



அனாமிகா



உலக நாடக அரங்கு

பால கருமார்

உலக அரங்க வரலாறு

(History of World Theatre)

பால. சுகுமார்

விரிவுரையாளர்

நண்கலைத்துறை

கிழக்குப் பல்கலைக் கழகம்

இலங்கை

அனாமிகா - சுவத் ஏசியன் பப்லிஷர்ஸ்

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title : **History of World Theatre**
Authore : Bala Sugumar
Published : **Anamika**
48, Baily First Cross Street,
Batticaloa, Sri Lanka.
Subject : Theatre
Edition : December 1996
Copy right : ©
Size : Demy
Printing Points : 10.5
Pages : VIII + 245
Copies : 1200
Type Setters : Parkar Computers
Phone : 82 666 37.
Wrapper Photo : V. Karunanithy + V. Sittarasu
Selling rights in India :
South Asian Books, 6/1, Thayar Sahip II Lane,
Chennai - 600 002.
Price : Rs. 100 /- (India)

அடக்கப்பட்டவர்களோடும்
ஒடுக்கப்பட்டவர்களோடும்
கைகோர்த்து நின்ற
தோழர்

பற்குணத்திற்கு!

தயாரிப்பு : வே. கருணாநிதி

293, Ahamed Complex, Royapettah High Road, Madras - 600 014.

பதிப்புரை

அனாமிகா தனது நான்காவது வெளியீடாக ‘உலக அரங்க வரலாறு’ என்ற நூலுடன் உங்கள் முன்வருகிறது. தமிழில் நாடகநூல்கள் மிகவும் குறைவாகவே வெளிவருகின்றன. அதிலும் அரங்கு தொடர்பான வரலாறு, ஆராய்ச்சி நூல்களின் வரவு மிகக் குறைவாகவே உள்ளன.

இந்த நூல், தமிழில் ஒரு புதிய வரவு. இதுவரை அரங்க வரலாற்றை முழுமையாக உள்ளடக்கிய ஒரு தமிழ் நூல். நாம் அறிந்தவரை வெளிவரவில்லை. அரங்க வரலாறு பற்றி ஆங்கிலத்திலேயே அதிக நூல்கள் வெளிவந்துள்ளன. அப்படி வெளிவந்த நூல்களும் முழுமையாக அரங்க வரலாற்றைத் தரவில்லை. ‘உலக அரங்க வரலாறு’ எனப் பெயரிடப்பட்டு இருக்கும் உள்ளே பார்த்தால் வெறுமனே மேலைத்தேய அரங்க வரலாறு பற்றியே குறிப்பிடப்பட்டிருக்கும். இதைப் போலவே அரங்கு பற்றிப் பல நூல்கள் வெளிவந்துள்ளன. இது காலனி யாதிக்கத்தின் ஒரு மேலாண்மைத்தனம் என்றே நாம் புரிய வேண்டியுள்ளது.

திரு. பால சுகுமாரின் இந்த நூல், தமிழில் முதல் முயற்சி என்றே நான் சொல்லுவேன். மேலைத்தேய அரங்க வரலாறு தொடக்கம், சிங்கள அரங்க வரலாறு வரை அரங்கின் எல்லா வரலாற்று மூலங்களையும் இங்கு தெளிவாக விளக்கியுள்ளார்.

இலங்கையில் தமிழர் மத்தியிலும் பொதுவாகத் தமிழ் உலகிலும் இன்று அரங்கு பற்றிய எண்ணக் கரு பலவிதமான பிரதி பலிப்புக்களை ஏற்படுத்தியுள்ள ஒரு சூழ்நிலையும், அரங்கு பற்றிப் படிக்கின்ற மாணவர்களுக்குத் தமிழில் இது போன்ற நூல்கள் இல்லாமையும் இந்நூலின் வெளியீட்டுத் தேவையைச் சுட்டி நின்று.

இந்த வெளியீட்டின் மூலம் ‘அனாமிகா’ வெளியீட்டுத்துறையின் அடுத்த தளத்திற்குத் தன்னை விரிவுபடுத்தியுள்ளது. சவுத் ஏசியன் புக்ஸ் நிறுவனத்துடன் இணைந்து இதனை நாம் வெளியிடுகிறோம்.

இந்த நூல் எமது ஏனைய வெளியீடுகளிலிருந்து மாறுபட்டு புதிய தோற்றத்துடன் வருவதற்குச் சென்னை பாக்கர்வெளியீட்டு நிறுவத்தினரின் இணைந்த முயற்சியும் நண்பர் வே. கருணாநிதியின் உழைப்பும் முக்கிய காரணமாகும். இவர்களுக்கு எம் நன்றிகள். மீண்டும் அடுத்த வெளியீட்டில் உங்களோடு,

பிரமிளா சுகுமார்

முன்னுரையான ஒரு முடிவுரை

இப்படி ஒரு நூல் தமிழில் வெளிவரவேண்டும் என விரும்பியிருந்தவர் எனது இனிய நண்பர் தோழர் பற்குணம். ஆனால் இன்று அவர் எம்மோடு இல்லை. மரணித்து பல மாதங்கள் கடந்துவிட்ட நிலையிலும் மனதை விட்டு அகல மறுக்கும் அவர் நினைவுகள். வெறுமனே அவரது நினைவுகளோடு மட்டும் வாழ்ந்துவிடாமல் அவர் நினைவாக இந்த நூலைத் தமிழ் படைப்புலகத்திற்கு காணிக்கையாக்குகின்றேன்.

தோழர் பற்குணத்தின் மரணம் என்னை எனது குடும்பத் தினரை ஆழமாகப் பாதித்த ஒரு விடயம். கிட்டத்தட்ட ஐந்து ஆண்டுகளே அவருடனான பரிட்சயம், ஐம்பது ஆண்டுகள் பழகியதனைப்போல நினைவுகளைப் பெற்றுள்ளன. ஒரு தனி மனிதனாக வாழாமல் சமூகத்தோடு இணைந்த மனிதனாக வாழ்ந்தவர். இறக்கும் வரை தான் வாழும் சமூகத்திற்குத் தன்னால் இயன்ற பணிகளைச் செய்து கொண்டே இருந்தார்.

1991ம் ஆண்டு நான் திருகோணமலை விபுலானந்த தமிழ் மகா வித்தியாலயத்தில் பிரதி அதிபராகக் கடமையாற்றிய காலம். எனது அலுவலக அறைக்குள் ஒரு நெட்டையான மனிதர் வந்து “நான்தான் பற்குணம். மாகாண சபையில் வேலை செய்கிறேன்” என்று அறிமுகப்படுத்திக் கொண்டார். இதுதான் தோழர் பற்குணத்திற்கும் எனக்குமிடையிலான முதல் சந்திப்பு. தொடர்ந்த பல சந்திப்புக்கள் என்னையும் அவரையும் மிக நெருங்கிய நண்பர்களாக்கியது மாத்திரமல்ல, அது எங்கள் இரண்டு குடும்பங்களுக்குமிடையிலான மிக நெருங்கிய உறவாக மாறியது. தொடர்ந்து வந்த வருசங்களில் இந்த நெருக்கம் மேலும் ஆழமாகியது.

இருவரும் சந்திக்கிற சந்தர்ப்பங்களில் சமூகத்திற்கு என்ன செய்யலாம் என்றே சிந்திப்போம். இதன் விளைவாகச் சில சாதனைகள் நிலைநாட்டப்பட்டன என்பதை நான் இங்கு குறிப்பிடவேண்டும். திருகோணமலையில் மனிதவள நிலையமும் அதனோடு இணைந்த நூல் நிலையமும் மட்டக்களப்பில் புனர்நிர்மாணம் செய்யப்பட்ட கூட்டுறவுக் கலையரங்கும்.

தோழர் பற்குணம் தன் வாழ்நாளின் இறுதிவரை ஒரு மாக்கியவாதியாகவே வாழ்ந்தவர். உலகின் எதிர்காலம் மாக்கியத்தின் கைகளிலேயே உள்ளது என அசையாத நம்பிக்கை உடையவராக இருந்தவர். யாழ்ப்பாணத்தில் நடைபெற்ற சாதிய

எதிர்ப்புப் போராட்டங்களில் முன்னணி போராளியாக களம் புகுந்தவர். அறுபதுகளில் இவரது நடவடிக்கைகள் இளைஞர்கள் மத்தியில் புதிய உந்துசக்தியாக தொழிற்பட்டது. ஒரு அரசாங்க அதிகாரியாக இருந்து தனது அதிகாரங்களைக் கூடிய அளவு மக்களுக்குரியதாக எப்படி மாற்ற முடியும் என வாழ்ந்து காட்டியவர். அதிகாரங்கள் இவரை வழிப்படுத்தவில்லை; அதிகாரங்களை இவர் வழிப்படுத்தினார்.

பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் பொருளாதாரத்தில் சிறப்புப் பட்டம் பெற்ற இவர், விரியுரையாளராகக் கடமையாற்றி அதன்பின்பு இலங்கை நிர்வாக சேவை அதிகாரியாகப் பதவியேற்று வடக்குகிழக்கு மாகாண அரசின் அமைச்சுக்களின் செயலாளராகப் பணியாற்றியவர்.

தோழர் பற்குணத்தின் கடைசி ஐந்து வருடச் செயற்பாடுகள் கலைத்துவ ஈடுபாடு கொண்டதாக அமைந்தது. நாடக வளர்ச்சியில் மிகுந்த அக்கறை செலுத்தினார். திருகோணமலையில் இவரது ஏற்பாட்டில் தொடர்ச்சியாக நடைபெற்ற நாடகப்ப்டைகள் திருகோணமலை அரங்க வரலாற்றில் பல புதிய மாற்றங்களை ஏற்படுத்தின. திருகோணமலையில் உள்ள பாடசாலை மாணவர்களைக்கொண்டு உருவாக்கிய நாடகங்கள் பல அகில இலங்கை பரிசுகளைத் தட்டிச் சென்றன. கிழக்குப் பல்கலைக்கழக கலைகலாசாரப் பீட அவை உறுப்பினராக இருந்து பல்கலைக்கழக கலைகலாசார பீடத்தின் வளர்ச்சிக்குச் சில ஆக்கபூர்வமான ஆலோசனைகளை வழங்கியுள்ளமையை நாம் மறந்துவிட முடியாது.

இந்தநூலை நான் வெளிக்கொணர்வதற்குப் பலர் பல வழிகளில் உதவியிருக்கிறார்கள். அவர்கள் அனைவருக்கும் எனது நன்றிகள். குறிப்பாக இன்பமோகன், சிறிதரன், பிரியா ஆகியோருக்கும், நண்பர் கருணாநிதி, சிற்றரசு, அன்ரனி, ஜெயக்குமார், திருமதி. சரஸ்வதி, மஞ்சு ஆகியோருக்கும் செங்கலடி மக்கள் வங்கி முகாமையாளர் திரு. ஆறுமுகத்திற்கும் அத்தோடு நண்பர் வெளி ரங்கராஜன் இத்துறையில் ஈடுபட மேலும் மேலும் ஊக்கப்படுத்துகின்ற கலாநிதி சி. மௌனகுரு, பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி, என் மனைவி பிரமிளா இவர்களுக்கு என் நன்றிகள்.

பால. சுகுமார்

1

அரங்கு ஒரு அறிமுகம்

அரங்கு என்றால் என்ன?

அரங்கு என்ற சொல் நாடகக்காரர்களால் Theatre என்ற ஆங்கிலச் சொல்லின் நேரடிப் பதப் பிரயோகமாக அமைகிறது. Theatre என்ற ஆங்கிலச் சொல் நமது சமூகப் பயன்பாட்டில் சினிமா படம் காட்டப்படுகின்ற இடம் என்ற பொருளிலேயே மொழி வழக்காய் அமைந்தது. ஆனால் கடந்த பத்துப் பதினைந்தாண்டுகளில் இந்தச் சொல் நமது பயன்பாட்டில் நாடகத்தோடு தொடர்புபடுத்தப்பட்டு பார்க்கப் படுவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

அரங்கு என்ற சொல் தமிழர் மரபில் நடனம் ஆடப் படுகிற நிகழ்ச்சி நடைபெறுகிற இடம் என்ற பயன் பாட்டிலேயே வந்தது. ஆனால் இன்று நாம் நாடகத்தோடு தொடர்புடைய அனைத்து விடயங்களையும் அரங்கு என்ற சொல்லினூடாக பார்க்க முனைகிறோம். எப்படி ஆங்கிலத்தில் Theatre என்ற சொல்லின் மூலமாக நாடகத் தோடு தொடர்புடைய எல்லா விடயங்களையும் இணைத்து பார்த்தார்களோ அதேபோல அரங்கு என்ற சொல் இன்று எல்லாவற்றையும் இணைத்து நிற்கிறது. அரங்கு என்பது ஒரு குழு முயற்சி; ஒருவரின் தனி முயற்சியாக அமையாது. பலரின் ஒன்றிணைந்த முயற்சியின் வெளிப்பாடாக இது அமைகிறது. வெளி, பார்வையாளன், நடிகன் என மூன்று அம்சங்களும் இணைகிற பொழுது அரங்கு என்ற பதத்தின் அர்த்தம் முழுமை பெறுகிறது. அதாவது நேரம், வெளி, நடிகன், பார்வையாளன் இணையும் பொழுது எல்லாருடைய கற்பனைக்கும் இடம் கொடுக்க முடியும். அரங்கு செய்முறை சார்ந்தது. வெறுமனே பாடத்திட்டத்தோடு மாத்திரம் சார்ந்தது அல்ல. அரங்கானது உயிர்துடிப்புள்ள ஒரு கலை வடிவமாகும்.

அரங்கின் தோற்றம் பற்றிய எண்ணக்கருக்கள்

அரங்கின் தோற்றம் பற்றி பல்வேறுவிதமான எண்ணக் கருக்கள் காலத்துக்கு காலம் பலராலும் முன்வைக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனாலும் எல்லோராலும் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட ஒரு கருத்தாக சடங்கிலிருந்தே நாடகம் அல்லது அரங்கு உருவாகிறது என்பது ஒரு கருத்து நிலையாக வளர்ந்துள்ளது. இது பற்றிய வாதப்பிரதிவாதங்கள் இருந்தபோதிலும் பெரும்பாலான ஆராய்ச்சியாளர்களும் அரங்கவியலாளர்களும் இதனையே ஏற்றுக்கொண்டுள்ளனர்.

1. புராதன மனிதனது இயற்கையான வாழ்க்கை முறையில் இருந்தே அரங்கின் தொடக்கம் என்பதாகும். பருவ கால மாற்றங்களையும் இயற்கையோடு அதே நிகழ்வுகளையும் கண்ட மனிதன் தனக்கு மேலான சக்திகளின் செயற்பாடே இவைகள் என்பதை நம்பினான். அதனை அடிப்படை யாகக் கொண்டே சடங்குகள் உருவாகின. இந்த அடிப்படை பண்பிலிருந்தே அரங்கின் தோற்றத் திற்கான எண்ணக் கருவாக அமைகிறது.
2. மனிதனது இயல்பான குணமாக இருக்கின்ற நாடகத் தன்மை, ஒன்றை போல செய்து காட்டுதல் என்பது இங்கு முக்கியப்படுகிறது. வேட்டையாடிய மனிதன் தான் வேட்டையாடிய நிகழ்வுகளை மீண்டும் செய்து காட்டினான். இங்கு தனக்கு ஏற்பட்ட அனுபவங்களை சொல்லிக் காட்டினான். பின்பு அதனை செய்து காட்டினான். இந்த பண்பே தொடர்ச்சியான நிகழ்த்து கைகளின் மூலமாக அரங்காக பரிணாமம் பெற்றது என்ற கருத்து.
3. இறப்பு மீட்பு சடங்கு, எகிப்திய நாகரீகத்தில் இந்த இறப்பு மீட்பு சடங்கு முக்கியமாகிறது. இறப்புக்கு பின்புள்ள வாழ்க்கையை பற்றிய நம்பிக்கையில் இறந்தவருக்கு செய்கிற சடங்கானது நாடகத்தன்மை வாய்ந்ததாக இருந்தது.
4. குறிப்பிட்ட சடங்கிலிருந்து நாடக உருவாக்கம். கிரேக்க மரபிலிருந்த டையோசினஸ் தெய்வத்தை கவுரவிக்கும் சடங்கிலிருந்து தான் கிரேக்க நாடகம் உருவாகியது என்ற கருத்து. -அதுவே மேலைத்திய நாடகத்திற்கான மூலம் என்பதும் இங்கு நாம் கருத்தில் எடுத்துக்கொள்ள வேண்டிய ஓர் விடயம்.

இன்றுவரை ஆசிய, ஆப்பிரிக்க, லத்தின், அமெரிக்க நாடுகளில் சடங்கோடு இணைந்த அரங்க தொழிற்பாடு தொடர்ந்து வந்துள்ளதை இந்த நேரத்தில் நாம் மனம் கொள்ள வேண்டியவர்கள் ஆகிறோம்.

அரங்கக் கலைகளும் ஏனைய கலைகளும்

அரங்கக்கலையின் மிக முக்கியமான பண்பு பார்வையாளனோடு நேரடியாக தொடர்பு கொள்வதாகும். பார்வையாளன் இன்றேல் அரங்கக் கலைகளுக்கு அர்த்தம் கிடையாது. அரங்கக் கலைகளை நாம் நிகழ்த்து கலைகள் என்றும் அழைக்கிறோம். அரங்கக் கலையானது மேடையை மையப்படுத்தியதாக உள்ளது. எத்தகைய மேடையாக இருந்தாலும் அரங்கின் எல்லா விடயங்களும் மேடையை மையப்படுத்தியதாகவே அமையும். அரங்கக்கலை கட்டிலக்கலையாகும். கண்ணால் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிற பொழுது நிகழ்வானது முன்னே நடந்து கொண்டிருப்பது. இதன் முக்கிய பண்பு சிற்பம், ஓவியம் என்பன. கட்டிலக்கலையாக இருந்த போதிலும் அவை அசைவியக்கம் அற்றவை.

ஏனைய கலை வடிவங்களிலிருந்து பல்வேறு பண்புகளில் அரங்கக் கலை வேறுபாடுகளை காட்டி நிற்கிறது. சிற்பம், ஓவியம், இலக்கியம் என்பவற்றுடன் ஒப்பிடுகிறபொழுது இதன் உண்மை தெளிவாகும். எந்த நேரமும் படைப்பாளி யினுடைய தொடர்பு விட்டுபோகாத கலைவடிவமர்க அரங்கு உள்ளது. அரங்கக்கலை செயலை அடிப்படையாக கொண்டது. செயலே இதன் மையமாக அமைகிறது. சில கலைகளுக்கு செயல் முக்கியமல்ல. அரங்கக்கலை ஏனைய கலைகளிலிருந்து வேறு பட்டாலும் எல்லாக் கலைகளும் இணையும் இடமாக உள்ளது. நாடகப் பிரதியில் இலக்கியமும், ஒப்பனை காட்சியமைப்பில் ஓவியமும், காட்சியமைப்பில் கட்டடக்கலை சிற்பக்கலை என்பனவும், இசையமைப்பில் இசைக்கலையும் நடன அமைப்பில் நடனக்கலையும் அரங்கோடு இணைகின்றன. ஆகவே எல்லாக் கலைகளுமே சங்கமிக்கின்ற இடமாக அரங்கு உள்ளது.

நாடகத் தோற்றம்

மனிதருக்கு நாடக வரலாறு பற்றிய அறிவு ஒரு பெரும் சொத்தாகும். நாடக வரலாற்றை அறிவது என்பது மனித சமூகத்தின் வரலாற்றை அறிவதாகும். நாடகம் வளர்கையில்

மனிதன் வளர்கிறான். அது செழுமை பெறுகையில் மனிதன் செழுமை பெறுகிறான். அது அழுக்கப்படுகையில் மனிதனும் இருளில் அகப்படுகிறான். மனிதனும் நாடகமும் கண்ணாடியும் பிம்பமும் போல் உருவமும் நிழலும் போல் அத்தியந்த நெருங்கிய தொடர்புடையவை. ஒரு குறிப்பிட்ட யுகத்தின் அல்லது காலத்தின் நாடகத்தை படிக்கும் பொழுது அக்காலத்தின் மீது தடம் பதித்த சமூக சமய அரசியல் பொருளாதார குணாம்சங்களை படிக்கிறோம்.

அக்காலமக்களின் அபிலாசைகளை அறிகிறோம். சில வேளைகளில் முக்கியமாக நடந்த நிகழ்வுகளிலிருந்து நிகழ்கால வரலாற்றை கற்கிறோம். பழைய கால நாடக வரலாற்றை இக்காலத்துடன் ஒப்பிடுதல் தனியே நாடகத்தின் பரிணாம வளர்ச்சியை மாத்திரம் அறிவதற்கான முயற்சி மாத்திரம் அல்ல. இன்றைய நாடக வளர்ச்சியையும் அதன் நாளை வளர்ச்சியையும் உறுதிப்படுத்துவதாக இத்தகைய கல்வியியல் செயற்பாடுகள் அமையும். நாடகம் பற்றிய செய்திகளில் அதன் வரலாற்றில் முக்கியமான அம்சங்களை மாத்திரமே இங்கு நாம் குறிப்பிட முற்படுகிறோம்.

(i) புராதன மனிதன்

Drama என்பது ஒரு கிரேக்க சொல்லின் அடியாக பிறந்தது. ட்ரமோனியன் என்ற கிரேக்க சொல்லே இதன் மூலமாகும். இதன் பொருள் ஒன்றை செய் அல்லது ஒன்றை போல் அபிநையி என்ற அர்த்தத்தை தருவதாகும். ஆனால் Drama என்ற சொல் தருகிற அர்த்தமானது கிரேக்க நாகரீகத்தை விட பழைமை வாய்ந்தது. புராதன மனிதனின் நாடகத்தினின்றும் பிறந்தது. புராதன மனிதன் தான் கண்ட ஒன்றை பற்றி லயம் நிறைந்த அசைவுகள் மூலம் பாவனை செய்ததிலிருந்து அல்லது நடித்து காட்டியதிலிருந்து அல்லது அபிநையித்துக் காட்டியதிலிருந்து நாடகம் உருவாகியது.

புராதன மனிதர்கள் தங்களின் இளம் தலைமுறையின ருக்கு அவர்கள் பிராயம் அடையும் போது லயம் நிறைந்த நடனங்களின் மூலம் பல விடயங்களை கற்பித்தனர். தாம் வேட்டையாடிய சம்பவங்கள், இன்னொரு குழுவுடன் தாம் போர் புரிந்த போது செய்த செயல்கள், கண்ணுக்கு தெரியாததும் உலகை இயக்குவதுமாக கருதப்பட்ட ஆவிகளை கட்டுப்பாட்டின் மூலம் கொண்டுவரும் முறைகள் என்பன நாடகத்தன்மை

பொருந்தியனவாக லயம் நிறைந்த நடனங்களாக அமைந்தன.

இத்தகைய சமயச்சடங்குகளிலிருந்து கரணங்கள் தோன்றின. நடனக் குழுவின் தலைவன் கடவுளின் பிரதி நிதியாக கருதப்பட்டான். அவனே மருத்துவனாகவும் மந்திர வாதியாகவும் சோதிடனாகவும் இருந்தான். சில இடங்களில் தானொரு வல்லமை பொருந்திய மந்திரவாதி எனக் காட்ட முகமுடி அணிந்து கொண்டான். அச்சந்தர்ப்பங்களில் தனது குழுவின் ருடன் அந்தக் குழுவின் உதவி செய்ய அல்லது அவதானிக்க ஆவிகளை வணங்கினான். அந்த ஆவிகளை திருப்திபடுத்த கட்டுப்பாட்டுக்கு கொண்டு வர மந்திரங்களை உச்சரித்தான்.

சமயச் சடங்குகள் கோயிலின் முன்னே வெட்ட வெளியிலே குழுவின் குழு நிற்க நிகழ்த்தப்பட்டன. இவ் வண்ணமாக செயற்பட்ட அளிக்கையாளர்களில் இருந்தே நாடகம் உருவாகியது. இன்று தென்னாப்பிரிக்கா ஆஸ்திரேலிய பழங் குடியினரிடம் இவ்வாறான சமய நடனங்கள் காணப்படுகின்றன. ஹவாயில் வசிக்கின்ற ஹூலு குழுவினரிடம் இப்பழைய சமயச் சடங்குகள் காணப்படுகின்றன.

எகிப்திய நாடகம்

நாம் அறிந்தவரை நாடகத்தை கிறிஸ்துவுக்கு முன் மூவாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னரே முதலில் நிகழ்த்திய மக்கள் எகிப்தியர்களே. எகிப்திய மக்கள் இறப்புக்கு பின்னர் உள்ள வாழ்க்கை பற்றி அதிகம் அக்கறையுடையவர்களாய் இருந்தனர். இறப்பின் பின் வாழ்வேண்டும் என்பதற்காகவே இறந்தவர்களது உடல்களை சிதைவடையவிடாமல் தைலமிட்டு பாதுகாத்து அவ்வுடல்களைப் பேணி அவற்றை அடக்கம் செய்வதற்காக மிகப் பெரிய பிரமிட்டுகளை கட்டினார்கள். இவற்றை ஒரு அரண்மனையாகவும் மாற்றினார்கள். வாழ்விலும் இறப்பிலுமான தத்துவார்த்த தளம் அவர்களின் நாடகத்தில் காட்டப்பட்டது.

ஐந்து விதமான எகிப்திய நாடகங்களிருந்தன. அவையனைத்தும் ஒன்றில் விசேட கல்லறைகளின் முன்னோ அல்லது கோயில்களின் முன்னோ நடிக்கப்பட்டன. அவை பின்வருமாறு:

- 1) பிரமிட் நாடகங்கள் கல்லறைகளின் சுவர்களில் எழுதப்பட்டன. நாடகத்தின் கருமாத்திரமன்றி அடிப்படையான அரங்க நெறிகளும் அதில் எழுதப்பட்டன. இந்த சமய நாடகங்கள் மத குருக்களாலேயே நடிக்கப்பட்டன. இந்நாடகங்களில் ஆன்மாவின் ஏற்றமுற்று ஒரு நட்சத்திர

மாக மாறுவது உடலின் மீளாயிர்ப்புக் குறியீடாக காட்டப் பட்டது

2. புதிய பரோ மன்னனுக்கு முடிசூட்டு விழா நடத்துவது நாடகமாக நிகழ்த்தி காட்டப்பட்டது.
3. பரோ மன்னனின் முப்பதாவது ஆட்சிக்கால ஆண்டில் அவர்களின் முடிசூட்டுவிழாவில் வெள்ளிவிழா கொண்டாடப்பட்டது. இது நாடகம் போல அமைந்தது.
4. மருத்துவ ரீதியாக நோயை குணப்படுத்தும் மருந்தாக நாடகங்களும் அமைந்தன. இத்தகைய நாடகங்களின் கரு தேளினால் கடிக்கப்பட்ட இஜிஸ் என்னும் கடவுளின் பிள்ளையை பற்றியது. இஜிஸ் அப்பிள்ளையை மந்திரத் தினால் செயற்கையாக கவாசிக்கவைப்பதும் குணப் படுத்துவதுமாக அமைகிறது.
5. நாடகம் மீண்டும் மீள்உயிர்ப்புக்கருவுடன் வளர்ச்சி யடைந்தது. செற் என்று அழைக்கப்பட்டபிசாக சகோதர னான ஒஸிசிறிஸ் மீது பொறாமை கொள்கிறான். ஒஸிசிறியை சவப்பெட்டிக்குள் அடைத்து அதற்கு ஆணியும் அறைந்து நைல் நதியில் வீசி விடுகிறான். ஒஸிசிரியின் மனைவியான இஸிஸ் சவப்பெட்டியை கண்டுபிடித்து கணவன் உடலை அடக்கம் செய்கிறான். ஆனால் செற் அதனை மீண்டும் தோண்டி ஒஸிசிரிசின் உடலை சிதைத்து அதனை பூமி மீது எறிகிறான். இதன் பின் ஒஸிசிரிஸ் புத்துயிர்ப்புக்கப்பட்டு அரசனாகிறான். அவன் இறப்புக்களையும் மோட்சத்திற்கு செல்பவர்களையும் கவனிக்கும் ஆளாகிறான்.

வருடாவருடம் நடைபெறும் இந்த நாடகம் சமயவிழாவின் ஒரு பகுதியாகவே இடம்பெற்றது. இதில் நைல் நதியில் நடை பெறும் விளையாட்டான நீர்ப்போரும் சேர்க்கப் பட்டுள்ளது. அத்தோடு பார்வையாளர் பங்கேற்கும் சவ ஊர்வலமும் இதில் அடங்கும்.

ஹூபுரு நாடகம்

வேதாகமத்தின் பழைய ஏற்பாட்டில் நடனக்கரணம் பற்றிய குறிப்புக்கள் காணப்படுகின்றன. ஆனாலும் யூதேயாவில் நாடகம் நடைபெற்றமைக்கான திட்ட வட்டமான சான்றுகள் எதுவும் கிடைக்கவில்லை. எனினும் வேதாகமத்தின் இரு நூல்கள் நாடக இலக்கியமாக படிக்கப்படுகின்றன. திருமண

விழாக்களில் சாலமனின் பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன. இது அருமையான கவித்துவம் வாய்ந்த கவிதை உடையாடனவாகும். இந்த உரையாடல் மணப்பெண்ணாலும் மாப்பிள்ளையாலும் பேசப்படுகிறது. ஜோபின் புத்தகம் முகவுரையும் முடிவுரையும் கொண்ட கிட்டதட்ட ஐந்து அங்கங்களை கொண்ட நாடகத்தை ஒத்துள்ளது. புராதன காலத்தில் இது நடிக்கப் பட்டது என்பதற்கு எதுவித ஆதாரமும் இல்லை. இதனை நாடகம் என்பதை விட நாடகக் கவிதை என்றே நாம் நோக்க வேண்டும். ஆனாலும் இதனை பின்பற்றி பல நவீன தழுவல்க ளாக நல்ல நாடகங்கள் வெற்றிகரமாக மேடையேற்றப் பட்டுள்ளன.

