

# கட்டியம்



4





## கட்டியம்

உலகத் தமிழர் அரங்க ஆய்விதழ்  
Theatre Journal of The Tamils

### வள அறிஞர் குழு

ஈழம்

பேரா. கா. சிவத்தம்பி

பேரா. சி. மௌனகுரு

திரு. குழுந்தை ம. சண்முகலிங்கம்

### தமிழகம்

திரு.ந.முத்துசாமி

கவிஞர் இன்குலாப்

ஓவியர் ட்ராட்ஸ்கி மருது

### புலம்

திரு. ஏ.சி. தாசீசியஸ்

திரு. இளைய பத்மநாதன்

திரு. மக்கின் ரைர்

### நிர்வாக ஆசிரியர்

திரு. அன்ரன் பொன்ராசா

### சிறப்பாசிரியர்

பேரா. வீ.அரசு

### இதழ் உருவாக்கத்தில் உதவி

கணிப்பொறி தட்டச்சு

அடவி வரைகலை

### இதழ் வடிவமைப்பு

பா.ஜீவமணி

வே.இளங்கோ

### அட்டைப் புகைப்படம்

ஓவியர் ட்ராட்ஸ்கி மருது

### அச்சாக்கம்

திரு. கணேசமூர்த்தி

ஜோதி எண்டர்பிரைசஸ்

### அட்டைப்படம்

அக்கினிப் பெருமூச்சு நாடகம்

தமிழ்க் கூடலில் நிகழ்த்தப்பட்டது

(தனிச் சுற்றுக்கு மட்டும்)

# கட்டியம்

உலகத் தமிழர் அரங்க ஆய்விதழ்

*Theatre Journal of The Tamils*

---

காலாண்டிதழ்

தொகுதி 01 ■ எண் 04 & 05

தை - ஆடி இதழ்

(சன, ஜூன் 2003)



□

தமிழ் நாடகக் கல்லூரி - சுவிஸ்

விறல் அறக்கட்டளை - தமிழ்நாடு

	உள்ளடக்கம்
<b>தலையங்கம்</b>	
- நாராய்... நாராய்...நாடகப்பயணம்	03
<b>ஆய்வுக்கட்டுரைகள்</b>	
- தமிழக'ஸ்பெஷல்' நாடகத்தில் பெண்கள் வ. கீதா	06
- நிகழ்த்துக் கலை: களஆய்வும் கோட்பாடும் அ.மங்கை	21
- சிங்கப்பூரில் தமிழ் நாடகம்..தற்குறிகளின் கொலு இளங்கோவன்	28
- சிலப்பதிகாரம் கூறும் மூவகை எழினி இளைய பத்மநாதன்	35
- மனிதனை சிறைப்படுத்தலாம் மனித மனங்களை சிறைப்படுத்த முடியாது ஜி.பி. பேர்மினஸ்	46
<b>உரையாடல்</b>	
- குழந்தை. ம. சண்முகலிங்கம்	52
- மேரத் மார்ட்டர்	74
- வேலு. சரவணன்	78
<b>நாடக விமர்சனம்</b>	
- நல்லவர் சி. அண்ணாமலை	93
- கலகக்காரர் தோழர் பெரியார் இ.முத்தையா	97
- படுகளம் ஓர் அரங்க அனுபவம் இன்குலாப்	101
- ஆர்கொலோ சதுரர் விமலா வேல்தாஸ்	104
<b>நூல் விமர்சனம் / அறிமுகம்</b>	
- கூத்த நூல் ச.து.ச. யோகியார்	109
<b>ஆவணம்</b>	
- மறைந்து போன நாடக, இலக்கண நூல்கள் இரா. சீனிவாசன்	114
<b>நாடகப்பிரதி</b>	
- அக்கினிப் பெருமூச்சு தே.தேவானந்த்	125
- மயானகாண்டம் ஆ.யோகராயா	143
<b>பதிவு</b>	
- சமூகம், அரங்கம், வரலாறு - கந்தன் கருணை	152
- இதயம் மீள நினைந்து பூரிக்கிறது	170
- நாராய், நாராய் - நிகழ்வுகள்	176
- மானுடத்தின் தமிழ்க் கூடலில் நாடக அரங்கம்	180

# தலையங்கம்

## நாராய்... நாராய்... நாடகப்பயணம்

பழைய வரலாற்றை நினைவூட்டல்...  
புதிய வரலாற்றை உருவாக்குவதற்கான  
தேடலை நோக்கி...

1997 ஆம் ஆண்டு மார்ச் 26 தொடங்கி ஏப்ரல் 12 முடிய நாராய்... நாராய்... நாடகப் பயணம் தமிழகத்தில் நிகழ்ந்தது. இப்பயணத்தைச் சாத்தியப்படுத்தியதில் நாடகர் தாசீசியஸ் அவர்களுக்கு முதன்மைப்பங்கு உண்டு. இப்பயணத்தை பலரின் உதவியோடு ஒருங்கிணைப்பு செய்து, தமிழகத்தில் நடத்தினோம். இப்பயணத்தின் அனைத்து நிலைகளிலும் பங்குபெற்ற அருபவம் சார்ந்து, சில செய்திகளை முன்வைக்கிறோம். முழுமையாக ஆறு ஆண்டுகள் கழிந்தபின், இந்நிகழ்வை மனவோட்டத்தில் திருப்பிக் கொண்டுவரும்போது... பசமையான நினைவுகள் - மலை முகடுகளில் தவழும் கருமேகமென நகர்வதை உணரவும் முடிகிறது.

ஈழத்தின் 'நாடக அரங்கக் கல்லூரி', இலண்டன் 'களரி' நாடகக்குழு, தமிழ் நாட்டின் 'பல்கலை அரங்கு' என்ற மூன்று குழுவைச் சார்ந்த சுமார் முப்பது பேர் நடிகர்களாக இப்பயணத்தில் பங்கேற்றனர். இப்பயணத்தில் தாசீசியஸ் அவர்களின் 'பொறுத்தது போதும்'; மகாகவியின் 'புதியதொரு வீடு'; குழந்தை சண்முகலிங்கத்தின் எந்தையும் தாயும்' ஆகிய நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டன. இப்பயணம் சென்னையிலிருந்து தொடங்கி கல்பாக்கம், பாண்டிச்சேரி, திண்டிவனம், விழுப்புரம், கும்பகோணம், தஞ்சாவூர், திருச்சி, மதுரை, திருப்பூர், பொள்ளாச்சி, பெங்களூர் ஆகிய ஊர்களில் நாடகங்களை நிகழ்த்திச் சென்னைக்குத் திரும்பியது. சுமார் 15 இடங்களில் நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன.

இப்பயணத்தை நடத்துவதற்கு ஒத்துழைத்தவர்களைப் பின் கண்டவாறு தொகுத்துக் கொள்ளலாம்.

தமிழக நாடக ஆர்வலர்கள், சிறுபத்திரிகையாளர்கள், சென்னை, பாண்டிச்சேரி, தஞ்சாவூர், மதுரை ஆகிய நகரங்களில் உள்ள பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியர்கள், பல்வேறு தமிழ் அமைப்பைச் சேர்ந்தவர்கள் என்று பல தளத்திலும் உள்ளவர்கள். தங்குவதற்கு இடம், உணவு, நாடக நிகழ்வுக்கான ஏற்பாடுகள் அனைத்தும் அந்தந்த ஊர்களில் உள்ள அமைப்புகள் ஏற்றுக் கொண்டன. பல்கலைக்கழகத் துணைவேந்தர்கள் நிகழ்ச்சிகளில் பங்கேற்றனர்.

பல்வேறு அரசியல் கட்சிகளைச் சேர்ந்தவர்களும் இந்நிகழ்வில் பங்கேற்றனர். நிறைவுவிழா, அன்றைய பண்பாட்டுத்துறை அமைச்சர் தமிழ்க்குடிமகன் தலைமையில் நடைபெற்றது. பேரா.க. சிவத்தம்பி கலந்து கொள்வதாக இருந்தது; ஆனால் அவரால் வரஇயலாமல் போய்விட்டது. இந்நிகழ்வை ஆவணப் படமாகவும் உருவாக்கினார்கள். இந்நிகழ்வு குறித்த குறும்புத்தகம் (Monograph) ஒன்றை உருவாக்கியிருக்க வேண்டும். உருவாக்க இயலாமல் போனது... இன்னும் காலம் கடந்துவிடவில்லை.. இவ்வகையான அடுத்த நிகழ்வு ஒன்று வரும்போது முதல் நிகழ்வுப்பதிவை நூல் வடிவத்தில் வழங்கலாம். அதில் அனைத்து ஆவணங்களையும் பதிவு செய்யலாம். ஆவணங்களைத் தேடிப்பிடிக்க வேண்டும்.

இந்நிகழ்வில் நிகழ்த்தப்பட்ட நாடகங்கள்; ஈழத்து மக்களைப் பற்றி, இங்குள்ள மக்கள் புரிந்து கொள்ள பல தளங்களில் உதவியது. 'எந்தையும் தாயும்' நாடக நிகழ்வில், பார்வையாளர்கள், உணர்ச்சி வசப்பட்டு வாய்விட்டு அழுத நிகழ்வுகளும் உண்டு. ஈழமக்களின் துயரங்களை, பெரும் மனச்சுமையாக இங்குள்ள மக்களுக்கு இந்நிகழ்வு உருவாக்கியது. இந்நிகழ்வுகள் தமிழகத்தில், ஈழ மக்கள் குறித்து 'வெகுசனங்கள்' கொண்டிருந்த மனநிலையைப் புரிந்து கொள்ள உதவியது. பண்பாட்டு நிகழ்வுகளில் எதை உருவாக்க வேண்டுமோ? அதை இந்நிகழ்வுகள் உருவாக்கின. மிகவும் விளையாட்டுத் தளமாக ஏற்பாடு செய்யப்பட்ட அப்பயண நிகழ்வுகளை, இன்று மீண்டும் நினைத்துப் பார்க்கும் போது மலைப்பாகவும் வியப்பாகவும் இருக்கிறது. இந்நிகழ்வு எப்படிச் சாத்தியமாகியது? இந்நிகழ்வில் என்ன செய்தோம்? இந்நிகழ்வை தொடர்ந்து மேலெடுக்க வேண்டாமா? என்பவை போன்ற கேள்விகள் இன்று மீண்டும் மீண்டும் மனதில் வருகிறது. இக்கேள்விகளுக்கான ஒரு விவாதக் களமாக இப்பகுதியை நாம் பயன்படுத்திக் கொள்வோம்.

1992இல் இந்தியப் பிரதமர் கொலையுற்றார். அந்நிகழ்வு தமிழக வெகுசன ஊடகங்களில் பல்வேறு புதிய நிலைமைகளைக் கொண்டு வந்தது. வெகுசன ஊடகங்கள், ஈழத்துப் போராளிகளையும் மக்களையும் மோசமாக சித்தரித்தன. அகதிகளாக தமிழகத்தில் வாழும் ஈழத்து மக்களுக்குப் பாதுகாப்பு கிடைக்குமா? என்றெல்லாம் பேசப்பட்டது. பார்ப்பனீய மற்றும் முதலாளித்துவ புத்திரிக்கைகள் மிகவும் கொச்சையாக ஈழமக்களைப் பற்றிப் பேசின. 'ஈழத்தமிழர்களுக்கு தமிழ்நாட்டில் இனி ஆதரவு இல்லை' என்பது போன்ற கருத்துகள் பெரிதும் பிரச்சாரம் செய்யப்பட்டன. ஊடகப் பிரச்சாரங்களைக் கண்டு ஈழத்தமிழர்கள் அஞ்சும் நிலையில் இருந்ததை இன்று நாம் மீண்டும் நினைவுபடுத்திப் பார்க்கலாம். 1983இல் ஈழத்தில் நடைபெற்ற தமிழர் அழிப்பு பேரினவாத வெறிக்கு எதிராக தமிழக மக்கள் அணி திரண்டனர். தமிழகத்தின் அனைத்து தரப்பு மக்களும் தெருவில் இறங்கிப் போராடினர். தங்கள் உடன்பிறப்புக்களுக்கு இழைக்கப்படும் கொடுமையெனக் கொதித்தெழுந்தனர். இந்த மக்களே 1992க்குப் பிறகு, ஈழ மக்களுக்கு எதிராகத் திரும்பி விட்டனர் என்று பார்ப்பனீயப் புத்திரிக்கைகள் மற்றும் பார்ப்பனீய அறிவு ஜீவிகள், வெகுசன ஊடக முதலாளிகள் அனைவரும் ஒரே குரலில் கூக்குரலிட்டனர். உண்மையில் தமிழக மக்கள், ஈழத்து மக்களை ஆதரிக்கவில்லையா? என்ற கேள்விக்கு விடை காண்பதற்கு 'நாராய்... நாராய்' நாடகப் பயணம் உதவியது. வெகுசனப் பார்ப்பனீய பிரச்சார ஊடகங்கள் வெளிப்படுத்தும் செய்திகள் அனைத்தும் உண்மைக்கு மாறானவை என்பதை இப்பயணம் நிரூபித்தது. ஈழமக்களின் சிக்கல்களை கலைவடிவத்தில் வழங்குவதற்கு தமிழகப் பல்கலைக் கழகப் பேராசிரியர்களும் சிற்றிதழ் அறிவு ஜீவிகளும் பல்வேறு நிறுவனங்களில் செயல்படும் பலரும் முழுஆதரவாக இருந்ததை 'நாராய்... நாராய்' பயணம் உறுதிப்படுத்தியது. நாடகங்கள் நிகழ்ந்த

அனைத்து இடங்களிலும் வெகுமக்கள் திரண்டார்கள். பலரும் ஈழத்துக் கலைஞர்களோடு விரிவான உரையாடலை மேற்கொண்டனர். நாடகப் பயணத்தோடு நடத்தப்பட்ட பல கலந்துரையாடல்களில் மேற்குறித்த தன்மை தெளிவாகவே வெளிப்பட்டது. கலைவழி நடத்தப்பட்ட இந்தப் பண்பாட்டு நிகழ்வு, உண்மையில், அதன் வேலையைச் சரியாகவே செய்தது. தமிழகத்தில் 1992 நிகழ்வுக்குப் பின்பு ஈழத்தமிழர்கள் வெகுசன அரங்கில் இடம் பெற இயலாது என்ற வெகுசன ஊடகப் பொய்யை முறியடித்தது. இப்பயணத்தின் மிக ஆழமான படிப்பினையாக நாம் இதனைக் கொள்ளமுடியும். தமிழகக் காவல்துறையும் பயணத்தில் பங்கேற்றவர்களுக்குத் தங்களால் முடிந்த 'உபகாரத்தை'ச் செய்யாமல் இல்லை. அனைத்தையும் இப்பயணம் வெற்றிகொண்டது....

இப்பயணம், பங்கேற்ற அனைவருக்கும் ஒரு புதிய தெம்பைக் கொடுத்தது. புதிய அநுபவங்களைக் கொடுத்தது. கலை வடிவங்கள் வழி சாத்தியப்படும் தன்மைகளைப் புரிந்து கொள்ள உதவியது. இப்பசுமையான நினைவுகளை அசைபோடும் இத்தருணத்தில், மீண்டும் மீண்டும் இவ்வகையான செயல்பாடுகளை நாம் நிகழ்த்த வேண்டாமா? என்ற கேள்வி கூர்மைப்படுகிறது. அரசுசார் நிறுவனங்கள் இதனை அனுமதிக்குமா? என்ற நினைவும் உடன்வருகிறது. அதற்கானத் திட்ட வரையறைகளை முன்வைக்க முயலுகிறது. அப்படியான சில செய்திகளை கீழே தொகுக்க முயலுவோம்.

இப்பயணத்தின் விளைவாகவே இக்கட்டியம் இதழ் சாத்தியப்பட்டது. கட்டியம் இதழ்களில் பேசப்பட்ட செய்திகள், உலகத் தமிழ் அரங்கு குறித்த சிந்தைகளை ஏதொவொரு வகையில் முன்னெடுக்க முயன்றுள்ளது. உரிய படைப்புகள் பலராலும் இவ்விதமுக்கு அனுப்பாமை, அச்சிட ஏற்றுக் கொண்டவர்களின் ஏமாற்றுதல் போன்ற காரணங்கள், இவ்விதழ் கால ஒழுங்கைப் பின்பற்றுவதில் சிக்கலை எதிர்கொண்டது. மற்றபடி ஐரோப்பிய மற்றும் தென்கிழக்கு ஆசிய நாடுகள் வாழும் தமிழர்களின் அரங்கைப் பதிவு செய்ய முயன்றிருப்பதை அவதானிக்கலாம். இன்னும் இன்னும் வெகுதொலைவு.. கட்டியத்தின் பயணம் உள்ளது. நாராய்...நாராய் பயணம் மூலம், இந்தச் செயல் சாத்தியப்பட்டது என்பதைக் கூறவே மேலே உள்ள புலம்பல்.

இரண்டாவது நாராய்.. நாராய் நாடகப் பயணம் நடத்துதல் அல்லது தமிழகத்தில் அல்லது உலகின் வேறெங்காவது ஒரு இடத்தில் தமிழ் நாடகவிழாவை நடத்துவது என்பது சாத்தியம். இதனை முதல் நாராய்.. நாராய்.. ஒழுங்கமைத்த தாசீசியஸ் பல நேரங்களிலும் சொல்லிக் கொண்டிருக்கிறார். இப்போது சாத்தியப்பாடுகள் கூடியுள்ளன. உலகம் முழுவதும் பரவியுள்ள தமிழர்கள் அந்தந்த நாட்டோடு ஒரு பிணைப்பை உருவாக்கி வருகிறார்கள். இதன் மூலம், பொருளாதார நெருக்கடியை எதிர்கொள்ளவும் இயலும்.. இப்படியான தருணத்தில் இச்செயல் நடைமுறைப்படுத்துவதில்... யார் முன்கையெடுப்பது? முன்னரே அநுபவம் பெற்ற தாசீசியஸ் உள்ளிட்ட குழுவே முன்கையெடுக்க வேண்டும்..புதிய அணுகுமுறையில், புதிய திட்டங்களோடு, வளர்ச்சிகளையும் மாற்றங்களையும் உள்வாங்கித் திட்டமிட வேண்டும். இதற்கான அழைப்பை 'கட்டியம்' உலகத் தமிழர் முன்வைக்கிறது. 'உலகத் தமிழர் அரங்கு' ஒன்றை ஒருங்கிணைக்க ,

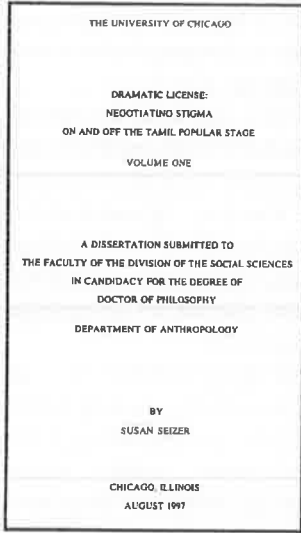
ஊர்கூடி தேர் இழுப்போம்...

வாருங்கள்... வாருங்கள்....

(சி-ர்)

குறிப்பு:  
இவ்விதழின்  
பதிவுப்பகுதியில்  
நாராய்... நாராய் நாடகப்  
பயணம் தொடர்பான  
விவரங்கள், குழு  
புகைப்படம் வெளியிடப்  
பட்டுள்ளது.

# ஆய்வுக் கட்டுரை



## தமிழக 'ஸ்பெஷல்' நாடகத்தில் பெண்கள்:

சூசன் சைஸர் ஆய்வு மற்றும் விமர்சனம்

வ. கீதா

அமெரிக்க சிகாகோ பல்கலைக்கழக மாணிடவியல் துறைக்கு சூசன் சைஸர் அவர்களால் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட ஆய்வேடு குறித்த விமர்சனமாக இக்கட்டுரை அமைந்துள்ளது.

மதுரைப் பகுதியைச் சார்ந்த ஸ்பெஷல் நாடகத்தில் நடிகரும் பெண்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஆய்வு இது

ஸ்பெஷல் நாடகங்களில் நடிகப்பவர்கள் எப்படிப்பட்டவர்கள்? இவர்களது சமூக பின்னணிகள் எத்தகையன? இவர்கள் பாவிக்கும் கலையுணர்வுக்கும், வாழும் வாழ்க்கைக்கும் இடையே உள்ள உறவுகள் யாவை? "நாடக மேடை" "மேடைக்கு வெளியிலான உலகம்" ஆகிய இரு வேறுபட்ட வெளிகளில் சஞ்சரித்து, இருவகைகளுக்கிடையே ஊடாடி வெளிப்படும் இவர்களது தன்னிலை அடையாளம் எத்தன்மையானது? "நடிப்பு" "நடிகர்கள்" "கூத்து" "கூத்தாடிகள்" குறித்து சமுதாயம் கொண்டுள்ள புரிதலுக்கும், தமது கலை, நாடகமேடை அனுபவங்கள் முதலியன குறித்து இவர்களுக்குள்ள கருத்துகள் ஆகியவற்றுக்குமிடையே வேறுபாடுகள் உண்டா?

இத்தகைய கேள்விகளையும், அக்கறைகளையும் முதன்மைப்படுத்தி, இவற்றை விளக்கும், விவாதிக்கும் முகமாக ஒரு ஆய்வுரை எழுதப்பட்டுள்ளது. 1997 ஆம் ஆண்டு அமெரிக்காவிலுள்ள சிக்காகோ பல்கலைக்கழகத்தின் மாணிடவியல் துறைக்கு இவ்வாய்வேடு சமர்ப்பிக்கப்பட்டது. ஆய்வாளர் பெயர்: சூசன் சைஸர் (Susan Seizer). 1990 களில் தொடங்கி, தொடர்ந்து ஸ்பெஷல் நாடகங்களை பார்த்தும், ரசித்தும், நாடக கலைஞர்களுடன் பேசியும் பழகியும், உடன் வாழ்ந்தும் அவர்களது கலை, உணர்வுகள், உலகப்பார்வை முதலியனவற்றை பற்றி இவர் பல தகவல்களை திரட்டினார். இத்தகவல்களை தனக்குள் அசைபோட்டுக் கொண்டதுபோக, தொடர்ந்து ஸ்பெஷல் நாடகக் கலைஞர்களுடன் உரையாடுவதன் மூலமும் அவற்றை செழுமைப்படுத்திக் கொண்டார். அயரா உழைப்பும் ஆர்வமும் முற்றிலும் புதுமையான ஒரு உலகத்தை எப்படியேனும் அதனளவில் புரிந்து கொண்டு விட வேண்டும் என்ற அறிவு வேகமும் இவரது ஆய்விற்கு ஆதாரமாக அமைந்தன.

ஆய்வு விளக்கம் / சுருக்கம்:

"Dramatic License" என்ற தலைப்பில் எழுதப்பட்ட இந்த ஆய்வானது ஸ்பெஷல் நாடக கலைஞர்களின், குறிப்பாக நடிகர் நடிகையரின் வாழ்க்கையை பற்றியதாகும். இவர்களுக்குள்ள சமூக மதிப்பு என்ன, இவர்களது கலைக்குரிய மரியாதை என்ன, இம்மக்கள் பாவிக்கும் சுயவுணர்வுகள், பொது அறங்கள்



யாவை என்பன போன்றவற்றை குறித்த விவரணைகளும் மதிப்பீடுகளும் உள்ளடக்கியதாக உள்ளது.

நடிகர், நடிகையர்களது சாதி, சமய, பின்னணி, நாடக தொழிலுக்கு அவர்கள் வந்ததன் நோக்கம், தமது தொழிலை மேற்கொள்வதற்கென அவர்கள் பெறும் பயிற்சிகள், நடிகர்களுக்கிடையே உள்ள உறவுகள் - சமூக உறவுகள், மண உறவுகள், ஊர்ப் பேச்சை அடக்க அவர்கள் முன்நிறுத்தும் உறவுகள் - ஆகியனவற்றை குறித்து பல சுவையான செய்திகளை சூசன் சைலர் தொகுத்துள்ளார். பல்வேறு சாதிகளை சேர்ந்தவர்கள் நடக்க வருவதும், தலைமுறை தலைமுறையாக இத்தொழிலை செய்து வருவதும், வறுமையின் காரணமாகவும் பலர் மேடையேறுவதும் நமக்கு தெரியவருகிறது. நாடக கலைஞர்களது குடும்பங்களுக்கிடையே மணவுறவுகளும், கொடுக்கல் வாங்கல்களும் தொடர்ந்து நடைபெறுவதையும் காண முடிகிறது. நடிகர்களில் பலர் குறிப்பிட்ட "வாத்தியாரிடம்" பாட்டு பயில்வர், ஆட்டம் பழகுவர். அவரவரது திறமைக்கேற்பவும், கிடைக்கும் வாய்ப்புகளுக்கேற்பவும் குறிப்பிட்ட பாத்திரத்தை நடப்பதில் வல்லவராக அடையாளப்படுத்தப்படுவர். "ராஜபாட்", "ஸ்திரீபாட்" பாத்திரங்களுக்குதான் மதிப்பு அதிகம் என்றாலும், "பூனா" கவும் "நடனக்காரி" (டான்சர்) யாகவும் நடக்கும் நடிகர் நடிகையரது நாவண்மையும் வாயாடல் களும் தான் பார்வையாளர்களை ஈர்ப்பன என்பதை இந்த ஆய்விலிருந்து அறியமுடிகிறது. இசைக்கலைஞர்களான ஆர்மோனியக்காரர், "ஆல்ரவண்டு", தாளம், மிருதங்கம் வாசிப்போர் நாடக நிகழ்வுகளுக்கு ஒத்திசைந்து போவதுடன், நடிகர், நடிகையரது பேச்சில் தலையிடவும் செய்வர். மேடையில் அமர்ந்து வாத்தியங்களை இசைக்கும் இவர்களை பார்வையாளர்களாகவும் கொள்ளலாம், கதையை வளர்க்க உதவிபுரியும் "நாடக உத்திகளில்" ஒரு வகையான உத்தியாகவும் கொள்ளலாம்.

ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர் நடிகையர் பலதரப்பட்ட சமூக பின்னணிகளை சார்ந்தவர்களாக இருப்பினும் தம்மளவில் ஒரு "குழு"வாக "சமுதாயமாக" விளங்குகின்றனர் என்று சூசன் சைலர் கூறுகிறார். முன்பின் அறிமுகமில்லாத நடபர்கள் எதேச்சையாக நாடக மேடையில் சந்தித்து அனைவருக்கும் பரிச்சயமான கதையை நடக்கின்றனர். எந்தவித ஒத்திகையும் முன்பிரயத்தனங்களுமின்றி நாடகம் அரங்கேறுகிறது. இப்படிப்பட்ட சூழ்நிலையில் சந்தித்து பிரியும் நடிகர்கள் எப்படி ஒரு சமுதாயமாக அதுவும் பிரத்யேக பண்புகளை, அடையாளங்களை கொண்ட சமுதாயமாக இருக்கமுடியும் என்ற கேள்வி எழுவது நியாயம்தான் என்றாலும் பிரச்சனை இதுவல்ல என்கிறார் சைலர். ஸ்பெஷல் நாடகத்தில் நடப்பவர்கள் ஒரு வித "எதிர்மறையான சமுதாயமாக" (negative community) இருப்பதுதான் கவனத்துக்குரிய விஷயம் என்று வாதிடும் இவர் மேலும் கூறுவதாவது:

இந்நடிகர்களை குறிக்கும் பழமொழி ஒன்றுண்டு: "கூத்தாடிக்கு முறையுமில்லை, கொழுக்கட்டைக்கு தலையும் இல்லை". அதாவது இவர்கள் "முறைகேடான" வாழ்க்கை வாழ்பவர்களாக கருதப்படுகின்றனர். எந்தவித கட்டுப்பாடுமின்றி, சாதிக்கட்டுப்பாடுகளை மீறி, பொதுவான நடத்தை நெறிகளை பொருட்படுத்தாது இவர்கள் வாழ்கின்றனர் என்று மக்கள் நினைக்கின்றனர். காரணம், ஒரு இடத்தில் இவர்கள் நிலையாக வாசம் செய்வதில்லை, மாறாக ஊர் ஊராய் அலைகின்றனர். மேலும் இவர்கள் பேணும் உறவுமுறைகளில் ஒழுங்கில்லை என்பதும் ஊரார் கருத்து. கணவன் மனைவியாக இல்லாதவர்கள் அவ்வாறு நடப்பதும், தந்தையும் மகளும் தம்பதிகளாக தோற்றமளிப்பதும், ஆண்கள் பெண்களாகவும், பெண்கள் ஆண்களாகவும் நடப்பதும் இந்த துறையில் சகஜமாக நடப்பனவாகும். இக்காரணங்களினால் ஊரார் இவர்களை ஒரு

நடிகர், நடிகையர்களது சாதி, சமய, பின்னணி, நாடக தொழிலுக்கு அவர்கள் வந்ததன் நோக்கம், தமது தொழிலை மேற்கொள்வதற்கென அவர்கள் பெறும் பயிற்சிகள், நடிகர்களுக்கிடையே உள்ள உறவுகள் - சமூக உறவுகள், மண உறவுகள், ஊர்ப் பேச்சை அடக்க அவர்கள் முன்நிறுத்தும் உறவுகள் - ஆகியனவற்றை குறித்து பல சுவையான செய்திகளை சூசன் சைலர் தொகுத்துள்ளார்.

நடிகையர்கள் என்னதான்  
பதிவிரதை தருமத்தின்  
நியாயத்தை விளக்கும்  
பாத்திரங்களை ஏற்று  
நடித்தாலும்,  
வேசிகளாகவே  
கருதப்படுகின்றனர்.  
குடும்பப்பாங்கான  
பெண்களாக இருக்க  
இவர்கள் கடுமடமுயற்சி  
செய்தாலும், வேசி  
அடையாளம் இவர்களை  
லேசில் விடுவதில்லை.

மாதிரியானவர்களாக பாவிக்கின்றனர் என்றும் ஒழுக்கமற்றவர்களாக நினைக்கின்றனர் என்றும் விளக்கும் சைலர், இவ்விஷயத்தை தான் வேறு விதமாக புரிந்து கொண்டுள்ளதாகவும் கூறுகிறார். ஒரே சீராக தொடுக்கப்பட்ட மல்லிகைச் சரம் போல் அல்லாது பலவகை மலர்களும் இடம் பெறும் "கதம்ப"மாக இவர்கள் (நடிகர்கள், நாடக கலைஞர்கள்) உள்ளனர். அதாவது, ஊருடன் ஒன்றி போக இயலாதவர்கள் என்ற அளவில் இவர்களுக்கிடையே ஒரு ஒற்றுமை உள்ளது. இவர்கள் நடிப்பவர்கள் - நிஜத்தை "நடித்து" காட்டுபவர்கள் - என்பதாலும், தமக்கு வாய்த்துள்ள சாதி, சமூக தகுதியை பேணாமல் அரசர்களாக, கடவுளராக தம்மை உருமாற்றிக் கொள்ள தயங்காதவர்கள், குடும்பவாழ்க்கையின் வரையறைகளுக்கு உட்பட்டு குடியும் குடித்தனமுமாக மட்டும் வாழாது நாடோடிகளாக திரிபவர்கள் என்பதாலும், வித்தியாசமாக பார்க்கப்படுகிறார்கள். சமூக மதிப்பீடுகளை மதியாதவராக, சமூக ஒழுங்குமுறைகளை அனுசரிக்காதவராக, சமூக நியாயங்களிலிருந்து விலகி நிற்பவராக இவர்கள் கருதப்படுவதால் விசேஷமான தொரு சமூக விலக்குக்கும் (taboo) ஆளாகிறார்கள். இன்னும் சொல்லப்போனால் கூத்தாடிக்குரியதாக சுட்டப்படும் ஏனைய பண்புகளும் கறைப்பட்டவையாக, இழுக்கின் அறிகுறிகளாகவே அடையாளப் படுத்தப் படுகின்றன என்று வாதிடுகிறார் சைலர். ஆண் நடிகர்களின் மழிக்கப்பட்ட வழுவழுப்பான முகமும், நீள் முடியும் அவர்களை கூத்தாடிகளாக அடையாளப்படுத்துவதுடன் கேலிக்குரியவர்களாகவும் ஆக்குகிறது. நடிகையர்கள் என்னதான் பதிவிரதை தருமத்தின் நியாயத்தை விளக்கும் பாத்திரங்களை ஏற்று நடித்தாலும், வேசிகளாகவே கருதப்படுகின்றனர். குடும்பப்பாங்கான பெண்களாக இருக்க இவர்கள் கடுமடமுயற்சி செய்தாலும், வேசியடையாளம் இவர்களை லேசில் விடுவதில்லை. காரணம் பொது வெளியில் நடமாடும் பெண்கள் என்பதால் இவர்களது கற்பு சந்தேகத்துக்குரியதாகிறது. இதில் கொடுமை என்னவென்றால் - இதை சைலர் வலியுறுத்திச் சொல்கிறார் - நடிகர்கள் நடிப்புத் தொழிலில் இல்லாத பெண்ணாகப் பார்த்துதான் மணஞ்செய்து கொள்கின்றனர். என் "மனைவி நடிகை இல்லை" என்று பெருமிதத்துடன் கூறிய நடிகர்களைப் பற்றி சைலர் நிறையவே எழுதுகிறார். இதற்கு விதிவிலக்குகள் உண்டு என்றாலும் - அதாவது நடிகைகளை மணக்கும் கலைஞர்கள் இருந்தாலும் - இது எளிதில் நடைபெறக் கூடியதல்ல, ஏற்றுக் கொள்ளப்படுவதும் கிடையாது என்பது சைலரின் ஊகம்.

சமூக இழுக்கினை சுமந்து வாழ்பவர்களாக, கறைப்பட்டவர்களாக, சமுதாயத்திலிருந்து ஏறக்குறைய விலக்கி வைக்கப்பட்டவர்களாக வாழும் நடிகர், நடிகையரது இருப்பை சோதிக்கும், புண்படுத்தும், காயத்தின் அடிப்படைகள் யாவை?

மேற்கூறிய கேள்வியை தனது ஆய்வின் முக்கியப் புள்ளியாகக் கொண்டு, அதையொற்றி தன் விளக்கங்களை சைலர் முன்வைக்கிறார். சமுதாயம் நடிகர்களை வேறுபடுத்திப் பார்ப்பதன் நுணுக்கங்களை புரிந்து கொள்ள வேண்டியதன் தேவையை வலியுறுத்தி அவர் கூறியுள்ளவை, "Stigma" என்ற கருத்தாக்கத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளன. "Stigma" என்பது கிரேக்க சொல். ஒருவரது உள்மனத்தை, ஆன்மாவின் தன்மையை குறிக்கும் வகையில் அவர்களது வெளித்தோற்றம் அமைந்திருக்கும் என்று பண்டைய கிரேக்கர்கள் கருதினர், நம்பினர். ஒருவன் மோசமானவனாக, அறங்குன்றியவனாக இருப்பானாயின், அவனது தோற்றமே அதை காட்டிக் கொடுத்துவிடுமாம். அதாவது அவனது உள்மனத்தின் குறியீடாக அவனது உடலில் ஏதாவதொரு வடுவோ, தழும்போ, அடையாளமோ அல்லது குறிப்பிட்டு சொல்லும்படியான அங்கயீனமோ இருந்தே தீரும் என்று அவர்கள் கொண்டனர். காலப்போக்கில் "Stigma" என்ற சொல் வேறு பல அர்த்தங்களை சுட்டவும் பயன்படுத்தப்பட்டது.

விவிலியத்தில் (பழைய ஏற்பாட்டில்) உடன்பிறந்தவனை கொன்ற 'கெய்ன்' என்ற பாத்திரமுண்டு. அவன் புரிந்த பாவத்தின் சின்னமாக அவனது நெற்றியில் ஒரு குறி (mark) ஏற்பட்டு விடுகிறது. பிறரை இடித்துரைக்கவும், பாவத்தின் விளைவுகளிலிருந்து அவர்களை காக்கவும், கெய்ன் இத்தகையதொரு "குறி"யை, தழுப்பை தாங்கி வாழ வேண்டியிருந்தாக விவிலிய விவரனை விரிகிறது. அதாவது ஒட்டுமொத்த சமுதாயத்தின் நலத்தினை பேண அவர்களுக்கொரு எச்சரிக்கை சின்னமாக விளங்க, தனது செயலின் விளைவை, தான் புரிந்து பாவத்தின் சின்னத்தை அவன் தரித்து கொண்டு வாழ்கிறான். மானுடகுலத்தின் பாவங்களைச் சுமந்தும், அவர்களின் வினைப்பயன்களை காயங்களாகத் தாங்கியும் ஏசுநாதர் சிலுவையில் ஏறுகிறார். மாசற்ற மனிதராயினும் உலகத்தின் மாசனைத்தையும் வேண்டிப் பெற்று கொள்கிறார். "Stigma" என்ற சொல் ஒருவரது இழிநிலைக்கான குறியீடாக மட்டுமில்லாது, பிறருக்காக அவதியும் ஆன்மாவின் சின்னமாக, பண்பாகப் பரிணமித்திருப்பதை இங்கு காணமுடிகிறது.

தற்கால சிந்தனை மரபில் "Stigma" என்ற சொல்லுக்கு மற்றுமொரு விளக்கத்தை எர்விங் காஃப்மான் (Erving Goffman) என்னும் மானிடவியலாளர் / சமூகவியலாளர் ஏற்றிச் சொல்கிறார். (இவரது விளக்கத்தைதான் சைலர் கையாள்கிறார்) ஒவ்வொரு சமுதாயமும் குறிப்பிட்ட சிலரை விலக்கம் செய்கிறது. செயலளவிலும் இது மேற்கொள்ளப்படுகிறது, சொல்லளவிலும் கருத்தியல் நிலையிலும், அறக்கோட்பாடுகளை முன்னிட்டும் இத்தகைய விலக்கங்கள் சாத்தியப்படுத்தப்படுவதை நாம் காணலாம் என்கிறார் காஃப்மான். உடல் ஊனமுற்றவர்கள், சித்தசுவாதீனமற்றவர்கள், பயங்கர நோயினுக்கு ஆட்பட்டவர்கள், சமுதாயத்தின் பொது அறங்களை ஏற்காது ஒதுங்கி வாழ்பவர்கள்- இவர்கள் அனைவருமே ஏதோவொரு வகையில் சமூக இழுக்குக்கு ஆளாவதை நாம் காணலாம் என்பது காஃப்மானின் கருத்தாகும். இவர்கள் போக, வேறு சிலருங்கூட இழுக்குற்றவர்களாக கருதப்படலாம். வித்தியாசமான உலகப்பார்வையை கொண்டவர்கள், வினோதமான, வழக்கத்துக்கு மாறான, வாழ்க்கை முறைகளைப் பின்பற்றுவவர்கள், எந்த விதத்திலும் சமுதாயத்திலுள்ள பல்வேறுவிதமான மக்களுடன், குழுக்களுடன் ஒத்துப் போகாதவர்கள் என்பன போன்றவர்களும் விலக்கம் செய்யப்பட்டவராக, சமூக அங்கீகாரங்களை பெறத்தகாதவர்களாக வாழ்வதை காணலாம் என்றும் காஃப்மான் கூறுகிறார்.

இவ்வாறு ஒதுக்கப்பட்டவர்கள் ஒதுங்கி வாழ்வதும், தம்மீது சுமத்தப்படும் இழுக்குகளை களைய கடும்துயற்சிகளை மேற்கொள்வதுமான முரணான செயல்களை புரிவர் என்றும், விளிம்புக்கு தள்ளப்பட்ட நிலையில், அவ் விளிம்பினை பற்றிக்கொண்டும் அதே நேரத்தில் சமுதாயத்தின் மைய நீரோட்டத்துடன் கலந்தும் அது போற்றும் மதிப்பீடுகளை ஏற்றுக் கொண்டும் வாழப்போராடுவதை நாம் பார்க்கலாம் என்பது காஃப்மானின் வாதமாகும். அதாவது, சமூக விலக்கம் செய்யப்பட்டவர்கள் தம்மை ஒதுக்கும் சமுதாயத்தை எதிர்க்கத் துணிவர் என்றோ, அதன் நியதிகளைப் புறக்கணித்துத் தமக்குரிய பிரத்யேக நியதிகளை வளர்த்துக் கொள்வார் என்றோ சொல்வதற்கில்லை. இதற்குக் காரணம் சமூகம் எந்த காரணத்தினால் இவர்களை விலக்கம் செய்கிறதோ அந்த காரணத்தினால் இவர்கள் வாழ்ந்தாக வேண்டிய நிர்ப்பந்தத்தில் உள்ளனர். அதே சமயம் தமது வாழ்க்கையை முறைகேடானதாக கருதுவோரது உலகப்பார்வையும் அவர்கள் பேணும் விழுமியங்களும் இவர்களை ஈர்க்கின்றன. தம்மால் அப்படியிருக்க முடியவில்லையே என்ற ஏக்கமும், அப்படியிருப்பதுதான் சரி, நியாயம் என்ற நம்பிக்கையும் இவர்களை வாட்டியெடுப்பதால் இவர்களது வாழ்வும் அனுபவங்களும் முரண்

சமூக விலக்கம்  
செய்யப்பட்டவர்கள்  
தம்மை ஒதுக்கும்  
சமுதாயத்தை எதிர்க்கத்  
துணிவர் என்றோ, அதன்  
நியதிகளைப்  
புறக்கணித்துத் தமக்குரிய  
பிரத்யேக நியதிகளை  
வளர்த்துக் கொள்வார்  
என்றோ  
சொல்வதற்கில்லை.  
இதற்குக் காரணம் சமூகம்  
எந்த காரணத்தினால்  
இவர்களை விலக்கம்  
செய்கிறதோ அந்த  
காரணத்தினால் இவர்கள்  
வாழ்ந்தாக வேண்டிய  
நிர்ப்பந்தத்தில் உள்ளனர்.

ஸ்பெஷல் நாடகம்

குறித்து நாடகக்

கலைஞர்கள்

கொண்டுள்ள

புரிதல்களையும் தமிழக

நாடக வரலாற்றினை

விளக்கி

எழுதியிருப்போர்

இதனை வரையறுத்துள்ள

விதங்களையும் சூசன்

சைலர் அலசி ஆராய்ந்து

அந்நாடகம் ஏன் இழி

வானதாகக் கருதப்பட

நேர்ந்தது என்பதை

விளக்குகிறார்.

பட்டவையாகவே உள்ளன. புரட்சிக்கும் எதிர்ப்புக்கும் தேவையான முரணற்ற, தெளிவான, உறுதியான மனநிலையை இவர்களது வாழ்க்கை சூழ்நிலைமைகள் வழங்க வல்லவையாக இல்லாததும் கவனத்திற்குரிய விஷயமாகும் என்கிறார் காஃப்மான்.

காஃப்மானின் "Stigma" குறித்த வாதங்களின் அடிப்படையில் ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர்களின் வாழ்க்கையை ஆராயும் சூசன் சைலர் இரண்டு விஷயங்கள் இவர்களை இழுக்குறச் செய்வதாக அடையாளப்படுத்துகிறார்.

- "ஸ்பெஷல் நாடகம்" குறித்து பொது அறிவிலும் நடிகர், நடிகையரிடையேயும் தங்கிவிட்ட புரிதல்கள்

- ஸ்பெஷல் நாடகங்களின் உள்ளார்ந்த கூறுகளாக நிலைத்துவிட்டவை.

இவ்விரண்டுமே ஒன்றோடொன்று தொடர்புடையதுதான். ஸ்பெஷல் நாடக நிகழ்வின் தனிச்சிறப்பான கூறுகள் அதன் கலை மதிப்புக் குறையக் காரணமாக உள்ளன என்றும் இவையே அதன் "இழி"வான அந்தஸ்திற்கு அடிப்படையாக உள்ளன என்றும், தமது கலையை "இழி"வானதாக பாவிக்கும் கலைஞர்கள், தாம் பேணும் தொழிலின் மூலமாக அவ்விழிவுகளை மென்மேலும் நிலைபெறச் செய்வதால், இழிவுக்குரியவர்களாகக் கருதப்படுகின்றனர் என்றும் சைலர் வாதிடுகிறார்.

ஸ்பெஷல் நாடகம் குறித்து நாடகக் கலைஞர்கள் கொண்டுள்ள புரிதல்களையும் தமிழக நாடக வரலாற்றினை விளக்கி எழுதியிருப்போர் இதனை வரையறுத்துள்ள விதங்களையும் சூசன் சைலர் அலசி ஆராய்ந்து அந்நாடகம் ஏன் இழிவானதாகக் கருதப்பட நேர்ந்தது என்பதை விளக்குகிறார்.

தமது ஆய்வில் சந்தித்த மூத்த நாடக கலைஞர்கள் சிலர் நாடக கலையின் வளர்ச்சி குறித்து பேசுகையில் கூறியனவற்றை இங்கு தொகுத்து சொல்வது பொருத்தமாகயிருக்கும்.

- முன்பெல்லாம் நாடகங்கள் ஒழுங்குற நடந்தன.பாய்ஸ் கம்பெனிகள் இருந்த காலத்தில் முறையாக பயிற்சி பெற்று, வரையறுக்கப்பட்ட கால இடைவெளியில், கொடுக்கப்பட்ட நாடகப் பிரதியினுக்கேற்ப நடிகர்கள் நடத்தினர். சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் கட்டுப்பாடான நடத்தை நெறிகளும், அவர் பேணிய ஒழுங்கும் நாடக மேடையைச் சீர்திருத்தின.
- பாய்ஸ் கம்பெனிகளின் காலத்திலும் சரி, அதற்குப் பிறகும் சரி, பெண்கள் பெரிய எண்ணிக்கையில் நடிக்க முன்வரவில்லை, ஆண்கள் மட்டுமே நடித்தனர்.இதனால் ஆண்-பெண் பிணக்குகளும் பிரச்சனைகளும் இல்லாமல் இருந்தன. பெண்கள் நடிக்க வந்த பிறகு எல்லாமே "செக்ஷலாக" போனது. ஆணும், பெண் வேடம் தரித்த ஆணும், ஜோடியாக நடித்தால் அங்கு பிரச்சனைகளுக்கு இடமில்லை; ஆனால் ஆணும் பெண்ணும் காதலர்களாக மேடையில் தோன்றிய போது சிக்கல்கள் ஏற்பட்டன. அறம் கெட்டுப்போனது.
- இன்று சகட்டு மேனிக்கு நடிக்கிறார்கள்- ஒத்திகையின்றி, முறையின்றி, பயிற்சியின்றி, வாய்க்கு வந்ததை பேசி, வீம்புக்காக வாதங்களை வளர்த்து மேடையில் ரகளை செய்வோர்தான் அதிகம். நாடகப்பிரதிக்கு ஏற்றார் போல் யாரும் நடிப்பதில்லை. இதனாலுமே நாடக துறைக்கு கெட்டப் பெயரும், ஸ்பெஷல் நாடகத்துக்கு அவதூறும் கற்பிக்கப்பட்டு வருகின்றன.

இக்கருத்துகளைக் பதிவுசெய்துள்ள சைலர், அவற்றை விளக்குகையில் கூறுவதாவது: எந்தவித முறைமைக்கும் கட்டுப்படாது நடிகர்களின் ஆற்றலையும் சாதாரணத்தையும் சார்ந்து செயல்படும் ஸ்பெஷல் நாடக நிகழ்வுகள் அடிப்படையிலேயே தம்மளவிலேயே "இழிவான"வையாக கருதப்படுவதைப்

பார்க்கிறோம். நாடகப்பிரதியை சார்ந்திருக்கும் நாடகங்கள்தான் சிறப்பாக அமைய முடியும் என்ற கருத்து, கலை குறித்த குறிப்பிட்ட புரிதலினின்று வெளிப்படுகிறது. கலைகளை செவ்வியல் கலைகளாகவும் சனரஞ்சக கலைகளாகவும் பிரித்துப்பார்க்கும் போக்கு, நவீன தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் (19ஆம் நூற்றாண்டு தொடங்கி) உருவானதாகும். ஒரு மொழியின், பண்பாட்டின் நயத்தையும் பெருமையையும் அதன் (எழுதப்பட்ட) இலக்கியங்களும் செவ்வியல் கலைவடிவங்களும் தான் தீர்மானிக்கின்றன என்பது அன்று பரவலாக ஏற்கப்பட்ட கருத்தாக இருந்தது. 19ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த அறிவாளிகளில் சிலர் தமிழ் நாடகங்களை வலுவான கலைவடிவமாக வளர்க்க நினைத்தனர். மேடையில் தோன்றிப் பாடுவதும், ஆடுவதும் தெருக்கூத்துக்காரர்களைப் போல் நடப்பதும் நாடகக்கலை அல்ல என்றும், நாடகமென்பது கதைக்குக் கட்டுப்பட்டதாக, நிஜ வாழ்க்கையையொட்டியதாக, இலக்கிய நயமுடையதாக, குறிப்பிட்ட மேடையில், குறிப்பிட்ட கால எல்லைக்குள் நடத்தப்படுவதாகும். சமஸ்கிருத, ஆங்கில நாடகங்களை ஒத்தவையாக அவை இருக்க வேண்டும். இத்தகைய கலைவடிவமானது தமிழர்களுக்கும் தமிழுக்கும் ஒன்றும் புதிதல்ல. இயல், இசையுடன் நாடகத் தமிழும், தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் முக்கிய இடத்தை பெற்றுள்ளது என்ற ரீதியில் அன்று வாதங்கள் விரிந்தன.

தமிழ் நாடகங்களை சீரமைக்கப் பலர் முன்வந்தனர். பம்மல் சம்பந்த முதலியார், சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் போன்றோர் நாடகத்துறையை ஒழுங்கு செய்தாலின்றிக் கலையைச் சீர்திருத்த முடியாது என்ற கருத்தின் பெயரில் நாடக கம்பெனிகளைத் தொடங்கி நடப்புத் தொழிலை ஒழுங்கமைக்க, முறைப்படுத்த முயன்றனர். பிற்காலத்தில் இக் கம்பெனிகளிலிருந்து வெளிவந்து சுயமாக செயல்பட்டக் கலைஞர்கள் ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் வளரவும் தொடர்ந்து பட்டிதொட்டிதோறும் நடைபெறவும் காரணமாகியிருந்தனர். குறிப்பிட்ட நிகழ்வுக்காக மட்டும் ஒன்று சேர்ந்த கலைஞர்கள், தாம் நடக்க வேண்டியிருந்த கால வெளிகளின் தேவைகளுக்கு ஏற்றார் போல் நடத்தினர். இதனால் ஒவ்வொரு நிகழ்வும் "ஸ்பெஷலாக" அமைந்தது. ஆனால் இதுவே இந்த நாடகவடிவம் கொச்சையானதாக கருதப்படுவதற்கு காரணமாக அமைந்தது என்று சைலர் விளக்கி கூறுகிறார்.

ஸ்பெஷல் நாடகக் கலைஞர்கள் தமது கலை இழிவானதாக கருதப்படுவதை அறியாதவர்கள் அல்ல. அவர்களில் சிலர் பார்வையாளர்களின் ரசனைக்கேற்ப, கைத்தட்டல்களைப் பெற கொச்சையாகவும், இரட்டை அர்த்தங்கள் நிரம்பிய சொற்களை பேசியும் நடக்க வேண்டியிருப்பதை சுட்டிக் காட்டியுள்ளனர். இத்தகைய தகவல்களைப் பதிவு செய்துள்ள சைலர் கூறுவதாவது: நாடக ரசனை கெட்டுப்போக நடிகர்கள் காரணமா, பார்வையாளர்கள் காரணமா என்பது தமிழில் தொடர்ந்து ஒலித்துவரும் கேள்வியாகும். இதில் கவனிக்க வேண்டியதென்ன வென்றால், ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர்களும், நடிகையரும் தமது கலை ஆபாசமானதுதான், மிக கீழ்த்தரமான உணர்ச்சிகளைத் தூண்டிவிடக் கூடியதுதான் என்பதை ஏற்று கொள்ளும் பாங்குதான். அவர்கள் இவ்வாறு நினைக்க இரண்டொரு காரணங்கள் உண்டு. தமது கலையைக் குறித்துச் சிந்தித்துப் பேசும்போது, அவர்கள் கீழ்க்கண்ட ரீதியில்தான் சிந்திக்கின்றனர். ஸ்பெஷல் நாடகங்களுக்குக் கெட்டப் பெயர் வாங்கி தருவன பூண்- டான்சர் சந்திப்பும், உரையாடல்களும், சேட்டைகளும் தான். இவை மூலக்கதையுடன் நேரடித் தொடர்புடையக் காட்சிகளல்ல. பார்வையாளர்களது கவனத்தைத் தக்கவைத்துக் கொள்ளவும், பழைய, பழகிய கதைக்குப் புதிய வரவேற்பை பெற்றுத்தரவே இவை உதவுகின்றன. இவ்வேடங்களை ஏற்று நடப்போர் தம்மைப் பெரிய நடிகர்களாக கருதிக்கொள்வதும் கிடையாது. ஸ்திரீபார்ட், ராஜபார்ட் நடப்போரை

பம்மல் சம்பந்த  
முதலியார், சங்கரதாஸ்  
சுவாமிகள் போன்றோர்  
நாடகத்துறையை ஒழுங்கு  
செய்தாலின்றிக்  
கலையைச் சீர்திருத்த  
முடியாது என்ற கருத்தின்  
பெயரில் நாடக  
கம்பெனிகளைத்  
தொடங்கி நடப்புத்  
தொழிலை ஒழுங்கமைக்க  
முறைப்படுத்த  
முயன்றனர். பிற்காலத்தில்  
இக் கம்பெனிகளிலிருந்து  
வெளிவந்து சுயமாக  
செயல்பட்டக்  
கலைஞர்கள் ஸ்பெஷல்  
நாடகங்கள் வளரவும்  
தொடர்ந்து பட்டிதொட்டி  
தோறும் நடைபெறவும்  
காரணமாகியிருந்தனர்.

விட தாம் ஒரு படி கீழ்தான் என்பதை இவர்கள் ஏற்று கொள்ளவே செய்கின்றனர். குறிப்பிட்ட நாடகத்துக்காகத் தயாரிக்கப்படும் நோட்டீசுகளிலுமே இவர்களுக்கு அத்தனை முக்கியத்துவமும் மதிப்பும் வழங்கப்படுவது கிடையாது. ஸ்திரீபார்ட், ராஜபார்ட் நடிப்போருக்குச் சம்பளம் அதிகமாக கிடைக்காமல் கூட போகலாம். கைத்தட்டல்கள் எல்லாம் பபூன்- டான்சர் ஜோடிக்குப் போய்ச் சேரலாம். ஆனால் கலைஞர்களைப் பொறுத்தவரை செந்தமிழில் பேசி, பழைய ராகங்களில் பாடல்களை இசைத்து நடிக்கும் இவர்கள் பபூன்- டான்சர் ஜோடிக்கு மேலானவர்கள்.

அதாவது எந்த குறிப்பிட்ட காரணத்தைக் காட்டி உலகம் அவர்களை இழுக்குற்றவராகக் கருதுகிறதோ அதே காரணத்தின் அடிப்படையில் நாடக கலைஞர்கள் தமக்கிடையே உயர்வு தாழ்வான மதிப்பீடுகளை உருவாக்கிக் கொள்கின்றனர் என்பதைச் சைலர் சுட்டிக்காட்டுகிறார்.

ஸ்பெஷல் நாடக கலைஞர்கள் தம்மைப் பற்றித் தாமே இழிவாகக் கருதுவதற்கு வேறுசில காரணங்கள் இருப்பதாகவும் சைலர் கூறுகிறார். நடிகர்களே கூட, நடிகையரை "நல்ல பெண்"களாகப் பாவிப்பதில்லை என்பதை ஏற்கெனவே பார்த்தோம். நடிகையரைப் பொறுத்தவரைத் தமது தன்னிலையைக் குறித்த முரணான பார்வையையும் புரிதலையும் கொண்டிருப்பதாகத் தெரிகிறது என்கிறார் சைலர். தான் மாசற்றவள் என்பதைத் தொடர்ந்து தனக்கும் பிறருக்கும் நிரூபணம் செய்யவேண்டிய கட்டாயத்துக்கு நடிகையர் தள்ளப்படுவதை சைலர் சுட்டிக்காட்டி விளக்குகிறார். பொதுவாகவே பெண்கள் வீட்டுக்கு வெளியே சென்று வேலை பார்ப்பதும் தொழில் செய்வதும் பிரச்சினைக்குரியவையாய் பார்க்கப்படுகின்றன; என்றாலும் தற்காலத் தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் நடுத்தர வர்க்கத்து பெண்கள் நிலைமையை ஒருவாறு சமாளித்து வருவதைக் காணலாம். தமது சமூக தகுதிக்கும் கற்புக்கும் பங்கம் ஏற்படாவண்ணம் நாகுக்காகவும், சாமார்த்திய மாகவும் இவர்கள் "உள்ளே", "வெளியே" என்ற இரு வேறு உலகங்களையும் திறம்பட கையாள்கின்றனர். உள் உலகத்தின் வரம்புகளையும் வெளியுலகத்தின் எல்லைகளையும் தமது சௌகரியத்துக்கு ஏற்றார் போல் வரையறை செய்து கொண்டுள்ளனர். ஆனால் ஸ்பெஷல் நாடக நடிகையரது வாழ்க்கை இப்படியானதல்ல. முதலாவதாக, இவர்கள் பிறந்து வளர்ந்த சூழல் அமைதியானதன்று. குடியும் குடித்தனமுமாக வாழ இவர்களுக்கு வாய்ப்புகள் குறைவு. இது இவர்களிடையே ஒருவித இயலாமையைத் தோற்றுவிக்கிறது இந்த உணர்வுடன் தான் இவர்கள் நடிக்க வருகின்றனர். பிற பெண்களைப் போல் தாமில்லை என்ற உணர்வு, முற்றிலும் வேறான, இவர்களது வாழ்க்கையுடன் தொடர்புடைய பாதையில் கொண்டு செல்வதற்குப் பதிலாக, தமக்கு வாய்க்காத, தாம் இதுவரை அனுபவிக்காத பாதைக்கு இட்டுச் செல்கிறது. எப்படியாவது "நல்ல பெண்" என்று பெயர் எடுத்துவிட வேண்டும் என்பதைதான் இவர்கள் விரும்புகின்றனர்.

இதை இவர்கள் எப்படிச் செய்கிறார்கள் என்பதையும், என்ன செய்தாலும் இவர்களது தன்னிலை தொடர்ந்து சோதிக்கப்படுவதையும் அச்சுறுத்தலுக்கு ஆளாவதையும் சைலர் நுணுக்கமாக விளக்குகிறார்.

■ ஸ்திரீபார்ட்டைக் காட்டிலும் ராஜபார்ட்டையே சில நடிகையர்கள் விரும்புகின்றனர். ஆணாக நடிப்பதன் மூலம் தன்னுடன் ஒட்டிக் கொண்டுவிட்டு இழுக்கக் களைந்தெறிந்து விடலாம் என்ற நம்பிக்கையும், ஆணாக வேடம் தரிப்பதில் பெருமையும் பூரிப்பும் இருப்பதாக நினைக்கும் இவர்களது மனப்பாங்கும் தமது "பெண்மை" யிலிருந்து சிறிதுகாலமேனும் விலகியிருக்க இவர்களுக்கு உதவுகின்றன. (ஆண்கள் ஸ்திரீபார்ட் ஏற்று நடிக்கையில் "பெண்மை"க்குரியவையாய் கருதப்படும் அனைத்தையும் மிகைப்படுத்தி,

நடிகையரை  
பொறுத்தமட்டில்  
“தம்மவரு”டன்  
இருப்பதையும்  
அவர்களுடன் தம்மை  
அடையாளப்படுத்திக்  
கொள்வதையுமே  
பகைமைவாய்ந்த  
வெளியுலகத்தினை  
எதிர்கொள்ள உதவும்  
உத்திகளாக  
நினைக்கின்றனர்.

கொச்சைப்படுத்தி, நகைப்புக்குரிய விஷயங்களாக அவற்றை உருமாற்றுவதையும் சைலர் சுட்டிக்காட்டுகிறார். சமூகத்தில் நிலவும் பாரபட்சமான மதிப்பீடுகளை நாடகமேடை தக்கவைத்துக் கொண்டுள்ளதையும், “ஆண்மை”யே பெண்ணின் மாண்புக்கு கவசமாக விளங்கும் அவலத்தையும் கவையற விளக்கியுள்ளார்).

■ நாடகம் நடக்கவிருக்கும் இடத்துக்குச் செல்கையில் பிற நடிகர், நடிகையருடன் தனியார் வாகனத்தில் பயணம் செய்வதையே நடிகையர் விரும்புவதாகவும், முன்பின் அறிமுகமில்லாத போதிலும் சகநடிகர்கள் என்பதனால் அவர்களுடன் சேர்ந்து செல்வதே தமக்குப் பாதுகாப்பாக உள்ளதாக அவர்கள் கருதுவதாகவும் சைலர் தெரிவிக்கிறார். நடிகையரைப் பொறுத்தமட்டில் “தம்மவரு”டன் இருப்பதையும் அவர்களுடன் தம்மை அடையாளப்படுத்திக் கொள்வதையுமே பகைமைவாய்ந்த வெளியுலகத்தினை எதிர்கொள்ள உதவும் உத்திகளாக நினைக்கின்றனர். இன்னும் சொல்லப்போனால் பார்வையாளர்கள், வெளியாட்கள் ஆகியோரின் கவனத்திலிருந்து விடுபடவும், அவர்களது ஏச்சுப்பேச்சுகளை சமாளிக்கவும் நடிகர்கள் - ஆண்கள் உட்பட - தமக்கிடையே வலுவான ஒற்றுமையை வளர்த்துக் கொண்டுள்ளனர் என்று பொருள்பட சைலர் பல விஷயங்களை எடுத்துரைக்கிறார். நடிகர், நடிகையரிடையே புழங்கும் சங்கேதமொழி, மேடைக்குப் பின்புறம் அவர்களுக்கென மட்டும் உள்ள ஓய்வுவெளி ஆகியனவற்றை இந்த “ஒற்றுமை”யின் குறியீடுகளாக அவர் அடையாளப்படுத்துகிறார்.

■ உடன் நடப்பவருடன் சமூகமான உறவுகளை பேணவும், வெளியுலகத்தவரின் தேவையில்லாத வம்பு பேச்சுகளிலிருந்துத் தப்பித்துக் கொள்ளவும் நடிகையர்கள் “அண்ணன்”, “அப்பன்” உறவுவைத்தே ஆண் நடிகர்களுடன் பழகுகின்றனர்.

ஆனால் இத்தகைய தற்காப்பு முயற்சிகளை நடிகையர் மேற்கொண்டாலும் அவர்களது தன்னிலையானது பிரச்சினைக்குரியதாய் தொடர்ந்து இருப்பதாகவும் சைலர் கூறுகிறார். பெண்கள் பொது இடங்களில் வந்து நின்று பேசுவதும், அயலவருடன் பழகுவதும் தவறானவையாகக் கருதப்படும் சமூகச் சூழலில் நடிகையர்கள் பகிரங்கமாகத் தங்களது தொழில் பெருமையை வெளிப்படுத்த முடிவதில்லை. ஏஜெண்டுகள் மூலமே குறிப்பிட்ட நாடக நிகழ்வுக்கான வாய்ப்பைப் பெறும் நிலையில் இவர்கள் உள்ளனர். அந்த ஏஜெண்டுகளும், இவர்களை நேரிடையாக அணுகுவதில்லை, அவ்வாறு அணுகுவதையும் பொதுவில் வைத்து அவர்களது திறனைச் சோதிப்பதையும் தவறாகவும் நினைக்கின்றனர். இதனால் ஒவ்வொரு நடிகையும் தனது புகைப்படம் ஒட்டிய நாள்காட்டியை பொது இடங்களில் தொங்கவிட்டுச் சென்று விடுவது வழக்கம். நாள்காட்டியில் தான் எந்தெந்த தேதிகளில் நடிக்க இயலும் என்பதையும் ஒரு நடிகை குறிப்பிட்டிருப்பாள். அதாவது தான் ஏற்கெனவே ஒத்துக் கொண்ட நிகழ்ச்சிகளும் அவை நடைபெறும் தேதிகளும் நாள்காட்டியில் குறிக்கப்பட்டிருக்கும். எஞ்சிய தேதிகளில் வேண்டியதைத் தேர்ந்தெடுத்து அவளை அடுத்த நிகழ்ச்சிக்கு ஏஜெண்டுகள் “புக்” செய்துவிடுவர். இந்த வழிமுறையை நடிகையரது தன்னிலையுடன் சைலர் தொடர்புபடுத்துகிறார். ஒரு நடிகையின் நாள்காட்டி அவளைக் குறிக்கும் வஸ்துவாக, அவளுக்கான அடையாளமாக, பதிலியாக விளங்குகிறது. நடிகையை தேடிவரும் ஏஜெண்ட் நாள்காட்டியில் கத்தையாக தொங்கவிடப்பட்டுள்ள தாள்களைக் கையிலெடுப்பான், ஒவ்வொன்றையும் தூக்கி, மடக்கி நடிகையின் தொழில் விவரங்களை அறிவான். அந் நாள்காட்டி அவளை, அவளது பொது வாழ்க்கையைப் பற்றிய குறிப்பாக விரிகிறது.

நான்காட்டியின் பின்புறம் நடிகை தனது நடப்புக்கு எதிர்பார்க்கும் சன்மானத் தொகையை எழுதியிருப்பாள். அதையும் அவன் குறித்துக் கொள்வான். பிறகு அவளைத் தனது நிகழ்ச்சியில் கலந்து கொள்ளக் கோருவான், அழைப்பு விடுப்பான், நடப்பிற்கு விலை பேசுவான்.

ஏஜெண்டுகள் நடிகையரது நான்காட்டிகளை எப்படிப் பாவிக்கின்றனர் என்பதுடன் ஒரு நடிகை எவ்வாறு ஒரு பொது வஸ்துவாக, பொருளாகத் தன்னை அறிவித்துக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது என்பதையும் சைலர் தனது நாடகக்கான விவரணையினூடாக விளக்குகிறார். பொது மக்களின் பார்வையில் சதாசர்வ காலமும் புழங்கும் நடிகையரது இருப்பினைக் குறித்து இத்தகையப் புரிதலை ஏற்படுத்துவதன் மூலம் ஸ்பெஷல் நாடகத்துறையின் "இழிவு" நிலையையும் இவர் கோடிட்டுக் காட்டுகிறார். ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் இழிவானவையாகக் கருதப்படுவதற்கு அவற்றின் உள்ளார்ந்த தன்மைகளும் கூறுகளும் காரணங்களாக சைலர் அடையாளப்படுத்துகிறார். (இவைகுறித்த சில செய்திகள் ஏற்கெனவே கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.) இந்த கூறுகளில் முக்கியமானவை:

■ ஸ்பெஷல் நாடகத்தின் பிரிக்கமுடியாத அம்சங்களாகிவிட்ட பழன்-டான்ஸர் காட்சிகள்.

■ ஸ்பெஷல் நாடக மேடையின் வரம்பற்ற தன்மை, அதாவது நடிகர், நடிகையரது வசனத் திறனையும் ஆடல், பாடல் திறமைகளையும் கட்டுப்படுத்தும் நாடகப்பிரதி, வரையறுக்கப்பட்ட நாடக நேரம் ஏதும் இல்லாமை.

இந்த இரண்டாம் அம்சம் குறித்துச் சைலர் கூறியுள்ளவற்றை முதலில் கவனிப்போம்.

ஸ்பெஷல் நாடகத்தின் சாரமே முன்பின் அறிமுகமில்லாத நடிகர்களும் நடிகையரும் மேடையில் தோன்றித் தமது கைவரிசையை காட்டுவதில்தான் உள்ளது. ஸ்பெஷல் நாடகக் கலைஞர்கள் நடக்கும் நாடகங்கள் அனைத்துமே சங்கரதால் சுவாமிகள் இயற்றியவை என்பதால் அவற்றின் கதைப் போக்குகளும் அவற்றுக்குரிய வசனமும் பாடல்களும் அனைத்து நாடகக் கலைஞர்களுக்கும் தெரிந்தவைதான். இருந்தாலும் 2-3 மணி நேர நாடகத்தை நீட்டி வளர்க்க வேண்டியிருப்பதால்-இதற்கு காரணம் நாடகமானது இரவு நேரம் நடைபெற வேண்டும் என்ற எதிர்பார்ப்புதான்- நடிகர்கள் வசனங்களைத் தம் விருப்பத்துக்கு ஏற்றார்போல் மாற்றிக் கொள்வர். உதாரணத்துக்கு, 'வள்ளி திருமணம்' நாடகத்தில் வள்ளிக்கும் நாரதருக்கும் நடக்கும் உரையாடல் பல மணி நேரம் நடைபெறும். வள்ளி, நாரதர் வேடங்களை ஏற்று நடக்கும் நடிகர்கள், பட்டிமன்றப் பாணியில் தமது வாத திறமையை நிலைநிறுத்துவதன் பொருட்டு ஆவேசமாகப் பேசுவார்கள். இதுபோல வள்ளி- வேதியர் வாதமும் நீளலாம். எந்த வித கட்டுக்கோப்பும் வரையறையும் இந்நாடக நிகழ்வுக்கு இல்லாததால் கதைக்குப் பொருத்தமற்ற வசனங்களும் கூட பேசப்படுவதுண்டு. அதுபோல நாடகத்துக்குரிய பாடல்கள் போக, சினிமா மெட்டுகளையும் பாடல்களையும் மேடையில் பாடுவார்கள். இந்த விஷயங்களில் நடிகர்களது விருப்பம் எப்படியானதாக இருந்தாலும் நாடகத்துக்கு ஏற்பாடு செய்தவர்களது விருப்பமும் ஏஜெண்டுகளின் விருப்பமும் மேடையில் நடப்பனவற்றை தீர்மானிக்க வல்லவையாக இருக்கும்.

இத்தகையதொரு சூழ்நிலையில் ஸ்பெஷல் நாடகத்தின் கலைத் தன்மையை கறாராக வரையறுப்பதென்பதும், அதற்குரிய இலக்கணத்தையோ அழகியலையோ திட்டவாட்டமாக விளக்குவதென்பதும் இயலாத காரியம். என்றாலும், தமது கலைக்குரியதான பெருமை, பொலிவிழந்துவிடக் கூடாது என்ற எண்ணமும் நாடக கலைஞர்களை தொடர்ந்து இடித்துரைத்து வருவதையும் நாம் பார்க்கலாம் என்று சைலர் கூறுகிறார். இதனால்தான் இவர்கள் தங்களது செயல்பாடுகளை ஒழுங்குபடுத்துவதற்கும் கலைஞர்களது நலத்தை முன்னிட்டும் சங்கங்கள்

ஸ்பெஷல் நாடகத்தின் சாரமே முன்பின் அறிமுகமில்லாத நடிகர்களும் நடிகையரும் மேடையில் தோன்றி தமது கைவரிசையைக் காட்டுவதில்தான் உள்ளது.



தங்களது கலைக்கு  
இழிவைத் தேடித் தரும்  
காட்சிகளை இவர்களால்  
கைவிட முடிவதில்லை,  
அதே சமயம் அந்த  
“இழி”வை ஆதாரமாகக்  
கொண்ட மறுப்பு  
அழகியலையும்  
எதிர்ப்புப்  
பண்பாட்டையும்  
உருவாக்க இவர்கள்  
முன்வருவதில்லை.

ஏற்படுத்தியுள்ளனர் என்றும் அச்சங்கங்களின் விதிமுறைகளும் சட்டங்களும் கலைஞர்களின் தன்னிச்சையானப் போக்கையும் நாடகக்கலையை இழுக்குறச் செய்யும் கொச்சைத்தனங்களையும் ஆபாசங்களையும் கட்டுப்படுத்துவதைத் தமது குறிக்கோள்களாகக் கொண்டுள்ளனர் என்றும் சைலர் விளக்குகிறார்.

அவர் மேலும் கூறுவதாவது: நாடு நலம் பெறவும் சமூகம் பயனுறவும், பழைய நாடகங்களில் காணப்படும் நாட்டுப்பற்று, கூட்டுறவுக்கொள்கை, அன்பு, கொல்லாமை, கற்பு முதலிய விழுமியங்களைத் தற்காலக் கதைகளினூடாக வெளிப்படுத்துவதை இச்சங்கங்கள் இலக்குகளாகக் கொண்டுள்ளன. ஆனால் பிரச்சினை என்னவெனில் ஸ்பெஷல் நாடகத்தின் தன்மையே இத்தகைய வரையறுக்கப்பட்ட இலக்குகளுக்குள் கட்டுப்படாது, நடிகர்களின் நடிப்பு சுதந்திரத்தையும் திறமையையும் மட்டுமே சார்ந்து செயல்படுவதென்பதாகும். இதனால்தான் நடிகர் சங்கங்கள், கலைஞர்களைக் கட்டுப்படுத்தும் முகமாக மேற்கொள்ளும் நடவடிக்கைகள் தோல்வியில் முடிகின்றன. தொடர்ந்து மேடையில் போட்டா போட்டிகள் நடைபெறுவதும், சினிமா பாடல்கள் இசைக்கப்படுவதும், பயூன்-டான்ஸர் காட்சிகளில் இரட்டை அர்த்த வசனங்கள் பேசப்படுவதும் நடந்த வண்ணம் உள்ளன. சிலர் இதற்குக் காரணம் நடிகர்களது சபாவம் என்கின்றனர், சிலர் அவர்கள் படிப்பற்றக் கிராமவாசிகள் என்பதால் இப்படியெல்லாம் செய்கின்றனர் என்கின்றனர். எது எப்படியிருப்பினும் தமது கலைக்கெதிராகப் பேசப்படும் புகார்களையும் விமர்சனங்களையும் ஏற்றுக் கொண்டு அக்கலையைச் சீர்திருத்துவதைத்தான் சங்கங்கள் விரும்புகின்றன. இந்த புகார்களையும் விமர்சனங்களையும் மறுக்கவோ, முற்றிலும் வேறானதொரு கருத்தியல் நிலைபாட்டிலிருந்து விளக்கவோ இவை முயற்சி செய்வதில்லை. ஸ்பெஷல் நாடகமும் நடிகர்களும் இழுக்குற்றவர்கள்தான், அந்த இழுக்கினைக் களைய, எங்களை நாங்களே சீர்திருத்திக் கொள்ளப் பார்க்கிறோம், ஆனால் என்ன செய்வது, எங்கள் தொழிலுக்குரிய குணநலன்களை எங்களால் முற்றிலுமாக தூக்கி எறிந்து விடமுடியாது. அவற்றை ஒழுங்குபடுத்தலாம், முறைப்படுத்தலாம்.. என்றீதியில்தான் இச்சங்கங்களால் சிந்திக்க முடிகிறது என்கிறார் சைலர். அதாவது தம்மைப் பற்றியப் பிறரது மதிப்பீடுகளைச் சரியானவையாக ஏற்று, அவற்றின்படி தமது தொழிலையும் வாழ்க்கையையும் இவர்கள் நடத்த விரும்புகின்றனர். இவர்கள் தொடர்பாகக் கற்பிக்கப்பட்டுள்ள களங்கத்தின் உயிர்ச்சின்னங்களாக இருந்து சமூக நீதிநியாயங்களுக்குக் கட்டுப்படவே இவர்கள் விரும்புகின்றனர்.

சைலர் மேலும் கூறுவதாவது:

இதனால்தான் தங்களது கலைக்கு இழிவைத் தேடித் தரும் காட்சிகளை இவர்களால் கைவிட முடிவதில்லை, அதே சமயம் அந்த “இழி”வை ஆதாரமாகக் கொண்ட மறுப்பு அழகியலையும் எதிர்ப்புப் பண்பாட்டையும் உருவாக்க இவர்கள் முன்வருவதில்லை. மாறாக “இழி”வை “இழி”வாக பாவித்தே அதை மேடையேற்றுக்கின்றனர். இது பார்வையாளர்களுக்குக் கிளுகிளுப்பூட்டக் கூடியதாய் உள்ளது. அவர்கள் சிரிக்கவும் ரசிக்கவும் காட்சிகள் விரிகின்றன. ஆனால் “இழிவினை” விமர்சிக்கும் வண்ணம் காட்சிகள் அமைக்கப்படுகின்றன. அதாவது ஊருக்குத் தப்பாகப் படுபனவற்றைத் தமது மொழி சைகைகளினூடாக நடிகர்கள் நடித்துக்காட்டுகின்றனர். அந்த தவறுகளின் சுமையைத் தாமே ஏற்று, உள்வாங்கி நடிக்கின்றனர். ஊர் “தவறான” விஷயங்களை ஸ்பரிசிக்கிறது. சோதித்துப் பார்க்கிறது, ஆனால் ரசிக்கிறது, அவற்றை ஏற்றுக் கொள்வதில்லை. ஊருக்குத் தேவையான, அது சரியானதாகக் கருதும் உபதேசங்களை நடிகர்கள் முன்வைத்து பார்வையாளர்களை “தவறான” விஷயங்களிலிருந்துக் காப்பாற்றுகின்றனர்.

இவ்வாறு இரட்டைத் தளங்களில் வெளிப்படும் ஸ்பெஷல் நாடக நிகழ்வுகளின் நுணுக்கங்களைச் சைலர் விரிவாக ஆராய்கிறார். குறிப்பாக பபூன்-டான்சர் காட்சிகள் எவ்வாறு பாலியல் நடத்தை நெறிகளையும் சொல்லாடல்களையும் ஊடறுத்து சென்று சொல்லக் கூடாததை, செய்யக் கூடாததைச் சொல்லி, செய்து காட்டுகின்றன. அதே சமயம் சமுதாயம் கடைபிடிக்கும் நடத்தை நெறிகள் எவ்வாறு நிலைநிறுத்தப்படுகின்றன என்பதை விளக்கியுள்ளார். உதாரணத்துக்கு இரட்டை அர்த்தத்துடன் கூடிய "ஆபாச" வசனத்தைப் பபூன் பார்வையாளர்களை பார்த்துப் பேசுவதில்லை. மேடையின் வலப்பக்கம் அமர்ந்துள்ள இசைக் கலைஞர்களைப் பார்த்துக் குறிப்பாக ஆர்மோனியம் வாசிப்பவரை பார்த்தே பேசுவான். பெரும்பாலும் அது பெண்களை பற்றியப் பேச்சாக, ஆண்-பெண் சேர்க்கைப் பற்றியப் பேச்சாக இருக்கும். ஆண்கள் இவ்வாறு தங்களுக்கிடையே பேசிக் கொள்வது இயல்பு என்பதைக் காட்டுவதுதான் இந்த காட்சியின் நோக்கம். ஆனால் மறு நொடியே "இப்படி பேசலாமா" என்று பபூன் பார்வையாளர்களைப் பார்த்துக் கேட்பான். அதாவது, ஆண்கள் தங்களுக்குள் பேசி சிரிப்பனவெல்லாம் வெளியில் சொல்லத்தக்கதல்ல, என்ன செய்வது, நடப்பில் உள்ள விஷயம்தானே, முறைகேடானதாகயிருந்தாலும்... சமுதாயத்தின் நடத்தை நெறிகளுக்குரிய வரம்புகளைக் கடப்பவனாகவும் அவ்வரம்புகளின் தேவையை வலியுறுத்து வனவாகவும் பபூன் இருக்கிறான்.

பபூன்- டான்சர் ஆகிய இருவரும் முட்டி, மோதி சண்டையிட்டு பிறகு காதல் வயப்பட்டு ஒன்று சேரும் காட்சிகளிலும் சமுதாய நடத்தை நெறிகளுக்குரிய எல்லைகள் மீறப்படுவதும் உத்திரவாதம் செய்யப்படுவதுமான முரணான நிகழ்ச்சிகளைக் காணலாம். இத்தகைய காட்சிகளில் காணப்படும் மீறல்களையும் அவை பெறும் வரவேற்பையும் தூண்டும் சிரிப்பையும் எவ்வாறு புரிந்துகொள்வது என்ற கேள்வியையும் சைலர் எழுப்புகிறார். மேற்கத்திய பண்பாட்டு ஆய்வாளர்களும் விமர்சகர்களும் "மீறுதல்" என்பதை முற்போக்கான செயலாக, இருக்கும் சமூகப் பண்பாட்டு நிலைமைகளை தலைகீழாக நிறுத்தும் செயலாகக் காண்பர். அதிகாரத்தைப் பகடி, நையாண்டி செய்வது, புனிதமானதாக கருதப்படுவதை எள்ளி நகையாடுவது, தூய்மையற்றதாகக் கருதப்படுவதை கொண்டாடுவது, பேசக்கூடாததைப் பேசுவது, 'அசிங்கம், தவறு' என்று சுட்டப்படுபவற்றைச் செய்வது என்பன போன்ற நடவடிக்கைகள் பண்பாட்டு தளத்திலோ அரசியல் வட்டாரங்களிலோ மேற்கொள்ளப்படும்போது சமூக ஒழுங்குமுறை கேள்விக்குட்படுத்தப்படுகிறது என்றும், விமர்சனத்துக்கான மாற்றத்தை நோக்கிய செயல்பாடுகளுக்கான வெளியும், வாய்ப்பும் தருணமும் உண்டாகின்றன என்ற ரீதியிலும் இவ்வாதங்கள் முன்வைக்கப்படுவதுண்டு. ஆனால் ஸ்பெஷல் நாடகங்களைப் பொறுத்தவரை இவ்வாறு சொல்ல முடியுமா என்று தெரியவில்லை என்கிறார் சைலர். எல்லை மீறல்கள் மேடையில் நிகழ்த்தப்படுகையில், நடிகர்கள் தமக்கிடையே போட்டுக்கொண்ட ஒரு ஒப்பந்தத்தின் கீழ்தான் அவை நடைபெறுகின்றன. எப்படி குறிப்பிட்ட விளையாட்டுக்கு விதிகள் உண்டோ, அதுபோல நாடகமேடையில் நிகழ்த்தப்படும் "மீறல் விளையாட்டு"களுக்கும் சில விதிகளுண்டு. உதாரணத்துக்குப் பபூன்- டான்சர் சண்டையிடுகையில் பபூன், டான்சரை தொடர்ந்து வாட்டியெடுத்தால், டான்சராக நடப்பவர, ஒன்று மேடையின் எல்லையை கடந்து "ஆட்டத்துக்குள் வராத" ஒரு தனி வெளியில் போய் நின்று கொண்டு பபூனின் ஆவேசம் அடங்கிய பிறகு மேடைக்கு மீண்டும் வருவாள். அல்லது "இது ஒரு விளையாட்டுதான், இன்று நீ ஜெயித்தாலும் பரவாயில்லை. அல்லது "இது ஒரு விளையாட்டுதான், இன்று நீ ஜெயித்தாலும் பரவாயில்லை. பிறிதொரு சமயத்தில் உன்னை கவனித்துக் கொள்வேன்" என்ற ரீதியில் "நாடகக்

எல்லை மீறல்கள்  
மேடையில்  
நிகழ்த்தப்படுகையில்  
நடிகர்கள் தமக்கிடையே  
போட்டுக்கொண்ட ஒரு  
ஒப்பந்தத்தின் கீழ்தான்  
அவை  
நடைபெறுகின்றன.  
எப்படி குறிப்பிட்ட  
விளையாட்டுக்கு விதிகள்  
உண்டோ, அதுபோல  
நாடகமேடையில்  
நிகழ்த்தப்படும் "மீறல்  
விளையாட்டு"களுக்கும்  
சில விதிகளுண்டு

மேற்கத்திய இலக்கிய  
கலை மரபுகளை  
பொறுத்தவரை சமூக  
பண்பாட்டு  
நிலைமைகளை  
விமர்சனம் செய்து  
கேள்விக்குட்படுத்துவது  
பகடி செய்வதும்  
நையாண்டி  
செய்வதுமான உத்திகள்  
கையாளப்படுகின்றன.  
ஆனால் ஸ்பெஷல்  
நாடகங்களிலோ  
இருக்கும் நிலைமையை  
மாற்றியமைக்க  
நினைப்போரது  
பார்வையும்  
நிலைப்பாடும்  
கேலிக்குரியவையாய்,  
நகைப்புக்குரியவையாய்  
காட்டப்படுகின்றன  
என்கிறார் சைலர்.

குட்டை"ப் போட்டு உடைத்துவிடுவாள். சில சமயங்களில் வள்ளி- வேடன்  
வாதங்கள் வளர்ந்து கொண்டே போகுமானால் பார்வையாளர்கள் தலையிட்டு  
வள்ளி-முருகன் திருமணத்தைத் தாமே முடித்து விடுவர். திருமணத்துடன் உரிய  
நேரத்தில் நாடகம் முடியாவிட்டால் ஊரில் மழை பெய்யாது என்ற  
நம்பிக்கையிருப்பதால் இப்படிச் செய்வதுண்டு. அத்துமீறல்களை நிகழ்த்திக்  
காட்டும் அதே சமயத்தில் அவற்றை நெறிபடுத்தும் சிறந்த உத்தியாக விளங்குவது,  
மீறல்களை மிகைப்படுத்தி அம்மிகைப்படுத்தலினூடாக அவற்றை பகடி செய்யும்  
வசனமும் நடப்பும் தான் என்று சைலர் வாதிடுகிறார். அவர் இதை  
விளக்குவதற்குத் தரும் உதாரணம் பூனும் டான்சரும் நிகழ்த்தும் "அடிபிடி"  
காட்சியாகும். நாடகத்தின் இடைப்பகுதியில் நடக்கப்படும் இக் காட்சியைக்  
குறித்த சைலரின் விவரணையின் சாரமாவது:

அடிபிடி காட்சியில் டான்சராக நடப்பவர், ஒரு இலட்சியக் கணவன்  
எப்படியெல்லாம் இருக்க வேண்டும் என்று கனவு காண்கிறான். தனது சொற்படி  
நடப்பவனாக, வீட்டு வேலையில் பங்கேற்பவனாக, மென்மையானவனாக,  
குடிப்பழக்கமில்லாதவனாக, சந்தேகங்கொள்ளாதவனாக, சண்டையில்  
இறங்காதவனாக, தான் வேலை செய்து சம்பாதிப்பதை அனுமதிப்பவனாக...  
என்று அம்மனைவியின் பட்டியல் நீள்கிறது. எங்குமே இல்லாத அதிசய  
புருஷனைத் தனக்காக வேண்டுகிறான். அதே சமயம் தனக்கு வாழ்த்துள்ளவன்  
இப்படிப்பட்டவனல்ல என்றும் குறைகூறுகிறான். பார்வையாளர்கள் சிரித்து  
ரசிக்கின்றனர்

கணவன் மேடைக்கு வருகிறான். கணவனாக வரும் பூன், அது இது என்று  
பேசிவிட்டு முடிவில் தனது மனைவி தன்னை படுத்தும்பாட்டை விளக்குகிறான்.  
மனைவி மீண்டும் மேடைக்கு வருகிறான். கணவனை அதட்டுகிறான்,  
மிரட்டுகிறான், அடிக்கக்கூட செய்கிறான். அவளது நடத்தை ஒரு "மனைவிக்  
குரியதாய்" இல்லாதது "கணவனுக்குரியதாய்" வெளிப்படுகிறது. அதாவது  
கணவனை அதட்டி ஆள்கையில் அவள் "கணவனா"கிவிடுகிறாள், அவன்  
"மனைவி"யாகி விடுகிறான். பார்வையாளர்களுக்குச் சிரிப்பையும் எரிச்சலையும்  
பயத்தையுமுட்டக் கூடிய காட்சி இது என்று சைலர் குறிப்பிடுகிறார். நடக்காதது,  
நடக்கக்கூடாதது நடக்கின்றதே என்ற பயம், அதே சமயம் மேடையில்  
நிகழ்த்தப்படுபவை சராசரி வாழ்க்கையை தலைகீழாக்கிச் செயல்படுவதால்  
நகைப்பு. "இதெல்லாம் சுமமா, இப்படியே தன் மனைவியை எந்த கணவனும்  
விட்டு வைக்க மாட்டான்" என்ற எரிச்சல் மேலியப் பெருமூச்சு..

பார்வையாளர்களின் எதிர்பார்ப்புகள் வீண் போவதில்லை. ஒரு நொடியில்  
மனைவியின் கவனத்தை வேறு ஏதோவொன்றை நோக்கி திருப்பும் கணவன்,  
அவளது கணநேர கவனக்குறைவைப் பயன்படுத்திக்கொண்டு, அவளை  
அதட்டவும் அதிகாரம் செய்யவும் தொடங்குகிறான். மேடையில் ஓட, ஓட  
விரட்டுகிறான், அடிக்கிறான். புதிய தெம்புடன் பார்வையாளர்கள் - பெண்கள்  
உட்பட- சிரிக்கின்றனர், காட்சியை ரசிக்கின்றனர்.

மேற்கத்திய இலக்கிய கலை மரபுகளைப் பொறுத்தவரை, சமூகப்  
பண்பாட்டு நிலைமைகளை விமர்சனம் செய்து கேள்விக்குட்படுத்துவது பகடி  
செய்வதும் நையாண்டி செய்வதுமான உத்திகள் கையாளப்படுகின்றன. ஆனால்  
ஸ்பெஷல் நாடகங்களிலோ இருக்கும் நிலைமையை மாற்றியமைக்க  
நினைப்போரது பார்வையும் நிலைப்பாடும் கேலிக்குரியவையாய்,  
நகைப்புக்குரியவையாய் காட்டப்படுகின்றன என்கிறார் சைலர். 'அடிபிடி'  
நிகழ்வைப் பொறுத்தவரை, கணவனை ஆள நினைக்கும் மனைவியுங்கூட,  
முடிவில் கணவன் தன்னை அடித்து நொறுக்குவதை ஏற்றுக் கொள்கிறான்.  
அப்பாடா! தனது கணவனுக்கு இப்போதேனும் ரோஷம் ஏற்பட்டு, தான்

ஆண்மகன்தான் என்பதை நிரூபித்துவிட்டானே என்ற மனநிறைவில் தன்மேல் விழும் அடிகளை அவள் பொருட்படுத்துவதில்லை என்றும் சைலர் வாதிடுகிறார். மனைவியாக நடித்த நடிகையுடன் பேசியபோதும் அவளும் கணவன் நடந்து கொண்டதே சரி என்றும் மனைவி அப்படி நடந்து கொண்டதே கணவனைத் திருத்தத்தான் என்றும் கூறியதாக சைலர் தெரிவிக்கிறார்.

பெண்கள் வீட்டில் அடங்கி கிடப்பதிலும் கணவனுக்கு பணிவிடை செய்வதிலும் தான் தமது வாழ்க்கை அடங்கியுள்ளது என்று நினைப்பதாலும் இல்லத்தரசியாக இருப்பதில் தான் தமக்குப் பெருமை, சக்தி ஆகியன வாய்த்திருக்கின்றன என்று நம்புவதாலும் இத்தகைய நிகழ்வுகளை ஆர்வமாக பார்த்து ரசிக்கின்றனர் என்கிறார் சைலர். மேடையில் விரியும் காட்சிகளுடன் அவர்கள் தம்மை முழுமையாக அடையாளப்படுத்திக் கொள்வதில்லை என்றும் 'நடுநிலை' யுடன், அதாவது சமுதாயத்துக்கு ஏற்படையதாக உள்ள நீதி நெறிகளின் தேவையை, 'உண்மை' யை ஏற்று அவற்றினூடாகவே நாடகத்தை ரசிக்கின்றனர், விரும்புகின்றனர் என்ற கருத்தையும் அவர் முன்வைத்துள்ளார்.

இவ்வகையில் பார்வையாளர்கள் "பொது அறிவின்" பிரதிபிம்பங்களாக, பண்பாட்டு காவலர்களாக இருந்து நாடக மேடையில் நிகழ்த்தப்படும் மீறல்களை ஒரு வித சமூக ஒழுங்கிற்குள், அறவட்டத்துக்குள் கொண்டு வருகின்றனர். பொது மக்களின் பிரதிநிதிகளான இவர்களுக்கு ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர், நடிகையர் "ஒரு ரகமானவர்"கள்; என்றாலும் தமது சாராசரித்தனங்களை மீறிய தாம் கடக்க அஞ்சும் எல்லைகளைக் கடந்து, தாம் செய்யத் துணியாததைத் துணிந்து எண்ணத் தயங்குவதை எண்ணிச் செயல்படும் நடிகர்கள் இவர்களது மறுபக்கமாக, இவர்களது கூட்டுச் செயத்திலிருந்து வெளியேற்றப்பட்டு, விலக்கம் செய்யப்பட்ட, தணிக்கை செய்யப்பட்ட ஆற்றல்களின் உறைவிடமாக இருக்கின்றனர். சுருங்கச் சொல்வதென்றால், சமுதாயத்தின் எதிர்மறை ஆற்றல்களை, மாசுகளை தமதாக்கிக் கொண்டுள்ள இந்த நடிகர் சமுதாயம், ஒட்டுமொத்த சமுதாய நலத்திற்கான உத்திரவாதமாக, புண்ணியங்கள் தழைக்க, பாவங்களைச் சுமந்து வாழும் சமைதாங்கியாகச் செயல்படுகிறது. சூசன் சைலரின் ஆய்விலிருந்து மேற்கண்ட வாதத்தை நாம் அனுமானிக்கலாம்.

### ஆய்வு விமர்சனம்:

சூசன் சைலரின் ஆய்வு குறித்து சில அடிப்படையான கேள்விகள் எழுகின்றன.

■ ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர் நடிகையருக்கும் அவர்கள் வாழ்ந்து செயல்படும் சமுதாயத்துக்குமுள்ள உறவானது சைலர் கூறியுள்ளது போன்றதா? "விலக்கம்" செய்யப்பட்டவராக, இழுக்குற்றவராகத்தான் அவர்கள் வாழ்கின்றனரா? தமிழ்ச்சமுதாயத்தைப் போன்ற சாதிய சமுதாயங்களில் "விலக்கம்" என்பது பல நிலைகளில் மேற்கொள்ளப்படுகிறது. தீண்டாமையை அனுசரிக்கும் இத்தகைய சமுதாயங்களில் "விலக்கி வைக்கப்பட்டவர்கள்", தாழ்த்தப்பட்டவர்கள்தான். ஏனைய சாதியினர் குறிப்பிட்ட சூழ்நிலைமைகளில், குறிப்பிட்ட காரணங்களை முன்னிட்டு பிற சாதியினரைச் சேர்த்துக் கொள்வதும் விலக்கி வைப்பதுமான செயல்பாடுகளை மேற்கொள்வது வழக்கம். இது போக மாதவிடாய்க் காலங்களிலும் மகப்பேற்றின்போதும் பெண்கள் விலக்கி வைக்கப்படும் பழக்கமும் இங்குண்டு. "வேண்டாம்" என்று ஒதுக்கப்படும் அனைவரும், இழுக்குற்றவராகக் கருதப்படுவோரும், அவர்கள் வாழும் சமுதாயத்துடன் கொண்டுள்ள உறவுகள் சிக்கலானவையாக, முரண்பட்டவையாக உள்ள நிலையில், ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர்கள் மீது சுமத்தப்படும் சமூக இழுக்கினை, அவர்கள் சமாளிக்கும் விதமானது, எந்த வகையில் அவர்களது குறிப்பிட்ட

வாழ்நிலைமைகளினின்று பிறந்ததாக உள்ளது, எந்த வகையில் சாதி சமுதாயத்தின் அடிமட்டங்களுக்குத் தள்ளப்பட்டவர் மேற்கொள்ளும் 'சமாளிப்பு உத்தி'களை ஒத்தது என்பது நமக்குத் தெரிந்ததாக வேண்டும். சாதி விலக்கம், இழுக்கு குறித்த எவ்விதப் புரிதலுமின்றிப் பார்வையுமின்றி இங்கு பேணப்படும் பிற 'விலக்கச் செயல்பாடு'களின் தன்மையை, தீவிரத்தை வரையறுப்பது சாத்தியமன்று.

அடுத்து, சைலர் கையாளும் 'Stigma' என்ற சொல்லை ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர்கள் அனுபவிக்கும் "ஒதுக்குதலைப்" புரிந்து கொள்ள பயன்படுத்த முடியுமா என்பதும் தெரியவில்லை. தம்மைச் சமுதாயம் பார்க்கும் விதத்தைக் குறித்து நடிகர்கள் என்ன நினைக்கிறார்கள், நடிகர்களது "சுய உணர்வு", "சுய பார்வை" எத்தகையதாக உள்ளது என்பன குறித்த விவரங்கள் அதிகமாக வழங்கப்படாத பட்சத்தில், இவர்கள் அனுபவிப்பதாகச் சைலர் சுட்டும் இழுக்கு குறித்த தெளிவான செய்திகளை நடிகர்கள் வாயிலாக பெறமுடியவில்லை. நடிகர்களது "முறைகேடான" வாழ்க்கைமுறை குறித்த விவரங்கள் ஆங்காங்கே வழங்கப்பட்டுள்ள போதிலும், இவை செய்திகளாகத், தகவல்களாக மட்டுமே இடம்பெற்றுள்ளன, அல்லது நடிகர்களை "சீர்திருத்த" முனைவோரது அதிகார தொனியினூடாகவே பெறப்படுகின்றன. மேலும் சமுதாய நெறிகளைப் பின்பற்றி தமது தகுதியை உயர்த்திக் கொள்ளும் முகமாக, நடிகர் நடிகையர் மேற்கொள்ளும் முயற்சிகள் குறித்து சைலர் எழுதுகிறார் என்றாலும், இது குறித்த செய்திகளின் நுணுக்கங்களை, தன்மையை அவர் கறாராக ஆராயவில்லை. குறிப்பிட்ட நடத்தை நெறி எவ்வாறு உள்வாங்கிக் கொள்ளப்படுகிறது, சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைகளுக்கேற்ப கையாளப்படுகிறது என்பனவற்றை நடிகர்களது மொழியினூடாகக் சொல்லியிருந்தால் சிறப்பாக இருந்திருக்கும்.

■ ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர், நடிகையரது குரல்கள் அதிக அளவில் இடம்பெறாத இந்த ஆய்வில், அவர்களது குரல்களில் வெளிபட்டிருக்கக் கூடிய விவரங்களும் வாதங்களும் சைலர் என்ற ஆய்வாளர் குரலில் கரைந்துக் காணாமல் போயுள்ளதையும் பார்க்கமுடிகிறது. அதாவது தனது அறிவுத் தேடலுக்கு உகந்த வகையில், தான் முன்வைக்க விரும்பும் கோட்பாட்டு விளக்கங்களின் தேவையைக் கருதி, சைலர் ஆய்வுகளத்தில் திரட்டிய தரவுகளை ஒழுங்கமைத்துள்ளார். அத்தரவுகளும் அவற்றினைப் புரிந்து கொள்ள அவர் கையாளும் கோட்பாடுகளுக்குமுள்ளப் பொருத்தப்பாடு குறித்து, அவர் ஆழமான சிக்கலான கேள்விகள் எழுப்புவதில்லை. மேலும் நடிகர்களது குரல்களை தனது விவரணைக்குள் அவர் அடைத்து விடுவதால், நம்மாலும் அக்கேள்விகளைக் கேட்க முடியாமல் போய்விடுகிறது. இதனால்தான் இவரது விவரணையையும், அதற்கு ஆதாரமான அணுகுமுறையையும் நாம் விமர்சிக்க வேண்டியுள்ளது.

■ சைலரின் வரலாற்றுப் புரிதல் குறித்தும் நாம் சில கேள்விகளை எழுப்ப வேண்டியுள்ளது. எஸ்.டி.பாஸ்கரன், அவ்வை சண்முகம், ஏ.என். பெருமாள், மு.வரதராசனார் ஆகியோரது நாடக வரலாற்று நூல்களை இவர் விமர்சிக்கிறார்- நடிகர்களது நடத்தை முறைகளைச் சீர்திருத்தி, நாடக நிகழ்வுகளை ஒழுங்கமைத்து 'நவீன' தமிழ் நாடக உருவாக்கத்துக்கு வழிவகுத்த மூலவர்களை குறித்து இந்நூல்கள் பேசியுள்ள போதிலும், "ஸ்பெஷல் நாடகம்", அதன் நவீனம் குறித்து அதிகமாகப் பேசவில்லை என்பது அவரது குற்றச்சாட்டு. ஆனால் இந்நூல்களை (பாஸ்கரனது நூலுக்கு அது பொருந்தாது) அவை தோன்றிய தேசிய-சமூக சீர்திருத்த வரலாற்றுப் பின்னணியுடன் சரிவர இவர் தொடர்புபடுத்தியிருந்தால் அவை சொல்லத் தவறியதன் நுணுக்கங்களை மேலும் ஆழமாக விவரிக்கும் வாய்ப்பும் வசதியும் சைலருக்கு கிடைத்திருக்கும். குறிப்பாகப் பார்ப்பன ரல்லாதார் இயக்கம் கூத்து, நடப்பு ஆகியவற்றைப் பற்றிக் கொண்டிருந்த நிலைப்பாடு, அந்த நிலைப்பாட்டுக்கு ஆதாரமாக அமைந்த அவ்வியக்கத்தின் தன்மதிப்புக் கருத்தியல், 1940களில் அந்நிலைப்பாடு கண்ட மாற்றங்கள் ஆகிய

ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர்,  
நடிகையரது குரல்கள்  
அதிக அளவில்  
இடம்பெறாத இந்த  
ஆய்வில், அவர்களது  
குரல்களில்  
வெளிபட்டிருக்கக் கூடிய  
விவரங்களும்,  
வாதங்களும் சைலர்  
என்ற ஆய்வாளர் குரலில்  
கரைந்துக் காணாமல்  
போயுள்ளதையும்  
பார்க்கமுடிகிறது.

பின்புலப்புரிதலோடு இவர் ஆய்வு செய்திருந்தால், "ஸ்பெஷல்" நாடக நடிகர்களது வாழ்க்கை சமுதாயத்துக்கும் அவர்களுக்கும் உள்ள உறவு குறித்த ஆதார பூர்வமான அனுமானங்களைப் பெற்றிருக்க முடியும். இதை இவர் செய்யத் தவறியதால், இவரது அனுமானங்கள் சமூக யதார்த்தங்களைச் சார்ந்து இருப்பதற்குப் பதில் அவற்றைப் புரிந்து கொள்ள இவர் கையாண்டுள்ள பண்பாட்டுக் கோட்பாடுகளையே சார்ந்துள்ளன.

■ ஸ்பெஷல் நாடக நடிகையர்களும் நடிகர்களும் அனுபவிக்கும் "இழுக்குகள்", நடிகையரது வாழ்க்கை, நடத்தை முறைகள் ஆகியனவற்றை ஆதாரமாகக் கொண்டுதான் கற்பிக்கப்பட்டுள்ளன; நடிகையர் குறித்து, "பொது மகளிர்" குறித்து தமிழ்ச் சமுதாயம் கொண்டுள்ள புரிதல்களும் நம்பிக்கைகளும்தான் அவர்கள் மீது சுமத்தப்படும் "இழுக்கிற்குக்" காரணம் என்று சைலர் தொடர்ந்து வலியுறுத்தியுள்ள போதிலும் அவரது வாதங்கள் ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியதாக இல்லை. ஒரு இடத்தில் வாசம் செய்யாது, பயணிப்பதாலும் நடப்பதாலும் தகாத உறவுகளை வளர்த்துக் கொள்வதாலும் நடிகையர் களங்கமுற்றவர்களாகப் பாவிக்கப்படுகின்றனர் என்ற வாதமும் பிரச்சினைக்குரியதாய் உள்ளது.

ஒரு சமுதாயத்தின் நம்பிக்கைகளும் நெறிமுறைகளும் நடைமுறை வாழ்க்கையைக் கட்டுப்படுத்தும் பொருட்டுதான் உண்டாக்கப்பட்டவை என்றாலும், இந்த கட்டுப்பாடுகளுக்கு உட்பட்டவர்கள் அவற்றை கையாளும் வழிமுறைகளில் பிரமிக்கத்தக்க வேறுபாடுகள் இருப்பதை நாம் அனுபவரீதியாக அறிவோம். எனவே "இழுக்குற்றவராக" சிலர் அடையாளப்படுத்தப்படுகையில், அதை எதிர்கொள்ளும் போக்குகள் பலதரப்பட்டவையாகவே இருக்கும். இழுக்கினை மென்று விழுங்கி, இழுக்குற்ற நிலையை நாடும் போக்கினை மட்டும் சைலர் நமக்குக் காட்டியுள்ளார். இழுக்கினை பொருட்படுத்தாது, வாழும் வாழ்க்கைகள் குறித்து உணர்வுபூர்வமாக அதைப் பொருட்படுத்தாது, ஒரு சௌகரியத்துக்காக மட்டும் அதை களைந்தெறிய முனையும் உத்திகள் குறித்து இவர் அதிகம் சொல்வதில்லை.

ஒரு இடத்தில் நிலைத்து வாழாமல் ஊர் ஊராகச் சுற்றுவது பிரச்சினைக்குரியதுதான் என்றாலும் வேலை தேடி குடிபெயர்ந்து செல்லும் பெண்கள், மணவாழ்வின் 'புனித' தன்மையை ஏற்காத சமுதாயங்களை சேர்ந்த பெண்கள் ஆகியோர் தினந்தோறும் சமுதாய வரம்புகளை மீறிதான் வாழ்கின்றனர். அத்தகைய பெண்களுக்கும் நடிகையர்களுக்கும் உள்ள வேறுபாடுகள் என்ன? "நடிக்க" வருபவரின் மேல் சமுதாயத்திற்கு தனிச் சிறப்பான அதிகாரங்கள் உண்டா? இத்தகைய கேள்விகளையும் இந்த ஆய்வு எழுப்பியிருக்கலாம் முடிவாக, பெண்களுக்காகக் கரிசனப்படும் இந்த ஆய்வில் பெண்களின் குரல்கள் அவையளவில் பதிவு செய்யப்படாததும் அக்குரல்களுக்கிடையே உள்ள வேறுபாடுகளும் வித்தியாசங்களும் அடையாளப்படுத்தப்படாததும் ஆச்சரியத்துக்குரியதாய் உள்ளது. "பெண்கள், கற்பின் திண்மையை, இல்லத்தாளுக்கு வாழ்த்துள்ள சக்தியை ஏற்று கொள்கின்றனர்" என்ற வாதத்தை எந்தவித கேள்வியும் விமர்சனமுமின்றி ஆய்வாளர் ஏற்று கொண்டுள்ளதும் வியப்பூட்டுவதாக உள்ளது.

இந்த ஆய்வேட்டின் நிறைவுரைகள் ஒரு புறமிருக்க, அதன் நோக்குநிலை எப்படிப்பட்டதாயினும் அதன் வரம்பும் வீச்சும் புதியதொரு ஆய்வுக்களத்தை நமக்கு சுட்டிக்காட்டியுள்ளது. நமது நினைவுகளை நாம் அனுபவரீதியாக மட்டுமின்றி அறிவார்ந்த வகையில் அணுகிச் சோதித்துப் பார்க்க இத்தகைய ஆய்வுகள் வழிவகுத்துள்ளதை நாம் ஏற்று கொள்ளத்தான் வேண்டும்.

சூசன் சைலரின் ஆய்வை  
விமர்சனம் செய்து  
இக்கட்டுரையை  
எழுதியுள்ள வ.கீதா  
அவர்கள், சென்னையில்  
ஒரு நூல் வெளியீட்டு  
நிறுவனம் ஒன்றில்  
பணியாற்றிவருகிறார்.  
பெண்உரிமை  
இயக்கங்களோடும்  
இணைந்து செயல்பட்டு  
வருகிறார். திரு.  
எஸ்.வி. இராசதுரையும்  
இவரும் செய்துள்ள  
திராவிட இயக்கம் பற்றிய  
ஆய்வுகள் பெரிதும்  
விதந்து  
போற்றத்தக்கவை.  
தொடர்ந்து  
மொழிபெயர்ப்பிலும்  
ஈடுபட்டுவருகிறார்.

## நிகழ்த்துக் கலை: களஆய்வும் கோட்பாடும்

அ.மங்கை

சென்னைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ் இலக்கியத்துறையில் அதன் பவள விழாவை முன்னிட்டு தமிழியல் குறித்த தமிழர் அல்லாதாரின் ஆய்வுகள் என்ற கருத்தரங்கம் நடைபெற்றது. இக்கருத்தரங்கில் படிக்கப்பெற்றது இக்கட்டுரை. ஃப்பிராஸ்கா, சூசன் சைஸர், ஆல்ஃப் ஹீட்டல்பீட்டல், பிருந்தா பெக், ருஸ்தம் பருச்சா, சாஸ்கியா, பிளாக்பெர்ன், ஹாடா டி ப்ரூயின் ஆகியோர் தமிழக நிகழ்த்துக் கலை வடிவங்கள் குறித்துச் செய்துள்ள ஆய்வுகளை இக்கட்டுரை விவாதப் பொருளாக்குகிறது.

