



யாழ்ப்பாணத் தமிழ் நாடக
அரங்கு

- விமர்சனக்கட்டுரைகள் -



கந்தையா ஸ்ரீகணேசன்

யாம்ப்பாணத் துமிழ் நூடக அரங்கு

—விமர்சனக் கட்டுரைகள்—

கந்தையா ஸ்ரீகணேசன்

ஆங்கில விரிவுறையாளர்
யாழ்ப்பாண பல்கலைக் கழகம்
வவுனியா வளாகம்
வவுனியா, இலங்கை.

வவுனியா கலை இலக்கிய நண்பர்கள் வட்டம்.

Title : YARIPANA THAMIL NADAKA ARANGU
VIMARSANA KADDURAIKAL

Subject : Critical Essays on Drama

Author : Kandiah Shriganeshan

No.of Pages : 121

Paper : 80gsm

Types : 11point

Price : Rs.100/-

Printed by : On-Line Publishers (Pvt) Ltd.
Vavuniya.

Published : Circle of Arts & Literary
Friends, Vavuniya.

Copy Right : Author

First Edition : Nov., 1997.

Cover design : M. Rathakirishnan

நாடக உலகுடன்
எனைப் பிள்ளித்து
உலகப் பார்வைக்கு
வித்திட்ட
என் அன்புக்குரிய
ஆசிரியர்களுக்கு
இந்நூல் சமர்ப்பணம்.



கலாரிதி சி. மெலங்குரு



குழந்தை ம. சங்முகலிஸ்வம்

யாழ்ப்பாணத் தமிழ் நாடக அரங்கு

விமர்சனக் கட்டுரைகள்

உள்ளடக்கம்

* முன்னுரை	01
* என்னுரை.....	10
* கலாநிதி சி. மெளனாகுருவின “விடவு”	15
* காலத்தை வென்று நிற்கும் “மண்ணமந்த மேனியா”.....	21
* ஈழத்துச் சிறுவர் நாடக வரிசையில் மேலும் ஒன்று “வெள்ளைப் பூராக்கள்”.....	26
* கிளிவிநாச்சி மக்கள் முகம் கொடுக்கும் தண்ணீரிப் பிரச்சினை-இரு அரங்க நிகழ்வுகள்.....	34
* கலையில் பரிஞ்ஞமிக்கும் மனிதம் -நாடக நெறியாளர் எஸ்.ரி.அரங்க.....	38
* ஈழத் தமிழ்நூலுக்கென்று ஓர் இசை நடனப் பாரம்பரியம்.....	43
* ஒரு நாடகவியலானின் குறிப்பேட்டுவிருந்து “நாடக அந்தளைகள்”.....	47

* ஒரு நாடகவியலான் தன் குருவுக்கு எழுதிய காலத்திலிருந்து “நாடக அந்தளைகள்”.....	52
* “உயிர்த்த மனிதர்கள்து” - ஒரு குறிப்பு.....	60
* குழந்தை ம. சண்முகவியங்கத்தின் “அன்னை இட்ட தீ”.....	65
* பாரம்பரியமும் நவீனத்துவமும் நமது நாடக வளர்ச்சியில் இன்று இது ஒரு பிரச்சினையா?.....	69
* யார்க்கெடுத்துரைப்பேன் - ஒரு நாடக அரங்கியல் பார்வை.....	79
* யாழ்ப்பாணத் தமிழ் நாடக அரங்கு - அண்ணமைக்கால போக்குகளும் வளர்ச்சிகளும்.....	87
* அரங்கியல் காண்பியங்கள் - மரபும் மாற்றமும்.....	93
* 20 ம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாடகப் போக்குகள்.....	100
* ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்க வளர்ச்சியும் வடக்கு சிழக்கு மாகாணத் தமிழ்மொழித் தினவிழா நாடகங்களும்	104
* ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்க வளர்ச்சிகளும் நாடக முறையைகளும்.....	110
* Appendix Modern Trends in Sri Lankan Tamil Theatre.....	116

முன்னுரை

வாழ்வியா கலை இலக்கிய நண்பர்கள் வட்டம் தோற்றும் பெற்று ஆறாவது மாதத்தில் குறுக்குறு நடைபோடும் தருணம் இது. இந்த வளர்ச்சியே பெருமிதம் தருவது. சிறிய தள்ளாட்டங்கள் எங்காயினாம் தெரியினும் வளர்ச்சியை நோக்கியிது அது என்பதால் அச்சத்தை விளைப்பதில்லை. குறுகிய சுயநல் நோக்குகளின்றி இயங்குவதால் பல தரப்பட்ட சக்திகளின் ஒத்துழைப்புடன் எங்களால் முன்னேற முடிசிறது.

இந்த வேளையில் முதலாவது வெளியீடு ஒன்றை குறுகிய காலத்தில் பிரசவிக்க முடியுமாயிருப்பது ஆச்சரியத்தை பிறப்பிக்காது போகுமா? வெவ்வாறாயினும் மாதாந்த பெளர்ணமிக கருத்தாடல் அரங்குகளில் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட ஆய்வுரைகளைக் கொண்டு குறைந்தது ஒரு வருடத்தின் பின் நூல் ஒன்றை வெளியிட வேண்டும் என்ற திட்டம் இருந்தது மெய். நினையாப் பிரகாரம் வாழ்வியா கலை இலக்கிய நண்பர்கள் வட்ட (இனி வ.க.இ.ந.வ.) ஸ்தாபகர்களில் ஒருவராகிய நண்பர் க.ஸ்ரீ கணேசன் தனது யாழ்ப்பாணத் தமிழ்நாடக அரங்கு விமர்சனக் கட்டுரைகள் என்ற நூலை வ.க.இ.ந.வ. ஊடாக வெளியிட முன்வந்ததன் வாயிலாக இந்தச் சாதனையைச் சாத்தியமாக்கிவிட்டார்.

இது எமது முதலாவது வெளியீடு என்றவகையில் வ.க.இ.ந.வ.பற்றிச் சில குறிப்புரைகள் இங்கு அவசியமானதாகும். வாழ்வியாவில் ஏற்கனவே முத்தமிழ் கலாமன்றம், வள்ளுவர் கலை இலக்கிய மன்றம், தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவை போன்றன இயங்கி வருவன். இவை

தவிர வேறு பல தளங்களிலும் கலை இலக்கிய அமைப்புகள் செயற்படுகின்றன. இவையொவ்வொன்றும் தத்தமக்குரிய கொள்கை கோட்டாடுகளுடன் இயங்குபவை. இவையனைத்திலும் தீவிரமாயச் செயலாற்றும் கலை இலக்கிய கர்த்தாக்கள் ஒன்றுகூடிக் கருத்துப் பரிமாற்றம் நிகழ்த்துவதற்கு ஏற்ற அமைப்பாகவே வ.க.இ.ந.வ. தொடங்கப்பட்டது.

வெவ்வேறு அமைப்புகளில் பற்றுடையவர்களும் இங்கே அவற்றைக் கடந்து கலைத்துவஞ் சார்ந்த பொதுப் பிரச்சினைகளை அலசுவோம். இத்தகைய திறந்த விவாதத்தை அனைவரும் நண்பர்கள் என்ற கோதாவிலிருந்து தொடங்குவதால் கருத்தியல் வேறுபாடுகள் மோதல்களாக மாறுவதில்லை.

பொதுவாக இன்று சர்வவியாபகமாய் நிலவும் மூவகையான கருத்தியல் போக்குகளும் வ.க.இ.ந.வ.இனுள் உண்டு. இன்று பண்பாடு நசித்துப்போய், மானுடம்· சிதைந்து வரும் நிலையில், கடந்துபோன பொற்காலங்களில் செவ்வியல் கலை இலக்கியப் பண்புகளை மீட்டுருவாக்கம் செய்வதன் மூலமாகவே மனிதத்தை மலர்விக்க முடியும் என்ற பிரிவினர் ஒருவகையினர். “பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும் வலுவல, கால வகையினானே” எனத் தேர்ந்து, கடந்து போனவற்றை மீட்குழியாதெனத் தீர்மானித்துப் பழையவற்றை ஒதுக்கிவிட்டு. சர்வதேச அரங்கில் ஏற்படும் மாற்றங்களை உள்வாங்கி, மானுடத்தை வெற்றிகொள்ள வைக்க முன்னேற்றுவோம் எனும் பிரிவினர் இன்னொரு வகையினர். சமகால மக்களின் தேவைகளை முதன்மைப்படுத்தி. அதற்கு உதவும் மரபின் பலங்களையும் புதிய சீந்தனைகளின் வீச்சையும் இணைத்துப் புதிய பண்பாட்டுக்காக உழைப்பதன் வாயிலாக மானுடம் வெல்லக் குரல் கொடுப்போம் என இயங்குகிறவர்களும் இங்கே உள்ளனர். இந்த முத்தரப்பினர் தவிர, தமக்கான கருத்தியலை இனிமேற்றான் உருவாக்க நாட்டங்கொண்டு வருவோரும் உண்டு.

தமது கருத்தியல் வெற்றி பெறத் தத்தமது அமைப்பின் அத்தியாவசியத்தை உணர்வு பூர்வமாக வலியுறுத்த

விரும்புகிறவர்களும் வருகிறார்கள்: நிறுவனங்களே கூடாது, சுகல அமைப்புகளும் நொறுக்கப்பட வேண்டியவையே என என்னும் இரவர்களும் உள்ளார்கள். இக் காரணத்தால் வ.க.இ.ந.வ.இறுக்கமான நிறுவன வடிவமாகவும் இல்லாமல், உருவமற்ற பின்டமாகவும் இல்லாமல், நெகிழ்ச்சித்தனமையுடன் செயலாற்றி முன்னேற்றும் ஒரு அமைப்பாக உள்ளதெனலாம். இங்கே கருத்து மோதல்கள் இடம்பெறுவதில்லை. கருத்துப் பரிமாற்றமே பிரதான குறிக்கோள் என்பதை அனைவரும் உணர்ந்தே இணைந்திருக்கிறோம். எத்தகைய கருத்தியல் வேறுபாடுகள் இருப்பினும், அனைவரும் மக்கள் நலநாட்டம் உடையவர்கள் என்பதை இனங்கண்டிருக்கிறோம். சமூக உறவுகளில் பல சந்தர்ப்பங்களில், கலைஞர்களுக்கேயுரிய முனைப்புடன், அதிகாரத்துவங்களுக்கு எதிராக ஒவ்வொருவரும் போராடியுள்ளோம் என்பதால் எல்லோரும் நண்பர்களாய்க் கைகோர்த்துள்ளோம். ஆதலில் ஒவ்வொருவரது நிலைப்பாடுகளின் நியாயப்பாடுகளைக் கலை இலக்கியப் பிரச்சினைகளினாடாக வெளிப்படுத்தவே வ.க.இ.ந.வ.இணை ஒரு களமாக உருவாக்கி எல்லோரும் சமபலத்தோடு இணைந்து செயலாற்றுகிறோம். இத்தகைய ஒரு அமைப்பு வவுனியாவுக்கு மட்டும் தேவையானதும், சாத்தியமானதும் என்பதற்கில்லை. இன்று தமிழ்னத் தேசியம் எதிர்நோக்கியுள்ள இக்கட்டான சூழலில் இத்தகைய ஒன்றுபட்ட செயற்பாடு எல்லாத் தளங்களிலும் வேண்டப்படுவது இது காலத்தின் கட்டாயம். கலைஞர்கள் தீர்க்கதறிசிகள் என்ற வகையில் (அதன் எல்லைப்பாட்டுக்குள் அடங்கிய அளவில்) இத்தகைய ஒரு ஒன்றுபட்ட செயற்பாட்டில் எங்களால் முன்னேற முடிகிறது. எமக்குள்ளே யார் பெரியவன், யார் சாதனையாளன், யார் வெல்லபவன் என்ற பேதங்கள் இல்லை. மக்கள் வென்றால் நாமும் நிமிர்வோம்; மக்கள் சாய்ந்தால் நாமும் மடிவோம். இத்தகைய எமது நிறுவன அமைப்பு, மாதாந்த வெற்றிகரமான கருத்துப் பரிமாற்றக் கருத்தாடல் ஒன்றுகூடல் என்ற சாதனையோடு, மற்றுமொரு சாதனையாகப் பிரசரகளத்திலும் இன்று துணிச்சலுடன் கால்பதித்துள்ளது. பிரசரத்துறையிலும் வெற்றி பெறுவோம் என்ற திடமான நம்பிக்கை எமக்குப் பரிபூரணமாய் உண்டு.

இனி, நண்பர் க.பூர்வீகனேசனின் இந்த நூல் குறித்து: தானே தனக்குள் பூரண விளக்கங்களுடன் நூல் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ள காரணத்தால் அதிகமாய் இங்கே நேரத்தை நான் முடக்கிவிடக் கூடாதுதான். ஆயினும் சில விடயங்கள்.

அதென்ன வவுனியாவிலிருந்தபடி, யாழ்ப்பானைக் கனவுகள்? “யாழ்ப்பானைத் தமிழ் நாடக அரங்கு-விமர்சனக் கட்டுரைகள்” என்ற இந்த நூல் யாழ்ப்பானைத் தமிழ் நாடக அரங்கையே படம் பிடித்துத் தருவதால் அப்படி! இப்போது வவுனியாத் தமிழ் நாடக அரங்கில் ஆசிரியரே காத்திரமான செயற்பங்கை ஆற்றுகிறார் என்ற வகையில், எதிர்காலத்தில் வவுனியா அரங்கு குறித்த நூல் ஒன்றை அவரிடம் வேண்டி நிற்போம்.

என்பதுகளில் யாழ்ப்பானைத் தமிழ் நாடக அரங்கை “நாடக அரங்கக் கல்லூரி” புதிய பாணியில் ஆற்றுப்படுத்திக் கட்டமைத்தபோது அதன் ஒரு உறுப்பினராகச் செயலாற்றியவர் க.பூர்வீகனேசன். “நாடக அரங்கக் கல்லூரியின்” அதிபர் குழந்தை ம. சண்முகவிங்கமே யாழ்ப்பானைத் தமிழ்நாடக அரங்கை இன்றைய கருத்தியலுக்கு அமைவாக விருத்தி செய்த (இன்றைய செல்நெறியின்) பொறுப்பாளி என்பார் பேராசரியர் கா. சிவத்தம்பி (“மல்லிகை முகங்கள்”). இந்தப் புதிய செல் நெறியின் வீச்சு க. பூர்வீகனேசனிடம் நிறையவேயுண்டு.

இன்று “நாடகமும் அரங்கியலும்” உயர்தரக் கல்வியிலிருந்து பல்கலைக் கழகங்கள் வரை புதுதப்பட்ட புதிய பாடநெறி என்பதால் அது தொடர்பான பாடப் புத்தகங்கள் ஏராளமாக வந்தபடியுள்ளன. வெறும் பாடப் புத்தகமாக இல்லாமல், இந்தப் பயில்நெறிக்கு நிறையவே உதவும் சாதகங்களைக் கொண்டிருக்கும் அதேவேளை, முற்றிலும் வேறுபட்ட ஒரு வடிவில் இந்த நூல் அமைந்துள்ளது. ஒரு நாடகவியலாளன் அரங்க நிகழ்வுகள்

குறித்து எவ்வாறு விமர்சிக்க முடியும் என்பதற்கு இந்த நூல் சிறந்த எடுத்துக் காட்டிய அமையும். ஏறத்தான்: மூன்று தசாப்தங்களின் அரங்கியல் வளர்ச்சி யாழ்ப்பானைப் பின்னணியை மையமாகக் கொண்டு ஆலசபிபட்டுள்ளது. முப்பது வருடங்களும் யாழ்ப்பானைமுந்தான் எல்லையில்கூடும் என்றில்லை; இந்த மையத்துக்கு வேண்டிய வகையில் ஆங்கில-ரூபம்-ஜெர்மன்-பிரெஞ்சு போன்ற பல்தள அரங்கியல் சிந்தனைகளும், இரண்டாயிரம் வருடச் சிந்தனை வளர்ச்சியும் உள்வாங்கப்பட்டுள்ளதை அவதானிக்க முடியும்.

அத்தகைய உள்ளடக்கங்கள் குறித்து மீளவும் இங்கே சொல்லப்படுதல் அவசியமற்றது. வெவ்வேறு நிகழ்வுகளுக்கான விமரிசனங்கள் இவை என்பதால், கட்டுரைகளில் பல சந்தர்ப்பங்களில் கூறியது கூறல் உண்டு. அது தவிர்க்கவியலாதது. ஒவ்வொரு விமர்சனத்தையும் முழுமையாக அதற்குரியது எனப் பார்க்கவேண்டும் என்பதால் கூறியது கூறல் இங்கே வழுவல்ல.

என்பதுகளில் அரங்கியல் சிந்தனை வீச்சால் புடம்போடப்பட்டவர் என்ற வகையில் அதற்குரிய கருத்தியல் சாய்வுடன் நண்பர் க. பூர்வீகனேசன் தனது விமரிசனங்களை முன்வைத்திருப்பதை அவதானிக்கலாம். அரங்கியல் தொடர்பான தனது கருத்தியல் நோக்கிலிருந்தே அவர் விமர்சனங்களைச் செய்திருக்க முடியும். கருத்தியல் சாய்வில்லாத “நடுநிலை விமரிசனம்” என்பது வெறும் சாலம். இன்றைய ஏற்றத்தாழ்வான சமூக அமைப்பில் ஒவ்வொரு தர மட்டத்தினரும் தத்தமக்கான பார்வைக் கோணத்திலிருந்தே வாழ்வையும் பிரபஞ்சத்தையும் தரிசிக்கின்றனர். இத் தரிசிப்பே கருத்தியலைக் கட்டமைக்கிறது. இக் கருத்தியலுக்கு அமைவாகவே விமரிசனம் உருவாகும்.

அத்தகைய விமரிசனங்களை முடிந்த முடிவான சோதனைகளாக ஆக்காமல், அடுத்தவரின் கருத்து வீச்சுக்களை, சிந்தனைக் கிளர்ச்சிகளை எழுப்பிவிடுவது இந்த நூலின் வெற்றி எனலாம். விவாதத்தை கிளர்த்தும் வகையிலான

கருத்துக்கள் பல இங்கே உறைந்துள்ளன. உதாரணத்துக்காக ஒன்றிரண்டைத் தொட்டுக் காட்டலாம்.

அறுபதுகளின் பிற்குறிலிருந்து முனைப்புற்ற காவியபாணி நாடகங்களின் போதாமையைச் சுட்டும் விமரிசனம் ஆழ்ந்து நோக்கப்பட வேண்டியது. ஆசிரியர்தன் குழுவுடன் சந்தேகத்தை எழுப்பி விவாதிக்க விரும்புகின்ற கருத்து அது. அரங்கியல் வரலாற்றில் காவியபாணி நாடகங்களைக் கடந்து பல வடிவங்களுடாக விடுதலை அரங்கு நோக்கி வளர்ந்துள்ளோம் என்பது சரி. அடுத்துள்ள கோட்டப்பாட்டாளர்கள் காவியபாணியின் சில போதாமைகளாலே தான் புதிய வளர்ச்சிக் கட்டத்தை எட்டியிருப்பார்கள். ஆயினும் இங்கே ஆசிரியர் எழுப்பும் பிரச்சினை காவியபாணியின் மிகச் சாதகமான அச்சத்திலேயே கைவைப்பதாயுள்ளது. இராவணேசன் ஆட்டத்துடன் ஆலை முதலாளி வருவது ஒரு சிதைவாக இல்லையா என்று தனது குருவிடமும் எங்களிடமும் கேள்வியை எழுப்புகிறார் ஸ்ரீகணேசன். அந்தக் காட்சிப்படிமம் ஆண்டாண்டுகால அதிகார வைப்பின் ஆங்காரக் கோலம் - ஆயிரந்தல்லயோடு ஆடி வந்தாலும் முடிவில் வீழ்ந்துவிட நேரும்; விழ்த்திவிடமுடியும் என்று பார்வையாளரைக் கிளர்ச்சிகொள்ள இந்தப்படிமம் தூண்டாதா? வீழ்த்திவிட முடியும் என்று அந்தக்கால நாடகங்கள் ஓவ்வொன்றும் தீர்ப்புக் கூறுவதையும் விமர்சனத்துக் குள்ளாக்குகிறார் ஆசிரியர். பார்வையாளர்களும் அரங்கின் பங்களிகளாக வந்துவிட்ட இன்றைய குழலில் தீர்வை யார் யாருக்குத் தூக்கிக் கொடுப்பது? அதை விடுவோம். நடிகர்களும் பார்வையாளர்களும் சமகால இருப்பைக் கேள்விக்குள்ளாக்குவும் மாற்றத்தை விளைப்பதற்கான செயலாக்கக் கிளர்ச்சியைக் கொள்வதற்கும் “இராவணேசன்-அதிகாரக் கும்பல்” படிமம் கைகொடுக்காதா? விவாதிக்க வேண்டிய விடயந்தான். இங்கே ஆசிரியரும் கேள்வியையே எழுப்பியுள்ளார். ஆராய்வோம். எனினும் “நாட்டார் கூத்துக்களின் கலைவிதிகள் புதிய உள்ளடக்கங்களைப் பேசுவதற்கு கலைத்துவ ரீதியில் அதிகம் வெற்றியைத் தராததால்” எழுபதுகளில்

மோடிப்படுத்திய பாணியை நாடவேண்டியிருந்ததென இங்கே ஆசிரியர் கூறுவது சர்ச்சையை ஏழுப்பும். பின்வந்த வளர்ச்சி நிலைகளில் நாட்டார் கூத்துக்களில் தாக்கம் கணிசமாயுள்ளதை ஆசிரியரே சொல்லத் தவறவில்லை. பின் எப்படி அன்றைய நிலையில் வெற்றியைத் தரவில்லையெனக் கூறமுடியும்? “கந்தன் கருணை”, “குழியியம்”, “ஙங்காரம்” போன்ற நாடகங்கள் அன்றைய நிலையில் வெற்றி பெறவில்லையெனக் கூறவிட முடியுமா?

வடிவமற்ற வளர்ச்சி கலைத்துறை வரலாற்றில் தவிர்க்க முடியாதது. மனித வாழ்வு மாற்றங்களுக்குள்ளாவது. மாறிய புதிய உள்ளடக்கங்களாகிய புதிய வரலாற்றுச் சூழலுக்கு அமைவான புதிய வடிவம் அவசியமானது. இதனை மறந்து புதிய வடிவத்துக்காக வடிவத்தைத் தேடும் “வடிவவாதம்” தோல்லியையே தழுவும். வடிவவாதம் தோன்றும்போது அங்கே மக்களைப் பிரிந்துவிடுகிறோம் என்பது பொருள். இந்நூலின் விமர்சனங்களுடாக அத்தகைய ஒரு கட்டத்தை ஆசிரியர் காட்டுகிறார். புதிய வடிவங்கள் மாபெரும் வெற்றிபெற்ற நிலையில் வடிவங்களுக்காகவே அந்த மக்கத்தான் வரவேற்று என்ற மயக்கம் வந்துவிட்டதுபோலும்: “உயிர்த்த மனிதர் கூத்து”. அத்தகைய கலைத்துவ உச்சத்துடன் படைக்கப்பட்ட உன்னத வடிவம் என ஆசிரியர் கூறுகிறார். கூறிய மறுசண்மே அது எதிர்பார்க்கப்பட்ட வரவேற்றபை மக்கள் மத்தியில் பெறவில்லையென்பதையும் கூறவிடுகிறார். மக்களுக்கு கலையின் உன்னதம் தெரியாதா? இல்லை. அது உன்னத தூய கலைத்துவவாதிகளுக்கானது-மக்களுக்கான கலைவடிவமாய் அதனையே மாற்றிக் கொடுத்தால் மாபெரும் வெற்றிதேடிவரும். வந்தது. “மானுடம் சுடரும் ஓர் விடுதலை” மக்களுக்கான வடிவமாய் “உயிர்த்த மனிதக் கூத்து” என்ற நாடகத்தை மாற்றியபோது, மக்கத்தான் வரவேற்றபை பெற்றது அந்த நாடகம். அதுவே மக்களுக்கான உன்னத கலை.

ஏற்கனவே கடக்கப்பட்ட வடிவங்கள் மீளத் தோன்றுவது சாத்தியமேயில்லை என்பதில் ஒரளாவில்

உண்மையுண்டு. அதேவேளை முற்றாக அவை அழிந்தும் போய்விட முடியாது. தொன்மங்களாக இந்த வடிவங்களும் உறைந்துள்ளன. அற்புதமான ஒரு படைப்பு மக்களைச் செயலாக்கம் கொள்ளச் செய்வதற்காக வேண்டியபொழுதில் அதனைப் பயன்படுத்தத் தவறாது. பழையது என்பதற்காக முழுமையாய்ப் புறக்கணித்துவிட முடியுமா? வரலாற்று நிரப்பந்தத்தால் ஒரு அவசியத்துடன் தோன்றித் தனது காலத்து மக்கள் மனங்களைக் கிளர்த்தியவை தொன்மங்களாகி பிற்கால மக்களின் நன்விலி மனங்களில் புதைந்திருந்து நீரு பூத்த நெருப்பின் சாம்பலைக் கலைத்திட அவை பயன்படும். புதிய வடிவத்துடன் இணைந்துதான் மீளவருகை அமையும். “‘எந்தையும் தாயும்’ எனும் குழந்தை ம. சண்முகவிங்கத்தின் நாடகம் யதார்த்த மோடியில் அமைக்கப்பட்டாலும் மோடிப்படுத்தப்பட்ட பாணியிலும் காட்சிகள் அமைக்கப்பட்டன. இவ்வகையில் (Modified Realism) தனது தேவையை மீண்டும் பறைசாற்றியது” எனக் கூறும்போது ஒரு தேவை யதார்த்தத்தை மீளவருகைக்குட்படுத்தும் (புதிய இணைப்போடுதான்) என்ற உண்மையை ஏன் மறுக்கிறார்? இதுவும் விவாதத்துக்குள்ளாகக் கூடிய கருத்தே.

இந்த விமர்சனங்களினாடாக மூன்று தசாப்பதங்களின் அரங்கியல் வளர்ச்சியையும் காண முடிவது ஒரு நல்ல அம்சம். ஆயினும் இது ஒரு நாடக வரலாற்று நூல் இல்லை என்பதால் கறாரான வரலாற்றைத் தேட முடியாது. முக்கியமான மாற்றப் போக்கை நிகழ்த்திய அரங்குகளே திறனாய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டுள்ளன.

எழுபதுகளில் கொழும்பில் மோடிப்படுத்திய புதியபாணி தமிழ் நாடகம் தோற்றம் பெற்ற உடனேயே அப்புதிய பாணியான நாடகம் ஒன்று யாழ்ப்பாணத்தில் உருவாகியிருந்தது. இது ஒரு பிரதான மாற்றப்போக்கு என்பதால் இந்த முன்னுரையில் சுட்டப்படுவது அவசியமாகிறது. “காலையடி மறுமலர்ச்சி மன்றத்” தயாரிப்பு அது. காலைச்

சந்திரன், காலைத் தேவன் ஆகியோரால் வழுதப்பட்ட “காகிதப் புலிகள்” என்ற அந்த நாடகம் பண்டத்தரிப்புக் கிராமம் ஓன்றில் 1973 இல் தோன்றி யாழ்ப்பாணத்தின் பல கிராமங்களிலும் மேடையேற்றப்பட்டிருந்தது. ஓரிரு வருடங்களுக்குள் ஜம்பதுக்கு மேற்பட்ட மேடையேற்றங்களை அது கண்டிருந்தது. பேராசிரியர் க. கைலாசபதி தனது கட்டுரையொன்றில் “காகிதப் புலிகள்” ஏற்படுத்திய இத் தாக்கம் குறித்து எழுதியுள்ளார். 1982இல் பாரதி நூற்றாண்டை ஒட்டி “மீண்டும் பாரதி” எனும் தலைப்பில் சிறு மாற்றங்களுடன் இந்த நாடகம் மேடையேறியிருந்தது. காகிதப் புலிகளுக்கு பின்னரே மாவை நித்தியானந்தனின் “தேர்த்திருவிழா” என்ற நாடகத்தின் மூலமாக புதிய பாணியைக் கிராமங்களுக்கு எடுத்துச் சென்றது.

அவ்வாறே, நாடக அரங்கக் கல்லூரி யாழ் நகரில் புதிய அரங்கியல் வளர்ச்சியைத் தோற்றுவித்த சில வருடங்களின் பின் வி.எம். குருராஜா, கிராமங்களுக்குக் கொண்டுசென்று பெருந்தாக்கங்களை ஏற்படுத்தினார். அதன் பின்னரே சிதம்பரநாதனின் கிராமங்களுக்கான வருகை அமைந்திருந்தது.

ஒரு விமர்சன நூலில் அந்த நாடகங்களுக்கு ஏன் முக்கியத்துவம் தரவில்லை என்று கேட்டுவிட முடியாது. இந்த நூலின் நோக்கம் அதுவல்ல. பல வரலாற்றுத் தகவல்களைக் கொண்டிருக்கும்போது இத்தகைய குறிப்புகளையும் சேர்க்கலாம் என்ற என் ஆசையால் அறையலுற்றேன். இந்த நூல் தன்னாவில் பெற்றிருக்கும் நிறைவு விதந்துரைக்கத்தக்கது.

இந்த நூலின் தாக்கம் குறித்து இனி உங்களுடைய விமர்சனத்தை எதிர்பார்க்கிறோம்.

நன்பர்கள் சார்பாக

ந. இரவீந்திரன்

(விவரியாளர், வவுனியா கல்வியியல் கல்லூரி)

வவுனியா கலை இலக்கிய நன்பர்கள் வட்டம்

தினகரனில் வெளிவந்த கலாநிதி சி. மௌனகுருவின் 'ஸமத்து தமிழ் நாடக அரங்கு' எனும் கட்டுரை அவர்பால் எண்ணை நாட்டம் கொள்ள வைத்தது. அவரோடு மேற்கொண்ட இலக்கியவிவாதங்கள் 1984இல் பலாவி ஆசிரியர் கலாசாலையில் 'உறுதி' எனும் நாடகத்தினை எழுதி மேடையேற்ற வழி சமைத்தது.

என்னுரை

"யாழ்ப்பாண தமிழ் நாடக அரங்கு-விமர்சனக் கட்டுரைகள்" எனும் நூலினை தமிழ் நாடக அரங்க ஆவலர்களுக்கு தொகுத்து வழங்கும் இக் கட்டத்தில் எனது நாடக ஈடுபாட்டின் பின்னணியை பதிவு செய்ய விரும்புகின்றேன்.

மானிப்பாய் இந்துக் கல்லூரியில் ஜாலை 4ம் திகதி நடைபெறும் ஸ்தாபகர் தினவிழா நாடக விழாக்களும், திறந்தவெளியில் பங்கு கொண்ட சாரணர் பாசனைத் தீ ஆற்றுகை நிகழ்வுகளும் எனது ஆரம்ப கலை உலகப் பின்னணியாக அமைந்தன. இன்னுயில் சிவகாமி அம்மன் கோவில் வீதியில் எனது ஊரவர் நிகழ்த்திய 'வள்ளி திருமணம்', வைரமுத்துவின் 'மயான காண்டம்' என்பன நாடக ஈர்ப்பை கூட்டியது. 'பண்டார வன்னியன்' நாடகத்தில் யுவெல் துரையாக வேடமேற்ற ஆரம்ப பள்ளிப் பராயத்து நாடக முயற்சிகளும் நாடகத் தாகத்தினை அதிகரிக்கச் செய்தது.

யாழ் தொழில்நுட்பக் கல்லூரியில் பெற்ற ஆங்கில இலக்கியப் பரீட்சயமும், விரிவுரையாளர் செ. கனகநாயகம் அவர்கள் அறிமுகப்படுத்திய சேக்ஸ்பியர், பேனாட்சோ, இப்ஸன், செக்கோவ், பிரெக்ற் ஆசிய மேலைநாட்டு நாடக இலக்கியங்களும் நாடக அரங்கு பற்றி அறியும் ஆவலைத் தூண்டியது. ஸமத்து இலக்கியப் பரப்பில் பேராசிரியர் க.கைலாசபதி செலுத்திய தாக்கமும் வீச்சும் நவீன தமிழ் இலக்கியத்தின் மீது ஆர்வத்தை ஏற்படுத்தியது. என்பதுகளில்

1985இல் ஸமத்து நாடக உலகிலும் அரசியலிலும் பெரும் பரப்பை ஏற்படுத்திய குழந்தை ம. சண்முகவிங்கத்தின் "மண் சமந்த மேனியர்" மக்கள் மத்தியில் நாடகம் செலுத்துக்கூடிய செயல் தாக்கத்தை கண் முன்னே நிறுத்தியது. மக்களது ஈடுபாட்டை பரவசம் கொள்ள வைத்தது. தொடர்ந்து எழுத்தாளர் குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம், நெறியாளர் திரு.க. சிதம்பரநாதன் ஆசியோருடன் கொண்ட தொடர்பும் நாடக அரங்கக் கல்லூரி நடி கர்களான ஜென் பிரான்ஸிஸ், இ.சிவானந்தன், ஏ.ரி. பொன்னுத்துரை, உருத்திரேஸ்வரன், ஜெயக்குமார், வி.எம்.குராஜா, எஸ்.ரி.அரசு மற்றும் இசை அமைப்பாளர் கன்னன் ஆசியோரது அணைப்பும் யாழ்ப்பாண நாடக உலகின் வரலாற்றை அறிய உதவியது. மௌனகுருவின் 'சக்தி பிரிக்குது' நாடகத்திலும் முருகையனின் 'வெற்யாட்டு' நாடகத்திலும் இவர்களோடு இணைந்து நடி-த்த அனுபவம் நடிப்புலக பரிமாணங்களை அறிய உதவியது.

தொடர்ந்து 1987,88,89,90 களில் பங்குகொண்ட யாழ். இந்துக் கல்லூரி, யாழ். பல் கலைக் கழக, திருமறைக்கலாமன்றம் மற்றும் கிளிநோச்சி கல்வித் தினைக்கள் நாடகப் பட்டறைகளும், வடதிலங்கை சங்கத் சபை நாடக பரீட்சைகளும், யாழ்.பல் கலைக் கழகத் தில் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி, குழந்தை ம.சண்முகவிங்கம், கலாநிதி சி. மௌனகுரு, திரு.க. சிதம்பரநாதன், திரு.என். சுந்தரவிங்கம், கலாநிதி சுரேஷ் கனகராஜா ஆசியோரது விரிவுரைகளும் நாடக அரங்கப் பார்வையை விசாலிக்கச் செய்தன. கலாநிதி சி. மௌனகுருவின் கூத்துப் பட்டறையில் பழகிய வடமோடிக் கூத்து ஆட்டங்களும், மகாகவியின்

பதியதொரு வீடு(குழந்தை ம.சண்முகவிங்கம், மௌனகுரு இணை நெறியாள்கையில்) நாடக எடுத்துரைஞர் பரத்திரமும் கூத்தினதும், நவீன் அரங்கினதும் பொறிமுறைக் கலை நுட்பங்களை உணர்ந்து கொள்ள உதவின. இந்தப் பின்னணியோடு, பின்னர் பலாவி ஆசிரிய கலாசாலை, யாழ். இந்து., யாழ். பல்கலைக்கழக மாணவருடன் நடாத்திய நாடகப் பட்டறைகளும், நாடக மேடை யேற்றங்களும் நாடக அரங்குகள் பற்றிய கட்டுரைகளை தொடர்ந்து எழுத வழிகோவின. சில கட்டுரைகள் கருத்தரங்குகளில் வாசிக்கப் பட்டன. சில சஞ்சிகைகள், பத்திரிகைகளில் வெளிவந்தன. அவற்றுள் யாழ் பல்கலைக்கழக ஆங்கில மன்றம், நுண்கலைத்துறை மற்றும் இந்து சமய கலாச்சார அலுவல்கள் அமைச்சு நடாத்திய கருத்தரங்குகள் முக்கியமானவை.

1993இலிருந்து வவுனியா பல்கலைக்கழக கல்லூரி மாணவர்களுக்காக குழந்தை ம. சண்முகவிங்கத்தின் 'உறவுகள்', எந்தையும் தாயும்' மற்றும் 'தாயுமானார் நாயுமானார்' போன்ற நாடகங்களை நெறியாள்கை செய்த அனுபவம் 'உறவுகள்' நாடகத்தினை வீடியோப் படமாகவும் 'சர்வதேச அடிமைகள்' எனும் நாடகத்தினை எழுதி தயாரிக்கவும் கைகொடுத்தது. இப்பல்கலைக்கழக கல்லூரி நாடக முயற்சிகள் கல்வியியல் கல்லூரியில் நாடகங்களைப் பழக்குவதற்கும் வவுனியா பூந்தோட்ட கிராம இளைஞர்களுக்கு நாடகப் பட்டறை நடாத்தவும் வகைசெய்தன. இதனால் கிடைத்த கலை இலக்கிய நண்பர்கள் தொடர்பு கலை இலக்கிய நண்பர்கள் வட்டம் ஒன்றை உருவாக்க உதவியது. பல்வேறு கருத்து நிலைகளை உடைய கலை இலக்கிய அன்பர்கள் ஒன்றுகூடி கருத்துப் பரிமாறிக் கொள்ளும் களமாக இவ்வட்டம் அமைச்சிறது. இந்த அமைப்பில் சிரத்தையோடு பங்குகொள்ளும் திரு. ந. இரவீந்திரன் மற்றும் அகளங்கள் ஆகியோரின் ஆலோசனையில் புத்தக வெளியீடுகளும் செய்வதற்கு யோசிக்கப்பட்டது. இந்தப் பின்னணியில் இந்த நூல் உங்கள் முன்னிலையில் பிரசரிக்கப்படுகின்றது.