அரங்கின் மூலங்கள்

அரங்கு நடிகளைப் பிரதானப்படுத்திய கலைவடியம். நடிகளுக்கு அடுத்ததாக நெறியாளர் முக்கியத்துவம் உடையவராக கணிக்கப் படுகிறார். இவர்களோடு அரங்க தொழில்நுட்ப துறை சார்ந்தவர்கள் முக்கியமாகின்றனர். ஒப்பனையாளர், உடையமைப்பாளர், காட்சியமைப்பாளர், ஒளியமைப்பாளர், இசையமைப்பாளர், நடனஅமைப்பாளர் என ஒரு கூட்டு வடிவமைப் பில் உருவானதாக அரங்கு உள்ளது. அரங்கில் பணவசதி படைத்தவர்கள் அதற்கு நிதி அளிப்பவர்களாக உள்ளனர். பலவிடயங்களையும் பலரையும் இணைக்கின்ற ஒரு முயற்சியே அரங்காகும். வர்த்தக ரீதியான அரங்கில் மிகவும் சக்தி வாய்ந்தவர்களாக நிதிவளம் மிக்க தயாரிப்பாளர்கள் இருப்பர். மேலைத்தேய நாடுகளில் இந்த பண்பு மேலோங்கி நிற்கிறது. குறிப்பாக அமெரிக்க அரங்கிற்கு இன்று இது மிகவும் பொருத்தமாக உள்ளது. பிரித்தானியாவில் அரங்க முகாமை யாளர் மிகவும் சக்தி வாய்ந்தவராக கருதப்படுகிறார்.

அரங்கின் மிக முக்கியமான பங்கு வகிப்பவன் நடிகனே. பிரித்தானியா அரங்கில் நடிகனாகவும் முகாமையாளராக இருந்தவர்கள் நீண்ட காலம் ஆதிக்கம் செலுத்தினர். அரங்க செயற்பாட்டில் சில சந்தர்ப்பங்களில் நடிகர்கள் சொந்தச் சிந்தனை இல்லாதவர்களாகவே உள்ளனர் அல்லது தொழிற் படுகின்றார்கள். இவர்கள் நெறியாளர் அல்லது தயாரிப்பாளர் என இவர்களது குரலாகவே பிரதிபலிக்கின்றனர்.

நடிகன் நாடகத் தயாரிப்பில் பங்கு கொள்கிற எல்லா கலைஞர் களாலும் உருவாக்கப்படுகிறான். நெறியாளர் தயாரிப்பாளர்,

உடையமைப்பாளர், இசையமைப்பாளர், நாடக ஆசிரியர் என எல்லோருடைய பாதிப்பும் அவனுக்குள் வருகிறது. அரங்கிலே நாடக ஆசிரியனும் ஒரு மிக முக்கியமான கூறாகவே கருதப்படுகிறான். ஏனெனில் பாத்திரசித்தரிப்பு, பாத்திரவார்ப்பு, சமூக பிரஞ்சை என பிரதிசம்பந்தப்பட்ட எல்லா விடயங்களும் அவனது கரங்களிலேயே உண்டு.

அரங்கில் பார்வையாளர் பங்கும் கருத்தில் எடுத்துக் கொள்ளப்பட வேண்டிய மிக முக்கியமான ஒன்று. அரங்கானது பலருக்கும் இடையில் ஏற்படுகிற விட்டுக் கொடுப்புகள் மூலமாக கட்டி எழுப்பப்படுகிற ஒரு கலை வடிவம். அரங்கு பார்வையாளர்களையே பிரதானப்படுத்தியது. பார்வையாளர் இன்றி அரங்கை நாம் சிந்திக்க முடியாது. புதிய சிந்தனைகளும் புதிய பரிசோதனை முயற்சிகளும் பார்வையாளர்களை கருத்தில் கொண்டே செய்யப்படுகின்றன. பார்வையாளர்களது பங்களிப்பு இல்லாமல் அரங்கானது இந்த பல்லாயிரம் வருஷங்களில் இந்த நூற்றாண்டு வரை இவ்வளவு பெரிய மாற்றங்களுடன் வளர்ந்திருக்க முடியாது.

பார்வையாளர்களின் மனோநிலையும் அவர்களது பங்களிப்பையும் பொறுத்தே அரங்க நிகழ்த்துகையின் பண்பு அமையும். பார்வையாளர்கள் புத்திசாலிகள் என்பதை கருத்தில் எடுத்துக் கொள்ள வேண்டியது முக்கியமாகும். பார்வையாளர்களை யாரும் ஏமாற்ற முடியாது. பார்வை யாளர்கள் புத்திக் கூர்மை உள்ளவர்களாகவும் அதே வேளையில் உணர்ச்சி பூர்வமானவர்களாகவும் இருப்பார்கள் என்பதை மறந்துவிடக் கூடாது.

அரங்க அளிக்கையானது பார்வையாளர்களது அறிவு பூர்வமான சிந்தனையை தூண்டுவதாகும். எந்த நேரமும் உயிர் துடிப்பான நிலையில் வைத்திருப்பதாகவும் அமைய வேண்டும். அரங்கினது வெற்றி பார்வையாளர்களை திருப்திப்படுத்துகின்றதாகவே அமைய வேண்டும். பார்வையாளர்களது மனோநிலையை கருத்தில் எடுத்துக்கொள்ள வேண்டியது அவசியமாகும்.

அரங்கும் சமூகமும்

அரங்கு சமூகத்தோடு மிக நெருங்கிய ஒரு கலை வடிவம். அதுவும் இன்றைய யுகத்தில் சமூகத்தோடு இது கொண்டுள்ள தொடர்பு மிக நெருக்கமானதாகவே கணிக்கப்படுகிறது. மனித சமூகத்தினது வேறுபட்ட உணர்வுகளை நடவடிக்கைகளையும்

அரங்கு பிரதிபலிக்கிறது. பதினாறாம், பதினேழாம் நூற்றாண்டுகளில் மேற்குலகில் அரங்கானது சமூகத்தின் ஒரு சிறு பகுதியினரையே பிரதிபலித்து நின்றது. பதினேழாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கம் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு கால பகுதி நவீன அரங்கு வரலாற்றில் பல குறிப்பிடத்தக்க மாற்றங்களை பெற்றது. ஆனாலும் பிரதான பாத்திரங்கள் சமூகத்தின் உயர் மட்டத்தினரை பிரதிபலிப்பனவாகவே அமைந்துள்ளன. ஆனால் கீழ் மட்டத்தினரை வேலைக்கார பணியாளர் பாத்திரங்களையே பிரதிபலித்து உள்ளனர்.

மோலியருடைய நாடகங்கள் எல்லாமே உயர்குடியினரை பிரதிபலித்தே நின்றன. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் அரங்கு ஜனநாயகமயப்படுத்தப்பட்டது. மத்திய தர வர்க்கத்தினரை பிரதிபலிப்பதாக அரங்கு அமைந்தது. உதாரணமாக ஒலிவர் ஹல்ஸ்மின் நாடகங்கள் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் கடைசியில் உயர் மத்தியதர வர்க்கத்தினரை பிரதிபலித்து நின்றது.

1917ல் ஏற்பட்ட ரஷ்யப் புரட்சியே அரங்கின் பண்பை முற்றுமுழுதாக மாற்றியது எனலாம். இந்த மாற்றம் உலகம் முழுவதும் தன் தாக்கத்தை செலுத்தியது. ரஷ்ய நாடகங்களின் கதாநாயகர்களாகவும், கதாநாயகிகளாகவும் தொழிலாளர்களே முதன்மை பெற்றனர். அடுத்தடுத்து ஏற்பட்ட இரண்டு உலக யுத்தங்கள் மனித செல்நெறிகளை மாற்றியது போல அரங்கின் செயற்பாட்டையும் மாற்றியது.

அரங்கின் நோக்கம் என்னவென்று என்ற கேள்வி எழுந்த பொழுது பல்வேறு விதமான அபிப்பிராயங்கள் முன் வைக்கப்பட்டன. சமூக பிரக்ஞை உள்ளவர்கள் அரங்கை காத்திரமான ஒரு கலை வடிவம் என்றும் காத்திரமான விடயங்களே இதில் முன் வைக்கப்பட வேண்டும் என்றும் வாதிட்டனர். சிலர் அரங்கின் மொழியே பொழுது போக்கு தான் என்றனர். சிலர் எந்தவிதமான காரணமும் கற்பிக்காமல் அரங்கானது முக்கியமான கலைவடிவம் என்றனர். பொதுவாக நாம் நோக்குகிற போது வாழ்க்கையின் பல்வேறு விதமான துன்பங்களை, துயரங்களை அனுபவிக்கிற மனிதனுக்கு ஒரு தன்னுணர்வை ஏற்படுத்துகிற கலையாகவே பார்க்கப்படுகிறது. அரங்கு மனிதனது எல்லா மட்டங்களையும் திருப்திப்படுத்துவதாக இருக்க வேண்டும்.

ஆரம்பகால மனிதன் கல்லையும், இரும்பையும், செம்பையும் படிப்படியாக தன் நாகரீக வரலாற்றோடு இணைத்துக் கொண்டான். இன்று அணு சக்தி மின்சாரம் என அவனது தொழில் நுட்பம் வளர்ந்துள்ளது. இதற்கேற்ப அரங்கும் தன் வளர்ச்சியை அகலப்படுத்தியும், ஆழப்படுத்தியும் வந்துள்ளது.

ஒரு வகையில் பார்க்கிற பொழுது அரங்கு காலம் இடம் என்பவற்றை கருத்தில் கொண்டும் கற்பனை வளமும் அறிவு ஜீவித்தனமும் ஆன மக்களோடு தொடர்புபட்டதாகவும் தன்னை உயர்த்திக் கொண்டுள்ள பண்பை பெற்றுள்ளதை நாம் பார்க்கிறோம். இன்று பல்வேறுவிதமான தத்துவங்களும் கோட்பாடுகளும் கலைவடிவங்களை பாதித்துள்ளன. கிரேக்க அரங்கு பற்றி அதன் அழகியல் தத்துவார்த்த தளம் பற்றி அரிஸ்டாடில் கவிதையியல் என்ற நூலின் மூலமாக அறிந்து கொள்கிறோம். ஆனால் இன்று பல்வேறுவிதமான கொள்கைகளும், தத்துவங்களும் சமூகவியல் சார்ந்ததாக அரங்கினது பரிமாணங்களை பிரதிபலித்து நிற்கின்றன. இன்று சமூகத்தில் கல்வி கற்றவர்களது தொகை கூடிக் கொண்டே போகிறது. அதற்கேற்ப கலைவடிவங்களும் தம்மை மாற்றிக் கொண்டும் மாறிக் கொண்டும் செல்கின்றன. அரங்கும் தன்னை மாற்றி மாறி செல்கிறது.

இருபதாம் நூற்றாண்டில் அதாவது புதிய மக்கள் யுகமாக கருதப்பட்ட இந்த நூற்றாண்டில் இந்த நூற்றாண் டுக்கு முன் உள்ள காலத்தில் உயர் வர்க்கத்தினர் கலையில் வகித்த முக்கிய இடம் இல்லாமல் போய் மத்தியதர வர்க்கத்தினரும் பாட்டாளி வர்க்கத்தினரும் அரங்கில் முக்கிய பங்காளிகளாக மாறினர். இந்த பின்னணியில் அரங்கானது ஒரு முற்போக்கு குணம்சம் கொண்ட கலைவடிவமாக மேலோங்கியது. இன்றைக்கு காத்திரமான அரங்க செயற்பாடானது பார்வையாளர்களது ஆதரவு இருந்தாலும் சரி, இல்லாவிட்டாலும் சரி உயிர்த்துடிப்பு உள்ளதாகவே செயல்படுகிறது. காரணம் இதற்கென உள்ள நிதியாதாரங்கள் என நாம் சொல்ல முடியும். உள்ள குறைபாடு என்னவெனில் இந்த நிதியாதாரங்களை சரியான முறையில் பயன்படுத்தி சாதாரண மக்களிடம் அரங்கை கொண்டு செல்லாமையே ஆகும். இன்றைக்கு மேற்குலகிலும் சரி கிழக்கிய நாடுகளிலும் சரி மிகவும் விலை கூடிய கலைவடிவமாக அரங்கு உள்ளது.

இரண்டாம் உலக யுத்தத்திற்கு முன்பு ஏற்பட்ட சூழ்நிலைகளை அடுத்து பிரித்தானிய அரசாங்கம் அரங்கத்துறைக்கெனத் தனது வருடாந்தர வரவு செலவு திட்டத்தில் கோடிக் கணக்கான ரூபாய்களை இன்று வரை ஒதுக்கிவருகிறது. அமெரிக்காவிலும் அரங்கு நல்ல வியாபார வாய்ப்புள்ள பணம் சம்பாதிக்கின்ற கலைவடிவமாகவே உள்ளது.

சமகாலத்தில் உலகெங்கிலும் பல்கலைக்கழகங்களும் அவற்றில் தொழிற்படுகின்ற நாடக துறைகளும் அரங்க செயற்பாட்டில் செயல்திறன் மிக்க பங்களிப்பை செலுத்துகின்றன. பல்கலைக் கழகங்கள் வருடந்தோறும் தயாரிக்கின்ற நாடகங்கள் லட்சக் கணக்கான பார்வையாளர்களிடம் மாணவர்களால் எடுத்துச் செல்லப்படுகின்றன. இவை தமது வருடாந்திர திட்டமிடலில் அரங்கை பார்வையாளர்களிடம் எடுத்துச் செல்வது மாத்திரம் அல்லாமல் அரங்கியல் கல்வியையும் நோக்கமாக கொண்டு செயல்படுகின்றன. கடந்த நாற்பது ஐம்பது வருடங்களில் பல்கலைக்கழகங்கள் நல்ல நடிசர்களையும் நெறியாளர்களையும் அதனோடு இணைந்த கலைஞர்களையும் உலகத்திற்கு அளித்துள்ளது.

அரங்கசெயற்பாடுகளை பொறுத்தவரையில் பல்கலைக் கழகங் களில் உள்ள நாடக அரங்கியல் துறையினர் இன்று காத்திரமான செயல்பாடு உடையவர்களாகவே உள்ளனர். குறைந்த செலவிலான தயாரிப்புகளையும் பல்கலைக்கழக மாணவர்கள் அளிக்கை செய்துள்ளனர். பல்கலைக்கழக அரங்கின் முக்கிய குறிக்கோளாக நிகழ்த்திக் காட்டுதல் என்ற பண்பு மேலோங்கி உள்ளது.

பல்கலைக்கழக அரங்கின் செயல்பாடு கலைஞர்களுக்கும் பார்வையாளர்களுக்கும் ஒரு கல்விசார் அனுபவமாகவே கருதப் படுகிறது. உலகின் தலைசிறந்த நாடக மேதைகளையும் நாடகங் களையும் அதன் கலைத்துவ பண்புகளையும் பயில்கிற ஒரு இடமாக இவை காணப்படுகின்றன. அது மாத்திரம் அல்லாமல் சில பல்கலைக்கழகங்கள் தொழில்முறையான நாடகக் கலைஞர் களையும் உலகிற்கு அளித்துள்ளன. அரங்க வரலாறு, விமர்சன கோட்பாடுகள், தொழில்நுட்பம் என எல்லா துறைகளிலும் பல்கலைக்கழகங்கள் மாணவர்களை பயிற்றுவிக்கின்றன.

2

மேலைத்தேய அரங்கு

கிரேக்க அரங்கு

(i) கிரேக்க அரங்கின் தொடக்கம்

அரங்க ஆராய்ச்சியாளர்களது கருத்துக்களின்படி அரங்கின் தொடக்கம் நாம் ஏற்கெனவே குறிப்பிட்டதைப் போல நாலாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன் உள்ள எகிப்திய சடங்குகளே எனக் கொள்ளமுடிகிறது. ஆனால் இந்தக் கருத்துக்கான ஆதாரமாக ஆவண ரீதியான சான்றுகள் மிக குறைவாகவே உள்ளன. கிரேக்க மரபிலிருந்தே திட்ட வட்டமான தகவல்களை நாம் பெறக் கூடியதாக உள்ளது.

பல நூற்றாண்டுகளாக கிரேக்க அரங்கு டயோஸ்னஸ் தெய்வத்துக்கு செய்யும் சடங்குடனேயே தொடர்புபட்டு இருந்தது. மரணமும் உயிர் பிறப்பும் இச்சடங்குகளின் அடிநாதமாக இருந்தன. அரிஸ்டாட்டலின் குறிப்புகளின்படி டயோஸ்னஸ் தெய்வத்துக்கு பாடப்படுகின்ற டித்தரம்ஸ் பாடல்களிலிருந்தே கிரேக்க நாடகம் வளர்ந்ததாக கருதப்படுகிறது.

பண்டைய கிரேக்க மக்களின் பிரதான தொழிலாக விவசாயமே இருந்தது. இவர்களது முக்கிய கடவுளாக டயோஸ்னஸ் கருதப்பட்டது. தங்களது வாழ்க்கைக்கும் பயிர்களுக்கும் இந்த தெய்வமே வளம் சேர்ப்பதாக நம்பினர். பயிர்கள் விளைந்த பின்பு தங்கள் நன்றியை தெரிவிக்கும் முகமாக கொண்டாட்டங்களை நிகழ்த்தினர். அக் கொண்டாட்டங்களில் காணிக்கைகளையும் பொருட்களையும் செலுத்தி வழிபட்டனர்.

கிரேக்க நகரினது ஒதுக்கப்பற சூழலில் அமைந்திருந்த டயோஸ்னஸ் தெய்வத்தின் கோயிலில் கூடி அக்கோயில் முன்றலில் உள்ள பலிபீடத்தில் காணிக்கை பொருட்களை

வைத்து பலி பீடத்தை சுற்றி இருந்து வழிபாட்டை நிகழ்த்தினர். அந்த சந்தர்ப்பத்தில் டயோஸ்னஸ் தெய்வத்தின் கருணை பெற்ற ஒருவன் தன்னை தெய்வமாக பாவித்து மக்களது காணிக்கையும் நன்றியையும் ஏற்றுக்கொள்வான். மக்கள் அவனிடம் வருகிற காலங்களில் தமக்கு வளமான எதிர்காலம் அமையவேண்டும் என்று வேண்டுவர். அதற்கு அவன் அப்படியே நடக்கும் என ஆசீர்வதிப்பான். இப்பண்பை பிரதிபலிக்கின்ற சடங்குகள் இன்று நம் மத்தியில் வழக்கில் உள்ளது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். ஆகவே கிரேக்க அரங்கின் தொடக்கமாக இந்த சடங்கு நிகழ்வுகளே அமைகின்றன. இச்சடங்கரங்கின் முதல் ஆட்டக் காரனாக தேஸ்பிஸ் என்பவன் இனங்காணப்பட்டுள்ளான். இவனே கிரேக்க அரங்கின் முதல் நடிகனாகவும் கருதப்படுகிறான். ஆரம்பகால விவசாய அறுவடைகளோடு தொடர்புபட்ட அரங்க செயல்முறைகள் கால வளர்ச்சியில் மூதாதையர் வழிபாடு குடும்ப நிகழ்வுகள் கிராமிய விழாக்கள் ஆகியவற்றில் ஆடப்படுகிற நிகழ்வுகளாக அமைந்தன.

கிரேக்க அரங்கின் மூலவர்களாக நாம் ஐந்து பேரை குறிப்பிடலாம். இந்த ஐந்துபேரின் நாடகங்களே கிரேக்க நாடகங்களாகப் பல நூற்றாண்டுகாலம் நிலைத்தன.

அஸ்கிலஸ் ஈரிபிடிஸ், அரிஸ்டோபன்ஸ், சோபோகிளிஸ், மென்டர் ஆகிய ஐவரும் உலகத்தரம் வாய்ந்த நாடகங்களை எழுதியுள்ளனர். இந்த நாடகங்கள் துன்பியல் நாடகங்களாகவும் இன்பியல் நாடகங்களாகவும் அமைந்தன. கிரேக்க நாடகங்களில் கிட்டதட்ட நாற்பத்து நான்கு நாடகங்கள் நம் கைக்கு கிடைக்கின்றன. இவற்றில் முப்பத்தி இரண்டு துன்பியல் நாடகங்களாகவும் பன்னிரண்டு இன்பியல் நாடகங்களாகவும் அமைந்துள்ளன.

(ii) துன்பியல் நாடகங்கள்

அஸ்கிலஸ் (525-456 கி.மு.) இவரே கிரேக்கத்தின் முதல் நாடக ஆசிரியராக இனங்காணப்பட்டுள்ளார். கிரேக்க வரலாற்றில் இடம்பெற்ற நாடகப் போட்டியில் கி.மு.499ல் பங்கு பெற்றுள்ளார். ஆனால் கி.மு.484ம் ஆண்டு நடைபெற்ற போட்டியிலேயே இவர் முதன் முதலாக வெற்றியடைந்தார். அதன் பின்பு பதிமூன்று போட்டிகளில் இவர் வெற்றியடைந்ததாக சான்றுகள் உள்ளன. இவராக்கிய நாடகங்கள்

கிட்டதட்ட 79 என அறியப்பட்டுள்ளன. ஆனால் இன்று நம் கைக்கு கிடைப்பவை ஏழே ஏழு நாடகங்கள். இவரது Thepersians என்ற நாடகம் முக்கியமான ஒன்றாக கருதப்படுகிறது. அஸ்கிலஸ் கிரேக்க அரங்கில் இதுவரை ஒரே ஒரு நடிக்கே பயன்பட்ட முறமையை மாற்றி இரண்டாவது நடிக்கை அறிமுகப்படுத்தினார்.

(iii) சோபோகிளிஸ்: (கி.மு.496-406)

கிரேக்க அரங்க வரலாற்றில் அதிமுக்கியமானவராக இவர் கருதப்படுகிறார். இவர் நூற்றுக்கு மேற்பட்ட நாடகங்களை எழுதியதாக தகவல்கள் தெரிவிக்கின்றன. ஆனால் 7 நாடகங்களே இப்பொழுது பார்க்கக்கூடியதாக உள்ளன. முக்கியமாக இவரது திறமையை வெளிப்படுத்துகின்ற நாடகங்களான 'ஈடிபஸ்', 'ஆண்டிகனி' ஆகிய இரண்டு நாடகங்களையும் சிறப்பாக குறிப்பிடலாம்.

(iv) ஈரிபிடிஸ்: (கி.மு.484-406)

கிரேக்க அரங்கின் இறுதி துன்பியல் நாடக ஆசிரியராக இவர் கணிக்கப்படுகிறார். 92 நாடகங்களை எழுதியதாக நாம் அறியமுடிகிறது. 17 நாடகங்கள் இன்று கிடைக்கக்கூடியதாக உள்ளது.

கிரேக்க துன்பியல் நாடகங்களில் அதிகமாக மூன்று நடிக்கர்களே பங்கு பெற்றுள்ளனர். ஐந்தாம் நூற்றாண்டின் கடைசி அரைப் பகுதியில் மூன்று நடிக்கர்கள் துன்பியல் நாடகங்களில் நடிப்பது கட்டாயமாக்கப்பட்டது. மூன்று நடிக்கர்களை மேடைக்கு கொண்டுவந்தவர் சோபோகிளிஸ். மூன்று நடிக்கர்களுமேதான் பல்வேறு விதமான பாத்திரங்களை மாறி மாறி நடிக்க வேண்டிய தேவை இருந்தது.

எல்லா நாடகங்களிலும் நடிக்கர்கள் முகமூடியையே பெரிதும் பயன்படுத்தினர். முகமூடி பல்வேறு பாத்திரங்களையும் வேறு படுத்தி சித்தரிப்பதற்கு பெரிதும் துணை புரிந்தது. இந்த முகமூடிகள் சீலையினாலும் மரத்தினாலும் செய்யப்பட்டனவாக இருந்தன. ஆரம்பக் காலத்தில் பாடற்குமூவில் பன்னிரண்டு பேர் இடம்பெற்றிருந்தனர். சோபோகிளிஸ் இதனை பதினைந்து பேராக மாற்றினார். கிரேக்க துன்பியல் நாடகங்களில் பாடற்குமூவினரது பங்கு மிக முக்கியமானதாகும்.

(v) கிரேக்க இன்பியல் நாடகங்கள்

கிரேக்க இன்பியல் நாடகங்கள் துன்பியல் நாடகங்களின் தோற்றத்திற்கு பின்பே வளர்ச்சியடைய தொடங்கின. கி.மு. 487 பிற்பட்ட காலத்தில் டயோசினஸ் விழாவில் இன்பியல் நாடகங்கள் மேடையிட அனுமதிக்கப்பட்டன. இன்பியல் நாடகங்களின் பாடல் குழுவினர் துன்பியல் நாடகங்களை விட கூடிய தொகையினரை கொண்டதாக அமைந்தது. இந்த குழுவில் 24 பேர் உறுப்பினர்களாய் இருந்தனர். இந்த நாடகங்களில் இசையும் நடனமும் பிராதனமான குணாம்சமாக கருதப்பட்டது.

(vi) அரிஸ்டோபன்ஸ்: (கி.மு.448-380)

இன்பியல் நாடகங்களின் தந்தையாக நாடகவியாளர்கள் இவரை போற்றுகின்றனர். கிரேக்க அரங்க மரபில் துன்பியல் நாடகங்களுக்கே பழக்கப்பட்ட சூழ்நிலையில் இவர் இன்பியல் நாடகங்களை அறிமுகப் படுத்தினார். 40க்கும் மேற்பட்ட இன்பியல் நாடகங்கள் இவரால் ஆக்கப்பட்டனவாய் உள்ளன. ஆனாலும் இன்று 11 நாடகங்களே கிடைக்கக்கூடியதாய் உள்ளது. தி ரைட்ஸ், தி கிளவ்ட்ஸ், தி பிராக்ஸ் என்பன முக்கியமான இன்பியல் நாடகங்களாக பேசப்படுகின்றன.

சற்றர் நாடகங்கள்

இவை துன்பியல் நாடகங்களின் மறு ஆக்கமாகவே அமைந்துள்ளன. சற்றர் என்ற ஆங்கில சொல் இன்றைக்கு தருகிற பொருளை வைத்துக் கொண்டு நாம் இதனை விளங்கிக்கொள்ள முடியாது. சற்றர் என்பது அங்கத சுவையையே குறித்து நிற்கிறது. ஆனாலும் கிரேக்க சற்றர் நாடகங்கள் வெறுமனே அங்கத சுவையை சார்ந்தன அல்ல. இன்று முழுமையான சற்றர் நாடகமாக நமக்கு கிடைப்பது ஈர்பிட்ஸின் சைக்ளோப்ஸ் நாடகமாகும். இதைவிட சோபோகிளிஸின் அறைகுறையான டிராக்ஸ் என்ற நாடகம் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

கிரேக்க அரங்கில் அதன் அமைப்பில் கட்டுக்கோப்பில் மிகச் சிறந்தனவாகவே இருந்தன என்பதை இன்றைய நாடகவியாளர்கள் ஒப்புக்கொண்டுள்ளனர். எண்ணிக்கையில் குறைந்த பாத்திரங்களை கொண்டு மிகக் குறைவான வசதிகளை ஏற்றுக் கொண்டு மிக அற்புதமான நாடகங்களை கிரேக்க

கலைஞர்கள் அக்காலத்தில் சிருஷ்டித்துள்ளனர். இன்று பார்க்கிறபொழுது நமக்கு வியப்பாகவும் மலைப் பாகவும் உள்ளது. சடங்குகளிலிருந்து ஒரு படிமுறையான வளர்ச்சியை பெற்ற கிரேக்க அரசு கிறிஸ்துவுக்கு முன் மூன்றாம் நூற்றாண்டில் ஏற்பட்ட ரோம சாம்ராஜ்ஜியத்தின் படையெடுப்பினால் சிதைவுற்றது. இந்த படையெடுப்பின் காரணமாக கிரேக்க நாடக கலைஞர்கள் பலர் ரோமுக்கு கொண்டு செல்லப்பட்டனர். இதன் பின் கிரேக்க அரசுகை அடிப்படையாக கொண்ட ரோம அரசு வளரத் தொடங்கியது.

கிரேக்க அரசு ஒரு நோக்கு

கிரேக்க நாடகத்தில்தான் முன் எப்பொழுதும் கண்டிராத தனித்துவம் மிக்க நாடகங்களை காண்கிறோம். நாடக வரலாற்றில் இதனுடன் ஒப்பிடத்தக்கதான சிறப்பு வாய்ந்த காலப் பகுதியான எலிசபெத்தியன் காலமே, பிநாஸில் வருகிறது. கிரேக்கத்தின் தனித்துவம் மிக்க பொற்காலமாக கி.மு. ஐந்தாம் முதல் மூன்றாம் நூற்றாண்டுகள் கருதப்படுகிறது.

வைனுக்கும் வளத்துக்கும் உரிய தெய்வமான டயோசினஸ் கடவுளுக்கு அளிக்கப்பட்ட வணக்கமுறைச் சடங்குகளிலிருந்து தான் கிரேக்க நாடகம் தோன்றியது. மலைத்திராட்சைத் தோட்டங்களின் சாரலிலே இருந்த கற்பலிபீடங்களைச் சுற்றி இப்பகிரங்கக் களியாட்டம் நடைபெற்றது. டயோசினஸைக் கவர வைத்த டித்ரம்ஸ் பாடல்கள் அல்லது ஸ்துதிப்பாடல்கள் நடனம் அசைவுகளும் நிறைந்ததாய் இருந்தன. இச்சமய சடங்கில் பாடப்பட்ட குழப் பாடல்கள் அரசுக்கான பண்புகளைக் கொண்டிருந்தன. இந்த பாடல்களில் இருந்தே ரஜடி (துன்பியல்) உருவாகியது. இதனை இலக்கிய வழக்கில் ஆட்டுப் பாடல் என்று அழைப்பர். அறிவாளிகளிடையே இது பற்றிய சர்ச்சைகள் உண்டு. இந்த சடங்கின் பொழுது பாடகர் குழுவினர் ஆட்டுத் தோலினை அணிந்து செல்வர் அல்லது சடங்கின் முடிவில் ஒரு ஆட்டினைப் பலியிடுவர்.