நிகழ்த்துக்கலை இயல், இந்தியாவில் - தமிழகத்தில், இப்போதுதான் வளர்ந்து வரும் ஒரு துறை. வெகுசில துறைகளே நிகழ்த்துக்கலைத் துறைகள் (Depts) என்ற பெயரில் வழங்கப்படுகின்றன. (பாண்டிச்சேரி, ஹைதராபாத் பல்கலைக்கழகங்கள்) பெரும்பாலும் இத்துறைகளில் நாடகம் (நாடகத்திற்கான கல்வியியல் துறைகள் மிகவும் குறைவு) அல்லது நாட்டுப்புறவியல் குறித்த ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. தமிழகத்திலும், ஒப்பீட்டுஅளவில், இவ்வாய்வுகள் குறைவுதான். அந்த வகையில் ஓர் இளம் கல்வியியல் புலமாக விளங்கும் இத்துறையில் செய்யப்பட்டுள்ள தமிழர் அல்லாதாரின் ஆய்வு முயற்சிகள், அவற்றின் கண்டுபிடிப்புகள், ஆய்வு நோக்கங்கள், அவ்வாய்வுகள் தமிழகத்தில் உள்ள ஆய்வுத்துறைகளில் ஏற்படுத்திய சலனங்கள் ஆகியவற்றை முன்வைப்பதே இக்கட்டுரையின் எல்லையாகும்.

**நூல்களாக வெளிவந்துள்ள ஆய்வுகள்:-**

பிராஸ்கா, ஹானா ஆகியோரின் தெருக்கூத்து ஆய்வு, பிளாக்பெர்னின் வில்லுப்பாட்டு, இராமாயணத் தோற்பாவைக் கூத்து ஆய்வுகள் சாஸ்கியா கெர்சென்பூம் அவர்களின் தேவதாசி முறை பற்றிய ஆய்வு, சூசன் ஸைய்சரின் ஸ்பெஷல் நாடகத்தில் Stigma (சமூக இழிவு) எதிர்கொள்ளப்படும் முறை பற்றிய ஆய்வு ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இவை தவிர இந்த ஆய்வாளர்களின் கட்டுரைகள் (இன்னும் நூல்களாக வராத ஆய்வு) சில வெளிவந்துள்ளன. நேரடியாக நிகழ்த்துக்கலை பற்றிய ஆய்வாக இல்லாமல் நிகழ்த்துக்கலை இடம்பெறும் சடங்கு, வழிபாட்டுமுறை பற்றிய ஆய்வுகளான ஆல்ஃப் ஹீட்டல்பீட்டலின் திரௌபதி வழிபாடு மற்றும் பிருந்தா பெக்கின் அண்ணன்மார் வழிபாடும் இங்கு முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. இவை தவிர, இவ்வாய்வுகள் வெளிவரும் முன்னரே காலனிய காலத்தில் வெளிவந்த பயணநூல்கள், கோவில் வழிபாடு, மதம் தொடர்பான நூல்களிலும் நிகழ்த்துக்கலைகள் பற்றிய குறிப்புகள் மலிந்து கிடக்கும் என்பது உறுதி, தமிழ் இலக்கியம்- குறிப்பாகச் சங்க இலக்கியம், சிலப்பதிகாரம், சிற்றிலக்கியங்கள் - தொடர்பான ஆய்வுகளில் வாழும் கலைகளாக இல்லாமல், இக்கலைகள் குறித்தத் தகவல் குறிப்புகளைக் காணலாம்.

நேரம், வசதி கருதி, நூல் வடிவத்தில் நிகழ்த்துகலை தொடர்பாக வெளி வந்தவற்றையும் சூசனின் ஆய்வேட்டையும் நான் கணக்கில் கொள்கிறேன்.

நிகழ்த்து கலை ஆய்வுகள், குறிப்பாக, மேற்காலில் இன்றைக்கு மேற்கொள்ளப்படும் விதம் குறித்தப் பார்வையைத் தொடர்ந்து முன்வைக்கும் ருஸ்தம் பரூச்சா தனது Theatre and the World நூலில் Inter culturalism பற்றிய விமர்சனத்தை முன்வைக்கிறார். அதில் மேற்கால ஆய்வாளர்களும், நிகழ்த்துகலை வல்லுநர்களும் இந்தியா போன்ற நாடுகளோடு கொள்ளும் உறவின் தன்மையில் உள்ள பார்வைக் கோளாறு பற்றி விவரிக்கிறார். மேற்காலிற்கு இன்றும் கீழைத்தேயம் 'பிறிது' (other) தான். அந்த வகையில் அச்சுறுத்தி, மகிழ்வுட்டி, ஆச்சரியப்படுத்தி, புதிய வடிவங்களைத் தரும் 'வேறு ஒன்றாகவே' இந்திய கலைகள் போன்றவை இருக்கின்றன. Performance Theory என்ற நூல் எழுதிய ஷெக்னர், அமெரிக்காவின் avant-garde நாடகக் கலைஞர். அவர் அமெரிக்க நாடகம் உலகெங்கிலும் உள்ள நிகழ்த்து கலைகளை தன்வயமாக்குவது பற்றிக் குறிப்பிடும்போது, "விழாக்கால மகிழ்வுட்டும் ஏதோ ஒன்று இதில் கிடைத்தது. உலகில் மலிந்து கிடக்கும் பல்வேறு வடிவங்களைக் கண்டு, கடன்வாங்கியோ, திருடியோ, பகிர்ந்துகொண்டோ இன்றைய அமெரிக்க புது நாடகத்தை உருவாக்குகிறது" (1982 :19) என்கிறார். அதைப்பற்றி ருஸ்தம் விவாதிக்கும் போது இந்த மாதிரியான கடன்/திருட்டு/ பகிர்தல் எல்லாமே இந்தியாவில் மரபுக் கலையோடு மட்டுமே நிகழ்வது ஏன் என்று வினா எழுப்புகிறார். ஏதோ ஒரு வகையில் காலனிய நாடுகள் புராதன மரபுகளைக் கொண்டுள்ள நாடுகளைக் காட்சியகங்களாகக் கருதும் பார்வை இதில் ஊடுருவி நிற்பதை நாம் உணரவேண்டும் என்ற எச்சரிக்கையையும் விடுக்கிறார்.

தமிழகத்தைப் பொருத்தவரை, பீட்டர் புரூக் அவரது மகாபாரதம் நாடகத் தயாரிப்புக்காக இந்தியச் சுற்றுலா மேற்கொண்டபோது ஆர்.எஸ்.நடராசன் நாடகக் கம்பெனிக் கலைஞர்களுக்கு ஏற்பட்ட அனுபவத்தை ஆஃல்ப் ஹீட்டல் பீட்டல் தமது கட்டுரை ஒன்றில் விவரிக்கிறார். ஒரு குறாவளிச் சுற்றுப்பயணம் வந்த பீட்டர் புரூக், தெருக்கூத்துக் கலைஞர் ஒருவரை நடத்திய முறை பற்றிய ஆவணம் இது. பண்பாட்டுச் சுற்றுலாப் பயணியான பீட்டர் புரூக், ஒரு கூத்து நடந்து கொண்டு இருக்கும் போதே, இதை நிறுத்து; வேறு கதையைக் காட்டு என்பது; இந்தக் குழு வேண்டாம். வேறு ஊர் கூத்துப் பார்ப்போம் என்று பாதியில் கிளம்புவது ஆகிய அவரது செயல்கள், கலைஞர்களை அவமதித்து, கிராமத்தவரை ஆத்திரப்படுத்தியது என்று விவரிக்கிறார்.

ஆய்வுரீதியாக இவ்வடிவங்களைக் கற்க முற்பட்டவர்கள் மிகுந்த மரியாதையோடும் கலைஞர்களை நடத்தியதையும் நாம் குறிப்பிடவேண்டும். இதில் சாஸ்கியாவும், ஃப்ராஸ்காவும் கலைஞர்களும் கூட. சாஸ்கியா பரதம் பயின்றார். ஃப்ராஸ்கா இசை, கருவிஇசை, பரதம் பயின்று கொண்டே தெருக்கூத்து குறித்து ஆய்வு மேற்கொண்டார். 'நித்தியசுமங்கலி' தேவதாசி மரபு பற்றிய வரலாற்று பூர்வமான ஆய்வாகும். பரத நாட்டியமாக உருப்பெறும் முன்பிருந்த சதிர், தமிழின் பாண் மரபில் பேசப்படும் விறலியர் குறித்தும் ஒவ்வொரு காலகட்டமாகப் பேசுகிறது இவ்வாய்வு. நிகழ்த்துகலையாக இவ்வடிவத்தில் உள்ள கூறுகள் குறித்த ஆய்வாக இது இல்லாததாலும், 'பெண்' என்ற வகையில் இவ்வாய்வு முன்வைக்கும் கட்டமைப்பு பற்றி தனித்து பேசப்படும் என்பதாலும் நான் இதற்குள் முழுமையாகச் செல்ல விரும்பவில்லை.

தஞ்சை தேவதாசி மரபு முதல் ஆந்திராவில் உள்ள மாத்தம்மா வரை அனைத்தையும் ஒரே தரத்தில் வைத்துப் பார்க்கும் இவ்வாய்வு நிகழ்த்துகலை என்ற வகையில் பெண் கலைஞர்கள், அவர்களது உடல்மொழி கட்டமைக்கப்பட்ட விதம் போன்றவை குறித்து ஏதும் குறிப்பிடவில்லை. அதோடு இன்று செவ்வியல் கலையாக ஏற்றம் கண்டிருக்கும் இக்கலையின் மூலம் வரலாறு குறித்துப்

மேற்காலிற்கு இன்றும் கீழைத்தேயம் 'பிறிது' (other) தான். அந்தவகையில் அச்சுறுத்தி, மகிழ்வுட்டி, ஆச்சரியப்படுத்தி, புதிய வடிவங்களைத் தந்து தன் உலகை மாற்றும் 'வேறு ஒன்றாகவே' இந்திய கலைகள் போன்றவை இருக்கின்றன. Performance Theory என்று நூல் எழுதிய ஷெக்னர் அமெரிக்காவின் Avant-garde நாடகக் கலைஞர்.



பார்வையாளர்கள்  
பங்கேற்புக் குறித்து அவர்  
விவாதிக்கையில், திரை,  
நிழலுருவங்கள், மனிதக்  
குரல்கள் என  
இவ்வடிவத்தின் எல்லா  
அம்சங்களுமே  
பார்வையாளரை விட்டு  
விலகி நிற்க  
ஏதுவாகின்றன என்கிறார்.

பேசும்போது "கிராமமட்டத்தில் இன்றளவும் வாழ்ந்து வரும் கலைகளை ஆய்வு செய்தால் தென்னிந்திய நிகழ்த்து கலைகளின் தொடர்ச்சியை அறிய இயலும்" (p:29) என்றும் கூறுகிறார் இவர். ஆனால், இந்த ஒரு வாக்கியம் தவிர வேறு கலைகளின் பெயர்கள் கூட இவ்வாய்வில் இடம் பெறவில்லை.

பிளாக் பெர்னிள் ஆய்வு வில்லுப்பாட்டு மரபு குறித்தது. வில்லுப்பாட்டு நிகழ்வின் களம், சமூகச் சூழல், அப்பகுதியில் நிலவும் வழிபாட்டு முறைகள், சடங்குகள் மற்றும் நிகழ்த்துமுறை விரிவாகப் பேசப்படுகிறது. கூற்று வடிவமான வில்லுப்பாட்டு, தென்முகத்தின் முக்கியவடிவமாக இன்றளவும் விளங்குகிறது. சடங்கு நிகழ்வுகள் குறித்த விக்கர் டர்னரின் ஆய்வு முறையியலை அப்படியே அங்கீகரித்து ஒரு Ritual Performance ஆக இக்கலை நிறுவப்படுகிறது. இதில் கதை/ பாட்டு என்று பிரிக்கப்பட்டு கதை-கூற்று வடிவமாகவும் (Narrative) பாட்டு (Performance) நிகழ்த்து வடிவமாகவும் நிறுவப்படுகிறது. கொடை நிகழ்வின் அம்சமாக நிகழ்த்தப்படும் வில்லுப்பாட்டின், 'கணியான் கூத்தம்' நடக்கிறது. இவரது ஆய்வின் தொடக்கத்தில் வில்லுப்பாட்டு சடங்குசார் அரங்காகவும், தெருக்கூத்து கேளிக்கை அரங்காகவும் குறிப்பிடப்படுகிறது. அதனை ஃப்ராஸ்கா மறுக்கிறார். சடங்கு/பொழுதுபோக்கு அம்சங்களைத் துண்டாக்கப் பார்ப்பது தவறு என்று தன் வாதத்தை வைக்கிறார். கூத்து பற்றிய வரையறையில் சிரமம் இருப்பதாலோ என்னவோ, Blackburn பிளாக் பெர்னிள் கணியான் கூத்தைக் கணியான் ஆட்டம் என்கிறார். ஆய்வாளரின் வசதிக்காக நிகழ்த்துக்கலையின் பெயரை இவ்விதம் குறிப்பிடுவதை எப்படி ஏற்க முடியும்.

அவரது இராமாயண தோற்பாவைக்கூத்து குறித்த ஆய்வில் அவ்வடிவத்தின் இழிந்த நிலை,கேரளத்தில் கம்ப இராமாயணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட அக்கூத்து நிகழ்த்தப்படுவதால் அவ்வடிவத்திற்கான பார்வையாளர்கள் குறைவு போன்றவை விவரிக்கப்படுகின்றன. பார்வையாளர்கள் பங்கேற்புக் குறித்து அவர் விவாதிக்கையில், திரை, நிழலுருவங்கள், மனிதக் குரல்கள் என இவ்வடிவத்தின் எல்லா அம்சங்களுமே பார்வையாளரை விட்டு விலகி நிற்க ஏதுவாகின்றன என்கிறார். ஆனால், பாவைக்கூத்து என்றுமே எங்குமே பிற மரபுக் கலைகள் /நிகழ்த்துகலைகள் போல நேரடித் தொடர்பு கொள்ள வாய்ப்பில்லை. அதனை ஒரு காரணமாகக் குறிப்பிடுவது ஆச்சரியமாக இருக்கிறது.

சூசன் லைய்சரின் 'ஸ்பெஷல் டிராமா', மதுரையில் உள்ள இசைநாடக மரபு, அதில் கலைஞர்களுக்குக் - குறிப்பாகப் பெண்கலைஞர்களுக்கு - உள்ள சமூக இழிவு; அதனை அவர்கள் நகைச்சுவை மூலம் மேடையிலும் உறவுமுறைச் சொல்லாடல் மூலம் நிஜவாழ்விலும் சமாளிக்கும் விதம் பற்றிய ஆய்வு இது. பெண்ணியம், மானிடவியல் துறைகளை முன்னிருத்தி, இந்நிகழ்த்துகலையைத் தரவாகப் பயன்படுத்தி, இவ்வாய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. பெண்கள் தாம் எதிர்கொள்ளும் சிக்கல்களை, குறிப்பாகப் பாலியல் தொந்தரவுக்கு இட்டுச் செல்லக் கூடியச் சிக்கல்களை, சமாளிக்கப் பலவகை வழிமுறைகளை (strategies) மேற்கொள்கின்றனர். அதிலும் கூடுதலாக, ஆண்களோடு நெருங்கிப் பழக வேண்டிய சூழலில் இவை பல்வேறு வடிவம் பெறுகின்றன. இவை பெண் கலைஞர்களுக்கு எனத் தனிப்பட்ட தன்மையாக இதனை முன்னிறுத்துவது குறித்த கேள்விகள் என்னுள் எழுகின்றன.

இசை நாடகத்தில் இடையிடையே வரும் நகைச்சுவை காட்சிகளில், பாலினப் பார்வை செயல்படும் விதத்தை விளக்க 'அடிபிடி' என்ற துணுக்குக் காட்சி பயன்படுத்தப்படுகிறது. கணவன்- மனைவிக்கிடையே இருக்க வேண்டிய உறவு பற்றிய கேலிக்கைக் காட்சி இது. அடுத்தவர்கள் பேச்சைக் கேட்டு மனைவி, கணவனை அடித்து, திட்டிக் கேலி பேச... கணவன் அதை அப்படியே அவளை நோக்கித் திருப்ப... மனைவி நடக்கவேண்டிய விதம் பற்றிய உபதேசத்தோடு காட்சி முடிகிறது. இக்காட்சி குறித்த விவாதம் இவ்வாய்வில் மிகச்சிறப்பாக

மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. இன்றைய நகைச்சுவை காட்சிகளை - திரைப்படம் தொலைக்காட்சித் தொடர்கள் மற்றும் வர்த்தகரீதியான நாடகங்களை, ஆய்வு செய்வதற்கான மாதிரி ஒன்று இதில் கிடைத்துள்ளது எனலாம். இப்பெண் கலைஞர்களின் கலை ஈடுபாடு, வாழ்க்கைக்கான தொழில் என்ற அளவில்தான் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. கடந்த சில ஆண்டுகளாக, இதே வடிவத்தின் தொடர்ச்சியாக 'நாவல்ஸ்' வடிவத்தில் ஈடுபடும் பெண்கலைஞர்களோடு எனக்கு ஏற்பட்டுள்ள உறவின் அடிப்படையில், இந்த வாசிப்பு எனக்கு முழுமையானதாக நம்பமுடியவில்லை. 1997இல் இசை நாடகத்தில் உள்ள பெண் கலைஞர்களோடு நடத்திய பட்டறையிலும் அத்தகைய முடிவு வெளிப்படவில்லை. (குலவை)

தெருக்கூத்து குறித்த இரு ஆய்வுகளும் வெவ்வேறு அம்சங்களை முன்வைக்கின்றன. ஃப்ராஸ்கா, சென்னையில் தான் சந்தித்த கலைத்துறை சார்ந்தவர்கள் மூலம் அறிமுகமான கூத்துக் குழு, "பிற கூத்துக் குழுக்களைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவதாகவோ," ஒத்துழைப்பு வழங்கக் கூடியதாகவோ இல்லை எனக் குறிப்பிடுகிறார். ஹானாவும் 1950களில் கிருஷ்ணையர் நகரத்தில் நிகழ்ச்சி நடத்த வாய்ப்பு தந்தது மூலம், புரிசைக் குழுவிருக்கு கிடைத்துவரும் தனிக் கவனிப்புபற்றிக் குறிப்பிடுகிறார். இவ்விடத்தில், புரிசை ராகவத்தம்பிரான் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த காசி அவர்களின் கருத்துக்களை பகிர்ந்து கொள்வது நலம். கிட்டத்தட்ட 2, 3 ஆண்டுகள் புரிசைக் குழுவோடு தனது ஆய்வை மேற்கொண்ட ஃப்ராஸ்கா, உடுப்பியில் நடக்கும் விழாவிற்கு கூத்து குழுவை அழைக்கிறார். ஆனால் தன்பெயரை இயக்குநர் எனப் போட வேண்டும் என்கிறார். கூத்தில் இயக்குநர் என்ற கருத்தாக்கமே இல்லை. எனவே ஒருங்கிணைப்பாளர் எனப்போட்டுக் கொள்ளலாம் என்று குழுவினர் தெரிவிக்கின்றனர். அதையொட்டி கசப்பு ஏற்படுகிறது. கூடவே ஃப்ராஸ்காவின் காதல் துணைவியார் ஹேமலதா, குழுவினர், ஃப்ராஸ்காவைப் பெயர் சொல்லி அழைக்கக் கூடாது. 'Sir' என்று மரியாதையோடு கூப்பிடவேண்டும் எனக் கூறுகிறார். கசப்பு, வெறுப்பாகி குழுவினரோடு பிரிவு ஏற்படுகிறது. தனது ஆய்வை முடிப்பதற்காக, ஓரிரு மாதங்கள் திரு. இராசகோபால் குழுவோடு செயல்பட்டு தன்னாடு திரும்புகிறார். ஃப்ராஸ்கா, ஆனால் அவர், ஒரே வரியில் முந்தைய குழு 'ஒத்துழைப்புத் தரவில்லை' எனக் கூறிவிடுகிறார். தெருக்கூத்து பற்றிய இவ்விரு ஆய்வுகளும் பெருங்கட்டுர் இராசகோபால் குழுவினர் கூத்துக்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. ஃப்ராஸ்கா பாட்டு - கூத்து; கூற்று - நாடகம் என்று கூத்தின் வளர்ச்சியைப் பார்க்கிறார். டர்னர், சடங்கு குறித்துப்பேசும் 'கம்யூனிட்டாஸ்' மாதிரியை அப்படியே கூத்துக்குப் பொருத்தி ஆய்வைத் தொடர்கிறார். சடங்கு / பொழுதுபோக்கு என்ற அம்சங்கள் மேலைய நோக்கில் உள்ளது போல் தனித்தனிப் பிரிவுகளாக இயங்குவதில்லை; வடமொழி அல்லாத பயிற்று முறை நிச்சயம் உள்ளது என்பவற்றை இவர் விரிவாக விளக்குகிறார். செவ்வியல் - நாட்டார் மரபு குறித்தப் பிரிவினைகள் அதையொட்டி வரும் அழகியல் மேன்மை - தாழ்வு என்ற எதிர்வுகளை மறுத்தும் பேசுகிறார். தெருக்கூத்தின் ஒவ்வொரு அம்சத்தையும் தெளிவாக வரையறை செய்து விவரிக்கும் பாங்கில் இந்நூல் மிகுந்த பாராட்டிற்குரியது. ஆனால் இந்த வர்ணனைக்கு - குறிப்பாக பாட்டு மற்றும் அடலுளுக்கு அவர் கைகொள்ளும் விளக்கமுறை, செவ்வியல் இசை மற்றும் பரத நாட்டியத்திற்குரியதே ஆகும். இத்தனைக்கும் கர்நாடகஇசை என குறிப்பிடப்படும் இசை முறைக்கு முன்பே பண் இசைப் புழக்கத்தில் இருந்திருக்க வேண்டும் என்று திரு. எஸ். இராமநாதன் குறிப்பிடுவதையும் இவர் சொல்கிறார். ஏதோ ஒரு வகையில் எல்லா முரண்பாடுகளையும் தெரிந்து கொண்டும், புதியதொரு முறையியலைக் கண்டெடுக்காமல் செவ்வியல் கலைக்குரிய முறையியலைக் கொண்டே கூத்தையும் அறிமுகப்படுத்திவிடுகிறது இவ்வாய்வு.

ஹானாவின் 'கட்டைக்கூத்து' பற்றிய ஆய்வு, இந்தக் குறையை நீக்கிவிடுகிறது. இவ்வடிவத்தின் அடிப்படை அம்சமான நெகிழ்ச்சி, பனுவலை மட்டும் நம்பி இல்லாமல் நிகழ்த்தும் பனுவலைக் கொண்டுள்ள விதம், இவ்வடிவத்திற்குச் சமூகப் பொருளாதார இயங்குதளத்தில் உள்ள பங்கு போன்றவற்றை ஹானாவின் ஆய்வு மற்றும் பின்னர் வந்த கட்டுரைகள் வலியுறுத்தி வருகின்றன. முழுக்க, முழுக்க சடங்கு சார்ந்த வடிவமாக கூத்தைப் ஃப்ராஸ்கா குறிப்பிடுகிறார். ஹானா அவரது கூற்றை விவாதத்திற்கு ஆட்படுத்தாமல் சடங்குத் தன்மைகளை மீறி கூத்து நிகழ்த்துகலை வடிவமாகச் செயல்படுவதை விவரிக்கிறார்.

மானிடவியல் துறையின் ஆய்வுகள் பெருகப்பெருக, சமூகத்தோடு நெருக்கமான தொடர்புகொண்டுள்ள சடங்குகள் குறித்த ஆய்வுகள் அதிகரிக்கின்றன. காலனியத்துவ, நவீன சமூக உருவாக்கத்திற்கு முற்பட்ட நிலவுடைமை மற்றும் தொடக்ககால இயந்திரயுகச் சமூகத்தின் கண்ணிகள் அறுபடாமல் உள்ள, சாதியமும் பெண் அடிமையும் நித்திய உண்மைகளாக உள்ள சமூகங்களில், சடங்குகள் குறித்தப் பார்வையை ஆழமாக்க வேண்டிய கட்டாயம் உள்ளது.

டர்னரின் சடங்கு - கம்யூனிடாஸ் எனப்படும் சமூகக் கூட்டம், தன்னைத் தானே சமூகத்திலிருந்து சிறிது காலம் விலக்கிக் கொண்டு, 'liminality' எனப்படும் வரையறை கடந்த தன்மைகளை அனுபவித்து, மீண்டும் தனது பழைய வரைவுக்குள் திரும்புவது என விளக்குகிறது. (Segregation, liminality, Re-aggregation) இந்த வரையறையைக் கடத்தல் என்பது "அங்கீகரிக்கப்பட்ட மரபு மீறல்களுக்குள்ளான" இருக்க வேண்டியதாக உள்ளது என ஹானா கட்டுரை குறிப்பிடுகிறது. (P.34) (as long as it does not violate this framework it does not seem to have any negative consequences in the actual status of the performance & audience).

அதனால்தான் பழைய சமூக சடங்கு சார் கிராம அமைப்புமுறையிலிருந்து விலகி, தொழில் முறை சார் அரங்கவடிவமாக கூத்து இன்று விளங்கும் சூழலில், அதனைச் சடங்கோடு மட்டுமே பார்ப்பதை மறுபரிசீலனைக்கு தொடர்புபடுத்தி ஆளாக்க வேண்டியுள்ளது.

வட தமிழக கிராமத்தில், விழாவுக்காக காப்பு கட்டுவது, ஊரில் உள்ள பிற அம்மன் சாமிகளுக்கு, திரௌபதை அம்மனுக்கு தீ மிதிக்காக காப்பு கட்டுவது ஆகியன உண்டு. மகசூல் முடிந்த பிறகு, ஊர்நலம் கருதி அனைவரது முடிவையும் ஏற்று விழா ஏற்பாடு செய்து, கைச்சிலம்பு, பம்பை மற்றும் உடுக்கடி ஏற்பாடு செய்வது நம்பிக்கை. வசதிக்கேற்ப புதினோரு நாள் பாரதக் கூத்து வைக்கலாம். அல்லது நாளைக்கொரு நிகழ்ச்சியாக பட்டிமன்றம், கரகாட்டம், சொற்பொழிவுகள், நாடகங்கள் ஆகியவற்றோடு கூத்தும் வைக்கலாம். வசதிக்குறைவு ஏற்பட்டால், இரண்டுநாள் டி.வி. டெக் வாடகைக்கு எடுத்து மூன்று திரைப்படங்கள் வீதம் காட்டலாம். இவை இன்றைய நடைமுறை. எனவே காப்பு, விழாவெடுத்தல், உடுக்கடி, பம்பை ஆகியவை சடங்கின் அம்சங்கள். இரவு கண்விழித்து எல்லோருமாக எதையாவது பார்ப்பது சடங்கின் அம்சம். அது கூத்தாக இருப்பது என்பது வாய்ப்பாக அமைந்து போவது. எனவே சடங்கின் பல அம்சங்களில் கூத்தும் ஒன்றாக அமையலாமே தவிர, கூத்து சடங்குசார் அரங்காக ஆகமுடியாது என்பதே உண்மை.

அது மட்டுமல்ல; ஃப்ராஸ்காவின் ஆய்வில் Theatre of Mahabarata முதன்மை தலைப்பு; தெருக்கூத்து நிகழ்வுகள் உபதலைப்பு. மகாபாரதக் கூத்துகள் மதுரையிலிருந்து தொடங்கி இருக்கலாம். புத்தினி- கண்ணகி- திரௌபதை வழிபாடு தொடர்பு இவ்வகையில் உருப்பெற்று இருக்கலாம் என்று ஃப்ராஸ்கா குறிப்பிடுவதை ஆல்ஃபின் Cult of Draupadi ஆய்வில் மறுக்கிறார். செஞ்சிப்பகுதி

காலனியத்துவ, நவீன சமூக உருவாக்கத்திற்கு முற்பட்ட நிலவுடைமை மற்றும் தொடக்ககால இயந்திரயுகச் சமூகத்தின் கண்ணிகள் அறுபடாமல் உள்ள, சாதியமும் பெண் அடிமையும் நித்திய உண்மைகளாக உள்ள சமூகங்களில் சடங்குகள் குறித்தப் பார்வையை ஆழமாக்க வேண்டிய கட்டாயம் உள்ளது.

தெருக்கூத்து - வேஷம்  
போட்டுக்கொண்டு  
தெருவில் ஆடிப்பாடி,  
வீடுவீடாக நின்று நடித்துக்  
காச வாங்குவதற்குச்  
செய்வது . கட்டைக்கூத்து  
- தொழிற்முறைசார்  
கலைஞர்களால்  
முழுஇரவு நடத்தப்படும்  
அரங்கம்.

போஜராஜாவின் ஆதரவு குறித்து எல்லார் மத்தியிலும் வழங்கும் கதைகள் ஆகியவை, ஃப்ராஸ்காவின் ஊகத்தை மறுக்கின்றன. பாரதக்கதை, கூத்தின் பகுதியாக 15ஆம் நூற்றாண்டு அளவில் இணைந்திருக்கலாமே தவிர, கூத்து பாரதத்துக்காக வந்தது என்பதை நாம் ஏற்க முடியாது.

சிதம்பரம் அருகே காத்தவராயன் கூத்து நடத்தப்படுவது; தர்மபுரி பகுதிகளில் பல்வேறு பகுதிசார் தலைவர்கள் குறித்த கூத்துகள் புழங்குவதும் இதனை உறுதிப்படுத்தும். இன்றும் கூட பாரதம் அல்லாத இரண்யவிலாசம், வராக அவதாரம், தக்கயாகம், மயில் இராவணன் கதை, அல்லி அரசாணி மாலை போன்ற கூத்துகள் இருப்பதை ஏ.கே.செல்வதுரை குறிப்பிடுகிறார். அப்பகுதி பற்றிய குறைந்தபட்ச அறிமுகம் உள்ளவர்கள் கூட அறிந்த உண்மை இது. கூத்தை சடங்குசார் அரங்காக்கிறுவினால், பாரதம் அல்லாத பிற கூத்துக்கள் எப்படி கூத்து வகைக்குள் அடங்கும்? செருப்புக்கேற்றவாறு காலை வெட்டிக் கொள்ளும் கதை போல் உள்ளது இந்த முடிவு!

1990 களில் கூத்துக்கலைஞர்களை இணைத்து சங்கம் அமைத்து, ஆண்டுகொருமுறை விழா நடத்தத் தொடங்கிய போது அறிமுகமான சொல் கட்டைக்கூத்து. ஃப்ராஸ்கா விடம் திரு. இராசகோபால் 'தெரு' என்ற அடைமொழி, இழிவுச் சொல்லாகக் கருதப்படுவதையும் 'கூத்து' என்றே நாங்கள் கலையைக் குறிப்பிடுவதையும் கூறியுள்ளார் (ப:25). ஆனால் அப்போது கூட அவர் 'கட்டைக்கூத்து' என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தவில்லை. ஹானாவின் ஆய்வேடு மற்றும் கட்டுரைகள் தொடர்ந்து 'தெருக்கூத்து' என்ற வடிவம் வேறு; 'கட்டைக்கூத்து' என்பது வேறு என்று வலியுறுத்தி வருகின்றன. தெரு -கூத்து; Street -Theatre, என்று மொழிபெயர்க்கப்பட்டு, அரசியல் அரங்கமாகத் தவறாக தொடர்பு படுத்தப்படலாம் என தனது ஆய்வில் குறிப்பிட்டார். ஆய்வு, நூலாக வரும் முன்பே அதனை இக்கட்டுரையாளர் ஆட்சேபித்ததை நூலில் குறிப்பிட்டும் உள்ளார். கதகளி, யக்ஷகானம் போன்று வடிவங்களின் பெயர்ச் சொற்களை மொழிபெயர்க்க வேண்டிய தேவை இல்லை என்பது என் கருத்து.

தெருக்கூத்து - வேஷம் போட்டுக்கொண்டு தெருவில் ஆடிப்பாடி, வீடுவீடாக நின்று நடித்துக் காச வாங்குவதற்குச் செய்வது. கட்டைக்கூத்து - தொழிற்முறைசார் கலைஞர்களால் முழுஇரவு நடத்தப்படும் அரங்கம். 'கட்டை' இதன் சிறப்பு அம்சமாக இருப்பதால், கூத்தின் குறியீடாகி, கட்டைக்கூத்து எனப்படுகிறது என்பது ஹானாவின் வாதம். இது கலைஞர்களின் கருத்து என்பதும்; இராசகோபால் என்ற கூத்துமரபு வாதியார் இதனை ஏற்கிறார் என்பதும் இவரது வாதத்திற்குப் பின்பலம். ஆனால், மரியாதை / கௌரவம், பெயர் மாற்றத்தால் சாத்தியமா? தெரு என்பது தமிழில் எப்போது மரியாதைக் குறைவான சொல்லாக இருந்தது? அதைவிட கட்டைக்கூத்து என்பதைப் புதியதொரு வடிவமாகக் கண்டுபிடித்துக் கட்டமைத்தது, யாருடைய நலனுக்காக? போன்ற கேள்விகள் இதில் எழுப்பப்பட வேண்டியவை. இந்த ஆட்சேபனை களைத் தன்னால் விளங்கிக் கொள்ளமுடியவில்லை என்று தன் நூலின் முன்னுரையில் ஹானா குறிப்பிடுகிறார். மரபுக் கலையாக, காலம்காலமாக, புழங்கி, வாழ்ந்து வரும் கலை தன்னளவில் மாற்றம் கொள்வது வேறு; ஆய்வாளர் ஒருவர் தனது பலத்தை நிரூபிக்க வேறு பெயர் கொடுப்பது வேறு. புரிசை காசி அவர்களிடம் இதுபற்றிக் கேட்டபோது தெருக்கூத்தில் படுகளம், மாடு பிடிசண்டை நிகழ்வுகளில் தெருவோடு ஆடிப்பாடிச் செல்வது நிகழ்வின் பிரிக்கமுடியாத அம்சம். அவற்றில் எப்படி இந்த பிரிவினைப் புரிந்து கொள்வது என்றார். செல்வதுரை அவர்கள் நாட்டையா/ நாடகமா? என்று கூத்து - நாவல்ல வடிவத்தைக் குறிப்பதுதான் காஞ்சிபுரம் பகுதியில் இருப்பக்கத்தை குறிப்பிடுகிறார். நடட்ப்பாடைப் பண்- நாட்டை என்ற இராகம் கூத்தின் தொடக்கத்தில் வழங்கப்படுவதால் இப்பெயரால் விளிக்கப்பட்டதாக அவர் விளக்குகிறார்.

ஹானா தனது வாத்திற்கு ஆதரவாக கிருஷ்ணையர் தான் 'தெருக்கூத்து' எனக் குறிப்பிடுகிறார். அதுவும் 1950களில் நகரங்களில் அறிமுகமானது என்று கூறுகிறார். மேலும் பம்மல் போன்றோர் இழிவாக கூத்தைப் பார்த்ததால், கிருஷ்ணையர் இப்படிக்கூறியிருக்கலாம் என்றும் குறிப்பிடுகிறார். ஆனால் 1930 களிலேயே, மணிக்கொடி இதழில் தெருக்கூத்து பற்றிய கட்டுரைகள் வந்திருக்கின்றன. அவற்றில் கிருஷ்ணையரின் பங்களிப்பும் உள்ளது. தனது களஆய்வில் கண்ட, ஊர்வலமாக நிகழ்த்தப்படும் கூத்துகள், நாடகங்களிலிருந்து, முழுஇரவு நடத்தப்படும் அரங்கியல் கூறுகள் அனைத்தும் கொண்டு கட்டைவேஷங்கள் எனப்படும் தனித்தன்மையால் பிரித்தறியப்படும் கூத்தை வித்தியாசப்படுத்த தனக்கு உதவியாக இருந்தது என்கிறார்ஹானா.

ஆய்வாளர் குறிப்பிடும் சிறப்புப் பொருளைச் சட்ட புதுப்பெயர் ஒன்று வழங்கும் முறையியல் இங்குதான் முதல்முறையாக நடந்திருக்கிறது. யக்ஷகாணத்தில் பெரும் சீர்திருத்தங்களை மேற்கொண்ட சிவராம் காரந்த அதன் வழங்குமுறையில் பல மாற்றங்களைக் கொண்டுவந்தார். ஆனால் பெயர்மாற்றவில்லை. தமிழகத்தில் இந்த விவாதம் தொடர்ந்து இருந்துவந்த போதிலும், ஆய்வுத்துறையில் அல்லது அரங்கத்துறையில் இதனை வலியுறுத்தி எவரும் கூறவில்லை.

Engene Van erveneஇன் Playful Revolution- அரசியல் அரங்கிற்கான புதிய மாதிரியைத் ஆசிய அரங்க முயற்சிகள் தருவதைக் குறிப்பிடுகிறது. அதில் தமிழகம் குறித்து மூன்று பக்கங்கள் வருகின்றன. பீளக்ஸ் சுகிர்தராஜின் முயற்சிகளை முன்வைத்து, அக்குழுவினரோடு நடத்திய உரையாடல்களைத் தொகுத்து அளிக்கிறார். ஆனால் இவர்Culture and Communication துறையோடு இணைந்து செயலாற்ற மறுப்பதையும், மார்க்சிய குழுக்கள் இவற்றை அங்கீகரிக்காததையும் குறிப்பிடுகிறார்.

களஆய்வில் உள்ள எதார்த்தநிலைகள், ஆய்வாளர்கள் எடுத்துச் சொல்லும் கோட்பாட்டு வரைவுக்குள் (Theory of Framework) அடங்காத போது அவற்றைக் கண்டுகொள்ளாமல் விடுவது அல்லது தனது வரைவுக்கேற்றவாறு அந்த எதார்த்தத்தை வளைப்பது போன்ற தவறுகள் வெறும் முறையியல் தவறுகள் அல்ல. அவற்றை அடிப்படை நோக்குநிலையில் உள்ள சிக்கல்களாகக் காணலாம். ஆரோக்கியமான விமரிசன சூழல் வளர்ந்தால், இவற்றை எதிர்கொள்வது எளிதாக இருக்கும். நமது பண்பாட்டுச் சூழல் குறித்த ஆய்வுகளில், நமது அக்கறை இருக்க வேண்டியது மிக அவசியம்.

இக்கட்டுரைக்கான ஆதார நூல்கள்:

Blackburn, Stuart Hart

1980 "Performance as Paradigm: The Tamil Bow Tradition." Ph.D.diss., University of California.

Bruin, Hanne M.de

1999 Kattaikkuttu, *The Flexibility of a South Indian Theatre Tradition*, Egbert Forsten - Groningen

Frasca, Richard Armand

1990 *The Theatre of the Mahabharata: Terukkuttu Performance in South India*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Hiltebeitel, Alf

1992 "Transmitting Mahabharatas: Another look at Peter Brook." *The Drama Review* 135: 131-159.

Bharucha, Rustom

1990 *Theatre and the World: Essays on Performance & Politics of Culture*. Manohar; Calcutta

இக்கட்டுரை ஆசிரியர் தமிழில் நாடகங்கள் நெறியாள்கை செய்து வருபவர். சென்னை பெண்கள் கல்லூரி ஒன்றில் ஆங்கில விரிவுரையாளராகப் பணிபுரிகிறார்.

## சிங்கப்பூரில் தமிழ் நாடகம்... தற்குறிகளின் கொலு

இளங்கோவன்

சிங்கப்பூரில் தமிழ் நாடகத்துக்கு இன்னமும் சரியான முகவரி இல்லை. பிழைப்புக்காக வந்த முந்திய தலைமுறையினரும் அவர்தம் வம்சாவழியினரும் கொண்டு வந்த, வளர்த்த உதிரி கலை கலாசார இயாதிகள் அவ்வப்போது, பொதுமுடோக்குக்காகவும் சமூக சம்பிரதாயங்களுக்காகவும் கலைகளில் நாட்டத்தை வளர்த்திருந்தாலும் ஒரு முழுமையான ஆழமான வகைப்படுத்தக் கூடிய வளர்ச்சி என்பது நாடகத்தில் இல்லை. இசைக்கும் நடனத்துக்கும் இக்கணிப்பு வேறுவிதமாக அமையும். இசைக்கும் நடனத்துக்கும் தமிழினத்தில் கொடுக்கப்பட்டிருக்கும் மதிப்பும் மரியாதையும் நவீன தமிழ் நாடகத்துக்கு, ஏன், தெருக்கூத்துக்கும் வழங்கப்படவில்லை. நாடகம் திரைப்படம் இரண்டுமே நம்மினத்துக்குக் குஷியைக் கிளப்பும் விஷயங்களே தவிர தீவிரக் கலை வேட்கைக்கும் விமர்சனப் பார்வைக்கும் உரிய தளங்கள் என்று உணரப்படவில்லை. இப்புரிதலோடு நான் சிங்கப்பூர் தமிழ் நாடகப் போக்குகளைப் பார்க்க விரும்புகிறேன்.

தமிழினின் உண்மையான கூத்து எது என்று தேடலில் இன்று நாம் ஒன்று பட்டிருக்கிறோம். நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் சமஸ்கிருத வடிவங்களின் நகலா, நிழலா தமிழினின் கூத்து என்ற ஐயங்கள் தீர்ந்தபாடில்லை. இயல்பாகவே வரலாற்றுப் பிரக்கை இல்லாத இனமாக போனதாலும் கறையான்களோடு அதிகம் உறவு வைத்துக் கொண்டதாலும் ஆதாரங்களை இழந்துவிட்டோம். இடையில் காலனித்துவம் நானூறு ஆண்டு இடைவெளியை உருவாக்கி பாரம்பரியக் கூத்துக்கும் பாரசி/மராத்தி நாடகப் பாதிப்பால் விளைந்த விலாச நாடகத்துக்கும், நடுத்தர வர்க்கத்தின் சபா நாடகத்துக்கும் இன்றைய நவீன நாடகத்துக்கும் இடையே வெற்றிடங்களை வகுத்துக்கொடுத்துவிட்டது. இவ்வெற்றிடங்களை கலை, சமூக, வரலாற்று, அரசியல் கண்ணோட்டத்தோடு ஆராய்ந்து மறைந்திருக்கும் பழைய மரபுகளையும் குறியீடுகளையும் வெளிக்கொணர்ந்து விஞ்ஞானபூர்வமாய் விளக்கும் பகீரத்தப் பிரயத்தனக் கடமை நமக்கு இருக்கின்றது.

1879 ஆம் ஆண்டு Wayang Parsi என்னும் பாரசி நாடகக் குழு இந்தியாவிலிருந்து மலேயாவுக்கு வந்தது. இந்துஸ்தானி கீர்த்தனைகளோடு

சிங்கப்பூர் நாடக  
நிகழ்வுகள் குறித்து அறிய  
பெரிதும் உதவுகிறது  
இக்கட்டுரை. கட்டியம்  
இதழ் இரண்டில்  
இக்கட்டுரையாசிரியரின்  
பேட்டி  
வெளிவந்துள்ளது.

அமைந்த புராதனக் கதைகளை நாடெங்கும் அரங்கேற்றியது. இந்நாடக வடிவம் மலாய் இனத்தவரைப் பாதித்தது. தொடர்ந்து பல பார்சி நாடகக் குழுக்கள் மலேயா வரத்தொடங்கின. பார்சி நாடகக்காரர்கள் மலேயாவில் தங்கினர். திருமணம் செய்து கொண்டனர். நாடகச் சந்ததியினரை உருவாக்கினர். பினாங்கு (Penang) தீவில் வேர்விட்ட இவ்வடிவமே இன்று மலாய்க்காரர்களின் மரபு இசை நாடக வடிவமாய் பரிணமித்து Bangsawan என்று அழைக்கப்படுகிறது.

இதன் பிறகு தமிழ்நாட்டிலிருந்து விலாச நாடகக் குழுக்களும் பாய்ஸ் கம்பெனி நாடகக் குழுக்களும் மலேயாவுக்கும் சிங்கப்பூருக்கும் வரத் தொடங்கின. இரண்டாம் உலகப்போருக்கு முந்திய பல்வேறு குழுக்களின் வருகையாலும் பல கலைஞர்கள் இங்கேயே தங்கியதாலும் சிங்கப்பூரில் தமிழ் நாடகத்துக்குப் பொதுவாக ஒருவித சபாநாடக யதார்த்த பாணி வடிவமே வாய்த்தது. அரங்கேறிய நாடகங்களைப் பற்றிய விவரங்கள் அதிகம் இல்லை.

அரைநூற்றாண்டுக்கு முன் வரை தெருக்கூத்து இங்கு ஆடப்பட்டதற்கான செவிவழித் தகவலே உண்டு. மாரியம்மன் கோவில் தீமிதி உற்சவத்தின்போது அர்ச்சுனன் தபசுக்காகச் சில குடும்பத்தினர் வருடந்தோறும் வேஷங்கட்டி வந்ததாக அறிய முடிகிறது. மீண்டும் ஆதாரங்கள் இல்லை.

1920களில் இருந்து தமிழ்நாட்டு பாய்ஸ் கம்பெனிகளின் எண்ணற்ற வருகையால் சிங்கப்பூர் தமிழ் நாடகம் பாதிப்படைந்து வந்திருக்கிறது. மதனவேலு பிள்ளை (22.4.1971இல் காலமாகி விட்டார்) 1925ஆம் ஆண்டு காதர் பாட்சா நாடகக் குழுவோடு சிங்கப்பூர் வந்தார். இங்கேயே குடியேறி தேவகான சபாவை நிறுவினார். இசை நாடகங்களை நடத்தி வந்தார்.

1935 முதல் ந. பழநிவேலு உணர்ச்சிகரமான பல சமூகச் சீர்திருத்த நாடகங்களை தமிழர் சீர்திருத்தச் சங்கத்துக்காக எழுதித் தயாரித்தார். திராவிட இயக்கக் கொள்கையின் பிரசார நெடிமிக்கவை அந்நாடகங்கள். திராவிட இயக்கப் பாதிப்பும் பெரியாரின் கொள்கைகளின் ஈர்ப்பும் உள்ள தமிழர்கள் மலேயாவிலும் சிங்கப்பூரிலும் வாழ்ந்து வந்த காலகட்டம் அது. சாதி ஒழிப்பு, விதவை மறுமணம், சீர்திருத்தத் திருமணம் போன்றவை நாடகக் கருக்களாயின.

தி.மு.க. பாணி சமூக சீர்திருத்த நாடகங்களையும் குடும்பக் கதைகளை மையமாகக் கொண்ட சமூக நாடகங்களையும் ச.வரதன் 1955 முதல் பகுத்தறிவு நாடக மன்றத்தின் சார்பிலும் பின் 1970 முதல் 1987 வரை சிங்கப்பூர் இந்திய கலைஞர் சங்கத்தின் சார்பிலும் தயாரித்து இயக்கினார்.

இந்திய கலைகள் மையத்தைச் சேர்ந்த எஸ்.எஸ். சர்மா 1954 முதல் 1987 வரை நகைச்சுவை, மர்ம நாடகங்களை எழுதித் தயாரித்தார். சாங்கி நவனபிவிருத்தி சபா உறுப்பினராகவும் பின் சிங்கப்பூர் ஒலிபரப்புக் கழகத்தில் தமிழ்ப்பிரிவின் தலைவராகவும் இருந்த எம்.கே.நாராயணன் 1958 முதல் 1987 வரை பல சமூக நாடகங்களையும் மர்ம நாடகங்களையும் ஒலிபரப்பியும் மேடையேற்றியும் வந்தார். சிங்கப்பூரின் இந்த நாடக முன்னோடிகள் ஏறக்குறைய 50 ஆண்டு காலமாக சிங்கப்பூர் தமிழ் நாடகத்தை முழுமையாக ஆக்கிரமித்திருந்தனர்.

எனினும் இவர்கள் உலகளாவிய நிகழ்கலை அரங்கியல் அணுகுமுறையோடு, ஞானத்தோடு, நிபுணத்துவத்தோடு தமிழ் நாடகத்தின் மரபையோ நவீன அரங்கையோ சிறிதும் புரிந்துகொள்ளாமல் வெறும் உணர்ச்சிகரமான வசனப் பரிமாற்றத்தையும் காட்சி மாற்றத்தையும் திரைச்சீலைத் திறப்பையும் மூடலையும் கதாநாயகன், நாயகி, வில்லன், நகைச்சுவை, சுபம் என்பதே நாடகம் என்றெண்ணி மயங்கி இருந்தனர்.

தரம் இல்லையெனினும் இவர்களின் பங்களிப்புக்காக அளிக்கப்படும் மரியாதையை, இவர்கள் தரமான கலைஞருக்குக் கொடுக்கப்படும் கௌரவமாக எண்ணிக் கொள்கின்றனர். இவர்கள் சாதனைகளைப் பற்றிய ஓர் ஆழமான விமர்சனமே, அதில் கலை நவீற்சியோ அறிவுவெளிப்பாடோ இல்லை என்பதை வெளிப்படுத்தும். 1980இல் ஏற்பட்ட சிங்கப்பூர் ஆங்கில, மலாய், சீன

நாடகங்களின் சமகால மாற்றங்களும் வளர்ச்சியும் தமிழ் நாடகக் குழுவினரை எந்தவிதத்திலும் பாதிக்கவில்லை. இவர்களும் அதே கலாசார அமைப்புகள், அரசாங்கத்தின் நிதியைப் பெறுபவர்களாக இருந்தும், நிபுணத்துவம் பெறுவதற்கான ஊக்குவிப்புத் திட்டங்களும் பொருளாதார உதவியும் வழங்கப்பட்டிருந்தும், எவ்விதச் சொரணையும் இல்லாமல் எப்பொழுதும் போலவே குப்பை கொட்டிக் கொண்டிருந்தார்கள்.

நான்கு மொழிகளிலும் சிங்கப்பூர் நாடகங்கள் 1978 முதல் 1987 வரை ஷெல் வருடாந்திர நாடக விழா தொடரில் நிதி உதவி பெற்று வந்தன.

இந்த நாடக விழா நிறுத்தப்பட்ட பிறகு நான்கு தமிழ் அமெச்சூர் நாடகக் குழுக்களான, சிங்கப்பூர் இந்திய கலைஞர் சங்கம், இந்திய கலைகள் மையம், வெண்ணிலா கலை அரங்கம், தமிழவேள் நாடக மன்றம் ஆகியவை செயலிழந்து போயின. புதியவைகளைக் கற்று தங்களை மாற்றிக் கொள்வதற்குத் தேவையான அறிவு, சக்தி, அனுபவம், தொடர்பு, நிபுணத்துவம், எதிர்கால நோக்கு எதுவுமே இந்தக் குழுக்களிடம் இருக்கவில்லை. ஆனால் வானொலி, தொலைக்காட்சி, மேடைகளில் நடித்து வந்த சில இளையர்கள் ஒன்று சேர்ந்து 1988இல் "ரவீந்திரன் நாடகக் குழு" என்ற ஒன்றை அமைத்தார்கள். தமிழ் மெலோடி ராமாவை தொடர்வதற்கு இக்குழு 1991இல் பதிவு செய்யப்பட்ட குழுவானது.

சிங்கப்பூரின் முதல் நவீன பரீட்சார்த்த நாடகம் ந.முத்துசாமியின் நாற்காலிக்காரர். எஸ்.தேன்மொழி இந்த நாடகத்தை 1989இல் நடைபெற்ற நாடக விழாவில் சிங்கப்பூர் தமிழ் இளையர் மன்றத்தின் சார்பில் இயக்கி, அரங்கேற்றினார். நாடகத்தில் ஆர்வமுள்ள இளையர்களை சபாநாடகத்திலிருந்து வெளியே இழுப்பதற்காக, 1989 நாடக விழாவில் ந.முத்துசாமி அழைக்கப்பட்டிருந்தார். ந.முத்துசாமியின் கலை மேற்பார்வையில் நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது.

இந்த நாடகத்தில் கருப்பு- வெள்ளை வண்ணம் பூசப்பட்ட ஒரு நாற்காலியைத் தவிர வேறு எந்தப் பொருளுமே இல்லை என்பது நடிகர்களுக்கு வியப்பாக இருந்தது. உடல் அசைவுகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்ட இந்த அரசியல் அங்கதப்பாணி நாடகத்தை அவர்களால் புரிந்து கொள்ள முடியவில்லை. இது தமிழ் நாடகமா என்ற கேள்வியை எழுப்பியது. இதில் நடித்த ரவீந்திரன் நாடகக் குழுவினர் மீண்டும் சபாநாடகத்துக்கே திரும்பி விட்டார்கள்.

1991 மார்ச்சில் இளையர் நாடக விழாவுக்காக மலேசிய நாடக எழுத்தாளர் Hatta Azad Khan எழுதிய "மயாட்" என்னும் மலாய் நாடகத்தின் தழுவலான "பிணம்" (எழுத்து: இளங்கோவன்) நாடகத்தில் ரவீந்திரன் நாடகக் குழுவினரை இயக்கினார் தேன்மொழி. வட்ட அரங்கமான சப்ஸ்டேஷனில் நாடகம் நடிக்கப்பட்டது. வட்ட அரங்கத்தில் நடிகர்களை நடிக்கப் பழக்குவது சிரமமாக இருந்தது. பார்வையாளர்களுக்குப் பின்புறத்தைக் காட்டுவது அநாகரீகம் என்ற அவர்கள் நினைத்திருந்தனர். மெலோடி ராமா முறையில் உணர்ச்சியைக் கொட்டிக் கத்தி நடிக்கும் நடிப்பையும் கதை சொல்லும் பாணி வசனங்களையும் மட்டுமே அறிந்திருந்த அவர்களால், நாடகத்தின் உடல் வெளிப்பாடுகளையோ, தொழில் நுட்ப வெளிப்பாட்டையோ உள்வாங்கிக் கொள்ள முடியவில்லை. 'நாற்காலிக்காரர்', 'பிணம்' இரண்டு நாடகங்களும் இளங்கோவனின் மேற்பார்வையிலேயே தயாரிக்கப்பட்டன.

நாடக வடிவம், உள்ளடக்கம், அவைக்காற்று முறை ஆகியவற்றில் சோதனைகள் செய்து சிங்கப்பூரில் தமிழ் நவீன நாடகத்தைப் பற்றிய விழிப்புணர்வையும் புதிய அனுபவங்களையும் தரிசனங்களையும் ஏற்படுத்தும் நோக்கத்தில், 1991 ஆகஸ்டில் 'அக்கினிக்கூத்து' என்ற பெயரில் இருமொழி நாடகக் குழு, தேன்மொழியின் தலைமையில் தோற்றம் கண்டது. அக்கினிக்கூத்து, ந.முத்துசாமியின் கூத்துப்பட்டறையுடன் இணைப்பை ஏற்படுத்திக்கொண்டது. அக்கினிக்கூத்தின் பிரதான நாடக எழுத்தாளராகவும் இயக்குநராகவும்

சிங்கப்பூரின் முதல் நவீன  
பரீட்சார்த்த நாடகம்  
ந.முத்துசாமியின்  
நாற்காலிக்காரர்.  
எஸ்.தேன்மொழி இந்த  
நாடகத்தை 1989இல்  
நடைபெற்ற நாடக  
விழாவில் சிங்கப்பூர்  
தமிழ் இளையர்  
மன்றத்தின் சார்பில்  
இயக்கி,  
அரங்கேற்றினார்.



இளங்கோவன் இயங்க இன்றுவரை பதினேழு நாடகங்களை அக்கினிக்கூத்து அரங்கேற்றியுள்ளது.

அக்கினிக்கூத்தின் நாடகங்கள் 'புரோஸீனிய' (Proscenium) படச்சட்ட முகப்பு மேடையத் தவிர்த்து சப்-ஸ்டேஷன் (Substation) எனும் சிற்றரங்கில் வட்டக்களரி போன்ற அரங்கமைப்பில் நிகழ்ந்தன. சிங்கப்பூர் தமிழ் நாடகத் துறையில் ஒரு மாறுபட்ட குரலாக அக்கினிக்கூத்து உருவானது. கலாசார பரிமாற்றத் தயாரிப்புகளாலும் அக்கினிக்கூத்தின் பங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. கோ பாவ் கூன் (Kuo Pao Kun), ஹான் லாவோடோ (Han Laoda) ஆகியோரின் சீன நாடகங்களையும், இந்தியாவின் பாதல் சர்க்கார், இத்தாலியின் டாரியோ ஃபோ (Dario Fo) போன்றோரின் படைப்புகளை அரங்கேற்றியுள்ளது. ஃபோவின் Accidental Death of an Anarchist (விபத்து) அக்டோபர் 1993இல் அக்கினிக்கூத்து அரங்கேற்றிய போது பெரும் சர்ச்சைக்குள்ளானது. சிங்கப்பூரில் 18 வயதுக்குக் குறைந்தவர்கள் பார்க்கத் தடைவிதிக்கப்பட்ட முதல் தமிழ் நாடகம் இதுதான். நாடகத்தின் விசாரணைக் காட்சி வசனங்களில், கிறுக்குக் கதாபாத்திரத்தை விசாரிக்கும் காவல் துறையின் மொழிச் சித்ரவதைக்காக தமிழருக்கே உரித்தான கெட்ட வார்த்தைகளைப் பயன்படுத்தும்போது திட்டமிட்டே பார்வையாளர்களை ஏற்பாடு செய்திருந்த "தமிழ்ப் பண்பாட்டின்" காவல் தெய்வங்கள் சிலர் கலாட்டா செய்தனர். மற்ற பார்வையாளர்களையும் தூண்டிவிட்டு வெளிநடப்பு செய்ய வைத்தனர். பதிவு நாடகங்களைக் கொண்டு வந்து நாடகத்தைப் பதிவு செய்ய முயன்றனர். நாடகத்துக்கு தணிக்கைக் குழுவின் Restricted Artistic-(18 Years and above) 18 வயதுக்கு மேல் என்ற சலுகை வழங்கியிருந்ததை மறந்து சத்தம் போட்டனர். காவல் துறையினர் அழைக்கப்பட்டு பிறகு நாடகம் தொடர்ந்தது.

மறுநாள் ஆங்கில நாளிதழில் பார்வையாளர்களின் இருசாரார் கருத்துகள் வெளிவந்தன. பெரும்பாலான பார்வையாளர்கள், RA தரம் என்றதும், திரைப்படங்களுக்கு நிர்வாண காட்சிகளுக்காக வழங்கப்படும் RA தரம் என்ற எதிர்பார்ப்புடன் வந்ததால் நாடகத்தில் முத்தக் காட்சியோ நிர்வாணமோ இல்லாததால் ஏமாற்றத்திற்குள்ளாயினர். அதிலிருந்து அக்கினிக்கூத்தின் நாடகங்கள் ஆபாசமானவை என்ற கருத்தை தமிழ் வெகுஜன கலாசார அமைப்புகள் விதைக்கத் தொடங்கின. அக்கினிக்கூத்தின் இருப்பையே மறுதலிப்பவர்கள், எந்த நாடகத்தையும் பார்த்திராதவர்கள் அனைவரும் இணைந்து குழுவினருக்கு எதிரான பணிகளை முடுக்கிவிட்டனர்.

தமிழ் ஆசிரியர்கள், வானொலி, தொலைக்காட்சித் தயாரிப்பாளர்கள், சமூக சேவை ஆர்வலர்கள் என்று ஒரு கூட்டம், இளந்தலைமுறையினர் அக்கினிக்கூத்தை நெருங்காதிருக்க வாய்ஜாலங்களையும் மாய்மாலங்களையும் பயன்படுத்தித் தடுப்புச்சுவர் நிர்மாணித்துக் கொண்டிருக்கின்றனர். இளங்கோவன் நாடக இயக்கக் கலையில் பயிற்சிபெற வெளிநாடு சென்றதால் 1994இல் இருந்து 1996வரை அக்கினிக்கூத்து அமைதியானது.

அக்கினிக்கூத்தின் படைப்புகள் நவீனம் என்ற வார்ப்புக்குள் அடங்குவன. நவீன நாடகம் என்பது குடும்ப சமாச்சாரம், காதல், விவாகரத்து, போதைப் பழக்கம், மது, கற்பு, மதம், பண்பாடு போன்ற உள்ளடக்கத்தில் இருந்து வெகுதூரம் விலகி நிற்பது. நவீன நாடகம் உள்ளடக்க ரீதியிலும் உருவத்திலும் realism/ melodrama நைந்துபோன பாணியைப் பின்பற்றுவதில்லை. நவீன நாடகம், நேர்கோட்டு வடிவ (linear) கதை சொல்லும் பாணி - கதை மாந்தர் சார்ந்த தொடக்கம், உச்சம், வீழ்ச்சி, முடிவு, நாயகன்- வில்லன் மோதலும் சுபமான முடிவும், எல்லோரும் "ஜோரா" கதைட்டிவிட்டு வீட்டுக்கு சந்தோஷமாகப் போகக் கூடிய தீர்வுகளையும் வழங்குவதில்லை. நவீன நாடகம்; உடை, ஒப்பனை, அரங்க அமைப்பு, பொருட்கள், மேடை நிராகரிப்பு, ஒலி-ஒளி, நடிக அசைவுகள், நடிகனின் குரல் பயிற்சி, நடப்புப் பயிற்சி போன்றவற்றில் துல்லியமாகக் கவனம் செலுத்துகிறது.

நவீன நாடகச் செயல்பாடும் அரசியல் செயல்பாடும் தொடர்புடையவை. அரசியல் கருத்துத் தளங்களையும் ஆளும் வர்க்கத்தினரின் கருத்தமைவுகளையும் விசாரிக்கும் துணிச்சல் நவீன நாடகத்துக்கு உண்டு. நவீன நாடகம் என்பது நிறுவன எதிர்ப்பின் குறியீடாகவே புரிந்து கொள்ளப்பட்டிருக்கின்றது. பார்வையாளர் களுக்கும் நடிகர்களுக்கும் உள்ள நான்காம் சுவரை (Fourth wall) உடைத்து நெருக்கத்தை ஏற்படுத்துகிறது. ஓயிலாக்க பாணி நடப்பு (stylised acting) பற்றியும் நவீன நாடகம் அக்கறை கொண்டுள்ளது. மரபுக் கலைகளிலிருந்து சில அடிப்படைப் பயிற்சிகள் பெறுவதன் தேவையை உணர்ந்திருக்கிறது.

இதற்கு எதிர்மாறாக, melodrama அல்லது சிங்கப்பூரில் mamadrama (ஏனைய இனத்தவரால் சிங்கப்பூர் தமிழ் நாடகத்துக்கு வழங்கப்பட்டிருக்கும் இழுக்குச் சொல்) எனும் பார்சிய /சபா/ பாணித் தமிழ் நாடகம், நீண்ட அடுக்கு வசனங்களாலும் திரைச் சீலைகளாலும், 'கட்அவுட்' (cut-out)களாலும், தந்திரக் காட்சிக்கு மதிப்பளிக்கும் ஒளியமைப்புகளாலும், துண்டு துணுக்கு நகைச்சுவை உதிர்ப்புகளாலும், இடைவெளிகளையும் காட்சி மாற்றங்களையும் நிரப்பப் பயன்படும் இசையாலும் கல்வெட்டாகி விட்டது. இத்தகு நாடகங்களுக்கு எந்த அமைப்பையும் கேள்விக்குள்ளாக்கும் தைரியம் இல்லை. அவ்வப்போது கொஞ்சம் மேம்போக்கான விமர்சனங்களை வீசிவிட்டு திரும்பவும் எவ்வித மாற்றமும் இன்றி எல்லாவற்றையும் ஏற்றுக் கொள்வது இவற்றின் சித்தாந்தத் தளம்.

பொதுவாக சிங்கப்பூரில் எந்த நாடகத்துறை ஆர்வலருக்கும் முறையான பயிற்சியோ நிபுணத்துவமோ கிடையாது. தமிழ் திரைப்பட நடப்பின் பாதிப்பிலேயே இவர்களது காலம் ஓடுகிறது. இதில் ரவீந்திரன் நாடகக் குழு நடிகர்களும் அடங்குவர். ரவீந்திரன் நாடகக் குழுவினர் நவீன நாடகக் கோட்பாடுகளுக்கு எதிரான பின்னணியில் இயங்குபவர்கள். நிபுணத்துவம் இல்லாததாலும், தற்குறித்தனத்தாலும் அடிக்கடி பரீட்சார்த்தம், தெருக்கூத்து, வீதி நாடகம் என்ற அடைமொழிகளைத் தங்களின் படைப்புகளுக்கு முன் சேர்த்துக் கொள்கின்றனர். விளக்கம் கேட்டால் தெரியாது அல்லது தத்துப்பித்தென்று உளறுவர்.

1989இல் 'நாற்காலிக்காரர்', 1991இல் 'பிணம்' பின்னர் அக்கினிக்கூத்தின் முதல் நாடகமான 'மரபு' ஆகியவற்றில் நடத்த பிறகே, வட்ட அரசுக்கின் அனுபவமும் நவீன நாடகப் பரிச்சயமும் அவர்களுக்குக் கிடைத்தது. சும்மா கூடிப் பேசி சுகமாக சொறிந்து கொள்வதுதான் நாடகம். அதன் மூலம் சமூக சேவை செய்கிறோம் என்ற பிதற்றல்களில் திளைத்துக் கொண்டிருக்கின்றனர். பழைய நாடகக் குழுக்களின் தேய்ந்துபோன வடிவத்தில் இருந்து இவர்கள் விலகி வந்திருந்தாலும், உள்ளடக்கத்திலும் அவைக்காற்றும் முறையிலும் குழம்பிப்போய் எல்லாரையும் குழப்பிக் கொண்டிருக்கின்றனர். அதனால்தான், டிசம்பர் 1997இல் கூத்துப்பட்டறைக்குச் சென்றிருந்த ரவீந்திரன் நாடகக்குழு நடிகர் வடிவழகனால், சிங்கப்பூர் திரும்பியதும் தெருக்கூத்தின் நிபுணர் போல் பேட்டி கொடுக்க முடிகிறது. இதனைக் கண்டித்து ந.முத்துசாமி, சிங்கப்பூர் தமிழ்மரசு நாளிதழுக்கு கடிதம் அனுப்பியிருந்தார். அக்கடிதத்தில் இரு வாரத்திற்கும் குறைவாக பார்வையாளராக வந்து ஓரிரு அடிப்படை உடற் பயிற்சிகள் பெற்றுவிட்டால் எல்லாம் தெரிந்துவிட்டது என்று ஆகாது என்ற எச்சரிக்கை ஒலித்தது.

ரவீந்திரன் நாடகக் குழுவும் அக்கினிக்கூத்தும் தங்கள் கொள்கையிலும் நடவடிக்கைகளிலும் முரண்பட்டே இருக்கின்றனர். வேஷம் போடும் தமிழ் சமூகத்துக்கு முரணான அமைப்பாக அக்கினிக்கூத்தை தமிழ் தகவல் சாதனங்கள் கொள்கின்றன. அக்கினிக்கூத்து தன் நடவடிக்கைகளை விளம்பரப்படுத்த ஆங்கிலப் பத்திரிக்கையை மட்டுமே நம்பியுள்ளது. அதே சாதனங்கள் பாரம்பரிய தமிழ் கலாசார நன்னெறிகளின் பிரதிநிதிகளாகவும் பாதுகாவலர்களாகவும் ரவீந்திரன் நாடகக் குழுவை போற்றி வருகின்றன. நாடகம் வழி சமூக சேவை

நவீன நாடகச் செயல்பாடும் அரசியல் செயல்பாடும் தொடர்புடையவை. அரசியல் கருத்துத் தளங்களையும் ஆளும் வர்க்கத்தினரின் கருத்தமைவுகளையும் விசாரிக்கும் துணிச்சல் நவீன நாடகத்துக்கு உண்டு. நவீன நாடகம் என்பது நிறுவன எதிர்ப்பின் குறியீடாகவே புரிந்து கொள்ளப்பட்டிருக்கின்றது.

ஒரு நிகழ்கலையாக  
நாடகத்தின் உள்ளூயிர்  
வடிவம் என்பது  
வாழ்வின்  
மகிழ்ச்சியையும்  
வலிகளையும்  
பரிமாறிக்கொள்வதாகவும்  
வெளிப்படுத்துவதாகவும்  
இருக்க வேண்டும்.  
ஆனால் படைப்பின் தரம்,  
படைப்பாளரின்  
அறிவாற்றல்,  
கலைத்திறம்,  
நிபுணத்துவத்தைப்  
பொறுத்துதான் இருக்கும்.

என்பதே இக்குழுவின் முழக்கம். எனவே அரசாங்கத்தால் அமைக்கப்பட்ட சுய உதவி அமைப்பான சிங்கப்பூர் இந்தியர் மேம்பாட்டுச் சங்கம், தமிழர்களின் சமூக பிரச்சனைகளைப் பற்றி நாடகம் - உரையாடல் நிகழ்ச்சிகளை நடத்த ரவீந்திரன் நாடகக் குழுவுக்கு தகவல்களை வழங்கி ஆதரவு அளிக்கிறது.

இதில் நம்பமுடியாதது என்னவென்றால் ரவீந்திரன் குழுவைச் சேர்ந்த நடிகர்களோ அல்லது கலந்துரையாடலுக்கு அழைக்கப்படும் மனோவியல் நிபுணர்களோ, அதிகாரிகளோ பயிற்சி பெற்றவர்கள் அல்லர். இதனால் நாடகம் என்ற போர்வையில் சமூகப் பிரச்சனைகளுக்குத் தீர்வு காண்பதுபோல் ஒரு விபரீதம் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கிறது.

சிங்கப்பூரின் நான்கு அதிகாரத்துவ மொழிகளில் ஒன்று தமிழ்மொழி. ஏறக்குறை 1,30,000 பேர் தமிழ் சிறுபான்மை சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்கள். தமிழ் ஆசிரியராகவோ அல்லது மொழி பெயர்ப்பாளராகவோ, தொலைக்காட்சி/வானொலி தயாரிப்பாளராகவோ அல்லது தமிழ்ப் பத்திரிகையில் செய்தியாளராகவோ ஆனால் ஒழிய தமிழால் பிழைப்பு நடத்த முடியாது. கல்வித்துறையில் தொடக்கநிலை ஒன்று முதல் பல்கலைக்கழக புகழுக வகுப்புவரை தாய் மொழியாக தமிழ் கட்டாயப்பாடமாகக் கற்பிக்கப்படுகிறது. பல்கலைக்கழகத்தில் சீனம்(மாண்டரின்), மலாய், ஜப்பானிய மொழி, ஐரோப்பிய மொழிகள் இருக்கின்ற போதும் தமிழ் மொழி இல்லை. ஏனைய சமூகங்களைப் போலவே தமிழ் சமூகமும் சமகால வளர்ச்சியினால் சவால்களையும் பாதிப்புகளையும் மனத்தளர்ச்சியையும் சந்திக்க வேண்டியுள்ளது. தமிழ் சமூகத்தின் நிலைப்பாட்டை உறுதிப்படுத்த நாட்டின் பொருளாதார வளமும் சமூக - அரசியல் பாதுகாப்பும் உதவுகிறது. சிறுபான்மையினமாக இருப்பதால் உள்ளூக்குள் இருக்கும் அளவுக்குமீறிய பயத்தையும் நம்பிக்கையின்மையையும் அரசாங்கம், அரசாங்கத் தலைவர்கள்மேல் காட்டும் பற்றாகவும் நன்றியாகவும் தங்கள் இலக்கியப் படைப்புகளிலும் நிகழ்கலைகளிலும் வெளிப்படுத்துகிறார்கள். தமிழ் கலைஞர்கள் தங்கள் உண்மையான நிலையை, சிங்கப்பூர் அடையாளத்தைத் தேடுவதற்கு மொழி, இனம், கலாச்சாரம், அரசியல் உரிமைகள், வரலாறு போன்ற கூறுகளின் பரிமாற்றங்கள் - மோதல்களை தங்கள் படைப்புகளில் வெளிப்படுத்தப் பயப்படுகிறார்கள்.

ஒரு நிகழ்கலையாக நாடகத்தின் உள்ளூயிர் வடிவம் என்பது வாழ்வின் மகிழ்ச்சியையும் வலிகளையும் பரிமாறிக்கொள்வதாகவும் வெளிப்படுத்துவதாகவும் இருக்க வேண்டும். ஆனால் படைப்பின் தரம், படைப்பாளரின் அறிவாற்றல், கலைத்திறம், நிபுணத்துவத்தைப் பொறுத்துதான் இருக்கும். சிங்கப்பூர் தமிழ் கலைஞர்களிடம் விமர்சன உணர்வு குறைவாகவே இருப்பதோடு, உள்ளொளித் தேடலோ, சுயசிந்தனையோ இல்லாது இருப்பதால் அவர்களின் வெளிப்பாடு தேங்கிவிட்டது. சிங்கப்பூர் தமிழ் மேடைக்கலைஞர்கள் பாரம்பரிய அல்லது நவீன நாடக அரசங்கின் குறியீடுகள், ஒளியமைப்பு, ஒலியமைப்பு, ஒப்பனை, அலங்காரங்களை முழுமையாக புரிந்துகொள்ளவில்லை. இன்றும் மேலோட்டமான சபா நாடக சிந்தனையே தமிழ் மேடையை ஆக்கிரமித்திருக்கிறது. இதனால் நாடகப் படைப்பு - நடிப்பு என்பது நீளமான அறிவுரை வசனங்களும் முகத்தில் உணர்ச்சிகளை அத்தீமாக வெளிப்படுத்துவதுமாகவே அமைந்து விட்டது. இல்லாவிட்டால் தமிழ் சினிமாவை பிரதிபலிப்பதாக இருக்கிறது. நாடகப் படைப்பின் அடிப்படைகள் கருத்தில் கொள்ளப்படுவதில்லை. மற்ற மொழி நாடக வளர்ச்சியைக் கண்டு இரசனையை வளர்த்துக் கொள்வதுமில்லை.

சிங்கப்பூர் தமிழ் நாடகங்கள், வட்டார - தேசிய அடையாளத்தைப் பெறவேண்டுமானால், தங்கள் சுய கலாசார, பாரம்பரிய கலைவடிவங்களுடன் தொடர்ச்சியான ஊடுருவலை ஏற்படுத்தி, மேடைவடிவங்கள், பாத்திரங்கள், உயிரோட்டம் குறித்த நவ நாடகத்தன்மைகளைப் பெற வேண்டும். புராதன

ஏப்ரல் 18-1998 சிட்னி  
(ஆஸ்திரேலியா) நகரில்  
நடைபெற்ற  
புலம்பெயர்ந்த  
நாடுகளில், தமிழ்  
அரங்கக் கலைகள் என்ற  
கருத்தரங்கில் படித்த  
கட்டுரை.  
இக்கட்டுரையை சிட்னி  
தமிழ் அரங்கக்கலைகள் +  
இலக்கியப் பவர்  
வெளியிட்டிருந்த  
தொகுப்பிலிருந்து எடுத்து  
வெளியிடுகிறோம்.  
அவ்வமைப்புக்கு நன்றி.

கலைவடிவத் தேடலும் நவீன மேடைக்கு, ஒரு மொழி மரபைத் தேடுவதாகவும் இரண்டுக்கும் இடையிலான தனிச்சிறப்பைக் காண்பதாகவும் அமையும். ஆனால் தமிழ் நாடகத் திறன்களை பயிற்றுவிப்பதற்கான இலக்கியமோ பயிற்சி முறைகளோ இன்றுவரை இல்லை/ வகுக்கப்படவில்லை. தமிழ்நாட்டில் இருக்கும் தமிழ் மேடைக்கலை நிபுணர்களும் மேற்கத்திய மேடைத் திறன்களைத்தான் பயன்படுத்துகிறார்கள். மேடை நாடகம் ஒரு பொழுதுபோக்கு அம்சமாகவே, அமெச்சூர் கலைஞர்களுக்கு மட்டுமே பொருந்துவதாக இருக்கும் சிங்கப்பூரில், தமிழ் நாடகத்துறையில் பயிற்சி பெற்ற நிபுணர்கள் எவரும் இல்லை, பயிற்சி பெற்று முழுநேரக் கலைஞனாக ஜீவிக்கும் குழுவும் இல்லை. எனினும் நாடகத்துறையில் முறையான பயிற்சி பெற்ற இளங்கோவன், தமிழ் நாடகத்துக்கு ஒரு தரத்தை ஏற்படுத்தி வருகிறார் என்பதைக் குறிப்பிடவேண்டும்.

பொதுவாகவே சிங்கப்பூர் தமிழ் மேடைக்கலை சிங்கப்பூர் தமிழனின் நிஜங்களை பிரதிபலிப்பதாக இல்லை. வரலாறு, கலாசாரம், மொழி, கல்வி, சமயம், கலைத் திறம், சமூக-அரசியல் நிலை எதனையுமே விமர்சிப்பதே இல்லை, பிரபலமான தமிழ் சினிமா கலாசாரத்தில் மூழ்கியிருக்கும் தமிழர்களுக்கு சமூக விழிப்புணர்வைத் தூண்டுவதாகவும் இல்லை.

இப்படி, தற்குறிகளின் கொலுவுக்கு நாளைபைப் பற்றிய பயங்களோடு தாலாட்டுப் பாடிக்கொண்டிருக்கும் சிங்கப்பூர் தமிழ் படைப்பாளிகளும் அவர்களுக்குச் சாமரம் வீசிக்கொண்டிருக்கும் தமிழ் அமைப்புகளும் இருக்கும் வரை தென்கிழக்காசியாவில் தமிழனின் குரல் அமுக்கப்பட்டுக்கொண்டேதான் இருக்கும்.



ஜனடாடி 1992

# சிலப்பதிகாரம் கூறும் மூவகை எழினி

இளைய பத்மநாதன்

## அறிமுகம்

அரங்கில் திரையின் இடம்  
குறித்த விவாதத்தை  
முன்வைக்கும் கட்டுரை

தற்கால நாடகத் தமிழ் ஆக்கத்தில் சிலப்பதிகார அரங்கத் திறம் அறிதல் வேண்டற்பாலது. ஆனால், பல விடயங்கள் இன்றுவரை முழுமையாக விளங்கிக்கொள்ள முடியாதுள்ளன. முன்னைய உரையாசிரியர்களும் இன்றைய ஆய்வாளர்களும் அவற்றைச் சரியாகப் புரிந்து உரை செய்துள்ளார்களா என்கிற சந்தேகம் எழுகிறது. அரங்கில் நாடகத் தமிழ் காணவிழையும் ஓர் அரங்கியலாளருக்கு (Theatrolgist) பல வேளைகளில் சிலப்பதிகாரச் செய்திகளுக்குக் கூறப்பட்ட விளக்கங்கள் குழப்பமாகவே உள்ளன. அவற்றில் மூவகை எழினி பற்றித் தரப்பட்ட விளக்கங்களும் அடங்கும்.

## மூலமும் உரையும்

- 1-1 சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்று காதையில் அரங்கினமைதி கூறுமிடத்து: கொ(ஓ)ருமுக வெழினியும் பொருமுக வெழினியும் கரந்துவர லெழினியும் புரிந்துடன் வகுத்தாங் (3:109-110)  
என மிகச்சுருக்கமாக மூவகை எழினி பற்றி இரண்டே அடிகளில் கூறப்பட்டுள்ளது. அதற்கு உரை வகுக்கையில், அரும்பதவுரையாசிரியர்:  
இடத்தூணினிலையிடத்து ஒருமுகவெழினியும் இரண்டு வலத்தூணினிலையிடத்துப் பொருமுகவெழினியும் மேற் கரந்துவரலெழினியுமாகச் செயற்பாட்டுடனே வகுத்தென்றவாறு (1950 ப.71)  
எனக் கூறி அமைகிறார்.  
இடத்தூணிலையிடத்தே உருவுதிரையாக ஒருமுகவெழினியும் இரண்டு வலத்தூணியிடத்தும் உருவுதிரையாகப் பொருமுகவெழினியும் மேற்கட்டுத்திரையாகக் கரந்துவரலெழினியும் செயற்பாட்டுடனே வகுத்தென்க (ப.115)

எழினி பற்றிக்  
கூறும்போது  
உரையாசிரியர்கள்,  
இரண்டு வலத்  
தூணிலையிடத்து  
பொருமுகவெழினியையும்,  
இடத்தூணிலையிடத்து  
ஒரு முகவெழினியையும்  
இணைத்துக் கூறியுள்ளார்.  
ஆனால் மூலத்தில் இவ்  
வகையில் எழினிகள்  
இணைத்துக்  
குறிக்கப்படவில்லை.  
உரையாசிரியர்கள் இவ்  
இணைப்பை எங்கு  
பெற்றார்கள்  
என்பதற்கான  
சான்றுகளும்  
தரப்படவில்லை.

என அடியார்க்குநல்லாரும், அரும்பதவுரையாசிரியர் கூறியதற்கு மேலாக, ஒருமுகவெழினியும் பொருமுகவெழினியும் உருவுதிரை என்றும் கருந்து வரலெழினி மேற்கட்டுத்திரை என்றும் விளக்கிக் கூறுகிறார்,

1-2 அரங்கேற்று காதையில் அரங்கினமைதி கூறியவிடத்தினன்றி வேறு எங்கும் சிலப்பதிகாரம் மூவகை எழினி பற்றிப் பேசவில்லை. ஆனால் உரையாசிரியர்கள் இருவரும், மூவகை எழினி பற்றிய தமது கருத்தை ஆங்காங்கு கூறிவைத்துள்ளார்கள். அரங்கிலே புகுந்து ஆடுகின்ற இயல்பு கூறுமிடத்து:

வலக்கான் முன்மிதித் தேறி யரங்கத்து  
வலத்துண் சேர்தல் வழக்கெனப் பொருந்தி  
இந்நெறி வகையா விடத்துண் சேர்ந்த  
தொன்னெறி யியற்கைத் தோரிய மகளிரும் (3: 131-134)

என வருகின்ற பாடல் அடிகளுக்கு, இரு உரையாசிரியர்களும்:

நாடகக்கணிகையாகிய அரங்கேறுகின்ற மாதவி அரங்கத்திலே வலக்கால் முற்படவிட்டேறிப் பொருமுகவெழினிக்கு நிலையிடமான வலப்பக்கத்துத் தூணிடைத்தே சேர்தல் வழக்கென்னுமிடத்தாலே சேர்ந்தென்றவாறு (ப. 73)

மாதவி வந்தேறி நின்றபடி இடத்தூணிலையாகிய ஒருமுக வெழினியிடம் பற்றிய பழைய நெறியியற்கையினையுடைய தோரியமடந்தை முதலாயினாரு மென்றவாறு (ப.118)

என ஒரே கருத்துப்பட உரை வகுக்கின்றார்கள்.

மேலும், இதே கருத்துப்பட ஊர்காண் காதையில், 'வாரம் பாடுந் தோரிய மடந்தையும்' (14: 155), என்பதற்கு 'இவள் ஆடி முதிர்ந்தபின்பு பாடன்களாய் ஆடன்களிரர் காலுக்கு ஒற்றறுத்துப் பாடுங்கால் இடத்தூண் சேர்ந்தியலுமவள்' (ப.379), என அடியார்க்குநல்லார் உரை விரிக்கின்றார்.

1-3 எழினி பற்றிக் கூறும்போது உரையாசிரியர்கள், இரண்டு வலத் தூணிலையிடத்து பொருமுகவெழினியையும், இடத்தூணிலையிடத்து ஒரு முகவெழினியையும் இணைத்துக் கூறியுள்ளார். ஆனால் மூலத்தில் இவ் வகையில் எழினிகள் இணைத்துக் குறிக்கப்படவில்லை. உரையாசிரியர்கள் இவ் இணைப்பை எங்கு பெற்றார்கள் என்பதற்கான சான்றுகளும் தரப்படவில்லை. பொருமுகவெழினிக்கு வலத்தூண்களும் ஒரு முகவெழினிக்கு இடத்தூணும் நிலையிடமானதன் காரணம் என்ன? இரண்டு வலத்தூண்களும் ஒன்றன்பின் ஒன்றா அல்லது அக்கம்பக்கமா? உருவுதிரை அரங்கிற்குக் குறுக்காக இழுக்கப்பட்டதா? மேற்கட்டுத்திரையும் 'செயற்பாட்டுடன்' வகுக்கப்பட்டுள்ளது. திரைகள் எங்ஙனம், எவ்வேளை, எவ்வாறு பயன்படுத்தப்பட்டன? மூவகை எழினிகளின் இயக்கம், பண்பு (வண்ணம், வடிவு, அளவு, தன்மை) பயன் ஆகியன பற்றித் தெளிவான விளக்கம் வேண்டும். தெளிவான விளக்கம் இல்லாமல் அரங்கில் 'புரிந்துடன் வகுக்க' முடியாது.

1-4 இங்கு கிடைக்கும் பயனுடைச்செய்தி, அரங்கின் 'இடம், வலம்' பிரிவினை பற்றியதே. நவீன மேலத்தேய மரபில் நடிகரை மையப்படுத்தியே அரங்கு வகுக்கப்படுகின்றது. இன்று உலகெங்கும் அரங்கங்களால் இவ்வகை அரங்கப் பிரிவினையே ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. ஆனால், சிலப்பதிகாரச் செய்திப்படி பார்வையாளர் பக்கம் சார்ந்தே அரங்கு பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. 'அரங்கத்து வலத்தூண்' இன்றைய பார்வையில் அரங்கின் இடப்பக்கமாகும். இடப்பக்கமாக வந்து 'வலக்கால் முன் மிதித்து' அரங்கில் தோன்றும்போதுதான், மரபிற்கு ஏற்ப முன் நோக்கித் தோன்றமுடியும்.

இதுவே இன்றுவரை பாரம்பரிய இசை நாடகங்களிலும் வழங்கும் முறையாகும். பிற்பாட்டுக்காரர்களும் வாத்தியக்காரர்களும் அரங்கின் வலப்புறம் சேர்வது இன்றும் காணக்கூடியதாக உள்ளது. பரதநாட்டியக் கச்சேரிகளிலும் நட்டுவாங்கம் செய்பவர் முதலாயினோர் இம்முறையிலேயே அமர்கிறார்கள்.

## 2 எழினி சொற்பொருள்

2-1 எழினி என்ற சொல் தமிழ் இலக்கியத்தில் பலபட வந்துள்ளது. எழினி என்ற பெயரில் பல மன்னர்கள் சங்க இலக்கியங்களில் பாடப்பட்டோர் பெயர்வரிசையில் உள்ளனர் (பாட்டும் தொகையும் ப.23).

2-2 பொதுவாகத் திரைமறைப்பைக் குறிக்கும் சொல்லாகவும்:  
தோடுகொண் மருங்கிற் சூழ்தர வெழினியும் (சிலப். 6: 158)  
ஓவிய வெழினி சூழவுடன் போக்கி (6: 169)  
எலியிர்ப் போர்வைத் தெழினி வாங்கினார் (சீவக. பா. 2471)

2-3 வாத்தியக் கருவிகளின் போர்வையைக் குறிக்கும் சொல்லாகவும்:  
தடங்கணாள் பணியினாற் றானவ் வீணை யொன்றினை  
நெடுங்கணாளெழினியை நீக்கி யுய்த்து நீட்டினாள்  
(பா. 716)

2-4 எழினி, பெயராகவும் மறைப்பாகவும் உறையாகவும் பயன்படுத்தப் பட்டிருந்தாலும், அரங்கின் எழினி தனித்துவமானது. அது மூவகைத்து.  
'முன்னிய வெழினிதான் மூன்று வகைப்படும்'  
என்றார் மதிவாணனார்,

'அரிதரங்கிற்  
செய்தெழினி மூன்றமைத்துச் சித்திரத்தாற் பூதரையும்  
எய்த வெழுதி யியற்று'

என்றார் பரதசேனாபதியாரும் (சிலப். 1950 ப.115),

என அடியார்க்கு நல்லார் மேற்கோள் காட்டுகிறார். 'தானை' என்ற சொல்லுக்கு நச்சினார்க்கினியர் உரை விரிக்கையில்:

வழுவில் கேள்வி நன்னூ லுணர்ந்தோர்  
எழினி தானே மூன்றென மொழிப  
அவைதாம்,  
ஒருமுகவெழினியும்  
பொருமுகவெழினியும்  
கரந்துவரவெழினியுமென  
மூவகையே (சீவக. 1949 ப.333-335).

என, சிலப்பதிகாரம் குறிக்கும் மூவகை எழினியையும் கூறுகிறார்.

2-5 'புரிந்துடன் வகுக்கப்பட்ட' எழினியின் இயக்கம் பற்றிய இலக்கியச் செய்திகள் சில:

ஏதமொன் நின்றிப் பூம்பட் டெந்திர வெழினி வீழ்த்தார்  
(சீவக.பா. 740)

பூம்பட் டெந்திர வெழினி வாங்கி (பா. 838)

எந்திரவில், எந்திரக்கிணறு, எந்திரவாவி போன்றவை எந்திரத்தால் இயக்கப்பட்ட செய்திகளையும் தமிழ்க் காப்பியங்களில் காணலாம். எனவே, ஏதோ ஒரு வகை தொழில் நுட்பம் அன்று பயன்பாட்டில் இருந்திருக்கிறது

என்பதை அறியலாம். ஆனால், அன்றைய சூத்திரங்களின் முழுமையை இலக்கியங்களில் அறிய முடியவில்லை. எழினியும் எந்திர நுட்பத்துடன் இயக்கப்பட்டுள்ளது. அதில் நூலும் வளையமும் சக்கரமும் பயன்பட்டிருக்கலாம்.

2-6 எந்திரத்தால் இயக்கப்பட்ட செய்தியைக் கருத்தில் கொண்டு, ஒருமுகவெழினி - ஒரு பக்கத்திற்கு இழுக்கப்படும் உருவுதிரை என்றும், பொருமுகவெழினி - இருபக்கத்திலிருந்தும் மத்தியில் பொருந்த இழுக்கப்படும் உருவுதிரை என்றும், கரந்துவரலெழினி- மேலிருந்து இறக்கப்படும் திரை என்றும் கருத வாய்ப்பு உள்ளது. இவ்வாறே இன்றுவரை நாடகமேடைகளில் திரைகள் இயக்கப்படுகின்றன. ஆகவே, மூவகை எழினியையும் படச்சட்டமேடைக் கட்டுமானத்துள்ளே வைத்து பெயருக்கு ஏற்ப பொருத்திப்பார்க்கத் தோன்றுகிறது.

2-7 இலக்கியச் சான்றுகள் இக்கருத்துக்கு மாறாக உள்ளன. மூவகை எழினியும் இயங்கு முறையாலோ அல்லது கட்டுமானத்தாலே வகைப்படுத்தப்படவில்லை. அவற்றின் பண்பாலும் பயனாலும் வகைப்பெயர் பெறுகின்றன.

### 3 ஒருமுக எழினி

3-1 இதனை அறிமுகத் திரை எனக் கொள்ளலாம். அதற்கான தரவுகளைப் பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் காணலாம். சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்று காதையில் அரங்கிலே புகுந்து ஆடுகின்ற இயல்பு கூறுமிடத்து:

வந்த முறையின் வழிமுறை வழாமல்

அந்தரக் கொட்டுட னடங்கிய பின்னர் (3: 146-147)

என வரும் அடிகளில் 'அந்தரக் கொட்டு' என்பதற்கு, 'அந்தரக்கொட்டென்றும் முகமென்றும் ஒத்தென்றும் இதற்குப் பெயர்', என அரும்பதவுரையாசிரியர் உரை கூறுகிறார். மேலும், 'இந்த ஒத்து ஆடிய பின்னரல்லது உருவுகாட்டுகை வழக்கல்லவென்றவாறு', என்றும் விரித்துக் கூறுகிறார் (ப.75). இதே கருத்தை அவ்வாறே அடியார்க்குநல்லாரும் உரைக்கின்றார் (ப.119). இரு உரையாசிரியர்களும்:

“முகமா டுதறிரி யோகப் பொருட்டே”

என்பதனாற் காண்க (ப.75, 119)

என மேற்கோள் காட்டுகிறார்கள். இங்கு இரு செய்திகள் உள்ளன. ஒரு பாத்திரம் முதன்முறையாக அரங்கிலே தோற்றம் காட்டுதல் 'முகமாடுதல்' என வழங்கப்பட்டது. முகமாடுதல் எதன் பொருட்டு என்பதும் கூறப்படுகிறது. அதாவது, 'திரியோகப் பொருட்டே' மூன்று யோகங்களுக்கும் ஆடலுக்கும் உள்ள உறவு சுட்டிக்காட்டப்படுகிறது. இது அரங்கர்களும் (Theatrists) அரங்கியலாளர்களும் (Theatrologists) கவனிக்கவேண்டிய மிக முக்கியமான செய்தியாகும். இது நடிசுர் பயிற்சியில் மேலும் அறியவேண்டிய ஒன்றாகும். இங்கு முகமாடுதலுக்கும் எழினிக்கும் உள்ள உறவை மட்டும் கவனிப்போம்.

3-2 முகமாடுதலை விளக்கமாகச் சீவகசிந்தாமணியில் காணலாம்:

தோற்பொலி முழவும் யாமுந்

துளையயில் குழுலு மேங்கக்

காற்கொசி கொம்பு போலப்

போந்துகைத் தலங்கள் காட்டி

மேற்பட வெருவி நோக்கித்

தானையை விட்டிட் டொல்கித்

தோற்றினான் முகங்செய் கோலந்

துளக்கினான் மனத்தை யெல்லாம் (பா. 675)

எந்திரத்தால்  
இயக்கப்பட்ட  
செய்தியைக் கருத்தில்  
கொண்டு,  
ஒருமுகவெழினி - ஒரு  
பக்கத்திற்கு  
இழுக்கப்படும்  
உருவுதிரை என்றும்,  
பொருமுகவெழினி -  
இருபக்கத்திலிருந்தும்  
மத்தியில் பொருந்த  
இழுக்கப்படும்  
உருவுதிரை என்றும்,  
கரந்துவரலெழினி-  
மேலிருந்து இறக்கப்படும்  
திரை என்றும் கருத  
வாய்ப்பு உள்ளது.



இப் பாடலில் உள்ள சில அரும்பதங்களுக்கு விளக்கவுரை கூறப்பட்டுள்ளது (1949 ப.333-335):

கைத்தலங்கள் காட்டி - அரங்கிலேறிய நாடகமகளிர் முதன்முறை  
கையைக் காட்டல்.

தானையை விட்டிட்டு - தானை என்றது இங்கே திரைச்சீலை.

முகங்செய் கோலம் - கூத்துக்கு முகமாகிய தோற்றம்.

வகைதெரி மாக்கட்கு வட்டணை காட்டி

ஆடல் புணர்க்கு மரங்கியன் மகளிரிற் (மணி. 7: 43-44)

வட்டணை காட்டி - கமலவர்த்தனையைக் காட்டி, கமலவர்த்தனையாவது கைத்தலங்காட்டல். இது தாமரைமலர் போன்ற நிலையை யுடைமையின் இப் பெயர் பெற்றது (1998 ப.88, 435).

3-3 இதுவரை பெறப்பட்ட தரவுகளைச் சேர்த்து நோக்கினால், ஒரு பாத்திரம் முதன்முறை அரங்கில் தோன்றுவதில் ஒரு ஒழுங்கு இருப்பதைக் காணலாம்: வலக்கால் முன் மிதித்து ஏறி, அரங்கின் வலப் புறத்தால் (இன்றைய பார்வையில் இடப் புறம்) உட்புகுந்து, தூணுக்குப் பின் நின்று துதி பாடி, அரங்கில் திரைக்குப் பின் வந்து மண்டிலம் ஆடி, கமலவர்த்தனை காட்டி, முகம் காட்டி, திரையை விலக்கி, முழுவந் காட்டி, ஆடல் தொடர்கிறது. இதுவே முகமாடுதல். முகமாடுதலுக்குப் பயன்படும் திரையே ஒருமுக எழினி.

3-4 ஒருமுக எழினி பிடித்து முகமாடும் முறைமை தமிழ்நாட்டில் தெருக்கூத்து, மேலத்தூர் பாகவதேமேளா (குறிப்பாகப் புரதான பெண் பாத்திரப் பிரவேசம்), கேரளாவில் கதகளி (திரைநோக்கு - பல வர்ணங்களாலான பிரத்தியேகமான அழகிய திரைச்சீலை பிடிக்கப்படுகிறது), போன்ற பாரம்பரிய நாடகங்களில் இன்றுவரை தொடர்வதைக் காணலாம். பல நவீன தமிழ் நாடகங்களிலும் இவ்வாறு அரங்காக்கத்தில் திரை பயன்படுத்தப்படுகிறது.

3-5 ஒருமுக எழினி பாத்திர அறிமுகத்துக்கு மட்டுமல்லாது ஆடல் அமைப்பிலும் புணர்க்கப்பட்டுள்ளது.

படைவீழ்த் தவுணர் பையு ளெய்தக்

குடைவீழ்த் தவர்மு னாடிய குடையும் (சிலப். 6: 52 -53)

அவுணர் தாம் போர் செய்தற்கு எடுத்த படைக்கலங்களைப் போரிற்கு ஆற்றாது போகட்டு

வருத்தமுற்றவளவிலே முற்கூறிய முருகன் தன் குடையை முன்னே சாய்த்து அதுவே

ஒருமுகவெழினியாக நின்றாடிய குடைக்கூத்தும்  
(1950 ப.191)

என, பதினொருவகை ஆடல்களில் ஒன்றாகிய 'குடைக்கூத்தில்' குடை ஒருமுக எழினியாகப் பயன்பட்ட செய்தியை அடியார்க்குநல்லார் உரையில் கூறுகின்றார். இச் செய்தியை அவர் எங்கு பெற்றாரோ, ஆனால் ஆடல் அமைப்பில் பொருத்தமாக உள்ளது. மேலும், ஒருமுக எழினி கட்டுமானத்தால் அல்ல பயன்பாட்டாலேயே பெயர் பெறுகிறது என்பதற்கு விளக்கம் தருவதாகவும் உள்ளது.

3-6 தெருக்கூத்தில் துரோபதை துகில் உரியப்படும் காட்சியில் திரை பயன்படும் முறையையும் கவனிக்கலாம். இருவர் கைப்பிடித்திரையைப் பிடித்து நிற்க, துரோபதை திரைக்குப் பின்னால் தலையும் பாதமும் தோன்ற தலைக்குமேல்

கைகூப்பிப் பாடித் துதித்துச் சுற்ற, திரைக்குக் கீழால் விடப்படும் இணைக்கப்பட்ட பல சேலைத் தொடர்களைத் துச்சாதனன் திரைக்கு முன்னால் நின்று பற்றி இழுக்க, துகில் உரியும் படலம் தொடர்கிறது. கதையின்படி இக்காட்சியில் துரோபதை மறைந்து நிற்கவேண்டிய அவசியம் இல்லை. ஆனால், இங்கு திரை, துகில் உரிதற்கு ஓர் அரங்க உத்தியாகப் பயன்படுகிறது. ஒருமுக எழினியின் தோற்றப்பாடு இதில் வடிவம் பெறுவதைக் காணலாம்.

#### 4 பொருமுக எழினி

4-1 பொருமுக எழினி பற்றிய இலக்கியச் சான்று மிகவும் தெளிவாக உள்ளது. இதில் கண்டுகூட்டிப் பொருள் கொள்ளவேண்டிய அவசியம் ஏற்படவில்லை. பொருமுக எழினி பற்றிய தெளிவான தரவுகளே, பொதுவாக, எழினி பற்றிய தேடலைத் தூண்டியது. இந்நாள்வரை மூவகை எழினி பற்றிக் கூறப்பட்டவைகளை மீளாய்வு செய்யவேண்டிய எண்ணத்தை ஏற்படுத்தியது.

4-2 மணிமேகலையில் பொருமுக எழினி பற்றி மிகத் தெளிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. மணிமேகலை உதயகுமாரனுக்கு அஞ்சி பளிங்கறை புருந்துவிடுகிறாள்.

இளங்கோன் கண்ட விளம்பொற் பூங்கொடி  
விளங்கொளி மேனி விண்ணவர் வியப்பப்  
பொருமுகப் பளிங்கி னெழினி வீழ்த்துத்  
திருவின் செய்யோ ளாடிய பாவையின்  
விரைமல ரைங்கணை மீன விலோதனத்  
துருவி லாளனொ டுருவம் பெயர்ப்ப  
வோவிய னுள்ளத் துள்ளியது வியப்போன்  
காவியங் கண்ணி யாகுத றெளிந்து  
தாமொளி மண்டபந் தன்கையிற் றடைஇச்  
சூழ்வோன் சுதமதி தன்முக நோக்கிச்  
சித்திரக் கைவினை திசைதொறுஞ் செறிந்தன  
வெத்திறத் தாணின் னிளங்கொடி யுரையெனக் (5: 1-12)

பதினொருவகை ஆடல்களில் ஒன்றாகிய 'பாவைக் கூத்தில்' 'இலக்குமி பொருமுகப் பளிங்கி னெழினி வீழ்த்தி' ஆடிய செய்தி கிடைக்கிறது.

4-3 'சித்திரக் கைவினை திசைதொறுஞ் செறிந்தன', என்பதனால் பொருமுக எழினிக்கு உள்ளே உள்ளவர் புறத்தே சித்திரம் போலத் தோற்றுக்கிரார்.

பளிங்குபுறத் தெறிந்த பவளப் பாவை (4: 124, 18:78)

மேவிய பளிங்கின் விருந்திற் பாவையிஃ

தோவியச் செய்தியென் றொழிவேன் முன்னர்க் (18: 66 - 67)

என்பதனாலும் அறியலாம்.

4-4 மேலும், சிலப்பதிகாரத்தில் உருப்பசி வரலாறு கூறுமிடத்து அடியார்க்குநல்லார் உரையில் மேற்கோள் காட்டிய பாடலில் வரும்:

பொருமுக வெழினியிற் புறந்திகழ் தோற்றம்

யாவரும் விழையும் பாவனை யாகலின் (1950 ப.186)

என்ற செய்தியும் பொருமுக எழினியின் பண்புப்பற்றித் தெளிவுபடுத்துகின்றது. பொருமுக எழினி 'அடுத்தது காட்டும் பளிங்கு போன்றது'. இது அதன் பண்பால் பெற்ற பெயர்.

அடுத்தது காட்டும் பளிங்குபோல் நெஞ்சம்

கடுத்தது காட்டும் முகம் (குறள் 706)

என்ற திருக்குறளில் பளிங்கு விளக்கம் பெறுகிறது. நெஞ்சத்தினுள்ளே உள்ளதை முகத்தில் வெளியே காட்டுவதற்கு உதாரணமாகிறது. இவ்விடத்து முன்னே உள்ளதை அப்படியே காட்டும் முகம்பார்க்கும் கண்ணாடி அல்ல பளிங்கு. அடுத்தது காட்டும் என்பதால் உள்ளே உள்ளதை வெளியில் உள்ளோர்க்கும், வெளியில் உள்ளதை உள்ளே உள்ளோர்க்கும், சார்ந்ததைக் காட்டும் எனப் பொருள்படும்.

4 - 5 பொருமுக எழினியின் பளிங்குத் தன்மையால் எழினிக்கு உள்ளே அரங்கில் ஆடிய உருப்பசி அவையில் இருக்கும் சயந்தனைக் காண்கிறாள்:

நயந்த காதற் சயந்தன் முகத்தில்

நோக்கெதிர் நோக்கிய பூங்கமழ் கோதை

நாடிய வேட்கையி னாட னெகிழ்ப் (சிலப். 1950 ப.186)

உருப்பசி, சயந்தன் ஆகிய இருவர் நெஞ்சிலும் காமக் குறிப்பை முனிவன் காண்கிறான். இருவரும் சாபம் பெறுகின்றனர். இக் கதையிலும் பொருமுக எழினியின் பண்பு பற்றிய செய்தி மிகத் தெளிவாக உள்ளது.

4 - 6 மேலும் ஆடுமுகள் ஆடலுக்கு ஏற்பப் பொருமுக எழினியைப் பயன்படுத்துவாள். 'ஆட னிகழ்க பாடலோ டங்கென' இந்திரன் கூற, 'கோலமுங் கோப்பு நூலொடு புணர்ந்த' ஆடலை உருப்பசி பொருமுக எழினியில் ஆடியதை உதாரணமாகக் கொள்ளலாம். இது இந்திரனின் கட்டளையை நிறைவேற்ற ஆடிய ஓர் ஆடல் (சிலப். 1950 ப. 186). இச்சந்தர்ப்பத்தில் முகமாடுதல் நிகழவில்லை ஒருவகை ஆடல் நிகழ்கிறது.

4 - 7 அத்துடன் மேலதிகச் செய்தி ஒன்று. அவைக்காற்றும் போது கடைப்பிடிக்கப்பட வேண்டிய ஒழுங்குபற்றிய கண்டிப்பான கட்டளை ஒன்றும் இக்கதை மூலம் கூறப்படுகின்றது. 'அரங்கில் மனதை அலைய விடாதே', இது ஆடுவோர்க்கும் பார்வையாளர்களுக்கும் ஒப்பப் பொருந்தும். இருபாலரும் பார்வைக்கு உள்ளாகின்றார்கள்.

## 5 கரந்துவரல் எழினி

5 - 1 கரந்துவரல் எழினி, மேலே மறைத்துக் கீழாக இறக்கப்பட்டதால் பெற்ற பெயர் அல்ல. 'மேற்கட்டுத்திரையாய்' நிற்பது ஆகாயசாரிகளாய்த் தோன்று வாரக்கென, (ப.115) என்பதும் அல்ல. அரங்கில் பாத்திரம் மறைந்து வருமிடத்து இடப்பட்டதால் பெற்ற பெயர்.

5 - 2 எழினி பற்றி பல செய்திகளைத் தரும் சீவகசிந்தாமணி உரையிலும், கரந்துவரல் எழினி 'இராசதானியிலும் அரங்கிலும் கோலம் மறைந்து வரும் இடத்திலும் இட்ட திரைகள்' (1949 ப.333-335), என்ற கருத்தும் தெரிவிக்கப் பட்டுள்ளது.

5 - 3 சிலப்பதிகாரத்தில் உருப்பசி சாப வரலாறு கூறும் இடத்து அடியார்க்கு நல்லார் மேற்கோள் காட்டிய பாடலிலும்:

ஓவியச் சேனன் மேவின னெழுந்து

கோலமுங் போப்பு நூலொடு புணர்ந்த

இசையு நடமு மிசையத் திருத்திக்

கரந்துவர வெழினியொடு புகுந்தவன் பாடலிற் (1950 ப.186)

கரந்துவரல் எழினி மறைந்து வருவதற்காகப் பயன்பட்டதைக் காணலாம்.

5 - 4 மறைத்தல் என்ற இக்கருத்தை பொருமுக எழினி பற்றிய 'புறந் திகழ் தோற்றம்' என்ற விளக்கம், ஒப்பு நோக்காக எதிர் வினையை மேலும் வலியுறுத்துகிறது. இரண்டும் பயனால் மட்டுமல்ல, குணத்தாலும் வேறுபாடு உடையவை.

எழினியைக் கூத்துடன்  
புணர்ப்பது அரங்காக்கம்  
சம்பந்தப்பட்டது.  
அரங்காக்கம்  
அரங்கர்களின்  
செயற்பாடு. அரங்காக்கம்  
எழுத்தில் ஆட்டப்பிரகார  
வடிவம் பெறும். நாடக  
ஆசிரியர்கள் எழினி  
வகைகளை நாடகப்  
பாடங்களில் புணர்த்தி  
எழுதிவைப்பது  
அத்துமீறலாகும்.

5 - 5 முருகன் கோயில்களில் ஆறுநாட்கள் கந்தபுராணம் படித்து, இறுதி நாள் சூரன்போர் நடக்கும். இது முருகனுக்கும் சூரபத்மனுக்கும் நடந்த போரைக் குறிக்கும் ஒரு சடங்கு. இதில் முருகனின் படிமமும் சூரபத்மனின் பெரும் உருவச்சிலையும் வீதிவலம் எடுத்து வரப்படும். அப்பொழுது சூரன் ஆட்டம் நிகழும். பலர் சேர்ந்து சூரபத்மனின் சிலையைத் தோள்களிலும் கைகளிலும் சுமந்து ஆட்டுவார்கள். இது ஒருவகையில் பெரும் பொம்மையாலான பாவைக் கூத்து. இப்பாவைக் கூத்தில் ஒரு கட்டத்தில் சூரபத்மனை கறுப்புக் குடையால் மறைத்துக்கொண்டு ஆட்டுவார்கள். இங்கு கவனத்துக்குட்படுவது குடையின் பயன்பாடே. குடை சூரபத்மன் மாயையால் மறைந்து வருவதைக் குறிக்கும். குடை கரந்துவரல் எழினியின் தன்மையைப் பெறுகின்றது. குடைக்கூத்தில் முருகன் குடையை ஒரு முக எழினியாகப் பிடித்து ஆடியதற்கும், சூரன்போரில் குடையை கரந்துவரல் எழினியாகப் பிடித்து ஆட்டுவதற்கும் பயன்பாட்டில் வேறுபாடு உள்ளது.

5- 6 அரங்கில் பொதுவாக எழினியின் பயன், மறையவேண்டியவற்றை மறைக்கவும் காணவேண்டியவற்றைக் காட்டவும் உதவுவது. மறைந்து நிற்கவேண்டிய வாரம்பாடும் தோரிய மகளிரை ஒருமுக எழினியுடன் சேரக் கூறியது (சிலப்-1950, ப.118) பொருத்தமாக இல்லை. அதே போல ஒருமுக எழினியில் முதன்முறை தோன்றவேண்டிய ஆடல் மகளை பொருமுக எழினியுடன் சேரக் கூறியதும் (ப.118) பொருத்தமாக இல்லை. முகமாடுமுன்னே பொருமுக எழினி தோற்றத்தை வெளிக்காட்டிவிடும்.