இந்நூலில் தொகுக்கப்படுகின்ற நாடக விமர்சனக் கட்டுரைகள் கடந்த 10 வருடங்களுக்கு மேலாக மல்லிகை, ஈழமுரசு, சற்றநடேவியூ, சுபமங்களா, நாடகவெளி, வீரகேசரி,

சமுநாதம், முரசோலி, கலைமருதம், மருதநிலா ஆகிய சஞ்சிகைகள், பத்திரிகைகள், மலர்களில் பிரசரிக்கப்பட்டவை. திரு. எஸ். திருச்செல்வம் (சமுமுரசு), திரு. பெடாமினிக் ஜீவா(மல்லிகை), அமரர் கோமல் சுவாமிநாதன் (சுபமங்களா), திரு.ஜி. ரெங்கராஜன் (நாடகவெளி), பி. மாணிக்கவாசகம் (வீரகேசரி), அகளங்கள் (கலைமருதம்), ஓ.கே. குணநாதன் (மருதநிலா) மற்றும் சேரன்(சற்றநடேவியூ) ஆகியோர் நன்றியுடன் நினைவு கூரப்படுகின்றார்கள். ஒரே காலகட்ட நாடகங்களை விமர்சனத்துக்கு உட்படுத்தும்போது நாடக வரலாற்றின் அம்சங்கள் சில மீள் மீள் கட்டுரைகளில் இடம் பெறுகின்றன. இது தவிர்க்க முடியாத ஒன்றாகும். 70 முதல் யாழ்ப்பாண நாடக அரங்கில் ஏற்பட்ட மாற்றத்துடன், 80களில் எவ்வாறு சமகால அரசியல் விடயங்களையும் மக்களின் வாழ்வு நிலைகளையும் நாடக அரங்கு எவ்வாறு பிரதிபலித்தது; என்பதனை பதிவு செய்வதன் மூலம் எதிர்கால ஆய்வாளர்களுக்கும், மாணவர்களுக்கும் இந்நூல் ஒரு ஆதாரமாக அமையும் என்பது எனது நம்பிக்கை (ஒரு சில கட்டுரைகள் இந்நூலில் தான் முதலில் பிரசரமாகின்றன. அத்துடன் சங்கரசெல்வி என்னும் புனைபெயரிலும் பத்திரிகைகளில் ஓரிரு கட்டுரைகள் வெளியாகி இருக்கின்றன.)

எனது இம் முயற்சியில் பக்கபலமாக இருக்கும் என் பெற்றோர், திரு.செ.கந்தையா, திருமதி. க. தங்கம்மா, ஆகியோரின் அன்பை இங்கு பதிவு செய்வதோடு இத்துறை சார்ந்த ஆர்வத்திற்கு என்னை உந்தித்தள்ளி என் சிந்தனையை விரித்த விரிவரையாளர் களான செ.கன கநாயம், கலாநிதி சி. மௌனகுரு, குழந்தை ம.சண்முகவிங்கம், பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி, கலாநிதி சுரேஷ் கனகராஜா திரு.சோ. பத்மநாதன், திரு. ஏ.ஐ. கனகராட்னா, திரு. சொக்கன், மற்றும் இலக்கிய நண்பர்களான திரு.அ. யேசுராசா, திரு.உ.சேரன் ஆகியோரை நன்றியுடன் மனதில் கொள்கின்றேன். எனது மனைவி செல்வகுமாரி, மகள் சஷ்மீரா வழங்கும் ஆத்மீக ஊக்கமும் பதிவு செய்யவேண்டிய ஒன்றாகும்.

மானிப்பாய் இந்துக்கல்லூரி அதிபர் அமரர் பேராயிரவர் சமூகம் பற்றிய சிந்தனையை பாடசாலை நாட்களில்

தூண்டியவர். அத்தோடு சாரண ஆசிரியர் திசைராஜா சாரணர் இயக்கம் ஊடாகச் சமூக உணர்வை வளர்த்தவர். அவர்களை நினைவு கூரும் இவ்வேலையில் 1982 முதல் கலை இலக்கிய விடயங்களை விவாதித்து நட்பை வளர்த்த இனுவில் கலை இலக்கிய இளைஞர் வட்ட நண்பர்களாகிய திருவாளர்கள் தயா, துரை, எங்கரச, திருச்செந்திநாதன், ஞானசூரியர், சிவசிதம்பரம், சிவகுமார் ஆகியோரையும் இனுவில் மழுசுத்தடி கல்விநிலைய பொறுப்பாளர் அமரர் பண்டிதர் சண்முகவின்கூல் அவர்களையும் நன்றியுடன் நினைவு கூருகிறேன். இவ்விடத்தில் எனது உறவினாக அவ்வப்போது ஊக்கமளிக்கும் திரு.வி. ஜெயசோதி அவர்களையும் மனதில் இருத்துகின்றேன். அத்துடன் நாடகத்துறையில் என்னோடு தொடர்ந்து ஈடுபடும் கோதரன் க. ஸ்ரீ கந்தவேள் அவர்கள் தருகின்ற ஊக்கத்தினையும் இங்கு பதிவு செய்ய விரும்புகின்றேன். இப்புத்தக வெளியிட்டுக்கு ஊக்கப்படுத்திய மல்லிகை ஆசிரியர் திரு.டெயினிக் ஜௌவாயும், தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவையின் தலைவர் திரு.சோ.தேவராஜாவும் நினைவுக்குரியவர்கள்.

இறுதியாக, இதனைத் தகுந்த முறையில் அச்சிட்டு உதவும் ஒன்னைன் பிறின்டேர்ஸாரையும், எனது கட்டுரைகளைப் பிரதி பண்ணி உதவிய செல்லிகள். சிவப்பிரியா, வினோதினி, குலராணி, மதுபாஷனி ஆகியோருக்கு எனது நன்றிகள் உரித்தாகட்டும். இந்நாளின் முகப்பு அட்டையை கலையுணர்வுடன் படைத்தனித்த சக நாடகவியலாளர் திரு.மு. இராதாசிருஷணன், பின் அட்டையில் நூலாசிரியர் விபரத்தினை எழுதி வழங்கிய பத்திரிகையாளர் திரு.வி. மாணிக்கவாசகம் மற்றும் முன்னுரையை எழுதிய திரு.ந. இரவீந்திரன் ஆகிய கலை இலக்கிய நண்பர் களுக்கும் இவ்விடத்தில் நன்றி தெரிவிக்க கடமைப்பட்டுள்ளேன். இக் கட்டுரைகளை வாசித்து ஊக்கப்படுத்தவுள்ள வாசகர்கள், நாடக அரங்கியல் மாணவர்கள், ஆய்வாளர்களின் கருத்துக்களை அறிய ஆவலுடன் இருக்கின்றேன் எனக் கூறி இவ் என்னுரையை நிறைவு செய்கின்றேன்.

கந்தையா.ஸ்ரீகணேசன்
'பொதிகை'
அவைகரை ஒழுங்கை
இறம்பைக்குளம்
வவுனியா
06.11.97

யாழ்ப்பாளத் தமிழ் நாடக அரங்கு

கலாநிதி சி. மெளன்குருவின் விடை

- ஒரு கண்ணோட்டம்

மனித வாழ்வின் தேடலை மையப்படுத்தி, மனிதப் பிரச் சனைகளை பொதுமைப்படுத்தி அவற்றுக்கான வழிவகைகளை விளக்க முற்படுகிறது "விடிவு". நாட்டிய நாடகம் என்னும் வடிவை இந் நாடகம் பெற்றுள்ளபோதும் நாட்டுக்கூத்து, ரஷ்யன்பலே, பரதநாட்டியம் கதகளி போன்ற பல வடிவங்களின் மொத்தமான கலப்பில் உருவானது "விடிவு". பல வகைகளிலும் குறியீடு, உருவக உத்திகள் மூலம் மனித வாழ்வின் சோகம், அவலம் போன்றவற்றுக்கு "விடிவு" காண விழைகிறார் கதை, வசனம், நெறியாள்கை என்பவற்றைக் கையாளும் ஆசிரியர். யாழ்ப்பாணம் இந்து மகளிர் கல்லூரியின் உயர்தர மாணவர்களின் நடிப்பில் நல்லூர் மூலவள வெளிக்கள் நிலையப் படைப்பாக இந் நாட்டிய நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. 35 நிமிட நேரம் வேதகாலம் தொட்டு கொம் பியூட்டர் யுகம் வரையிலான நிகழ்வுகள் வெளிப்படுத்தப்பட்டன.

கலாநிதி சி. மெளன்குரு அவர்களின் "சங்காரம்" எனும் நாட்டுக்கூத்து பாணியிலமைந்த நாடகம் மனிதனுடைய வாழ்வியலை பொதுமைப்படுத்திக் காண விளைந்தது. அதேபோல் இன்னொடு வகையில் "விடிவு" மனிதனுடைய

பிரச்சனைகள், சோகங்கள் அவலங்கள் என்பவற்றை முன்வைத்து அதற்கான காரணகாரியங்களை ஆராய்ந்து, தீர்வை முன்வைத்து விடியலை ஏற்படுத்துகிறது.

நாட்டிய நாடகம் ஆரம்பத்தில் கதை சொல்லுவோரின் நாட்டுக் கூத்துப் பாணியில் அமைந்த வெளிப்பாடாக சபை வனக்கம் கூறுகிறது. “பழைய கதைகள் சொல்லவில்லை புதிய கதைகள் கூற வந்தோம்” என ஆரம்பத்திலேயே முத்திரை குத்தப்படும் போது சபையிலுள்ளோர் நிபிர்ந்து உட்காருகிறார்கள். நான்கு கதை சொல்வோரும் குறவன் குறத்தி பாணியில் உடையலங்காரம் செய்யப்பட்டிருந்தார்கள். இவர்களுடன் சேர்ந்து மேடையின் முற்புற ஓரத்தில் இசையமைப்பாளர்களும் பாடகர்களும் அமர்ந்து பின்னணி வழங்கிக்கொண்டிருந்தார்கள். நாட்டுப்பாடல் மெட்டு, பரதநாட்டிய நட்டுவாங்கம், கர்நாடக இங்க, நவீன இசை என்பன தேவைப்படும்போது நாடகத்தில் சேர்ப்பது ஒரு சிறப்பான உத்தியாகக் கொள்ளப்பட வேண்டியதே. இசை, நாடகவடிவம், நாட்டியபாணி, எல்லாம் பல விதங்களின் கூட்டு என்ற போதும் கரு குறிப்பிட்ட ஒர நிலையில் காணப்பட்டதால் கதை இலகு நடையில் நடந்தும், ஒடியும், பாய்ந்தும் சென்றது.

குறியீட்டு வடிவில் மனித வாழ்வின் அவலங்களை பின்ன முற்படும், ஆசிரியர் மழையில்லாது வரண்டிருக்கும் பாலைவனத்திலிருந்து வருகின்ற மனிதர்களை மேடையில் கதை சொல்பவன் மூலம் அறிமுகப்படுத்துகிறார்.

“யார் இவர்கள் என்ன குறை” என்று கதை சொல்பவன் எடுத்த எடுப்பிலேயே சோக ரசனையை கொட்டிய உடன் நாடகம் விறுவிறுப்புடன் செல்லுகின்ற மனோநிலையைப்

பார்வையாளர்கள் மத்தியில் ஏற்படுத்தியது. ரஷ்ய, “பலே” நடன பாணியில் பாலைவனத்திலிருந்து வரும் மனிதர்கள் மேடைக்கு இறிமுகப்படுத்தப்படுகிறார்கள். இம் முறை அவர்களின் சோகத்தை வெளிப்படுத்தும் கருவியும் ஆகிறது. சிழப்பர் சிழவி முதல் இளைஞர் யுவதி வரை என ஒரு சமூகமே நம்முன் நிற்கும் பிரேரமையை உண்டாக்கி விடுகிறது.

“மழை இல்லை பயிர் விளையவில்லை” எனும் விடை அச் சமூகத்தின் யுவதி ஒருத்தி மூலமாக கூறப்படுகிறது. கதை சொல்பவன் பர்வையாளர்களுக்கு கதையையும் நாடகத்தையும் அறிமுகப்படுத்தும் அதேநேரம் பார்வையாளர் கேட்கும் பாணியில் அனுதாபத்துடன் “என்ன குறை” என்று கேட்டு “என்ன மார்க்கம் எனவும் கேட்டு உதவி செய்யத் தலைப்படுகிறான். கதை சொல்பவனின் இன்னொரு பணி நடிகர்களுடன் தானும் சேர்ந்து நடிப்பது. இவ்வகையாக 3 நிலைகளில் தன் பணியைச் செய்கின்றான்.

மக்களின் சோகத்துக்கு, நீரின்மையால் வருந்தும் சோகத்துக்கு மார்க்கம் அடுத்து நிகழ்த்தப்படுகிறது. நடைமுறை வாழ்க்கையில் மனிதன் எவ்வாறு யதார்த்தமாக சிந்திப்பானே அதே பாணியில் “மழையை” வேண்டிப் பிரார்த்திக்கிறது அம் மனிதக் கூட்டம். “கோரஸ்” பாணியில் கோஷம் எழுப்பப்படுகிறது. “மழையே நீ வா” “மழையே நீ வா” எனப் பிரார்த்தித்து சோர்வடையும் மக்களுக்கு, “சோர்வை அகற்று” என்றும், அந்நிலையிலும் மழை வராதது கண்டு “யாகம் செய்வோம்” என அடுத்த மார்க்கம் கூறியும், வழிப்படுத்துகிறான் கதை சொல்வோன். உன்மையில் “யாகம் செய்வோம்” என்ற கோசம் தியாகம் செய்வோம் என மண்டபத்தில் எதிரொலித்தது. அதுவும் நாடக கருவுக்கு உரமளிப்பதாகவே தோன்றியது.

அடுத்தது யாகம் செய்யும் காட்சி, இக் காட்சிநிலை பிரச்சனைக்கான பரிகாரம் என்ன என சிந்திப்பது போன்ற உண்மை நிலையை குறிப்பிடுகிறது எனலாம். பின்னனியில் “மழையே மழையே வருவாய் வருவாய்” எனும் பாடல் இசைக்கப்படுகிறது. உண்மையாக யாகம் நடைபெறும் ஒரு பிரச்சனையை அக் காட்சி உருவாக்கிறது என்றால் மிகையாகாது.

தொடர்ந்து சிவனும் பார்வதியுமாக இருவர் நிலை மாறி காட்சி கொடுக்க, ஒரு பகுதியினர் யாகம் செய்ய, மற்றும் நால்வர் பரதம் மூலம் மழை வேண்டும் காட்சியை அளித்தனர். இந் நிலையில் பின்னனியில் மாணிக்கவாசகரின் “முன்னிக் கடலைச் சுருக்கி எழுந்துடையார்” எனும் திருவெம்பாவைப் பாடல் இசைக்கப்படுகிறது. நெறியாளர் பரதம் ஆடும் நிலையில் முற்புற பிற்புற காட்சிகளை மிகவும் நுட்பமாக பார்வையாளர்களுக்கு வழங்குவது அவரது கலையின் பார்வையை வெளிப்படுத்துகிறது. இந் நாடகம் “வட்டக்களரி” அமைப்பில் மேடையேற்றுவதற்கும் மிகப் பொருத்தமானது என இப் பரதநாட்டியக் காட்சி சான்று பகர்கிறது. மீண்டும் மேடையில் “மழையே மழையே வருவாய் வருவாய்” எனும் யாகக் காட்சி தொடர்கிறது. அந்நிலையிலும் அம் மனிதக் கூட்டத்தின் பிரச்சனைக்கு தீர்வு - மழை பொழியவில்லை, ஆனால் அச் சமூகம் சோர் வடையவில்லை: தளர்ச்சியடையவில்லை, காட்சியின் தன்மை மாறி வேகப்படுகிறது. “முயற்சி செய்வோம்” எனும் சிந்தனை வலுப்படுகிறது. “முயற்சி செய்தால் பலன் கிடைக்கும்”, முயற்சியடையோர் இகழ்ச்சியடையார்” எனும் உண்மையை முன் வைக்கிறார் கதை ஆசிரியர். மேடையில் பலவித நிகழ்வுகள் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. தொழிலாளர்கள் தொழில் புரிகின்ற காட்சி பல விதத்திலும் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

கொம்பியூட்டர் இயக்கும் காட்சி முதல், விறகு வெட்டும் காட்சி வரையும் மனித முயற்சி விளங்கப்படுத்தப்படுகிறது.

இம் முயற்சியின் பலன் தொடர்ந்து கிடைக்கிறது. எனும் பாவனையில் தேவதைகள் வடிவில் மேகங்கள் கருக்கொள்கிறது. அதாவது தேவதைகள் பாணியில் ஒப்பனை செய்யப்பட்ட பெண்கள் கூட்டம் மேடையை சுற்றி அணி வசூக்கிறது. காற்று அடி க்கிறது: மழை பொழிகிறது. மழையாக நன்கு அலங்காரமிடப்பட்ட பெண்கள் மேடையில் சுழன்று ஆடி கதகளி நடனம் புரிகின்றார்கள். பின்னனியில் பாரதியாரின் “திக்குகள் எட்டும் சிதறி” எனும் பாடலைப்பாட கதகளி நடனம் மழை பொழியும் காட்சியை தத்துருபப்படுத்துகிறது. அத்துடன் மேகம், மழை ஆக நடித்தவர்கள் மேடையை விட்டு அகல, மக்கள் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. மனிதக் கூட்டத்தின் முயற்சி “மழை” எனும் தீர்வாகியது. அம் மகிழ்ச்சி நீலாவணனின் கவிதையில் பாடலாக ஒலிக்கிறது.

மழை பொழிந்தவுடன் மக்கள் சம்மா இருக்கவில்லை. நிலத்தை உழுகிறார்கள். நெல் விதைக்கிறார்கள்: களை பிடுங்கி பச்சை இடுகிறார்கள்: அறுவடை செய்கிறார்கள்: மூட்டை கட்டி வீடு எடுத்துச் செல்கிறார்கள்: பொங்கல் செய்து மகிழ்கிறார்கள். இவ்வளவும் மேடையில் நிகழ்வுகளாகக் காட்டப்படுகின்றன. பின்னனியில் பாடகர்களும் இசைக் குழுவும் நிகழ்வுகளை விளக்குகிறார்கள். இந் நிகழ்வுகளில் கதை சொல்பவனும் பங்கு கொள்கிறான். மற்றைய மூவரும் மேடை ஓரத்தில் நின்று பாடகர்களுடன் பாடுகிறார்கள். அவர்கள் பணி சிறிது குறைவு போலத் தென்படுகிறது. இறுதியில் பாடகர்கள் நடிகர்கள் கதை சொல்வோர் சகலரும் மேடையில் கூடி வணக்கம் சொன்னதுடன் நாடகம் இனிதே நிறைவேறியது.

கண்கவர் ஆடை அலங்காரங்களுடனும், நுட்பமான கட்சி அமைப்புகளுடன், கனிவான இசையுடனும்; கருத்தும் பொருத்தமும் நிறைந்த கவிதைகளுடனும், காத்திரமான மேடை நடிப்பு, நிகழ்வுகளுடனும், பலே, நாட்டுக்கூத்து, கதகளி, பரதம் ஆகிய பல்வகைப்பட்ட ஆட்டமுறைகளுடனும் சிறந்து விளங்கும் இந் நாடகம் “விடிவு”, கருத்தாளமுள்ள நடைமுறையும் நிரந்தரமும் பொதிந்த கருவுடனும் கதையுடனும் ஒரு சிறப்பான மதிப்பீட்டை பெற்று பார்வையாளர்களிடமிருந்து இந் நாடகம் காலம் காலமாக நின்று பிடிக்கக் கூடிய கருவைக் கொண்டிருப்பதால் போலும் நிகழ்காலப்பிரச்சனைகளுக்கு ஒரு தீர்வைக் கோடி காட்டுகிறது. இந் நாடகத்தைப் பரவலாகப் பாடசாலைகளிலாவது மேடையேற்றுதல், மக்களின் கலையார்வத்தையும், ரசனையையும் மேலும் வளப்படுத்த வழிகோலும்.

**வாரமலர்
சமூரச
29.12.85**

காலத்தை வென்று நிற்கும் “மண் சுமந்த மேனியர்”

சழ தமிழரின் வரலாற்றுப் போக்கில் முக்கிய திருப்புமுனைக் கட்டமாக விளங்கும் இக் கால கட்டத்தில் காலக் கண்ணாடியாகவும், எதிர்காலத்தை முன்னெடுப்பதாகவும் இருக்க வேண்டிய இலக்கியங்கள் பல வடிவங்களில் எழுந்து வருகின்றன. அந்த வகையில் சமகாலத்தைப் பிரதிபலித்து எதிர்காலத்தை தீர்க்கதறிசனப் பார்வையுடன் வழங்கும் ஒரு நாடகமே “மண் சுமந்த மேனியர்” ஆகும்.

குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் அவர்களின் பழுத்த அறிவிலும் ஆழந்த புலமையிலும், கூர்மையான பார்வையிலும் புடம் போடப்பட்ட கரு, கதை, நாடகப் பிரதி சிதம்பரநாதனின் நெறியாள்கையின் திறமையில் மேடை நிகழ்வு ஆகியது. 1985 மார்ச் 30 முதல் தொடர்ச்சியாகப் பல மாதங்களாக 60க்கும் மேற்பட்ட மேடைகளைக் கண்டு மக்கள் மத்தியில் அமோக வரவேற்பைப் பெற்றுக்கொண்ட இந் நாடகம் மக்கள் நினைவுகளில் நிலை பெற்ற ஒன்றாக ஓப்பில்லா காவியப் பண்புடையதாய் நிலைத்து நிற்கிறது.

காலங் காலமாக அடிபட்டு உழைத்து விடிவு காணாத குடும்பம், ஊர்த்தொழுவாரம் பார்க்கப் புறப்பட்ட முத்தமகன், வசந்தத்தை எதிர்பார்த்து காத்திருக்கும் இரு குமர்கள், இவர்களை வாழுவைக் கூடுதலாக இளையவனை எதிர்பார்க்கும் தாய் தந்தையர், பர்ட்சையில் தேற முயலும் இளையவன், இவர்களைச் சுற்றிய இனசனம், சமூகம், சமூக விழுமியங்கள்,

இதனால் பாதிக்கப்பட்ட சிந்தனை, சமூக ஒட்டத்தால் பாதிப்புற்ற இவர்கள் வாழ்வு இவற்றுக்கான தீர்வு என்பன நாடகத்தின் மையப்பொருட்களாக அமைகின்றன.

உள்ளீடாக இதனைவிட மேலும் ஒருபடி செல்கிறார் நாடகாசிரியர். சமகால அடக்குமுறைகள் அடிமைத்தனங்கள் சிந்தனைப் பிறழ்வுகள், சமுதாயப் பிறபோக்குத்தனமான மூடப் பழக்க வழக்கங்கள், நம்பிக்கைகள், ஆட்சியின் அகங்காரம், அதிகாரம் அதனால் பிறந்த அவலம் என்பவற்றை குறியீட்டு நிலையில் முன்வைக்கும் ஆசிரியர் அதற்கான தீர்வையும் கொடுக்க முயற்சிக்கின்றார். நடைமுறைப் பிரச்சினைகளுக்கு முகங்கொடுக்க முடியாமல் நாட்டை விட்டோடி இங்கிருக்கும் பிணங்களின்மேல் ஒரு அந்நியப்பட்ட அர்த்தமற்ற சோகம் நிரம்பிய சுகபோக வாழ்வை வாழ் முற்படும் மக்களுக்கு அதிரடி கொடுக்கிறார். இதற்கு மேலாக தன் வீட்டு மற்றும் நாட்டுப் பிரச்சினைகளுக்கு வெளிநாட்டி ல் பிறத்தியாரில் நம்பிக்கை வைக்கும் அவலத்தையும் நையாண்டி பண்ணும் ஆசிரியர் மக்களின் பணி என்ன என்பதைக் கூறாமல் கூறி நிற்கிறார்.

சமகால மக்களின் நிலைப்பாட்டைக் கூறும் பாவனையில் கடவுள் வாழ்த்தை அமைத்தாரோ என்னவோ நாடகம் கரிமுக விநாயகனைத் துதிபாடி செல்லும் கூட்டத்தினரை மேடை சபை இரண்டிலும் ஊர்வலம் செல்ல வைப்பதுடன் ஆரம்பமாகின்றது. இதிகாசக் கதைகளின் ஆழந்த ஈடுபாடு காரணமாகவும் சொல்ல வந்த பிரச்சினையில் அதன் தாக்கம் கருதியும் மகாபாரதச் சூதாடல் படலம் பொருத்தமாக நிகழ்த்தப்படுகிறது.

“அன்று கண்ணன் இதிகாசக் கதையில் பாஞ்சாலியைக் காப்பாற்றினான்” அது இதிகாசம். ஆனால் எங்கடை வரலாறு யாரும் எங்களைக் காப்பாறுவினம் என்று நினைக்க வேண்டாம் எனும் சாரப்பட எம் கையே எமக்குத்தவி என்று திட்டவட்டமாகக் குறிப்பிடுகிறார் ஆசிரியர்.

யாழ்ப்பாணத் தமிழ் நாடக அரங்கு

“வாரணம் பொருத மார்பும்” எனும் கம்பராஜாய்னம் பாடல் பொருத்தமாக அன்றைய இன்றைய இலங்கை அரசியல் தலைவரின் நிலைப்பாட்டை ஏடுத்துக் காட்டுகின்றது. “தாங்கள் தாங்கள் தப்பினாற் பேரிதும் யாரும் நெஞ்சைக் கொடுக்கட்டும்” என்ற மனோநிலை கொண்ட மார்த்தும் எம்மவர்களை நையாண்டி செய்யும் ஆசிரியர் “உனது விட்டில் நெருப்பு வரும்பவரை உறங்கிக் கிடப்பாய்” எனும் சேரனின் வரிகளைப் பொருத்தமுறக் கையாள் கிறார். இது சுட்டிக்காட்டுவதென்னவோ படைப்பாசிரியரின் சமகாலக் கவிதைகளில் கொண்ட ஈடுபாட்டையே.

கருத்தாழும் மிகச் சுனுபவப் புதையல்களான பழமொழிகளை அவ்வப்போது “கிழவர்” எனும் பாத்திர மூலம் வெளிப்படுத்துவது கதைக்கு கணத்தையும் சபைக்கு நகைச்சுவையையும் அள்ளி வழங்குகின்றது.

“கன்னி கழியாப் பாவம் விறும சக்தி பிடிக்கும்”
“சுத்திச் சுத்தி சுப்பற்றை கொல்லைக்கைதான்”
“அடியடா பட்டலையில்”
“கொடுக்கிற தெய்வம் கூரையைப் பியந்துக் கொண்டு கொடுக்கும்”
“கோயில் இல்லா ஊரில் குடியிருக்க வேண்டாம்”
“ஊராட்டி நெய்யே என் பெண்டாட்டி கையே”
“ஆற்றையின் கையில் குடுத்துப் போட்டு சம்மா இருக்குதுகள் சனியன்கள்”
“போதும் என்ற மனமே பொன் செய்யும் மருந்து”
“சோழியன் குடுமி சம்மா ஆடாது”
“இரப்பானைப் பிடிக்குதாம் பறப்பிராந்து”
“பொரிமாத்தோண்டி” போன்றவை நாடகத்தின் சவையை மேலும் மேலும் கூட்டுகின்றன. இவற்றைவிட சிரிக்கற் கதை, பட்டினத்தார் பாடல், நாட்டார் வழக்குத் துணுக்குகள், கிராமியக்கதை சொல்லும் பாங்கு, தேவாரப் பாடல்கள், இதிகாச இணைப்புக்கள் என்பன

நாடகத் தரத்தினை உயர்த்துகின்றன. அத்துடன் ஆசிரியரின் நுண்ணிலைவையும் புலப்படுத்துகிறது.

ஓப்பாரி, கொண்டாட்டம், சோகம், வீரம் போன்ற உணர்ச்சி நிலைகளை வெளிப்படுத்த நாட்டார் பாடல்கள் கைகொடுக்கின்றன. துள்ளல் இசையுடன் கூடிய “இஞ்சிக்கு ஏலம் கொண்டாட்டம்” எனும் பாடல் நாடகக் கட்டத்தை மேலும் மெருகூட்டி பார்வையாளர் நெஞ்சை நெருடும் காட்சியாகிவிடுகிறது.

“சொல்ல முடியாது துயர் நாங்கள் பட்டபாடுகளாம்” எனும் சோகப் பாடல் எம் மக்களின் 58 முதலாய கலவரங்களில் விளைந்த சோகத்தை மீண்டும் மீண்டும் நிலைநிறுத்தி வைக்கிறது.

பாலஸ்தீன மொழிபெயர்ப்புக் கவிதைகள் வேற்றுநாட்டு கலாசார உணர்வை ஏற்படுத்தியபோதும் அதனுள் உறைந்திருந்த உணர்ச்சி வேகம் எம்மவர்க்கு இசைவுடையதே.

“எனது நாட்டில் ஒரு சிறு நூலகம் இருக்கும்வரை ஒரு சிறு ஒலிவ் மரக்கிளை இருக்கும்வரைவிடுதலைக்கான எனது பிரகடனத்தை” என்று அதனைப் பொருத்தமுற இணைக்கும் ஆசிரியர் கொண்டாட்டம், கல்யாண அழைப்பின்போது விடுகின்ற அழைப்புகள் போல் சுற்றம் சூழ்ந்து வந்து களத்தில் இறங்க அறைக்கூவல் விடுகின்றார். சமகால சமூகப் போக்கையும் சிக்கலையும் எடுத்துக் காட்டுமுகமாக மையப்படுத்தப்பட்ட தனி ஒரு கதையமைப்பு கரு இல்லாது போனாலும் சமுதாய தேவை கருதி பல பிரச்சினைகளைக் கட்டு அனுகும் ஆசிரியர் பணக்காரரின் வெளிநாட்டுப் படிப்பைச் சீண்டவும் இப்போ உள்ள நிலையில் இயன்றவரை “படி” என்று மாணவர்க்கு அறிவுறுத்தவும் மன்னைத் தோண்டித் தோண்டி கோவணமும் செந்நிறமாகி மன்சமந்த மேனியாய்க் காட்சியளிக்கும் செங்கொடி சித்தாந்தத்தைக் கூறவும் செய்கிறார்.

தமிழ் மக்களின் இன்றைய நியாயமான போராட்டத்தை வலியுறுத்தி அதனை வெவ்வாறு முன்னெடுக்க வேண்டும் என தீர்க்கமான முடிவு கூறும் ஆசிரியர் குறியீட்டுப் பாவளையில் அதனை காட்சிப்படுத்துகின்றார். காடு அழித்து, மரம் வீழ்த்தி பண்படுத்தி பயிரிட்டு விளைச்சலைப் பெறுகின்ற நிலைகளை தமிழ் மக்களின் எதிரிகளை வீழ்த்தி நல்வாழ்வு பெறுவோம் என்று நாடகத்தை நிறைவு செய்கிறார் ஆசிரியர்.

கண்ணனின் இதமான இசையமைப்பிலும் நடி கர்களின் தரமான நடி ப்பிலும் உரைஞர்களின் இறுக்கமான கதை சொல்லும் பாணியிலும் பாடகர்களின் கனிவான குரவிலும் சிதம்பரநாதனின் அருமையான நெறியாள்கையிலும் “மன்சமந்த மேனியர்” என்னும் நாடகம் காலத்தை வென்று நாடக ஆசிரியரின் பெயரை நிலைநிறுத்துகின்றது.

சழுமுரச. 86

ஸம்த்து சிறுவர் நாடக வளிசையில் மேலும் ஒன்று “வள்ளைப் புறாக்கள்”

இன்றைய சமூகச் சூழலில் சிறுவர்களைப் பற்றிப் பலர் சிந்திக்கின்றார்கள். சிறுவர்களின் வளர்ச்சியிலேயே ஒரு நாட்டின் பலம் தங்கியுள்ளது. போர்க்காலங்களில் சிறுவர்களின் மனோவளர்ச்சி, பயப்பீதி போன்ற வெளிக்காரணிகளால் பாதிக்கப்படாது நன்முறையில் வளர்த்தெடுக்கப்பட வேண்டிய அவசியத்தை உணர்ந்தே சரணாலயம் அமைத்தல், பாலர் நிகழ்ச்சிகள், பாலர் விழாக்கள், பாலர் வகுப்புக்கள் முக்கியத்துவப்படுத்தப்படுகின்றன. இந்த வகையில் சிறுவர் நாடகங்கள் மூலம் சீர்கொட்டிருக்கும் கல்வி அமைப்பைச் சீராக்கும் முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட வேண்டும்.

சிறுவர் நாடகங்கள் தனித்துவமிக்கவை. சிறுவர்களின் மனோநிலைக்கேற்ற கருத்துக்களை அவர்களின் தகுதிக் கேற்ப ஆடல்பாடல் நிறைந்ததாய், நகைச்சுவை, விளையாட்டு எனும் அம்சங்களை உள்ளடக்கி நேரடிப் போதனைகளை வலிந்து புகுத்தாமல் தயாரிக்கப்படவேண்டியவை சிறுவர் நாடகங்கள். இதன் மூலம் ஏற்குறைய 68 திறன்களை வளர்த்தெடுக்கலாம் என்பது அறிஞர் கண்ட முடிவு.

சிறுவர்களுக்கென தயாரிக்கப்படும் இந் நாடகங்கள் இரு தரத்தின் ஒன்று சிறுவர்கள் தாங்கள் அபிலாசைகளுக்கு ஏற்ப ஆனந்தம் பெறுவனவாய் தம் அனுபவத்திற்குக்கூட்டப்பட்டு

நடிப்பவை. இங்கு நாடகத்தின் முழுமை கவனிப்புப் பெறுவதில்லை. இரண்டாவது சிறுவர்களுக்காகப் பெரியவர்கள் நடித்துக் காட்டுவது. சிறுவர்களின் சிந்தனை விரிவுக்கும், அனுபவத்திற்கும் உட்பட்டதாய் இவை அமையும். அவர்கள் கற்பனையை வளர்த்தெடுக்கும் முழுமை வாய்ந்தவை.

சிறுவர் நாடகங்கள் உண்மையில் ஒரு விளையாட்டாக அமைவது அதன் தனிச் சிறப்பு. இவ் விளையாட்டின் மூலம் அவர்களின் திறமைகள் வளர்த்தெடுக்கப்படுகின்றன. இதனால் இவர்கள் மீது அனுதாபங் கொண்ட சபையே இவர்கள் நிகழ்ச்சியின் மூன் பார்வையாளர்களாக அனுமதிக்கப்பட வேண்டும் என்பது உளவியவாளர் கருத்து.

இச் சுட்டத்தில் ஸமுத்தின் சிறுவர் நாடக வளர்ச்சியினை அவதானிக்கும்போது அது இன்னும் பலகட்டங்களைத் தாண்ட வேண்டியுள்ளது என்பது புலனாகும். இங்கிலாந்து, யூகோஸ்லாவியா, செக்கோசிலாஸ்வியா, ரஷ்யா, யப்பான் போன்ற நாடுகளில் சிறுவர் நாடக அரங்கம் குறிப்பிட்தத்தக்க சாதனைகளை நிலைநாட்டியுள்ளது. எமது சிறுவர் நாடக அரங்கம் குழலாதி விளையாடும் கண்ணன், சுட்டபழம், சுடாதபழம் கேட்டு விளையாடும் முருகன், அம்மை அப்பனைச் சுற்றி உலகைச் சுற்றியதாகக் கூறி மாம்பழம் பெறும் பிளையார் போன்ற கதைகளுடன் தங்கித் தேங்கிவிட்டது. சிறுவர் போட்டி நாடகங்கள் கூடப் பெரியவர்கள் நடிக்கும் கதைகளையே நாடகமாக்கி வருகின்றன. இந்த அவலநிலை மாற வேண்டிய காலகட்டம் இன்று.

இத் துறையில் குழந்தை ம.சண்முகவிங்கம், கலாநிதி சி. மெளன்குரு போன்றோர் ஆர்வங்காட்டி உழைத்து வருவது நாடகக் கலைஞர்கள், இரசிகர்கள் அறிந்த விடயம். இவர்களோடு

கூட நாடக அரங்கக் கல்லூரி அங்கத்தவர்களான ஜென்ம பிராண்சீஸ், க. சிதம்பரநாதன், உருத்திரேஸ்வரன் போன்றோர் ஒத்துழைத்து வருகின்றனர். நாடக அரங்கக் கல்லூரி மூலமாகவும் பாடசாலை மட்டத்திலும் சிறுவர் நாடகக் களப்பயிற்சிகள் நடாத்தி மாணவர்களை நாடகங்களில் நடிக்க வைத்தும் இவர்கள் ஆற்றும் பணி நாடக வரலாற்றில் முக்கிய இடம் பெறவேண்டிய விடயங்கள். என்பதுகளில் மேடையேற்றப்பட்ட “கூடி விளையாடு பாப்பா” சிறுவர்களுக்கென பெரியோர்களால் நடிக்கப்பட்ட ஒன்று. இதனை அ. தாசீசிசியஸ் நெறிப்படுத்தினார். இதனுடன் “ஆச்சி சுட்ட வடை”, “தாய் சொல்லைத் தட்டாதே”, அயவவன் யார்”, “ செல்லும் செல்லாத செட்டியார்” என்பனவற்றை சிறுவர்கள் நடிப்பதற்கென குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம் எழுதித் தயாரித்தார். 84 இல் கலாநிதி மௌனக்குரு “தாடி ஆடு” எனும் நாடகத்தைப் புதிய பாணியில் வடமோடி, வசந்தன் கூத்து மரபுவழி ஆட்டங்களைப் பயன்படுத்தி சென்ஜோன் பொஸ்கோ மாணவர்களைக் கொண்டு மேடையேற்றினார். 5ம் வகுப்பு தமிழ் மலரில் உள்ள “புத்திமான் பலவான்” எனும் கதையை கால ஓட்டத்திற்கேற்ற கருத்தமைவுடன் ஆக்கியதோடு பல்கலைக்கழக மேடைகளிலும் இதனை அறிமுகம் செய்து வைத்தார்.

“அம்மா அப்பா பெரியாக்களின்றை சொல்லையும் கேட்கத்தான் வேணும். அதுக்காக அவையள் வீணாப் பயங்காட்டுறதையெல்லாம் கேட்டுக் கொண்டிருக்க வேணுமென்றில்லை”

“ஓம் ஓம், எங்களிட்டை கெட்டித்தனம் இருந்தா அவையளிட்டை அனுபவம் இருக்கு இல்லியோ. அவையளின்றை சொல்லை மீறினா சில வேளைகளில் கஷ்டங்களும் வரும்”

“கஷ்டம் வற்றாலும் எங்கடை புத்தியாலை வெல்லலாம் தானே?”

எனும் வரிகள் அக் காலகட்டத்தைச் சுட்டி நிற்பன. அக்கால அரசியல் முதிய தலைமுறையிடமிருந்து இளைய தலைமுறை கைக்கு மாறிக் கொண்டிருந்ததை இங்கு குறிப்பிடுவது சாலப்பொருந்தும்.

இவ் வருடப் பெற்றோர்த்தின விழாவில் சென் ஜோன் பொஸ்கோ மாணவர்களால் நடிக்கப்பெற்று, கலாநிதி சி. மெளனகுரு அவர்கள் எழுதி நெறிப்படுத்தப்பட்ட சிறுவர் நாடகமே “வெள்ளைப் புறாக்கள்”. இந் நாடகம் “ஒன்றுபட்டால் உண்டு வாழ்வு” எனும் தலைப்பிலேயே மேடையேறியது குறிப்பிட வேண்டிய ஒன்று.