கிரேக்க தலைநகரான ஏதென்ஸில் தேசிய ரீதியாகவும் சமயச் சடங்காகவும் விழாக்கள் நடத்தப்பட்டன. இச்சடங்குகள் நடைபெறுகிறபொழுது வியாபார நடவடிக்கைகள் நிறுத்தப்பட்டன. ஒவ்வொரு மனிதனும் சடங்கில் எவ்வண்ணமாயினும் பங்கு பெற்றினான். அருகில் உள்ள கிராமங்களில் இருந்தும் மக்கள்

பார்வையாளர்களாய் வந்தனர். இந்த விழா வருடா வருடம் ஐந்து அல்லது ஆறு நாட்களுக்கு தொடர்ந்து நடைபெறும். முதலாம் நாள் டயோசினஸின் உருவச் சிலையை மக்கள் ஊர்வலமாக எடுத்துச் சென்று ஆடிப் பாடுவர். இரவுப் பொழுதில் அந்த உருவச் சிலை தியற்றோன் என்று அழைக்கப்படும் இடத்திற்கு கொண்டுவரப்படும். மறுநாள் அல்லது இன்னும் ஒரு நாள் டித்ரம் பாடல்கள் பாடும் போட்டிகளுக்காக ஒதுக்கப்படும். இரண்டு அல்லது மூன்று நாட்கள் நாடகப் போட்டிகளுக்காக ஒதுக்கப்படும். நீண்ட இந்த அவைக்காற்று நிகழ்வுகளைக் காண அதிகாலையிலேயே மக்கள் திரண்டு விடுவர். ஒவ்வொரு நாளும் வெவ்வேறு நாடக குழுவினர் நாடகங்களை நடத்துவர். நான்கு விதமான நாடகங்களை அளிக்கை செய்வர்.

ஒரு கருவைக் கொண்டு ஆக்கப்பட்ட மூன்று ரஜடிகள் அத்தோடு சற்றேர் Satyre அல்லது நகை விளைவிக்கும் ஒரு நாடகம் ஒன்றும் மேடையிடப்படும். இந்த வகை நாடகங்கள் டிரஜடி கருத்துக்களை கேலிப் பண்ணி அதன் மூலம் காத்திரமான சிந்தனையைத் தூண்டும். பாரத்துடன் இருக்கும் மனத்தில் ஆறுதல் தருவதாக இது அமையும். விழாவின் முடிவில் வெற்றி பெற்ற நாடக ஆசிரியனும் நாடக குழுவும் பரிசுகள் கொடுத்துக் கவுரவிக்கப்படுவர்.

மகிழ்நெறி நாடகங்கள் அல்லது இன்பியல் நாடகங்கள் சில நேரங்களில் பிற்பகலில் நிகழ்த்தப்படும். சிறந்த மகிழ்நெறி எழுத்தாளர்களுக்கு பரிசுகள் வழங்கப்படும்.

கிரேக்க அரசு மரபில் நாடகங்கள் வெளிப்புறங்களிலே நடத்தப்பட்டன. மலைச்சாரலில் கரடுமுரடாக அமைக்கப்பட்ட சல்ஆசனங்களிலிருந்து கீழே வட்ட வடிவமாக அமைக்கப்பட்டதும் பலிபீடத்தைச் சுற்றி பாடற்குழுவினர் நாடகத்தை நிகழ்த்துவதுமான இடத்தை பார்வையாளர்கள் பார்க்கக் கூடிய விதத்தில் அரசுக் கட்டமைப்பு இருக்கும். மலையின் ஒரு பக்கம் பந்து வடிவில் குடையப்பட்டிருக்கும். மலைச்சரிவில் அரைவட்டமாக ஆக்கப்பட்ட ஆசனங்களின் வரிசை அமைக்கப்படும். இந்த அரசு அமைப்பில் கிட்டத்தட்ட 20,000த்துக்கு மேற்பட்ட பார்வையாளர்கள் இருந்து பார்க்கக் கூடியதாக இருக்கும். முதலாவது வரிசை கௌரவமானவர்களுக்கும் பிரமுகர்களுக்கும் ஒதுக்கப்படும். நாடகம் நடிக்கப்படுகிற

அல்லது நிகழ்த்தப்படுகிற இடம் ஒகெஸ்ட்ரா (orchestra) என்று அழைக்கப்பட்டது. இது மலையடிவாரத்தில் அமைக்கப்பட்ட வட்ட வடிவமான இடமாகும். இதன் விட்டம் 65 அடியிலிருந்து 85 அடி வரைக்கும் பரந்திருக்கும். ஆரம்பத்தில் ஒகெஸ்ட்ராவுக்கு அருகில் அமைந்ததும் பின்னாளில் நிரந்தரமாக அமைக்கப்பட்டதுமான சிறிய கட்டிடம் (skene) என்ற பகுதி நடிகர்கள் உடை மாற்றுவதற்கும் ஓய்வெடுப்பதற்குமான இடமாக அமைந்தது. நடிகர்கள் மேடைக்கு வர மூன்று வாசல்கள் இருந்தன. ஸ்கீனுக்கும் ஒகெஸ்ட்ராவுக்குமிடையே கோரஸ் வருவதற்கும் செல்வதற்குமாக பாதை ஒன்று இருந்தது. ஸ்கீனுக்கு முன்பகுதி (proskenion) எனும் பகுதி அமைந்திருந்தது. இதிலிருந்தே புரொசீனியம் (Procinium) என்ற பதமும் அது சார்ந்த அமைப்பும் அரங்க செல்நெறிக்குள் வந்தது. இந்த புரொசீனியம் நடிகர்களுக்காக அமைக்கப்பட்டது.

கிரேக்க அரங்க கட்டிட அமைப்பு நடப்பிலும் அளிக்க முறையிலும் செல்வாக்குச் செலுத்தியது. அரங்கு பெரிதாக இருந்தமையினாலும் நடப்பைவிட அணியிலக்கணம் கொண்ட பேச்சு முறையை கொண்டதாலும் நடிகர்கள் தமது உடலை அதிகமாக அசைத்து பெரும் தோற்றங்களைக் காட்டவும் ஆடம்பரமாக தோற்றமளிக்கவும் வேண்டியிருந்தது. பார்வையாளர்களுக்கு தன்னை உயர்ந்தவனாகக் காட்ட நடிகன் நீண்ட சப்பாத்துக்களையும் பெரிய தலையணிகளையும் அணிந்து கொண்டான். நடிகனது குரல் எல்லோருக்கும் கேட்கும் வகையில் நுண்ணிதான முறை ஒன்று கையாளப் பட்டிருக்கும்.

நடிகர்களும் பாடல் குழுவினரும் கிரேக்க மக்களது உயர்ந்த வர்க்கத்தினர் அணிகின்ற உடைகளையே அணிந்தனர். கிரேக்க ரஜடிகள் பார்வையாளர்களால் நன்கு அறியப்பட்ட பழைய ஐதீகங்களையே உள்ளடக்கி இருந்தன. பிற்காலத்தில் வாழ்ந்த அரிஸ்டாட்டில் தனது நூலில் குறிப்பிடுகின்ற பல் பண்புகள் கிரேக்க ரஜடியில் பெரும்பாலும் பேணப்பட்டன என்றே சொல்ல வேண்டும். ரஜடி நாடகங்களுக்கு அரிஸ்டாட்டில் சில வரைவிலக்கணங்களை வகுத்துள்ளார்.

1. ரஜடி கட்டாயம் கதாசிஸ் (Catharsis) அல்லது ஆத்ம சாந்தியைத் தரவேண்டும். நாடகத்தை பார்க்கும் போது ஏற்படும் உணர்வுகள் துயரங்கள் பயங்கரங் களிலிருந்து அவர்களை விடுவிக்க வேண்டும். அவர்களை நல்ல வாழ்வு வாழத் தூண்ட வேண்டும்

2. சமூகத்தில் மிக உயர்ந்த நிலையில் இருக்கும் கதாநாயகன் (அரசனோ - கடவுளோ) ஒரு துன்ப மயமான முடிவுக்கு ஆளாக வேண்டும். அப்பாத்திரம் தனது தீர்ப்புக்களில் தோல்வி காண்பதாகும். அப்பாத்திரத்துக்கு அது துயரத் தருவதாக இருக்க வேண்டும்.
3. பாத்திரத்தின் செயல்கள் பாத்திரத்தையே தாக்கும் விதத்தில் விதி தலைகீழாக மாறுதல் அடைய வேண்டும் அல்லது பாத்திரம் ஒரு கண்டுபிடிப்பைச் செய்து அந்த கண்டு பிடிப்பானது அறியாமை யிலிருந்து விடுபட்டு அறிவு பெறுவதாக இருக்க வேண்டும்.
4. நாடகம் உயர்ந்த கவிதை நடையில் எழுதப்பட வேண்டும்.
5. நாடகத்தினுடைய கரு நிச்சயமாக மூன்று அலகுகளைக் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

1. செய்கைகள் - நிகழ்வுடன் இது தொடர்பாய் இருக்க வேண்டும்.

2. நேரம் - 24 மணி நேரத்தில் நிகழ்வுகள் முடிவுற வேண்டும்.

3. இடம் - ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தில் நடைபெற வேண்டும்.

ரோம நாடக அரங்கு

ரோம அரங்கின் தொடக்கத்தை கிறிஸ்துவுக்குமுன் மூன்றாம் நூற்றாண்டிலிருந்து நாம் பார்க்க முடியும். கிறிஸ்துவத் திருச் சபைகளின் மேலாதிக்கம் ஆரம்பமாகும் வரை ரோம சாம் ராஜ்யமும் அதன் கலாச்சார பாரம்பரியங்களும் ஐரோப்பா விலும் உலக நாடுகளிலும் செல்வாக்குச் செலுத்தின. ரோம அரங்கு ஒரு வகை கிரேக்க அரங்கின் தொடர்ச்சியாகவே புலப் படுகிறது. கிரேக்க நாடகங்கள் புல, ரோமில் புல இடங்களில் மேடையிடப் பட்டன.

ரோம அரங்க வரலாறு கி.மு. 240லிருந்து உண்மையில் தொடங்குகிறது. ஆரம்பத்தில் இந்த அரங்க முறைமைகள் எல்லா விடங்களிலும் கிரேக்க அரங்கையே பின்பற்றி இருந்தன. காலப் போக்கில் படிப்படியாக இது தனது தனித்துவத்தை வளர்க்க முற்பட்டது. ரோம அரங்கில் பெருந்தொகையான நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டதாக நமக்குத் தகவல்கள் உள்ளன. ஆனாலும், சில குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களே இன்று கிடைக்கக் கூடியதாக உள்ளன.

ஆரம்பத்தில் அரங்கு அரச குழுக்களினால் ஆதரிக்கப்படா மையால் பார்வையாளர்கள் கீழ்த்தட்டு வர்க்கத்தினராகவே இருந்தனர். அவர்களது அபிலாஷைகளின் படி அரங்கு கேளிக் கைக்குரியதாகவே இருந்தது. அழகியலும் அறிவாழமும் பொருந்திய நாடகங்களுக்குப் பதிலாக கண்ணுக்கு மட்டும் விருந்தளிப்பதான நிகழ்ச்சிகளையே அவர்கள் விரும்பினர். இதனால் கிரேக்க நாடகங்களைப் போல செய்ய முற்பட்ட நாடகங்கள் தோல்வியைத் தந்தன. துன்பியல் நாடகங்கள் மெல்ல மெல்ல சீரழிந்து போயின. அதே வேளை மகிழ்நெறி இன்பியல் நாடகங்கள் அநாகரிகத் துள்ளும் கேளிக்கையினுள் ளும் வீழ்ந்தன.

ரோமானிய செனட், அரங்கின் மீது பகைமை பாராட்டியமை யினால் ரோமானிய நாடகக் கொட்டகைகள் தூக்கிச் செல்லக் கூடியனவாய் அமைந்தன. ஆனால் கி.மு. 61ல் பொம்பியினால் பெரியதொரு நாடக அரங்கம் கட்டப்பட்டது. அந்த அரங்கை சட்டப்பூர்வமாக்குவதற்கு கட்டிடத்தின் உச்சியில் வீனஸ் சிலை யொன்றை அமைத்து அக்கட்டிடத்தை வழிபாட்டுத் தலம் என்று அழைத்தார். அந்த கோயிலில் படிசுளே அரங்க இருக்கைகளாயின. சீஸர் மரத்தினாலான இரண்டு அரங்குகள் ஒன்றொன்றையொன்று பின்பக்கம் பார்த்தபடி இருக்கும் விதத்தில் நாடக சாலையை அமைக்கும்படி உத்திரவிட்டார். சுழன்று வந்து ஒன்றையொன்று பார்க்கும் விதத்திலும் அமைக்கப்பட்டன. நாடகம் நடித்து முடிந்த பின்னர் இருக் கைகள் திருப்பி வைக்கப்பட்டு குதிரைச்சவாரி போட்டிகள் நடைபெறுவதற்கான இடமாகவும் வீரர்களின் மோதல்கள் நடைபெறுகிற களமாகவும் இது தொழிற்பட்டது.

இவற்றை விட நிரந்தரமான மற்றொரு அரங்கு கட்டப்பட்டது. Palfrittass என்று அழைக்கப்பட்ட சிறிய உயர்ந்த மேடை இந்த அமைப்பில் வந்து சேர்ந்தது. இது மூன்று மாடி கட்டிடச் சுவரி னால் தாங்கப்பட்டது. சுவர்கள் சிற்பங்களினாலும் செதுக்கு வேலைகளினாலும் அலங்கரிக்கப்பட்டன. அரைவட்ட இருக்கைப் பக்கமும் மேடையுடன் இணைக்கப்பட்டது.

முன்பக்கத் திரையை முதன் முதலில் பாவித்தவர்கள் ரோமா னியர்களே. மேலுங்கீழுமாக இது கட்டப்பட்டது. இந்த அரங்கில் பார்வையாளர்களைத் தூண்டக்கூடிய claus முறைமை பாவிக்கப்பட்டது.

ரோம அரங்கின் முக்கியமான நாடகவியலாளர்களாக மூன்று பேரைக் குறிப்பிடலாம்.

1. பிளட்டர்ஸ்
2. டெரன்ஸ்
3. செனகா

இவர்களில் பிளட்டர்ஸ் இருபது இன்பியல் நாடகங்களையும் டெரன்ஸ் 6 இன்பியல் நாடகங்களையும் படைத்துள்ளனர். செனகாவின் 9 துன்பியல் நாடகங்களும் நமக்குக் கிடைத் துள்ளன. ரோம அரங்கு சடங்குகளோடும் விழாக்களோடும் கிரேக்க அரங்கைப் போலவே தொடர்புப்பட்டுள்ளது. ரோமின் லுடி விழா (Ludi) நாடகங்கள் நடைபெறுகின்ற ஒரு கொண் டாட்டமாக அமைந்திருந்தது. ரோமில் பெரும்பாலான விழாக்களில் நாடகம் ஒரு முக்கிய நிகழ்வாக அளிக்கை செய்யப் பட்டது. கி.மு.78ஆம் ஆண்டுகளில் ஒவ்வொரு வருஷமும் 48 நாட்கள் நாடகம் நடைபெறுகின்ற நாட்களாயிருந்தன. கி.பி.354ல் நூற்றிளமுபத்தைந்து விழா நாட்களில் நூற்றியொரு நாட்கள் நாடகம் நடைபெறும் நாட்களாயிருந்தன.

கி.மு. 2ம் நூற்றாண்டு அளவில் பிளேட்டர்ஸ், டெரன்ஸ் ஆகியோரது நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டதாக அறிகிறோம். லுடி ரொமனி என்ற விழா செப்டம்பரில் நடைபெறும். இந்த விழாவின் கடைசி 4 நாட்களிலும் நாடகம் மிக முக்கியமான கலைவடிவமாகக் கணிக்கப்பட்டு மேடையிடப்பட்டது.

நாடகத் தயாரிப்புக்கான செலவுகளை அரசுகளும் பிரபுக்களும் ஏற்றுக் கொண்டனர். நிரந்தரமான அல்லது தற்காலிகமான கட்டிடங்களில் நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டன. நாடகம் நடத்தப்பட்ட இடங்கள் பிரம்மாண்டமானதாக அமைந்திருந் தன. ஒவ்வொரு விழாக்களிலும் கடவுளரைக் கவுரவிப்பதற் காக ஆலயங்களுக்கருகிலேயே அரங்கிற்கான மேடைகள் அமைக்கப்பட்டன. கி.பி. முதலாம் நூற்றாண்டில் மிகப்பெரிய பிரம்மாண்டமான அரங்குகள் கட்டப்பட்டன. பிளட்டர்ஸ் (254-184). இப்பொழுது இவரது 2 நாடகங்களே நமக்குக் கிடைக்கின்றன. கி.மு 250க்கு முன்பிருந்தே இவரது நாடகங்கள் நமக்குக் கிடைக்கின்றன.

டிரென்ஸ் கி.மு. (195-159). இவர் 6 நாடகங்களையே எழுதி யுள்ளார். இவரது நாடகங்கள் மகிழ் நெறித்தன்மையை பிரதிபலித்திருந்தார்.

ரோம அரங்கினது துன்பியல் நாடகங்கள் கிரேக்க துன்பியல் நாடகங்களின் மாதிரிகளாகவே அமைந்திருந்தன. கிரேக்க நாடகங்களது உள்ளடக்கத்தையே இவை பிரதிபலித்தன. ரோம எள்ளல் நாடகங்களுக்கு செனகாவே பிதாமகரராகக் கருதப் படுகிறார். இவரது காலம் கி.மு. 4 - கி.பி.65. இவரது 9 நாடகங்கள் பின்பு கிடைத்துள்ளன இவற்றில் 5 நாடகங்கள் கிரேக்க நாடக ஆசிரியரான ஈரிபிடிஸை ஒத்திருந்தன.

பிளெட்டர்ஸ், டெரன்ஸ், செனகா ஆகிய மூன்று நாடக ஆசிரியர்களை விட என்னியஸ், பாசுவியஸ், நேவியஸ், லூசியஸ், ஆப்பிரிக்கனஸ் ஆகியோரும் இன்பியல் துன்பியல் சார்ந்த நாடகங்களைப் படைத்துள்ளனர். ரோம அரங்கின் முக்கிய பண்பாக அல்லது கூறுகளாக அமைபவை முதல்பகுதியான பதிகம் (prologue) இறுதிப் பகுதியான (epilogue) என பாகுபடுத்த முடியும்.

ரோம அரங்கில் இன்பியல் துன்பியல் நாடகங்களே பிரதான போக்காக இருந்த போதிலும் இந்த இரண்டையும் விட வேறு வகையான நாடகங்கள் இருந்துள்ளன. இத்தகைய நாடகங்களது மூலவர்களை அறிய முடியாது உள்ளது. வெறும் ஊம் அசைவுகளை உடைய நாடகங்கள் நடத்தப் பட்டுள்ளன. இத்தகைய நாடகங்கள் கி.மு. 5ம் நூற்றாண்டில் கிரேக்க மரபில் காணப்பட்டது. ரோமின் கி.மு. 212 ம் ஆண்டில் இந்த வகை நாடகங்களுக்கான சான்றுகள் கிடைக்கின்றன. இந்த நாடகங்கள் கிறியதாகவும் toical/farfcicel ஆகவும் இருந்தன. பெண்பாத்திரங்களைப் பெண்களே நடித்தனர். இது ஒரு மிக முக்கிய பண்பாகும். இந்த நாடகங்கள் கி.மு. முதலாம் நூற்றாண்டு அளவிலேயே இலக்கியத்தன்மை பெறுகின்றன. இந்த வகை நாடகங்களுக்கு கிறிஸ்துவ மதம் எதிர்ப்புத் தெரிவித்தமை குறிப்பிடத் தக்கதாம்.

ஊமைக் கூத்திலிருந்து சற்று வேறுபட்ட வடிவம். இது கோமாளித்தனமும் பாடல்களும் இசையும் சார்ந்ததாக அமையும். இதுவே பிற்கால ரோம நாகரிகத்தின் நாடக வடிவமாகவும் இருந்தது. ஒரு நடிகரே பலவிதமான பாத்திரங்களை ஏற்று நடிப்பார். பாடற்குழுவே கதையை சொல்லிக்கொண்டு போகும். இது துன்பியல் நாடகங்களின் சாயலை கொண்டது.

ரோம சாம்ராஜ்யம் ஐரோப்பா எங்கும் தனது ஆளுகையை விஸ்தரித்திருந்தது. அதுமாதிரம் அல்லாமல் ஐரோப்பாவிற்கு வெளியேயும் அதன் அதிகாரங்கள் பரவி இருந்தன. இதனால் சாம்ராஜ்யத்தில் காணப்பட்ட பிரம்மாண்டமும் கேளிக்கை பண்பும் அரங்க அளிக்கை முறைகளிலும் பாதிப்பை ஏற்படுத்தின. இந்த பண்பு அரங்கு அதன் ஆத்மார்த்த நிலையை இழக்க வேண்டிய சூழ்நிலை ஏற்பட்டது. கிறிஸ்துவ திருச்சபையின் எழுச்சியும் ரோம அரங்கின் வீழ்ச்சிக்கு காரணமாகியது. ரோம அரங்கின் கடைசி நிகழ்த்துகைக்கான தகவல் கிறிஸ்துக்கு பின் 538ஆம் ஆண்டில் கிடைக்கிறது.

கிரேக்க அரங்கோடு ரோம அரங்கை ஒப்பிடுகிறபோது ரோம அரங்கு அத்துணை சிறப்பு வாய்ந்தது எனச் சொல்ல முடியாது. ஆனாலும் மறுமலர்ச்சிக்கால அரங்கிற்கும் நவீன அரங்கிற்கும் ரோம அரங்கு சில அடிப்படையான பண்புகளை செலுத்தியுள்ளது.

ரோம சாம்ராஜ்யத்தில் இறுதிக் காலகட்டப் பகுதியில் மிகப் பிரம்மாண்டமான முறையில் கட்டப்பட்ட கொலோரியம் என அமைக்கப்பட்ட இடங்களில் பெரும் கண்காட்சியாக அரங்கு மாறியது. உணர்ச்சிமிக்க பார்வை யாளர்களால் இந்த அரங்குகள் நிரப்பப்பட்டிருந்தன. கொலோரியத்தளங்களில் வல்லமை பொருந்திய வீரர்களின் மற்போர்கள் நடைபெற்றன.

விசேடமாக அமைக்கப்பட்ட சில அரங்குகள் அவற்றில் தண்ணீர் நிறைய நிரப்பி பெரிய கப்பல்களை அவற்றுள் ஓட்டி விட்டு அதில் அடிமைகளை ஏற்றி விட்டு பெரும் கப்பற் போரை பார்வையாளர்கள் முன் நிகழ்த்திகாட்டினர். இந்த நிகழ்வுகளின் நூற்றுக்கணக்கான அடிமைகள் பங்கேற்றனர். அதேவேளை பார்வையாளர்கள் முன்னி லையிலேயே அடிமைகள் இறந்து போயினர். இந்த நிகழ்வுகளைக் கண்டு பார்வையாளர்கள் குதூகலித்தனர். அரங்கு அதன் செயற்பாடு எப்படி நிகழ்த்தக் கூடாது என்பதற்கு ரோம அரங்கின் இந்தப் பண்பு ஒரு உதாரணமாகும்.

கொலோரிய அரங்கில் அடிமைகள் இறக்கும் வரை ஒருவரை யொருவர் அடித்துக் கொண்டனர். பார்வையாளர்கள் அடித்துக் கொள்பவர்களுக்கு உற்சாகம் அளித்தனர். இருவரில் ஒருவர் இறந்தபின்பே பார்வையாளர் களும் அமைதி அடைந்தனர்.

ரோம சாம்ராஜ்யம் கி.பி. 471ஆம் ஆண்டளவில் வீழ்ச்சியடைகிறது. தொடர்ந்து கிறிஸ்துவ திருச்சபை ஆட்சி அதிகாரத்திற்கு வருகின்றது. அரங்கினது செயற்பாடுகள் அதன் நிகழ்த்துகைகள் மக்களைக் கெடுக்கின்றன என்று குறை கூறித் திருச்சபை நாடக செயற்பாடுகளை தடை செய்தது. திருச்சபையினது ஆதிக்கமானது நாடகத்தை மிகக்கண்டிப்பாக தடைசெய்த காலம் கிட்டத்தட்ட 4 நூற்றாண்டுகள் நீடித்தது. இந்த 4 நூற்றாண்டுகளும் ஐரோப்பா முழுவதும் அரங்கு செயலிழந்தே காணப்பட்டது. ஆனால் இச்சந்தர்ப் பத்தில் கீழைத்தேய நாடுகளில் அரங்கு செழிப்பான நிலையில் இருந்தது.

மத்தியகால அரங்கு

ரோம சாம்ராஜ்யத்தின் வீழ்ச்சியும் திருச்சபையின் எழுச்சியும் ஐரோப்பாவில் பிரபுக்களின் கையை ஓங்கச் செய்தன. திருச்சபை தன் மதநடவடிக்கைகளிலேதான் பெரிதும் கவனம் செலுத்தியது. மக்கள் பற்றிய சிந்தனை இரண்டாம் பட்சமாகவே இருந்தது. அடிமை நிலை வாழ்க்கையிலிருந்து விடுபட்டதாக கருதிய மக்கள் அதைவிட மோசமான நிலைக்கு வந்துள்ளோம் என கருதினர். பிரபுக்கள் தங்கள் கைகளில் அதிகாரங்களை எடுத்துக் கொண்டு சாதாரண மக்களை ஆட்டிப்படைத்தனர். மக்கள் நாடோடி களாக அங்கும் இங்கும் அலைய வேண்டிய துர்ப்பாக்கியம் ஏற்பட்டது.

கி.பி. 6ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 14ஆம் நூற்றாண்டு வரை மத்தியக் காலமாக கருதப்படுகிறது. இதனை அரங்க வரலாற்றின் இருண்ட காலமென கொள்ளலாம். கி.பி. 6ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 10 நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலப் பகுதி மிகுந்த கட்டுப்பாடுகளும் தளர்வற்ற இறுக்கமான சட்டங்களும் கடைப்பிடிக்கப்பட்டன. இக்காலத்தில் திருச்சபையினர் நடிகர்கள் உட்பட அனைவரையும் ஒன்று திரட்டி தங்களது மதப்பிரசாரத்திற்கு பயன்படுத்தினர். கிறிஸ்தவ திருச்சபைகளே எல்லாக்கலைகளையும் கட்டுப்படுத்துகின்ற பிரதான தளமாக செயற்பட்டது. இதனால் நாடகங்கள் தேவாலயங்களிலேயே உருவாகி வளர்ந்தன. தேவாலய நடவடிக்கைகள் அங்கு நடைபெறும் சடங்குத் தன்மையான நிகழ்வுகள் நாடகப் பண்பை பெற்றிருந்தன.

தேவாலய செயற்பாடுகள் எல்லாம் லத்தீன் மொழியிலேயே நடைபெற்றன. இதனால் பெரும்பாலான தேவாலய பூசை

நிகழ்வுகள் சாதாரண மக்களுக்கு விளங்கிக் கொள்ள முடியாதனவாய் இருந்தன. தேவாலய பூசைகளின் இடையே நாடகப் பண்பை வெளிப்படுத்துகின்ற சடங்குகள் நிகழ்த்தப்பட்டன. தேவாலயத்தில் நடைபெற்ற இரண்டு முக்கியமான அம்சங்கள் நாடகப் பண்பை வெளிப்படுத்தும் நடவடிக்கைகளாய் இருந்தன. யேசுவினுடைய பிறப்பை சித்தரிக்கின்ற கிறிஸ்தம்ஸ் கொண்டாட்டங்கள் யேசுவின் பிறப்பு இறப்பைச் சித்தரிக்கின்ற ஈஸ்டர் பண்டிகையும் நாடகப் பண்புள்ள சடங்குகளாக அமைந்தன. நாடகத்தை தடைசெய்த திருச்சபையினர் தங்களை அறியாமையிலேயே தேவாலயங்களில் நாடகப் பண்பு நிறைந்த சடங்குகளை நிகழ்த்தினர்.

கிறிஸ்துவின் பிறப்பு இறப்பு நிகழ்ச்சிகள் தேவாலயங்களில் நிகழ்த்தப்பட்டபொழுது திருச்சபை பாதிரிமார்களே நடிகர்களாகவும் தயாரிப்பாளர்களாகவும் இருந்தனர். சில வேளைகளில் பார்வையாளர்களாகவும் பாதிரிமார்களே இருந்தனர். கி.பி. 900 - 1250 வரை நாடகம் தேவாலயத் தினுள்ளேயே இருந்தது. அதற்குள்ளேயே முடங்கிப்போனது. பதிமூன்றாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலேயே அரங்கு தேவாலயங்களை விட்டு வெளியே வருகின்றது.

தேவாலயங்களது அமைப்பு ஒரு அரங்க கட்டிடத்துக்குரிய அரங்கக் கட்டிட அமைப்பைப் பெற்றிருந்தன. படச்சட்ட மேடையின் தொடக்கமாக இதனைக் கொள்ளலாம். தேவாலய மதகுருவானவர் அவர் சார்ந்த நடவடிக்கைகள் ஆலயத்தினுள் பார்வையாளர்கள் முன்னே இருக்கின்ற உயர்த்தப்பட்ட மேடையிலேயே நிகழ்த்தப்படும். இன்றும் மக்கள் சமதளத்தில் இருக்க குருவானவர் உயர்ந்த தளத்தில் நின்றே தமது பூசை நடவடிக்கைகளை மேற்கொள்வார். மதகுருவானவரின் பிரசங்கங்கள் நாடக மொழியாகவே அமைந் திருக்கும். ஒரு நாடக படைப்பில் பாத்திரங்களது உரையாடல்களில் காணப்படுகின்ற பண்புகளை மதகுருவானவரின் பிரசங்கங்களில் அவதானிக்கலாம்.