5 - 7 அரங்கில் முகமாடுதலுக்கும் கோலம் மறைந்து வருதலுக்கும் இடையில் உள்ள வேறுபாட்டைக் காணவேண்டும். முகமாடுதல், அரங்கில் முதன்முறை தோன்றுவதற்கான ஒரு சடங்கு. கோலம் மறைந்து வருவது கதையில் வரும் ஒரு காட்சி. புறந்திகழ் தோற்றம் தோற்பாவைக் கூத்தில் இருந்து பெறப்பட்ட ஓர் அரங்க உத்தி - இதில் மறைவு நிகழாது.

## 6 எழினியும் 'ஏகலைவன்' நாடகக் கூத்தும்

6 - 1 ஒருமுக எழினியும் பொருமுக எழினியும் கரந்துவரல் எழினியும் பண்பு, பயன் ஆகியவற்றில் வேறுபட்டவை. மூவகை எழினியின் பண்பும் பயனும் சந்தர்ப்பத்திற்கு ஏற்ப, தெளிவுற கூத்துடன் புணர்க்கப்படவேண்டும்.

6 - 2 எழினியைக் கூத்துடன் புணர்ப்பது அரங்காக்கம் சம்பந்தப்பட்டது. அரங்காக்கம் அரங்கர்களின் செயற்பாடு. அரங்காக்கம் எழுத்தில் ஆட்டப்பிரகார வடிவம் பெறும். நாடக ஆசிரியர்கள் எழினி வகைகளை நாடகப் பாடங்களில் புணர்த்தி எழுதிவைப்பது அத்துமீறலாகும். ஒரு நாடக ஆசிரியர் தனது நாடகம் எவ்வாறு அரங்காக்கம் செய்யப்படவேண்டும் என்ற குறிப்புகளை நாடகப் பாடத்துடன் இணைத்து எழுதி வைத்தால் அது ஆட்டப்பிரகாரத் தன்மையைப் பெற்றுவிடும். அது அரங்காக்கம் எனப்படும் தனித்துவமான கலைப் படைப்பில் குறுக்கிடுவதாகும். ஆட்டப்பிரகாரமும் அரங்காக்கத்தின் பதிவாக இருக்கலாம். புதிய அரங்காக்கத்தை எந்தவகையிலும் கட்டுப்படுத்துவதாக அமையக்கூடாது. 'நாடகப் பாட மொழி, நாடக அரங்க மொழி, ஆகிய இரு நாடக மொழிகளுக்கும் இடையில் உள்ள வேறுபாடுகளையும்' கருத்தில் கொண்டு நாடகங்கள் எழுதப்படவேண்டும்.

6 - 3 ஏகலைவன் நாடகப் பாடத்தில் எழினியின் செயற்பாடு புணர்த்தி எழுதப்படவில்லை. ஆனால் நெல்லியடி அம்பலத்தாடிகளின் முதலாவது ஏகலைவன் நாடகக் கூத்து அரங்காக்கத்தில் (1978) ஒளிவசதிகள் (ஒளிப்பொட்டு, ஒளிவெள்ளம், ஒளி வர்ணம்) ஊடாக அரங்காக்கம் செய்யப்பட்ட காட்சி அமைப்புகள், காட்சி மாற்றங்கள், பாத்திர அறிமுகங்கள், மனத்தகத் தோற்றங்கள்,

பாத்திர மறைவுகள், கவன ஈர்ப்புகள், இத்தியாதி; பல்கலை அரங்கம் தயாரித்தளித்த ஏகலைவன் நாடகக் கூத்தில் (1993), ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி, கரந்துவரல் எழினி ஆகிய மூவகை எழினிப் பிரயோகத்தினூடாக அரங்காக்கம் பெற்றன (பத்மநாதன் 2000, ப.13-18).

6 - 4 உதாரணத்திற்கு, பஞ்சபாண்டவர் குதிரையில் தோன்றும் காட்சியை ஒப்புநோக்காகப் பார்க்கலாம். ஒளிவசதிகள் ஊடாக அரங்காக்கம் செய்யப் பட்டபோது:

மேடையில் இருள் மெல்லக் கவிகிறது  
பின் வெண்திரை நீல வானமாக மாறுகிறது  
(ஆண்ட பரம்பரை நாமே... - பாட்டு)  
குதிரைச் சவாரி ஆட்டத்தில் உட்பாடு  
பின் சரிவால் மெல்ல மெல்ல மேடையில் ஏறி  
திண்ணிழலுருவங்களாகத் தோற்றுகிறார்கள்  
(இருளில் ஒரு மேட்டில் தோற்றுவதுபோன்ற காட்சி)  
முதலில் ஐந்து தலைகள், தொடர்ந்து முழுமையும்  
உருவங்களின் மேல் மெல்ல ஒளிப்பொட்டுகள் பரவ  
பஞ்சபாண்டவர்கள் தோன்றுகிறார்கள்  
ஒளிப்பொட்டுகள் மெல்லப் பரந்து  
மேடை எங்கும் ஒளிவெள்ளம்  
பின் திரையில் வர்ண ஜாலங்கள்  
முன் நோக்கித் திரும்பி... (ஆட்டம் தொடர்கிறது) (ப13).

இதே காட்சி எழினியைப் பயன்படுத்தி அரங்காக்கம் செய்யப்பட்ட போது:

இருவர் (உரைஞர்) முனைக் களியில்  
பின் குறுக்காய்  
ஆரூயரத் திரை பிடித்து நிற்கிறார்கள்  
திரை மறைவில் பாண்டவர்கள்  
குதிரைச் சவாரி ஆட்டத்தில்  
(ஆண்ட பரம்பரை நாமே பாட்டு)  
மேலிருந்து திரை  
மெல்ல மெல்லச் சுருக்கப்படுகிறது  
கேசாதி பாதம் வரை  
படிப்படியாகத் தோற்றம்.  
திரை விலக்கப்படுகிறது.  
முன் நோக்கிப் பாய்ந்து (ஆட்டம் தொடர்கிறது) (ப.17-18)

இதில் முகமாடுதல் சடங்கு இடம் பெறவில்லை. ஆனால் காட்சி மாற்றத்திற்கும் பாத்திரம் தோன்றுவதற்கும் கைப்பிடித் திரை பயன்படுத்தப் படுகிறது. நாடக ஆரம்பத்தில் தோன்றும் உரைஞர் முதல் யாவரும் கைப்பிடித் திரையூடாகவே தோன்றுகிறார்கள். இங்கு, கைப்பிடித் திரை ஒருமுக எழினியின் பண்பையும் பயனையும் பெறுகிறது.

6 - 5 ஏகலைவன் மூன்றாம் அங்கத்தில் பீஷ்மர் துரோணருக்கு இட்ட ஆணை (ப. 60-61), துரோணரின் மனத்தகத் தோற்றமாகக் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. முன்பு (1978) ஒளிப்பொட்டு வசதிகள் ஊடாக இயக்கப்பட்ட காட்சி, பின்பு (1993) பொருமுக எழினியைப் பயன்படுத்தி அரங்காக்கம் செய்யப்படுகிறது.. பீஷ்மர் அரங்கின் மேல்மத்தியில் மேட்டில் தோன்ற, அவர் முன் பொருமுக எழினி பிடிக்கப்படுகிறது. எழினிக்கு முன் துரோணர் அரங்கின் கீழ்மத்தியில் நின்று எதிர்வினை புரிகிறார். துரோணரின் சிந்தனையில் நிகழ்வதாக அர்த்தப்படுகிறது. இவ்வாறாக, பொருமுக எழினியின் பயன்பாடு விரிவடைகிறது.

திரை ஒருமுக  
எழினிக்கான முழுக்  
கடமையையும்  
செய்வதோடல்லாமல்  
மனத்திரைக்கும்  
குறியீடாகிறது. அது  
சுருக்கப்பட்டு, அவள்  
அதைத் தாண்டும் போது,  
மனத்திரை விலகி அவள்  
அகத்தடையைத்  
தாண்டுவதாக  
அர்த்தப்படுகிறது.  
சுருக்கப்பட்ட திரை  
அவளுக்குச்  
சால்வையாக  
அணிவிக்கப்படும்போது  
நியாயங்களை  
ஏற்றுக்கொண்டவளாகின்றாள்.  
இவ்வாறாக எழினி  
குறியீடாகப்  
பயன்படும்போது அதன்  
முழுப் பரிமாணத்தையும்  
காணலாம்.

6 - 6 ஏகலைவன் நாடகக் கூத்தில் (1993) கரந்துவரல் எழினி பயன்படும் முறையைப் பார்க்கலாம். பஞ்சபாண்டவர்கள் வரும் ஓசையைக் கேட்டு ஏகலைவனின் நண்பர்கள் மறைந்துநின்று பார்க்கிறார்கள். குறுக்கே திரை பிடித்து திரைக்கு மேலாலும் கீழாலும் பக்கங்களாலும் தலைகள் மட்டும் தெரிய எட்டிப் பார்க்கிறார்கள். பின்பு திரையை நீட்டாக உயரத் தூக்கிப் பிடித்து ஒருவர்மேல் ஒருவர் ஏறிநின்று தலைகள் தெரிய எட்டிப் பார்க்கிறார்கள். உயர ஏறி ஒளிந்து பார்ப்பது போன்ற தோற்றம். ஏகலைவன் எல்லோரையும் மறையும்படி ஏவுகிறான். அவர்கள் சென்று மறைகிறார்கள். அரங்கிற்கு வெளியே செல்லாமல் அரங்கிலேயே மறைவு நிகழ்கிறது. அவர்கள் பிடித்து இருந்த திரையை பின் அரங்கில் குறுக்கே பிடித்து அதற்குள் மறைந்து கொள்ளுகிறார்கள். இவ்வாறாகக் கரந்துவரல் எழினி பல கோலங்கள் பெறுகிறது. இங்கு மறைவுதான் காட்சி அமைப்பு.

### 7 'கண்களுக்கப்பால்' தெருவரங்கில் எழினி

7 - 1 எழினி பற்றி இன்னும் ஒரு செய்தி. பல்கலை அரங்கின் தயாரிப்பான கண்களுக்கப்பால் நாடகம் தெருவரங்காக (Street Theatre) சென்னை மெரினாக் கடற்கரையில் அரங்கேறியபோது (1989), எழினி பயன்பட்ட முறையைப் பார்க்கலாம். கோலாட்டத்துடன் பாத்திரங்கள் ஆடுகளத்துள் வருகிறார்கள். இருவர் ஒரு திரையை ஆள் உயரப் பிடித்துக்கொண்டுவர, ஒரு பெண் அத்திரைக்குப் பின் வருகிறாள். அவள் பல காரணங்களைக் கூறி நாடகத்தில் நடிக்க மறுக்கிறாள். பெண்களும் நாடகங்களில் நடிக்க வேண்டும் என திரை பிடித்துவரும் இருவரும் பல நியாயங்களை எடுத்துக் கூறுகிறார்கள். உரையாடல் நிகழ்ந்துகொண்டிருக்கும்போது மெல்ல மெல்லத் திரை மேலிருந்து சுருக்கப்படுகிறது. அவளின் முழு உருவமும் தலையிலிருந்து தெரிய ஆரம்பிக்கிறது. திரை சுருக்கப்பட்டு தரையில் வைக்கப்படுகிறது. அவள் அதைக் கடந்து முன்னே வருகிறாள். சுருக்கப்பட்ட திரை அவள் கழுத்தில் சால்வையாக அணிவிக்கப்படுகிறது. இது நாடகத்தின் முகப்புறுப்பு (Prologue).

இங்கு திரை ஒருமுக எழினிக்கான முழுக் கடமையையும் செய்வதோடல்லாமல் மனத்திரைக்கும் குறியீடாகிறது. அது சுருக்கப்பட்டு, அவள் அதைத் தாண்டும் போது, மனத்திரை விலகி அவள் அகத்தடையைத் தாண்டுவதாக அர்த்தப்படுகிறது. சுருக்கப்பட்ட திரை அவளுக்குச் சால்வையாக அணிவிக்கப்படும்போது நியாயங்களை ஏற்றுக்கொண்டவளாகின்றாள். இவ்வாறாக எழினி குறியீடாகப் பயன்படும்போது அதன் முழுப் பரிமாணத்தையும் காணலாம்.

### 8 முக்கிய குறிப்பு

- 8 - 1 அரங்கின் நீண்டகால வரலாற்றில் எழினியால் மேலும் பல அற்புதங்கள் நிகழ்ந்திருக்கும். அவற்றை அறிந்தவர்கள், ஆக்கியவர்கள் சொல்லவேண்டும்.
- 8 - 2 இங்கு எழினியின் வரலாறு கூறப்படவில்லை.
- 8 - 3 'கூத்த நூல்' கூறும் எழினி பற்றிய செய்திகளும் எடுத்துரைக்கப்படவில்லை.
- 8 - 4 சமஸ்கிருத நாடக அரங்கில் 'யவனிகா' பயன்பட்ட முறைபற்றியும் விவரிக்கப்படவில்லை.
- 8 - 5 உலகெங்கும் அரங்கில் திரை உள்ளது. அவற்றுடன் ஒப்புநோக்கப்படவும் இல்லை.
- 8 - 6 குறிப்பாகப் பேட்டோல் பிரெக்ட் (Bertolt Brecht) அவர்களின்

அரைத்திரை (Half Curtain), எழினியின் அன்றைய செயற்பாட்டை மேலும் புரிந்துகொள்ள உதவலாம்.

- 8 - 7 இவ் ஆய்வு, எனது அரங்க அனுபவத்தையும், தமிழ்க் காப்பியங்களில் எழினி பற்றித் தேடி வாசித்ததையும் ஆதாரமாகக் கொண்டு செய்யப்பட்டுள்ளது. இது சிலப்பதிகாரம் கூறும் மூவகை எழினியின் பண்பும் பயனும் பற்றிய தேடல்.

## 9 சான்றாதார நூல் பட்டியல் (குறுக்கத்துடன்)

சிலப்பதிகாரம் (சிலப்)

- 1950 இளங்கோவடிகள் இயற்றிய மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்குநல்லாருரையும் டாக்டர் உ.வே.சாமிநாதையர் ஆராய்ச்சிக் குறிப்புகளுடன். ஐந்தாம் பதிப்பு, எஸ்.கலியாணசுந்தரையர், கபீர் அச்சுக்கூடம், சென்னை.

சீவகசிந்தாமணி (சீவக)

- 1949 திருத்தக்கதேவர் இயற்றிய மூலமும் நச்சினார்க்கினியருரையும் டாக்டர் உ.வே.சாமிநாதையர் ஆராய்ச்சிக் குறிப்புகளுடன், ஐந்தாம் பதிப்பு, எஸ். கலியாணசுந்தரையர், கபீர் அச்சுக்கூடம், சென்னை.

திருக்குறள் (குறள்)

- 1986 திருவள்ளுவர் மூலமும் பரிமேலழகர் உரையும், பதிப்பாசிரியர் புலியூர்க் கேசிகன், பூம்புகார் பதிப்பகம், 63, பிராடவே, சென்னை-600108.

பத்மநாதன், இளைய

- 2000 ஏகலைவன், Palkalai -Research and Publications, 4, Veerasamy Salai, Kurinji Nagar, Perungudi, Chennai-600 096.

பாட்டும் தொகையும்

- 1958 ஆசிரியக் குழுவினரால் வெளியிடப்பெற்றது. எஸ்.ராஜம், 5, தம்புச் செட்டித்தெரு, சென்னை-1.

பெருங்கதை (பெருங்)

- 1935 கொங்குவேளிர் இயற்றிய மூலமும் டாக்டர் உ.வே.சாமிநாதையர் குறிப்புரை, கதைச்சுருக்கம் முதலியவற்றோடு இரண்டாம் பதிப்பு. டாக்டர் உ.வே.சாமிநாதையர் எழுதிய அரும்பதவுரையும் ஆராய்ச்சிக் குறிப்புகளும். நூற்றாண்டு விழா பதிப்பு, மகாமகோபாத்தியாய டாக்டர் உ.வே.சாமிநாதையர் நூல்நிலையம், பெசன்ட்நகர், சென்னை-90

மணிமேகலை (மணி)

- 1998 சீத்தலைச் சாத்தனார் இயற்றிய மூலமும்

இக்கட்டுரையாசிரியர் ஈழத் தமிழர். தற்போது ஆஸ்திரேலியாவில் வசித்து வருகிறார். பல நாடகங்களை நெறியாள்கை செய்து மேடையெற்றியவர். இவரது நாடகப் பிரதிகள் அச்சு வடிவில் வெளிவந்துள்ளன. 'தமிழ் அரங்கு' என்ற கருத்துருவாக்கத்தில் தீவிரமாக ஆய்வு செய்து வருபவர்.

# மனிதனை சிறைப்படுத்தலாம் மனித மனங்களை சிறைப்படுத்த முடியாது (வாழ்வனுபவமூடாக ஓர் கலைப்பார்வை)

ஜி.பி. பேர்மினஸ்

எனது கலைச்செயற்பாட்டிற்கு வேலிபோட முனைந்த பெற்றோர் 1964களில் உத்தியோகம் என்ற சிறைக்குள் தள்ளிவிட்டார்கள். இதனால் சிறை உத்தியோகஸ்தர் நியமனம், எனது கலைச் செயற்பாட்டிற்குத் தடைக்கல்லாக அமையும், நாடகம் தொடர்பாக என் மனதில் எழும் நாளாந்த நினைவலைகள் அறுந்துபோகும் என என் பெற்றோர் மகிழ்ச்சியடைந்தனர். ஆனால் எனது நியமனம் கலைச்செயற்பாட்டை பல்மடங்கில் வளர்க்க நற்றளத்தை அமைத்துத்தந்தது மட்டுமின்றி வாழ்வில் இலகுவில் கண்டுணரமுடியாத அனுபவங்கள் பலவற்றை எனது அரங்கப் பணிக்கு அள்ளி வழங்கியது. என்னை மேலும் சிந்திக்கத் தூண்டியது.

கடமை வாழ்வு கலையின் வளர்ச்சிக்காய்...

வாழ்க்கை என்பது அனுபவங்களின் தொகுப்பு. எல்லாச் சராசரி மனிதர்களின் வாழ்க்கையிலும் அனுபவப் பாடங்கள் பொதிந்து கிடக்கின்றன. சிறை என்ற நான்கு சுவர்களுக்குள் வாழ அனுப்பப்பட்ட மனிதர்கள் பலவிதம். அவர்கள் ஒவ்வொருவரும் ஒருவிதம். அதிலும் குறிப்பாக சமூகத்தாரால் குற்றவாளிகள் என்ற பார்வையில் நோக்கப்படும் சிறைக்கைதிகளோடு பழகும் அரிய வாய்ப்பு எனக்கு கிடைத்தது.

1964ஆம் ஆண்டு வெலிக்கடைச் சிறைச்சாலைக்கு சிறை உத்தியோகத்தராகச் சென்ற சமயத்தில் சிறைக் கம்பிகட்குப் பின்னால் வாழும் கைதிகளின் மௌன-ஓலம் என்னைத் தொட்டது. அவர்களின் மௌன மொழிகள் ஏராளம். ஏக்கம்... தவிப்பு... பாசப்பிரிவு... ஏமாற்றம்... விரக்தி... இனி என்ன நடப்பது நடக்கட்டும் என்ற ஏகாந்த நிலை. சிலர் செய்யாத குற்றத்திற்கு தண்டனை அனுபவிக்கிறேன் என வெதும்பும் நிலை. சிலர் செய்த குற்றத்திற்கு அனுபவிக்கிறேன் என்று தன்னைத்தானே குறைபட்டுக் கொள்ளும் நிலை... மணி அடித்தால் சாப்பாடு, நேரத்திற்கு உண்கிறேன், உறங்குகிறேன் ஆனால்... என் வீட்டில் என் மனைவி பிள்ளைகள் ... எவ்வாறோ எனக் கலங்கும் எண்ணற்ற உள்ளங்களின் குமுறல்கள் கண்டு திகைத்தேன்.

சிறைக் கைதிகளைக்  
கொண்டு நிகழ்த்தப்பட்ட  
அரங்க அனுபவத்தை  
இக்கட்டுரை  
முன்வைக்கிறது.  
இக்கட்டுரை ஆசிரியர்  
சிறைத்துறைகளில்  
பணியாற்றிய அனுபவம்  
உள்ளவர்.



கைதிகளோடு  
மனம்திறந்து  
பழகியதனால்  
அவர்களின்  
பிரச்சினைகள் துன்பங்கள்  
எதுவென அறிந்து  
கொள்ளக்கூடியதாக  
அமைந்தது.  
இவ்வனுபவம்  
கலையுலகில் எனக்குக்  
கிட்டிய அரும்பெரும்  
பொக்கிஷமே ஆகும்.  
கைதிகளையே  
மையமாகக் கொண்டு இந்  
நாடகத்தை மேடையேற்ற  
வேண்டி இருந்ததால்  
அவர்களுடன் நெருங்கிப்  
பழகும் வாய்ப்பும்  
எனக்குக் கிட்டியது.

இவ்வாறாக கைதிகளின் ஏக்கங்கள், குமுறல்கள் எனது கலைவாழ்வில் சிறந்த அனுபவங்களை அள்ளித்தந்தன. 1965ஆம் ஆண்டு சித்திரை வருடப்பிறப்பை ஒட்டி வெலிக்கடை சிறைச்சாலையில் சிங்களக் கைதிகளைக் கொண்டு நாடகங்களை மேடையேற்ற ஆயத்தமானவேளை, எனது கலை அனுபவங்களைக் கொண்டு தமிழ்க் கைதிகளின் மூலம் ஓர் நாடகத்தினை மேடையேற்ற வேண்டும் என்ற உத்வேகம் என்னில் எழுந்தது.

எனது இந்த நாட்டத்தினையும், என் ஏக்கத்தினையும் புரிந்து கொண்ட சிவலிங்கம் என்ற கைதி என்னிடம் வந்து, "நாமும் ஒரு நாடகத்தினைப் போட்டால் என்ன" என்று கேட்டான். அவனுடைய கேள்வி என்னை சற்று திகைக்க வைத்தது. முரட்டு சுபாவம் கொண்ட கைதிகளுக்கு ஒரு நாடகத்தினை பழக்குவதாய் இருந்தால் நான் சொல்லிக் கொடுப்பதன்படி அனுசரித்து நடப்பார்களா என்ற கேள்விக்குறி என் மனதில் தோன்றியது. மறுகணம் இவர்களும் சராசரி மனிதர்கள் தானே இவர்களோடு நன்றாகப் பழகி செய்து முடிக்க முடியும் என்ற ஒரு தைரியம் என்னுள் எழுந்தது. உடனே கைதியின் கூற்றை ஏற்றுக்கொண்டு சரி நாங்களும் ஒரு நாடகம் போடுவோம் என்று உறுதியளித்தேன். தொடர்ந்து அவனே சங்கிலியன் என்ற வரலாற்று நாடகத்தினை சிறைக்கூடத்தில் இருந்தாவே எழுதி என்னிடம் கொடுத்தான். இந் நாடகம் ஏற்கெனவே சிவலிங்கத்தின் ஊரில் நடிக்கப்பட்ட ஒரு நாடகம்.

பிரதியை படித்த நான் சிறை மேலதிகாரியிடமும் நலன்புரி உத்தியோகத்தர்கள் ஊடாகப் பிரதியை பார்வைக்கு அனுப்பி அனுமதி பெற்று பாத்திரங்கள் தெரிவு செய்வதற்காக நாடகத்தில் நாட்டமுள்ள கைதிகளை வரவழைத்து, பாத்திரங்களிற்கு உரியவர்களைத் தெரிவு செய்து, ஒத்திகைகளை நிகழ்த்த ஆரம்பித்தேன். ஒத்திகை வேளையில் நான் ஓர் சிறை அதிகாரி என்ற நிலையை விட்டு அவர்களுடன் அன்பாகவும் அன்னியோன்னியமாகவும் ஒரு நண்பனைப் போலவும், சகோதரனைப் போலவும் பழகியமை அவர்களுக்குப் பெரும் ஆச்சரியத்தை ஏற்படுத்தியது. ஏனெனில் அங்கு கடமை புரிவோரின் அதட்டல்களையும் முரட்டுத்தனமான வார்த்தைகளையுமே கேட்டுக் கேட்டுப் பழகிப்போனவர்களுக்கு எனது அன்பான வார்த்தைகள், நடத்தைகள் வியப்பை அளித்ததுடன் பெரு மகிழ்வையும் அளித்தன. எங்கே ஒரு வாய்ப்புக் கிடைத்தால் சுவர் ஏறிக்குதித்து தப்பிவிடலாம் என்று எண்ணிக் கொண்டிருக்கும் கைதிகளின் கூட்டத்தில் கலை ஆர்வம் கொண்டவர்களின் நடவடிக்கைகள் வித்தியாசமாகவே இருக்கக் கண்டேன். இத்தகைய ஆர்வமுடைய அவர்கள் பிரதான வாயில் திறந்து இருந்தால்கூட தப்பியோட மாட்டார்கள். அந்த அளவிற்கு அவர்கள் நாடகத்தின் பால் மிகவும் பற்றுடையவர்களாக காணப்பட்டார்கள்.

இவ்வாறாக கைதிகளோடு மனம்திறந்து பழகியதனால் அவர்களின் பிரச்சினைகள் துன்பங்கள் எதுவென அறிந்து கொள்ளக்கூடியதாக அமைந்தது. இவ்வனுபவம் கலையுலகில் எனக்குக் கிட்டிய அரும்பெரும் பொக்கிஷமே ஆகும். கைதிகளையே மையமாகக் கொண்டு இந் நாடகத்தை மேடையேற்ற வேண்டி இருந்ததால் அவர்களுடன் நெருங்கிப் பழகும் வாய்ப்பும் எனக்கு கிட்டியது. எனவே கைதிகளும் மனமொத்தவர்களாக தம் உள்ளக்கிடக்கையினுட் பொதிந்து கிடக்கும் ஆற்றாமைகளை என்னிடம் கூறுவார்கள். இவ்வாறு தம்முடைய மனதைத் திறந்து, தம் வேதனைகள், துன்பங்களை என்னிடம் கூறி ஆத்ம திருப்தி அடைந்ததை அவதானிக்கக் கூடியதாக இருந்தது.

இவ்வாறாக விரக்தியின் விளிம்பிற்கே சென்று, தம்மையே வெறுத்த நிலையில் வாழ்ந்து கொண்டிருந்த ஒவ்வொருவருக்கும் ஆறுதல் வார்த்தை கூறி, அவர்களுக்குத் தைரியமூட்டி தன்னம்பிக்கையை வளர்த்தேன். நீங்களும் வாழவேண்டும், நீங்கள் வாழ்ந்தால்தான் உங்கள் வீட்டார் மனதிறைவோடு

வாழ்வார்கள். இறைவனை வணங்கி அவர் மீது நம்பிக்கை கொண்டவர்களாய் இருப்பின் நிச்சயம் உங்களுக்கு மீட்சி கிட்டும், உங்களது நன்னடத்தையின் நிமித்தம் பொதுமன்னிப்பும், தண்டனைக் குறைப்பின் மூலம் விடுதலையும் கிடைக்கும் எனத் தெம்பூட்டி நாடகத்தின் பால் அவர்களது கவனத்தைத் திருப்பினேன். பெருவெற்றியும் கண்டேன்.

இந்நாடக முயற்சிக்கு ஒத்திகைகளை சரியான நேரத்திற்கு அனைவரினதும், பிரசன்னத்துடன் நடத்தக் கூடியதாக அமைந்திருந்தமை இந்நாடகம் வளர்வதற்கு பேருதவியாக இருந்தது. முக்கியகாரணம் கைதிகள் வேலை முடிந்த பின் எங்கும் போகமுடியாத நிலை, எனவே அவர்கள் ஒத்திகைக்கு மிகுந்த ஆர்வத்துடனும், சந்தோசத்துடனும் வருகை தருவார்கள். அது மாத்திரமன்றி எமது சங்கிலியன் நாடக மேடையேற்பிற்கான வாத்திய, வேடஉடை, ஒப்பனை அனுசரணையினை கொழும்பு விவேகானந்தா சபையினர் வழங்கினர். சங்கிலியன் நாடக நிகழ்வில் வெலிக்கடைச் சிறைச்சாலை உயர் அதிகாரியான திரு. பற்றி சில்வா அவர்கள் பிரதம விருந்தினராக கலந்து கொண்டார். இந்நிகழ்வு வெலிக்கடைச் சிறைச்சாலை மண்டபத்தில் மிகச் சிறப்பாக நிகழ்ந்தது. இத்தகைய ஒரு தமிழ் நாடகம் வெலிக்கடைச் சிறைச்சாலையில் மேடையேற்றப்பட்டது இதுவே முதல் முறை. பல் சிங்களக் கைதிகள், அதிகாரிகள் முதற்கொண்டு பார்த்துப் பாராட்டினர். அவர்களுக்கு மொழி ஒரு பிரச்சனையாக இருக்கவில்லை, காரணம் மன ஒற்றுமை இருந்தது. ஒரு வீட்டில் வாழ்கின்றோம் என்ற ஒரு புரிந்துணர்வு அங்கு எல்லோரிலும் நிலைகொண்டிருந்தது. இந் நிகழ்வையிட்டு தமிழ் கைதிகள் அடைந்த சந்தோசத்திற்கு அளவேயில்லை. வெலிக்கடைச் சிறைச்சாலையில் தினமும் சிங்களப்பாட்டுக்களையும், ஆட்டங்களையும், சிங்கள நாடகங்களையும் பார்த்துப்பார்த்து அலுத்துப்போன தமிழ் கைதிகளுக்கு சங்கிலியன் நாடகம் பெரிய ஆதம் திருப்தியைக் கொடுத்தது. இலங்கைத் தமிழரின் பாரம்பரியக் கூத்துக் கலைகளில் ஒன்றான யாழ்ப்பாணக் கூத்தினைச் சிறப்பாக ஆடிவந்த நாட்டுக்கூத்துக் கலாநிதி பூந்தான் யோ சேப்பு அவர்களுடன் இணைந்து அவரது பயிற்றுதலில் "சங்கிலியன்" நாட்டுக்கூத்தில் "போர்துக்கீன் கவர்னராக" நடித்திருந்தேன். இந்நாடகம் 1963இல் யாழ் மாநகரசபை மண்டபத்தில் மேடையேற்றப்பட்டது. அந்த மேதை திரு பூந்தான் ஜோசப்பிடம் பெற்ற அனுபவங்கள் அவருடைய 'கணீர்' 'கணீர்' என்ற குரல், கம்பீரநடை, மிடுக்கான தோற்றம் என்னைக் கவர்ந்து இருந்தது. அவைகள் எனது மனதில் ஆழமாகப் பதிந்திருந்தமையே சிறைச்சாலைச் சங்கிலியனை நெறிப்படுத்த உதவியாக இருந்தது. சிறைச்சாலையின் மேல் அதிகாரிகள் நான் எடுத்துக்கொண்ட முயற்சியை மனமார பாராட்டினர். அவர்கள் சிங்களத்தில் என்னை "கலாகாராய" என்று அன்போடு பாராட்டினர். அதற்குத் தமிழில் நாடகக்காரன் என்பதே பொருள். இந்நாடகத்தின் பின் அங்கு அனைவரும் எனக்குப் பெரும் மதிப்பைக் கொடுத்தனர். இந்நாடக வாழ்வே இந்த மதிப்பை எனக்குத் தேடிக்கொடுத்தது.

இதன்பின் 1966இல் மாத்தறையில் உள்ள சிறைச்சாலைக்கு உத்தி யோகத்தராக மாற்றலாகி நியமனம் பெற்றபோதும் எனது கலையார்வம் அங்கும் நாடகம் ஒன்றினை மேடையேற்ற வேண்டும் என உந்துதலளித்தது. இருப்பினும் அங்கு இம் முயற்சி வெற்றியளிப்பதற்கான சாத்தியக்கூறுகள் காணப்படவில்லை என்றே கூறலாம். ஏனெனில் அச் சிறையில் அனேகமாக சிங்களக் கைதிகளே அங்கு இருந்தமையால் நாடகம் சார் நிகழ்வை மேற்கொள்ள இயலாததாகி விட்டது. ஆனால் இக்காலத்தில் எனது நெறியாள்கையில் உருவாகிக் கொண்டிருந்த "எங்கே நிம்மதி" என்ற நாடகப்பிரதி என்னிடம் இருந்தது.

இந்நாடகளில் திரு. அன்தனிசில் அவர்கள் அவதூறு வழக்கில் குற்றவா ளியாகக் காணப்பட்டு வெலிக்கடைச் சிறைச்சாலைக்கு அனுப்பப்பட்டிருந்தார்.

வெலிக்கடைச்  
சிறைச்சாலையில் தினமும்  
சிங்களப்  
பாட்டுக்களையும்,  
ஆட்டங்களையும்,  
சிங்கள நாடகங்களையும்  
பார்த்துப்பார்த்து  
அலுத்துப்போன தமிழ்  
கைதிகளுக்கு சங்கிலியன்  
நாடகம் பெரிய ஆதம்  
திருப்தியைக் கொடுத்தது.

இந் நாடகத்தில், சமூகத்தின் பார்வையிலே தவறிழைத்து குற்றவாளி என்ற அவப்பெயரோடு வாழும் கைதிகள் மீண்டும், சமூகத்துள் வாழ முற்படும்போது அவர்களை சமூகத்தார் தவறான பார்வையோடே நோக்குவர், மனிதன் தவறு செய்வது இயற்கை. ஆனால் தவறிழைத்த மனிதன் மீண்டும் திருந்தி வாழ முற்படுகையில் சமூகத்தார் இவனை "மறியலுக்குப் போய்வந்தவன்" "மறியற்காரன்" என நோக்கும் தாழ்வான பார்வையை மாற்றும் வகையாக இந்நாடகம் அமைந்தது

அவரைச் சந்தித்தது மிகவும் சந்தோசமாக இருந்தது. எனது நாடக அனுபவங்களை அவரோடு பகிர்ந்து கொண்டேன். பின் எனது "எங்கே நிம்மதி" யின் பிரதியை அவரிடம் கொடுத்தேன். படித்துப்பார்த்தார். நன்றாக இருக்கிறது ஒரு காட்சியில் டாக்டர் தனது காதலியுடன் தர்க்கிக்கும் கட்டத்தில் சில ஆங்கில வசனங்களையும் சேர்த்தால் அக்காட்சி இன்னும் விறுவிறுப்பாக இருக்கும் என்றார். சரி எழுதிக்கொடுங்கள் என்றேன். இரண்டு நாட்களில் எழுதிக்கொடுத்தார். அழகாக பேசியும் காட்டினார். இன்னும் நாடகம் சம்பந்தமான ஆலோசனைகளும் கூறினார். கடமை நேரத்திலும் நாடகமே என் சிந்தனையாக இருந்தது என்பதையும் இங்கு குறிப்பிட வேண்டும்.

மாத்தறையின் பின்னர் 1969இல் மீண்டும் யாழ்ப்பாணத்துக்கு மாற்றலாகி வந்த அன்று உள் பிரவேசிக்கும் பொழுது என்னைத் தெரிந்த சில அதிகாரிகள் இருந்தனர். அவர்கள் என்னைக் கண்டு "நாடகக்காரன் வந்துவிட்டார்" என்றே வரவேற்றனர். சிறைக்கைதிகளைப் பயிற்றி ஓர் நவீன நாடகத்தினை மேடையேற்ற வேண்டும் என்ற எண்ணம் என்னில் மீண்டும் எழுந்தது. இதற்கிணங்கவே எனது எண்ணத்தை மேலதிகாரிகளிடம் தெரிவித்தேன். என் எண்ணத்தினைப் புரிந்துகொண்ட மேலதிகாரிகள் "நாடகக்காரன் இங்கும் தொடங்கிவிட்டார்" என்று அன்போடு கூறி என் முயற்சிக்கு ஆதரவு அளித்தனர்.

"கைதிகள் நலன்புரி சங்கத்தின் நிதிக்காகவே" இந் நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டது. யாழ் சிறைக்கைதிகளால் உருவாக்கப்பட்ட "சீர்திருந்திய கைதிகள்" நாடகம் கைதிகளின் ஒன்றுபட்ட ஒருங்கிணைந்த ஓர் முயற்சி என்றே கூறலாம். இதில் குறிப்பிடத்தக்க விடயம் என்னவெனில் நாடகக் கதைக்கரு தெரிதல் தொடக்கம் நாடகம் மேடையேற்றும் வரையான அனைத்துப் பணிகளிலும் ஓர் குடும்ப உணர்வோடு அனைத்து கைதிகளும் என்னுடன் ஒத்துழைத்தனர்.

இந் நாடகத்தில், சமூகத்தின் பார்வையிலே தவறிழைத்துக் குற்றவாளி என்ற அவப்பெயரோடு வாழும் கைதிகள் மீண்டும், சமூகத்துள் வாழ முற்படும்போது அவர்களை சமூகத்தார் தவறான பார்வையோடே நோக்குவர், மனிதன் தவறு செய்வது இயற்கை. ஆனால் தவறிழைத்த மனிதன் மீண்டும் திருந்தி வாழ முற்படுகையில் சமூகத்தார் இவனை "மறியலுக்குப் போய்வந்தவன்" "மறியற்காரன்" என நோக்கும் தாழ்வான பார்வையை மாற்றும் வகையாக இந்நாடகம் அமைந்தது இந்நாடகத்தின் எழுத்துரு கூட கைதிகள் பலர் கலந்துரையாடி கதைக்கரு தெரிந்து, பின்னர் கைதிகளே அதனை முழுமைப்படுத்தி எழுத்துருவாக்கினர். ஒத்திகைகளின்போது கைதிகளின் உள்ளக் குமறல்களையும் மனச்சுமைகளையும் மறிந்து அவர்களோடு ஒருவனாக நின்று நெறிப்படுத்திய போதும் நாம் ஒத்திகை பார்க்கும்வேளை பிரதம ஜெயிலராக கடமையயற்றிய திரு. பி. பாஸ்கரலிங்கம், நலன்புரி உத்தியோகத்தர் திரு. லூ. கணேசராஜா போன்றோர் எமது நாடகத்தினை அவதானித்த வண்ணமே இருந்தனர். ஏனெனில் நிர்வாகத்திற்குப் புறம்பான விடயங்களை நாடகத்தின் ஊடாக வெளிக்காட்டிவிடக் கூடாது என்ற எண்ணம் அவர்கள் மத்தியில் எழுந்தது. தினமும் கடமையாற்றும் நேரம் தவிர்த்துக் குறிப்பாக இரவு 6 மணியிலிருந்து 9 மணிவரை ஒத்திகைகளை நிகழ்த்த அவர்களோடு தங்கியிருப்பதற்காக சிறைச்சாலை மண்டபத்தினுள் என்னையும் உள்ளே வைத்துப் பூட்டி விடுவார்கள். அவை பாதுகாப்பு காரணங்களுக்காக என்றே கூறலாம்.

1977.03.31 அன்று யாழ் வீரசிங்கம் மண்டபத்தில் "சீர்திருந்திய கைதிகள்" சமூக நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. முதன்முதலாக கைதிகள் நடக்கும் நாடகமாக இது இருந்ததால் பார்வையாளர் கூட்டம் நிறைந்து வழிந்தது. இந் நிகழ்விற்கு யாழ் மாவட்ட நீதிபதி திரு ஆசிர்வாதம் பிரதம விருந்தினராக கலந்து கொண்டு சிறப்பித்தார். இந் நாடகத்தால் பெற்ற வருமானத்தை கைதிகள் நலன்புரி

சங்கத்திற்கு கொடுத்து அதன்மூலம் அப்பணம் நாடகத்தில் பங்குகொண்ட அனைத்துக் கைதிகளினதும் பதிவேட்டில் வைப்பு செய்யப்பட்டு அவர்கள் விடுதலையாகும் போது அவர்களுக்குக் கொடுக்கப்பட்டது.

இதனைத் தொடர்ந்து எனது ஊரான குருநகரிலும் "சீர்திருந்திய கைதிகள்" நாடகம் மேடையேற்ற ஓர் வாய்ப்பு கிடைத்தது. நெய்தல் வளர்பிறை மன்றத்தின் நிகழ்ச்சிக்கு என்னை அணுகி ஓர் நாடகத்தினை அளிக்கும் படி கேட்டபோது கைதிகளால் உருவான சீர்திருந்திய கைதி என்ற நாடகம் பற்றி அவர்களிடம் கூறியபோது அவர்களும் அதனை மேடையேற்றும்படி கூறினர். எனவே மீண்டும் கைதிகளைப் பயிற்றி நாடக மேடையேற்றத்திற்கான அனைத்து ஆயத்தங்களையும் செய்தவேளையிலும் கைதிகளை வெளியே கொண்டு சென்று நாடகம் போடுவதற்கு சிறை உயர் அதிகாரிகள் முதலில் மறுத்தனர், இருப்பினும் எனது விடாமுயற்சியால் என் வேண்டுகோளுக்கிணங்கி என்னிடமே ஒப்படைத்தனர். இதற்கு எனக்கு பக்கபலமாக இருந்து பல வழிகளிலும் உதவி செய்தவர் திரு. பி. பாஸ்கரலிங்கம் அவர்கள்.

அன்று பிற்பகல் கைதிகள் அனைவரையும் சிறைச்சாலை வாகனத்தில் எனது வீட்டில் கொண்டுவந்து இறக்கினர். அங்கேயே வேடஉடை ஒப்பனை செய்வதற்கு சகல ஒழுங்குகளையும் செய்திருந்தேன். எனது வீட்டில் இருந்து குருநகர் கலைஅரங்கு 150மீற்றர் தூரம். கைதிகள் வேடஉடை ஒப்பனையை முடித்துக்கொண்டு தாமதமே சயமாக மேடையைத் தேடிச்சென்றனர். எந்தக் காலவலோ, கண்காணிப்போ, கட்டுப்பாடோ இருக்கவில்லை. சாதாரணமாக நடிகர்கள் போல் சுதந்திரமாகவே சென்றனர். கைதிகள் நடிக்கும் இந்நாடகத்தைப் பார்ப்பதற்கு குருநகர் கலைஅரங்கின் முன் ஏராளமான மக்கள் குழுமியிருந்தனர். நாடகத்தின் இறுதிக் காட்சியில் 3 கதாபாத்திரங்கள் (கைதிகள்) பார்வையாளர் மத்தியில் இருந்து மேடையை நோக்கி வரவேண்டும். அந்த மூலவரையும் அழைத்துச் சென்று பார்வையாளரின் பின்னால் நிற்கவைத்துவிட்டு நான் மேடைக்கு வந்துவிட்டேன். அவர்கள் சாதாரண மனிதர்களோடு தாமும் ஒருவராக அங்கு நின்றனர். அப்பொழுது நேரம் இரவு 8 மணி அவர்கள் நினைத்திருந்தால் மூவரும் பாய்ந்து ஓடி (Escape...) இருக்கலாம்.

சிறைச்சாலையில் Escape என்ற வார்த்தை மிகவும் கனமானதும், கடினமானதும் கூட. கைதி ஒருவன் தப்பி ஓடிவிட்டால் அதிகாரிகள் உடனே விசில் அடிப்பர். அதிகாரிகள் அனைவரும் அந்த சுற்றாடல் முழுவதும் தேடுதல் வேட்டையில் ஈடுபடுவர். அதன் பின் உரிய நடவடிக்கைகளாகிய பொலிசிற்கு தலைமை காரியாலய அதிகாரிகளுக்கு அறிவிப்பர். அதன் பின் இவ்விடயம் தினசரிப் பத்திரிகையிலும் செய்தியாக வந்துவிடும. அதன்பின் கைதியைத் தப்பவிட்ட உத்தியோகத்தரின் வாக்குமூலத்தைப் பதிவுசெய்து தற்காலிக வேலை நீக்கமும் செய்வர். இவ்விதமாக பல நடைமுறைகள் கொண்டது இந்த Escaped விளைவு. இவை எதுவும் எனக்கு நேராது. என்னுடைய அன்பு என்னும் வட்டத்திற்குள் கட்டுப்பட்டு கைதிகள் அத்தனைபேரும் நின்றார்கள். அதற்கு நான் அரங்கின் மீதுகொண்ட அசைக்க முடியாத பற்றே காரணமாய் இருந்துது என்றால் அது மிகையாகாது. அதன்பின் கைதிகளும் இப்படி நடப்பார்களா என்ற வியப்பை பார்வையாளர்களுக்கு இந்நாடகம் கொடுத்திருந்தது. சிறப்பாக நடத்திமுடித்துப் பலருடைய பாராட்டையும் பெற்று கைதிகளை மீண்டும் சிறைச்சாலையில் ஒப்படைத்தேன்.

இந் நாடகத்திற்கு சிறந்த வரவேற்பும் கிடைத்தது என்பதற்கு இவ் விமர்சனங்கள் ஆதாரமாகவுள்ளன.

"சட்டத்தின் வாயிலாக சிறைவாயிலை அடைந்த மனிதனுக்குப் பெயர் கைதி. இவர்களும் சமுதாயத்தில் ஒரு பலம் வாய்ந்தவர்கள் என நிரூபிக்க, சிறை ஆணையாளர்

வழிவகுக்க யாழ் சிறை அதிகாரி ஒத்துழைக்க, கைதியின் கதை வசனத்தாலும் கைதிகளின் தரம் வாய்ந்த நடிப்பாலும் திரு. ஜி.பி. பேர்மினஸ் அவர்களின் டைரக்சனாலும் உருவானதே இந் நாடகம்.

கைதிகள் தங்கள் பொழுதுபோக்காக எண்ணிய போதிலும் தங்கள் உள்ளக் குழறலை ஒவ்வொரு நடிகளும் சிறப்பாக காட்டியிருந்தார்கள். குறிப்பாக கதாநாயகர்களின் நடிப்பு நன்றாக இருந்தது. அத்துடன் கதாநாயகியை மிக மிக அழகாகவும் ஆடைக்கு ஒத்த பெண்ணாகவும் தோற்றத்திற்குரிய குரலாகவும் இருந்தார். நகைச்சுவை போற்றும்படியாக இருந்தது. எனது வியப்பு டைரக்டர்ஷன், மக்கள் கைதிகள் என்றால் என்னென்னவோ எண்ணுகின்றார்கள். ஆனால் அவர் துணிந்து எடுத்த முயற்சி நல்லதொரு முறையில் முடிவடைந்து வெற்றியும் அடைந்தது."

- எவ். எக்ஸ். இயூஜின் (குருநகர்)

"யாழ் சிறைச்சாலைக் கைதிகளால் குருநகர் கலை அரங்கில் மேடையேற்றப்பட்ட சீர்திருத்திய கைதி என்னும் நாடகம் கலைத்துறைக்குப் புதியதொரு படைப்பு மட்டுமல்ல, சமுதாயத்திற்கு விடப்பட்டுள்ள ஒரு சவாலாகும். குற்றவாளிகள் இந் நாட்டிலே வளர்வதற்கு சமுதாயத்தின் பவனீழும் ஒரு பாரிய காரணம் என்பதை அப்பட்டமாக வெளிப்படுத்தியுள்ளார் கதாசிரியர். பாத்திரங்கள் ஏற்றவர்கள் குற்றவாளிகளே அல்ல அசல் கலைஞர்கள் என்பதை வெகு திறமையாக வெளிப்படுத்திய இயக்குனர் மிகவும் பாரட்டப்பட வேண்டியவர். இத்தகைய புதிய முயற்சிகள் சிறைக்கு உள்ளேயுள்ள குற்றவாளிகளை மட்டுமல்ல சிறைக்கு வெளியேயுள்ள குற்றவாளிகளையும் நிச்சயம் சீர்திருத்தும் என்பது எனது நம்பிக்கை."

- வி.ஜெ. கொன்ஸ்ரன்ரைன் (குருநகர், யாழ்ப்பாணம்)

"எம். குருநகர் மக்கள் 23.04.1977 அன்று இரவு குருநகர் கலை அரங்கில் கைதியின் சிறந்த 'கோபி கிருஷ்ணா' நடனத்தினையும் நல்லதோர் நாடகத்தையும் பார்த்தோம் என்று திருப்தி அடைந்தனர். ஒவ்வொரு நடிகளும் தம் பாத்திரங்களை உணர்ந்து சிறப்பாக நடித்துள்ளனர். நாதன், சாந்தா, அம்மா, மாடசாமி, வள்ளி முதலியோர் மக்கள் நெஞ்சைவிட்டகலாத பாத்திரங்கள். நாடக டைரக்டர் ஜி.பி. பேர்மினஸ் இந் நாடக வெற்றிக்கு நன்றாக உழைத்துள்ளார். சிறைச்சாலை சமுதாயத்தின் சூப்பைத் தொடர் என்ற வாக்ஷியத்தைப் பொய்யாக்க டைரக்டர் நன்றாக முயன்றுள்ளார். வெற்றி அவருக்குத்தான் பார்வையாளர் மத்தியில் இருந்து மூவர் எழுந்து நாடக மேடைக்கு வந்து சமுதாயத்தின் பதிவை எடுத்துரைத்துப் பார்வையாளர்களின் உள்ளங்களை மேடைக்கு எடுத்துச்சென்றுள்ளார் டைரக்டர்."

- மணி மதுரநாயம் (ஆசிரியை)

எனது கலைவாழ்வில் என்றும் மறக்கமுடியாத இனிய அனுபவமே இவையாகும். 1965இல் நிகழ்ந்த ஒவ்வொரு நிகழ்வும் இன்றும் எனது மனத்திரையில் அழியா நினைவாய் நிழலாடியவண்ணம் உள்ளது. நாடகம் ஓர் "கூட்டுக்கலை" என்பதனை முழுமையாக துய்த்துணர்ந்த பல சந்தர்ப்பங்கள் உண்டு. இருப்பினும் சிறை உத்தியோகத்தராக கடமையாற்றியவேளை சிறைக்கைதிகளைப் பயிற்றி மேடையேற்றிய நிகழ்வுகள் எனது கலைவாழ்வில் சிறப்பிடம் பெறுகின்றது.

ஓர் நெறியாளன் நாடகம் ஒன்றைச் சிறப்புற உருவாக்க நடிகரோடு நடிகராக நின்று அவர்கள் ஊடாக நாடகத்தினை சிறப்பிப்பது அவசியம் என்ற பேருண்மையினை எனது கடமை வாழ்வில், கலையை வளர்க்க எடுத்த முயற்சிகள் சான்று பகர்கின்றன. அன்றைய இனிய நினைவுகள் இன்றும் என்றும் இனியவையேயாகும்.

இக்கட்டுரை ஆற்றுகை  
என்ற நாடக  
அரங்கியலுக்கான  
இதழிலிருந்து (டிசம்பர்  
2002) எடுத்து  
நன்றியோடு  
மறுவெளியீடு  
செய்யப்படுகிறது.

# உரையாடல்



© புகைப்படம்: 'ஆற்றுகை'

உரையாடல் -1

நான் திருவாசகத்தை  
தேர்தெடுக்கிற நேரம்,  
முதல் பாடலில் இருந்து  
கண்ணீர் ஒழுகத் தொடங்கும்...

குழந்தை. ம.சண்முகலிங்கம்

உங்கள் அரங்கச் சிந்தனையில் இருந்து இந்தக் கலந்துரையாடலை ஆரம்பிக்கலாம்

நான் எந்த அரங்க வடிவத்தையும் நிராகரிப்பதில்லை. அந்த நிராகரிக்கிற போக்கு இருந்திருந்தால் எங்களது திறமையும் இந்த தளத்திற்கு நின்றிருக்காது; எப்பவோ விழுந்திருப்பன், விலக்கப்பட்டிருப்பன். எனது தொடர்ச்சிக்கு அடிப்படைக் காரணம் சுருக்கம் சுருக்கமாக எந்த வடிவத்தையும் நான் மனதிற்குள் ஏற்கிறேன். ஆனால் அது சம்பந்தமான விமர்சனங்கள் இருக்கு, இங்கு விமர்சனம் என்பது அதை நிராகரிப்பது என்றில்லை; புதிதாய் வருகிற எந்த வடிவத்தையும் யார் கொண்டு வந்தாலும் அங்கு தீவிரம் இருக்கும், அந்த தீவிரம் வந்தால் அங்கு விவாதம் தேவையாகிறது. பின்னர் அந்த விவாதம்தான், கட்டாயம் அதை ஒரு கணக்கிற்கு கொண்டு வரும். பொதுவாக இன்று புரட்சிகள் போல இருப்பது நாளை அது மிகைப்பாட்டு வடிவமாகிவிடுகிறது. இன்று பிரெக்ட்டை மிகப் பழையது என்று சொல்பவர்கள் இருக்கிறார்கள்தானே.

அது இப்போது 'ஃபார்மல் தியேட்டர்' ஆக வந்து விட்டது.

ஒரு காலத்தில் பிரெக்ட்டை தூக்கி வைத்த அதே ஆட்கள்தான் சொல்கிறார்கள், அது பிழையென்றில்லை ஆனால்... அதை அப்படிச் சொல்லக் கூடாது என்பது என்னுடைய அபிப்பிராயம். இங்கு இரண்டு கோட்பாட்டைச் சொல்வார்கள்.

- முன்னர் நடந்ததை திருப்பிப் பார்த்தல் - மீள் பார்வை. அதாவது இன்றைய சூழலிலிருந்து திருப்பிப் பார்த்தல்
- அன்று நடந்ததை அன்றைய நிலைமையில் திருப்பிப் பார்த்தல்

கலந்துரையாடலில் கூடி  
நின்றோர் :  
சிறீ.கணேசன், சத்தியன்,  
தே.தேவானந்த், க.ரத்திரன்

நீங்கள் இதன் மூலம் என்ன சொல்ல வருகிறீர்கள்?

ஏன் பிரெக்ட்டை ஒரு காலத்தில் தூக்கிப் பிடிக்கிறம்? உண்மையில் நாங்கள் பிரெக்ட்டின் தோளில் காலை வைத்துத்தான் அடுத்த கட்டத்திற்கு போகிறோம். போன நாங்கள் பின் அதை 'ஃபார்மல் தியேட்டர்' என்கிறோம். நான் இதை இங்குள்ள நிலைமையை வைத்துத்தான் பார்க்கிறேன். இங்கு சிலர் மேடையில் போடுவது குற்றத்தில் குற்றம் என்று பார்க்கிறார்கள். நீங்கள் சனத்திற்கு கிட்ட போகிறீர்கள்... இறங்கிப் போகிறீர்கள்... அதெல்லாம் சரி, அதை நிராகரிக்கவில்லை, ஆனால் மேடையில் இருந்து ஒரு பிரச்சனை விவாதிக்கப் பட்டதா? அதற்கு உதாரணம்தான் ஆர் கொலோ சதுரர். இன்றும் அதுபற்றி விவாதம் நடக்கவில்லையா? எதிர்த்தும் ஆதரித்தும் நடக்கிறது. இது மேடையில் தானே நடந்தது? பாட்டும் பரத நாட்டியமும் தான் மேடையில் நடந்தது. சாதாரண மக்களிற்கு தியேட்டர் செய்யப் போகிறீர்கள் என்பதை ஒத்துக் கொள்கிறம். மேடையில் நின்றால் ஒன்றுமே வராது என்பதை ஏற்றுக் கொள்ளமுடியாது.

"வேள்வித் தீ" என்கிற உட்களின் நாடகம் கூட விவாதத்தை தூண்டியதுதானே? இந்த நாடகம் முடிவுறும் தறுவாயில் பெரியதொரு விவாதத்திற்கு இட்டுச் சென்றது. அதுவும் பண்பாடு என்ற அடிப்படையில் பெரிய பிரச்சனையை உருவாக்கியது. இங்கு ஒரு முரண்பாடு தீர்க்கப்படாமல் இருந்தது... விவாதத்தை தூண்டியது.

ஓம். அந்த நாடகத்தில் வருகிற சிறீரங்கநாதன், வாசுகி இரண்டு பேரும் இன்னமும் பிரியவில்லை. அவர்கள் பிரியப் போகிறார்களா? வாழப் போகிறார்களா? எப்படி வாழப் போகிறார்கள்? இப்படித்தான் விவாதம் தொடங்குகிறது.

பொதுவாக உட்களின் நாடகத்தில் நாடகம் முடிகிற தருணங்களில் ஒரு கதை தொடங்கி மீண்டும் நாடகம் தொடர்வது போன்ற தன்மை வருகிறது.

முடிகிற நேரம் ஒரு பிரச்சனை ஆரம்பிக்கும்.

அதுதான் பார்வையாளனுக்கு வீடு செல்லும் போது அவனது வேலைப்படாய் இருக்கும்.

இப்போது என்னுடைய கேள்வி என்ன வென்றால் அதே நாடகத்தோடு விவாதம் பண்ணப்போகிறோம். ஒலிபெருக்கியிலையோ அல்லது உரையாடுகிற இந்த தியேட்டர்லையோ பார்வையாளருடன் நேரடியாக விவாதம் பண்ணுவதற்கு அதே டிராமாவினுடைய சில உத்திகளைக் கையாண்டு ஒரு வடிவமாகச் செய்கிறார்கள் என்பதை நான் கடைசிவரை மறுக்கவில்லை. ஆனால் அதுதான் நாடகம் என்று சொல்லும் போது என்னால் ஏற்கமுடியாது. இதுதான் நாடகம் என்று என்னால் சொல்லிக் கொண்டிருக்க முடியாது. ஏன்? எந்த நாடகமும் விவாதத்தைத் தூண்டும். நான் கொஞ்சநாளாக 'ஃபார்மல் தியேட்டர்'க்குள்ளதான் நிற்கிறேன். தியேட்டரின் தன்மைகள் மாறிக் கொண்டு போகிறது. ஆனால் நான் 'ஃபார்மல் தியேட்டர்'ல் இருந்து மாறவில்லை. சரிதானே? நான் ஒரு காலமும் ஷேக்ஸ்பியருக்கே போகவில்லை.

ஆனால் நீங்கள் உங்களது சில நாடகங்களில் 'ஃபார்மல் தியேட்டர்'க்குள் நிற்கும்போதே ஆங்காங்கே 'பிச்சர் ஃபிரேம்' உடைத்து வெளியே "நரகொடு கவர்க்கம்" என்கிற நாடகத்தில் வந்தீர்கள்தானே?

அது எப்பவோ வருகிறது.

இந்த இடத்தில் நீங்கள் சொல்லுகிற 'ஃபார்மல் தியேட்டர்' என்பது ஒரு பிரச்சனையாக வருகிறது.

ஃபார்மல் தியேட்டர் என்பது நான் ரியலிசத்தை சொல்லவில்லை; நான் சொல்லுவது பிரக்டே ஃபார்மல் ஆக வந்ததன் பின்னர் அதே லெவல் வரைக்கும் தான் சொல்லுகிறேன்.

நீங்கள் சொல்வது மேடையை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆற்றுகிற அரங்க முறைமையைத்தானே?

ஓம். அதுதான் படச்சட்ட மேடை (Proscenium). எங்கட தியேட்டர் என்று ஃபார்மல் தியேட்டர்தான் கிடைக்கிறது. அதிலும் கைலாசபதி அரங்கும் வீரசிங்கம் அரங்கும் மற்றது ஸ்கூல் அரங்கும்தான் கிடக்கு. நாங்கள் வெளியில் நாடகம் போடப்போகிறோம் என்றால் மேடை போட்டுத்தான் அந்த நாடகத்தை நிகழ்த்த வேண்டும். அதே மேடை போடுகிற இடத்தில் நிலத்தில்தான் கதகளி போடப்போகிறோம் என்றால் பார்வையாளர்களை நிலத்தில்தான் இருத்தப் போறம் என்றாலும் கூட அதனுடைய தன்மை எப்படி வரும்? புரொசினிய மாகத்தான் வரும். அதுக்கு வக்காலத்து வாங்க நான் வரவில்லை. இங்கே யாராவது ஒரு தியேட்டரைத் தருவார்கள் என்றால் அது நாலு பக்கம் இருந்து பார்க்கக் கூடியதான சூழலில் (Arena) இருந்தால்தான் அதற்கு நாடகம் எழுதி. அதற்கான வடிவத்தைப் போட்டு நாங்கள் செய்து பார்க்கலாம்.

உங்களது "நீ செய்த நாடகமே" என்ற நாடகத்தின் ஒத்திகை இவ்வாறானதொரு அதாவது சுற்றிவர பாடசாலை மண்டபங்கள் நிறைந்த இடத்தில் செய்யப்பட்டது. கிட்டத்தட்ட ஒரு வட்ட அரங்க அல்லது சதுர அரங்கத் தன்மையோடுதான் இருந்ததல்லவா?

சேர் சொல்லிறது. அந்த அடிப்படையான தியேட்டர் கோட்பாட்டைத்தான்.

அப்போ. நீங்கள் சொல்ல வருவது வெவ்வேறு மட்டங்களில் தியேட்டரின் வடிவங்களும் இறக்கு, ஆட்களும் இறக்கிறார்கள் என்பதைத்தானே?

ஓம். சொல்லவாறது அதுதான்.

அவை ஒரு சோதனை வடிவிலான, உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்துகிற வெளிப்பாடாக வருகிறது.

ஓம். அப்படிப் போகலாம்.

ஆனால் அதை வைத்துக் கொண்டு அதுதான் தியேட்டர் என்று எப்படிச் சொல்வது?

அதுதான் எல்லோருக்குமான தியேட்டர் என்று சொல்ல முடியாது. இந்த தியேட்டர் எங்கும் பயன்படுத்தக் கூடிய ஒரு வடிவமாக இல்லை. என்னைப் பொறுத்தளவில், இந்த Forum Theatre என்று கூறிவிட்டு கிட்ட வந்து கத்துவது, குளறுவது, சொல்லுங்கோ என்று கேட்டா எனக்கு கோபம்தான் வரும். என்னை நீ வெருட்டுவதற்கு நான் இங்கு வரவில்லை, நான் நாடகம் பார்க்க வந்தனான். எனக்கு இந்த நாடகத்தின் வடிவம் இப்படித்தான் என்று தெரிந்ததுமே கிட்ட வந்து கதை கேட்டா கோபம்தான் வரும். என்னைப் போல் எத்தனை பேர் இருக்கினம்.

நான் நினைக்கிறேன் உந்தப் பிரச்சனை அதாவது உந்த அரங்கு யாருக்கு தேவைப்படுகிறதோ அந்த இடத்தில் இவ்வளவு வேறு ஓரிடத்தில் போட்டால் உந்தப் பிரச்சனை வரும்.

எந்த இடத்திலும் இது சிக்கல்படுகிறதுதானே?

ஆனால் 'ஃபார்மல் தியேட்டரை' பொறுத்தவரையில் அது எல்லா இடமும் போடலாம் என்றால் அப்படி ஒரு பழக்கம் ஏற்கெனவே வந்துவிட்டது. அது பொதுமைப்படுத்திய பார்வையாளருக்கு ஏற்ற மாதிரி தன் வடிவத்தை வைத்திருக்கிறது.

புதியதாயுள்ள அன்னியப்பாடு சேர்ந்தானது அரங்கு

ஓ... அன்னியப்பாடும் இருக்கும் இப்ப... அதே போலத்தான் "எந்தையும் தாயும்" நாடகம் மேடைக்கு என்றுதான் எழுதினது



பின்னர் அது நாற்சார் வீட்டில்தானே போடப்பட்டது

மேடைக்குத்தான் எழுதப்பட்டது. பழக ஆரம்பித்ததும் மேடைக்குத்தான்

அது ஒரு விபத்தாகத்தானே நாற்சார் வீட்டிற்கு வந்தது?

அந்த நாடகம் 10 நாள் ஒத்திகைப் பார்க்க திட்டமிட்டது. கடைசியில் 9 நாட்கள்தான் பார்த்தது. 3ஆம் நாள் நான் வாய்திறந்து சொன்னேன் இவ்விடத்திலேயே போட்டால் என்னவென்று, உடனே சிதம்பரநாதன் சொல்லிச்சுது, நான் சொல்ல நினைக்க நீங்கள் சொல்லுகிறீர்கள் என்று. அப்படித்தான் இது வந்தது. அது விஞ்ஞான ஆய்வில் கூட ஒன்றைத் தேடிக்கொண்டு போகும் போதுதான் வேறு ஒன்றைக் கண்டுபிடிக்கிறான். பின்னர் நாற்சார் வீட்டில் நாடகம் பார்த்த பார்வையாளர் சிலருக்கு, பின்னர் அது மேடையில் போடப்பட்டபோது பிடிக்கவே இல்லை. ஆனால் மேடையில் மட்டும் பார்த்தவர்களுக்கு அட்டா... அது சோக்காய் இருக்கு என்றனர்.

உண்மையில் வெளியை அதன் பிரச்சனைக்குரிய இடம் தீர்மானிக்கிறது. 'எந்தையும் தரயும்' நாடகத்தில் வீடுதான் இடம். எனவே ஒரு உண்மையான வீடு இடம் கொடுத்துவிட்டது ஆற்றுகைக்கு.

இந்த நாடகத்தில் அழகியல் என்பது அது வேறு.

என்ன சொல்ல வருகிறீர்கள்?

அழகியல் என்பதை எந்த வரன் முறைக்குள் வைக்கப்போகிறோம்.

நான் நினைக்கிறேன் அழகியல் என்பது செயற்கைத்தனமான திணிப்பில்லை; அது இயல்பாய் ஒடவிடும்போது வருகிற ஒரு முழுமை.

அதுதான் உண்மை.

சாதாரண ஒரு விடயத்தைக் கூட இன்னொருவருக்கு சொல்லும்போது அவர் கேட்கக் கூடிய முறையில் சொல்வது அதன் சொல்லும் பாங்குதானே...

அழகியல் என்பது சுருக்கமாகச் சொன்னால் நான் நயந்து வியந்து கேட்கக் கூடியதாக இருக்க வேண்டும். கிடைக்கக் கூடியவற்றை வைத்து போடும் போது அது எப்படி வருகிறது என பார்ப்போன் வியக்கிறான். இப்ப 'வேள்வித் தீ' என்கிற நாடகத்தில் வருகிற வன்புணர்ச்சியை (rape) எப்படிக் காட்டுவது எனும்போது, எழுதும் போது அது ஒரு பெரிய பிரச்சனையாக இருந்தது. எனக்கு வன்புணர்ச்சி இன்ற வன்மம் காட்ட வேண்டி இருந்தது. அப்போதுதான்... வீணை மனதில் படுகிறது. வீணையை பார்த்தால் பார்ப்போருக்கு அருவருப்பும் ஆத்திரமும் வரும். கோபம் வந்தால் போதும். எனக்கு அந்த வன்மத்தை பெளதீகமாகவும் காட்ட வேண்டியிருந்தது. வீணை புனிதமானது அதை ஒருவன் முறைகேடாக கையாளும் போது கோபம் வரும். நான் சிலதுகள் எழுதினால் மனதிலே சந்தோசப்படுவதுதானே? அந்த வீணையை அந்த இடத்தில நான் கண்டுபிடிச்சது இன்று வரைக்கும் எனக்கு திருப்தி. வன்புணர்ச்சிக்கு அந்த வீணையை நான் குறியீடு ஆக்கியது முக்கியம். அப்போ அதைத்தான் பலபேர் அழகியல் என்று பார்க்கிறார்கள்.

சொல்லும் முறையில் அழகியல் இயல்பாக வரவேண்டும்.

அதனோடு ஒட்ட வேண்டும். வீணை கூட ஒரு பெண்ணின் உடம்பு போல இருப்பதாக தெரியும். அதுகூட இங்கு ஒரு தொடர்பைக் கொண்டிருக்கிறது.

கவிஞர்கள் கூட வீணையை பெண்ணாகப் பாடியிருக்கின்றனர்.

உண்மையில் எனக்கு அந்த நினைப்புத்தான். ஆனால் அவர்கள் எழுதுவது போல் மோசமாக செய்யவில்லை. அந்த வீணையின் துன்பத்தைக் காட்டுவது அதுதான்.

பெண்களை இப்பிரச்சினைக்குட்படுத்துவது பயங்கர கோபம் வரும் தாங்க இயலாத வேதனையைத்தருவது. அந்த உணர்வை வீணை தருகிறது.

நீங்கள் சொல்லும் பிரதியீடுதான் இங்கு உண்மையை விட மிக நெருக்கமாய் உணர்ச்சியைக் காட்டி இருக்கிறது.

அத்தோடு அழகியல் என்பது வெறுமனே அழகுபடுத்தும் வேலையல்ல. அந்த வேதனையும் கோபமும் சரியான முறையில் வைக்கப்பட்டு உருவாக்கப்படும் போதுதான் அந்த அழகியல் வருகிறது.

எனக்கு வந்து எல்லாமே அழகியல்தான் என்று சொல்வது எனக் கென்னவோ ஏற்றுக் கொள்ள முடியாதுள்ளது.

**நீங்கள் ஏதோ ஒரு பிரச்சனையை வைத்துத்தானே இவ்வாறு சொல்கிறீர்கள்?**

எல்லாம் என்று சொல்லும் போது உணர்ச்சியை நாங்கள் கொட்டுறும். உணர்வுகள் அதைக் கொட்டப்பண்ண வேண்டும். அதை தியேட்டர் தன்னர உத்திகளைக் கையாண்டு செய்கிறது. இப்ப ஒரு டாக்டர் செய்யிற ஆப்பரேஷன் பார்க்க அழகாய் வடிவாய் இருந்தால் அதனுள்ளே ஒரு அழகியல் இருக்கு என்றா சொல்வது?

**இல்லை, இங்கு 'கேத்தார்சிஸ்' (Catharsis) என்பது சேராதல்லவா?**

'கேத்தார்சிஸ்' இருக்கிற எல்லாவற்றுக்குள்ளும் அழகியல் உண்டா?

**இல்லை! 'கேத்தார்சிஸ்' என்றால் அது உணர்வோட்டத்தோடு தொடர்புடையதல்லவா? கலைவடிவங்கள் உணர்வோடு சம்பந்தமானவை அதாவது கணிதம், விஞ்ஞானம் என்பவைகளில் இருந்து இதை வேறுபடுத்துவதே உணர்வுதான்.**

வாறன் குழப்பவில்லை. கணிதம் விஞ்ஞானம் கூடவே உணர்வோட்டத் தோடு சம்பந்தப்பட்டவைதான் என சொல்லப்படுகிறது. சரி, உணர்வோடு சம்பந்தப்பட்டதுதான் 'கேத்தார்சிஸ்' என்றால் அரிஸ்ரோற்றல் சொல்கிற 'கேத்தார்சிஸ்' உணர்வுச் சமநிலைதான் கிரேக்க நாடகத்தின் அழகியல். இந்த உணர்வுச் சமநிலை அவனுக்கு எதைப் பார்ப்பதனுடாக வருகிறது. உணர்வுகளை அப்படியே கொட்டி முடிக்க அவனுக்கு ஒரு 'பேலன்ஸ்' வருகிறது. அதை நாங்கள் எங்கள் முறையில் 'சாந்தி' என்ற நிலைக்கு கொண்டு வரலாம். நவரசங்களில் சாந்தி என்று சொல்லலாம். சரி, அதுதான் என்றால் அது எதைப் பார்ப்பதனுடாக வந்தது? பார்க்கப்பட்ட பொருள் எது? இப்போ ஒருவனுக்கு இன்னொருவன் மேல் கோபம் வருகிறது. அவனை நடுச் சந்தியில் வைத்து கிழியக் கிழியக் கேட்கிறான், கேட்டு முடிக்க ஆத்திரம் தீர்கிறது, நிம்மதி வருகிறது. அதுதானே 'கேத்தார்சிஸ்'? அப்ப எது அழகியல்? அப்ப 'கேத்தார்சிஸ்' என்றால் அது எதற்குள்ளால் வரும்? 'கேத்தார்சிஸ்' கலைப்படைப்பைப் பார்த்த 'கேத்தார்சிஸ்'- கிரேக்க அவலச் சுவையில் ஈடிப்பஸ் ஆக நடிப்பவன் ஈடிப்பஸ் ஆக நடிக்கிறான் என்பதையும் சேர்த்தே இங்கே பார்க்க வேண்டும். அந்த நடிப்பு இங்க வரும் போது தூரப்படுத்தலையும் அதே நேரம் ஐக்கியப்படுத்தலையும் கொண்டிருக்கும்.

**சினிமாவில் செந்தில் அடிவாங்கி விழும்போது பார்ப்போன் சிரிக்கிறான். இங்கு துன்பத்தை பார்த்து சிரிக்கிறான். அப்போ இதன் அழகியல்?**

மகிழ்நெறி அப்படித்தான். மகிழ்நெறி அந்த மனநிலையை முதல் தந்திடும். நகைச்சுவையை இரசிப்பது மனநிலையை வேறு இடத்தில் வைக்கிறது. எங்களால் நம்பமுடியாத எல்லாவற்றையும் நம்ப வாறது.

நம்பக் கூடியதாயும் நிகழக் கூடியதாயும்

**Believability, Probability**- அப்போ எதனோடு வைத்து நம்பக் கூடியது? என்னுடைய வாழ்க்கை அனுபவத்தோடு வைத்துக்கொண்டு... ஒம்... இது இப்படி நடந்தால் அதை ஏற்க வேண்டும். இது இப்படி நடக்கும், இது இப்படி நடவாது என்றால் நான் நாடகத்துடன் ஒட்ட மாட்டேன். இந்த இரண்டும் எங்கள் மனங்களிற்குள் எங்களை அறியாமல் நடந்து கொண்டிருக்கிறது. மகிழ் நெறியில் அந்த விசர் குணத்தை, பேய்க் குணத்தை அதைத்தான் நம்புகிறோம், அது அப்படித்தான் என ஏற்கிறோம். நான் சரியாய் விளக்கப்படுத்துகிறேனா தெரியாது. அதாவது பேய்க்குணங்களை ஏற்கிறோம் அவை அவற்றுக்குள்ளால் தற்செயலாய் வந்தவை.

இங்கு பொது தியேட்டரின் (Mainstream) நிலையை வைத்துப் பார்த்தால்

இங்கு மெயின்ஸ்டிரீம் வருவது அது பல்கலைக்கழகத்தை மையப்படுத்துவதாகும்.

இல்லை, அதுதான் மெயின்ஸ்டிரீம் என்பது எதை வைத்து தீர்மானிப்பது?

நாங்கள் தான் தீர்மானிக்கிறம்.

முன்னர் இந்த நிலையை கொண்டு வந்தது 'மண்சுமந்த மேனியர்' போன்ற நாடகங்கள்தான். பின்னர் அதே மெயின்ஸ்டிரீம் ஆக வந்தது.

இல்லை. அது மெயின்ஸ்டிரீம் ஆகத்தான் வரும். அதுதான் பிரெக்ட்டடையே இன்று நியம அரங்கு என்கின்றனர். அது எங்களுக்குத்தான். 'ஃபார்மல்' என்ற சொல்லை நாங்கள் பரந்த அடிப்படையில் பார்ப்பம். அதாவது பிரதி (Script) எழுதி, அதன் தன்மை வரத்தக்க முறையில் ஒழுங்குபடுத்தி, நடிப்பு இப்படித்தான், பாத்திரம் இப்படித்தான் எனத் தீர்மானித்து இங்கு கட்டாயம் பிரதி எழுதத்தான் வேண்டுமென்றில்லை. எழுதுகிற பிரதியைப்போல வலிமையாக உருவாக்கப்பட்டது என்றால், அதை நாடகமாக போட்டோம் என்றால், அதைத்தான் நாங்கள் நியம அரங்கு என்கிறோம்.

அகஸ்டோ போயலின் அரங்கில் கூட அதற்கேற்ற ஒத்திகை இருக்கிறதென ஜேம்ஸ் தொம்சன் இங்கு வந்தபோது குறிப்பிட்டார்.

நீங்கள் சொல்லிறது எந்த அரங்கிலும் மெயின்ஸ்டிரீமின் தன்மை இருக்கும் என்பது பற்றி... ஆனால் இங்கு சண்முகலிங்கம் அவர்கள் குறிப்பிடுவது அந்த முறைமை யிலேயே பிரச்சனை இருக்கு என்பதால் தனது அரங்கை சிருஷ்டிக்க வெளிக்கிடுகிறார். அப்படியா?

நான் செய்து கொண்டு போனதன் தொடர்ச்சிதான் இப்போது நடக்கிறது.

உங்களது அந்தக் காலத்தய நியம அரங்குகளை ரியலிஸ்டிக் தியேட்டராக, அதாவது 'உறவுகள்' மாதிரியான நாடகங்கள், கலையரசு சொண்ணலிங்கத்திடம் இருந்து விடுபட்டு அடுத்தகட்ட யதார்த்தமாக வந்தது, யதார்த்தமா அவ்வது?

இங்கு யதார்த்தம் என்பது இந்த இங்கிலீஷ் கான்செப்டில் இல்லை.

என்னது... இங்கிலீஷ் கான்செப்ட் என்பது?

வெள்ளைக்காரனுக்கு யதார்த்தம் என்பது எங்களுக்கு இல்லைத்தானே? என்ன சொல்கிறீர்கள்?

அவனுக்கு யதார்த்தம் வந்ததற்கான காரணம் வேறு. அவர்களுக்கு அந்தக்காலம் 'ரொமாண்டிசம்' தான் கொடிகட்டிப் பறந்தது. 'மெலோடி ராமா'வும் 'ரொமாண்டிசம்'மும் மேலான ஒன்றில் இருந்துதான் உலகம் படைக்கப்பட்டது. அந்த மேலான ஒன்றுதான் மரத்துக்கும் தொடர்பு, மனிதனுக்கும் தொடர்பு, மாட்டுக்கும் தொடர்பு, புல்லுக்கும் தொடர்பு இவையெல்லாம் ஒரு

பொதுத்தன்மையில் நிற்பதுதான் அதனுடைய அடிப்படை தியேட்டர். அப்போ நடிப்பும் அப்படி வருகிறது. எவ்வளவு இயற்கைக்கு அருகில் மனிதன் போகிறானோ அவன்தான் மிக அற்புதமாக வாழக்கூடியவன். அப்போ அங்கே ஒரு முறையியல் (process) இருக்கு, அந்த நிலைமை இருக்கும்போது திடீரென கைத்தொழில் புரட்சி வருகிறது. கைத்தொழில் புரட்சியால் சமநிலை குழம்புகிறது. தொழிற்சாலை எல்லாம் ஆரம்பிக்கின்றது... பட்டணங்கள் வருகிறது, தொழிற்சாலை ஆரம்பித்ததும் மானிய முறையில் இருந்த மக்கள் அதனின்றி விடுபட்டு காசு புளக்கத்தில் தொடங்குகிறது. தொழிற்சாலைகளைச் சூழ சன நெருக்குவாரம் வருகிறது. அப்போ அங்கே ஆயிரம் பிரச்சனைகள் வருகிறது. சிறுவரை வேலை வாங்குதல், சுகாதாரவசதி இல்லாமை, குடியிருக்க இடமில்லை, போக்குவரத்தில்லை, தண்ணீர் பிரச்சனை- மனிதனை மனிதன் மிக மோசமாக சுரண்டுகிற நிலைமை வருகிறது. அற்புதம், அற்புதம் என்ற இடமெல்லாம் துன்பதுயரங்கள் வந்தது. அப்போ அதையல்லவா சொல்ல வேண்டும் என்ற நிலைமை வந்தது. யதார்த்தத்திற்கு அடிப்படைக் கோட்பாடாக வருவது டார்வினுடைய கூர்ப்புக் கொள்கையும் ஓகஸ்டர் கொம்ரேயின் பாசிடிவ்சம் (Positivism)தான். அப்போ கொம்ரே சொல்கிறார், கண்டதை எழுது, காணாத அற்புதங்களை எழுதாதே, கண்டதை, உள்ளதை உள்ளபடி எழுது. டார்வினின் கொள்கை சொல்கிறது, சூழல்தான் மனிதனை உருவாக்குது, தந்தையின் குணம் பிள்ளைக்கு வருகிறது. அந்த 'A Doll's House' இல் பார்த்தாலும் அந்த தத்துவம் இடையிடையே வருகிறது. அப்போ சாதாரண மனிதன் போல யதார்த்தமாய் மெல்லக் கதைக்கும் முறை வருகிறது. ஆனால் அந்தமுறை இங்கு வரவில்லை.

**நீங்கள் சொல்ல வருகிற விடயம் அதாவது மேற்கத்தய யதார்த்தம் அல்ல எங்களது யதார்த்தம்.**

எங்களுக்கு இதல்ல யதார்த்தம்.

**இல்லை இது நவீனம்**

ஓம். நான் நவீனத்தைத்தான் சொல்ல வாரன். எங்களுக்கு 'வாழ்க்கை' என்கிற சினிமாதான் சரியான பிரச்சனையை பேசுகிற முதலாவது சமூகப்படம். அதில் கதாநாயகனும் கதாநாயகியும் செந்தமிழில்தான் பேசுகிறார்கள்.

**இங்கு பேராசிரியர் மௌனகுருவும் பேராசிரியர் சிவத்தம்பியும் கலையரசு சொர்ணலிங்கத்துடன் தான் நவீனம் தொடங்கியது என்கிறார்கள்.**

எங்களுக்கு நவீனம் வசனம் வந்ததன் பின் வருகிறது.

**இல்லை, நீங்கள் நவீனத்துவத்தின் அர்த்தத்தை ரியலிசத்திற்குள் சேர்க்க முடியாது.**

இங்கிலீசில் வைத்துப் பார்க்க வேண்டாம். எங்களுக்கென்று ஒரு நவீனத்தைப் பார்ப்போம். நான் Proscenium தியேட்டரைக் கூட நவீனம் என்று சொல்லமாட்டேன். எங்களிற்கு சமஸ்கிருத தியேட்டர், Proscenium தியேட்டர்தான். மாதவியின் தியேட்டர் எந்த தியேட்டர்? ஒரு பக்கத்தைத்தான், மூன்று பக்கம் பார்த்தால் என்ன? ஒரு பக்கம் பார்த்தால் என்ன? சும்மா... வட்டக் களரிதான் எங்கட தியேட்டர் என்று சொல்லிக் கொண்டிருக்கிறதல்ல. இந்தியாவில எங்க வட்டக் களரி இருக்கு? தஞ்சாவூர் கோயில் என்ன? சோழன் காலத்திய கூத்தப் பள்ளி? எல்லாம் ஒரு பக்கத்துக்கு ஆடுறதுதானே? சும்மா நாங்கள் ஒரு நியதியை வைத்துக் கொண்டு இருக்கிறது.

**நான் நினைக்கிறேன் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகத்தில் யதார்த்தம் தொடங்குகிறது.**

**இல்லை, நீங்கள் அடிக்கடி சொல்லுவீர்கள் மேற்கத்தய யதார்த்தவாதத்திற்கும் கீழ்த்தேய**

யதார்த்த வாதத்திற்குமிடையில் வேறுபாடு இருக்கிறது என்று.

எங்களின் யதார்த்தம் சமயம் சார்ந்த பண்போடு வருகிறது.

'Noh' நாடகத்தை ஆய்வு செய்த ஒரு வெள்ளைக்காரன்தான் சொல்கிறான். கீழைத்தேயக் கோட்பாட்டை, மேலைத்தேய கோட்பாட்டை வைத்து பார்க்க முடியாது. அதாவது எதார்த்தம் அல்லாததை, மோடி (stylised) என்று. பொளத்தம், சமணம். இந்து- அவன் நிஜ வாழ்வை பொய் என்று பார்க்கிறவனுக்கு - நீ பார்த்ததை எழுது. நடி என்கிற பாசிட்டிவ் ச யதார்த்த வாதத்தை தூக்கி வைத்துக் கொண்டு எப்படி பார்ப்பது? கீழைத் தேயத்தவனின் சமயத்தை பார்த்தால் நீ உண்மை என்று நினைக்கிறது அவனுக்கு பொய்; நீ பொய் என்று நினைக்கிறது அவனுக்கு உண்மை- அவனுக்கு இந்த வாழ்க்கை, உடம்பு - காயமே பொய்யடா என்றவனுக்கு பொய் என்பதுதான் உண்மை. பொய்யாக ஏற்றுக் கொள்ளாதல் என்பதுதான் பிரெக்டிவ் கீழைத்தேயம் சார்ந்த கருத்து.

யதார்த்தம், நவீனம் என்று வரும்போது அது கீழைத்தேயத்தில் வரும்போது இந்த விடயங்களையும் சேர்த்துத்தான் பார்க்க வேண்டும்.

கணபதிப்பிள்ளையின்ரவ கூட அந்தத்தன்மை இருக்கிறது. சரியாய் பச்சையாய் பிரச்சினையைக் சொன்னாலும் சற்று ரொமான்ஸ் ஆக்கிறதுதான் அவருடைய முறையும்.

பேசுகிற பிரச்சனையில் யதார்த்தம் வருகிறது ஆனால் வெளிப்பாட்டு முறைமையில் வரவில்லை.

1970களில் நடிப்பு வருகிறது.

அதுவும் நடிப்பு முழுக்க முழுக்க யதார்த்தமாய் வரவில்லை. 'மண் சுமந்த மேனியரும்' ஸ்டைலைஸ்டு நடிப்புத்தான். எங்களுக்கு வருகிற ரியலிசம் என்பது தமிழ் ரியலிசம். அதுவும் தமிழ் உடல் மொழியிலேதான் வரும்.

'அபசும்' என்கிற நாடகம் அப்படித்தான் வருகிறது.

அது நாங்கள் பார்த்த போது அப்படி இருந்தது. ஆனால் அதன் நாடகாசிரியர் நா.சுந்தரலிங்கம் பழக்கியபோது வேறுமாதிரி இருந்தது. கொழும்பில் இருக்கிற 'வெஸ்ட்டனைஸ்டு ரியலிசம்' அதற்குள்ளால் வருகிறது. நடிப்பில் அவைக்கு அது தேவை. உதாரணமாக 'இந்த ...கதிரையில்தான் நான்.. அவரை பார்த்தனான்...' (அந்த மொழிநடையில் பேசிக் காட்டினார்) அவை கூட இதை ரியலிசம் என்று சொல்லவில்லை. கொழும்பு முறைமை யாழ்ப்பாணம் வரும்போது அதை உள்வாங்கி வருகிறது.

நாங்கள் தமிழ் வெளிப்பாட்டை 'தமிழ் ரியலிசம்' என்று சொல்லுவம்

அதுதான் சிவத்தம்பி சொன்னார் எழுபதுகளில் நாடகம் தொப்பூள் கொடியோடு வந்தது என்றும் ஆனால் 'மண்சுமந்த மேனியர்' அதையெல்லாம் கழுவி அழகாய் வந்தது என்று. சிலர் 'A Doll's House'ஐ தமிழில் போட்டபோது, குற்றச்சாட்டை வைத்தனர். பாலேந்திரா ஆட்கள் பேசிய வசனமுறைமையும் யாழ்ப்பாணத்துடன் ஒட்டவில்லை.

தனிப்பட்ட சொல்லாட்சி நாடகத்தில் பேசும்போது செவ்வாக்கு செலுத்துகிறதா?

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் மேலைத்தேய நாடகங்களை மொழி பெயர்த்தார். அதை அவர் தமிழாக்கினார்.

ஆர்மோனியம் வந்ததுபோல

அதுதான் சிலது வந்து எங்கட ஆகிவிட்டது. இப்ப வயலினை எங்கட

இல்லை என்றால் யாராவது சண்டைக்கு வருவான். இப்ப சக்ஸ்போன், நாதஸ்வரம் போல பயன்படுத்தப்படுகிறது. இங்க கிழக்கு, மேற்கு என்று பார்க்க இயலாது. அதை எங்களுடையதாக்கும்.

பண்பாட்டுக்கு நடக்கிற அதே செயற்பாடுதான் அரங்கிற்கும் நடக்கிறது.

ஆனால் தமிழன் என்று சொல்வதற்கான அடையாளம் தேவையாகிறது.

இப்பவும் யாழ்ப்பாணத்தினர் சைக்காலஜியில் கை வைக்கேலாது.

தாத்தா செய்ததை அப்பா செய்யேல்ல அப்பா செய்ததை நான் செய்யவில்லை.

இப்பவுதம் குடும்ப உறவுமுறைகள் வாழ்க்கை முறைகள், விசேடதினங்கள், கொண்டாட்ட முறைகள் போன்ற சில அசைக்க முடியாதுள்ளது. வீடியோ கேமிரா வந்ததும் பூப்புளித நீராட்டுவிழா, கலியாணவீடு எல்லாவற்றிலும் அதற்குரிய இடம் சரியான இடத்தில் பெறுகிறது. முன்னர் கோயிலில் எண்ணை விளக்கு பயன்பட்டது மின்சாரம் வந்ததும் கோயில் அதை உள்வாங்கியது. ஆனால் கோயிலில் கை வைக்க முடியவில்லை.

இப்ப கோயில்ல புக்கை, மோதகம், வடைக்கு மாற்றீடு இன்னும் வரவில்லை. பிறந்த நாளுக்கு கேக் வெட்டுறக்குப் பதிலாய் புக்கை வைத்து வெட்டுவம் என்றால் அடிக்கத்தான் வருவான்.

எல்லாம் உள்வாங்கி தனதாக்கிவிடும்.

இந்த உரையாடலின் ஆரம்பமே சண்முகலிங்கம் குறிப்பிட்டார். எந்த அரங்கு வந்தாலும் அதை நிராகரிக்கவில்லை. ஏற்றுக் கொள்வதும் தனதாக்குவதும் உண்டு என்று.

அப்படி ஏற்றுக் கொள்ளாவிட்டால் பின்னர் அதுவே பிரச்சனையாகும்.

□ □ □

உங்களது நாடக எழுத்துருவாக்கத்தில் பார்வையாளரையும், மேடை என்கிற வரையரையையும் நினைவில் கொண்டே உங்கள் படைப்பாக்க நடைமுறை இருக்கும். இங்கு இரண்டு விடயங்கள் இருக்கும். ஒன்று மெக்கானிக்கலாய் நினைத்து செய்வது மற்றது உணர்வு பூர்வமாய், ஒரு மறந்த நிலையில் செய்வது- இதை நீண்ட நாட்களிற்கு பின்னர் நாம் நினைக்கும் போது அல்லது பார்த்தவர்கள் சுட்டிக் காட்டும்போது விளங்கிக் கொள்ளலாம். அந்த அடிப்படையில் உணர்வுபூர்வமாய் செய்வது பற்றிய உட்கள் கருத்தென்ன?

நான் கொழும்பில் பயிற்சி பெறுவதற்கு முன்னர் இரண்டு நாடகங்கள் எழுதியுள்ளேன். 1950 அளவுகளில் நான் நடிககத் தொடங்கியிருந்தேன். அந்த நாடகங்கள் கிட்டத்தட்ட 'யூலியர் சீசர்' மாதிரியான நாடகங்கள்தானே. 1957 அல்லது 1958 அளவில் 'அருமை நண்பன்' என்ற நாடகம் போட்டேன். அதை பலர் நன்றாக வந்தது என்றனர். 1961இல் 'வையத்துள் தெய்வம்' என்கிற நாடகம் திருவள்ளுவரை வைத்து எழுதி மேடையேற்றியது. அது பலரால் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டது.

நாங்கள் செய்த ஆரம்ப நாடகங்கள், நாங்களே நினைச்சு, நாங்களே கதைத்து, நாங்களே செய்து பார்த்து பின்னர் அதுபற்றி விவாதம் பண்ணுவது. இது எங்கனையறியாமல் எங்களுக்குள் நாடகம் வந்தது. 1978இன் பயிற்சிக்கு பின்னர் நாடகத்தை வித்தியாசமாக எழுதுவது என்பதை பார்க்கிறம். அந்த வகையில் முதல் எழுதியது 'சூடி விளையாடு பாப்பா' என்கிற கிறுவர் நாடகம். இந்த நாடகத்திற்கு நான் பார்த்த சிங்கள நாடகம்தான் ஒரு முன்னுதாரணம். ஆனாலும் அதில் பல மாற்றங்கள் எனக்குள்ளால் இயல்பாக வந்தது.

ஒரே நேரத்தில் மேடையில் எல்லா பாத்திரமும் நிற்பது, ஒரே மேடையை எந்த மாற்றமும் செய்யாது விடுதல், ஒரே மேடையில் களங்களை அமைத்தல், தேவைக்கேற்ப போதல், வருதல், முன்னர் இருந்த காட்சி முறை மாறி, இந்த முறை வருகிறது. மற்றது ஆடல், பாடல் வருகிறது.

'மண்சுமந்த மேனியர்', சுண்டு குழி மகளிர் பாடசாலைக்கு எழுதியது. பின்னர் வந்த காலகட்டம் எல்லாவற்றுக்குமான மாடலின் ஆரம்பம் 'கூடி விளையாடு பாப்பா'தான்.

நான் எழுதும் முறையில் முழுவதும் திட்டமிட்டு எழுத இயலாது. சில வேளை ஒன்று இரண்டு சம்பவம் இருக்கு, கேரக்டர் இருக்கும். சிலவேளை சம்பவமும் இருக்காது. அப்போ நான் என்ன சொல்லப்போகிறேன் என்று எழுதத் தொடங்கினால்தான் அது வரும். பின்னர்தான் சம்பவங்களும் நிகழ்வுகளும் ஆரம்பிக்கிறது. நான் ஆகக் கூட திரும்ப திரும்ப எழுதினது. மூணு தரம்தான். நாலாவது முறை எழுத எனக்கு வாய்ப்புக் கிடைக்கவில்லை.

**இது எந்த நாடகம்?**

'அன்னை இட்ட தீ' அப்படி ஐந்து, ஆறு நாடகம் நான் மூன்றுதரம் எழுதியிருக்கேன். 'மண்சுமந்த மேனியர்' ஒரு தரம்தான் எழுதியது. ஏனென்றால் அது எழுதி முடிய முடிய அதைக் கொண்டு போய் அதை நெறிப்படுத்திய சிதம்பரநாதன் ஒத்திகை பார்ப்பார்.

*மற்றது நீங்கள் அடிக்கடி சொல்லீர்கள் முதலில் பாத்திரங்களைத்தான் அசையவிடுவது என்றும் பின்னர் நீங்கள் அந்தப் பாத்திரத்திற்கு பின்னால் போய்விடுவீர்கள் என்று.*

ஓம் 'அன்னை இட்ட தீ' நாடகத்தில் அதை நான் பார்த்திருக்கிறேன். என்னுடைய நாடகங்களில் ஆழம் இல்லை. சிலர் சொல்கிறார்கள். நான் அதை ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. அது நாடகத்தின் தேவை. அந்த நாடகத்தின் ஸ்டைல் எப்படி வந்தது என்று பார்க்கிறபோதுதான், நாடகத்தின் ஆழம் தெரிய வரும். இப்ப 'மண்சுமந்த மேனியர்' நாடகத்தில் அது யாழ்ப்பாணச் சமூகத்தின் பல்வேறு எண்ணங்களுக்குத்தான் பாத்திர வடிவம் கொடுத்திருக்கிறேன்.

யதார்த்த நாடகத்தில் கூட நாடகாசிரியன் ஆழமான பாத்திரங்களை வைக்கிறான். உளவியல் தன்மை அதிகமுள்ள வித்தியாசமுள்ளவர்கள் என்றாலும் அந்த பாத்திரங்கள் கூட நாடகாசிரியர்கள் தாங்கள் சொல்வதற்காக தெரிவு செய்யப்பட்ட பாத்திரங்கள்தான். ஹென்றிக் இப்சனை எடுத்தால் ஹெல்மன் நோரா, நாங்க்- எந்தப் பாத்திரமே அவர் பெண்ணைப் பற்றி பேசுவதற்கு எடுத்துக் கொண்ட கருத்துக்காகவே அமைகிறது. எந்த நாடகமாக இருந்தாலும் தாம் சொல்லவாற கருத்தை அழுத்த ஒரு எதிராளியையும் கொண்டு அதில் கெல்மர் எதிராளி பெண்ணை எப்பவும் குறைவாய் பார்ப்பதற்கு சந்ததியைக் காட்டவும் டொக்ரர் நாங், அவர் நல்ல மனிதர்களில் கூட பெண்ணென்றால் ஒரு சின்னக் காய்ச்சல் வறமாதிரி காட்டப்பட்டுள்ளது. இப்ப சுண்டு குளி மகளிர் கல்லூரியில் போடப்பட்ட நாடகங்களில் வருகிற பாத்திரங்கள் அது நடிக்கப்பட்ட காரணத்தால் வந்தவை அல்ல. அது அப்படி திட்டமிடப்பட்டு உருவாக்கப்பட்டது. உதாரணமாக யாழ்ப்பாணத்து சமூகத்தில் இயக்கத்தை கண்டவுடன் அவர்களிடம் போய் நின்று ஒரு சின்ன 'ஷோ' காட்டுகிற குணம் அதைத்தான் அந்த கேரக்டரை விந்தன் நடித்தது. அதில் 4, 5 கிழவன் பாத்திரங்கள் நடித்தது ஒரு கிழவன் தருமேந்திரா. போராட்டங்களை நிராகரிக்கவில்லை. ஆனால் அது நிதானமாய் இருக்க வேண்டும்.

*பாத்திரங்களை உருவாக்குகிறபோது தனிப்பட்ட சமூகவிலங்கம் என்கிற உங்களையும் ஒரு பாத்திரமாக பிரதிபலிக்கிறீர்களா?*

அது வரும்

அதுபற்றிய உங்களது கண்ணோட்டம் எவ்வாறு இருக்கிறது.

நான் நெடுக நாடகம் நடித்து வந்ததால் அது அப்படி வந்திருக்கலாம் என்று நினைக்கிறேன். என்னிடம் ஒரு குணம் இருக்குத்தானே... எதையும் கொஞ்சம் கேலியாக, கிண்டலாக சில நியாயங்களை பார்க்கிறது. பெரும்பாலும் அது ஒரு கேரக்டருக்கு வரும். 'எந்தையும் தாயும்' நாடகத்தில் அரசையா நடித்த பாத்திரமாகும். ஆனால், தாச்சியஸ் சொன்னது, பெரியையா பாத்திரம்தான் நான் என்று. சிலவேளை என்ர ஆழ்மனதிற்குள் அப்படியொன்று இருக்குதோ தெரியாது. அதில் வருகிற அரசையா நடித்த பாத்திரம், கடைசிவரைக்கும் எந்த நன்மையையும் எதிர்பார்த்து உதவி செய்யவில்லை. அதனால்தான் அந்த பாத்திரம் சொன்னது பெரியையாவின் கருமத்தை பார்க்கச் சொல்லியும் தானும் ஐந்தைப் பத்தை தருகிறேன் என்று. இங்க அவர் அப்படி செய்தது ஏதாவது வாங்கித் திண்பதற்கல்ல. இந்த பாத்திரத்தை கோகிலா மகேந்திரன் விளங்கிக் கொண்டது எனக்கு மனதில் சரியான வேதனையாக இருக்கு. நான் ஒருத்தனுக்கு உதவி செய்யிறது என்றால் ஏதாவது எதிர்பார்த்து இல்லை. நான் ஒருவனிடம் உதவி கேட்பதற்கே கஸ்டப்படுகிறேன். இப்போதுதான் சற்றுப் பழகி இருக்கிறேன். ஆக மெளனகுரு மட்டும் தான் நாடகம் பார்த்துவிட்டு நான் நினைத்ததை எனக்கு கடிதம் மூலம் எழுதியிருந்தார்.

என்ன விடயம் எழுதியிருந்தார்?

பெரியையா இறந்து போய் கிடக்கிற இடத்தில், சரியான கவலையான நேரம். அந்த நேரம் அரசையா சொல்கிறார், இது என்ன மார்க்கோசின் பூதவுடலா வைத்திருப்பதற்கு என்று. பலபேருக்கு- இந்த நேரம் இதில ஒரு நக்கல் என கூறினர்.

ஓம்.. அப்படி ஒரு விமர்சனம் அதற்கு வந்தது.

ஆனால் நான் அந்த நாடகம் எழுதும் போது அதுவரும் இடத்தில் அரை மணித்தியாலம் அல்லது ஒரு மணித்தியாலம் நின்றனான்- யோசித்தனான்.

ஏன்?

சில இடத்தல் அப்படி நான் யோசிக்கிறேன்.

யோசித்து செய்வது என்ன?

எழுதிக் கொண்டுபோகும் போது சடாரென அப்படி வரும்

அது ஏன்? யோசிக்கும் போது அவ்விடத்தில் அப்படி என்ன பிரச்சனை வரும்.

சனம் அதை எப்படி எடுக்கப்போகுது. இதில்தான் நீரு கேட்கும் கேள்விக்கும் பதில் இருக்கு. எனது குணத்தை பார்த்துக் கொண்டிருக்கிற ஆட்கள், சண்முகலிங்கத்தின் குணம், இதற்குள் சண்முகலிங்கம் வந்து விட்டார் என. உண்மையில் அரசையா நடித்த பாத்திரத்திற்குள் அரசையா இருக்கிறார். அது வேறு. சண்முகலிங்கத்தின் குணத்திற்காக அதை நான் போடவில்லை, உண்மையில் எனது ஆத்திரம்தான் அங்கு வருகிறது. அந்தப் பாத்திரம் ஆத்திரப்படுகுது. அதில நான்தான் ஆத்திரப்படுகிறேன். பிள்ளைகளில கோபிக்கவில்லை. இந்த கிழவனிலையும் கோபிக்கவில்லை. ஆனால் அந்த நிலைமையில கோபம் வருகிறது.

அந்தக் கோபம்தான் நகையாடலாக வெளிப்படுகிறது?

அதை நகையாடலாகக் கூட சொல்லவில்லை. அரசையா ஓரளவு அதைச் செய்தது.



பார்ப்போர் அதை அப்படி விளக்க முற்பட்டனரா?

சிலர், ஒரு சிலர். மெளனகுரு ஓரான் சரியாய் எழுதியிருக்கு. அப்படி எல்லோரும் சொல்லவில்லை. அவருடைய எழுத்தை நான் மிஸ் பண்ணிற்றன். அது மிக ஆழமான துயரத்தை கிண்டல் போல தெரியிற ஒன்றிற் கூடாக வெளிப்படுத்துகிறீர்கள். அதை இப்படி அழகாக உங்களால் தான் அதைச் சொல்லமுடியுது என்று சிவயோகன் சொன்னார். இந்தக் கிழவன் ஒரு சுயநலக்கார கிழவன், தனது ஆட்கள் எல்லோரையும் அனுப்பிவிட்டு மற்றவர்களைக் கொண்டு வேலை வாங்கிக் கொண்டிருக்கு. இந்தக் கதி இப்ப எனக்கும் இருக்குத்தானே, நான் ஆரிடமாவது உதவி கேட்கும்போது, நான் வெட்கப்பட்டுக்க இந்தக் கதியை கடவுள் எனக்குத் தந்திருக்கிறார். அப்ப இது எவ்வளவு துயரம் என்றுதான் பார்க்கிறேன். இங்க இந்தப் பாத்திரமும் சூழ்நிலையின் கைதி, 11 பிள்ளைகள் இருந்தாலும், 11 பிள்ளைகளைப் பற்றி சொல்லும்போது அங்கே நக்கல் அடிக்கிறன், அது எல்லாம் தேவையா? மரண அறிவித்தலில் கூட நக்கல் அடிக்கிறன். அது ஊரைத்தான் அப்படிச் செய்கிறேன். அங்கே நான் தூரப்படுத்தி நிற்கிறேன். இங்க நான் தூரப்படுத்திப்போட்டு நான் ஒரு கிளவுன் மாதிரி நிற்கிறேன். எனக்கு கிழவன் செத்ததோடு நாடகம் முடிந்துவிட்டது. அதற்குபிறகு வருவதெல்லாம் ஒரு நக்கலாகத்தான் இருக்கு. 7, 8 நாள் பாடியை வைத்திருப்பது எவ்வளவு அவலம் எமக்கு. இப்ப கூட என்னை நான் நினைத்திருக்கிறேன். இப்ப எப்ப எனது மரணத்தைப் பற்றிச் சொல்லக் கூடாது. பிறகு என் மனைவி அதை பெரிதாய் நினைத்திடுவா. என் மனைவி எனக்கு முதல் போனால் கூட, நான் வைத்திருக்கமாட்டன். பிள்ளைகளுக்கு அறிவிப்பேன், இந்தந்த காரணத்தால் தான் வைத்திருக்கவில்லை என்று. சொல்ல ஏலாது எனக்கு அப்பால்பட்டதுகள் ஏதும் வேலை செய்யும் இனி.

அதற்கு நாடகங்கள் பொறுப்பில்லைத் தானே?

ஓம். இந்த நாடகத்தில் அந்த இடம் இப்ப கூட மறக்க முடியாமல் இருக்கு. நான் மூன்று பெண்பிள்ளைகளைப் பெற்றதிற்காக ஒரு நாளும் கவலைப்பட்டதில்லை. நான்தான் அரசையா பாத்திரம். நான் இன்னொருத்தனுக்கு உதவுவனோ எனக்கு அது தெரியாது, அது வந்ததால்தான் தெரியும்.

நான் நினைக்கிறேன் பாத்திரங்களை உருவாக்கும் நடைமுறையில் வெவ்வேறு பாத்திரங்கள் வெவ்வேறு குணங்குகளோடு வருகிறது. ஆனால் எல்லா பாத்திரமும் ஒரு நாடகாசிரியன் என்கிற மனிதனிற்குள்ளால் வருகிறது. பத்துபேர் சேர்ந்து ஒரு எழுத்துரு எழுதினால் பத்துபேரின் குணங்குகளும் வரும் என்று. இங்கு ஒரு மனிதனே antagonistஐயும் protagonistஐயும் பிரதிபலிக்கிறான். நாடகாசிரியனைப் பொறுத்தளவில் கலைஞன் என்பதில் அவனிடம் ஒரு நேரிய வழிமுறை இருக்கும். பார்ப்போனின் அனுபவத்தையும் பின்னர் தனது அனுபவத்தூடாகப் பார்ப்பான்.

உண்மையில் நாடகம் எழுதத் தொடங்கினால் அதுபோகும். அங்கு இரண்டு நிலைகள் இருக்கு. ஒன்று அறிவுநிலை மற்றது உணர்வுநிலை. உணர்வு நிலைக்குள்ளால் கட்டாயம் அறிவு நிலை போய்க்கொண்டிருக்கும். அறிவு நிலையும் உணர்வு நிலையும் இரயில் தண்டவாளம் போல போய்க் கொண்டிருக்கும். நான் எழுதும்போது இந்த இரண்டு நிலையிலும் தின்றே எழுதுகிறேன். அப்படி எழுதுகிறபோது ஒரு கட்டத்திற்கு பின்னர் அந்த பாத்திரத்திற்குள் நான் போய்விடுவேன் அல்லது எனக்குள்ள அந்தப்பாத்திரம் வந்திடும்.

அவர்களின் பிரதிநிதியாக எப்படி விவாதத்தைத் தூண்டுக்கிறீர்கள்? ஒரு கெட்டவனை எப்படி உருவாக்குவது?

பொதுவாக எனது நாடகங்களில் நான் நினைக்கிறன் கெட்டவன் என்று யாரை நாம் பார்க்கப் போகிறோம். எனது நாடகத்தில் வில்லன் என்று ஒருத்தரும் இல்லை. 'உறவுகள்' வரும் ஒருவனை வில்லன் என்று பார்க்கவில்லை. இங்க எமக்கு உடன்பாடான கேரக்டர், உடன்பாடில்லாத கேரக்டர் என்றுதான் பார்க்கலாம்.

**ஓம். அப்படிப் பார்க்கலாம்.**

அப்போ உடன்பாடான பாத்திரம், உடன்பாடில்லாத பாத்திரம் ஏன் வருகிறதென்றால் Conflictக்காக, மோதலுக்கு, முரணுக்கு, மோதுகிற ஆளை ஏன் கொண்டு வருகிறோம் என்றால், இதை அழுத்துவதற்காக அதாவது சொல்லவாற விடயத்தை அழுத்துவதற்காக ஒரு உரையாடலைக் (Debate) கொண்டு வருகிறோம். இங்கே ஒரு உரையாடல்தானே நடக்கும். உரையாடல் என்பது வாயால் நடக்க வேண்டுமென்றில்லை; உரையாடலால், செயலால் அது நடக்கும் உதாரணத்திற்கு ஒரு அப்புக்காத்து எந்தக் கரைக்கு பேச என்றாலும் பேசுவார். இவருக்கு வந்த பயிற்சி மாதிரித்தான் எங்களுக்கும் வருகிறது. நான் பாசிடிவ் ஆக சொல்கிற விடயத்தை அது நெகட்டிவ் ஆக சொல்லிக் கொண்டிருக்கும்.