சிறுவர் நாடக அரங்கில் கவனிக்கப்பட வேண்டிய முக்கிய அம்சங்களான ஒப்பனை, ஆடை அலங்காரம், வசன அமைப்பு, சொற்பொருத்தப்பாடு, மேடை ஒழுங்கு, இசை, பாடல், ஆட்ட ஒழுங்கு முறைகள், சிறுவர்களின் மனோலயிப்பு என்பன கவனத்திற் கொள்ளப்பட்டிருந்தமை நாடக வெளிப்பாட்டில் அவதானிக்கப்பட கூடியதாயிருந்தது.

இயல்பான சூழிநிலையில் பிள்ளைகள் விளையாடும் விளையாட்டாக நாடகம் அமைக்கப்பட்டது மிகச் சிறந்து உத்தி. மேடையில் பிள்ளைகள் கை கால்களை இசைக்கு ஏற்ப அசைக்கிறார்கள். பின்னணியில் வயலின் இசைக்கிறது.

“சின்னச் சின்னக் குருவிகள் - எங்கள்

சிறுவர் சிறுமிக் குருவிகள்”

எனப் பிள்ளைகள் பாடி ஆடி மகிழ்ச்சின்ற காட்சி.

“நாளை இந்த நாட்டை - இங்கு

நடத்தப் போகும் குருவிகள்
இந்த மண்ணின் புகழை உலகில்
ஏற்றப்போகும் குருவிகள்”
பிள்ளைகள் நோக்கு இங்கு கட்டியம் கூறி
வைக்கப்படுகின்றது.

கதை கூறும் மாந்தராக, பாடகர்களாக, வெள்ளைப் புறாக்களாக, வேடர்களாக, மரங்களாக சிறுவர்கள் வேடம் புனைசிறார்கள். விழாவுக்கு வந்தவர்கள் தங்கள் விளையாட்டை பகிடி பண்ணக் கூடாது என நிபந்தனை போட்டு வேடனின் வலையில் அகப்பட்ட வெள்ளைப் புறாக்கள் எவ்வண்ணம் தப்பிப்போயின் என்பதை நாடகப்படுத்தினார்கள் சிறார்கள்.

எளிமையான வடமோடிக் கூத்துடன் வேடர்கள் மேடையில் அறிமுகம். இசையமைப்பாளர் கண்ணனின் இசைநாதம் பேசுகிறது. இடும்பன் (தலைவர்) கடம்பன், திடும்பன், சூடும்பன், வடம்பன், சுடும்பன் எனப் பல வேடர்கள்; கண்ணைப் பறிக்கும் ஒப்பனை; வில், அம்புடன் செந்நிறத் துணிகளால் உடைக்கோலம்; வேடர் கொடுரம் உணர்த்தப்படுகிறது. கச்சிதமான வசன அமைப்புகள், “சரியான விறுமன்கள்” என நாட்டுத் தமிழால் வேடர்களைக் கதை கூறுபவர் விளிக்கிறார். “சோம்பன்” எனும் சோம்பேறி வேடனின் பாத்திரவார்பும், நடிப்பும் சபையைக் கலகலக்க வைத்தன.

வலைவீசி, தானியங்களைத் தூவி பற்றையினுள் வேடர் மறைய, வெண்ணிற உடையலங்காரத்துடனும் சாம்பல் நிற இறக்கைகளுடனும் பறந்து வரும் புறாக்கள் மேடையில் தோன்ற பாடகர்கள்

“வெள்ளை வெள்ளைப் புறாக்கள் சிறகை வேகமாய்த் தானடி த்தே கொள்ளை கொள்ளையாக - வானத்தில் கூடி வருகுதே”

அம்மா, அப்பா, தங்கை என 6,7 புறாக்கள் ஒரு குடும்பமே மேடையில், ஒப்பனைக் காரரின் கை வண்ணத்தால் சிறுவர்களின் முக்குகள், புறாக்களின் சொண்டுகள் ஆயின். வானத்தில் பறந்து வரும் பிரேமையுடன் மேடையில் வந்த பறவைகள் உலாவப் புறப்படுகையில் அம்மாப்புறா,

“போகும் வழியினிலே - பல பொல்லாப்புகள் நேரும் ஆகையால் கவனம் - பிள்ளைகள் ஆலோசித்துப் பொங்கள்” எனக் கூறுவது நாடக ஆசிரியர் சமூகத்திற்குக் கூறும் செய்திபோல தெரிகிறது.

தானியங்களைக் கண்டவுடன் தின்னப்புகும் தமிப்புறா மணியாகத் தன் பாத்திரத்தைச் செய்கின்றான். அம்மா, அப்பா பேச்சி மறுத்து தமிப்புடன் சேரும் சகோதரிகள், பிள்ளைகள் கஷ்டத்துடன் பங்கெடுக்கும் அம்மா, அப்பா, சகோதரிகள் என ஒரு இலட்சியக் குடும்பமே எம் கண்முன் காட்சினிக்கின்றன.

“கவர்ச்சியைப் பார்த்து எடுபடக் கூடாது. அதுக்குப் பின்னாலை உள்ள ஆபத்தையும் உணர வேணும்.”

என்ற அம்மாப் புறாவின் ஆலோசனை தூக்கியைறியப்பட ஆபத்தில் எல்லோரும்.

“தமிழ் நான் பயப்படச் சொல்லலை. கொஞ்சம் நிதானமாய் யோசிக்கச் சோல்றன்” எனும் அப்பாப்புறாவின் கருத்தும்.

“இந்தப் பெரியாக்கள் எப்பவும் இப்படி ததான் சரியான சூலோக்கோச்சிகள்”

என தூக்கியெறியப்படுகிறது. கடந்த காலச் சமகால அரசியல் சிந்தனையில் பொறி தட்டுகிறது.

புறாக்கள் ஒவ்வொன்றாய் வலையிற் சிக்க வேடர்களின் ஆர்ப்பரிப்பு மேடையில் காட்சிப்படுத்தப்படுகிறது. வேடர்கள் குளிக்கச் செல்ல, தப்பும் திட்டம் உருவாகிறது.

“முத்தோர் மொழியள் பொய்யல்ல பிள்ளையள்” என அப்பாவும் “இப்பதான் போதனையில் இறங்கிவிட்டியள்” என அம்மாவும் “கஷ்டத்தில் ஆப்பிட்ட பிள்ளைகள் தாங்கள் யோசிக்க ஒரு வழியைக் காண்ட்டும்”. “எனக்கும் ஒரு வழியைக் காட்டட்டும்” என மீண்டும் அப்பாவும் கூற இன்றைய எமது அரசியல் நிலை நாடக ஆசிரியரால் மறைமுகமாகக் காட்டப்படுகிறது. “உன்னால் தான் நான் வந்தன்” எனப் புறாக்கள் சண்டையிடுவது எமது சமூகத்தின் சீத்துவக்கேட்டை, ஒற்றுமையின்மையை குழந்தைகள் நிலையில் காட்டுகிறது.

“இஞ்சை இந்தச் சண்டையும், பிரிவினையும் தானே எங்களைக் கெடுத்தது. நாங்கள் எல்லாம் புறாக்கள். ஒரு தாய் வயிற்றுப்பிள்ளைகள். எல்லாரும் ஒற்றுமையாகத் தப்ப ஒரு வழி பாருங்கோ”

என ஒற்றுமையின் பலம் தமிழிப் புறாவினால் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது.

தப்பிச் சென்ற புறாக்கள் ஏமாந்த வேடருக்கு மீண்டும் மேடையில் வந்து பே.....பே காட்டுவது நெறியாளின் புதுமை. பிள்ளைகளின் இயல்பான குணம்.

பல்கலைக் கழக விரிவுரையாளராக இருந்து கொண்டு, பல கட்டுக்களை மீறிச் சிறுவர்களுடன் ஒடி ஆடி இயல்புடன் ஒன்றி இவை போன்ற சிறுவர் நாடகங்களை நாடக ஆசிரியராக கடமை ஆற்றி மேடை ஏற்றும் கலாநிதி. சி. மெளன்குரு அவர்களைத் தேடிப்பிடித்து நாடகத்தைத் தயாரித்த சென். ஜோன். பொஸ்கோ அதிபர் சகோ. ஸ்ரெனிஸ்லோஸ் அவர்களை இச் கட்டத்தில் பாராட்டுதல் தகும். உதவி நெறியாளரான திரு. உருத்திரேஸ்வரன், நாடக அரங்கக் கல்லூரி நடிகர் ஆவர். வயவின் வாசித்த பாக்கியலக்ஷ்மி நடராசா அவர்கள் நுண்கலைத்துறை வயவின் விரிவுரையாளர் இவருடன் மிருதங்கம் வாசித்த திரு. கிருபாகரன் இசை அமைத் த கண் ணன் ஆகியோளின் உழைப்பு கணிகப்படவேண்டியது.

சிறுவர்களாக இருந்தபோதும், தரமான நடிப்பு பெரியோர் நாடகம் போன்ற மேடை ஒழுங்குடன் கூடிய கூட்டுறவு என்பன. மற்றும் கலாநிதி - சி. மெளன்குருவின் உழைப்பு. அது மேலும் பல சிறந்த நாடகங்களை அளிக்கும் என நம்பலாம்.

பெப் - மார்ச் - 87 மல்லிகை

கிளிநோச்சி மக்கள் முகம் கொடுக்கும் தண்ணீர்ப் பிரச்சினை - இரு அரங்க நிகழ்வுகள்

போரினால் சிதைவடைந்து போயிருந்த கிளிநோச்சி நகரில் மக்கள் வாழ்வு மீண்டும் புத்துயிர் பெற்று வழுமைக்குத் திரும்பிக் கொண்டிருந்தது. ஆயினும் உணவுத் தட்டுப்பாடு வேலையின்மை ஆசிய புதிய பிரச்சினைகளுடன் வழுமைபோல் வரட்சி அரக்கனது ஆதிக்கத்தையும் மக்கள் எதிர்நோக்க வேண்டியிருந்தது. பருவகாலங்களில் மழை போதியளவு பொழியும்போது வரட்சியின் கோரப்பிடியிலிருந்து ஆறுதல் பெறுவர் மக்கள். பெரும்போகம் விளைச்சல் தரும். ஆனால் சிறுபோகத்திலோ தண்ணீர் தட்டுப்பாடு. குளத்து நீரைப் பங்கிட வேண்டும். வாய்க்கால்களில் நீர் பாயாவிட்டால் கிணறுகள்கூட வற்றி வறண்டுவிடும். மக்கள் நீரிருக்கும் இடந்தேடி ஒடுவர். கால்நடைகள் அலைந்து தீரியும்.

அரங்கத்தில் நீர்ப் பிரச்சினை

குளத்து நீரை விவசாயிகளுக்கிடையில் பிரித்து வழங்குவதில் பெரும் குத்து வெட்டுக்கள், மோசாடி கள் அதிகாரிகளை தம் பணவிமையாலும், அரசியல் செல்வாக்காலும் தம் கைக்குள் போட்டுக்கொள்ளும் பெருநில விவசாயிகள்; அவர்களுக்கு வசதியாக நீர்விடும் வாய்க்காலைத் தீர்மானிக்கும் அரசு மேலதிகாரிகள்; அவர்களுக்கு கூழைக்குமிடு போடும் நடுத்தர விவசாயிகள்; தண்ணீர் தமக்கு வழங்காததை எதிர்த்துப் போராடும் சிறுநில விவசாயிகள் மற்றும் கூவி

விவசாயிகள்-இவர்களை மேடையில் காட்சிப்படுத்தி மக்களின் நீர்ப்பிரச்சினையை பார்வையாளர் முன் வைத்து இரு அரங்க நிகழ்வுகள் கடந்த 14.10.90 அன்று கிளிநோச்சி மத்திய மகாவித்தியாலயத்தில் மேடையேறின. கல்வித் தினைக்கள் கவின்மலை மன்றம், யாழ் நாடக அரங்கக் கல்லூரி ஆதரவில் ஐந்து நாட்கள் ஆசிரியர்களுக்கென நடாத்திய நாடகக் களப் பயிற்சிகள் நிறைவாக ஆறாம் நாள் இந் நிகழ்ச்சிகள் அமைந்திருந்தன. கூடவே ஆசிரியர்களது சிறுவர் நாடகமான “முயலார் முயலகிறார்” மாணவர்களை ஒரு புதிய அனுபவத்திற்கு இட்டுச் சென்றது.

போர்க்காலத்தில் ஒரு மாற்று ஊடகம்

எமது தாய்த்தேசத்தில் கட்டவிழ்த்து விடப்பட்டுள்ள இராணுவ ஒடுக்குமுறை எழுத்தறிவின்மை வீதத்தை எம் மக்கள் மத்தியில் அதிகாரிக்கச் செய்துள்ளது. மரபு வழியான மாணவர் மையப்படுத்தப்படாத காலனித்துவ கல்வி அமைப்பு மாணவர்களை வெறும் பொம்மைகளாக்கி ஆற்றல் அற்றவர் ஆக்குகிறது. மாறாக, மக்களின் உள்ளுறைப் படைப்பாற்றலை வெளிக்கொணர்வதற்கு ஆற்றல் உள்ள வலிமையான மாற்று ஊடகமாக அரங்கு செயற்படமுடியும் என்ற நம்பிக்கையின் அடிப்படையில் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டிருந்த இக் களப்பயிற்சியில் மொத்தம் 52 ஆசிரியர்கள் பங்கு பற்றினர். யாழ் நாடக அரங்கக் கல்லூரி சார்பில் திரு. க. சிதம்பரநாதன், திரு.க. ஸ்ரீ கணேசன், திரு.சி. ஜெயசங்கர் ஆசிரியர் பயிற்சியை வழிப்படுத்துநராக விளங்கினர்.

சிக்கன அரங்கு

மக்களது வாழ்வில் பிரச்சினைகளை அனுகுவதில் அதன் மூலங்களை அறிதல், வெளிக்கொணர்தல் என்ற அடிப்படையில் “மக்கள் அரங்கு” ஒன்றை நீர்மானிக்கும் நோக்கோடு வழிப்படுத்தப்பட்டது இக் களப்பயிற்சி. மூன்றாம்

உலக நாடுகளுக்கு, பொதுவான அடிப்படைப் பிரச்சினை அபிவிருத்தியின்மை. எனவே, அரங்க செயற்பாடுகள் சிக்கண்டதுடன் கூடியதாக அமைக்கப்பட வேண்டும் என்ற சிந்தனை “மக்கள் அரங்கு” சிக்கன அரங்காகவே பரிணமிக்கமுடியும் என்ற கருத்தை வலியுறுத்தியது. அதிகார வாதத்துள் மூழ்கிப்போயிருக்கும் ஓம் உலக நாடுகளில் வாழும் ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் தமது வெளிப்பாட்டுச் சுதந்திரத்தை நிலைநாட்டும் ஒரு அரங்காக ஒடுக்கப்பட்ட மக்களுக்கான இவ் அரங்கு செயற்பட வேண்டும். இது ஆசிரியர்கள் ஊடாக மாணவர்களுக்கும், சமூகத்துக்கும் சென்றுறைதல் அவசியமானது.

இரு கோணங்கள்

அந்த வகையில் மேடையேற்றப்பட்ட இரு நாடுகளுக்கான் தன்னீர்ப் பிரச்சினையை இருவேறு கோணங்களில் அனுகியிருந்தன. அதிகாரிகளுக்கும் மக்களுக்குமிடையிலான முரணை ஒன்று சித்திரிக்க, மற்றையது பெருநில சிறுநில விவசாயிகளுக்கிடையிலேற்படும் முரணைச் சித்திரித்தது. ஒரு நிகழ் வில் நடி கர் களையே அலுமாரிகளாகவும், உழவுயந்திரமாகவும், ஒவிவாங்கி, ஒலிபெருக்கி ஆகவும் பாவனை பண்ணிய விதம் இரசனைக்கு உரியது. நாட்டார் வழக்கில் அமைந்த காத்திரமான உரையாடல்கள், பாடல்கள் மற்றைய நிகழ்வுக்கு சுவை சேர்த்தன.

சிறுவர் நாடகம்

சிறுவர்களது மனோநிலை உளவியல் வளர்ச்சி, விளையாட்டு, சிந்தனை, ஆடல், பாடல், உரையாடல் பாங்கு என்பன கருத்தில் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டிருந்தது, “முயலார் முயல்விறார்” எனும் சிறுவர் நாடகம். தனது விம்பத்தை கிணற்றுள் கண்டு ஏமாறாத சிங்கத்தை படைத்திருக்கிறார் நாடக ஆசிரியர் குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம்.

ஒருவரை ஒருவர் அறிதல், புரிந்துகொள்ளல், அரங்கவிளையாட்டுக்கள், தளர்வுப் பயிற்சிகளும், சுவாசப் பயிற்சிகளும், குழந்தையில் விவாதித்து எழுத்துரு ஆக்குதல், பாடலும் செய்கையும், ஆக்க நாடகம், ஆக்க ஒலி, இசை, விலங்கு, நிலைகளைச் செய்துகாட்டல் முதலிய களப்பயிற்சி நிகழ்ச்சிகள் நாடகத் தயாரிப்புக்கு வளம் கூட்டின. பங்குகொண்ட ஆசிரியர்களது ஆர்வத்தையும் ஈடுபாட்டையும் வளர்த்தன.

போராட்ட சூழலில் வாழும் ஓர் இனம் தனது இருப்பை மேலும் எடுத்தியப் பீது போன்ற கலை நிகழ்வுகளும் களப் பயிற்சிகளும் தேவையாகின்றது. சூழலின் தாக்கத்தால் சோம்பிப் போகாது எரிகின்ற திரியை மேலும் தூண்டவும், எண்ணெய் இடவும்-எமது சமூகத்தை புத்துலகை நோக்கி வளர்த்தெடுக்கும் பணியில் கலை இலக்கிய கர்த்தாக்கள் முயல வேண்டும் என்பதை இக் களப் பயிற்சி சொல்லாமல் சொல்லி நிற்கின்றது. மாவட்டக் கல்விப் பணிப்பாளர் திரு. க. கந்தசாமி அவர்கள் முன்னெடுத்த இப்பணி மற்றைய மாவட்டங்களுக்கும் ஓர் ஊக்கமாக அமையட்டும்.

முரசொலி 26.10.90

கலையில் பரிணமிக்கும் மனிதம் - S. T. நாடக நெறியாளர் அரசு

மனித சாரம் அனுபவத்தின் திரட்சி என்று கூறப்படுகிறது. மனித அனுபவம் ஒரு அகண்ட பரப்பில் ஏற்படும்போது அதனால் விளையும் படைப்புக்களும் ஆழமானதாகவும், கலைத்துவம் நிரம்பியதாகவும் அமைவது தவிர்க்க முடியாதது. எஸ்.ரி. அரசரது கலைப்பணியும் வாழ்வும் அவரை ஒரு மாமனிதனாக உருவாக்கியமைக்கான காரணத்தைத்தேடி முரசொலி அலுவலகத்தில் வாசகருக்காகப் பேட்டி கண்டோம்.

குறிப்பிட்ட நேரத்துக்கே தனது பிரசன்னத்தை கொடுத்த அரசர் தனது நேரந் தவறாமைக்கு 4 வருட இராணுவப் பயிற்சி கைகொடுத்தது என்றும் ஒவ்வொரு மனிதனுக்கும் இளவையதில் இப்படியான பயிற்சி பெறுதல் அவன் ஒரு சிறந்த வாழ்வை மேற்கொள்ள உறுதுணையாக இருக்கும் என்றும் குறிப்பிட்டார்.

அழகீய முறுவலுடன் வென்னிற உடையணிந்து காதின் கேசம் சிலிர்க்க அமர்ந்திருந்த காட்சி என்முன் ஒரு நாடகப் பாத்திரம் உலவுவது போன்ற பிரமையை ஏற்படுத்தியது. அவர் காட்சிய கோவலன் பாத்திரம் ஏற்று நடித்த நாடகப் படம் கண்முன்னே நின்றது. நல்லூர் எஸ். திருநாவுக்கரசரது கலைப்பணியின் பின்னணியில் காணப்பட்ட அவரது அரசியல் கருத்து நிலையும் அமைப்பும் தமிழின உணர்வுடன் இணைந்த ஒன்றாகும். அவர் இயக்கிய “தமிழன் கதை”, “வீரமௌந்தன்”,

“வீரத்தாய்”, என்பன இதனைச் சுட்டி நிற்கின்றன. ஒரு கலைஞரிடம் காணப்பட வேண்டிய துணிவு, வீரம், அஞ்சாமை, நேர்மை என்பன அரசம்யாவின் வாழ்விலும் காணமுடியும். “அரசியல் இல்லாத வாழ்வு இல்லை. கலை இல்லை” என்று குறிப்பிட்டார் அரசர். 1961ஆம் ஆண்டு சத்தியாக்கிரகப் போராட்டத்தின்போது, இராணுவ வாகனத்தைக் கண்டு மக்கள் சிதறி ஓடியபோது, “மானம் போகுது” என நினைத்ததும், நடுநோட்டில் துப்பாக்கி முனைகளுக்கு மத்தியில் நெஞ்சு நிமிர்த்தி விழுந்து கிடந்து வீரம் விளைத்த கதை “சுதந்திரன்” முதல் வண்டன் ரைம்ஸ், இந்து பத்திரிகை ஊடாக உலகு அறிந்த கதையாகும்.

இச் சம்பவம் பற்றிக் கேட்டபோது “சத்தியாக்கரக போராட்டத்திற்கு வெளிக்கிடும்போத சாப்பாட்டுக்கு வாறன் வீட்டுக்கு என்று சொல்லி வந்தால் செய்யமுடியாது” என்று குறிப்பிட்டார்.

நாடகக் கலை ஈடுபாடு பாடசாலைக் காலத்திலிருந்தே தொடங்கியது. பரம்பரை வைத்தியத் தொழிற் படிப்பையும், சென் ஜோன்ஸ் கல்லூரியில் மீவுகுப்புடனான தனது படிப்பையும் தொடர முடியாமல் தகப்பனது மரணம் தடைபண்ணியது. சிற்பத்துறை நாட்டம் காரணமாக வண்ணார்பண்ணையில் சீனிவாசஸ்தபதியின் வழிகாட்டவில் தென்னிந்தியாவில் சிற்பக்கலையை விருதுநகர் வெயிலுக்கந்த அம்மன் கோயிலில் பழகினார். அத்தோடு மதுரை மீனாட்சி அம்மன் கோயிற் சிற்ப அமைப்புகளையும் நுணுக்கி ஆராய்ந்தார். இக்கட்டத்திலேதான் 4 வருட கட்டாய இராணுவ சேவை 2 ஆம் உலக யுத்தத்தின்போது செய்யவேண்டி வந்தது. பின்னர் மலையகத்தில் பெருந்தெருத் திணைக்கள் உதவியில் மேற்பார்வையாளராகவும், பில்கால் உத்தியோகத்தராகவும் பணியாற்றி, சுயதொழில் முயற்சியில் நம்பிக்கையும் ஆர்வமும் கொண்டு பிரபல ஒளிப்படவியல் கலைஞர் பிலிப் நிக்கலவளின் கீழ் “செல்லம்ஸ் ஸ்ரூடி யோ”வில் ஒளிப்படவியலைப் பயின்று இன்று உரும்பிராய் “ஜீவா போட்டோ” உரிமையாளராகத் திகழ்கிறார்.

இயல்பிலேயே கலையார்வம் கொண்ட அரசர் நல்லூர் காமாட்சி நாடக மன்றம், அரியாலை சரஸ்வதி வாசிக்காலை, வடதிலங்கை நாடக மன்றம், வண்ணெணக் கலைவாணர் நாடக மன்றம், அண்ணாமலை இசைத்தமிழ் மன்றம், யாழ் ஒற்யன்ஸ் கிளப், மானிப்பாய் மறுமலர்ச்சி மன்றம், யாழ் நாடக அரங்கக் கல்லூரி போன்ற அமைப்புகளுடாக தனது நாடகப் பணியை இன்றுவரை தொடர்கிறார்.

சண்டிக்குளி V.C.பரமானந்தத்தின் குழுவில் நடிக்கத் தொடங்கி, சமூக சீர்திருத்த, அரசியல் சமூக, புராண இதிகாச வரலாற்று மற்றும் இன்றைய நவீன நாடகம்வரை ஈழத்து நாடக வரலாற்றோட்டத்தோடு தன்னெப் பினைத்துக் கொண்ட அரசர் தனக்கென ஒரு நாடகக் கோட்பாட்டை வகுத்து இயங்கியவர். திட்டமிட்ட நீண்ட ஒத்திகைகள், கருத்துள்ள மேடை அமைப்புகளும், உச்சரிப்பும், வரலாற்று கண்ணேணாட்டம் ஆய்வுடன் கூடிய மேடை விதானிப்பு, ஒப்பனை, வேட உடுப்பு அலங்காரம், கற்பனையோடு கூடிய கதாபாத்திரச் சித்திரிப்பு, வளர்ச்சி என்பனவற்றை ஆழமாக வகுத்துச் செய்ரப்பட்டவர். “திப்புசல்தான்” எனும் நாடகம் இந்த வகையில் அவரது வளர்ச்சிப்போக்கில் குறிப்பிடவேண்டிய ஒன்று என்று குறிப்பிடுவார் திரு.ஜெனம் பிரான்சிஸ் அவர்கள். நாடகங்களை விளையாட்டாய் போட்டுக் கொண்டிருந்த ஒரு காலகட்டத்தில் அதனை ஒரு கலைப்படைப்பாக வளர்த்து ஆக்கியவர்களில் அரசருக்கு முக்கிய இடமுண்டு என்கிறார் நவீன தமிழ் நாடக முன்னோடி நா. சுந்தரவிங்கம்.

ஒரு சிற்பியாக தியாகி சிவகுமாரன், பருத்தித்துறை புற்றளை முருகேசனார், சதாவதானி புலோவியூர் கதிரவேந்பிள்ளை ஆசியோர் சிலைகளை தனது மருகர் ரமணி மற்றும் அன்றன் ஆசிரியருடன் இணைந்து உருவாக்கியவர் அரசர். அவரது சிற்ப அனுபவம் காரணமாக அவர் படைத்த புராண இதிகாச நாயகாகள் எமது கற்பனைக்குள் எழுசின்றவர்களாகப் படைத்திருந்தார் அரசர் என குறிப்பிடுவார்

திரு.சொக்கன். சொக்கனது “கவரி வீசிய காவலன்”, “ஞானக்கவிஞரன்”, “தெய்வப்பாவை”, “கூப்பிய கரங்கள்” போன்றவற்றையும் சூ. வேலுப்பிள்ளையின் “வீரசிவாஜி” “ஶைலொக்”, “ஒத்தெல்லோ” நாடகங்களையும் பாடசாலை மாணவர்க்கு பழக்கியவர். மானிப்பாய் இந்து, யாழ் இந்து, பரமேஸ்வராக் கல்லூரிகளில் மேடையேறியவை இவை. பாடசாலை நாடக வளர்ச்சியிலும் கணிசமான ஒரு பங்களிப்பை இவரது நாடகங்கள் வழங்கியுள்ளன. எப்போதும் முழுமையையும், தரத்தையும், நுணுக்கங்களையும் கவனிக்கும் அரசர் ஒரு தொய்மைவாதியான நாடக வாத்தியார் என்பர் பழம்பெரும் நடிகர் T.S லோகநாதன்.

அரசும்யாவின் தமிழிலக்கிய, புராண, இதிகாச அறிவுடன் நாட்டார் கதைகள் பழமொழிகள், விடுகதைகள், வேதாந்த சித்தாந்தப் புலமை பாரம்பரிய வைத்திய அறிவு ஆகியன “வையத்துள் தெய்வம்” எனும் திருவள்ளுவர் வாழ்க்கை ஜீத்துதை அடிப்படையாகக் கொண்ட தனது நாடகத்தை நவீன ஒளியமைப்புதனும் நாடகச் சுவையுடனும் மானிப்பாய் மறுமலர்ச்சி மன்றத்துக்காக தயாரித்து வெற்றிகாண உதவியது என்று கூறினார் குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம். மேலும், ஒரு ஒளிப்படவியல் கலைஞர் ஆகையால் அவரது கமராக்கண் மேடையிலும் பாத்திரங் களை உலவவிடும் போதும், காட்சியமைப்புக்களை வடிவமைக்கும்போதும் சமரிலை, மட்டம், சமச்சீர், விகிதசமம் என்பன பொருந்தும் வண்ணம் காட்சிகளை அமைக்கும் ஒரு சிறந்த நெறியாளர். அங்க அசைவுகள், பாத்திர அசைவுகள், நாடக அழகுதனும் நாடக கவர்ச்சியிடனும் அமைப்பதில் கை தேர்ந்தவர். சொற்களை பிழையற உச்சிரிப்பதிலும், மொழியின் கொரவத்தைப் பேணும் வகையிலும் பழக்கும் தன்மையுடையவர் என்றும் மொழிந்தார் சண்முகவிங்கம்.

கலையரசர் சொர்ணைவிங்கம் தயாரித்த “தேரோட்டி மகனில் தானும் அரசரும் அருச்சனன் பாத்திரத்தை மாறி மாறிச் செய்ததை நினைவு கூரும் குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம் கலையரசரின் நடிப்புக் கவர்ச்சியில் ஈடுபட்டிருந்த அரசரின் நடிப்பாற்றலை கலையரசரே பாராட்டிய நிகழ்வுகளையும்

வெளிப்படுத்தினார். சமகால நாடகப் போக்குகளுடனும் தன்னை இனம் கண்ட அரசர் நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் ஸ்தாபக உறுப்பினர் ஆவார். அரங்கக் கல்லூரியின் பயிற்சிப் பட்டறைகளிலும், நாடகத் தயாரிப்புகளிலும் நடித்தும், வேடாடுப்பு ஒப்பனை விதானிப்பாளராகவும் நெறியாள்கை ஆலோசகராகவும் பணியாற்றி உலக நாடகப் போக்குகளையும், வரலாறுகளையும் படிக்கத் தவறவில்லை. “ஒரு கலைஞர் எப்போதும் மாணவனே” என்கிறார் அரசர்.

“கடமையின் எல்லை”, “குத்துவிளக்கு”, “டாக்ஸி றைவர்” ஆகிய ஈழத்து சினிமாப் படங்களில் நடித்தும் உதவி நெறியாளராகவும் (கடமையின் எல்லை) இருந்ததோடு திருப்பூங்கொடி ஆறுமுகம், கலாவினோதன் சின்னமனி கணபதிப்பிள்ளையின் வில்லிசைக்குழுவின் பக்கப்பாட்டுக் கலைஞராகவும் மினிர்ந்த எஸ்.ரி. அரசரின் பல்வகைப்பட்ட ஆளுமை அவரை ஒரு சிறந்த நாடக நெறியாளராக வளர்ந்ததுடன் ஒரு மாமணிதனாக உருவாக்கியுள்ளது காலத்தின் மறுக்க முடியாத உண்மையாகும்.

சம்நாதம், 15.06.91

ஸமுத் தமிழ்முருக்கென்று ஓர் இசை நடனப் பாரம்பரியம்

நீண்டகால வரலாற்றைக் கொண்ட ஈழத் தமிழினம் தனித்துவமான பண்பாட்டைக் கொண்டுள்ளது. இத் தனித்துவமான பண்பாட்டை வலியுறுத்தும் காரணிகளில் கலைகள் முக்கியமானவை. ஈழத்தமிழரின் தனித்துவங்களை நிலைநாட்ட வேண்டிய வரலாற்றுக் கால கட்டமாகிய இன்று ஈழத்தமிழரின் இசை, நடனக் கலைகள் பற்றி இக் கட்டுரை சித்திரிக்கின்றது.

தென்னாசியாவில் இந்தியக் கலை மரபின் செல்வாக்கு பொதுவாகக் காணப்படினும், ஒவ்வொரு பிரதேசத்துக்கெள வித்தியாசமான கலைப் பாரம்பரியம் காணப்படுகின்றது. இந்த வகையில் கடலால் பிரிக்கப்பட்ட ஈழத்திலும் தமிழ் நாட்டிலிருந்து வேறுபட்ட ஒரு மரபு காணப்படுவது ஒன்றும் அதிசயமான விடயமல்ல.

கர்நாடக சங்கீதமும், பரதநாட்டியமும் கற்றோர் மத்தியிலும், மற்றோர் மத்தியிலும் ஈழத்தமிழரின் இசை, நடனமாகக் கணிக்கப்படுகின்றன. நிறுவன பலமும், சமூக பலமும் இவற்றை வளர்ப்பதற்கு துணை நிற்கின்றன. ஆனால் பரந்துபட்ட மக்கள் மத்தியில் வழக்கிலுள்ள கூத்திசை, நாட்டாரிசை, பண்ணிசை கிராமிய மக்கள் மத்தியில் பயில் நிலையிலுள்ள ஆடல் வகைகளும், சமூகத்தில் கணிக்கப்படுவது இல்லை. உண்மையில் இவற்றிலேதான் ஈழத்தமிழரின் தனித்துவமான இசை, நடன அம்சங்களை காணமுடியும்.

ஸம்ததுத் தமிழரின் இசை, நடன, நாடகப் பாரம்பரியங்களை மீட்டெடுத்து வளர்க்கும் சிந்தனை ஏலவே மேற்கிளம்பியுள்ளபோதிலும், அரசு ஆதரவு இன்மையும் தென்னிந்திய தொல்சீர்க் கலைகளான பரதம், கர்நாடக சங்கீதம் ஆகியவற்றையே ஸமுத்துக் கலைகள் எனப் போற்றும் மனப்பான்மையையும், கிராமிய மக்கள் கலைகளை பயில் நிலையில் பேணுவோரின் விட்டுக்கொடுக்காத மனநிலையும் இப்பணியை அவ்வப்போது முடக்கி வைத்துள்ளது.

தொல்சீர் கலைகளின் அடியொற்றி எமது கலைகளை மீட்டெடுத்து செம்மையுறங் செய்து மக்கள் மத்தியில் பரந்துபட்ட ஒரு பயில்நிலையை ஏற்படுத்துதல் காலத்தின் தேவை. இத்துறையில் நடைபெற்ற சில முயற்சிகள் குறிப்பிடக்குரியன. ஸமுத்தமிழரின் கலை மீட்புப் பணி அறுபதுகளில் (மறைந்த) பேராசிரியர் சு.வித்தியானந்தனின் நாடக மீட்புடன் ஆரம்பிக்கப்பட்டது.

அறுபதுகளின் பிற்கூற்றில் ஸமுத்து இசை எனும் எண்ணக்கரு வானோலியில் ஸமுத்துப் பாடல்கள் ஒவிபரப்பும் நிலைமைக்கு வளர்த்தெடுக்கப்பட்டது. இதில் கு.பரராஜாசிங்கம், என். சண்முகவிங்கள், பேராசிரியர் க.கைலாசபதி ஆகியோர் முனின்றுமைத்தனர். முத்துசாமி, ரொக்கசாமி, பிச்சையப்பா, குலசீலநாதன் ஆகியோர் இசையமைத்த மெல்லிசைப் பாடல்கள் ஸமுத்துப் பாடல்களாக வெளிவந்தன. பத்மவிங்கம், முத்தழு, சுஜாதா அத்தநாயக்கா, கலாவதி, சக்திதேவி, ஜெதேவி ஆகிய பாடகர்களும் பங்களித்தனர்.

எனபதுகளில் தமிழர்களின் பாரம்பரியப் பண்பாட்டுப் புலங்களில் எழுந்த நாடகங்களில் ஸமுத்து நாட்டாரிசையையும் பண்ணிசை, கர்நாடக சங்கீதம் மற்றும் கூத்திசையையும் பொருத்தமான முறையில் கலந்து பயன்பட்டன. தாசீசியளின் 'பொறுத்தது போதும்' குழந்தை ம. சண்முகவிங்கத்தின் 'மன்சமந்த மேனியர்' 'மாதொருபாகம்' மௌனகுருவின் 'சக்திபிறக்குது' மற்றும் 'சங்காரம்' குகராஜாவின் "மனிதனும்

யாழ்ப்பாணத் தமிழ் நாடக அரங்கு

மிருகமும்" முதலிய நாடகங்களில் கூத்திசை, நாட்டாரிசை, பண்ணிசை, கர்நாடக சங்கீதம் ஆகியன கலந்து பயன்படுத்தப்பட்டன.

பேராசிரியர் சு.வித்தியானந்தன் திருமதி.நவராஜாகுலம், முத்துக்குமாரு, கண்ணன் கூட்டு முயற்சியில் ஸமுத்துப் பாரம்பரிய இசைக்கோலங்கள் இசை நாடாக்களில் பதிவு செய்யப்பட்டு வெளியிடப்பட்டன. 1990இல் நடைபெற்ற ஸமுத்துத் தமிழரின் இசை நாடகப் பாரம்பரியம் எனும் கருத்தரங்கில் தலைமையுரையாற்றிய யாழ் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறைத் தலைவர் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி ஸமுத்து இசைநாடகப் பாரம்பரியம் ஆராயப்பட்டு வளர்த்தெடுக்கப்பட வேண்டும் என்பதை மீளவலியுறுத்தினார். இந்த வழிகாட்டவில் நுண்கலைத்துறை விரிவுரையாளர் கலாநிதி சி. மௌனகுரு பல் கலைக் கழக நாடகப் பட்டறை மாணவர் களையும் நுண்கலைத்துறை நடன மாணவிகளையும் கொண்ட குழுவுக்கு நாட்டார் கூத்து நடனங்களையும், பாடல்களையும் பழக்க அச்சுவேவி பாடசாலை ஒன்றில் மேடையேற்றியிருந்தனர்.

இம் முயற்சிகள் எமக்கு ஒன்றை வலியுறுத்துகின்றன. மலையாளத்து கதகளி, கண்ணட யகங்கானம், ஆந்திரா குச்சப்புடி, மணிப்பூ மணிப்புரி, சிங்கள கண்டிய நடனம் போல ஸமுத்து நடனம் ஒன்றை உருவாக்க முடியும் என்பதே. எவ்வாறு ஸமுத்து இசை ஒன்றை நாம் காணமுடியுமோ அவ்வாறே நடனமும் பொதுக்கலை மரபுகளான கர்நாடக சங்கீதம், பரதநாட்டியம் ஆகியவற்றோடு எமது சொந்தக்கலை மரபுகளையும் வளர்த்தெடுப்பதில் எவருக்கும் இரண்டாம் கருத்து இருக்க முடியாது.

இக்கலைகளை மீட்டெடுப்பதில் தனியான ஆள் ஒருவரின் முயற்சி பல வகைகளால் இணைக்கப்பட்டு வளர்த்தெடுக்கப்பட வேண்டும். இசை வல்லுநர்கள், இசையமைப்பாளர்கள், கலை ஆய்வாளர்கள் நிறைந்த ஒரு சூழ இப்பணியில் அமர்த்தப்பட்டு நிறுவனமயப்படுத்தப்பட்ட

நிலையில் கலை மீட்புப்பணி நடத்தப்பட வேண்டும். இக்குழுவில் கிராமங்களில் இக் கலைகளைப் பேற்றும் அண்ணாவிமார், கலைஞர்கள் ஆகியோர் சேர்க்கப்பட வேண்டும்.