கிறிஸ்துவ மதப் பிரசார ஆயுதமாக நாடகம் இக்காலத்தில் தொழிற்பட்டது. தேவாலயங்களே மதசம்பந்தப் பட்ட நாடக தயாரிப்புகளுக்கான பண உதவியையும் ஏனைய உதவிகளையும் வழங்கின. வேதாகம கதைகள் மாத்திரமே நாடகமாக நடிக் படவேண்டும் என்ற கட்டுப்பாடு நிலவியது. நாடகத்தின்

பொருள் முழுவதுமே கிறிஸ்துவின் வாழ்க்கையில் நடைபெற்ற சம்பவங்களையோ அல்லது வேதாகமத்தின் ஏனைய பகுதிகளையோ சித்தரிப்பனவாக இருக்க வேண்டுமென்ற நியதி இருந்தது. ஆரம்ப காலங்களில் மதகுருமார்களே இந்த நாடகங்களில் நடித்தனர். இந்த நாடகங்கள் பெரிய காட்சி அமைப்புக்கள் கொண்டனவாக இருந்தன. இதை மிஸ்ட்ரிப்ளே (mystery play) என அழைப்பர்.

ஆரம்பகாலத்தில் கிறிஸ்துவின் வாழ்க்கையையும் வேதாகமத்தையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்ட நிலைமைகள் மாறி காலப்போக்கில் முக்கியத்துவம் மிக்க மதகுருமார்களின் வாழ்க்கை வரலாறு நாடகமாக நடிக்கப்பட்டன. இதை மிரகல் பிளே (Morality play) என அழைத்தனர்.

மேற்குறிப்பிட்ட நாடகங்களை விட கிறிஸ்துவ மத கருத்துக்களை நேரிடையாகவே தத்துவ போதனையாக அமைந்த நாடகங்களும் இக்காலத்தில் தயாரிக்கப்பட்டன. இவற்றை மொராவிட்டி பிளே (Morality play) என அழைக்கலாம்.

இந்த மூன்று வகையான நாடகங்கள் கிறிஸ்துவ மத பிரசாரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தாலும் ஒரு மத இயக்கமாக இருந்தபோதிலும் கருத்தூன்றிப் பார்க்கின்ற போது ஒரு நாடக இயக்கமாகவும் இது வளர்ந்துள்ளது. ஐரோப்பா முழுவதும் இந்த நாடக இயக்கம் தன் செல்வாக்கை செலுத்தியது. அது மாத்திரமல்ல. கத்தோலிக்க மதம் எங்கெல்லாம் பரவியதோ அங்கெல்லாம் இந்த நாடகவியக்கம் தொடர்ந்தது, தொடர்கின்றது. பதிமூன்றாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் தேவாலயங்களுக்குள் இருந்து நாடகம் வெளியே வருகிறது. இதற்கு இரண்டு காரணங்கள் கற்பிக்கப்படுகின்றன.

1. தேவாலயங்களுக்குள் இடவசதியின்மை, நாடக காட்சி யமைப்புக்கள் செய்ய முடியாமல் இருந்தமை.
2. நாடகத்தின் சில சம்பவங்கள் தேவாலயத்தின் நடை முறைகளுக்கும் சம்பிரதாயங்களுக்கும் விதிமுறைகளுக்கும் ஒழுங்குகளுக்கும் ஒவ்வாதனவாய் இருந்தமை.

தேவாலயத்திற்கு வெளியே என்று குறிப்பிடுகின்றபோது ஆரம்பத்தில் தேவாலயத்தோடு ஒட்டியுள்ள முன்றிலே நாடகம் நடத்துவதற்கான இடமாக கட்டப்பட்டது. இதன் தொடர்ச்சியாகவே இன்றும் கத்தோலிக்க தேவாலயங்களுக்குப் பக்கத்திலேயே அரங்க மேடைகள் அமைக்கப்படுகின்றன.

தேவாலயத்துள் நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டபோது அவைலத்தின் மொழியிலேயே அமைந்திருந்தன. ஆனால் தேவாலயத்திலிருந்து நாடகம் வெளிவந்தபின் அந்தந்த பிரதேச மொழிகளில் நிகழ்த்தப்பட்டன. இந்தப்பண்பு நாடகங்கள் மத்திய கால ஆரம்பத்தில் இருந்த மத குணாம்சத்தைக் குறைத்து பொழுது போக்குத் தன்மை முதன்மை பெறுகிறது. இப்பண்பு வளரத் தொடங்கிய பொழுதே திருச்சபைகள் தேவாலய எல்லைக்குள் நாடகங்கள் நடத்துவதை தடை செய்தன. இதனால் நாடகங்கள் வீதிக்கு வந்தன என்றே சொல்லலாம். திருச்சபைகளின் ஆதரவை இழந்த நாடகக்குழுக்கள் கிஸ்டுகள் என்ற வணிக குழுமத்தினரது ஆதரவைப் பெற்றன. இந்த வணிக குழுமத்தினர் குழுக்களுக்குத் தேவையான பண உதவிகளையும் ஏனைய உதவிகளையும் கொடுத்தனர். ஆனாலும் நாடகங்களின் கருப்பொருள் கிறிஸ்துவமதக் கதைகளாகவே அமைந்திருந்தன. வணிகக்குழுமத்திற்கு சமுதாயத்தில் தமது இருப்பைத் தக்க வைத்துக் கொள்ள இந்த நாடகங்கள் உதவின. வணிக குழுமத்தினரது பொருளுதவியோடு நகரின் முக்கிய பெரிய மைதானங்களிலும், திறந்த வெளிகளிலும், பொதுச் சந்தைகளிலும் நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டன. இக்கால நாடகங்கள் மூன்று காட்சிகளை பிரதானப் படுத்தின.

1. மதகுருவின் இல்லம்.
2. சொர்க்கம்
3. நரகம்

இந்த மூன்று தளங்களிலும் நாடகம் மாறிமாறி நடைபெறும். மதகுருவினது போதனைகளின் படி நடப்பவர்கள் சொர்க்கம் புகுவர் என்பதும் அப்படி நடக்காதவர்கள் நரகத்திற்கு செல்வர் என்பதும் இந்த நாடகங்களின் முக்கிய கருப்பொருளாய் அமைந்தன. இந்த கருத்துக்கள் அன்றைய சமூக அமைப்பைக் கட்டிக் காக்க அவசியமாய் அமைந்தன. இங்கிலாந்தில் இந்த வகையான நாடகங்கள் தொடர்ச்சியாக வலம் வருகின்ற வண்டில்களில் (வேகன்) நடிக்கப்பட்டன. மக்கள் அதிகமாக கூடுகின்ற இடங்களில் இந்த வண்டிகள் நிறுத்தப்பட்டு நாடகம் நிகழ்த்தப்படும் ஒரு வண்டிலில் குறிப்பிட்ட காட்சிகள் நடித்து முடிய அந்த வண்டி வேறு இடத்திற்குச் செல்லும். அச்சந்தர்ப்பத்தில் அவ்விடம் வந்து அடைகிற மற்றொரு வண்டி மீதிக் காட்சிகளை நிகழ்த்திக் காட்டும். இப்படி பல

வண்டிகளின் நிகழ்த்துகை ஒரு நாடகமாக அமையும். இந்தக் காலத்தில் அரங்க வடிவம் பல மாறுதல்களுக்கு உட்பட்டு வளர்ந்து வருகிறது. ஆனாலும் நன்மைக்கும் தீமைக்கும் எதிரான மோதல்களும் சம் வாதங்களும் நாடகங்களாய் அமைந்தன. சிறிய அளவில் கிரேக்க ரோம நாடகங்களும் மேடையிடப்பட்டன. இந்த நாடகங்கள் எல்லாமே வேதாகமத்தை அடிப்படையாக கொண்டமையால் இவற்றை எழுதியவர்கள் யார் என்பது அறிய முடியாமல் உள்ளது. ஆனாலும் இந்த நாடக ஆக்கத்தில் நெறியாளர்களது பெயரே பெரிதும் பேசப்படுகின்றது என்றே சொல்ல வேண்டும்.

மதச் சார்புள்ள நாடகங்கள் இக்காலத்தில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தாலும் மதச்சார்பின்றியும் பல நாடகங்கள் இக்காலத்தில் பயில்தலையில் இருந்துள்ளன. இந்த வகை நாடகங்களாக நாட்டார் நாடகங்களே முதன்மை பெறுகின்றன. மேற்கத்திய பாரம்பரியத்தில் சாகச கதாநாயக னான ராபின் ஹூட் கதைகள் நாடகமாக நடிக்கப்பட்டன. இந்த நாடகங்கள் இசையும் நடனமும் நிறைந்தனவாய் அமைந்தன. இவை வீட்டுக்கு வீடு கிறிஸ்துமஸ் காலங்களில் நிகழ்த்தப்பட்டன. இக்காலத்தில் பிரான்ஸில் பயில் நிலையில் இருந்த (ierrepatein) இந்த வகை நாடகங்களும் மதச்சார் பற்றனவாக மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தன.

அரங்க மறுமலர்ச்சி

பதிமூன்றாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி மேற்கத்திய சிந்தனைத் துறையில் ஒரு விழிப்புணர்ச்சியை ஏற்படுத்தியது. அரசியல், சமூகம், தத்துவம் என எல்லாத் துறைகளிலும் பல புதிய போக்குகள் உருவாயின. இதுவரை காலமும் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த கருத்துகளும் பழமைவாத பண்புகளும் முழுமையாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படாமல் அவற்றின் மீது கேள்விகளை எழுப்பி அந்த கேள்விகளின் ஊடே புதிய விவாதங்களை உருவாக்கி அவற்றினை மறுமதிப்பீடு செய்து மீள் கட்டமைப்பு செய்வதற்கான ஒரு சிந்தனை போக்கு உருவாகியது. இந்த சூழ்நிலையிலேயே கைத்தொழில் மயமாக்கல் அச்சியந்திரத்தின் கண்டுபிடிப்பு கல்வித்துறையில் பல புதிய மாறுதல்களுக்கு வழிவகுத்தன. இந்த மாற்றங்கள் தடம் பதித்த காலத்தையே மறுமலர்ச்சிக் காலம் என அறிஞர்கள் கூறுகின்றனர். சமூகப்

பொருளாதாரத்தின் கட்டமைப்பில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் எல்லாத் துறைகளையும் போலவே கலைத்துறையிலும் மாற்றங்களை ஏற்படுத்தின. குறிப்பாக இந்த மாற்றங்கள் அரங்கத் துறையில் தீவிர பாதிப்பைச் செலுத்தின. கிரேக்க ரோமானிய அரங்க மரபில் வளமான அடித்தளத்தில் கட்டி யெழுப்பப்பட்ட மேற்கத்திய அரங்க மரபு பல புதிய மாற்றங்களை பெற்றுக் கொண்டது. இக்காலத்தில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் அரங்கின் பல கூறுகளையும் மாற்றி அமைத்தன. அரங்க அளிக்க முறைகளில் பல புதிய மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன.

இந்த மாற்றங்களுக்கு ஏற்ப அரங்க கட்டிடகலையில் புதிய பரிமாணங்கள் உருவாயின. இதனால் புதிய வசதி களோடு கூடிய நாடக அரங்குகள் கட்டப்பட்டன. 1884ல் கட்டப்பட்ட தியேட்டர் Olymipic மற்றும் தியேட்டர் Farmese முதலானவை முக்கியம் பெறுகின்றன. இத்தாலியைச் சேர்ந்த சிறந்த கட்டிட கலை நிபுணரான 'விட்ஹாயஸ்' சிறந்த கலைஞரும் கட்டிட கலை நிபுணருமான 'சர்லியோ' ஆகியோர்களின் அரங்க கலை நுணுக்கம் பற்றிய புதிய கண்டுபிடிப்புக்கள், நாடக அரங்க அமைப்பில் அவர்கள் ஏற்படுத்திய குறிப்பிடத்தக்க மாற்றங்கள் இக்காலத்தில் முக்கியம் பெற்றன.

இக்காலம் ஆரம்ப நிலையில் மத்திய காலத்தைப் போலவே சதுக்கங்களிலும் சந்தைகளிலும் மைதானங்களிலும் அரங்க அளிக்கைகள் நிகழ்த்தப்பட்டன. தொடர்ந்து வந்த மாற்றத்தின் விளைவாக அரங்கு மீண்டும் கட்டிடங்களுக்குள் செல்கிறது. ஐரோப்பாவில் ஏற்பட்ட துருக்கிய படையெடுப்பானது பல்துறை சார்ந்த கலைஞர்களையும் புத்திஜீவிகளையும் மேற்கு நோக்கி நகரச் செய்தது. இவர்களே மறுமலர்ச்சி யுகத்தின் பிரதான பங்குதாரர்களாயினர். ஐரோப்பிய கலைகள் அனைத்திலும் கிரேக்க கலையின் சுவடுகளே பெருமளவில் பிரதிபலித்து நின்றன. இந்த வகையில் இத்தாலி, ஸ்பெயின், இங்கிலாந்து ஆகிய நாடுகளில் அரங்க கலை தன் சுவடுகளைப் பதித்து நின்றது.

எலிசபெத்தியன் அரங்கு

மேற்கத்திய அரங்க மரபில் கிரேக்க, உரோம, மத்திய காலம் என ஒரு தொடர்ச்சியான வளர்ச்சிப் போக்கின் அடுத்த கட்டமாகவே எலிசபெத்தியன் அரங்கைப் பார்க்க வேண்டும். ஏனெனில் கிரேக்கத்தில் விதைக்கப்பட்ட விதை எலிசபெத்தியன்

காலத்திலேயே புதிய பரிமாணத்தைப் பெறுகின்றது. 1872ஆம் ஆண்டின் பிரித்தானிய அரசினது முழுக்கட்டுப் பாட்டுக்குள் அரங்கு வருகிறது. Master of rules குழுவினர் அரசாங்கத்தின் சட்ட ரீதியான அரங்குக் குழுவினராக இருந்தனர். பதினாறாம் நூற்றாண்டின் இறுதிப் பகுதியில் பிரித்தானிய அரங்கில் பல்வேறு விதமான பாதிப்புக்கள் ஏற்பட்டன. பாடசாலைகள், பல்கலைக் கழகங்கள், பிரபுக்கள் அரசசபை சார்ந்த நிகழ்வுகள் என் அரங்கு பல்முகம் கொண்ட கலைவடிவமாக தொழிற்பட்டது.

பதினைந்தாம் நூற்றாண்டில் இங்கிலாந்து பாடசாலைகளில் செந்நெறி இலக்கியம் கலைகள் பற்றிய தேடலும் படிப் பார்வமும் ஏற்பட்டது. இதன் தாக்கத்தினால் இங்கிலாந்தில் பல கலைத்துவ முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. குறிப்பாக பதினாறாம் நூற்றாண்டின் முதற்பகுதியில் பல புதிய மாற்றங்களை அரங்கு பெற்றுக் கொள்கிறது. இது புதிய தயாரிப்புகளாகவும், புதிய போக்குகளாகவும் பிரதிபலித்தன. பாடசாலைகளில் வெளிப்பட்ட இந்த கல்லூரி அரங்கு செயற் பாடுகளை நாம் மூன்று பிரிவாக நோக்கலாம்.

- 1) பிளட்டஸ், டெரன்ஸ், சேனகா ஆகியோரது நாடகங்களை படித்தலும், வாசித்தலும், நடித்தலுமான செயற்பாடு இது லத்தீன் மொழியிலேயே நடைபெற்றது.
- 2) ஆங்கிலேயர்களே ஆங்கிலத்திலும் லத்தீனிலும் ரோம் நாடகங்களை பின்பற்றி நாடகங்களை எழுதி மேடையிட்டமை.
- 3) ஆங்கில நாடகவியலாளர்கள் ஆங்கிலநாட்டு பின்னணியை அது சார்ந்த கதைகளையும் பழைய சென்னெறி மரபுக் கூடாக நாடகங்களாக ஆக்கியமை. இந்த மூன்று பிரிவுகளிலும் மூன்றாவது வகை நாடகங்களே பல்கலைக் கழகங்களால் பெருமளவில் மேடையிடப்பட்டன. இதனால் இந்த வகையிலான நாடகங்கள் விரைவில் பொது மக்களிடம் சென்றடையக்கூடிய சூழ்நிலை ஏற்பட்டது. இந்த வகை நாடக ஆசிரியர்களுள் மிக முக்கியமானவராக நிக்லஸ் அடல் என்பவர் கருதப்படுகிறார்.

எலிசபெத்தியன் காலத்தினது அரங்கு கலை வரலாற்றில் அதன் ஆரம்ப நிலையில் பல்கலைக்கழகங்களது பங்கும் பணியும் முக்கியமானது. பிற்காலத்தில் எலிசபெத்தியன் காலம் நாடக

அரங்க வரலாற்றில் ஒரு பொற்காலமாக போற்றப்படுவதற்கு இதுவே பெரும் அடித்தளமாக அமைந்தது. இந்த மரபின் ஊடாகவே தாமஸ் கைட், ஜான் லில்லி, கிறிஸ்டொபர் மாலோ போன்ற நாடகவியலாளர்கள் உருப்பெற்றனர். இந்த மூவரும் பிரித்தானிய அரங்க வரலாற்றில் முக்கியமான முன்னோடிகள் புருஷர்கள்.

பள்ளிக் கல்லூரிகளிலும் பல்கலைக்கழகங்களிலும் பிரித்தானிய அரங்கமரபிற்கு புத்துயிரும் புதுவடிவமும் கொடுக்கப் பட்டதுபோல மற்றொரு வகையிலும் நாடக அரங்கினது வளர்ச்சி முக்கியமாகின்றது. பிரபுக்கள் சார்ந்த விடுதிகள் இந்த வகையில் சென்னெறி சார்ந்த அரங்கத் தொழிற்பாட்டுக்கு உரியனவாகத் தொழிற்பட்டன. இந்தப் பிரபுக்கள் சார்ந்த அமைப்புக்கள் மூலமாக அரங்க சார்ந்த பயிற்சிகளை தங்களது செலவிலேயே செய்தன. இந்த அமைப்புக்களுக்கு ஊடாக பல செந்நெறி சார்ந்த நாடகத் தயாரிப்புக்கள் உருவாயின. இவர்களது தயாரிப்புக்கள், பிரமாண்டமானதாயும், பிரபுக்களது செல்வச் சிறப்பை வெளிப்படுத்துவனவாயும் அமைந்தன. இந்தத் தயாரிப்புக்கள் முக்கியமான விருந்தினர்களுக்கு முன்பே அளிக்கை செய்யப்பட்டன. இங்கிலாந்தினுடைய வரலாற்றில் முறையியலுக்கு உட்பட்ட முதலாவது துன்பியல் நாடகம் 'கோபோடக்' என்பதாகும். இதைத் தயாரித்தனித் தவர்கள் தாமஸ் சைக்வில்லி, தோமஸ் நோட்டான் ஆகியோராகும். இது எலிசபெத் மகாராணி முன்னிலையில் நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்டது. இந்த நாடகம் செனக்காவின் துன்பியல் நாடகங்களையே பின்பற்றி உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. பிரபுக்கள் சபை சார்ந்த குழுக்கள் இத்தகைய நாடகங்களையே பெருமளவில் மேடையிட்டன. பிரித்தானியாவில் ஏற்பட்ட தொல்சீர் பாரம்பரியத்தை கிரேக்கத்தின் பழைய மரபுக்கள்கூடாக குறிப்பாக அரங்கூடாக கட்டியெழுப்ப எடுக்கப்பட்ட முயற்சிகளாகவே இவை அமைந்தன. கிரேக்க ரோம்பாரம்பரிய மரபுகளைக் கட்டியெழுப்புவதன் மூலம் ஐரோப்பா எங்கும் தனது செல்வாக்கை பிரித்தானிய அரசு நிலை நிறுத்தப் பார்த்தது. எலிசபெத்திய அரங்கின் முதன்மையாளராக நம் முன் ஷேக்ஸ்பியரே வெளிப்படுகிறார். ஆனாலும் ஷேக்ஸ்பியருக்கு ஆர்வமாக அமைந்த மூன்று நாடகவியலாளர்கள் பற்றி நாம் இங்கு கருத்தில் எடுக்க வேண்டியவர்களாகின்றோம்.

இந்த மூவரும் பிரித்தானிய அரங்கை மாத்திரமல்ல ஸ்பானிய அரங்கையும் பெரிதும் பாதித்து உள்ளனர். பிற்காலத்தில் ஸ்பானிய அரங்கின் எழுச்சிக்கு ஒருவகையில் இவர்களும் காரணம் என்று சொல்லாம். 'தோமஸ் கைற்', 'கிறிஸ்டோபர் மாலோ', 'ஜோன் வில்லி' ஆகிய மூவருமே இத்தகைய பெருமைக்குரியவர்கள்.

தோமஸ் கைற் (1558-94)

இவரது நாடகங்கள் துன்பியல் சார்ந்தனவாய் அமைந்திருந்தன. ஷேக்ஸ்பியர் தனது துன்பியல் நாடகங்களுக்கான அடிப்படையே இவரது நாடகங்களில் இருந்தே பெற்றுக் கொள்கின்றார். இங்கிலாந்தினுடைய மரபுக் கூடாகவே இவரது துன்பியல் நாடகங்கள் பிரித்தானிய மக்களது விழுமியங்கள் பற்றிப் பேசின. இவை இங்கிலாந்தின் பிரதிபலிப்பாக அமைந்தன.

கிறிஸ்டோபர் மாலோ (1564-93)

இவர் கேம்பிரிஜ் பல்கலைக்கழகத்தில் படித்தவர். தோமஸ் கைற்றின் சமகாலத்துக்குரியவர். இவரது நாடகங்கள் வரலாற்றுச் சம்பவங்களைத் தொடர்புபடுத்தியதாகவே அமைந்தன. இரண்டாம் எட்வேற் என்பது குறிப்பிடத்தக்க நாடகம். இவரது வரலாற்று நாடகங்களைப் பின்பற்றியே ஷேக்ஸ்பியரது வரலாற்று நாடகங்கள் அமைந்தன.

ஜோன் வில்லி (1554-1606)

இவரது நாடகங்கள் இன்பியல் சார்ந்திருந்தன. அத்தோடு மென்மைப்படுத்தப்பட்டதாகவும், மெலிதான உணர்வுகளைத் தட்டியெழுப்புவதாகவும் அமைந்திருந்தன. ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களில் இவரது பாதிப்பினைப் பெரிதும் காணலாம்.

எலிசபெத்தின் காலத்தில் ஸ்பானிய அரங்கு முழுக்க முழுக்க பிரித்தானிய மாதிரிகளையேப் பின்பற்றியது. பிற்காலத்தில் ஏற்பட்ட ஸ்பானிய அரங்கின் மறுமலர்ச்சிக்கு இத்தகைய தொழிற்பாடுகளே அடிப்படையாக அமைந்தன. ஷேக்ஸ்பியரைப் பாதித்த மூன்று நாடகவியாளர்களும் ஸ்பானிய அரங்கையும் பாதித்தனர். இதே போல ஷேக்ஸ்பியரும் பிற்காலத்தில் ஸ்பானிய அரங்கைப் பெருமளவு பாதித்தார்.

வில்லியம் ஷேக்ஸ்பியர்:

எலிசபெத்தின் கால அரங்கின் மிகப் பெரிய நாடகவியலாளர் உலகப் புகழ் பெற்ற நாடக ஆசிரியராக இன்றளவும் ஷேக்ஸ்பியர் கருதப்படுகின்றார். ஷேக்ஸ்பியரது வாழ்க்கைபற்றி மிக சிறிதாகவே நமக்கு அறியக்கூடியதாய் உள்ளது. 23-4-1564ல் இவர் பிறந்தார் என ஒரு குறிப்பு உள்ளது. அத்தோடு இவர் ஒரு வியாபாரியின் மகன் என்பதும் அறிய வருகிறது. இளமை காலம் பற்றிய விவரமான குறிப்புகள் எதுவும் இல்லை. இவரது அரங்கு லண்டன் நகரை மையப்படுத்தியதாகவே அமைந்தது. 1595ல் லாட் செம்பர்லி என்ற நாடக குழுவின் பங்குதாரராகவும் நடிகராகவும் இருந்தார். பின்நாளில் குளோப் தியேட்டரின் அரங்க பொறுப்பாளராகவும் செயற்பட்டார். நெறியாளராக, நாடக எழுத்தாளராக, நடிகராக என பல முனைகளில் செயல்பட்டவர். இவரது முதல் நாடகமாக 1592ல் 6ம் ஹென்றி என்ற நாடகம் அறியப்படுகிறது. இவர் கிட்டதட்ட 36 நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். சிலர் 37 என்பர். இவரது நாடக எழுத்துக்களது வெளிப்பாட்டிற்கு பின்புலமாக அமைந்தவை ஆங்கில மாவல்கள், பழைய நாடகங்கள், வரலாறுகள், சமூகம் சார்ந்த ஐதீகங்கள் என்பன. இவரது ஆரம்ப கால நாடகங்கள் இவருக்கு பெருமை சேர்க்கவில்லை என்றே கூற வேண்டும். பிற்காலத்தில் இவரால் எழுதப்பட்ட நாடகங்களே இவரது புகழுக்கும் பெருமைக்கும் காரணமாய் அமைந்தன. இவர் எழுதிய நாடகங்களை வரலாறு, இன்பியல், துன்பியல் என மூன்று வகைகளுக்குள் அடக்கலாம்.

வரலாறு

வரலாற்று நாடகங்கள் பலவற்றை இவர் எழுதியுள்ளார். இவை பிரித்தானிய வரலாற்றோடு தொடர்புபட்டனவாகவே இருந்தன. அத்தோடு ஐரோப்பிய வரலாறு இவரது நாடகங்களில் எழுத்துரு பெற்றன. 2ம் ரிச்சர்ட், 8ம் ஹென்றி முதலான நாடகங்கள் இந்த வகைப்பாட்டுக்குள் உட்பட்டனவே.

இன்பியல்

இன்பியல் நாடகங்களில் முக்கியமானதாக (ஆஸ் யூ லைக் இட்) நீ விரும்பியபடியே, 12வது இரவு ஆகிய நாடகங்களை சிறப்பாக குறிப்பிடலாம்.

துன்பியல்

ஷேக்ஸ்பியரது நாடக திறனுக்கு எடுத்துக்காட்டாக விளங்குபவை இந்த துன்பியல் நாடகங்களே. மெக்பாத், ஹம்லெட், ஒத்தல்லோ, கிங்லியர், ஜூலியஸ் ஸீஸர், ரோமியோ ஜூலியட் என்பன. புகழ் பூத்த நாடகங்களாக கருதப்படுகின்றன. உலகெங்கிலும் இந்த நாடகங்கள் மேடையிடப்பட்டுள்ளன. இருபதாம் நூற்றாண்டு வரை இவரது நாடகங்கள் மேற்கத்திய அரங்கில் முக்கியமான தொழிற்பாடுடையதாகவே இருந்தது. இவரது காலத்தை விட பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிலேயே இவரது நாடகங்கள் ஐரோப்பாவெங்கும் புகழ் பெற்றன.

இவரது நாடகங்களில் பதினாறு நாடகங்கள் இவரது ஆயுட்காலத்திலேயே அச்சிட்டு வெளியிடப்பட்டன. ஏனைய நாடகங்கள் பிற்காலத்தில் இவரது நண்பர்களாலும் அரங்க ஆர்வலர்களாலும் வெளியிடப்பட்டன. இவர் 1616ல் இறந்ததாக அறியப்படுகிறது.

பென் ஜான்சன்

ஷேக்ஸ்பியரது சமகாலத்தில் வாழ்ந்த நாடகவியலாளர்களில் சிறந்தவராகவும் உலகில் தலைசிறந்த நாடக ஆசிரியர்களில் ஒருவராகவும் இவர் கணிக்கப்படுகிறார். இவர் முதலில் நடிகராக இருந்தே நாடக ஆசிரியராக உருமாறியவர். ஜான்சனது நாடகங்கள் பெருமளவில் சென்னெறி சிந்தனை மரபையே பிரதிபலித்து நின்றன. இளமையில் இவர் இறந்து போனாலும் ஷேக்ஸ்பியரது நாடகங்களுக்கு சமதையான பண்புகள் இவரது நாடகங்களிலும் காணப்படுகின்றன. இவரது நாடகங்களில் 'தி சைலன்ட் வுமன்' சிறப்பானதாக கருதப்படுகிறது.

1576ம் ஆண்டு லண்டன் நகரில் முதன் முதலில் அமைக்கப்பட்ட 'தி தியேட்டர்' என்ற அரங்கும், 'தி குலோப்' அரங்கும் இங்கிலாந்தின் அரங்க வளர்ச்சிக்கு பெரிதும் துணைபுரிந்தன. அரங்க கலையில் புகழ் பூத்த நாடகங்களை மேடையேற்றிய குலோப் அரங்கு துரதிஷ்டவசமாக எதிர்பாராத வகையில் 1613ம் ஆண்டில் தீக்கிரையானது. இந்த சம்பவமும் 1616ல் ஷேக்ஸ்பியரது மரணமும் பிரித்தானிய அரங்கில் ஒரு தேக்க நிலையை ஏற்படுத்தியது. அத்தோடு 1642-1660 காலப்பகுதியில் நடைபெற்ற உள்நாட்டு யுத்தமும் திருச்சபைகளின் ஆதிக்கமும் பிரித்தானிய அரங்க வரலாற்றில் சில பின்னடைவுகளை ஏற்படுத்தின.

ஸ்பானிய அரங்கின் பொற்காலம்

16ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி தொடக்கம் 17ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதிவரை இந்த காலப்பகுதி நீள்கிறது. 1580 தொடக்கம் 1680 வரை உள்ள நூற்றாண்டுகள் ஸ்பானிய அரங்கின் பொற்காலமாக கருதப்படுகின்றன. ஆங்கில அரங்கின் சமகால தன்மையை இது பிரதிபலித்தாலும் இதனது தனித்துவமே பொற்காலம் என பேசப்படுவதற்கு காரணமாகிறது.