**உடன்பாடானது எமக்கு பிரச்சனை இல்லை.**

உடன்பாடானது எமது மனதிற்குள் இருந்து வருவது. அது தானாக இருப்பது. மற்றது ஒரு கரு ஒன்றை எடுத்து டிஸ்கஸ் பண்ணப்போறாம் என்றால் ஒரு விடயத்தை அழுத்தப்போகிறன் என்றால், அந்த அழுத்தப்போவதுதான் நான். கருத்துகள், கருபற்றிய ஐடியாதான் நான். என்னுடைய கருத்து சார்ந்து பேசுகிற பாத்திரமெல்லாம் நான். நான் திட்டமிடுவதில்லை. திட்டம் ஒன்று மனதிற்குள் இருக்கும் கதை எப்படி போகிறது என்று தெரியாது. நான் மேடைக்காகத்தான் எழுதுகிறனான், வேறு எதற்காகவும் எழுதுவதில்லை. முதலில் ஒரு கோடு போட்டு திரை விலகுகிறது என எழுதும் போது அது எப்படித் தொடர்ந்து போகப்போகிறது என்று எனக்குத் தெரியாது. சில நாடகங்களில் படச்சட்ட மேடையின் படத்தைக் கீறி பாத்திரங்களையும் அந்தந்த இடத்திலே நிறுத்தி வைப்பேன். எனது நாடகங்களில் நானா எழுதுகிற நாடகங்கள் குறைவு. அதாவது மற்றவர்களோடு டிஸ்கஸ் பண்ணி வரும்போது அது வரும். நான் சிலது பற்றி 30, 40 பக்கங்கள் குறிப்புகள் எழுதி வைத்திருப்பேன். பின்னர் திரும்பத்திரும்ப வாசிக்கும்போது, பின்னர் அதில் எனக்கு கேரக்டர் வரும். இங்கு ஆழம் என்று சொல்லுறது பாத்திரம் பேசுவதால், செய்வதால். அதன் தனித்துவத்தைப் பாத்திரம் அதிகம் காட்டிக் கொண்டு நிற்கிறது. என்னுடைய எந்த பாத்திரமும் அதற்குரிய குணவித்தியாசத்தோடு இருக்கும். 'மண் சுமந்த மேனியர்' நாடகத்தில் நாலுவகையான கிழவர்கள் வருகிறார்கள். பிரதியை எடுத்துப் பார்த்தால் அந்த நாலும் ஆழமாக இருக்கும். அவர்கள் நாலு வகையான கிழவர்கள் அல்ல; அந்த நாலும் யாழ்ப்பாண சமூகத்தினுடைய குணங்களைக் காட்டுகிற, நாலு வகையான சிந்தனைப் போக்காகும். இதில் எவரும் கெட்ட வரில்லை. நான் பாத்திரத்தில், கெட்டவன் என நினைத்து எவரையும் எழுதுவதில்லை. நாங்கள் எல்லோருமே சூழலின் கைதிகள். எங்கள் குணத்தைத் திருத்திக் கொள்ளலாம்.

**சூழலின் கைதிகள் என்பது மிக முக்கியம்.**

நாம் நிலைமையின் கைதிகள்

**தமிழ் சினிமாவை எடுத்தால் அதில் பாத்திரங்களை தனிப்படுத்திக் காட்டுவார்கள்.**

அப்படி மனிதர் இல்லை. வில்லன் என்றால் சாகும் வரைக்கும் வில்லன் தான். சில நேரங்களில் நாங்களே நினைக்கிறோம். சில நேரம் எனக்கு கெட்ட

கோபம் வரும். இப்படியான மனிதர்கள் ஏன் இங்கே இருக்கிறார்கள் என்று. அதற்காக சதா காலமும் அவன் அழிய வேண்டும் என யோசித்துக் கொண்டிருப்பதில்லைத்தானே. வாழ்க்கையில் முரண்பாடுகள் வரும்தானே. ஒவ்வொரு மனிதனுக்கும் ஒவ்வொரு குணமிருக்கு. சமூகத்தில் இருக்கிற குணம்தான் மனிதரிடம் இருக்கு. முழுக்க யாழ்ப்பாணத்தை எடுத்துப் பார்த்தால் வரும். அதற்காக எனது பாத்திரங்களிற்கு வக்காலத்து வாங்கவரவில்லை. நாடகத்தின் ஸ்டைலிற்கு ஏற்ற அளவில் தான் பாத்திரத்தின் ஆழம் வரும். அந்த ஸ்டைலிற்குள் எந்த அளவிற்கு போக வேண்டுமோ அந்தளவு ஆழம் இருக்கும்.

**அது இயல்பாய் நடக்குமா?**

உதாரணத்திற்கு இங்கு கிணறு வெட்டுகிற ஆழத்திற்கு மீசாவை என்கிற ஊரில் கிணறு ஆழமாய் வெட்டத் தேவையில்லை அங்கு தண்ணீர் மேலால் வரும். எனவே ஆழம் என்பது எதைப் பொறுத்தது.

**பார்வையாளரைப் பொறுத்ததுதான். பாத்திரம் பற்றிய ஒரு சின்னத் தூண்டல் அவர்களை ஆழத்திற்கு இட்டுச் செல்லும். அங்கே அதிகம், பாத்திரத்தின் ஆழத்தில் கவனம் செலுத்தத் தேவையில்லை.**

நீர் கேட்ட கேள்விக்கு அதாவது 'அன்னை இட்ட தீ' நாடகத்தில் அந்த ஃபார்ம்மிருள் ரியலிசமிற்குரி பாத்திரத்தின் டெப்தைக் கொண்டுவரை முனைந்தேன்.

'அன்னை இட்ட தீ' எழுதும்போது அந்த வடிவத்திற்குள் நிறைய கவனம் செலுத்தினேன். இந்த வடிவத்திற்கு என்று ஒரு ஆழம் இருக்கு. அதற்கு அப்பால் அதன் ஆழம் போகவேண்டிய அவசியமில்லை. இந்த நாடகம் உளவியல் பிரச்சனையை பேசுகிறது.

**நீங்கள் ஒரு நாடகத்தில் பேசுகிற ஒரு சின்ன விடயம் பின்னர் ஒரு நாடகத்தில் பெரிதாகப் பேசப்படுகிறது.**

ஓம். உதாரணமாக 'மாதொரு பாகம்' என்கிற நாடகத்தில் ஒரு பிள்ளை எப்போதும் தாயின் காலடியில் இருக்கும். அந்தப் பிள்ளை, நாடகத்தின் ஒரே ஒரு கட்டத்தில் மட்டும் திடீரென எழும்பி "ஐயோ... அவங்கள் வாறாங்கள்... கூட்டமாய் வாறாங்கள்... கும்பலாய் வாறாங்கள்..." எனக் கத்திவிட்டு பொத்தென அறிவுகெட்டு விழும். அந்த இடத்தை இப்பவும் சிவத்தம்பி சொல்லுவார், எத்தனைதரம் சொல்லுவார், "ஆகா... எப்படி அழகா கொண்டுவந்திருக்கு. தமிழ் சமூகத்தின் சைக்காலஜியை... நீங்கள் அந்தப் பிள்ளை ஊடாக கொண்டு வந்திருக்கு" என்று சிங்கள சமூகம் என்றால் தமிழ் சமூகத்திற்கு ஒரு பயம் வந்திருக்கு... அப்ப அதைத்தான் நான் நினைச்சன். தனித்தனி சிங்களவர்கள் எனக்கு பிரச்சனை இல்லை. தமிழ் சமூகத்திற்கு சிங்கள சமூகம் மீது ஒரு அச்சம் ஏற்பட்டிருக்கு. அதைத்தான் நான் இதற்குள்ளால் காட்டுகிறேன். அதை ஒரு பாத்திரத்தின் ஒரே ஒரு சத்தத்தினூடாக மாத்திரமே காட்டினேன். அதை ஆரேனும் ஓரள விளக்கும் போதே எமக்கும் சந்தோசம் வருகிறது.

**அதை வேண்டுமென்று நினைத்துத்தான் உருவாக்கினீர்களா?**

நான் நினைச்சுத்தான் உருவாக்கினேன். இல்லாவிட்டால் ஏன் நான் அந்தப் பாத்திரத்தை கொண்டு வருகிறேன்.

**அதுவும் வேண்டுமென்றுதான் மெளனமாய் நிறுத்தப்பட்டிருக்கு**

அங்கேதான் 'அன்னை இட்ட தீ'க்கான முன்னோடி ஆரம்பமாகியது. யுத்தத்தால் வந்த பாதிப்புத்தான் அந்தப் பிள்ளை. அதுவும் 1958ஆம் ஆண்டு

கலவரத்தை பார்த்த பிள்ளை. இளம் வயதில் பல கொலைகளைப் பார்த்த பிள்ளை. அதை நான் வெளிப்படையாய் சொல்லவில்லை. ஆனால் கதையோட்டத்தில் அது தெரியும். தமிழ் சமூகத்திற்கு வந்த ஏக்கமும் பேரிடியும்தானே.

**அது இங்கே ஒரு பாத்திரத்தினூடாக வருகிறது.**

பாத்திரத்திற்கு ஏன் வசனம் சொல்ல வேண்டும்? ரியலிசம்மில் கூட அப்படி ஒரு பாத்திரம் வந்தால் அதற்குள் ஆழமில்லையா? 'அன்னை இட்ட தீ' நாடகத்திற்கு முன்னர் நிறைய டிஸ்கசன் நடந்தது. புத்தகங்கள் வாசிக்கத் தந்தனர். உள மருத்துவர் தயா சோமசுந்தரம் வந்து கதைப்பார். சிவயோகன் வந்து ப்ளீஸ் பண்ணி புத்தகங்களை வாசிக்கச் சொல்வார். இப்படியாக மூன்று மாதம் வேலை செய்தோம். எனக்கு ஒரு பயம் இருந்தது. நாங்கள் ஒரு புதிய துறைக்குள் போகிறோம் என்று. பிளேன் பண்ணி எழுதுவோம் என்று மூன்றுமாதம் வீணாக்கியதுதான் மிச்சம். ஆனால் கேரக்டர் பற்றி மனதிற்குள் விழுந்ததும் நான் அவை பற்றி பக்கம் பக்கமாய் எழுதினேன்.

**கேரக்டர் பற்றி என்ன எழுதினீர்கள்?**

குணங்கள், நடைகள், போக்குகள் பற்றி அப்பதான் நான் கண்டுபிடிச்சன், அப்படி ஒன்று என்னிடம் இருக்கிறது என்று. சரி, பின்னர் எழுதுவோம் என எழுதத்தொடங்கினால், நான் பக்கம் பக்கமாய் எழுதி வைத்த பாத்திரங்கள் பின்னர் மாறத் தொடங்கியது. அப்போதுதான் நான் கண்டு பிடிச்சேன், நான் நாடகம் எழுதும்போது நாடகத்தின் பாத்திரத்திற்கு பின்னால் போகிறேன் என்பதை. நான் அதை அகிலனின் பேட்டியில் சொன்னனான், அகிலனும் அதை இரசித்தவன்.

**இங்கு உங்களின் மனதிற்குள் ஒரு சூழல் உருவாகிறது.**

நான் இப்போது கதைக்கிறபோது ஓராள் என்னை முதன்முதல் கண்டால் என்னைப்பற்றி வைத்திருக்கப்போகிற கேரக்டர் என்ன? அதை அந்தச் சூழல்தான் தீர்மானிக்கப் போகிறது. சூழல் மனநிலையைத் தீர்மானிக்கிறது. முதல் போட்ட கேரக்டருக்கு ஒரு 'அவுட்லைன்'தான் வாறது. தசைகள் எல்லாம் வருவது சம்பவம், சூழல் என்பவற்றால் தான் வரும். வாழ்க்கையைப் போலத்தான். வாழ்க்கையும் சம்பவங்களால்தான் ஆகிக் கொண்டு போகும். இங்கு நிகழ்வு களெல்லாம் சேர்ந்து போகும்போது பாத்திரம் வழி நடத்துவது போல இருக்கும். அதற்காக நான் அறிவே இல்லாது எழுதுகிறேன் என்று இல்லை. சில கட்டங்களில் விட்டுவிட்டு ஒண்ணு, ஒண்ணரை மணித்தியாலம் யோசிப்பேன்- இதை இப்படி போடுவோமா இல்லையா என்று. நான் நாடகம் எழுதும்போது ஒண்ணு, ஒண்ணரை மணித்தியாலத்திற்கு மேல் எழுதினேன் என்றால் மண்டை எரியத் தொடங்கும், வெளிக்கிட்டு போய்விடுவேன். சிலது அரைகுறையில் கிடக்கும். சிலது முதல் டிராஃப்ட் எழுத கடினமாய் இருக்கும். ஒன்று, நாற்பது பக்கம் கூட எழுதியிருப்பேன். என்ன சொல்கிறேன் என்பது எனக்குக் கூட தெரியாமல் இருக்கும். பின்னர் இரண்டாவது டிராஃப்ட் அதை பார்த்து எழுதத் தொடங்கி, இரண்டாம் ஒற்றை வர அதை மூடி வைத்துவிட்டு என்பாட்டில் எழுதத் தொடங்குவேன். நான் நினைக்கிறேன் இங்கு முதல் டிராஃப்ட் ஒரு 'வாயிங்அப்' போல இருக்கும். பின்னர் அது வேறு எங்கோ போய்க் கொண்டிருக்கும்.

**இங்கு ஒரு 'ஸ்பான்டேனியஸ் ஓவர்ஃப்லோ'தான் நடக்குது.**

ஸ்பான்டேனியஸ் என்று சொல்லேலாது ராசா... சில நாட்களில். நான் நாடகம் எழுதும் மேசையை கடைக்கண்ணால் பார்த்துவிட்டு போவேன். நாடகம் எழுதச் சொன்னவை கலைப்பினம். ஆனால் நான் அப்படித் திரிந்தாலும் மண்டைக்குள் நாடகத்தை கொண்டு திரிவன். இதைத்தான் அடைகாக்கிறது எனச்

சொல்லுவார்கள். பின்னர் மேசையில போய் இருந்தாலும் வீட்டுவேலை, வேறுவேலை, படிப்பிக்க போறது போன்ற எல்லாம் வரும். எல்லாம் முடித்து விட்டு பிறகு வந்து இருப்பன். ஆனால் அங்கே தடை வருவதாக யாரும் சொல்வதில்லை.

**'அக்கிரகாரத்தில் கழுதை' யை எழுதியவர் சொல்றார் எழுதுகிற மனநிலை (Mood) வந்துவிட்டால் பின் பல் துலக்குவது, டாய்வட் போவது ஒன்றுமே நடக்காது என்று**

ஆனால் எனக்கு அப்படி இல்லை. அந்த 'மூட்' அப்படியே இருக்கும். நான் மற்ற வேலைகள் எல்லாம் செய்வேன். உதாரணத்திற்கு ஒன்று சொல்கிறேன். நான் ஒருநாள் எழுதிக் கொண்டிருக்கேக்க எங்களுக்கு தெரிந்த ஒருவர் வந்து என்ன எழுதுகிறீர்கள் என்று கேட்டுவிட்டு எனது மகளிற்கு நல்ல மாப்பிள்ளை ஒன்று வந்திருக்கு உடனே வாங்கோ என்றார். நான் எழுதுவதை மூடிவைத்துவிட்டு போனேன்.

**பெண்பிள்ளை கரை சேருகிற விடயமல்லவா...!**

எனக்கு எங்கையும் திரியிறது மனதிற்குள் எரிச்சல். அதை வெளியே காட்டாது மூடி வைத்துவிட்டு உடனே போனேன். கதைத்து அவர்கள் வந்து பெண்பார்த்து பின்னர் உறுதி எழுத ஆயத்தம் பண்ணி இது வியாழக்கிழமை நடந்தது. திங்கட்கிழமை எழுத்து நடந்தது. பின்னர் செவ்வாய்கிழமை மறுபடி விட்ட இடத்தில் இருந்து எழுதுருவை எழுதத் தொடங்கினான்.

**இங்கு உட்களிற்கு புறச் செல்வாக்குகள் ஒன்றுமே செய்யவில்லை.**

இது சின்ன உதாரணம். இப்படி கனக்க விட்டுவிட்டிட்டு எழுதுவன். எனக்கது பிரச்சனை இல்லை. எழுதத் தொடங்கினால் மனிசி கடைக்கு போ என்றாலும் அவசர அவசரமாக மனதிற்குள்ளே ஆயிரம் தூசனங்களை பேசிக்கொண்டு போவன். ஏனென்றால் மனதிற்கும் ஒரு 'கேத்தார்சிஸ்' வேணும்தானே. பின்னர் வந்து எழுதுவன். சில நேரம் எழுத வேண்டும் போல இருக்கும், எழுது முடிக்க வேண்டும் போல இருக்கும், எழுதுவதில் ஒரு சந்தோசம் தெரியும்.

சில இடத்தில் பாடல் ஒன்று போட வேண்டும் போல இருக்கும். அதிலும் நாட்டார் பாடல்தான் போட வேண்டும் என்பதில் உறுதியாக இருப்பேன். நான் யாழ்ப்பாணத்து பேச்சு வழக்கை நாடகங்களில் கையாள்வதால் நாட்டார் பாடல் மூலம் அந்த சூழலைக் கொண்டு வாறது கலபம், 'மண் சுமந்த மேனியர்' எழுதேக்க சிவானந்தனிட்டதான் 4,5 நாட்டார் பாடல் புத்தகங்கள் வாங்கினேன். நாட்டார் பாடல் போல வேறெதுவும் 'Mood'ஐ தராது ஏனென்றால் அது நாட்டுக்க கிடந்து அவ்வர் பேச்சுக்குள்ளால் வருவது. திருவாசகத்தையும் நான் அப்படித்தான் பார்க்கிறேன். மாணிக்கவாசகரைப் போல நேர்மையான ஆளை நான் காணவேயில்லை. அந்தாள் நூறுவீதம் நம்பிக்கை. சுந்தரர் அவையன் கூட கொஞ்சம் மாறும். அவருடைய பாடலை நாடகத்திற்கு எடுக்கும் போது கடவுளை மட்டுமல்ல சொல்ல வருவதன்ற துன்பத்தின் விசுவாசம் அங்கு தெரிகிறது. 'பண் சுமந்த பாடல் பரிசு பெற்ற' என்ற பாடல் பாடும் போது புல்லரிக்கும், மனதிற்குள் அழும். சுப்பிரமணி ஐயா போல அந்தப் பாடல்கள் எல்லாம் பாடம் என்றால், எவ்வளவு செழுமையான பாடல்கள் என் நாடகத்தில் இருக்கும். நாடகத்தில் பாடல் தேவையான இடம் வந்ததும் என்னுடைய 700 பக்கம் கொண்ட திருவாசகப் புத்தகத்தை முதலாவது பாடலில் இருந்து பார்க்கத் தொடங்குவேன். நாடகத்தில் வருகிற செறிவான இடத்தில் மேலும் அந்த செறிவை ஆழமாக்க நான் பாடல்களை பயன்படுத்துவேன். அதாவது வேறு ஒன்றைச் சொல்லி இதை அழுத்துவதற்கு, இங்க மேலும் இரண்டு விடயம் இருக்கு. ஒன்று அழுத்த மற்றது

தூரப்படுத்த. இங்க வேறு ஒன்று மூலம் சொல்லும்போது கலைப்படைப்பு என்கிற வியப்பு வரும். சிவத்தம்பியும் பத்மநாதனும் எனது தேவார திருவாசங்களை சரியான இடத்தில் முறையாய் புரிஞ்சுகொள்வனம்.

'ஆர்க்கெடுத்துரைப்பேன்' நாடகத்தில் வருகிற அகதி வாழ்வைக்காட்ட சிவனைப்பற்றிய பாடல் "தில்லை மூதூர் ஆடிய பெருமையும் அந்தணர் ஆண்டு கொண்டருளி செந்தனல் மேனி காட்டிய பெருமையும்" அப்புறம் போகிறது. இது அகதிகளாய் அலைந்து திரிவதற்காக போட்ட பாடல். ஆனால், சிலர் இதை சும்மா இவர் திருவாசகத்தைப் போடுகிறார் என்று சொல்லுகிறவர்களும் இருக்கிறார்கள். சும்மா எதையுமே போட இயலாது. சரி, நாங்கள் எலிதான், யானையல்ல, ஆனால் யானைக்கிருக்கிற அதே பிரசவ வேதனைதான் எலிக்கும்.

நான் திருவாசகத்தை தேர்ந்தெடுக்கிற நேரம் முதல் பாடலில் இருந்து எனக்கு கண்ணீர் ஒழுகத் தொடங்கும். சும்மா ச்சா... என்று இருக்கிற பாடலிற்கு கூட கண்ணீர் ஒழுகும். அந்த நேரம் நான் மறைவாய் அறையிற்குள் போயிருந்து வாசிப்பேன். உண்மையில் படைப்பின் துயரத்திற்குள் போய் வருகிறேன்.

'அன்னை இட்ட தீ'யில் வருகிற ஒரு கேரக்டர்க்குள் போனது போல வேற எந்த கேரக்டர்க்குள்ளும் நான் போனதில்லை. அதில் அந்த பிள்ளையினர் பொடியன் போய் இரண்டு கிழமைக்குள் தாண்டிக்குளம் என்கிற இடத்தில் இறந்துவிடுவான். அந்த பெண்பிள்ளையின் கேரக்டர்க்குள் போனது போல் வேறு எதிலும் போகவில்லை, அது என் சொந்தப் பிள்ளை போல வந்து விட்டது.

**அந்த பாத்திரம் ஒவ்வொரு தரம் வரும்போதும் அது உங்களை அச்சுறுத்தும்.**

டாக்டர். சிவயோகனுக்கு மூன்று தரம் வாசித்துக் காட்டினேன். அந்த ஒவ்வொரு தரமும் எனக்கு குரல் தளதளக்கும். இந்த நாடகம் நான்தான் பழக்கினது, பத்துதரம் மேடையேற்றினது. அதில அந்த பிள்ளை வருகிற ஒவ்வொரு தரமும் எனக்கு கண்ணீர் வரும்.

**நாடகத்தின் முதலாவது பார்வையாளன் எழுத்தாளன். பின்னர் நெறியாளன், நடிகன். பின்னர்தான் பார்வையாளன், பார்க்கிறான்.**

நான் கனகாலம் கழித்து அந்த நாடகத்தை வாசிக்கும்போது, 'அட நல்லாய் வந்திருக்கு' என்ற நினைப்பு வரும். சில நாடகங்களில் இதை இப்படி மாற்றிச் செய்திருக்கலாம் என நினைப்புவரும். உண்மையில் அந்த 'அன்னை இட்ட தீ' பாத்திரத்தன் குரல் காதுக்க கேட்கும். நிறம், குணம், தோற்றம், பருமன் எல்லாம் வரும். உண்மையில் நான் நினைத்ததற்கு கிட்ட வந்தது அந்த பெண்பிள்ளை பாத்திரம்தான்.

□ □ □

**இதுவரை நாடக உருவாக்கத்தில் உணர்வுபூர்வமாய் அறிவுபூர்வமாய் செயற்படும் விதம் பற்றி கலந்துரையாடினோம் அதிலும் குறிப்பாக பாத்திரங்களது நிலைபற்றி அதிகம் பார்க்கப்பட்டது. இனி இங்கே நிலவும் சமகால அரசாங்குகளில் காணப்படும் அரசாங்க வடிவங்கள்பற்றிப் பேசலாம்.**

நாடக ஓட்டத்தின் வடிவமாற்றம் என்பது எழுபதுகளில் வந்தது என்று சொல்லலாம். கூத்து, இசை நாடகம், கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகம் என அவை வருகிறது. ரியலிசத்திற்கு மாறாக 'நான்-ரியலிஸ்டிக்' (Non-realistic) தன்மை ஒன்று 1970களில் கொழும்பில் ஆரம்பமாகத் தொடங்கியது.

**அவ்வாறு வர என்ன காரணம்?**

அவர்கள் சமூகத்தை பார்த்த பார்வையும் அவர்களது அடிப்படைக்

கொள்கையில் ஏற்பட்ட மாற்றமும் தான். மற்றது சுந்தரலிங்கம், தாசீசியஸ், சிவானந்தன், முருகையன், மௌனகுரு, இளைய பத்மநாதன் போன்ற எல்லோருமே இடதுசாரிச் சிந்தனையில் ஈடுபாடு கொண்டவர்கள். அந்த முற்போக்குச் சிந்தனையை வழிநடத்திய இரண்டு பேர் கைலாசபதியும் சிவத்தம்பியுமாகும். அப்போ இவர்களது தொடர்பு அவர்களுக்கு கிடைக்கிறது. அதாவது இங்கு சமூக சிந்தனை, அக்கறை வேண்டும் என்ற நோக்கு வருகிறது. அந்த அடிப்படையில் பிரெக்ட் இங்கே வந்து இவர்களுக்கு ஏற்படையவரா கிறார். அவர் ரியலிசம் உடைத்தவர். அப்ப... இந்தக் காலகட்டத்து நாடக வடிவம் ஆட்களை சிந்திக்க, தூரப்படுத்த, மருட்கை இல்லாமல் பண்ண என வருகிறது. வெளிநாட்டு நாடகங்களை அது பிரெக்டிவ் இல்லாவிட்டாலும் அதையொத்த வடிவங்களை போடுகிறார்கள். அதாவது ரியலிசம் அல்லாத நாடகங்களை போடுகிறார்கள். அந்த வகையில் முருகையன் போன்றோர் அப்படி எழுத, மகாகவி வேறுவடிவில் எழுதினார்.

இவ்வாறு வடிவ மாற்றம் 'நான்-ரியலிஸ்டிக்' காய் வரும்போது நாடகத்தின் பேச்சு முறையும் யாழ்ப்பாணத்திற்கு, இலங்கைத் தமிழிற்கு வித்தியாசமாக, அதாவது யாழ்ப்பாணத்தான்தான் பேசுவான், ஆனால் பேசும் - ரிதம் - முறை எல்லாம் ஒரு தூரப்படுத்தல் தன்மையில் இருக்கும். அதாவது அரங்கத் (Theatrical) தன்மைமிக்க பேச்சு வருகிறது. அந்தப் பேச்சுத்தமிழில், சற்றுப் பேச்சு தமிழ், கொஞ்சம் செந்தமிழ், கவிதைத் தன்மை எல்லாம் இருக்கும். 'விழிப்பு' என்கிற நாடகம் பேச்சுத் தமிழில் நின்றாலும் அதனை பேசிய முறைமை ஒரு அரங்கியல் தன்மைக்குள்தான் வந்தது.

**பேராசிரியர் சிவத்தம்பி குறிப்பிடுவார் உங்களது நாடகங்களில் வடிவம் 'நான்-ரியலிஸ்டிக்' என்றும் பேச்சு 'ரியலிஸ்டிக்' என்றும்...**

ஓம். சிவத்தம்பி ஏற்கனவே பார்த்த வடிவம் இரண்டும் 'நான்-ரியலிஸ்டிக்' ஆனது! அப்போ அவர் இங்க வந்து பார்க்கும் போது மாற்றம் இருப்பதை அவரால் இலகுவாக உணரமுடியும். மற்றது முதலிலிருந்த, அதாவது எழுபதுகளின் அரங்கின் தொடர்ச்சி இங்கேயும் இருக்கிறது. அதாவது திரை மூடாமல் நாடகம் போடுவது இங்கேயும் தொடர்ந்தது. இங்கு நடந்த முக்கிய மாற்றத்தில் ஒன்று, இந்த பேச்சு மொழி எங்களிற்கு நெருக்கமாக வருகிறது. இதற்கு அப்பால் அந்த மொழி போகமுடியாது. வாழ்க்கையில் கூட இந்த நிலை வரும். உதாரணமாய் ஒருவருக்கு முக்கியமானதொரு துயரத்தை சொல்லும் போது அந்த அரங்கியலான ஒரு மொழிவரும்.

1980களில் நடந்த அடுத்த மாற்றம்தான் பாடல்களை, கவிதைகளை இடையில் புகுத்துவது ஆகும். 'காலேஜ் பேட்டர்ன்' (College Pattern) என்றும் சொல்லுகிறார்கள் தானே. அதாவது நாங்கள் இங்கு கொண்டுவந்து துண்டுகளை ஒட்டுவோம், அந்த ஒட்டுதல் என்பது கலைப்படையு முழுமையுடன் வரும்.

**'ரியலிசத்திற்கு அருகில் பேச்சு மொழியை கையாளும் போக்கி'ற்கு உங்களிற்கு அடிப்படையாக இருந்தது எது?**

நாங்கள் முன்னரும் கூட இந்த பேச்சு மொழியைத்தான் கையாண்டு வந்தோம். மற்றது எனக்கு மேற்படி நாடகங்களின் மொழியில் ஒரு செயற்கைத் தன்மை இருப்பதாக நான் உணர்ந்தேன். அது ஆக தூரப்படுத்துகிறது, எங்களுடையது என்பதை கொண்டுவரவில்லை. 'மண் சுமந்த மேனியரை' பரவலாய் பார்த்தவர்களுக்கு அது தெரியும். அதாவது அந்த மொழி எங்களுடையது என்றதும் மற்றது வடிவம் புதியதாயும் வருகிறது. அதை பார்த்த ஒருவர் சொன்னார், அட... நாடகத்தை இப்படியும் செய்யலாமோ என்று. சுமமா எழுத்தமானத்திற்கு சொல்லக்கூடாது, அதைக்காலந்தான் அப்படிக் கொண்டு

வந்தது என்று. காலமும் ஒருபங்கே தவிர அதுதான் முழுமை என்றில்லை. இப்ப கூட அதை ஓராள் செய்து பார்க்கலாம். அதை Tone-down பண்ணி செய்ய வேண்டும். சிதம்பரநாதன் அதைச் செய்யேலாது ஏன், அவர் முன்னரைவிட கடும்போக்கு, தீவிரம். இங்க வந்த வடிவமாற்றங்களில் ஒரு பாத்திரம், அது கவிதை பேசும் தன்னுடைய கதையைப் பாத்திரமாக நின்று உரையாடலைச் செய்யும். மற்றது ஒரு ஆளே வெவ்வேறு பாத்திரங்களைச் செய்யும்.

**சில நேரம் அது மேடையில இருக்கிற கதிரையை அப்புறப்படுத்த தரக்கூடக் கொண்டுபோய் வைக்கும்.**

ஓம். அது 'ஆரொடு நோகேன்' என்கிற நாடகத்தில். அது எல்லாவற்றையும் செய்யும். கதைசொல்லியாய் (Narrator) வரும், பாடும், செய்துகாட்டும். இங்க பிரகடன தன்மை தெரிகிறது.

**ஏன் இவ்வாறான வடிவமாற்றத்தில் பாத்திரங்களை வேறுபட்ட ரீதியில் நிறுத்த வேண்டி வந்தது.**

அதை நினைத்துச் செய்யவில்லை. இப்ப யோசித்துப் பார்த்தால் 'மண் சுமந்த மேனியரில்' பாத்திரங்களிற்குப் பெயர் போடவில்லை. வெறுமனே அண்ணன், தம்பி, உற்றார், உறவினர், அயலவர், என்றுதான் போட்டிருக்கிறது. மற்றது ஒன்று, இரண்டு, மூன்று என்றும் போட்டிருக்கிறது. இதன் மூலம் வெளிப்படுவது, இது சமூகத்தின் கதையை சொல்ல வருகிறது என்பதுதான். இப்போ... இவர்கள் ஒவ்வொருவருக்கும் பெயர் வைத்து நகர்த்தினால் ரியலிசத்தின் தன்மை வரும். அந்த தன்மையை உடைக்க 'நேரேட்டர்' வருவான், பாத்திரம் கண்ணாக வருவான், வீமனாக வருவான், ரேடியோவாகக் கூட வருவான். இங்கு செய்து காட்டல் (Enactment) வருகிறது. ரியலிசம் என்பது ஒரு வாழ்ந்து காட்டல், இங்கு செய்து காட்டலில் இளமட்டத்தினர் வருகிறார்கள்.

**இங்கு நாட்டின் அரசியல் நிலை காரணமாகவா இளம் மட்டங்களை மட்டும் செய்து காட்டலிற்கு விடப்பட்டது?**

செய்து காட்டல் வரும்போது இளம் மட்டங்களை விடுகிறோம். ஒருவர் ரேடியோவாக வருவார் சனத்திற்கு, அது பிரச்சனையாகவே இருக்கவில்லை. பார்ப்போர்களுக்கு தாங்கள்தான் அவர்கள் என்று இருந்தமையால் பிரச்சனை இல்லை. மற்றது சில வேளை பார்த்தவர்கள், நினைத்திருப்பார் தங்களது பிள்ளைகள் ரேடியோவை முறிக்கி விளையாடுவது போல. நாங்கள் சிறுவயதில் குரும்பட்டி கட்டி வளவு முழுக்க தேர்விட்டபோது பெரியவர்கள் நினைத்தனர், தாங்கள் முன்னர் செய்ததை இப்போது இவர்கள் செய்கிறார்கள் என்று. அப்போ இங்கு Play என்கிற தன்மை வருகிறது. அது ஒரு விளையாட்டு.

**அப்போ அது இளம் சமூகத்திற்கு கொடுக்கப்பட்டது சிறுவர்கள் போன்ற தன்மைக்காகவா?**

காலம் அவனது பொறுப்பில்தானே நிற்கிறது. சில வேளை அவன் அனுபவமிக்க வசனங்களையும் சொல்லுவான். அப்ப இங்க கிழவன் பாத்திரங்களை ஏன் வைத்திருக்கிறதென்றால் - முதிர்ந்த அனுபவமுள்ள பட்டு நொந்த, பொடியனின் அலுவலை, அங்கீகரிக்கின்ற ஒருவர் வழிநடத்துகிறார் என்பதற்காக. அவர் சில நேரம் ஆழமாக சொல்லுவார். சிலர் கேட்டார்கள், இப்படியான ஒரு கிழவனிற்குள்ளால அவ்வாறான ஒரு கருத்து வருமா? என்று. நல்ல கிராமங்களிற்குள்ளே சென்றால் இதைவிட ஆழமாக, நையாண்டியாக, நக்கலாக சொல்கிற கிழவர்கள் இருக்கிறார்கள். இங்கு நிலைமை எதார்த்தம். ஆனால் எதார்த்தமற்றதை சிலரை வைத்து சிலது செய்துகாட்டப்படும்.



உங்களது இந்த நாடகத்தில் வருகிற காட்சியும் ஓசையும் கிராமியத்திற்குள் வருகிறது. ஆனால் இந்த நாடகமோ, கிராமம் மட்டுமின்றி அது மத்திய தர சமூகத்தையும் சேர்த்து, ஒட்டுமொத்த சமூகத்தின் பிரச்சனையை பேசியது. இங்கு கிராமத்தை குறியீடாகக் கொண்டு ஒட்டுமொத்த சமூகத்தின் பிரச்சனைகளை பேசினீர்களா?

இப்ப யாழ்ப்பாண சமூகத்திற்குள் வருகிற ஒரு தோட்டக்காரனோடு சொந்தமில்லாத எந்த மனிதனும் இல்லை. ஒருவர் G.A. ஆக இருந்தாலும் அவருடைய உறவுக்காரன் ஒருவன் அடிமட்டத்தில் இருப்பான். மற்றது நான் 25, 30 வருடங்கள் கிராமத்தில் வாழ்ந்தமையும் ஒரு காரணம்.

**இன்னோர் வகையில் மத்திய தரவர்க்கம் புறவயமாய் நின்று பார்க்க ஒரு துரப்படுத்தல் (alienation) இருந்திருக்குமா?**

யாழ்ப்பாணத்தில தொழிலாளர் வர்க்கம் என்று சொல்லமுடியாது. எல்லா மனிதர்களுக்கும் மத்தியதரச் சிந்தனைதான். வெளிநாடு, கல்வீடு, உத்தியோகம் என்று அது நீளுது. அப்ப நாங்கள் மத்தியதர சிந்தனையை வைத்துத்தான் யோசிக்க வேண்டும். இங்கு பிழை, சரி சொல்ல வரவில்லை, கனவு மத்தியதர சிந்தனையோடுதான் இருக்கிறது. அப்ப இந்த நாடகத்தில் இதற்கு மாறாக பொடியள் இன்னொரு கனவைக் கண்டு கொண்டிருந்தார்கள். இங்கு இரண்டு கனவுகளிற்கு இடையேயான முரண்பாடுதான் 'மண்கமந்த மேனியர் -1' ஆகும்.

**'மண்கமந்த மேனியர்' சாயல் கொண்ட வடிவங்களில் இருந்து மாறுபட்டு திடீரென வேறுமாதிரியான 'எந்தையும் தாயும்' என்ற நாடகம் வந்தது?**

டாக்டர் சிவயோகனும் நானும் முதலில் வெளிநாடு போவதால் ஏற்படும் பிரச்சனைகள் பற்றி டிஸ்கஸ் பண்ணி வைத்திருந்தோம் அதுவும் வழமையான வடிவடித்தில் செய்வதற்குத்தான். அந்த பிரச்சனைகளில் இருந்து- பிள்ளைகள் வெளிநாடு போனால் பெற்றோர் எதிர்கொள்ளும் பிரச்சனை என்ற ஒரு புள்ளி வந்தது. அதுவும் எனது மகன் திடீரென வெளிநாட்டில் இருந்த நாடகம் ஒன்று அனுப்பச் சொல்லி எழுதியிருந்தான். அப்ப வெளிநாட்டுக்கு அனுப்புகிற எழுத்துருவை வெளிநாட்டில் இருக்கிற பிள்ளைகளை மனதில் கொண்டு எழுதினேன்.

**அப்போ வெளிநாட்டில் உள்ள பார்வையாளரை நினைத்ததால்தான் ரியலிசம் வந்ததா?**

இல்லை. காரணம் அதுமட்டுமல்ல. அங்கு நடப்பதற்கான ஆட்களை பிடிப்பது கஸ்டம், மற்றது எனக்கு பிரச்சனையின் ஆழத்தை சொல்ல வேண்டும் போல் இருந்தது. வெளிநாட்டுக்கு போன ஆட்களை நான் நக்கலாய் பார்க்கவில்லை. இங்கு தனித்துப் போயிருக்கிற பெற்றோரின் பிரச்சனை, அங்கு உள்ள ஆட்களின் மனங்களைத் தொட வேண்டும். வெறும் சந்தோசத்திற்காக எழுத இயலாது.

**இங்கு நீங்கள் ஆழம் என்ற குறிப்பிட்டீர்கள் அப்போ 'மண்கமந்த மேனியர்' போன்றவை ஆழமற்றவைமா?**

இல்லை, அதுவும் ஆழம்தான். ஆழம் என்று சொல்ல வருகிற போது, நான் நினைக்கிறன் எங்களை அறியாமலே ரியலிசத்திற்குள் ஆழம் இருக்கிறது என்பதைச் சொல்ல வருகின்றேன் போல. 'மண்கமந்த மேனியர்'ல் பிரச்சனையின் பருமட்டை எறிகிறோம். அங்குள்ள கிழவர்களில் ஒரு கிழவனைப் பிடித்து, அந்தக் கிழவனின் துயரத்தைப் பார்க்க அந்த வடிவம் இடம் கொடுக்காது. 'மண்கமந்த மேனியர்' ஒரு வெட்டுமுகம், அதற்கென்று ஒரு தனியான ஆழம் இருக்கு. அதைத்தான் பார்க்க வேண்டும். அந்தக் கிணறு அவ்வளவும்தான்.

'மண் சுமந்த மேனியர்' மீன்களை பிடிக்க எறிகிற வலை என்றால் 'எந்தையும் தாயும்' ஒரு மீனைப் பிடிக்க போடுகிற துண்டில்...

வேண்டுமென்றால் ஒரு பயிற்சிக்காக அங்கு சொல்லப்பட்ட ஒவ்வொரு கிழவனையும் வைத்துக் கொண்டு. ஒவ்வொரு நாடகம் எழுதலாம். வழமையாக நான் சொல்வதுண்டு, மண் சுமந்த மேனியர்-I, மண் சுமந்த மேனியர்-II, அன்னை இட்ட தீ ( மண் சுமந்த மேனியர்-III), வேள்வித் தீ (மண் சுமந்த மேனியர் -IV), ஆர்கொலோ சதுரர் (மண் சுமந்த மேனியர் - V) என்று...

இங்கு அரங்குப் பிரச்சனைகளை பேசுகிற ஒரு தன்மை வருகிறதல்லவா? கால மாற்றம் ஒவ்வொரு நாடகத்திலும் பிரதிபலிக்கிறது.

ஆனாலும் பழைய வடிவம் இன்னும் மாறவில்லை. அதாவது ஒரு விடயத்தைப் பேசும்போது அது தொடர்பான வேறு பிரச்சனைகளையும் பேசுதல். உதாரணமாக 'வேள்வித் தீ' நாடகத்தில் வருகிற ஒரு பெண் பாத்திரம் வித்தியாசமாக வருகிறது. அவளது கணவன் வெளிநாடு போக அவள் வெட்கத்தைவிட்டு போக வேண்டாம் என்று சொல்கிறாள். இதற்கு இனி நான் வியாக்கியானம் எழுத இயலாதுதானே. அந்த மனைவி புனிதமாயிருக்கும். அந்த மனிசிதான் வன்புணர்ச்சிக்காளான பெண்ணிற்கு சொல்கிறாள், உனக்கு உது நடந்ததை உன் புருஷனுக்கு சொல்லாதே என்று. இந்த பாத்திரத்தில் ஆழம் இல்லையா? இதற்கு அப்பால் என்ன ஆழம் வேண்டும்? அந்த நாடகத்தில ஆண்களுக்கு வருகிற சந்தேக குணத்தை, அங்கு வரும் ஒரு பொடியன் பாத்திரத்தில் காட்டுகிறேன். ஆணுக்கு சந்தேகம் இயல்பு, அவனை பாவம் என்றுதான் பார்க்க வேண்டும். அதற்காகத்தான் ஓதல்லோவையும் கொண்டு வருகிறேன். சமூகம், பண்பாடு ஆணுக்கு அப்படி ஒரு தன்மையைக் கொடுத்திருக்கு.

'எந்தையும் தாயும்' நாடகத்தில் ஒரு குடும்பத்தை அழுத்திக் காட்டத்தான் மற்றக் குடும்பம் அங்கு பயன்படுகிறது. Negative emphasis என்பது 'ரியலிச'மில் வரும். இப்பசின்ன நாடகத்தில் அதைக் காணலாம். உதாரணமாக நோறாவும் ஹெல்மரும் பிரிகிறார்கள். அங்கே மறுகரையில் பிரிந்த இரண்டு பேர் சேர்கிறார்கள். இங்கு, பிரிந்து போகிறதல்ல மறுமொழி. இப்பசின்ன சொல்கிறார், பிரிந்து போ என்று சிலர் சொல்கிறார்கள் அது பிழை. இங்கு கணவன் மனைவி, காதலன் காதலி வெளிப்படையாக எதையும் பேசிக் கொள்ள வேண்டும் என்பதையே அவர் வெளிப்படுத்துகிறார். பாயாசம் சுவையாய் இருக்க வேண்டும் என்றால் அதற்குள் கொஞ்ச உப்புப் போட வேண்டும். அதற்காக தேனீருக்குள் உப்புப் போட இயலாது.

\* 'எந்தையும் தாயும்' நாடகத்தை, இயக்கப் பிள்ளைகளுக்கு போட்ட போது பல பிள்ளைகள் முஸ்பாத்தியாகத்தான் பார்த்தார்கள். ஆனால் சில பிள்ளைகளின் கண்ணுக்குள் பயங்கரமாய் கதை சொல்லிச்சுது. பிள்ளை, தன்னர தாய் தகப்பனை வைச்சுப் பாக்குது.

'எந்தையும் தாயும்' லண்டனில் தாசீசியஸ் நெறியாள்கையில் ஆயிரம்பேர் கொண்ட மண்டபத்தில் மேடையிட்டபோது, 'எட்டுநாள் வைக்க இது என்ன மார்க்கோலின் பூதவுடலோ' என வருகிற பகுதியில், அந்த சபையில ஒரே ஒருத்தன்தான் சிரித்தான். பின்னர் நாடகம் முடிந்து வெளியில் பார்வையாளரிடம் தாசீசியஸ் அந்த கட்டத்தையும் ஒருவன் சிரித்ததையும் கேட்டபோது, அவர்கள் தாங்கள் எங்கேயோ இருந்தனாங்கள் என்றும்... சிரித்தவன் ஒரு பேயன், விசரன் என்றும் கூறினர். அங்குள்ள எழுத்தாளன் அந்த நாடகத்தைப் பார்த்துவிட்டு பெற்றோரை பார்க்க இங்கே வந்தார். பலர் பெற்றோருக்கு கடிதம் போட்டனர்.

அப்போ, இந்த வடிவம் மற்றவனை சிந்திக்க பண்ணுகிறதுதானே? வெறும்பனை வெளிக்குள் இதே வடிவத்தை அந்த மக்களுக்கு விளங்கின பாத்திரத்தை வைத்து செவ்வம். இயலாதா?

இங்குள்ள அரங்க முறைகளின் எதிர்காலம் எவ்வாறு அமையும் அமைய வேண்டும் என நீங்கள் கருதுகிறீர்கள்

அரங்கு அரங்காக தொடரவேண்டும். டிராமாவை production ஆகப் போட வேண்டும். காலத்தின் மாற்றத்தோடு தியேட்டராகத் தயாரிக்க வேண்டும். தியேட்டரை ஒரு கருவியாகப் பயன்படுத்துவோர்களும் பயன்படுத்தலாம். இங்கு கலை கலைக்காக என்பதல்ல. அதில் எனக்கு நம்பிக்கை இல்லை. மனித தேவைகளுக்காக நல்ல கலைப் படைப்பாக உருவாக்க வேண்டும். எல்லாம் அழகியல்தான் என்பதில் எனக்குடன்பாடில்லை.

தியேட்டரை ஒரு vehicleஆக ஒரு toolலாகப் பயன்படுத்தல், தியேட்டரின் மூலகங்களைப் பயன்படுத்தல். இப்ப தியேட்டர் என்கிறது ஒரு பெரிய கடைபோல, அது வடிவாய் இருக்கும். அந்த பெரிய கடையில வாங்கிக் கொண்டு போய், கிராமங்களில் சில்லறைக்கடை போடலாம் அல்லது தனி ஒரு பொருளைக் கூட விற்கலாம். சரிதானே...

தியேட்டரின் எதிர்காலத்தில் அதன் இருப்பை வேறு ஒரு பரிமாணத்திற்கு... மாற்று நிலைக்கு கொண்டு செல்வதன் மூலம் அதனை தக்க வைக்கிற ஒரு நடவடிக்கையாக பார்க்கலாமா?

ஏன் தக்க வைக்க வேண்டும்?

டி.வி., சினிமா, கணினி என்பவற்றின் வரவு அரங்கின் இருப்பை பாதிக்கவில்லையா?

இப்போ, கேமரா வந்ததும் கலை வெவ்வேறு பரிமாணங்களை எடுத்தது. ஆனால் கலை, கலையாகத்தான் இருக்கிறது. அதுவும் therapy எல்லாவற்றுக்கும் போனாலும் கலை ஆக இருக்கிறது. இசை கூட therapyகுள் போனாலும் இசை, இசையாகத்தான் இருக்கிறது. எமக்கு அதுதான் வேண்டும். அதற்காக அந்த வேலையை விட்டு விடுங்கள் என்று நான் சொல்ல வரவில்லை.

டி.வி. வந்தால் என்ன? சினிமா வந்தால் என்ன? அரங்கு வாழும். எங்களின் துரதிஸ்டம் நாங்கள் இன்னும் தொழில் ரீதியாக (professional) பாடுபட இன்னும் முன்னுக்கு வரவில்லை, விளைவைப்பற்றி கவலைப்படாமல் (risk) பாடுபட முன் வரவில்லை.

குழந்தை.

ம.சண்முகலிங்கம் ஈழத்து அரங்க வரலாற்றில் மிக முக்கியமான இடத்தைப் பெறுபவர். நூற்றுக்கு மேற்பட்ட நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். ஆமையைப்போல முட்டைகளை இட்டுவிட்டு பேசாமல் இருப்பவர். அண்மையில் மட்டக்களப்பு பல்கலைக்கழகம் இவருக்கு கலாநிதி பட்டம் வழங்கி சிறப்பித்தது.

ஒலிப்பேழையிலிருந்து இவ்வூரையாடலை எடுத்து எழுதியவர் திரு. க.ரத்தரன். இவர் யாழ்ப்பல்கலைக்கழக நாடகத்துறையைச் சேர்ந்தவர்.

உரையாடல் -2



© புகைப்படம்: பாலகுமார்

## மேரத் மார்ட்டர்

சுவிஸ் நாடகக் கலைஞர்

மேரத் மார்ட்டர், சுவிட்சர்லாந்தில் முக்கிய நாடக இயக்குநர்களில் ஒருவர். ஓயாது உழைப்பதில் ஈடுபாடு உள்ளவர், மார்க்சியத்தில் ஈடுபாடு கொண்டதால் அவரது நாடகத்தில் மக்களின் பிரச்சினைகள் இடம்பெறுகின்றன. அரசின் கொள்கைகளைப் பகடி செய்து அதன் மாற்று முகங்களைக் காட்டுகிறார். இளம் வயதிலேயே நாடகப்படிப்பை முடித்து நண்பர்களுடன் இணைந்து நாடகத் தயாரிப்புகளில் ஈடுபட்டார். கிடைத்த வசதிகளில் உருவான நாடகங்கள் திருப்தியளித்ததாகக் கூறுகிறார்.

மேரத்தின் இரண்டு நாடகங்களைக் காணும் வாய்ப்பு கிடைத்தது. ஒரு நாடகம் அரசின் தனியார் மயத்தை, நவீன மோஸ்தர்களில் நடக்கும் கண்முடித்தனமான செயல்பாடுகளைக் காட்டியது. இன்னொரு நாடகம் பிரெக்டின் 'நல்லவர்'. முதல் நாடகம் பார்த்து முடித்ததும் நாடக இயக்குநரின் வயதை மனதில் கணித்திருந்தேன். அதை மாற்றி நாடகம் பார்க்க வந்த ஒரு பெண்மணிபோல் நட்பாய் கைகுலுக்கினார். நாடகத்தில் பங்கேற்ற சிலரை அறிமுகப்படுத்தினார்.

அந்த நாடகம் நடைபெற்ற அரங்கம் முழுமையாய் பார்வையாளர்களால் நிரம்பியிருந்தது. அன்றுதான் அதன் அரங்கேற்றம் என்பதால் டிக்கெட் கிடைக்காமல் திரும்பியவர்களையும் காணமுடிந்தது. அன்றன் பொன்ராசா அந்த அரங்கைப் பயன்படுத்துவதாலும் மேரத்தின் 'நல்லவர்' நாடக நடிகர் என்பதாலும் நாங்கள் டிக்கெட் பெறமுடிந்தது என்று நினைக்கிறேன். அன்று அந்த நாடகத்தைக் கண்ட பிறமொழியினர் என்றால் தமிழர்கள்தான் என்று சொல்லவேண்டும். நாங்கள் ஆறுபேர் (தமிழர்கள்). மேரத் மிகவும் மகிழ்ந்தார். அன்றை பலர் அடையாளம் கண்டு நலம் விசாரித்தபோது சிலர் கட்டிப் பிடித்தனர். தேர்ந்த சுவிஸ் பார்வையாளர்கள் மத்தியில் அன்றன் ஓரளவு அறிமுகமாகி இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

படிப்பகம்

நாடகம் முடிந்து நீண்டநேரம் பேச்சில் ஈடுபட்டிருந்தனர். சிலர் குடிக்க, சிலர் நொறுக்குத் தீனியில் கவனமாய் இருந்தனர். சிரிப்பும், உற்சாக பேச்சும் தவிர வேறொன்றும் எனக்குப் புரியவில்லை. இது நடந்தது நாடகம் அரங்கேறிய அரங்கின் முகப்பு என்பதால் நடிகர்கள், பின்னரங்கக் கலைஞர்களும் பின்பு சேர்ந்துகொள்ள உற்சாகம் மேலேறியது. எங்களுக்கு அவ்வப்போது பழத்துண்டுகளையும் கறிசேர்ந்த உணவுத் துண்டுகளையும் யாராவது தந்து கொண்டே இருந்தனர். அதனால் குளிரின் தீவிரம் குறைந்தது.

அட்டைப்பெட்டிகளால் ஆன பெரிய டிவி அமைப்புதான் நாடக செட். கூடுதலாக முன்னால் பாப் பாடகருக்கான மைக். நகைச்சுவை கூடிய அந்த நாடகத்தில் குறைந்த நடிகர்கள் என்பதாலும் கதைப் பின்னலில்- ஓட்டத்தில்- அழுத்தத்தில் சலிப்பு இல்லை. நன்கு ஒத்திகை செய்திருந்தது தெரிந்தது. பார்வையாளர்கள் நிறைய இடங்களில் சிரித்தபோதும் ஓரிரு இடங்களில் மட்டுமே அவர்களோடு இணைய முடிந்தது.

மேரத் அவர்களைச் சந்திக்க விருப்பப்பட்ட போது இடத்தைச் தேர்வு செய்தது அன்ரன் தான். 'நல்லவர்' நாடகம் நடைபெறும் ஷாஸ்பில் ஹவுஸ் அருகில் ஒரு உணவு விடுதி. நாங்கள் லுட்சனிலிருந்து சூரிச் வந்தடைய நீண்டநேரம் பயணம் செய்தோம். நூறுகிலோமீட்டருக்கும் கூடுதலாக இருக்குமென நினைக்கிறேன். பனி, குளிர், நாடகப் பேச்சு என்றதால் நேரப்பிரக்கை கூடுதலாக இல்லை. மேரத் சற்று தாமதம் என்பதால் ஓடிவந்தார். முடி அலைந்து, மூச்சு வாங்க வருத்தம் தெரிவித்து அமர்ந்தார். பேச்சு ஆரம்பித்த சிறிது நேரத்தில் "புகைக்கலாமா" என்றார்.

பாலகுமார் (சுவில், தமிழ் நாடகக் கல்லூரி), தாசீசியஸ், அன்ரன், நான் நால்வரும் மேரத்துடன் பேச ஆரம்பித்தோம். கேள்விகள் பொதுவாகவே பெரும்பாலும் இருந்தன. ஒரு கட்டத்தில் ஆசியப் பெண்களைப் பற்றி அவர் கேட்க ஆரம்பித்து, பிறகு எங்கெங்கோ கேள்விகள் தாவின. இடையிடையே, 'தனக்கு ஆங்கிலம் அவ்வளவாக தெரியாது' என்று கூறினாலும் முழுப்பேச்சும் ஆங்கிலத்தில்தான் நடந்தது.

**உங்களது தந்தை டோனி மார்ட்டர் யிகவும் பிரபலமான இசைக்கலைஞர், கவிஞர். இன்றைய இளம் தலைமுறை கூட அவரை ஆகர்ஷிக்கிறது. அவர் உங்களை எப்படி பாதித்தார்?**

அவரது வெளிப்பாடு வேறு. எனது வெளிப்பாடு வேறு. தற்போது எனது மகள் தாத்தாவின் பாடல்களை விரும்புகிறார். நானும் விரும்புகிறேன். அவர் ஒரு நிபுணத்துவம் வாய்ந்த கலைஞர். ஆனால் நான் அவரை முன்பெல்லாம் நெருக்கமாக இருந்து ரசிக்க முடியவில்லை.

**நாடக ஆர்வம் எப்படி வந்தது?**

அம்மா லண்டனிலிருந்து வந்ததாலும் அவர் ஒரு நாடகக் கலைஞர் என்பதாலும் எனக்குப் நாடக ஆர்வம் வந்திருக்கலாம். நான் அடிக்கடி லண்டனுக்குப் போகும்போது சேக்ஸ்பியர் நாடகங்களைக் கண்டேன். அவை வாழ்க்கையில் முக்கியமானதாயின. என்னை பாதித்தன. இவையும் காரணமாக இருக்கலாம். உண்மையில் இளம் வயதில் ஏற்பட்ட ஆர்வத்தை சரியாக -தெளிவாக நினைக்க முடியவில்லை.

**எப்படி ஒரே சமயத்தில் இரண்டு மூன்று நாடகங்களை இயக்க முடிகிறது?**

மூன்று நான்கு தயாரிப்புகள் ஒரு வருடத்திற்கு செய்யமுடிகிறது. இந்த ஆண்டுக்கு மூன்று நாடகங்கள் போதுமென நினைக்கிறேன். எனக்கு பொதுவாக

கடுமையாக உழைப்பது பிடிக்கிறது. இந்த ஆண்டுத் தயாரிப்புகளில் பிரெக்டின் 'குட் பர்சன் ஆஃப் செட்ஸ்வான்' நன்றாகப் போகிறது. மிகவும் மகிழ்ச்சியாக இருக்கிறேன். இது ஒரு சமுதாய நாடகமாக இருப்பது மேலும் மகிழ்வளிக்கிறது.

**நேற்றைய நாடக மேடையமைப்பைப் பார்த்ததும் ஆட்டம் பாட்டமாகத்தான் இருக்குமென நினைத்தோம். ஆனால் மனிதத்துயரங்களைக் காட்டினீர்கள். இது எப்படி நடந்தது?**

பலருக்குப் பணம் வங்கியில் உள்ளது. அவர்கள் உழைக்க வேண்டாம். ஆனால் இன்னொருபுறம் கடுமையாக உழைக்க வேண்டியுள்ளது. பொருளாதாரம் மோசமடையத் தொடங்கிவிட்டது. அரசியல் ரீதியாக ஈடுபாடு இருப்பதால் இப்படி நாடகத்தை வழங்க முடிந்தது. மேலும் எனது நாடகக் கம்பெனியைச் சேர்ந்தவர்களுடன் நிறைய வேலை செய்யமுடிந்தது. நகைச்சுவையை நன்றாக வளர்த்தெடுக்க முடிந்தது. பணத்தை வைத்துக்கொண்டு பெருமையடிப்பவர்களை விமர்சிக்க முடிந்தது. இந்த நாடகத்தில் தாலிபன் பிரச்சினை, ஈராக் பிரச்சினையில் சதாம் உசேன், ஜார்ஜ் புஷ் நிலை போன்றவற்றையும் கொண்டு வந்துள்ளேன்.

**உங்களின் நாடகப் பயிற்சி எப்படி அமைந்தது?**

சுவிட்சர்லாந்தில் உள்ள இரண்டு முக்கிய நாடகப்பள்ளிகளில் ஒன்றான பேர்ன் நாடகப் பள்ளியில் நாடகம் பயின்றேன். அது நான்காண்டு படிப்பு. வழக்கமாக பதினெட்டு வயதில்தான் நாடகப் பள்ளியில் சேர்வார்கள். நான் எனது தாயார் மூலம் பெற்ற ஆர்வத்தால் பதினாறுவயதிலேயே சேர்ந்துவிட்டேன். அதனால் நாடகப்படிப்பை விரைவிலேயே முடிக்கமுடிந்தது. எனது நாடகப் பள்ளி ஆசிரியர்களும் உற்சாகப்படுத்தினார்கள். படிப்பிற்குப் பின் நண்பர்கள் ஒன்று சேர்ந்து அறைகளில் தங்கினோம். நாடகங்கள் உருவாக்கினோம். குறிப்பாக அறிவியல் தொடர்பான விஷயங்களை - கோட்பாடுகளை நாடகமாக்கி வெற்றிபெற்றோம். அதன்பின்னர் நகர அரசுக்கள் பணம் கொடுத்துப் பார்த்ததால் எங்களுக்கு வருவாய் கிடைத்தது. அதில் மீண்டும் சிறுசிறு நாடகங்கள் செய்தோம். எழுத்தாளர்கள் நண்பர்களாயினர். இரவுகளில் கூடி விவாதிப்போம். இப்படி பலரும் பலவகைகளில் உதவினர். அப்படியான ஈடுபாடு எனக்கு 13 ஆண்டுகளாக தொடர்ந்து இருக்கிறது. நாடகம் மூலமாகவே வாழ்கிறேன். நாடகப்பள்ளியில் தான் குரல் பயிற்சி, மொழிப் பயிற்சி, குரோட்டாவஸ்கி, ஸ்டானிஸ்லாவஸ்க்கி, கிழக்கு அரசு, மேற்கு அரசு என்ற பலதையும் கற்றேன். தியரி பகுதி குறைவாக இருந்தது. யோகாசனப் பயிற்சிகள் இருந்தன. அதனால் மூச்சுப் பயிற்சிகளும் பெறமுடிந்தது.

**ஒரு பிரதியை எப்படி சமகாலத் தன்மையுடையதாக மாற்றுகிறார்கள்?**

முதலில் முக்கியமான அம்சங்களைக் குறித்துக் கொண்டு அதன்மீது வேலை செய்கிறேன். அதை எங்கள் குழுவில் விவாதிக்கிறோம். அதனடிப்படையில் பாத்திரங்களைப் பார்த்து, அசைவுகள், வசன உச்சரிப்பு, அவற்றின் வெளிப்பாட்டு முறைகள்... என்று வேலைகள் நடக்கும். சிலநேரம் நடிகர்கள் கூடுதலாக பங்காற்றுவார்கள்.

**தொழில் நுட்பக் கலைஞர்களுடன் எந்த நேரத்தில் வேலையை ஆரம்பிக்கிறீர்கள்?**

இது மிகவும் வித்தியாசமானது. படிப்படியாக வளரக் கூடியது இது. உதாரணமாக பெரிய அரசுக்களில் ஒத்திகை ஆரம்பிக்கும் இரண்டு மாதத்திற்கு முன்பே தொழில் நுட்பப் பணியைத் தொடங்கிவிடுவார்கள். செட்ஸ்வான் நாடகத்திற்கு எனது கணவரே செட்டை உருவாக்கினார். பொதுவாகவே ஓர் உணர்வை வெளிப்படுத்தக்கூடிய காட்சியமைப்பை - மேடையமைப்பையே

விரும்புகிறேன். அறைகளாக இருப்பதை விரும்பவில்லை. ஒரு இயக்குநர் என்ற வகையில் நான் எப்போதும் முழுமையாக திருப்தியடைவதில்லை.

**புகழ்மிக்க நாடகத் தயாரிப்பு அரங்கமான ஷாஸ்பில் ஹவுஸ் எப்படி உங்களை அணுகியது?**

எனது பல நாடகங்கள் வெற்றிகரமாக ஓடிக்கொண்டிருப்பதும் அவைக்கு நல்ல வரவேற்பு இருப்பதும் முக்கிய காரணங்களாகும். மேலும் பெண் இயக்குநர்கள் இருவருக்கு இடமளிக்கத்திட்டமிட்டிருந்தனர். இந்தப் பின்னணியில் வந்து இயக்கியதுதான் பிரெக்டிவ் 'நல்லவர்' நாடகம். எப்போதும் டிக்கெட்டுகள் விற்பனையாகின்றன. பிரெக்டிவ் பேசுபவர்கள் அதிகமாக இருக்கும் பகுதிகளில் கூட முன் கூட்டியே டிக்கெட்டுகள் விற்பனை தீர்ந்து விடுகின்றன. இந்த நிலையில் ஷாஸ்பில் ஹவுஸ் அங்கத்தினர்கள் அடுத்த ஆண்டுகூட என்னை ஒரு நாடகத்தை இயக்கச் சொல்லியிருக்கிறார்கள். இந்த அரங்கில் என்னோடு வேலை செய்பவர்களுக்கு நிறைய பணம் கிடைக்கிறது. உதாரணத்திற்கு எனக்கு மூன்று உதவியாளர்கள். மேலும் பலர் உதவியாளராகச் சேர விரும்புகின்றனர்.

தொடர்ந்து பேசியதிலிருந்து....

- பிரெக்டிவ், ஸ்டானிஸ்லாவெஸ்கி, பீட்டர்பரூக் போன்றவர்களால் ஈர்க்கப்பட்டாலும் சினிமாவில் கூடுதலாக நான் கவரப்பட்டுள்ளேன். நாடகத்திற்கு அதிலிருந்து நிறைய உற்சாகம் பெறுகிறேன்.
- நான் எனது கம்பெனிக்கு நாடகம் இயக்கும்போது நடித்து, உரையாடிக் காண்பிப்பேன். மிகவும் இயல்பாக செயல்படுவேன். ஆனால் வேறு கம்பெனியில் அப்படி இருப்பேன் என்று சொல்ல முடியாது. எனது நடிகர்களின் திறமையை, பயிற்சியை நான் நன்கு அறிவேன்.
- தற்கால நாடகங்கள் எந்தத் திசையை நோக்கிப் போகின்றன என்று அறுதியிட்டுக் கூறமுடியாதபடி உள்ளன. ஒவ்வொருவருமே தெளிவற்ற தேடலில் ஈடுபட்டுள்ளதாகவே படுகிறது.
- 'நாடகம் மூலம் சமூகத்தை மாற்றமுடியுமா?' என்றால் எனக்கு அய்யமாக உள்ளது. சிறுவர் அரங்கின் மூலம் மாற்றம் வரலாம். அரங்கை விட்டு வெளியேயும் நிறைய அரங்க வேலைகள் செய்யமுடியும். ஆனால் சில நாடகங்கள் மாற்றங்களை ஏற்படுத்தி யுள்ளதையும் காண்கிறேன்.
- நாடக ஆசிரியர்கள் இல்லாத மாதிரி எனக்குத் தெரிகிறது. அதனால் மிகவும் பிரச்சனையாக உள்ளது. எனக்கு போதிய நேரம் இல்லாததால் நிறைய படிக்கமுடியவில்லை. 6 மாதங்கள் எடுக்கிறது ஒரு பிரதியைத் தேர்வு செய்ய. சில பிரதிகளைப் பலமுறை வாசித்தபின் ஒரு முடிவுக்கு வரமுடிகிறது.

தனக்கு நாடக ஈடுபாடு அதிர்ஷ்டமான ஒன்று என்றும் மிகவும் பிடித்திருப்பதாகவும் கூறும் மேரத் தனது கணவரின் உதவியை இருமுறை குறிப்பிட்டார். தாசீசியஸ், 'நீங்கள் மிகவும் தைரியமான பெண்' என்ற போது சிரிப்பை மட்டுமே பதிலாக்கினார். மீண்டும் அதை அன்றன் ஜெர்மன் மொழியில் சொல்ல அதற்கும் அதே பதில்தான் வந்தது. நடிப்புப் பற்றி பேசும் போது அன்றனின் நேரடித்தன்மை எதையும் வெளிப்படையாகத் தெரிவிக்கும் இயல்பு மிகவும் பிடித்திருப்பதாகக் கூறினார். பிறகு தனது ஷெட்ச்ஸீவன் நாடகத்தில் நடித்த இவர் பழையபாணி நடிப்பிலிருந்து விடுபட முடியாமல் இருப்பதையும் அதற்குத்தான் எடுத்த முயற்சியையும் கூறினார். நடிகர் நினைத்தால் எதையும் அடைய முடியும் என்றார்.

திரு.சி. அண்ணாமலை  
அவர்கள், சுவில்  
சென்றபோது எடுத்த  
பேட்டி-



© புகைப்படம்: சுவீஸ் நாடகக் கல்லூரி

உரையாடல் -3

## சிறார் அரங்கு நோக்கிய பயணமும் தேடலும்

வேலு. சரவணன்

சர்வதேசீதியில் சிறுவர் நாடகங்களுக்கு இருக்கும் முக்கியத்துவம் பற்றிக் குறிப்பிடுவீர்களா?

சிறுவர்கள் விந்தையானவர்கள். இன்றைய நாகரீக வளர்ச்சியிலும் அறிவியல் வளர்ச்சியிலும் குழந்தைகளின் கல்வி கலைபற்றிய தேடல்களும், ஆய்வுகளும் மிக முக்கியமானவையாகக் கருதப்படுகின்றன. குழந்தைகளுக்கான நாடகங்களும் அதுபோலவே ஐரோப்பாவிலும் மேலைத்தேய நாடுகளிலும் குழந்தைகளுக்கான கலைகளுக்கு அதிக வாய்ப்புகள் தரப்படுகின்றன. உருவாக்கப்படுகின்றன. ஆனால் தமிழில் அத்தகைய முயற்சிகள் இன்னமும் தொடங்கப்படவில்லை. இந்நிலையில் உலக அளவிலான முயற்சிகளோடு தமிழ்க் குழந்தைகளை இணைப்பதற்கான தேடுதலாக நாம் ஆரம்பிக்க வேண்டிய கட்டத்திலிருக்கிறோம்.

தற்காலச் சிறார்கள் வீடியோ, கார்ட்டூன் மோகத்தில் மூழ்கிக் கிடக்கிறார்கள். கணினிக் கல்வியிலே அதிக ஆர்வம் காட்டுகிறார்கள். இந்த நிலையிலே அவர்களை நாடகத்தின் நுழைவாயிலுக்கு அழைத்துவரமுடியும் என்று கருதுகிறீர்களா?

சிறுவர்கள் தீராத செயலனுபவத்தை விரும்பக் கூடியவர்கள். நீங்கள் சொல்கிற கார்ட்டூனோ, திரைப்படமோ அல்லது எங்கள் வீட்டினுள்ளிருந்து நீங்கள் அவர்களுக்குத் தருகின்ற ஏற்படுத்திக் கொடுக்கின்ற கலை ஊடகங்களோ அவர்களுக்கு முழுமையான செயலனுபவத்தைத் தரப்போவதில்லை. அதைவிட அவர்களுக்குத் தெருவில் இறங்கி விளையாடுவது பிடிக்கும். விளையாட்டு மைதானத்திற்குச் செல்வது பிடிக்கும். கண்காட்சிகட்குச் செல்வது பிடிக்கும். அது போலவே ஒரு செயலனுபவத்தைத் தரக்கூடியது நாடகந்தான். குழந்தைகளுக்கு அவர்கள் விரும்புகிற செயலனுபவத்தை உடல்நீதியாகவும் உள்ளீதியாகவும் தரக்கூடிய சரியான வடிவம் நாடகந்தான். நடனமும் கூட. அதனைச் சரியாகச் செய்யாது விட்டால் அவர்கள் தங்கள் உடலின் பரிமாணத்தை இழக்க நேரிடும்.

நீங்கள் ஐரோப்பிய நாடுகளுக்கு வந்து ஏறக்குறைய மூன்று மாதங்களாகின்றன. நான் இரு கேள்விகள் கேட்கிறேன். ஒன்று நீங்கள் இந்தியாவிலிருந்து இங்கு புறப்படும்போது

யோகராஜா,  
சண்முகராஜா, ஆதவன்,  
அன்ரன் ஆகிய சுவீஸ்  
தமிழ் நாடகக்  
கல்லூரிக்காரர்கள்  
திரு. வேலு. சரவணன்  
அவர்களோடு  
உரையாடியது. ... இங்கு  
தொகுத்து வெளியிடப்  
படுகிறது.



நான் இந்தியாவிலும்  
இலங்கையிலும் ஆசிய  
நாடுகளில் உள்ள  
சிறுவர்களோடு  
வேலைசெய்து  
அனுபவமுள்ளவன்.  
ஆனால் இவர்கள் எப்படி  
மாறுபடுவார்களோ  
இவர்களுடன் எப்படி  
பணியாற்றுவது என்பது  
எனக்கு மிகப்பெரிய  
கேள்வியாக இருந்தது.  
ஆனால் ஐரோப்பா  
வந்தபின் தெரிந்தது  
உலகில் எங்கிருந்தாலும்  
குழந்தைகள் குழந்தைகள்  
தானென்று.

(நான் நினைக்கிறேன் இதுதான் உங்களது முதல் ஐரோப்பிய விஜயம் என்று), என்ன கனவில் வந்தீர்கள்? இந்த முன்று மாதத்திற்குப் பின் கனவு நிறைவேறியதா? அல்லது எதை உணர்ந்தீர்கள்?

நான் ஐரோப்பிய நாடுகளுக்குப் புறப்படுமுன் ஐரோப்பாவிலுள்ள குழந்தைகள் எந்தளவு வளர்ச்சியிலிருப்பார்கள் என்பது எனக்கு மிகவும் வியக்கத்தக்க வகையில் என்னை ஒருவிதத்தில் பயமுறுத்தும் வகையில் கூட இருக்குமென்றுதான் கருதினேன். ஏனென்றால் இங்குள்ள கல்விமுறை அவ்வளவு வளர்ச்சியடைந்தது. நான் இந்தியாவிலும் இலங்கையிலும் ஆசிய நாடுகளில் உள்ள சிறுவர்களோடு வேலைசெய்து அனுபவமுள்ளவன். ஆனால் இவர்கள் எப்படி மாறுபடுவார்களோ இவர்களுடன் எப்படி பணியாற்றுவது என்பது எனக்கு மிகப்பெரிய கேள்வியாக இருந்தது. ஆனால் ஐரோப்பா வந்தபின் தெரிந்தது உலகில் எங்கிருந்தாலும் குழந்தைகள் குழந்தைகள்தானென்று. அவர்கள் எந்த இனத்தைச் சேர்ந்தவர்களாகவும் இருக்கலாம். நம் குழந்தைகளும் அப்படித்தான். இருவேறு வாழ்க்கை நெறிகளுக்கு உட்பட்டிருக்கிறார்கள். அதாவது நமது தமிழினத்துக்குரிய குணங்களோடும் ஐரோப்பிய வாழ்க்கை முறைக்கும் அவர்கள் பழக்கப்பட்டுள்ளார்கள். இந்த நிலையில் எனக்கு அவர்களுடன் பணியாற்றுவது ஒருவிதத்தில் என்னை வளர்த்துக் கொள்வதாக அமைந்தது ஒருபுறம். இன்னொருபுறம் இருவேறு பண்பாடுகளின் நகக்கல்களுக்கு ஆளான இந்தக்குழந்தைகளோடு நமக்குக் கிடைத்த வாய்ப்பு மிக முக்கியமானது என்பதை நான் உணர்ந்தேன். அதோடு அவர்களின் ஏக்கத்தை நிறைவு செய்யத்தக்க விளையாட்டுகளையும் நாடகங்களையும் சொல்லித்தர விரும்புகிறேன். அதை ஓரளவு ஆரம்பித்திருக்கிறேன். தொடர்ந்து செய்யவேண்டும். இது ஒரு சிறிய ஆரம்பந்தான். அது தொடருமென்றே நினைக்கிறேன்.

மேற்கு ஐரோப்பிய அனுபவம் என்ற வகையில் நீங்கள் ஓளவையாரைப் பற்றிய கதையொன்றை சிறுவர்களுக்குக் கூறியிருந்தீர்கள். அப்போது - முன்னொரு காலத்தில் மேகம் தரையிலிருந்தது - என்று குறிப்பிட்டீர்கள். சில சிறுவர்கள், இல்லை இது பொய் என்று கூறியதை நான் கேட்கக்கூடியதாய் இருந்தது. நான் கேட்பது என்னவென்றால் பிள்ளைகளின் கற்பனைத் திறனை மேம்படுத்துவதற்கு இக்கதையைக் கூறுவது பொருத்தமாக இருந்தபோதும் இதில் வருகின்ற அறிவியல் பிரச்சினைகளைப் பிள்ளைகளோடு எப்படிப் பகிர்ந்து கொள்வீர்கள்?

பெரியவர்களாகிய நீங்கள் அங்கே இருந்ததுதான் இந்தக் குறைபாட்டிற்குக் காரணம். ஏனென்றால் நான் சொன்ன அந்தக்கதை வகுப்பறைக்குள் அந்தரங்கமாகக் குழந்தைகளுடன் நிகழவேண்டிய ஒரு வடிவம். ஆசிரியர் ஒரு வகுப்பறைக்குள் சிறுவர்களுடன் அப்படித்தான் இருப்பார். அங்கே யாரும் வரக்கூடாது என்பது எனது கருத்து. இன்னொன்று அவர்கள் அதை உண்மையான வானத்தைச் சொல்லும் அறிவியல் தன்மையில் அந்தக் கதையைக் கேட்கவில்லை. அவர்களுக்கு அந்த விளையாட்டு அவர்களுக்கு ஏற்படுத்த வேண்டிய கேள்வியையும் அது கேட்டது. அது செய்தது. அனிமல் பிளானற்றிலோ, டிஸ்கவரி சானலிலோ நீங்கள் பார்த்தால் ஆழ்கடலில் சென்று படம்பிடிக்கிறார்கள். அங்கிருக்கின்ற முத்துச் சிப்பிகளைக் கண்முன் கொண்டு வந்து நிறுத்துகிறார்கள். வானத்துக்கு மேலே பறந்து செல்கிறார்கள். அங்குள்ள வியத்தகு செய்திகளை யெல்லாம் அவர்கள் நமக்குக் காட்டுகிறார்கள். அதெல்லாம் நம் கற்பனைக்கு உட்பட்டவைதான் என்பது எனது கருத்து. அதைமீறிச் செல்லும் கற்பனைப் பாங்கு குழந்தைகளுக்கு இருக்கிறது. அதை மேம்படுத்துவதே எனது நோக்கமாகக் கொண்டு அதுமாதிரியான கதைகளையே நான் சொல்கிறேன்.

எனக்கென்று  
ஒருபாணியை உருவாக்க  
விரும்புகிறேன். அது என்  
இனத்திற்கான  
பாணியுடன் இணைந்தது.  
அதனால் என்னுடைய  
நாடக வடிவத்தை, என்  
பார்வையைச் சரியாகத்  
திறம்படக் காட்ட  
விரும்புகிறேன்.

நீங்கள் இங்கு வந்து ஏராளமான சிறுவர்களுடன் பணியாற்றியுள்ளீர்கள். அந்த வகையில் இங்கு ஒரு நீண்ட காலத்திட்ட அடிப்படையிலே நாங்கள் எந்தவித முயற்சிகளையும் நாடகத்துறையில் சிறுவர்களுக்காக மேற்கொள்ளவில்லை. அந்த அடிப்படையில் சிறுவர்களுக்கு ஒருநாள் அல்லது சில நாட்கள் மட்டுமே கலந்து கொள்ளக்கூடிய நாடகப் பட்டறைகளால் ஏதும் பயன் உண்டு எனக் கருதுகிறீர்களா?

சிறுவர்கள் ஒவ்வொருமுறையும் ஒவ்வொரு கணமும் மணித்துளியையும் அவர்கள் மனதில் பதிவு செய்துகொள்கிறார்கள். கற்கும் வேட்கையில் இருக்கிறார்கள். அதனால் அவர்களுக்கு குதூகலமான உணர்வுகளை ஒவ்வொருமுறை நிகழ்த்தும் போதும் அவர்கள் இதைப் பதிவு செய்து கொள்கிறார்கள். அவர்களுக்குத் திட்டமிடப்படாத உணர்வுகளின் பதிவுகள் அதிகம். அதனால் இதுபோன்ற சிறுசிறு சம்பவங்கள் கூட அவர்கள் வளர்ச்சிக்கு உதவும் என்று நினைக்கிறேன். ஆனால் தொடர்ச்சியாகச் செய்யவேண்டிய முக்கியபணி குழந்தைகள் நாடக வளர்ச்சியில் அதாவது தமிழர்கள் ஈடுபடவேண்டியது. இதனை நான் ஆரம்பத்திலேயே கூறிவிட்டேன் என நினைக்கிறேன்.

**சரவணன் அவர்களே.. உங்களுக்கென்று தனியான நாடகப்பாணி ஏதாவது இருக்கிறதா?**

அதையேதான் நான் விரும்புகிறேன். எனக்கென்று ஒருபாணியை உருவாக்க விரும்புகிறேன். அது என் இனத்திற்கான பாணியுடன் இணைந்தது. அதனால் என்னுடைய நாடக வடிவத்தை, என் பார்வையைச் சரியாகத் திறம்படக் காட்ட விரும்புகிறேன். இந்திய அளவில் நான் பேசப்படுகிற போது குழந்தைகள் நாடகத்தில் வேலுசரவணன் எப்படி நடப்பான், எப்படி அவன் நாடகங்கள் உருவாகும், அந்த நாடகங்களை நாம் எப்படிப் பார்க்க வேண்டும் என்பது ஓரளவு இப்போது அறிமுகமாயிருக்கிற நிலையில் என்னுடைய பாணியை நான் சரியாக வளர்த்துக் கொண்டு வருகிறேன். நீங்கள் கூறுவது போல் நான் உருவாக்குகிற பாணி என்னை ஒரு நாடக இயக்குநராக, நாடகக் கலைஞராக தமிழினம் புரிந்து கொள்வதற்காக நான் என்னுடைய பாணியை உருவாக்குகிறேன்.

**உங்கள் கட்டுரைகள் மற்றும் உங்கள் கலந்துரையாடல்களில் இரண்டு விடயங்களை நீங்கள் முன் வைக்கிறீர்கள். ஒன்று சிறுவர்களுக்கான கற்பித்தல் நாடகங்கள் கற்பிக்கும் முறை அதாவது ஆசிரியருக்கான முறைகள் இது பற்றி கொஞ்சம் விளக்குவீர்களா?**

மிக முக்கியமான கேள்வி. குழந்தைகள் நாடகம் அவர்கள் கல்வியை அடிப்படையாகக் கொண்டது. அவர்களின் கற்றலை அடிப்படையாகக் கொண்டதே குழந்தைகள் நாடகம். பெரியோர் நாடகத்திலிருந்து மிக முக்கியமாக வேறுபடும் விடயம் இதுதான். அவர்கள் பாடங்களை எப்படி அணுக வேண்டும். எப்படி உலகை அணுக வேண்டும். உடல் ரீதியாக மன ரீதியாக அதற்கு செயலனுபவத்தை தருகின்ற வடிவமாக இந்த நாடகம் இருக்கவேண்டும் என்பதைக் கருத்திற்கொண்டே நான் குழந்தைகள் நாடகத்தில் ஈடுபட்டு வருகிறேன். இதற்காக குழந்தைகளுடன் தனியாக நாடகப் பட்டறைகள் நடாத்துகிறேன். அதில் நாடகங்களை உருவாக்கி நிகழ்த்துகிறேன். அதேபோல ஆசிரியர்கள் பள்ளிக்கூட ஆசிரியர்கள் தொடக்கப் பள்ளியாசிரியர்கள் குழந்தைகளுடன் எப்படி உறவாட வேண்டும், எப்படி அவர்களின் வகுப்பறை ஈடுபாட்டை வளர்க்க முடியும் என்பன போன்ற பயிற்சிகளை ஆசிரியர்க்கு நான் வழங்குகிறேன். நம்ம ஆசிரியர்கள் வெறும் கரும்பலகையையும் கைக்குச்சியையும் மட்டுமே நம்பி வகுப்பறைகளுக்கு வருகிறார்கள். குழந்தைகளிடம் மனப்பாடம், வீட்டுப்பாடம் எழுதுதல், படித்தல் இது போன்றே கல்வியை அணுகுகிறார்கள். அப்படிப்பட்டதல்ல கல்வி. குழந்தைகளின் கல்வி

அப்படிப்பட்டதல்ல. ஆசிரியர்கள் வேலை செய்யவேண்டும். குழந்தைகள் படித்துக் கொள்ள வேண்டும். அவர்கள் குழந்தைகளை வேலை வாங்குகிறார்கள். இவர்கள் கைக்குச்சிகளோடு அடிப்பதற்காக வகுப்பறைக்கு வருகிறார்கள். வகுப்பறைக்கு அது கூடாது என்பது என் கருத்து.

இங்கு குறிப்பாக மேற்குவகில் ஐஸ்பிறிற் லிங்கிரன் என்ற ஒரு கலீடன் பெண்மணி -பிப்பி- என்ற ஒரு கதையைத் தொடர்கதையாக எழுதிவருகிறார். அது பிள்ளைகளுக்கான வீடியோ படமாகக்கூட வந்திருக்கிறது. அந்தப் படத்தில் அக்கதையினைப் பற்றிய சில சர்ச்சைகள் எழுந்தன. அந்தச் சர்ச்சைகள் சார்பாக அவரிடம் கேட்கப்பட்டது. நீங்கள் ஏன் பிள்ளைகளுக்கு நீதியைப் புகட்டுவதில்லை என்று, அதற்கு அவர்கூறிய பதில் பிள்ளைகளுக்கு நீதியைப் புகட்டவேண்டிய அவசியமில்லை. பிள்ளைகளுக்குக் கற்பனைத்திறன் வளர்க்கும் வகையில் கதைகளைக்கூறிக் கொண்டிருந்தாலே போதும். அவர்கள் தங்களுடைய புனைவுத்திறனைத் தாமதவே மேற்கொள்வார்கள் என்று. நான் தங்களிடம் கேட்பது என்னவென்றால் உங்கள் நாடகங்களை நான் பார்த்தளவில் இதில் கற்பனைத்திறனோடு அந்த நாடகங்கள் அமைந்தபோதும் இறுதியில் வந்து ஒருவீத போதனையை அல்லது நீதியைக் கூறுவதுபோல் அமைகிறது. இது பற்றிய உங்கள் அபிப்பிராயம் என்ன?

நீங்கள் கூறும் அந்தப் பெண்மணியைப் பற்றி எனக்குத் தெரியாது. அவர்கள் சொன்னதும் தெரியாது. கல்வியை அடிப்படையாகக் கொண்டதே எனது வடிவம். சிறுவர்கள் கற்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டதே என் நாடகம். எனது செய்தி உங்களுக்கு நீதி போதனையாகத் தோன்றலாம். நாடகக் கருவும் செய்திகளும் அப்படித்தான் இருக்கும். நீதிபோதனை என்பது தனிப்பட்டது. செய்தியை நீங்கள் நீதிபோதனையாக எடுக்கக் கூடாது. அதனுடைய ஆழம் உங்களை நீதிபோதனை ஆக்கினால் அதற்கு நான் ஒன்றும் செய்ய முடியாது.

சிறுவர்கள் நாடகம் பற்றி அவற்றைப் புகட்டுவது பற்றி ஒரு கேள்வி. நாடகங்கள் ஆரம்பத்தில் பாடல்களாகவே உருவாகின. பின்பு பாடலும் உரையும் கலந்து வந்தது. பிறகு அது கவிதை வடிவிலே மாறி கவிதை நாடகமாகவும் கவிதையுடன் கலந்த உரைநாடகமாகவும் வந்து இன்றும் பல நாடகங்கள் முழுக்க முழுக்க உரைநாடகமாகவும் வந்தன. இதில் எந்தவகையான நாடகங்கள் சிறுவர்களுக்கு புகட்டுவது நன்மையுக்கும் எனக் கருதுகிறீர்கள்?

அவர்களுக்கான உடல் அசைவுகளுக்கும் உடல் ஈடுபாடுகளுக்கும் குரல் இன்பத்திற்கும் மன ஈடுபாட்டிற்கும் அதாவது உடலோடு இணைந்ததுதான் குரல் மனம் எல்லாம். அந்தத் தேவைகளுக்கு எல்லாம் ஈடுகொடுக்கத்தக்க எந்த வடிவத்தையும் அவர்களுடன் நீங்கள் கையாளலாம். நாடக வடிவம் பல வடிவங்களில் வளர்ந்து வந்துள்ளது. அதில் மொழி அடிப்படையில் காட்சியமைப்புகளின் அடிப்படையில் நடிப்பு முறைகளில் வெவ்வேறு முறைகளில் நாடகக்கலை வளர்ந்து வந்துள்ளது. அதில் எந்த வடிவத்தையும் நீங்கள் பயன்படுத்தலாம். ஆனால் குழந்தைகளின் விருப்பத்திற்கு மாறாக நீங்கள் எதனையும் செய்யக்கூடாது.

உடல் அசைவுகளுக்கும் உடல் ஈடுபாடுகளுக்கும் குரல் இன்பத்திற்கும் மன ஈடுபாட்டிற்கும் அதாவது உடலோடு

இணைந்ததுதான் குரல் மனம் எல்லாம். அந்தத் தேவைகளுக்கு எல்லாம் ஈடுகொடுக்கத்தக்க எந்த வடிவத்தையும் அவர்களுடன் நீங்கள் கையாளலாம்.

தற்கால நாடக உலகில், இயக்குநர் நாடகம், நடிகனின் நாடகம் என இரண்டுவகை நாடகங்கள் பற்றிப் பேசுகிறார்கள். உங்களுடைய குழந்தை நாடகங்கள் இயக்குநரின் நாடகமா? நடிகரின் நாடகமா?

இது குழந்தைகளுடன் இணைந்த நடிகனின் நாடகம். நான் குழந்தைகளுடன் ஒரு கோமாளி. அங்கு நான் அவர்களை விளையாட அழைக்கிறேன். அவர்கள் உலகத்திற்கு நானும் போகிறேன். அவர்கள் என்னை அழைக்கிறார்கள். அங்கு

போர்களுக்கு நடுவில் அவர்கள் நடனத்தையும் நாடகத்தையும் ஆடுகிறார்கள். ஆனால் இவர்கள் நாட்டுக்குத் திரும்பும்போது எந்த நிலையில் வருவார்கள் என்பதற்காகக் காத்திருக்கிறோம். ஏனென்றால் மேற்கத்தேய நாடுகள் கொண்டிருக்கிற வளர்ச்சியை இவர்கள் அங்கு கொண்டு வரவேண்டும்.

நாங்கள் இருவரும் உறவாடுகிறோம். அங்கே எங்கள் நாடகங்கள் அரங்கேறுகிறது.

எனக்கு நாடகங்களை உருவாக்குவது குழந்தைகளைப் பொறுத்தவரை மிக எளிதானது என்றே நான் நினைக்கிறேன். பெரியவர் நாடகங்களுக்குரிய கட்டுப்பாடுகள் இங்கில்லை. நீங்கள் சொல்கிற அக்ரேஸ் தியேற்றர், டிரக்ரேஸ் தியேற்றர் என்கிற பாகுபாடு இங்கில்லை. இங்கு இயல்பான உண்மைகளுக்கும் இயல்பான உறவுகளுக்கும் வழிவகுக்கிற அழகு உணர்ச்சியை ஏற்படுத்துகிற கலை வடிவமாக எனது நாடகங்களை நான் கருதுகிறேன்.

உங்கள் ஐரோப்பியச் சுற்றுப் பயணத்தில் முதல் இரண்டு மாதங்கள் ஜெர்மனியிலும் அடுத்து ஒரு மாதத்தைச் சுவிசிலும் கழித்து முடிக்கும் தறுவாயிலிருக்கிறீர்கள். சிறுவர்களுடன் பெரியவர்களுடன், நாடகக் கல்லூரியுடன் அடுத்ததாக நடன ஆசிரியர்களுடன் இந்தப் பட்டறைகள் ஊடாக நாடக - நடன நிலைகள் பற்றிய உங்கள் கருத்து என்ன?

நாடகத்தில் நாங்கள் மிகவும் பின் தங்கிய நிலையில் இருந்தாலும் நடனக்கலை வாயிலாக நாம் உலகம் பூராவும் அறியப் பட்டிருக்கிறோம். நமது இனத்துக்கான ஆளுமையை நமது நடனக்கலைகள் உலகம் முழுவதும் விரிவிருக்கிறது என்றே கருதுகிறேன். அதற்குப் பல சாட்சியங்கள் இதே ஐரோப்பாவிலும் நடனங்களிலும் காணப்படுவதை நாம் பார்க்கலாம். அந்த வகையில் ஒரு நடிகனாக தமிழ் நாடகக் கலைஞனாக இவர்களைப் பார்க்கும்போது எனக்கு வியப்பளிக்கிறது. இவ்வளவு வெகுதூரத்திற்கு வந்து தங்கள் நிலவமைப்பையும் மண்ணையும் பிரிந்து இங்கே வாழ்கிறார்கள். அவர்கள் தங்களையுணர நினைவுகளைப் பரிமாறிக்கொள்ள இந்தக்கலை வடிவங்களைப் பயன்படுத்துகிறார்கள். அதை நான் உணர்கிறேன். வாழ்வை அதிசயமாக்கும் கலைகளுக்கூடாகவே இவர்கள் தங்கள் வாழ்க்கையைக் கழிக்கிறார்கள் என்றே கருதுகிறேன். இவர்கள் இலங்கையிலிருந்து வந்திருக்கிறார்கள். போர்களுக்கு நடுவில் அவர்கள் நடனத்தையும் நாடகத்தையும் ஆடுகிறார்கள். ஆனால் இவர்கள் நாட்டுக்குத் திரும்பும்போது எந்த நிலையில் வருவார்கள் என்பதற்காகக் காத்திருக்கிறோம். ஏனென்றால் மேற்கத்தேய நாடுகள் கொண்டிருக்கிற வளர்ச்சியை இவர்கள் அங்கு கொண்டு வரவேண்டும். உலக அரங்கில் இன்னும் நாகரிகத்தை ஆரம்பித்த நிலையிலே வாழ்கின்ற நம் இனத்திற்கு இவர்கள் இங்கிருந்த நடனக் கலைகளையும் நாடகக்கலைகளையும் கற்று வர வேண்டும் என்பதை நான் விரும்புகிறேன். நமது நாடகங்களை வளர்க்க அதுதான் சிறந்த வழி என்றும் நான் கருதுகிறேன்.

உங்களிடம் நாங்கள் பயிற்சி பெற்றதிலிருந்து அதாவது பயிலரங்கை மேற்கொண்டதிலிருந்து என்னைப் பொறுத்தவரில் நான் மிகவும் ஒரு முக்கியமான விஷயத்தை அவதானிக்கக் கூடியதாயிருந்தது. நீங்கள் நாடகத்துறையில் அது தமிழ் நாடகத்தில் அல்லது சர்வதேச நாடகமளவும் இருக்கலாம் அதாவது ஒரு பிரயோகத்தக்க அல்லது ஒரு பெரிய முத்திரையைப் பதிக்கத்தக்க ஒரு புதிய பரிமாணத்தை விரும்புகிறீர்கள் என்பதை இரண்டு நாளைக்குமுன்பு அறியக் கூடியதாக இருந்தது. குறிப்பாக நீங்கள் -ஸ்ரேலிஸ்- தியேற்றர் -முவம்- அக்கிளிக் குஞ்சுகள் என்ற நூலுவரிப் பாடலை வைத்து 40 நிமிட தியேற்றரை உருவாக்கியதாகக் கூறியிருந்தீர்கள். அந்தக்கதைகளை நீங்கள் கூறும்போது அதில் ஒரு பிரயோகத்தக்க பரிமாணங்களை நீங்கள் மேற்கொண்டுள்ளீர்கள் என்பதை நாங்கள் புரிந்து கொள்ளக் கூடியதாக இருந்தது. இதில் நான் கேட்க விரும்புவது என்னவென்றால் ஈழத்தைப் பொறுத்தவரையில் -கந்தன் கருணை - மணசுமந்த மேனியர்- என்ற இரு நாடகங்களை நாம் குறிப்பிடலாம் இரு மைல் கற்களாக. ஒன்று வெகுஜனப் போராட்டத்தின் பின்பு

உருவம் பெற்றது. மற்றையது- மண்கமந்த மேனியர்- அதாவது வெகுஜனப் போராட்டத்திற்கான ஒரு தயாரிப்பை முன்வைத்தது என்ற வகையில் இந்த இரண்டு நாடகங்களும் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. ஆனால் இந்த இரண்டு நாடகங்களும் ஸ்ரைலிஸ் தியேற்றர் வகைக்கு உட்பட்டதல்ல. யதார்த்த நாடகங்களில் சற்றுப் புதியவை என்று கூறலாம். இந்த வகையில் உங்களுடைய ஸ்ரைலிஸ் தியேற்றரில் இத்தகைய ஒரு வெகுசன எழுச்சியை ஏற்படுத்த சாத்தியம் இருக்கிறதா?

மக்களுடைய நாடகமாக வெற்றிபெற தமிழனுக்கு இருக்கும் ஒரேவடிவம் நீங்கள் - ஸ்ரைலிஸ்- வடிவம் என்று கருதப்படும் அந்த வடிவம்தான். நம் தெருக்கூத்தும் பிற அனைத்துக் கலைகளும் ஒரு மோடிமை கலந்த அதாவது ஸ்ரைலிஸ் நாடகங்களாகவே நான் கருதுகிறேன். தமிழினத்துக்குரிய வடிவம் மோடிமை கலந்ததுதான். ஏனென்றால் அவர்கள் பண்பாடும் அப்படிப்பட்டதுதான். அவர்களும் சடங்கும் அப்படிப்பட்டது. அவர்களது வாழ்க்கை முறையும் அப்படிப்பட்டது. நாடகங்கள் எந்த வடிவிலும் வெற்றிபெறலாம். ஈழத்தின் மிகப்பெரிய நாடகக் கலைஞராக நான் கருதுவது திரு. தாலீசியஸ், திரு. இளைய பத்மநாதன், திரு. மௌனகுரு மற்றும் நாடக அறிஞராக கருதப்படுகிற திரு சிவத்தம்பி ஐயா அவர்கள். நீங்கள் கூறிய - மண்கமந்த மேனியர்- நாடகத்தை இயக்கிய திரு. சிதம்பரநாதன் அனைவரையும் நான் நேரில் கண்டிருக்கிறேன். இவர்கள் அனைவரும் பேசுவது தமிழினின் நாடகம் எது என்பதுதான். அதைத்தேடிய முயற்சிகளில் தான் அவர்கள் ஈடுபட்டுள்ளார்கள். அம்முயற்சியின் தமிழ் நாடகங்களின் ஆணிவேராகக் கருதப்படுவது கூத்துவகைதான். நமது நாடக வடிவம் கூத்து. அந்த நாடகவடிவம் மோடிமை கலந்ததுதான். யதார்த்த நாடகம் நம்மிடம் வெற்றிபெறலாம். அதைப்பற்றி என்னால் கருத்துக்கூற முடியாது. உரோமானிய நாடகங்களையும், கிரேக்க நாடகங்களையும் பார்த்து நான் வியந்திருக்கிறேன். அந்த நாடகங்கள் நிகழ்த்திய அரங்குகளைப் பார்த்து நான் வியந்திருக்கிறேன். அந்த நாடகங்கள் பற்றி எனக்கு இப்போது சொல்ல முடியாது. ஏனென்றால் அவை ஆயிரக்கணக்கான ஆண்டுகளுக்கு முன்பாக நடத்தப்பட்டவை. அவையெல்லாம் மோடிமை கலந்த நாடகங்கள்தான். அந்த அரங்கிற்கு தயாரான வீரியமுள்ள மனிதன் தமிழர்களுக்குள்ளும் இருக்கிறான். அனைவரும் அதில் இடம்பெறக்கூடிய உடலாற்றல் கொண்டவர்கள் என்றே நான் கருதுகிறேன். ஏனென்றால் இன்று உலகம் முழுவதும் கூலிகளாக அடிமைகளாக அறியப்படும் தமிழினம் மோடிமை கலந்த எழுச்சிகளுக்குத்தான் விருப்புக் கொள்கிறது என்று கருதுகிறேன். எழுச்சி என்பது உடலின் அத்தீத அசைவுகளையும் அத்தீத செயல்பாடுகளையும் கொண்டது. நமது இனம் எழுச்சி கொள்ள வேண்டுமென்றால் அவர்கள் உடலும் மனமும் எழுச்சிபெற அவர்கள் கலைவடிவந்தான் உதவவேண்டும். அந்தவகையில் நான் திடமாக தீர்மானமாக ஸ்ரைலிஸ் நாடகங்களையே உருவாக்க விரும்புகிறேன்.

இதில் எனக்குள்ள ஐயப்பாடு என்னவென்றால் வெறும் எழுச்சியூட்டக் கூடிய வடிவமாகச் சில வேளை அமைந்துவிடுமோ என்பதே?

அப்படியல்ல. அர்த்தம் இல்லாத வெறும் எழுச்சியல்ல உடலின் உந்த இயக்கம். உடலின் தகவலமைப்பை மனிதர்கள் முழுமையாக உணரக்கூடிய ஒரே வாய்ப்பு அவர்கள் கலைவடிவங்களில் ஈடுபடுவதுதான். நடனங்கள் அப்படித்தான் உருவாகின்றன. நடனமே மனிதனை அவனது உடற்செயற் கூறுகளினை அறிய வைத்தது. அவன் முழுமை பெற நாடகக்கலை உதவுமென்றே நான் கருதுகிறேன்.

இந்தக் கேள்வியுடனான ஒத்த விடயமாக சில விடயங்கள். ஒன்று கந்தன் கருணை இரண்டாவது தடவையாக வீரசிங்கம் மண்டபத்தில் நாடக அரங்கக் கல்லூரியால்

மக்களுடைய நாடகமாக வெற்றிபெற தமிழனுக்கு இருக்கும் ஒரேவடிவம் நீங்கள் - ஸ்ரைலிஸ்- வடிவம் என்று கருதப்படும் அந்த வடிவம்தான். நம் தெருக்கூத்தும் பிற அனைத்துக் கலைகளும் ஒரு மோடிமை கலந்த அதாவது ஸ்ரைலிஸ் நாடகங்களாகவே நான் கருதுகிறேன். தமிழினத்துக்குரிய வடிவம் மோடிமை கலந்ததுதான். ஏனென்றால் அவர்கள் பண்பாடும் அப்படிப்பட்டதுதான்.

கூத்தும் ஒருவகை  
நாட்டியந்தான். நீங்கள்  
சொல்வதுபோல்  
கூத்தினை நீங்கள்  
தமிழீழத்தில்  
தேசியக்கலையாகக்  
கொண்டிருக்கிறீர்கள்.  
எங்களுக்கு அப்படியான  
வாய்ப்பு  
உருவாக்கப்படவில்லை.  
ஏனென்றால்  
கூத்துவகைக் கலைகள்  
ஒரு பகுதியிலும்  
வேறுவிதமான கலைகள்  
நடனமாகப் பல்வேறு  
பகுதிகளில்  
ஆடப்படுகின்றன.

மேடையேற்றப்பட்டது. அது உண்மையில் யதார்த்தக் கதை ஆனால் ஸ்ரைலிஸ் பிளே. கூத்து வடிவங்களையும் ஆட்டவடிவங்களையும் ஒன்றிணைத்துப் போடப்பட்ட கதை. அதேபோல தமிழ் நாடகங்களிலே மிகவும் பேசப்பட்டது என்று சொன்னால், திரு. தாசீசியஸ் அவர்களின் 'பொறுத்தது போதும்' ஐனாதிபதிப் பரிசு பெற்றது. அத்துடன் ஐந்து முதன்மைப் பரிசுகளையும் பெற்றது. அந்த நாடகமும் ஸ்ரைலிஸ் பிளே தான். அடக்கப்படுகிற இனத்திற்கும் அடக்குகிற இனத்திற்கும் தொடுக்கப்படுகிற போரை அதாவது சம்மாட்டியாருக்கும் மீனவருக்குமான போராட்டம். அந்த நாடகம் குறிப்பாக எல்லோராலும் அந்த நாடகத்தில் கொடுக்கப்பட்ட வசனங்கள் விளங்கியதோ இல்லையோ அந்த நாடகத்தில் கொடுக்கப்பட்ட செய்தி வந்து எல்லோராலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது. எல்லோரையும் சென்றடைந்தது. இப்போது நாங்கள் யதார்த்த நாடகங்களை எடுத்துக் கொடுக்கும் போது, யதார்த்த நாடகங்களுக்குள்ளேயும் எங்களின் ஸ்ரைலிஸ் வராமல் விட்டால் அது ஒரு நாளாந்த நிகழ்வாகப் போய்விடும். அதனுடைய கலைவடிவம் கொடுக்கப்படாதுவிட்டால் அது எவ்வளவு தூரம் மக்களைச் சென்றடையும் என்பது கேள்விக்குறியே.

யதார்த்த நாடகவகையில் நாம் எந்தளவு தூரம் வெற்றிபெற்றுள்ளோம் என்பதை இதுவரை நான் சிந்திக்கவில்லை. ஈழத்தில் உருவாக்கப்பட்ட, எந்தையும் தாயும்- நாடகம் ஒரு யதார்த்த வகையான நாடகம் என்று கூறலாம். அது முழு வெற்றி பெற்ற நாடகம். அதுபோல இந்தியாவில் மிகச் சிறந்த நாடக இயக்குநர்களில் ஒருவரான தமிழ் நாடக இயக்குனர் இராமானுஜம் தரமான யதார்த்த நாடகங்களை உருவாக்கினார். அவர் எதற்காக உருவாக்கினார் என்றால் யதார்த்த நாடகங்களையும் நாம் செய்ய முடியும் என்பதற்காகத்தான். மற்றபடி தமிழர்க்கு யதார்த்த நாடகம் என்பது ஒரு சாத்தியப்பாடற்ற ஒரு கலைவடிவமாகவே நான் கருதுகிறேன்.

நாங்கள் ஏற்கனவே பேசிக்கொண்டதை வைத்துப் பார்க்கும் போது ஒவ்வொரு இனத்திற்குமென ஒவ்வொரு கலைவடிவம் தேவையாக இருக்கிறது. அந்த வகையில் தமிழர்க்கு தமிழீழத்தைப் பொறுத்தவரையில் தேசியக்கலை வடிவமாகக் கருதப்படுவது கூத்து ஆகும். தங்களது கருத்தில்- நாங்கள் நாடகத்தில் பின் தங்கியே இருக்கிறோம் ஆனால் நாட்டியத்துறையில் உலகறியப்பட்டவர்களாக உள்ளோம்- என்று கூறியுள்ளீர்கள். இந்த வகையில் பார்க்கும்போதும் தமிழ் நாட்டில் நாட்டியம் என்கின்ற கலைவடிவந்தான் தேசியமான கலையாக விளங்குவதற்கு ஏதோ ஒரு திண்புதான் காரணம் என்ற ஐயப்பாடு இருக்கிறது. இதுபற்றிய தங்களது கருத்து என்ன?

சரியான கேள்வி நாட்டியமும் நாடகமும் தமிழ் நாடகத்தைப் பொறுத்தவரை ஒன்றுதான். கூத்தும் ஒருவகை நாட்டியந்தான். நீங்கள் சொல்வதுபோல் கூத்தினை நீங்கள் தமிழீழத்தில் தேசியக்கலையாகக் கொண்டிருக்கிறீர்கள். எங்களுக்கு அப்படியான வாய்ப்பு உருவாக்கப்படவில்லை. ஏனென்றால் கூத்துவகைக் கலைகள் ஒரு பகுதியிலும் வேறுவிதமான கலைகள் நடனமாகப் பல்வேறு பகுதிகளில் ஆடப்படுகின்றன. வில்லுப்பாட்டு, தேவராட்டம், ஓயிலாட்டம் எனப்படவேறு கலைகள் தமிழ்நாட்டில் ஆடப்படுகின்றன. அவையெல்லாம் மோடிமை கலந்த நாடகவடிவங்களாகவே நான் கருதுகிறேன். தமிழனின் தேசியக்கூத்தாக நீங்கள் கருதும் பரதநாட்டியம் மற்ற நடனங்கள் முழுமக்களாலும் 5கோடி தமிழர்களாலும் ஒப்புச் கொள்ளப்பட்ட வடிவம் கூத்துதான். பரதநாட்டியம் ஆடுகிறவர்களோ நடனங்களை ஆடுபவர்களோ மிகவும் குறிப்பிட்டளவு மக்கள்தான் என்பதை நான் அறிவேன்.

உங்களுடைய நாடகங்களில் பிரதிகள் இருக்கின்றனவா? பிரதிகளை நீங்கள் ஆக்குகிறீர்களா? பிரதியின் முக்கியத்துவம் என்ன? இது பற்றிக் கொஞ்சம் சொல்லுங்களேன்....

தமிழில் நாடகப் பிரதிகள் இல்லையென்பது நாடகக்காரர்களின் ஏகோபித்த முடிவு. நானும் அந்த முடிவுக்கு உடன்படுகிறேன். ஆனால் சிலப்பதி காரத்தையோ, கம்பராமாயணத்தையோ நாம் நாடகமாகக் கொள்ளலாம் நாடகப் பிரதியாகக் கருதலாம். ஆனால் அதை நாடகத்திற்காக மாற்றியமைக்க வேண்டும். நானே நாடகம் எழுத வேண்டிய காட்டாயத்திற்குத் தள்ளப்பட்டேன். அதற்கு முன்னால் அமெரிக்க நாடகங்களையும் போலந்து நாடகங்களையும் என் முதற் படிநிலைகளாக அரங்கேற்றிக் கொண்டிருந்தேன் என்னுடைய கல்லூரிக் காலங்களில். அப்போது எனக்குள்ளிருந்த எழுத்தாளனை வெளியே கொண்டுவர எனது ஆசிரியர்கள் முயற்சித்தார்கள். திரு. இந்திரா பார்த்தசாரதி அவர்கள் என்னுடைய ஆசிரியர். அவர் என்னுடைய நாடகத்தின் இயக்குநர். அவர் மிகப்பெரிய எழுத்தாளரும் கூட. உங்களுக்குத் தெரியும். பிரபல எழுத்தாளர் அவர். எங்களை நாடகம் எழுதவேண்டும் என்ற தளத்திற்கு தள்ளினார். அதிலிருந்து நாடகங்கள் எழுத முயற்சித்தோம். பிறகு என்னுடைய நாடகங்களையே இயக்குவது எளிமையாகவிருந்தது. நான் என் வாழ்க்கையோடு போராடிக் கொண்டிருந்த காலங்களில் நாடகப்பிரதிகளைத் தேடிக்கொண்டிராமல் நானே என் வாழ்க்கைப் போராட்டத்தினூடாக நாடகங்களை எழுதிக் கொண்டிருந்தேன். அந்த நாடகங்களைத் தொடர்ந்து சிறுவர்களுடன் நடத்தி என்வாழ்க்கையை நடத்திக் கொண்டிருக்கிறேன். மற்றபடி தமிழ் நாடகப்பிரதி பற்றி என்னால் எதையும் கூறமுடியவில்லை. தமிழில் நாடகம் எழுதுபவர்கள் உருவாக வேண்டும். அவர்களின் உருவாக்கத்தில்தான் நாடகக்கலை வளரமுடியும். மற்றையபடி நடிகர்கள் இயக்குநர்கள் இருக்கிறார்கள். பல்துறை வல்லுநர்கள் இருக்கிறார்கள். நாடகம் எழுதுகிறவர்கள் மிகவும் குறைவு. நாடகம் எழுதுகிறவர்களை வளர்க்க வேண்டும் என்று நான் கருதுகிறேன்.