போர்ச் சூழலினால் எமது இசை நடன நாடகக் கலைகள் காலத்தால் அழியன்று போகாது காப்பாற்ற சம்பந்தப்பட்ட அனைவரும் முன்னின்று உழைத்தல் அத்தியாவசிமானது. பேணப்படும் இக்கலையை பயில்நிலையில் மாணவர்க்குப் போதிப்பது அதற்கான பாடவிதானம் செயல்முறைத் திட்டம் வகுத்து ஒழுங்குபடுத்துவது. பின்னர் அவற்றை அவைக்காற்றுக் கலைகளாக மேடையேற்றுதல் என்பன எமது கலைகளை நிலைநிறுத்த உதவும். இந்நிலைமை எமது தனித்துவத்தைக் கலையில் பேண வழிவகுக்கும்.

**1991 ஈழநாடம்
முத்தமிழ் விழா மலர்**

ஓருநாடகவியலைள்ளீன் குறிப்பேட்டிலிருந்து..... நாடகப் பட்டறைகள்

எமது மண்ணில் இன்று நிலவும் பலவித சமூக அசைவியக்களங்களுடன் கலை இலக்கியப் பணிகளும் ஆங்காங்கே முடிக்கிவிடப்பட்டுள்ளன. அந்த வகையில் நாடக நடவடிக்கைகள் பலவாறாக இடம் பெறுகின்றன. நாடக ஏழுதாக்கமும், பயிற்சிகளும், ஒத்திகைகளும், மேடை ஏற்றமும், விமர்சன அரங்குகளும், நாடக நூல் வெளியீடுகளும் நாடகப் பட்டறைகளுமாக இச் செயற்பாடுகள் அமைகின்றன.

இவ்வாறாக காத்திரமான செயற்பாடுகள் யாழ். பல்கலைக்கழகத்திலும், ஆசிரியப் பயிற்சிக் கலாசாலைகளிலும், பாடசாலை மட்டங்களிலும் இடம் பெறுவதைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. நாடக அரங்கக் கல்லூரி உறுப்பினர்கள் இவ்விடங்களில் துடிப்பிடன் கடுபடுவதையும் ஒருவர் காணலாம்.

பேராசிரியர் கணபதிப் பிள்ளையுடன் ஆரம்பிக்கும் பல்கலைக்கழக நாடக முயற்சிகள் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனது பாரம்பரிய மீட்டெட்டுப்படினும், 70களில் புதுமோடி நாடகக்காரர்களான சகைர் ஹமீட், பெஸல் அமீர், நா. சந்தரவிங்கம், தாசீசியல், மௌனகுரு, பாலேந்திரா ஆகியோரது புது முயற்சிகளுடனும், தமிழ் நாடக உலகு உத்வேகம் பெறுகிறது. என்பதுகளில் தாசீசியல், சூழ்நிதை சன்முகவிங்கம் ஆகியோருடைய இணைவு நாடக அரங்கக் கல்லூரியுடாக நாடகப் பட்டறைகளின் அவசியத்தை உண்டு பண்ணியது.

தொடர்ந்து 85இல் மேடையேறிய குழந்தை சண்முகலிங்கத்தின் “மன்சமந்த மேனியர்” சிதம்பரநாதனை ஒரு சிறந்த நாடக நெறியாளானாகக் காட்டியது. இது யாழ்ப்பாணமெங்கும் பரவலாக ஒரு நாடக உணர்வை ஏற்படுத்தியது. இதனால் 86இல் நல்லூர் மூலவள நிலையத்துடன் நாடக அரங்கக் கல்லூரியும் இணைந்து ஆசிரியர்களுக்கான நாடகப் பட்டறை ஒன்றை நடாத்தியது. இதில் கவிதைகளை வியாக்கியானப்படுத்துதலும், காட்சிப்படுத்துதலும் பட்டறையின் பிரதான பயிற்சி மையமாக இருந்தது.

87இல் யாழ். அரசாங்க அதிபரின் கலாசாரக்குழுவும், பல்கலைக்கழகமும் நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் ஆதரவுடன் நடாத்திய பட்டறையில் உடற்பயிற்சிகளுடன் உரையாடல்களை உருவாக்கவும் ஒப்புவிக்கவும் பாடல்களை காட்சி உருப்படுத்தலும் முக்கிய இடம் பெற்றன.

89இல் திருமறைக் கலாமன்றம் நாடக அரங்கக் கல்லூரியுடன் இணைந்து நடாத்திய பட்டறை கூடிய அளவில் உடல் அசைவுகளிலும் நடனவடிவங்களுக்குக் கருத்து வெளிப்படுத்தும் உத்திகளிலும் தனது கவனத்தைச் செலுத்தியது.

90இல் சிலிநோச்சி கல்வித் திணைக்களமும் நாடக அரங்கக் கல்லூரியும் இணைந்து நடாத்திய நாடகப் பட்டறை ஒரு புதிய பரிமாணத்தைப் பெற்றது. உடற்பயிற்சிகள், பாடல் பயிற்சிகள், உரையாடல் பேச்சு வெளிப்படுத்தும் முறைகள், கவிரை உச்சரிப்புடன் கூடிய தொனிப்பயிற்சிகள், ஆடல் இசையுடன் உடலின் இசைவு, உடலூடாக செய்தி வெளிப்படுத்தும் உத்திகள் என்பவற்றுள் மனித உறவுகளை நிலைப்படுத்தும் ஊடகமாகவும், உளவியல் மருந்தீட்டுக் களமாகவும் பட்டறை நிகழ்வு மாறியது. இங்கு படைக்கப்பட்ட நாடகங்கள்கூட களப்பயிற்சிக் காலத்தில் குழந்தையில் எழுதப்பட்ட எழுத்துருவுடன் உருவாக்கப்பட்டன. மக்கள் மத்தியில் பரந்த வரவேற்பையும் பெற்றன. மக்கள் பிரச்சினையை நாடக மையம் தொட்டது.

யாழ்ப்பாணத் தமிழ் நாடக அரங்கு

பின்னர் 91இலும் 92இலும் நடாத்தப்படுகின்ற பட்டறைகள் தமது கூடிய கவனத்தை மனித உறவுகளை நிலைப்படுத்துவதில் கவனம் செலுத்துகின்றன. நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறைகளில் கூடிய பங்கு வகிக்கும் குழந்தை சண்முகலிங்கமும், சிதம்பரநாதனும் மனித உறவுகளை நிலைப்படுத்தும் தம் நோக்கில் உலகளாவிய தன்மையைக் கொண்டுள்ளதாக அவதானிக்கக் கூடியதாக உள்ளது. இப்பயிற்சிப் பட்டறைகள் தமிழ் நாடக உலகை தொண்ணாறுகளில் ஒரு புதிய தளத்துக்கு இட்டச் செல்லவேண்டும்; இட்டுச் செல்லும் என்பதே வரலாறு காட்டும் உண்மையாகும்.

ஆனால் இக் கட்டத்தில் நாடகம் எனும் கலை வடிவம் அவாவி நிற்கும் கோரிக்கைகள் பற்றி நாம் சிந்திக்க வேண்டியுள்ளது. நாடகம் பல கலைகளின் சங்கமம் என்பது உண்மையெனினும் அது தனக்கே உரிய சிறப்புத் தனித்துவங்களையும் கொண்டுள்ளது என்பதை நாம் மனங்கொள்ள வேண்டும். இசை, நடனம், இலக்கியம், நடிப்பு, ஓவியம், சிற்பம், ஒப்பனை, வேடஉடுப்பு, விதானிப்பு, அரங்க விதானிப்பு, கட்டடவியல், ஒளியமைப்பு, பேச்சு போன்ற பலகலைகளின் நிதானமான ஒன்றிணைப்பை நாடகக் கலை கோருகின்றது. ஆயினும் இக் கலைகள் தனியாக நிகழ்த்தப்படும்போதோ, இயங்கும்போதோ, பயன்படுத்தும் அதே கலைவிதிகளை அப்படியே நாடகம் ஒன்றிற்குப் புகுத்துவது நாடகக் கலையை உதாசீனம் செய்வது ஆகும். இங்கு நாடகம் எனும் கலைவடிவம் பேணும் கலைவிதிகளுக்கு ஏற்பவே பிறகலைகளையும் நாம் இணைக்கவேண்டும். அதன் மூலமே புதிய பரிமாணங்களை நாடகத்தில் எட்ட முடியும்.

இந்நிலையில்தான் நாடகப் பட்டறைகள் புதிய கோணங்களில் வெவ்வேறு நோக்குகளில் நடத்தப்பட வேண்டிய தேவை உருவாகிறது. வெறும் உடற்பயிற்சிகளையோ, கவிதைகளை உருப்போடுதலையோ, சாதாரணமான வியாக்கியானப்படுத்தலும் காட்சியாக்கலும் புதிதளித்தல் எனும்

உத்திகளையோ, கலைஞர்களது நேர்மை, விசுவாசம், சத்தியம், உழைப்பு, சக கலைஞருடனான நேசம், பாசம், பிணைப்பு, மனிதேநயம் என்பவற்றை எட்டுத்தலோ என்கின்ற அம்சங்களை எல்லாம் தாண்டி நாடகம் எனும் கலைவடிவை முழுமையாக வளர்த்தெடுக்கும் நோக்கங்களை கையாளவேண்டிய கட்டாயம் நாடகப் பட்டறைகளுக்கு உண்டு.

நடிகளுக்கு வழங்கப்படும் பயிற்சிகள் தனியே உடற்பயிற்சிகளாகவும், வெறும் ஆட்டமுறைமைகளாகவும் அல்லாமல் நடிப்புத்திறனை விருத்தி செய்யும் புதிய பயிற்சி முறைகளை நாம் கண்டாக வேண்டும். அவை உடலியக்கங்களுடாக நடிப்பையும் நாடகத்துக்கு ஏற்ற ஆக்கநடனத்தையும் விருத்தி செய்யும் பாங்கில் அமையவேண்டும். நடனம் என்கின்றபோது, ஏற்கனவே தனி நடன வகைகளாக உள்ள கோயிற்கலையான பரதநாட்டிய அடவுகளையோ கதகளி மற்றும் கூத்து ஆட்டமுறைமைகளையோ ஆக்கநாடகங்களில் நேரடியாகப் புதுத்துவது அரசுத்தமற்றது. ஏனெனில் சமகாலப் பிரச்சினைகளைச் சுட்டும் கருக்களுக்கு பழைய நிலமானிய சமூகத்திலெல்லுந்த நடனவகைகளில் பெறப்படும் கலா அனுபவம் ஒத்துழைக்காது என்பது பல பரிசோதனை முயற்சிகளினுடாக எமது நாடகவியலாளர்கள் கண்ட உண்மை.

இதேபோலவே, நாடகத்துக்கு இணைக்கப்படும் இசையும் நவீன நாடகத்தின் உணர்வுக்கும், உள்ளடக்கத்துக்கும் ஏற்ப புதிய ஆக்க இசைகளை நாம் நாடகத்துக்கு வழங்க வேண்டும். வேறு ஒரு சூழலில் தேவைக்காக எடுத்த ஒரு இசைவடிவத்தின் இசைக் கோலங்களை அப்படியே நமது நாடகங்கள் கையாளும்போது சிடைக்கும் கலா அனுபவம் முழுமையானது அல்ல. நாம் வாழும் இன்றைய சமூகம் பல்வேறு சிந்தனைப் போக்குகளையும் சிக்கல் நிறைந்த பிரச்சினைகளையும் கொண்டுள்ள ஒன்று ஆகும். பக்தி அடிப்படையில் எழுந்த கர்நாடக சங்கீத இசைக் கோலங்கள் எந்தளவுக்கு நவீன நாடகத்தில் பல்வேறு உணர்ச்சிகளைக் காட்டப்போதுமானது என்பது சிந்தனைக்குரியது.

இதே போலவே பேச்சு, இலக்கியம், வேடுதலுட்பு, ஒப்பனை, அரங்கவிதானிப்பு, ஒளியமைப்பு போன்ற கலைகளும் ஒரு பொதுவான மூலத்திலிருந்துதான் இக்கலைகள்

ஒவ்வொன்றும் தங்கள் ஊட்டங்களைப் பெறுகின்றன என்றாலும், அவை நாடக அரங்குக்கென பெறப்படும்போது அரங்கக் கலையின் கலைவிதிகளுக்கு ஏற்பாடு ஆக்கப்படவேண்டும். பலவர்கள் ஒளிக்கீற்றுக்களை மேடையில் பாய்ச்சுவதல்ல ஒளியமைப்புக்களை. வெறும் கட்டட அமைப்புக்களை மேடையில் பரப்புவதல்ல, அரங்கவிதானிப்புக்களை. வெறும் மாப்புச்சல்ல ஒப்பனைக்கலை. அகப்பட்ட உடுப்புக்களை அணிவதல்ல வேடுதலுட்பு விதானிப்புக்களை. வெறுமனே வசனங்களை, கவிதைகளை ஒப்புவிப்பது அல்ல நாடகப் பேச்சுக்களை. கை, கால்களை வெறுமனே அசைப்பதும் முகமாற்றங்களை அரசுத்தமற்றுக் காட்டுவதும் அல்ல நடிப்புக்களை.

இங்குநாடகம் எனும் கலை வடிவின் கலைவிதிகளுக்கு ஏற்ப நாடகத்துக்கான இசையை, நடனத்தை, ஒப்பனையை, அரங்கவிதானிப்பை, இலக்கிய உருவை நாம் படைத்தாக வேண்டும். இந்நிலையிலேயே நாடகம் கூட்டுக்கலையாகவும், அதேவேளையில் தன் தனித்துவம் பேணும் கலையாகவும் வளர்த்தெடுக்கப்பட முடியும். நாடகமேடை பற்றிய அனுபவம் உள்ள ஒருவனாலேயே நாடக இலக்கியம் படைக்க முடியும். அதுவே மேடைக்கென தயாரிக்கப்பட முடியும். இவ்வாறாக சகல கலைகளின் சங்கமம் ஒரு கலைத்துவம் படைப்பாக மினிர வாய்ப்புண்டு. இல்லையேல் வெறும் அவியல் படைப்புகளை நாம் நல்ல நாடகம் என்று சொல்ல வேண்டிவரும். எமது அழகியல் அனுபவமும் அரைவேக்காட்டுத் தன்மை பெற்றதாகிவிடும். எனவேதான் நாடகப் பட்டறைகள் முழுமையான நாடகக்கலையை வளர்த்தெடுக்கும் நோக்கில் ஒழுங்கமைக்கப்பட வேண்டும். பயிற்சியாளர்களுக்கு பூரணமானதொரு கலா அனுபவம் சிடைக்கவேண்டும். வெறுமனே உளவியல் ஆற்றுப்படுத்தும் களமாகவோ, உண்ணத் தீவங்களை உடைய மாந்தராக வாழவேண்டும் என்ற எண்ணத்தை உண்டு பண்ணும் நிகழ்வாகவோ மட்டும் நின்று கொள்ளாமல், “நாடகம்” உருவாக்கும் திறன்களை விருத்திசெய்யும் ஒரு களமாக நாடகப் பட்டறைகள் நடாத்தப்பட வேண்டும். நல்லதொரு நாடக அனுபவம், நல்லதொரு மனிதனையும் உருவாக்கும் திறன் வாய்ந்தது என்பது உலகம் அறிந்த உண்மையாகும்.

ஒரு நாடகவியலாளன் தன் குருவுக்கு எழுதிய கழத்திலிருந்து..... “நாடகச் சிந்தனைகள்.”

நீங்கள் எம்மையெல்லாம் விட்டுப் பிரிந்து ஊருக்குப்போய் இரண்டு வருடங்களுக்கு மேலாகிவிட்டது. சுமார் 9 ஆண்டுகளுக்கு முன் ஆசிரிய கலாசாலையில் மேடையேற்றுவதற்காய் நான் எழுதிய ‘உறுதி’ எனும் நாடகத்துடன் தங்களைச் சந்தித்ததை நினைத்துப் பார்க்கிறேன் இந்தச் சந்திப்புக்கு என்னை உந்தித் தள்ளிய காரணிகள் மூன்று :

அழுத்தில் தமிழ் நாடகம் எனும் தலைப்பில் தினகரனில் வெளிவர்ந்த உங்களது தொடர் கட்டுரைகள், வானெவியில் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனுடன் நீங்கள் நிகழ்த்திய கூத்துப்பற்றிய கலந்துரையாடல், மற்றும் யாழ். வீரசிங்கம் மண்டபத்தில் இறுதியாக 81இல் தாங்கள் மேடையேற்றிய ‘சங்காரம்’ நாடகம் என்பன.

தங்கள் நாடக உலகம் அறுபதுகளில் கூத்தை புனரமைப்பதில் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனுடன் தொடங்கியது. பின்னர் புராண இதிகாச உள்ளடக்கத்தை மாற்றி சமகால அரசியல் சமூகப் பிரச்சனைகளை கூத்து வடிவத்தினுள் புகுத்தினீர்கள். இந்தப் போக்கில் எழுபதுகளில் இளையபத்மநாதன் (ஏகலைவன்), என்.கே. ரகுநாதனின் (கந்தன் கருணை) தாசீசியஸ் போன்றோரும் ஈடுபட்டனர். கூத்தின் மூலங்களை நவீன நாடகத்துள் இணைக்க முயன்ற அடுத்த போக்கில் நா. சந்தரவிங்கம், தாசீசியஸ் குழந்தை ம.

சண்முகவிங்கம், வி. எம். குகராஜா, சிதம்பரநாதன் ஆகியோரும் எழுத்தாளர்களில் மகாகவியும், முருகையனுடனும் நீங்கள் ஈடுபட்டங்கள். நாட்டார் பாடல்கள், நாட்டார் ஆட்டங்களைக் நாடகங்களில் கலாபூர்வமாக இணைத்து வெற்றி காண்பதில் பிரச்சஞ்சூர்வமாக சகலரும் ஈடுபட்டுமேத்தனர். நானும் எனது ‘உறுதி’, ‘ஒரு பிடிமன்’ ஆகிய நாடகங்களை அந்த மோடியில் எழுதித் தயாரித்தேன்.

எனினும் சமீபகாலமாக என்னுள் எழும் கேள்வி ஒன்று உள்ளது. அதாவது, சமகால கருக்களை, (பிரச்சனைகளை) கதாமாந்தர்களைக் கொண்ட ஒரு படைப்பை மேடைக்கென தயாரிக்கும்போது பழைய கால கருவுக்கும் புராண இதிகாச கதாமாந்தரை சித்தரிப்பதற்கும் பயன்பட்டதொரு படிமத்தை (ஆடல், பாடல்) பயன்படுத்துவது எந்தளவு தூரம் பொருத்தமானது, பழைய படிமம் ஒன்றின் கலை விதிகள் புதிய பிரச்சனையைக் கூற எந்தளவுக்கு இடம் கொடுக்கும்; அப்படிப் பயன்படுத்தும் போது பார்ப்போர் பெறக்கூடிய கலா அனுபவம் பூரணத்துவமாக இருக்குமா என்பதுவே. ஏனெனில் சமகால மனிதனின் வாழ்நிலைகளோ மிகவும் சிக்கற்பாடானது; அவன் உணர்வுகள் பல்வேறு சக்திகளினால் தீசை திருப்பப்படக்கூடிய இக்கட்டான் நிலைமை. இத்தகைய அவலங்களை முரண்பாடுகளைக் கீத்திரித்துத் தாக்கமான ஒரு எதிர்விளைவைப் பார்ப்போரிடத்தில் ஏற்படுத்த நாட்டார் ஆட்டங்கள், பாடல்களால் முடியுமா என்பதே என் கேள்வி.

உதாரணமாக இராவணேசன் வடமோடிக் கூத்தில் ஆடப்படும் இராவணனின் தாளக்கட்டுக்கு நவீன காலத்து ஆலைமுதலாளி ஆடிவரும்போது அங்கு பாத்திரச்சிதைவு ஏற்படவில்லையா (என்னதான் கொடுமை, கோபம் ஆகிய பொதுமைப் பண்புகள் இரு பாத்திரங் களையும் இணைத்தபோதும்) இதனை அனுபவர்தியாக என்னால் குறிப்பிடமுடியும். ஏனெனில் தங்கள் நெறியாள்கையில் முதன்முதலில் ‘சக்தி பிறக்குது’ எனும் நவீன நாடகத்திலும்,

பின்னர் மகாகவியின் ‘புதியதொரு வீடு’ நாடகத்திலும், ஈற்றில் இராவணேசன் வடமோடி கூத்துப் பயிற்சியிலும் ஈழத்து வடமோடி நடன நிகழ்ச்சியிலும் பங்கு கொண்டமையே. மேற்படி எனது கருத்துக்களை தெல்லிப்பளை கலை இலக்கியக் கழகத்தினர் 92 டி சம்பர் 20இல் நாடகத்தில் நாம் எங்கே? எனும் கருத்தரங்கில் முன்வைத்திருந்தேன். இது பற்றிய விவாதங்களும் பரவலாகக் கதைக்கப்படுகிறன. தங்கள் கருத்துக்களையும் அறிய ஆவல் கொண்டுள்ளேன்.

மேலும், மோடிப்படுத்தப்பட்ட நாடக அமைப்பு முதலாளி பாத்திரத்தை இராவணேசன் ஆட்டத்தில் வர இடம் கொடுக்குமென வாதிட்டாலும், முதலாளியெனும் சமகாலப் பாத்திரத்தின் படிமம் இங்கு சிதைக்கப்படுகிறதே. இராவணேசன் மனதில் ஏற்படுத்திய படிமம் முதலாளி கற்பனையைப் பாதிக்கிறதே. பார்ப்போர் மத்தியில் ஒரு புத்தாக்கத்தையும் உளக்கிளர்ச்சியையும் ஆட்டம் ஏற்படுத்தினாலும் அப்பாத்திரம் அவர்கள் மனதில் ஏற்படுத்தும் எதிர்விளைவே நாடகத்தின் கருகோரி நிற்கிறது என்பதைச் சுட்டிக் காட்ட விரும்புகிறேன். இதே விவாதம் பாடலுக்கும் பொருந்தும். ஒரு சமகாலப் பிரச்சனையைக் கூற நாட்டார் பாடலைக் குறியீட்டு ரீதியில் தொலைநிலைப்படுத்தும் தன்மையில் குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம் அவர்கள் ‘மன் சுமந்த மேனியில் பாவிக்கிறார். அந் நாடகத்திலேயே அவர் இன்னோர் கட்டத்தில் பாவிக்கும் நவீனகவிதை அக் காலத்தின் காட்சியின் கருவின் பாத்திரத்தின் உணர்வுடன் நன்கு ஒட்டுகின்ற அளவுக்கு நாட்டார் பாடல் ஒட்டவில்லை. (ஊசி போல் நெல்விளையும் எனும் நாட்டார் பாடல், உனது பாத்திரத்துள் இன்னுமொரு துளித்தேன் உள்ளது எனும் பாலஸ்தீனியக் கவிதை)

கடந்த சிற் திகதி யாழ். இந்துக்கல்லுரியில் மேடையேற்றப்பட்ட ‘கவிஞர்’ நாடகத்தில் மரபுக்கவிதையூடாக சமகால உணர்வுகளைப் படிப்பதில் உள்ள கஷ்டங்களையும் புதிய ஒரு கவிதை வடிவமே சமகால மக்களின் வாழ்வியல்

யாழ்ப்பாணத் தமிழ் நாடக அரங்கு

அவலங்களை, சிக்கற்பாடுகளை எடுத்துச் சொல்ல சக்தி வாய்ந்த வடிவம் எனும் கருத்தையும் கொண்டபொருளை வைத்துக் கையாண்டுள்ளேன். இந்த உண்மை குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம் தயாரித்த ‘யார்க்கெடுத்துரைப்பேன்’ நாடகத்தில் பாவிக்கும் புதுக் கவிதை ஒன்று (“அவனை அகதி வன்கிறார்கள்”) பார்ப்போரிடத்தில் தொற்ற வைத்த உணர்வால் மேலும் உறுதிப்படுகிறது.

எனது நாடகம் பற்றிய சிந்தனைகள் தமிழில் மேடையேறும் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் பற்றியும் சிந்திக்க முயல்கிறது. பேராதனை, கொழும்புப் பல்கலைக்கழக மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் பற்றி இ. சிவானந்தனின் ‘இலக்கைப் பல்கலைக்கழக நாடக அரங்கம்’ எனும் நூல் நிறையத் தகவல்களைத் தருகிறது. யாழ்ப்பாணத்தில் அவைக்காற்றுக் கழகத்தினர் க. பாலேந்திரா மற்றும் நிர்மலா ஆகியோரின் ஒத்துழைப்புடன் ‘யுக்தர்மம்’, ‘ஒரு பாலை வீடு’ போன்ற பல நாடகங்களைத் தரமாகத் தயாரித்து மேடையிட்டனர். 92 நவம்பர் 10ம் திகதி கைலாசபதி கலை அரங்கில், பலாவி ஆசிரிய கலாசாலை ஆங்கிலத் துறையினரின் ஆதரவில் ஜாரிச் நாடகாசிரியர் ஜே. எம். சிங்கின் நைடேர்ஸ் ரு த சி (Riders to the Sea) நாடகத்தை தமிழில் தயாரித்து மேடையேற்றினேன். அறுபதுகளில் திருக்கந்தையா, இந்திரபாலா, மஹரூப் ஆகியோர் ‘கடவின் அக்கரை போவோ’ என்ற தலைப்பில் செய்த மொழிபெயர்ப்பை சோ. பத்மநாதன் அவர்கள் செப்பனிட்டு ‘காற்றோடும் அலையோடும்’ என புதுக்கித் தந்தார். தமிழகத்தில் ‘கடல் போக்கிகள்’ எனும் தலைப்பில் மேடையிட்டுள்ளதாக சுபமங்களா கூறுகிறது. (நாடக அரங்கக் கல்லூரியினருடன் இணைந்து செயலாற்ற முன்பு அவைக்காற்றுக் கழகத்தினருடன் இணைந்து பணியாற்றிய அனுபவம் உங்களுக்கு உண்டு என்பதால் எனது குறிப்பு உங்கள் சிந்தனைக்கு உரியதாகும்)

உண்மையில் எமது அனுபவத் துக்கும் பிரச்சனைகளுக்கும் சமமான சமாந்திரமான பிறமொழி

வழக்களை எமது அரங்குக்குத் தயாரிப்பது ஒரு வித்தியாசமான அனுபவமே. சமாந்தரமான பண்பாட்டு சமூகவியல் அம்சங்களை துல்லியமாக தேட வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் ஒரு நெறியாளனுக்கு உண்டு. ஆனால் பிறபண்பாட்டுத் தன்மைகளை அப்படியே எமது மேடைக்குக் கொண்டுவரத்தேவையில்லை என்பது என் கருத்து. உதாரணமாக மேடைப்பொருள்கள் காட்சித் தளபாடங்கள் உடைகள் எமது சமகால சமூகவியல் பண்பாட்டுப் பின்னணியில் அமைக்கலாம். மகன் சாரத்திலும் தாய் சேலையிலும் மகள் பாவாடையிலும் வரலாம். எமது அடுப்பு, சளகு, கட்டில் என்பன பாவிக்கப்படலாம். ஆனால் கதையில் ஒரு முக்கிய அம்சமான சவப்பெட்டி செய்தல் எமது மரபில் இல்லை. இதனைத் தவிர்த்தாலும் கதைப் பின்னணியின் தாக்கம் மறைந்துவிடும். எனவே இது பற்றிய அறிமுகத்துடன் அந்தப் பண்பாட்டுப் பின்னணியைப் பாவிக்க வேண்டியதே இருக்கும் ஒரே தீர்வு. இதே போலத்தான் கதையின் பின்புலமும், ஜீஷ் தீவு. ஒன்றின் புவியியல் பெளதீக் காலநிலை ஆகியவற்றுக்கு சமாந்தரமாக எமது நெடுந்தீவைத் தெரிவு செய்வது எவ்வளவு பொருத்தமானது என்பது கேள்விக்குரியது. ஏனெனில் குதிரைகளைக் கப்பவில் ஏற்ற கடலூடு நடந்து. சென்று பின்னர் கப்பவில் ஏற்றி அதன் மூலம் கிடைக்கும் வருவாயில் வாழ்வின் ஒரு காலகட்டத்தைச் சமாளிக்க வேண்டிய அவவை ஜீஷ் வாழ் பாத்திரங்களுக்கு உண்டு. இதனை யதார்த்தமாக நெடுந்தீவுப் பின்னணியிடுன் அமைப்பது முழுமையான உணர்வுத் தொற்றலை பார்வையாளனிடத்தில் ஏற்படுத்தாது என்பது தயாரிப்பு அனுபவமாகும். அத்தோடு நெடுந்தீவு பற்றிய தவறான மனப்பதிவையும் அது தந்து விடும். மொழி நடையும், சொல்லும் தொனியும், வயமும் பாத்திரப் பெயர்களும் எமது மன்னைச் சார்ந்து நிற்றலும் அவசியமாகிறது. இங்கு ஒரு வகையான ‘சுதேசமயமாக்கலே’ நிகழ்த்துப்படுகிறது என்றால் மிகையாகாது.

‘சுதேசமயமாக்கல்’ என்ற சிந்தனைப் போக்கு இன்றைய ஆங்கில நாடக அரங்கில் பேசப்படுகிறது. ஆங்கிலம் மற்றும்

மேற்கத்தேய நாடகங்களை ஆங்கிலத்தில் எமது ஆங்கிலப் பார்வையாளருக்காக தயாரிக்கும் போது, மேற்கு நாட்டு கலாசார விழுமியங்களை, நடையுடைபாவனைகளை, கைகால் அசைவுகளை, முகமாற்றங்களை அப்படியே போவிப் பாவனை செய் தலையும் மேற்கு நாட்டு உடையலங்காரத்தில் தோன்றுதலையும் காட்சி அமைப்புச் செய்வதையும் விடுத்து சுதேசப்பின்னணியில் சுதேசப் பண்பாட்டு விழுமியங்கள், பொருட்கள், நடையுடைபாவனைகளுடன் நாடகங்களை மேடையேற்றுதல் நியாயமானது எனத் தோன்றுகிறது.

உலகில் ஆங்கிலம் பெறும் முக்கிய இடம், சேக்ஸ்பியர் போன்ற நாடக மேதைகளின் நாடகக் கலைகளை தவிர்க்க முடியாத நிலைமை காரணமாக, நாம் இன்றும் சேக்ஸ்பியர் முதலான பல நாடக ஆசிரியர்களது நாடகங்களை ஆங்கிலத்தில் மேடையிட முயற்சிக்கிறோம். அந்த வகையில் யாழ் இந்து மகனிர் கல்லூரி மாணவியர் நடித்த சேக்ஸ்பியரின் ‘யூலியஸ் கேஸர்’(Julius Caesar) ஜேமேக்கா எழுத்தாளர் எட்வேட் ஜேம்ஸ் சிமித்தின் ‘தலையில்லா அரசன்’ (The Boy without a Head) ஆகிய நாடகங்களை நெறியாளகை செய்தேன். 92 நவம்பர் 4ந் தேதி கலைசபதி அரங்கில் மேடையேற்றியபோது ‘வேற்று மொழி நாடகங்களை சுதேசமயமாக்கல்’ எனும் தலைப்பில் நடாத்தப்பட்ட கருத்தரங்கில் சோ. பத்மநாபன், கே. கே. சோமசுந்தரம் மற்றும் வண்பிதா எஸ் ஜெய்சீலன் ஆசியோர் கலாநிதி சுரேஷ் கனகரஜா தலைமையில் சார்பான எதிரான கருத்துக்களை முன்மொழிந்தனர். பாரம்பரியவாதிகள் ஆங்கில மேற்கு நாட்டுப் பண்பாட்டில் பாத்திரங்களை உலவ விடுவதையே விரும்புகின்றனர். ஆனால் இளைய தலைமுறை தனது புரிந்து கொள்ளலுக்கும், காலனித்துவ மயப்படுத்தப்படாத அரசியல் உணர்வுக்கூடாக புதிய மாற்றங்களை விரும்புவதையே இந்த நாடக மேடையேற்றம் எனக்கு உணர்த்தியது. மேற்கு நாட்டு பண்பாடு கீழ்க்கண்டுதேயத்தவரை ஆங்கிலமொழி காரணமாக நவகாலனித்துவத்துக்குள் ளாக்குவதை நவீன சமூகம் விரும்புவதில்லை. எனினும் சேக்ஸ்பியர் போன்ற மேதைகள்

வடித்த வரலாற்றுப் பாத்திரங்களை அல்லது குணகித்திரங்களை சுதேசமயப்படுத்தவில் உள்ள நாடகக் கலை இழப்பக்களையும் சற்று உணர வைத்தது இந்த அனுபவம். ஆயினும் புதிய ஆங்கில நாடகங்களை எமது உணர்வலைகளைப் பிரதிபலிக்கும் கருக்களை வைத்து எழுதி எமது பண்பாட்டுப் புலத்தில் தயாரிப்பதை பலரும் ஏற்றுக் கொண்டனர்.

இந்தக் கட்டத்தில் 'தமிழ் நாடக அரங்கில் மேற்கின் செல்வாக்கு' என்ற தலைப்பில் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி தலைமையில் யாழ். பல்கலைக்கழக ஆங்கில மன்றம் 92 மார்ச் 19ம் திகதி நிகழ்த்திய கருத்தரங்கு பற்றியும் குறிப்பிடுவது பொருத்தமுடையது. முருகையன், நா. சந்தரவிங்கம் சோ. பத்மநாதன் ஆகியோருடன் இதில் கலந்து கொண்ட போது காலனித்துவ ஆட்சி காரணமாக எமது கூத்து அரங்கிலிருந்து விடுபட்டு இன்றைய நவீன நாடகம் எந்தனவு தூரம் தமிழ் நாடக அரங்க வளர்ச்சியில் மேற்கு மயப் படுத்தப்பட்டுள்ளது என்ற கருத்தை அடியொற்றி எனது கருத்தை முன் வைத்தேன். வட்டக்களாரி, இத்தாலிய படச்சட்ட மேடையாகவும், நெய்ப்பந்தம் மின் விளக்காகவும் ஆடல் பாடல் கொண்ட புராதன இதிகாசக் கருக்கள் சமகால உள்ளடக்கங்களுடனும், இயற்கை ஒப்பனை நவீன ஒப்பனை வசதிகளுடனும் மாறிய தமிழ் அரங்கு புதிய நிலைமைகளுக்கு எவ்வாறு ஈடுகொடுக்கப் போகிறது என்பதே இன்றைய கேள்வியாகும். நாடகத் தத்துவார்த்த ரீதியல் விரும்பியோ விரும்பாமலோ கிரேக்கதேச அரிஸ்டோடைடில் முதல் ஜெர்மன் நாட்டு பிரெக்ட்வரையும் நாம் ஆராய்கிறோம். நடிப்பு முறைமைகளுக்கு ரஷ்யரான ஸ்ரனிஸ்லவஸ் கியை படிக்கிறோம். ஆனால் அதே வேளையில் மேற்கு நாட்டினர் சீழைத்தேய அரங்கு கொண்டிருக்கும் சடங்குத்தன்மை, உணர்வுடன் ஒட்டாத தூரப்படும் தன்மை ஆயியவற்றை ஆவலுடன் நோக்குகின்றனர். இவையெல்லாம் அரங்கினை புத்தாக்கம் செய்யும் முயற்சிகள். ஆனால் தமிழ் நாடகம் இனிப்பாயவேண்டிய திசை பற்றி சிந்திக்க வேண்டிய காலம் வந்துவிட்டது.

ஆக, தங்களுடன் தீவிரமாக காத்திரமாக நாடகம் பற்றிப்பேசிய, பங்குபற்றிய நாடக அனுபவங்கள் இன்று

பலகோணங்களில் சிந்திக்கவும் இயங்கவும் தூண்டுகின்றன. சிறுவர் நாடக இயக்கத்திலும் தங்கள் வழிகாட்டலை தொடர்கிறேன். ('தப்பி வந்த தாடி ஆடு', 'வேடனை உச்சிய வெள்ளைப் புறாக்கள்' நினைவுக்கு வருகின்றன.) சிறுவர் நாடகம் வெறுமென பிள்ளைகளின் உள், உடல் ஆரோக் கியத்துக்கும், களிப்புக்குமாக அல்லாமல், போதனைப்பண்பு மறைமுகமாகவேனும் வைத்திருப்பதுடன் மாத்திரம் அல்லாமல், பரந்த, சமூக சிந்தனைகளையும் அது வெளிக்கொணரமுடியும். மரங்கள் அழிப்பு பற்றிய கருவை பின்னி யாழ். இந்து மாணவர்க்காக 'உயிர்களின் அவலக்குரல்' எனும் நாடகத்தை எழுதி மார்ச் 9ம் திகதி மேடையிட்டேன். இந்த வகையில் இது முதல் முயற்சியாகும். சிறுவர் தமது ஒற்றுமை, சகோதரத்துவம், மற்றவர்க்கு உதவுதல் என்ற தளத்திற்கு ஒரு படி மேல்சென்று சமூகச் செய்தியை கையாள்கிறது இந்த நாடகம். காத்திரமான மேலும் சில நாடகப் பிரதிகளை சிறுவர் நாடக உலகு எதிர்பார்க்கிறது என இம்மேடையேற்றம் உணர்த்தியது.

ஒரு மனிதனது அகத்தை மனித வாழ்வின் அவலங்களை மனித பாத்திரங்களின் முரண்களை, மோதல்களை குழலுடனான மனிதனது உறவுகளை சிக்கல் களை கலைத்துவமாக அரங்கில படைக்க முயலும் (தரிசிக்கவிழையும்) ஒரு கலைஞருக்கு மொழி பற்றியும், நாடக வடிவம் பற்றியும் பாத்திரங்களின் தனித்துவம், உலகளாவிய பொதுத்தன்மை பற்றியும். இவைதான் சார்ந்துள்ள பார்வையாளனிடத்து தோற்றுவிக்கும் எதிர்வினை பற்றியும் எழுசினர் சிந்தனைகளை அவவைப்போது பகிர்ந்து கொள்ள சமாந்தரமான தளத்தில் சந்திக்கக்கூடிய உறவுகளின் தொடர்பு எவ்வளவு அத்தியாவசியம் என்பதனை இங்கு குறிப்பிட விரும்புகிறேன்.

மல்விகையில் வெளிவந்ந நாடகப்பட்டறைகள் பற்றிய தங்கள் குறிப்புக்கு நன்றி. திருமலையில் நிகழ்த்திய பட்டறையின் பெறுபேறாக முகிழ்த்த கிழக்கத்தேய மாதிரி பற்றி மல்லிகையில் ஒரு கட்டுரையை எழுதினால் பலரும் அறிய அது உதவுமே. தங்கள் பதில் கண்டு பதில் தொடரும்.