ஸ்பானிய வரலாற்றில் முதலாவது அரங்க கட்டிடம் 1574ம் ஆண்டு மேட்ரிடில் அமைக்கப்படுகிறது. அரங்கும் ஆலயமும் ஒன்றாய் இணைந்த இக்காலப்பகுதியில் அரங்கக் கட்டிடங்கள் சமய குருமார்களது கட்டுப்பாட்டுக்குள்ளேயே இருந்தன. இக்காலத்தில் பல நாடக எழுத்தாளர்களும் சமய விழாக்களுக்காகவே நாடகங்களை எழுதினர். சமய விழாக்களில் நாடகம் மிக முக்கியமான ஒன்றாக இருந்தது. தொழில்முறையான நடிகர்களும் குழுக்களும் சமய செல்நெறிகளுடன் இணைந்தே செயற்பட்டனர். 1765 வரை சமய நாடகங்கள் மிகுதியான செல்வாக்கு பெற்றிருந்தன. ஸ்பானிய பொற்கால நாடக எழுத்தாளர்களில் லோப் டி ரூடா (1510-1565) மிக முக்கியமானவராக கருதப்படுகிறார். இவர் நடிகராகவும் தயாரிப்பாளராகவும் செயல்பட்டவர். அத்தோடு தொழில்முறையான நாடக தயாரிப்பு முறைமை களை அறிமுகப்படுத்தியவர். இந்த வகையிலேயே ஸ்பானிய அரங்கில் பெரிதும் பேசப்படுகிறார். லோப் டி வேகா (1600-1681). இவர் ஸ்பானிய அரங்கின் ஷேக்ஸ்பியராக வர்ணிக்கப்படுகிறார். இவர் கிட்டத்தட்ட 2000 நாடகங்களை எழுதி சாதனை படைத்தவர். ஏறத்தாழ 500 நாடகங்கள் இன்றும் கிடைக்கக்கூடியதாக உள்ளன. அரங்க ஆய்வாளர்கள் இவரது நாடகங்களின் அமைப்பையும் கட்டுக்கோப்பையும் பெரிதும் சிலாகித்தனர். துன்பியல் இன்பியல் என பல்வேறு வகையான நாடகங்களை இவர் எழுதியுள்ளார்.

மேற்கத்திய சமூக வரலாற்றில் அடித்தள மக்கள் பற்றி இவரது 'த சீப் வெவ்' என்ற நாடகமே முதன் முதலாக பேசியது. இவரது நாடகத்தினது கருக்கள் பைபிள் கதைகளிலிருந்தும் பரிசுத்த வான்களின் வாழ்க்கை முறைகளிலிருந்தும் பழைய சமய நம்பிக்கைகளையும் பிரதிபலிப்பதோடு பாடல் ஆடல் நகைச்சுவை என்பனவும் கலந்திருந்தன. மற்றொரு நாடகக்காரரான

‘கால் டெரன்’ நாடகங்கள் முன்னவரது நாடகங்களை போல அல்லாமல் தத்துவார்த்த தன்மையுடையவனவாகவே அமைந்தன. கிட்டத்தட்ட 200 நாடகங்களை இவர் எழுதியதாகவும் 100 நாடகங்களே தற்பொழுது கிடைப்பதாகவும் கருதப்படுகிறது. இவரது மரணத்தோடு ஸ்பானிய அரங்கின் பொற்காலமும் முடிவுற்றது.

இத்தாலிய மறுமலர்ச்சி

ஸ்பானிய, இங்கிலாந்து அரங்கு வளர்ச்சியுற முன்பே இத்தாலியில் அரங்க மேடைகள் வளர்ச்சியுறத் தொடங்கி விட்டன. முக்கியப்படத்தக்க பெரிய நாடகங்கள் இங்கு தயாராகாவிட்டாலும் பின்னாளில் ஐரோப்பாவெங்கும் ஏன் உலகெங்கும் பெரும் புகழ் பெற்ற படச்சட்ட மேடை, காட்சித்திரை, இசை கலந்த நாடகம் முறை என மூன்று விடயங்கள் அரங்க செயல்பாட்டில் இத்தாலியில் உருவாகியது.

மறுமலர்ச்சிக்கான பின்னணி

மறுமலர்ச்சியுக்கத்திற்கு பல காரணிகள் பேசப்படுகின்றன. கைத் தொழில், கலைகள் என்பனவற்றைக் கற்றுக் கொள்வதில் மக்களுக்கு இருந்த ஆர்வம் நாடக அரங்க வளர்ச்சிக்கு காரணமாகியது என்பர். பல நூற்றாண்டுகளாக டெரன்சி லுடைய நாடகங்கள் இத்தாலியில் மிகுந்த செல்வாக்கு உடையனவாக விளங்கின. 15ம் நூற்றாண்டு கால கட்டத்தில் இவரது நாடகங்கள் இத்தாலியில் இலக்கியத் தரம் வாய்ந்தவையாக போற்றப்பட்டன. இவரது நாடகங்களுக்கு இருந்த செல்வாக்குப் போலவே பிளட்டஸ், டெரன்ஸ் ஆகியோருக்கு மிகுந்த செல்வாக்கு காணப்பட்டது. 1429ம் ஆண்டளவில் செய்யப்பட்ட கணக்கெடுப்பில் பல லத்தீன் கிரேக்க நாடகங்கள் காணாமல் போய்விட்டன என்று தெரிய வந்தது. இத்தாலியில் லத்தீன் நாடகங்கள் பிரபலமடைந்தது போலவே கிரேக்க நாடகங்களும் செல்வாக்குப் பெற்றன. சென்னெறிக் கலைகளை பயிலுவதில் ஏற்பட்ட ஆர்வத்தின் காரணமாக அச்சுக் கூடங்கள் புதிதாக தோற்றம் பெற்றன. இப்புத்தியிர்ப்பு குழலுக்கு முன்பு எல்லா புத்தகங்களும் கைகளினாலேயே எழுதப்பட்டன. அச்சுப்பதிப்பு இத்தாலியில் 1465ல் ஆரம்பமாகியது. இதனால் பழைய நாடகங்கள் பல இக்காலத்தில் அச்சிடப்பட்டன.

பழைய நாடகப் பிரதிகள் அச்சில் வந்த காரணத்தினால் பெரும் பாலனவர்கள் இந்த நாடகங்களில் ஈடுபாடு காட்டினர். முன்பு ஒரு குறிப்பிட்ட வட்டத்தினர் மத்தியில் இருந்த நாடகம் அதன் எழுத்துரு அச்சின் வரவால் ஜனநாயக மையப்பட்டது என்றே சொல்ல வேண்டும். சென்னெறி நாடகப்பிரதிகள் எல்லோருக்கும் கிடைக்க கூடிய வழி ஏற்பட்டது.

இலக்கியக் கொள்கைவாதிகள் மத்தியில் இந்த செந்நெறி நாடகங்கள் பெரும் சர்ச்சைகளை கிளப்பி விட்டன. நாடகத்தின் நோக்கம் என்ன? நாடகப்பிரதிகள் எழுதுவதற்கு விதிமுறைகள் உண்டா? இன்பியல் துன்பியல் நாடகங்களின் சிறப்புக்கள் என்ன? இவ்வாறான கேள்விகளுக்கு விடை காணும் முகமாக மறுமலர்ச்சிக்கால விமர்சகர்கள் ஈடுபட்டனர். இவர்களது பார்வை பழைய கிரேக்க அரங்கு பற்றி எழுதிய அரிஸ்டாட்டில் பக்கம் திரும்பியது. அரிஸ்டாட்டலின் கவிதை இயல் என்ற நூல் 1498ம் ஆண்டில் பதிக்கப்பட்டது. இந்த நூல் மறுமலர்ச்சிக் கால நாடக விமர்சகர்களுக்கு பலவிடைகளைக் கொடுத்தது.

பிரபுக்கள் சபைசார்ந்த அரங்க செயற்பாடுகளும் ஏனைய சில நிறுவனங்களது அரங்க செயற்பாடுகளும் தெரிவு செய்யப்பட்ட பார்வையாளர்களுக்காகவே நடத்தப்பட்டன. அரசவைச் சார்ந்த கட்டிட வரைதல் கலைஞர்கள் அரங்கில் பின்புறமான காட்சி அமைப்புகளை அமைத்தனர். அரச கண்காணிப்பின் கீழ் நாடகங்கள் எழுதப்பட்டன, மேடையிடப்பட்டன.

விசேட விழாக்களிலும் நிகழ்ச்சிகளிலும் இந்த நாடகங்கள் மேடையிடப்பட்டதன் காரணமாக இவற்றுக்கு இடையே நீண்ட இடைவெளி காணப்படவில்லை. இத்தாலியில் உருவான நாடகங்கள் மத்திய கால மரபிலிருந்து மாறுபட்டனவாகவும் ஆனால் அதேவேளையில் முற்று முழுதாக கிரேக்க ரோமனிய மரபுகளை பின்பற்றாமலும் இருந்தன. சென்னெறி தன்மைக்கு அண்மித்தனவாக இவை அமைந்தன. இந்தவகை நாடகங்களையே ‘கோமேடியா எரிடிடா’ என அழைத்தனர்.

கோமேடியா எரிடிடா

இந்த அரங்க மரபின் முக்கிய எழுத்தாளராக லோடோவிகோ அரியோஸ்டோ (1474-1533) முதன்மை பெறுகிறார். இவர் இன்பியல் நாடகங்களை எழுதினார். இவரது ‘காஸ்டாரியா ஐ சப்போசி’ என்ற நாடகம் முக்கியமானது. இத்தாலிய மறு

மலர்ச்சிக்கால ஆரம்ப கால கட்டத்தில் இவரது நாடகங்கள் பெரிதும் போற்றப்பட்டன.

நிக்கோலோ மாக்யாவிலி(1409-1527)

இவரது நாடகங்கள் இன்று வரை புகழ் வாய்ந்தனவாய் உள்ளன. மாண்ட்ரா கோலா என்ற இவரது நாடகம் முக்கியமானது. இது ஒரு வயோதிகருக்கும் அவரது மனைவிக்கும் மனைவியோடு தொடர்புடைய இளைஞருக்கும் ஆன கதையை கூறுவதாகும். எரிடிட்டா பாரிம்பரியத்தில் பல துன்பியல் நாடகங்கள் முக்கியமாகின்றன. மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் தோன்றிய பல துன்பியல் நாடகங்கள் பெரிய வரவேற்பையோ வெற்றியையோ பெறவில்லை. பெரும் பாலான படைப்புக்கள் உயிரில்லாதனவாகவே இருந்தன. எரிடிட்டா நாடகங்களில் மக்கள் பெருமளவில் திருப்தி யடையவில்லை என்றே சொல்லலாம். இந்த நாடகங்கள் பலவற்றில் ஒரேவகையான காட்சியமைப்புகளே மீண்டும் மீண்டும் பயன்படுத்தியமையால் மக்கள் மனதில் ஒரு வகையான சலிப்புத் தன்மை ஏற்பட்டது.

இந்த நிலமையிலேயே இன்டர் மேஜி நாடகத்தின் இடையே வரும் சிறு சிறு வேறு காட்சிகளும், இசையும் என பொருள் படும். இந்த பண்பு இக்கால நாடகங்களில் செல்வாக்குத் செலுத்தின. நாடகத்தின் இடையே காட்டப் பட்ட இடைக் காட்சிகள் நாடகத்தோடு சம்மந்தப்படாத பார்வையாளருக்கு விருப்பார்வத்தினை ஏற்படுத்தின. இக்காட்சிகள் பழைய நம்பிக்கைகூரிய கதைகளிலிருந்து பெறப்பட்டன. திகைப்பூட்டும் காட்சிகளாயும் அமைந்தன. இசையும் நடனமும் இங்கு முக்கியம் பெற்றன. உதாரணமாக பறக்கும் குதிரையில் வரும் கதாநாயகன். கடல்பிசாசோடு சண்டையிடும் காட்சிகள் இந்நாடகங்களில் காட்டப்பட்டன. நாடகத்தின் இடையே காட்டப்பட்ட இந்த இன்டர் மேஜி என்ற வடிவம் காலப்போக்கில் தனியான ஒரு இசை கலந்த நாடக மரபாக மாறியது. 1600ம் ஆண்டளவில் இத்தாலியில் இது முக்கிய வடிவமாகியது. இசையும் நடனமும் கலந்து இடைஇடையே வசனங்களும் இதில் இணைந்திருக்கும். இந்த அரங்க வடிவத்தினுடைய கருக்கள் கிரேக்க நம்பிக்கைகளிலிருந்து பெறப்பட்டன. 1600க்குப் பிற்பட்ட காலத்தில் இவ்வடிவம் ஐரோப்பாவெங்கும் செல்வாக்குப் பெற்றது. எழுத்துரு, காட்சியமைப்பு இசையமைப்பு, நடனம் என புதிய மறுமலர்ச்சியை பெற்ற இத்தாலிய அரங்கு அரங்க கட்டிடக்

கலையமைப்பிலும் புதிய மாற்றங்களை பெற்றது. அரங்க கட்டிட அமைப்பானது இரண்டு பண்புகளை பிரதிபலிக்கிறது.

1. கட்டிடக்கலை வல்லுனர்கள் தமது திறமையை வெளிக்காட்ட அரங்கக் கட்டிடங்களை வடிவமைத்தனர்.
2. நாடக வடிவங்களுக்கு ஏற்றவாறு அரங்க கட்டிடங்கள் வடிவமைக்கப்பட்டன. பிற்காலத்தில் இந்த இரண்டு பண்புகளையும் இணைத்து புதிய அரங்குகள் அமைக்கப்பட்டன. இக்காலத்திலேயே மேடையின் பின்னணியில் அழகாக தீட்டப்பட்ட ஓவியக் காட்சியமைப்புக்கள் வைக்கப்பட்டன.

பிரான்ஸின் நியோகிளாசிசம்

13ம் நூற்றாண்டுவரை மத்திய காலத்தின் தாக்கத்தில் உருவான நாடகங்களே பிரான்ஸில் செல்வாக்கு செலுத்தின. பிரான்ஸிய நியோ கிளாசிசத்தினுடைய அடிப்படையாக இத்தாலி, ஸ்பெயின் ஆகிய நாடுகளில் ஏற்பட்ட மறுமலர்ச்சி யுகம் அமைந்தது. இதன் பின்னணியிலேயே பிரான்ஸிய அரங்க மரபில் புதிய மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன.

பிரான்ஸ் நாடகத்தின் தந்தையென யோடெல் (1532-1572) மதிக்கப்படுகின்றார். இவரைத் தொடர்ந்து ரொபர்ட் காணியர் முக்கியப்படுகிறார். மோலியரின் முன்னோடியாகக் கருதப்படுகின்ற பியர்-தே-ஸாரிவ் குறிப்பிடத்தக்க சிறந்த நாடகங்களைப் படைத்தார்.

றோற்றோ, கோர்ணை ஆகியோரது காலத்தில் பிரான்ஸ் நாடக இலக்கியம் புதிய வடிவத்தைக் கண்டது. இவர்களுடைய நாடகங்கள் நகைச்சுவைத் தன்மை வாய்ந்தனவாய் அமைந்தன. பிரான்ஸிய நியோகிளாசிசத்தின் முக்கியமான அரங்கவியலாளராகவும் உலக அரங்க வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்கவர்களில் ஒருவராகவும் மோலியர் (1522-1673) மிகச் சிறந்த நாடகப் படைப்புகளை உருவாக்கினார். இவர் பிரான்ஸின் ஷேக்ஸ்பியர் எனவும் வர்ணிக்கப்படுகின்றார். சிறிய துணைப் பாத்திரத்தை ஏற்று நடித்து மக்களிடம் அறிமுகமான மோலியர் காலப் போக்கில் புகழ்வாய்ந்த பல பிரான்ஸிய நாடகங்களை உருவாக்கினார். பிற்காலத்தில் இவரது நாடகங்கள் ஐரோப்பாவில் மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தன. மோலியர் 'லெமலாத் இமாஜினர்' என்ற நாடகத்தில் நடித்துக்கொண்டிருந்த போதே மாரடைப்பில் மரணமானார். 51 ஆண்டுகள் வாழ்ந்த

மோலியர் தன் மரணம் வரையில் சிறந்த நாடகப் படைப்பாளராகவும் மேடைக் கலைஞராகவும் தொழிற்பட்டார்.

“மோலியர் தம்மிகு மேதா விலாசத்தாலும் ஆழ அகலத்தாலும் இன மொழி மரபுகளைக் கடந்து எல்லா மாந்தர் தம் உள்ளத்திலும் ஆளுமை புரிபவராய் மேலெழுந்து நிற்கின்றார். மோலியரின் இன்பியல் பிரன்ஸ் இலக்கியத்திற்குப் பெருமை சேர்த்தது. இவரே அதனை ஓர் அரங்ககலையாக உயர்த்தினார்.” இக்கூற்று மோலியரது படைப்புத்திறமையும் செயல் திறனையும் சுட்டி நிற்கிறது.

இவரது நாடகப்படைப்புக்கள் அடிநிலைமக்களது பிரச்சினைகளோடு ஏழை எழிய மக்களோடும் சார்ந்திருந்தன, முதல் முதலாக முதலாளித்துவத்திற்கு எதிரான குரல் இவரது நாடகங்களிலேயே ஒலித்தது ஆகியவை மோலியரின் நாடகங்களில் குறிப்பிடத்தக்கவை. முதலாளியின் பக்கம் நில்லாமல் ஏழை எழிய மக்களின் பிரச்சினைகளோடு இவரது படைப்புக்கள் சார்ந்திருந்தன.

18ம் நூற்றாண்டில் மேற்கத்தேய அரங்கு

18ம் நூற்றாண்டுவரை மேற்கத்தேய அரங்க தனிப்பட்டவர்களது பெருமையின் அடிப்படையிலேயே இயங்கியது. குறிப்பாக நடிகர்களும் எழுத்தாளர்களும் முக்கியப்பட்டனர். பெரும்பாலும் மேட்டுக்குடியாரது வாழ்க்கையையே அரங்கு பிரதிபலித்தது. ஆனால் 18ம் நூற்றாண்டில் புதிய மத்தியதர வர்க்கத்தினரின் பிரச்சினையை முதன்மைப்படுத்தி நிற்கின்றது. ஐரோப்பாவில் ஏற்பட்ட சமூகப் பொருளாதார மாற்றங்கள் அரங்கத்துறையிலும் புதிய மாற்றங்களையும் கொண்டு வந்தது. கைத்தொழில் மயமாக்கல், நிலமானிய சமுதாயத்தின் உடைவு என்பனவெல்லாம் புதிய மத்திய தர வர்க்கத்தை உருவாக்கின. இக்காலத்தில் அரங்கு மத்திய தர வர்க்கத்தினரது பிரச்சினைகளைக் காத்திரமாக வெளிப்படுத்த முற்பட்டது.

மத்தியதர வர்க்கத்தில் இருந்து பல நாடகப்படைப்பாளிகள் உருவாகினர். தோமஸ் கைவூட் மிஸ். ரா சிம்சன், ஆகியோர் மத்தியதர வர்க்கத்தினர் சார்ந்த நாடகங்களை எழுதினர்.

மத்திய தர வர்க்கத்தினரது பிரச்சினைகளோடு இணைந்த அரங்க முறைமை ஐரோப்பா எங்கும் முக்கியம் பெறத் தொடங்கியது. இக்காலத்திலேயாதம் குறிப்பாக மத்திய

ஐரோப்பா, ஸ்பெயின், ரஷ்யா, ஸ்கண்டிநேவியா ஆகிய பிரதேசங்கள் இவ் அரங்கச் செயற்பாட்டில் முக்கியம் பெற்றன. உணர்ச்சிமயமான நாடகங்கள் பெரும் செல்வாக்குப் பெற்றன. பழைய மரபுகளிலிருந்து புதிய துன்பியல் இன்பியல் நாடகங்களாக இவை அமைந்தன. இக்காலத்திலேயே மனோரதிய நடிப்பு முறையிலான அரங்கச் செயற்பாடுகள் முக்கியம் பெற்றன. ஷேக்ஸ்பியர் காத்திலிருந்து இது வளர்ச்சியுறத் தொடங்குகின்றது. நியோ கிலாசிசத்தின் அமைப்பிலிருந்து மாறுபட்டதாகவே இது உள்ளது. ஜெர்மனியிலேயே இந்த இயக்கம் பலம் பொருந்தியதாகத் தொழிற்பட்டது. கோத்தே இந்த இயக்கத்தின் முக்கியமானவராகக் கருதப்படுகின்றார். அத்தோடு செலர் இந்த இயக்கத்தின் மற்றொரு முக்கியமானவராகக் கருதப்படுகின்றார். கோத்தேவினுடைய நாடகங்களைப் பின்பற்றி ஜெர்மனியில் பல பாகங்களிலும் நாடகங்கள் பல எழுந்தன. 19ம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் இளம் நடிகர்களிடையே இதன் செல்வாக்கு மிகுதியாக ஏற்பட்டது.

மேற்கத்திய அரங்கின் மற்றொரு பங்குதாரராக அமெரிக்கா இந்த நூற்றாண்டிலேயே பிரவேசிக்கிறது. இங்கிலாந்து மாதிரிகளைப்பின் பற்றியே இந்த நூற்றாண்டில் அமெரிக்க அரங்கு உருவாகியது. பிரித்தானிய நாடகக் குழுக்கள் பல இக்காலத்தில் தமது நாடகங்களை மேடையிட்டன. குறிப்பாக ஷேக்ஸ்பியரது நாடகங்கள் இங்கு பிரபலம் பெற்றன.

18ம் நூற்றாண்டில் ரஷ்யாவும் புதிய அரங்கச் செயற்பாடுகளில் தனது தடத்தைப் பதிக்கத் தொடங்கியது. ஆரம்பத்தில் பிரான்ஸ்சின் நியோ கிலாசிசத்தைப் பின் பற்றிய நாடகங்கள் 18ம் நூற்றாண்டில் மத்தியதர வர்க்கப் பிரச்சினை யோடு தொடர்புபட்டு நின்றன. புதிய நாடக ஆக்கங்களை ரஷ்ய ஆட்சியாளர்கள் இக்காலத்தில் விரும்பவில்லை.

மேலைத்தேய நவீன அரங்கு

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு + இருபதாம் நூற்றாண்டு

இந்த நூற்றாண்டு அரங்கின் எல்லாத்துறைகளிலும் புதிய வளர்ச்சியைச் சுட்டிநிற்கிறது. குறிப்பாக அரங்க ஒளியமைப்பு புதிய பரிமாணத்தைப் பெற்றது. பெருமளவில் அரங்கக் கட்டிடங்கள் எழுந்தன. அரங்கு ஒரு பொழுதுபோக்குச் சாதனமாக உருமாறியது. அத்தோடு அரங்கச் செயற்பாடுகளில்

ஒரு முறையியல் கடைப்பிடிக்கப்பட்டது. சுரங்க பூகாளம், தயாரிப்பு நடிப்பு முறை என எல்லாத் துறைகளிலும் புதிய பார்வையில் வேறுபட்ட வளர்ச்சியில் உருவாகியது.

நகராக்கத்தின் விளைவாக பெரும் எண்ணிக்கையிலான அரங்கக் கட்டிடங்கள் உருவாயின உதாரணமாக 1807 லண்டனில் பத்து அரங்கக் கட்டிடங்களே இருந்தன. ஆனால் 1870ல் முப்பது அரங்கக் கட்டிடங்கள் பற்றிய செய்திகள் கிடைக்கப் பெறுகின்றன. இந்த நூற்றாண்டின் இறுதியில் ஐரோப்பா முழுவதும் கிட்டத்தட்ட 400 அரங்கக் கட்டிடங்கள் உருவாகியிருந்தன. இந்த நூற்றாண்டு ஆரம்பத்தில் 18ம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தின் பிற்பகுதியில் ஏற்பட்ட தொடர்ச்சியை அவதானிக்கலாம். குறிப்பாக ஜெர்மனியும் செல்லர், கோத்தே ஆகியோரது பாதிப்பு காணப்படுகின்றன. இந்த நூற்றாண்டில் மிக முக்கியமான நாடக அரங்கவியாளர்களாக ஒஸ்கார் வைற், ஜோர்ட்ஜ் பேனாஷா போன்றோர் முக்கியம் பெறுகின்றனர். இங்கிலாந்திலும் அமெரிக்காவிலும் மிகை உணர்வு வாதமும், சென்நெறிமரபும் கலந்த அரங்க அறிக்கைகள் பார்வையாளர்கள் மத்தியில் மிகுந்த வரவேற்பைப் பெற்றன.

இக்காலத்தில் ஆரம்பத்தில் நடிசர்களுக்கு இருந்த முதன்மை போய் நடிசர் முகாமையாளர் என இருவரும் முக்கியம் பெறுகின்றனர். பார்வையாளர் மத்தியில் இந்த இருவரும் நட்சத்திர அந்தஸ்தைப் பெறுகின்றனர். நாடக இயக்குனர் இங்கு முக்கியப்படுகின்றார். அரங்கின் மேடையமைப்பு, காட்சியமைப்பு, ஒளி, ஒளி அமைப்பு, நடிப்பு, நடனம், உடை, ஒப்பனை என எல்லா அம்சங்களையும் இணைப்பவராக இயக்குனர் முதன்மை பெறுகின்றார். இதற்கு முன்னுள்ள அரங்க மரபு நடிசரையும் நாடக ஏழுத்தாளரையும் பிரதானப்படுத்தியது. அரங்கானது முற்றுமுழுதாக இயக்குனரது கட்டுப்பாட்டுக்குள் வந்தது. இயக்குனர்கள் தங்களது சித்தாந்த தளங்களின் ஊடாகப் புதிய பரிசோதனை தளங்களை உருவாக்கினர். 19ம் நூற்றாண்டின் இறுதிக்காலப் பகுதியிலும் 20ம் நூற்றாண்டின் தொடக்க காலப்பகுதியிலும் பல புதிய பரிசோதனைக்கு வழி அமைத்தன. இந்தப்பரிசோதனை முயற்சிகள் இன்று வரை நம்மத்தியில் தொடர்ந்து வந்துள்ளதை நாம் இங்கு மனம் கொள்ளவேண்டும்.

19ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் மேற்குலகில் புதிய விஞ்ஞானக் கண்டுபிடிப்புக்களை ஆராய்ந்த பரிசோதனை முயற்சிகளும் வேகமான வளர்ச்சியைப் பெற்றன. கைத்தொழில்துறையில்

மின்சாரம் புதிய இயந்திரங்கள் என்பனவற்றின் வரவு மேற்குலகின் சமூகப் பொருளாதாரக் கட்டமைப்பையே மாற்றியது. இதுவரை காலமும் கிராமங்களில் வாழ்ந்த 1000க்கணக்கான மக்கள் வேலை வாய்ப்புக்களைத் தேடி நகரங்களை நோக்கி நகர்ந்தனர். நகரத்தில் கிடைத்த பணவருவாயும் புதிய வசதிகளும் ஒரு மறுமலர்ச்சியை ஏற்படுத்தியது. மக்களுக்கு வேலைநேரம் தவிர்த்த ஓய்வு நேரத்தில் புதிய பொழுது போக்கு வசதிகளை இவர்கள் நாடினர். சமுதாயத்தில் ஏற்பட்ட மாற்றம் அரங்க அளிக்கைகளிலும் புதிய மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியது. இந்த மக்களது பிரச்சினைகளைக் கூறுவதற்கு புதிய தத்துவார்த்தத் தளங்கள் தேவைப்பட்டன. வாழ்க்கையின் இருண்ட பகுதிகளை வெளிச்சத்துக்குக் கொண்டு வர அரங்கமேடை துணை செய்தது. நாடகக் கதாநாயகன் தன்னிகரில்லாத தன்மையில் இருந்து மாறி சாதாரண மனிதர்கள் கதை மாந்தர்களாயினர். குறைகளும் நிறைகளுமுடைய சாதாரண மனிதர்கள் நாடகக் கதாபாத்திரங்களாக உலாவந்தனர். இத்தகைய பின்னணியிலேயே 19ம் நூற்றாண்டில் புதிய அரங்க முயற்சிகள் உருவாகின. 19ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் உருவாகிய மாக்ஸியக் கோட்பாடுகளும் 20ம் நூற்றாண்டில் முதலாம் உலக யுத்தம், இரண்டாம் உலக யுத்தம் ஆகியனவும் குடியேற்றவாதம், நவகுடியேற்றவாதம், பெரும் முதலாளித்துவம், திறந்த பொருளாதார முறைமை என்பனவும் 19ம் நூற்றாண்டில் இருந்து இன்றுவரை உலக வரலாற்றில்பல பாரிய மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியுள்ளன. இந்த வகையில் அரங்கும் அதனோடு இணைந்த செயற்பாடுகளும் மாற்றங்களுக்குள்ளாகி வந்துள்ளன.

இந்த இருநூற்றாண்டுகளிலும் காலத்துக்குக் காலம் ஏற்பட்ட இயக்கங்கள் அரங்க சென்னெறிகளையும் பெரிதும் பாதித்தன. யதார்த்தவாதம், இயற்பண்புவாதம், குறியீட்டு வாதம், வெளிப்பாட்டுவாதம், கட்டமைப்பு வாதம், மிகை நடப்பியல், மனப்பதிவுவாதம், அபத்தவாதம் ஆகிய கோட்பாடுகளைக் குறிப்பிடலாம்.