நீங்கள் சுவீசில் நடந்த தமிழ் நாடகங்களையும் வீடியோ மூலம் பார்த்தீர்கள். இதனூடாகத் தமிழர் நாடகங்கள் சுவீஸ் மக்களுக்காகச் செய்யப்பட்ட அந்த நாடகம். இந்த நாடகங்களைப் பார்த்தும்போது நீங்கள் அங்குள்ள மக்களுக்காக அங்கிருந்து நீங்கள் செய்கின்ற நாடகங்கள் நீங்கள் இங்கு செய்கிற அதாவது நீங்கள் பார்த்த ஒருசில நாடகங்கள் அவை தமிழ் நாடக வடிவங்கள். ஆனால் அவை சுவீஸ் மக்களுக்காக எழுதப்பட்டு தயாரிக்கப்பட்டது. இந்த இரண்டுக்குமிடையே வேற்றுமை ஏதாவது காணப்பட்டதா? அல்லது அது பற்றிய உங்கள் அபிப்பிராயம் என்ன?

அறுபதுகளின் கடைசிக் காலத்தில்தான் தமிழ் நாடகத்தின் தேடல்கள் தீவிரம் பெற்றன என நான் கருதுகிறேன். அந்த நிலையில் நான் நாடகத்துறைக்கு வந்தது எண்பதுகளின் இறுதியில். மிகத்தீவிரமான ஈடுபாடுகொண்ட கலைஞர்கள் தமிழில் ஒரு சிலர் இந்த முயற்சியில் ஈடுபடுகின்றனர். ஈழத்தில் தாளீசியஸ் போன்றோர்கள் மெளனகுரு போன்றோர்கள் அவ்வாறு ஈடுபடுகிறார்கள். அம் முயற்சிகளில் ஒன்றான மிகச்சிறந்த முயற்சியை சுவீசில் கண்டேன். - ஸ்ரீ சலாமி- என்கிற நாடகரூபத்தில். ஆனால் எண்பதுகளில் காலடி எடுத்து வைத்தவன். உலகத்தரத்தில் நாடகங்கள் உருவாக வேண்டும் என்று நாடக முன்னோடிகள் தீவிரமாக ஈடுபட்ட காலத்தில் வந்ததினால் நான் உலகத்தரமான நாடகங்களையே நாடகமாகக் கருதுகின்ற குணத்திற்கு வயப்பட்டேன். அந்த நிலையில்தான் நான் உருவாகுகின்றேன். நாடகம் உலகமொழி அதைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். நாடகம் உலகமொழி எனப் புரிந்துகொண்டால் நாம் உலகத்திற்கு ஈடுகொடுக்கலாம். இல்லாவிட்டால் வெறும் துணுக்குகளும் வாய்ச் சொற்களும் தான் நமது நாடகமாக எஞ்சி நிற்கும். நம் சிறுவர்கள் ஏற்றுக்கொள்ளப் போவதில்லை. சிறுவர்கள்தான் எதிர்காலத்தை உருவாக்குபவர்கள். ஈழச் சிறுவர்களைப் பொறுத்தவரை அமெரிக்காவிலும் இருக்கிறார்கள் லண்டனிலும் இருக்கிறார்கள். சுவீஸ், பாரிஸ் இப்படி எல்லா இடத்திலும் உள்ளனர். அவர்கள்

தமிழில் நாடகப் பிரதிகள் இல்லையென்பது நாடகக்காரர்களின் ஏகோபித்த முடிவு. நானும் அந்த முடிவுக்கு உடன்படுகிறேன். ஆனால் சிலப்பதி காரத்தையோ, கம்பராமாயணத்தையோ நாம் நாடகமாகக் கொள்ளலாம் நாடகப் பிரதியாகக் கருதலாம். ஆனால் அதை நாடகத்திற்காக மாற்றியமைக்க வேண்டும். நானே நாடகம் எழுத வேண்டிய காட்டாயத்திற்குத் தள்ளப்பட்டேன்.

வாழ்வது உலகத்தரமான நாடகக்கலைகளுடன். அவர்களுக்கு நாம் விட்டுவைக்கப்போவது வெறும் துணுக்குகள்தான் அல்லது வெறும் சொற்கள்தான். அந்த வகையில் ஒரு உலகத்தரத்திற்கு முயற்சித்த அந்த நாடகத்தை நான் அதிசயத்தோடு பார்த்தேன்.

நாடகப் பயிற்சிக்கு முன்னதாக நாங்கள் சில பயிற்சிகளை எடுத்துக் கொள்கிறோம். இது பொது ஜனங்களைப் பொறுத்தவரை அறியாத விடயம். அதாவது நாடகப் பயிற்சிக்கு முன்னதாகவும் பயிற்சிகள் எடுத்துக் கொள்கிறோம் என்ற விடயம். அதேபோல் நடனப் பயிற்சிக்கு முன்னதாகவும் பயிற்சிகள் எடுத்துக்கொள்ள வேண்டும் என்று நான் கருதுகிறேன். இது பற்றி ஐரோப்பிய நடன ஆசிரியர்கள் சற்று விரிவாக அறிந்துகொள்ளக்கூடிய விதத்தில் ஏதும் சொல்வீர்களா?

நாடகத்திற்குப் பயிற்சி அவசியமா? என்று யோசிக்கிற இனமாகத் தமிழினம் இருக்கிறது. மிக வருத்தத்திற்குரிய செய்தி இது. நாடகத்திற்குப்போய் என்ன பயிற்சி பண்ணுவது. நாம் கலைநிகழ்ச்சி என்றுகூறி சந்தைகளை நடத்துகிறோம். இது கலைகளை ஒரு விதத்தில் அவமதிப்பதாகும். அப்படி ஒரு நிலை இருக்கும் வரை நீங்கள் நாடகத்திற்கு முன்பு பயிற்சி எடுப்பது என்பது மிகவும் நெருக்கடியான விடயம். ஒப்பனை அறைகளில் - back stage - என்று சொல்வார்களே அதாவது பின்மேடையில் மக்கள் அடிக்கிற ... அதை என்னவென்று சொல்வதென்றே தெரியவில்லை. நாடகத்தை அறிவியல் பூர்வமாகவே அணுகவேண்டும் நடனத்தையும் அறிவியல் பூர்வமாக அணுகவேண்டும். இல்லாவிட்டால் எந்தக்கலைகளையும் உலகத்தரத்திற்கு எம்மால் உருவாக்க முடியாது. சரியான பயிற்சிகளை செய்யாது விட்டால் நாடகங்களையோ நடனங்களையோ செய்யமுடியாது. அதேபோல் சரியான மேடைகளையும், சரியான தளத்தையும் உருவாக்காது விட்டால் எந்தப் படைப்புகளையும் வெற்றிகரமாக நடத்தமுடியாது. நாடகத்திற்கென்று தனியான நிகழ்வுகளை உருவாக்க வேண்டும். நடனங்களுக்கென்று தனியான நிகழ்வுகளை உருவாக்கவேண்டும். ஐரோப்பியர்களைப் பாருங்கள். இன்று சேக்ஸ்பியர் நாடகங்கள் கிங்லியர் நடக்கிறது என்பார்கள். கிங்லியர் மட்டுந்தான் அங்கு நடக்கும். ஐரோப்பிய நடனங்கள் நடக்கும் என்பார்கள். அது மட்டுமே அங்கே நடக்கும். அதற்காகவே அவர்கள் வருவார்கள். தவயிருப்பார்கள் அந்நிகழ்வுகளைப் பார்ப்பதற்கு. இங்கு அப்படியல்ல. எங்கே மேடைகிடைக்கும். எந்த நிகழ்ச்சிக்கிடையிலே பேச்சுக்கிடையிலே நாம் நாடகத்தை நிகழ்த்தலாம், ஆடலாம் என்று நினைக்கிறார்கள். இது தவறான ஒரு பாதை என்றே நான் நினைக்கிறேன்.

சர்வதேச நாடக நிலைமைகளுடன் ஒப்பிடும்போது தமிழ் மக்களிடையே இந்த ஆற்றுகையில் ஈடுபட்டிருப்பவர்கள் பொருளாதார ரீதியாக மிகவும் பின் தங்கியிருக்கிறார்கள். அவர்களால் உருவாக்கப்படும் அந்த நாடகநிறுவனமும் கூட மிகவும் இக்கட்டான சூழலில் சிலகாலம் மட்டும் ஏதோ தன்னுடைய காலத்தையோட்டி இறுதியில் மேற்கொண்டு செயல்பட முடியாதளவுக்குப் பின் தள்ளப்படுகிறது. இதற்குரிய அடிப்படைக் காரணம் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் நாடகத்தை ரசிக்கும் தன்மை குறைவாக இருப்பதா? அல்லது அதனைக் கொடுப்பவர்கள் தரமாகக் கொடுக்கவில்லை என்ற குற்றச்சாட்டை ஏற்றுக் கொள்ளவேண்டியது தானா?

கொடுப்பவர்கள் மீதுதான் இங்கே சந்தேகம் எழுப்புவேன். வாய்ப்புகளை உருவாக்குபவர்கள் கடமைக்காக அதனைச் செய்யக்கூடாது. அதையும் அறிவியலாக, இனத்தின் ஒரு பகுதியாக வாழ்க்கையின் ஒரு பகுதியாக அதை நிகழ்த்த வேண்டும். அதை ஒரு பொழுதுபோக்காக மக்களைக் கூட்டுவதாக அமைக்கக்கூடாது. மக்களைக் கூட்டுவதற்கு நீங்கள் உங்கள் செய்திகளைத்



நான் ஒரு கிராமத்திலிருந்து படித்து வந்தவன். நகர்ப்புற மாணவர்களுக்கும் எனக்கும் இருந்த நிலைவேறுபாடுகள் காரணமாக என்னுடைய வளர்ச்சி ஒரு 12 வயதுக்குள்ளேயே நின்றுவிட்டதாகவே கருதுகிறேன். 12 வயது சிறுவனுக்குரிய மனப்பக்குவமும் எனக்கு அந்த நிலையில் இருந்ததாகத் தெரிந்தது.

தெளிவாக அறிவிக்க வேண்டும். நடனமும் அப்படித்தான். ஆனால் பயிற்சிகளற்ற வாய்ப்புகளும் வழிநடத்தல்களும் நாடகக்கலையை மேம்படச் செய்யாது என்றே நினைக்கிறேன்.

**உங்களது நாடக ஆர்வம் எதனால் ஏற்பட்டது?**

ஆரம்பத்தில் எனக்கு நாடகம் என்பது ஒரு அந்நியமான துறை. நான் இயற்பியல் துறை மாணவன். தற்செயலாக நேர்ந்த இந்தச் செயலானது ஒரு நாடகக் கலைஞனாக என்னை ஆக்கிக் கொண்டிருக்கிறது. நான் இயற்பியல் படித்தவன் என்பதால் நாடகத்துறையில் அறிவுபூர்வமான பார்வையை நான் செலுத்துகிறேன். தமிழ் அறிஞர்களும் ஆங்கிலம் படித்தவர்களும் உடன் படித்தார்கள். ஆனால் அவர்களைவிட நான் நாடகத்தை எளிமையாகப் படித்தேன். காரணம் நாடகம் என்பது வறட்டு இலக்கியமல்ல. அவர்களை விட அதிகளவில் வெற்றி பெற்றிருக்கிறேன். நாடகம் தெள்ளத்தெளிவான அறிவியல் வடிவம்.

**அப்போது ஏன் குழந்தைகள் நாடகத்தைத் தேர்ந்தெடுத்தீர்கள்?**

நான் ஒரு கிராமத்திலிருந்து படித்து வந்தவன். நகர்ப்புற மாணவர்களுக்கும் எனக்கும் இருந்த நிலைவேறுபாடுகள் காரணமாக என்னுடைய வளர்ச்சி ஒரு 12 வயதுக்குள்ளேயே நின்றுவிட்டதாகவே கருதுகிறேன். 12 வயது சிறுவனுக்குரிய மனப்பக்குவமும் எனக்கு அந்த நிலையில் இருந்ததாகத் தெரிந்தது. அவர்களுடன் நடிக்க எனக்கு வாய்ப்பில்லை. நான் முதுகலைப் பட்டம் படித்துக் கொண்டிருந்த போதே நாடகப்பள்ளியில் எனக்கு நடிப்பதற்கான வாய்ப்பு தரப்படவில்லை. என்னுடைய முகம் முழுமையான பக்குவநிலை அடையவில்லை. என்னால் ஒளரங்கீப் ஆகவோ ஹம்லெட் ஆகவோ நடிக்கமுடியாது. அதனால் நான் பின்னரங்குகளிலேயே பணியாற்றினேன். முகமூடிகள் செய்வேன். அரங்கங்களை அமைப்பேன். ஒளியமைப்பேன். இந்த மாதிரியாக அவர்களுக்கு உதவியாக இருந்தேன். அப்போது எனக்குத் தேர்வுக்காக நான் நாடகங்களை இயக்க வேண்டியபோது ஒரு தமிழ்க்கதையை நாடகமாக மாற்றி என் தேர்வுக்கு நிகழ்த்தினேன். -கடல்பூதம்- என்ற அந்த நாடகம் என்னைக் குழந்தைகள் நாடகக்காரனாக மாற்றியது. என்னுடைய இயக்குநர்களும் ஆசிரியர்களும் நீ குழந்தைகளுக்கான நாடகமே செய்யலாம் என்று கூறினார்கள். நாடகப் பள்ளி முடிந்து வேலை தேடிக்கொண்டிருந்த வேளையில் இது பெரிதும் உதவியது. பாடசாலைகளுக்குச் சென்று நாடகம் போடுவது அந்த வருமானத்திலேயே வாழ்க்கை நடத்துவது என்றே வாழ்க்கையிருந்தது. பின்பு சிறிது சிறிதாக சிறுவர்கள் நாடகத்துறையில் நுழைந்து பின்னர் முழுநேர குழந்தைகள் நாடகக்காரனாக மாறிவிட்டேன். ஆரம்பத்தில் நாடகக் கல்லூரியின் இறுதி நாட்களில் நான் பெரியோர் நாடகங்களிலும் நடித்திருக்கிறேன். குழந்தைகள் நாடகத்தில் ஈடுபட்ட பிறகு அம்முயற்சிகளில் ஈடுபடவில்லை. பெரியவர்கள் நாடகத்தை முழுமையாக விட்டுவிட்டேன்.

**எப்போது கோணங்கி தன்னுடைய சிறுகதையான -மூன்றாம் ஜாமத்தில் உறங்கும் பட்டாம் பூச்சி-யில் உங்களைக் கண்டுகொண்டார்? அந்தப் பட்டாம்பூச்சி நீங்கள்தானா?**

அந்த ஜக்போட் ஜங்கா நான்தான். அதில் அவர்கூறுகிற ஜக்போட் ஜாங்கா கதாநாயகன் கடலோரம் மீன் எலும்புகளை இழுத்துத் திரியும் சிறுபூச்சி என்று அவர் எழுதுகிறார். அப்போது நான் உறங்கிக் கொண்டிருந்தேன் என்னுடைய மாடி உச்சியில். மிகப்பெரிய எழுத்தாளர் கோணங்கி. எனது இலக்கியத்தில் எனக்கு மிகவும் உதவியாக பலதரப்பட்ட புத்தகங்களை அறிமுகப்படுத்தினார்.

ஒருவேளை அவர் ஒரு பயணி என்றே நான் கருதுகிறேன். திடீரென்று வருவார் இரண்டு புத்தகங்களை வைத்துவிட்டுச் சென்று விடுவார். மறுநாள் பம்பாயிலிருந்தோ கல்கத்தாவிலிருந்தோ தொலைபேசியில் பேசுவார் நான் இங்கிருக்கிறேன் எப்படி இருக்கிறாய் என்பார். என்னை வளர்த்தவர்களில் மிக முக்கியமானவர் அவர்.

**இன்றைய சிறுவர் நாடகத்துறையில் நீங்கள் தனிமனிதராக இதனைக் கொண்டு நடத்துகிறீர்களா? அல்லது குழுவாக செயல்படுகிறீர்களா?**

எனக்கு ஆழி நாடகக்குழு என்ற ஒரு குழு புதுச்சேரியில் இயங்கிக் கொண்டிருக்கிறது. புதுச்சேரி என்பது பாண்டிச்சேரி. அதில் 12 இளங்கலைஞர்கள் இருக்கிறார்கள். நாங்கள் முழுமையாகக் குழந்தைகள் நாடகக்குழுவாக இந்தியா முழுவதும் அறியப்பட்டிருக்கிறோம். இந்தியாவில் மிக முக்கியமான குழந்தைகள் நாடகக்குழு என்களுடையதுதான். ஆழி நாடகக்குழுவில் ஆரம்பத்தில் 15 வயதில் ஆரம்பித்த கலைஞர்கள் இன்று 20-25 வயதை எட்டியிருக்கிறார்கள். அவர்களில் ஒருவன்தான் நான்.

**நாடகத்திற்கும் பிள்ளைகளின் கல்விக்கும் இடையில் இருக்கும் உறவை ஆய்வாக மேற்கொண்டிருக்கிறீர்கள். முன்னிலைப் பாடசாலைகளில் நாடகக் கலையை இணைத்துக் கொள்வது பற்றிச் சற்று விளக்கமாகக் கூறுவீர்களா?**

நாடகம் குறிப்பாக குழந்தைகள் நாடகம் ஒரு கல்வியியல் வடிவம். கல்வியியல் வல்லுநர்கள் அனைவரும் கூறுவதுதான். இதைக்கொண்டே நான் - தொடக்கக் கல்வியில் நாடகம் - எனும் தலைப்பில் எனது முனைவர் ஆய்வை நிறைவு செய்திருக்கிறேன். தொடக்கக் கல்விக்கூடம் ஒரு அரங்கக் கலை மேடையாக, வெளியாக மாறாதவரை தொடக்கக் கல்வி சாத்தியமில்லை என்றே எனது ஆய்வை நிறைவு செய்திருக்கிறேன். ஆசிரியர்களுக்கான வெளிப்பாட்டுத்திறன், அவர்களுடைய கற்பிக்குத்திறன், கற்பிக்கும் முறை அது நாடகக்கலை வடிவாகத்தான் மேம்பட முடியும். ஆசிரியர்கள் இதை உணர வேண்டும். வகுப்பறை பல்வேறு தளங்களை எட்டவேண்டும். அறிவியல் பாடத்தைப் போன்று அறிவியல் தளத்தைக் கொண்டதாக, வரலாற்றுப் பாடத்தின்போது வரலாற்றுப் பாடத் தளமாக வரலாற்றுச் சூழலை ஏற்படுத்துவதாக தமிழ் பாடத்தின் போது தமிழின் தனித்துவத்தை உணர்த்துவதாக அமையவேண்டும். இல்லையென்றால் வகுப்பறை ஒரு மாறாத சலிப்பூட்டும் தன்மைவாய்ந்ததாக மாறிவிடும். ஆசிரியர்கள் மிக முக்கியமாக இந்தச் சேவையில் ஈடுபடவேண்டும். அதாவது நடிகள் வெறும் வெளியில் தன்னுடைய நடப்பின் மூலம் கடலை, மலையை, பறவைகளை, மிருகங்களை உருவாக்குகிறான். அதேபோல் நடிகனுக்குரிய கூறுகளை வகுப்பறையில் பயன்படுத்தும் போது பல தளங்களை அது எட்டும். பள்ளிக்கூடங்களும் அப்படித்தான். என்னுடைய ஆய்வு தொடக்கக்கல்வி ஒரு நாடகக் கலை வழியூடாக அணுகப்பட வேண்டிய துறையாகும்.

தொடக்கக் கல்விக்கூடம் ஒரு அரங்கக் கலை மேடையாக, வெளியாக மாறாதவரை தொடக்கக் கல்வி சாத்தியமில்லை என்றே எனது ஆய்வை நிறைவு செய்திருக்கிறேன். ஆசிரியர்களுக்கான வெளிப்பாட்டுத்திறன், அவர்களுடைய கற்பிக்குத்திறன், கற்பிக்கும் முறை அது நாடகக்கலை வடிவாகத்தான் மேம்பட முடியும்.

**உலக நாடக மரபிலே குறிப்பாக கீழைத்தேய நாடகமரபு அதிலும் தமிழ் நாடக மரபு ஏறத்தாழ 1950 களில் அது மறையத் தொடங்கி சினிமா அதனை விழுங்கிக் கொண்டது. குறிப்பிட்ட 30 வருடகாலங்களிலே சினிமாவால் முழுவதுமாக விழுங்கப்பட்ட நிலையிலிருந்து கடந்த தசாப்தத்தில் அது மீண்டு வருவதாக ஒரு திருப்திகரமான நிலைமை தெரிகிறது தங்கள் இது பற்றி ஏதும் சொல்லீர்களா?**

மனிதனின் உன்னத வடிவங்களை எந்த வடிவத்தாலும் விழுங்க முடியாது. சென்ற நூற்றாண்டில் உருவான திரைப்படம் சென்ற நூற்றாண்டிலேயே தனது ஆளுமையை இழந்ததாக உணரப்படுகிறது. அதைப்போலத்தான் நீங்கள் உருவாக்கும் ஒவ்வொன்றும். தன்னுள் மாற்றங்களை உருவாக்கும் நாடகக்கலை

நான்  
இலக்கியங்களுக்கூடாக  
நாடகங்களை  
உருவாக்குவதில்லை.  
என் நாடகமும்  
இலக்கியந்தான்.  
குறிப்பாகச்  
சொல்லப்போனால்  
சோவியத் கதைகள்  
எனக்குப் பிடிக்கும்.  
சோவியத் இலக்கியம்  
என்னை வளர்த்தது  
என்றே கருதுகிறேன்.

மனிதர்களை விட்டு நீங்கப் போவதில்லை. நேரடி அனுபவத்தைத் தரக்கூடிய கலைவடிவமாக நாடகக்கலை உருவாகியிருக்கிறது. மனிதன் உருவாக்கியிருக்கிறான். நாடக வடிவம் தொடர்ச்சியாக இடம்பெறப் போகிறது. மனிதனின் இறுதிக்காலம் வரை. இதை எந்த வடிவங்களாலும் விழுங்க முடியாது என நான் நினைக்கிறேன்.

உலகளைப் பாதீத்த இலக்கியங்களுக்கூடாக நீங்கள் பிரதிகளை ஆக்குகிறீர்களா? அப்படியானால் உலகளைப் பாதீத்த இலக்கிய வகைகள் என்ன?

நான் இலக்கியங்களுக்கூடாக நாடகங்களை உருவாக்குவதில்லை. என் நாடகமும் இலக்கியந்தான். குறிப்பாகச் சொல்லப்போனால் சோவியத் கதைகள் எனக்குப் பிடிக்கும். சோவியத் இலக்கியம் என்னை வளர்த்தது என்றே கருதுகிறேன். குறிப்பாக புஸ்கின், சிங்கிஸ் அகமத்தோ போன்ற சோவியத் எழுத்தாளர்களை எனக்குப் பிடிக்கும். மற்றபடி அவற்றை என்னுடைய உணர்வுகளுக்கு தீனி போடுகிற விடயமாகத்தான் நான் அவற்றைப் பார்த்திருக்கிறேன். என் இனத்தில் பரவலாக நிகழ்த்தப்படுகிற வாய்மொழிக் கதைகள், பாடல்கள் இவைதான் என் நாடகங்களை உருவாக்குகின்றன. குறிப்பாக எனது தாத்தா சொன்ன கதைகள், என் ஆசிரியர்கள் சொன்ன கதைகள் இந்தக் கதைகளுக்கூடாகத்தான் நான் நாடகங்களை உருவாக்குகின்றேனே ஒழிய இலக்கியங்களுக்கூடாக கதைகளை இயக்கவில்லை.

நீங்கள் குப்பை என்ற நாடகத்தை உருவாக்கி இருக்கிறீர்கள். முக்கியமாக இந்தச் சுற்றுச்சூழலை மையப்படுத்தி. என்னைப் பொறுத்தவரை அது குழந்தைகள் நடக்கிற ஒரு பெரியவர்க்கான நாடகமாகக் கருதுகிறேன். அப்படியானால் பெரியவர்களுக்கான நாடகத்தை குழந்தைகளால் செய்யமுடியும் என்ற கருத்தை உடையவராக இருக்கிறீர்கள். குழந்தைகளைக் கொண்டு தயாரிப்பது சாத்தியமாகுமா?

-குப்பை-, என்கிற நாடகம் ஒரு நிறுவனம் கேட்டுக் கொண்டதற்கிணங்க நாங்கள் உருவாக்கிய நாடகம். அதை தெரு நாடகம் என்கிற வகையில்தான் உருவாக்கினோம். தெரு நாடகம் என்பது ஒரு வகைப் பிரச்சாரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. அதை சிறுவர்கள் ஆடும்போது பெரியவர்கள் ரசிக்கிறார்கள். ஏனென்றால் இந்தச் செய்தி அவர்களுக்குப் பிடித்திருக்கிறது. குழந்தைகள் நடப்பதை நீங்கள் விரும்பலாம். ஆனால் குழந்தைகள் நாடகத்தின் பார்வையாளர்கள் குழந்தைகள்தான். என்னுடைய குழந்தைகள் இன்னமும் இங்கு சரியாக அரங்கேற்றப்படவில்லை. ஏனென்றால் அடித்தளமில்லாத நிலையில் நான் முதல் முயற்சிகளுக்குச் சிறுசிறு முயற்சிகளைத்தான் மேற்கொண்டு வருகிறேன். என்னை இங்கு அழைத்த தமிழ் நாடகக் கல்லூரியும், நுண்கலைக் கல்லூரியும் எனக்கு ஏற்கெனவே அறிவித்தபடிதான் நான் செயற்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறேன். ஆனால் தொடர்ந்த முயற்சிகளில் குழந்தைகள் நாடகம் இங்கு அறிமுகமாகும் என்று கருதுகிறேன். தெருநாடக வகையைச் சார்ந்தது-குப்பை-. அதனைக் குழந்தைகள் பார்க்கலாம் பெரியவர்களும் பார்க்கலாம். அதில் அவர்களின் உடற்செயற்பாடுகள்தான் நாடகத்தை வியப்புக்குள்ளாக்குகிறது.

தற்போது எதையுமே தமிழ் மயமாக்க வேண்டும் என்ற தன்மை தமிழ்நாட்டில் இருந்து வருகிறது. அந்த வகையில் நாடகத்திற்குப் பயன்படுத்தப்படும் சொற்கள் சரியாகத் தமிழ்ப்படுத்தப் படாமல் உள்ளது. உதாரணமாக மாஸ்க் தியேற்றர் அதனை நாங்கள் அப்படியே பயன்படுத்தும் தன்மையுள்ளது. கடந்த முறை விரிவுரைகளுக்காக பேரா. சிவத்தம்பி ஐயா அவர்கள் இங்கே வந்திருந்தபோது மாஸ்க் தியேற்றரைத் தமிழ்ப்படுத்தினார்கள் என்றார். உடனே எல்லாரும் அதனை முகமுடி நாடகம் என்றனர். அவர்

அதனை மறுத்து -வேடமுகம்- தான் சரி என்று விளக்கமளித்தார். ஏனென்றால் எந்த வேடத்தை எடுக்கிறோமோ அந்த முகத்தையே பிரதிபலிக்கிறோம். இவ்வாறு தமிழ்ச் சொற்களை எங்களுக்காக அவர் சொன்னார். இப்படியான புதிய நாடகச் சொற்களை சிறுவர்களுக்கு அறிமுகப்படுத்துவது தமிழர்கள் என்ற ரீதியில் அது உகந்ததா? அல்லது சிறுவர்களுக்கு திணிப்பு என்று கருதுகிறீர்களா?

நான் தமிழ் மொழியில் அறிஞனல்ல. எனக்கு அந்தப் பக்குவமும் இல்லை. என்னுள் ஓடுவது தமிழ் இரத்தம் தான். என்னால் தமிழ்க் கலைகளைத்தான் நன்றாகச் செய்யமுடியும். தமிழில் கலைச்சொற்களையும் நாடகத்துறைக்கான கலைச் சொற்களையும் உருவாக்கப் பல்வேறு அரசு நிறுவனங்கள் இருக்கின்றன. குறிப்பாக தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகத்தில் இயங்கிவரும் சொல்லகராதித்துறை, தமிழ் நாடகத்துறை போன்றன அதற்கான முயற்சிகளில் ஈடுபடுகின்றன. சிவத்தம்பி ஐயா சொன்னது சரிதான். அங்கே- மஸ்கராத்- என்று சொல்லப்படும் பிரஞ்சு நடனம் இருக்கிறது. நடக்கும் முகமூடி வடிவங்கள் இருக்கிறது. நமக்கு உரிமையானது முகமூடிவகை நாடகங்களே. இராவணனைப் பார்த்தால் அந்தப் பாத்திரத்தின் தன்மையை வைத்துப் பார்த்தால் தமிழ்நாட்டில் இன்றும் நிகழ்த்தப்படுகிறது. பகல்வேடக்காரன் என்ற நாடகத்தைப் பார்த்தால் தமிழ் நாட்டில் இன்றும் நிகழ்த்தப்படுகிறது. பகல் வேடக்காரன் என்றால் முகமூடி அணிந்து கையில் சாட்டையை வைத்துக்கொண்டு அடித்துக்கொண்டு தெருவில் போய்க்கொண்டிருப்பான். அது ஒரு சடங்கு. நாங்கள் அந்த நாடகங்களை வேடக்காரன் என்றுதான் சொல்வது வழக்கம். வேடமுக நாடகங்கள் என்று ஒரு நல்ல சொல்லை சிவத்தம்பி ஐயா அறிமுகப்படுத்தி இருக்கிறார். எனக்கு அது பற்றி அவ்வளவு விளக்கங்கள் கூறவில்லையாது என்றே நினைக்கிறேன். ஆனால் தமிழில் முகமூடி வகை நாடகங்கள் முக்கியமானவையாகும்.

சடங்கிலிருந்து தமிழ் நாடகங்கள் வந்தன என்ற சொல்கிறீர்கள். எல்லாரும் அப்படித்தான் சொல்கிறார்கள். என்னென்ன சடங்குகள் எப்படியெப்படி வந்திருக்கின்றன. மாறியிருக்கின்றன. தமிழில் எப்படியான நாடகங்கள் இவ்வாறான சடங்குத் தன்மையுள்ளது என்று கூறுவீர்களா?

சடங்கிலிருந்து நாடகங்கள் பிறந்தது என்பது எங்களுக்கு மட்டுமல்ல. கிரேக்க நாடகங்களுக்கும் இது பொருந்தும். சொல்லப்போனால் சேக்ஸ்பியர் நாடகங்களுக்கே பொருந்தும். சேக்ஸ்பியரின் பலவித நாடகங்கள் நாட்டுப்புற நம்பிக்கைகளை நாட்டுப்புற கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகும். சடங்கிலிருந்தான் தமிழ் நாடகம் உருவானது என அனைவரும் சொல்வதுதான். நிகழ்த்திக் காட்டல் என்பது சடங்கினூடாகவே நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்டது. கதைகள் சொல்பவர்கள் வீட்டுத் திண்ணைகளிலிருந்து கதை சொல்லுதலை நிகழ்த்தினார்கள். காவியங்களை சடங்காக நிகழ்த்தும்போது நாடகம் உருவானது. இவ்வாறுதான் நாடகக்கலை உருவானது. ஆரம்பத்தில் வழிபாடாக இருந்தது சடங்கானது. முதலில் வழிபாடு. புயலையும், மின்னலையும் பார்த்த மனிதன் பயந்தான் பின்னர் அதனை வழிபட்டான். அதன் பின்னர் வணங்குவதை சடங்காக்கினான். அந்த இயற்கைச் சீற்றங்களிலிருந்து விடைபெற மனிதன் சடங்குகளை மேற்கொண்டான். காலப்போக்கில் மனிதன் அறிவியல் அணுகுமுறைகளால் சடங்கு நாடகக்கலை வடிவம் கொண்டது. நாடகக்கலையும் அனைத்து நிகழ்த்துக்கலை வடிவமும் இதில் அடங்கும். அதன் தொடர்ச்சிகள்தான் இன்றுள்ளவையாகும். ஒவ்வொரு இனத்திற்கும் நாடகக்கலை தனித்தனி பாங்கினைக் கொண்டிருக்கிறது. அந்த இனத்தின் குணத்தை அது பெறும்போது அந்த இனத்தின் அடையாளமாக அது அமைகிறது. தமிழ் நாடகம் மட்டுந்தான் உலகத்தில் சிறந்தது, எம்மினத்திற்கு மட்டுந்தான் நாடகம் உரியது என்று சொல்லிக்கொள்ள முடியாது. ஒவ்வொரு நாடகவகைகளும் செழிப்பானவை.

நான் தமிழ் மொழியில் அறிஞனல்ல. எனக்கு அந்தப் பக்குவமும் இல்லை. என்னுள் ஓடுவது தமிழ் இரத்தம் தான். என்னால் தமிழ்க் கலைகளைத்தான் நன்றாகச் செய்யமுடியும். தமிழில் கலைச்சொற்களையும் நாடகத்துறைக்கான கலைச் சொற்களையும் உருவாக்கப் பல்வேறு அரசு நிறுவனங்கள் இருக்கின்றன.

கிளாசிக் - என்று சொல்வார்களே அந்த வகையைச் சார்ந்ததுதான். சேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களும், கிரேக்க நாடகங்களும், உலகின் மிகப்பெரிய நாடக ஆசிரியர்களும் அப்படித்தான் உருவாக்கினார்கள். எமது மரபும் இப்படித்தான். எமது மரபு வெறும் கதைகூறுதல், கதையாடல் மரபு என்பார்கள். அதை வாய்ச் சொல்லாகவே நிகழ்த்தி வந்துள்ளார்கள். பதிப்பிக்கவில்லை. அத்தகைய முயற்சிகளில் தமிழன் ஈடுபடவில்லை. உதாரணமாக நான் உருவாக்கிய பதிப்பிக்கப்படாத நாடகங்களை நானே நாடகமாக உருவாக்கியுள்ளேன்.

**இதில் தற்போது தமிழகத்தில் என்ன என்ன சடங்குகள் என்ன என்ன நாடகங்களாக இருக்கின்றன என்று சொல்ல முடியுமா?**

அருச்சுனன் தபசு பிள்ளைகள் வேண்டிச் செய்யும் சடங்கு கூத்தாக நிகழ்த்தப்படுகிறது. அங்காளம்மன் திருவிழா சடங்கு நிகழ்வாக இருந்து இப்போது நாடக வடிவாக மாறியிருப்பதாக அறியப்படுகிறது. கர்ணமோட்சம் என்பதுவும் இப்படித்தான். கர்ணமோட்சம் என்பது மோட்சத்தைத் தேடி அனைத்து மக்களும் கொண்ட சடங்காக நிகழ்த்தப்படுகிறது.

**மேற்கு நாடுகளைப் பொறுத்தவரை பொம்மைகளை வைத்து சிறுவர்களுக்கான நாடகங்களை உருவாக்குகிற தன்மையும் நிழலுரு நாடகங்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கிற தன்மையும் காணப்படுகிறது. இவை பற்றி நீங்கள் ஏதும் சொல்ல விரும்புகிறீர்களா?**

குழந்தைகளுக்கு மிகவும் பிடித்த வடிவம் - பப்-பற்றி அதை முழுவதும் கருத்தில் கொண்டு வகுப்பறைகளும் கல்விக்கூடங்களும் அதை முதன்மைப் படுத்துகின்றன. தமிழுக்கும் இந்த மரபிருக்கிறது. தோல்பாவை, மலர்க்கூத்து நிகழ்த்தப்படுகிறது. சுதந்திரப் போராட்ட காலத்திலிருந்து அவ்வடிவங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டன. இன்றும் அவற்றைப்போல் ஆடி வருகிறார்கள். தோலினால் செய்யப்பட்ட பாவைகளைக்கொண்டு ஒருவரே பல்வேறு பாவைகளைக் கொண்டு இக்கலை நிகழ்த்தப்படுகிறது. இந்த வடிவம் வெளி உலகத்தில் எங்கும் இல்லை. இந்தக்கலையை நிகழ்த்த ஓரிரு கலைஞர்களே எஞ்சியிருக்கிறார்கள்.

**இயந்திர உலகமாகிய மேற்குவகின் பிடியில் இருக்கிற ஈழத் தமிழர்களாகிய எமது குழந்தைகள் எமக்கான கலைவடிவ முயற்சியில் எந்தளவில் வெற்றிபெற்றுள்ளார்கள் எனக்கூறமுடியுமா?**

என்னிடம் அளவுகோல் எதுவும் இல்லை. குழந்தைகள் அனைத்தினக் குழந்தைகள் போலவே இருக்கிறார்கள் கற்றுக்கொள்கிறார்கள். சொல்லப் போனால் தமிழகத்துக் குழந்தைகளைவிட அன்பும் ஈடுபாடும் கொண்டிருக்கிறார்கள். ஏனென்றால் வெகு தூரத்திலுள்ளார்கள் பிறந்த மண்ணைவிட்டு. அதனால் அவர்களுக்கு அந்நியமாயிருக்கிற தூரமாக இருக்கிற தாய்மொழியில் ஆழ்ந்த ஈடுபாட்டுடன் இருக்கிறார்கள். இவர்களுக்குத் தெரிந்த தமிழ்மொழிப் பாடல்களோ பிறகலைகளோ இன்னும் நுழையாத தமிழ் நாட்டுக் கிராமங்கள் இருக்கின்றன.

**நீங்கள் சிறுவர் நாடகத்தில் பல்வேறு பட்ட சிறுவர்களுடன் வேலை செய்துள்ளீர்கள். நாடகம் மேடையேற்றியுள்ளீர்கள். தற்போது நடைபெறும் போராட்டம் காரணமாக தமிழீழத்தில் பல சிறுவர்கள் அந்தப் போராட்டத்தில் சிக்கப்பட்டு, அங்குள்ள அகோரங்களை நேரடியாகக் கண்டு. அதாவது சிவ தாக்குதல்களால் தமது பெற்றோரின் உடல் சிதறி இறப்பதையும் அங்குள்ள கட்டடங்கள் சிதைவதையும் கண்கூடாகப் பார்த்து ஒரு மனோநிலை பாதிக்கப்பட்ட, மனோநிலையில் சமநிலையிழந்த குழந்தைகள். இவர்களை உங்கள் கருத்தில் கொண்டீர்களா?**

ஏற்றுக்கொள்வீர்களா? அவர்களுக்கு ஏதாவது நாடகச் சிகிச்சை முறை, தெரப்பி முறை செய்யக்கூடிய திட்டம் இருக்கிறதா? நீங்களும் தமிழர் அந்த வகையில் தமிழ்ச் சிறுவர்கள் பாதிக்கப் பட்டுள்ளார்கள் என்ற ரீதியில் நான் இதைக் கேட்கிறேன்.

உண்மையில் என் கண்ணீரையும் ரணமாக்கும் ஒரு கேள்வி இது. அப்படிப்பட்ட ஒரு வாய்ப்பு ஏற்படுமானால் அதற்கான வல்லமையை வலிமையை நான்தேடவேண்டும். அதை எப்படி நான் சொல்லுவேன். நான் என்னுடைய கதைகளில் சொல்வேன் நான் என்னுடைய நண்பனின் காலில் தைத்த முள்ளைப் பிடுங்கினேன். அதில் தூய இரத்தம் வந்தது. அந்த இரத்தத்தைவிடச் சிறந்தவன் என் நண்பன் என்று. என் இரத்தத்தையே கண்முன்னால் ரணமாகப் பார்க்கிற ஒரு சிக்கல் ஏற்படுமானால் என் மனநிலை எப்படியிருக்கும் என்று எனக்குத் தெரியாது. அதற்கான தெரியமோ நம்பிக்கையோ எனக்கு ஏற்பட வேண்டுமென்றும் அதற்கான வாய்ப்பு ஏற்படுமோ என்று புரியவில்லை. ஒருவேளை நிகழ்ந்தால்... இதற்கான பதில் என்னிடம் இல்லை.

இதுவரை நேரமும் தமிழ் நாடகக் கல்லூரி ஈர்பில் உட்கொண்ட நாடகக் கேள்விகேட்டு அரிய கருத்துகளைப் பெற்றுக் கொண்டோம். எமது தமிழ் நாடகக் கல்லூரிக்கு நீங்கள் சிறந்த பயிற்சிகளையும் தந்துள்ளீர்கள். நன்றிகள் பல. இக் கல்லூரி சம்பந்தமாகவும் இச் சந்திப்பு தொடர்பாகவும் ஏதாவது சொல்லுங்களேன்?

மிகுந்த கனவுகளோடு உருவாக்கப்பட்ட இந்த நாடகக் கல்லூரி, தமிழ் நாடகமரபில் மிக முக்கியமான வரலாற்றுப் பணியைச் செய்யுமென்று விரும்புகிறேன். தமிழுக்கென்று நாடகக் கல்லூரிகள் தமிழகத்திலேயே இன்னமும் உருவாக்கப்படவில்லை. தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகத்தில் நாடகத்துறை ஆய்வுக்காக மட்டுமே உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. புதுவைப் பல்கலைக்கழகத்தில் அது இந்திய அளவிலேயே இயங்கி வருகிறது. அங்கு தமிழ் மொழியும் ஒரு மொழி அவ்வளவுதான். பல்கலைக் கழகத்தைச் சார்ந்ததொரு கல்லூரி நிகழ்கலைப் பள்ளியாக சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் பள்ளி விளங்குகிறது. தமிழீழத்தில் அரங்கக் கல்லூரி, யாழ்ப்பாண பல்கலைக்கழக நாடகத்துறை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நாடகத்துறை நாடக முயற்சிகளுக்கு வாய்ப்பளித்து உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. தமிழீழம் உருவானால்... உருவாகிவிடும் உருவாகிறபோது தமிழினத்திற்கு மிகச்சிறந்த நாடகக் கல்லூரியாக சுவிஸ் நாட்டில் உருவாக்கப்பட்ட இந்த நாடகக் கல்லூரி வரவேண்டும் என விரும்புகிறேன். நிச்சயமாக எனக்கு அதில் நம்பிக்கையுள்ளது. காரணம் இந்த நாடகப் பள்ளியின் இயக்குநர் இங்கு அவர் -மறளம்- என்ற சுவிஸ்நாட்டு நாடகக் கலைஞர்களுடன் தொடர்புகொண்டு ஐரோப்பா முழுவதும் ஒரு நாடகக் கலைஞராகத் தன்னை வெளிப்படுத்தி வருகிறார். வெளிப்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறார். இதனை நான் பார்த்தேன். திரு அன்ரன் அண்ணா அவர்கள் மிகுந்த கனவுகளுடன் இந்தக் கல்லூரியை நடாத்திக் கொண்டுள்ளார். இந்தியாவில் தேசியப்பள்ளியென டெல்லியில் ஒன்றுண்டு. தமிழீழம் வந்த பிறகு தமிழீழத்தில் ஒரு உலகப் புகழ்பெற்ற தமிழ் நாடகக் கல்லூரியாக சுவிஸ் நாட்டில் தற்போது இயங்கும் இக் கல்லூரி அமையும். அதற்கான கூறுகளை பொருட்களை நீங்கள் உருவாக்க வேண்டும். விட்டுவிடாமல் இந்தக் கல்லூரியை உருவாக்க வேண்டும். இங்குதான் அதற்கான வாய்ப்பு இருக்கிறது. அங்கு இதற்கான கட்டிடமும் இடமும் கிடைக்கும் மறறைய அனைத்தையும் இங்கிருந்துதான் கொண்டு செல்லவேண்டும். இதனை நான் சந்தோஷமாக இந்தியாவிலிருந்து பார்ப்பேன் என்று கூறிக்கொள்ள விரும்புகிறேன்.

உரையாடல் தொகுப்பு:  
தமிழ் நாடகக் கல்லூரி -  
சுவிஸ்

# நாடக விமர்சனம்

## நல்லவர்

சி. அண்ணாமலை

சுவிட்சர்லாந்தின் சூரிச் மாநகர சாஸ்பில் ஹவுஸ் என்ற அரங்கை கலைக்கு அடையாளமாகச் சொல்கிறார்கள். அந்த அரங்கில் நாடகம் பார்ப்பது பெருமையென நினைப்பதாகச் சொன்னார்கள். இரண்டாம் உலகப்போரின் போது, ஜெர்மன் மொழியில் நிகழ்ச்சிகள் அரங்கேறிய ஒரே அரங்கம் என்ற மகுடம் இதற்கு உண்டு. இந்த சாஸ்பில் ஹவுசில்தான் சுவிசிற்கு அகதிகளாய் வந்த பீட்டர்லோர், தெரலா கீக்சே, பெர்டோல்ட் பிரெக்ட் போன்ற முக்கிய கலைஞர்கள் தங்களின் கலைப்பணியை மேற்கொண்டார்கள்.

பிரதான சாலையில் இருக்கும் அந்த அரங்கம் பழமை வாய்ந்தது என்றாலும் நவீன மோஸ்தருக்குக் குறைவில்லை. மேடையைச் சுற்றிலும் மின் விளக்குகள். அனைத்தையும் கணினியால் கட்டுப்படுத்தலாம். மேடையமைப்புகளை இயந்திரத்தின் மூலம் மேலேயோ மேடையின் கீழேயோ கொண்டு செல்ல முடியும். மேடையில் நின்று சுற்றிலும் பார்த்தபோது நிறைய மின்விளக்குகளும் இயந்திரங்களின் கூட்டமும் எதற்கும் தயாராய் இருப்பதாகப் பட்டது.

அரங்கிலேயே நாடகநூல்கள், குளிப்பானங்கள், குடிபானங்கள் கிடைக்கின்றன. குளிராடைகளை வாங்கிக் கொண்டு மாட்டுவதற்கும் பொருட்களை வைக்கவும் போதிய இடவசதி இருந்தது. நடிகர்களின் முகப்பூச்சுக்காக பல அறைகள் இருக்கின்றன. ஒவ்வொரு அறையின் கதவிலும் நடிகரின் பெயர், நாடகப்பெயர் ஒட்டப்பட்டிருந்தது. ஒவ்வொன்றிற்கும் பொறுப்புகள் ஒப்படைக்கப்படுவதால் நடிகர்கள், தங்களின் நடிப்பில் கூடுதல் கவனம் செலுத்த முடிகிறது. அதனால் நிகழ்ச்சி நடைபெறுமுன் அந் நாடக இயக்குநர் மேரத்தோடும் அன்றன் பொன்ரசாவுடனும் பதட்டமில்லாமல் பேசமுடிகிறது. இது தெரியாமல் நேரமாகவில்லையா? ஒத்திகை இல்லையா? என்றெல்லாம் கேட்கும்படியானது.

பெர்டோல்ட் பிரெக்ட் முப்பதுகளின் இறுதியில் எழுதிய 'The Good Person of Szechwan' என்ற நாடகம் தான் அன்று ஜெர்மன் மொழியில் மேடையேறியது. அந்த நாடகத்தின் முதல் மேடையேற்றம் - இரண்டாம் உலகப்போர் நடந்து கொண்டிருந்த போது இந்த சூரிச் மாநகரில்தான் நடந்தது என்கிறார். பிரெக்டை ஆங்கிலத்தில் கூடுதலாகப் பேசிய விமர்சகர் எரிக்கெபண்ட்லி. ஒரு வேளை இந்த சாஸ்பில் ஹவுசில் அரங்கேறியிருக்கலாம். இந்த நாடகம் பல மாதங்களாக

பிரெக்டின் 'நல்லவர்' பலமொழிகளில் அரங்கேறியதை அடிப்படையாகக் கொண்டு இந்நாடக விமர்சனம் எழுதப்பட்டுள்ளது.

சுவிஸ்நாட்டில் தொடர்ந்து மேடையேறிவந்தாலும் டிக்கெட் கிடைப்பது கஷ்டமாகவே இருக்கிறது.

பலருக்கு அறிமுகமான 'The Good Woman of Szechwan' என்ற பெயர் தவறு என்றும் இதன் தழுவல்தான் 'The Good Person of Szechwan' என்றும் கூறப்படுகிறது. காரணம் முதலில் Szechwan என்பது ஒரு நகரம் என்று அறியப்பட்டது. பின்னர் அது Szechwan என்றும் அது ஒரு மாநிலம் என்பதும் தெரியவந்தது. அதனால் இப்போது 'The Good Person of Szechwan' என்பதுதான் சரி என்றாகியுள்ளது.

பல நாடுகள் - மொழிகளில் மேடையேறிய பிரெக்டின் நாடகங்களுள் 'நல்லவரும்' ஒன்று. காரணம் நாற்பதுகளின் தொடக்கத்தில் Good Person-ம் The Caucasian Chalk Circle-ம் கொண்ட ஒரு நாடக நூலை அமெரிக்காவின் மின்னசொட்டாவில் ஆங்கிலத்தில் வெளியிட்டனர். அதனால் ஆங்கிலத்திலும் ஆங்கிலத்தில் இருந்து பிறமொழிகளிலும் அந்நாடகம் நடத்த வசதியாக இருந்தது.

நல்லவர் ஒருவரைத் தேடி மூன்று கடவுள்கள் ஷென்ட்ஸ்வான் மாகாணத்திற்கு வருகிறார்கள். நீண்ட தேடல்களுக்குப்பின் ஷெண்டே என்ற பாலியல் தொழிலாளியை அடையாளம் காண்கின்றனர். அதற்கு வாங் என்ற தண்ணீர் விற்பவர் உதவி செய்கிறார். கடவுள் தங்குதற்கு இடம் தேடி பல வீடுகளுக்கு வாங் ஏறி இறங்கும் போது கடவுள்கள் தங்களுக்குள் பேசிக்கொள்வது சுவாரஸ்யமானதாகும். வாங் ஏமாற்றமடைந்தாலும் கடவுள்களிடம் அவர் கூறும்போது இடம் தராதவரைக் குறை கூறியும் அதிர்ஷ்டமில்லாதவர் என்றும் கூறுகிறார்.

பாலியல் தொழிலாளியான ஷெண்டே கடவுள்களுக்கு தங்க இடம் தந்தபோது அவள்தான் தாங்கள் தேடிய நல்லவர் என்ற முடிவு கட்டுகிறார்கள். அவளின் நிலையை அறிந்த கடவுள்கள் அவளுக்கு ஒரு பணமுடிப்பை அளித்துவிட்டு போகிறார்கள். அவள் அதை வைத்து ஒரு சிகரெட் கடை வைக்கிறாள். அதுவரை அவளை விபச்சாரி என்ற ஒதுக்கிய உலகம் சிறு முதலாளியானதும் கடைஉரிமையாளரானதும் சொந்தம் கொண்டாடி அவளைத் தேடி வருகின்றனர். அவளால் எதுவும் சொல்ல முடியாத சூழலில் எல்லோருக்கும் உதவுகிறாள். இருப்பதைப் பகிர்ந்தளிக்கிறாள். ஆனால் அவர்களோ ஷெண்டேயை தவறாகப் பயன்படுத்த நினைத்து அவளை கரண்டுகிறார்கள். அவளது உதவும் தாராள குணத்திற்கு அடி விழுகிறமாதிரி சம்பவங்கள் நடக்கின்றன. உதவவும் முடியாமல் கடையை நடத்தவும் முடியாமல் தவிக்கும் ஷெண்டே, அவர்களை வெளியேற்ற யோசிக்கும்போது பிரெக்ட் ஷெண்டேயை ஆணாக்கி அவளது சகோதரன் ஷீய்டா கடைக்கு வருகிறான். ஷீய்டா கறாரானப் பேர்வழியாய் இருப்பதால் கரண்டலுக்கு இடமில்லை. இதனால் ஏமாற்றிய உறவுகள் கடை உரிமையாளர், தச்சு வேலை செய்தவர் ஆகியோர் அடையாளம் காட்டப்படுகிறார்கள்.

பெண், ஆண் மாற்றங்களில் ஒரு சமயம் காவலருக்குச் சந்தேகம் வர நீதிமன்றத்தில் ஷீய்டா நிறுத்தப்படுகிறார். அங்கு ஷீய்டா தன் ஆண் ஆடைகளைக் கழட்டி உண்மையை நீதிபதிகளாக வந்திருக்கும் கடவுள்களிடம் சொல்கிறாள்.

பிரெக்டின் பிரபலமான நாடகங்களுள் ஒன்றான இந்த 'நல்லவர்' சுவிட்சர்லாந்தில் மேரத் மார்ட்டர் என்பவரால் இயக்கப்பட்டது. மேரத், பிரெக்டின் நாடகப்பிரதியை அப்படியே (முழுதும்) பயன்படுத்தாமல் மூன்றில் இரு பகுதிகளைத்தான் பயன்படுத்தினார்.

மேரத் பிரெக்டை முடிந்தவரை காட்சி வடிவில் தரமுயன்றார். அதனால் பல இடங்களில் வசனங்கள் வெட்டப்பட்டன. நாடக ஒத்திகையின்போது சார்லி சாப்ளின் படங்களைக் காட்டி இவ்வாறுதான் நல்லவரை காட்சிப்படுத்தப் போகிறேன் என்று சொன்னாராம்.

காட்சிக்கு முக்கியத்துவம் தரமுயன்ற மேரத் மேடையமைப்பில் ஷெண்டேயின் ஆரம்பகட்டமான பாலியல் தொழிலாளர்கள் இருக்குமிடம். பிறகு



சிகரெட்கடை மாடி மேல் கடை உரிமையாளர் வீடு, உறவினர்கள் வந்துபோகும் இடம் என்று மேடை அமைக்கப்பட்டிருந்தது. மாடியில் கடைஉரிமையாளர் வீடு. அங்கு அவர் தனது அழகில் பெருமையில் திளைத்தபடியே இருப்பார். அதே காலத்தில் மற்றொரு ஓரம் பாலியல் தொழிலாளர்கள் வாடிக்கையாளர்களுக்காக காத்திருப்பார், தங்களுக்குள் பேச்சு- சிரிப்பு என்று இருப்பார். அவ்வப்போது பக்கத்து கடைக்காரர்கள் மூன்று பகுதியினரோடும் தொடர்பு கொள்வார்.

கடவுள்கள் மூவரில் ஒருவர் பெண் என்பது நாடக இயக்குநரின் தேர்வு. நாகரிக உடையில் டை சகிதம் அவர்கள் எப்போதும் ஒரு டாம் நிறைந்தவர்களாகவே காணப்பட்டனர். எதையுமே தங்களால் உறுதியாய் எதிர்பார்க்க முடியாதபடி, கேட்கமுடியாதபடி காட்சிகள் அமைந்திருந்தன.

ஷெண்டேயின் உறவினர்களுக்குப் பதிலாக மேரத் இன்று உலகஅளவில் நடைபெற்றுக்கொண்டிருக்கும் அகதிப் பிரச்சினைகளை தொடும் வகையில் அகதிகளானவர்கள் தேடிவருவது போல் காட்சிகளை அமைத்திருந்தார். நாடகத்தில் கடை என்பது வெளிப்படையாக இருந்தாலும் இங்கு கடைக்குள் உறவினர்கள் இருக்கும்போது குரல்கள் மட்டுமே சூழலைக் காட்டுவதாக இருந்தன. அப்போது வாசலில் அகதிகள் இருப்பார். அவரது குரல் சேரும், மாடியிலிருக்கும் பாலியல் தொழிலாளர்களின் பேச்சு, முதலாளி அம்மாவின் சப்தம் திடீரென ஒலிக்கும். பாடல் ஒலிக்கும். இசை தாளயத்தில் ஒலிக்க சிலநேரம் மேல்- கீழ் சகிதம் இசையில் மூழ்கியபடி செயலாற்றுவார்கள். குரல்கள் இசையின் ஓர் அங்கமாகிவிடும்.

கடவுள்களின் வருகை- தேடல், பாலியல் தொழிலாளர்களின் நிலை, அதில் ஷெண்டே- அவளது குணம், அகதிகள், உரிமையாளரின் அதிகாரம்-தோரணை, பிற கடைக்காரர்களின் இயல்பு, இவற்றிற்கிடையில் வேலையில்லாமல் தொடர்ந்து அலைபவர்கள் கிடைக்கும் வேலையில் மூழ்கிப்போகிறவர்கள் என்று மேடை வாழ்க்கையின் பல்வேறு நிலைகளைக் காட்டுவதாக இருந்தது.

மேடையில் எந்தப்பகுதியும் மேலோ, கீழோ போகும்படி அமைக்கப்பட்டு இருந்தது. தண்ணீர் விற்கும் வாங், விமான நிலையத்தில் தள்ளிக்கொண்டு போகும் சமை வண்டி போன்ற ஒரு வண்டியில் தண்ணீர் டின்களை வைத்துக்கொண்டு விற்றார். கூடுதலாக வாங்கும் கடவுள்களும் முன்மேடையில் இருந்தார்கள். ஷெண்டே பாலியல் தொழிலாளியாகவும் கடை நடத்தும் பெண்ணாக இருக்கும்போது நடுமேடையிலும் அதற்கு முன்னும் இருக்க ஆணாக மாறும்போது பெரும்பாலும் முன்மேடையில் தோன்றி தனது செயல்களை நியாயப்படுத்தினார்.

இந்த நாடகத்தில் சவிட்சர்லாந்தில் அகதியாக இருக்கும் அன்ரன் பொன்ராசா பங்கேற்றார். ஜெர்மன் மொழியில் நிகழ்த்தப்பட்ட அந்த நாடகத்தில் இவர் வேலையில்லாதவராக, கடைக்காரராக, சுத்தம் செய்பவராக, உணவக ஊழியராக... என்று பல சிறுகிறு பாத்திரங்களில் தோன்றி நாடக ஓட்டத்தில் இணைந்து நடத்தார். பல்வேறு பாத்திரங்களோடு பேசும்போது மொழி பிரச்சினையாக இல்லாதது மட்டுமல்லாமல் வித்தியாசப்பட்டதும் இல்லை. அன்ரன்போல் வேறொரு ஆசிய இனத்தவரும் பங்கேற்றார்.

இது நாடகத்திற்காக மட்டுமல்ல. எனது செயல்பாடுகள் பிற இனத்தவருடனும் பிற கலாச்சாரங்களோடும் தொடர்ந்து அமைந்து விடுகிறது என்றார் ஜெர்மனி மொழியில் 'நல்லவரை' இயக்கிய மேரத்.

தற்போது சவிட்சர்லாந்தில் மிகவும் பாராட்டப்பட்டு தொடர்ந்து பார்க்கப்படும் நாடகங்களில் முக்கியமான நாடகமான நல்லவர், பெற்றவரவேற்பை ஷாஸ்பில் ஹவுசில் நேரில் காணும் வாய்ப்பு கிடைத்தது. இதே நாடகத்தை 1991ஆம் ஆண்டு ருத்ர பிரசாத் சென்குப்தா இயக்கத்தில் (வங்கமொழி தயாரிப்பு) சென்னை, ராணி சீதை மன்றத்திலும் கூத்துப்பட்டறை தயாரிப்பில் நீலியா வெக்ஸல் (ஜெர்மனி) இயக்கத்தில் டாக்டர் எம்.ஜி.ஆர். - ஜானகி கலைக்கல்லூரி அரங்கிலும் காணமுடிந்தது.

ஒரு வகையில் இந்தியத் தயாரிப்பு வேற்று மொழிக்காரர் இயக்கியது என்றால் வங்கமொழி தயாரிப்பைத்தான் சொல்லவேண்டியிருக்கிறது. மீதி இருவரும் ஜெர்மன் மொழிக்காரர்கள். பிரெக்டின் தயாரிப்புகளை நிறைய பார்க்கும் வாய்ப்பைப் பெற்றவர்கள் இன்னொரு வகையில் பிரெக்டிற்கு நெருக்கமானவர்கள் என்று கூடச் சொல்லத்தோன்றுகிறது. ஆனாலும் ருத்ரபிரசாத் சென்குப்தாவின் தயாரிப்பு நன்றாக வந்திருந்தது. இந்தியமயப்படுத்தலையும் அவர் சரியாகவே செய்திருந்ததாகப்படுகிறது.

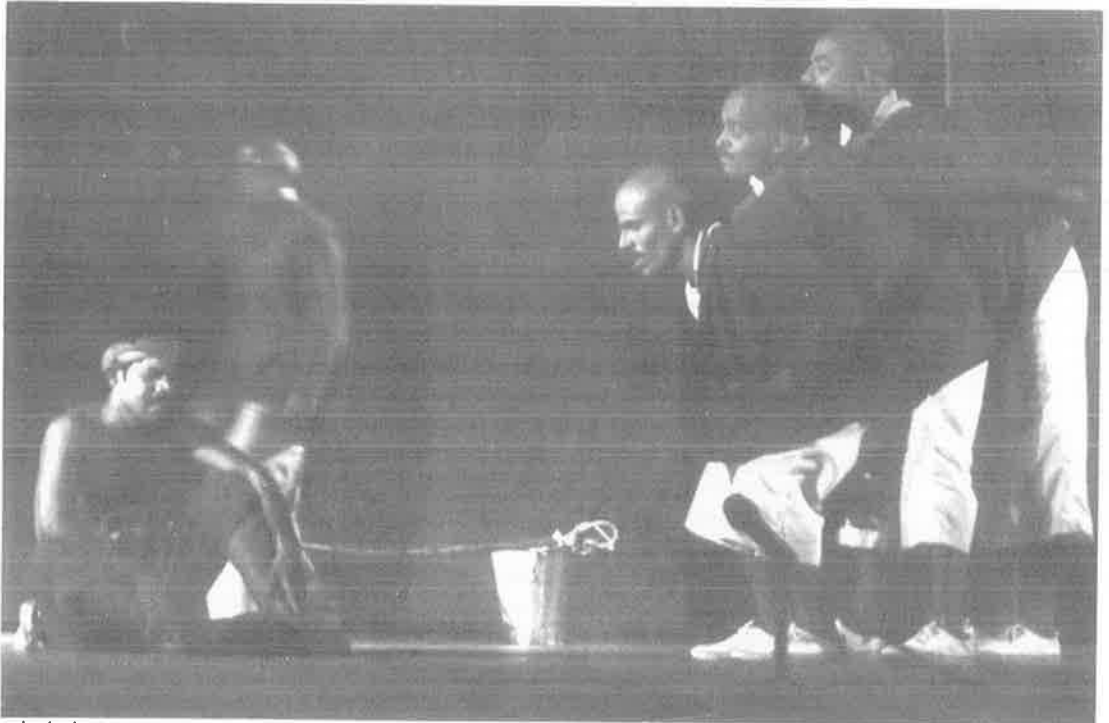
கூத்துப்பட்டறைக்கு நல்லவள் சிறிது வித்தியாசமான நாடகமாக இருந்தாலும் நடிகர்கள் அந்நியப்பட்டுப்போகாமல் நடித்திருந்தனர். தண்ணீர் வியாபாரியாக நடித்த முருகன், உறவினர்கள், ஷெண்டேயாகவும் ஷீய் டாவாகவும் நடித்த கலைராணி ஆகியோரைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்லலாம்.

ஜெர்மனி மொழி தயாரிப்பில் ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்கு ஒரு தாள லயம் கண்டுபிடித்து இசைத்தன்மை கொண்டதாக இருந்தது என்றால் கூத்துப்பட்டறை தயாரிப்பில் பாத்திரங்கள் மேடையில் தோன்றும்போதே சில அசைவுகளை மேற்கொண்டு பாத்திரத் தன்மையைக் காட்ட முயன்றன. ஆனால் அந்த தனித்த அளவுகள் பொருளற்று நின்றன. கவிஸ் நாடகத்தில் சிலநேரம் உறைந்த நிலையில் பாத்திரங்கள் இருக்க இசை தொடர்ந்து பொருளை உணர்த்துவதாக இருந்தது.

தமிழ் நாடகத்தில் கடவுள்கள் மூவரும் மொட்டையடிக்கப்பட்டு ஒன்றுபோல காட்சியளிக்க கவிஸ்தயாரிப்பில் தனித்தனி அடையாளங்களாக காட்டப்பட்டது. நாடக முடிவில் தமிழ் நாடகத்தில் கடவுள்கள் மேலே போவதாகவும் கவிஸ் நாடகத்தில் மேடைக்குப் பின்பு கீழ்நோக்கிப் போவதாகவும் காட்டப்பட்டது.

நால்லவர் நாடகம் மூலம் பிரெக்ட் வைக்கும் மாற்றுப் பார்வையை ஷெண்டே பாத்திரத்தினூடாகவும் ஒரு கட்டத்தில் மாற்றாக வரும் ஷீய் டா பாத்திரத்தினூடாகவும் அறிய முடியும். முடிவைச் சொல்லி பெருமூச்சு விடாதபடி சத்தியங்களை முன்வைத்து சிந்திக்கவைப்பது பிரெக்டின் பாணிதான்.

இந்நாடக விமர்சனத்தை எழுதியுள்ள திரு. சி. அண்ணாமலை அவர்கள், தொடர்ந்து தமிழகப் புத்திரிக்கைகளில் எழுதுபவர். பி.பி.சி. நிறுவனத்தில் பணிபுரிகிறார்.



கூத்துப்பட்டறை

© Photo: Mohan Das V. Vadakara

## கலகக்காரர் தோழர் பெரியார் இ.முத்தையா

இந்து கலாச்சார தேசியம் என்ற பிராமணிய சிந்தனைக்குப் போதை ஏற்றிய சாவர்க்கரின் உருவப்படம் இந்திய பாராளுமன்றக் கட்டிடத்தில் குடியரசுத் தலைவர் அப்துல்கலாம் அவர்களால் அண்மையில் திறந்து வைக்கப்பட்டது. மராட்டிய இந்துத்துவ அரசியலின் குறியீடாக விளங்கும் மன்னன் சிவாஜியும் பாராளுமன்றத்தின் அங்கீகாரத்தைப் பெற்றிருக்கிறான். இப்படி இந்துத்துவ அரசியல் அதிகாரக் குறியீட்டு நிகழ்வுகளின் அடர்த்தி அண்மைக்காலங்களில் கூடியிருக்கிறது. அதே நேரத்தில் இந்துத்துவத்திற்கு எதிரான சக்திகளின் மீது பாய்ச்சல் வேகப்பட்டிருக்கிறது. தேர்தல் வாக்குகளுக்காக அம்பேத்கரோடு இந்துத்துவக் கூட்டங்கள் சமரசம் செய்துகொண்டபோதிலும் அவர் நேசித்த மக்கள் மீது தினவாழ்க்கையில் வெறுப்பை வீசுவதை நிறுத்தவில்லை. மார்க்சியர்கள் இந்துத்துவக் கூட்டங்களின் வேர்க்கொல்லிகளாகச் செயல்படுவதால் அவர்களோடு மூர்க்கமாக மோதி வருகிறார்கள். அண்மைக்காலமாகப் பெரியாயத்தின் மீதான இந்துத்துவக் கூட்டங்களின் ஏளன விமர்சனங்கள் வளமாக வளர்ந்து கொண்டிருப்பதை அவதானிக்க முடிகிறது. கோல்வால்கர், சாவர்க்கர் போன்ற தீவிர இந்துத்தவ சிந்தனையாளர்களின் நடைபாதையில் வந்தவர்கள், அரசியல் அதிகாரத்தைக் கைப்பற்றி அவர்களுடைய சிந்தனைக்கு நடைமுறை வடிவம் கொடுத்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். ஆனால் பெரியாரின் பகுத்தறிவுச் சிந்தனையின் கைப்பிடித்து வந்தவர்கள் அரசியல் அதிகாரத்தில் அமர்ந்தவுடன் பெரியாரின் சமாதியில் மலர் வளையம் வைத்துவிட்டு கோல் வால்க்கரின் சீடர்களுக்கு மலர்க்கொத்து கொடுத்து உறவாடி வருவதாலும் பெரியாருக்குப் பின் திராவிட கழகத்தில் ஓடிய விரிசலாலும் அடித்தள மக்களின் வழிபாட்டு மரபுகள் போர்த்திய பண்பாட்டு வடிவங்களைத் திராவிட இயக்கங்கள் இரக்கமின்றி ஓரங்கட்டியமையாலும், மார்க்சிய இயக்கங்களோடு கைகோர்த்து செல்லவேண்டியதை விட்டுக் கைகலப்பில் ஈடுபட்டமையாலும் தேர்தலில் பங்கு பெறுவதை வெறுத்துத் தீவிரமாகப் பெரியாரின் சிந்தனைகளை மக்களிடம் கொண்டு செல்லும் சில திராவிட இயக்கங்களைத் திராவிடக் கட்சி

இந்நாடகப்பிரதியை  
உருவாக்கியவர்கள்  
மு.இராமசுவாமியும்  
சி.அண்ணாமலையும்  
ஆவர். இந்நாடகத்தை  
வடிவமைப்பு செய்து  
நெறியாள்கை செய்தவர்  
மு.இராமசுவாமி. தஞ்சை  
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக  
நாடகத்துறை  
பேராசிரியர், தலைவர்.  
நிஜநாடக இயக்கம்  
இந்நாடகத்தை  
அரங்கேற்றி வருகிறது.

ஆட்சியாளர்களே ஒடுக்கியதாலும் திராவிட இயக்கங்கள் பலவீனப்பட்டுப் போயின. பெரியாரின் சிந்தனைகள் தொடர்பான நூல் வெளியீடுகள், கருத்தரங்குகள், கலை இலக்கிய ஆக்கங்கள் போன்றவை முகங்காட்டுவதும் கணிசமாகக் குறைந்து வருகிறது. எனவேதான் பெரியாரியம் செல்லாக் காசாகி விட்டது என இந்துத்துவக் கூட்டங்கள் அறிவிப்புச் செய்கின்றன.

இப்படிப்பட்ட சூழலில் நிஜநாடக இயக்கம் பெரியார் பற்றிய நாடகம் ஒன்றினை அரங்கேற்றியுள்ளது. பேராசிரியர் மு.இராமசுவாமி அவர்களின் துணைவியார் பேராசிரியர் செண்பகம் அவர்களின் நினைவாக (14.03.1999 - இலிருந்து) ஆண்டுதோறும் மார்ச்சு 14 ஆம் நாள் நிஜ நாடக இயக்கம் நடத்திவரும் நாடக வரிசையில் இந்த நாடகம் ஐந்தாவதாகும். நிஜ நாடக இயக்கத்தின் வெள்ளிவிழா படைப்பும் கூட. நாடகத்தின் பெயர், 'கலக்காரர் தோழர் பெரியார்'. இந்நாடகத்தை ஆக்கியோர் மு. இராமசுவாமியும் சி. அண்ணாமலையும் ஆவர். வடிவமைப்பு மற்றும் நெறியாள்கை மு. இராமசுவாமி.

நிஜ நாடக இயக்கம் அதனுடைய முதல் நாடக அரங்கேற்றத்தினை மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழக வளாகத்தில் தொடங்கியது. 09.02.1978-இல் பேராசிரியர் முத்துச்சண்முகன் அவர்கள் முன்னிலையில் பண்டிதரும் மாண்டதொரு சிங்கமும் என்ற வீதி நாடகத்திலிருந்து நாடகப் பயணத்தைத் தொடங்கியது. நல்வாழ்வை நோக்கிப் பீடுநடை போடுகிறது நாடு, ஆஸ்தான மூடர்கள், வெத்து வேட்டு, கபாடி மேட்ச், என் பிரியத்திற்குரிய, பிணந்துக்கிகள், நியாயங்கள், துண்டு, அர்த்தநாரீஸ்வரர், இந்தியா டுடே, பாருக்குள்ளே நல்ல நாடு, ஸ்பார்ட்டகஸ் போன்ற வீதி நாடகங்களை நிகழ்த்தி வந்த நிஜ நாடக இயக்கம் 1982இலிருந்து பாதுகாவலன் என்ற நாடகத்தில் தொடங்கி துர்க்கிர அவலம், சாபம்! விமோசனம்?, தங்கக் குடம், ஆபத்திரன், கலிலியோ, சாம்பான், கட்டுண்ட பிரமித்தியஸ் போன்ற மேடை நாடகங்களை நிகழ்த்தி வருகிறது. இந்நாடகங்களுள் பெரும்பாலான பிற மொழிகள், பண்பாட்டுச் சூழல்களிலிருந்து பெறப்பட்டவை. ஆனால் நிஜ நாடகத்தின் வெள்ளி விழா நாடகம் தமிழகச் சமூகம், பண்பாடு, பொருளாதாரம், அரசியல் சூழல்களோடு மிக நெருக்கமான உறவுடையது.

கலக்காரர் தோழர் பெரியார் 14.03.03-இல் மதுரை யாதவர் கல்லூரியில் (ஆண்கள்) இரவு நேரத்தில் மேடை நாடகமாக ஒன்றரை மணி நேரம் நிகழ்த்தப்பட்டது. கல்லூரி மாணவர்கள், சில ஆசிரியர்கள், மதுரை மாநகரில் இப்படிப்பட்ட நாடகங்கள் எங்கு எப்போது நிகழ்த்தப்பட்டாலும் அங்கு முகங்காட்டும் குறிப்பிட்ட நாடக ஆர்வலர்கள், திராவிட கழகத் தோழர்கள், மார்க்சிய இயக்கத் தோழர்கள், தஞ்சை தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியர்கள் என இருநூறுக்கும் மேற்பட்ட பார்வையாளர்கள் எதிர்பார்ப்புடனும் விமர்சன நோக்குடனும் கூடியிருக்க கலக்காரர் தோழர் பெரியார் நாடகம் தொடங்கியது.

முரண்பாடு மிக்க சமூகச் சிந்தனையாளரும் செயல்வீரருமாகிய ஈ.வெ.ரா.பெரியாரின் வாழ்க்கையை நாடகமாக்கும்போது நிதானமும் பொறுப்புணர்வும் தெளிவான தயாரிப்பும் தேவை என்பதை நாடகத்தின் ஓரிரு காட்சிகளைக் கடந்தபோதே புரிந்துகொள்ள முடிந்தது. பெரியாரைப் பாவனை செய்வது இயலாது என்பதோடு அது தேவையுமில்லை என்பதை நாடக இயக்குநர் தெளிவாகப் புரிந்து வைத்திருந்தது நாடக நகர்வில் புலப்பட்டது. வழக்கைத் தலையும் தாடியும் கையில் ஊன்றுகோலும் வட்டவடிவக் கண் கண்ணாடியும் கருப்புச் சட்டையும் கைலியும் பெரியாரின் உருவக் குறியீடுகள் என்றபோதிலும் இவை மட்டுமே பெரியார் இல்லை என்பதும் பகுத்தறிவு, பிராமணிய எதிர்ப்பு, சாதி ஒழிப்பு, பாலின சமத்துவம், பொருளியல் சமத்துவம் ஆகியவை பற்றிய கலகச் சிந்தனைகளின் குறியீட்டு வடிவமே பெரியார் என்பதைப் பார்வையாளர்கள்

ஏற்றுக் கொள்ள வேண்டும் என்பதற்காக நாடகத்தைப் பற்றிய நாடகம் (metadrama) நிகழ்த்தப்பட்டது.

நிஜநாடக இயக்கத்தால் இதுவரை நிகழ்த்தப்பட்ட நாடகங்களுள் பெரும்பாலான பிற மொழி நாடகங்களாக இருந்தது பற்றியும், இப்போதாவது தமிழ் நாடகம் ஒன்றினை நிகழ்த்தவேண்டும் என்பது பற்றியும், நாடகங்களில் நடக்கின்ற நடிகர்களின் தன்முனைப்பு பற்றியும் அவர்கள் தொடர்ந்து நடக்க வராமையே பற்றியுமான வெளிப்படையான சயவிமர்சனமாகவும் தமிழக மக்களின் வாழ்க்கையில் பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்திய பெரியார் பற்றிய நாடகம் நிகழ்த்துவது தொடர்பான விவாதமாகவும் முதல் இரண்டு காட்சிகள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. இக்காட்சிகளில்தான் கருப்புச் சட்டைப் பெரியார் சிவப்புச் சட்டைப் பெரியாராகக் கட்டவிழ்ப்பு செய்யப்படுகிறார். பெரியாராக நடக்கும் மு. இராமசுவாமிநாடகம் முழுவதும் சிவப்புச் சட்டையுடன் தோன்றியது தற்செயலானது அன்று. இது நிதானமாகத் திட்டமிட்டு அமைக்கப்பட்டது என்பதை நாடக அழைப்பிதழிலிருந்தே புரிந்து கொள்ளலாம். அழைப்பிதழில் கலக்காரர் தோழர் ஆகிய சொற்கள் சிவப்பு வண்ணப் பின்புலத்திலும் பெரியார் என்ற சொல் கருப்பு வண்ண பின்புலத்திலும் அச்சிடப்பட்டுள்ளது. அதே போன்று பெரியார் சிவப்புச் சட்டையிலும் மற்ற பாத்திரங்கள் கருப்புச் சட்டையிலும் தோன்றுவதும் கவனத்திற்குரியது. இத்தோற்றம் நாடக நிகழ்வுகள் அனைத்தின் அர்த்த தளங்களையும் கட்டவிழ்ப்பு செய்கிறது. அதாவது பெரியாரிய - மார்க்சிய கலவைச் சிந்தனையின் வெளிப்பாடாக அனைத்து நிகழ்வுகளையும் அர்த்தப்படுத்துவதற்குப் பார்வையாளர்களைத் தூண்டுகிறது.

நாடகத்தைப் பற்றிய நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டது போன்று நாடக நிகழ்வுகளின் ஊடாக நாடகம் சார் திரைப்படமும் நிகழ்த்தப்பட்டமை புதுமையாக இருந்ததே தவிர அவசியமானதாகத் தோன்றவில்லை. பெரியாரைப் பார்த்திராத, அவருடைய குரலைக் கேட்டிராத தலைமுறையினர்க்குத் திரைப் பெரியார் பயன்படலாம். ஆனால் நாடகப் பெரியாரின் நீட்சியாகத் திரைப் பெரியார் தோன்றி நாடக நிகழ்த்துதல் வெளியில் குழப்பத்தை உண்டாக்குகிறார். அதாவது சிவப்புச் சட்டைப் பெரியாரின் நிகழ்காலத் தளத்தில் கடந்த காலப் பெரியார் நுழைவதால் நாடகத்தின் அமைப்பிலும் அர்த்த தளங்களிலும் சீர்மை குலைகிறது. திரைப்பெரியாரை மதிப்புடன் ஒதுக்கிவிட்டுச் சிவப்புச் சட்டைப் பெரியாரின் அடர்த்தியைப் பெருக்கியிருக்கலாம்.

பெரியாரின் சிந்தனைகளிலிருந்தும் செயல்பாடுகளிலிருந்தும் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட சில, காட்சிகளாக வடிவமைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. பெரியாரின் கடவுள் மறுப்புக் கொள்கை பாடம் படித்துக் கொண்டிருக்கும் சிறுமிக்கும் பெரியாருக்கும் இடையில் நடக்கும் உரையாடல் காட்சியின் வாயிலாக மிக எளிமையாக உணர்த்தப்பட்டுள்ளது. அதே போன்று பிராமணர்கள் சடங்குகளைப் பயன்படுத்தி மக்களை ஏமாற்றுகிறார்கள் என்ற கருத்து நதிக்கரையில் பிராமணர் ஒருவர் அமர்ந்து, இறந்து போனவரின் ஆவிக்குப் பிண்டம் தருகின்ற சடங்கினைச் செய்து கொண்டிருக்கும் சூழலில் பெரியாருக்கும் பிராமணர்க்கும் இடையில் நடக்கும் தர்க்க உரையாடல் மூலமாக உணர்த்தப்படுகிறது. பிராமணர் பூமியிலிருந்து மனித ஆவிக்குப் பிண்டத்தினை அனுப்ப இயலுமானால் தான் ஒரு நதியிலிருந்து நீரை வாரி இறைப்பதன் மூலம் அந்நதியை இன்னொரு நதியோடு ஏன் இணைக்க இயலாது? என்ற கேள்வியை எழுப்பிக் கிண்டல் செய்யும் பெரியார் சீக்கியப் பெரியார் குருநானக்கை நினைவுப்படுத்துகிறார். இவற்றோடு சேரன்மாதேவி குருகுலத்தில் சாதி ஏற்றத் தாழ்வு பேணப்பட்டதை எதிர்த்த பெரியாரின் செயல்பாடுகளும் காட்சி வடிவமாக்கப்பட்டுள்ளன.

இந்நாடக விமர்சனத்தை எழுதியுள்ள பேராசிரியர் இ. முத்தையா, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழக நாட்டார் வழக்காற்றியல் துறையின் தலைவர் நிகழ்த்துக் கலைகள், பல்வேறு சடங்குகள் குறித்த ஆய்வுகளைத் தொடர்ந்து செய்து வருகிறார்.

பெரியார் பொதுவுடைமைச் சிந்தனைகளை ஆதரித்ததையும் 1931- ஆம் ஆண்டு குடியரசு பத்திரிகையில் கம்யூனிஸ்டு அறிக்கையைச் சமதர்ம அறிக்கை என்ற தலைப்பில் வெளியிட்டமையையும் நாடக நிகழ்வுகளின் போக்கில் சுட்டிக்காட்டித் தோழர் பெரியார் என்ற அழைப்புமொழி அர்த்தமுடையது என்பது உணர்த்தப்பட்டுள்ளது. பெரியாரின் பல்வேறு சமூக, பண்பாட்டு, அரசியல் சிந்தனைகளையும் ஒரே நாடகத்தில் காட்சி வடிவமாக்குவது இயலாது என்பதை நாடக இயக்குநர் அறிவார். என்றபோதிலும், ஆர்வத்தின் காரணமாக முயற்சி செய்திருக்கிறார். அதன் விளைவு ஒரு காட்சி முழுவதும் புத்தக வாசிப்புச் செயலாக அமைந்து விடுகிறது. நாடகத்தின் இறுதிப்பகுதி ஊடகத்தார் பெரியாரை பேட்டி காணும் காட்சியாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இது பெரியார் இராமசாமியும் நாடக இயக்குநர் இராமசுவாமியும் ஒத்த கருத்துக்களுடன் கைகுலுக்கிக் கொள்ளும் களமாக மாற்றப்பட்டுள்ளது சிறப்பிற்குரியது.

பெரியார் பேசுகின்ற கூட்டமொன்றில் செருப்புகள் வீசப்படுவதாக ஒரு காட்சி. மேடையில் விழுந்த செருப்புகளை எல்லாம் மூட்டை கட்டி விலைக்கு விற்றுவிடுமாறு பெரியார் தன்னுடைய உதவியாளரிடம் சொல்லுகிறார். அதற்கு அந்த உதவியாளர் ஐயா எல்லாத்துலயும் சிக்கனமா இருக்கிற நீங்க பேச்சுல மட்டும் தராளமா இருக்கிறீங்களே ஏன்? என்று கேட்கிறார். நிஜ நாடக இயக்கத்தின் பிறநாடகங்களைப்பார்த்த அனுபவமுள்ள பார்வையாளர்களுக்கும் ஒரு கேள்வி கேட்கத் தோன்றுகிறது. மற்ற நாடகங்களில் உடல்மொழிக்கு முதன்மை அளித்த நீங்கள் பெரியார் நாடகத்தில் உரையாடல் மொழியைத் தாராளப்படுத்தியது ஏன்? கேள்விகள் பதிலுக்காக அல்ல. இக்காலச் சூழலின் கட்டாயத் தேவையான தோழர் பெரியாரின் தொடர்ச்சியான கலகத்துக்காக.



© புகைப்படம்: நிஜநாடக இயக்கம்

## படுகளம் ஓர் அரங்க அனுபவம்

இன்குலாப்

'படுகளம்' காந்தி மண்டபத்தில் நிகழ்வாக்கப்பட்டது. சங்கீத நாடக அகாதெமி புதுதில்லி மும்பையில் 2002 டிசம்பர் 1 முதல் 16 வரை நடத்திய நாட்டிய பார்க்கவா 2002 நாடக விழாவில் டிசம்பர் 7-ஆம் தேதி என்.சி.பி.ஏ. எக்ஸ்பெரிமண்டல் தியேட்டர் அரங்கில் அரங்கேற்றப்பட்டுள்ளது. மகா பாரதத்தின் 18ஆம் யுத்தத்தின் கருதான் கட்டியங்காரன் நான்காவது காட்சியில் வந்து இதைச் சொல்கிறான். ஆனால் கட்டியங்காரனின் வருகைக்கு முன்னதாகவே பாஞ்சாலி துகிலுரியப்படுவதும், அரவானியின் வருகையும் தன்சரிதம் கூறுதலும் நடந்துவிடுகின்றன; புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரானின் தெருக்கூத்துப் பாடல்களாலும், பாரதியின் பாஞ்சாலி சபத வரிகளாலும் கதைக் கருவுக்கான பின்னணி அழுத்தம் பெற்றுவிடுகிறது.

கூத்துவகைப் பாணியலான ஒரு நாடகம் என்று பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறபோது காலம், இடம், பொருள் எல்லாம் மாறுகின்றன. அரவானியின் வருகையும், உரையும், மகாபாரதக் காலத்தை மீறி தெருக்கூத்துக் களத்துக்குள்ளும் நிகழ்ச்சி பற்றிய சிறு விவரணைக்குள்ளும் புகுந்துவிடுகிறது.

"ந.முத்துசாமியைப் பொறுத்தமட்டிலும், படுகளம் என்பது என்றோ ஒரு காலத்தில் எங்கோ நடந்த மகாபாரத யுத்தக் காட்சியன்று. என்னுடைய வாழ்க்கைப் பற்றிய பார்வையும் என் மனத்தில் புதைந்து கிடக்கும் புஞ்சையின் காட்சிகளுக்கும் இடமளித்தாக வேண்டும். நற்றுணையப்பனின் இலுப்பைத் தோப்பு, வடுவத் தெருப் பெண்கள் வெளிக்குப் போவதற்கு உகந்த இடமாக இருந்தது. சமூகத்தில் எவ்விதமெல்லாம் பெண்கள் கொடுமைக்கு ஆளாகிறார்கள். பாஞ்சாலியின் கொடுமையோடு இந்தக் கொடுமையும் சேரும்போது இரண்டு காலகட்டங்களை ஒன்றாக இணைத்து தொடரும் சோகத்தை வெளிப்படுத்தமுடியும்" என்று தமது முன்னுரையில் குறிக்கிறார். நாடகம் இதன் காட்சி வடிவமாகவே விரிகிறது.

'எட்டாம் நாள் யுத்தத்திலேயே செத்துப் போயிட்ட பிறகு மிச்சம் பத்து நாள் யுத்தத்த எப்படி பார்க்கிறது' என்றே கேள்வியோடு அரவான் தனது உரையாடலைத் தொடங்குகிறான். 'அதான் ஆவியாயிருந்து பாக்க வந்தேன்'. தனக்குக் கிராமங்களில் செய்யப்படுகிற சடங்குகளைச் சொல்கிறான். "புஞ்சையிலே படுகளம் மட்டும், ஊர்க்கதை சேத்து நடக்குது எனக்கும் ஒரு பங்கு

ந.முத்துசாமி அவர்களால்  
எழுதி இயக்கப்பட்டது  
படுகளம்.  
கூத்துப்பட்டறை  
அண்மையில்  
இந்நாடகத்தை  
நிகழ்த்தியது.

வேணும்னு கேட்டேன்... மொதல்லே மறுத்துட்டாங்க.

அப்படின்னா மாடுங்களுக்கு கோமாரியா வருவேன். மக்களுக்கு வைசூரியா வருவேன்.

காவேரி தூந்துபூடும் கன்னிவாய்க்கா புல்முளைக்கும்னு சொன்னேன். .. ஆவேசம் வந்து பயந்து ஒத்துக்கிட்டாங்க...

மருத்துவத்திலே முன்னேற்றம் எல்லாம் நல்லதாயிட்டுது சடங்கு பழக்கமாகிப் பலவருஷம் ஆனதாலே அதத்தடுக்க யாருக்கும் விருப்பமில்லே

அரவானைக் கிருஷ்ண பரமாத்வே மோகினியாய் வந்து மணந்து கொண்டார்

சாந்திமுகூர்த்தம் அரவான் சொல்லுகிறான். முந்தானையே புடிச்சே.. என்ன இது.. என்னஇது என்ன இது.. அந்தக் கேள்வி அப்போத்தான் வந்துது. என்னெவிட மூத்தமாமாவே நான் பெண்டாள்வதா. எப்போ.. எப்போ.. நான் மூர்ச்சையாயிட்டேன்.."

அரவானின் சாந்திமுகூர்த்தம் அவ்வளவே நின்று விட்டதாகத்தான் சில ஆய்வாளர்களும் குறிப்பிடுகிறார்கள். யுத்தத்தை ஆவியாக வேணும் இருந்து பார்க்கும் ஆசை ஈடேற்றம் பெறுகிறது. ஆனால் அவனுடைய திருமண ஆசை சாந்தி முகூர்த்தத்தில் மூர்ச்சை யாவதோடு முடிந்துவிடுகிறது. 'படுகளம்' நிகழும் களங்களில் எல்லாம் 'எங்கதெய்ச் சொல்ற சந்தர்ப்பம் தொடர்ந்துகிட்டே இருக்கு'.. என்கிற திருப்தியோடு அரவான் வருகிறான்.

கட்டியங்காரன் வருகைக்கு முன்பு மறைப்பாகப் பிடிக்கப்பட்ட திரைபதறுகிறது. "எழில் துரியன் வாசல் காக்கும் கட்டியங்காரன் வந்து கனகசபை மேவினானே" என்று பாடியதற்கு மறுப்புத் தெரிவிக்கிறது. திரை சொல்கிறது "இது துச்சாதன அலுத்துப் போட்ட பொடவ. திரைபதியோட பொடவ. அதை எடுத்துத்தா புஞ்சையிலே திரை பிடிக்கிறோம்னு ஒனக்கு தெரியுமில்லே?" "இந்த திரைச்சீலை நடுநிலைமை வகிக்காது. நூத்தியொரு பன்னிக்குட்டியே ஸ்லாகிச்சு மேடையிலே கொண்டாந்து பாட்டும் பாடாது". பிறகு இதே திரைச்சீலை பீமனிடமிருந்து தப்ப, துரியோதனன் ஒளிந்து கொள்ளும் 'சால கொள'மாகவும் மாறுகிறது.

பீமனும் துரியோதனனும் போடுகிற சண்டை பதினெட்டாம் நாள் இதிகாசயுத்தமாக அரங்கில் நிகழவில்லை. இந்தக் கூத்துக் கலைஞர்களின் பங்காளிச் சண்டையாக மாறிவிடுகிறது. கூட்டத்தில் ஒருவன் சொல்கிறான். 'விரோதிங்களே வேஷங்கட்ட வேண்டாம்னு சொன்னா. கேக்கமாட்டேங்கறாங்க.'

இப்படி நிகழ்த்தப்படுகிற இதிகாச நிகழ்வுச் சிதைப்பு, அரசியல் தளங்களிலும் உலக அரங்கிலும் நடைபெறும் போர்களை அருவருக்கும்படி நம்புலன்களின் ஏதோ ஒரு தளத்தில் நினைவூட்டுகிறது.

திரைபதியும் பாணுமதியும் வேஷம் கட்டிக் கொண்டிருக்கும் அந்தக் கீத்தோடமறைப்பை விலக்கிக் கொண்டு பார்க்கும் ஆடவர்கள் 'இலுப்பைக் காட்டில் வெளிக்குப் போகும் வருவத் தெருப் பெண்களின் அவஸ்தையைக் கொண்டுவருகிறார்... ஆண்பார்வையின் வக்கிரம் 'இது இப்படி' என்ற விளக்கமில்லாமல் உணர்த்தப்படுகிறது. உற்றுப் பார்ப்பவர்கள், தங்கள் வரிசையில் பீஷ்மரையும் சேர்த்துக் கொள்கிறார்கள். அங்குதான் பீஷ்மருக்கும் வேஷம் கட்டப்படுகிறது. அவர்கள் பேசிக் கொள்கிறார்கள்.

"துரியோதனனுக்குப் பாட்டானே. துச்சாதனனுக்குப் பாட்டானே".

"உரிய உரிய எப்போ முடியும்னு ஜொள்ளு விட்டுக்கிட்டு பாத்துக் கிட்டிருந்த பாட்ட"

"ஓகோ... தடுக்காம இருந்ததுக்கு அதுதான் காரணமா?"

பீமனிடமிருந்து தப்பிய துரியோதனன் பிணங்களுக்குள் பிணமாக ஒளிந்து கொள்கிறான். (அவை பிணங்கள் அல்ல. பிணங்கள் போலப்படுத்துக்கிடக்கிற போர் வீரர்கள்) ஆனால் நம்முடைய அரசியல் வாதியைப் போல துரியோதனனும்



வாக்குறுதியளிக்கிறான். சஞ்சீவி மந்திரத்தைச் சொல்லி அவர்களை உயிர்ப்பிப்பதாக. ஆனால் பிணமாகாத போர் வீரர்கள் அதை ஒரு பொருட்டாய் மதிக்காது துரியோதனனுக்குத் தங்கள் குவியல்களுக்கு இடையில் அடைக்கலம் தருகிறார்கள். பீமன் தேடி வருகிறான். பிணங்களாகப் படுத்திருப்பவன் ஒவ்வொருவனும் துரியோதனன் போலவே பீமனுக்குத் தோன்றுகிறது.

"ராசா நீங்க எப்பவும் துரியோதனைப் போல சிந்திச்சிக்கிட்டிருக்கீங்க. எங்க தனி அடையாளங்களே நாங்க எப்பவோ இழந்துட்டோம். துரியோதனைப்பத்தி சிந்திச்ச சிந்திச்ச துரியோதனைப் போலவே ஆயிட்டோம்".

கூத்துகளில் துரியோதனன் சிலை ஒரு சடங்காக இடம்பெறும் (என்று சொல்லப்படுகிறது)இங்கு ஒரு துரியோதனன் சிலை ஒரு பாத்திரமாகவருகிறது. மகாபாரதக் கூத்தில் இடம்பெறும் சடங்குகள் பலவும் நாடகத்தில் காட்சிகளாக நிகழ்ந்து விடுகின்றன. தெருக்கூத்து நவீனமாகும் பாணி என்று இதைச் சுட்டலாமா?

கூத்துப்பாணியிலும் நவீனத்திலும் ந.முத்துசாமி வரித்துக் கொண்ட அனுபவங்கள் படுகளமாக வெளிப்பட்டு இருக்கின்றன. இன்றின் பாண்டவர்களையும் கௌரவர்களையும் திரௌபதிகளையும் மகாபாரத அரங்கில் கடந்த கால நிகழ்வுக்குள் நுழையச் செய்கிற முயற்சியாகவும், அந்தப்பாத்திரங்கள் இந்த அரங்கில், இன்றுள், நுழைந்து கலந்து விடுபவர்களாகவும் காணச் செய்கிற ஓர் அனுபவத்தை வழங்க முற்படுகிறது. துரியோதனன் சிலைக்கும் நுழைந்த துரியோதனனாய் நடித்தவன் உண்மையிலே இறந்து விட காவல்துறையினர் பீமனைக் கைது செய்தவதோடு நாடகம் முடிகிறது.

காந்திமண்டப அரங்கும் விரிவானதுதான். ஆயினும் அரங்கைப் புடைத்துக் கொண்டும் உடைத்துக் கொண்டும் காட்சிகள் வழிவதையும் காணமுடிந்தது. கிராமப்புறங்களில் அறுப்பெடுத்த வயல்களே அரங்கமாவது போல.

கூத்துப்பட்டறையின் நடிப்பு முயற்சிகள் மட்டுமின்றி பின்புலத்தில் நிகழ்ந்த அரங்க உருவாக்க முயற்சிகளும் இந்நாடகத்துக்கு வலுவூட்டுகின்றன. முத்துசாமியின் நாடக முயற்சிகளின் தொடர்ச்சியில் இது ஒரு வேறுபட்ட அனுபவத்தை வழங்குகிறது.

இந்நாடகத்துக்கு விமர்சனம் எழுதி இருப்பவர் கட்டியம் வள அறிஞர் குழுவைச் சார்ந்த கவிஞர் இன்குலாப். ஓளவை, மணிமேகலை, குறிஞ்சிப்பாட்டு ஆகிய நாடகப் பிரதிகளை இன்குலாப் எழுதியுள்ளார்.



© Photo: Mohan Das V.Vadakar

# ஆர்கொலோ சதுரர்

விமலா வேல்தாஸ்

'அன்னை இட்ட தீ', 'அக்கினிப் பெருமூச்சு' எனப் பேரினவாத ஒடுக்குமுறையின் அனர்த்தங்களையும் அழிவுகளையும் விளைவுகளையும் உயிரும் உணர்வுமாய் வழங்கிய கைலாசபதி கலையரங்கில்தான் 'ஆர்கொலோசதுரர்' என்ற நடன நாடகமும் அரங்கேறியது. சற்று வித்தியாசமான முறையில் அளிக்கை செய்யப்பட்ட இந்நடன நாடகத்தின் உள்ளடக்கமோ பழங்கதைதான். அது வடிவமைக்கப்பட்ட முறையில் எம்மைப் பற்றி நாமே சிந்திப்பதற்கு வழி சமைத்தது.

மகாபாரதப்போர் 12ஆம் நாள் போர் முடிவில் நாடகம் ஆரம்பமாகிறது. போர் முகத்தில் இழப்புகளுக்கும் அழிவுகளுக்கும் மத்தியில் தம் உறவினரைத் தேடும் அவலம், துயரம்... அனைத்தும் கலந்த ஒலிகளும் ஓசைகளும் அசைவுகளும் நெஞ்சை உறைய வைக்கின்றன.

'ஆராயும் நீர்பாரும் ஆராரோ தேடும்' - பாடல் இசை மழையாய்க் காதுகளை நிரப்ப, மாண்டவரை இனம் பிரிக்கும் காட்சி கண்களை நிறைக்க மனமோ மேடையில் நிலைகுத்தி நிற்கிறது. 20 வருடங்களாக யுத்தத்தின் சகல பரிமாணங்களையும் கண்டு கேட்டு உய்த்து உணர்ந்து அநுபவித்துக் கொண்டிருப்பவர்கள் தாம் நாம். ஆனாலும் யுத்த களத்தை - மகாபாரதப் போரின் 13ஆம் நாளைத் தெரிவு செய்து நமது சமகால நிலைமைகள் - தமிழ் மக்களின் பண்பாட்டுப் பாரம்பரியங்கள் - தலைமுறைக் கையளிப்புகள் - இளம் தலைமுறையினரை வழிநடத்துதல் மூத்தோரை மதித்தல், எதிரியாக இருந்தாலும் கூட போர் வரன்முறைகள், மானத் தமிழ் மறவனின் குடும்ப, சமூக பண்பாட்டு உயர் விழுமியங்கள் முதலிய பல விடயங்களைக் காட்டி நின்றது நாடகம்.

சமார் இரண்டு மணிநேரங்கள் கறுப்புத் திரையிட்டு ஒலி, ஒளி, ஆடல், பாடல், அசைவுகள் மூலம் பார்வையாளரைக் கட்டி நிறுத்தி, பாரதப்போரை பார்த்துக்கொண்டிருக்கிறோம் என்ற நிலையிலிருந்து விலகி நாம் நமது சமகால சமாதான நிலைமைகளின் தன்மையை, பின்னணியைச் சீர்தூக்கிப் பார்த்து, இது சமாதான காலமல்ல, போரின் சாயங்காலமே என்பதைப் புரியவைத்த வகையில்

குழந்தை மா. சண்முக  
லிங்கத்தின்  
எழுத்துருவாக்கத்தில்  
உருப்பெற்றது  
இந்நாடகம். கவிஞர்  
முருகையன் பாடல்களை  
எழுதியுள்ளார்.  
ரோபேட்டின் இசை  
அமைத்துள்ளார்.  
இந்நாடகத்தை  
நெறியாளுகை செய்தவர்  
சாந்தினிசிவநேசன்

இந் நடன நாடகம் வெற்றியீட்டியுள்ளது எனலாம்.

பார்வையாளன் செயல்முனைப்பான வகையில் பங்கு பற்றி, நாடகத்தின் உள்ளீட்டினைப் பற்ற வைத்துக் கொள்வதற்கு இது ஒருகலைக் கூட்டாக இடம் பெற்றமையே காரணமாகும். குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம், இ.முருகையன், சிவயோகன், சாந்தினி, ரொபேட் இன்னும் ஒலி, ஒளியமைப்பாளர், நடிகர்கள் அனைவரதும் அர்ப்பணிப்பு மிக்க ஈடுபாடும் கடும முயற்சியும் ஆழமான பயிற்சியும் இதனைச் சிறப்பாக வெளிக்கொண்டு வந்தது என்பதில் யாருக்கும் மறுப்பு இருக்கமுடியாது...

ஆடல் தெரிந்த மட்டத்திலேயே இந்நாடகத்திற்குரிய பாத்திரத் தேர்வு இடம்பெற்றபோதும் வீமன், அபிமன்யு, திரௌபதி, அருச்சுனன், துரியோதனன் எனப் பாத்திரங்களின் புறத்தோற்றத்திலும் கவனஞ் செலுத்தியதுடன் அவர்களுக்கேற்ற வேட உடை, ஒப்பனை என்பனவும் குறிப்பிடத்தக்கதாகவே அமைந்திருந்தது.

ஒரு போர்முகக் காட்சியைத் தொடர்ந்து பார்த்துக் கொண்டிருப்பது என்பது சலிப்புத் தட்டும் விடயமாகும். 12ஆம் நாள் போர் இறுதியில் பிணங்களைத் தேடிய உறவுகளின் அவலங்கள் நெஞ்சை உறைய வைக்க, 13ஆம் நாள் போர் தொடங்குகிறது. பின்னணி வாத்தியக் கருவிகளும் இசையும் பாடலும் உணர்வுகளை ஒன்று சேர்ப்பதும் இறுகிய மனங்களைச் சீர்செய்வதுமாக ஆற்றுகையின்போதே உளச்சிகிச்சை (Psycho Treatment) இடம்பெறுவது உளமருத்துவர் சிவயோகனை நினைவு கூரவைக்கிறது.

போர்க் காட்சியின் இடையேவரும் தாத்தா, மகள், பேரப்பிள்ளைகளின் உரையாடல்கள் போர் நிலைமைகளை விளக்கும் அதே நேரம் எமது சமகால போராட்ட நிலைமைகளை ஒப்பீடு செய்து மனத்தில் பதிய வைக்கும் உத்திக்குக் குழந்தையே சாட்சி. 'இங்கென்ன நடக்கிறது?' - பேரனின் கேள்வியுடன் பார்வையாளர் நாடகத்துடன் இணையத் தொடங்குகிறார்கள். மாண்டவரை இனம் பிரித்தெடுக்கிறார் - தாயாரின் பதிலும் 'யார் இவர்?' - 'ஒன்றை விட்ட சோதரர்கள்' - 'எந்த ஒன்றை விட்டார்?' - 'புரிந்துணர்வை'. விடிந்ததும் போரிடுவர், பொழுதுபட பிணம் பொறுக்குவர் - பாட்டனின் பதில்கள் நமது சிந்தனைத் தளத்தைச் செப்பனிகின்றன; அரச தரப்பின் நயவஞ்சகச் செயல்களை எண்ண வைக்கின்றன.

'போரைப் போரால் வெல்லலாம் என்கிறார்களே தாத்தா'

'சிரித்தும் பகை வளர்க்கலாம்'

'தம்மை வெல்லத் தெரியாத தறுதலைகள்'

'அன்பினால் வெல்ல அறியாத அநாதைகள்' தாத்தாவின் அநுபவமும் ஆழ்ந்த அறிதிறனும் அதனை அடுத்த தலைமுறைக்குப் புகட்டும் முறைமையும் நமது பாண்பாட்டின் அடித்தளத்தில் கைவைக்கின்றன.

போர்க்காலத்தில் நமது இளைஞர்களின் வீரத்துடிப்பையும் உணர்வையும் பங்குபற்றும் மனோபாவத்தையும்

'க்சீச்!.. என்ன இது தாத்தா?'

'துச்சாதனை வெல்லக் கிடைத்த வாய்ப்பினை விட்டானே'

-என்று பேரனின் வாயால் தெரிவிக்கும் அதே நேரம் இந்நிலைமை எம்மவருக்கு மிகவும் ஆபத்தையே விளைவிக்கும் என்பதைத் தாத்தாவின்,

'உனக்கும் கொலையும் மரணமும் சுவைக்கத் தொடங்கிவிட்டது' -என்று கூற்று எதிர்கால சந்ததியினரைப் போருக்கழைக்கும் நிர்பந்தத்தை எடுத்துக் காட்டியது.

போர் உக்கிரமடைகிற போதெல்லாம் நமது உணர்வுகள் கனக்கின்றன. தொடர்ந்து பார்க்க முடியாது என்ற சூழ்நிலைகளில் எல்லாம் பரதக்கலையும் சங்கீதக் குரலும் வந்து தடவிக் கொடுக்கின்றன. போர்முகத்திலேயே நினைவுக் காட்சிகளைக் கண்முன்னே கொண்டுவரும் உத்தியும் அதனை ஒளிப்பொட்டினூடாக நமது கவனத்தில் இருந்ததுவும் போரை மறந்து நமது பார்வைப் புலத்தை அகட்டவும் உணர்வுகளைச் சமன் செய்யவும் நாடகத்தின் இலக்கை நோக்கி நகர்த்தவும் உதவிய நெறியாளரைப் பாராட்டவே வேண்டும்.

அபிமன்யு தன் பக்க நியாயத்தையும் நிலைப்பாட்டையும் இளைஞனான தான் போருக்குப் போக வேண்டிய நிர்ப்பந்தத்தையும் உணர்ந்து புறப்படுகின்ற போது இச் 'சிறு முளை இவனுமா?' 'இன்னும் எவனெவனோ?' என்று நமது நிலையை எண்ணி நாமும் பெருமூச்சு விடவே செய்கிறோம். இந்த இடத்தில் நாடகம் உச்சத்தை நோக்கிச் செல்கிறது.

அலங்கரித்தல், இஷ்ட தெய்வத்தை வணங்குதல், விடைபெறுதல், பெரியோரை மதித்தல், போர் வரன்முறைகளைப்பேணுதல் முதலிய அனைத்தும் ஆடல் அசைவுகள், முகபாவங்கள் பின்னனிக்குரல் மூலமும் நடத்திக் காட்டும்போது அழகியலின் தேவையும் புரிகிறது; நாம் எமது பண்பாட்டை விட்டு விலகிச் சென்று கொண்டிருக்கிறோம் என்ற எச்சரிக்கையும் கிடைக்கிறது.

அபிமன்யு தேரேறிப் புறப்படுவதும் பத்மவியூகம் அமைக்கப்படுவதும் யுத்த பேரிகை முழுங்குவதும் எனக் களத்தில் பரதக்கலை பக்குவமாக நடத்திக் காட்டப்படும் பொழுது சாந்தினியின் அசாதாரண திறமையை மெச்சாமல் இருக்க முடியவில்லை.

'புதும வியூகம் அமைக்கிறார்.

பெரிய துரோணர் வளைக்கின்றார்'

என்ற முருகையனின் கவிதையின் சந்தமும் இசையும் நடனமும் இணைந்து போர் ஏற்பாடுகள் நடைபெறும்போது உக்கிரமான போர் ஒன்றைப் பக்குவமாகப் பார்க்க நாமும் தயாராகின்றோம்.

தாளக்கட்டைத் தனது குரலுக்குள் இறுக்கிப் பிடித்துக் கருத்துப் புலப்படக் கூடியதாக இனிய இசையையும் வழங்கிய அதே வேளை மேடையையும் தனது கட்டுப்பாட்டுக்குள் வைத்திருந்த ரொபேட்டுக்கு எமது நன்றிகள்.

அபிமன்யு வியூகம் உடைத்து உட்புகுந்த நிலையில், கொன்றைமாலையைப் போட்டு வீமனையும் அபிமன்யுவையும் பிரித்து வெற்றிகொள்ளத் துரியோதனாதியோர் திட்டமிடுகிறபோது, சதிசெய்து நம்மவர் பலரை இரைகொண்ட அரசின்மீது ஆவேசம் இயல்பாகவே பற்றிக் கொள்கிறது. ஆத்திரம் நெஞ்சில் முட்டுகிறபோது அட்டா மாலை இது யார் மாலை... என்கிற பாடல் இசையுடன் கலந்து இனிதாய்க் காதுகளை நிறைக்க, நாம் பார்ப்பது பாரதப்போர் என்ற நினைவுடன் பாத்திரங்களின் உணர்வுகளுடன் மீளவும் ஒன்றிப்போக வைப்பதும் இந்நாடகம் தனது கலை விதிகளையும் கலை சார்ந்த தொழில் நுட்பங்களையும் மீறவில்லை என்பதையே புலப்படுத்தியது. அபிமன்யுவின் ஆடலும் நடிப்பும் முகபாவமும் பரதக்கலையின் அடுத்த சந்ததியின் உருவாக்கத்தையும் ஒருங்கே காட்டி நின்றது.