மல்விகை மே 1993

நாடகவெளி-செப்-அக். 1993

அடியொற்றி சமூத்தமிழர் பிரச்சனையை விஸ்தாரமாக அலசுகின்றது இந்த நாடகம்.

“உயிர்த்த மனிதர் கூத்து” - ஒரு குறிப்பு

‘உயிர்த்தமனிதர்’ கூத்து, மரபுகளிலிருந்து உயிர்த்தெழுந்த ஒரு நாடக வடிவம் நவீனத்துவ அரங்க நுட்பங்களையும் உள்வாங்கி சமகால மக்களின் பிரச்சனையைக் கூற விழைகிறது; மக்களைச் சிந்திக்க வைக்கிறது; செயற்படவும் தூண்டுகிறது. பொதுவாக நாடகக்கலை பார்ப்போனை மயக்கி அவனையும் கதாபாத்திரங்களுடன் ஒன்ற வைப்பதையே செய்வது வழக்கம். நாடகக்கலை வரலாற்றில் இது கிழம் 5ம் நூற்றாண்டு கிரேக்க நாட்டு நாடகவியலாளர்கள் ஈஸ்கலஸ் மற்றும் சோபோக்கிலிஸ் முதல் 16ஆம் நூற்றாண்டில் சேக்ஸ்பியர் வரை கைக்கொள்ளப்பட்ட நாடகத்தன்மையாகும். ஆனால் 20ம் நூற்றாண்டில் ஜேர்மானியரான பேர்ரொல்ட் பிரெக்ற் நாடகத்துடன் பார்வையாளர் ஒன்றுவதை விட அதனிலிருந்து தமது உணர்வுகளைத் தூரப்படுத்தி சமூகப் பிரச்சனை பற்றியே பார்வையாளரை சிந்திக்க வைத்தல் நாடகத்தின் சமூக நோக்கத்தினை நிறை வேற்றும் என்றார். ஆனால் தற்போதைய 3ஆம் உலக நாடுகளைப் பொறுத்தவரை, நாடக அரங்கு சிந்திக்க மட்டுமல்ல, பார்ப்போனை செயற்படவும் தூண்ட வேண்டும் என்கிறார் இலத்தீன் அமெரிக்க நாடகவியலாளர் ஒக்ஸ்ரா போல். அந்த வகையில் ‘உயிர்த்த மனிதர் கூத்து’ தமிழ் மக்களின் அரசியல் வரலாற்றை பூட்கமாக சுட்டி நின்று அடக்கப்பட்ட மக்களின் விடுதலைக்கு மக்களை அணிதிரளச் செய்கிறது. அடக்கப்பட்ட மக்களின் உணர்வை விழிப்பதையைச் செய்யும் பொது அறிவுட்டலையே நாடகம் குறித்து நின்ற போதும் ஜதீக்க கதை ஒன்றின் மூலம் பண்பாட்டு அம்சங்களை

யாழிப்பாணத் தமிழ் நாடக அரங்கு

“வனக்கே முழுதுமடா” என அடிப்பட்டு வாழும் மக்கள் கூட்டமாக இருக்கின்ற இழி நிலையை எடுத்தியம்பி ‘இம்மக்கள் மத்தியில் கலைஞர்களாகிய நாம் நாடகமொன்று ஆடுவோம்’, எனக் கதை கூறும் உத்தியுடன் நாடகம் ஆரம்பிக்கின்றது அரங்கில் காட்சிப் பின்னணியாக அமைக்கப்பட்ட மலை ஒன்று ஒரு புறமும் பசிய மரங்கள், ஆறுகள் மறுபுறமும் ஆடுதோடு தலைமண்டை ஒடுகளும் எலும்புகளும் காட்சியில் தெரிகின்றன. “ஒரு தீவிலே இயக்கர், நாகர், எனும் இரு பெரும் இனங்கள் வாழுந்து வந்ததாம்.” என கேள்வி வழியாக அறிந்த விடயத்தைக் கூறுவது போல கதை கூறப்படுகிறது. தொடாந்து மக்களின் சுதந்திரத்தை அந்நியர் ஆட்சி பறித்தெடுத்தது; அதனை எதிர்க்கு இரு இனங்கள் எழுச்சி பெற்று, இணைத்து போராடிப் பெற்ற சுதந்திரத்தை பேரினவாதி தனக்கு மட்டும் என அபகரித்துக் கொள்கிறார்; இந்தக் கருத்தினை குறியீட்டுப்பாணியில் காட்சிப் படுத்துகின்றார் நெறியாளர். அதாவது சுதந்திரப் பெட்டகம் ஒன்று மலை அடியில் புதைக்கப்பட்டி ருந்தது; அதனை இரு இனங்களும் சேர்ந்து எடுத்தன; ஆனால் அதனுள் உள்ள முடியை குரதீசன் அணிந்து கொள்கிறான். இங்கு குரதீசன் பேரினவாதிகளை குறியீடாகக் குறித்து நிற்கிறான்; மற்றும் குடை, கொடி, ஆலவட்டங்களை மற்றச் சிறிய இனங்களுக்கு அளிக்கின்றான். “நித்திலைப் பந்தல் என்றால் முத்தினால் செய்த பந்தல்” போன்ற முருகையனின் கவிதை வரிகள் காட்சிக்குக் கனம் கூட்டுகின்றன. இக்கட்டத்தில் நெறியாளர் தமிழரது அரசியல் வரலாற்றில் ஒரு கட்டம் தாண்டி உருவகப்படுத்துகின்றார்.

பேரினவாதக் கொள்கைகளால் சமயப் போதனைகளால் ஆட்கொள்ளப்படுகிறான், குரதீசன், குருவின் போதனைகளால் குரதீசனின் அடக்குமுறை ஆட்சி தொடர்கிறது.

“நாகரை மட்டும் நீ நாசம் செய்யலாம்”, எனும் வரிகள் ஆழமான அர்த்தத்தினை அரசியல் தளத்தில் வீச்வின்றது. நில அபக்கிப்புத் தொடர்கிறது. இதனைக் காட்சிப்படுத்தும் நெறியாளர் நீண்ட ஒரு செந்றிறத் துணி மூலம் நாட்டினைக் குறியீடாகக் காட்டுகின்றார். “எமது மன்னில் ஒரு பிடி எடுக்கினும்”, “வாழுங்கோ சேர்ந்து இழுப்பம்” என்று அழைக்கும் குரல்களை அலட்சியம் செய்து தாங்கள் வாழும் ஆபத்தான சூழ்நிலையைப் புரிந்து கொள்ளாமல் மக்கள் பயந்து ஒதுங்கி வாழ்கின்றனர். அரசியல் குரல் ஏழுப்பும் பாத்திரங்களாக சயந்தனும் அவன் குழுவினரும் சித்திரிக்கப்படுகிறார்கள். இங்கு கதை அம்சத்தின்படி கந்தபுராண காவியத்தில் வரும் சயந்தனின் பாத்திரப் பெயர் (இந்திரனின் மகன்) நாடக ஆசிரியரால் பாவிக்கப்படுகிறது, தேவ அசரர் போராட்டமே கந்தபுராணம், மக்களின் அலட்சியம் ஒரு புறழும் “கம்பி என்ன வேண்டிவரும்” என்று ஆலோசனை கூறுவோர் மறுபறுமுமாக போராட்டம் தொடர்கிறது. சூரத்சனின் அடக்குமுறையும் தொடர சயந்தர்கள் ஒளிந்து கொள்கிறார்கள் நாகநாட்டின் மீது ஆணையிட்டு தாய்நாட்டை மீட்க உறுதி பூண்கின்றார்கள். இந்த எழுசியை அடக்கப் பேய்களுடன் கூட ஒப்பந்தம் செய்வேன் என்று அறைக்கூவும் பேரினவாத அரசினை பேய் ஒட்டுச் சடங்கு மூலம் காட்சிப்படுத்துகின்றார் நெறியாளர். புதிய கனரக ஆயுதங்கள், பீரங்கிகள் சகிதம் மக்களை விரட்டுகிறது அரசு. மக்கள் வேதனை பொறுக்காது உயிர்ப்பு அடைகின்றனர். சயந்தர்களுடன் இணைந்து போரிடுகின்றனர். இது ஏற்றிய தீப்பந்தங்களுடன் ஊழித்தாண்டவமாக ஆளந்தக் கூத்தாடும் காட்சியாக மாறி நிறைவு பெறுகின்றது நாடகம்.

ஆதீக்க கதை ஒன்றுடன் ஆரம்பித்து கந்தபுராண பாத்திரப் பெயர்களுடன் தொடரும் இந்நாடகம் பாரம்பரிய சடங்குகளின் ஊடாக தொடர்கின்றது பார்வையாளர் அறியாமலேயே தமது அரசியல் வாழ்வினை அரங்கிலே கண்டு நாடகத்துடன் ஒன்றி அதன் போக்கிலே சிந்தித்து

இறுதி ஆட்டத்தின் கதியுடன் தமது மனங்களையும் பிளைத்துக் கொண்டமை இந்நாடகத்தின் வெற்றியாகும் பண்பாட்டின் அடிப்படையில் நாடகத்தின் அமைப்பு பின்னப்பட்டு, கதையும் காட்சியும் ஜதீகங்கள், சடங்குகள், நடனங்கள், நாட்டார் பாடல்கள் என்பவற்றின் ஊடாக அமைக்கப் பட்டமை பார்வையாளரின் ஒட்டுறவையும் ஈர்ப்பையும் அதிகரிக்கச் செய்கின்றன. மேலும் சூரத்சீர்க்களும் குருமார், பேய்கள் என்பன பாவித்த வேட முகங்கள் அப்பாத்திரங்களின் குறியீட்டு வலுவை இன்னும் உநுதிப்படுத்தியது நடிகர்கள் தமது சால்வைகளை கருத்திற்கு ஏற்ற விதமாக அவ்வப்போது மாற்றி மாற்றிப் பாவித்தமை காட்சிகளை வேறுபடுத்தி அறிய உதவியது.

நாடகத்தின் நடன அமைப்பில் கூத்தின் ஆட்டங்களும், கதகளி நடனத்தின் அடவுகளும் கராட்டிக் கலையின் அம்சங்களும் தேவையின் அடிப்படையில் இணைக்கப் பட்டிருந்தன. இசை அமைப்பில் நாட்டார் இசைக்குருவிகளான தவில், பறை, தாளம், சங்கு மற்றும் மிருதங்கம், ஜெண்டை என்பனவும் பொருத்தப்பாட்டுடன் பயன்படுத்தியமை நர்தகச்சவைக்கு உரமுட்டியது. நடிப்பைப் பொறுத்தவரை பல்வேறு வகையான நடிப்பு முறைமை மோடிப் படுத்தப்பட்ட நடிப்பு முறைமை, வெளிப்பாட்டு வாத மிகை நடிப்புமுறைமை (வில்லன்கள் நடிக்கும் முறைமை) மற்றும் கூத்தின் நடிப்புத்தன்மைகளும் அளவோடு கலக்கப்பட்டிருந்தன. நடிகைகளின் ஒத்திசையும் இயல்பாக இருந்திருப்பின் ஒரு “பலே” நடனம் பார்க்கும் அனுபவம் கிட்டியருக்கும். இறுதியாக சால்வைகளை நடிகர்கள் பாவித்த முறைமை வெவ்வேறு காட்சிகளில் அவர்கள் தாங்கிய பாத்திரங்களை வித்தியாசப்படுத்த உதவியது போல வேட முகங்களும் ஒருவர் பல பாத்திரங்களை ஏற்பதற்கு வசதி செய்தன.

உண்மையில் ‘உயிர்த்த மனிதர் கூத்து’ ஒரு தரம் வாய்ந்த கலைப்படைப்பாகும். ஒரு நெறியாளனின் கை

வண்ணத்தில் அவன் அக்காட்சியில் எழுந்த தமிழர் அரசியல் சிந்தனைகள் அரங்கில் உயிர்பெற்று இருந்தது. இந்த உயிர்ப்பிற்கு ஆதாரசுருதியாக அமைந்தவை முருகையனின் கவிதை வரிகளாகும். “மன் சுமந்த மேனியர்” பகுதி ஒன்றும் இரண்டும் கொடுத்த ரசனை மாற்றம் தொடர்ச்சியான நாடகப் படைப்புகள் இல்லாமையினால் மக்கள் மத்தியில் வளர்க்கப்பட முடியாது போயிற்று. 5 வருட இடைவெளியின் பின் கலைத்துவத்தாக்கம் சற்று கூடியநிலைமையில் ‘உயிர்த்த மனிதர் கூத்து’ சாதாரண மக்கள் மனங்களில் உயிர்க்காது போது ஒரு சங்கடமான நிலைமையாகும். ஆனாலும் சிதம்பரநாதனின் “மானுடம் கடரும் ஓர் விடுதலை” எனும் வீதி நாடகம் உயிர்த்த மனிதர் கூத்தின் எளிமைப்படுத்தப்பட்ட வடிவமாக செய்யப்பட்டது. அது மக்கள் மத்தியில் குறிப்பிட்ட தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தியது என்றால் மிகையாகாது.

முதற் பிரசரம்

குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தின் “அன்னை இட்ட தீ”

- ஒரு விமர்சனம்

பிராந்திய அரங்கு, தேசிய அரங்கு, சர்வதேச அரங்கு, அரங்கின் நாடக இலக்கியம் போன்ற கருத்துரவுங்களின் மத்தியில், பண்பாட்டின் அடியாகவும் மேற்கு நாடக வடிவிலும், சமகால பிரச்சனைக் கருவை கையாண்டு முகிழ்துள்ளது. “அன்னை இட்ட தீ”, நாடகத்துடன் ஒன்றுதல், தூரப்படுத்தல் பார்வையாளர் உடனான தொடர்பும் ஊடாட்டமும், பெள்கீ அரங்கப் பயன்பாட்டின் பரிமாணங்கள் ஆகிய நாடக அறிமுறைகளை பிரக்ஞாபூர்வமாக பயன்படுத்த முனைகின்ற வகையில் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது, இந்நாடகம்..

ஒரு அவல அனுபவம் எடுத்துரைக்கப்படும் போது, நாடக ஆசிரியரது அங்கத உரையாடல் நகைப்பை உண்டு பண்ணுகிறது. கதை நிகழ்வு நடைபெறும் களம் வீடுகள் ஆகும். இவ்வீடுகள் அமைக்கப்பட்ட மேடையே, பின்தாவுகைக் காட்சியில் தாண்டிகள் பரிசோதனைச் சாவடியாகவும், பல்கலைக்கழகங்களாகமாகவும், காலதல் திருமண மேடையாகவும், கோயிலாகவும், ஸ்ரீலங்கா இராணுவச்சித்திரவதை கூடமாகவும் ஆக்கப்படுகிறது. யதாந்த மோடியில் நாடகம் அமைக்கப்பட்ட போதும், சில கதாபாத்திரங்களின் வழமையான பிரகடன ததன் மை வாய்ந்த உரையாடல் களால் பிரச்சாரப்பண்பையும் பெறுகிறது. இவையெல்லாம் நாடகத்தின் அலைப்பண்பைக் குறைத்து தூரப்படுத்த விழைந்த போதும், பார்ப்போர் நாடகத்துடன் ஒன்றி அழும் நிலையிலும் காணப்பட்டனர்.

குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம் தனது நாடகங்களில் கையாளும் ஒரு வகை பண்பாட்டுப் பரிசோதனைகள் இங்கு ஒரு அதிர்ச்சியை வழங்குகிறது. கணவன் இறந்து விட்டது பற்றிய ஜயப்பாடு உள்ள நிலைமையில், மனைவியை கோயிலுக்கு செல்ல வைப்பதும், பூமாலை சூட்டுவதும் நெறியாளருக்கு தனது கருத்தைக் மக்களுக்கு கடத்த உதவும் உத்திகள். பாரம்பரியநம்பிக்கைகள் மீது ஒரு விசாரணை நிகழ்த்தப்படுகிறது.

நினைவுக்காட்சிகள் நாடாகவும், பாத்திரங்களின் பழைய சம்பவச் சித்திரிப்புக்களாலும், நிகழ்த்திக்காட்டுதலாலும், பாத்திரங்களுடன் ஏற்படும் சிக்கலான, விரைவான உரையாடல்களாலும் கதைப்பின்னல் நன்கு நகர்த்தப்படுகிறது. இங்கு சம்பவ சித்திரிப்பும், நிகழ்த்திக்காட்டலும் இறுதிக்கட்டத்தில் உள்வியல் மருத்தீராக படிமாற்றம் பெறுகிறது.

நாடகம் பண்பாட்டின் துலக்கம் என்பதால் மேடையில் பயன்படுத்தும் மேடைப் பொருட்களும் கைப்பொருட்களும் (துளசிச்செடி, விளக்கு) நாடகக்களத்தின் பண்பாட்டுப் புலத்திலிருந்து பெறப்பட்டுள்ளன. பார்த்தீபனின் விபரங்கள் மற்ற பாத்திரங்களால் குறிக்கப்படும்போது ஜான்கி வீட்டு வாசலூடு தோன்றுவது தாக்கமான அரங்கப் பயன்பாடு ஆகும். ஜான்கி பார்த்தீபனை பற்றி நாடக இறுதிக்கட்டத்தில் விசாரிக்க விழைவதால் எழும் துயரமும் “அப்பாவின் பிணத்தை எண்டாலும் கண்டம். ஆனால் இண்டைக்கு” என தன்னிலையை நினைத்து கவலையறுவதும், கெளாரி தன் சுயநினைவு மீளா வரும் போது “அத்தான் வருவாரோ” எனக் கேட்பதால் ஜான்கி அடையக்கூடிய சோகமும் “பார்த்தீபன் வந்ததும் பக்கையும், கெளாரியையும் உள்மருத்துவரிடம் காட்டுவம்” என்று புனிதம் கூறுவதால் விழையும் அவலமும், “தூடக்கோட” என்று கூறி தாய் வீழுதி பூச மறுக்க ஜான்கி “அம்மா” என கத்தும் போது உண்டாகும், தவிப்பும், பார்த்தீபனின்

சப்பாத்துகளை காணும்போது இராணுவச் சிப்பாயின் அடிஉதை நினைவு வந்தாலும் ஜான்கியின் ஆறுதலுக்காக அவற்றை பொறுத்துக்கொள்ளும் வாகீசனின் நிலைமையும் நாடக ஆசிரியர் காட்டும் நுண்ணுணர்வுள்ள கட்டங்கள்.

மேலும் சொற்களின் கனதியாலும், அவை வழங்கும் இரட்டித்த செயற்பாட்டாலும் (பண்பாட்டுத்தளம், அங்கத்தொழில்தளம்) பொருள் புலப்படுத்தப்படும் அதே வேளையில், அவற்றின் அங்கதவீச்சு பார்ப்போரை நினைவுக்கும் இட்டுச் செல்கிறது. இது ஜேர்மனி நாடக ஆசிரியர் பிரேக்ட் கூறும் பார்ப்போரை நாடகத்துடன் ஒன்ற விடாது “தூரப்படுத்தி” சிற்றிக்க வைக்கும் உத்திமுறை வனவிளக்கம் பெறலாம். இவ்வாறாக உரையாடல்களால் கட்டி எழுப்பப்பட்ட எழுத்துரு ஒரு தளத்தில் கருத்தையும் கலையையும் எடுத்து இயம்ப நாடகக் கவிதைகள் (திருப்புகழ், திருவாசகம், பட்டினத்தார் பாடல், சிலப்பதிகாரம்) நாடகத்தின் கற்பனை பரிமாணத்தை இன்னொரு தளத்துக்கு உயர்த்துகிறது. இங்கு பாவிக்கப்படும் இசை, நாடகத்தின் அக தரிசனத்தை மிக உயர் தளத்துக்கு கொண்டு செல்கிறது என்றால் அது மிகையாகாது. உரையாடல்களுக்கு சண்முகவிங்க கம், கவிதைகளுக்கு மாணிக்கவாசகர், இளங்கோ அடிகள், அருணகிரிநாதர் மற்றும் பட்டினத்தார் கள் இசைக்கு கண்ணனும் நினைவில் நிறுத்த வேண்டியவர்கள். சமகால நிகழ்வுகளால் ஏற்படும் மனப்பிறழ்வு, உளச் சிகிக்கல் ஞக்கு தீர்வுகாணுதல் என்பது இங்கு “கோடி காட்டப்படுகிறதே” யொழிய, ஒவ்வொரு உளவியல் சிக்கலையும் ஆழமாக அலசுவதல்ல இங்கு நோக்கம். இராணுவச்சித்திரவதைக் காட்சியில் விழுந்தவரை தூக்கி எழுப்பும் உத்திமுலம் சமூகம் அவர்களை ஆதரவுடன் அணுகவேண்டும் என்பதும், உளவியல் நோய் பற்றிய சிந்தனையும், அது தீர்க்கப்பட, உளவியல் சிகிச்சையை நாடவேண்டும் என்பதும் முக்கிய செய்திகளாகும்.

இறுதியாக, அரங் கின் பூர்ணத்துவமான நெகிழிச்சித்தன்மையையும், வெளியின் “இளகு” தன்மை (PLASTIC NATURE) யையும் இலாவகமாக சண்முகவிங்கம் கையாளுகிறார். எடுத்துக் கொண்ட பொருள் உளவியல் என் பதால் இதனை உளவியல் நாடகம் என்பது, வேறுபொருள்களை கையாண்ட நாடகங்களையும் (சீதனஞ்சிப்பு, மதுவிலக்கு) அப்பெயர்கள் கொண்டு அழைப்பதற்கே வழிகோலும். எனவே பொதுவாக இங்கு உளவியல் பாதிப்புகளைப் பற்றி சிறப்புடன் படைக்கப்பட்ட ஒரு நாடகம் என்பதே பொருத்தமானது.

முதற் பிரசரம்

“பாரம்பரியமும் நவீனத்துவமும்: நமது நாடக வளர்ச்சியில் இன்று இது ஒரு பிரச்சினையா?”

பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும் வழுவல் என்கிறார் நன்னாலாசிரியர் மனித வாழ்வின் இயக்கவியல் போக்கில் பாரம்பரியங்கள் தோன்றுகின்றன; அதன் தளத்தில் நின்று நவீனத்துவமும் பிறப்பெடுக்கின்றது. இது வாழ்க்கைக்கு மட்டுமல்ல கலை இலக்கிய நடவடிக்கைகளுக்கும் பொருந்தும்.

நாம் வாழும் காலகட்டத்துக்கு முற்பட்ட காலங்களில்பயில்நிலையில் இருந்த கலைவடிவங்கள், கலைமுறைமைகள், கலைநடவடிக்கைகள் எமக்கு பாரம்பரியமாகும். இத்துடன் காலம் நின்றுவிடுவதில்லை. புதியசிந்தனைகளும், புதிய பிரக்ஞங்களும் புதிய வாழ்நிலைகளும் நவீனத்துவத்துக்கு வழிகோலுகின்றன. எனினும் ஏதோ ஒரு புள்ளியில் இந்த நவீனத்துவம் பாரம்பரியத்துடன் நிச்சயமாகத் தொடர்புகொண்டிருக்கும். இந்த நவீனத்துவமே புதிய பாரம்பரியமாக பரிமளிப்பதற்கான வாய்ப்பு அது எவ்வளவு தூரம் காத்திரமான முறையிலும் பிரக்ஞங்களுக்கு பூர்வமாகவும் தனது பாரம்பரியத்திலிருந்து முகிழ்ந்தெழுந்தது என்பதிலும் தங்கியுள்ளது.

நாடக வரலாற்றின் பூர்வீக பதிவாகக் கிடைக்கும் கிரேக்க நாடகங்கள், டயோனிச பாரம்பரிய விழாக்களில் பாடப்படும் டித்ராம் (Dythrab) பாடல்கள் சடங்குகளுடே முகிழ்ததன் ஆயினும் பாரம்பரியங்களை அப்படியே

உள்வாங்காமல் “நாடகமாக” புதிய கலை உருவைப்பெற்று இன்றுவரை நாடகப் போக்குகள் கிரேக்கத்துடன் நின்றுவிடாது நோம் நாகரீகத்தூடும், மத்தியகால சுத்தோலிக்க மறைபொருள், அற்புத மற்றும் சுதேச அரங்க முறைமைகளுடும் மாற்றமுற்று சேக்ஸ்பியர், மோலியேபோன்ற நாடகமேதைகளை உலகுக்கு அளித்தன.

தொடர்ந்து நிலவிய மனோரதிய, மிகைப்பாட்டு நாடகவடிவங்களை மறுதலித்து, யதார்த்த, விரோத மரபுகள் தோன்றின, இப்சென், செக்கோவ் போன்றோர் தோன்றினர். அத்தோடு அரிஸ்ரோட்டவின் நாடகக்கொள்கைகளான இடம் - காலம் - செயல் ஒருமைகள் கேள்விக்குள்ளாக்கப்பட்டன. “நாடகத்துடன் ஒன்றுதல்” “கதாசிஸ்” ஆகிய அவரது கருத்துக்களை மறுதலித்து “பராதீன்ப்படுத்தல்” எனப்படும் நாடகத்துடன் பார்ப்போர் ஒன்றாகாது சிந்திக்க வேண்டும் என்ற கருத்தை முன்வைத்தார் பிரெக்ற் எனப்படும் 20ம் நூற்றாண்டு காவியநாடக அரங்கப் படைப்பாளர். இவ்வாறாக பாரம்பரியங்களைக்கடந்து நவீனத்துவம் நாடக உலகில் புகுந்து கொள்கிறது.

கீழுத்தேச நாடக மரபுகள் பெரும்பாலும் ஆடல், பாடல் இசை, புராண, இதிகாச கதைகளிலே தங்கியுள்ளன. பண்பாட்டுக் கோலங்களை, வாழ்வியல்விழுமியங்களைத் தாங்கி நிற்கும் அதேவேளையில் சுத்தியம், தர்மம், அறம் வெல்லும், அந்தி அழியும், அதர்மம் தோற்கும் எனும் கருப்பொருட்களை அவை சித்திரிக்கின்றன. இவற்றின் இருப்புக்கு இந்தியா, சீனா, யப்பான், இந்தோனீசியா, யாவா, இலங்கை போன்ற நாடுகளின் அதிகம் நெருக்கடி க்குள்ளாகாத, மாற்றமுறாத கைத்தொழில், இயந்திர, தொழில்நுட்பமயப்படாத சமூக அமைப்பும் ஒரு காரணமாகிறது. ஆனால் மேற்கின் ஆளுகைக்குட்பட்ட கீழுத்தேசம் (நகரங்கள் குறிப்பாக) மெல்ல மெல்ல விண்ணான தொழில்நுட்ப வியாபார கல்வி முறைமைகளால் மாற்றமுறுவதனால் மக்களின் வாழ்வியல்

முறைமைகளும், சிறந்தனைகளும், தேவைகளும் மாற்றமுறுவின்றன; ஆகவே கலைஇலக்கிய வடிவங்களும் மாற்றத்தை கோரிந்திற்கின்றன.

சமூத்தின் பாரம்பரிய வடிவங்களுக்கு சடங்கு நிலைப்பட்ட கூத்துக்கள் சடங்கிலிருந்து பிரிந்து கலைவடிவாகிய கூத்துக்கள் என பிரிப்புகளை முன்வைக்கிறார் கலாநிதி. சி. மெனன்குரு. சடங்கில் மக்களுக்கு நம்பிக்கை இழக்க இது கலைவடிவம் எனும் அந்தஸ்தைப் பெறுகிறது எனக் கூறும் தொம்சனின் கருத்தையும் நாம் இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். கலைவடிவமாகிய கூத்துகளும் ஆடுவோரின் தனித்துவமான ஆளுமைக்குட்பட்டு காலந்தோறும் மாற்றமுற்று வந்திருக்கும். ஏனெனில் ஆடுபவர்கள் மனிதர்கள். பாரம்பரியம் பேணுதல் என்று “அரும்பொருட்காட்சிப் பிண்டமாக” வைத்திருக்க முயற்சித்தல் கூத்தைப் பொறுத்தவரையில் அர்த்தமற்றது. ரெஜி சீறிவர்த்தனா கூறுவதுபோல 18ம் நூற்றாண்டுப் பெட்டி இன்று கண்காட்சிப் பொருள். அன்று அதைச் செய்தவனுக்கு அது ஒரு கலைப்பணியல்ல. அது அவன் வாழ்நிலைக்கான தொழில். ஜந்தாம் நூற்றாண்டு கிரேக்க சிற்பிக்கு சிற்பம் செய்தல் தொழில். அச்சிற்பம் இன்று எமக்கு கலைப்பொக்கிலும். தியாகராஜசுவாமிகளுக்கு பஞ்சரத்தினக் கீர்த்தனைகள் இறைவனைப் பிரார்த்திக்க உதவின. வாழ்வுடன் இணைந்தது. இன்று அவற்றை நெட்டுருப் போட்டு ரசிப்பவர்களுக்கு அது கலையாகும். ஆனால் கூத்தை எம் முன்னோர் ஆடும்போது அது அவர்கள் வாழ்நிலையுடன் இணைந்திருந்தது. இன்று வாழ்நிலைகள் மாறிய நிலையில் அதனை நகரமாந்தர் அப்படியே பேணுவது என்பது சாத்தியமற்றது. அதனை கண்காட்சி பொருளாகக் காட்ட இன்றைய மனிதரே தேவைப்படுவர். எனவேதான் பாரம்பரியக் கூத்துக்களை அது இயல்புடன் வாழக்கூடிய சிராமத்து மக்களிடம் விட்டுவிடுவதும் அவர்களை ஆட ஊக்குவிப்பதுமே கூத்தின் செறிவான அம்சங்களை தக்க வைக்கும் உத்தியாகும். பல் கலைக்கழக மாணவர்களோ, பயிற்சிக்கலாசாலை

மாணவர்களோ அரச தினைக்கள் உத்தியோகத்துரோ தமது அரைகுறைப் பயிற்சியினால் விளைந்த ஆற்றுகைகளினாலும், திருமறைக்கலாமன் றத்தின் படைப்புகளினாலும் பாரம் பரியங்களைப் பேணுவோம் என்பது எம்மை நாமே ஏமாற்றும் முயற்சியாகும். ஏனெனில் இப்படைப்புகளில் கூத்துகளின் “சாரம்” நீர்த்துப்போகின்றது என்பது கவலைக்குரிய அம்சமே. அதுமட்டுமல்ல இதனை ஆட முயற்சிக்கும் நபர்களுக்கு இது ஒரு மேலதிக பொழுதுபோக்குச் செயற்பாடாகையால் வம்சாளிக் கடத்தல் இயல்பாகவே இல்லாமல் போய்விடுகின்றது. பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் முடுக்கிவட்ட நவீனத்துவத்தால் கூத்துப்பாரம்பரியம் வீறுநடையோடுகிறதா என்றால் இல்லை என்பதே யதார்த்த நிலைமையாகும்.

இனி “நாடகம்” எனும் பதத்துக்கு வருவோமானால், கிரேக்க நாடகம், ஆங்கிலநாடகம். போல் ஒரு தமிழ்மகனின் உணர்வை அபிலாசைகளை சித்திரிக்கும் தமிழ்நாடகம் தமிழில் எழில்லை என்பது பேராசிரியர். சிவததம்பியின் கருத்தாகும். இந்திய கலைவிமர்ச்சர் வெங்கட்சாமிநாதன் “நாடகம்”, “நாடகமரபு” என இரு பிரிப்புகளைச் சுட்டி க்காட்டி தமிழில் நாடகமரபுகள் உண்டு; நாடகம் இல்லை என்பார். உண்மையில் நாடகம் எனும் சிந்தனை ஒரு மேற்கத்தைய எண்ணக்ருவாகும் எமது நாடகமரபுகளாக காவடி கரகம், வசந்தன்கூத்து முதல், வடமோடி, தென்மோடி என வகுத்து கூறமுடியும். தமிழில் மட்டுமல்ல கீழைத்தேசத்தில் தியேட்டர்களே நிறையுள்ளன எனலாம். ஆனால் மேற்கின் பாணியில் “நாடகம்” தயாரிக்கப் புறப்பட்ட ஈழத்தமிழ் அரங்கு சமீபகாலங்களில் சாதித்தது என்ன என்பதே இன்றைய ஆய்வுக்குரிய விடயமாகும்.

சிங்ஸ்பரி தேசிகரின் தொடர்பாலும் மேற்குலக கல்வியினாலும் விளைந்த சிந்தனையால் இயற்பண்புவாத நாடகங்களை 30களில் பேச்கத் தமிழில் தமிழ்மக்களின் பிரச்சினைகளை மையப்பொருளாகக் கொண்டு எழுதினார் பேராசிரியர். கணபதிப்பிள்ளை இவற்றை நெறியாள்கை

செய்கிறார் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன். ஜம்பதுகளில் சிங்கள நாடக உலகில் தேசிய எழுச்சியின் இயல்பான பின்னணியில், இசைக்கலைஞரான பேராசிரியர் சரத்சந்திரவினால் பாரம்பரிய மீன்தரினமாக நவீனத்துவமாக தயாரிக்கப்பட்ட “நாடகம்” கலைவடிவத்தை அவதானித்த வித்தியானந்தன் தமிழிலும் பாரம்பரிய வடிவங்களை நவீனப்படுத்த முனைந்தார். சௌல்லையா அண்ணாவியாரின் துணையோடு விடியவிடிய மட்டக்களப்பில் வட்டக்களாயில் ஆடிய வடமோடி தென்மோடி கூத்துக்களை நவீன படச்சட்ட மேடைக்கு 3 மணித்தியாலத்துக்கு குறுக்கி நவீன ஒலி ஒளி அமைப்பு உதவிகளோடு அறுபதுகளில் ‘இராவணேசன்,’ ‘நோண்டிநாடகம்,’ ‘கர்ணன்போர்,’ ‘வாவிவதை ஆசியவற்றை மேடையேற்றினார். இந்த பாரம்பரிய அலை ஏற்படுத்திய தாக்கத்தாலும், அதேகாலத்தில் அரசியல் தத்துவார்த்த அலையாக வீசிய பொதுவுடமைத்தத்துவத்தாலும் ஈரக்கப்பட்ட, மேற்குலக கல்வியும் பெற்ற புதிய இளம் நாடகவியலாளர்கள் எழுபதுகளில் நவீன உள்ளடக்கங்களுக்கு கூத்தின் அம்சங்களை புகுத்தினர். இதனால் அரங்கு பிரகாசித்தது என்பது உண்மைதான். மொனகுருவின் “ஆங்காரம்” முருகையனின் “கருப்பியம்” சுந்தரவிங்கத்தின் “விழிப்பு” இ. சிவானந்தனின் “காலம்சிவக்கிறது”, என். கே. ரகுநாதனின் “கந்தன் கருணை”, தாசீசியலின் “பொறுத்தது போதும்”, வி. எம். குராஜனின் “மனிதனும் மிருகமும்” போன்றன மேடையேறின.

இவர்கள் கையாண்ட பாரம்பரிய வடிவங்கள் நவீனகாலத்து மனிதனின் அவலங்களை, சிற்றனைகளை கூற முழுமையான முறையில் வெளிப்படுத்த உதவி செய்யவில்லை. பாரப்போருக்கும் “முழுமையான நாடகக் கலையனுபவம்” கிடைக்கவில்லை. ஏனெனில் பாரம்பரிய கூத்து ஆட்டங்கள் பாடல்கள் பாரப்போரில் ஏற்படுத்தியிருக்கும் மனப்பதிவு புதிய கதாபாத்திரத்திற்கு அதே ஆட்டக் கோலங்களை, புதிய எண்ண அலைகளுக்கு அதே பாடல் முறைமைகளை ஏற்றுக்கொள்ள பெரிதும் துணைசெய்யாது. மாறாக நவீனபாத்திர

வார்ப்பு சிதைக்கப்படும். நவீன் எண்ண அலைகள் ஏற்படுத்தக்கூடிய கற்பனா விஸ்தாரம் மட்டுப்படுத்தப்படும். உதாரணமாக இராவணேசனின் தாளக்கட்டுக்கு நவீன் ஆலைமுதலாளி ஆடிவரும்போது, என்னதான் கோபம், கொடுமை எனும் பண்புகள் பொதுவானவையாக இருந்தபோதும் நெறியாளர் எதிர்பார்க்கின்ற பார்ப்போனில் ஏற்படுத்தும் ஊடாட்டம், எதிர்த்தாக்கம், முழுமையானதாக இராது. இராவணேசன் பாத்திரம் மனதில் ஏற்படுத்தும். அரங்கச் செயற்பாடுகாளவும் புதுமைகளாலும் நிறைந்த தமிழ்நாடக அரங்கக் கோயிலில், மக்கள் பிரச்சினை எனும் விக்கிரகம் பிரதிட்டை செய்தபட்டபோதும் கோயிலுக்கு சாமியும், சாமிக்கு கோயிலும் பொருந்தியதாக என்பதே இப்போது எழும் கேள்வியாகும். இவ்விடத்தில் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி “தொழிலாளர் பாதை” யில் எழுதிய “வெறுங்கோயில்” எனும் கட்டுரையை நினைவுபடுத்த தோன்றுகிறது.

ஆனாலும், தமிழ்நாடக அரங்கு “மகாகவி” எனும்நாடகஆசிரியனால் நிமிர்கின்றது என்றால் மிகையாதாது. “புதியதொரு வீடு”, “கோடை” ஆகிய நாடகங்கள் தமிழில் பேச்சோசைக் கவிதைநடையில் எழுதப்பட்டன. மேற்கத்தைய நாடக சித்தனைகளுக்கு ஒத்துப்போகும் தன்மையன். முரண்களுடன் பாத்திரங்கள் படிவளர்ச்சிபெற்று இருக்கிறவைநோக்கி நகர்த்தப்படுவதுடன், சமகால மனிதரின் இருப்புகள், இக்கட்டுகள் பொருத்தமான் நாடக முறைமைகளுடு வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன “புதியதொரு வீட்டில்” இணைக்கப்பட்ட நாட்டார் மெட்டிலமைந்த புதிய பாடல்வரிகள் பெரிதும் நாடகத்துடன் ஒட்டவில்லை என்பதையும் இங்கு சுட்டிக்காட்டலாம்.

