனுமதிப்பது தான், உண்மையில் முடிவையும் மீறி எம்முள் காணத்துடிக்கின்ற இசையின் துயரோடிணைந்து நின்ற அனுபவம் தான், என்பதே உண்மை.

இறுதியாக ஒன்று, தமிழில் பல்வேறு வகையான அரங்கியல் பரிமாணங்கள் உருவாக்கம் பெறுகின்றன. ஆயினும் எல்லா அரங்கியல் முறைகள் அல்லது பாணிகளில் மனங்கொள்ளப்பட வேண்டுவது அது தரும் கலை அனுபவமே ஆகும். அதனை இழந்துவிட்டால் எந்தப் பரிமாணமும் அழகுபெற மாட்டா. உதாரணமாக, கல்வியூட்டல் என்பதே வறண்ட முறைமைக்குட்பட்டு விட்டது என்பதால் நாடக மயமாக்கலூடாகக் கல்வியூட்டல் என்கின்ற ஒன்று கல்வியியல் அரங்கு என்கின்ற ஒன்றைத் தோற்றுவிக்க அவ்வித அரங்க முறைமை கலாபூர்வமற்றதாக அமைந்து விட்டால் வறட்சிக்கு மேல் வறட்சியாகி விடும். அதைப்போலவே சடங்கில் இருந்து நாடகம் தோன்றியது என்பதற்குச் சடங்கை மையப்படுத்திய உணர்வு நிலையை உருவெழுச்சியே நாடகம் என்ற ஒன்றாக மாற்றிக் காண்பதும் காட்டுவதும் தவறான அணுகு முறையாகும். இவற்றில் சில வெற்றி பெற்று விட்டால் அதையே தொடர்ச்சியாகப் பற்றிப் பிடித்துக் கொள்வதாக மாறி ஒரே பாணிக்குள், முறைமைக்குள் சிறைப்படுத்தி விடும். இவ்வாறான ஒரே பாணிக்குள் சிறையுண்டு விடாமல் புதிய தளங்களில் மாற்றங்களை உள்வாங்கி நகரும் வல்லவராக குழந்தை. ம.சண்முகலிங்கம் காணப்படுகின்றார். போர்க்கால துயரங்களின் அழுத்தம், சமாதானத்திற்கான அரங்கு என்ற ஒன்றை நோக்கி அவரை இட்டு வந்திருப்பதற்கான ஒன்றாக அவரது 'ஆர்கொலோ சதுரர்' பேசப்படுகின்றது. அதைப்போல தேவானந்தும் புதிய தளங்கள் நோக்கிய, புதிய அனுபவங்கள் நோக்கிய தேடலுக்குத் தம்மை அர்ப்பணித்து நாடகத்தை ஒரு சமூக வாழ்வியலுக்கான இயக்கமாக மாற்றி முன்னெடுக்க வேண்டும் என்பது எனதும் காலத்தினதும் வேண்டுகோள் ஆகும்.

*ஈழத்தின் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க கவிஞர் வில்வரத்தினம்*

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

பதிவு -2




# தமிழ் அவைக்காற்று கலைக் கழகத்தின் நாடகவிழா 2003

ஏ.ஜே. கனகரத்தினா

**அவைக்காற்றுக் கழகம்ஃ ஓர் குறிப்பு**

70களின் பிற்பகுதியிலே தோன்றிய அவைக்காற்று கழகம் இன்று இங்கிலாந்திலே முனைப்புடன் செயல்பட்டு வருகின்றது என நண்பர் சாந்தகுணம் கூறியதும் மகிழ்வுற்றேன். அந்த உந்தலிலே கடந்த காலத்தை மீட்கத் தொடங்கினேன்.

பாலேந்திரா, ஆனந்தராணி, நிர்மலா நித்தியானந்தன் போன்ற கலைஞர்களின் உற்சாகத்தினாலும், உழைப்பினாலும் தான் அவைக்காற்று கழகம் தோன்றியது. அதன் முதல் அளிக்கையாக ரென்னஸி வில்லியம்ஸின் "கண்ணாடி வார்ப்புகள்" வீரசிங்கம் மண்டபத்தில் மேடையேறியதாக ஞாபகம். அது பரவலாக பாராட்டு பெற்றதுடன், கொழும்பிலும் பின்னர் வெற்றிகரமாக மேடையேறியது. இலங்கை வானொலியிலும் அது ஒலிபரப்பப்பட்டது. கண்ணாடி வார்ப்புகளைத் தொடர்ந்து, இந்திரா பார்த்தசாரதியின் மழை", பிரக்ற்டின் "யுகதர்மம்", லோர்காவின் "ஒரு பாலைவீடு" போன்ற நாடகங்களும் மேடையேற்றப்பட்டன.

அவைக்காற்று கலைக்கழத்தின் செயல்பாடுகள் யாழ்ப்பாணத்திலேயே சில சர்சசைகளையும் கிளப்பிவிடத் தவறவில்லை. யாழ்ப்பாணத்தில் முளைவிட்ட நாடகங்களைப் புறக்கணித்து, அந்நிய நாடகங்களை அது மேடையேற்றி வருவதாக அதன் மீது கணை தொடுக்கப்பட்டது. கிணற்றுத் தவளைகளின் கூச்சலைப் பொருட்படுத்தாது, அவைக்காற்று கலைக்கழகம் தனது பணியைத் தொடர்ந்தது. இன்று யாழ்ப்பாணத்தில் நாடகத்துறையில் ஓர்வகை விழிப்புணர்ச்சி தோன்றியிருக்கிறதென்றால் அதற்கு வழி வகுத்தவர்களில் அவைக்காற்று கழகத்திற்கும் வரலாற்றுப் பங்குண்டு என்பதை பக்கச்சார்ப்பற்றவர்கள் பொதுவாக ஏற்றுக் கொள்வர்.

*இலண்டனில் இயங்கிவரும் இவ்வமைப்பு பிப்ரவரி 2003இல் நாடகவிழா ஒன்றை நடத்தியது. அவ்விழாவில் வெளியிட்ட சிறுவெளியீட்டிலிருந்து இப்பகுதி நன்றியுடன் மறுவெளியீடு செய்யப்படுகிறது.*

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