இலக்கணகுமாரனின் இழப்பு எமது மனத்தில் திருப்தியை ஏற்படுத்துகின்றபோது அவனது தாயின் ஓலம் எதிர்த்தரப்பு இழப்புகளும் அவலத்துக்கு உரியவையே என்ற மறுபக்கப் பார்வையையும் உடைய நாடகாசிரியரின் மனதாபிமானத்தையும் உணர்த்தியது.

'யுத்த மிஞ்சும் அடுத்த சந்ததியினருக்கு  
வீரம் விளைக்க வெஞ்சினம் வளர்க்க'

தாத்தாவின் குரல் பொட்டிட்டாற்போல் குத்திட்டு நிற்கும் அச்சொட்டான  
வார்த்தைகள்.

அபிமன்யுவின் மரணத்துடன் நாடகம் உச்சத்தைத் தொடுகின்றது. 'இதை  
நான் மதியேன். எதுதான் வரினும் கடவேனே?' என்று வஞ்சக வலையில் சிக்கி  
இறக்கும்போது யுத்த தருமத்தை மீறிய நடைமுறைகள் இவ்விடத்தில்  
கேள்விக்குள்ளாக்கப்படுவது நமது மனதுக்கு ஆறுதலளிக்கிறது. எமது இன்றைய  
நிலையை எண்ணி.

'யுத்தங்கள் நடப்பதில்லை; நடத்துவிக்கப்படுகின்றன என்கிறீர்களா தாத்தா'  
'நீ புத்திசாலி புரிந்துகொள்வாய்'

பார்வையாளரை நோக்கிக் கூறுவதுபேல் உள்ள சாதுரியம் அற்புதம்.  
மேலும் திருவாசக அடிகளை நாடகத்தின் தலைப்பாக இட்டமையும் அமைதியான  
சூழலில் வாழ்விரும்பும் தமிழ் மக்களின் ஆதம் அபிலாசைக்குக் கட்டியம் கூறி  
நிற்கும் சொற்றொடர் எனலாம்.

அரங்கில் எந்தவித அலங்காரமோ விளக்கமோ இன்றி ஒரே ஒரு சக்கரம்  
காணப்பட்டது. முடிவில்லா வாழ்க்கை வட்டத்தின் முற்றுப் பெறாத போரின்  
குறியீடோ என்று எண்ணத் தோன்றியது.

மேலும் அரங்கினுள் நுழையும்போது வழங்கப்பட்ட பிரகரம் ஒன்று  
நாடகத்தைப் பற்றிய புரிதலுக்கும் பங்குபற்றுவோர் பற்றிய விபரத்தையும்  
தந்ததுடன், அதனது சமர்ப்பணமும் சமாதான சக வாழ்வையே முன்வைத்தது.

வாரும் பாரும் காணும்

பாரும் காணும் தேடும்

பார்வையாளருக்கு அழைப்பு விடுப்பதுபோல் அப்பிரகரத்தில் காணப்பட்ட  
பாடல் அடிகள் பல சந்தர்ப்பங்களில் இசையுடன் கலந்து காட்சிப்படும்போது  
பல்வேறு அர்த்தப் பரிமாணங்களுடன் பார்வையாளரை நிலைகுலைய  
வைத்தது... எளிமையும் கருத்தாழமும் நகைச்சுவையும் கவித்துவமும் நிறைந்த  
முருகையனின் கவிதைகள் நாடகத்துக்கு மேலும் ஒரு பொலிவைக் கொடுத்து  
பார்வையாளரை நயக்கவும் வியக்கவும் வைத்ததுடன் சிந்தித்துச் செயற்படவும்  
உதவியது. இது முருகையன் போன்ற மூத்தகவிஞர்களுக்கே இயல்பாகக் கைவரக்  
கூடிய ஒன்று.

'பாண்டவர் விந்தனு ஒன்றிருக்கும் வரை பழிக்குப்பழி தொடருமடா  
மகனே' என்கிறபோது இன்றைய அமைதி நிலை நிரந்தரமான தொன்றல்ல; என்று  
சூசகமாக எச்சரிக்கையும் செய்கிறது. போரின் இழப்புகளும் அழிவுகளும்  
வேதனையை ஏற்படுத்துகின்ற சமயங்களில் எல்லாம் கிருஷ்ணனது வருகையும்  
சம்பவாமியுக்கே யுக்கே உரைக்கப்படும் போது அது பல்வேறுதளங்களில் சிந்திக்க  
வைத்ததையும் குறிப்பிட வேண்டும்.

நாடகத்தின் முடிவில் எடுக்கப்படும் சபதங்களும் தீர்மானங்களும் எமது  
எதிர்கால அரசியல சூழலைப் புரிய வைக்கின்றன.

இது சமாதான காலம், மிகமிக அவதானமாகச் செயற்படவேண்டிய காலம்  
என்கிற உண்மை உறைக்கிறபோது இதுவரை பார்த்ததும் கேட்டதுமான  
பாரதப்போர் மனதிலிருந்து மெல்ல நழுவுகிறது.

ஆரம்பத்தில் வந்த காட்சி முடிவிலும் வந்து 'அவர் உடலோ இவர் உடலோ  
எவர் உடலோ கூறும்'. பாடலுடன் பல்லியம் இசைக்கிறபோது மனம் அதிர்ந்த

நிலையில் முன்னைய புலன் உணர்வு உறைநிலையிலிருந்து உருகி சிந்தனையில்,

இனிவரப் போகும் வேள்வி அமர்க்கள வேள்வி ஆகும்.

தேறியும் தெளிந்தும் தீர்வுகள் தெரிந்தும்

ஆறியும் குளிர்ந்தும் அமைதியில் இசைந்தும்

இலட்சியம் நோக்கிய பயணம்

இதுதான் அன்புக் கடமையின் நியமம்

நாடகத்தின் சாரத்தை உணர்ந்த நிலையில், 'எது நடக்க இருக்கிறதோ அதுவும் நன்றாகவே நடக்கும்' என்ற ஆத்ம பலத்துடன் சிந்தனை கனக்க எழுகிறோம். சபை மிகமிக அமைதியா மெல்ல கலைகிறது.

பார்வையாளருக்கு எந்தவித இடையூறோ அநுபவமோ இன்றி, நாடகத்துடன் ஒன்றவைக்கக் கூடிய ஆகக் குறைந்த தகவல்களை மட்டுமே வழங்கி குறித்த நேரத்தில் நாடகம் ஆரம்பித்ததையும் நிகழ்ச்சி ஒருங்கமைப்பாளர்கள் பின்பற்ற வேண்டிய முக்கிய விடயமாகும்.

ஆக மொத்தத்தில் இவ்வாற்றுகையானது, அனைத்துக் கலையம்சங்களும் ஆரோகணித்த நிலையில் ஈழத்து நாடக வரலாற்றில் அடுத்த பயணத்துக்கான ஆரம்பமாக விளங்குகிறது எனலாம்.

விமலா வேல்தாஸ்  
அவர்கள் எழுதியுள்ள  
விமர்சனம் (தாயகம்)  
(மார்ச் 2003)  
இதழிலிருந்து  
நன்றியோடு  
மறுவெளியீடு  
செய்யப்படுகிறது.



ஃ புகைப்படம்: 'தாயகம்'

# நூல் அறிமுகம் / விமர்சனம்

சா த்த னூ ல்  
அருளிச்செய்த  
கூ த்த நூ ல்

எனது பரவாரதி  
ச. து. க. யோகியார் அவர்கள்  
மிசகக் குறிப்புகளும்  
பெரிபுகளும்  
உடையது

பதிப்பகம் :  
மகா வித்தவாய்  
கொழும்புக் காலேஜம்  
மே. வீ. வேணுகோபாலப் பிள்ளையவர்கள்

தமிழ்நாட்டுச் சங்கீத நாடக சங்கம்,  
மத்திய சங்கீத நாடக அகாடமி,  
உதவிப்புக் கொள்கிறோம் :  
திருமதி. ச. து. க. யோகியார்

## கூத்த நூல்

கவிஞர் ச.து.சு. யோகியார்

தமிழில் கலைகள் தொடர்பான வரையறை நூல்கள் மிகக் குறைவாகவே கிடைக்கின்றன. வளமான மொழி சார் இலக்கண நூல்கள் மிகுதியாக எழுதப்பட்டிருக்கும் தமிழ்ச் சூழலில், கலைகளுக்கான இலக்கண நூல்கள் எழுதாமல் இருப்பதற்கான வாய்ப்புகள் மிகக்குறைவு. எழுதப்பட்ட நூல்கள் மறைந்துபோனமை குறித்த தகவல்கள் ஏராளமாகக் கிடைக்கின்றன. பன்மொழிப் பண்பாட்டுத் தாக்கம், பல்வேறு அரசர்களின் ஆட்சி, இலக்கியங்களின் மீது கொண்டிருந்த ஈடுபாடு அளவிற்குக் கலைகளில் ஈடுபாடு அற்ற தன்மை, மொழிகள் இலக்கண நூல்களைப் பயன்படுத்தியது போன்று, கலைசார் இலக்கண நூல்களைப் பயன்படுத்தாமை போன்ற பல காரணங்களால் தமிழில் கலைசார் இலக்கண நூல்கள் மறைந்துவிட்டன. அவ்விதம் மறைந்து போன நூல்களில், மீண்டும் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட நூல் கூத்த நூல் என்று கருதப்படுகிறது.

மூன்று தலைமுறை தொடர்ந்து எழுத்தறிவு பெற்ற குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர் கவிஞர் ச.து.சு.யோகியார் (1904-1963) இவர் பல ஓலைச் சுவடிகளைப் பாதுகாத்து வந்துள்ளார். அவ்வகைச் சுவடிகளில் ஒன்றே கூத்தநூல். இந்நூலை 1950களில் இவர் பதிப்பித்துள்ளார். மத்திய சங்கீத நாடக அகாடமி மற்றும் தமிழக சங்கீத நாடக சங்கம் ஆகியவற்றின் உதவியோடு இந்நூலின் முதலிரு பகுதிகள் 1968இல் வெளியிடப்பட்டது. யோகியார் மறைந்து ஐந்து ஆண்டுகள் கழித்தே வெளிவந்தது. இந்நூலை மகாவித்துவான் மே.வீ. வேணுகோபாலப் பிள்ளை அவர்கள் பதிப்பித்துள்ளார்கள்.

கூத்தநூல், சுவை நூல், தொகை நூல், வரிநூல், கலை நூல், கரண நூல், தாள நூல், இசை நூல், அவை நூல், கண் நூல் என்னும் ஒன்பது பிரிவுகளைக் கொண்டுள்ளது. இதில் சுவை நூல், தொகை நூல் இரண்டு பகுதிகளுக்கு மட்டுமே யோகியார், விளக்கக் குறிப்புகள், சூத்திரப் பொழிப்பு ஆகியவற்றை எழுதியுள்ளார். பிறபகுதிகளுக்கு எழுதுவதற்கு முன்னரே மறைந்துவிட்டார். மகாவித்துவான் மே.வீ.வேணுகோபாலப்பிள்ளை, பதிப்பிக்கும் போது அவரது கையெழுத்து பிரதி மட்டுமே கிடைத்துள்ளது. மூலச்சுவடி கிடைக்காமல் போனதும் இங்கு கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும்.

சா த்த னூ ல்  
அருளிச்செய்த  
கூ த்த நூ ல்

எனது பரவாரதி  
ச. து. க. யோகியார் அவர்கள்  
மிசகக் குறிப்புகளும்  
பெரிபுகளும்  
உடையது

பதிப்பகம் :  
மகா வித்தவாய்  
கொழும்புக் காலேஜம்  
மே. வீ. வேணுகோபாலப் பிள்ளையவர்கள்

தமிழ்நாட்டுச் சங்கீத நாடக சங்கம்,  
மத்திய சங்கீத நாடக அகாடமி,  
உதவிப்புக் கொள்கிறோம் :  
திருமதி. ச. து. க. யோகியார்

பாயிரம் மற்றும்  
அதற்கான பொழிப்புரை  
ஆகியவற்றில்  
காணப்படும் செய்திகள்,  
சிலப்பதிகார  
உரைப்பாயிரத்தில்  
பேசப்படும்  
செய்திகளோடு ஒப்புமை  
மிக்கதாக உள்ளன.  
அடியார்க்கு நல்லார் தமது  
உரையிலும் இந்நூல்கள்  
பற்றிச் செய்திகளை  
விரிவாகப் பேசுகிறார்.

அன்னிபெசன்ட் இயக்கத்தில் ஈடுபாடு கொண்டவரும், திருக்குரான் நூலைப் படித்து விளக்கம் கூறியவருமான எஸ்.துரைசாமி அய்யரின் மகன் யோகியார். தமது 14 வயதில் தந்தையை இழந்தார். பின்னர் தமது சிறிய தந்தையார் வெங்கடேசஅய்யர் பராமரிப்பில் படித்து வந்தார். 1925இல் தாம் பார்த்துக் கொண்டிருந்த அரசாங்க எழுத்தர் வேலையை, காந்தியாரின் அறைகூவலை ஏற்றுவிடுத்தார். காங்கிரஸ் இயக்கத்தில் முழுநேரப் பணியாளராகச் செயல்பட்டார். வைக்கம் போராட்டத்தில் கலந்து கொண்டார். ஈரோட்டில், தடையை மீறி ஊர்வலம் நடத்தியதால் எட்டு மாதம் சிறைத் தண்டனை பெற்றார். கவிதையில் மிகுந்த ஈடுபாடு உடையவர் யோகியார். தேசபக்த கீதம் (1924), தமிழ்க்குமரி (1942) ஆகிய கவிதை நூல்களை வெளியிட்டுள்ளார். மொழி பெயர்ப்புத் துறையில் ஈடுபாடு மிக்கவர். நாடகத்துறையில் ஈடுபாடு மிக்கவர். சுமார் முப்பது நாடகப்பிரதிகளை எழுதியதாகக் கூறப்படுகிறது. இவரது படைப்புகள் அச்சில் வராமல் போய்விட்டன. பத்துறைப் புலமையும் ஈடுபாடும் மிக்க யோகியார், கூத்த நூல் பதிப்பித்தமை வியப்பளிக்கும் நிகழ்வன்று; ஆனால் முழுமைபெறாமல் போய்விட்டது துரதிஷ்டமே. கூத்தநூல் தொடர்பான தகவல்களைக் கீழ்க்கண்டவாறு நாம் தொகுத்துக் கொள்ள முடியும்.

- கூத்த நூல் பாயிரத்தின் இரண்டாவது நூற்பா பின்வருமாறு;  
அகத்தியன் இயற்றிய அகத்திய முதல்நூல்  
சிகிண்டி இயற்றிய தேன்இசை சார்பு  
பேரிசை நாரை குருகு கூத்து  
சயந்தம் குணநூல் முறுவல் சயிற்றியம்  
தண்டுவம் நந்தியம் பண்ணிசை தக்கம்  
தாளம் தண்ணுமை ஆடல்மு வேத்தும்  
வழி நூல் அவற்றின் வழிவகை வகுத்துக்  
கூத்தின் விளக்கம் கூறுவன் யானே...

இந்நூற்பா 16 சபைசார் இலக்கண நூல்களைக் கூறுகின்றது.

பாயிரநூற்பாக்களுக்கு 'குத்திரப்பொழிப்பு' எழுதிய யோகியார் பின்கண்டவாறு கூறுகிறார்.

"....அகத்திய முனிவன் இயற்றிய அகத்தியமே கூத்தியவின் முதல் நூல்; (அகத்தியனது சீடன்) சிகிண்டி முனிவன் இயற்றி தேனிசை (இசை நுணுக்கம்) அகத்தியம் முதல் நூலுக்குச் சார்புநூல். இவ்விரு முதற்சார்பு நூல்களின் அடிப்படையாகப் பேரிசை பெருநாரை, பெருங்குருகு, பெருங்கூத்து, சயந்தம், குணநூல், முறுவல், சயிற்றியம், தண்டுவம், நந்தியம், பண்ணிசை, தக்கம், தாளஓத்து, தண்ணுரிமை ஓத்து, ஆடல் ஓத்து என்பவை வழி நூல்கள் யாவற்றையும் ஆராய்ந்து இக்கூத்தின் விளக்கத்தை யான் (கூத்தநூல் ஆசிரியர்) கூறுகின்றேன்."

பாயிரம் மற்றும் அதற்கான பொழிப்புரை ஆகியவற்றில் காணப்படும் செய்திகள், சிலப்பதிகார உரைப்பாயிரத்தில் பேசப்படும் செய்திகளோடு ஒப்புமை மிக்கதாக உள்ளன. அடியார்க்கு நல்லார் தமது உரையிலும் இந்நூல்கள் பற்றிச் செய்திகளை விரிவாகப் பேசுகிறார். (இந்நூல்கள் குறித்த விரிவான செய்திகளை அறிஞர் மயிலை. சீனி. வேங்கு சாரி தமது "மறைந்துபோன தமிழ் நூல்கள்" என்னும் நூலில் பேசியுள்ளார்)

மேற்குறிப்பிட்ட செய்திகளின் அடிப்படையில் கூத்த நூலின் பழமை குறித்து அறியமுடிகிறது.

□ யோகியார் வடமொழிப் பயிற்சி, தமிழ்ப் பயிற்சி ஆகியவற்றோடு நவீன கருத்துகள் தொடர்பான ஆழ்ந்த புலமை மிக்கவர். புராணங்கள், தொன்மங்கள் போன்றவை குறித்த பயிற்சி மிக்கவர். இப்பின்புலத்தோடு கூத்த நூலுக்கு இவர்



எழுதியுள்ள விளக்கக் குறிப்புகள் மற்றும் சூத்திரப் பொழிவு ஆகியவை மிகுந்த புலமைக் கூறுகளுடன் அமைந்துள்ளன. இவரது புலமைசார் விளக்கம் பற்றி அறிந்துகொள்ள கீழ்க்காணும் சூத்திரப் பொழிப்பு உதவக் கூடும்.

“உள் உள்ள உண்மை அகமாம்; அகமாகிய பாவம் பாய்ந்து உள்ளத்தின் ரஸனையாக நிறைவது சுவையாகும்; சுவை நிரம்பி மேலும் உடல் மூலம் வழிந்து உருவாதல் மெய்ப்பாடு ஆகும்.

உள்ளது அகபாவம்; உள்ள பாவம் உயிர்ப்பற்று ஊக்கமுறல் சுவையாம் ரஸம்; சுவையின் உயிர்ப்பில் துள்ளித் துள்ளி உகளும் அவத்தை இழையாம்; இவ்விழையின்படி உடலம் இயங்குவது கூத்தாகும்.

கண்மூலம் அகமாகிய பாவத்தையும், முகமூலம் சுவையாகிய ரசத்தையும், கை மூலம் இழையாகிய அவத்தையையும், அவற்றின் வழி உடலையும், காலின் மூலம் தாளத்தையும் காட்ட வேண்டும் என முன்னோர் வழி காட்டியுள்ளனர்.



பாட்டின் போக்குப் பண்ணின் வழியே நடக்கும்; தாளம் பாட்டின் வழியில் சென்று பயிலும்; கால் அடி தாளத்துக்கு ஏற்பத் தரையில் தட்டும்; தட்டுற்ற வழியில் சரீரம் சாய்ப்புக் கொள்ளும்; அச்சாய்ப்புக்குத் தக்கபடி கைகள் தழைக்கும்; கைகளின் தழைவை நாடியவாறு கடைக்கண் நோக்கம் செல்லும்.

கண் வழி முக பாவமும், முக வழி உடல் இயக்கமும், உடலின் இயக்கப்படி கைகளின் அசைப்பும், கை அசைப்பின் தழைவுக்கு ஏற்ப இராகமாகிய பண்ணும், பண்ணின் வரிப்புக்குத் தக்கபடி காலால் தட்டும் தாளமும், தாளமிடும் தாளின் போக்கென்னும் சரிப்படியே கூத்தும் நடைபெறும்.”

□ கூத்த நூலில் வேத்தியல், பொதுவியல்(ப.54) குறித்த வேறுபட்ட விளக்கம் அளிக்கப்படுவதைக் காணமுடிகிறது. இச்செய்தி குறித்த வினாக்களுக்கு கட்டியம் இதழ் ஒன்றில் வெளிவந்துள்ள இளைய.பத்மநாதன் அவர்களின் கட்டுரை உதவக்கூடும்.

□ கூத்த நூலில் பேசப்படும் ஆளத்தி, நாளத்தி(ப.112) போன்றவை, தமிழ் அரங்கம் பற்றிய புரிதலுக்கு உதவுபவை.

□ 'யோனி' குறித்த 39 பொருள் விளக்களை 'தறிநூல்' என்ற சுவடி நூலை அடிப்படையாகக் கொண்டு பேசும் விளக்கம் பல்வேறு புதிய தகவல்களை அறிய உதவுகிறது(ப.113).

தண்ணுமைக் கருவிகள் 26 குறித்த விளக்கத்தை கூத்த நூல் தருகிறது (ப.136). அப்பகுதி பின்வருமாறு:

“இச்சூத்திரம் இருபத்தாறு தண்ணுமைக் கருவிகளைப் பற்றிப் பேசுகிறது; அவைதாம், தாளம், தண்ணுமை, காளம், எக்காளம், வேளம், பம்பை, கொம்பு, பறை, தாரை, சங்கு, தக்கம், துடி, பேரி, துழவி, தண்டை, திண்டை, வண்டை, ஐம்முக அசனி, முழவு, திமிலை, குக்கிலி, தொக்கம், குடுக்கை, குடம், திண்டிமம், மத்தளம் என்பன. சிலப்பதிகார உரையில் (அரங்கேற்று காதை, 27ஆம் அடி) அடியார்க்கு நல்லார் தண்ணுமைக் கருவிகளைத் தொகைப்படுத்தியதற்கு மேற்கோளாக, “பேரிகை படகம் இடக்கை உடுக்கை, சீர்மிகு மத்தளம் சல்லிகை கரடிகை, திமிலை குடமுழாத் தக்கை, கணப்பறை, தமருகம் தண்ணுமை தாவில் தடாரி, அந்தரி முழவொடு சந்திர வளையம், மொந்தை முரசே கண்ணிடு தூம்பு, நிசாளம் துடுமை சிறுபறை அடக்கம், மாசில் அகுணிச்சம் விரவேறு பாகம், தொக்க உபாங்கம் துடிபெரும் பறையென, மிக்க நூலோர் விரித்து உரைத் தளரே.” என்று எடுத்துக்காட்டியுள்ளார். இது சாத்தனாரின் கூத்தியலிலிருந்தே எடுத்து மேற்கோளாகக் காட்டப்பட்டது என்று தோன்றுகிறது. என்னை? “பேரிகை படகம் இடக்கை உடுக்கை, சீர்உறு மத்தளம் சல்லிகை கரடிகை, திமிலை குடமுழாத் தக்கை கணப்பறை, தமருகம் தண்ணுமை தாவினி தடாரி, அந்தரி முழவொடு சந்திர

கூத்த நூலில் வேத்தியல், பொதுவியல்(ப.54) குறித்த வேறுபட்ட விளக்கம் அளிக்கப்படுவதைக் காணமுடிகிறது. இச்செய்தி குறித்த வினாக்களுக்கு கட்டியம் இதழ் ஒன்றில் வெளிவந்துள்ள இளைய.பத்மநாதன் அவர்களின் கட்டுரை உதவக்கூடும்.

சிலப்பதிகார  
உரைப்பாயிரம்,  
அடியார்க்கு நல்லார் உரை  
ஆகியவற்றோடு கூத்த  
நூல் கொண்டுள்ள  
உறவை அறிந்து  
கொள்ளமுடிகிறது.

வளையம், மொந்தை முரசே கண்ணகம் தூம்பு, நிசளம் துடுமை சிறுபறை அடக்கம், மாசில் தகுணிச்சம் விரவேறு படகம், உபாங்கம் தாழி துடிபெரும் பறைஎன, மிக்க நூலோர் விரித்துஉரைத் தனரே” என்று (கூத்த நூலில், சூ. 572) சாத்தனார் சூத்திரித்துள்ளார் இரண்டும் பத்து அடிச் சூத்தரங்களே; இரண்டிலுமுள்ள கருவிகளின் அட்டவணை வரிசை ஒன்றே; அடிகளும் அநேகமாய் ஒரே வகையில் தொடங்கி ஒரே வகையில் முடிவடைகின்றன. மாறுபாடுகள் மிகச் சிலவே. இரண்டாம் அடியில் ‘சீர் உறு’ என்பது அடியார்க்கு நல்லார் மேற்கோளில் ‘சீர்மிகு’ ஆகியுள்ளது; நான்காம் அடியில் ‘தாவிளி தடாரி’ என்னும் இரு சொற்களில் ஒன்று மற்றொன்றிற்கு அடைமொழியாய்த் ‘தாவில் தடாரி’ ஆய்விட்டது; ஐந்தில் ‘சந்திரி வளையம்’ என்பது ஒன்றாய்ச் ‘சந்திரவளையம்’ ஆயிற்று; ஆறில் ‘கண்ணகம் தூம்பு’ என்னும் இரு முழுவுகள் ‘கண்விடு தூம்பு’ என்னும் ஒரு முழுவாயின; ஏழில் ‘நிசளம்’ என்பது ‘நிசாளம்’ என மாறியது; எட்டில் ‘விரலும், பாகமும்’ எனும் இரண்டும் ‘விரவேறு பாகம்’ என ஒன்றாயின; ஒன்பதில் ‘உபகம், நாழி’ என இரண்டு ‘தொக்க உபாங்கம்’ என அடைமொழி பெற்ற ஒன்றாயின; பத்தில் ‘மிக்க நூல் அறிஞர்’ என்பதில் நூல் அறிஞர் என்பது வெற்று ‘நூலோர்’ ஆகியது; இச்சிறு வேறுபாடுகளால் சாத்தனார் கூறிய முப்பத்து நான்கு கருவிகள் அடியார்க்கு நல்லார் மேற்கோளில் இருபத்து ஒன்பதாகவும் மேற்கோளில்படிக்கான விவரணத்தில் ‘நாழி கைப் பறை’ யுடன் கூடி முப்பதாகவும் மாறியுள்ளது. எனவே, இச்சூத்திரமே ‘எழுதினவன் ஏட்டைக் கெடுத்தான்’ என்ற வகையில் மாறி அடியார்க்கு நல்லாரின் எடுத்துக்காட்டாகவும்; பின்னர் அவ்வெடுத்துக்காட்டும் ‘தொக்கு’ என்ற சொல் சேர்ந்து தொக்கு, நாழிகைப் பறையைக் குறிக்கும் ‘நாழி’ச் சொல் மறைந்து, உரை வசனத்தில் மட்டும் அதுவும் இடம் பெற்றதாய்த் தோன்றுகிறது; இவையாவும் (கூ.தாள நூல், சூ. 573) இவை எலாம் நந்தியன் இயற்றினன் என்ப” என்றமையான் மேற்கூறிய நந்தி வழி வந்த முடிவுகள். இனியும் சிவனது அவையில் தோன்றினவாகப் பல தண்ணுமைக் கருவிகளைச் சாத்தனார் தாள நூலிற்காட்டியுள்ளார். அடியார்க்கு நல்லாரின் எழுவகை முடிவுகளுக்குப் பதிலாகச் சாத்தனார் அறுவகைகளையே குறிப்பிடுகிறார். (தாள நூலில் காண்க). இனி சாத்தனார் அவை வந்த தண்ணுமைக் கருவிகளாகக் குறிப்பிடுபவை பின் வருவன: குடாரி, மந்தரிகை, திமிலை, பட்டிகை என்ன மொந்தையுடன் கூடிய ஐந்திணைச் சிறு பறைகளும்; தொண்டகப் பறை, ஏறு கோட்பறை, நெல்லரிபறை, மீன்கோட்பறை, சூறைப் பறை என்ற ஐந்திணைப் பெரும்பறைகளும்; ஐந்திணை முழுவுகளும்; ஒரு முகம் முதலாய் ஒன்பான் முகம் வரையான அசனிகளும்; மணப்பறை, பிணப்பறை, கிணைப்பறை, நாட்பறை, சாப்பறை, குணைப்பறை, கோப்பறை, குலப்பறை, மாப்பறை, சினைப்பறை, வெற்றிப்பறை, தீப்பறை, திருக்கை என்னும் பறைப்பறைகளும்; படை முரசு, கொடை முரசு, மடை முரசு, தே முரசு, மண முரசு, விறல் முரசு, மடல் முரசு என்னும் துணை முரசுகளும்; கஞ்சம், கில்லரி, கடகம், தாலம் என்பனவாகிய கைக்கலங்களும்; சிற்றலை, பேரலை, செற்றிலை, திவலை, உருட்டை, புரட்டை, உறட்டு, வாரிகை, பன்முகப்பேரிகை, கூரிகை முதலான தரங்கங்களும்; கிண்ணம், கிட்டம், கிக்கரி முதலியனவும் ஆம். இவற்றின் விவரங்களைத் தாள நூலில் கூ.சூ.574 முதல் 589 வரை காண்க.

மேற்குறித்த செய்திகள் மூலம் சிலப்பதிகார உரைப்பாயிரம், அடியார்க்கு நல்லார் உரை ஆகியவற்றோடு கூத்த நூல் கொண்டுள்ள உறவை அறிந்து கொள்ளமுடிகிறது.

இதுவரை நாம் பேசிய செய்திகள், 1968 இல் வெளிவந்த கூத்த நூல் குறித்தது. கூத்த நூலின் அனைத்து நூற்பாக்களும் , கூத்த நூல் இரண்டாம் தொகுதி என்று 1987இல் வெளியிடப்பெற்றுள்ளது. இந்நூலில் “கவிஞர் பாலபாரதி ச.து.ச.

யோகியார் அவர்களிடமிருந்து பெறப்பட்ட கூத்த நூல் சூத்திரங்கள் அவ்வாறே பிரசுரிக்கப்பட்டுள்ளன" என்ற குறிப்பு காணப்படுகிறது. ஆனால் இந்நூல் பல்வேறு குழப்பங்களைக் கொண்டிருப்பதைக்காண முடிகிறது. அதனைப் பின்வருமாறு தொகுத்துக் கொள்ளலாம்.

□ முதல்தொகுதியில் (1968) யோகியார், கூத்த நூலின் பகுதிகளாக சுவை, தொகை, வரி, கலை, சரணம், தாளம், இசை, அவை, கண் என்ற ஒன்பது பிரிவுகளைக் கூறியுள்ளார். ஒவ்வொரு பிரிவிற்கும் நூற்பாக்களுக்கு எண்வரிசைக் கொடுத்துள்ளார். துரதிஷ்டவசமாகவே இரண்டு பிரிவுகளை மட்டுமே அவர் பதிப்பித்து, விளக்கம் எழுதி மறைந்து விட்டார். ஆனால், அவரிடமிருந்து பெறப்பட்ட சூத்திரங்களை அவ்வாறே வெளியிட்டுள்ளதாகக் கூறும் இரண்டாவது தொகுதியில் பின்வரும் சிக்கல்கள் உள்ளன.

□ ஒன்பது பிரிவுகள் காணப்படவில்லை. முதல் மூன்று பிரிவுகள் மட்டுமே தனிஎண் கொடுக்கப்பட்டு அமைந்துள்ளன. பிற பிரிவுகள் அனைத்தும் தொடர் சூத்திர எண் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. பிரிவுகளும் இல்லை. முதல் தொகுதியில் ப.138 இல் சூத்திர எண்கள் 574-589 என்ற தாள நூல் பகுதி பற்றிக் கூறுகிறார். இந்நூற்பா எண்களை இரண்டாம் தொகுதியில் காணமுடியவில்லை. யோகியார், தாள நூல், என்ற பகுதிக்கு இவ்வகையில் சூத்திர எண் குறிப்பிடுவதின் மூலம், அனைத்து நூற்பாக்களுக்கும் தொடர் எண் கொடுத்திருக்கிறார். (பிரிவு சார்ந்து) என்று அறிய முடிகிறது. ஆனால் இரண்டாம் தொகுதியில், பிரிவுகள் இன்றி சூத்திர எண் தொடர்ச்சியாக கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் மூலம் பதிப்பில் தவறு நேர்ந்திருப்பதைக் காணமுடிகிறது.

□ முதல் தொகுதியில், சுவை, தொகை, வரி, கலை என்ற வரிசை அமைப்பில் யோகியார் கூறுகிறார். இதில் 'கலை' என்ற பகுதி, இரண்டாம் தொகுதியில் கிளை என்று அமைந்துள்ளது. அவர் பதிப்பித்த மூலப்பிரதியும் இல்லாத சூழலில், இவ்வகைக் குழப்பங்களுடன் கூத்த நூல், இரண்டாம் பகுதி அமைந்திருப்பது, தமிழ் ஆய்வுச் சூழலின் வறுமையைக் காட்டுகிறது.

□ யோகியாரால் பதிக்கப்பட்டதாகக் கூறப்படும் கூத்த நூல் இரண்டாம் தொகுதி, மீண்டும் பதிப்பிக்க வேண்டிய தேவையை எதிர்பார்த்துள்ளது. அறிஞர்கள் கவனம் செலுத்த வேண்டும். அரியதாகக் கிடைத்துள்ள இந்நூல் தொகுதிகளில் உள்ள இக்குழப்பங்களைத் தெளிவுபடுத்தி, புதிய பதிப்பு ஒன்றைக் கொண்டுவருவது உடனடித் தேவையாகும். இப்பதிப்பு, யோகியார் விளக்கக் குறிப்பு எழுதாத பகுதிகளுக்கு விளக்கம் எழுதிக் கொண்டு வருதலும் அவசியமாகும்.

□ யோகியார் விளக்கக் குறிப்புகளில், சிவன் தொடர்பான செய்திகள் மிகுதியாகப் பேசப்பட்டுள்ளன. இந்நூலின் தகுதிப்பாடு குறித்த அய்யங்களை இச்செய்திகள் ஏற்படுத்த வாய்ப்புண்டு. புதிய பதிப்பு இத்தன்மையையும் கவனத்தில் கொள்வது அவசியம்.

□ காங்கிரஸ் அமைப்பில் செயல்பட்ட யோகியார், தமிழ் தேசியம் குறித்த ஈடுபாடு உடையவராகக் காணப்படுகிறார். ஈரோட்டில் வாழ்ந்ததால், ஈ.வெ.ரா. அவர்களோடும் நெருக்கமான உறவு கொண்டு வாழ்ந்திருக்கிறார். இப்பின்புலத்தில் 'தமிழ் அழகியல்' குறித்த அக்கறையோடு யோகியார் செயல்பட்டிருக்கிறார் என்று கருத இடமுண்டு. இப்பின்புலத்தில் யோகியாரின் கூத்த நூல் விளக்கக் குறிப்புக்களை வாசிக்க ஏதுண்டு. கூத்த நூல் போன்ற கலைசார் இலக்கண வரையறை நூல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு, தமிழ் அழகியல் குறித்து எழுத வேண்டிய தேவை நம்முன் உள்ளது. இதற்கு கூத்த நூலின் பங்களிப்பு முதன்மையாக அமைய வாய்ப்புண்டு.

கூத்த நூல் குறித்த  
இவ்வறிமுகத்தை  
எழுதியவர் கட்டியம்  
சிறப்பாசிரியர்

# ஆவணம்

## மறைந்து போன நாடக, இலக்கண நூல்கள்

இரா. சீனிவாசன்

பண்டைக் காலத் தமிழகத்தில் வழங்கி வந்த இசை நாடக இலக்கண நூல்கள் பல பிற்காலத்தில் அழிந்து விட்டன. அவை அழிந்து விட்டதற்குப் பல காரணங்கள் உள்ளன. அழிந்து விட்ட கலை நூல்கள் பற்றி மிகவும் வருத்தத்துடன் முதன் முதலாகக் குரல் கொடுப்பவர் அடியார்க்கு நல்லரே. சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரை எழுதும் முயற்சியில் இறங்கிய இவர், அதில் வரும் இசை, நாடகம் பற்றிய குறிப்புகளை விளக்கப் பழைய இசை, நாடக இலக்கண நூல்களை நாடினார். ஆனால் அவருக்கு ஏமாற்றமே மிஞ்சியது. சிலப்பதிகாரம் இயற்றிய காலத்தில் வழக்கில் இருந்த பல இசை, நாடக இலக்கண நூல்கள், அடியார்க்கு நல்லார் காலத்தில் அழிந்து விட்டன. சில நூல்கள் பெயரளவில் மட்டுமே வாழ்ந்தன. அழிந்து விட்ட இசை, நாடக இலக்கண நூல்களின் சிறப்பையும், சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரை எழுதுவதற்கு அந்த நூல்களின் அவசியத்தையும் நன்கு உணர்ந்த அடியார்க்கு நல்லார் அவற்றின் இழப்பை மிகுந்த துயரத்துடன் கூறுகிறார்.

அழிந்துவிட்ட நூல்களைப் பற்றி 'மறைந்துபோன தமிழ் நூல்கள்' என்ற தலைப்பில் ஒரு புத்தகத்தை மயிலை சீனிவேங்கடசாமி எழுதினார். இவர் மறைந்து போன நூல்களைக் குறித்துப் பழைய உரையாசிரியர்கள் கூற்றுகள், மேற்கோள், முதலியவற்றைச் சுட்டி, அந்த நூல்களிலிருந்து உரைகளில் சிதறிக்கிடக்கும் சூத்திரங்களைத் திரட்டித் தருகிறார். அந்த அளவில் இவரது பணி மிக முக்கியமானது.

அடியார்க்கு நல்லார் மயிலை சீனிவேங்கடசாமி ஆகிய இருவரும் மறைந்து போன நூல்கள் பற்றிக் குறிப்பிட்டிருந்தாலும் இருவரின் நோக்கமும் வெவ்வேறானது என்பதையும் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். அடியார்க்கு நல்லார் பழம்பெரு நூல்கள் அழிந்துவிட்டனவே என்று ஆதங்கப்படுவதோடு, தன் சிலப்பதிகார உரைப் பணிக் குக் கருவி நூல்களாக இருந்தவற்றின் இழப்புக்காகவும் வருந்துகிறார். ஆனால் மயிலை சீனிவேங்கடசாமி இத்துடன் நிற்காமல், கிடைத்துள்ள சூத்திரங்களை ஒன்று திரட்டும் முயற்சியில் இறங்கினார். அழிந்து போன நூல்களை மீட்டுருவாக்கம் செய்யும் பணியில் இது முதற் கட்டமாகும்.

தமிழில் இருந்ததாக  
அறியப்படும் இசை,  
நாடக, இலக்கண நூல்கள்  
குறித்த தகவல்களை  
இக்கட்டுரையில்  
தொகுத்து தரப்படுகிறது.

இசை, நாடக நூல்கள்  
மட்டும் அல்லாமல்,  
சிற்பம், சோதிடம் முதலிய  
மற்ற கலை நூல்களையும்  
திரட்டி விரிவான  
ஆராய்ச்சியை  
மேற்கொள்ள வேண்டுவது  
அவசியமாகும். தமிழ்ச்  
சமூக வரலாறு எழுத  
இத்தகைய ஆய்வுகள்  
மிகவும்  
முக்கியமானவையாகும்.

### நாடக நூல்கள்

மறைந்து போன நாடக நூல்களின் பெயர்கள் பின்வருமாறு.

- 1 அகத்தியம்
- 2 குணநூல்
- 3 கூத்தநூல்
- 4 சந்தம்
- 5 சயந்தம்
- 6 செயன்முறை
- 7 செயிற்றியம்
- 8 நூல்
- 9 பரதம்
- 10 பரதசேனாபதீயம்
- 11 மதிவாணர் நாடகத்தமிழ் நூல்
- 12 முறுவல்

இவற்றுள் அகத்தியம், சயந்தம், செயன்முறை, பரதம், முறுவல் ஆகிய ஐந்து நூல்களும் பெயரளவில் மட்டுமே தெரியவருகின்றன. இவற்றைப்பற்றி அடியார்க்கு நல்லார் பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

நாடகத்தமிழ் நூலாகிய பரதம், அகத்தியம் முதலாக உள்ள தொன்னூல்களு மிறந்தன. பின்னும் முறுவல், சயந்தம், குணநூல், செயிற்றிய மென்பனவற்றுள்ளும் ஒருசார் சூத்திரம் நடக்கின்ற அத்துணையல்லது முதல் நடு இறுதி காணாமையின் அவையும் இறந்தன போலும். (சிலப். ப. 9)

செயன்முறை என்ற நூல் குறித்து யாப்பருங்கல விருத்தி, 'கலியுறுப்புக்கு அளவை செயன்முறையுள்ளும் செயிற்றியத்துள்ளும் கண்டு கொள்க. அவை ஈண்டு உரைப்பின் பெருகும்' (யா.வி. ப.298 ) என்று கூறுகிறது. சயந்தம் என்ற நூல் பற்றி யாப்பருங்கல விருத்தி.

வெண்டுறை வெண்டுறைப் பாட்டாவன பதினோராடற்கும் ஏற்ற பாட்டு. அவை அல்லியம் முதலியவும் பாடல்களாக ஆடுவாரையும், பாடல்களையும் கருவியையும் உந்து இசைப் பாட்டாய் வருவன... இவற்றின் தன்மை செயிற்றியமும், சயந்தமும், பொய்கையார் நூலும் முதலியவற்றுள் காண்க. (யா.வி. ப. 581)

என்று கூறியுள்ளது. பதினோராடலுக்கும் ஏற்ற இசை பற்றிச் சயந்தம் என்ற நூல் கூறுகிறது என்பது மட்டும் தெரிகிறது. (மயிலை சீனி. வேங்கடசாமியின் நூலில் வரும் இந்த மேற்கோளில் மட்டும் சயந்தம் என்பது சந்தம் என்று உள்ளது. இது பிரதிபேதமாக இருக்கலாம். யாப்பருங்கல விருத்தியுரை மே.வீ. வேணுகோபாலப்பிள்ளை பதிப்பிலும், இரா. இளங்குமரன் பதிப்பிலும் சயந்தம் என்றே உள்ளது.)

குணநூல் சூத்திரம் ஒன்றை அடியார்க்கு நல்லார் அரங்கேற்றுக்காதை பன்னிரண்டாம் அடி உரையில் மேற்கோள் காட்டுகிறார். சிலப்பதிகாரத்தில் 'இருவகைக் கூத்தும்'. என்ற தொடருக்கு அடியார்க்கு நல்லார் கூறும் விளக்கம் பின்வருமாறு:

ஈண்டு இருவகைக் கூத்தாவன: சாந்தியும், விநோதமும்: என்னை?

அவைதாம்

சாந்திக்கூத்தும் விநோதக் கூத்தும் என்று

ஆய்ந்துற வகுத்தனன் அகத்தியன் தானே

என்றாராகலின்.

நாடகத்தமிழ் நூலாகிய  
பரதம், அகத்தியம்  
முதலாக உள்ள  
தொன்னூல்களு மிறந்தன.  
பின்னும் முறுவல், சயந்தம்,  
குணநூல், செயிற்றிய  
மென்பனவற்றுள்ளும்  
ஒருசார் சூத்திரம்  
நடக்கின்ற  
அத்துணையல்லது முதல்  
நடு இறுதி காணாமையின்  
அவையும் இறந்தன  
போலும்.

செயிற்றியம் என்ற நாடக  
இலக்கண நூலை  
அடியார்க்கு நல்லார்,  
அரும்பத உரையாசிரியர்,  
இளம்பூரணர், பேராசிரியர்,  
யாப்பருங்கல  
விருத்தியுரை ஆசிரியர்  
ஆகியோர்  
குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

சாந்திக் கூத்தே தலைவன் இன்பம்  
ஏந்தி நின்று ஆடியார் இரு நடம் அவை  
சொக்கம் மெய்யே அவிநய நாடகம்  
என்று இப்பாற்படுஉம் என்மனார் புலவர்

இவற்றுள், சொக்கம் என்றது சுத்த நிருத்தம். அது நூற்றெட்டுக் கரணமுடைத்து. மெய்க் கூத்தாவது:- தேசி, வடுகு, சிங்களமென மூவகைப்படும். இவை மெய்த்தொழிற் கூத்தாகலின் மெய்க்கூத்தாயின. இவை அகச்சுவை பற்றியெடுத்தலின் அக மார்க்கமென நிகழ்த்தப்படும். அகச்சுவையாவன: இராசதம், தாமதம், சாத்துவிகம் என்பன.

குணத்தின் வழியது அகக் கூத்து எனப்படுமே

என்றார் குணநூலுடையார். (சிலப். ப. 80)

சாந்திக் கூத்தின் வகைகளில் ஒன்று மெய்க் கூத்து. அது அகச் சுவை பற்றி வருவதால் அகக் கூத்து எனப்படும் என்பது இதன் பொருள். தொல்காப்பியம் முதலிய இலக்கண நூல்களில் பொருள் இலக்கணம் அகம் புறம் என இரண்டாகப் பிரிக்கப்படும். அதே அடிப்படையில் அகப்பொருள் பற்றி வருவதால் அகக் கூத்து என்று இங்கும் பெயரிடப்பட்டுள்ளது. இது மெய்த்தொழிற்கூத்து என்று விளக்கம் தரப்படுகிறது. குணநூல் ஒரு விரிவான நாடக இலக்கண நூலாக இருக்கலாம் எனக் கூற இடமுள்ளது. குண நூல் சூத்திரத்தை அடுத்து.

அகத்தெழு சுவையான் அகம் எனப்படுமே

என்றார் சயந்த நூலுடையார் மெனக் கொள்க (சிலப். ப. 80)

என்ற ஒரு சூத்திரம் சயந்தம் நூலிலிருந்து மேற்கோள் காட்டப்பட்டுள்ளது. இச்சூத்திரமும் குணநூல் சூத்திரத்தின் பொருளை வலியுறுத்துவது போல அமைந்துள்ளது. அகம் புறம் எனப் பொருளைப் பிரித்த காரணம் இலக்கண நூல்களில் உள்ளது போலவே, சுவை அகத்தில் எழுவதால் அகம் எனப்படும் என்ற விளக்கம் நாடக நூல்களிலும் காணப்படுகிறது.

செயிற்றியம் என்ற நாடக இலக்கண நூலை அடியார்க்கு நல்லார், அரும்பத உரையாசிரியர், இளம்பூரணர், பேராசிரியர், யாப்பருங்கல விருத்தியுரை ஆசிரியர் ஆகியோர் குறிப்பிட்டுள்ளனர். செயிற்றியத்திலிருந்து மேற்கோள் காட்டப்படும் சூத்திரங்கள் மூன்று வகையானவை:

1 அரங்கின் அளவு, தலைக்கோல் பற்றியவை.

2 மெய்ப்பாடு, பதினோராடல் பற்றியவை

3 அறம் முதலிய உறுதிப் பொருள்களை வருணம் சார்த்தி உரைப்பவை

அரங்கத்தின் அளவுகளைக் குறிக்கும் இடத்தில் பின்வரும் செயிற்றியச் சூத்திரத்தை அடியார்க்கு நல்லார் மேற்கோள் காட்டுகிறார்.

அக்கோல் ஏழ் அகன்று எட்டுநீண்டும்

ஓப்பால் உயர்வும் ஒரு கோலாகும்.

தற்கோல் வேந்தன் நயக்குறு வாயில்

முக்கோல் தானும் உயரவும் உரித்தே (சிலப். ப. 114)

ஏழு கோல் அகலமும் எட்டுக் கோல் நீளமும் ஒரு கோல் உயரமும் உள்ளதாக அரங்க மேடை அமைக்கப்பட வேண்டும் என்பது இதன் கருத்து. வேந்தன் அவையாளால் மூன்று கோல் உயரம் அமைப்பதும் உண்டு என்றும் இதில் கூறப்பட்டுள்ளது. சூத்திரம் 'அக்கோல்' என்று தொடங்குவதால் இதற்கு முன் சூத்திரத்தில் கோலின் அளவு குறிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். அச்சூத்திரம் கிடைக்கவில்லை. (அணு எட்டுக்கொண்டது தேர்த் துகள்: தேர்த் துகள் எட்டுக் கொண்டது இம்மி: இம்மி எட்டுக்

கொண்டது எள்: எள் எட்டுக்கொண்டது நெல்: நெல் எட்டுக் கொண்டது பெருவிரல்: பெருவிரல் இருபத்துநான்கு கொண்டது ஒரு கோல் எனச் சிலப்பதிகார உரையில் கோலின் அளவு கூறப்பட்டுள்ளது. (சிலப். ப. 114)

தலைக்கோலை அவையில் நிறுவும் முறை குறித்த சூத்திரம் ஒன்றைச் செயிற்றியத்திலிருந்து அடியார்க்கு நல்லாரும். அரும்பத உரையாசிரியரும் மேற்கோள் காட்டுகின்றனர். (சிலப். அரங். அடி 125-128)

பிணியுங் கோளும் நீங்கிய நாளால்  
அணியும் கவினும் மாசற இயற்றித்  
தீதுதீர் மரபின் தீர்த்த நீரால்  
மாசது தீர மண்ணும் நீராட்டித்  
தொடலையும் மாலையும் படலையும் சூட்டிப்  
பிண்டம் உண்ணும் பெருங் களிற்றுத் தடக்கைமிசை  
கொண்டு சென்றுநீஇக் கொடி எடுத்து ஆர்த்து  
முரசு முருடு முன்முன் முழங்க.  
அரசு முதலான ஐம்பெருங் குழுவும்  
தேர்வலஞ் செய்து கவிகைக் கொடுப்ப  
ஊர்வலஞ் செய்து புகுந்த பின்றை  
தலைக்கோல் கோடல் தக்கது என்ப (சிலப். ப.117)

என்ற இச் சூத்திரத்தில், தலைக்கோலை நல்ல நாளில் நீராட்டி, மாலை அணிகள் முதலியன பூட்டி, அரசு முதலிய ஐம்பெருங்குழுவும் சூழ, தேரில் ஏற்றி யானை முதலியன உடன்வர ஊர்வலமாக எடுத்துச் சென்று, அரங்கத்திலே நிறுவவேண்டும் என்று கூறப்பட்டுள்ளது. தலைக்கோல் செய்யும் முறை அதன் அளவு முதலியனவும் சிலப்பதிகார உரையில் கூறப்பட்டுள்ளன. தலைக்கோல் அரசனின் பிரதிநிதியாக அவையில் வைக்கப்படுவதாகும்.

தொல்காப்பிய மெய்ப்பாட்டியல் உரையில் இளம்பூரணரும் பேராசிரியரும் செயிற்றியச் சூத்திரங்கள் சிலவற்றை மேற்கோள் காட்டியுள்ளனர். மெய்ப்பாடு என்பது பொதுவாக நாடகத்தில் வரும் ஒன்றாகும். ஒரு சுவை நடிப்போனிடமிருந்து பார்வையாளனுக்கு எவ்வாறு சென்றடைகிறது என்பதைக் குறிக்கும். இதைப் பற்றிய இலக்கணம் நாடக நூல்களில் விளக்கமாகச் சொல்லப்பட்டிருக்கும். சுவைக்கப்படும் பொருளும், அதனை நுகர்ந்த பொறி உணர்வும், அது மனத்துப்பட்டவழி நிகழும் குறிப்பும், குறிப்புக்கள் பிறந்த உள்ளத்தால் உடம்பின்கண்வரும் வேறுபாடாகிய சத்துவங்களும் என நான்கும் சேர்ந்ததே மெய்ப்பாடு எனப்படும். (தொல்.மெய்ப். ப. 6) பேராசிரியர், இவற்றுள் முதல் இரண்டினையும் ஒன்றாக அடக்கிச் சுவை, குறிப்பு, சத்துவம் என மூன்றாக்கிக் கூறும் முறையும் உண்டு என்று கூறிப், பின்வரும் செயிற்றியச் சூத்திரத்தை மேற்கோள் காட்டுகிறார்.

எண்ணிய மூன்றும் ஒருங்கு பெறும்என  
நுண்ணிதின் உணர்ந்தோர் நுவன்றனர் என்ப (தொல்.மெய்ப். ப.6)

இவற்றுள் குறிப்பையும் சத்துவத்தையும் ஒன்றாக்கி, இரண்டாகக் கூறுவதும், சுவை ஒன்றையே கொண்டு அதன் எட்டு வகைகளை விளக்கிக் கூறுவதும் என வேறு முறைகளும் உண்டு.

இருவகை நிலத்தின் இயல்வது சுவையே (தொல்.மெய்ப். ப.4)

என்ற செயிற்றியச் சூத்திரத்தை இளம்பூரணர் மேற்கோள் காட்டுகிறார். செயிற்றியச் சூத்திரங்களை அதிக அளவில் மேற்கோள் காட்டுவரும் இளம்பூரணரே.

சுவைக்கப்படும்  
பொருளும், அதனை  
நுகர்ந்த பொறி உணர்வும்,  
அது மனத்துப்பட்டவழி  
நிகழும் குறிப்பும்,  
குறிப்புக்கள் பிறந்த  
உள்ளத்தால்  
உடம்பின்கண்வரும்  
வேறுபாடாகிய  
சத்துவங்களும் என  
நான்கும் சேர்ந்ததே  
மெய்ப்பாடு எனப்படும்.

உய்ப்போன் செய்தது காண்போர்க் கெய்துதல்

மெய்ப்பாடென்ப மெய்யுணர்ந் தோரே (தொல்.மெய்ப். ப.25)

என்று மெய்ப்பாடு என்பதன் இலக்கணம் கூறும் சூத்திரத்தையும் இளம்பூரணர் காட்டுகிறார். உலக வழக்கில் இல்லாத நடுவுநிலைச் சுவையை விளக்கும் மூன்று சூத்திரங்களை இவர் மேற்கோள் காட்டுகிறார். அவை பின்வருமாறு.

மத்திமம் என்பது மாசறத் தெரியின்

சொல்லப்பட்ட எல்லாச் சுவையொடு

புல்லா தாகிய பொலிவிற் றென்ப.

நயனுடை மரபின் இதன்பயம் யாதெனின்

சேர்த்தி யோர்க்கும் சார்ந்துபடு வோர்க்கும்

ஒப்ப நிற்கும் நிலையிற்று என்ப.

உய்ப்போ ரிதனை யாரெனின் மிக்கது

பயக்கும் தாபதர் சாரணர் சமணர்

கயக்கறு முனிவர் அறிவரொடு பிறரும்

காமம் வெகுளி மயக்கம் நீங்கிய

வாய்மை யாளர் வகுத்தனர் பிறரும்

அச்சுவை எட்டும் அவர்க்கில ஆதலின்

அச்சுவை ஒருதலை யாதலின் அதனை

மெய்த்தலைப் படுக்க இதன் மிகவறிந் தோரே (தொல்.மெய்ப். ப.3)

சத்துவம். நகைச்சுவை, அழகைச் சுவை, உவகைச் சுவை ஆகியவற்றை விளக்கும் நீண்ட செயிற்றியச் சூத்திரங்களை இளம்பூரணர் மேற்கோள் காட்டுகிறார்.

நின்ற சுவையே....

ஒன்றிய நிகழ்ச்சி சத்துவம் என்ப

சத்துவம் என்பது சாற்றுங் காலை.

மெய்மயிர் குளிர்ந்தல் கண்ணீர் வார்தல்

நடுக்கம் சுடுத்தல் வியர்த்தல் தேற்றம்

கொடுங்குரல் சிதைவொடு நிரல்பட வந்த

பத்துஎன மொழிப சத்துவம் தானே.

நகை எனப்படுதல் வகையாதெனினே

நகை எனச் செய்வோன் செய்வகை நோக்கு

நகையொடு நல்லவை நனி மகிழ்வதுவே.

உடனிலை தோன்றும் இடம் யாதெனினே

முடவர் செல்லும் செலவின் கண்ணும்

மடவோர் சொல்லும் சொல்லின் கண்ணும்

கவற்சி பெரிதுற்று உரைப்போர்க் கண்ணும்

பிதற்றிக் கூறும் பித்தர் கண்ணும்

சுற்றத் தோரை இகழ்ச்சிக் கண்ணும்

மற்றும் ஒருவர்கண் பட்டோர் கண்ணும்

குழவி கூறும் மழலைக் கண்ணும்

மெலியோன் கூறும் வலியின் கண்ணும்

வலியோன் கூறும் மெலிவின் கண்ணும்

ஓல்லார் மதிக்கும் வளப்பின் கண்ணும்

கல்லார் கூறும் கல்விக் கண்ணும்



பெண்பிரி தன்மை அலியின் கண்ணும்  
 ஆண்பிரி பெண்மைப் பேடிக் கண்ணும்  
 களியின் கண்ணும் காவாலி கண்ணும்  
 தெளிவிலார் ஒழுகும் கடவுளர் கண்ணும்  
 ஆரியர் கூறும் தமிழின் கண்ணும்  
 காரிகை அறியாக் காமுகர் கண்ணும்  
 கூளர் கண்ணும் குறளர் கண்ணும்  
 ஊமர் கண்ணும் செவிடர் கண்ணும்  
 ஆன்ற மரபின் இன்னுழி எல்லாம்  
 தோன்றும் என்ப துணிந்திசினோரே

கவலை கூர்ந்த கருணையது பெயரே  
 அவலம் என்ப அறிந்தோர், அதுதான்  
 நிலைமை இழந்து நீங்கு துணை உடைமை  
 தலைமை சான்ற தன்னிலை அழிதல்  
 சிறை அணி துயரமொடு செய்கை அற்றிருத்தல்  
 குறைபடு பொருளொடு குறைபாடு எய்தல்  
 சாபம் எய்தல் சார்பிழைத்துக் கலங்கல்  
 காவலின்றிக் கலக்கமொடு திரிதல்  
 கடகந் தொட்டகை கயிற்றொடு கோடல்  
 முடியுடைச் சென்னி பிறர் அடியுறப் பணிதல்  
 உளைப் பரி, பெருங்களிற்று ஊர்ந்த சேவடி  
 தளைத்து இளைத்து ஒலிப்ப தளர்ந்தவை  
 நிறங்கிளர் அகலம் நீறொடு சேர்த்தல்  
 மறங்கிளர் கயவர் மனம் தவப் புடைத்தல்  
 கொலைக்களம் கோட்டம் கோன்முனைக் கவற்சி  
 அலைக்கண் மாறா அழுகுரல் அரவம்  
 இன்னோரன்னவை இயற்பட நாடித்  
 துன்னினர் உணர்க துணிவறிந் தோரே  
 இதன் பயம் இவ்வழி நோக்கி  
 அசைந்தனராகி அமுதல் என்ப.

ஓத்த காமத்து ஒருவனும் ஒருத்தியும்  
 ஓத்த காமத்து ஒருவனொடு பலரும்  
 ஆடலும் பாடலும் கள்ளும் களியும்  
 ஊடலும் உணர்தலும் கூடலு மிடைந்து  
 புதுப்புனல் பொய்கை பூம்புனல் என்று இவை  
 விருப்புறு மனத்தொடு விழைந்து நுகர்தலும்  
 பயமலை மகிழ்தலும் பனிக்கடல் ஆடலும்  
 நயனுடை மரபின் நன்னகர் பொலிதலும்  
 குளம் பரிந்து ஆடலும் கோலம் செய்தலும்  
 கொடிநகர் புகுதலும் கடிமனை விரும்பலும்  
 துயில் கண் இன்றி இன்பம் துய்த்தலும்  
 மயிர்கண் மடவார் ஆடலுள் மகிழ்தலும்  
 நிலாப்பயன் கோடலும் நிலம் பெயர்ந்து உறைதலும்  
 கலம் பயில் சாந்தொடு கடிமலர் அணிதலும்

ஒருங்க ஆராய்ந்த இன்னவை பிரவும்  
 சிருங்காரம் என வேண்டுப இதன் பயன்  
 துன்பம் நீங்கத் துகளறக் கிடந்த  
 இன்பமொடு புணர்ந்த ஏக்கமுத் தம்மே.

(தொல். மெய்ப்பாட்டியல் உரை)

அறம், பொருள், இன்பம், ஆகிய உறுதிப் பொருள்களை நான்கு  
 வருணங்களுடன் சார்த்தி உரைக்கும் முறை அக்காலத்தில் இருந்துள்ளது.

அறம்பொருள் இன்பம் அரசர் சாதி.

அறம்பொருள் வணிகர் சாதியென் றறைப.

அறம்மேல் சூத்திரர் அங்க மாகும். (சிலப். ப. 82)

என்ற மூன்று செயிற்றியச் சூத்திரங்களை அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகார உரையில்  
 மேற்கோள் காட்டுகிறார். யாப்பருங்கல விருத்தியுரையாசிரியர் பதினோராடல் பற்றிக்  
 கூறும் இடத்தில் செயிற்றியம் பற்றிப் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

வெண்டுறை வெண்டுறைப் பாட்டாவன பதினோராடற்கும் ஏற்ற பாட்டு. அவை  
 அல்லியம் முதலியனவும் பாடல்களாக ஆடுவாரையும் பாடல்களையும்  
 கருவியையும் உந்து இசைப்பாட்டாய் வருவன. ... இவற்றின் தன்மை  
 செயிற்றியமும் சயந்தமும் பொய்கையார் நூலும் முதலியவற்றுள் காண்க. (யா.வி.  
 ப. 581)

பதினோரு வகையான ஆடல் பற்றியும் அவற்றிற்கு ஏற்ற பாடல்கள் பற்றியும்  
 விரிவாக செயிற்றியத்தில் கூறப்பட்டுள்ளது என்பதை இதன் மூலம் அறியலாம்.  
 பாக்களுக்கு அடிவரையறை கூறும் அளவியல் என்பது யாப்பிலக்கணத்தில் ஒரு  
 பகுதி. ஒவ்வொரு பாவுக்கும் குறைந்த அடியும் மிகுந்த அடியும் இதனுள்  
 சொல்லப்பட்டிருக்கும். கலிப்பாவின் தரவு, தாழிசை, தனிச்சொல், கரிதகம் ஆகிய  
 உறுப்புகளுக்கு அளவு கூறும் இடத்தில். 'கலியுறுப்புக்கு அளவை  
 செயன்முறையுள்ளும் செயிற்றியத்துள்ளும் அகத்தியத்துள்ளும் முடிந்தவாறு  
 அறிந்து கண்டுகொள்க' (யா.வி. ப. 298) என்ற எழுதப்பட்டுள்ளது. கலிப்பாவின்  
 உறுப்புகளுக்கு அளவு செயிற்றியத்துள் கூறப்பட்டுள்ளது என்பதை நோக்கும்போது,  
 செயிற்றியம் ஒரு விரிவான நூலாக இருக்க வேண்டும் என்பதை ஊகிக்கலாம்.

இவற்றை எல்லாம் தொகுத்து நோக்கும்போது, செயிற்றியம் ஒரு மிகவிரிவான  
 நாடக இலக்கண நூல் என்றும், அடியார்க்கு நல்லார் ஆதார நூலாகப்  
 பயன்படுத்துவதால் தொல்காப்பியத்தை ஒத்த பெருமை உடையது என்றும் கூறலாம்.  
 அடியார்க்கு நல்லார், அரும்பத உரையாசிரியர், இளம்பூரணர், பேராசிரியர்,  
 யாப்பருங்கல விருத்தியுரை ஆசிரியர் ஆகியோர் மதிப்பளித்து எடுத்துக்காட்டும்  
 சிறந்த நூலாக இது விளங்கியது என்றும், உரையாசிரியர்களால் பரவலாக  
 அறியப்பட்ட நூலாக இருந்தது என்றும் கூறலாம்.

பரதசேனாபதீயம் என்ற நூலை இயற்றியவர் ஆதிவாயிலார் என்பவராவார்.  
 இதை அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகார உரை எழுதுவதற்கு ஆதார நூலாகக்  
 கொண்டுள்ளார். இந்த நூலிலிருந்து சில சூத்திரங்களை அடியார்க்கு நல்லார்  
 மேற்கோள் காட்டியுள்ளார். நடனம் கற்கத் தொடங்கும் வயது, அரங்கேற்றம் செய்யும்  
 வயது முதலியவற்றைப் பற்றிப் பின்வரும் சூத்திரங்கள் கூறுகின்றன.

பண்ணியம் வைத்து ஆனைமுகன் பாதம் பணிந்து நாள்  
 புண்ணிய ஓரை புகன்றன கொண்டு - எண்ணியே  
 வண்டிருக்கும் கூந்தல் மடவரலை ஐ ஆண்டில்  
 தண்டியம் சேர்விப்பதே சால்பு

தொகுத்து நோக்கும்போது,  
 செயிற்றியம் ஒரு  
 மிகவிரிவான நாடக  
 இலக்கண நூல் என்றும்,  
 அடியார்க்கு நல்லார்  
 ஆதார நூலாகப்  
 பயன்படுத்துவதால்  
 தொல்காப்பியத்தை ஒத்த  
 பெருமை உடையது  
 என்றும் கூறலாம்,  
 அடியார்க்கு நல்லார்,  
 அரும்பத உரையாசிரியர்,  
 இளம்பூரணர், பேராசிரியர்,  
 யாப்பருங்கல விருத்தியுரை  
 ஆசிரியர் ஆகியோர்  
 மதிப்பளித்து  
 எடுத்துக்காட்டும் சிறந்த  
 நூலாக இது விளங்கியது

அரங்கு செய்வதற்கு நிலம்  
தேர்ந்தெடுக்கும் போது  
குற்றம் உள்ள இடங்களை  
நீக்கி, நல்ல இடமாகத்  
தேர்வு செய்ய வேண்டும்.  
அரங்கம் அமைய உள்ள  
நிலத்தின் சுவைக்கு ஏற்ப  
அதன் தன்மையும்  
அமையும்.

வட்டணையும் தூசியும் மண்டலமும் பண்ணமைய  
எட்டுடன் ஈர் இரண்டு ஆண்டு எய்தியபின் - கட்டளைய  
கீதக் குறிப்பும் அவங்காரமும் கிளரச்  
சோதித்து அரங்கேறச் சூழ்  
நன்னர் விருப்புகையோள் நற்குணமும் மிக்கு உயர்ந்தோள்  
சொன்ன குலத்தால் அமைந்த தொன்மையளாய் - பன்னிரண்டு  
ஆண்டு  
ஏய்ந்ததற்பின் ஆடலுடன் பாடல் அழகு இம் மூன்றும்  
வாய்ந்த அரங்கேற்றல் வழக்கு (சிலப். 79)

மாதவி ஐந்து வயது முதல் ஏழு ஆண்டுகள் நடனம் கற்றுப், பன்னிரண்டாம் வயதில் அரங்கேற்றம் செய்ய முற்பட்டாள் என்று சிலப்பதிகாரத்தில் உள்ளது. இதற்கு விளக்கம் கூற வேண்டி அடியார்க்கு நல்லார் பரதசேனாபதியத்திலிருந்து மேலே உள்ள மூன்று சூத்திரங்களை மேற்கோள் காட்டுகிறார். ஐந்து வயது முதல் நாட்டியம் கற்பித்து பன்னிரண்டு வயதில் அரங்கேற்றம் செய்வது வழக்கு; நல்ல குணமும், விருப்பமும் உள்ளவளாகவும், ஆடல் பாடல் அழகு இம்மூன்றிலும் சிறந்தவளாகவும் இருப்பவளை பன்னிரண்டு வயதில் அரங்கேற்றம் செய்வித்தல் வழக்கு என்பது இந்தச் சூத்திரங்களின் பொருள்.

அரங்கு செய்வதற்கு நிலம் தேர்ந்தெடுக்கும் போது குற்றம் உள்ள இடங்களை நீக்கி, நல்ல இடமாகத் தேர்வு செய்ய வேண்டும். அரங்கம் அமைய உள்ள நிலத்தின் சுவைக்கு ஏற்ப அதன் தன்மையும் அமையும். நிலத்தின் சுவையும் அதன் குணமும் பின்வரும் பரதசேனாபதிய நூல் சூத்திரத்திலே குறிப்பிடப்படுகிறது.

உவர்ப்பில் கலக்கமாம்: கைப்பின் வரும் கேடு:

துவர்ப்பில் பயமாம் சுவைகள்: - அவற்றில்

புளி நோய்: பசி காழ்ப்பு: பூங்கொடியே, தித்திப்பு

அளி பெருகும், ஆவது அரங்கு (சிலப். ப.114)

அரங்கு அமைய உள்ள இடத்தின் மண் உவர்ப்புச் சுவையாக இருந்தால் கலக்கமும், கசப்பாக இருந்தால் கேடும், துவர்ப்பாக இருந்தால் பயமும், புளிப்பாக இருந்தால் நோயும், காரமாக இருந்தால் பசியும், இனிப்பாக இருந்தால் அருளும் உண்டு பண்ணும். எனவே இனிப்பு தவிர மற்ற சுவை உள்ள இடத்தை நீக்க வேண்டும் என்பது இதன் கருத்து. தலைக்கோல் செய்யும் முறை பற்றிக் கூறும் பரதசேனாபதியச் சூத்திரம் ஒன்றை அடியார்க்கு நல்லார் மேற்கோள் காட்டுகிறார்.

புண்ணிய மால் வெற்பில் பொருந்தும் கழை கொண்டு

கண்ணிடைக் கண் சாண் கனஞ் சாரும் - எண்ணிய

நீளம் எழுசாண் கொண்டு நீராட்டி நன்மைபுனை

நாளில் தலைக்கோலை நாட்டு, (சிலப். ப. 116)

புனிதமான மலையில் வளர்ந்த, கணுவுக்குக் கணு ஒரு சாண் நீளம் உள்ள மூங்கிலை, ஏழு சாண் உயரம் உள்ளதாக நல்ல நாளில் வெட்டி, நீராட்டிக் கொண்டு வர வேண்டும் என்பது இதன் பொருள். அரங்கத்தில் அமையும் திரைகள் குறித்தும் ஒரு சூத்திரத்தை அடியார்க்கு நல்லார் மேற்கோள் காட்டுகிறார்.

... ..  
... ..  
... .. - அரிதரங்கில்

செய்து எழினி மூன்று அமைத்து சித்திரத்தால் பூதரையும்  
எய்த எழுதி இயற்று, (சிலப். ப. 115)

ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி, கரந்துவரல் எழினி ஆகிய மூன்று திரைகளையும் அமைத்து, அவற்றில் ஓவியத்தையும் எழுத வேண்டும் என்பது இதன் பொருள். (சிலப்பதிகார உரையில் அடியார்க்கு நல்லார் மேற்கோள் காட்டிய பரதசேனாபதியம் நூல் மட்டுமே இங்கு காட்டப்பட்டது. உ.வே. சாமிநாதையர் நூல்நிலையப் பதிப்பாக ஒரு பரதசேனாபதியம் வெளிவந்துள்ளது. அதைப்பற்றி இங்கு குறிப்பிடப்படவில்லை.)

மதிவாணர் நாடகத்தமிழ் நூல் அடியார்க்கு நல்லாரால் சிலப்பதிகார உரையில் மேற்கோள் காட்டப்பட்டுள்ளது. 'கடைச்சங்கம் இரீஇய பாண்டியருள் கவியரங்கேறிய பாண்டியன் மதிவாணனார் செய்த முதலூல்களிலுள்ள வசைக் கூத்திற்கு மறுதலையாகிய புகழ்க் கூத்து இயன்ற மதிவாணர் நாடகத்தமிழ் நூல்' (சிலப். ப.10) என்று அடியார்க்கு நல்லார் கூறியுள்ளதைக் கொண்டு இதன் சிறப்பை அறியலாம். அவர் இந் நூலிலிருந்து சில சூத்திரங்களை மேற்கோள் காட்டியுள்ளார். அவற்றுள் நாடகம் பற்றி விளக்கும் சூத்திரம் வருமாறு.

அவைதாம்,

நாடகம் பிரகரணப் பிரகரணம்

ஆடிய பிரகரணம் அங்கம் என்றே

ஓதுப நன்னூல் உணர்ந்திசினோரே. (சிலப். ப. 82)

மூன்று வகையான திரைகளைப் பற்றிப் பின் வரும் சூத்திரம் கூறுகிறது.

முன்னிய எழினிதான் மூன்று வகைப்படும். (சிலப். ப. 115)

தலைக்கோல் அமைப்பதற்கு ஏற்ற நல்ல நாள்களையும் இராசிகளையும் தொகுத்து ஒரு சூத்திரத்தில் கூறப்பட்டுள்ளது.

பூராடம் கார்த்திகை பூரம் பரணி கலம்

சீர் ஆதிரை அவிட்டம் சித்திரையோடு - ஆருமுற

மாசி இடபம் அரி துலை வான் கடகம்

பேசிய தேள் மிதுளம் பேசு. (சிலப். ப. 117)

நாடகத் தமிழில், பெருந்தேவ பாணியில் பலபத்திரரைத் துதிக்கும் பொழுது, அவருடைய தாரும் ஆடையும் நிறமும் அவரால் பெறவேண்டிய பொருளும் சொல்லி வெண்பாவால் துதிக்கப்படும். இதற்கு மேற்கோளாகப் பின்வரும் மதிவாணர் நாடகத்தமிழ் நூல் சூத்திரத்தை அடியார்க்கு நல்லார் காட்டுகிறார்.

திருவளர் அரங்கில் சென்றினை தேறிப்

பரவுந்தேவரைப் பரவும் காலை

மணி திகழ் நெடுமுடி மாணிபத்திரனை

அணி திகழ் பளிங்கின் ஒளியினை என்றும்

கருந்தாதுடுத்த கடவுளை என்றும்

இரும் பனைத் தனிக் கொடி ஏந்தினை என்றும்

கொடுவாய் நாஞ்சில் படையோய் என்றும்

கடிமலர் பிணைந்த கண்ணியை என்றும்

சேவடி போற்றிச் சிலபல வாயினும்

மூவடி முக்கால் வெள்ளையின் மொழிப. (சிலப். ப. 188)

பொதுவாக தேவபாணிச் செய்யுள் கலிப்பாவால் பாடப்படும். இதில் வெண்பாவால் பாட வேண்டும் என்று கூறப்பட்டுள்ளது புதுமையாக உள்ளது. வருணப்பூதர் நால்வரைத் துதிக்கும் நால்வகைத் தேவபாணி பற்றிக் கூறும் பின்வரும் சூத்திரத்தை அடியார்க்கு நல்லார் மேற்கோள் காட்டுகிறார்.

கூத்தநூல் என்ற பெயரில்  
ச.து.ச. யோகியார் ஒரு  
நூலைப் பதிப்பித்துள்ளார்.  
அது அடியார்க்கு நல்லார்  
சட்டிய பழைய நூல்தானா  
என்பது ஆய்வுக்கு  
உரியது

அந்தணர் வேள்வியோடு அருமறை முற்றுக்  
வேந்தன் வேள்வியோ டியாண்டு பல வாழ்க  
வணிகர் இருநெறி நீர்நிதி தழைக்க  
பதினெண் கூலமும் உழவர்க்கு மிகுக்  
அரங்கியற் கூத்தும் நிரம்பி வினை முடிசு  
வாழ்க நெடுமுடி கூர்க என் வாய்ச் சொல் என்று  
இப்படிப் பலி கொடுத்து இறைவனில் தொக்கு  
செப்பட அமைத்துச் செழும்புகை காட்டிச்  
சேவடி தேவரை ஏத்திப் பூதரை  
மூவடி முக்கால் வெண்பா மொழிந்து  
செவி இழுக்குறாமை வேந்தனை ஏத்திச்  
கவியொழுக்கத்து நின்றுழி வேந்தன்  
கொடுப்பன கொடுப்ப அடுக்கும் என்ப. (சிலப். ப. 189)

நூல் என்ற பெயரிலேயே ஒரு நாடகத்தமிழ் நூலை அடியார்க்கு நல்லார்  
மேற்கோள் காட்டுகிறார்.

ஆயிர நரம்பிற்று ஆதி யாழ் ஆகும்  
ஏனை உறுப்பும் ஒப்பன கொளலே  
பத்தர் அளவும் கோட்டினது அளவும்  
ஒத்த என்ப இரு மூன்று இரட்டி  
வணர் சாண் ஒழித்தென வைத்தனர் புலவர் (சிலப். ப. 9)

பேரியாழ் என்ற யாழைப் பற்றிக் கூறும் சூத்திரம் இது. ஏழுகோல் அளவு அகலம்  
கொண்ட மேடையில், ஆடுவோர் எப்படி ஆடவேண்டும் என்று பின்வரும் சூத்திரம்  
கூறுகிறது.

ஆடிட முக்கோல், ஆட்டுவார்க்கு ஒரு கோல்,  
பாடுநர்க்கு ஒருகோல், அந்தரம் ஒரு கோல்,  
குயிலுவர் நிலையிடம் ஒருகோல் (சிலப். ப.117)

ஆடுபவர் மூன்று கோல் இடத்திலே ஆட வேண்டும். பாடுபவர்கள் ஒரு கோல்  
இடத்திலேயும், ஆட்டுவிப்பவர்கள் ஒருகோல் இடத்திலேயும் இசைக் கருவிகள்  
வாசிப்பவர்கள் ஒருகோல் இடத்திலேயும் இருக்க, ஒரு கோல் அந்தரமாகவும் விட்டு  
மூன்று கோலிடத்திலே ஆடவேண்டும் என்பது இதன் கருத்து.

**கூத்தநூல்** என்ற ஒரு நூலைப்பற்றி அடியார்க்கு நல்லார் கூறுகிறார். 'கூலம்  
எண் வகைத்து. அவை நெல்லு, புல்லு, வரகு, திணை, சாமை, இறுங்கு, தோரை, இராகி,  
பதினெண் வகைத்து என்பர் கூத்தநூலார்.' (சிலப். ப.29) இதே கருத்தை இந்திர  
விழுவூரெடுத்த காதையிலும் (ப.154) அடியார்க்கு நல்லார் கூறியுள்ளார். இந்த  
நூலிலிருந்து வேறு கருத்தையோ சூத்திரத்தையோ அடியார்க்கு நல்லார் மேற்கோள்  
காட்டவில்லை. (கூத்தநூல் என்ற பெயரில் ச.து.ச. யோகியார் ஒரு நூலைப்  
பதிப்பித்துள்ளார். அது அடியார்க்கு நல்லார் சட்டிய பழைய நூல்தானா என்பது  
ஆய்வுக்கு உரியது.)

இதுவரை கூறப்பட்ட இசை, நாடக நூல்கள் பழம்பெரு உரையாசிரியர்களால்  
மேற்கோள் காட்டப்பட்டவை. இவற்றில் எந்த நூலும் முழு நூலாகக் கிடைக்கவில்லை.  
அடியார்க்கு நல்லார் காலத்திலேயே அழிந்து விட்ட நூல்கள் என்று இவை  
குறிப்பிடப்படுகின்றன. அடியார்க்கு நல்லாரைத் தவிர இளம்பூரணர், இறையனார்  
களவியல் உரையாசிரியர், பேராசிரியர், யாப்பருங்கல விருத்தியுரையாசிரியர் முதலிய  
உரையாசிரியர்களும் இவற்றில் சிலவற்றை மேற்கோள் காட்டுகின்றனர். ஆசிரியர்

பெயர் சுட்டாத பல சூத்திரங்களை உரையாசிரியர்கள் மேற்கோள் காட்டுகின்றனர். இவற்றின் ஆசிரியர் பற்றி அக்காலத்திலேயே அறியமுடியவில்லை போலும். அல்லது அந்த நூல்கள் அக்காலத்தில் அனைவரும் அறிந்த நூல்களாக இருந்திருக்கலாம். அதனால் அவற்றின் ஆசிரியர் பற்றி உரையாசிரியர்கள் குறிப்பிடவில்லை எனவும் கூறலாம்.

பழைய இசை, நாடக நூல்களுக்குப் பின், வேறு சில இசை, நாடக நூல்களும் தமிழில் தோன்றியுள்ளன. சுத்தானந்தப் பிரகாசம், மகாபரத சூடாமணி, தாள சமுத்திரம், சச்சுபுட வெண்பா முதலியன அவ்வாறு தோன்றிய நூல்களாகும். அவற்றைப் பற்றி இக்கட்டுரையில் கூறவில்லை.

#### பயன்பட்ட நூல்கள்

அரங்கராசன், மருதூர். இலக்கண வரலாறு-பாட்டியல் நூல்கள். பாலமுருகன் பதிப்பகம், மருதூர். 1983.

அருணாசலம், மு. தமிழிலக்கியவரலாறு(ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு), காந்தி வித்தியாலயம், திருச்சிற்றம்பலம். 1975.

இளங்குமரன், இரா. இலக்கண வரலாறு, மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை. 1988.

கலிங்கத்துப்பரணி, எஸ்.ராஜம். சென்னை. 1960.

காக்கைபாடினியம், இரா. இளங்குமரன்(பதி.), சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை. 1974.

சிலப்பதிகாரம் உ.வே. சாமிநாதையர்(பதி.) தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர். 1985.  
சீனிவாசன், இரா. தமிழ் இலக்கண மரபுகள் கி.பி. 800-1400, தி பார்க்கர், சென்னை. 2000.

தொல்காப்பியம் மெய்ப்பாட்டியல் உரைவளம், க. வெள்ளைவாரணன்(பதி.), மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை. 1986.

யாப்பருங்கலக் காரிகை, மே.வீ. வேணுகோபாலப்பிள்ளை(பதி.), பாரிநிலையம், சென்னை. 1995.

யாப்பருங்கலம் (பழைய விருத்தியுரையுடன்), இரா. இளங்குமரன்(பதி.), சைவசிந்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை, 1973.

வேங்கடசாமி, மயிலை, சீனி. மறைந்துபோன தமிழ் நூல்கள், சாந்தி நூலகம், சென்னை. 1967.

இக்கட்டுரையை

எழுதியுள்ள முனைவர்

இரா. சீனிவாசன்

திருத்தணி அரசு

கலைக்கல்லூரியில்

தமிழ்த்துறையில்

பணியாற்றிவருகிறார்.

இலக்கண ஆய்வுகள்

மற்றும் பதிப்பு

ஆகியவற்றில் தொடர்ந்து

ஈடுபட்டு வருகிறார்.

# நாடகப் பிரதி

பிரதி -1

## அக்கினிப் பெருமூச்சு

தே.தேவானந்த்

மேடையின் திரை மூடி இருக்கிறது. மூடிய திரைக்குள் பலப் பல அவலங்கள் நிறைந்து கிடக்கின்றன. பலப் பல அட்டுழியங்கள் நடந்து கொண்டிருக்கின்றன. அவை எல்லாம் திரை போட்டு மறைக்கப்பட்டுள்ளன போலும். திரைக்கு முன் உள்ள பகுதியில் நாடக மாந்தர்கள் உறை நிலையில் காணப்படுகின்றனர். ஒரு கரையில் அநீதியான முறையில் போரை நடத்தும் போர்க்கடவுள், அதனைச் சூழக் கற்றோர் குடை பிடித்து நிற்கின்றனர். எதிர்க்கரையில் ஏனோ தானோ என்று வாழும் அப்பாவி பொதுமக்கள் பலர் பார்வையாளருக்கு முதுகுகாட்டி நிற்பர் போர்க் காலமல்லவா, இவர்களுக்குத் தம்மை இனங்காட்டி வாழப் பயம் போலும். நடுவில் போரினால் சிதைந்து சின்னாபின்னமாகிப் போன சமூகத்தை பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் ஒருவர் சோர்ந்தபடி அமர்ந்திருக்கிறார். இப்போ பாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்வதற்காக உள்நுழைகிறார்.

ஒருவன்:- பார்வையாளரைப் பார்த்து உங்களுக்கு எங்கள் கதையையும் கதை மாந்தர்களையும் அறிமுகம் செய்ய நான் இங்கு வந்துள்ளேன். எங்கள் வாழ்வின் அவலத்தை, எமக்கு நடந்த அநீதியை பேச விளைகிறோம். இராணுவ இயந்திரத்தின் திறந்த வெளி சிறைக்குள் இருந்து கொண்டு நெஞ்சு நிறைந்த பயத்தோடு எங்கள் பெண்களுக்கு நடந்த பெரும் துயரை பேசத்துணிந்தோம்.

(சோக இசையொன்று மேலெழுந்து தாழ்கிறது)

(ஒருவன் போர் தெய்வத்தைச் சுட்டிக்காட்டி)

யாழ்ப்பாணத்தில்  
நடைபெற்ற தமிழ்க்  
கூடல் நிகழ்வில்  
இந்நாடகம்  
நிகழ்த்தப்பட்டது.  
இந்நாடகத்தின் காட்சி  
இவ்விதழின்  
அட்டைப்படமாக  
உள்ளது.  
இந்நாடக நிகழ்வு குறித்த  
பதிவுகள் பின் பகுதிகளில்  
உள்ளன.

ஒருவன்:- இது ஒரு இருட்டு... கை கால் அசையாக் கடும் சிறை நெருப்பு, மனிதம், உயிர், மானம், வாழ்வு, நம்பிக்கை எதுவும் உயிர் வாழா இருட்டு

போர்த் தெய்வம்:- சமாதானத்திற்காக, பக்களின் நன்மைக்காக யுத்தம் புரிவேன்.

கற்றோர்:- யேஸ்...யேஸ்...வெறிகுட் ஐடியா!

கற்றோர்:- யேஸ்...யேஸ்...யேஸ்...யேஸ்...

ஒருவன்:- கடும் சிறை நெருப்பினால் சிறைந்து போன ஒரு சமூகம் (சமூகத்தை பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் மாந்தரை காட்டுகிறார். அவர் உறைநிலையில் இருக்கிறார்)

ஒருவன்:- இவர்கள் பொது மக்கள். சிறைந்து கிடக்கும் இந்தச் சமூகத்தின் மாந்தர்கள். 'எது நடந்தாலும் நமக்கென்ன' என்று வழி தடுமாறுவோர்.

(உறைநிலையில் இருந்த மக்கள் அசைந்து தங்கள் முகங்களை பார்வையாளர்களுக்குக் காட்டுகிறார்கள்)

மக்கள்:- ஆ.....ய்ய்.....  
நமக்கென்னயா நாம நம்மட பாட்டில இருப்பம்.

(ஒரு வட்டத்திற்குள் அசைகிறார்கள். 'சுத்திச் சுத்திச் சுப்பற்ற கொல்லை' என்பதை நினைவூட்டுவதாக இருக்கும்)

(ஒருவன் கற்றோரை நோக்கிச் செல்கிறான்)

ஒருவன்:- இவர்கள் அடிமுடி தேடும் ஆராட்சியிலே பெருமைக்குரியோர். பேறுகள் பெற்றோர். கற்றோர், பதவிகள் பெற்று கதிரையில் அமர்வார். மனிதத்தைத் தொலைத்துக் கதிரையைக் காப்பார். அடிகளை வருடுவார் தலைகளை ஆட்டுவார் சிறுமையாய் நடந்து பதவியைக் காப்பார்.

(இவரின் ஏளன வார்த்தைகளைக் கேட்டு போர்த்தெய்வம் கோபத்துடன்)

போர்த்தெய்வம்:- சமாதானத்திற்காக மக்களின் நன்மைக்காக யுத்தம் புரிவேன்

கற்றோர் 1:- யேஸ்...யேஸ்...யேஸ்...  
வெறிகுட் ஐடியா!

கற்றோர் 2:- மஹா நல்ல யோசனை! குட்

(போர்த்தெய்வத்தைச் சுற்றிவந்து தொழுது நிற்கிறார்கள்)

கற்றோர் 1:- உங்கடை ஆட்டத்துக்கு பக்கபலமாக நாங்கள் நிப்போம்

கற்றோர் 2:- நீங்கள் ஆடுற ஆட்டம் எல்லாத்துக்கும் நாங்கள் தலையாட்டுவம்

(போர்த்தெய்வம் மகிழ்ந்து கற்றோருக்குப் பதவித்தடிகள் வழங்குகிறது. பதவித்தடியைப் பிடித்ததும் கற்றோர் நெஞ்சு நிமிர்ந்து கொள்கிறது. புழகாங்கிதம் கொள்கின்றார்கள்)

(யாக இசையொன்று மெல்ல மேலேழுகிறது. இன விடுதலைக்காகத் தம் உயிர் கொடுக்கத் தயாரான இளைஞர் சிலர் சிலுவைத் தாங்கியபடி வலது பக்க மேடையால் ஏறி இடது பக்க மேடையால் இறங்குகிறார்கள்)



ஒருவன்:- ஓ... (வார்த்தைகள் வெளிவராமல் அடைபட்டு நிற்கிறார்)  
மண்ணின் மீட்பிற்குத் தங்கள் உயிரை விலையாகக் கொடுக்கத்  
தயாரானவர்கள்.  
மண்ணைப் புனிதமாக்கப் புறப்பட்டவர்கள்

(சிறிது நேரம் வெறும் மௌனம் நீடிக்கிறது)

ஒருவன்:- எங்கள் கதையையும் கதை மாந்தரையும் அறிமுகம் செய்யும் என்  
பணி முடிவடைந்தது. இனி அவலமும் அடிமேல் அடியாய்  
வதைபடும் மாந்தர் வாழ்வுகள் பாடும்  
(வெளியேறிச் சென்று விடுகிறார்)

மக்கள்:- நமக்கென்னையா நாம நம்மட பாட்டில இருப்பம்

கற்றோர் 1:- எந்த ஒரு விஷயத்தையும் அறிவு பூர்வமாகத்தான் சிந்திக்க  
வேணும்.

கற்றோர் 2:- உணர்ச்சியை முதன்மைப்படுத்தி சிந்திக்கக் கூடாது

(இவ்வேளை சிதைந்து போய் கிடக்கின்ற சமூகத்தில் இருந்து முற்போக்கு  
சிந்தனையாளன் ஒருவன் விலத்தி செல்ல முற்படுகிறான். அவ்வேளை  
சோலைக்கிளியின் கவிதை வரிகள் அவர்களிடையே பகிரப்படுகின்றன)

சமூகம்:- ஏய்! நான் உனது சமூகம். நீ ஏன் என்னை விட்டு  
விலகிப்போகிறாய்.

முற்போக்கு

சிந்தனையாளன்:- பிணத்தைக் கண்டு மொய்ப்பதற்கு நான் என்ன கொசுவா?  
மனிதன் நான் கொஞ்சம் விலகித்தான் போவேன். சமூகமே  
உன்னைக் கண்டு மூக்கைப் பொத்தியபடி, நேற்று இருந்ததை  
விடவும் இன்று நீ அழுகி இருக்கிறாய்! ஒத்துக் கொள்வாயா!  
இன்றையை விட நாளை நீ மேலும் சிதையலாம்

சமூகம்:- என்னை நீ நேசிக்கவில்லையா?

மு.சி.:- எப்படிப் பிணமே நான் உன்னை நேசிப்பது? ஒன்றுக்குள் ஒன்றாக  
கலப்பது நானும் உனது ஓர் அங்கம். அது மெய்தான் இருந்தாலும்,  
நான் சொல்லி நீ திருந்த வசதியில்லை. உன் அமைப்பில்  
கற்றவனும் சிந்திப்பவனும் சாக்கடைக்குள். இங்கு போக்கிரிகள்  
உன்னில் குதிரையோட்டி ஆட்டுவதால், அவர்களையே நம்பி நீ  
மருண்டு கழிப்பதனால் நான் ஒதுங்குவதை விடுத்து வழிவேறு  
இல்ல. உனக்குள் இருந்து கொண்டே

(உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்புடன் வெளியேறுகிறார்)

மு.சி.:- போரினால் சிதைந்து கிடக்கும் என் சமூகத்தோடு என்னால் உடன்  
பட்டுக் கொள்ள முடியவில்லை. என் சமூகம் புனிதமாக்கப்பட  
வேண்டும்.

கற்றோர் 1:- எந்தவொரு விஷயத்தையும் ஆறுதலா, அவதானமா, நிதானமா,  
யோசித்து நிலைமையை அனுசரிச்சு நடக்க வேணும்.

கற்றோர் 2:- உணர்ச்சி வசப்பட்டு எல்லாத்தையும் குழப்பக் கூடாது

மக்கள் :- ஆ...ய்ய... நமக்கென்னையா நாம நம்மட பாட்டில இருப்பம்

(மக்களை அவர்கள் பாட்டிற்கு விடுவதற்கு போர்த்தெய்வம் தயாராக இல்லை. கைதட்டி மக்களை தனக்கருகில் கூப்பிடுகிறது. மக்கள் பயத்தில் தயங்கித் தயங்கி போர் தெய்வத்திற்கு அருகில் செல்கிறார்கள். அவ்வேளை பெருங்குரல் ஒன்று அதிற்கின்றது. இந்த அதிர்வு பேர்ஃட்டோல் பிறெஃடின் கவிதை போலும்)

குரல்:- நான் பார்த்தேன் போரின் கடவுளை  
சகதி நிலத்தின் பெரும் பிளவு ஒன்றுக்கும்  
பாறை முகத்திற்கும் இடையில் நிற்பதை  
தன் விதைகளை இளவயதினர்க்கு  
காட்டிக் கொண்டிருந்தான். ஏனெனில்  
பல பேராசிரியர்களால் உயிரூட்டப்பட்டிருந்தான்

போர்த் தெய்:- இளமையாய் இருக்கும் எல்லாவற்றிற்குமான  
என் காதலை அறிவிக்கிறேன்.

(தன்மடியில் இருந்த ரொட்டித்துண்டுகளை எடுத்து மக்களை நோக்கி வீசி எறிகிறார். மக்கள் முண்டியடித்து ரொட்டித் துண்டுகளை பொறுக்குகிறார்கள்)

குரல்:- ஒருவர் சிட்டுக் குருவிகளுக்கு  
ரொட்டித் துண்டுகள் வீசுவது போல  
அவர் ஏழை மக்களுக்கு ரொட்டித்  
துண்டுகள் தந்தார் சாப்பிட.  
அதை அவர் ஏழை ஐனங்களிடமிருந்தே  
எடுத்துக் கொண்டிருந்தார்.  
பெருங் குரலில் இனிவரப்போகும்  
அற்புதக் காலங்கள் பற்றிப் பேசினார்.

போ.தெய்:- இனிவரப்போகும் அற்புதக் காலத்திலே பெண்கள் காகங்களையும்  
கடல் காகங்களையும் சமைக்கலாம்.

குரல்:- இடையில் தன்புறம் அமைதியறவே  
அவர் சுற்றிலும் திரும்பிப் பார்த்துக் கொண்டிருந்தார்,  
குத்தப்பட்டு விடுவோம் என்ற பயத்தினால் போலும்  
ஒவ்வொரு ஐந்து நிமிடங்களுக்கும்  
பொது ஐனங்களுக்கு உறுதியளித்தார்

போ.தெய்:- நான் உங்களின் மிகக் குறைந்த காலத்தையே பயன்படுத்துவேன்

(போர்த்தெய்வம் மக்களிடம் சென்று மீண்டும் மீண்டும் உறுதி கூறுகிறது)

போ.தெய்:- நான் உங்களுக்கு யுத்தத்தின் மூலம் சமாதானத்தைத் தருவேன்.  
(போர்த்தெய்வம் யுத்த சன்னத்தனாக உருமாறுகிறது. சமூகத்தைச் சிதைத்தபடி முன்னேறுகிறது. மக்கள் பயத்தில் முன்திரைச் சீலைக்குள் ஒளிந்து கொள்கிறார்கள். இவர்களின் முகங்கள் மட்டும் வெளித் தெரிகின்றன. போர்த்தெய்வம் மூடிய திரைக்குள் மனித இரத்தம் குடிப்பதற்காகச் சென்ற விடுகின்றது. உள்ளே பாலியல் வல்லுறவுக்கு உட்படுத்தப்பட்ட பெண்ணொருத்தியின் உடல் சிதைந்து கிடக்கிறது. அவளது யோனி மடலுக்குள் கிரனேட் குண்டு வெடிக்க வைக்கப்பட்டதால் சிதைந்தது போல்)

குரல்:- அங்கே.....அங்கே.....  
பெண்மையின் மென்மைக்குள் கிரனேட் குண்டொன்று வெடித்து சிதறியது.

(இவ்வேளை மேடையின் திரை மெதுவாக, தயங்கித் தயங்கி திறந்து கொள்கிறது. போர்த்தெய்வம் பிய்க்கப்பட்ட பெண்ணின் உடலின் இரத்தத்தைச் சுவைத்தபடி நடுவில் நிற்கிறது. மேடையெங்கும் (கிட்டத்தட்ட ஆறு) புதைகுழிகள் காணப்படுகின்றன. புதைகுழிக்கு மத்தியில் ஒரு சிறிய வெள்ளை நிற வீடு காணப்படுகின்றது. கற்றோர் தங்கள் பதவித் தடிகளோடு மேடைக்குள் நுழைகிறார்கள்)

கற்றோர் 1:- சிற்றுவேசன் ரொம்ப பெற்றரா இருக்கு.

கற்றோர் 2:- நிறைய டெவலப்மன்ற் புரோக்கிராம்ஸ் நடக்குது.

கற்றோர் 1:- சிற்றுவேசன் நல்லா இம்ருபண்ணியிருக்கு

கற்றோர் 2:- சிற்றுவேசன் ரொம்ப பெற்றரா இருக்கு

(கற்றோர் தங்கள் அபிப்பிராயங்களைத் தெரிவித்தபடி வெளியேறிச் செல்கிறார்கள். மேடைக்குள் போர்த்தெய்வத்தின் பாதுகாப்புக்கான படைகள் ஆக்ரோசமாக உள் நுழைகின்றன. இது நடனக் கோலத்தில் அமையலாம்)

பாடல்:- பட்டப்பகல் வேளையொன்றில் இருள் வந்தது  
பொல்லாத அரக்கர்களின் ஆட்சி வந்தது  
நள்ளிரவில் காவலர்கள் வீடு புகுவார்  
அகப்பட்ட ஆடவரைக் கொண்டு மறைவார்  
நடுத்த தெருவில் நிறுத்திக் கொலைபுரிவார்  
நின்றாலும், சென்றாலும், தண்டனை என்பார்  
ஊர் முழுதும் அஞ்சுகின்ற காலம் வந்தது  
இனி இழப்பதற்கில்லாத நிலை வந்தது  
- சி. சிவசேகரம்  
(தேவி எழுந்தான் 35)

(பாடல் முடிவடைய இராணுவத்தினர் 'சமாதானத்திற்கானப் போர்' என்று எழுதப்பட வெள்ளை நிறத்துணி ஒன்றை முன் மேடையில் பிடித்திருப்பார். இவ்வேளை சோகமான ஒரு இசை மனதைப் பிழியும். இராணுவத்தினரால் கைது செய்யப்பட்டு சித்திரவதை செய்யப்பட்ட அப்பாவி இளைஞர்களின் இரத்தம் தோய்ந்த கைகள் சமாதானத்திற்கானப் போர் என்று எழுதப்பட்ட துணியில் இரத்தக் கறையை ஏற்படுத்துகின்றன. இவர்களின் கைகள் பிணைக்கப்பட்டபடி துணிக்கு மேல் தெரிகின்றன. இராணுவத்தினர் சமாதானத்துக்கானப் போர் என்று எழுதப்பட்ட வெள்ளைத் துணியால் அந்த இளைஞர்களை சுற்றி வளைத்து எவருக்கும் தெரியாது கொண்டு சென்று உயிருடன் புதைத்து விடுகின்றனர். புதைந்து கிடக்கும் உயிர்கள் தம் உறவுகளிடம் உதவிகோரி கதறுகின்றன. அவர்களின் கதறல் கேட்டு புதைகுழிகளில் வெடிப்பு ஏற்படுகின்றது)

புதைகுழி 1:- அம்மா...அம்மா...அம்மா...  
அம்மா...அம்மா...அம்மா...

புதைகுழி 2:- அப்பா... அப்பா...அப்பா...  
அப்பா...அப்பா...அப்பா...

புதைகுழி 3:- அண்ணா... அண்ணா...அக்கா...  
அக்கா...அக்கா...

புதைகுழி 1:- அம்மா, என்னை உயிரோட புதைச்சு வைச்சுருக்கிறாங்கள்

புதைகுழி 2:- அப்பா, என்ர கையையும் காலையும் கட்டிப்போட்டு குழிதோண்டி  
புதைச்சுப் போட்டாங்கள்

புதைகுழி 3:- அண்ணா, என்னை அடிச்சு சித்திரவதை செய்து  
புதைச்சிருக்கிறாங்கள்.

புதைகுழி 4:- என்ர கனவுகள் குடும்பத்தின் எதிர்காலம் எல்லாத்தையும்  
குழிதோண்டிப் புதைச்சு போட்டாங்கள்

புதைகுழி 5:- என் தேசமே, என்னை எப்போ புதைகுழிக்குள் இருந்து  
மீட்டெடுப்பாய்

புதைகுழி 1:- என் தேசமே, என்னை எப்போ புதைகுழிக்குள் இருந்து  
மீட்டெடுப்பாய்!

புதைகுழிகள்:- என் தேசமே, என்னை எப்போ புதைகுழிக்குள் இருந்து  
மீட்டெடுப்பாய்!

(சோக இசையொன்று மெல்ல அசைந்து வர புதைகுழிகளுக்கு நடுவில்  
காணப்பட்ட சிறிய வெள்ளை நிற வீட்டில் இருந்து தன் கணவனைக் கடலில்  
தொலைத்த பெண் ஒருத்திவெளிப்படுகிறாள்  
அவ்வேளை இப்பாடலும் அசையும்)

பாடல்:- காற்றும் நெருப்புமாய்  
வாழ்வும் இறப்பும்  
கரைந்துருகும் மனிதம்  
உயிர்த் துளிகளாய்  
தேங்கிய வெள்ளம்  
கந்தகம் பூமியின்  
வெக்கையின் வீச்சம்  
காற்று சுழல்கிறது  
சருகுகள் பறக்கின்றன  
சரசரத்த இரைச்சலினுள்  
கற்பக தருக்களும்  
முற்பட்டு வீழ்கின்றன.  
-கி.பி.அரவிந்தன்  
(முகம் கொள்)

(வீட்டின் முன் தன் கணவனை எதிர்பார்த்து காத்திருக்கும் பெண்ணை நோக்கி  
அவள் தாய் செல்கிறாள்)

தாய்:- பிள்ளை, இன்னும் எத்தனை நாளைக்கு இப்படியே வெறிச்சுப்  
பார்த்துக் கொண்டு இருக்கப்போறாய்.

மகள்:- அம்மா....(அழுகிறாள்)

தாய்:- இதுதான் எங்கட தலையெழுத்தெண்டா  
எங்களால் என்ன செய்யமுடியும் அழாத பிள்ளை  
அழுது என்ன நடக்கப்போகுது.

(மகளை வீட்டு வாசப் படிக்கட்டில் இருத்திவிட்டுப் பார்வையாளரை நோக்கி  
நடந்து வந்து தன் கதை சொல்கிறாள் தாய்)

தாய்:- கெட்ட குடியே கெடும் பட்ட காலே படும் என்று சொல்லுவினம்.  
எங்கட வாழ்கையில் அது சரியாப்போச்சு. (சற்று சுதாரித்துக்  
கொண்டு) இவள் என்ற மகள் பெயர் வசந்தி. கலியாணம் முடிச்சுக்  
கொடுத்து முழுசா மூன்று வருஷம் முடியேல்லை. அதுக்கிடையில்  
அவலம் வந்து போச்சு என்ற ஒரே பிள்ளை.. புருஷனைக்  
காணேல்லை என்று ஏங்கித் தவிச்சுக் கொண்டிருக்கு... அதைப்  
பார்க்கிற சக்தியும் நான் இழந்திட்டன் (சிறிய அமைதி)  
1987ஆம் ஆண்டு இந்தியன் ஆயிக்காரங்கள் யாழ்ப்பாணத்திற்கு  
அமைதிப்படையாக வந்தாங்கள். அவங்கள் வந்து கொஞ்சக்  
காலத்துக்குப் பிறகு சண்டை தொடங்கிச்சு... சண்டை நடந்து  
கொண்டிருக்கேக்க சனங்களை எல்லாம் பள்ளிக் கூடங்களுக்குப்  
போகச் சொன்னாங்கள்... பிறகு சனங்கள் தங்கியிருந்த  
பள்ளிக்கூடங்களுக்கு செல் அடிச்சு அநியாயமா பல உயிர்களை  
காவுகொண்டாங்கள். அதில... என்ற புருஷனை  
இழந்தன்(அழுகிறாள்). இது நடந்தது யாழ்ப்பாணத்தில்  
மாணிப்பாய் என்ற இடத்தில் உள்ள ஒரு பள்ளிக்கூடத்தில்... இப்ப  
என்ற பிள்ளைக்கு நடந்திருக்கிறது எனக்கு நடந்ததை விட  
மோசமானது. ஏன் இப்படியெல்லாம். (தனக்குள் சலித்துக்  
கொண்டு மகள் இருக்கும் இடம்நோக்கி செல்கிறார்.)  
மகள்:- அம்மா, என்ற தலை விறைச்சுப் போய் ஒன்றையும் யோசிக்க  
இயலாமல் இருக்கு.

(மகளை ஆறுதல் படுத்திய பின் கோபமாகத் தாய் முன் நகர்கிறாள்)

தாய்:- எங்கள் ஊருக்குள் கொடு நெருப்பை மூட்டினார்கள்  
கொடு நெருப்பின் பயனாய் ஊர்வெறித்து கிடந்தது.  
எங்கள் தலைகள் விறைத்துக் கொண்டன  
விறைத்துக் கொண்ட தலைகளுக்குள் கவலையும் பயமும்  
விரக்தியும் சோர்வும் எரிச்சலும் அழுகையும் எனப் பலவும் புகுந்து  
கொண்டன

(தாய் மகளை இருத்திவிட்டு தன்வேலை செய்ய சென்றுவிடுகிறார். மகளின்  
நினைவில் தொலைந்துபோன கணவர் உயிர்த்தெழுந்து வருகிறார். வந்தவர்  
அவள் நெற்றியில் குங்குமப் பொட்டிடுகிறார். பின் மெல்ல அவளில் இருந்து தூர  
விலகிச் செல்கிறார். இது நடந்து கொண்டிருக்க பின்வரும் பாடல் ஒலிக்கும்)

பாடல்:- புதர்களில் முயல் இல்லை  
பெடவுகளில் எலி இல்லை  
காடுகளில் காடை இல்லை  
வேலிகளில் ஓணான் இல்லை  
பானையில் பழையது இல்லை  
பூனைகள் இல்லை  
குளங்களில் தண்ணி இல்லை

கிழங்குகள் இல்லை  
கொக்குகள் இல்லை  
மீன்கள் இல்லை  
- மு.சுயம்புலிங்கம்  
ஊர்க் கூட்டம்

மகள்:- ஐயோ... என்னை தனிய விட்டுட்டு போகாதேங்கோ!

(மகளின் கத்தல் கேட்டு மேடையின் முன்வலதில் தூங்கிக் கொண்டிருந்த மக்கள் கூட்டம் துள்ளி எழுந்து கொள்கிறது)

மக்கள் 1:- என்ன! திடீர் திடீர் என்ற சத்தம்

மக்கள் 2:- இப்ப கொஞ்ச நாளா இப்படித்தான்

மக்கள் 3:- வீட்டு வாசல்வ நின்ற வெறிச்சுப்பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் திடீர் திடீர் என்று கத்தும் அழும்.

மக்கள் 4:- புருஷன் காணாமல் போனதில இருந்து உதுக்கு ஒரு மாதிரி

மக்கள் 1.2.3.:- என்ன! புருஷனை காணலையே?

மக்கள் 2:- ஓம்...ஓம்.. எல்லா இடமும் விசாரிச்சு ஒரு இடமும் இல்லையாம்

மக்கள் 3:- என்ன புருஷன் இல்லையே?

(மக்களுக்குத் திடீரென உஷார் வந்துவிடுகிறது. மகள் இருக்கும் வீடு நோக்கி வேகமாகச் செல்கிறார்கள்)

(பின்னணியாக ஏளனமானதொரு இசை நகர்ந்து செல்லும்)

மக்கள் 2:- அட இப்பவும் பொட்டும் வைச்ச தாலியும் போட்டுக் கொண்டேல்ல நிக்குது

மக்கள் 4:- இவளின்ட காலம் தான் அவனைப் பலியெடுத்துப் போட்டுது.

மக்கள் 3:- அப்ப இப்ப இது ஒரு விதவை

மக்கள் 2:- சா... இளமை அநியாயமாய்த் தனிமையில் போகுது

(மக்கள் கூட்டம் விதவைப்பட்டம் சூட்டிய பெருமிதத்துடன் இருப்பிடத்துக்கு திரும்புகிறார்கள்)

மகள்:- நான் விதைவையில்ல, என்ற புருஷன் என்னட்ட திரும்பி வருவார்

மக்கள் 1:- பிள்ளை உன்ற புருஷன் செத்தண்டு கச்சேரியில் பதிஞ்சனியே!