இயற்பண்பு வாதம் எனும்போது உள்ளதை உள்ளபடி கூறுதலாகும். கற்பனையானவற்றைக் கூறி மக்களைப் பார்வையாளர்களை மயக்கத்தில் ஆழ்த்துவதைவிட உள்ளதை உள்ளவாறு கூறிகளை பிரச்சினைகளை மக்களிடம் கொண்டு செல்வது இதன் நோக்காக அமைந்தது. 19ம்நூற்றாண்டின் இறுதியில் தோன்றிய இவ்வரங்கமுறைமை 20ம் நூற்றாண்டில் பெரும் வரவேற்பைப்

பெற்றது. அரங்கமைப்பு, நடிப்பு என அரங்கின் எல்லாக் கூறுகளிலும் இயற்பண்பு வாதம் செல்வாக்குச் செலுத்தியது. “உள்ளதை உள்ளபடி - சொல்லுகையில் கலைஞனின் இடம் என்ன? அவன் வெறுமனே ஒன்றை அதே போல பிரதிபலிப்பவன் மாத்திரம்தானா?” என்ற கேள்விகள் எழுந்த போது இயற்பண்பு வாதத்தின் இயலாமை வெளிப்பட்டது. கலாவிமர்சகர்களிடையே இது பற்றிய வாதப்பிரதிவாதங்கள் தொடர்ச்சியாக நிகழ்ந்தன. இதன் போதமையினாலேயே யதார்த்தவாதம் உருவாகியது. அரங்கச் செயற்பாடுகளின் இயற்பண்பு வாதத்தின் முன்னோடிகளாக ஜெர்மனியில் 2ம்ஜேர்ஜ், பிரின்ஸ் நாட்டில் ஆன்றோ அன்றாயின், அமெரிக்காவில் டேவிற் பொலங்கோ, ரஷ்யாவில் ஸரனிஸ் லோஸ்ங்கி என்பவர்கள் முதன்மை பெறுகின்றனர்.

இயற்பண்புவாதம் ஆரம்பத்தில் ஜெர்மனி, பிரான்ஸ், அமெரிக்கா, ரஷ்யா ஆகிய நாடுகளில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தாலும் 20ம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்திலும் அதன் பின்பும் ஆசிய நாடுகளில் அதன் செல்வாக்கைப் பரப்பியது.

அரங்கக் கோமகன்

இரண்டாம் ஜோஜ் என்ற மெனிஞ்சன் எனும் ஜெர்மனிய குறுநிலப்பிரதேச மன்னரான இவர் ஜெர்மனிய அரங்க வரலாற்றில் முக்கியமானவராகக் கருதப்படுகின்றார். 1865ல் தனது நாடகக் குழுவை உருவாக்கி 1872ல் முதல் நாடகத்தை பெர்லினில் மேடையேற்றினார். ஆரம்ப காலத்தில் சேக்ஸ் பியரது நாடகங்களையும் செல்லரது நாடகங்களையும் மேடையிட்டார். அத்தோடு ஜெர்மனிய நாடகாசிரியரது நாடகங்களையும் மோலியரது நாடகங்களையும் அரங்கேற்றினார். இவரது நாடகங்கள் வெற்றிப்படைப்புக்களாகவே அமைந்தன. அளிக்கைமுறை, நடிப்பு, ஒப்பனை, உடை, காட்சியமைப்பு என எல்லாவற்றிலும் புதிய முறைகளைப் பின்பற்றினார். இது மக்கள் மத்தியில் பெரும் வரவேற்பை பெற்றது. ஐரோப்பாவின் முக்கிய நகரங்களிலும் அஸ்திரேலியா, ரஷ்யா ஆகிய நாடுகளிலும் தனது நாடகக் குழுவினருடன் சென்று 1000க்கணக்கான தடவைகள் தனது நாடகங்களை மேடையிட்டார்.

நாடக அரங்கின் முழுப் பொறுப்புக்களையும் இவர் ஏற்றுக் கொண்டதால் இவரே நெறியாளரின் தரத்தை முதன்முதலாக

மேம்படுத்தியவர் எனலாம். இயக்குனர் களுக்கான குறிப்பேடு இவர் காலத்திலேயே உருவாகியது.

இவர் தனது நாடகக் குழுவில் தனிப்பட்ட ரீதியாக நாடக நடிகர்கள் பெற்ற செல்வாக்கினை இல்லாமல் ஆக்கினார். நடிகர்கள் மட்டும் சிறப்பான நட்சத்திர அந்தஸ்து பெறுவதைத் தவிர்த்தார்.

தேவையில்லாமல் மேடையில் பாத்திரங்களின் அசைவு இயக்கம் இருக்கக் கூடாது என்பதை தமது நாடகங்களில் மிக இறுக்கமாகக் கடைப்பிடித்தார். நடிகர்களை உடை ஒப்பனையைப் பொறுத்த வரையில் நாடகம் எந்தக் காலத்தைப் பிரதிநிதித்துவப் படுத்துகின்றதோ அந்தக் காலத்தைப் பிரதிபலிக்கும் உடைகளை வடிவமைத்தார்.

இவரது நாடகங்கள் ஐரோப்பாவெங்கும் மிகப்பெரிய வெற்றியைப் பெற்றமைக்கு காரணம் இந்நாடகங்களுக்கான நீண்ட கால ஒத்திகையாகும். மிகுந்த கட்டுப்பாடுகளுடன் இந்த ஒத்திகைகள் நிகழ்த்தப்பட்டன.

ஒளியமைப்பில் கோமகன் வாயுவிளக்குகளைப் பயன்படுத்தி வந்தார். முன்பு மேடைமுழுவதும் ஒளி பயன்படுத்துகிற முறையை மாற்றி ஒரு காட்சியில் மேடையில் எந்தப் பகுதிக்கு ஒளி தேவையோ அதற்கேற்ப ஒளியை பயன்படுத்தினார். இது அரங்க செயற்பாட்டில் செய்யப்பட்ட புரட்சிகர மாற்றமாகவே கருதப்படுகிறது.

கோமகன் அரங்கமைப்புகளிலும் தொழிற்றுட்பத்திலும் புதிய மாற்றங்களைச் செய்தாலும் இவரது அரங்கு பற்றி பல குறைபாடான விமர்சனங்களும் முன்வைக்கப்பட்டள்ளமை இங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

மெனிஞன் கோமகன் ரஷ்யாவுக்கு சென்றபொழுது ஸ்ரனிஸ் லாஸ்கி இவரது நாடகங்களால் கவரப்பட்டமையும், பிரான்சில் அன்டாயின் இவரது நாடகங்களில் கவரப்பட்டமையும் இவரது நாடகச் சிறப்பிற்கு மேலும் அணி சேர்க்கின்றன.

1890ம் ஆண்டில் ஏற்பட்ட நிதி நெருக்கடியினால் தனது நாடகக் குழுவை கலைத்துவிட்டார். ஆனாலும் நாடக அரங்கின் எதிர்கால வளர்ச்சிக்கு இவர் இட்ட அத்திவாரமே முக்கியமாக அமைந்தது. உலகிற்கு ஸ்ரனிஸ் வோஸ்கி என்ற மாபெரும் நாடக மேதையை உருவாக்கித் தந்தது.

நவீன அரங்கிற்கு இவர் செய்த பங்களிப்பை நாம் பின் வருமாறு வகைப்படுத்தலாம்.

- 1) இதுவரை காலமும் நட்சத்திர நடிகர்கள் பெற்ற முக்கியத் துவத்தைக் குறைத்து அரங்கு என்பது ஒரு கூட்டுக் கலை வடிவம் என்பதை நிரூபித்தார்.
- 2) நாடகம் என்றால் தனியே நடிப்பு மாத்திரம் கொண்டதல்ல நாடகத்தின் அல்லது அரங்கின் பல்வேறு கூறுகளில் ஒன்று என்பதை உருவாக்கினார்.
- 3) நெறியாளன் என்பவன் எல்லா வகையான திறமைகளையும் ஒருங்கிணைப்பவன் என்பதை நடைமுறையில் சாத்தியமாக்கினார்.
- 4) நடிகர்களின் அசைவியக்கம், காட்சி ஆக்கம் மேடைப் பொருட்கள் என்பவற்றில் இயற்கைத் தன்மையைக் கொண்டார்.

பிரான்சிய அரங்கும் இயற் பண்பு வாதமும்

ஆன்ரோ அன்ரொயின்(1857-1943)

மெனிஞ்சர் கோமகனின் நாடகங்களால் ஈர்க்கப்பட்ட அன்ரொயின் பிரான்சில் இயற்பண்புவாத அரங்கின் எழுச்சிக்கு பலவகைகளில் பங்களிப்புச் செய்தார். பிரான்சிய அரங்கினில் நடிப்பு, மேடை அமைப்பு என அரங்க அளிக்கைகளில் இயற் பண்புவாதத்தை கொணர்ந்தவர் இவரே. இவர் சிறந்த நடிகராக, நாடக இயக்குனராக தொழிற்பட்டார். நவீன அரங்கின் முன்னோடிகளில் ஒருவர்.

ஒரு சிறிய மேடைச் சூழலில் நாடகங்களை மேடையிட்டார் எந்தவிதமான காட்சி ஜோடனைகளமின்றி இந்த நாடகங்களை நிகழ்த்திக் காட்டினார். இது அந்த நாட்களில் மிகுந்த மாற்றமாக கருதப்பட்டது. அன்ரொயின் காலத்தில் மற்றவர்களுடைய நாடகங்கள் அரசர்களையும் உயர் வர்க்கத்தினரையும் நாடக மாந்தர்களாக கொண்டிருந்தன. ஆனால் அன்ரொயின் அடிமட்டத்தைப் பிரதிபலிக்கும் வாழ்க்கையோடு ஒட்டிய விடயங்களோடு இணைந்த நாடகங்களை துணிந்து மேடையிட்டார்.

அக்காலத்தில் நாடக அரங்க முன்னேற்றத்திற்கு தடையாக இருக்கின்ற எதனையும் மீறுவதற்கு அவர் தயங்கவில்லை. இந்தச் சந்தர்ப்பத்திலேதான் எமிலி சோலா என்ற அறிஞர் அரங்கில் இயற்பண்புவாதம்(1881) (Le Naturalism Au Theatre)

என்ற கட்டுரைத் தொகுப்பை வெளியிட்டார். இந்த நூலில் நாடகம் வாழ்க்கையைச் சித்தரிக்க வேண்டும், வாழ்க்கைச் சிக்கல்கள் மேடையில் பிரதிபலிக்க வேண்டும் என்ற கருத்துக்கள் முன்வைக்கப்பட்டன. அத்தோடு நாடகம் அறிவூட்டுவதாகவும் அமைய வேண்டும் என்று கருத்துக்கள் கூறப்பட்டன. இவர் தனது முதலாவது இயற்பண்புவாத நூலை 1873ம் ஆண்டு வெளியிட்டார். அக்காலத்தில் பிரான்சில் புகழ் பெற்றிருந்த பல நாடகவியலாளர்களை கடுமையாக விமர்சித்தார். இந்த நாடகங்கள் வெறும் உணர்ச்சி மயப்பட்டன, இவற்றினால் பார்வையாளர்களுக்கு எந்தவிதமான பயனும் இல்லை என்று கடுமையாகச் சாடினார்.

பிரான்சில் ஏற்பட்ட தொழிற்புரட்சியின் விளைவாக மக்கள் சமுதாயத்தில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் கலையுலகையும் பாதித்தன. இவை அரங்கையும் பெருமளவில் பாதித்தன. முதலாளி மாதிரி அபரிமிதமான வளர்ச்சியும், இதனால் சாதாரண மக்களின் வறுமை அதிகரிப்பும் வாழ்க்கை என்பது துன்பம் மிக்கது என்ற தோற்றத்தை ஏற்படுத்தியது. பழைய ஆன்மீக விழுமியங்கள் பின்தள்ளப்பட்டு அறிவியல் முக்கியப்பட்டது.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் ஏற்பட்ட புதிய கண்டு பிடிப்புகள் கலையுலகில் புதிய மாற்றங்களைக் கொண்டந்தன. அதில் முக்கியமானவை குழல் விளக்குகள். இக்காலத்தில் புகைப்படக்கலையும் கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. புகைப்படத் தைப் போலவே மனிதனும் எல்லாக் கலைகளையும் காண விரும்பினான். டெயின், டார்வின், சோலா போன்றோர் முன் வைத்த புதிய கருத்துக்களினால் அன்ரொயின் அரங்கக்கலையில் புதிய மாற்றங்களை துணிந்து புகுத்தினார். இயற்கையான காட்சி அமைப்புகளை மேடையில் கொண்டுவர முனைந்தார். வீடு, மரம் என எல்லாம் மேடையில் இவரால் அப்படியே உருவாக்கப்பட்டன. முன்பு பயன்படுத்திய காட்சித் திரைகளை நீக்கி மரங்களைப் பயன்படுத்தினார்.

மேடையில் முப்பரிமாணத்தைக் கொண்டுவர அத்தோடு படிக்கல் பல்வேறு ஏற்ற இறக்கங்களை அமைத்து இயற்பண்பு வாதத் தன்மையை மேடையில் கொண்டுவர முனைந்தார். இது அந்த நாட்களில் மிகுந்த மாற்றமாகக் கருதப்பட்டது.

ஒவ்வொரு நாடகத்திற்கும் தனித்தனியாக காட்சி அமைப்புகள் இருக்க வேண்டும் என விரும்பினார். தகுந்த பின்னணிகள் நாடக

உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டிற்கு மிகவும் இன்றியமையாதன என தன் நாடகங்களில் நிகழ்த்திக் காட்டினார். இதனால் இவரது நாடகங்களுக்கு பெருமுகத்தையும் பெரும் பணமும் செலவாகியது. ஒளி அமைப்பில் பல்வேறுவிதமான மாற்றங்களை இவர் கொணர்ந்தார். மேடையில் குழல் விளக்குகளை முதன் முதலில் பயன்படுத்திய பெருமை அன்றோயினுக்கு உரியது. இவரது அரங்க நடிப்பு முறையிலும் இயற் பண்பு வர்தமே பிரதிபலித்தது. இயல்பான முறைகளில் எப்படி உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தலாம் என இவர் கற்றுக் கொடுத்தார். பாரிய மாற்றங்களின்றி கிடைநிலையிலான வளர்ச்சியை பெற்றிருந்த மேற்கத்திய அரங்க வரலாற்றில் அன்றோயின் சாதனை மிகப் பெரியதாகும். தன் வாழ்க்கையின் குறிக்கோள் அரங்கக்கலையின் மேம்பாடுதான் என்று சட்டகமிட்டு வாழ்ந்தவர் அன்றோயின்.

ஜெர்மனியும் இயற்பண்புவாதமும்

ஜெர்மனிய அரங்கில் அரங்கக் கோமகன் பல மாற்றங்களை ஏற்படுத்தினாலும் இயற்பண்புவாதம் இவரால் முற்று முழுதாக அறிமுகப்படுத்தப்படவில்லையென்றே சொல்ல வேண்டும். ஆனால் பிரான்சில் அன்றோயின் ஏற்படுத்திய இயற்பண்பு வாதத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட சுதந்திர அரங்கின் தாக்கம் ஐரோப்பாவின் வேறு எந்த நாட்டையும் விட ஜெர்மனியே அதிகம் பாதித்தது.

பெர்லின் நகரில் அன்றோயினின் சுதந்திர அரங்கினால் கவரப்பட்ட எழுத்தாளர்கள் ஒன்பது பேர் கூடி ஒரு நாடகக்குழுவை ஏற்படுத்தினர். இந்த இயக்கச் செயற்பாட்டின் பிரதிபலிப்பாக இயற்பண்புவாத நாடக ஆசிரியராக ஹாட்ப்மேன் என்பவரும் இயற்பண்புவாத நாடக இயக்குனராக ஆட்டோபிரகம் (1856-1912) என்பவரும் தோற்றம் பெறுகின்றனர்.

ஹெகலின் கருத்துக்களால் கவரப்பட்ட ஹார்ப்மான் இலக்கியம் சமுதாய வாழ்க்கையின் வளர்ச்சிக்கு பயன்பட வேண்டும் என்ற கருத்தில் தொழிற்பட்டார். இவரது 'உதயத்தின் முன்' என்ற நாடகம் ஜெர்மானிய இயற்பண்புவாத நாடகத்தின் முதற்படி எனலாம். ஜெர்மனியில் தோன்றிய புதிய நாடக இயக்கத்தின் பிரகடனத் தில் ஆட்டோபிரகம் பின்வருமாறு குறிப்பிடுவார்:

“புதிய நாடக இயக்கத்தின் போர் குரல் உண்மையாகும். ஜெர்மனிய தொழிலாளர் வர்க்க பார்வையாளர்களுக்கு புதிய இயற்பண்புவாத நாடகங்களை மேடையிட்டார். ஹாட்ப்மேன் அக்காலத்தில் ஜெர்மனிய சாதாரண மக்களின் சமூக ஜனநாயக கொள்கைகளை தனது நாடகங்களில் பிரதிபலித்தார். Dieweber என்ற நாடகத்தில் தொழிலாளர் வர்க்கத்தின் பிரச்சினைகளை காட்டியதுடன் அவர்களை வீர யுக கதாநாயகர்களாகவும் சிருஷ்டித்தார். தொழிலாளர்கள் பிரச்சனைகளை மேடையில் கொணர்ந்தார். Dieweber நாடக மேடையேற்றத்தோடு ஜெர்மனி அரங்கில் பல சுவாரஸமான மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன.

ஆட்டோபிரகம் தனது நாடகக்குழுவை தொழில்முறை சார்ந்ததாக மாற்றினார். 1890ல் ஜெர்மனிய தொழிற்சங்க வாதியான புருனோவில்லீஸ் என்பவரால் சுதந்திர மக்கள் அரங்கு உருவாக் கப்பட்டது. இது மாஸ்சியக் கோட்பாடுகளை தனது அடிப் படையாக கொண்டு இயங்கியது. 1892ம் ஆண்டில் புதிய சுதந்திர மக்கள் அரங்கின் உருவாக்கம் ஏற்படுகிறது. இந்த சுதந்திர மக்கள் அரங்கு இன்று வரை இயங்கு நிலையிலேயே உள்ளது. அன்றோயினின் பாதிப்பினால் இங்கிலாந்திலும் சுதந்திர இயற் பண்புவாத அரங்கு செல்வாக்கு செலுத்தியது. இங்கும் தியேட்டர் லிப்ரே அமைப்பு ஆரம்பிக்கப்பட்டது. பிற்காலத் தில் இது தன் பெயரை தியேட்டர் சொசைட்டி என மாற்றிக் கொண்டது. ஏழு வருடங்களில் கிட்டதட்ட 26 நாடகங்கள் மேடையிடப்பட்டன. இந்த அமைப்பினூடாக நாடக உலகிற்கு பெர்னாட்ஷா கிடைக்கிறார்.

அமெரிக்காவும் இயற்பண்பு வாதமும்

அமெரிக்கா நாடக அரங்கு கண்டெடுத்த மாபெரும் இயற் பண்புவாத நாடக ஆசிரியர் David Blesco (1854-1961):

மெனிஞ்சன் கோமகனின் நாடக அளிக்கைகளின் தாக்கம் இங்கிலாந்து வழியாக அமெரிக்காவுக்கு ஏற்படுகிறது. கோமகனின் நாடக வெற்றிகளை தனது நாடகங்களுக்கான மாதிரிகளாக போலஸ்கோ கையாண்டார். போலஸ்கோ தன் வாழ் நாளில் கிட்டதட்ட 375 நாடகங்களை நெறிப்படுத்தியுள்ளார். பயிற்சி நடிகராகவும் நாடக எழுத்தாளராகவும் ஆரம்ப காலத்தில் தொழிற்பட்டார். The Teaching of Drama என்ற நூலை எழுதிய வில்லியம் பிரைஸ் என்பவரால் வழிநடத்தப்பட்டார். போலஸ்கோவின் வெற்றிகரமான நாடகங்களாக The Darling of

the Gods, Return of Peter Grimm என்பவற்றை குறிப்பிடலாம். கோமகனை போலவே நாடகங்களுக்கு நீண்ட ஒத்திகைகளை மேற்கொண்டார். வாழ்க்கையின் மறு பதிப்பாக நாடகங்கள் அமைய வேண்டும் என்ற நோக்குடன் செயற்பட்டார். தொழில் நுட்ப கலைஞர்களது உதவியுடன் நேர்த்தியான காட்சியமைப்புகளை உருவாக்கினார். ஒளி அமைப்பிலும் இயற்பண்பு வாதத்தையே கடைப்பிடித்தார். மிகுந்த பொருட்செலவில் இவரது நாடகங்கள் மேடையிடப்பட்டன. சில சந்தர்ப்பங்களில் ஒரு காட்சிக்காக அன்றைய காலகட்டத்திலேயே கிட்ட தட்ட 5000 அமெரிக்க டாலர்களை செலவிட்டார். அமெரிக்கா அரங்கில் முதன் முதலில் மின்சாரத்தை இவரே பயன்படுத்தினார். நடிகர்கள் இயல்பாக நடிக்க வேண்டும் என்பதில் போலஸ்கோ மிகுந்த அக்கறை செலுத்தினார். நாடக இயக்குனராக தொழிற்படுகிற பொழுது மிகுந்த கண்டிப்புடன் நடந்து கொண்டதாக அறிய முடிகிறது. இவருடைய நாடக தயாரிப்புக்கள் பிற்காலத்தில் ஹாலிவுட் திரைப்பட தயாரிப்பாளர்களுக்கு முன் மாதிரியாக அமைந்தன.

அன்றாட வாழ்க்கையை படம்பிடித்தனவாக அமைந்த நாடக தயாரிப்புகளை மேற்கொள்வதற்கு போலஸ்கோ பயன்படுத்திய இயற்பண்புவாத உத்திமுறைகள் நாடகத்தின் காலத்தினை பிரதிபலிக்கும் காட்சியமைப்புக்கள் உண்மையான மேடை பொருட்கள் கலைத்துவமான உடை ஒப்பனைகள் நவீனத்தை பிரதிபலித்து நின்ற இசையும் ஒளியும் போலஸ்கோவின் அரங்க செயல்பாட்டினது வெற்றிக்கு பெரிதும் துணை புரிந்தன. அமெரிக்க இயற்பண்புவாதத்தின் தந்தை என இவர் அழைக்கப்படுகிறார்.

மாஸ்கோ கலையரங்கு

அன்ரோயின் இயற்பண்புவாத அரங்கின் பிதாமகராக கருதப்பட்டாலும் அதனை உலகம் முழுக்க பரவச்செய்தவர் ஸ்டனிஸ் லாஸ்கி (1863-1938). மேலை நாடுகள் அனைத்திலும் இவரது குரல் உரக்க ஒலித்தது. அத்தோடு ஆசிய நாடுகளிலும் அரங்க வியலாளர்கள் இவரை முன் மாதிரியாக கருதினர். அரங்கக் கோமகன், அன்ரோயின், ஆட்டோ கிரகம், போலஸ்கோ ஆகியோரைவிட அரங்க செல்நெறியில் புதிய பரிசோதனைகளை ஏற்படுத்தியவர் இவரே. ஸ்டனிஸ் லாஸ்கியின் மாஸ்கோ கலையரங்கு மாஸ்கோ தொடக்கம் நீயுயோக் வரை தன் நீள் கரங்களை பரப்பியது.

ஒன்பது வயதில் நடிக்க தொடங்கிய இவர் அரங்ககோமன், அன்ரோயின் ஆகியோரது அரங்க செயற்பாடுகளினால் கவரப்பட்டு இயற்பண்புவாத அரங்கை செழுமைப்படுத்தினார். 1898ம் ஆண்டு மாஸ்கோ கலையரங்கு தோற்றுவிக்கப்பட்டது. சேக்ஷ்பியர், மார்க்சிம் கோர்க்கி, ஹாப்மேன், இப்சன், டால்ஸ்டாய்ஸ் ஆகியோரது நாடகங்களை சமுதாய விழிப்புணர்வு தாக்கத்துடன் இயற்பண்புவாத உத்திகளுடன் மேடையிட்டார்.

டால்ஸ்டாயின் "TSat Fyodor" என்ற நாடகத்தை மேடையேற்றுவதற்கு மிகுந்த சிரமப்பட்டு யார்த்தமான பண்புகளை கொணர்ந்தார். இவர் இந்த நாடகத்திற்காக பயன்படுத்திய பொருட்கள் இன்றும் காட்சிக்காக வைக்கப்பட்டுள்ளன.

இவரது இயற்பண்புவாத நாடகங்களுக்கு சிகரமாக அமைவது மாக்ஸிம் கார்க்கியின் 'Lower Depths' என்ற நாடகமாகும். இந்த நாடகத்தில் எல்லா கூறுகளிலும் இயற்பண்புவாதம் கொடிகட்டிப் பறந்தது. இந்த நாடகம் கஷ்டப்பட்ட மக்களின் வாழ்க்கையில் ஏற்படும் சிக்கல்களை சித்திரமாக்கியது. இந்த நாடக தயாரிப்புக்காக இவரும் இவரது நாடக குழுவினரும் வறுமைப்பட்ட மக்களோடு சென்று அந்த மக்களோடு வாழ்ந்து பழகி அவர்களது நடைமுறைகளையும் பழக்கவழக்கங்களையும் அவதானித்து தனது நாடக தயாரிப்பில் கொணர்ந்தார். இந்த நாடகம் ரஷ்யாவில் பெரும் புரட்சியையே ஏற்படுத்தியது. நாடகம் நடைபெற்ற அரங்க கூடங்களுக்கு வெளியே காவல் படையினர் காவல் காத்துக் கொண்டிருந்தனர். இந்த நாடகத்திற்கு சிரத்தை எடுத்ததைப் போலவே தனது எல்லா தயாரிப்புகளுக்கும் ஸ்டெனிஸ் லாஸ்கி அக்கறையுடன் செயற்பட்டார்.

நாடக அரங்கில் எல்லாம் உண்மையாகவும் இயற்கையாகவும் இருக்க வேண்டும் என்பதிலும் மேடையில் உள்ள எந்த பொருளும் பார்வையாளர்களது கவனத்தை திசை திருப்பக்கூடாது என்பதிலும், மிகுந்த அவதானமாக இருந்தார். பார்வையாளர்களது கண்களும் செவிகளும் மேடையை தவிர வேறெங்கும் செல்லாதபடி காட்சியமைப்புகளை உருவாக்கினார்.

இயற்பண்புவாத காட்சியமைப்புகளை மேடையில் கொணர்வதற்காக தீவிர ஆராய்ச்சியில் ஈடுபட்டார். இதில் இவரோடு டார் செங்கோவும் இணைந்து செயலாற்றினார். இவர்கள்

இருவரும் இதற்கான ஆய்வு கூடத்தை மாஸ்கோவில் அமைத்து செயல்பட்டனர். இயற்பண்புவாத காட்சி அமைப்புகளுக்காக உலகப்புகழ் பெற்றது மாஸ்கோ கலையரங்கம் ஆகும். செக்கோவின் நாடகமான செர்ஜித்தோட்டம் தொள்ளாயிரம் தடவை மேடையேற்றப்பட்டது. செக்கோவ் தீட்டிய சித்திரம் இதில் காட்சிபடுத்தப்பட்டது.

இயற்பண்பு வாதத்தின் வீழ்ச்சி

அரங்க வரலாற்றில் கிட்டதட்ட ஐம்பது ஆண்டுகள் செல்வாக்கு செலுத்திய இயற்பண்பு வாதம் 1930ம் ஆண்டுக்கு பின் அதன் செல்வாக்கை இழக்க தொடங்கியது. இயற்பண்புவாத அரங்கின் வீழ்ச்சிக்கு பல காரணிகள் பின்னணியாக அமைந்தது.

- 1) இயற்பண்புவாத நாடகங்களுக்கான செலவு புதிய பொருளாதார சூழலில் ஈடுகட்ட முடியாத ஒன்றாக இருந்தது. நாடக செலவுகளுக்கு குறைவாகவே வருமானம் இருந்தது. இயற்பண்புவாத அரங்கை முன்னெடுத்து சென்ற எல்லா குழுக்களுமே அக்காலத்தில் பண நெருக்கடியினால் சிக்கித் தவித்தமை இங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.
- 2) இயற்பண்புவாதத்தின் சுவர்ச்சித் தன்மை நீண்டகாலம் தாக்குப் பிடிக்கவில்லை. தம் வாழ்வில் கண்ட அதே பொருட்களே மீண்டும் மீண்டும் மேடையில் வந்தமை புதுமையானதாக இருக்கவில்லை. செக்கோவின் கடல் வாத்து என்ற நாடகத்தில் வருகிற பாத்திரத்தின் கூற்று இதனை மேலும் தெளிவுபடுத்துகிறது. 'மூன்று சுவர்கள் உள்ள ஒரு வீட்டில் எப்படி சாதாரணமாக மனிதர்கள் உட்காருகிறார்கள், உண்கிறார்கள், காதலிக்கிறார்கள் என்பதை திறமைமிக்க நடிகர்கள் பெரிதும் முயன்று மேடை விளக்கொளியில் காட்டுகிறார்கள் அவ்வளவுதான்.'
- 3) தம் வேலைத் தளங்களில் கண்டதையே நாடகத்தில் காண விரும்பவில்லை. இந்த கசப்பான உண்மைகளை ஏன் மீண்டும் மீண்டும் மேடைகளில் காண வேண்டும். களைத்து வந்த மக்களுக்கு இந்த நாடகங்கள் உற்சாகத் துக்கு பதிலாக சோர்வைத் தந்தன.
- 4) மிகையான கற்பனைகளையும், மனதிற்கு தெம்பையும் கற்பனை உணர்வையும், தூண்டக்கூடிய காட்சிகளையும் மக்கள் விரும்பத் தொடங்கினர்.

- 5) பார்வையாளர்களது கலை அனுபவத்திற்கு தடையாக காட்சி மாற்றங்களும், மேடையமைப்பும் அமைந்தன.
- 6) இயற்கையான காட்சிகளை திரைப்படங்கள் எளிதில் காட்சிப்படுத்தின. இதனால் இயற்பண்புவாத நாடகங்கள் திரைப்படங்களோடு போட்டி போட வேண்டிய நிலை ஏற்பட்டது.
- 7) இயற்பண்புவாதம் புதிய சமூக பொருளாதார சூழ்நிலைகளைப் பிரதிபலிப்பதற்குப் போதுமானதாக இருக்க வில்லை.