எழுபதுகளில் புதிய வீச்சை ஏற்படுத்திய நா. சுந்தரவிங்கம் சமகாலப் பிரச்சினைகளை மையப்படுத்தி எழுதிய நாடகப்பணி தொடராதது தமிழ் நாடகத்துக்கு ஒரு இழப்பாகும் முருகையனின் கவிதாக்கதியும் பேச்சுமொழிப்

பரீச்சயமும், நாடக அறிவும் சமகால நாடக ஓட்டத்தால் செல்வாக்குக்கு உட்பட்டமையால் சமூக நாடக படைப்புகள் பொது நிலைப்பட்ட குறியீட்டுநாடகங்களாகவே உருவாகின. உதாரணம் ‘வெறியாட்டு’ (முருகையன்)

என்பதுகளின் பிரதான நாடக நாயகனான குழந்தை ம். சண்முகவிங்கம் “மண்கமந்த மேனியர்” முதல் “எந்தையும் தாயும்” வரை சீரான மாற்றங்களை தன்னாடு உள்வாங்கி நாடகங்களை படைக்க முனைந்தார். தமிழ்மக்கள் பிரச்சினை மாணவர் கல்விப்பிரச்சினை, பெண்கள் பிரச்சினை, போரினால் விளையும் உளவியல் பிரச்சினை ஆகியவற்றை கருப்பொருள்களாகக் கொண்டு பாரம்பரியங்களில் இருந்து உள்வாங்கிய உத்திகளைக்கொண்டும், மேற்குலகின் யதார்த்த மற்றும் மோடிப்படுத்தப்பட்ட அரங்க முறைமைகளுடாகவும் தனக்கேயுரிய அரங்கொன்றை நிறுவினார். ஒரு தீவிரமான அரசியல் அரங்கிற்கான தளத்தை நிறுவியபோதும், தமிழ் அரங்கை புதிய கட்டத்துள் நுழைத்தபோதும் பண்பாட்டுப் புலத்தில் உத்திகளை பெற்றபோதும், மேற்குலக “நாடகம்” எனும் பதத்துக்குள் அவரது படைப்புகள் முழுமையை எட்டுகின்றனவா என்பது சிந்திக்கவேண்டியது. பாத்திரங்களை நன்கு அறிமுகம் செய்வார். முரண்பாடுகள் சித்திரிக்கப்படும்; அவை வளர்த்துக்கப்பட முன்னாரே, நாடகங்கள், தளம் மாற்ற வேண்டும், சமூக அமைப்பு மாற்ற வேண்டும், கொடிய அரசு வீழ்த்தப்பட வேண்டும், மக்கள் ஒன்றுபட வேண்டும் எனக் கோவித்தபடி நிறைவுபெறும். சமகால பொதுவுடைமை சித்தாந்தம் இவரையும் ஆகர்சித்ததில் வியப்பில்லை.

அத்தோடு இப்பிரச்சினைகளை வெளிப்படுத்த நாட்டார் பாடல்களை அதிகம் பயன்படுத்துவார். ஆனால் நவீன் பிரச்சினையொன்றை, நவீன் கவிதையும் பாடலும் தரக்கூடிய தாக்கத்தை நாட்டார் பாடலால் வழங்குமுடிவதில்லை. நாட்டார் இசையின் சுவையும் அதன் தொலைப்படுத்தும் பண்பும் நம்மை மயக்கியபோதும் மக்கள் பிரச்சினையை

மக்களிடம் தாக்கமான முறையில் வழங்குவதில் பெரிதும் வெற்றிபெற உதவவில்லை. உதாரணமாக “ மண்சுமந்த மேனிய” ரில் பாவிக்கப்படும் நாட்டார் பாடலான “ ஊசிபோலநெல்விளையும்” என்ற பாடல் பார்ப்போருக்கு தொற்றவைக்காத உணர்வை “ உனது பாத்திரத்துள் ஒரு சிறுதுளி தேன் எஞ்சியுள்ளது” எனும் நவீன பாலஸ்தீன் க்கவிதை தொற்றவைக்கிறது.

மீண்டும் பாத்திர வார்ப்பு எனும் பிரச்சினைக்கு வந்தால் “ அன்னைஇட்ட தீயில் ஜான்கி பார்த்திரத்தை வளர்த்தெடுக்கும் அளவுக்கு மற்றைய பாத்திரங்களில் சண்முகவிங்கம் கவனம் செலுத்தவில்லை. “எந்தையும் தாயும்” நாடகம் அவரை பேராசிரியர். கணபதிப்பிள்ளை தொடக்கி வைத்தை மேற்குலக “நாடக” பாரம்பரியத்தில் தமிழுக்கு நாடகம் தந்தவராகக் கொள்ளவைக்கும். இவ்விடத்தில் கணபதிப்பிள்ளை தொடக்கிவைத்த பேசுச்தமிழ் பிரயோகம் (வரணியூரான் கோமாளிகள் ராமதாஸ் ஊடாக சிதைந்த நிலைமையை) வெறும் நையாண்டி நஞக்கச்சவை நிலையிலிருந்து காத்திரமான பாவனைக்கு காப்பாற்றிய பெருமையும் சண்முகவிங்கத்தையே சாரும்.

சண்முகவிங்கம் அவர்களின் நாடகங்களுடாக அவற்றை நெறிப்படுத்தியதன் மூலம் வளர்ச்சிபெற்ற சிதம்பரநாதன் தனித்துவமான தனது நெறியாள்கைக்கு நாட்டார் மூலங்களிலும் பாண்பாட்டுப் புலத்தில் பெற்ற உத்திகளிலும், ஒரு சில ஆட்ட மரபுகளிலும் அதீத நிகழ்த்திக் காட்டும் பண்பிலும் தங்கியுள்ளார். நவீன மக்கள் அரசியல் பிரச்சினையைக் கூற மரபு உத்திகள், குறியிடுகள் தாராளமாகப் பயன்படுத்துவார். அவரது கற்பனை, படிவம் என்பன பார்ப்போருக்கு ஒருவித பெருங்காட்சிப்பண்பையும், வியப்பையும் அளிக்கிறது. என்பதில் இரண்டாம் கருத்துக்கு இடமில்லை. அரங்கு நிறைந்த நிகழ்வுகளைக் கொண்டதாக இருக்கும். ஆனால் “ நாடகம்” துன்பமுறும் முரண்களினுடாக வளர்த்தெடுக்கப்படவேண்டிய

நாடகம் பாத்திரங்களின் படி வளர்ச்சியுடு நாடகச் சவையை ஏற்படுத்தாது வெறுமேனே படிமங்களுடன் கூடிய குறியீட்டு மற்றும் பெருங்காட்சிப் பண்புகள் நிறைந்த அரங்காகிவிடும் அவலம் ஏற்படுகிறது. முருகையனின் வரிகளுடாக தமிழர் அரசியல் பிரச்சினையின் வரலாற்றுப் பதிவுகளை தர முன்வந்த சிதம்பரநாதனின் “உயிர்த்த மனிதர் கூத்து” அரங்கில் உயிர்த்தாலும் பார்ப்போரின் உள்ளங்களில் உணர்பூர்வமாக தொற்றவில்லை என்பது அனுபவ உண்மையாகும்.

அரிஸ்ரோட்டிலின் சித்தாந்தங்களையே மறுத்து புதிய நாடகக் கொள்கைகளை உருவாக்கிய பிறக்ட் கூட, நவீன பிரச்சினைகளைக் கூற கீழைத் தேச மரபுகளை பயன்படுத்தியபோதும், மாதிரிப் பாத்திரங்களை உருவாக்கியபோதும், முரண்களினுடாக நாடகக்கட்டங்களை வளர்த்தெடுக்கவும், பாத்திரவார்ப்புகளை கச்சிதமாக செய்யவும் தவறவில்லை என்பது மனங்கொள்ளத்தக்கது. உதாரணம் “த கோக்கேசியன் சோக் சேக்கிள்” (The Caucasian Chalk Circle) இன்று றிட்சட் செக்னர் முதல்-பீட்டர்பற்றாக மற்றும் யூஜினோ பாபா வரை பாரம்பரியங்களில் இருந்து ஊட்டங்களைப் பெற்றாலும் நாடகம் எனும் கலைவடிவம் கோரும் கலைவிதிகளை அவர்களால் மறுக்கமுடிவதில்லை. அத்தோடு பாரம்பரியங்களை அப்பிடியே உள்வாங்குதல் என்பது தவிர்க்கப்பட்டு அதன் ஊட்டங்கள் கருக்களுடன் பின் னப் பினைந்து கலைமுழுமைபெற்று வெளிப்படுத்தப்படவேண்டும். வெறுமேனே நிகழ்த்துக்காட்டும் உத்திகளாலும் சமூகப்பிரக்ஞஞ்சியுள்ள கருக்களாலும், சிலேடை அங்கத் வீச்சுக்களுடன் கூடிய மொழிநடையாலும், உணர்வுட்டகூடிய நாட்டார் மூலங்களாலும், பண்பாட்டுப் படிமங்களாலும், பிரக்ஞஞ்சுர்வமற்ற சம்பவங்களின் கோர்ப்புகளாலும், ஜதீக்கக்கதைகளை பயன்படுத்துவதாலும் மட்டும் “தமிழ் நாடகங்கள்” தோன்றமுடியாது. மாறாக, பாரம்பரியங்களின் பாரத்தில் தமிழ்நாடகம் உயிர்த்தேழாமல் போகலாம். வெற்றிகரமான மேடைநிகழ்வுகள் அல்லது அரங்க ஆற்றுகைகளையே நாம்

காண்கிறோம். அவை எம்மையெல்லாம் புளகாங்கிதமடையச் செய்கின்றன. நாடக மரபுகளால் நிறைந்துள்ள ஈழத்தமிழ் அரங்கிற்கு இன்னொரு மரபை அவை வழங்கலாம். மக்கள் அவலங்களை, வாழ்க்கைக்கப் பிரச்சினைகளை மகிழ்வை கூறும் “நாடகங்கள்” தோன்றும் வழிவகைகளை நாம் காணவேண்டும். மகாகவியும், சண்முகவிங்கமும் நல்ல தமிழ் நாடகங்களை ஆக்க எமக்குள்ள வழிகாட்டி கள் என்பதை நாம் மறக்கமுடியாது.

‘கற்கை நெறியாக அரங்கு’ மே 93
யாழ்ப்பாண பல்கலைக்கழக
நுண்கலைத்துறை வெளியீடு

“யார்க்கெடுத்துரைப்பேன்”

ஒரு நாடக அரங்கியல் பார்வை

உலகெங்கும் சர்வவியாபகமாகக் கிளம்பியுள்ள சமகாலப் பிரச்சனைகள் போரினாலும் அரசியல் பிரச்சனைகளாலும் இடம் பெயரும் மக்களினதும் அகதிகளினதும் வாழ்க்கை அவலம் ஆகும். இன்று நமது மன்னில் அரசு நடத்தும் போரினால் தம் சொந்த இடங்களைவிட்டு இடம் பெயர்ந்து வாழ்வோரை அகதிகள் என்று சொல்வதற்கு ஜக்கிய நாட்டு சாசனம் இடம் கொடுக்குமா என அலககின்றார் “யார்க்கெடுத்துரைப்பேன்” நாடக ஆசிரியர். குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம். அவர் நாடகத்தினாடு தருகின்ற செய்தி எக்காலத்துக்கும் பொருந்தக் கூடியதே. இடம் பெயர்ந்து நிவாரண உதவியில் வாழ்ந்தாலும், சோகம் விடுத்து, சோம்பியிராது. ஏற்கனவே பழகிப்போன சீரழிந்த பழக்கங்களைத் திருத்தி சுதந்திர வாழ்வுக்கு தம்மைத் தயார்படுத்துமாறு அவர் அறைக்கூவல் விடுக்கிறார்.

மன் சுமந்த மேனியர் 1, மற்றும் 2 ஊடாக தமிழ் மக்களின் விடுதலைப் போராட்டம் பற்றிய பிரக்ஞாயை மக்கள் மனதில் உந்தித்தள்ளி உரிமைக்கான போராட்டம் பற்றிய முழுமையான விளக்கத்தையும், அவசியத்தையும் முன் வைத்த சண்முகவிங்கம் இன்று போராட்டம் விளைத்த புதிய பிரச்சனைகளுக்கு தானும் எழுத்தாளன் என்ற முறையில் முகங்கொடுத்து, மக்களையும் சுதந்திரத்தினால் பெறக் கூடிய வாழ்வைப் பெறும் தகுதிக்கு ஆளாக்கவும், முயற்சி செய்கிறார். இந்த வகையில் “அன்னையிட்ட தீ” நாடகம் தொடர்ந்து எழுதப்பட்டது.

நெருக்கடி காலத்துக்குள்ளும் படித்தல் வேண்டும், மற்றவருக்கு உதவியாக ஒத்தாசை புரிய வேண்டும், மூடநம்பிக்கைகளைக் களைய வேண்டும். அடக்கு முறைகளை எதிர்க்க வேண்டும், பொது இடங்களைத் துப்பரவாகப் பேணவேண்டும் போன்ற எண்ண அலைகள் நாடகத்தினாடு விரவியுள்ளன. உண்மையில் கண்ட கண்ட இடங்களில் மலசலங் கழித்தல், சீசில் உமிழ்தல் போன்றவற்றை தவிர்க்க ஆசிரியர் விடுக்கும் வேண்டுகோள் பொதுவாக நாட்டில் நிகழும் சீர்கேடுகளை இப்போது ஒழிக்க வேண்டும் என்பதனையே குறிகாட்டி நிற்கிறது என்றால் மிகையாகாது.

இன்னும் ஒருபடி மேலே சென்று நாடகம் வலியுறுத்தும் செய்தியான “இடம்பெயர்ந்த நிலையிலும் சோம்பியிராது முயற்சி வேண்டும்” என்பது ஆசிரியர் பயன் படுத்தும் வெளிநாட்டுக் கவிதைவரிகளினால் கருத்தளத்துடன் வெளிப்படுத்தப் படுகின்றது.

“அவனை / தெருச்சந்திகளில் நீங்கள் காணலாம்/ அவன் இன்னும் பத்திரிகை விக்கிறான்/ ஆயினும் இன்னும் சோர்வறியான்”

சமூகத்தையே பிரதான பாத்திரமாகவும், சமூகத்தில் வாழும் பிரதிநிதிகளையே வகைமாதிரிப் பாத்திரங்களாகவும் தெரிவு செய்யும் ஆசிரியரிடம் தனித்தனியான பாத்திர வார்ப்பையும், பாத்திரங்கள் முறையாக வளர்த்துப்பதனையும் எதிர் பார்க்க முடியவில்லை. சி.மு. 300 இல் வாழ்ந்த கிரேக்க அறிஞர் அரிஸ்டோட்டலின் நாடக விமர்சன பாரம்பரியம் வளர்த்துத்த தனிநபர் பாத்திர வார்ப்பமையும், வளர்ச்சியையும் வகைமாதிரிப் பாத்திரங்களுடாகப் படைக்கப்படும் இன்றைய மோடிப்படுத்தப்பட்ட நாடகங்களில் எதிர்பார்ப்பது நாடகக் கலையின் வரலாற்றுப்போக்கை மறுதலிப்பதாக ஆகிவிடும் என எண்ணத் தோன்றுகிறது. இன்றைய நாடகங்களில் அதுவும் சன்முகவிங்கத்தின் நாடகங்களில் பொதுவாகச் சமூகமே பிரதான பாத்திரமாகின்றது.

யாழ்ப்பாணத் தமிழ் நாடக அரங்கு

இந் நாடகத்தில் இடம் பெயர்ந்து வரும் சமூகமும், இடம் வழங்க மறுக்கும் சமூகமும், அதிகார வர்க்கமும் சந்திக்கிறார்கள். எல்லாமே வகை மாதிரியாக தெரிவு செய்யப்பட்டவை. சமூகத்தில் குறுக்குவெட்டாக இடம் பெயர்வோராக மூன்று குடும்பங்கள் காட்டப்பட்டுகின்றன. இடம் பெயர்ந்து (அகதியாகி) நிர்க்கதிக்குள்ளாகும் மக்கட் கூட்டம் தத்தம் தனித்தனிப் பாடுகளையே மட்டும் பிரதானப்படுத்தாது. நன்றாகத் திரண்டு பாடுபட்டு புதிய வாழ்வை எதிர் கொள்ளத் தயாராகுதல் என்பது பாத்திர வார்ப்பு மற்றும் பாத்திர வளர்ச்சியின் பாற்பட்டதே. மகாகவியின் “மீண்டும் தொடங்கும் மிடுக்கு”, கவிதை, நாடகத்தின் கருவை நன்கு பார்ப்போர் மத்தியில் ஏறிகிறது. இது காட்சிப்படுத்தவின் பகைப்புலத்தில் பிரமாண்டமான கற்பனையைப் பார்ப்போரிடம் தூண்டுகிறது. “களத்துக்குள்ளே காலை வைத்து ஏலோலங்கடி ஏலோ” பாடல் தூரித கதியில் மேடையை வைத்திருக்கிறது.

மேடையில் வீசப்பட்ட துரிதகதி “உலக நாதன்” எனும் சமநிலையான பாத்திரத்தினால் வீசப்படுகிறது.

மக்களைல்லாம் தத்தமது வீடுகள், சொத்துகள், தோட்டங்கள், வயல்கள், கடல் என்பன பறிபோன நிலையில் புலம்புகிறார்கள்; சோர்கிறார்கள்; துவன்கிறார்கள். இந்த நிலையில் பாதிரங்களின் சோர்வைக்குறிக்கும் உத்தியாக உலகநாதன் பாத்திரம் நெறியாளருக்கு உதவுகிறது. உலகநாதன் மக்களை உலுப்பும் இடத்தில் நெறியாளன் தன் நோக்கில் வெற்றி பெறுகிறார். எழுத்தாளர் கையாளும் மொழிநடை மொழியியலாளரின் ஆய்வுக்கும், அது வழங்கும் செய்தி சமூகவியலாளரின் ஆய்வுக்கும் உரியது.

“கூடை கூடையாக குவியல் குவியலாக மீண்டும் நாலையும் நன்றையும் கணவாயையும் அளைஞ்ச கைகள்”

“எத்தனை லட்சம் கோடி வெத்திலையளை இந்தக் கையாலை அளைஞ்சிருப்பன்”

“பயிர் எங்களுக்கு வெறும் பயிரில்லையே! அது எங்கடை உயிரல்லவோ! உறவல்லவோ!”

“அங்கை திண்ட கீரை வாழ்க்கை தானும் இங்கை வராது”

“.....காகம் குருவி இறாஞ்சின கூனிக்கருவாடு கூட இண்டைக்குக் கண்ணுக்குமில்லை”

இதேவேளை நாடக ஆசிரியர் தரும் புதிய வாசனை வீச்சுக்கள் இளைய பாத்திரங்களின் வாழுடு வெளிப்படும் இடங்களில் புதுக் கவிதையை நினைவுட்டுகிறது.

“பச்சை போர்த்துக் குளிர்ச்சியாய் இருந்த எங்கடை தோட்ட நிலமெல்லாம் ஏரிகாயப் பட்டுப்போய் கிடக்கும்”

“கடற்கரையெல்லாம் நிர்வாணமாய்க் கிடக்கும்”

உயிர்த்துடிப்பையும், உணர்வையும் பாய்ச்சும் வரிகளையதார்த்தமாக சமூக நோக்குதனும் சிந்தனையுடனும் வழங்கும் ஆசிரியர் சமூகச் சீர்கேடுகளையும் மூடநம்பிக்கைகளையும் சாடவும் தவறில்லை.

ராஜன் : கிணத்திலை தண்ணி அள்ளிப் புளங்கலாமோ எண்டு கேட்கத்தான்.

கமலம் : தம்பியவை இதில் ஒரு அம்மனை வைச்சுக் கும்பிட்டு வாறும். அவ குற்றம் பொறுக்கமாட்டா.

கருணா : நாங்கள் துப்பரவாய்ப் புளங்குறும்.

ராஜா : அம்மனுக்கு ஒரு பிழையும் செய்யமாட்டம்.

கமலா : நீங்கள் சொல்லுவியள்; உங்கை வந்திருக்கிறவை ஆராரோ, எவ்வரவரோ?

கமலா : துப்பரவாய்ப் புளங்காட்டில் கிணத்துக்கை பாம்பு பூச்சிவிழுந்திடும். பொல்லாது அம்மன் குற்றம் பொறுக்காது.

சமூகத்தின் அதிகார வர்க்கம் இரு பாத்திரங்களில் குறிக்கப்படுகிறது. கோயில் முதலாளியும், விதானையாரும் தங்களுக்குள் ஒரு உறவும், சமூகத்துடன் இன்னொரு உறவுமாகப் படைக்கப்படுகிறார்கள்:

“பண்டாரத் துறையோரம்
படுமரத்துக் காட்டோரம்
நிக்ஷிறாராம் சடலையாண்டி
நீலவிழி வாடாமே”

என அறிமுகமாகின்றார் விதானையார். ஓரளவுக்கு கூத்துப் பாரம்பரியத்தினை இது நினைவுட்டுகிறது. கோயில் முதலாளியின் நடிப்பும் ஓரளவு மனோரதியப்பாங்களை நடிப்பில் அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றது. நாடக வடிவம் யதார்த்த வகையல்லாத ஒரு மோடிப்படுத்தப்பட்ட ஒன்று ஆகையால் சகல விதமான மோடி களுக்கும் இடம் கொடுக்கிறது.

ஆனாலும் இரண்டு எதிரிடையான போக்குகளை இங்கு காண்கிறோம். “அகதி” எனும் கருத்தை முன்வைக்கப் புதிய கவிதை அமைப்பில் கவிதை வரிகளும் பின்னர் குறியீட்டு முறியிலமைந்த தொலைப்படுத்தும் உத்தியாக நாட்டார் பாடல்களும் பயன்படுகின்றன. இவை இரண்டு வடிவங்களும் பார்வையாளரிடம் தொற்றிவைக்கும் உணர்வுகளின் சம்பலம் பற்றி ஆராய்வு செய்ய வேண்டிய தேவையுள்ளது.

இதேபோலவே திருவாசகத்துள் ஊறிநின்று ஆசிரியர் பொருத்தமாகக் கையாண்ட போதும் அந்த வரிகள் நாடக முழுமைக்கும் அதன் வளர்த்தெடுப்புக்கும் ஆற்றும் பணியின் காத்திரத்தன்மை பற்றியும் விவாதிக்க வேண்டியுள்ளது.

திருவாசகப் பின்னணி தருகின்ற பண்பாட்டு சமய தத்துவ உணர்வு இரசிக்கக் கூடியதே. இந்த இரசனைக்கு மேலாக அதன் பங்களிப்பு நாடகத்துள் அமைய வேண்டிய தேவை உள்ளது. அதாவது கதைப் பின்னலுடன் திருவாசக வரிகளின் பின்னல் எவ்வளவு தூரம் கலைத்துவமாக உள்ளது என்பதே அக்கேள்வியாகும்.

இன்னும் ஒன்றையும் இங்கு குறிப்பிடுதல் பொருத்தமுடையது. அம்பலக்கிழவன் வீசும் அங்க வீச்சுக்கள், குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம் அவர்களின் சமூகப் பார்வையைப் பார்ப்போருக்கு வழங்கினாலும், அந்த வரிகள் நாடக முழுமையுடன் பிணைந்து ஒட்டி உறவாடும் போது தான் நாடகச் சுவை தென்படும்.

நெறியாள்கையின் அடிப்படையில் பார்க்கும்போது நாடகத்தின் பிரதான உணர்வைப் பாதிக்கும் ஒரு கட்டடம். மரியநாயகம் கொல்லைக்கிருக்கும் காட்சி. ஏற்கனவே “வளவுக்கிருக்கிறது..... பனைக்கிருக்கிறது” என பார்ப்போரை சிரிப்பில் ஆழ்த்துகிறார் ஆசிரியர். நெறியாளர் மேலும் ஒருபடி மேலே சென்று பாத்திரம் மலசலம் கழிக்கும் தன்மையில் காட்சிப்படுத்துகின்றார். இதனால் பார்ப்போரிடத்து ஆரம்பத்திலிருந்த தொற்றுவைத்த உணர்வு அகற்றப்படுகின்றது. இதற்கும் பிரெக்டினது “பாராத்னைப்படுத்தும்” உத்திக்கும் தொடர்பு ஏந்த வகையிலும் இல்லை. ஏனெனில் பார்ப்போனைச் சிந்திக்க வைக்க வேண்டும் என்ற நோக்கில் நாடகத்துடன் பார்ப்போனை ஒன்றியிடாது பிரக்ஞா பூர்வமாக காட்சிகளை நகர்த்தினார் பிரெக்ட். இந்த நாடகத்தில் இந்தக் குறிப்பிட்ட காட்சி மூலம் சிரிப்பின் உச்சத்துக்கு பார்ப்போரைக் கொண்டு வருவதினால் எப்படிச் சிந்திக்க வைக்க முடியும்? ஒருவேளை கிரேக்க மகிழ்நெறி நாடகங்களால் விளைந்த “உணர்ச்சிக் கழிவு” இங்கு சாத்தியமாகலாம். அதுதான் நோக்கமெனில் இதனால்தவறு நேர இடமில்லை. ஆனால் நாடகத்தின் நோக்கம் அதுவல்ல. ஏனெனில் இந்த நாடகங்களை “அரசியல்

நாடகங்கள்” என்றே நாம் கருதமுடியும். “அரசியல்” எனும் பரந்த கருத்தின் அடிப்படையில் சமூக மாற்றம் பற்றி நாடகம் சிந்திக்கிறது. இங்கு சமூக மாற்றம் பற்றிக் கூறும் “அரசியல் அரங்கு” நிதானம் இழக்கிறது. ஆகவே ஆசிரியரும், நெறியாளரும் தமக்குள் ஓர் இணைவைக் கண்டாக வேண்டும். இங்கு இருவருமே ஒருவர் அதனால் நாடகத்தை உணர்தலிலும் வெளிப்படுத்தலிலும் பிசுகு இருக்க வேண்டிய கஷ்டம் இல்லை என்பதே யதார்த்த நிலையமாகும்.

இடம் பெயர்ந்த நிலையிலும் வீடுகளை இழந்த நிலையிலும் பெண்களை வாழுவைக்க முடியாத அவலம், சிறுகச்சிறுக் கேமித்து பெண்டிள்ளை சீதனத்துக்காகக் கட்டி வைத்த வீடு குண்டினால் சிதைந்த அவலம், இரண்டு வீடுகளை வைத்துக் கொண்டு, குடிபுக முன்னம் ஒரு வீட்டில் சுடியிருந்த அகதிக் கீழவன் செத்தவீட்டைச் சூடக்காக்கி அமங்கலமாக்கிப் போகப் போறார்களே என அந்தரப்படும் கோயில் முதலாளியார், எந்த நேரமும் அலம்பும் இளைஞர்கள், அதிகார விதானையார், தண்ணி அள்ளவும் வீட்டில் மற்றவரை அண்டவும் விடாத கமலம் எனப் பலவைத்தன்மையுடன் நாடகப் பாத்திரங்கள் படைக்கப்பட்டுள்ளன. கோயில் முதலாளியின் இரண்டு வீட்டுக் குறியீடு சில கேள்விகளை எழுப்புகின்றது. ஆனால் முழுமையின் படிமமாக இது வளர்த்துக்கப்படவில்லை. இதே போலவே வீட்டை இழந்து மனத்தாக்கலாகி இருக்கும் “மாஸ்டர் பாத்திரம் மற்றைய பாத்திரங்களுடன் இறுதி வரையும் நாடகத்தின் முழு உறுப்புடன் பின்னிப் பிணைக்கப்படாமலேயே கடைசிக் கட்டடத்தில் மட்டும் நாடக ஒட்டத்துடன் இணைக்கப்படுகிறது. ஆனாலும் வீடு பற்றிய ஏதாவது குறிப்பு வேறு பாத்திரங்கள் கூறியவுடன் தனது சுயாதீனம் இழக்கும் மாஸ்டர் பாத்திரம் மனதில் நிற்கும் வண்ணம் படைக்கப்பட்டுள்ளது.

ஒரு வறுமை அரங்குக்கு இலக்கணமாக அதிக ஆர்ப்பாட்டமில்லாத மேடைப் பொருட்களுடன் எளிமையாக

நிகழ்த்தப்பட்டது நாடகம். கண்ணனின் ஆரவாரமற்ற இசையும் நாடகத்தின் அடிப்படையான வளிமையுணர்வை இயம்பி நிற்கின்றது. நாடக அரங்கை விட்டு வெளியே வந்பாலும்,

“ஊரெங்கும் உன்சேனை
நீ நடுவே பரதேசி”
எனும் பாடல் இசையும் மனதில் இசையாடுகிறது.

அமைப்பியல் வாதிகளின் கோட்பாட்டின்படி பல பிரச்சனைகளையே இன்றைய காலக்கலை படைக்கின்ற நிலைமையில் சமூகம் உள்ளது. ஏனெனில் இன்றைய மனிதன் எதிர்கொள்ளும் பிரச்சனைகள் பல. எனவே இன்றைய நாடக ஆசிரியனும் இன்றைய காலகட்டத்தின் உற்பத்தி ஆகும். சமூகப் பிரச்சனையுள்ள வெற்றிகரமான இன்றைய கலைஞராடாக இன்றைய கலை விதிகளையும் நாம் நிலை நிறுத்த வேண்டியுள்ளது. ஏனெனில் இலக்கியம் கண்டதற்கே இலக்கணம் இயம்ப முடியும். ஒரு நவீன படைப்பு ஒரு நல்ல இலக்கணமாகவும் அமையும். குழந்தை ம. கண்முகவிங்கம் என்ற இன்றைய பிரதான நாடக ஆசிரியர் படைத்தளிக்கும் நாடகங்கள் புதிய கலை விதிகளைத் தோற்றுவிக்குமா என்பதைக் காலந்தான் நிர்ணயிக்க வேண்டும்.

ஆளன் “94 - மல்விகை”.

யாழ்ப்பாணத் தமிழ் நாடக அரங்கு - அண்மைக்காலப் போக்குகளும் வளர்ச்சிகளும்

யாழ்ப்பாணத் தமிழ் நாடக அரங்கின் அண்மைக்காலப் போக்குகளைக் குறிப்பிடும் போது என்பதுகளின் பின் ஏற்பட்ட மாற்றங்களையே இங்கு சுட்டிக்காட்டவிழைகிறேன். சுப மங்களாவில் ஏற்கனவே ஜனவரி இதழில் திரு. கொன்ஸ்ரன்ரைன் எழுதிய கட்டுரையின் போதாமையை நிறைவு கொள்ளும் வண்ணம் இது எழுதப்படுகிறது.

எழுபதுகளில் கொழும்பை மையமாகக் கொண்டு புதிய போக்கில் இயங்கிய நாடகக் கலை 77 இனக்கலவரத்தின் பின்னர் ஏற்பட்ட இலக்கிய கர்த்தாக்களின் இருப்பிட இடமாற்றங்களால் யாழ்ப்பாணத்தில் மையம் கொண்டது. கொழும்பில் சுபைரஸுமீட், நா. சுந்தரவிங்கம், பெளசல் அமீர், சிவானந்தன், மௌனங்குரு, தாசீகியஸ், முருகையன் தொடக்க வைத்த புதிய கலை, நாட்டார்ஸுலங்களை நாடுவதிலும் அவற்றைப் புது வியாக்கியானத்துடன் அளிப்பதிலும் ஆடல் பாடல் மூலம் நாடகக்கருவையும் சூழலையும் விபரிப்பதிலும் கவனம், செலுத்தத் தொடங்கியது. அது காலவரை நாட்டுக்கூத்துகள் அப்படி யேயும், இசை நாடகங்கள் அப்படி யேயும், ஜோராப்பிய யதார்த்த இயற்பண்பு நாடக வடிவில் உரையாடல் நாடகங்களையும் கண்டு வந்தனர், மக்கள். இவை எல்லாவற்றிலும் தேவையானவற்றை அளவுடன் கலந்து சமூகக்கருவையும் உள்ளடக்கத்தையுங் கொண்டு படைக்கப்பட்டன, இப் புதிய நாடகங்கள். மேலைத்தேய,

மற்றும் சிங்கள கலைஞர்களது தொடர்பால் ஒரு புது வெளிச்சம் தமிழ்நாடக உலகுக்கு பாய்ச்சப்பட்டது. நாடகம் பட்டறைகளுடைய பயிற்சி பண்ணப்பட்டு நன்கு ஆக்கப்பட்ட பின்னரே அரங்கேற வேண்டும் எனும் கடுமையான தத்துவம் பின்பற்றப்பட்டது. இந்த வகையில் முருகையனின் 'கடுமீயம்' (சுந்தரவிங்கம் நெறியாள்கை) சிவானந்தனின் 'காலம் சிவக்கிரது,' மகாகவியின் 'கோடை' (தாசீசியஸ் நெறியாள்கை) இளையப்தமநாதனின் 'ஏகலைவன்' என். கே. ரகுநாதனின் 'கந்தன் கருணை' (தாசீசியஸ் நெறியாள்கை) மௌனகுருவின் 'சங்காரம்' என் பன முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. பொதுவடைமைச் சித்தாந்தத்தை தழுவியும் புதிய விஞ்ஞான சிந்தனை முறைமைகளில் ஏற்பட்ட வாழ்வு பற்றிய புதிய நேரங்கும் வெளிநாட்டு மோகத்தால் ஏற்படும் பண்பாட்டு சீரமிலைக் கண்டிக்கும் மனேபாவழும் இந்தப் போக்கின் முக்கிய கருப்பொருள்களாகின.

யாழ்ப்பாணத்தில் 78ல் உதயமாகிய நாடக அரங்கக்கல்லூரி குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தை அதிபராகக் கொண்டு இயங்கியது. தாசீசியினின் முக்கியமான பங்களிப்பில், வளர்ந்த இக் கல்லூரி யாழ்ப்பாணத்தில் முக்கியமாக நாடகம் பற்றிய பிரக்ஞஞையை ஏற்படுத்துவதில் சிரத்தையுடன் ஈடுபட்டது. நாடகப்பட்டறைகள் நடாத்துதல், நாடகங்கள் தயாரித்து மேடையிடல், ரசிகர் அவையை ஏற்படுத்துதல், என்பன முக்கிய பணிகளாகின. நாடகம் ஒரு கல்விமுறைமை ஆகியது, மனேகர் பாணி நாடகங்களையும் சங்கரதாஸ் பாணியில் அமைந்த வைரமுத்துவின் இசை நாடகங்களையும் பம்மல் சம்பந்த முலியாரின் பாணியிலமைந்த கலையரசு சொர்ணலிங்கம் தயாரித்த நாடகங்களையும், ஆக மொத்தம் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் இயற்பண்பு வடிவ நாடகங்களையும் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் தயாரித்தனித்த சுருக்கப்பட்ட கூத்துக்களையும் பார்த்து ரசித்த மக்களுக்கு இப்புதிய வரவு வித்தியாசமாக இருந்தது. தாசீசியின் "பொறுத்தது போதும்" இந்த வகையில் முக்கியத்தும் பெறுகிறது. அத்தோடு கவிதை

நாடக வரிசையில் மகாகவியின் கோடை, புதியதொரு வீடு" புதிய எல்லைகளைத் தொட்டன. மாவை. நித்தியாளந்தனின் 'திருவிழா', வி.எம். குகராஜாவின் 'மனிதனும் மிருகமும்' என்பனவும் முக்கியமானவை. இதற்கு வேறாக அவைக்காற்றுக் கழகம் எனும் அமைப்பினாடாக க. பாலேந்திரா (நிர்மலாவுடன் இணைந்து) மேலைநாட்டு இந்திய நாடகங்களை தமிழகுத் தயாரித்து அளித்தார் முத்துசாமியின் 'நாற்காலிக்காரர்கள்' இந்திரா பார்த்தசாரதியின் 'மழை' அயனெஸ்கோவின் "தலைவர்" பேர்ரொலட்பிரெச்சின் " யுகதர்மம்" ரெனிசிவில்லியம்ஸின் "கண்ணாடி வார் ப் புகள்" என் பன மேடையேறின (இன்னும் சில உண்டு)

சிறுவர் நாடக வரிசையிலும் ஒரு புதிய திருப்பம் குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் எழுதித் தாயரித்த கூடிவிளையாடு பாப்பா மூலம் ஏற்படுகிறது. வழமையாகப் பின்னள்களைப் பாவை போலப் பாவித்த புராண இதிகாசக் கதைகளை நடித்த மரபு விடப்பட்டு ஆடவும் பாடவும் அவர்தம் பிரச்சனைகளை அலசவும் புறப்பட்டது சிறுவர் அரங்கு. கலாநிதி சி. மௌனகுருவின் "வேடனை உச்சிய வெள்ளைப் புறாக்கள்" "தப்பி வந்த தாடி ஆடு" இந்த வரிசையில் புறப்பட்ட புது மலர்கள்.

இது இவ்வாறாக, என்பதுகளில் ஏற்பட்ட தமிழ் அரசியல் மாற்றம் ஈழத் தமிழ் நாடக உலகை மேலும் ஒரு பாய்ச்சலுக்குத் தள்ளியது ஆக உச்சம் தொழிலாளர் விடுதலை, சாதிவிடுதலை பேசிய அரங்கு அடக்கிய ஒடுக்கப்பட்ட முழுமனிதரின் விடுதலையைக் கோரிந்திரது. குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் எழுதி க. சிதம்பரநாதன் நெறியாள்களைகளில் யாழ்.பல்கலைக்கழக மாணவர்களால் தயாரிக்கப்பட்டது "மண்சுமந்த மேனியர்" தமிழ்ப்பண்பாட்டின் மூலங்களை தமிழ் இலக்கியத்தின் கொடுமுடி களை, புராண ஜதீக்க கதைகளை, நாட்டார் மூலங்களை, நவீன நாடக உத்திகளை மேடையின் வெளியில் நிகழ்த்திக் காட்டும் முறைமைகளை, சமகால

விடுதலைப் போராட்ட (பாலஸ்தீன்) கவிதைகளை தேவார திருவாசக அடிகளை எல்லாம் உள்வாங்கி அடக்கப்படும் மக்களின் உரிமையை, விடுதலையைக் கோரிந்து நது “மன் சமந்த மேனியர்” (தலைப்பு மாணிக்கவாசகரது அடியிலிருந்து எடுக்கப்பட்டதை நோக்கு; எவ்வாறு தமிழ் பிரச்சனையைப் பண்பாட்டினாடாக ஆசிரியர் பார்க்கிறார் என்பதையும்) இவ்வாசிரியரின் பிற நாடகங்களாவன்: ‘தாயுமாய் நாயுமானார்’, ‘மாதொருபாகம்’, ‘திரிசங்கு சொர்க்கம்’ புழுவாய் மரமாகி, பள்ளியெழுந்திடுவீர், பண்பாட்டு பின்னணியில் எழும் அர்த்தமற்ற அம்சங்களை கேள்விக்குள்ளாக்குகிறார். தாயாய் பார்க்கும் அதே வேளை பெண்ணை நாயாய் மதிக்கும் சமூகத்தைக் கண்டு வேதனையுறுகிறார்.