(மகள் தன் தாலியை இறுகப்பிடித்தபடி திகைத்துப்போய் நிக்கிறாள். பின் சற்று விடுபட்டு)

மகள்:- என்ற புருஷன் சாகேல்ல, என்ற புருஷன் சாகமாட்டார்

மக்கள் 1:- பதிஞ்சாத் தானே நஷ்டாடு நிவாரணங்கள் தருவாங்கள்

மகள்:- எனக்கு நஷ்டாடு வேண்டாம். என்ற புருஷன் என்னட்ட திரும்பி வரணும் அவர் இருக்கேக்க இருந்த நிம்மதி வேணும். கஞ்சியோ கூழோ குடிச்சு நிம்மதியாய் இருக்கவேணும். என்ற புருஷன் என்னட்ட திரும்பி வரவேணும்.

தாய்:- பிள்ளை , எந்த விஷயமெண்டாலும் பதிய வேணும். விதானேட்ட, பொலிசிலை, கச்சேரியில பதிஞ்சாத்தான் மேற்கொண்டு ஏதும் செய்யலாம்.

மக்கள் 1:- போய் வரிசையில் நிண்டு பதியிற வேலையைப் பாருங்கோ அக்கறை இல்லாமல் இருக்கிறியள்

தாய்:- பிள்ளை ஒருக்கா வெளிக்கிட்டு போ... ..(அதட்டலாக)

(மகள் வீட்டுக்குள் சென்று விடுகிறாள் தாய் வந்தவருடன் கதைக்கிறாள்)

தாய்:- கல்யாணம் கட்டிக் கொடுத்திட்டா என்ற சமை இறங்கிடும் என்ற நினைச்சன் இப்ப அதுவும் எனக்கு. பாரமாய் போட்டுது. நான் தனிக்கட்டையா நிண்ணு என்ன செய்யப் போறேனோ?

(பெருமூச்சு விடுகிறாள். விடுப்பு கேட்க வந்தவர் சென்றுவிடுகிறார். கற்றோர் பதவித் தடிகளை ஊன்றியபடி எடுப்பாக உள் நுழைகிறார்கள்)

கற்றோர் 1:- காணாமற்போனோர் பிரச்சனையை நாங்கள் ஒருக்கா வடிவா ஸ்ரடி (study) பண்ணவேணும்.

கற்றோர் 2:- யேஸ்....யேஸ்... வடிவா ஸ்ரடி பண்ணினால் நல்ல தொரு கட்டுரை போடலாம்.

கற்றோர் 1:- நிறை இன்றஸ்ரிங் ஸ்ரோரிஸ் எல்லாம் இருக்கு. இதை வச்சு நல்லதொரு புறஜெக்ட்டு (Project) எழுதினா என்.ஜி.ஓ. இல காசு எடுக்கலாம்.

கற்றோர் 2:- யேஸ்....யேஸ்.....யேஸ்....

இதை ஒரு புறஜெக்ட்டாய் எழுதி என்.ஜி.ஓ. வில காசு எடுக்கிறது நல்லதொரு ஐடியா

(கற்றோர் வெளியேறிச் சென்றுவிடுகிறார்கள். மகள் தன் கணவன் காணாமற் போனது தொடர்பாக முறையிடுவதற்கு அதிகாரிகளிடம் செல்கிறாள்)

(மேடைக்குள் கதிரையொன்றுடன் அதிகாரியொருவர் அட்டகாசமாக உள் நுழைகிறார். அதிகாரக் கதிரை கையில் கிடைத்தால் யாருக்குத்தான் அட்டகாசம் வராது)

பாடல்:- பதவிகள் பெற்று கதிரையில் அமர்ந்தாச்சு  
மனிதத்தைத் தொலைத்து கதிரையைக் காத்தாச்சு  
அடிகளை வருடி தலைகளை ஆட்டி  
கற்றதை வித்து சுகத்தைப் பெற்றாச்சு  
சிறுமையாய் நடந்து சுகத்தைப் பெற்றாச்சு  
பேறுகள் பெற்று கதிரையில் அமர்ந்தாச்சு

(மகள் அதிகாரியிடம் சென்று)

- மகள்:- ஐயா!
- அதிகாரி:- என்ன வேணும்? ஏன் வந்தீர்!
- மகள்:- நான் சாவக்காட்டைச் சேர்ந்தனான். எங்கட சீவியம் கடலை நம்பித்தான். என்ற புருஷன் சொந்தமா வள்ளம் வைச்சுத் தொழில் செய்யிறவர். மூன்று மாசத்துக்கு முன்னம் கடலுக்குப் போனவர் இன்னும் திரும்பி வரேல்லை. முன்னமு ஒருக்கா இப்பிடித்தான் கடலுக்குப் போனவர் இரண்டு கிழமையா திரும்பி வரேல்லை. நேவிக்காரன் பிடிச்ச வைச்சிருந்து அடிச்சப் போட்டு விட்டவன். அதுக்குப் பிறகு கடலுக்கு போக வேண்டாமென்று மறிச்சப்போட்டன். அவரும் ஒமெண்டு சொல்லி தன்ர பாடுகளை சொந்தக்காரப் பெடியனுக்கு வித்துப் போட்டார். பிறகு (சிறிய அமைதி) மூன்று மாசத்துக்கு முன்னம் சொந்தக்காரப் பெடியனுக்கு பாடு காட்டிப்போட்டு வாரனெண்டு போனவர் இன்னும் திரும்பி வரேல்லை. இவரோட சேர்த்து. எங்கட ஊர் ஆம்பிளையாள் ஐந்து பேரைக் காணேல்லை. (அழுகிறாள்) ஐயா, என்ற புருஷனைத் தேடிக்கொண்டு பிடிச்சுத் தாங்கோ.
- அதிகாரி:- உன்ர புருஷனை நேவி பிடிச்சதெண்டதற்கு சாட்சிகள் ஏதும் இருக்கோ.
- மகள்:- கடலுக்குப் போனவர் திரும்பி வரேல்லை. கடல்வ என்ன நடந்தெண்டு தெரியாது.
- அதிகாரி:- ஒண்டும் தெரியாமல் ஏன் இங்க வந்தேனீர். பொய்களைச் சொல்லி ஏதாவது வாங்கலாம் என்று வந்திடுங்கோ.
- மகள்:- நான் பொய்சொல்லேலை ஐயா! என்ற தாலி சத்தியமா கடலுக்குப் போனவர் திரும்பி வரேல்லை.
- அதிகாரி:- என்ன நடந்ததெண்டு செய்யாமல் எங்களால எதுவும் செய்யமுடியாது. நஷ்ட ஈடு. நிவாரணம் தாரதெண்டாலும் உன்ர புருஷன் பயங்கரவாத நடவடிக்கையாலதான் காணாமற்போனவர் என்றதை உறுதிப்படுத்த வேணும்.
- மகள்:- ஐயா, தயவு செய்து என்ற புருஷனை தேடிக்கண்டு பிடிச்சுத் தாங்கோ!
- அதிகாரி:- சட்டப்படி எங்களால எதுவும் செய்ய முடியாது. விசாரணைக் கமிஷன் ஏதும் வைப்பம் வந்து சாட்சி சொல்லுங்கோ
- மகள்:- ஐயா! உங்களுக்குப் புண்ணியம் கிடைக்கும் என்ற புருஷனை
- அதிகாரி:- (எகிறி விழுந்து) சொல்லுறது விளங்கேல்லையே.. எங்கள வில்லங்கத்துக்க மாட்டி விடாதேங்கோ.. நாங்கள் எங்கட கதிரைகளைப் பாதுகாக்க வேணும்.  
(மகள் கெஞ்சலாய் நிக்கிறாள். அதிகாரி கதிரையுடன் வெளியேறுகிறார்)



பாடல்:- மனிதத்தைத் தொலைத்து  
கதிரையைக் காத்தாச்சு  
அடிகளை வருடுவார்  
தலைகளை ஆட்டுவார்  
சுற்றத்தை வித்து சுகத்தைப்  
பெற்றிடுவார்  
சிறுமையாய் நடந்து  
பதவியைக் காப்பார்

(மகள் வீடு சென்று வாசற்படியில் அமர்ந்திருக்கிறாள்)

கற்றோர் 1:- சிற்றுவேஷன் ரொம்ப பெற்றரா இருக்கு

கற்றோர் 2:- நிறைய இம்ருமன்ற் இருக்கு

மக்கள்:- ஆய்...ய்...ய்...நமக்கென்னையா நாம நம்மட பாட்டில இருப்பம்

(சொன்னதற்கு மாறாக மிக மிக வேகமாக புறப்பட்டு மகள் இருந்த வீட்டுப் பக்கம் போகிறார்கள்)

மக்கள் 3:- அங்க பார் வீட்டு வாசல்ல இருக்குது முழுவியளத்துக்கு  
உதவாதது.

மக்கள் 4:- குங்கும்ப் பொட்டு வச்ச தாலியும் போட்டக் கொண்டெல்லோ  
இருக்குது.

மக்கள் 2:- இவளின்ட காலம் தானே அந்தத் தங்கமான பெடியனை  
பலியெடுத்துப் போட்டுது.

மக்கள் 1:- ச்சா...இளமை அநியாயமா தனிமையில் வீணாகிப்போகுது.

மக்கள் 3:- உதில முழிச்சுப்போனா போன காரியம் ஒன்றும் சரிவராது  
வாங்கோ திரும்பிப்போவம்.

(திரும்பி தம் இருப்பிடம் செல்கிறார்கள்)

(மகள் தனக்குள் பேசிக் கொள்கிறாள்)

மகள்:- நான் முழுவியத்துக்கு உதவாதவள் என்ர புருஷன் கட்டின  
வீட்டுக்கு முன்னால என்னால நிற்க முடியாது.

(தனது சின்னஞ்சிறிய வீட்டை ஏக்கத்தோடு பார்த்து ஆசையாகத் தடவுகிறாள்)

பாடல்:- சின்னஞ்சிறிய வீட்டில் நாங்கள்  
எத்தனை தூரம் அன்பாய் இருந்தோம்  
ஒரு பாய்த் துண்டில் ஒன்றாய் உறங்கினோம்  
ஒரே கலயத்தில் ஒன்றாய் உண்டோம்  
பனி மழை தூவும் பகல் நிலவிரவில்  
பண்பொடு ஒன்றாய்ப் படுத்துக் கிடந்து  
சின்னஞ்சிறிய எங்கள் வீட்டின்  
சிறப்பை உயர்வை வீட்டில் நாங்கள்  
எத்தனை தூரம் அன்பாய் இருந்தோம்

சுஷ்ரஃப் சிஹாப்தீன்  
(காணாமற் போனவர்கள்)

(மகள் வீட்டில் சாய்ந்து அழுகிறாள். இவ்வேளை பின் திரையைக் கிழித்தபடி அநீதிக்கெதிராகப் போராடும் இளைஞர்கள் மேடைக்குள் நுழைகிறார்கள். உறுதியான மனம். உணர்வான கண்கள், தளராத உடல். இதுவே இவர்களின் தோற்றம். மண்ணைத் தொட்டு சத்தியம் செய்கிறார்கள்)

இளைஞர்கள்:- நாம் பிறந்த  
மண்ணின் மீட்பிற்கு  
மரணமே விலையானால்  
வாழ்வின் ஆரம்பம்  
எமக்கு அதுவே  
இருண்ட மேகத்தினால் ஒளி இழந்த  
தேசமே  
உன் மண்ணின் ஓர்நாள்  
விண்மீன்கள் தாளமிட  
முழுநிலவின்  
கதிர்கள் கோலமிடும்  
ஒளி சிந்தும் அந்தப்  
பூரண நிலவு எனது  
மண்ணிலும்

(தம் தோள்களில் சிலுவை சுமந்து செல்கிறார்கள்)

மக்கள்:- நமக்கேன் வீண்சோலிய நம்மபாட்டில் ஓடும் புளியம்பழமும்  
போல வாழ்ந்திடுவம்

கற்றோர் 1:- வன்முறை கூடாது. உணர்ச்சி வசப்பட்டு வன்முறைக்குள்ள  
போகக்கூடாது.

கற்றோர் 2:- வன்முறை வென்றதா வரலாறு இல்லை.

கற்றோர் 2:- ஆறுதலா, நிதானமா, அறிவு பூர்வமாக சிந்திச்ச நிலைமையை  
அனுசரிச்சச் செயற்படவேணும்.

கற்றோர் 1:- யேஸ்...யேஸ்...யேஸ்

(இளைஞர்களின் எழுச்சி கற்றோருக்குத் திருப்தியாக இல்லை. இதனால் அவர்கள் வெளியேறிச் சென்று விடுகிறார்கள்)

(வீட்டுக்குள் இருந்து வெளியே வரும் தாய் வாசற்படியில் கண்ணீருடன் இருக்கும் மகளைப் பார்த்து)

தாய்:- பிள்ளை என்ன இது... மன ஆறுதலுக்கு கோயிலுக்குப் போயிட்டு  
வருவம் வா..

(கோயில் கும்பிடுவதற்காக மேடையின் முன் இடத்தை நோக்கிச் செல்கிறார்கள்)

மகள்:- கடவுளே! என்ற புருஷனை என்னட்ட திருப்பித்தா. அவர் திரும்பி  
வரும் வரைக்கும் சோறு சாப்பிடமாட்டான். அவர் வந்தாப் பிறகு  
உன் சந்நிதானத்தில அவிச்சுப் போட்டிட்டுத்தான் சோறு  
சாப்பிடுவன்.

(விழுந்து கும்பிடுகிறாள். விபூதி பூசி வீடுநோக்கி நடக்கிறார்கள்)

- மக்கள் 3:- அங்க பாருங்கோ, புருஷன் இல்லையெண்ட் கவலையில்லாமல் திரியுதுகள்.
- மக்கள் 4:- தாலியும் பொட்டும் வச்ச எந்த நாளும் ரோட்டிலதான்
- மக்கள் 2:- ஒரு கவலையும் இல்லாமல் வடிவா உடுத்துப்படுத்து திரியுதுகள்
- மக்கள் 1:- புருஷன் செத்துப்போனா தாலியை கழட்டிப் போட்ட குங்கும் பொட்ட அழிச்சுப் போட்டு திரிய வேணும்.

(நடந்து சென்ற மகள் விம்மி வெடிக்கிறாள்)

மகள்:- இல்லை....இல்லை...  
நான் தாலியைக் கழற்ற மாட்டன். என்ர புருஷன் சாகேல்லை. நான் என்னெண்டு தாலியைக் கழட்டுறது. அவர் ஒருவேளை உயிரோட இருந்தா... நான் பெரிய பூவம் செய்தவளா இருப்பன். (அழுகிறாள்)  
நாளளக்கே அவர் எனக்கு முன்னால வந்து நிற்ப்பார் என்னால பொட்டு வைக்கமா இருக்கேலாது. என்ர புருஷன் என்னட்ட திரும்பி வருவார்...

(அழுதபடி வீடு நோக்கிச் செல்கிறாள். அவ்வேளை இளைஞன் ஒருவன் அவசரமாக உள் நுழைந்து அவளைக் கூப்பிடுகிறான்)

இளைஞன்:- அக்கா....அக்கா...அக்கா...  
அராலிக் கடற்கரையில் உருக்குலைஞ்ச நிலையில் ஐந்து சடலங்கள் கரையொதுங்கியிருக்காம். எங்கட ஊரில இருந்து போனவையின்றாயத் தான் இருக்குமாம் அடையாளம் காண உள்உடுப்பு ஒன்றுதான் இருக்கு. அத்தானின் உடல அடையாளம் காட்ட நீ ஒருக்கா வரவேணும்.

(திகைத்து நின்றவள் அவசரமாக ஓடுகிறாள். அங்கு உள்ளூடுப்புகளைக் காட்டுகிறார்கள். தன் கணவன் அணியும் உள்ளூடுப்பு ஒன்றை இனங் காட்டுகிறாள். தன் தாலியைப் பிடிச்சபடி தன் வீடு நோக்கி நகர்கிறாள். செத்த வீடு கொண்டாடுவதற்கு உள்ளூடுப்பை வீட்டுக்கு கொண்டு வருகிறார்கள். இப்போவீடு செத்த வீட்டுக் கோலத்தில் காணப்படுகின்றது)

பாடல்:- உருவம் மனசினிலே  
உருக்குலையாது -ஏழை  
உயிர்பறித்தார் கடல் தனிலே  
உடல் தெரியாது....  
உடை தணிலே அடையாளம்  
உறவு காணாது - இந்த  
உள நெருப்பை  
அணைப்பவர் யார்  
உலகம் தேடுது....  
-சிவசிதம்பரம்

மக்கள் 1:- பிள்ளை, தாலியக் கழற்ற வேணும்

மகள்:- நான் தாலியக் கழற்ற மாட்டன். என்ற புருஷன் சாகேல்ல. அவர் சாவும் மாட்டார். நான் தாலியக் கழற்ற மாட்டன் (விம்மி அழுகிறாள்)

(மேடையில் இருள் சூழ்ந்து கொள்கிறது. அங்காங்கே பலர் உறங்கிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். பாதுகாப்புப் படைகள் மேடையை ஆக்கிரமிக்கின்றன.. எல்லோரும் நித்திரைவிட்டெழுந்து பயப்பீதியில் கொட்டக் கொட்ட முழிக்கிறார்கள். திடீரென ரோச் வெளிச்சம் பாய்ச்சப்பட்டு ஊரில் இருந்த இளைஞர்கள் இழுத்து செல்லப்படுகிறார்கள். ஊர் வெறித்து ஓலமாய் கிடக்கிறது.)

(தாய்மார் தங்கள் பிள்ளைகளைக் காணாது ஓலமிடுகிறார்கள்)

சத்தங்கள்:- காணேல்லை...காணேல்லை...காணேல்லை...  
காணேல்லை...காணேல்லை...காணேல்லை...

அம்மா:- என்ற பிள்ளையைக் காணேல்லை. என்ற பிள்ளை என்ற பிள்ளையை என்ன செய்தாய்

போர்த்

தெய்வம்:- நான் தான் ஜெமன் உன்ற பிள்ளையிண்ட உயிரை எடுத்துக் கொண்டு போறன்.

(தமிழர் பண்பாட்டில் காணப்படும் ஐதீகக் கதைகளில், ஜெமனைத் துரத்திச் சென்று தன் கணவன் உயிரை பெற்றுக் கொள்ளும் பெண்பாத்திரம் போன்று இந்த அம்மாவும் தன் மகன் உயிரை பெறுவதற்காக ஜெமன் பின்னால் ஓடுகிறார்)

பாடல்:- அப்பாவிக் கிராமம்  
பனியும் கூதலால் படுத்திருத்த போது  
சிதைக்கப்பட்ட ஊர்!  
நிலவந்தக் கிராமத்தில் இருந்து  
உயிர்தப்பி வானத்தில் நின்றது  
அதனது உதட்டில் இரத்தம் வழிய  
காற்று ஓடிவந்த ஓட்டத்தில்  
களைத்து தண்ணீர் கேட்டது  
அந்தக் கிராமத்தின் குழந்தைகளை  
பேய்கள் சப்பியதாக  
நட்சத்திரங்கள் சொல்லிச் சொல்லி விழுந்தன  
-சோலைக்கிளி  
(பாம்பு நரம்பு மனிதன்)

அம்மா:- ஏய்! நில்லு என்ற பிள்ளையை விட்டிடு என்ற பிள்ளையை ஒன்றும் செய்து போடாதை. எங்க போனான் ஜெமன் என்ற பிள்ளையைக் கொண்டு எங்க போனான் ஜெமன்.

(ஜெமன் போன திசை தெரியாது தடுமாறுகிறாள். அவ்வேளை கிழவியொருத்தி எதிரே தெரிகிறாள்)

அம்மா:- பாட்டி...பாட்டி ... இந்தப் பக்கமா இருட்டு முக ஜெமன் என்ற பிள்ளையிண்ட உயிரை எடுத்துக் கொண்டு ஓடிப்போனானே பார்த்தாயா?

பாட்டி:- இருட்டு முக ஜெமன் ஓடிப்போனதைப் பார்த்தன்

அம்மா:- சொல்லு பாட்டி அவன் எந்தத் திசையால ஓடிப்போனவன்.

பாட்டி:- ஜெமன் போன திசையை நான் உனக்குச் சொன்னா நீ எனக்கு என்ன தருவாய்?

(அம்மா திகைத்து போய் நிக்கிறாள். பின் சற்று நிதானித்து பாட்டியை திருப்திப்படுத்தி ஜெமன் போன திசையை அறிய முயற்சிக்கிறாள்)

அம்மா:- நீ என்ன கேட்டாலும் நான் தருவன்

பாட்டி:- அப்படியா! எது கேட்டாலும் தருவாயா?

அம்மா:- ஓம்...ஓம்...கெதியாச் சொல்லு பாட்டி

பாட்டி:- நீ உன் குழந்தைக்காகப் பாடிய தாலாட்டுப் பாட்டு எல்லாத்தையும் எனக்காகப் பாடவேணும்

அம்மா:- பாட்டி இந்த நேரத்திலையா?

பாட்டி:- அது உன் இஷ்டம். கிழட்டு ஜெமன் போன திசை உனக்குத் தெரியவேணுமென்றால் பாடு இல்லாட்டி போ

(பாட்டி நகர்ந்து செல்கிறார்)

அம்மா:- நில்லு பாட்டி நான் பாடுறன்

(அம்மா தன் மடியில் பாட்டியை படுக்க வைத்து தன் பிள்ளைக்குப் பாடிய தாலாட்டுப் பாட்டைப் பாடுகிறாள். தன் மகனை சிறுவயதில் தாலாட்டிய நினைவு அவள் மனதை நிறைத்து வேதனைப்படுத்துகிறது)

பாடல்:-  
 மானுறங்கும் மேடை  
 மயிலுறங்கும் சிங்காசனம்  
 தானுறங்க வேணுமென்று - நான்  
 தவமிருந்து பெற்ற கண்ணே....  
 கண்ணு மணியுறங்கு  
 கானகத்து வண்டுறங்கு  
 பொன்னு மணியுறங்கு  
 பூமரத்து வண்டுறங்கு

வாசலிலே வன்னி மரம்  
 வம்சமுங்க ராசகுலம்  
 ராசகுலம் பெற்றெடுத்த  
 ரத்தினமே கண்ணுறங்கு

-நாட்டார் பாடல்கள்

பாட்டி:- போதுமம்மா என்னைப் பெத்த தாயே அந்தக் கிழட்டு ஜெமன் வடக்குத் திசை நோக்கி ஓடினான்.

(அம்மா, பாட்டி, காட்டிய திசை நோக்கி ஓடுகிறாள்)

(ஜெமன் மேடைக்குள் ஊரில் கைது செய்த இளைஞர்களுடன் நுழைகிறான். ஜெமனின் பட்டாளங்களால் இளைஞர்கள் சித்திரவதை செய்யப்பட்டு

கொல்லப்படுகிறார்கள். பிணங்கள் இழுத்துச் செல்லப்படுகின்றன. சிறிய வீட்டின் கவரெங்கும் இரத்தக் கறை. பெருமூச்சு சத்தம் மட்டும் கேட்டுக் கொண்டிருக்கிறது. அம்மா தன் பிள்ளையைத் தொடர்ந்து தேடுகிறாள் )

அம்மா:- இந்தக் கல்லும் முள்ளுமான இடத்தில நான் என்னெண்டு நடப்பன். ஜெமன் போன வழி தெரியல்லையே! ஜெமன் எந்த திசையால போனான். ஐயோ, யாராவது வந்து எனக்கு உதவி செய்யுங்கோ என்ற பிள்ளையை நான் காப்பாற்ற வேணும்.  
(தாயின் கதறல் கேட்டு அவளுக்கு உதவி செய்ய முற்புதரொன்று அசைந்து வருகிறது)

அம்மா:- இந்தப் பாதையால இருட்டு முகம் கொண்ட ஜெமன் போனானே பார்த்தியா? அவன் எந்த திசையால போனவன் தயவு செய்து சொல்லு

முற்புதர்:- ஜெமன் போன பாதையை உனக்குச் சொன்னா நீ எனக்கு என்ன தருவாய்?

அம்மா:- நீ எது கேட்டாலும் தருவன்

முற்புதர்:- உன் உடலின் வனப்பு என்னைத் தூண்டுகிறது. என் இச்சை தீரும் வரை நீ என்னைக் கட்டியணைத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

அம்மா:- நீ ஒரே முள்ளாக இருக்கிறாயே! உன்னை தொட்டாலே குத்திக் கிளித்து விடுமே! எப்படி உன்னைக் கட்டி அணைத்துக் கொள்ளமுடியும்.

மு.கொ:- உன் உடலின் வனப்பு என்னைத் தூண்டுகிறது. என் இச்சை தீரும் வரை நீ என்னைக் கட்டியணைத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

அம்மா:- நீ ஒரே முள்ளாக இருக்கிறாயே! உன்னை தொட்டாலே குத்திக் கிளித்து விடுமே! எப்படி உன்னைக் கட்டி அணைத்துக் கொள்ள முடியும்.

மு.கொ:- உனக்கு ஜெமன் போன திசை தெரிய வேண்டுமானால் நான் சொன்னபடி செய். இல்லாவிட்டால் போ.

அம்மா:- என்ற பிள்ளை. என்ற பிள்ளையை காப்பாற்ற வேணும்  
(அம்மா முற்புதரைக் கட்டி அணைத்துக் கொள்கிறாள். தன் பிள்ளையை அணைத்துக் கொள்கின்ற உணர்வு. அவளுக்கு முற்புதரின் முட்கள் அவளது உடலெங்கும் காயத்தை ஏற்படுத்திவிடுகின்றன. உடலில் இருந்து இரத்தம் கசிகிறது)

(தாய் குளத்தாத்தாவிடம் ஓடுகிறாள்)

அம்மா:- இருட்டு முகம் கொண்ட ஜெமன் இந்தப் பக்கமா வந்தவனாம் அவன் எந்தப் பக்கம் போனவன் எந்தப் பாதையால போனவன் சொல்லு தாத்தா. நீ எது கேட்டாலும் தருவன்.

குளத்தாத்தா:- உன் இரு கண்களிலும் எத்தனை அன்பும் கருணையும் ததும்புகிறது. அந்த இரு கண்களையும் எனக்குத்தா. நான் ஜெமன் இருக்குமிடத்தை சொல்லுறன்.

அம்மா:- என் இரு கண்களையும் உனக்குத் தந்துவிட்டால் எப்படி ஜெமனைத் தேடமுடியும்? எப்படி என்ற பிள்ளையைக் காப்பாற்றுவன்

குளத்தாத்தா:- ஜெமன் இருக்குமிடம் சொல்ல வேண்டுமானால் உன் இரு கண்களையும் எனக்குத் தா.

(அம்மா தன் இரு கண்களையும் பிடுங்கி குளத்தாத்தாவிடம் கொடுக்கிறாள். அவள் இரு கண்களில் இருந்தும் இரத்தம் வழிந்தோடுகிறது)

அம்மா:- இந்தா எனது இரு கண்களும் ஜெமன் இருக்குமிடத்தைச் சொல்லு

குளத்தாத்தா:- தாயே, இப்படியே நேராகப்போ ஒரு வெளி வரும் அங்குதான் இருட்டு முகம் கொண்ட கிழட்டு ஜெமன் இருப்பான்.

(கண்தெரியாத அம்மா தன் ஆன்ம வலுவால் ஜெமன் இருக்குமிடம் சென்று விடுகிறாள்)

காவற்காரன்:- இரண்டு கண்களும் தெரியாத தாய் இங்குதான் வருகிறாள். (அம்மாவைப் பார்த்து) அம்மா, ஏன் இங்க வந்தனீங்கள். இப்படி இருங்கோ.

தாய்:- இருட்டு முகம் கொண்ட கிழட்டு ஜெமன் என்ற பிள்ளையை பிடிச்சுக் கொண்டுபோனவன். அவன் இங்குதான் இருக்கிறான். என்ற பிள்ளையை எங்க வைச்சிருக்கிறான். என்ற பிள்ளை இருக்கிற இடத்தைச் சொல்லு உனக்குப் புண்ணியம் கிடைக்கும்.

(தாயின் நிலை கண்டு மனமிரங்கிய காவற்காரன் பிள்ளை இருக்கும் இடத்தைச் சொல்கிறான்)

காவற்காரன்:- அம்மா, அந்த இருட்டு முகக்கிழவன் இங்கு தான் இருக்கிறான். ஒவ்வொரு நாளும் பல இளம் பிள்ளைகளை பிடிச்சு அடிச்சு சித்திரவதை செய்து இந்த நூற்றுக்கணக்கான பிள்ளைகள் புதைஞ்சு கிடக்குதுகள். இங்கு முளைச்சிருக்கிற ஒவ்வொரு செடியும் ஒவ்வொரு இளம் பிள்ளை. இதற்குள்ள எப்பிடி உன்ற பிள்ளையைக் கண்டுபிடிப்பாய்? உன்னால உன்ற பிள்ளையை கண்டு பிடிக்கமுடியுமா?

தாய்:- என்னால் முடியும். உயிரோட புதைஞ்சு கிடக்கிற என்ற பிள்ளையைக் காப்பாற்ற என்னால முடியும்...

(அம்மா தேட ஆரம்பித்து விடுகிறார்)

காவற்காரன்:- அம்மா உனக்கு உதவி செய்யிறத்துக்காக உன்ற பிள்ளையை கண்டுபிடிக்க ஒரு இரகசியத்தை சொல்லுறன் கவனமாகக்கேள். இங்க முளைச்சிருக்கிற ஒவ்வொரு செடியும் ஒவ்வொரு மனித உயிர். ஒவ்வொரு செடிக்கும் இதயத்துடிப்பு இருக்கு. நீ உன்ற பிள்ளையின் இதயத் துடிப்புள்ள செடியைக் கண்டுபிடிச்சா உன்ற பிள்ளையைக் காப்பாற்றலாம்.

(இதைக் கேட்ட அம்மா ஆவேசம் வந்தவளாக புதைகுழிகள் உள்ள வெளிக்குள் செல்கிறாள்)

அம்மா:- உயிரோட புதைஞ்சு கிடக்கிற என்ற பிள்ளையைக் காப்பாற்ற என்னால முடியும். இங்க முளைச்சிருக்கிற ஒவ்வொரு செடியின் வேரிலும் என் காதை வைச்சு என் பிள்ளையினர் இதயத் துடிப்புள்ள செடிய கண்டு பிடிப்பன். என்றபிள்ளை புதைஞ்சு கிடக்கிற புதைக்குழியும் என்னால் கண்டு பிடிக்க முடியும்.

(அம்மா தவண்டு தவண்டு ஒவ்வொரு செடியின் வேரிலும் தன் காதை வைத்து பிள்ளையைத் தேடுகிறாள். அம்மா ஒவ்வொரு புதைக்குழிக்கு அருகில் செல்லும் போதும் புதைகுழிகள் ஒவ்வொன்றும் வெடித்துக் கொள்கின்றன. அம்மா என்று

கூப்பிடும் சத்தம் கேட்கிறது.)

புதை குழி 1:- அம்மா....அம்மா....

புதைகுழி 2:- அம்மா....அம்மா....

புதைகுழி 3:- அம்மா....அம்மா....

புதைகுழி 4:- அம்மா....அம்மா....

(அம்மா தன் பிள்ளையின் புதைகுழியை இனங்கண்டு கத்துகிறாள்)

(வெடித்துக் கிடக்கும் புதைகுழியைப் பார்த்து தன் பிள்ளையை எழுந்து வருமாறு அழைக்கிறாள்)

அம்மா:- மகன். அம்மா வந்திருக்கிறன்... எழும்பி வாடா  
மகன் . அம்மா வந்திருக்கிறன்... எழும்பி வாடா

(அம்மாவின் வேண்டுகோள் கேட்டு புதைகுழிகள் எல்லாம் வெடித்து கொள்கின்றன. அதற்குள் இருந்து அக்கினிப் பெருமூச்சுகள் மேலெழுகின்றன. இவை எல்லாம் அம்மாவின் நினைவு போலும். புதைகுழிக்குள் இருந்து எழுந்து கொண்ட உயிர்கள் வலுவானவையாக, நம்பிக்கையூட்டுவனவாக அசைகின்றன. பிள்ளைகளைப் பறிகொடுத்த தாய்மாரினதும் கணவனைப் பறிகொடுத்த மனைவியினதும் துயரம். ஏக்கம். அவலம் என்பன வீண்போய்விடக் கூடாதே? இவையெல்லாம் உயிர்ப்பான எதிர்காலத்தை தந்து நிற்க வேண்டுமே. இதை உணர்த்துவதான நடனக் கோலத்தை எழுந்த உயிர்கள் கொடுத்து நிற்கின்றன.

(பாடலின் இசை அசைந்து கொண்டிருக்க குரலொன்று கேட்கிறது)

குரல்:- தமிழர் தேசத்தைத் தொடர்ந்து சிதைப்பவன் இல்லாது போக வேண்டும். தமிழர் தேசத்தை நன்கு பராமரித்து இயல்பு நிலைக்கு மீட்டு வர துடிப்புள்ள மனிதர்கள் உயிர்க்க வேண்டும்

பாடல்:- அக்கினிப் பெருமூச்சு அசைகிறது  
கிராமத்தின் தென்னை மரங்கள்  
சூரியனைக் கொய்து  
தலையிற் சூடிக் கொள்கின்றன.  
எல்லையில்லா எங்கள் பயணத்தின்  
பகுதியை  
நம்பிக்கையோடு நடந்து செல்கிறோம்  
எங்களைக் காப்பாற்றிக் கொள்வதற்கல்ல  
எங்கள் இலட்சியங்கள் நிறைவேற்றிக்  
கொள்வதற்கு  
எங்கள் உயிரை மிச்சம் பிடிப்பதற்கு  
நாங்கள் நடந்து கொண்டிருக்கிறோம்  
-சுபத்திரன்  
(சுபத்திரன் கவிதைகள்)

(திரை மெல்ல மூடிக்கொள்கிறது)



பிரதி -2

## மயானகாண்டம்

ஆ.யோகராயா

(மேடையமைப்பும் ஒளிக்குறிப்புகளும்:  
மேடை ur(மே.வ.) ul(மே.இ.) dr(கீ.வ.) dl(கீ.இ.) என 4 பிரிவாகப்  
பிரிக்கப்பட்டு கீ.வ.ல் ஒரு பகுதியில் புதைகுழி அதைச் சுற்றி ஆய்வாளர்கள்  
நீதிவான் அவரது ஆட்கள்.....

கீ.இ. ல் உறவுகள் சுற்றங்கள் முதலியோர்.....

மே.வ. மே.இ. நடு விழிம்பில் 2 எடுத்துரைஞர்களும் (spot).....

இடம்: செம்மணிச் சுடலை.

மண் பரிசோதகர்கள், உடற்கூற்று மருத்துவ நிபுணர்கள், வெளிநாட்டு  
உள்நாட்டு மனித உரிமை அமைப்புகளைச் சார்ந்தவர்கள் அரங்கின் வெளியில்  
காணப்படுவது போல் காட்டப்படல்.

நீதிபதியும் ஒரு சில பத்திரிகையாளர்களும் தேவையானவர்களும்  
குழிதோண்டும் தொழிலாளர்களும், மேடையில் அவரவர் பணியில் ஈடுபடுதல்  
போல காட்டப்படுதல் வேண்டும். குழி தோண்டும் நிகழ்வின் போது  
இடையிடையே அனைவரும் மூக்கைப் பொத்த மணத்தை வெறுப்பவர்களாகக்  
காணப்படல் வேண்டும்.

எடுத்துரைஞர் 1:

ஹிட்லரின் டயறிகள்-

அண்மையில் வந்தவை போலிகள். உண்மை

ஹிட்லர் மரித்தது உண்மை.

ஆனால்,

ஹிட்லர் டயறிகள்

இன்றும் தொடர்ந்து எழுதப்படுவன

செயலாய்... நிஜமாய்...

இப்பிரதி சுவிஸ் நாடகக்  
கல்லூரியால்  
மேடையேற்றப்பட்டது.

- எடுத்துரைஞர் 2: இன்று இந்த  
இலங்கை மண்ணில்  
ஹிட்லரின் சொற்கள்  
உயிர்த்தன, தங்கள்  
நிழலுரு நீங்கி நிசங்களாவன.
- எடுத்துரைஞர் 1: அக்கினி தோய்த்து எழுதிய சொல்லாய்  
எரியும்  
கடைகள், வீடுகள், மனிதர்
- எடுத்துரைஞர் 2: அரசு.....  
திரையின் மறைவில்  
இருந்து இயக்கி  
எரிகிற வீட்டில்  
விறகு பொறுக்கும்  
முதலைக் கண்ணீர்  
உசுக்கும்.
- எடுத்துரைஞர் 1: அல்லது புண்ணில்  
முள்ளாற் செதுக்கும்.

மேடையின் வலது நடுவிலும் வலது பின்னும் குழி தோண்டுவர்கள்,  
வைத்தியர், மண் பரிசோதகர், மனித உரிமைப் பிரதிநிதிகள், நீதிபதி மற்றும் பொது  
மக்கள் நின்று தத்தமது பணிகளைச் செய்து கொண்டிருக்கிறார்கள்.

- நீதிபதி : நான் ஏற்கெனவே நீதிமன்றில் அறிவித்ததன் பிரகாரம் இன்று  
இன்னும் சில விநாடிகளில் புதைகுழிகள் தோண்டும்  
நிகழ்வுகள் ஆரம்பமாகும்.  
இங்கு பலவகைப்பட்ட நுண்பரிசோதகர்களும் வருவிக்கப்  
பட்டுள்ளார்கள்.  
அதோ ஒரு புறத்தில் மண் பரிசோதகர்கள்....  
மறுபுறத்தில் ... உடற்கூற்று மருத்துவ நிபுணர்கள்...  
இவர்களுக்கு வேண்டிய உதவியாளர்கள்.....  
வெளிநாடுகளிலும் உள்ளாடுகளிலும் இருந்துவந்திருக்கும்  
மனித உரிமை அமைப்புப் பிரதிநிதிகள்... பத்திரிகை  
யாளர்கள்... காணாமல் போனோர் சார்ந்த பிரதிநிதிகள்...  
இன்னும் மட்டுப்படுத்தப்பட்ட வகையில், தங்கள் தொலைந்து  
போன உறவுகளை அடையாளம் காண்பதற்காக வந்திருக்கும்  
சொந்தபந்தங்கள்...  
இப்புதைகுழிகளில் இருந்து எலும்புக்கூடுகளைக் கண்  
டெடுத்து, உங்கள் உறவுக்களுக்கு என்ன நேர்ந்தது என்பதை  
நுணுக்கமாக அறிந்து, சம்பந்தப்பட்ட இராணுவ  
அதிகாரிகளுக்கு தண்டனை வழங்க நீதிமன்றம் முன்வரும்  
என்பதை நீதிபதி என்ற வகையில் அனைத்து உறவுகளுக்கும்  
அறியத் தருகின்றேன்.  
ஆகையினால் எல்லோரும் அமைதியாக இருந்து இப்பணி  
தொடர்வதற்கு உதவ வேண்டும்.  
நன்றி.....

(புதைகுழி தோண்டும் நிகழ்வு மௌன நடிப்பாக நிகழ்த்தப்படுகிறது.)

- உறவு 1: (சற்று வயதானவர்) அதிகாரியை தண்டிச்சு என்ன..... போன உயிர் திரும்பியே வரப்போகுது....
- உறவு 2: இன்னொரு அதிகாரி வக்கிரதோட புதுசா முளைக்க மாட்டானா... என்ன?
- உறவு 3: தண்டனை வாங்குவது சில்லறை அதிகாரிகளும் ... சின்னச் சின்ன ஆமிக்காரருந்தான்

வேறொரு நிகழ்வு மீழ் காட்சிப் படுத்தல்

- உறவு 2: மட்டக்களப்பு சத்திரக்கொண்டானில்..... ஒன்டிர்ண்டா... 170 மனிச உயிருகளை.....
- உறவு 1: எங்கன்றை சகோதரங்களையும்..... பிள்ளை குட்டிகளை....
- உறவு 3: 53வயதுப் பாலகன் ஒருவனை தலைகீழாப் பிடிச்சு கழுத்தை வாளால் வெட்டி வீசினதோடை.....
- உறவு 1: 170 உயிர்களையும் ஒரேநாளில் பலி எடுத்தவன் பிரிகேடியர் செனிவரெத்தினா....

மீண்டும் செம்மணி நிகழ்வு

- உறவு 2: அவனுக்கு உடனை கிடைச்சது .... பதவி உயர்வு
- உறவு 3: அதுவும் உயர் உயர்... உயர்ந்த பதவி.
- உறவு 1: ஏதோ அரசுக்கும் அதிகாரிக்கும் தொடர்பில்லாது மாதிரி.... அதிகாரிகளைத் தண்டிக்கப் போகினாம்...
- உறவு 2: தமிழ் மக்களின்ரை நம்பிக்கையை அணைக்கிற அரசினரை வேலைதான் இது..
- உறவு 3: அரசை வழிக்குக் கொண்டராமல் இதில் ஆவப் போவது ஒண்டுமில்ல
- உறவு 2: அப்படியானால் அரசை வழிக்குக் கொண்டுவர வழி...?
- உறவு 1: வேறே என்ன...? இன்னும் புதுப்புது வழியளினாலை அடி போட வேண்டியதுதான்.
- உறவு 2: அது மட்டும் போதாது... உவளுக்கு உந்த வெளிநாடுகள் செய்யிற உதவியை நிப்பாட்ட வழி செய்ய வேண்டும்.
- உறவு 1: உன்றை தங்கைச்சி சுவிசிலை, கொண்ணர் கனடாவிலை அதுகளுக்கு எழுதிப்போடன ஏதனும் செய்யச்சொல்லி (பிணவாடை மூக்கைத் துளைக்க எல்லோரும் மூக்கைப் பொத்துகின்றனர்)

- எடுத்த 1: நாம் வாழவே பிறந்தோம்... மரணதேவதை இயற்கையாய் வந்து... வருக என்னும் வரைக்கும் இவ்வுலகில் இஸ்டப்படிக்கு...

- எடுத்த 2: பெண்டு பிள்ளைகள் தோழர் என்று தனித்தும் கூடியும் உலக வாழ்வில் எங்களின் குரலைத் தொனித்து மூக்கும் முழியுமாய் வாழவே பிறந்தோம்.....

(தொழிலாளர்கள் எலும்புக்கூடு ஒன்றினை பக்குவமாய்த் தூக்கி வெளியில்

- வைத்தல். அத்துடன் கூட மோட்டார் சைக்கிளும்)
- உறவு 1: அ... மண்டை ஒரு... தலைமயிரோடை சேர்ந்திருக்கு...
- உறவு 2: அப்ப இது ஆரோ பொம்பிளையின்றைதான்....
- உறவு 3: இல்ல... இது பூணூலோடை சேர்ந்திருக்கு....
- உறவு 2: பக்கத்திலே மோட்டர் சைக்கிளும் இருக்கு....
- உறவு 1: ஐயோ... ஐயையோ... இது அந்த ஐயரினர்  
எலும்புக்கூடுதான்...
- எடுத்த 1: நடுத்தெருவில் சுட்டெரித்து  
நாய் நிணம் புசிக்க  
செம்மணியில் வீசுதற்கா...
- எடுத்த 2: உனை ஈழமகள்  
பெற்றெடுத்தாள்.
- எடுத்த 1: ஈழத்தாயின் மழலைகள்  
இப்படியே....  
இங்கொன்றும் அங்கொன்றுமாய்...  
இறந்துபட்டுக் கிடப்பதா....
- (மீண்டும் இன்னொரு குழியில் இருந்து இரு எலும்புக்கூடுகள் ஒன்றாக  
எடுத்து வைக்கப்படுவதாகப்பாவனை... அதிகாரிகள் அருகில் வந்து  
பார்வையிடல்)
- உறவு 2: இரண்டு கூடுகள்... ஒண்டாக் கிடக்கு.
- உறவு 1: ஒண்டுக்கு கால் விரலில் மெட்டி கிடக்குது...
- உறவு 3: அப்ப... இது ஆரோ பொம்பளையின்றைதான்...
- உறவு 2: மற்றது ஆண்... கையளை பின்பக்கமாகக்  
கட்டியிருக்கிறாங்கள் போல...
- உறவு 1: இது எங்கிட அரியாலை புதுத் தம்பதிகளின்றை கூடாத் தான்  
இருக்க வேணும். (தழுதழுத்த குரலில்)
- உறவு 2: சாவு எண்டாலும்... அதுக்கும் ஒரு அர்த்தம் இருக்கவேணும்.
- உறவு 3: (கோபத்துடன்) ஏன் இதுகளிலை அர்த்தம் இல்லையே....
- உறவு 2: ஒ..இருக்கும் இருக்கும் தமிழனாய் பிறந்த அர்த்தம் தான்
- எடுத்த 2: மக்களுக்காக... மண்ணுக்காக... தாய்த்தேசத்திற்காக  
மரித்தவனின் மரணம் மா மலைகளையும் விட உயர்ந்தது....
- எடுத்த 1: யேசுபிரான் மக்களுக்கா மரித்தார்...
- எடுத்த 3: இன்னும் சீவிக்கிறார்....
- உறவு 2: எங்களின்றை சாவைக்கூட... ஒண்டுக்கும் உதவாத  
சாவாகத்தான் மாத்தப் பாக்குது... இந்தப் பிணந்தின்னி  
அரசு....
- எடுத்த 1: அவரின் மரணம்... இறகைவிட... இலவம்பஞ்சைவிட மிக  
லேசானது... அர்த்தமே அற்றது.
- உறவு 2: எங்களின்றை சாவைக்கூட அர்த்தமற்றதாகக் பாக்குது  
பிணந்தின்னி அரசு...
- எடுத்த 1: பிணந்தின்னிகளின் கொடூரங்களுக்குப் பலியாகிப் போன  
இந்த அப்பாவிச் சகோதர்களும் எங்கள் மண்ணின் விடுதலை  
வித்துக்கள்தான்...

எடுத்த. 2: ஆம்! எங்கள் தேசவிடுதலைக்கு சர்வதேச நிர்ப்பந்தங்களை உண்டுபண்ணும் உயிர்த்துடிப்புள்ள மனித ஜீவிகள் இவர்கள்..!

(கையில் படத்துடன் காணப்படும் ஒரு உறவை நாடிச் செல்லும் பத்திரிகையாளர் ஒருவர்)

பத்திரிகையாளர் : வணக்கம்

உறவு 4: (வயதானவர்) வணக்கம்.

பத்தி : நான் லண்டன் பிபிசி தமிழோசை ரேடியோவில் இருந்து வந்திருக்கிறேன்... இது என்ன உங்கள் மகனின் படமா...?

உறவு 4: இல்ல... இது என்ர பேரன்ர படம்...

பத்தி : சின்னப் பையனாக இருக்கிறான்.. என்ன வயதிருக்கும்?

வய. உறவு: இவன் காணாமல் போகேக்கை இவனுக்கு வயசு 13

பத்தி : ஏன் இவன்ர பெற்றோர் ஒருவரும் வரவில்லையா?

வய.உறவு: (தழுதழுத்த குரலில்) இவன்ர தாய் தேப்பன், என்ர மகன் குடும்பம்.. நவாலி தேவாலயச் செல்லடிக்குப் பலியாகிப் போனாப் பிறகு நான் தான் இவன் வளர்த்து வந்தனான். 96ஆம் ஆண்டுக்குப் பிறகு காணேல்ல... ஆமிக்காரன் பிடிச்சுக் கொண்டு போனது எண்டு அயலட்டையில் உள்ளவை சொன்னவை... ராணுவத்தில மன்றாடிக் கேட்டேன். பல முற மனுக்கொடுத்துப் பார்த்தன். இன்னும் ஒரு முடிவும் இல்ல... ஆலடிப்பிள்ளையாருக்கு தினம் தினம் அலரிப்பூ குவிச்சு கும்பிட்டதுக்கு குவிச்ச பலன் இதுதான்...

எடுத்த. 1: உறவுகளைப் பிரிந்து.

எடுத்த. 2: துயரங்களைச் சுமந்து நிற்கும்

எடுத்த. 2: உங்கள் தேசத்து மக்கள் இவர்கள்

எடுத்த. 3: இவர்களின் நம்பிக்கையில் மண்ணை வாரி இறைக்கும் அரசு...

நீதிபதி : இத்துடன் இன்றைய புதைகுழி தோண்டும் நிகழ்வு முடிவுறுகிறது. மீண்டும் நாளை...

மேடையின் நடுவில் இருந்த பெண்ணைத் தவிர மற்றையோர் வெளியே போதல்

காட்சி 2

காட்சி அமைப்பு: இங்கும் ஓர் மூலையில் அதே செயற்பாட்டுடன் பிணந்தின்னி காணப்படல்...

எடுத்த. 2: மனக்குமைச்சல்கள் சோகங்களை உண்டுபண்ண, சோகங்கள் துயரங்களை அதிகரிக்க...

எடுத்த. 1: அளவுக்கு அதிகமான துயரங்களைத் தாங்க முடியாத உள்ளங்கள், ஒருவித மனநோய்க்கு ஆட்படுகின்றன.

ஒரு பெண் மேடையின் நடு நடுவில் தனக்குள் பேசியபடி இருந்தல்

எடுத்த. 3: ஸ்...ஸ்.. ஒருத்தரும் சத்தம் போடவேண்டாம். ஓம். இந்தப்

- எடுத்த 1: பெண் காலையில் வந்த பெண். இன்னும் வீடுதிரும்பவில்லை. இந்த இருட்டில் அதுவும் இந்தச் சடுகாட்டில் ... ஒரு பயம் அச்சம் இல்லாமல்...
- எடுத்த 2: பாவம் பிள்ளையைப் பறி குடுத்த நிலையில் நடைப்பிணமாக இருக்குது...
- எடுத்த 3: என்ன நடக்குது எண்டு பாப்பம்...  
(அரங்கின் மத்தியில் மனநோய்க்காட்பட்ட பெண்ணொருத்தி)

பெண் : (அமர்ந்திருந்து) ஸ்...ஸ்...  
ஒருத்தரும் சத்தம் போட வேண்டாம்.. என்ற கண்ணன் என்ற செல்வன்.. என்ற ராசகுமாரன்..இதில தான் படுத்திருக்கான்... ஓ... அந்த சோமரத்தனவோ...ராஜபக்சவோ சொன்னவங்கள்... ஸ்... ஒருத்தரும் சத்தம் போட வேண்டாம்... என்ற கண்மணியினர் நித்திரையைக் குழப்ப வேண்டாம்...

தாலாட்டு: ஆராரோ ஆரிரரோ...  
கண்ணே நீ கண்ணுறங்கு - என்  
கண்மணியே கண்ணுறங்கு...  
மானே நீ கண்ணுறங்கு - என்  
மாணிக்கமே கண்ணுறங்கு...  
மயிலே நீ கண்ணுறங்கு - என்  
மரகதமே கண்ணுறங்கு.

ஒரு ஆண் சத்தம் சந்தடி படாமல் மெதுவாக வருதல்

- எடுத்த 1: ஓ...ஓ.. இவர்தான் தற்போதய கடலைக் காவலாளி.
- எடுத்த 3: என்ன கடலைக் காவலாளியா? அதுவும் இப்போ இந்தச் செம்மணிக்கா...?
- எடுத்த 2: ஆம். கோப்பிரல் ராஜபக்ச கிருசாந்திக் கொலை வழக்கிலை செம்மணியிலை 400க்கு மேற்பட்ட தமிழரற்றை உடல்கள் புதைக்கப்பட்டிருக்கு எண்டு சொன்னானே.. அண்டையிலை இருந்து இவர்தான் இதன் காவலாளி.  
ஆயிக்குத் தெரியாத காவலாளி.
- எடுத்த 3: கொஞ்சம் பொறு.. அங்கை என்ன நடக்குது எண்டு பாப்பம்.
- ஆண் : (அரங்கின் நாற்புறமும் சுற்றி முன் அரங்கிற்கு வந்து)  
ம்... இந்தச் கடலையில்...அதுவும் இந்த நடுச்சாமத்தில... இன்னொரு குரல்... பாவம்... அதுவும் என்னைப் போல மனிசி... பிள்ளையளைத் துலைச்சுப் போட்டுதாக்கும்... என்றை செல்வங்களை செம்மணியில புதைச்சிருக்கெண்டு.. அந்த ஆயிக்காரன் சொன்னவனெல்லே... அதுக்குப்பிறகு என்றை சீவியம்.. இந்தச் கடலைக்கைதான்... என்ற குஞ்சுகளுக்கு காவல் வேணுமெல்லே... அதுதான் ஆயிக்காரங்கள் ஊரடங்குச் சட்டம் போட்டு.. புதைச்ச சவங்களை எல்லாம் இரவிரவாத் தோண்டினவங்கள்லோ... இந்தச் சங்கதியெல்லாம் வெளியிலை போய்ச் சொன்னது ... ஆர்...? நான்தான்.. ஓ.. இந்தச் கடலை ஆண்டிதான்...  
பெண் : (தாலாட்டு தொடர்சிறுது)

- ஆண் : ம்...அதுவும் பொம்பிளைக் குரல் ...பாவம்... (கிட்டச்சென்று)  
அம்மா தாயே...
- பெண் : (வெடவெடுத்து) ஸ்... ஆர் நீ...
- ஆண் : என்ர பிள்ளையையப் பறிகொடுத்து, மனிசியையும்  
துலைச்சிட்டு... தனிமரமா நிக்கிற சுடலைக் காவலாளி....  
நான்...
- பெண் : நீ.. என்ன.. பிள்ளை...மனிசி... அது இதைண்டு ...  
கதைக்கிறாய்...
- எடுத்த. 1: வாய்மையைத் தன் மூச்சாகத் கொண்டதனால் மனைவி  
சந்திரமதியையும் தன் ஒரே மகன் லோகிதாசனையும் இழந்து  
நின்றவன் அரிச்சந்திரன்...
- எடுத்த. 3: இவர்தான் சுடலைக் காவலாளி. ஏங்கடை மயானகாண்டத்தின்  
அரிச்சந்திரன்
- எடுத்த. 2: ஆனால்... இவனோ... பொய்மையைப் பேசியவன்..  
உணவருந்திவிட்டுச் சென்ற போராளியின் இருப்பிடத்தைத்  
தெரியப்படுத்த மறுத்ததனால்... மனைவி பிள்ளைகளை  
இழந்தும், ஒரு விடுதலைப் போராளியைக் காட்டிக் கொடுக்க  
மறுத்தவன் என்ற உணர்வோடும் வீரியத்தோடும், உயர்ந்து  
நிற்பவன்...
- எடுத்த. 1: தெரிந்ததை தெரியாது என்று சொன்னதற்காக உயிருடன்  
புதைக்கப்பட்டவன் இவன் மகன்.
- எடுத்த. 2: மகனை இழந்த துயரில் காணாமல் போனவன் தான் இவன்  
மனைவி லட்சுமி.
- எடுத்த. 1: இவனது குடும்பத்தில் நேர்ந்தது இதுமட்டுமா..?
- எடுத்த. 2: ஏன்... எதற்கு என்ற வினா எதுவும் இன்றி.. ஆமிக்காரப்  
பேய்களின் ..நரமாமிச தின்னிகளின் வக்கிர ஆசைக்கு  
இரையாகிப் போனவர்கள்தான்...இவனது இளம் சிட்டுக்கள்.  
எடுத்த. 1: அன்று காலை திருமணமாகி.. மாலையில் காரிருள் சூழும்  
வேளை.. மெல்லிய ஒளிக்கீற்றில் தொலைக்காட்சிப் பெட்டி  
முன் அவனது மகனும் மருமகனும்...
- எடுத்த. 2: கவிதைத் தமிழில் காதல் மொழி பேசி... தமது வாழ்வியலில்  
இரண்டற கலப்பதற்காய் சுகித்திருந்தவேளை...
- எடுத்த. 3: அந்த ராணுவப் பேய்கள் வந்து கதறக் கதற...
- எடுத்த. 1: மான் குட்டிகள் கூடக் கலவி கொண்ட வேளை.. அம்புகளைப்  
பாய்ச்சியதற்காகத் தலை சிதறிப் போகும் சாபத்தைப்  
பெற்றவன் பாண்டவ மன்னன்...
- எடுத்த. 2: மகாபாரத்தில் படித்தோம்... ஆனால் எங்கள் தேசத்தில்  
எத்தனை எத்தனை மனித உயிர்கள்
- எடுத்த. 1: பாலியல் உறவு எனும் உணர்வுப்பகிர்வில் இடம்பெறும்  
வக்கிரங்கள்தான் எத்தனை...?
- எடுத்த. 1: தந்தையின் முன்னிலையில் மகள்..
- எடுத்த. 2: கணவனின் முன் மனைவி..
- எடுத்த. 3: மைந்தனின் முன் தாய்...
- எடுத்த. 1: அண்ணன் முன் தங்கை...
- எடுத்த. 2: வக்கிரம் மிகுந்த ஆமிக்காரனின் வன்புணர்வுகள் எப்படி  
எப்படி எல்லாமோ.. மனித மனங்களை வதைக்கிறது.
- எடுத்த. 1: எங்கள் தாய்மாரின்.. எங்கள் சோதரிகளின் ஆன்மாவை

சித்திரவதைப்படுத்துகிறது.  
 எடுத்த. 2: அதே போன்ற நிகழ்வுதான் மயானகாண்ட நாயகன் எங்கள் அரிச்சந்திரனுக்கும் நிகழ்ந்தது.  
 எடுத்த. 1: ஒன்றா.. இரண்டா ஒன்றன்பின் ஒன்றாக எத்தனை எத்தனை...  
 பெண் : (உரத்து) ஸ்... சத்தம் போட வேண்டாம்.. என்ர் செல்ல மகன் நித்திரை கொள்ளுறான்.. ஓ... இஞ்சதான்... பேப்பரிலை படிச்சனான்.. ஏன் ரேடியோவிலையும்... கேட்டனான்...  
 (இடியும் மின்னலும் அடிக்கிறது)

பெண் : ஐயையோ! ஆமிக்காரன் பொம்பரடிக்கிறான்... என்ர பிள்ளையின்ரை நித்திரை குழம்பப் போகுது.. நான் என்ன செய்ய ஐயையோ...

ஆண் : அம்மா தாயே... நீ பயப்படவேண்டாம். ஆமிக்காரர் இஞ்சை பொம்பர் அடிக்க மாட்டினம்... நிச்சயம் பொம்பர் அடிக்க மாட்டினம்.. ஏன்தெரியுமே இஞ்சை மனிசர் உயிரோடை இல்லை அதுதான்...

பெண் : (பலமான காற்று வீசுகிறது) ஐயையோ...ஆமிக்காரன் றக்வண்டி.. சரியான சத்தத்தோட வருகுது... ஐயோ! அங்க பார்.. அந்த மரத்துக்குக் கீழ்... ஆமிக்காரன் துவக்கோடை வாறான்..

எடுத்த. 1: பாவம்..நரமாமிச தின்னிகளின் நரவேட்டைக்கு தன் பிள்ளையைப் பறிகொடுத்த இப்பெண்ணுக்கு இடியும் மின்னலும் பொம்மர் அடியை நினைவூட்ட..

எடுத்த. 2: காற்றின் இரைச்சல் ஒலி ஆமிக்காரன் றக் வண்டியாய் ஒலிக்கிறது..

ஆண் : ஓ..என்ர சிட்டுக்குருவியளை இஞ்சைதான் புதைச்சவங்கள்.. நல்லாத் தெரியும். இஞ்சைதான் எங்கையோ புதைச்சவங்கள்

ஆண் : (பாடுதல்) (பெண் கூர்ந்து அவதானித்து ஏத்தம் கொள்ளுதல்) எங்கள் எங்கள் தர்சிகள் இனிய மகன் தர்சிகள் -

எங்கள் எங்கள் தர்சிகள்

இளவரசன் தர்சிகள் -

தர்சிகளின் இணை மலராய்

இளைய மகள் தர்சிகா... (இழுத்துப் பாடும்போது)

பெண் : இது...இது...(பைத்தியம் தெளிபவளாக)

எங்கேயோ கேட்ட பாட்டு..

நான் நல்லா ரசிச்ச பாட்டு.. இல்ல.. இல்ல..

நான் பாடிப் பாடி... ஓ..ஓ..ஓ... யார் நீ.. சொல்லு... நீ ...யார்?

இது என்ர பிள்ளையளை நித்திரைகொள்ள வைக்கிறதுக்கா

என்ர அவர் எழுதின பாட்டு ... யார்.. நீ ... சொல்லு...

ஆண் : லக்கமி ... நீயே...

எடுத்த. 2: அரிச்சந்திர மகாராஜன் தனது மனைவி பிள்ளையைக் கண்டு கொண்டது சுடுகாட்டில்..

எடுத்த. 1: சொத்துச் சுகங்களை இழந்து சித்தப்பிரமை பிடித்தலையும்



எங்கள் சோதரங்கள் இந்த இடுகாட்டில்... செம்மணிச்  
சுடலையில்...

(ஆண் பெண் இருவரும் எடுத்துரைஞராகி..)

- எடுத்த. 1: அரிச்சந்திர மகாராஜன் தன் மனைவி சந்திரமதியைக் கண்டு  
கொண்டதும்
- எடுத்த. 3: பாம்புக்கடியில் இறந்து போன ஒரே மகன் லோகிதாசன்  
உயிர்ப்புப் பெற்றதும்.
- எடுத்த. 2: இழந்து போன தன் செல்வங்களை மீளப்பெற்றுக்  
கொண்டதும்..
- எடுத்த. 4: மயான காண்டத்தில்தான்
- எடுத்த. 1: மயான காண்டம் ஒரு சகுனத்துக்கான அறிகுறி.
- எடுத்த. 4: சோதனையில் துவண்டு போன அரிச்சந்திரனின் வாழ்வு  
புத்துயிர்ப்புப் பெற்றது.
- எடுத்த. 2: மயான காண்டத்தில்தான்
- எடுத்த. 3: ஹிட்லர் எப்போது யூத மக்களைக் கொன்று குவித்து  
அவர்களின் வாழ்விடங்களை மயான பூமியாக்கத்  
தொடங்கினானோ...
- எடுத்த. 1: அப்போதே அவனின் படைகள் வீழ்ந்து போவதற்கான  
அறிகுறிகளும் தொடங்கியிருந்தன...
- எடுத்த. 4: சிலி நாட்டுச் சர்வாதிகாரி ஓகஸ்தோ பினே செற்  
எதிர்பார்த்திருப்பான...
- எடுத்த. 3: இந்த தள்ளாத வயதிலும் தனக்கெதிராக வழக்குத்  
தொடுக்கப்படும் என்று...
- எடுத்த. 2: ஓநாய்கள் ஆடுகளைச் சாப்பிடுவதால்தான் அவர்களுக்கு  
வீடுகளில் இடமில்லை.
- எடுத்த. 4: பிணந்தின்னிகளின் ஆட்சி அதிகாரங்களும்  
நிலைத்திருந்ததாகச் சரித்திரம் இல்லை..
- எடுத்த. 1: இன்றைய எங்கள் தேசத்து மயான காண்ட நிகழ்வுகள்...
- எடுத்த. 2: எங்கள் தாய்த்தேசத்து மாவீரர்கள் - உயிர்ப்புப்  
பெற்றுவிட்டார்கள் என்பதற்கான வலிமை மிகு  
சாட்சியங்கள்..
- எடுத்த. 2: தசாப்தங்களுக்கு மேலாக தினம் தினம் சோக கீதங்களையே  
இசைத்துவரும்.. எங்கள் தேசம்....
- எடுத்த. 4: புத்துயிர்ப்பு பெறும் காலம் வெகுதூரத்தில் இல்லை...  
என்பதற்கான நல்ல சகுனத்தின் அறிகுறி....

பதிவு

கந்தன் கருணை

என். கே. ரகுநாதன்  
அம்பலத்தாழிகள்  
நடிகர் ஒன்றியம்



தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவை

பதிவு -1

சமூகம்  
அரங்கம்  
வரலாறு

அரங்க நிகழ்வுகள் என்பவை, நிகழ்த்தப்படும் சமூகத்தின் சமகால வரலாற்றுப் பதிவுகளாய் அமைப்பவை. சமூகத்தின் நெருக்கடிகள், வரலாற்று நிகழ்வுகள் இன்னபிறதான், அச்சமூகத்தின் அரங்கமாய் வடிவம் பெறுகின்றன. ஈழத்தமிழ்ச் சமூகத்தின் வரலாற்றுக்கும் அச்சமூகத்தில் நிகழ்த்தப்பெற்ற அரங்க நிகழ்வுகளுக்கும் நெருக்கமான உறவு இருப்பதைக் காணமுடிகிறது.

1969 இல் ஈழத்தில் நிகழ்த்தப்பெற்ற 'கந்தன் கருணை', இவ்வகையில் சமூக ஆவணமாக அமைகிறது. அப்பிரதி மூன்று தளங்களில் உருவாக்கப்பட்டு, இரண்டு தனித்தனி நிகழ்வுகளாக மேடையேறிய வரலாறு இங்கு பதிவு செய்யப்படுகிறது.

இந்நிகழ்வுகளில் பங்கேற்ற சி.கா. செந்திவேல், சி.மௌனகுரு, ஏ.சி. தாசீசியஸ் ஆகியோருடைய மனப்பதிவுகளை இப்பகுதியில் மறுவெளியீடு செய்கிறோம். இரண்டு அரங்க நிகழ்வுகளிலும் பங்குகொண்ட இளைய.பத்மநாதனின் (பத்தண்ணா) பதிவும் சேர்ந்திருந்தால் முழுமை பெற்றிருக்கும்.

மூன்று பிரதிகள், அதில் பங்கேற்றோரின் மனப்பதிவுகள், பத்திரிக்கை விமரிசனங்கள் ஆகிய அனைத்தையும் தொகுத்து வெளியிட்டுள்ள தேசியக் கலை இலக்கியப் பேரவையின் பணி விதந்து பாராட்ட வேண்டிய ஒன்றாகும். அவர்கள் வெளியிட்ட கந்தன் கருணை நூலிலிருந்து பின்வரும் பகுதிகளை மறுவெளியீடு செய்கிறோம். தேசியக் கலை இலக்கியப் பேரவைக்கு எமது நன்றி உரியது.

(சி.ர்)

## கந்தன் கருணை

சி.கா.செந்திவேல்

காலத்தின் தேவையை நிறைவு செய்து கொண்ட ஒரு கலைவடிவம்தான் கந்தன் கருணை நாடகம். உருவத்தாலும் உள்ளடக்கத்தாலும் மக்கள் கலைக்குரிய முழுமையான அம்சங்களுடன் அமைந்த இந் நாடகம் போராட்டத்தில் பிறந்து மீண்டும் அப்போராட்டத்திற்கே பணி புரிந்து பலம் சேர்த்துக் கொண்டது. கந்தன் கருணை நாடக வார்ப்பிலும் அதன் ஐம்பது தடவைகளுக்கு மேற்பட்ட அரங்க செயற்பாட்டிலும் பங்கு கொண்டவர்கள் மத்தியில் நானும் ஒருவனாக இருந்தேன் என்பது குறிப்பிடத் தக்கதாகும். அவ்வாறு பங்குபற்றிய நினைவுகளையும் அனுபவங்களையும் இந்நாடக நூலிலே பதிவு செய்துகொள்வது பயன் தருவதாக அமையும் என நம்புகின்றேன்.

1966ஆம் ஆண்டு ஒக்ரோபர் 21 எழுச்சி என்பது வடபுலத்தின் வரலாற்றிலே ஒரு திருப்புமுனையை ஏற்படுத்திய எழுச்சி நாளாகும். தமிழர்கள் மத்தியில் ஏறத்தாழ இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளாகப் பேணப்பட்ட பழமைவாத அமைப்புக் கூறாக நீடித்து வந்த சாதிய தீண்டாமைக் கொடுமைக்கு எதிராக வீறுகொண்டெழுந்த புரட்சிகர வெகுஜனப் போராட்டங்களுக்கு அந்நாளே வழிகாட்டி நின்றது.

அத்தகைய போராட்டங்களை முன்னெடுப்பதற்கு 1967இல் தோற்றுவிக்கப்பட்ட போராட்ட அமைப்பே தீண்டாமை ஒழிப்பு வெகுஜன இயக்கமாகும். அதன் இரண்டாவது மாநாடு 1969இல் யாழ்ப்பாணத்தில் மிக விரிவாக நடாத்தப்பட்டது. அதற்கான மாநாட்டு மலர் ஒன்றும் வெளியிடப்பட்டது. அம்மலரில் வெளியிடுவதற்கென ஆசிரியரும் எழுத்தாளருமான என்.கே.ரகுநாதனால் எழுதப்பட்டதே கந்தன் கருணை மூலக் கதையாகும். நாரதர், முருகன் ஆகிய இரு கதாபாத்திரங்களின் மூலமாக அன்று இடம்பெற்றுவந்த மாவிட்டபுரம் ஆலயப் பிரவேசப் போராட்டம் பற்றிய ஒரு சித்திரிப்பாகவே அம் மூலக்கதைப் பிரதி அமைந்திருந்தது. நாரதர் பாத்திரம் ஊடாக சாதி, தீண்டாமைக் கொடுமையின் அம்சங்களை முருகனுக்கு

எடுத்துக்கூறும் சம்பாசனை வடிவிலேயே மூலப்பிரதி ரகுநாதனால் எழுதப்பட்டிருந்தது. மிகவும் சுவாரஷ்யமாக அமைந்திருந்த அப்பிரதியை மேற்படி மாநாட்டு மலரில் இடம் காலம் போதாமை காரணமாக வெளியிட முடியவில்லை. ஆனால் அப்பிரதியை இரண்டு மூன்று தடவைகள் வாசித்து பார்த்துக் கொண்டதன் மூலம் அதன் உள்ளடக்கம் என்னில் ஒரு பாதிப்பை ஏற்படுத்தி இருந்தது.

நான் 1965ஆம் ஆண்டிலிருந்து கட்சியின் முழுநேர அரசியல் ஊழியனாக செயற்பட்டு வந்தபோதிலும் 1969இல் வடமராட்சிப் பிரதேசத்தில் அதிக வேலைகளைச் செய்யுமாறு கட்சித் தலைமை பணித்திருந்தது. அதற்கிணங்க நெல்லியடியை மத்தியாகக் கொண்டு வேலைகள் விரிவுபடுத்தி முன்னெடுக்கப் பட்டன. அங்கு ஒரு கட்சி காரியாலயமும் இருந்தது. அவ்வேளை அடிக்கடி அரசியல் வகுப்புகள், கலந்துரையாடல்கள், கூட்டங்கள் இடம் பெற்றும் வந்தன. நெல்லியடியில் இளம் தலைமுறையினர் மத்தியில் கட்சிக்கு பலமும் அடித்தளமும் இருந்தது.

1969இல் தீண்டாமை ஒழிப்பு வெகுஜன இயக்கத்தின் மாநாட்டிற்குப் பின்பு ஒரு நாள் நெல்லியடிக் காரியாலயத்தில் ஒரு அரசியல் கலந்துரையாடலுக்காக நெல்லியடி கட்சி-இளைஞர் அணியைச் சேர்ந்த தோழர்கள் கூடி இருந்தனர். அவர்களில் இளைய. பத்மநாதன் (பத்தண்ணா) மறைந்த கு.சிவராசா, சி.சிவஞானம் உட்பட பல தோழர்கள் இருந்தனர். அவ்வேளையிலேயே மாநாட்டு மலருக்காக என்.கே.ரகுநாதனால் எழுதப்பட்டு பிரசுரிக்க முடியாது போன கந்தன் கருணை எழுத்துப் பிரதி பற்றி எடுத்துக் கூறினேன். எனது மனதில் படிந்துகொண்ட அப்பிரதியின் அம்சங்களை மிகச்சுவையுடன் தோழர்களுக்கு எடுத்துக் கூறினேன். அதன்பின் அரசியல் கலந்துரையாடலும் இடம் பெற்றது. முடிந்த பின் பத்தண்ணா நான் கூறிய கந்தன் கருணைப் பிரதி பற்றிய தனது கவனத்தைக் கூறி அப்பிரதியை அடுத்த தடவை வரும்போது வாங்கி வரும்படியும் கேட்டுக் கொண்டார்.

கட்சி வெகுஜன இயக்கப் பணிகளும் போராட்டங்களும் உச்சநிலையில் காணப்பட்ட அக்காலகட்டத்தில் என்.கே.ரகுநாதன் மாஸ்ரூடன் மிக நெருக்கமாக இருந்து வந்தவர்களில் நானும் ஒருவன். அவரும் வெகுஜன இயக்க வேலைகளில் கலை இலக்கிய ஆக்கங்களில் ஈடுபட்டிருந்தார். குறிப்பாக மாநாட்டை ஒட்டிய ஓவியக் கண்காட்சி ஒன்றை நடாத்துவதில் அவரது ஆசிரியர் மு.தங்கவடிவேல் அவர்களது பங்கும் பணியும் முக்கியமானதாக இருந்தது. இச்சந்தர்ப்பத்தில் என்.கே.ரகுநாதன் எழுதிய கந்தன் கருணைப் பிரதியை கேட்டு வாங்கிச் சென்று பத்தண்ணாவிடம் கொடுத்தேன். அவ்வேளை அப்பிரதி கோடிட்ட வெள்ளை முழுத்தாள்கள் ஐந்து அல்லது ஆறு பக்கங்களில் எழுதப் பட்டிருந்தது. பத்தண்ணா அதனை எழுதி பிரதியெடுத்தபின் மூலப் பிரதியை என்னிடம் திருப்பித் தர அதனை மீளவும் ரகுநாதன் மாஸ்ரூட்டும் ஒப்படைத்துக் கொண்டேன். அவ்வேளை ரகுநாதன் மாஸ்ரூட்டும் நெல்லியடிக் தோழர்களுக்கும் அதிக நெருக்கமோ அறிமுகமோ இருக்கவில்லை.

ரகுநாதனின் மூலப் பிரதியை படித்துப் பார்த்த பத்தண்ணாவிற்கு அதனை நாடகம் ஆக்கினால் எப்படி இருக்கும் என்னும் அரங்காற்றச் சிந்தனை விரிவடையத் தொடங்கியது. தனக்குள் உருவாகியவற்றை ஏனைய தோழர்களுடன் அவ்வப்போது கலந்து பேசியும் கொண்டார். என்னுடனும் அடிக்கடி பேசிக்கொள்வார். இச்சந்தர்ப்பத்திலேயே நெல்லியடியில் வசித்து வந்த மாதனையைச் சேர்ந்த அண்ணாவியார் கணபதிப்பிள்ளை பற்றிய நினைவை பத்தண்ணா மீட்டுக் கொண்டதுடன் மக்கள் மத்தியில் தாக்கம் மிக்க கலைவடிவமாகத் திகழ்ந்து வந்த காத்தான் கூத்து மெட்டில் கந்தன் கருணையை நாடகமாக்கும் நோக்கை ஏனைய தோழர்களுடன் பகிர்ந்து கொண்டார்.

1969இல் தீண்டாமை

ஒழிப்பு வெகுஜன

இயக்கத்தின்

மாநாட்டிற்குப் பின்பு ஒரு

நாள் நெல்லியடிக்

காரியாலயத்தில் ஒரு

அரசியல்

கலந்துரையாடலுக்காக

நெல்லியடி

கட்சி-இளைஞர்

அணியைச் சேர்ந்த

தோழர்கள் கூடி

இருந்தனர். அவர்களில்

இளைய. பத்மநாதன்

(பத்தண்ணா) மறைந்த

கு.சிவராசா,

சி.சிவஞானம் உட்பட பல

தோழர்கள் இருந்தனர்.

அவ்வேளையிலேயே

மாநாட்டு மலருக்காக

என்.கே.ரகுநாதனால்

எழுதப்பட்டு பிரசுரிக்க

முடியாது போன கந்தன்

கருணை எழுத்துப் பிரதி

பற்றி எடுத்துக் கூறினேன்.

மூலப்பிரதி  
என்.கே.ரகுநாதனுடையதாக  
அமைந்திருந்த போதிலும்  
அதனை ஒரு பெரும்  
கூட்டு முயற்சியாக  
காத்தான் கூத்து மெட்டில்  
மக்கள் கலைவடிவமாக  
மாற்றுவதில்  
பத்தண்ணாவின் கட்டும்  
உழைப்பை,  
விடாமுயற்சியை  
எக்காரணம் கொண்டும்  
குறைத்து விட முடியாது.  
இருப்பினும் கந்தன்  
கருணை நாடகத்தின்  
வெற்றியை ஒரு பெரும்  
கூட்டு முயற்சியின்  
வெளிப்பாடாகவே கண்டு  
கொள்ள முடியும்.

ஒருநாள் இரவு எட்டு மணியளவில் நெல்லியடி காளிகோவில் வாசல் மணல்பரப்பில் அண்ணாவியார் கணபதிப்பிள்ளை கையில் உடுக்குடன் இருந்து காத்தான் கூத்துப் பாடல்களை முழுமையாக எல்லா மெட்டுகளுடனும் பாடுகிறார். பத்தண்ணா உட்பட நாம் எல்லோரும் காத்தான் கூத்தின் பல்வேறு மெட்டுகளையும் அவற்றுக்கு இசைவாக உடுக்கு நாதம் எழுப்பி நின்றதையும் கேட்டுப் பரவசமடைந்து நின்ற காட்சி இப்பொழுதும் கண்முன்னே நிற்கிறது.

அடுத்து சில நாட்களாக அண்ணாவியார் கணபதிப் பிள்ளையும் பத்தண்ணாவும் இரவிரவாக காத்தான் கூத்து மெட்டுப் பற்றிக் கலந்து பேசுவதும் பாடுவதும் அதற்கேற்ப பாடல்களை இயற்றுவதுமாக இருந்தனர். இவை பற்றி ஏனைய தோழர்களோடு பத்தண்ணா கலந்து பேசிக்கொள்வார்.

ஒரு பெரும் கூட்டு முயற்சியாக கந்தன் கருணை நாடகப் பிரதி உருவாக்கம் பெற்றது. நாரதராக தோழர் கு.சிவராசா வேடமேற்றார். நல்ல குரல் வளமும் அதற்கேற்ற உணர்ச்சி-உணர்வு என்பனவும் சிவராசாவிற்கு நாரதர் வேடம் பொருத்தமாக அமைவதற்கு வசதியாயிருந்தது. முருகனாகச் சிவபாதம் வேடமேற்றார். தெய்வ யானையாக சாந்தலிங்கம், நவீன சூரனாக ("அடங்காத்தமிழன்" சுந்தரலிங்கமாக) நவிண்டில் சிவராசாவும் பக்தர்களின் தலைவனாக சோதியும் நடித்தனர்.

அண்ணாவியார் கணபதிப்பிள்ளை உடுக்கு வாத்தியத்துடன் பிரதான பக்கப்பாட்டாளராகவும் அவருடன் வேறு தோழர்களும் இணைந்து பாடினர். பத்தண்ணாவும் நானும் பிரதி ஒப்பு நோக்குநர்களாக இருந்தோம்.

நாடகம் முதல் தடவையாக நெல்லியடி காளிகோவில் வீதியில் அரங்கேறியது. முதல் தடவையிலேயே மக்களின் பெரும் ஆதரவைப் பெற்றுக் கொண்டது. பழைமை வாய்ந்த நாட்டுக் கூத்து மெட்டில் புதிய கருத்துக்கள் கலைத்துவமாக வார்த்துக் கொடுக்கப்பட்டது.

போராட்டங்கள் பரந்து நின்ற அன்றைய காலகட்டத்தில் கந்தன் கருணை காத்தான் கூத்து மெட்டிலான இந்நாடகம் வடபுலத்தின் பல்வேறு கிராமங்கள் நகரங்களில் மக்களின் பலத்த ஆதரவுடன் அரங்கேறியது. முதலாவது அரங்கேற்றத்திற்குப் பின்பு கூட்டான கலந்துரையாடல்கள் மூலமாகவும் பார்வையாளர்களிடமிருந்து வந்த கருத்துக்கள் மூலமாகவும் அவ்வப்போது திருத்தங்கள் செய்யப்பட்டு நாடகம் முழுமையாக்கம் பெற்றது.

மூலப்பிரதி என்.கே.ரகுநாதனுடையதாக அமைந்திருந்த போதிலும் அதனை ஒரு பெரும் கூட்டு முயற்சியாக காத்தான் கூத்து மெட்டில் மக்கள் கலைவடிவமாக மாற்றுவதில் பத்தண்ணாவின் கட்டும் உழைப்பை, விடாமுயற்சியை எக்காரணம் கொண்டும் குறைத்து விட முடியாது. இருப்பினும் கந்தன் கருணை நாடகத்தின் வெற்றியை ஒரு பெரும் கூட்டு முயற்சியின் வெளிப்பாடாகவே கண்டு கொள்ள முடியும். இந் நாடகத்தின் வரவுடனேயே அம்பலத்தாடிகள் அமைப்பும் தோற்றம் பெற்றுக் கொண்டமையும் குறிப்பிடத் தக்கதாகும்.

கந்தன் கருணை நாடகம் வடபுலத்தின் சாதிய தீண்டாமைக்கு எதிராகப் போராடி நின்ற தாழ்த்தப்பட்ட மக்களின் போராட்டத்திற்கான நியாயத்தை அனைத்து மக்கள் மத்தியிலும் வலியுறுத்தி நின்ற கலைவடிவமாகத் திகழ்ந்தது. அதனால் சாதிய தீண்டாமையை எதிர்த்து நின்ற மக்கள் மத்தியில் பெரும் ஆதரவைப் பெற்றிருந்தது. அதேவேளை சாதிய வெறி கொண்டோர் மத்தியில் கட்டும் எதிர்ப்பையும் பெற்றுக்கொண்டது. தமிழர்கள் மத்தியில் இடம் பெற்று வரும் சம்பவங்களையும் நிகழ்வுகளையும் நாடகம் பிரதிபலித்து நிற்பதாகவே மக்கள் மத்தியில் வரவேற்புடன் பேசப்பட்டது.

ஒரு முறை மாவிட்டபுரம் கோவிலுக்கு இரண்டு கி.மீ. தூரத்தில் காங்கேசன் துறைப் பகுதியில் இந் நாடகம் அரங்கேறியது. நாரதர் முருகனுக்கு சாதிய

புத்தூர் நவயுக நாடக  
மன்றமும், சாந்தையில்  
விநாயகர் நாடக  
மன்றமும், காலையடி  
மறுமலர்ச்சி மன்றமும்,  
சங்கானை தோழர் பசுபதி  
தலைமையிலான நாடகக்  
குழுவினரும்  
மேடையேற்றினர்  
என்பதை  
அறிந்துள்ளேன்.

தீண்டாமை பற்றியும்  
ஆலயத்திற்கு  
செல்லவிடாது  
தாழ்த்தப்பட்ட மக்கள்  
வழி மறிக்கப்படுவது  
பற்றியும் காத்தான் கூத்து  
மெட்டின் பாடல்கள்  
ஊடாக எடுத்து விளக்கும்  
காட்சி இடம்பெற்றுக்  
கொண்டிருந்தது. யாரோ  
சாதிய வெறி  
கொண்டோர் சிலர்  
மறைந்து நின்று  
மேடையை நோக்கி கல்  
எறிந்தார்கள். நாடகம்  
பார்த்துக்  
கொண்டிருந்தவர்களில்  
சிலர் மீது கற்கள் விழுந்து  
ரத்தம் பீறிடுகிறது.  
ஒருவர் தூஷண  
வார்த்தைகளைக்  
கூறியபடி மேடைக்கு  
முன்னால் வர, முருகனாக  
நடித்துக்  
கொண்டிருந்தவர்,  
கையில் வைத்திருந்த  
வேலால் குழப்ப  
வந்தவரை அடிக்கிறார்.  
வேல் இரண்டாக முறிந்து  
விடுகிறது. சிறு  
சலசலப்பிற்குப் பின்  
நாடகம் தொடர்கிறது.

தீண்டாமை பற்றியும் ஆலயத்திற்கு செல்லவிடாது தாழ்த்தப்பட்ட மக்கள் வழி  
மறிக்கப்படுவது பற்றியும் காத்தான் கூத்து மெட்டின் பாடல்கள் ஊடாக எடுத்து  
விளக்கும் காட்சி இடம்பெற்றுக் கொண்டிருந்தது. யாரோ சாதிய வெறி  
கொண்டோர் சிலர் மறைந்து நின்று மேடையை நோக்கி கல் எறிந்தார்கள். நாடகம்  
பார்த்துக் கொண்டிருந்தவர்களில் சிலர் மீது கற்கள் விழுந்து ரத்தம் பீறிடுகிறது.  
ஒருவர் தூஷண வார்த்தைகளைக் கூறியபடி மேடைக்கு முன்னால் வர, முருகனாக  
நடித்துக் கொண்டிருந்தவர், கையில் வைத்திருந்த வேலால் குழப்ப வந்தவரை  
அடிக்கிறார். வேல் இரண்டாக முறிந்து விடுகிறது. சிறு சலசலப்பிற்குப் பின்  
நாடகம் தொடர்கிறது. உடுக்கு வாசித்த அண்ணாவியார் சிறிது நேரம் காணாமல்  
போகிறார். அவரைத் தேடிப் பிடித்து மீண்டும் பழையபடி நாடகம் வெற்றிகரமாக  
மக்கள் ஆதரவோடு அரங்கேறி நிறைவு பெற்றது.

மேலும் சில இடங்களில் இந்நாடகம் நடந்து கொண்டிருக்கும் போதே  
தூரத்தில் சாதிய-தீண்டாமை பற்றிய வாதப் பிரதிவாதங்கள் நடைபெற்றுக்  
கொண்டிருக்கும். போலீஸ் தலையீடுகள் கூட இடம் பெற்ற சம்பவங்கள்  
ஏற்பட்டுள்ளன. மந்துவில் பகுதியில் நாடகத்திற்கு முதல் நாளே போலீஸ் வந்து  
அச்சுறுத்தியதுடன் அம்பலத்தாடிகளின் நாடகத் திரையையும் ஏனைய  
உபகரணங்களையும் எடுத்துச் சென்றுவிட்டனர்.

அம்பலத்தாடிகள் அரங்கேற்றிய கந்தன் கருணை வடபுலத்தில் ஐம்பதுக்கு  
மேற்பட்ட தடவைகள் ஆற்றுகை செய்யப்பெற்ற அதே வேளை அந்நாடகத்தின்  
பிரதியை வாங்கி தாமாகவே பல்வேறு கிராமங்களில் பயிற்சி செய்து அரங்கேற்றிக்  
கொண்டனர்.

புத்தூர் நவயுக நாடக மன்றமும், சாந்தையில் விநாயகர் நாடக மன்றமும்,  
காலையடி மறுமலர்ச்சி மன்றமும், சங்கானை தோழர் பசுபதி தலைமையிலான  
நாடகக் குழுவினரும் மேடையேற்றினர் என்பதை அறிந்துள்ளேன்.

கொழும்பில் அம்பலத்தாடிகள் இந்நாடகத்தை அரங்கேற்றிய பின்பு நடிகர்  
ஒன்றியம் அம்பலத்தாடிகளின் பிரதியில் இடம்பெற்ற பாடல்களில் சில  
மாற்றங்களைச் செய்தும் புதிய பாடல்களை இணைத்தும் நவீன பாணியில்  
அரங்கேற்றினர். தாளீசியல் அதனை முன்னின்று நெறிப்படுத்தினார். அதன்பின்  
யாழ்ப்பாணத்தில் நாடக அரங்கக் கல்லூரியினர் வீரசிங்கம் மண்டபத்தில்  
அரங்கேற்றினர்.

இவ்வாறு என்.கே.ரகுநாதனின் மூலப்பிரதியான கந்தன் கருணையானது  
அம்பலத்தாடிகளின் ஊடாக பல்வேறுபட்ட கலைஞர்களின் கூட்டு முயற்சியால்  
மக்கள் மத்தியில் பெரும் ஆதரவைப் பெற்று நின்றது. உருவத்தாலும்  
உள்ளடக்கத்தாலும் நேர்த்தியாக ஒன்றிணைக்கப்பட்ட கந்தன் கருணை காத்தான்  
கூத்து மெட்டு நாடகமானது மக்கள் கலைவடிவத்திற்கான முன்னுதாரணமாகிக்  
கொண்டது. இன்றும் பல கிராமங்களிலே அந் நாடகத்தின் பாடல்கள் காத்தான்  
கூத்து மெட்டில் பாடப்படுவதை சில சந்தர்ப்பங்களில் கேட்க முடிகிறது.

கந்தன் கருணையின் வெற்றிக்கு காரணமானவர்களில் நாரதராக நடித்த  
தோழர்.கு.சிவராசா மறைந்துவிட்டார் என்பது துயரமானதாகும். அந்  
நாடகத்திற்குப் பின் அவர் நாரதர் சிவராசா என்றே அழைக்கப்பட்டார். மேலும்  
அந் நாடகத்தின் ஆக்கத்திற்கு பின்புலமாகவும் அரங்காற்றுச் செயற்பாட்டில்  
முன்னணியிலும் இருந்து வந்தவர் தோழர்.கி.சிவஞானம். அவரும் அண்மையில்  
மறைந்து விட்டார். இவர்கள் இருவருக்கும் முன்பாகவே சூரனாக நடித்த தோழர்  
நவிண்டில் சிவராசாவும் மறைந்து விட்டார். எனினும் அவர்களின் நடிப்பும்  
பாட்டும் செயற்பாடும் எம் உள்ளத்தில் நீக்கமற நிறைந்துள்ளன.

அக் காலத்தில் ஒருபுறம் வெகுஜனப் போராட்ட எழுச்சி தந்து கொண்டிருந்த  
உற்சாக சூழல், மறுபுறம் எதிர்ப்பு அலைகளுக்கு எதிரான போராட்ட உணர்வு,  
இவற்றின் மத்தியில் அம்பலத்தாடிகள் ஒரு பிரதேசத்தில் நாடகம் நடத்துவதாயின்

ஆகக் குறைந்தது ஐம்பது இளைஞர்களாவது பங்கு கொள்வர். எல்லோரும் தமக்குரிய வேலைகளைப் பொறுப்பேற்று நாடகத்தின் வெற்றிக்குத் தோள் கொடுத்து நிற்பார். இந் நாடகம் அரங்கேறிய ஒவ்வொரு இடத்திலும் நான் அவர்களில் ஒருவனாக நின்று பங்கு கொண்டு அரங்க ஆற்றுகையில் பிரதி ஒப்பு நோக்குநர் பணியினை அவ்வேளை செய்து வந்தேன் என்பது இன்றும் மனிதற்கு மகிழ்ச்சி தரும் கடந்த கால நினைவாகும்.

கந்தன் கருணை நாடகத்தின் ஊடாகப் பல்வேறுபட்ட பகுதிகளிலும் மக்கள் மத்தியிலும் பல அனுபவங்களைப் பெற்றுக் கொள்ளத்தக்கதாக இருந்தது. கந்தன் கருணை நாடகத்தின் வெற்றி எந்தவொரு தன்முனைப்புக் கொண்ட தனி மனித முயற்சியின் வெற்றி என்று எவரும் உரிமை கோரமுடியாது. கூட்டு முயற்சியில் ஒவ்வொரு தனி மனிதரும் தமது ஆகக் கூடிய ஆற்றல்களை வெளிப்படுத்திப் பயன்படுத்தியதன் விளைவானதே கந்தன் கருணை வெற்றி பெற்றதன் அடிப்படையாகும். சமூக முரண்பாடும் அதன் தீர்வுக்கான போராட்ட வழிமுறைகளும் எவ்வாறு ஒரு மக்கள் கலை வடிவமாக கூட்டு முயற்சியின் ஊடே வெளிப்படமுடியும் என்பதற்கு கந்தன் கருணை அடைந்த வெற்றி முன் மாதிரியாகும். அது கூட்டு முயற்சி மட்டுமன்றி தன் முனைப்பு அற்றவாறு மீண்டும் மீண்டுமான விமர்சனத்தினூடே செப்பனிடப்பட்டதுமாகும். அத்தகைய மக்களுக்கான இக் கலைவடிவம் மூன்று பாகங்களை உள்ளடக்கி நூலாக வருவதன் மூலம் செழுமையான ஒரு வரலாற்றுப் பதிவாகியும் கொள்கின்றமை மன நிறைவைத் தருகின்றது.

ஏற்கனவே அம்பலத்தாடிகள் கந்தன் கருணையை நூல் ஆக்கம் செய்திருந்தனர். அவை யாவும் ஏற்கனவே தீர்ந்து போய்விட்டன. இப்போது தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவை இதனை மூன்று பிரதிகளின் தொகுப்பு நூலாக வெளியிடுவது காலத்தால் உகந்த ஓர் முயற்சி என்றே கூறுதல் வேண்டும். கந்தன் கருணை நாடகத்தின் உள்ளடக்கத்தில் எடுத்துக் கூறப்படும் சாதியம்-தீண்டாமை இந் நாடகம் அரங்கேறிய முப்பத்திரண்டு ஆண்டுகளுக்குப் பின்பும் பல்வேறு நிலைகளில் நீடித்துக் காணப்படும் அவலம் இன்றும் இருக்கவே செய்கிறது. இச் சூழலில் இத் தொகுப்பு நூலின் வரவானது முக்கியத்துவம் பெறும் ஒன்றாகவே உள்ளது.

கந்தன் கருணை  
நாடகத்தின் வெற்றி  
எந்தவொரு  
தன்முனைப்புக் கொண்ட  
தனி மனித முயற்சியின்  
வெற்றி என்று எவரும்  
உரிமை கோரமுடியாது.  
கூட்டு முயற்சியில்  
ஒவ்வொரு தனி  
மனிதரும் தமது ஆகக்  
கூடிய ஆற்றல்களை  
வெளிப்படுத்திப்  
பயன்படுத்தியதன்  
விளைவானதே கந்தன்  
கருணை வெற்றி  
பெற்றதன்  
அடிப்படையாகும்.

## இசைப்பார் இல்லை என்பதால் அந்த இராகம் இல்லாமலா போய்விடும்?

சி.மௌனகுரு

1969ஆம் ஆண்டானது ஈழத்துத் தமிழ் அரங்க வரலாற்றில் மிக முக்கியமானதொரு ஆண்டாகும். அக்காலகட்டத்தில் அரங்கு அரசியல் பேசியது மாத்திரமன்றி சமூக விடுதலைக்கான காத்திரம் மிக்கதொரு கருவியாகவும் செயற்பட்டது.

இவ்வாண்டிலே தான் யாழ்ப்பாணத்து இந்துக்கோயில்களைத் தாழ்த்தப்பட்ட. தமிழ் மக்களுக்கும் திறந்து விட வேண்டும் என்ற போராட்டம் தீவிரம் பெற்றது. சாதி அடக்குமுறைக்கு எதிரான இப் போரை, தீண்டாமை ஒழிப்பு வெகுஜன இயக்கம் முன்னின்று நடத்தியது. இப்போர் இந்து ஆகமக் கோயில்களின் கதவுகளைத் தாழ்த்தப்பட்ட தமிழ் மக்களுக்காகத் திறந்து விடுதல் என்ற நடவடிக்கையினை மையம் கொண்டபோது மட்டுவில் பன்றித் தலைச்சி அம்மன் கோயிலும், மாவிட்டபுரம் கந்தசுவாமி கோயிலும் போராட்டக் களங்களாயின. குறிப்பாக மாவிட்டபுரம் கந்தசுவாமி கோயில் நுழைவுப் போராட்டம் இலங்கை எங்கணும் பேசப்பட்டது.

தமிழர்க்காகத் தனிநாடு கேட்டவரும், அடங்காத் தமிழர் என அழைக்கப்பட்டவருமான திரு.சி.சுந்தரலிங்கம் அவர்களே, தமிழருள் ஒரு பிரிவினரான தாழ்த்தப்பட்ட தமிழ் மக்கள் கோயிலினுள் நுழைவதை மூர்க்கமாக எதிர்த்தமையையும் அன்றைய பிரபல தமிழ்த்தலைவர்கள் எனக் கருதப்பட்டோர் பலர் இப்போராட்டம் பற்றி மௌனம் சாதித்தமையையும் தமிழ் கூறும் நல்லுலகம் வியப்போடு பார்த்த காலம் அது.

அப்போராட்டம் ஈழம் எங்கணும் பரந்து வாழ்ந்த முற்போக்குச் சிந்தனைகள் கொண்ட மனிதாபிமான அறிஞர்களதும், எழுத்தாளர்களதும் மனச் சாட்சியை உலுப்பி விட்டிருந்தது. இவர்கள் தம் எழுத்தாலும், செயலாலும் சாத்தியம் மிகுந்த அப்போராட்டத்திற்கு ஆதரவு நல்கினர்.

அப்போராட்டத்தில் இளம் போராளிகள் பலர் உருவாயினர். அவ்வுரிமைப் போரில் பங்கு கொண்ட பலருக்கு அன்று பிரபலம்மாயிருந்த மாசே-துங் சிந்தனைகளும், மாபெரும் சீனக் கலாசாரப் புரட்சியும் ஆதர்சங்களாயிருந்தன.



தமிழர் மத்தியிலே காணப்பட்ட தீண்டாமைக்கும், சாதிக் கொடுமைக்கும் எதிராகக் கலைஞர்களும், எழுத்தாளர்களும் அன்று ஒன்று திரண்டனர்.

போராடிய மக்களுக்கு உற்சாகமூட்டும் வகையில் இரத்தக் கடன் எனும் சாதி எதிர்ப்புப் போராட்டக் கவிதைத் தொகுதியொன்றினை மட்டக்களப் பிலிருந்து கவிஞர் சுபத்திரன் வெளியிட்டான்.

**சாதித் திமிருடன் வாழும் தமிழன் - ஓர் பாதித் தமிழனடா**

என்ற அவன் பாடினான்.

**சங்கானைக் கென் வணக்கம்**

**சரித்திரத்தில் உன் நாமம்**

**மங்காது யாழகத்து மண்ணில் பலகாலம்**

**சங்கையிலே நீ யானை**

**சங்கானை**

என்ற அவனது பாடலும்

**எச்சாமம் வந்து எதிரி நுழைந்தாலும்**

**நிச்சாமக் கண்கள் நெருப்பெறிந்து நீராக்கும்**

என்ற வரிகளும் அன்று இப்போராட்டத்தில் ஈடுபட்டோர் நாவெல்லாம் ஒலித்தன.

சாதிபேத எதிர்ப்புக் கதைகள், நாடகங்கள், ஓவியங்கள், ஓவியப் புத்தகக் கண்காட்சிகள், கருத்தரங்குகள் எனப் பல புரட்சிகரக் கலைப் படைப்புகள் வெளிவந்தன. புரட்சிகரச் சூழல் புரட்சிகரக் கலைகளை வெளிக்கொணரும் என விமர்சனங்கள் எழுதினர். இலக்கியம் பிரசாரம் செய்யலாமா என்ற காரசாரமான விவாதங்கள் நடந்தேறின. எல்லா விவாதங்களுக்கும் அப்பால் இக்கலை இலக்கியங்கள் அன்று களத்தில் நின்று போராடிய போராளிகளுக்கு உற்சாகமூட்டின. பலம் தந்தன. போராட்ட உறவுகளை இறுக்கமாக்கின.

அந்தப் போராட்ட வீரர்களையும் அக்காலத்தில் அப்போராட்டத்திற்குச் சார்பாக எழுந்த கலை இலக்கியங்களையும் இன்றைய தலைமுறையினர் அறியார். தமிழர் வரலாறு, தமிழ்க் கலை இலக்கிய வரலாறு எழுதுவோரும் அவை பற்றிக் குறிப்பிடுவதில்லை.

"இசைப்பார் இல்லை என்பதால் அந்த ராகம் இல்லாமலா போய்விடும்? ஆம் அந்த ராகம் மானிட விடுதலையின் பூபாள ராகம், காலை வேளை ராகம். மத்தியான-பின்னேர-இரவு ராகங்களின் முன்னோடி அது".

இக்கால கட்டத்தில் ஈழத்து தமிழரிடையே ஐந்து முக்கிய நாடகங்கள் எழுந்தன. அவையாவன சங்காரம், குடிநிலம், கந்தன் கருணை, கோபுர வாசல், கோடை ஐந்தும் ஈழத் தமிழரிடையே சாதிக் கொடுமைகளைச் சாடிய நாடகங்கள்.

1969இல் கொழும்பிலே லும்பினி அரங்கிலே நடைபெற்ற தீண்டாமை ஒழிப்பு வெகுஜன இயக்க மகாநாட்டிலே சங்காரமும் குடிநிலமும் மேடையேறின. சங்காரம் நாடகத்தைத் தயாரித்தது மட்டக்களப்பு நாடக சபா. அந்நாடகத்தை எழுதி நெறியாள்சை செய்தவர் மெளனகுரு. மட்டக்களப்பு நாடக சபாவின் இயக்கு சக்திகளாக கவிஞர் சுபத்திரனும், வடிவேலுவும், இன்பமும், சிவராசாவும் செயற்பட்டார்கள்.

இராஜ இராணிக் கதைகளையும், மகாபாரதக் கதைகளையும் கருப்பொருளாகக் கொண்டிருந்த மட்டக்களப்பு வடமோடி வர்க்கத்தின் விடுதலை, சமத்துவமான எதிர்கால சமூகம் என்பவற்றை உள்ளடக்கமாக வைத்து நெய்யப்பட்ட நாடகம் அது.

'சாதி அரக்கனைச் சாய்த்த கதை' என்ற அந்நாடகத்திற்கு சங்காரம் என்ற நாமகரணம் சூட்டியவர் கவிஞர் முருகையன். முதன்முதலில் பழைய நாடக வடிவமொன்று புதிய கருத்தைக் கூறப் பாவிக்கப்பட்டது.

லும்பினி அரங்கிலே நடைபெற்ற இந் நாடகம் அன்று போராட்டத்தில் ஈடுபட்டிருந்த ஆதரவாளர்களிடையே உற்சாகமான வரவேற்பைப் பெற்றது. அவர்களை ஊக்குவித்தது.

லும்பினி அரங்கில் இதனோடு குடிநிலம் என்னும் நாடகமும் அரங்கேறியது. யாழ்ப்பாணத்தில் இருந்து வந்த வழமையான பாணியில் அமைந்த ஆனால் கருத்துச் செறிவு மிக்க நாடகம் அது. இருக்க ஒரு குடிநிலம் இல்லாமையே தீண்டாமைக்கான காரணம் என்பதனையும் சாதிமாண்களின் அடக்கு முறையையும் அம்பலப்படுத்திய நாடகம் அது.

இவற்றுள் சங்காரம் தந்த அருட்டுணர்வு அன்று பலரையும் தாக்கியது என்பது பின்னர் தெரிய வந்தது. அந் நாடகம் பற்றி சிறந்த விமர்சனங்கள் வெளியாயின. அந்நாடகத்தை கொழும்பில் இயக்கிய நாடகக் குழுவான எங்கள் குழு இலவசமாக லும்பினி அரங்கில் மீண்டும் மேடையேற்றிப் பிரபல்யப்படுத்தியது.

1969இன் பிற்பகுதியில் மாவிட்டபுரத்தில் நடந்த கோயில் நுழைவுப்போராட்டத்தினை மக்களுக்கு உரைக்கும்படியாகக் கூறும் முகமாக கந்தன் கருணை தயாரிக்கப்பட்டது. இந்நாடகத்தை எழுதியவர்கள் நெல்லியடி அம்பலத்தாடிகள். இதன் மூலக் கதை என்.கே.ரகுநாதனுடையது. இதனைத் தயாரிப்பதில் நெல்லியடி முற்போக்குக் கலைஞர்களும், இளைய பத்மநாதனும் பெரும் பங்கு வகித்தனர்.

தன் கோயிலுக்குள் புகுவதற்காக கோயிலுக்கு வெளியே நின்று போராடும் தாழ்த்தப்பட்ட மக்களுக்கு கடவுளான கந்தனே தன் சக்தி வாய்ந்த வேலைக் கொடுத்து போராடத் தூண்டுவதைக் கருவாகக் கொண்டது இந்நாடகம். சங்காரம் மட்டக்களப்பு வடமோடி நாடக மரபைக் கையாண்டது போல கந்தன் கருணை யாழ்ப்பாணத்துச் சிந்து நடைக் காத்தான் கூத்தினைக் கையாண்டது.

யாழ்ப்பாணத்தில் சாதி எதிர்ப்பை முன்னெடுத்தோரிடம் இந் நாடகம் மிகுந்த வரவேற்பைப் பெற்றது. தமது கூத்து மரபில் புதிய கருத்துகளை மக்கள் கண்டனர். பிற்போக்கு வாதிகளின் பலத்த எதிர்ப்புக்கும், பயமுறுத்தல்களுக்கும் மத்தியில் யாழ்ப்பாணமெங்கனும் இந் நாடகம் மேடையேறியது. (இத்தகைய மேடையேற்றத்தை யாழ்ப்பாணத்தில் 1985களில் மன்கமந்த மேனியர் கண்டது).

1969இல் பழைய நந்தன் சரித்திரக் கதையை ஆலய நுழைவுப் போருக்குப் பொருத்தமானதாக மாற்றி, நந்தனின் ஆலயப் பிரவேசத்தை புதிய முறையில் நாடகமாக்கினார் கவிஞர் முருகையன். அந்நாடகத்தின் பெயர் கோபுர வாசல்.

1969இல் சாதிப் பிரச்சினையை நேரடியாகத் தொடாவிடினும் அப் பிரச்சினை சார்பாக மகாகவியும் ஒரு நாடகம் எழுதினார். அந்நாடகத்தின் பெயர் கோடை. அந்நாடகத்தை கொழும்பில் இயங்கிய நாடோடிகள் நாடகக் குழுவினர் தயாரித்தனர். இதிலே அ.தாஸீசியஸ், ஸ்ரீநிவாசன் இருந்தனர். இந்நாடகத்தை நெறியாள்கை செய்தவர் அ.தாஸீசியஸ். மேளகாரர் வீட்டில் பிராமணர் இட்லி சாப்பிடுவதாக அதில் ஒரு காட்சியை மகாகவி எழுதியிருந்தார். அதனை எதிர்த்து சனாதனிகள் (சென்சார்) அக் காட்சியை எடுத்து விட்டு நாடகத்தை நடத்தும்படி உத்தரவிட்டனர். அக்காட்சி தான் முக்கியமானது, அதை எடுப்பதாயின் நாடகம் நடத்த மாட்டேன் என்று மறுத்து நின்றார் அ.தாஸீசியஸ். முற்போக்கு எண்ணம் கொண்டோர் தாஸீசியஸ் பக்கம் நின்றனர்.

1969களில் எங்கள் குழு என்ற ஒரு நாடகக் குழுவும் கொழும்பில் இயங்கியது. விடிவை நோக்கி, அபசுரம், இருதுயரம், கடுழியம் போன்ற மானுட விடுதலை நாடகங்களை மேடையிட்ட இந்நாடகக் குழுவில் நா.சுந்தரலிங்கம், இ.சிவானந்தன், முருகையன், கந்தசுவாமி போன்றோர் முக்கியஸ்தர்களாயிருந்தனர்.

இவ்வண்ணம் அன்றைய இளம் நாடகக்காரர்களான மௌனகுரு, தாஸீசியஸ், சுந்தரலிங்கம் இளைய பத்மநாதன், கி.சிவானந்தன், முருகையன், சத்தியநாதன், பாலேந்திரா, சிவபாலன், ஸ்ரீநிவாசன், கந்தசுவாமி என்ற பலர் ஒன்றிணைந்தனர்.

நாடகத்தை-அரங்கியலை மானுட விடுதலைக்கு பாவிக்கும் இக் குழுவினருக்குள் ஒரு புரிந்துணர்வும் ஒருமைப்பாடும் ஏற்பட்டது. சங்காரம் தயாரித்த மட்டக்களப்பு நாடக சபாவும், கந்தன் கருணை தயாரித்த நெல்லியடி அம்பலத்தாடிகளும், கோடை தயாரித்த கொழும்பு நாடோடிகளும், அபசரம், கடுழியம், விடிவை நோக்கி நாடகங்களைத் தயாரித்த கொழும்பு எங்கள் குழுவும் 1972ஆம் ஆண்டு கொழும்பிலே நாடகத்திற்காக ஒன்றிணைந்தன. இவ்வொன்றிணைப்பு 1972இல் கொழும்பில் நடிகர் ஒன்றியத்தினைத் தோற்றுவித்தது.

யாழ்ப்பாண நடிகரும், மட்டக்களப்பு நடிகரும், கொழும்பு நடிகரும் ஒன்றிணைந்து நடிகர் ஒன்றியத்திற்காகப் பல திட்டங்களைத் தீட்டினர், செயற்பட்டனர்.

நடிகர் ஒன்றியத்தின் முதன் முயற்சியாக கந்தன் கருணையை மீண்டும் நடிகர் ஒன்றியம் தயாரிப்பது என முடிவெடுக்கப்பட்டது. நவீன நாடக நெறிமுறைகளுக்கியை அதனைத் தயாரிக்கும் பொறுப்பு அ.தாஸீசியஸிடம் விடப்பட்டது. நடிகர் ஒன்றியத்தில் அ.தாஸீசியஸ், நா.சுந்தரலிங்கம் இ.சிவானந்தன் ஆகியோருடன் இன்னும் பலரும் தீவிர செயற்பாட்டாளர்களாகச் செயலாற்றினர்.