யதார்த்தவாத அரங்கு

யதார்த்தம் என்றால் என்ன? இதற்குப் பல பதில்கள் முன் வைக்கப்பட்டன. இத்தகைய பதில்கள் கலை இலக்கியத்தில் பல்வேறுபாணிகள் உருவாகக் காரணமாயின. இது அரங்கச் செயற்பாட்டிலும் பல புதிய மாறுதல்களைக் கொண்டந்தது.

இயற்பண்பு வாதத்திற்கு ஒரு மாற்றாக இது முன்வைக்கப் பட்டது. இலக்கிய உலகிலேயே இது முதலில் பெரிதும் பேசப் பட்டது. அலக்சாண்டர் டுமோஸ் போன்றவர்கள் இயற்பண்பு வாதத்தைக் கடுமையாக எதிர்த்தனர். கலைஞன் என்பவன் உள்ளவற்றில் குறிப்பாக தேவையானவற்றைத் தெரிவு செய்து அதன் அடிப்படையில் புதிதாகப் படைக்க வேண்டும் என்ற வாதத்தை முன் வைத்தனர். தமது கருத்துக்கு ஆதரவாக 'அரிஷ்டாடிஸ்' 'பிளாட்டோ' போன்றோரை துணைக் கழைத்தனர். வாழ்க்கை நாடக அரங்கினின்றும் சிலவற்றை கடன் வாங்கிகொள்ளலாமே தவிர வாழ்க்கையிலிருந்து நாடக அரங்கு கடன் வாங்குவது பொருத்தமாகப்படவில்லை என்றால் ஈர்ஸ்ஸினோப்.

நாடக மேடையின் நோக்கம் வாழ்க்கையில் காணப்படும் கலையம்சங்களை கலைத்தன்மையுடன் வெளிப்படுத்துவதே ஆகும் என்றும் இவர்கள் கருதினர். வாழ்க்கையின் அனைத்து உண்மைகளையும் அரங்கினில் காட்ட முடியாது. சிலவற்றை விடுத்து தேவையானவற்றை தேர்ந்தெடுத்து அதனை கலையழகுடன் படைக்க வேண்டும் என யதார்த்த வாதம் விளக்கி நின்றது.

இயற்பண்புவாதத்தின் எதிர்ப்போக்கு

இயற்பண்பு வாத அரங்கிற்கு எதிராக 'தியேட்டர் மூமெண்ட்' என்ற இயக்கம் தொடங்கப்பட்டது. இதன் ஸ்தாபகராக

‘லுக்னோபோ’வும் அவரது மனைவியும் தொழிற்பட்டார்கள். இவரது இந்த இயக்கமே குறியீட்டு வாதத்தின் தொடக்கமாக கருதப்படுகிறது. இந்த பின்னணியிலேயே சோஷலிச யதார்த்த வாதம் பற்றிய கருத்துக்களும் முன்னணிக்கு வந்தன.

இயற்பண்புவாதத்திற்கு எதிரான போக்கு ரஷ்யாவில் புரட்சிக்கு பின்பு தீவிரம் பெற்றது. புரட்சியின் பின் ஏற்பட்ட அரசியல் சூழ்நிலைகள், சோஷலிச யதார்த்த வாதம் அரங்கில் தொழிற்பட காரணமாகியது. ஆரம்பத்தில் இயற்பண்புவாத செயல்முறைகளிலேயே தொழிற்பட்ட ‘ஸ்டனின் லாஸ்கி’ தனது காலத்திலேயே இயற்பண்புவாதத்தின் போதமையை பற்றி குறிப்பிட்டுள்ளார். இயற்பண்பு வாதத்திற்கு எதிராக இப்பசனது நாடகங்கள் மேடையிடப்பட்டன.

மார்க்ஸிம் கார்க்கி, அன்டன் செக்கோல் ஆகியோருக்கு பிறகு ரஷ்யாவில் இயற்பண்புவாதம் வலுவிழந்தது. இயற்பண்புவாத அரங்கு ரஷ்யாவிலேயே தனது கொடுமுடியை தொட்டது எனலாம். யதார்த்த வாதத்திற்கும் இயற்பண்பு வாதத்திற்கும் பெரிதான வேறுபாடு இல்லை என்றே சொல்லலாம். இயற்பண்பு வாதம் எல்லாவற்றையும் அப்படியே படம்பிடித்துக் காட்ட யதார்த்தவாதம் சரியான பொருட்களை தேர்ந்தெடுத்து காட்டியது.

யதார்த்தவாத அரங்க இயக்குனர்கள் மேடையை எளிமையானதாக மாற்றினார்கள். தேவையில்லாத பொருட்களை மேடையிலிருந்து நீக்கினார்கள். பிற்கால நவீன அரங்கவியலாளர்கள் இயற்பண்புவாதமும் யதார்த்த வாதமும் நாடக வரலாற்றில் பொய்யான அரங்கு என வாதிட்டனர். இந்த இரண்டு இயக்கங்களும் ஒன்றையொன்று அழிக்க திட்டமிட்டன. ஆனால் இந்த இரண்டுமே ஒன்று இன்னொன்றின் பாதிப்புக்குள்ளானது. காலப்போக்கில் இந்த இரண்டுமே செல்வாக்கிழந்து போயிற்று.

அரங்கில் குறியீட்டு வாதம்

இயற்பண்பு வாதத்திற்கு எதிராக தோன்றிய அரங்க இயக்கம் குறியீட்டவாத நோக்கில் வந்து மாறியது. செக்கோல், கார்க்கி போன்றவர்களுக்கு பின் வந்த நாடக ஆசிரியர்கள் குறியீட்டு வாத நோக்கில் நாடகங்களை எழுதினர்.

குறியீட்டுவாதிகள் யதார்த்தத்தை குறியீடுகளுக்குள்ளாக காண முனைந்தனர். அரங்கு யதார்த்தத்தின் பொய்மைகளை காட்டக் கூடாது. இருப்பின் சாரத்தை குறியீட்டுகளுக்கூடாக காட்ட

வேண்டும். குறியீட்டுவாதிகள் நாடகம் மனதுக்கு சாந்தி தருவதாக வேண்டும் என வாதிட்டனர். குறியீட்டு வாதம் தனி மனிதனில் கவனம் செலுத்தாமல் சமூக மனிதனையே கவனத்தில் கொண்டது. இது நேரம் வெளி என்ற உணர்வுகளுக்கே முக்கியத்துவம் கொடுத்தது. குறியீட்டுவாத அரங்கின் முன்னோடிகளாக நாம் மூவரை குறிப்பிடலாம்.

1) அடோல் அப்பியா: (Adolphe Appia)

இவர் அரங்கில் குறியீடுகளாக ஒளியை பயன்படுத்துவதில் புகழ்பெற்றவர்.

2) கோடன் கிரைக்: (Gordon Graig)

குறியீட்டுவாத அரங்க காட்சியமைப்பின் பிதாமகர்.

3) யாக்குவீல் கோபா: (Jaques Copea)

நாடக ஆசிரியர், விமர்சகர், குறியீட்டு அரங்க நெறியாளர்.

இந்த மூவரதும் செயற்பாடு பின்னாட்களில் பல்வேறு விதமான அரங்க பரிசோதனை முயற்சிகளுக்கு அடித்தளமாக அமைந்தன.

அடோல் அப்பியா: (1862-1928) (Adolphe Appia)

மேடை ஒளியமைப்பில் பல புதிய மாற்றங்களை கொண்டந்தவர். மேடை காட்சியமைப்பிலும் பல மாற்றங்களுக்கு வித்திட்டவர். காட்சியமைப்பு, நடிகர்கள், மேடைதளம் என அரங்கின் உயிர் நாடியானவற்றை ஒளியின் மூலம் இணைத்து ஒரு புதிய உணர்ச்சி சூழலை அரங்கில் உருவாக்க முனைந்தவர். நாடக காட்சி ஒளியமைப்பானது நடிகளை போல நாடக பிரதியை போல ஒவியத்தை போல உணர்ச்சிமையப்பட்டது என்றும் பல்வேறு உணர்வுகளை தட்டியெழுப்பக் கூடியது என்றும் நிரூபித்தார்.

மேடைக்காட்சிப் போக்கில் ஒளியை பல்வேறு கோணங்களில் பல அளவுகளில் பயன்படுத்தி முப்பரிமாண தோற்றத்தை ஏற்படுத்த முடியும் என நிரூபித்தார். அரங்கில் ஒளிச்சாயலையும் நிழலையும் கலந்து வெவ்வேறு வண்ணக்கோலங்களையும் உருவாக்கி காட்டினார். தனது கற்பனை திறத்தால் பல்வேறு விதமான காட்சி கோலங்களையும் மேடையில் நிகழ்த்தினார். பார்வை யாளர்களது கருத்துன்றலைச் சிதற விடாமல் இவரது ஒளி அமைப்பு பார்வையாளர்களோடு மிக நெருக்கமாக இருந்தது. ஒளியின் மூலமாக வருகிற நிழலின் மூலம் உணர்ச்சி

வெளிப்பாடுகளை காட்ட முடியும், ஒளி உத்திகள் இதற்கு பயன்படும் என்பதையும் நிரூபித்தார். நாடகத்தில் குறிப்பிட்ட குழுவை உருவாக்க ஒளி பெரிதும் உதவ முடியும் என்பதனை எடுத்துரைத்தார். வண்ணத் திரைகளுக்கு பதிலாக ஒளியை பயன்படுத்த முடியும் என்றும் செய்து காட்டினார். இவரது நாடகங்களில் ஒளியும் நிழலும் குறியீடுகளாக மக்களின் சிந்தனையை கவர்ந்தன. பிற்காலத்தில் அரங்கில் ஒளிப் பயன்பாடு இவர் வழியிலேயே புதிய பரிசோதனைத் தளங்களை கண்டது.

கோடன் கிரேய் (1872-1966) (Gorodon Graig)

ஐரோப்பிய நாடுகளில் இயற்பண்புவாத எதிர்ப்பியக்கத்தின் தந்தை என போற்றப்பட்டவர். மேடை காட்சியமைப்பில் குறியீட்டு குணாம்சத்தை கொணர்ந்தவர். அரங்கு என்பது நடிப்பு, உடை, ஒப்பனை, காட்சியமைப்பு, ஒளி, ஒலி என உத்திகள் அனைத்தையும் உள்ளடக்கியது என்று தொழிற் பட்டார்.

1911ம் ஆண்டில் வெளிவந்த இவரது அரங்க கலை பற்றிய நூல் அரங்கு என்பது நடிப்பையோ நாடகத்தையோ குறிப்பதன்று. அது காட்சியோ நடனமோ அன்று. அது எல்லாவற்றையும் உள்ளடக்கியது என்றார். நாடகம் என்பது வெறும் சொற்கூட்டங்களாக இருக்க கூடாது என்றார். குறியீடுகள் பற்றி இவர் தனது நூலில் சிறப்பாக குறிப்பிட்டுள்ளார். குறியீடுகள் மனிதன் தோன்றிய காலத்திலிருந்து பயன்பாட்டில் உள்ளன என்கிறார். தன் கருத்தை தெளிவு படுத்த மனிதர்கள் வாழ்வில் பயன்பட்ட குறியீடுகளை தன் நாடகங்களில் பயன்படுத்தினார்.

சொற்களும் ஒருவகையில் ஒலிக்குறியீடுகளே நாடக ஆசிரியன் அவற்றை இடமறிந்து பயன்படுத்த வேண்டும், சைகைகளும் மெய்ப்பாடுகளும் காட்சி குறியீடுகளாக பொருள் உணர்த்தக் கூடும், குறியீடு இடத்திற்கும் இடம் வேறுபாடான பொருளை தரக்கூடியது. நாடகத்தின் மையக்கருத்தினை நாடக ஆரம்பத்திலேயே ஒரு சிறு குறியீட்டினால் உணர்த்த முடியும் என்று இவர் நிரூபித்தார்.

1909ம் ஆண்டு மாஸ்கோ கலையங்கில் ஹம்லெட் நாடகத்திற்கு காட்சியமைப்பிற்காக அழைக்கப்பட்டார். நாடக மேடையை பொன்னிறத்தால் மூடி சாம்பல் நிறத்தில் காட்ட திட்டமிட்டார். இதில் பெர்ன் வண்ணம் அதிகாரத்தையும் சாம்பல் நிறம் வாழ்க்கையையும் வெறுமையையும் உணர்த்தும் என்றார்.

மாஸ்கோ கலையரங்கில் இவர் செய்த காட்சி மிகுந்த பெருட் செலவையும், பெரும் தோல்வியையும் ஏற்படுத்தியது. இதன் பின்னர் கிரேக்கின் திட்டங்களை ஏற்க நெறியாளர்கள் தயக்கம் காட்டினர். கிரேக்கின் சாதனைகளில் ஒன்று என்னவெனில் கிரேக் அரங்க உலகில் பிரவேசிப்பதற்கு முன்பு அரங்கில் காட்சி யமைப்பு சாதாரணமாகவே கருதப் பட்டது. இயக்குனருக்கு உள்ள அதே பொறுப்பு காட்சி யமைப்பாளருக்கும் உண்டு என கிரேக் நிரூபித்தார். இவரது பாதையை தொடர்ந்து பலர் காட்சியமைப்பாளர்களாக அரங்கிற்குள் நுழைந்தனர். கிரேக்கின் இயற்பண்புவாத எதிர்ப்பியக்கம் பின்நாட்களில் அரங்கில் பல்வேறு விதமான கோட்பாடுகள் உருவாகுவதற்கு காரணமாய் அமைந்தது.

ஜெக்ஸ் கோப்போ (1878-1949) (Jaques Copea)

குறியீட்டு இயக்க அரங்க வரலாற்றில் இவர் நெறியாளராக செயல்பட்டவர். நடிகர்கள் இந்த அரங்கில் தமது நாடக சதாபாத்திரங்களின் பண்பை எப்படி வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்பதை கற்பித்தவர். சேக்ஸ்பியரது நாடகங்களையே பெரிதும் மேடையேற்றினார். அப்படி மேடையேற்றும் பொழுது குறியீட்டு பாணியையே பின்பற்றினார். 1936ம் ஆண்டு கோப்போ பிரான்ஸிய கலை யரங்கில் முகயாமையாளர்களில் ஒருவராக நியமிக்கப்பட்டார். இவரது தொடர்ச்சியாக பலர் இவரால் உருவாக்கப்பட்டார்கள்.

குறியீட்டு வாதத்தின் வீழ்ச்சி

இயற்பண்புவாத அரங்கின் குறைபாடுகளை சுட்டிக்காட்டி அக்குறைபாடுகளை நிவர்த்தி செய்யும் முகமாக தோன்றிய குறியீட்டு வாதம் அவற்றை பெருமளவில் நிறைவேற்றவில்லை. இதனால் இந்த அரங்க இயக்கம் செல்வாக்கிழக்க தொடங்கியது. எளிய முறையில் காட்சிகளை அமைக்கலாம் என்று சொன்னவர்களால் அப்படி செய்ய முடியவில்லை. பல நாடக காட்சியமைப்புகளுக்காக மிகுந்த பணம் செலவழிக்க வேண்டி ஏற்பட்டது.

குறியீடுகள் பல மக்களுக்கு புரியாத பண்பை கொண்டிருக்கின்றன எனக் குற்றம் சாட்டப்பட்டது. குறியீடுகளுக்கு பழகியவர்களால் மட்டுமே இந்த நாடகங்களை ரசிக்க முடியும் என்ற கருத்து ஏற்பட்டது. இதனால் பிற்கால சூழ்நிலையில் வரவேற்பு பெற தவறிவிட்டது.

பார்வையாளர்களுக்கு சிந்தனை சுமையை ஏற்படுத்தாத ஒரு எளிய அரங்க வடிவம் தேவைப்பட்டது. இதனால் குழப்பங் களை தவிர்த்துக் கொண்ட வெளிப்பாட்டு வாதம் (Expressionism) அரங்கில் செல்வாக்கு பெறத் தொடங்கியது. இது பார்வையாளர்களை துன்பப்படுத்தக் கூடாது என்ற நோக்கத்தில் செயல்பட்டது.

அரங்கில் வெளிப்பாட்டு வாதம்: (Expressionism)

இருபதாம் நூற்றாண்டில் முதல் இருபது ஆண்டுகளுக்கு பின்பே இந்த இயக்கம் தோற்றம் பெறுகிறது. ஓவியக் கலையிலேயே இதன் தொடக்கம் முதன்மை பெறுகிறது. காட்சிப் புலத்தின் எல்லைக்களுக்கப்பால் இருப்பவற்றை காட்ட வேண்டும் என்பது இவர்களது கோட்பாடாக இருந்தது. தங்களது மனநிலைக்கு ஏற்ப மீள்படைப்பாக்கம் அவசியம் என்று இவர்கள் வாதிட்டனர். இது உளவியல் கோட்பாட்டோடு நெருங்கிய தொடர்பை கொண்டிருந்தது. முதல் உலகப் போரில் அவலங்கள் மக்கள் மத்தியில் ஐரோப்பிய உலகெங்கும் பெரும் பாதிப்புக்களை உருவாக்கி இருந்தது. புற உலகில் ஏற்பட்ட சிதைவுகளும் அழிவுகளும் புற உலக நம்பிக்கைகளை தகர்த்தன. இதனால் அகஉலகு பற்றிய தேடல்கள் அதிகரித்தன. அக உலகின் தேடலாகவே வெளிப்பாட்டு வாதம் அமைந்தது.

வெளிப்பாட்டு வாத நாடகங்கள் சமூக மாற்றத்தில் அக்கறை கொண்டிருந்தன. இதனால் இவை ஏதோ ஒரு செய்தியை மக்களுக்கு வெளிப்படுத்தி நின்றன. மக்களது அகம் மன போராட்டங்களையும் உள பிறழ்ச்சி சிக்கல்களை வெளிப்படையாக விவாதித்து மனிதருக்குள் இருக்கும் மனிதனை தேடுவதாக இது அமைந்தது. குறிப்பிட்ட சூழலில் ஒரு சாதாரண மனிதனின் சராசரி நடவடிக்கை எவ்வாறு மாறுகிறது என்பதை காட்டுவதும் வெளிப்பாட்டு வாதத்தின் நோக்கமாக இருந்தது.

முதன்முதலில் ஓக்ஸ் ஸ்டிரிண்டு பாக் என்ற ஸ்வீடிஸ் நாடக ஆசிரியரே இந்த வகை நாடகங்களை படைத்தார். வெளிப்பாட்டு வாத நாடகங்கள் கனவுலகில் சம்பவங்கள் நடப்பது போல சித்தரித்தன. பின்னணி தொடர்பில்லாமல் அமைந்திருந்தது. பிராங்க் வெட் கைண்ட், ஜோட்ஜ் எய்ஸர், எர்னஸ்டோலா என்போர் குறிப்பிடக்கூடிய வெளிப்பாட்டு வாத நாடக ஆசிரியர்களாக தெரிகின்றனர்.

ஜெர்மனியில் தோன்றிய இதன் தாக்கம் ரஷ்யா அமெரிக்கா என விரிவடைந்து சென்றன. அமெரிக்காவில் எல்மர் ரைஸ், யூஜின், ஓநில், ரஷ்யாவில் ஆண்ரியோ, இத்தாலியில் பிரான்ட் எல்லோரும் இந்த இயக்கத்தின் பிரதிநிதிகளாக தொழிற்பட்டனர். மக்களது எதிர்ப்புணர்வுக்கு முக்கியம் கொடுத்து புரட்சிகரமான சமுதாய மாற்றத்தை கொண்டு வருவதற்கான கருத்துக்களை இந்த நாடகங்களின் மூலம் வெளிப்படுத்தினர். இருக்கின்ற சமுதாய அமைப்போடு கலந்து தம்மை அழிக்காமல் எதிர்த்து நின்று போராடி வெற்றி பெற வேண்டும் என இந்த இயக்கம் வலியுறுத்தியது.

இதன் நடிப்பு முறை இயற்பண்புக்கு முற்றிலும் மாறாக அமைந்திருந்தது. 1918ம் ஆண்டு தொடக்கம் 1923ம் ஆண்டு வரை இது மிகுந்த செல்வாக்கு பெற்றிருந்தது. ஆனாலும் இதன் போதாமைகள் காரணமாக செல்வாக்கு இழந்தது. என்றாலும் இன்றும் இதன் தொடர்ச்சியான பயில் நிலை உலகில் தொடர்ந்து வந்துள்ளது.

அரங்கில் கட்டமைப்பு வாதம்: (Constructivism)

ரஷ்யாவில் ஏற்பட்ட அக்டோர் புரட்சி ரஷ்யாவில் உள்ள அனைத்து துறைகளையும், பெருமாற்றத்திற் குள்ளாக்கியது. அந்த வகையில் அரங்கும் பல புதிய மாற்றங்களை கண்டது. அத்தகைய மாற்றங்களில் ஒன்றாக முதன்மை பெறுவது கட்டமைப்பு வாதமாகும். ரஷ்ய குடியரசில் அதன் மக்களை அவர்களது வாழ்வியல் கூறுகளையும் புரட்சியின் பாதிப்பிலிருந்து கட்டியெழுப்ப வேண்டிய பொறுப்பு புரட்சிக்கு பிந்தைய அரசுக்கு இருந்தது. புதிய கட்டமைப்புகளை உருவாக்க வேண்டிய சூழல் ஏற்பட்டது. இந்த பின்னணியிலேயே புதிய ரஷ்யாவை கட்டியெழுப்பும் முயற்சியில் அரங்கின் கட்டமைப்பு வாதம் துணை புரிந்தது.

ஜார் மன்னனது அராஜக ஆட்சியை வீழ்த்திய செம்படைக்கு புதிய ரஷ்யாவை கட்டியெழுப்பும் பொறுப்பு இருந்தது. இவர்களை கட்டமைப்பு பணியில் ஈடுபடுத்த அரங்கு தூண்டு கோலாக தொழிற்பட்டது. ரஷ்யாவை கட்டியெழுப்பவதிலே இயந்திரமாயமாகுதல் முக்கியம் என்ற நோக்கில் அரங்கின் செயல்பாடுகளும் பொறி முறைதன்மையை பெற்றன. அரங்க கலைஞர்கள் ரஷ்ய நாடு தொழில் மையமாவதை தமது

நாடகங்களின் மூலம் உணர்த்தினர். இந்த இயக்கத்தின் பிதாமகராக மேயர் ஹால்டு முக்கியப்படுகிறார்.

மேயர் ஹால்டு (Meyr Hold)

மாஸ்கோ கலையங்கில் ஆரம்பத்தில் நடிசுராக இருந்த இவர் பின்னாளில் இயக்குனராக மாறினார். ஸ்டனிஸ்லாஸ்கியின் பயிற்சிகளும் கட்டுப்பாடுகளும் இயற்பண்புவாத நோக்கிலான செயற்பாடுகளும் மேயர் ஹால்டை அலுப்படையச் செய்தன. நடிசுர்கள் சுதந்திரமாக தொழிற்பட வேண்டும் என விரும்பினார். 1902ம் ஆண்டு இவர் மாஸ்கோ கலையரங்கிலிருந்து வெளியேறினார்.

மாஸ்கோ கலையரங்கை விட்டு சென்ற மேயர் ஹால்டு தனிப்பட்ட ஒரு நாடக குழுவை அமைத்துக் கொண்டார். இதில் இப்ஸன் போன்றோரது குறியீட்டிய நாடகங்களை மேடையேற்றினார். இச்சந்தர்ப்பத்திலேயே சீன, ஜப்பானிய நாடகங்களில் பயன்படுத்தப்பட்ட ஆடல், பாடல், இசை என்பன இவரை கவர்ந்தன. குறிப்பாக ஆசிய அரங்களிக்கைகளில் அதன் பயிற்சிகளிலும் பயில் நிலைகளிலும் அதிலிருந்து பெறப்படுகின்ற கலைத்துவ திறன்களிலிருந்தும் பல விடயங்களினால் மேயர் ஹால்டு கவரப்பட்டார். நாடகம் என்பது ஆடலும் பாடலும் இசையும் கலந்த ஒரு கூட்டமைப்பாக இருக்க வேண்டும் என்று விரும்பினார். இந்த அமைப்பிலேயே நாடகங்களை அமைத்துக் கொண்டார்.

1906ம் ஆண்டு மேயர் ஹால்ட் மீண்டும் மாஸ்கோ கலையரங்கில் இணைந்து கொண்டார். 1917ம் ஆண்டு வரை ஏற்பட்ட அரசியல் தாக்கம் மாஸ்கோ கலையரங்கையும் பெருமளவில் பாதித்தது. மேயர் ஹால்டு படச்சட்ட மேடையில் பலவிதிமுறைகளை மாற்றினார். பக்கத்திரை, முன்திரை ஆகியவற்றை நீக்கினார். மேடையின் தளங்களை பல கோணங்களில் வைத்து மேடையானது பார்வையாளர் வரை நீண்டிருக்கச் செய்தார். நடிசுர்கள் சிலர் பார்வையாளர்கள் மத்தியிலிருந்தும் மேடைக்கு வந்து நடிக்கச் செய்தார். மேடைக்கும் பார்வையாளர்களுக்கும் இடையே இருந்த தடைகள் பலவற்றை மேயர் ஹால்டு உடைத் தெறித்தார்.

புரட்சிக்கு பின்புள்ள காலத்தில் மேயர் ஹால்டு தனது மேடை அமைப்பையும் நடிசுர்களையும் இயந்திரம் போல தொழிற்பட வைத்தார். இவரது நடிப்பு முறை உடற்பொறி முறை

நடிப்பு என அழைக்கப்பட்டது. மேயர் ஹால்டு தனது நடிப்புச் சட்டகத்தை புகழ் பெற்ற விஞ்ஞானிகளின் கொள்கைகளில் இருந்து உருவாக்கினார். உணர்ச்சிகள் செயலை பிரதிபலிக்க வில்லை செயல்களால் தான் உணர்ச்சிகள் உருவாகின்றன என்ற கொள்கையை நடிப்புப் பயிற்சிகளில் கையாண்டார். உள்ளுணர்வை வெளிப்படுத்தும் வகையில் தான் நிகழ்வுகள் அமைய வேண்டும் என நடிசுர்களுக்கு விளக்கினார்.

இவரது நடிசுர்கள் பாய்வது, உருளுவது, ஓடுவது, தாண்டுவது என வேகமான செயற்பாட்டில் இறங்கினர். இந்த நடிப்பு முறையிலான நாடகங்கள் மக்கள் மத்தியில் பெரும் செல்வாக்கு பெற்றன. ஜார் மன்னனின் கொடுமைகளை தனது நாடகங்களின் மூலம் மக்கள் முன் கொண்டு சென்றார் மேயர் ஹால்டு. ஐரோப் பாவில் மாத்திரம் அல்லாமல் உலகம் முழுவதும் இவர் புகழ் பரவியது. இவர் மக்கள் கலைஞர் என மகுடம் சூட்டப்பட்டவர்.

பிற்காலத்தில் மேயர் ஹால்டுக்கு எதிராக பல குற்றச்சாட்டுகள் முன்வைக்கப்பட்டன. ஆனாலும் அவர் தனது கொள்கைகளிலிருந்து மாறவில்லை. யாருக்கும் தலை வணங்காத ஒரு கலைஞனாக வாழ்ந்தார். சிறைவாசத்தை அனுபவித்தார். 1940ம் ஆண்டு இவர் இறந்ததாக ஒரு குறிப்பு உள்ளது. மேயர் ஹால்டின் அரங்க முறைமை இன்று வரை ஒரு உயிர் துடிப்பான அரங்க முறைமையாக உள்ளது.

காவிய அரங்கு: (Epic Theatre)

இந்த நூற்றாண்டின் மத்திய காலத்தில் செல்வாக்குப் பெற்ற ஒரு அரங்க முறை வெளிப்பாட்டு வாதத்தினாலும் இதற்கு முன் உள்ள அரங்க முறைமைகளினாலும் சலிப்படைந்தவர்களின் எண்ணத்தால் உருவானது இந்த அரங்க முறைமையாகும். மக்களை சிந்திக்க வைக்க வேண்டும், பார்வையாளர்களது கற்பனைக்கு இடம் கொடுக்க வேண்டும், மனிதன் அறிவா ராய்ச்சி மிக்கவன் என்பதையும் இந்த வகையில் அவனது சிந்தனை தூண்டப்படவேண்டும் என்பதையும் இந்த அரங்கு வலியுறுத்தி நின்றது. இந்த அரங்கின் மூலவராக கருதப்படுபவர் 'பிஸ் காட்டர்' (1893-1966) (Erwin Piscator).

இவர் தன்னுடைய அரங்கை ஒரு ஆய்வுகூடம் போல காட்சிப் படுத்தினார். வாழ்க்கையில் இயந்திரங்கள் பெற்ற இடத்தை இவரது நாடகங்கள் பிரதிபலித்தன. மேடை அமைப்பு, காட்சி அமைப்பு என்பன ஆடம்பரமின்றி இருந்தன.

பெட்டோல்டு பிரேஸ்ட்: 1898-1956)

பிஸ்காட்டருடைய காவிய அரங்கினால் ஈர்க்கப்பட்டு அவரது குழுவிலேயே பணியாற்றி பின்பு தனது தனித்துவமான பாணியில் பல நாடகங்களை எழுதி மேடையிட்டார். இவரது பெரிஸ்ட் கலைக்குழு Berlin Ensemble உலக அரங்க வரலாற்றில் பல சாதனைகளை படைத்துள்ளது. பிரேஸ்ட் தனது காவிய அரங்கு என்ற எண்ணக் கருவை செயல்படுத்துவதற்கு கீழைத்தேய அரங்க முறைமைகள் பெரிதும் துணைபுரிந்தன.