மனித விடுதலையில் பெண் விடுதலையின் முக்கியத்துவத்தை சம அளவில் வைத்து நோக்கும் பெற்றி சமூத்து நாடக எழுத்தாளரிடமிருந்து தப்பவில்லை. சண்முகவிங்கத்தின் “தாயுமாய் நாயுமானார்”, “மாதொரு பாகம்”, தியாகத் திருமணம்” ஆகியவையும் மௌனகுருவின் “சக்தி பிறக்குது” சமதி, ராஜினி ஆகியோரது ‘அடுப்படி அரட்டைகள்’ என்பனவும் பெண்விடுதலை பெண்ணிலை வாதம் என்பன பற்றிப் பேசின காலனித்துவ கல்வியின் சிறை உடைப்பைப் பற்றிப் பேசிய நாடகங்களும் சண்முகவிங்கத்தின் கவனத்துக்குத் துப்பவில்லை.

தொண்ணாறுகளில் யாழ்ப்பாணத்தை மையம் கொண்ட புதிய அரசியல் போர்க்குழல் புதிய நெருக்கடி களுக்கு முகம் கொடுக்க வைத்தன. அடக்கப்படும் மனிதம் விடுவிக்கப்பட்ட திரண்டு எழுத்தே வழி என “உயிர்த்த மனிதர் கூத்து” எனும் நாடகத்தினாடாக முருகையனும் சிதம்பரநாதனும் உலகுக்கு உணர்த்த விரும்பினார். நெறியாளன் சிந்தனைக்கு முருகையன் எழுத்துரு பண்ணிய புதுமை இங்கு நிகழ்ந்தேறியது. நாட்டார் மூலங்களை புதிய மெருகுடன் புதுக்கி அளித்தனர். கண்ணனின் இசை நாடகத்தினை மேலும் ஒரு தளத்துக்கு இட்டுச்

சென்றது. சமூத்தமிழ்நாடக இசையின் திசையை எடுத்தவர் கண்ணன் என்பதும் கோபாலவிருஷ்ணன் என்றால் அது உண்மை.

போரின் தாக்கத்தால் ஏற்படும் உடற்சிதைவுகளை விட காலத் தாலும் மாற்றமுடியாத உள்சிதைவைப் பேச முற்பட்டார் குழந்தை கண்முகவிங்கம் ‘அன்னை இட்ட தீ நாடகத்தினாடாக. மேடையின் இறுக்கமான, அசைவற்ற, அலுத்துப்போன அசைவுகளை உலுப்பி மேடையைப் போராட்டகளமாக்கியும் நிகழ்கலைப் பிரதேசமாக்கியும் ஆடுகளமாக்கியும் (பத்ததிகளைப் பயன்படுத்தி - வெங்கடசாமிநாதன் மோடிப்படுத்தல் என்பதற்கு பாவிக்கும் சொல்.) சமூக உள்ளடக்கங்களைப் புலப்படுத்திய சண்முகவிங்கம் “அன்னை இட்ட தீ” இனுநாக யதார்த்த அரங்கிற்கு திரும்ப முனைந்தார். ஆயினும் அவரது அரங்கப்பாணி மேடையை பலவித நோக்குகளுக்குப் பாவிக்கும் அவரது ஆளுமைக்கு மண்டி யிட்டுக் கொண்டது. ஏனெனில் மேடையை மூன்று வீடுகளாக்கிய சண்முகவிங்கம் (நெறியாள்கையும் அவரே) அவ்வப்போது பல்கலைக்கழக வளவாகவும், படையினர் காவல் (ஆயி சென்றிப்) பிரதேசமாகவும், காதலர் பூங்காவாகவும் மாற்றத் தவறவில்லை Neorealism என்று கூறலாமோ எனத் தோன்றுகிறது. அவரது நாற்சார் வீட்டு ‘எந்தையும் தாயும்’ நாடகத்திலும் போரினால் ஊரை விட்டு உறவை விட்டு வெளிதேசம் நாடிய பிள்ளைகளை விட்டுத் தனியே வாழும் முதுமை மனிதத்தை யதார்த்தமாகக் காட்டமுனைந்த சண்முகவிங்கம் இரு கட்டங்களிலும் பத்ததிகளுக்குட்பட்ட stylised தன்மைக்கு மாற்றிவிடுகிறார். மோடிப்படுத்தப்பட்ட (புத்திகளுடன் கூடிய) இப்பாணி மீளவும் அகதிகளாக்கப்பட்ட எம் மக்கள் வாழ்வைக் கூறும் “யார்க்கெடுத்துரைப்பேன்” இலும் முகம் காட்டுகிறது என்பது குறிக்கப்பட வேண்டியது.

போரினாடு விடுதலையை அவாவும் மக்கள் தம்முள் உள்ள சின்னத்தனங்களை, முகம்மாறி வாழும் வாழ்வை

பண்பாட்டு சீரழிவுத் தன்மையை சுயநலத்தைக் கைவிடக் கோரும் புதிய நாடகங்களை ("மானுடம் சுடரும் ஒரு விடுதலை" "பொய்க்கால்") முருகையனுடன் இணைந்து படைக்கிறார் நெறியாளர் சிதம்பரநாதன்.

இறுதியாக, பிரதான போக்குகளாக முகிழ்து வளர்ந்த, கலைத்துவப் பாதிப்பையும் உள்ளடக்கலீச்சையுங் கருத்திற் கொண்டு பதியப்பட்டவையே மேற்குறிப்பிட்ட நாடகப்போக்குகள். இவற்றைவிட உதிரிகளாகவும், போராட்ட வாழ்வைச் சுற்றியும் பல அரங்கப் படைப்புகள் வந்திருக்கின்றன. ஆனால் வேறுபட்ட புதிய மாற்றங்களே இங்கு கவனத்துக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டன என்பதனை இங்கு குறிப்பிடுதல் பொருத்தம்.

போராட்டபின்னணியிலும் யாழிப்பாணத்தில் நாடகம் பாடசாலை மாணவர்கள், பல்கலைக்கழக புதுமுகமாணவர்கள், பல்கலைக்கழக முகப் பட்டப்படிப்பு மாணவர்கள், பட்டமேற்படிப்பு மாணவர்கள் பயிலும் துறையாகவும் அதேவேளை வாழ்வைத் துரிசிக்க வழிகாட்டும் கலை ஊடகமாகவும் ஒளிர்க்கிறது பேராசிரியர் சிவத்தம்பி முதலாக குழந்தை சண்முகவினங்கம், மௌனக்குரு, சிதம்பரநாதன் ஏறாக நாடகப் பிரக்ஞா தமிழர் மத்தியில் உலகத்தராதரத்திற்கு இட்டுச் செல்லப்படுகிறது என்பது வெறும் புதழக்கியில்லை உண்மை.

சுவமங்களா 1994- ஜூன்.

அரங்கியல் காண்பியங்கள் - மரபும் மாற்றமும் THEATRE VISUALS

Theatre visuals என்கின்ற ஆங்கில பதத்துக்கான தமிழ் மொழி பெயர்ப்பாக 'அரங்க காண்பியங்கள்' எனும் சொல்லை பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி கூறுவார். Theatron எனும் கிரேக்க சொல்லின் கருத்தானது பார்க்கும் இடம் (seeing place) என்பதாகும். இதிலிருந்து முகிழ்து சொல் Theatre ஆகவே பார்ப்பதற்கென நடத்தப்படும் அரங்கில் கட்புலனுக்குரிய அம்சங்களின் முக்கியத்துவம் தவிர்க்க முடியாதது.

கி.மு 4ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த கிரேக்க அறிஞர் அரிஸ்டோட்டில் நாடகத்தின் பிரதான மூலகங்களாக குறிப்பிடும் கதைச்சூழ்வு (plot), பாத்திரம், (character) கரு, (theme) சொல்லாட்சி, (diction) இசைப்பாடல், (song) பெருங்காட்சி என்பனவற்றில், (spectacle) பெருங்காட்சியுடன் பெரிதும் சம்பந்தப்படுகிறது அரங்கக் காண்பியங்கள்.

இங்கு, அரங்கில் பிரதானமான கட்புலக் காட்சிக்குரியவன் பாத்திரம் ஏற்று நடிக்கும் நடிகள் ஆவான் நடிகளை தனித்துப் பார்க்கும் மரபு நாடகத்துறைக்கல்வியில் உள்ளமையால் அவனுக்கு உதவும் ஒப்பனை (Make-up), வேட உடுப்பு (costume), காட்சியமைப்பு (setting), அரங்க (Theatre) அமைப்பு என்பன பற்றி இங்கு நோக்குதல் பொருத்தமுடையது.

மாட்டின் எஸ்லின் (Martin Eslin) எனும் நாடக விமர்சகர் கூறும் ஜந்து வகைப்பாடுகளான களவரையறை, நடிகள், காண்பியங்கள், கிளவிகள், இசையும் ஒளியும் என்பவற்றில் காண்பியங்கள் பெறும் முக்கியத்துவமும் அவை மரபுர்தியாக உலகாவிய முறையில் எப்படி வழங்கி வந்தன என்றும், எம்மாவர் மத்தியில் இன்று பெற்று வரும் மாற்றம் பற்றியும் இக்கட்டுரை கவனம் செலுத்த உள்ளது.

நடிகளது செயல்கள் பார்ப்போர் மனதில் பதியும் வண்ணம் உதவும் சாதனங்களான அவனது ஒப்பனை, வேட உடுப்பு, கைப்பொருட்கள், தட்டு முட்டு சாமான்கள், அவன் ஆடும் ஆரங்கவெளியின் கட்டமைப்பு, காட்சி விதானிப்பு என்பனவற்றை தனித்து நோக்கலாம்.

அரங்கவெளியும் கட்டடவியலும்

ஆரம்பபாலத்தில் சமகாளத்தில் சுற்றி வர வட்டமாக பார்ப்போர் கூடி நிற்க ஆற்றுகை நிதழ்த்தப்பட்டது. தமிழ் அரங்கில் இதனை வட்டக்களாரி என்போம். சி.மு. ஐந்தாம் நூற்றாண்டு கிரேக்க அரங்கம் ஒரு வட்ட அரங்ககே. மலைச்சாரலில் வெட்டப்பட்ட இருக்கைகளைக் கொண்டது. முப்புறமும் பார்ப்போர் அமர்வர் ஒரு புறம் scene எனப்படும் கவர் உடைமாற்றும் பகுதியாகக் கொள்ளப்பட்டது. இது கொலை நிகழ்த்தும் மறைவிடமாகவும் பயன்பட்டது. இது எதுவித காட்சிப் பின்னணியும் கொண்டிருக்கவில்லை. ஆனால் சில சமயம் நிறந்தீட்டப்பட்ட துணிகள் தொங்கவிடப்பட்டன.

நோம் அரங்கு அரை வட்டவடிவானது; பின்னணியில் அடுக்கு மாடி சுகவர் சிலைகள் சித்திரங் களுடன் அமைக்கப்பட்டிருந்தது மத்தியகால நாடக அரங்கு (சி.பி. 4ம் நூற்றாண்டு 15ம் நூற்றாண்டு) தேவாலய திருச்சபை மண்டபத்தையும், தோரண நுழைவாயில் மண்டபத்தையும்,

சந்தைச் சதுக்கத்தையும் அரங்குகளாக கொண்டது சொர்க்கம், நரகம் எனும் காட்சி அமைப்புக்கள் உருவாக்கப்பட்டன.

மறுமலர்ச்சிக்காலத்தில் பார்ப்போர் கூடி இருக்கும் வண்ணம் முன் தள்ளப்பட்ட அரங்கிலும், மேல்மாடி, பின்தளம் என்பவற்றிலும் நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டது. உயர்ந்த வைது தளம் இசையாளருக்கு உரியது.இதுவே எலிசபெத் கால பிரபல்யம் பெற்ற சேக்ஸ்பியர் அரங்காக பரினாம வளர்ச்சி கண்டது.

17ம் நூற்றாண்டு நோயல் அரங்கு பிரமாண்டமான காட்சியமைப்புக்களையும் இத்தாலிய படச்சட்ட மேடையமைப்பால் Baroque பாணியிலான முப்பரிமாண காட்சிகளை இரு பரிமாணத்தில் வழங்கியது.

19ம் நூற்றாண்டு யதார்த்த வாத/ இயற்பண்பு வாத அரங்கு மேடையில் தேவைப்பட்ட அத்தனை காட்சிகளையும் பொருட்களையும் இயற்பண்பில் அளித்தது. புழுதி மணலை தூவியும், உண்மையான இறைச்சியை தொங்க விட்டும் இயற்பண்பை உருவாக்கினர் பிரபல நெறியாளர்களான ரஷ்ய நாட்டு ஸ்ரானிஸ்லவஸ்கியும் பிரான்ஸ் நாட்டு ஆட்டுவட் அன்றோயினும்.

பின்னர் 20ம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய குறியீட்டு அரங்கும், அபத்த அரங்கும் காட்சியமைப்புக்களை குறியீட்டுரிதியிலும் அபத்தப் பாணியிலும் அமைத்தன. வேட உழூப்பும் ஒப்பனையும் கூட குறியீட்டில் அமைந்தன. எல்லா யதார்த்த வாத மற்றும் யதார்த்த விரோத அரங்குகள் மூன்று பக்கமும் அடைத்த படைச்சட்ட மேடையிலேயே நடிக்கப்பட்டன. இன்று “குழல் அரங்கை” உருவாக்கிய நிச்சாட் செக்னர் போன்றோர் மீண்டும் மக்கள் குழந்து இருக்க ஆற்றுகை செய்கின்றனர். பீற்றர்பறுாக் மரபுர்தியான் அரங்குகளை வெளிகளில் உருவாக்கி நாடகங்களை நடாத்துகின்றார்.

இவ்வகப் பின்னணியில் தமிழ் அரங்கை நோக்கும்போது அது மரபிலிருந்தும் மேற்குலக நாடக அரங்க முறைமைகளிலிருந்தும் தன் புதிய உருவை வசூத்துக்கொண்டது. சங்க காலத்து களவேள்வி முதல் இன்றைய நாட்டுக்கூத்து வரை ஒரு வெளி அரங்கில் ஆடப்பட்ட நிகழ்வாக கூத்து காணப்படுகின்றது. நாட்டுக்கூத்துக்கள் வட்டக்களரியில் ஆடப்பட்டன அதேவேளையில் சிலப்பதிகாரத்தினாடக அக்காலத்துக்கு முன்னும் திரையுடன் கூடிய மண்டபங்களில் நாடக அளிக்கைகள் செய்யப்பட்டுள்ளன என்று அறிகிறோம். சிலம்பில் திரைகளின் வகைப்பாடுகள் பற்றி இனியுட்டும் முறைமைகளும் திட்டமாக சொல்லப்பட்டுள்ளன. தமிழ் நாடக உலகுக்கு அறிமுகமான சமஸ்கிருத அரங்கும் மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்ட அரங்குகளில் நிகழ்த்தப்பட்டன.

19ம் நூற்றாண்டில் பார்ஸி நாடக வருகையுடன் மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்ட மேடை காட்சித்தடிகளுடன் தமிழ் அரங்கிற்கு அறிமுகமாகிறது. சங்கரதாஸ் சவாமிகள் அதனை ஒரு சிறப்பான இசைநாடக மனோரதிய பாங்கில் வளர்த்தெடுக்க ஈழத்தில் 20ம் நூற்றாண்டில் வைரமுத்துவின் அரங்கம் பெருவிச்சுடன் இசை நாடக அரங்கை தக்கவைத்தது. இதே வேளையில் பம்மல் சம்மந்த முதலியார் விக்டோரியன் அரங்கின் மூலமாக மனோரதிய பாங்கான நாடகங்களை தமிழ்க்கு அறிமுகம் செய்தார். இயல்பான மேடையமைப்புடன் குதாபாத்திரங்களுக்கு ஏற்ற உடை ஒப்பனைகள் செய்யப்பட்டது. இவரின் தொடர்ச்சியாக நவாப் இராஜமாணிக்கம் மனோகர், டி. கே. சண்முகம், எல். வி. சகஸ்ரநாமம் மற்றும் சிவாஜிகணேசன் போன்றவர்கள் வரலாற்றுக்கதைகளையும் சமஸ்கிருத நாடகங்களையும் ஷேக்ஸ்பியர் போன்ற மேல்நாட்டு நாடகவியலாளரின் நாடகங்களையும் தமிழ் அரங்கில் நடித்தனர். அரசமாளிகை போன்ற காட்சி சியமைப்புக்கள் காட்சி தட்டிகளில் வரைந்து வைக்கப்பட்டன. சிம்மாசனம் மற்றும் மந்திரி பிரதானிகளின் இருக்கைகள், முடிகள், வாட்கள், கதையும்,

மற்றும் ஆடை அணிகள் அரங்கியல் காண்பியங்களாக நிலைபெற்றன. மனோகரின் இராஜமாணிக்கத்தின் நாடகங்களில் மந்திர தந்திர காட்சிகளும் அமைக்கப்பட்டன. ஈழத்தில் கலையரசு சொரணவிங்கம், பம்மலின் வழியில் மனோரதிய நாடகங்களை மேடையேற்றினார். தத்துருபமான மாளிகைக் காட்சித்தட்டி களை பயன்படுத்தினார்.

யதார் த் தவாத நாடக தோற் றத் துடன் 19ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் தமிழ் நாட்டில் மக்கள் பிரச்சனைகள் தத்துருபமான காட்சியமைப்புடன் நாடகங்கள் ஆகின. இதன் தாக்கம் திராவிட முன்னேற்ற கழகத்தின் எழுக் சியுடன். பன் மடங் காசியது அறிஞர் அண்ணா, மு.கருணாநிதி, எம்.ஆர்.ராதா என். எஸ். கிருஸ்னன் ஆசியோரது ‘வேலைக்காரி’, ‘பராசக்தி’, ‘ரத்தகண்ணீர்’ போன்றவை இயல்பான மேடையமைப்பையும், சாதாரண மக்கள் வாழ்க்கை பொருட்களையும் அரங்கியல் காண்பியங்களாக கொண்டன. இதன் தொடர்ச்சியை கோமல் சவாமிநாதன், எஸ்.வி.சேகர், கே. பாலசுந்தர், சோ ஆசியோரது நாடகங்களில் காணலாம். ஈழத்தில் 20ம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் பேராசிரியர் கணபதிப்பின்னை சொக்கன் போன்றோர் இயற்பன்றுவாத நாடக அரங்கில் அக்கால மக்களின் அரசியல் சமூக பிரச்சனைகளை இயல்பான காண்பியங்களுடன் மேடையேற்றினார்.

மாற்றங்கள்

உள்ளதை உள்ளபடியே காட்டும் யதார்த்த வாத/இயற்பண்பு வாத அரங்கிலிருந்து தமிழ் நாடக அரங்கு முற்றிலும் வேறுபட்டதொரு புதிய அரங்கொன்றை மரபு வடிவங்களிலிருந்து ஆக்கிக்கொள்ள வேண்டிய தேவை அறுபதுகளில் ஏற்படுகின்றது. அக்கால கட்டத்தில் ஏற்பட்ட சமூக அரசியல் விழிப்புணர்ச்சி காரணமாக மரபு ரீதியான கூத்துக்களின் அம்சங்களிலிருந்து கொள்வன கொண்டு

அல்லெனவிடுத்து மாற்றமுற்ற அரங்கொன்றை தமிழ் அரங்கு கண்டு கொண்டது. இது இந்தியாவின் பல்வேறு பாகங்களிலும் அறுபது, ஏழூபதுகளில் முனைப்பு பெற்ற நாட்டார் மரபுகளின் புதிய பயன்பாடு என்னும் கருதுகோளுடன் தமிழ் அரங்கு தன்னையும் பின்னைத்துக்கொள்ள வகை செய்தது. உத்பலத்து, தமிழ்நாட்டு முத்துசாமி, கண்ணப்பதம்பிரான் சே. இராமானுஜம், மு. இராமசாமி, இரா. இராசு, குணசேகரன் ஆகியோர் நாட்டார் மூலங்களை தமிழ் அரங்குக்கு பாய்ச்சி அதற்கு ஒரு புது வீச்சை வழங்கினர்.

அழுத்திலும் சி. மெளன்குரு, தாசீசியஸ், இளைய பத்மநாதன், சுபைல் ஹமீட் நா. சுந்தரவிங்கம், வி. எம். குகராஜா, பெளசல் அமீர், பாலசிங்கம், மாவை நித்தியானந்தன், குழந்தை மா. சண்முகவிங்கம், சிதம்பரநாதன், ஜெய்சங்கர், ஸ்ரீகணேசன், அ. ரவி முதலியோர் மரபுகளின் மூலங்களிலிருந்து தமிழ் அரங்கை புத்துருவாக்கம் செய்தனர். சுந்தரவிங்கம் நெறியாள்கை செய்த முருகையனின் “கருமியம்” சுபைர் ஹமீட்டின் “பொம்மலாட்டம்” குறியீட்டு வடிவில் மோடிப்படுத்தப்பட்ட அரங்கை வழங்கியது. மெளன்குரு, தாசீசியஸ் ஆகியோர் கூத்துக் கோலங்களை காட்சிக் குறியீடுகள் ஆக்கினர். சண்முகவிங்கம், சிதம்பரநாதன் ஆகியோர் ஊமங்கள், சைகைகள் உருவகித்தல் மூலம் காட்சியமைப்புக்களை ஏற்படுத்தினர். மொழியூடான காட்சிகளை பார்வையாளர்கள் மனதில் உருவாக்கிய மனோரதிய காலத்திலிருந்து தத்துருவமான காட்சியமைப்புக்களுக்கு மாற்றிய யதார்த்த அரங்கு இன்று மனித உடல்களின் குறியீட்டுப்பாங்கான காட்சிசெயற்பாடு களஞ்சாக குறியீட்டு நாடகங்களை உருவாக்கியது. நடிகர்களே சிம்மாசனமாகவும் மரமாகவும் மாறுவர். மகாகவியின் “புதியதொரு வீட்டில்” இடிமுழக்கமாகவும் மின்னலாகவும் மனிதரே தொழிற்படுவர். குறியீட்டு காட்சியமைப்புக்களின் பின்னணி காட்சிகள் பாலேந்திராவின் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களில் செய்யப்பட்டன. உதராணம் ‘ஒரு பாலை வீடு’ அதேவேளையில் கோயிலைக் காட்ட தூண்களும் வீட்டைக்காட்ட

மர நிலையும் அரங்க பொருட்களாக குகராஜவின் நாடகங்களில் பரிணமித்தன. சிதம்பரநாதன், சண்முகவிங்கத்தின் நாடகங்களில் வகை மாதிரி பாத்திரங்கள் யதார்த்த உடையமைப்பையும் ஒப்பனையையும் கைக்கொள்ள குறியீட்டு பாத்திரங்கள் குறியீட்டுரீதியான உடை அமைப்பையும் ஒப்பனையையும் பெற்றுக்கொண்டன. உதாரணம் ‘மண் சுமந்த மேனியர்’

ஆனால் இன்று மீண்டும் யதார்த்தத்திற்கு ஒரு புதிய பாணியில் நாடக அரங்கு செல்ல விழைகின்றது. இதற்கு குழந்தை ம. சண்முகவிங்கத்தின் “அன்னையிட்டதீ” மற்றும் “எந்தையும் தாயும்” சிறந்த உதாரணங்கள். மாறாக ஒரு சமூக மாற்றத்திற்கான அரங்கில் குறியீட்டு காட்சியமைப்புக்கள் ஒப்பனைகள் தாக்கமானவை அத்தோடு இன்று பிரமிப்பட்டும் காட்சிசோடனைகளும் உடையலங்காரங்களும் ஒரு விடுதலை அரங்கை பல பரிமாணங்களுக்கு இட்டுச் செல்கின்றன. சிதம்பரநாதன் நெறியாள்கை செய்த “உயிர்த்த மனிதர் கூத்து”, “பொய்க்கால்” என்பவை மீண்டும் மரபில் முகிழ்தது எழும் புதிய வடிவங்கள் என்றால் மிகையாகாது. கூத்தின் மரபுரீதியான வேட்டுடுப்பு, ஒப்பனைகள், மனோரதிய காட்சிசோடனைகள் என்பன இயற்பண்பு/ யதார்த்தவாத குறியீட்டுவாத அரங்க அமைப்புகள், உடைகள், ஒப்பனைகளுடன் இணைக்கப்படும் ஒரு புதிய “விடுதலை அரங்கை” நோக்கி இன்றைய தமிழ் நாடக அரங்கு நடைபோடுகிறது.

இந்துசமய கலாச்சார அமைச்சின்

**16.10.1994- நாடக அரங்கியல்
கருத்தரங்கில் வாசிக்கப்பட்டது.**

இருபதாம் நூற்றாண்டில்தமிழ் நாடகப் போக்குகள்

தமிழ் நாடக அரங்கின் வேர்களை ஆராய்ந்த பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி சமயச்சடங்குகளான களவேள்வி, வெறியாட்டு, கைநீராடல் ஆகியவற்றிலிருந்து தமிழ் நாடக அரங்கு தோற்றம் பெற்றது எனும் கருத்தை முன்வைக்கின்றார். சமயச்சடங்கிலிருந்து நாடகம் தோன்றியதெனும் கருத்தை முன்வைத்த ஜே. ஜே. தொம்சனின் வழியில் தமது ஆய்வை மேற்கொண்ட கலாநிதி சி. மெனன்குரு வேட்டையாடிய காலத்திலிருந்தே நாடகத்தன்மை பொருந்திய ஒத்திகைகளை மனிதன் மேற்கொண்டுள்ளான் என்கிறார். அத்துடன் “போலப் பாவனை செய்தல்” எனும் மனித இயல்பு இன்றுவரை நாடக வளர்ச்சிக்கு வழிகோலியது என்றால் மிகையாகாது.

“நாடக வழக்கிலும் உலகியல் வழக்கிலும்” எனும் தொல்காப்பியச் சூத்திரமும் “கூத்தாட்டவைக் குழாத்தற்றே” எனும் வள்ளுவனின் தொடரும் தமிழ் நாடக உலகின் வரலாற்றுச்சிறப்பை எடுத்தியம்புகின்றன. சங்ககாலத்திலேயே சூத்தர், பாணர், கண்ணுவர், கோடியர், விற்வியர் என தொழில்மறைக் கலைஞர்களாக நாடகக்கலைஞர்கள் பதிவுசெய்யப்பட்டுள்ளனர். “கூத்தரும் பாணரும்” எனும் ஆற்றுப்படை வரியும் “ஆடல் மாந்தர்” எனும் நச்சினார்க்கினியரின் தொடரும் நாடகக்கலைஞர்களின் சிறப்பைக் கூறுகிறது.

கும்மி, குரவைக்கூத்து பற்றிய செய்திகளுடன் கலித்தொகை காட்டும் நாடக இலக்கிய வடிவம்

சிலப்பதிகாரத்தில் முழுமை பெறுகிறது. இதில் வேட்டுவவரி, குன்றக்குரவை, பதினேராடல் என பல்வேறுபட்ட அரங்க மரபுகளை இளங்கோவடி கள் விபரித்துக் கூறுகிறார். சாசனங்கள் மற்றும் இலக்கியங்களிலிருந்து சோழர்கால நாடகங்கள் பற்றிய தகவல்கள் கிடைக்கப் பெறுகின்றன. ஜேரோப்பியர் காலத்தில் பம்பாய் வழியாக தமிழ் நாட்டை பார்ச்க நாடகமரபு வந்துடைந்தது.

இவ்வடிவம் கர்நாடக இசையையும் தமிழ்நாட்டுக் கலையையும் தன்னகத்தே கொண்டு இசைநாடக வடிவமாகியது. இதனையே 19ம் நூற்றாண்டில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நன்கு வளர்த்தெடுத்தார் 20ம் நூற்றாண்டில் ஈழத்தில் நடி கமணி வைரமுத்து அவர்கள் ஒரு புதுமெருகுடன் இவ்வடிவத்தினைச் சமைத்தார். புராண இதிகாசக் கலைகளுடன் தமிழ் நாட்டுக்கே உரிய நாட்டுப்புறக்கதைகள், தமிழிலக்கிய உள்ளடக்கங்கள் இசை நாடகத்தினாடாக மேடையேற்றப்பட்டன.

தமிழ்நாட்டில் படித்தவர்களின் வருகை 19ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் நாடகத்துறைக்குப் புதிய வீச்சைக் கொடுத்தது. பேராசிரியர் சந்தரப்பிள்ளையின் ‘மனோன்மணியம்’, சூரிய நாராயண சாஸ்திரிகளின் ‘மானவ விஜயம்’, ஈழத்து விபுலானந்தரின் ‘மதங்க சூலாமணி’ போன்ற நாடக இலக்கியங்கள் தமிழ் நாடக உலகுக்கு இன்னொரு பரிமாணத்தை வழங்கியன. இவர்களினாடாக சமஸ்கிருத நாடகங்களும் ஆங்கிலேய நாடகங்களும் தமிழ் நாடக உலகுக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டன. இந்தப்பின்னணியில் பம்பல் சம்பந்த முதலியார் வடமொழி புராண இதிகாசக் கலைகளையும் ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களையும் ஒழுங்கான காட்சியமைப்புக்கள், வேட உடுப்பு விதானிப்புக்களுடன் மனோரதியப்பாணியில் தயாரித்து மேடையேற்ற நினார். ஈழத்தில் கலையரசு சொன்னவிங்கம் இவரின் பாணியில் நாடகக்கலையை வளர்த்தார்.

பம்மலின் வாரிசுகளாக டி.கே.எஸ். சுகோதரர்கள், சகல்ரநாமம், என். எஸ். கிருஷ்ணன், மனோகர்,

வம். ஆர். ராதா, சிவாஜி கணேசன் ஆகியோர் நாடக உலகில் பிரகாசித்தனர். திராவிடகுழு எழுச்சி காரணமாக சி. என். அண்ணாதுரை, மு. கருணாநிதி ஆகியோரின் சமூகசீர்திருத்த நாடகங்கள் யதார்த்த நாடக அமைப்பில் மேடையேறுகின்றன. சினிமாவின் வரவால் நாடக வடிவம் தன் அமைப்பை இழக்க புதிய மரபுகளின் தேவையை 60 களின் பிற்கூற்றில் தமிழ் நாட்டில் தோன்றிய நிஜநாடக இயங்கம் மற்றும் வீதி, பர்க்கா நாடக இயக்கங்களின் தோற்றம் சுட்டி நின்றன. மு. இராமசாமி எஸ். இராமனுஜம், இ. முத்துசாமி ஆகியோர் கூத்து மரபுகளின் வேர்களை எடுத்து மக்களின் அன்றாட சமூகப்பிரச்சினைகளை பின்னி புதியதொரு போக்கை தமிழ் நாடகத்துக்கு அளிக்கின்றனர்.

சமுத்தில் 50களில் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் இயற்பன்புவாத நாடகங்களான 'பொருளோபொருள்', 'தவறான எண்ணம்', 'கண்ணன் திருகுதாளம்' என்பவற்றைத் தயாரித்த பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் 56இல் ஏற்பட்ட தேசிய எழுச்சி காரணமாகத் தமிழ்க்கூத்துக்களை நவீன மேடைக்குத் தயாரித்து வழங்கினார். இதன் தொடர்க்கட்டமாக 70களில் கூத்து வடிவத்துள் புதிய சமூகக் கூடாக்களைப் (சாதி வர்க்கப் போராட்டம்) புகுத்தித் தயாரிக்கும் பாணியில் மௌனகுரு, தாசீசியல், பெளசல் அமீர், சலைப் பூர்மீட், நா. சுந்தரவிங்கம், இளைய பத்மநாதன், மாவை நித்தியானந்தன், வீ. எம். குராஜா ஆகியோர் ஈடுபட்டனர். அதேவேளையில் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களைத் தமிழ் நாடக உலகுக்கு அறிமுகங் செய்வதில் பேராசிரியர் இந்திரபாலா, திரு. கந்தையா மற்றும் பாலேந்திரா ஆகியோர் முன்னின்றனர். மகாகவி, முருங்கையன் ஆகியோர் பா நாடகங்களை வீச்சுடன் தமிழுக்கு வழங்கினர். இக்காலகட்ட நாடக வளர்ச்சியில் நாடோடி கள், அம்பலத்தாடி கள், கூத்தாடி கள், இவ்வாலை நாடகமன்றம், நடி கர் ஒன்றியம், நாடக அரங்கக்கல்லூரி, அவைக்காற்றுக் கலைக்கழகம் என்பன முக்கிய பங்கு வகித்தன. 'சங்காரம்', 'பொறுத்தது போதும்', திருவிழா, 'கந்தன் கருணை' 'அபசரம்', "பொம்மலாட்டம்",

"கோடை", "புதியதொரு வீடு", "கடூழியம்", "வெறியாட்டு" எனும் நாடகங்கள். இக்காகட்டத்தின் நாடகப் போக்குகளை விளம்பி நிற்பது கணக்கு.

80 களின் பிற்கூற்றில் நாடக அரங்கக்கல்லூரியினதும் யாழ். பல்கலைக்கழுத்தினதும் நாடகப்பணிகள் தமிழர் போராட்டத்தினால் வீறுகொண்டது. குழந்தை ம. சண்முகவிங்கத்தின் மண்சமந்தமேனியர். சிதம்பரநாதனின் நெறியாள்கையில் ஒரு புதிய புதியைத் தந்தது இதில் நாட்டார் மூலங்கள், போராட்டக் கவிதைகள் தேவார திருவாசக பாடல்வரிகள், புதிய மேடை உத்திகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. தொடர்ச்சியாக, 90களில் 'அன்னை இட்ட தீ', 'உயிர்த்துமனிதர் கூத்து' ஆகியவற்றுடன் சமூகவிடுதலை அரங்கு, வறுமை அரங்கு, தளைநீக்கத்துக்கான அரங்கு என்ற கருதுகோள்கள் தமிழ் நாடக உலகை ஆக்கிரமித்துள்ளன.

பாரம்பரிய மூலங்களிலிருந்து உருவத்தையும் ஜோப்பிய மாதிரிகளிலிருந்து நுட்பங்களையும் தன்னகத்தே கொண்டு சமூகப்பிரச்சினைகளின் உள்ளடக்கத்தையேற்று மக்கள் வாழ்வுக்கும் விருத்திக்கும் பங்களிப்புச் செய்கிறது இருபதாம் நூற்றாண்டு தமிழ் நாடக அரங்கு எனினும் பாரம்பரிய கூத்துக்களும் இலக்கிய நாடகக்களும் இயற்பன்பு நாடகங்களும் ஆங்காங்கே நடைபெறுவதையும் இங்கு பதிவு செய்யவேண்டியது அவசியமாகிறது. இதில் பல நாடகமன்றங்களும் பாடசாலைகளும் இதே போக்கில் நாடகங்களை மேடையேற்றுகின்றன. இவை மக்களின் கலை வாழ்வை மேலும் விருத்திபண்ண வழிவகுக்கின்றன என்பது வெள்ளிடைமலை.

வண் கே. ரகுநாதனின் “கந்தன் கருணை” மௌனக்குருவின் “சங்காரம்” இளைய பத்மநாதனின் “ஏகலைவன்” வி.வ.ம். குகராஜாவின் “மனிதனும் மிருகமும்” வன்பன.

சமுத்து தமிழ் நாடக அரங்க வளர்ச்சியும் வட - கிழக்கு மாகாண தமிழ்மொழி தினவிழா நாடகங்களும்.

சமுத்து தமிழ் நாடக வரலாற்றில் முப்பதுகளில் பேராசிரியர் சி.கணபதிப்பிள்ளையினால் மக்களின் பிரச்சனைகள் தமிழ் நாடக அரங்கிற்கு கொண்டு வரப்பட்டன. கலையரசு சொர்ணவிங்கத்தாரின் வருகையுடன் தமிழின் நாடக அரங்கு புத்துயிர்ப்பு பெற்ற போதும் அது மனோரதியப் பாங்கில் அமைந்த விக்டோரியன் அரங்க அமைப்பில் புராண இதிகாச மற்றும் வரலாற்று கதைகளையே அரங்கேற்றியது. மாறாக அக்கால அரசியல் சமூகப் பிரச்சனைகளை கருக்களாக்கி ஜோராப் பிய யதார் தத மோடி யில் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் ‘உடையார் மிடுக்கு’, ‘பொருளோ பொருள்’, ‘தவறான எண்ணம்’ போன்றவை ஆக்கப்பட்டன. பின்னர் அறுபதுகளில் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் மரபு வழிக் கூத்து வடிவங்களின் நவீன மயப்பாட்டுடன், நவீன நாடக அரங்கில் மக்கள் பிரச்சனைகளை அவர்களின் பண்பாட்டுப் பகைப்புலத்தின் ஊடாக வெளிப்படுத்த, மரபுவழி நாட்டு கூத்தின் வடிவத்தினைப் பயன்படுத்தவும். ஒரு சில அம்சங்களை (ஆடல், பாடல்) அளவுடன் கலக்கவும் விழைந்தனர் புதிய நாடகவியலாளர்கள்.

இந்தப் புதிய போக்கில் எழுபதுகளில் எழுந்தவையே பெளசல் அமீர், சுபைர் கமீட் இணைந்து படைத்த “பொம்மலாட்டம்”, “ஏணிப்படி.கள்” நா.சுந்தரவிங்கத்தின் “விடிவை நோக்கி” தாசீசியசின் “பொறுத்து போதும்”

என்பதுகளில் முனைப்புப் பெற்ற தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்தினாடு தமிழ் நாடக அரங்கு இன்னொரு பாய்ச்சலைப் பெற்றது. அது குழந்தை ம. சண்முகவிங்கத்தின் “மன்சமந்த மேனியராக” பரிணமிக்கிறது. ஒரு வகையில் அது ஒரு காவிய அரங்கு எனலாம். அதாவது பெரும் அரங்க அமைப்பு இல்லாது, நடிகர்களாது அசைவாலும், அவர்கள் பேசும் மொழி, கவிதை, பாடல்களாலும் ஒருவித பிரமாண்டமான தன்மையை பரப்போர் மத்தியில் அவை எழுப்பின. அந் நாடகம் பேசிய அரசியலும், கருத்தும், கருத்து நிலையும், அது உருவாக்கிய அரங்க உத்திகளும், அது பயன்படுத்திய நாட்டார் வழக்குப் பாடல்கள், பழமொழிகள், இசை, நகைச்சலை என்பன பார்ப்போரைப் பெரிதும் வியப்பில் ஆழ்த்தி செயல் ஊக்கத்தை அளித்தன.

“மன்சமந்த மேனியர்” நாடகத்தை நெறியாள்கை செய்த சிதம்பரநாதன் தொண்ணூறுகளில் முருகையனின் கவிதைகளுக்கு உருக்கொடுத்து, நடிகர்களின் குழும ரீதியான நடிப்பைப் பயன்படுத்தி, முசுழுடி கள், ஜதிக்க கதைத்தன்மைகள் போன்றவற்றை குறியீட்டு ரீதியில் பயன்படுத்தி, சமகால நெருக்கடி களுக்கு முகம் கொடுக்கும் மக்களை “உயிர்த்த மனிதர் கூத்து” என அரங்கப் புதுமை செய்தார். இது தமிழ் நாடக அரங்கின் புதிய பரிமாணம். புதிய அலைகளை தமிழ் நாடக ஆர்வலர்கள் மத்தியில் எழுப்பியது. சர்வதேச தரத்திற்கு தமிழ்நாடக அரங்கு உயர்த்தப்பட்டது.