ஈழத்தின் பெரும்பாலான முற்போக்கு நாடக சக்திகள் கொழும்பில் சங்கமித்தன. 1972, 1973, 1974, 1975களில் இவர்களிற் பெரும்பாலானோர் கொழும்பிலே உத்தியோக நிமித்தம் வாழ வேண்டிய சந்தர்ப்பம் ஏற்பட்டமையும் இதற்கு வாய்ப்பாயிற்று. இந்தச் சக்திகளின் சங்கமிப்பில் அ.தாஸீசியஸின் நெறியாள்கையில் 1973இல் நடிகர் ஒன்றியத்தின் முதல் தயாரிப்பாக கந்தன் கருணை கொழும்பில் மேடையேறியது. பத்திரிகைகள் நாடகத்தை வெகுவாக வரவேற்றன. நாடக ஆர்வலர்கள் நடிகர் ஒன்றியத்தின் வளர்ச்சியில் பெரும் உற்சாகம் காட்டினர்.

இந்த நாடக உருவாக்கம் அற்புதமான ஓர் அனுபவம். மறக்க முடியாத காலங்கள் அவை. அதிலே கந்தனாக நடிக்வும் வாய்ப்பு எனக்குக் கிடைத்தது. ஏறத்தாழ 30 வருட காலத்திற்கு முந்திய துடிப்பான அந்த இளவயது நிகழ்வுகளை மீண்டும் அசைபோடுவது மனதுக்கு மகிழ்ச்சி தரும் செயல் மாத்திரமன்றி, உளத்துக்கு உற்சாகமும், வலிமையும் தரும் செயலுமாகும். அத்தோடு இளம் தலைமுறை நாடகக் கலைஞர்கட்கு பழைய செய்திகள் பலவற்றைத் தரும் முயற்சியுமாகும்.

## II

கந்தன் கருணைக்கு ஏற்கனவே இரு நாடக எழுத்துருக்கள் இருந்தன. ஒன்று என்.கே.ரகுநாதன் எழுதிய உரையாடலில் அமைந்த ஒரு நாடக எழுத்துரு, மற்றது நெல்லியடி அம்பலத்தாடிகள் தாம் நடப்பதற்கு என்.கே.ரகுநாதனின் எழுத்துருவை அடிப்படையாகக் கொண்டு காத்தான் கூத்து பாணியில் உருவாக்கிய பாடல்களில் அமைந்த எழுத்துரு. தாஸீசியஸ் இரண்டாவது பிரதியை அடிப்படையாக வைத்தே அதற்கு மேடை வடிவம் கொடுத்தார்.

ஆற்றல் வாய்ந்த நெறியாளன் எழுத்துருவை அப்படியே ஒப்புவிப்பவனல்ல. எழுத்துரு ஒரு சிருஷ்டியாயின் எழுத்துருவின் அவைக்காற்று வடிவம் இன்னொரு சிருஷ்டியாகும். ஆற்றல் வாய்ந்த நெறியாளனான தாஸீசியஸின் நெறியாள்கையில் கந்தன் கருணை எழுத்துரு இன்னொரு வடிவம் பெற்றது.

சங்காரம் தயாரித்த  
மட்டக்களப்பு நாடக  
சபாவும், கந்தன் கருணை  
தயாரித்த நெல்லியடி  
அம்பலத்தாடிகளும்,  
கோடை தயாரித்த  
கொழும்பு  
நாடோடிகளும், அபசரம்,  
கடுழியம், விடிவை  
நோக்கி நாடகங்களைத்  
தயாரித்த கொழும்பு  
எங்கள் குழுவும்  
1972ஆம் ஆண்டு  
கொழும்பிலே  
நாடகத்திற்காக  
ஒன்றிணைந்தன.  
இவ்வொன்றிணைப்பு  
1972இல் கொழும்பில்  
நடிகர் ஒன்றியத்தினைத்  
தோற்றுவித்தது.

இளைய பத்மநாதன்  
பக்தர்களின் தலைவர்.  
நாடகத்தில் அவர்  
ஒரு முக்கிய போராளி.  
மறைந்த நா.சிவராசா  
அசுரர்களின் முக்கிய  
தலைவர். திவ்வியராசா  
(இன்று கனடாவில்  
இருக்கிறார்) பக்தர்களில்  
ஒருவர். பாலேந்திரா  
(அவைக்காற்றுக்  
கலைக்கழக ஸ்தாபகர்,  
லண்டன்), பக்தர்களில்  
ஒருவர். மறைந்த  
இ.சிவானந்தன்  
பக்தர்களில் ஒருவர்.  
முத்துலிங்கம் (ஆங்கில  
ஆசிரியர், மாலைத்தீவு)  
நாரதர்.

தாலீசியஸ் நவீன நாடக நெறிமுறைகளை நன்கு அறிந்த ஓர் நெறியாளன். மக்கின்யரிடமும், ஐராங்கனி சேரசிங்காவிடமும் பயிற்சி பெற்றவர். நவீன சிங்கள நாடகக் கலைஞர்களுடன் தொடர்பு கொண்டவர். ஆங்கில நாடக ஈடுபாடு மிக்கவர். மரபு வழிக் கூத்தில்-சிறப்பாக யாழ்ப்பாணக் கூத்தில் அபிமானமும், காதலும், பாண்டித்தியமும் உடையவர். நாடக உலகில் நல்ல பல நாடகங்களை மேடையேற்றி நல்ல பெயர் பெற்றிருந்தவர்.

மரபு வழிக் காத்தான் கூத்தினுக்குள் புதிய கருவை நெல்லியடி அம்பலத்தாடிகள் புகுத்தி கந்தன் கருணையை உருவாக்க அதனை நவீன நாடக வடிவத்துக்குள் கொண்டு வந்தார் தாலீசியஸ். அவர் பழைய நாடகத்தை விட பல மாற்றங்களைச் செய்தார்.

பழைய கந்தன் கருணை சுட்டிப்பாக ஆட்களை இனம் காட்டியது. தாலீசியஸ் அதனை மாற்றி மனிதப் பொதுமைப் படுத்தினார். கோயிற் போராட்டத்தை அசுரர்களுக்கும் பக்தர்களுக்கும் நடக்கும் போராட்டமாக்கினார். கோயிலுக்குள் தாழ்த்தப்பட்டவர்கள் நுழைவதை மறித்து அடாவடித்தனமும், பலாத்காரமும், அடக்குமுறையும் பாவிப்போர் அசுரர்கள். கோயிலுக்குள் நுழைய போராடும் மக்கள் பக்தர்கள். முருகன் இப்பக்தர்களிடம் தான் இறுதியில் தனது சக்தி வேலைக் கொடுக்கின்றான்.

மேடை அசைவுகளில் அவர் செய்த மாற்றங்கள் பிரதானமானவை. முருகனும் நாரதரும் **UC**யிலிருந்து **DC**க்கு அசையும் முறைமை. பக்தர்களும் அசுரர்களும் மோதும் இடங்கள், ஆட்டக் கோலங்கள், கந்தன், நாரதர், அசுரர்களின் மேடை அசைவுகள் என்பன கணக்காகத் திட்டமிடப்பட்டன.

திரையை அடிக்கடி திறந்து மூடாது ஒரே காட்சியில் அனைத்து நிகழ்வுகளையும் மேடைக்குள் கொணர்ந்தார். (பழைய கந்தன் கருணை அடிக்கடி திரை திறந்து மூடிய நாடகமாகும்).

நெல்லியடி அம்பலத்தாடிகளின் கூத்து காத்தான் கூத்து மெட்டில் மாத்திரமே அமைந்திருந்தது. தனது புதிய கந்தன் கருணையில் அவர் ஏனைய இசைகளையும் இணைத்தார். பழைய கந்தன் கருணை துள்ளு நடையில் மாத்திரம் அமைய தாலீசியஸ் தாம் தயாரித்த கந்தன் கருணையில் மட்டக்களப்பின் வடமோடி, ஆட்ட முறைகள், கண்டிய நடன அசைவுகள், யாழ்ப்பாணக் கிறிஸ்துவக் கூத்து அபிநயங்கள் என்பனவற்றைப் புகுத்தி அதனை ஈழத்துத் தமிழ்க் கூத்துச் சாயலுடையதாக்கினார்.

அனைத்துத் திறமைகளையும் ஒன்றிணைத்தமை தாலீசியஸின் தனித் திறமை.

கந்தன் கருணையில் கந்தனாக என்னை நடிக்கும்படி தாலீசியஸ் கேட்டுக் கொண்டார். அது தாலீசியஸின் தனி முடிவானாலும் அதில் சுந்தரலிங்கம், சிவானந்தன், இளைய பத்மநாதன், கந்தசுவாமி ஆகியோரின் ஆலோசனைகளும் அடங்கி இருந்தன. இளைய பத்மநாதன் பக்தர்களின் தலைவர். நாடகத்தில் அவர் ஒரு முக்கிய போராளி. மறைந்த நா.சிவராசா அசுரர்களின் முக்கிய தலைவர். திவ்வியராசா (இன்று கனடாவில் இருக்கிறார்) பக்தர்களில் ஒருவர். பாலேந்திரா (அவைக்காற்றுக் கலைக்கழக ஸ்தாபகர், லண்டன்), பக்தர்களில் ஒருவர். மறைந்த இ.சிவானந்தன் பக்தர்களில் ஒருவர். முத்துலிங்கம் (ஆங்கில ஆசிரியர், மாலைத்தீவு) நாரதர். இவர்கள் தான் இப்போதைக்கு ஞாபகத்துக்கு வருகிறார்கள்.

நாடக ஒத்திகை கொள்ளப்பட்டிடி, சீ அவெனியூவிலுள்ள ஒரு வீட்டிலும், வெள்ளவத்தை பாமன் கடையில் நான் தங்கியிருந்த பி.பி.ஸி. சுந்தரலிங்கத்து வீட்டுமொட்டை மாடியிலும் நடைபெறும். ஒத்திகைக்கு அனைவரும் கூடுவோம். தாலீசியஸ் மேடை அசைவுகளைப் படம் கீறி விளக்குவார். அவர் கற்பனைக்குள் இருக்கும் கந்தன் கருணையை நாம் புரிந்து கொள்வோம். சுந்தரலிங்கம்,

நான் தாலீசியஸிடம்  
கற்றவை அதிகம்.  
அபாரமான  
கற்பனைத்திறன்  
வாய்ந்தவர் தாலீசியஸ்.  
படர் படர் என கற்பனை  
பண்ணுவார். மாற்றி  
மாற்றி அசைவுகளை  
அமைப்பார். அது  
அவருடன் கூட வேலை  
செய்பவர்க்குச் சிரமம்  
தரினும் ஒரு கலைஞனின்  
குணாம்சம் அது. ஒன்றை  
உருவாக்கும் போது  
எழுதி அழித்து, எழுதி  
அழித்து, திருப்தி  
வரும்வரை எழுதி  
அழித்து முழுமை காணும்  
வரை உழைப்பதுதான் ஓர்  
உண்மைக் கலைஞனின்  
இயல்பு. அக்கலைஞனின்  
முயற்சியினை நான்  
தாலீசியஸிடம்  
கண்டேன்.

அற்புதமான காலங்கள்  
அவை. கொள்கை  
ஒருமையும், முற்போக்கு  
எண்ணமும், ஆர்வமும்,  
அர்ப்பணிப்பும், துணிவும்  
கொண்ட திறன் மிகுந்த  
ஓர் இளைஞர் குழாம்  
ஒன்றிணைந்து ஈழத்துத்  
தமிழ் நாடக உலகை தம்  
தோள்களிலே சுமந்த  
காலம் அது.

சிவானந்தன், இளைய பத்மநாதன், முத்துலிங்கம் நான் கூறும் ஆலோசனைகளை  
தாலீசியஸ் உள்வாங்கிக் கொள்வார். தாலீசியஸ் தலைமை தாங்க ஒரு கூட்டுப்  
பொறுப்புடன் கூட்டுத் தயாரிப்பாக கந்தன் கருணை உருவாகிக் கொண்டு வந்தது.  
நடிகர்க்கு வடமோடி ஆட்டங்கள் பழக்கும் பொறுப்பு என்னிடம்  
விடப்பட்டது. காத்தான் கூத்துப் பாடல் பழக்கும் பொறுப்பு இளைய  
பத்மநாதனிடமும், தாம் கற்ற கண்டிய அசைவுகளை முத்துலிங்கமும்,  
தாலீசியஸும் பயிற்றுவித்தார்கள். ஒரு மாத காலத்துக்கு மேல் கடுமையான  
பயிற்சி. தனிப்பட்ட முறையில் சிவானந்தனும், பாலேந்திராவும், இளைய  
பத்மநாதனும் இன்னும் சில இளைஞர்களுடன் வெள்ளவத்தையில் பாமன் கடையில்  
நான் வசித்த வீட்டில் வந்து ஆட்டம் பழகினர். தாலீசியஸும் என்னிடம்  
பழகியதாக ஞாபகம்.

அற்புதமான காலங்கள் அவை. கொள்கை ஒருமையும், முற்போக்கு  
எண்ணமும், ஆர்வமும், அர்ப்பணிப்பும், துணிவும் கொண்ட திறன் மிகுந்த ஓர்  
இளைஞர் குழாம் ஒன்றிணைந்து ஈழத்துத் தமிழ் நாடக உலகை தம் தோள்களிலே  
சுமந்த காலம் அது. தாலீசியஸின் மனைவி விமலா (இப்போது வண்டனில்),  
கந்தகவாயியின் மனைவி பார்வதி (இப்போது கனடாவில்), சிவானந்தனின்  
மனைவி முத்தாச்சி (இப்போது வன்னியில்), எனது துணைவியார் சித்திரலேகா  
(இப்போது மட்டக்களப்பில்), இன்னும் ஜெனி (தாலீசியஸின் தங்கை), பெயர்  
ஞாபகம் வராத பல பெண்கள் இந்நாடக இயக்கத்தில் இணைந்திருந்தனர்.  
ஆலோசனைகள் வழங்கினர்; பக்கபலமாக நின்றனர். விமர்சனம் செய்தனர்.  
உற்சாகமுட்டினர். நாடக கொம்பூனாக நாம் வாழ்ந்த காலம் அது. அப்போது  
அனைவரும் இளம் வயதினர். அனைவரும் மணமான புதுத் தம்பதியினர்.  
பார்வதியும், முத்தாச்சியும், விமலாவும் கொண்டுவரும் பலகாரங்கள்,  
சாப்பாடுகள், குளிர் பானங்கள் நடிகர்க்கு பெரும் உற்சாகமளிக்கும்.

வடமோடிக்கூத்தினை நடிகர்கள் அனைவருக்கும் பழக்க நான் எடுத்த கடும்  
முயற்சிகள் இப்போது ஞாபகத்திற்கு வருகின்றன. ஆடுவதற்கு உடம்பு  
ஒத்துழைக்காத சிலருக்கு ஆட்டம் கற்பிக்க வேண்டியிருந்தது. ஆட்டத்தை தன்  
வயப்படுத்த சிவானந்தன் எடுத்த அருமுயற்சிகளை பகிடியுடனும் வியப்புடனும்  
நாம் பார்த்து மகிழ்வேோம். சுந்தரலிங்கத்தின் கிண்டல்கள் சிரிப்பொலி கிளப்பும்.  
கந்தனும் தெய்வயானையும் தேவ உலகில் இருந்தல். நாரதர் வருகை.  
பின்னர் நாரதர் கந்தனுடன் வான வீதி வழியாக இலங்கை வரல். மாவிட்டபுரக்  
கோயிலுக்கு முன்பக்தர்கள் நின்றல். காவடியாட்டம். பக்தர்கள்-அசுரர்கள் போர்.  
கந்தன்-நாரதர் உரையாடல். கந்தனை அசுரர் தடுத்தல். பின் கந்தன் உக்கிரமான  
ஓர் ஊழித் தாண்டவமாடி சக்திவேலைப் பக்தர்களிடம் தருதல் என்ற வகையில்  
தாலீசியஸ் நாடகத்தை அமைத்திருந்தார்.

தாலீசியஸுடன் வேலை செய்வது நல்ல அனுபவமாக இருந்தது.  
ஏற்கனவே பேராசிரியர்களான வித்தியானந்தன், சிவத்தம்பி, கைலாசபதி  
ஆகியோரின் கீழ் நாடகப் பயிற்சிகளைப் பெற்றும், இணைந்தும், தனியாகவும்  
நாடகங்களைத் தயாரித்த எனக்கு தாலீசியஸின் முறைமை புதுமையாகவும்  
வித்தியாசமாகவும் தெரிந்தது. மரபுவழி நாடகமொன்றை எவ்வாறு நவீனமாக  
மேடையில் அளிக்கை செய்யலாம் என்பதை நான் தாலீசியஸிடம் கற்றுக்  
கொண்டேன். நான் தாலீசியஸிடம் கற்றவை அதிகம். அபாரமான  
கற்பனைத்திறன் வாய்ந்தவர் தாலீசியஸ். படர் படர் என கற்பனை பண்ணுவார்.  
மாற்றி மாற்றி அசைவுகளை அமைப்பார். அது அவருடன் கூட வேலை  
செய்பவர்க்குச் சிரமம் தரினும் ஒரு கலைஞனின் குணாம்சம் அது. ஒன்றை  
உருவாக்கும் போது எழுதி அழித்து, எழுதி அழித்து, திருப்தி வரும்வரை எழுதி  
அழித்து முழுமை காணும் வரை உழைப்பதுதான் ஓர் உண்மைக் கலைஞனின்  
இயல்பு. அக்கலைஞனின் முயற்சியினை நான் தாலீசியஸிடம் கண்டேன்.

இளைய பத்மநாதன் அழகாகப் பாடுவார். உச்சக்குரல் அவரது. வடமோடி ஆட்டத்தை நான் பழக்குகையில் அதனை உள்வாங்கி அவர் அசைந்து வருவதும், தாலீசியஸ் வடமோடி ஆட்டத்தை உள்வாங்கி ஆடி வருவதும் மிக அழகாக இருக்கும். பத்தண்ணாவின் குரலை நாம் அனைவரும் ரசிப்போம். எனது ஆட்டத்தை அவர்கள் வியப்பார்கள். இவ்வண்ணம் அனைவரும் தம்மிடமிருந்த திறமைகளை ஆளுக்கு ஆள் முழு நிறைவோடும் மகிழ்வோடும் பகிர்ந்தும், மற்றவர்களிடமிருந்து எடுத்தும் வளர்ந்த காலங்கள் அவை.

தாலீசியஸ் என்னிடம் "மௌனகுரு நாடகம் படிப்படியாக உச்சம் நோக்கிச் செல்கிறது. உச்சத்தின் உச்சமாக கந்தனின் ஊழித் தாண்டவம் அமைய வேண்டும். ஊழித் தாண்டவத்தின் உச்சத்தில் வேலாயுதத்தை போராடும் பக்தர்களின் கையில் கந்தன் கொடுத்து அவர்களைப் போராடப் பணிக்க வேண்டும். அதன் உச்சமாக ஆயுதம் கையிலேந்திய மக்கள் முழு உணர்வுடன் கொடுமைகளின் குறியீடாக அடைத்துக் கிடக்கும் கோயிற் கதவுகளை உடைத்து ஆயுத பாணிகளாகச் செல்ல வேண்டும் என்று நாடகத்தினுடைய தனது நோக்கத்தையும், நாடகக் கட்டமைப்பையும் எனக்கு விளக்கி அந்த நடன அமைப்பை உருவாக்கும் பொறுப்பை என் சுதந்திரத்திற்கே விட்டிருந்தார்.

இரண்டு நாள் சிந்தனை - இரண்டு நாள் பயிற்சி எடுத்த பின்னர் 'தத்தகிட தத்தகிட தத்தகிட தீம் தீம்' என்ற தாளக் கட்டுடன் அமைந்த பொடியடி, நாலடி, எட்டடி, பாய்ச்சல் என்ற வடமோடி ஆட்டமுறைகளைத் தொகுத்து நான் உருவாக்கிய கந்தனின் ஊழித் தாண்டவ ஆட்டத்தை நான் தாலீசியஸுக்கு ஆடிக் காட்டிய போது தாலீசியஸ் என்னைப் பார்த்த அந்தத் திருப்தியான பார்வை, தாலீசியஸிர்க்கேயுரிய சிரிப்பு, அந்த ஆட்டத்தில் தாலீசியஸ் தோய்ந்து நின்ற விதம் இப்போதும் ஞாபகத்தில் இருக்கிறது.

நாடகம் மேடையேறிய போதெல்லாம் இக்கடைசிக் காட்சி கரகோஷம் பெற்றது. நாடகத்தில் அக்கடைசிக் காட்சி மிக உச்சமாக இருந்ததாக நாடகம் பார்த்த பலர் அபிப்பிராயப்பட்டனர்.

நாம் உருவாக்கிய அந்த ஆட்டம் நாடகத்தின் உச்சத்திற்கு உதவியதாயினும் தாலீசியஸின் திட்டமும், கற்பனையும் தான் அந்த ஆட்டத்திற்கு அடித்தளமாகும். தாலீசியஸிடம் நிறைந்த கற்பனை இருந்தது. ஆனால் அதனை வெளிக்கொணரத் திறன் வாய்ந்த கலைஞர்கள் இன்மைதான் அன்றைய துயரம். தாலீசியஸுக்கு மாத்திரமல்ல இப்பிரச்சினை. அன்றைய சிறந்த தமிழ் நாடக தயாரிப்பாளர் அனைவரும் இப்பிரச்சினையை முகம் கொண்டனர். தொழிற் தேர்ச்சியும் திறனும் மிக்கோராக நமது சிங்களச் சகோதரக் கலைஞர் இருக்க நாமோ அமெச்சூராக அன்றிருந்தோம். இதனாலே தான் எமக்கு ஒரு மாதக் கட்டும் பயிற்சி தேவைப்பட்டது.

பயிற்சி அற்றோராகவும் கருத்து மிக்கோராகவும் நாமிருந்தோம். கருத்துச் செழுமை இல்லாதோராகவும் பயிற்சியுடையோராயும் அவர்கள் இருந்தனர். பேராசிரியர் சிவத்தம்பி கூறியது போல "எமது நாடகம் கோயில் இல்லாத விக்கிரகம் போலிருந்தது. அவர்களது நாடகம் விக்கிரகம் இல்லாத கோயில் போலிருந்தது." எங்களிடம் விக்கிரகம் இருந்தமைக்குக் காரணம் நாடகத்தை நாம் சமூக மாற்றத்திற்குரிய ஒரு சக்தியாக வளர்த்து எடுத்தமைதான்.

நவீன நாடகம் என்ற வகையில் நவீன ஒளியமைப்பு, இசை அமைப்பு, ஒப்பனை என்பனவற்றிலும் அதிக கவனம் செலுத்தப்பட்டது. அசுரர்கள் - பக்தர்கள் மோதலில் பறையும், உடுக்கும் மாறி மாறிப் பயன்படுத்தப்பட்டன. மிருதங்கம், வயலின், ஆர்மோனியம், டோல்கி என்பன பயன்படுத்தப்பட்டன.

ஒளியமைக்கும் பொறுப்பினை நா. சுந்தரலிங்கம் அவர்கள் ஏற்றிருந்தார்கள். நாடக ஓட்டத்திற்கு இயைய ஒளி அமைப்பு இணைந்திருந்தது. உணர்வுகளைத் துலக்கமாகக் காட்ட நிற ஒளிகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. பாத்திரங்களையும்,

வடமோடி

ஆட்டமுறைகளைத்

தொகுத்து நான்

உருவாக்கிய கந்தனின்

ஊழித் தாண்டவ

ஆட்டத்தை நான்

தாலீசியஸுக்கு ஆடிக்

காட்டிய போது

தாலீசியஸ் என்னைப்

பார்த்த அந்தத்

திருப்தியான பார்வை,

தாலீசியஸிர்க்கேயுரிய

சிரிப்பு, அந்த ஆட்டத்தில்

தாலீசியஸ் தோய்ந்து

நின்ற விதம் இப்போதும்

ஞாபகத்தில் இருக்கிறது.

சங்காரமும், கந்தன்  
 கருணையும் ஈழத்துத்  
 தமிழ் நாடக மரபில் தூக்கி  
 எறியமுடியாத  
 கேள்விக்குறிகளாக  
 நிற்கும் இரண்டு  
 நாடகங்கள். அவற்றை  
 நெறியாண்ட  
 நெறியாளர்களின்  
 திறமை,  
 அந்நாடகங்களின்  
 அவைக்காற்று முறைமை,  
 அழகியல் திறமை,  
 என்பனவற்றிற்கெல்லாம்  
 அப்பால் அவை சமூகம்  
 பற்றி எழுப்பும்  
 வினாக்களும்,  
 விமர்சனமும்  
 உன்னதமான உலகை  
 நோக்கிய அவற்றின் தூர  
 நோக்குமே இவ்விரண்டு  
 நாடகங்களும் இன்றும்  
 பேசப்படுவதற்கான  
 காரணங்களாகும்.

நிகழ்வுகளையும் துல்லியமாகக் காட்ட ஒளிப் பொட்டுகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. தாலீசியஸ் நாடகத்தையும், நிகழ்வுகளையும் அமைத்த விதம் அற்புதமானதாக இருந்தது. (அவை தனியாக எழுதப்பட வேண்டியவை).

கந்தனும் நாரதரும் தேவ உலகில் இருந்து புறப்பட்டு வான வீதி வழியாக யாழ்ப்பாணம் நோக்கிச் செல்வோமே - நாங்கள் யாருக்கும் அஞ்ச மாட்டோமே

என்று பாடியபடி செல்லும் பாடலும், காட்சியும், கந்தன் கோயிலுக்குள் செல்ல முயன்றதும், அசுரர்கள் அவனைச் சூழ்ந்து கொண்டு நின்று

கந்தனாம் கந்தன் - இவன்  
 எங்கத்தேக் கந்தன்

என்று பாடியபடி ஆடும் காட்சியும் பாடலும் இறுதிக் காட்சியில் மேடைமுழுவதும் சுழன்று ஆடியபடி அதே வேகத்தில் வந்து கந்தன்

தந்துவிட்டேன் நான் தந்துவிட்டேன் - அன்னை

தந்த சக்திவேலைத் தந்துவிட்டேன்

என்று உச்சாடனத் தொனியில் கூறி வேலைப் பக்தர்களிடம் கொடுப்பதும் தாலீசியஸ் காட்சிகளைச் சுவைபட அமைத்தமைக்குச் சில உதாரணங்கள். இப்பாடல்களும் காட்சிகளும் இந் நாடகத்தைப் பார்த்தவர்களின் வாயிலும் மனதிலும் நீண்ட நாட்கள் இருந்ததாகப் பின்னர் அறிய முடிந்தது.

இக் கந்தன் கருணையை நடிகர் ஒன்றியம் பம்பலப்பிட்டி சரஸ்வதி அரங்கிலும், பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத் திறந்த வெளி அரங்கிலும் மேடையிட்டது. அங்கெல்லாம் பலத்த வரவேற்பைப் பொதுமக்களிடம் இந் நாடகம் பெற்றது. புதிய பல நண்பர்கள் அறிமுகமாயினர்.

நடிகர் ஒன்றியத்தின் கந்தன் கருணையைப் பார்க்க நெல்லியடி, யாழ்ப்பாணப் பகுதிகளில் இருந்து பலர் கொழும்பு வந்திருந்தனர். நாடகத்தை ரசித்த அவர்கள் இக்கந்தன் கருணையில் அழகியல் தன்மை அதிகம் இருந்ததாக விமர்சனம் வைத்தனர். கலை என்பதில் அழகு இருப்பது மிக அவசியமான ஒன்று தானே.

1980களின் முற்பகுதியில் யாழ்ப்பாணத்தில் நாடக அரங்கக் கல்லூரி கந்தன் கருணையை மீண்டும் தயாரித்தது. தாலீசியஸே அதனை நெறியாள்கை செய்தார். நேமன் கந்தனுக்கு நடத்தார். நேமனுக்கு சில அபிநயங்களைப் பழக்கும்படி தாலீசியஸ் என்னிடம் வேண்டிக் கொண்டார். அப்போது தான் யாழ் பல்கலைக் கழகத்தில் புதியதொரு வீடு பழக்கிக் கொண்டிருந்தேன். தாலீசியஸ்லை அங்கு வந்து எமது மாணவர்கட்கு பல பயிற்சிகள் கொடுக்குமாறும் நாம் வேண்டிக்கொண்டோம். அதற்கிணங்க தாசி வந்து உதவி புரிந்தார். மாணவர் நிறைந்த பயன் பெற்றனர். பிரான்சிஸ் ஜெனம், லோகேஸ்வரன், விஜயன் போன்ற சிறந்த கலைஞர்கள் நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் கந்தன் கருணைத் தயாரிப்பில் பங்கு கொண்டனர். (இந் நாடக அரங்கக் கல்லூரி சங்காரத்தையும் 1983இல் மேடையேற்றியது. அதை நெறியாள்கை செய்யும் பொறுப்பையும், ஆட்பலத்தையும் எமக்கு அளித்தது. யாழ்ப்பாணத்தில் அம்மேடையேற்றம் பெரு வெற்றி கொண்டது).

## கலைஞர்கள் செல்ல வேண்டிய திசையைக் காட்டிய வழிகாட்டி... கந்தன் கருணை

ஏ.சி.தாசீசியஸ்

சங்காரமும், கந்தன் கருணையும் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக மரபில் தூக்கி எறியமுடியாத கேள்விக்குறிகளாக நிற்கும் இரண்டு நாடகங்கள். அவற்றை நெறியாண்ட நெறியாளர்களின் திறமை, அந்நாடகங்களின் அவைக்காற்று முறைமை, அழகியல் திறமை, என்பனவற்றிற்கெல்லாம் அப்பால் அவை சமூகம் பற்றி எழுப்பும் வினாக்களும், விமர்சனமும் உன்னதமான உலகை நோக்கிய அவற்றின் தூர நோக்குமே இவ்விரண்டு நாடகங்களும் இன்றும் பேசப்படுவதற்கான காரணங்களாகும்.

கந்தன் கருணையைப் பற்றிப் பேசும் போது இன்றைய காலத்தைப் பார்க்கிறேன். இன்றைய காலத்தில் வளவும் வேலியும் கிராம எல்லையும் சிதறிப் போச்சு. பலத்த அடி விழுந்து சனம் ஓடத் தொடங்க எல்லாவற்றையும் கைவிட நேர்ந்து போச்சு. சாதி, சமயமாய் ஒன்றாய் இருந்தவர்கள் இடம்பெயர்ந்து சாதி, சமயத்தைக் கைவிட நேர்ந்தது. இது அடி விழுந்ததால் வந்தது.

சாதி என்பது புரையோடிப் போனதால் முப்பது நாற்பது வருடத்திற்கு முன்னைய தேவைக்கருதி முற்போக்காளர் செயற்பட்டனர்.

ஐரோப்பாவிலும் "சாதி" மானிய காலத்திலிருந்தது. கைத்தொழில் புரட்சி, தொழிலாளர் விழிப்புணர்வு, தொழிற்சங்கங்களின் எழுச்சியால் மாறிவிட்டது.

இலங்கையிலும் தமிழ் நாட்டிலும் 13, 14, 15 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் நிலவிய மானிய சமுதாயத்தின் இழிவுமுறையை இன்றும் கடைப்பிடித்துக் கொண்டுள்ளனர்.

கிணற்றுத் தவளைகளான எங்களுக்குள் புரையோடி இருந்ததை இன்னொருவர் அடிக்க முதல், முற்போக்கு அணிகள் சாதி தகர்ப்புக்கான ஒரு தேவையாக இந்த 'ஆலயப் பிரவேசம்' 'சாதி ஒழிப்புப் போராட்டம்' என்பனவற்றை நடத்தின.

சாத்வீகம் என்று கதைப்பதிலும் அடி போடும் போது-நடைமுறையில் இயங்கிய போது உறைத்தது. எமது நாட்டில் படித்தவர்கள், தமிழ் நாட்டில் பெரியார் போன்றோரின் கருத்துக்களை வெறுமனே கூட்டத்தில் மட்டும் பேசினர். நடைமுறையில் கொடுக்கிழுத்துச் சாதியைக் கடைப்பிடித்தோம்.



அந்த நாடகம் இன்னும்  
கூடிய தாக்கம் செலுத்தும்  
என்பதனால் அதனை  
கலைத்துவப்படுத்தி  
இறுக்கமாக  
பிரக்ஞைபூர்வமாக  
கொடுக்க விரும்பினேன்.  
அவர்களிடம் நான்  
நேரடியாகக் கேட்டேன்.  
முற்போக்காளருக்கு  
என்னிலை பயம். ஆக  
அழகுபடுத்தி நாடகத்தின்  
கருத்தைக்  
கெடுத்துப்போடுவேன்  
என்று. தோழர்  
நா.சண்முக தாசன்  
பயப்பிடாமல் தாலியிடம்  
கொடுங்கள் என்றார்.  
அந்த நம்பிக்கையில்  
பத்தண்ணா புத்தகத்தைக்  
கொண்டு வந்து  
என்னிடம் தந்தார்.

இதன் ஒரு பின்னணி, இடதுசாரி அணிகள், முற்போக்காளர்கள், கலைஞர்கள் எடுத்த முயற்சி தான் வெளிநாட்டு சஞ்சிகை இறக்குமதியை எதிர்த்தது. அதேபோல் தான் சாதிப் போராட்ட செயற்பாடுமாகும்.

இன்னொரு பின்னணி, எமது நாடகப் பின்னணி. பேராசிரியர் சு.வித்தியானந்தன் நாடகத்தில் குறிப்பிட்ட சாதிக்குரிய நாட்டுக்கூத்தை - கிராமத்துக்குரியதை எல்லோரும் பங்கெடுக்கவும் பார்த்து ரசிக்கவும் தொன்மையையும் அழகுகளையும் போற்றும்படி செய்தவர். இதுவும் எமக்கு ஒரு வழியைத் தோற்றுவித்தது. எனினும் அப்போதைய நாடகங்கள் முற்போக்கு நோக்கையோ சமுதாய விழிப்பையோ கொண்டிருக்கவில்லை.

சில நாடகங்களில் பேராசிரியர் க.கைலாசபதி எமக்கு வழிகாட்டியாக இருந்தபடியால் எமது சகோதர இனமான சிங்கள மக்களிடம் ஏற்பட்ட விழிப்புணர்வில் நாமும் அத்துடன் சேர்ந்து இழுபட்டோம்.

இவை நேரடியாக தாக்கம் ஏற்படுத்தாவிடினும் மறைமுகமாக உந்து சக்தியாக இருந்தது. முருகையனின் கடுழியம், மௌனகுருவின் சங்காரம், நா.சுந்தரலிங்கத்தின் விழிப்பு ஆகிய நாடகங்கள் சமூக சீர்திருத்தம் செய்வதற்கு வழிகாட்டியாயிருந்தன.

இடதுசாரிகள், முற்போக்காளர்கள், கலைஞர்கள், சிந்தனையாளர்கள் சரியான பாதையை திருப்பித் திருப்பிச் சொல்லிக்கொள்ள சமூகப் பிரக்ஞையுள்ள கலைஞர்கள் தமது மன சாட்சிக்குப் பங்கமின்றி நடக்கத் தாமும் தமது ஆயுதங்களைப் பயன்படுத்தி பணிபுரிய வேண்டியதால் சமூக விழிப்புணர்வுள்ள நாடகங்கள் அந்நாட்களில் வந்தன.

கே.எம். வாசகரின் நாடகங்களை பல்கலைக் கழகப் பட்டமின்றிய படியால் தூக்கிப் பிடிக்க மறுத்தாலும் மக்கள் மத்தியிலிருந்து பல சமூக விழிப்புள்ள நாடகங்களை மேடையேற்றியுள்ளார்.

இலவசக்கல்வியின் பின் காற்சட்டை போடாத அப்பாக்களின் பிள்ளைகளும் பல்கலைக்கழகம் சென்றதும் தாம் வானத்தில் மிதந்துகொண்டிருக்கும் மாயைக்குள் தம்மைப் புதைத்துக் கொண்டிருந்தபோதும் கே.எம்.வாசகர், அந்தனி ஜீவா, லட்சுமி வீரமணி, சுவாமி ஹமீட், மாத்தளை கார்த்திகேசு, கலைச்செல்வன் போன்றோர் மக்கள் விழிப்புப் பெறும் நாடகங்களை அரங்கேற்றினர்.

ஆனால் யாழ் மக்களிடையே மிகவும் புரையோடிப் போயிருந்த சாதியப் பாகுபாட்டை உடைக்க கந்தன் கருணை வந்தது.

என்.கே.ரகுநாதன் எழுதிய கந்தன் கருணையை நான் பார்க்கவோ படிக்கவோ இதுவரைக்கும் கிடைக்கவில்லை.

ஆனால் அம்பலத்தாடிகள் அரங்கேற்றிய நாடகத்தை நூலிலும் சரஸ்வதி மண்டபத்திலும் பார்த்தேன். ஐந்தரை மணி நேர நாடகம் அது. சனத்திற்கு பொறுமை இருக்கவில்லை அதை ரசிப்பதற்கு. அந்த நாடகம் கிராமங்களுக்குப் பொருந்தும். ஆனால் நகரங்களுக்குப் பொருந்தாது. சமகால நிகழ்வை ஒரு பிரதி பிம்பமாக மட்டுமே காட்டியது. அந்த நாடகம் இன்னும் கூடிய தாக்கம் செலுத்தும் என்பதனால் அதனை கலைத்துவப்படுத்தி இறுக்கமாக பிரக்ஞைபூர்வமாக கொடுக்க விரும்பினேன். அவர்களிடம் நான் நேரடியாகக் கேட்டேன். முற்போக்காளருக்கு என்னிலை பயம். ஆக அழகுபடுத்தி நாடகத்தின் கருத்தைக் கெடுத்துப்போடுவேன் என்று. தோழர் நா.சண்முக தாசன் பயப்பிடாமல் தாலியிடம் கொடுங்கள் என்றார். அந்த நம்பிக்கையில் பத்தண்ணா புத்தகத்தைக் கொண்டு வந்து என்னிடம் தந்தார். உடனடியாகவே இரண்டரை மணி நேரமாக சுருக்க வேண்டுமென்றேன். பத்தண்ணா தயக்கத்துடன் சம்மதித்தார்.

அடுத்த யோசனை, யார் அதைச் சுருக்கி எழுதுவதென்பது! அப்போது நான் சொன்னேன் நாடகம் தயாரிப்பதிலும் நிகழ்த்துகையிலும் எப்படி ஒரு கூட்டுக்

'பாடிக்காட்டு  
எழுதுகிறன்' என்றார்  
முருகையன். நான்  
பாடினேன், அவர்  
எழுதினார். இளைய  
பத்மநாதன் காத்தான்  
மெட்டுக்களை  
எழுதினார். சில  
பாடல்களை  
ச.முத்துலிங்கம்,  
நா.சுந்தரலிங்கம்,  
சி.மௌனகுரு,  
அ.தாஸீயஸ் ஆகியோர்  
எழுதினர். எல்லோரும்  
கூத்தை எழுதலாம்  
என்பதை எழுதித்  
காட்டினோம்.

கலையோ அதே போன்று ஓர் உறுதியான கருத்து இருந்ததால் தனி ஒரு நாடக  
ஆசிரியனுக்குப் பதிலாக ஒரு கூட்டுக்குழுவாகவே அதை எழுதலாம் என்று  
சொன்னேன்.

உடனே Too many cooks will spoil the soup என்றனர். நான் கூறினேன்,  
ஹொலிவுட் திரைப்படங்களுக்கு கூட்டாகவே கதை எழுதுகிறார்கள்.  
பயப்படாமல் எழுதுவோம் என்றேன்.

தயாரிப்பில் நடிகர் ஒன்றியம் என்பதில் கூத்தாடிகள், நாடோடிகள், எங்கள்  
குழு, அம்பலத்தாடிகள், மட்டக்களப்பு நாடக சபா, மலையக இளைஞர் குழுவும்  
சேர்ந்து இறங்கினோம். சகல பிரதேச கூத்து வடிவங்களும் இணைக்கப்பட்டன.  
மட்டக்களப்பு, மாதோட்டம், மலையக அர்ச்சனன் தபசு ஆகிய பல  
மெட்டுக்களில், தாளங்களில் பாடல்களை எழுதினோம். ஆட்டங்களைப்  
பொறுத்தவரையில் மட்டக்களப்பு ஆட்டத்தை மௌனகுருவும் மாதோட்ட  
ஆட்டத்தை ஞானம்லம்பேட்டும் கண்டிய நடனத்தை நானும் பழக்கினோம்.

வசனத்தைக் குறைத்து அதற்குப் பதிலாகப் பாடல்களை எழுதினோம்.  
கூத்துப்பாடல் எழுதிய அநுபவம் முருகையனுக்கு முன்னர் இருந்ததில்லை.  
கிராமத்துக் கூத்துக்களை அக்கூத்துக் கலைஞர்கள்தான் எழுதலாமே தவிர அதை  
மற்றவர் எழுத இயலாதென்றார்.

நாடகத்துக்கு நாம் நெடியானவுடன் கட்டம் கட்டமாகப் பிரித்து பாடல்களை  
எழுதுவதற்கு ஒவ்வொருவரிடம் கொடுத்தோம். அதில் வரும் ஆசிரியம், அகவல்  
ஆகியன முருகையனுடையவை. 'பாடிக்காட்டு எழுதுகிறன்' என்றார்  
முருகையன். நான் பாடினேன், அவர் எழுதினார். இளைய பத்மநாதன் காத்தான்  
மெட்டுக்களை எழுதினார். சில பாடல்களை ச.முத்துலிங்கம், நா.சுந்தரலிங்கம்,  
சி.மௌனகுரு, அ.தாஸீயஸ் ஆகியோர் எழுதினர். எல்லோரும் கூத்தை  
எழுதலாம் என்பதை எழுதித் காட்டினோம்.

இதற்குள் கவிஞர் இ.சிவானந்தன் தான் நடிகனாக வரவேண்டுமென்று கூறி  
பிடிவாதமாக வந்தவர், அவர் கேட்டார், 'நடிகனாக வார சிவானந்தன் சரி, கவிஞர்  
சிவானந்தனுக்கு என்ன உதுக்குள்ள பங்கு' என்று. அந்த இடத்தில் ஒரு பதினைந்து  
இருபது பேர் நாம் கூடியிருந்தோம். நான் எனது நிகழ்ச்சிக்குறிப்பைத் தூக்கி  
அவர்கள் முன்னால் போட்டேன். 'மற்றவை எல்லாரும் பிழைச்சால்  
சிவானந்தன் இதை எழுதுவார்' என்று குறிப்பிட்டிருந்ததைக் காட்டினேன்.  
"கோயிலுக்குள்ளே ஒரு பெரிய கூட்டம் நடக்குது. கூட்டத்தை நடத்திவிட்டு  
வெளியில் வந்த தருமகர்த்தா வெளியில் நிக்கிற மக்களை வெறியோட  
நையாண்டியாகக் கேக்கிறதை எழுது" என்றேன். "சரி பாட்டா" என்றார். நான்  
சந்ததம் நாலு வரிவரியாகப் பாடினேன். உடனடியாகவே "நிப்பாட்டா" என்றார்.  
அடுத்த நிமிடம் பீறிட்டுக் கொண்டு வந்தது.

"தட்டுவம் பெட்டிகள் எட்டினின் ரேந்தினீர்

தந்தனம் அன்னதானம்...

அதை அவர் எழுதிய பின் "இதைப் பாட்டா" என்றார். எழுத்து, சொல்,  
தாளம் எதுவும் பிசகாமல் அப்படியே அவரது கூற்று வந்து குதிச்சது.

அன்றைக்கு எங்களது பக்குவமின்மையோ என்னவோ தெரியாது.  
எல்லோரும் சிவானந்தனை கட்டிப் பிடிச்சத் தூக்கினம். இண்டைக்கு அப்படிச்  
காரியம் செய்யிறதை எங்கட நாகரிகம் விடாது. ஆனால் இண்டைக்கும் நான்  
அந்தத் தாஸீயஸாகத்தான் இருக்கிறன். எனக்குள்ள இண்டைக்கும்  
சிவானந்தன் இருக்கிறார்.

நாடகம் அரங்கேறி எங்கள் நோக்கத்துக்கும் முற்போக்கு அணிக்கும் நடிகர்  
ஒன்றியத்துக்கும் நெறியாளர் என்ற வகையில் எனக்கும் அது ஒரு பெருமையைத்  
தேடித் தந்ததென்றால் சிவானந்தனின் பங்கு அதற்குள் மிகப் பெரியது.

இந்த நாடகத்தைப் பார்க்க சிங்களக் கலைஞர் உட்பட பலபேர் வந்தனர். ஹென்றி ஹெய்சேன இன்னும் சில சிங்களக் கலைஞர்களும் கைலாசபதியோட ஒரு வெள்ளையரும் வந்திருந்தனர். கைலாசபதி பாராட்டிவிட்டு அடுத்த நாள் யாழ்ப்பாணம் செல்வதாகவும் இதுபற்றி நீளமாகக் கதைக்க வேண்டுமென்றும் சொல்லிவிட்டுச் சென்றுவிட்டார். ஆனால் அவர் யாழ்ப்போகமுதலே இரவிரவாக ஆங்கிலத்தில் எழுதி அனுப்பியிருந்தார். "பாராட்டுவதைவிட உனக்கு நன்றி சொல்லுகிறேன் தாஸ்" என்று கடிதம் அனுப்பிவிட்டு ரெயின் எடுத்தார்.

இந் நாடகம் நடந்து எத்தனையோ வருஷத்துக்குப் பிறகு நான் லண்டன் போன பிறகு எண்பத்தேழோ எண்பத்தெட்டோ தெரியாது. நான் ஒரு பயிற்சிப் பட்டறை நடத்த கேம்பிரிட்ஜ் பல்கலைக் கழகத்திற்குச் சென்றிருந்தேன். காலை கருத்தரங்கு, மாலை எனது பயிற்சிப் பட்டறை. அதில் ஹென்றிக்(Hendrique) என்ற ஒல்லாந்துக் கலைஞரும் அந்தக் கருத்தரங்கில் கலந்து கொண்டார். அவர் "சமூகப் பணியில் நாடகங்கள்" என்பது பற்றிக் குறிப்பிடும்பொழுது இலங்கையில் தான் பேராசிரியர் கைலாசபதியுடன் கூடிப் பார்த்த "கண்டான் கரு நாய்" என்ற நாடகத் தாக்கத்தை தானும் கைலாசபதியும் மறுநாள் ரெயினில் விவாதித்துச் சென்றதாகவும் அனுராதபுரத்தில் தான் இறங்கியதாகவும் அதைப் பற்றிச் சிலாகித்து நிறையப் பேசினார். அதுபற்றிய விவாதம் நடக்கையில் அதன் நெறியாளர் நான் என்பதை அடக்கத்துடன் சொல்லவேண்டியேற்பட்டது. அதன்பின் மாலைக் கருத்துப் பட்டறையிலும் கந்தன் கருணை நாடகக் காட்சிகளை நாம் பயன்படுத்தினோம்.

இதில் பங்கு பற்றிய மாணவர்கள் பலர் பட்டதாரிகள். எனக்குப் பின்னொரு காலத்தில் ஏதென்ஸ் நகரில், ஆம்ஸ்ரடாமில் அந்த நாட்டு மக்களுக்கே பயிற்சிப்பட்டறை நடாத்தவும் அதனால் ஏதோ சம்பாதிக்கவும் வழி பிறந்தது.

கந்தன் கருணை நாடகம் ஒரு வெறும் நாடகமாக இருந்திருந்தால் அது மறக்கப்பட்டிருக்கும். நாடகம் என்பது வெறும் பொழுது போக்கல்ல. சமுதாயச் சீர்திருத்தத்திற்கான ஒரு ஆயுதம் என்பதை உணர்த்தி நின்றபடியால் கலைஞர்கள் எந்த வழியில் செல்ல வேண்டும் என்பதற்கு இன்று அது ஒரு வழிகாட்டி என்று தான் நினைக்கிறேன்.

நிறைவாக, கந்தன் கருணை மூலம் ஒரு நல்ல பணியைச் செய்ய எமக்கு இடம் தந்த அம்பலத்தாடிகளையும், நடிகர் ஒன்றியத்தையும், அதற்குப் பாடல்களை எழுதிய அத்தனை கவிஞர்களையும் அதற்குப் பின் புது வடிவமிட்டு பிற்காலத்தில் பாலமாகக் கொண்டுபோய் மேடையேற்ற உதவிய நாடக அரங்கக் கல்லூரியையும் குழந்தை ம.சண்முகலிங்கத்தையும் நான் நன்றியுடன் நினைவு கூறுகின்றேன்.

நீண்டகாலமாக ஏதோ ஒரு வழியில் இந்த அனுபவங்களை மற்றவர்களுடன் பங்கு போட வேணும் என்று எனக்குள் ஒரு மனப் பிசைவு. இன்றைக்கு தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவையால் அதற்கும் ஒரு வழி கிடைத்துள்ளது. அவர்களுக்கும் நான் நன்றிக்குரியவனாக இருப்பேன்.

09.02.2003

கந்தன் கருணை நாடகம் ஒரு வெறும் நாடகமாக இருந்திருந்தால் அது மறக்கப்பட்டிருக்கும். நாடகம் என்பது வெறும் பொழுது போக்கல்ல. சமுதாயச் சீர்திருத்தத்திற்கான ஒரு ஆயுதம் என்பதை உணர்த்தி நின்றபடியால் கலைஞர்கள் எந்த வழியில் செல்ல வேண்டும் என்பதற்கு இன்று அது ஒரு வழிகாட்டி என்று தான் நினைக்கிறேன்.

பதிவு - 2

## இதயம் மீள நினைந்து பூரிக்கிறது

தே.தேவானந்த்

1969இல் ஈழத்தின்  
வரலாறாக,  
'கந்தன் கருணை' ...  
இன்றைய வரலாறாக  
'அக்கினிப்பெருமூச்சு'  
இவ்விரு நிகழ்வுகளும்  
அரங்க வரலாற்று  
மாணவனின் புரிதலுக்கு  
உதவும்.

1998ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் 2002ஆம் ஆண்டு வரையான காலப்பகுதியில் யாழ்ப்பாணத்தை ஆண்டு வந்த இராணுவ சிவில் நிர்வாகத்தின் கவனத்தை பெரிதும் ஈர்த்ததான விடயமாக யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் எழுந்த நாடகங்கள் காணப்பட்டன. நாடகத் தயாரிப்புக்கள் பற்றியும் நாடகத் தயாரிப்பில் ஈடுபடுவோர் பற்றியும் அறிவதற்காக பெரும் முயற்சிகள் இராணுவத் தரப்பால் எடுக்கப்பட்டன. யதார்த்த உண்மைகளை நாடகத்தினூடு பேசியதற்காக பல்கலைக்கழக நிர்வாகம் அடிக்கடி அச்சுறுத்தப்பட்டது. இருப்பினும் பல்கலைக்கழக மாணவர்களின் தந்துணிவினால் பல்வேறு நாடகங்கள் தொடர்ந்து பல்கலைக்கழகம் என்னும் 'பாதுகாப்பு வெளிக்குள்' மேடையேற்றப்பட்டன. இந்த வகையில் 2000ஆம் ஆண்டு ஜனவரி மாதம் பல்கலைக்கழக மாணவர்களால் மேடையேற்றப்பட்ட தமிழர் காணாமற்போதல் தொடர்பான பிரச்சனைகளைப் பேசிய 'அக்கினிப் பெருமூச்சு' நாடகத்தைக் குறிப்பிட முடியும். அநீதிக் கெதிராக குரல்கொடுக்கவேண்டும் என்ற தந்துணியோடு செயற்பட்ட முப்பது இளைஞர் யுவதிகளோடு இணைந்து வேலைசெய்த அனுபவம் பூரிப்பானது. இந்த நாடகத்தின் எழுத்துருவாக்கம், நெறியாள்கைப் பொறுப்பை நான் ஏற்று நிறைவேற்றியிருந்தேன். அந்த மேலான அனுபவத்தை பகிர்ந்து கொள்ள விளைகிறேன்.

யாழ்ப்பாண மக்கள் 1997ஆம் ஆண்டுக்குப் பின் திறந்த வெளிச் சிறைச்சாலைக்குள் அடைபட்டுக் கிடப்பதாக உணர்ந்தார்கள். இராணுவ சிவில் ஆட்சி யாழ்ப்பாண மக்கள் மகிழ்வாய் இருக்கிறார்கள் என்று வெளியுலகுக்கு காட்ட முயற்சித்தது. இதனை வெளியுலகுக்கு சொல்லுவதற்காக இராணுவ சிவில் நிர்வாகத்தின் ஊதுகுழல்களாகத் தலையாட்டு பொம்மைகள் நிர்வாக இயந்திரத்தின் கதிரைகளில் இருத்தப்பட்டார்கள்.

இவர்கள் பத்திரிகையாளர்களுக்கும் சர்வதேச பிரமுகர்களுக்கும் எல்லாம் நல்லபடி நடப்பதாகச் சொன்னார்கள். உண்மையில் நிலைமை வேறாக இருந்தது. ஊர்கள்தோறும் அரசு நிவாரணத்தை மட்டுமே நம்பி வாழ்ந்த மக்கள்

"அக்கினிப் பெருமூச்சு"  
நாடகப் படைப்பாக்கம்  
பற்றிய பட்டறிவுக்  
குறிப்பு

செய்வதறியாது திகைத்து நின்றார்கள். கைதுகள், திடீர் சுற்றி வளைப்புக்கள், வீதிகள் தோறும் சோதனை சாவடிகள், இராணுவ முகாம்கள், வெளித்தொடர்புகள் துண்டிக்கப்பட்ட நிலைமை, பல மடங்கு அதிகரித்திருந்தன. இராணுவ வியாபாரி மிகுந்த இலாபம் சம்பாதித்தான். இந்த நிலைமைகள் கல்லாம் மூடிமறைக்கப்பட்டன. இந்நேரம் 'கற்றோர்' மணிவிழா கொண்டாடிக் கொண்டிருந்தார்கள். மேள தாளங்களோடு மணிவிழாக் கொண்டாட்டங்கள் தட்புடலாக நடந்தன. உள்ளூர் பத்திரிகையான உதயன் பத்திரிகையில் பாராட்டி வாழ்த்துகிறோம் இல்லாத பக்கம் இருக்கவில்லை. பாடசாலை அதிபர்கள், அதிகாரிகள் என்று பலரும் பத்திரிகையில் பாராட்டி வாழ்த்துவதை விரும்பினார்கள். நீதியே நிலவாத அன்றைய யாழ்ப்பாணச் சூழலில் அரசியல் செல்வாக்கால் பலர் சமாதான நீதிவாண்களாகப் (J.P.) பதவிப்பிரமாணம் செய்து கொண்டிருந்தார்கள். பத்திரிகைகளில் அவர்களுக்கானப் பாராட்டு, வாழ்த்துகள் வேறு. இந்த நிலையில் ஒரு சிலரே நடந்த அநீதிகள் பற்றி உலகுக்கு சொல்லிக் கொண்டிருந்தனர். அதில் பல்கலைக்கழக மாணவர்களும் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

காணாமற்போன தமது உறவுகளை மீட்பதற்காக வாசல்களிலும் அரசியல் கட்சி அலுவலகங்கள் முன்பாகவும் இராணுவ முகாம்களின் முன்பாகவும் மனித உரிமை ஆணைக்குழு முன்பாகவும் பல போராட்டங்களை நடத்திய உறவுகளை காணும் வாய்ப்பு பல்கலைக்கழக மாணவர்களாக இருந்த எமக்குக் கிடைத்தது. தீபமேந்திய போராட்டம், உண்ணாவிரதப் போராட்டம், மறியல் போராட்டம், சர்வமதப் பிரார்த்தனை, அமைதி ஊர்வலம் என்று தம்மைத் தாமே உருக்கி நின்ற அந்த உறவுகளோடு நாம் பேசினோம். அழுது, அழுது கதை சொன்னார்கள். பல்கலைக்கழக மாணவர்களாகிய எமக்கு, தம்மதை சொல்வதால் தங்கள் உறவுகள் மீளக்கிடைத்து விடுவார்கள் என்று நம்பி கதை சொன்னார்கள். கடிதங்கள் எழுதி எல்லா இடமும் அனுப்பியிருந்தார்கள். ஓர் இரு விசாரணைக் கமிஷன்கள் நடந்திருந்தன. அங்கு சென்று கதறிக்கதறி கதை சொன்னார்கள். பத்திரிகையாளர்கள் படங்களை எடுத்து பத்திரிகைகளில் போட்டார்கள். செம்மணி மனிதப் புதைகுழிகள் தோண்டப்படும் போது அங்கு சென்று முழுநாளும் வெயிலில் கிடந்து தங்கள் பிள்ளையின் எலும்புக் கூடு வருகுதா? என்று பார்த்தார்கள்.

மகனைத் தொலைத்த தாயின் அவலமும் கணவனைத் தொலைத்த மனைவியின் அவலமும் எம் நெஞ்சைப் பிழிந்தன. போராட்டத்தில் பங்கு பற்றுவதற்காகப் பஸ் ஏறி வருவதற்கே பணமில்லாத பலரைப் பார்த்தோம். தம் உறவுகளை இராணுவத்தினர் கைதுசெய்து மறைத்து வைத்திருக்கிறார்கள். அவர்கள் உயிரோடு இருக்கிறார்கள். அவர்களை விடுவிக்க வேண்டும் என்பதே அவர்களின் கோரிக்கையாக இருந்தது. இதே வேளை, செம்மணியில் புதைகுழிகள் தோண்டும் போதும் அங்கும் நின்றார்கள். தங்கள் சொந்தங்கள் கொல்லப்பட்டிருப்பார்கள் என்ற எண்ணமும் உயிருடன் இருக்கிறார்கள் என்ற எண்ணமும் அவர்களது மனதிற்குள் கிடந்து போராடி அவர்களை அலைக் கழித்ததைப் பார்க்க முடிந்தது. தன் பிள்ளையை இராணுவத்தினர் விடுவிக்க வேண்டும் என்று உண்ணாவிரதப் போராட்டத்தில் பங்கு கொண்ட தந்தை ஒருவர் உண்ணாவிரதப் போராட்ட முடிவில் உரையாற்றும் போது பின்வருமாறு கூறினார். நான் நுணாவிலில் இருந்து செம்மணி வெளிக்குள்ளால் ஓவ்வொரு நாளும் யாழ்ப்பாணத்துக்கு வேலைக்கு வாரனான். செம்மணி வெளிக்குள்ளால் நான் வரேக்க என்ற பிள்ளை புதைஞ்சு கிடந்து 'அப்பா... அப்பா...என்னைக் காப்பாற்றுங்கோ' என்று கத்தறது போல இருக்கு. இந்த இருமை நிலை சிலரைப் சித்தப்பிரமை பிடித்தவர்களாகவும் ஆக்கியிருந்தது. நினைவிலும் கனவிலும் தம் சொந்தம் வந்து போவதை எல்லோரும் உணர்ந்தார்கள். கோயில்களில் தம்மை

வருத்தி வேண்டுகள் செய்தார்கள். சாஸ்திரியின் பிணிதீர்க்கும் ஆலோசனைக்கு ஏற்ப உடல் பொருள், ஆவி, அனைத்தையும் செலவிட்டார்கள். சாஸ்திரிகள் பிழைத்துக் கொண்டதைத் தவிர நடந்தது வேறொன்றுமில்லை.

இளம் மனைவிகள், தங்கள் கணவன் காணாமற் போனதால் மிகுந்த சிரமத்தை எதிர் நோக்கினார்கள். குங்குமப் பொட்டு வைப்பதற்கும் கலர் சீலை உடுப்பதற்கும் முழுவியளத்துக்கு நிற்பதற்கும் சிரமப்பட்டார்கள். அயலவர்கள் வார்த்தைகள் அவர்களைப் பெரிதும் இம்சித்தன. பல பெண்கள் தம் கணவன் காணாமற் போனபோது தம் குழந்தையை வயிற்றில் சுமந்திருந்தார்கள். அன்று வயிற்றில் இருந்த பிள்ளைக்கு இன்று 5-6 வயது. தந்தை முகம் அதற்குத் தெரியாது. தந்தை இல்லாத்துயரை அந்தக் குழந்தை அனுபவிக்கிறது. சில இளம் மனைவியர் தம் வயது முதிர்ந்த பெற்றோரையும் கணவனின் வயது முதிர்ந்த பெற்றோரையும் பிள்ளையும் பாராமரிப்பதைக் காணமுடிந்தது. தன் விருப்பத்திற்கு மனம்விட்டு அழமுடியாமல் இருப்பதாக அப் பெண்கள் சொன்னார்கள்.

இந்தத் துயர்கள் எம்நெஞ்சை அடைத்தன. இவர்களின் துயரை அன்று யாழ்ப்பாணத்தில் இருந்த பலரும் உணர்ந்திருக்கவில்லை. உலகு உணர்ந்திருக்கவில்லை என்பதை நாம் உணர்ந்தோம். இதற்காக எமக்குப் பரீட்சையமான நாடக வடிவம் ஊடாக இப்பிரச்சனையை பேசுவது எனத் தீர்மானித்தோம். எமது நோக்காகப் பின்வருவனவற்றைத் தீர்மானித்துக் கொண்டோம்.

■ காணாமற் போன ஒவ்வொரு உயிர்களுக்கும் என்ன நடந்தது என்பதை அரசு பாதிக்கப்பட்டவர்களுக்குத் தெரிவிக்க வேண்டும். அதற்கான அழுத்தத்தை ஊடகங்களும் பொது அமைப்புகளும் வழங்குவதற்குரிய தூண்டுதலை வழங்குதல்

■ பாதிப்புக்குள்ளான குடும்பங்களின் அவலத்தை அனைத்துத் தரப்பினரும் உணர்ந்து கொள்ள வேண்டும்.

■ பாதிக்கப்பட்டோருக்கு ஆக்க பூர்வமான புனர்வாழ்வுச் செயற்பாடு முன்னெடுக்கப்பட வேண்டும். அதற்கு பலரும் உதவ வேண்டும்.

■ இனிவரும் காலங்களில் தமிழர் காணாமற் போதல் என்கின்ற அவலம் நடக்கக் கூடாது. இதற்காக, தமிழ் மக்கள் ஒன்று சேர்ந்து விழிப்பாக இருக்க வேண்டும்.

நாடகத் தயாரிப்புக்காக ஒரு மாத காலத்தை செலவிட்டோம். எமக்குள் கிடந்த உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதற்குத் தேவையான கவிதைகளை முதலில் தொகுத்துக் கொண்டோம். வெளிப்படுத்த வேண்டிய பிரதான விடயங்களையும் தீர்மானித்துக் கொண்டோம். வேதனைப்படும் இளம் மனைவியினதும் தாயினதும் துயரை பிரதானமாகப் பேசுவது எனத் தீர்மானித்துக் கொண்டோம். இதற்காக இரண்டு கவிதைகளை தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டோம்.

- கடலிற் சென்ற கணவனைக் காணாது தவிக்கும் இருபத்தியிரண்டு வயது இளம் பெண்ணின் உண்மைக் கதை.

- மகன் உயிரைப் பறித்துச் செல்லும் ஜெமனைத் துரத்தும் தாயின் கதை. தமிழர் பண்பாட்டில் காணப்படும் ஐதீகக்கதையை ஒத்ததான கதை.

எழுத்துருவாக்கத்தின் போது எனது மனக்கண்முன் நிறையப் படிமங்களே முதலில் வந்து நின்றன. இந்தப் படிமங்கள் அனைத்தும் நாம் சந்தித்தவர்கள், கதைக்கும் போது அவர்களின் வர்த்தககளிலிருந்து நழுவி விழுந்தவை. நான், ஒரு பருவநிற்பான எழுத்துருவை உருவாக்கி அதற்கு 'அக்கினிப் பெருமூச்சு' என்று பெயரிட்டு அதை நண்பர்களுக்கு வாசித்துக் காட்டினேன். அவர்களை உணர்வு ரீதியாக எழுத்துரு பாதித்திருந்தது. ஆனால் அவர்களிடம் ஒரு கேள்வி இருந்தது. நாடகத்தின் சில காட்சிகள் எவ்வாறு காட்சிப்படுத்தப்படும். உதாரணமாக நிலம் வெடித்து உயிர்கள் மேலெழுந்து வருதல் எவ்வாறு

மேடையில் சாத்தியமாகும். இந்த வகையான அசாத்தியமான விடயங்களை பின்னர் எங்களது தொழிநுட்பம் சார் விற்பனர்கள் சாத்தியமாக்கித் தந்தார்கள்.

எழுத்துருவை ஓரளவு பூர்த்தியாக்கிய பின்பு நான் நாடகத்தின் இசையமைப்பு பொறுப்பை ஏற்றிருந்த த.றொபேட் உடன் இரண்டு மூன்று முழு இரவுகள் செலவிட்டேன். றொபேட்டை சந்திக்கும் போது கணனி கலைக்களஞ்சிய மென்தட்டில் இருந்து பெறப்பட்ட சில வகையான இசைகள் என் கையில் இருந்தன. நான் ஒவ்வொரு சூழலையும் விபரித்துச் சொல்ல றொபேட் இசை மெட்டுக்களை அமைத்தார். இரவிரவாக பிளேன் ரீ குடித்து மனதை ஈடுபடுத்தி றொபேட் அமைத்த இசை-மெட்டுக்கள், பார்வையாளர் நெஞ்சை நெகிழ வைத்தன. 'அக்கினிப் பெரு மூச்சு' நாடகத்தின் உயிராக இசை அமைந்திருந்தது. அதனை பலரும் வியந்தார்கள். பாராட்டினார்கள்.

இதன்பின் நான் நடிகர்களைச் சந்தித்து ஒத்திகைகளை ஆரம்பித்தேன். நாடகத்தில் நடன அமைப்புக்களை அதிகம் பயன்படுத்த எண்ணியதால் நடனம் தெரிந்த பலரையும் இதில் இணைத்துக் கொண்டிருந்தோம். பல்கலைக்கழகத்தில் முதலாம் வருடத்தில் கல்விகற்றுக் கொண்டிருந்த பல மாணவிகள் அக்கினிப் பெருமூச்சு நாடக வெற்றிக்கு பெரிதும் உதவினார்கள். நாடகம் நடித்திராத பலர் பங்கு பற்றி மிக அற்புதமாக நடித்தார்கள். குறிப்பாக கணவனைத் தொலைத்த இளம் மனைவிக்கு நடித்தவரும் அவள் தாய்க்கு நடித்தவரும் ஆரம்பத்தில் இருந்ததை விட அதிகப்படியான ஆற்றுகைச் செழுமையைத் தொடர்ச்சியான ஆற்றுகையின்போது கொடுத்து நின்றார்கள். நாடகத்தின் ஒத்திகைகளை செய்து கொண்டிருக்கும் போது பல அற்புதமான புதிய கற்பனைகள் உருவாகின. நெறியாளனும் நடிகர்களும் கொடுத்து வாங்கக் கூடியதான வளமான சூழல் அக்கினிப் பெருமூச்சு நாடகத்தயாரிப்பின் போது காணப்பட்டது. இந்த வளமான சூழலை ஆற்றல் உள்ள நடிகர்கள் சிருஷ்டித்திருந்தார்கள்.

'அக்கினிப் பெருமூச்சு' நாடகம் தான் எடுத்துக் கொண்ட விடயத்தை பேசுவதற்கு தனக்குத் தேவைப்பட்டவற்றையெல்லாம் எடுத்து ஒரு வடிவத்தை உருவாக்கிக் கொண்டது. 'செய்து காட்டல் பண்பு' இவ்வரங்கில் அதிகம் உண்டு. சமூகத்தில் காணப்படும் விடுப்பார்வம் மிக்க மாந்தர்கள், சமூகத்தின் நலனுக்காக உயிரைக்கொடுக்க முன்வந்த போராளிகள், இராணுவ நடவடிக்கையால் பாதிக்கப்பட்ட மாந்தர்கள், போரை விரும்புவோர், அட்டூழியம் புரிவோர், சுயநலம் மிக்க கற்றோர் என்ற பலதரப்பினர் பற்றிய எமது எண்ணத்தை செய்து காட்டல் வெளிப்பாடு மூலம் வெளிப்படுத்த முற்பட்டோம். இந்தப் பாத்திரங்களுக்கிடையிலான முரணை நாடகம். இவற்றிற்கிடையிலான ஊடாட்டத்தில் அழகை, கோபம், ஏக்கம், தவிப்பு, எரிச்சல், போன்ற உணர்வுகள் மேலெழுகின்றன. மொத்தத்தில் அவலச்சுவை மேலோங்கிநிற்கும் சாதாரண வாழ்வில் காணப்படும், பல தனித்தனி கதை மாந்தர்களை உள்ளடங்கியதான ஒரு பொதுப் பாத்திர வெளிப்பாடு இங்கு காணப்படும் வகை மாதிரிப் பாத்திர வெளிப்பாடாகவும் இதனைக் கருதலாம்.

அக்கினிப் பெருமூச்சு நாடகம் நான்கு பிரதான பகுதிகளைக் கொண்டுள்ளது.

- பாத்திரங்கள் தம் புண்புகளோடு அறிமுகமாகி தமக்கிடையில் உறவு கொள்ளாதல்.

பாத்திரங்களை ஒருவர் பார்வையாளர்களுக்கு அறிமுகம் செய்து வைப்பார். அறிமுகம், பாத்திரங்கள் தொடர்பான விமர்சனங்களை உள்ளடக்கியதாகவும் தாம் யார் என்பதை பார்வையாளர்களுக்கு உணர்த்தி நிற்பார். இத்தோடு ஒவ்வொரு பாத்திரங்களும் ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்புடையதும் முரண்படுவதும் கூட அறிமுகத்தில் நடக்கும் இந்த அறிமுகப் பகுதி 10 நிமிட நேரம் நடைபெறும். மேடையின் முன்

திரை மூடியிருக்க திரைக்கு முன் உள்ள பகுதியில் பாத்திரங்கள் தோன்றி அறிமுகம் நிகழும்.

■ இராணுவத்தினரின் அட்டூழியம்.

சாமாதானப் போர் என்ற கோஷத்தை முன்வைத்து நடத்தப்பட்ட கைதுகள், சித்திரவதைகள், காணாமற் போதல்கள் பற்றி இதில் பேசப்படுகிறது. யாழ்ப்பாணத்தில் அந்தக் காலங்களில் மக்கள் தமது சொந்த இடங்களில் மீளக் குடியேறிக் காண்டிருந்தார்கள். மீளக் குடியேறுவதற்காக வீடுகளை துப்பரவு செய்யும்போது தங்கள் வளவுகளுக்குள் புதைகுழிகள் இருப்பதை இனங்கண்டார்கள். இதனை உணர்த்துவதாக, எம்மைச் சுற்றி எங்கும் புதைகுழிகள் என்பதை உணர்த்துவதாக மேடையெங்கும் புதைகுழிகள் காணப்படும். அவற்றில் நடுவில் சிறிய வீடு ஒன்றும் இதில் வெளிப்படுத்தப்படும். கூடு சிதைந்த ஊரும், தனியன்களான மனிதர்களும் இராணுவ ஆட்சியில் அவதிப்படுவதை நினைவுறுத்துவதாக இப்பகுதி அமையும்.

■ கணவனைத் தொலைத்த இளம் பெண் ஒருவரின் உண்மைக் கதை.

கணவன் இல்லாத போது சமூகம் ஒரு இளம் மனைவியை எவ்வாறு பார்க்கிறது என்பதையும், அதிகாரிகளின் அலட்சியப் போக்கு, அவர்கள் கதிரையைக் காப்பதற்காகத் தப்பித்துக் கொள்ளாதல், கோயில் வேண்டுகூல்கள், ரூங்கும் பொட்டை போடுவதா? அழிப்பதா? தாலியை கழற்றுவதா? அணிவதா? என்ற மனப் போராட்டங்கள் பற்றி இப்பகுதியில் உணர்ச்சியோடு பேசப்படுகிறது.

■ மகனைத் தொலைத்த தாய் தன் மகனைத் தேடுதல்

தன் பிள்ளையைக் கொண்டு செல்லும் ஜெமனை இந்தத் தாய் துரத்திச் செல்கிறாள். ஜெமன் இருக்குமிடத்தை சென்றடைவதற்காகப் பலரின் உதவியை நாடுகிறாள். அவர்கள் ஒவ்வொருவரும் உதவி செய்வதாகக் கூறி இவளிடம் இருந்த பலவற்றைப் பறித்துக் கொண்டு ஒன்றுமற்ற வெறுமையில் அவளை விடுகின்றனர். தன் பிள்ளையைக் காப்பாற்றுவதற்காக தன் உடலைக் கொடுக்கிறாள். மட்டக்களப்பு திருகோணமலை போன்ற பகுதிகளில் தன் கணவனை, தன் தம்பியை, தன் மகளை காப்பாற்றுவதற்காக இராணுவ அதிகாரியுடன் இரவுகளை கழித்த பெண்களின் கதைகளை இவை நினைவூட்டுகின்றன. போர் அக்கிரமத்தினால் எல்லாவற்றிலும் பற்றாக்குறை நிலவியது. இதனால் ஒவ்வொருவரும் தம் பசிபோக்க மற்றவனை கவனிக்காத போக்கு, பிறர்மீது அன்பு செலுத்த முடியாத நிலை என்பன தமிழர் பகுதியில் அதிகரித்து வருவதையும் கூட இந்தச் சம்பவங்கள் எமக்கு உணர்த்தி நிற்கின்றன. தாயின் நினைவில் புதைந்து கிடக்கும் தன் குழந்தை, புதை குழி வெடித்து எழுந்து வருவதான நினைவுக் காட்சிகளும் இதில் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன.

நாடகம் தன் உணர்வையும் பொருளையும் வெளிப்படுத்த இசைப்பாடல்களையும் படிமங்களையும் அதிகம் பயன்படுத்திக் கொண்டுள்ளது. நடிப்பும், வார்த்தைகளும் நடனக்கோலங்களும் காட்சிகளும் பொருள் வெளிப்பாட்டுக்கு செழுமை சேர்த்துள்ளன. அக்கினிப் பெருமூச்சு நாடகம் 2000ஆம் ஆண்டு மாசி மாதம் 09, 12, 13 திகதிகளில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் மேடையேற்றப்பட்டு, பின் யாழ்மாவட்டத்தின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் 11 தடவை மேடையேற்றப்பட்டது. இக்காலத்தில் காணப்பட்ட இராணுவக் கெடுபிடிக் குழல் காரணமாக உட்கிடையாகவே தமிழர் வாழ்வு யதார்த்தம் பேசப்பட்டது. சட்டத்தின் பிடிக்குள்



சிக்கிவிடாமல், குறியீடுகளாக பலவற்றைச் சொல்லவேண்டி இருந்தது அன்றைய இராணுவச் சூழ்நிலைக்குள் வாழ்ந்த மக்கள் அந்தக் குறியீடுகளை உணர்ந்து கொண்டனர். அக்கினிப் பெருமூச்சு நாடகத்தில் மனதில் எழுந்த எண்ணங்களும் படிமங்களும் குறியீடுகளாகவே அதிகம் காட்சியாகின்றன. படிமங்கள், குறியீடுகள், நாடகப்பாங்கான அசைவுகள், இசை, நடனம், அனைத்தும் பிசைந்து ஒரு அவல உணர்வைப் பார்வையாளரிடம் ஏற்படுத்துகின்றது.

நாடகத்தைப் பார்த்த பலர் அழுதார்கள். வருந்தினார்கள் தங்கள் தலை பாரமாக உள்ளதாக உணர்ந்தார்கள். பாதிக்கப்பட்டோர்க்கு உதவி செய்ய முன்வந்தார்கள். குறிப்பாக நாடகத்தைப் பார்த்தப் பல்கலைக்கழக மாணவர்கள் சிலர் ஒன்ற கூடி பாதிக்கப்பட்ட பிள்ளைகளிற்கு உதவுவதற்காக நிதி சேகரிப்பு திட்டமொன்றை ஆரம்பித்து 125 மாணவர்களுக்கு உதவினார்கள். இதற்கு 'கைகொடுத்தல் நிதி' என்று பெயரிட்டார்கள். நிதி திரட்டலுக்காக 'அக்கினிப் பெருமூச்சு' நாடகத்தின் தொடர்ச்சியாக 'உயிர் விசை' என்னும் நாடகத்தை தயாரித்திருந்தோம்.

இராணுவ இயந்திரத்தின் அட்டுழியங்களுக்கு எதிர்ப்புக்குரலாக எழுந்த அக்கினிப் பெருமூச்சு நாடகப்படைப்பாக்கத்தில் ஈடுபட்ட அனைவரும் முழுமன ஈடுபாட்டுடன் காணப்பட்டனர். தங்களோடு தொடர்புடைய ஒரு பிரச்சனையை வெளிப்படுத்துகிறோம் என்ற திருப்தியில் காணப்பட்டனர். பலர் தங்கள் வீடுகளுக்கும் தெரியாமல் ஆற்றுகையில் பங்கு பெற்றிருந்தனர். உண்மையில் நேர்மையுடனும் ஈடுபாட்டுடனும் அனைவரும் காணப்பட்டதால், அக்கினிப் பெருமூச்சு நாடகம் ஆனம் வலுவுள்ளதாகக் காணப்பட்டது. இராணுவக் கெடுபிடி காரணமாகப் பல தடவை இறுதி ஆற்றுகை என்று தீர்மானித்து மேடையேற்றுவோம். ஆனால் மீண்டும் மீண்டும் நாடகம் உயிர்பெறும். 2000ஆம் ஆண்டு யாழ்ப்பாணத்தில் சுழிபுரம் என்று இடத்தில் நாடகத்தை ஒழுங்குபடுத்தியோர், இராணுவ விசாரணைக்கு உட்படுத்தப்பட்டார்கள். அதனோடு நாடகத்தை மேடையேற்றுவரை இடை நிறுத்திக் கொண்டோம். ஆனால், மீண்டும் புரிந்துணர்வு ஒப்பந்தத்தால் விளைந்த சமாதான சூழலில், இந் நாடகத்தை மேடையேற்றினோம். கிட்டத்தட்ட இரண்டரை வருடங்களிற்குப் பிறகு யாழ்ப்பாணத்தில் மட்டுமல்லாது வவுனியா, திருகோணமலை போன்ற இடங்களிலும் மேடையேற்றினோம். இதில் யாழ்ப்பாணத்திலும் திருகோணமலையிலும் நடந்த மானுடத்தின் தமிழ்கூடல் நிகழ்வில் மேடையேற்றியதைக் குறிப்பிட்டுக் கூறலாம்.

காணாமற் போனோர், இன்றுவரை தீர்க்கப்படாத பெரும் பிரச்சனையாகத் தொடர்கிறது. இதனால் அக்கினிப் பெருமூச்சு நாடக ஆற்றுகையின் தேவை தொடர்ந்து உணரப்படுகிறது. சமாதான காலத்தில் மேடையேற்றிபோது போர்க் கால நாடகத்தின் வலிமையை நன்கு உணர முடிந்தது.

இறுக்கமான பயம் சூழ்ந்த காலத்தில், பிரர் நிலை கண்டு துள்ளிய நாடகக் கலையுடன் பிணைந்து துணிச்சலோடு செயற்பட்ட பல்கலைக்கழக மாணவ மாணவிகளுடனும் அரங்கச் செயலாளிகளுடனும் இணைந்து செயற்பட்ட மேலான அனுபவத்தை என் இதயம் மீள மீள நினைந்து பூரிக்கிறது.

பதிவு -3

நாராய்... நாராய்... நாடகப் பயணம் - துண்டறிக்கை

நாராய்!... நாராய்!!

நாடகப் பயணம்



பயணத்தை

நளவாக்கியோடுக்கு  
ஏநஞ்சார்ந்த நன்றி!

Raju Puttni & Sons

Tilko Property Services

Rajah Thevarajah Solicitors

Kumarans - Tamil Shop

Singhams

Sathy & Co.

Pulendran & Friends

Madura Travels (Chennai) V.K.T. Balan

அமைப்புக்கள்

சென்னை

பல்கலை அரங்கம், கூத்துப்பட்டறை,  
மெனக்கூரல், சென்னைக் கலைக்குழு.

புளையச்சேரி

தள்ளாரணை, ஆழி

திருக்கி

திருச்சி நாடக சங்கம்

மதுரை

கடத்திகள், நிஜ நாடக இயக்கம்

பல்கலைக் கழகத்துறைகள்

தமிழ் இலக்கியத்துறை,

சென்னைப் பல்கலைக் கழகம்

சங்கரநாஸ் கவாமிகள் நாடகப்பள்ளி,

புளையச்சேரி

நாடகத்துறை,

தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

தமிழ்த்துறை

பாரதியார் பல்கலைக்கழகம், கோவை

பண்பாட்டு அமைப்புகள்

தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம்

உலகத்தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம்

தமிழ்ச் சாங்கோ நாள் பேரவை

திருப்பூர் தமிழ்ச் சங்கம்

பெங்களூர் தமிழ்ச் சங்கம்

தமிழ்க்கலை அறிவியல் மன்றம் - கல்யாணம்

தமிழ் இலக்கியப் பேரவை - விழுப்புரம்

\*நிறப்பிரிவை: - இசை

\*நாடக வெளி - இசை

\*கலை - இசை

சென்னை சிபிஎஸ் - புக்ஸ்

தொடர்புக்கு:

A.C. Tarcisius 90, Brampton Grove, Kenton, Harrow  
HA3 8LF Phone : 0181-3570617 (R)

S. Thevarajah 44, 3rd Floor, C.C.S.M. Complex  
Colombo - 11 Phone : 335844 Fax : 333279

V. Arasu Department of Tamil Literature  
University of Madras, Chennai - 600 005  
Phone : 8544933 Fax: 566693

ஈழத் தமிழ் நாடகங்கள்

நா.கந்தரவந்திகள்

மதுராவெயின்

குழந்தை ம.சன்முடி வீங்கத்தின்

ஈழக் கூத்தளின்

அபகரம்

புதியதொரு வீடு

எந்தையுள் தாயும்

பொறுத்தது போதும்

1997

மார்ச் 26-ஏப்ரல் 12

பங்கேற்பு

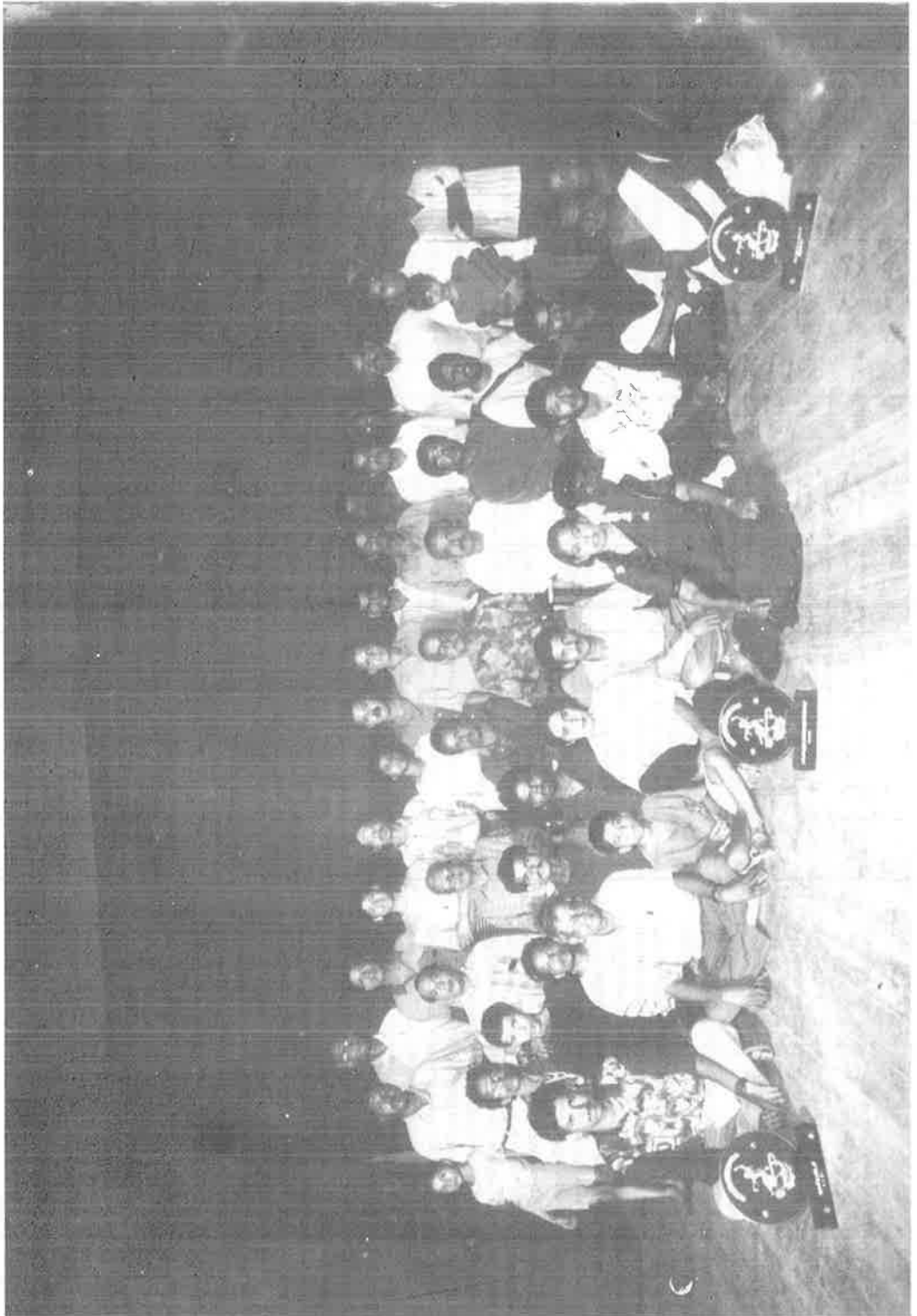
கனரி - இலண்டன்

நாடக அரங்கக் கல்லூரி - இலங்கை

பல்கலை அரங்கம் - சென்னை.



நாராய்... நாராய்... நாடகப் பயணக்குழு



படிப்பகம்

நாராய்... நாராய்... நாடகப் பயணத்தில் இடம் பெற்ற 'பொருத்தது போதும்'



பதிவு -4

## மானுடத்தின் தமிழ்க் கூடலில் நாடக அரங்கம்

த. பிரபாகரன்

நான்கு நாட்கள் நடைபெற்ற தமிழ் கூடல் நிகழ்வில் நான்கு நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. ஒவ்வொரு நாளும் இரவு வேளைகளில் நாடகங்கள் அரங்கேறின. இதில் நவீன நாடகங்களும் பாரம்பரிய நாடகங்களும் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டன. இவ்வரங்குகள் ஊடாக பல்வேறு பகுதிகளிலும் இருந்து வந்திருந்த பேராளர்கள் தமிழ் அரங்கப் பாரம்பரியத்தை உணர்ந்திருப்பார்கள் என்று கொள்ளலாம். தமிழ் அரங்கப் பாரம்பரியத்தை வெளிப்படுத்தக் கூடியதாக இவ்வரங்குகள் அமைந்தனவா? அதற்குரிய கரிசனை போதியளவு எடுக்கப்பட்டதா? இனிவரும் காலங்களில் நாம் எமது வெளிப்பாட்டுக் கலைகளை எவ்வாறு ஒழுங்குபடுத்திக் கொள்ளவேண்டும் போன்ற கோள்விகளை எழுப்பி இவ்வரங்கை நோக்குதல் சிறந்தது.

முதல் இரண்டு நாட்களும் சமகால வாழ்வின் அவலங்களை உள்ளடக்கமாகக் கொண்ட 'கரைதேடும் ஓடங்கள்', 'அக்கினிப் பெருமூச்சு' என்ற நாடகங்களுக்கு ஒதுக்கப்பட்டது. இறுதி இரண்டு நாட்களும் கூத்து வடிவ ஆற்றுகைகளுக்கா ஒதுக்கப்பட்டது. ஒன்று மட்டக்களப்புப் பகுதிக் கூத்தாகவும் மற்றையது முல்லைத்தீவுப் பகுதி கூத்தாகவும் காணப்பட்டது.

இறுதி நாள் நடைபெற்ற வடமோடிக் கூத்து மட்டக்களப்பு சீலாமுனையில் இருந்து கொண்டு வரப்பட்டது. இக்கூத்தை வட்ட மேடை அமைத்து சுற்றி வர பார்ப்போரை இருத்தி மேடையேற்றுவது எனத் திட்டமிட்டதாக அறிகின்றோம். ஆனால் இந்த ஏற்பாடு பாதுகாப்பு பிரச்சனைகளால் கை கூடவில்லை. இதனால் படச்சட்ட மேடையில் வட்டக்களரி அமைப்பில் பெரியளவிலான மாற்றங்களைச் செய்யாது கூத்தை மேடையேற்றினர். பாடல்களை ஞாபகமுட்டுந் நடிகரின் பின்னால் நடந்து திரிய, மத்தளம் வாசிப்போரும் பாடல்களும் மேடையில் நிற்க இரவிரவாக ஆடப்பட்ட கூத்தின் துண்டுக் காட்சியொன்று மேடையேற்றப்பட்டது. மிகவும் நுணுக்கமானதும் வேகமானதும் வேறுபாடானதுமான ஆட்ட முறைகளை இக்கூத்துக் கொண்டிருந்தது. பாடல்களை தெளிவாக விளங்கிக் கொள்ள முடியவில்லை. ஒலியமைப்பு சீரின்மையால் கிராமத்தின் பார்வையாளருக்காக அளிக்கை செய்யப்படும் கூத்து வீரசிங்க மண்டபத்தில் போடப்பட்டபோது

அம்பலம் இதழ்  
(அக்டோபர்-நவம்பர்  
2002) நன்றியோடு  
மறுவெளியீடு  
செய்யப்படுகிறது.

பார்வையாளர்களை ஈர்த்து வைத்திருக்கவில்லை. அரங்கின் ஒலியமைப்பால் பார்வையாளர்கள் மிகுந்த சிரமத்தை எதிர்நோக்கினார்கள். மட்டக்களப்புக் கூத்து பொருத்தமான இடத்தில் பொருத்தமான பார்வையாளருக்குப் போடப்படாமையால் பூரணமடையவில்லையெனலாம்.

முல்லைத்தீவு மோடி வகுக்கப்படாத கூத்து, தனது பாரம்பரிய அடையாளங்களை முழுமையாக உள்ளடக்கியதாக மேடையேற்றப்படவில்லை என்ற உணர்வைத் தந்தது. ஆனால் வீரசிங்க மண்டபத்தில் கூடியிருந்த பார்வையாளர்களை ஈர்க்கும் சக்தியைக் கொண்டிருந்தது. குறிப்பாக புதிதாக செய்யப்பட்ட முடிகள். ஆடைகளுடன் பாடல் ஆடல்களில் ஓரளவு நேர்த்தித் தன்மை காணப்பட்டது.

முதல் நாள் மேடையேற்றப்பட்ட கரைதேடும் ஓடங்கள் நாடகம் மிக விரைவாகப் போராட்ட வரலாற்றை ஓடிக்காட்டியது. க. சித்தப்பநாதன் (நாடக விரிவுரையாளர்) குறிப்பிட்டது போன்று சத்தமும் கத்தலும் அலறலுமாக அரங்க அழகியல் கோட்பாடுகளுக்குச் சவால் விட்டு நின்றது. வன்னியில் வாழ்ந்த மக்களின் துயர் குறியீடுகள் ஊடாகவும் நேரடியாகவும் பேசப்பட்டது. யதார்த்தத் தளமும் அதற்குள் அமைந்து கலந்த வெளிப்பாட்டுத் தன்மையை அந்நாடகத்தில் காண முடிந்தது. பெரிய மேடையைப் பயன்படுத்துவதில் காணப்பட்ட சிரமம், மிகையான சத்தம், ஒலிக்கட்டுப்படினமை என்பன பார்வையாளரின் செவிப்பறைகளை அதிர வைத்துச் சிரமப்படுத்தியது.

இரண்டாம் நாள் நிகழ்வின் இறுதியில் அக்கினிப் பெருமூச்சு நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. இந்நாடகம் காணாமற் போனோரின் பிரச்சனைகள் பற்றிப் பேசியது. இராணுவ நெருக்குவாரத்திற்கு அரங்கு எவ்வாறு இராணுவக் கொடூரத்தைப் பேசியது. அதன்வடிவம், மொழி என்ன? அரங்கின் வலு என்ன? என்பதைக் கூடலில் கூடி நின்றோருக்கு உணர்த்துவதும் இன்றும் முடிவு காணப்படாது தொடர்கின்ற காணாமற் போனோர் கதைகளை உலகுக்குத் தெரியப்படுத்துவதும் நாடகத்தை ஆற்றுகை செய்த பல்கலைக்கழக மாணவர்களின் நோக்கம். ஆழமான மன உணர்வுகள், சமூகச் சச்சரவுகள், ஏக்கம், தவிப்பு எனப் பல விடயங்கள் குறியீடுகள், படிமங்கள், பாடல்கள், ஆடல்கள், நடப்பு, ஒளி என்ற அரங்க மொழிகளுடாகப் பேசப்பட்டன. பேசப்படமுடியாத விடயங்களை எவ்வாறு பேசுவது என்பதற்கு இந்நாடகம் நல்ல எடுத்துக்காட்டு என்று பார்த்த பலரும் கூறினார்கள். அரங்கை வரன்முறையாகக் கற்று அதனைச் செய்வதில் உள்ள நன்மையை அக்கினிப் பெருமூச்சில் காண முடிந்தது. இருப்பினும் நாடகத்தைப் பார்த்தவர்களுக்கு நாடகத்தின் அனைத்து விடயங்களும் விளங்கிக் கொள்ளக் கூடியதாக இருக்கவில்லை என்ற முணுமுணுப்போடு சென்றதையும் காணமுடிந்தது. இதில் பிரச்சனையொன்றை உணர்வோடு சொன்னது என்ற வகையில் திருப்தி கொள்ள முடியும்.

தமிழ்க் கூடலில் நாடக அரங்கு தமிழ் அரங்கைக் கோடி காட்டி நின்றது என்பதை மறுக்க முடியாது. போதிய அக்கறை எடுக்கப்பட்டிருந்தால் தமிழ் அரங்கின் முழுமையைப் பேராளர்களுக்குக் கொடுத்திருக்க முடியும்.

அக்கினிப் பெருமூச்சு நாடகம் தொடர்பாக தமிழகத்திலிருந்து பேராளர்கள் சிலரை நேர் கண்டபோது...

இயக்குநர் புகழேந்தி

ஒரு திரைப்பட இயக்குநர் என்ற வகையில் இந் நாடகம் தொடர்பாக உங்கள்கருத்து என்ன?

அக்கினிப் பெருமூச்சு நாடகம் பொதுமக்களின் ஓட்டு மொத்த வாழ்க்கையைச் சித்திரிப்பதில் மிகப்பெரிய வெற்றியைப் பெற்றிருக்கின்றது என நான் நினைக்கிறேன். குறிப்பாக நான்கு பேரைக் குறியீடாக ஏனோ தானே என்ற

மனப்பாங்கில் 'இராமன் ஆண்டால் என்ன இராவணன் ஆண்டால் என்ன' மற்றவர்களுக்குத்தானே நடக்குது நமக்கொண்ணும் ஆகலையே, அதுவரை நாம் பாதுகாப்பாக இருப்போம், போன்ற முட்டாள்தனத்தை மிக அருமையாகச் சித்திரித்துள்ளார்கள். இந்த மாதிரி நடகங்களுக்கு இவ்வளவு பயிற்சி கொடுத்து நடத்தியது என்னை மிகவும் வியப்பிலாழ்த்தியது. நிறையப் பயிற்சி கொடுத்தத்தான் இவ்வளவு 'பேர்பெக்டா' பண்ண முடியும்.

அக்கினிப் பெருமூச்சு நாடகத்தில் உங்களைக் கவர்ந்தவை என எவற்றை எண்ணுகிறீர்கள்?

இந்த நாடகத்தில் பல இடங்கள் என்னைக் கவர்ந்தது. குறிப்பாகக் கணவனை இழந்த பெண், அழுதபின் தாயும் மகளும் சந்திக்கின்ற காட்சி. பேசிய வசனங்கள் இரண்டு நடிகைகளின் நடிப்பு எல்லாம் மிகவும் பிடித்துக் கொண்டது. நாடகத்தில் இசை, காட்சியோடும் நாடகத்தோடும் ஒத்துப் போவதாக இருந்தது. நாடகக் கட்டுக் கோப்பை மீறி ஒலிக்காமல் இருந்தது இசையின் சிறப்பு என்று நினைக்கிறேன்.

தமிழகத்து நாடகங்களோடு இதனை ஒப்பிட்டுக் கூற முடியுமா?

தமிழகத்தில் போடப்படும் நாடகங்களுடன் இந்த நாடகத்தை ஒப்பிட முடியாது. தமிழகத்தில் இதைப் போன்ற சோதனை முயற்சிகள் இருக்கின்றன. ஆனால் பெரும்பாலும் தமிழகத்தில் வெற்றி பெறுகின்ற நிகழ்ச்சிகள், இந்த மாதிரி பெரிய நிகழ்ச்சிகளினூடாக நடக்கின்ற நிகழ்ச்சிகள், கமர்சியலான குப்பையாகத்தான் இருக்கின்றதே தவிர நல்ல நாடக முயற்சியாக இல்லை. அதனைப் பார்க்கும்போது எனக்கு ரொம்ப வெட்கமாக இருந்தது. தமிழ்நாட்டில் இப்படியொரு முயற்சி இல்லையென்று. இந்த மாதிரி முயற்சிகள் தமிழ்நாட்டில் வரவேண்டும் என்பதற்கு இதையொரு உதாரணமாக எடுத்துக் கூற முடியும். சொன்ன செய்தி சொன்ன விதம் நல்லாக இருந்தது. கலந்து கொண்ட கலைஞர்களின் ஒட்டு மொத்தப் பங்களிப்பு அவர்களின் ஈடுபாடு தெரிகின்றது. பெரிய குழுவை வைத்து பயிற்சி கொடுத்து, இவ்வளவு பேரையும் தன்னுடைய எழுத்துருவுக்குத் தக்கமாதிரி நடிக்க வைத்த அந்த இயக்குநரின் உழைப்புத் தெரிந்தது. அத்தனைக்கும் சேர்த்து நான் நன்றி சொல்லணும்.

ஓவியர் மருது

ஒரு ஓவியர் என்ற முறையில் அக்கினிப் பெருமூச்சு நாடகத்தை எவ்வாறு நோக்கினீர்கள்?

எனக்கு நாடகம் பார்க்கும்போது நிறைய படிமங்கள் நினைவு வந்தன. குறிப்பாகப் புதைகுழிகளில் இருந்து கைகள் வந்ததும் அதில் இருந்து ஆட்கள் எழுந்து வந்ததும். எலெஸ்தோ தூர் 18 ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த ஓவியர். போன நூற்றாண்டு முழுவதும் இருக்கின்ற கவிஞர்களை, ஓவியர்களை, திரைப்படத் துறையில் இருப்பவர்களை அவரது படங்கள் ரொம்ப பாதிச்சிருக்கு. பைபிளுக்கு இவர் பண்ணிய படங்கள் இருக்கு. அவரது படங்களுடன் கூடிய பைபிள், உலகில் அதிகமாக வித்த பைபிளும் கூட. எனக்கு அவர் படங்களில் அந்த மாதிரியான ஒரு தரத்தில் உள்ள படிமங்களாக இந்த நாடகம் பட்டிச்சு. நாடகத்தை இயக்கிவர்கள், இவரது படங்களை, பார்க்க வாய்ப்பில்லை, இயல்பாக வந்தது. உலகளவில் உள்ள படிமங்களாக இருந்திச்சு. பொருள், உடல் அமைப்பு, உடல் மொழி பல இடங்களில் ரொம்ப பிடிச்சது. வெறும் படிமங்களாகவே நிறைய இருந்திச்சு. தமிழ்நாட்டில் நவீன நாடகங்கள் நான் பார்த்திருக்கிறேன். படிமமும் இசையும் சேர்ந்து வருவதான இடம் தமிழ் நாட்டில் அமையவில்லை. இசை ரொம்ப இணைவுத் தன்மையுடன் இருந்திச்சு. நான் திரும்பியவுடன் சில படிமங்களை கீறிவேன் அவ்வளவு தூரத்துக்கு நினைவில் இருக்குது.



கவிஞர் இன்குலாப்

நீங்கள் ஒரு கவிஞர் என்பதோடு நாடகாசிரியரும் கூட இந்த நாடகம் பற்றி உங்கள் நோக்கு என்ன?

நாடகத்தில் இசை மனதைப்பிழிஞ்சது. குறிப்பாகத் தாலாட்டுப் பாட்டு இடமறிந்து பயன்படுத்தியது நல்லா இருந்தது. நான் நாடகங்கள் எழுதுறன். இதைப் பார்க்கும்போது இப்படியொரு நாடகம் பண்ணணுமென்று நான் மனசுக்குள் நினைச்சேன். அந்த அளவுக்கு நாடகம் என்னைப் பாதிச்சது. எனக்குச் சவாலா இருந்த கருத்துக்களில் இதுவும் ஒன்று. இப்படியெல்லாம் செய்யமுடியுமா? செய்தா என்ன என்று நினைத்துப் பார்க்கின்ற நாடகங்கள் இதை ஒன்றாக நான் நினைக்கிறேன். சென்னையில் சில நாடகங்கள் இந்தளவிற்கு இருக்கின்றன. இதில் முழுக்ககட குறியீடுகளாகவே போய்க்கொண்டிருப்பது மிக நன்றாக இருந்தது.

தமிழக நாடகங்கள்- அக்கினிப் பெருமூச்சு நாடகம் ஒப்பிட்டுக் கூறுங்கள்?

மிகச்சிறப்பாக சென்னையில் செய்யப்படும் நாடகங்களோடு இந்த நாடகத்தையும் சேர்க்கலாம். சென்னையில் உள்ள வசதிகள் எல்லாம் அதிகம்தானே. இருப்பினும் இந்தளவுக்கு பிசகாமல் செய்வது என்பது ஆச்சரியமாக இருந்தது. ரொம்ப நன்றாக செய்தார்கள்.



உலகம் முழுவதும் பரவிபுள்ள தமிழ்ச் சமூகத்தின் கலை உறவாக கட்டியம் செயல்பட விழைகிறது. இக்கலை உறவைச் செழுமைப்படுத்த, தமிழர்களிடையே நடைபெறும் கலை நிகழ்வுகள் குறித்த தகவல் பரிமாற்றம் அடிப்படையிலே தேவையாகிறது. இப்பரிமாற்றத்திற்கு உலகம் முழுவதும் உள்ள தமிழர்கள் உதவ வேண்டுகிறோம். தாங்கள் வாழும் நாடுகளின் மொழிகளை அறிந்திருப்பது தமிழர்களுக்கு ஏற்பட்டுள்ள புதிய தன்மையாகும். இதனைப்பயன்படுத்தி உலக மொழிகளில் உள்ள அரங்கம் தொடர்பான அனைத்து விவரங்களையும் அந்தந்த மொழிகளிலிருந்தே தமிழுக்குக் கொடுக்க முடியும். உலகமொழிகள் எதற்கும் கிடைக்காத வளம், இதன்மூலம் தமிழுக்குக் கிடைக்கும். இதனை நடைமுறைப்படுத்தக் கட்டியம் விரும்புகிறது; எனவே உலகம் முழுவதும் உள்ள தமிழர்கள் தாம் வாழும் மொழிச் சூழலிலிருந்து நேரடியான நாடகப்பிரதிகள் மொழியாக்கம் மற்றும் அரங்கம் பற்றிய கட்டுரைகள் மொழியாக்கம் ஆகியவற்றைச் செய்து அனுப்ப வேண்டுகிறோம். இதன் மூலம் கட்டியம் புத்துயிர்ப்போடு செயல்படும். ஒவ்வொரு நாட்டிலும் செயல்படும் அரங்கக்குழுக்கள் குறித்த விளிவான விவரங்களைப் பதிவு செய்ய விரும்புகின்றோம். அரங்க ஆற்றுகையில் ஈடுபடும் நண்பர்கள், ஆற்றுகை தொடர்பான விவரங்களை மற்றும் விமர்சனங்களை உடனுக்குடன் அனுப்ப வேண்டுகிறோம்.

ஆய்வுக் கட்டுரைகள், பல தரப்பையும் சார்ந்த கலைஞர்களோடு உரையாடல், நாடகப் பிரதி, நாடக நிகழ்வுகள் குறித்த விமர்சனம், அரங்கம் தொடர்பான அரிய ஆவணங்கள், உலகின் பல்வேறு அரங்கங்கள் குறித்த கட்டுரைகள் ஆகியவற்றைக் கட்டியம் வெளியிடும். இத் தளத்தை மேலும் மேலும் விரிவுபடுத்துவோமாக.

கட்டியத்திற்கு ஆக்கங்களை அனுப்புவோர் குறுந்தகட்டில் (Floppy) அனுப்பவையே பெரிதும் விழைகிறோம். அதில் தாங்கள் பயன்படுத்தும் எழுத்துக்களையும் (fonts) படிசெய்து அனுப்ப வேண்டுகிறோம். கணிப்பொறி தட்டச்சு அல்லது கையெழுத்துப் பிரதியாகவும் அனுப்பலாம். ஆக்கங்களோடு தொடர்புடைய புகைப்படங்களை அனுப்ப வேண்டுகிறோம்.

இதழின் மொழிநடை, ஆய்வு மொழிநடையாக அமையும். அவ்விதம் இல்லாதவைகளை நாங்கள் முறைப்படுத்திப் பதிப்பிப்போம் என்பதைப் பணிவுடன் தெரிவித்துக் கொள்கிறோம்.

கட்டியம் தொடர்பான அனைத்திற்கும் பின்கண்ட முகவரிகளில் தொடர்பு கொள்ள வேண்டுகிறோம்.

- |  |  |
|--|--|
| 1. Anton Ponrajah<br>Emmenmattstasse 15,<br>6020 Emmenbrucke,<br>Switzerland<br>e-mail : azztt@bluemail.ch | 2. V. Arasu<br>No.7, Dev Apartments,<br>24, Urur Olcott Kuppam Road<br>Besant Nagar, Chennai- 600 090, India<br>e-mail: kattiyam@yahoo.com |
|--|--|

விலை	
India	Rs. 50.00
Srilanka	Rs. 100.00
Switzerland	Fr. 10
U.K.	£ 5
Other European countries	Euro. 7
U.S./ Canada	\$ 6



# கட்டியம்

உலகத் தமிழர் அரங்க ஆய்விதழ்  
Theatre Journal of The Tamils

உள்ளடக்கம்

## தலையங்கம்

- நாராய்... நாராய்...நாடகப்பயணம்

## ஆய்வுக்கட்டுரைகள்

- தமிழக ஸ்பெஷல் நாடகத்தில் பெண்கள்  
வ. கீதா
- நிகழ்த்துக் கலை களஆய்வும் கோட்பாடும்  
அ.மங்கை
- சிங்கப்பூரில் தமிழ் நாடகம்..தற்குறிகளின் கொலு  
இளங்கோவன்
- சிலப்பதிகாரம் கூறும் மூவகை எழினி  
இளைய பத்மநாதன்
- மனிதனை சிறைப்படுத்தலாம் மனித  
மனங்களை சிறைப்படுத்த முடியாது  
ஜி.பி. பேர்மினஸ்

## உரையாடல்

- குழந்தை. ம. சண்முகலிங்கம்
- மேரத் மார்ட்டர்
- வேலு. சரவணன்

## நாடக விமர்சனம்

- நல்லவர்  
கி. அண்ணாமலை
- கலக்காரர் தோழர் பெரியார்  
இ.முத்தையா
- படுகளம் ஓர் அரங்க அனுபவம்  
இன்குலாப்
- ஆர்கொலோ சதுரர்  
விமலா வேல்தாஸ்

## நூல் விமர்சனம் / அறிமுகம்

- கூத்த நூல்  
ச.து.சு. யோகியார்

## ஆவணம்

- மறைந்து போன நாடக,  
இலக்கண நூல்கள்  
இரா. சீனிவாசன்

## நாடகப்பிரதி

- அக்கினிப் பெருமூச்சு  
தே.தேவானந்த்  
மயானகாண்டம்  
ஆ.யோகராயா

## பதிவு

- சமூகம், அரங்கம், வரலாறு  
- கந்தன் கருணை
- இதயம் மீள நினைந்து பூரிக்கிறது
- நாராய், நாராய் - நிகழ்வுகள்
- மானுடத்தின் தமிழ்க் கூடலில் நாடக அரங்கம்



தமிழ் நாடக கல்லூரி - சுவிஸ்  
விறல் அறக்கட்டளை - தமிழ் நாடு