இந்த வரலாற்று பின்புலத்தில், இவற்றின் தாக்கங்கள் (இன்று கலைஞர்களின் புலப்பெயர்வாலும், அரங்கக் கல்வியின் பரவலாலும்) வடக்கு - கிழக்கு மாகாண பாடசாலைகளினால் தமிழ்மொழித்தினவிழாப் போட்டி களில் மேடையேறிய

நாடகங்களினுடு பிரதிபலித்தன. கல்முனை, திருகோணமலை, மட்டக்களப்பு, வவுனியா மாவட்டப் பாடசாலைகளின் நான்கு விதமான நாடகங்கள் பற்றி இக் கட்டுரை விமர்சிக்கிறது.

“ஏனிப்படி கள்”, பொறுத்தது போதும்”, “சங்காரம்”, ஆகிய நாடக அரங்கப் பாணியில் தயாரிக்கப்பட்ட “அக்கினி குஞ்சு” எனும் நாடகம், பல்வேறுபட்ட பேதங்களால் சிதைவுற்று விடுதலை தவறிக் கெட்டு ஒழிறுமையின்றி மக்கள் வாழ்வதையும், மனிதம் என்ற ஒன்றின் பெயரால் அவர்கள் ஒன்றுபட்டு இன், மத பிரதேச பேதங்களை வென்று மானுடத்தினை உயர்த்துவதையும் அளிக்கை செய்தது. நாடகம் தொடங்கி முடிவுறும் வரையிலும் எதுவித தொய்வின்றி, ஏதும் பிசிறின்றி ஒரே நிகழ்ச்சி வேகத்தில் கச்சிதமாக ஆக்கப்பட்டு திருகோணமலை மாவட்ட மாணவர்களினால் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டிருந்தது. எனினும் வெறுமனே தசைநார்ப் பயிற் சியினுடாக உடல் களில் ஒத்திசைவான பொறிமுறைத்தன்மையில் அப்பியாசச் செயல் முறை போன்று அளிக்கப்பட்ட இந் நிகழ்வு பெரும் கலைத்துவ வெற்றியை நுகரும் பார்ப்போனுக்கு அளிக்க முடியாது போன்று என்பதை இந் நாடக முறைமை நிருபித்தது.

கல்முனை மாவட்டப் பாடசாலை மாணவர்களினால் யதார்த்த மோடி யில் உருவாக்கப்பட்ட “குடும்பம் ஒரு கதம்பம்” உண்மையில் ஒரு அழகிய படைப்பு. ஒரு வீட்டின் குடும்பத்தில் கணவன் மீது மனைவிக்கு ஏற்படும் சந்தேகம், ஒரு நல்ல குடும்பத்தை எப்படி சீர்க்கலைக்க முனைந்தது என்று காட்டியது. இந் நாடகம் தேவையான காட்சிகள் ஒன்றான்பின் ஒன்றாக கட்டி வளர்க்கப்பட்ட விதம் பார்ப்போரை மெய்சிலிர்க்க வைத்தது. முதலாம் காட்சியிலேயே நாடக முரண் தோற்றுவிக்கப்பட்டு, படிப்படியாக அது வளர்க்கப்பட்டு உச்சகட்டநிலையில், மகளின் திருமணம் குழம்பும் கட்டமும், கணவன் மனைவியை அடித்துவிட்டு வெளியேறுவதும், விபத்தில் கணவன் அகப்பட்டு காயமடைவதும், பின்னர் கதி குறைந்து

தீர்வு கிட்டுவதுமாக மிக நேர்த்தியாக நாடக எழுத்துரு பின்னப்பட்டிருந்தது. மேடை அளிக்கை செய்த மாணவர்களின் நடிப்பும், நெறியாட்சி செய்தவரின் சிறப்பும் பாராட்டுக்குரியது. ஆனால் இன்று மக்கள் வாழ்நிலையில் முகம் கொடுக்கும் பல பிரச்சனைகளுடன் ஒப்பிடும் போது இதன் கருவின் பலமின்மை அதற்குரிய இடத்தை பின்னுக்கு தள்ளியது. இது மட்டுமில்லாமல் நடைபெற்ற நாடகங்களின் மோடியுடன், யதார்த்த நாடக மோடியின் வீசுகம், தாக்கமும் நேர்நிற்க முடியாமல் போனதும் கண்கூடு.

வவுனியா மாவட்ட நாடகம், சமகால ஏரியும் பிரச்சனையான இடப்பெயர்வையும், மக்களின் அவலமான அகதி வாழ்வையும் சர்வதேச மட்டத்தில் அகதிகளாகிப்போய் வேர்களை, விழுமியங்களை, பண்பாட்டை இழந்து போதைப்பொருட்களுக்கு அடிமையான அவலத்தையும் ‘மனிதச் சிக்கலாக’ சித்திரித்தது. உள்நாட்டு யுத்தத்தால் தகப்பனை இழந்து இடம் பெயர்ந்து அகதியாகி நிர்க்கதியாகி நிற்கும் தாயையும், தங்கையையும் நாடு மீண்டு வந்து பார்க்க விரும்பும் தனயன், தான் மேற்குலகில் அடிமைப்பட்டுப்போன பழக்கவழக்கங்களை தனது மீன்வரவால் தன் நாட்டையும் பாதித்துவிடும் என ஏங்கி நிரந்தர அகதியாகின்றான். சிதம்பரநாதன் கண்டு கொண்ட அரங்க வடிவில் அளிக்கை செய்யப்பட்ட இந்நாடகம் நாடக எழுத்துருவின் பலமின்மையாலும் எழுத்துரைநர்களின் இருப்பை நாடக உருவத்துடன் இணைக்குமுடியாமல் போனமையாலும் நாடக கலைத்துவம் குன்றிக் காணப்பட்டது. ஆயினும் கருத்து நிலையிலும், வெளிப்பாட்டு உத்தியிலும் நாடகம் வெற்றிகரமாக பார்ப்போரைப் பிணித்தது என்பது வெளிப்படையாக அறியப்பட்டது.

இறுதியாக மேடையேற்றப்பட்ட மட்டக்களப்பு மாவட்ட நாடகம் மிகுந்த நிதானத்துடன் கட்டி வளர்க்கப்பட்டது. ஒரு மரவேலைப்பட்டறையே நாடகக்களமாகும். ஸ்ரெண்னிஸ்லவஸ் கியின் (ரவ்ய நெறியாளர்) முறைப்படி மரத்துஶசுயும் மேடையில்

பரப்பி அச்சொட்டான யதார்த்த தோற்றுத்தை மேடையில் கொண்டுவர முனைந்த நெறியாளர், தவிர்க்கமுடியாதபடி மரவேலைச் செயல்களாகிய அரிதல், சீவுதல் போன்றவற்றை ஊமத்தில் நிகழ்த்த வைத்தார். ஆனால் சமாந்தரமாக, பின்னணியில் எழுப்பப்பட்ட அரிதல், சீவுதல், ஆணி அடித்தல் போன்ற ஒலிவிளைவுகள் பார்ப்போரை ஒரு வேலைப் பட்டறையுள் கொண்டு சென்றது. இதுவும் சமகாலப் பிரச்சனையில் கணதைக் கருவை மையம் கொண்டது. இன்றைய யுத்த சூழ்நிலையில் எவ்வாறு மக்களின் நாளாந்த வாழ்வும் அதற்கான வாழ்வுதியமும் இக்கட்டான நிலைமைக்குத் தன்னப்பட்டுள்ளன என்பதை தனி ஒரு பாத்திரத்தின் அவலத்தினாடாக நன்கு சித்தரிக்கப்பட்டிருந்தது. கதாநாயகன் ஒரு மரவேலைப்பட்டறை முதலாளி. அவன் கீழ் வேலை பார்க்கும் மூவர். மூவரில் ஒருவன் புதியவன். புதியவனுக்கு முதலாளியைப் பற்றி மற்றவர் கூறும் உத்தி முறையால் கணதை நகர்த்தப்பட்டது. சமகாலப் பிரச்சனையால் தொழில் பாதிக்கப்பட்ட நிலையில், இடம் பெயர்ந்து அகதியாகி தொழிலுக்கு எனத்தரப்பட்ட மரத்தைவிற்று சீவியம் நடத்தினான் நாடக நாயகன். ஆனால் மீண்டும் யுத்தம் தொடங்க தொழிலும் நடத்த முடியாமல், கடனையும் அடைக்க முடியாமல் திண்டாடுகிறான். பின்னை பள்ளிக்குப் போகாமல் இருக்கும்; அடுத்த நேரச் சாப்பாட்டுக்கு அல்லாடும் குடும்பம்; நடத்துகின்ற வேலைக்கு கூலியாட்கள் கேட்கும் பணத்தையும் கொடுக்க வழியில்லை; இந் நிலையில் கடன்காரன் காசைக் கேட்க, சண்டையில் நாடகம் உச்சம் பெறுகிறது. எனினும் மனச்சாட்சிக்கும் சுயநேரமைக்கும் வழி சொல்ல முடியாமல் சூடி போதையில் உழல்வதாக நாடகம் முடிவறுகிறது. மனிதத்தன்மையை எக்கட்டத்திலும் இழந்து விடத்தயார் அற்ற நாயகனை உருவாக்குவதில் வெற்றி பெறுகிறார் கதாசிரியர். ஒரு பாத்திரத்தினாடாக நாட்டு மக்களின் இன்னல்களை அழகுற காட்சிப்படுத்திய நாடகம் பல்வகைத் தன்மையான பாத்திர வளர்ச்சியின்மையாலும், சம்பவங்களின் மோதல்கள் ஊடான ஊடாட்டம் இன்மையாலும் முழுமை பெறத் துவறிவிடுகிறது. ஒரு சிறுகணதைக்கும், தொலைக்காட்சி நாடகத்துக்கும் உரிய கணதைப்பின்னல் இது.

யாழ்ப்பாணத் தமிழ் நாடக அரங்கு

ஆக நான்கு நாடகங்களும் தற்புதுமை நாடகங்கள். தமிழ் நாடகம் பாடசாலை மட்டத்தில் நன்கு வளர்ந்து வருகிறது என்பதற்கு இந் நாடகங்கள் சான்று பகர்கின்றன. அண்மையில் வெளியான வீக் எண்ட், ஏக்ஸ்பிரஸ் (Week End Express) பத்திரிகையில் சரச்சந்திரவுக்குப் பின் சிங்கள நாடகத்தின் போக்கை விமரிசனம் செய்தார் ஒரு சிங்கள விமர்சகர். இன்று சிங்கள நாடக உலகு மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்களிலே தங்கியுள்ளன என்றும் தற்புதுமை நாடகங்கள் படைக்கப்படுவதில்லை என்றும் குறிப்பிட்டார். மேலும், எவ்வாறு சரச்சந்திரவின் “சிங்கபாகு” நாடகத்தில் தந்தையாகிய சிங்கபாகு தன் மகனை அணைக்கஅழைத்த போது அதனை தவறாக விளங்கி தன் தகப்பனையே கொல்வது போல, சிங்கள நாடக இளைய தலைமுறை, அதற்கு புது இரத்தம் பாச்சிய சரச்சந்திரவின் போக்கையே குழிதோண்டிப்புதைக்கும் தன்மையில் காணப்படுகிறது என்கிறார்.

மாறாக, தமிழ் நாடக அரங்கு வடக்கு - கிழக்கு மாகாணமெங்கனும் பல்கிப் பெருகி புதிய படைப்புகளை அரங்கேற்றுகிறது. யுத்தத்தால் இடம் பெயர்வும், அகதி நிலைமையும் சாதாரண வாழ்வை சின்னாபின்னப்படுத்திய போதிலும் தமிழரின் கலைவாழ்வு மேலும் மெருகு படுகின்றது. சுபைர் கமீட், பெளசல் அமீர், நா. சுந்தரவிங்கம், தாச்சியஸ், பாலேந்திரா, மெளன்குரு, குழந்தை சண்முகவிங்கம், சிதம்பரநாதன் ஆகியோரின் முயற்சிகள் இன்று தமிழ் மாகாணம் எங்கும் பரவி தம் கால மனிதனை அவன் அவலங்களை, வாழ்வை சித்திரிக்கும் கலைப்படைப்புகளாக தமிழ் நாடக உலகை வளம்படுத்துகின்றன என்றால் மிகையாகாது.

வீரகேசாரி வாரமலர் 96.08.11

ஸம்து தமிழ் நாடக அரங்க வளர்ச்சியும் நாடக முறைமைகளும்

அறிமுகம் மரபுவழிக் கூத்துக்கள்.

வரலாந்றின் தொடர்ச்சியாக மரபு வழிப்பட்ட கூத்துக்கள் காலதேச வர்த்தமானங்களுடன் தன் உருவை மாற்றியமைக்க வேண்டியேற்பட்டது. பிரித்தானியாரின் வருகையுடன் கோயிலுடனும் மக்கள் வாழ்க்கையுடனும் பின்னிப்பினைந்திருந்த கூத்துக்கள் சற்று மாற்றம் காண வேண்டியருந்தன. வடக்கே யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து மூல்லைத்தீவு, மன்னார், வவுனியா என்று பரந்து திருகோணமலை, மட்டக்களப்பு என விரிந்த பரந்த தமிழ்ப்பிரதேசங்களில் மரபுவழிப்பட்ட ஆட்டக் கூத்துக்கள் புராண இதிகாச கதைகளுடன் அரங்கேறி வந்தன. உடுக்கு, சல்லரி, மத்தளம், தாளம் எனும் வாத்திய கருவிகளுடன் அண்ணாவியார் தலைமையில் பயிற்சி பெற்று சலங்கைகட்டி, வெள்ளுடுப்பு உடுத்து விடிய விடிய சுற்றந்தவர், ஊரவர் முன்னிலையில் ஆடி, மறுநாள் விடிய வீடு வீடாக சென்று ஆடி, உபகாரம் பெற்று நடத்தப்பட்டன. கூத்துக்கள் ஒரு வகையில் சமயச் சடங்கிலிருந்தும் விடுபடமுடியாத ஆணால் நாடக மயப்படுத்தப்பட்ட வடிவமாக அவை காட்சியளித்தன. வடமோடி, தென்மோடி, கோவலன் கூத்து, வடபாங்கு, தென்பாங்கு, வசந்தன்கூத்து, காத்தான்கூத்து என பல மோடிகளாக காணப்பட்ட கூத்து வடிவங்கள் கத்தோலிக்காரின் வருகையுடன் கத்தோலிக்க கதைகளையும் உள்ளடக்கமாக பெற்றன. ஆட்டங்கள் தவிர்க்கப்பட்டன. எனினும் புராண

இதிகாச கூத்துக்கள் இன்றும் ஆட்டக் கூத்துக்களாகவே உள்ளன. இவற்றுக்குள் பகுதிச் சடங்காக ஆடப்பட்ட காத்தான் கூத்தும் ஆட்டக் கோலங்களுடன் கூடிய வசந்தன் கூத்தும் நாட்டுக்கூத்து வடிவங்கள் பெற்ற நாடக உருவை கொண்டிருக்கவில்லை.

இசை நாடகம்

இதேவேளையில் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் மகாராஜ்டிரம் வழியாக தமிழுக்குள் நுழைந்த பார்ஸி மரபு நாடகம் தமிழ் நாட்டில் கர்நாடக சங்கீதத்தையும் தெருக்கூத்து உள்ளடக்கங்களான புராண இதிகாச சமஸ்கிருத நாடக கதைகளையும் நாட்டார் கதைகளையும் உள்வாங்கி ஒரு புதுநாடக வடிவமாக உருப்பெற்றது. இந்த விலாசவகை நாடகங்கள் தெருக்கூத்து ஆட்டங்களை உள்வாங்கவில்லை. இந்தியாவில் சங்கரதாஸ் சவாமிகளும் ஈழத்தில் அவரை அடியொற்றி வைரமுத்துவும் உருவாக்கிய இவ்வடிவம் இசை நாடகம் எனும் பெயரூடன் மினிரந்தது. இது பற்றிய ஆய்வுகள் பேராசிரியர் கா.சி.வத்தம்பி, கலாநிதி சி.மெளன்குரு, கலாநிதி செ.கந்தரம்பிள்ளை ஆகியோரால் முன்வைக்கப்பட்டன.

மேற்குலக வடிவங்கள்

தமிழ் நாடக அரங்கிற்கு மேற்குலகு அளித்த நாடக வடிவங்களாக 19ம் நூற்றாண்டில் மனோரதிய நாடக வடிவமும் இருபதாம் நூற்றாண்டு முற்பகுதியில் யதார்த்த நாடக வடிவமும் காணப்படுகின்றன. மனோரதிய பாணியில் ஷேக்ஸ்பியர் மற்றும் சமஸ்கிருத நாடகங்களைப் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் படித்த, மத்தியதர பார்வையாளர்களுக்காக மேடையேற்றினார். இந்த நாடக கலை வடிவம் ஈழத்தில் கலையரசு சொர் ணவிங் கத்தினால் சிறப்புடன் வளர்த்தெடுக்கப்பட்டது. யதார்த்த மோடியில் மக்கள் பிரச்சினைகளை ஈழத்தமிழ் அரங்கிற்கு கொண்டு வந்தவர்

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை. உள்ளதை உள்ளபடி விபரிக்கும் இவ்வரங்கு அச்சொட்டான காட்சியமைப்புக்களை கோரிற்கிறது. சமூகப்பிரக்ஞங்களுடன் கூடிய கருக்கள் மக்கள் அரசியலையும் பேசின. ‘தவறான எண்ணம், ‘பொருளோ பொருள்’ என்பன ஒரு சில.

தமிழ்த்தேசிய நாடக அரங்கு

சமுத்தில் ஜம்பதுகளின் பின்னர் ஏற்பட்ட தேசிய எழுச்சி காரணமாக பேராசிரியர் சரச்சந்திரவினால் மரபுகளின் ஊற்றின் அடியாக சிங்கள நாடக அரங்கு புத்துக்கம் பெற்றது. இதன் தாக்கம் அறுபதுகளில் தமிழ் நாடக அரங்கில் எதிரொலித்தது. பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் மரபுவழிப்பட்ட வடமோடி, தென்மோடி கூத்துக்களை நகர பார்வையாளர்களுக்காக படச்சட்ட மேண்டில் குறுகிய நேரத்துக்கு என தயாரித்து அளித்தார். ஆனால் அறுபதுகளின் பிற்கூற்றில் கூர்மையடைந்த சாதிப் போராட்டம், தொழிலாளர் பிரச்சினை போன்ற சமூகப்பிரச்சினைகளை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டு என்.கே.ரகுநாதனின் ‘கந்தன் கருணை’ மௌனகுருவின் ‘சங்காரம்’ என்பன முறையே காத்தான் கூத்துபாணியிலும் வடமோடியமைப்பிலும் தயாரிக்கப்பட்டன. எனினும் நாட்டார் கூத்துக்களின் கலைவிதிகள் புதிய உள்ளடக்கங்களை பேசுவதற்கு கலைத்துவர்தியில் அதிகம் வெற்றியைத் தராததால் எழுபதுகளில் கூத்தின் மூலங்களை சமகாலக்கருவுக்கு ஏற்றவிதமாக அளவுடன் கலந்து புதிய நாடக முறைமைகளை தோற்றுவித்தனர் நாடகவியலாளர்கள். அந்தவகையில் நா.சந்தரவிங்கத்தின் ‘விழிப்பு’ தாசீசியஸின் ‘பொறுத்ததுபோதும்’ என்பன உருவாகின. இதே காலகட்டத்தில் மேற்குலக அபத்தவகை நாடகங்களும் குறியீட்டு யதார்த்த நாடகங்களும் மொழிமாற்றம் செய்யப்பட்டு தமிழ் அரங்கிற்கு பாலேந்திராவினால் அளிக்கப்பட்டன. இதன் மறுதாக்கமாக மக்கள் பிரச்சினைகளை கூர்மையாக அலசும் தன்மை தமிழ் நாடகவியலாளர் மத்தியில் ஏற்பட்டது.

யாழிப்பாணத் தமிழ் நாடக அரங்கு

எண்பதுகளில் முனைப்படைந்த தமிழ் தேசிய விடுதலைப் போராட்டம் தமிழ் மக்களின் அவலங்களை அரங்கினாடு பார்க்கும் தேவையை கலைஞர்களுக்கு வழங்கியது. எழுபதுகளின் இறுதியில் மரபினாடியில் முகிழ்த்த தமிழ் தேசிய அரங்கு எண் பது களின் நடுப் பகுதியில் தமிழர் தேசியபிரச்சினையின் கருவுடன் இணைந்து குழந்தை ம. சண்முகவிங்கத்தின் ‘மண்சமந்த மேனியர்’ ஆக தமிழ் அரங்கிற்கு ஒரு புதிய பரினாமத்தை வழங்கியது. மரபு ஊற்றுக்கள் தமிழ் இலக்கிய வீசுக்கள், மேற்குலக நாடக முறைமைகள் என்பன தமிழர் தம் பிரச்சினையுடன் இணைந்து, தமிழர் தேசிய நாடக மரபை உருவாக்கி நின்றன. இதன் தொடர்ச்சியாக ‘மண்சமந்த மேனியரை’ நெறியானுகை செய்த சிதம்பரநாதன் தொண்ணூறுகளில் முற்றுகையிடப்பட்ட நாட்களின் அரங்க வடிவமாக உலகலாவிய தரத்தில் ‘உயிர்தமனிதர் கூத்து’ எனும் நாடகத்தை முருகையனின் எழுத்துப் பலத்தினாடு அளிக்கை செய்தார். அவசரகால நிலைமையில் அரசியல் நெருக்கடி களுக்கு முகம் கொடுத்து அதிகாரமரத்தை ஒன்றுபட்டு இழுத்து விழுத்தும் குறியீட்டு நாடாக ‘மண்சமந்த மேனியர்’ படைக்கப்பட்டது. ஆனால் ‘உயிர்த்த மனிதர் கூத்து’ மேலும் ஒருபடி கலையாக்கத்தில் உயர்ந்து அரசியல் அதிகாரத்தின் அடக்குமுறைக்கு எதிராக சிளர்ந்து எழும் மக்களை குறியீட்டுகள், முசூழி கள் ஊடாக காட்சிப்படுத்தியது. இவ்வரங்குகளினாடாக பிரெக்டின் காலிய அரங்கும் தூரப்பட்டத்தல் உத்தியும் ஒகொஸ்ரா போவின் அடக்கப்பட்டவர்க்கான அரங்கமோடியும் (Theatre for the oppressed) வருமை அரங்கின் (Poor Theatre) தன்மைகளும் தனை நீக்கத்துக்கான - விடுதலைக்கான அரங்கின் (Theatre for Liberation) அம்சங்களும் தமிழ் நாடக அரங்கு வளம்பெற உதவின் என்றால் மிகையாகாது.

முற்றுகையிடப்பட்ட நாட்களின் நீட்சி அதிகாரிக்க போரின் உக்கிரமும் அதிகாரிக்க மக்கள் கொண்ட தூயர்களை உளவியல் தாக்கங்களை வரலாற்று கண்கொண்டு எழுதி தயாரிக்கப்பட்டது, குழந்தை ம. சண்முகவிங்கத்தின்

புதுக்கணக்கன்

அன்னையிட்ட தீ'. காலவோட்டத்துடன் மக்களுக்கென படைக்கப்படும், மக்கள் பிரச்சினைகளை அலசம் ஒரு வெற்றிகரமான படைப்பு - தனது வடிவத்தினையும் கலைத்துவர்தியில் ஊடாட்டமடைந்து அமைத்துக் கொள்ளும். இந்தவகையில், அடிப்படையில் யதார்த்தமோடி அமைப்பை கொண்ட 'அன்னையிட்ட தீ' மேடையின் பலவகைப் பயன்பாடு காரணமாக ஒரு புதிய யதார்த்தமோடியில் (Neo-Realism) அன்ரோயின் ஆற்றுவாட் அளித்த "Cruel Theatre" அமைப்பையும் இணைந்து உருவாகியது. இது ஒருவகையில் இன்று பரவலாக கூறப்படும் (Modified Realism) ஆகலாம். இந்த வடிவத்தின் தேவையை குழந்தை ம. சண்முகவிங்கத்தின் இன்னொரு நாடகமான 'எந்தையும் தாயும்' உறுதிப்படுத்தியது. இந் நாடகம் போரின் உக்கிரம் தாங்காது ஊரை விட்டு உலகநாடுகளுக்கு பிள்ளைகள் சென்றுவிட ஊரில் தனிமையில் அந்தரிக்கும் தாய் தந்தையரை சித்திரித்தது. யதார்த்தமோடியில் அமைக்கப்பட்டாலும் மோடிப்படுத்தப்பட்ட பாணியிலும் காட்சிகள் அமைக்கப்பட்டன. இவ்வகையில் Modified Realism தனது தேவையை மீண்டும் பறைசாற்றியது.

இன்றைய அரங்கு

இன்று எழுப்பப்படும் முக்கிய பிரச்சினை எவ்வகை அரங்கு சமகால மக்களுடைய பிரச்சினைகளை தாக்கமாக வெளிப்படுத்தும் என்பதாகும். பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையூடு தமிழ் அரங்கு கண்டுகொண்ட யதார்த்தமோடி, பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் கூத்துக்களின் நவீனமயப்பாட்டுடன் மோடிப்படுத்தப்பட்ட அரங்கு வடிவமாக பரிஞாமம் பெற்றது. இவ்வரங்கு நாட்டார் மூலங்களில் புடம் போடப்பட்டு மக்களின் அரசியலை தாக்கமாக உணர்த்தியது. இதன் உச்ச வளர்ச்சியில் குறியீட்டு தன்மைகள் இணைந்து கொண்டன. இன்று ஒரு அரசியல் பிரச்சினையை தாக்கமாக வெளிப்படுத்த குறியீடுகளுடன் கூடிய மோடிப்படுத்தப்பட்டவரங்கே

வாய்ப்பானது. இவ்வரங்கின் வளர்ச்சியே போராட்டம் நடைபெறும் நாடுகளில் பயன்படுத்தப்படும் விவாத அரங்காகும். (Forum Theatre) இது சிதம்பரநாதனின் 'மானுடம் சடாரும் ஓர் விடுதலை' 'பொய்க்கால்' ஆகிய நாடகங்களில் வெளிப்பட்டது. மேலும் 96இல் மேடையேற்றப்பட்ட வடக்கு சிழக்கு மாகாண பாடசாலை நாடகங்களும் தாக்கமாக மக்கள் பிரச்சினைகளை வெளிப்படுத்த மோடிப்படுத்தப்பட்ட குறியீட்டு அரங்கே சாதகமானது என்று இயம்பி நின்றன. மேடையேறிய யதார்த்த நாடகம் ஒன்று (மரக்காலை) மோடிப்படுத்தலுடன் கூடிய காட்சிகளையே தன்னகத்தே கொண்டு இருந்தது. மற்றொரு அச்சொட்டான யதார்த்தமோடி நாடகம் (குடும்பம் ஒரு கதமப்பம்) வெற்றிகரமாக படைக்கப்பட்டபோதும் அதன் வீச்சு மற்றைய இரு மோடிப்படுத்தப்பட்ட குறியீட்டு நாடகங்களின் வீச்சுடன் நேர்நிற்க மடியலில்லை என்பது தெற்றன புலப்பட்டது. (மனிதச் சிக்கல், அக்கினிக் குஞ்சு) எனவே மீண்டும் யதார்த்தத்துக்குச் செல்வோம் என்பது ஒரு அர்த்தமற்றவாதம். ஆனால் அதே வேளையில் வெறும் குறியீடுகளாகவே நாடகத்தை படைத்தல் என்பதும் சாத்தியமற்றது. பாத்திர வார்ப்பு, பாத்திர வளர்ச்சி, கதைச் சூழ்வு, குறியீட்டு படிமங்கள் என் பண கருவுடன் பொருத்தமாக பின் பைபட்டு மோடிப்படுத்தப்பட்ட காட்சிகள் பண்பாட்டில் எழுந்த நாட்டார் மூலங்களுடன் அழகுற இணைக்கப்படும்போது மட்டுமே நாடக எழுத்துருவும் ஆற்றுகையும் ஒரே வேளையில் வெற்றியடையும் தன்மைகளை காணலாம். அது மக்கள் பிரச்சினைகளை தம் படைப்புகளுடு பேசிற்னிற, குழந்தை ம. சண்முகவிங்கத்தின் 'மன்சமந்த மேனியர்' 'அன்னையிட்ட தீ' 'எந்தையும் தாயும்' ஆகியவற்றில் நாம் காணலாம்.

**மாகாண இலக்கிய விழா
மருதநிலா சஞ்சிகை - 90
வெளியீடு - ஆக. 18.97**

Appendix

Modern Trends in Sri Lankan Tamil Theatre

Theatre developed from rituals. But, in course of time it became independent of rituals. Rituals were a feature of tribal or primitive life. They were embedded in Religion. When we say drama had its origin in Rituals we also accept that each tribe or race would have had its own Ritual, etc. Therefore it will be fair to say that the theatre, of a race or group would reflect the cultural patterns and peculiarities of that race.

The Sri Lankan Tamils too have their own traditional theatre from the very beginning of history. Although there aren't enough records of these, a national theatre of the Tamils was traced and identified by the Tamil dramatists of Sri Lanka.

There were two schools of the theatre introduced and developed before the sixties besides the theatre which used folk dances and songs as its origin. The European Naturalistic Theatre was introduced by Prof. Kanapathippillai and the Victorian theatre by Kalaiyarasu Sornalingam. But, the roots of our national theatre was found in rural folk dances, 'Naddukoothu'. It was in different styles like *Vadamodi*, *Thenmodi*, *Kaththavarayan Koothu*, *Vasanthan Koothu*, and so on. These were handled by various dramatic groups in the countryside to treat puranic and historic plots.

When the Sinhala language was made the official language in 1956 there was a new upsurge in every sphere of life among the Sinhalese. Prof. Ediriweera Sarathchandra

reformed the Sinhala National theatre using the Sinhala folk dances like *Kolam*, *Sokkari* and *Nadagama*. His contribution to the Sinhala Theatre is exceptional. 'Maname' and *Sinhabahu* are some of his outstanding productions.

The same trend was found in the Tamil theatre too. It is not a coincidence that the university was behind the revival of Tamil drama as well. Prof. S. Viddiyananthan reformed 'Vadamodi' and 'Thenmodi' folktheatre using modern techniques. His outstanding productions are 'Karnan Por', Nondi Nadagam', 'Ravanesan' and 'Vali Wathai'. His students followed him. S. Maunaguru used 'Vadamodi' in his 'Sangaram'.

The seventies ushered in a new era for Tamil Drama. Much interest was shown in experimentation. Some of the new theatres experimented are Epic Theatres, Stylised Theatre, Direct Theatre, Symbolic Theatre and absurd Theatre. Some workshops were conducted by foreign dramatists. The Ministry of education started a Diploma Course in Drama. The Colombo based Tamil dramatists were able to take part in them.

The result was a new wave in the Tamil Theatre. Some of the dramatists who shone in later days made their stamp in this stage. A. Tarcesius, N. Sundaralingam, Kulanthai M. Sanmugalingam, S. Maunaguru and R. Siyanandan were some of them. It was this group that formed the College of Drama and Theatre in 1978 in Jaffna.

The political situation changed in 1977 and with the racial the Colombo based dramatists moved to Jaffna. The searching for a national theatre continued. The College of Drama and Theatre blended some foreign theatres with our folk theatre to evolve a new form. The play named 'Poruththathu pothum' (Enough of waiting) won the national

award in 1980. The best actor award was won by Francis Janam, one of the finest actor the Tamil theatre has come across so far, who played the leading role in this play.

The performing Arts Society was active in the same period. But, the approach of this Society was different. World classics were produced in Tamil with a view to cultivate the taste of the Tamil audience. K. Balendra, though an engineer by profession had impressed the Tamil scene with his stage images and skill through Performing Arts society.

It goes without saying that both Tarcesius and Balendra gave a new impetus of the Tamil Theatre but unfortunately both of them left the country and now are in exile. The back bone of the Performing Arts Society was Nirmala, whose versatile talent in acting and his smooth translations of play also played a key role.

In the eighties the political situation again changed. With the 1983 holocaust the creative arts suffered a setback. Checks and harrasments by the security forces became common. Many youths groups emerged of fight for the rights of the Tamils. The declaration of Terrorism Act and the clamping down of Press Censorship brought all creative activity to a standstill. However schools continued to stage plays within the constraints imposed on them.

The cultural group of the University of Jaffna produced a street play 'Mayaman'. The form of street play is not found in our tradition. We had 'Makudikkooththu' and it could be developed into a street play 'Mayaman' was written by Cheran and directed by Sithamparanathan. The title was taken from an episode from the Tamil epic, Ramayana. The actors wore masks made out of clothes and acted in the open space at nights under the lamp posts. The false hope that India could do something to solve the ethnic problem came under severe attack.

In 1984, S. Maunaguru produced 'Thadi Adu' (bearded Goat) a symbolical children's play. The message was that children should be allowed to learn through experience. Left to themeslves, they could cultivate their talents. In the political field the youth took over the responsibility for fighting for the rights of the Tamils from the Members of Parliaments who had been in the field for decades. The emphasis was on self-reliance. Attempts at compromise were ridiculed. Folk dances were used. The drum was among the instruments used.

As the civil government broke down in the Jaffna peninsula, certain unscrupulous elements started brewing 'Kasippu'. V.M.Kugarajah dealt with this problem in his street play. It was acclaimed for its commitment. The Jaffna society is still casted - ridden. The rural cultural group produced a drama 'Sinthikka Thodanki Vidarkal' (Those who have started thinking). The exploitation of the so-called depressed classes was the theme. By coupling the class struggle with the struggle of Tamils, the playwright and director Balasingam is confusing the issue.

The same group presented 'Avalangal' (The tragedies), a street play. This play takes to task those who stand aloof in the freedom struggle. The political groups, too, produced their own plays Viz. 'Malarum Puthuyuham' (A new era will flower), 'Vidiwai Nokki' (Towards the dawn), 'Niram Marum Manitharkal' (The men who change their colour) are some of these. The freedom struggle of the Tamils is the theme.

Women are treated second rate in the social set up of Jaffna. They are expected to abide by the norms of the society. The dowry system, the oppression by Mudalalis and Kanganis, low wages were some of the problems Maunaguru's 'Sakthi Pirakkuthu' (Energy is born) dealt with. There is a new

awareness among Jaffna women to fight for their freedom. Maunaguru used folk dances and folk tunes with Bharathanatyam to champion the cause of women. Critics have commended the drama for its search for a form. In his search for a national Tamil Theatre. Maunaguru exploited Bharathanatyam, Kathakali, Russian ballet and folk dances in some of his other productions like 'Vidivu' (The dawn) and 'Malai' (The rain) with the students of Chundikkuli Girl's College and Jaffna Hindu Landies College.

The play 'Veriyaddu' written by R. Murugaiyan was directed by V.M.Kugarajah. Critics were not satisfied with the way the director handled the script. But, its contribution was substantial. Though 'Manithanum Mirugamum (Man and Animals) directed by him was a success, critics were quick to point out certain contradictions in the theme.

Government Teachers' Training College too got involved in Drama. The English Course, Palaly produced 'Uruthi' (Determinant) using the epic theatre and folk dances. The playwright K. Shriganeshan used the poems of 'Mahakavi' in it. Last year three different courses (Palaly) used the same script 'Valpeththaikal' written by M. Sanmugalingam. Three different directors handled the same script. The havoc exam - oriented curriculum playing was the theme.

The cultural group of the University of Jaffna produced 'Man Sumantha Meniyar 11' with the same director and the playwright. The emphasis was given on people's participation in fighting for the rights. Unfortunately propaganda overleaps the art form.

One could not fail to note a sustained interest in Drama now. Drama workshops are being conducted. Quite a few new faces have appeared as directors, writers and actors. Kulanthai Sanmugalingam, S. Maunaguru, Sithamparanathan,

Janam Francis, Sivanandan and Urthireswaran take an active part in Drama workshops.

V.M.Kugarajah and I.Jayakumar formed a people's Art theatre at Inuvil to train young actors. The cultural council under the collaboration with the Department of Fine Arts, of the University of Jaffna conducts a course in Drama.

Much has been done by way of experimentation but it must be admitted that there is a dearth of good scripts. Whether the Tamil playwrights will rise to the occasion is yet to be seen.

Saturday Review 24.01.87

நூலாசிரியர் பற்றி

கலைஞர் “நெறியெழில்” கந்தையா ஸ்கேனேசன் நாடாற்றுத் தொடக் - அரங்கியல் விமர்சகர். “யாழ்ப்பாணத் தமிழ் நாடக அரங்கு - விமர்சனக் கட்டுரைகள்” எனும் இந்த நூலின் ஊடாக கலை இலக்கிய உலகில் ஒரு தியான தடத் தினைப் பதிக்கின்றார். இது அவநுடைய முதலாவது நூல் - பிரசவம்!

நூலாசிரியர், செயலூக்கம் மிகக் கலைவர் களைக் கொண்ட வாழ்வியா கலை இலக்கிய நண்பர் கள் வட்டத்தின் அமைப்பாளர்களில் ஒருவர். யாழ் பல்கலைக் கழக வாழ்வியா வளரக் கூடிய விரிவுறையாளராகப் பணிபுரிகின்றார். நாடக நடிகராகவும், சிறந்த நெறியாளராகவும் எழுத்தாளராகவும் கடந்த பத்து ஆண்டுகளுக்கு மேலாக இயங்கிவருபவர். தமிழ் நாடக அரங்கியல் தொடர்பாக வீச்சான சிந்தனை கொண்டவர்.

இவரது “சர்வதேச அடிமைகள்” என்ற நாடகம் அண்மையில் வாழ்வியாவில் அரங்கேற்றியபோது, பலராலும் பாராட்டப்பட்டது.

இந்திய சமூகைகளான “சுபமங்களா, நாடகவெளி” சமுத்துச் சமூகைகளான “மல்லிகை,” பத்திரிகைகளான சமூர்ச்ச, சமநாதம், முரசொலி, வீரகேசரி, திசை, “சுற்றுடே றிவியு”, சமிக்கர் போன்றவற்றிலும், பல்வேறுபட்ட இலக்கிய விழா மலர் களிலும் இவரது விமர்சனக் கட்டுரைகள் வெளியாகியிருக்கின்றன.

வாழ்வியா நகரசபை இவருக்கு “நெறியெழில்” விருதினை '97 ஏற்றவில் வழங்கிக் கொருவித்தது.

யாழ் தமிழ் நாடக அரங்கின் 30 வருடாலை வரலாற்று வெட்டுமுகமாக இந்நூல் இலக்கிய மற்றில் பதிவாகின்றது.

- பி. மாணிக்கவாசகம்
பத்திரிகையாளர்.