குறிப்பாக சீனா, ஜப்பான், இந்தியா ஆகிய நாடுகளின் மரபு வழி அரங்குகளினால் இவர் ஈர்க்கப்பட்டார். சீனாவின் தலை சிறந்த நாடக மேடையாக கருதப்படுகின்ற 'மீ-லாங்க்-பாங்க்' உடனான சந்திப்பு இவரது காவிய பாணிய அரங்கின் போக்கிற்கு பெரிதும் துணை புரிந்தது. பிரேஸ்ட் அரங்கானது சமூக பயன் பாடு உடையதாகவும் சமூக சிந்தனையை தூண்டக் கூடியதாகவும் இருக்க வேண்டும் என்று செயல்பட்டார். தனது அரங்க முறைமைகளை சமகாலத்திலிருந்த அரங்க முறைமைகளோடு ஒப்பிட்டு அவை பொய்மை அரங்கு என்று நிராகரித்தார். சேக்ஸ்பியர் போன்ற நாடக மேதைகளின் உலகப் புகழ்பெற்ற நாடகங்களை தீவிரமான கேள்விக்குள்ளாக்கினார். அத்தோடு சேக்ஸ்பியரது நாடகங்களை நிராகரிக்கவும் செய்தார். அரங்குக்கும் பார்வையாளருக்கான உறவை சமூகத்திற்கான உறவாக மாற்றினார்.

காவியம் என்ற பதத்தை வால்மீகி, கம்பன், ஹோமர் போன்றோர் எண்ணியதை போல இவர் எண்ணவில்லை. சமூகத்தின் சூழல் பிரச்சனை என்பவற்றை இவரது நாடகங்கள் பிரதிபலித்தன. பார்வையாளர்கள் உணர்ச்சிவசப்படாமல் ஆறுதலாக இருந்து நாடகங்களை ரசிக்க வேண்டும் என்று விரும்பினார். "பார்வையாளரை பிரச்சினையையிட்டு சிந்திக்க வைக்க அவர் பல நுணுக்கங்களைக் கையாண்டார். அவற்றுள் முக்கியமானது பார்வையாளரைத் தூரப்படுத்தல் அல்லது பாரதீனப்படுத்தலாகும். ஜெர்மன் மொழியில் இது விர்பேராம்ட்ங் (Verfremdung) எனப்படும். ஆங்கிலத்தில் ஏலியனேஷன் (Alienation) என மொழிபெயர்க்கப்பட்டு தமிழில் அந்நியமயமாதல் என்று அழைக்கப்படுகிறது. அரிஷ்டாடிலின் கருத்துக்கு இது மாறானதாகும். முன்னைய நாடகங்களில் பார்வையாளருக்கு நடிகருடன் ஒரு உணர்ச்சி பூர்வமான ஈடுபாடு இருந்து

கொண்டிருந்தது. அரிஷ்டாடில் கருத்துக்கு இது மாறுபாடாக இருந்தது."

மேற்கு உலகம் முழுவதும் செல்வாக்கு பெற்றிருந்த அரிஷ்டாடிலின் நாடகம் அரங்கு பற்றி கருத்துக்களை பிரேஸ்ட் கடுமையாக விமர்சித்தார். "அரங்கமானது பார்வையாளர்களை உணர்ச்சிவசப்படுத்தாமல் அவர்களை விமர்சன பூர்வமாக சிந்திக்கவைக்க வேண்டும் என்பது பிரேஸ்டின் நோக்கமாகும். காவிய அரங்க நடிகன் பார்வையாளர்களை பரவசப்படுத்தாமல் அவனை தளர் நிலையில் வைத்திருந்து பாத்திரத்தின் நடத்தை மட்டுமன்றி வேறு மாற்று வழிகளும் உண்டு என்பதை அவன் சிந்தித்து உணர் வழி வகுக்க வேண்டும் என்பது பிரேஸ்டினுடைய நிலை. இதற்கு உகந்த உத்திகளை காவிய அரங்கில் பிரேஸ்ட் கையாண்டார். பிரேஸ்ட் தனது நாடகங்களில் கதையாடல் உள்ளடக்கத்தை அதிகரித்தார்.... அரங்கின் செயல்பாடுகளை பார்வையாளரது பார்வைக்கு வெளிப்படையாக்கினார்."

நாடகத்தின் நடப்பு சூழலின் மயக்கத்தில் பார்வையாளர்கள் சிக்காமல் அவர்களை அந்நியப்படுத்தி சிந்திக்க அவகாசம் கொடுத்தார். பிரேஸ்டினது அந்நியமயமாதல் முறை மக்களை கவனமாக செயலில் இறங்கும்படியான சிந்தனையை கொடுத்தது. பிரேஸ்டின் நாடக படிமங்கள் இன்று வரை ஆசிய ஆப்பிரிக்கா மூன்றாம் உலக நாடக நெறியாளர்களுக்கும், எழுத்தாளர்களுக்கும் துணையாக இருந்து வருகின்றன. மக்களைப் பற்றி உணர்வுபூர்வமாக சிந்திக்கின்றவர்கள். பிரேஸ்டின் கோட்பாட்டு தளத்தில் இயங்கும் நாடககாரர்களாக இன்று வரை தொடர்கின்றனர்.

அரங்கும் சர்யலிசமும்

+அட்டாவுட்: Artaud

இந்த அரங்கினை குரூர் அரங்கு (Theatre Cruelty) என்றும் அழைப்பர். இதன் பிதாமகராக வருபவர் அட்டாவுட். இது மனிதனின் அடிமன ஆழத்தில் இருக்கிற பிரச்சினைகளை வெளிக் கொணர்கிற நடிப்பு முறைமையையும் அளிக்கை முறைமையையும் கொண்டதாக இருக்கிறது.

சரியலிசத்துக்கான அடிப்படைகளை நாம் டர்ட்டாயிசத்தில் காணலாம். ஆழ் மனதில் உறங்கி கிடக்கும் சிந்தனையில்

வருகின்ற உணர்வு நிலை ஓட்டத்தை கொண்டது. ஆழ்மனச் சிந்தனைகளின் வெளிப்பாடாகவே சரியலிசம் பார்க்கப்பட்டது. “பாலித்தீவு நடனக்காரர்கள் பாரிசில் ஆடிய சடங்கு நடனங்களிலிருந்தே இக்கருத்தை இவர் உருவாக்கினார். மேடையில் பேச்சு மொழியின் கொடுங்கோல் ஆட்சியை வெறுத்த அட்டாவுட் மொழி மனிதனின் வாழ்க்கை செயலுக்கு துணையாக இருக்க வேண்டும் என்றார். பார்வையாளர்களின் உணர்வுகளின் ஊடான தொடர்பு முரட்டுத் தனத்தின் ஊடாகவே செயற்பட வேண்டும் என்று சொன்ன அட்டாவுட் நாகரீகத்தில் மிக கீழ்நிலையை மனிதன் அடைந்து விட்டான் என்றும் அரங்கின் செயற்பாடு மந்தநிலையில் இருக்கும் இம்மனித மனதை மந்திரம் நிறைந்த ஐதீக உலகத்திற்குள் கொண்டு செல்வதாக அமைய வேண்டும்” என்றார். பிரான்சிலேயே இந்த அரங்கின் தொடக்கத்தை நாம் அவதானிக்கலாம்.

மனிதனின் ஆழ்மனம் வெளிப்புறச் சக்திகளால் அடக்கி ஒடுக்கப்பட்டுள்ளது. அரங்கானது நமது பழைய மரபு ரீதியான சடங்குகளுடன் தொடர்புபடுத்த வேண்டும், பார்வையாளருக்கு பாலியல் மனிதனின் அடிமன ஆசைகள் என்பவற்றை வெளிக்கொணர வேண்டும் என்றார். இதனால் மனித மனங்களை தூய்மைபடுத்தலாம் என அட்டாவுட் நம்பினார். அத்தோடு இந்த அரங்கின் மூலம் மனநோய்களை குணப்படுத்தலாம் என்றும் நம்பினார். இந்த அரங்கின் பண்புகள்

- 1) பார்வையாளர்களுக்கு அதிர்ச்சி ஊட்ட வேண்டும்.
- 2) அனுபவங்கள் ரத்தத்தை உறையவைக்க வேண்டும்.
- 3) அரங்கு அதன் அளிக்கை உணர்வுகளினால் வளர்த்தெடுக்கப்பட வேண்டும்.

இந்த அரங்கில் பார்வையாளர்கள் பார்ப்பவராகவும் பங்கு கொள்பவராகவும் இருக்க வேண்டும். இந்த அரங்கின் நடிப்புகள் இயல்பான மனித ஒலிகளை தவிர்த்து வேறுபட்ட பாணியிலே ஒலிகளை எழுப்பி நடித்தனர். இசைக் கருவிகள் மூலம் வினோதமான சப்த ஜாலங்கள் எழுப்பப்பட்டன. இந்த அரங்கு உரையாடல்களை முக்கியப்படுத்தாமல் அபிநயங்களையும் குறியீடுகளையும் பயன்படுத்தியது.

அட்டாவுட்டின் குரூர அரங்கு குறிப்பிட்ட காலத்தில் மிகவும் பிரசித்தமான ஒரு அரங்காக தொழிற்பட்டது. இவர் பல்வேறு

விதமான எதிர்ப்புக்களின் மத்தியிலே தனது நாடகங்களை மேடையிட்டார். எப்பொழுது மனிதன் அரசியல், மத, நாட்டு பற்றினை தாண்டி முழுமையான சுதந்திர புருஷனாக நிற்பானோ, தனது ஆழ்நிலை மனத்தையும் யதார்த்தத்தையும் அடைந்து உய்வானோ, அதைத் தான் நாடக கலையின் உருவமாக அட்டாவுட் கருதினார். புதிய அரங்க கோட்பாட்டில் நம்பிக்கை கொண்ட அட்டாவுட் சோபோகிளிஸ் தந்த நாடகம் புனிதமானது என்பதை நிராகரித்தார். சேக்ஸ்பியரின் சுயபரிசோதனை ரீதியான உளவியல் கூறுகளை வெறுத்து தள்ளினார். செனகாவின் உருளும் உலகம் என்பதையும் அது சார்ந்த கோட்பாடுகளையும் தூக்கி எறிந்தார்.

“முதன் முதலில் விழிப்புநிலை யதார்த்தங்களையும் கனவுகளையும் ஒரே நேரத்தில் மேடையேற்றி உலகமே இதுவரைக்கும் கண்டிராத மக்களின் மறுபக்கத்தை பற்றி மட்டுமல்ல மறைந்து கிடக்கும் ஆழ்நிலை படிமங்களை கலையம்சத்தோடு சுட்டிக் காட்டினார் அட்டாவுட். பார்வையாளர்கள் தனது நாடகங்களை முழு உணர்ச்சி பூர்வமாகவே அனுபவிக்க வேண்டும் என்று எதிர்பார்த்தார்”

குரூர அரங்கின் செயற்பாடு அல்லது தொழிற்பாடு அட்டாவுட்டிற்கு பின் ‘பீட்டர் புரூக்’, ‘பீட்டர் வய்ஸ்’ தமது நாடகங்களை இவர் பாணியில் படைத்தனர்.

பரிசோதனை அரங்குகள்

இரண்டாம் உலக யுத்தத்தின் பின் எற்பட்ட சமூக பொருளாதார உலக சூழல் பல மாற்றங்களைக் கண்டது. குடியேற்ற வாதத்தின் வீழ்ச்சி நவகாலனித்துவத்தின் வீழ்ச்சியில் ஆசியாவில் ஏற்பட்ட சுதந்திர போர்க்களம் என உலகம் தலைகீழான மாறுதல்களை கண்டது. இந்த மாற்றங்கள் அரங்கினையும் விட்டுவைக்கவில்லை. இந்த மாற்றங்களினோடு பல புதிய அரங்க முயற்சிகள் மேலைத்தேய நாடுகளிலிலும் கீழைத்தேய நாடுகளிலும் ஏற்பட்டன. அரங்கின் தோற்றம் மக்கள் வாழ்வில் ஒரு அம்சமாகவே தொடர்புபடுத்தப்பட்டது. இன்றைய நவீன பரிசோதனை அரங்குகள் மீண்டும் மரபுகளை தேடியனவாகவும் மரபுகளிலிருந்து புதிய மாற்றங்களை பெற்றனவாகவும் அமைந்தன. இந்த வகையிலேயே நாம் புதிய பரிசோதனை அரங்குகளை இனங்காண வேண்டும்.

குரோட்டோவிஸ்கியின் எளிமை அரங்கு: (Poor Theatre)

இந்த நூற்றாண்டின் அரை நூற்றாண்டு காலத்தின் கடைசி பகுதியில் மேற்குலகிலும் கீழைநாடுகளிலும் சரி அரங்கு மிகுந்த செலவுக்குரியதாக இருந்தது. புதிய பொருளாதார சூழலில் அரங்க முயற்சிகள் 'ரிச் தியேட்டராகவே (Rich Theatre) இருந்தது. இந்த ரிச் தியேட்டரின் குணாம்சங்களுக்கு எதிராகவே குரோட்டோ விஸ்கி தன் எளிமை அரங்கை வடிவமைத்தார். இவர் ஸ்டனிஸ்லாஸ்கியின் பள்ளியில் வளர்ந்தவர் ஆனாலும் 1965ம் ஆண்டு இவர் எழுதிய வறுமை அரங்கை நோக்கி என்ற நூல் அரங்க வரலாற்றில் ஒரு புதிய பரிமாணத்தை ஏற்படுத்தியது.

குரோட்டோஸ்கி ஸ்டனிஸ்லாஸ்கியை முற்றுமுழுதாக நிராகரிக்கவில்லை. அவரது அரங்க கொள்கைகளுக்கு ஊடாகவே தனது அரங்கை கட்டியெழுப்பினார். இவரது அரங்கு உடலை பிரதானப்படுத்தியதாக செயல்பட்டது. இவர் பார்வையாளர்களும் நடிகர்களும் இணைகின்ற முறைமையே நாடகக் கலையின் கரு என்று நம்பினார். பார்வையாளனையும் நடிகனையும் தடுக்கின்ற எல்லா அம்சங்களையும் தகர்த்து நீக்கினார். நடிகனை மட்டுமே நம்பி தமது எளிமை அரங்கை கட்டி எழுப்பினார்.

நடிகனது குரல், உள்ளம், உடல் ஆகிய மூன்றின் வீரியத்தில் மட்டுமே நம்பிக்கை கொண்டு செயல்பட்டார். அரங்கில் மரபு ரீதியாக பேணப்பட்ட ஒளி, ஒலி, அலங்காரம், ஒப்பனை ஆகியவற்றை தன் நாடகங்களிலிருந்து நீக்கினார். இந்த பின்னணியிலேயே உலகில் எதிர்ப்பு அரங்கின் தொடக்கத்தையும் பார்க்கிறோம். எளிமை அரங்கின் அரங்கியல் பயிற்சிகளுக்கு கீழை நாட்டுத் தத்துவங்கள் பெரிதும் துணைபுரிந்தன. குறிப்பாக இந்தியா, சீனா நாடுகளின் தத்துவார்த்த தளங்களிலிருந்து அதன் அடிப்படைகளை உள்வாங்கி கொண்டார். 'சாங் சுவா' (Chung-Tzu) சொன்ன உள் அமைதி தத்துவத்தினையும் 'ஆனந்த குமாரசாமி' குறிப்பிட்ட சாந்த் இந்து சாஸ்திரம் குறிக்கும் பதப்பொருளையும் மேற்கத்திய கோட்பாடுகளோடு இணைத்து தனது எளிமை அரங்கை அதன் அமைப்பு முறைமையை பயிற்சிகளையும் வடிவமைத்துக் கொண்டார். மூன்றாம் உலக

நாடுகளில் இவரது அரங்கு முக்கியத்துவம் பெற்றது. இவரது அரங்க முறைமையோடு இந்தியாவின் பாதல் சர்காரின் மூன்றாவது அரங்கு என்ற கோட்பாட்டை இணைத்து பார்க்க முடியும்.

கரோட்டோவிஸ்கியின் நோக்கம் சிறிய அரங்கு (Chamber Theatre) என்பதாகவே இருந்தது. நடிகனுக்கு பக்கத்தில் பார்வையாளர்கள் என்பது இதன் முக்கியமாகும். நடிகனது மனம் மூச்சு என்பன பார்வையாளர்களால் உணரக்கூடியதாக இருந்தது. கூடிய பட்சம் 50-100 பார்வையாளர்களே இதில் பங்கேற்பர். இதனால் இவரது நாடகங்கள் பார்வையாளர்கள் மத்தியில் அர்த்தமுள்ள தோற்றத்தை தந்தன. இவரது நாடகங்கள் பற்றி பல்வேறு விதமான விமர்சனங்கள் வந்தாலும் இவர் அவைகளை பொருட்படுத்தவே இல்லை.

“அரங்கு என்றாலே கட்டுப்பாடுகள் விதிகள் ஆகியவற்றின் மொத்த தொகுதி என்ற நிலை இருக்கிறது. இதனை நாங்கள் தகர்த்தெறிய விரும்புகிறோம்” என பிரகடனம் செய்தார். இந்த அரங்கு சமகால மக்களது வாழ்வோடு இணைந்த பிரச்சனைகளைப் பற்றிப் பேசியது. யுத்தம், மரணம், பட்டினி, முதுமை அதன் அவலங்கள், கருப்பொருளாக அமைந்தன. இந்த அரங்கானது காண்போரை கருத்தில் கொண்டு அவர்களுக்கு நேரடியாகவே செய்திகளை சொல்லி செயல்படுத்த முனைந்தது. இவரது வாரிசுகளாக இன்று நாம் பீட்டர் புருட்க், பாதல் சர்க்கார் ஆகியோரை காண்கிறோம்.

அபத்த அரங்கு: Absurd Theatre

அபத்த அரங்கு என்பது சாதாரணமான வழக்கமான அரங்க முறைமையிலிருந்து மாறுபட்டது. இந்த நூற்றாண்டின் ஐம்பதுகளின் இறுதிபகுதியும் 60களின் தொடக்கமும் இதன் ஆரம்பமாக அமைகிறது. அல்பர்ட் காம்ப்யூ எழுதிய 'த மீத் ஆப் சிசிபஸ்' (The Myth of Sisypus) என்ற கட்டுரையில் அபத்த அரங்கு பற்றிய கோட்பாட்டு விளக்கத்தை தெளிவுபடுத்தி இருந்தார். இவரது கோட்பாட்டு விளக்கத்தின் அடிப்படையில் பல நாடக ஆசிரியர்கள் ஏற்கெனவே வழங்கிவந்த கட்டமைவுகளையும் ஒழுங்கமைவுகளையும் நிராகரித்தனர். கருத்து பரிமாற்றத்திற்குத் துணை புரிகின்ற சொற்களை அர்த்தமற்ற தாக்கினார்.

அபத்த நாடகங்கள் மனிதனது இருத்தல் பற்றி பேசின. இருத்தல் என்பது அர்த்தமற்றதாகிவிட்டது. கடவுள் இல்லாத சமயம் இல்லாத உலகமாக உலகத்தை கண்டனர்.

அபத்த வடிவத்தின் சிறப்பான உதாரணமாக நாம் 'சாமுவேல் பெக்கட்'யின், “வெயிட்டிங் பார் கோட்” (Waiting for Godot) என்ற நாடகம் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். ஐனஸ்கோவின் பல நாடகங்களும் அபத்த பண்பையே பிரதிபலித்தன. அபத்த அரங்கானது அதன் பிரதி, அளிக்கை முறை, அரங்கமைப்பு, நடிப்பு, என எல்லா அம்சங்களிலும் அபத்தை பண்பையே பிரதிபலித்து நின்றது. தமிழ் மரபிலும் சில அபத்த நாடகங்களை நாம் குறிப்பிட முடியும்.

அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கு: Total Theatre

அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கு என்ற பதம் எல்லாவிதமான அரங்க பண்புகளையும் எல்லா கலைகளையும் இணைத்துக் கொண்டதான செயற்பாடு உடையது என்பதாகும். இந்த கோட்பாடு முதன்முதலில் சர்யலிஸ்ட்டுக்களையே பாதித்தது.

இதன் முதன் முயற்சியாளராக 'அப்போலினேயர்' (Appollinaire) குறிப்பிடப்படுகிறார். 1917ம் ஆண்டு கோசேடேவின் (Coceteao) பிரதியையும் சாடிக்கினுடைய Satie சங்கீதத்தையும் மாஸ்சி யினுடைய Massie ஆடற்கலையையும் பிக்காசோவினுடைய கியூபிஸ் அலங்காரத்தையும் ஒன்றிணைத்தார். அட்டாவுட்டி னுடைய அரங்கும் இந்த அரங்க பண்புகளையே கொண்டிருந்தது. இன்றைய கீழைத்தேய மரபுவழி நாடகங்கள் இந்த அரங்க பண்பையே பெற்றிருக்கின்றன. நவீன அரங்கலியாளர் களும் இந்த பண்பை அடியொற்றிய நாடகங்களையே குறிப்பாக தென் ஆசிய நாடுகளில் தயாரித்து அளிக்கின்றனர்.

இன்றைய நவீன அரங்க உலகு

இன்று நாம் மேலே குறிப்பிட்ட பல்வேறு விதமான அரங்க முயற்சிகளுக்கு மேலாக இன்னும் சில அரங்க முறைமைகள் உலகில் பல்வேறு பகுதிகளிலும் பயிர்நிலையில் உள்ளன. குறிப்பாக அகஸ்தா போலினுடைய மறை அரங்கு. பெண் நிலைச் சிந்தனை தொடர்பான அரங்க முயற்சிகள் என்பனவும் ஆசிய நாடுகளில் தனிப்பட்ட குழுக்கள் தமது மரபின் ஊடாக மேற்கொள்கின்ற பரிசோதனை முயற்சிகளும் எதிர்காலத்திற்கான புதிய அரங்குகளை வேண்டி நிற்கின்றன.

ஆசிய நாடுகளில் முக்கியப்பட்டுள்ள விடுதலை இயக்கங்களும் அந்த விடுதலை இயக்கங்களுக்கான செயல்பாடுகளோடு இணைந்த அரங்க வடிவங்களும் புதிய அரங்க முயற்சிகளை வெளிப்படுத்தி உள்ளன.

பல்கலைக் கழகங்கள் அரசாங்க சார்புள்ள கல்வி நிறுவனங்கள் நாடகத்தை அரங்கியலை ஒரு பாடமாக கற்பிக்கின்ற பொழுது மேற்கொள்ளப்படுகின்ற பரிசோதனை முயற்சிகளும் இன்றைய நவீன அரங்கின் பிரதிபலிப்புகளாக உள்ளன.

3

கீழைத்தேய அரங்கு அல்லது ஆசிய அரங்கு

ஆசியாவின் புவிசார் வலயங்களும்
அதன் கலாசார தொடர்புகளும்

ஆசியாவை நாம் நான்கு புவிசார் வலயங்களாகப் பிரிக்கலாம். இந்தப் புவிசார் வலயங்கள் ஒவ்வொன்றும் தனித்தனியாக கலாசாரப் பண்புகளைக் கொண்டவையாகும்.

நிகழ்த்துகைக் கலைகளும் தமது தனித்துவமான பண்புகளை கொண்டுள்ளன.

1. தென் ஆசியா
2. கிழக்கு ஆசியா
3. தென் கிழக்கு ஆசியா
4. ஓசானியா

தென் ஆசியா

- 1) பங்களாதேஸ்
- 2) பாகிஸ்தான்
- 3) இந்தியா
- 4) நேபாளம்
- 5) பூட்டான்
- 6) மாலதீவு
- 7) இலங்கை

தென் ஆசியாவின் பெரும்பாலான மக்களின் மதமாக இருப்பது இந்து சமயம். இதனால் இந்தப் பிரதேசத்தில் வாழும் பல்வேறு மத சார்புடைய சமூகங்களில் இந்து மத கலாசாரச் செல்வாக்கு

காணப்படுகிறது. புத்தமதத்தினது தாயகமாகவும் இராமாயண, மகாபாரத கலாசாரத் தொடர்ச்சியுடையதாகவும் பன்முகத் தன்மையான கலாசார பண்புகளைக் கொண்டதாகவும் உள்ளது. தென் ஆசியாவின் நிகழ்துகை அரங்க நடனப் பாரம் பரியங்களில் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் செல்வாக்கு காணப்படுகிறது. குறிப்பாக இலங்கையை எடுத்துக் கொண்டால் அரங்கியல் சார்பான ஆராய்ச்சியாளர்கள் பேராசிரியர் சரச் சந்திர போன்றவர்கள் இந்தத் தொடர்பை வலியுறுத்தியுள்ளனர். தென் ஆசியா முழுவதும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை மையப் படுத்திய ஒரு கலை வரலாறு பன்முகத் தன்மையுடன் வளர்ந் துள்ளது.

தென் ஆசியா பன்முகத் தன்மை வாய்ந்த தொல்சீர் நடன மரபைக் கொண்டுள்ளது என மேற்கு நாட்டு அறிஞர்கள் பலர் குறிப்பிட்டுள்ளனர். நாம் கூறுகின்ற நாட்டிய சாஸ்திர மரபு இங்கு வலியுறுத்தப்படுகிறது. தென்ஆசியா அரங்க வடிவங்கள் சிறப்பு வாய்ந்த பல்குணங்களைக் கொண்டுள்ளன. தென் ஆசிய அரங்கின் தனித் தன்மைகளை நாம் பின்வருமாறு வகைப் படுத்தலாம்.

- 1) வாய் மொழிப் பாரம்பரியம் அல்லது அதன் நாட்டாரியற்பண்பு
- 2) நிறத்தைப் பயன்படுத்துகின்ற முறை வண்ணக்கலவை.
- 3) ரிதம் (Emotion)
4. அளிக்கை முறை-ஆட்டம் பாடல்.

கிழக்கு ஆசியா

கிழக்கு ஆசியப்பிரதேசத்துக்குள் நாம் பின்வரும் நாடுகளை உள்ளடக்கலாம்.

- 1) சீனா
- 2) கொங்கொங்
- 3) தாய்வான்
- 4) ஜப்பான்
- 5) கொரியா

இந்நாடுகளில் கொன்பூசிய ஒழுக்கநெறி பிரதான இடத்தைப் பெறுகிறது. வரலாற்றுக் காலத்தில் சாம்ராஜ்யங்களின் ஆட்சியின் கீழ் இவை இருந்துள்ளன. புத்தமத தத்துவமே

பெரும்பான்மையான பிரதேசங்களில் சமயநெறியாகப் பேணப் படுகிறது. இவற்றை நாம் பின்வருமாறு வகைப்படுத்தலாம்:

- 1) கொன்பூசிய ஒழுக்கநெறி வாழ்வியல் முறைமைகள்.
- 2) சாம்ராஜ்ஜிய ஆட்சியின் கீழான பாதிப்பின் பண்புகள்
- 3) புத்தமத தத்துவம்

கிழக்கு ஆசியா முழுவதுமே சீனாவின் பாதிப்பு எல்லாத் துறைகளிலும் செல்வாக்கு செலுத்துகிறது. எழுத்து முறையும் மொழியமைப்பும் ஒத்த பண்புகளைக் கொண்டுள்ளன. அரங்களிக்கை முறைகளிலும் சீனாவின் பாதிப்பே எல்லா நாடுகளிலும் காணப்படுகிறது. அரங்கில் உள்ள பாத்திரச் சித்தரிப்பு பிரதேசத்தில் எல்லாப் பண்பாடுகளிலிருந்தும் உள்வாங்கப்பட்டிருக்கிறது. சீன இலக்கியம், சீன ஓவியம், இசை, நடனம், அரங்களிக்கைகள் என கிழக்கு ஆசிய முழுவதும் பரந்துள்ளது.

கிழக்கு ஆசியாவின் நிகழ்த்து கலைகளின் தனிப் பண்புகள்:

- 1) எளிமை
- 2) தெளிவு
- 3) தோற்றம்

என்பனவற்றில் காணப்படுகின்றன.

தென்கிழக்கு ஆசியா

இந்தப்புவியார் பிரதேசத்திற்குள் வருகின்ற நாடுகள்: பர்மா, கம்போடியா, இந்தோனேசியா, வாவோஸ், மலேசியா, பிலிப் பைன்ஸ், சிங்கப்பூர், தாய்லாந்து, வியட்நாம். தென் ஆசியா, கிழக்கு ஆசியா ஆகிய பிரதேசங்களில் உள்ளவை போன்றே இப்பிரதேசத்து அரங்க கலாச்சாரங்களும் உயர்தரம் வாய்ந்த மரபுவழி நிகழ்த்துகைகளாக உள்ளன. நடன வகைகள் பெரும்பாலும் ஒத்த தன்மையுடையனவாய் உள்ளன. இப்பிரதேசங்களில் நான்கு வகையான மதப்பண்பாட்டுத் தாக்கங்கள் காணப்படுகின்றன.

- 1) இந்துக் கலாசாரத்தின் பரவலான தாக்கம்
- 2) பௌத்தமதத்தின் பெருமளவிலான சமயச் சார்புத்தன்மை
- 3) இஸ்லாம் அதன் ஆசியப் பரவல்
- 4) கிறிஸ்துவத்தின் தொடர்பு

சீன மரபின் தாக்கம் வடக்கு பர்மா, தாய்லாந்து கம்போடியா, 'வியட்நாம் ஆகிய நாடுகளில் மிகுதியாகக் காணப்படுகிறது. இதே போல இந்தியாவின் தாக்கத்தினை பர்மா, கம்போடியா, தாய்லாந்து மலேசியா, சிங்கப்பூர் இந்தோனேசியா, ஆசிய நாடுகளில் பரவலாகக் காணக் கூடியதாக உள்ளது.

மலேசியா, இந்தோனேசியா, தென் தாய்லாந்து, சிங்கப்பூர் பிலிப்பைன்ஸ் நாடுகளில் அரங்க வடிவங்களுக்கிடையே ஒத்ததன்மை காணப்படுகின்றன. இஸ்லாமியச் செல்வாக்குக்கு உட்பட்ட பிரதேசங்களில் உள்ள அரங்கங்கள் கிராமங்களில் உயிர்புள்ளனவாக உள்ளன. இப்பிரதேசத்தில் பெரும்பாலான ஆட்டமுறைகளில் இராமாயணத்தின் செல்வாக்கு காணப்படுகிறது. இங்கு அவரவர்கள் கலாசாரப் பண்பாட்டியல் கூறுகளோடு இணைத்து இராமாயணத்தை பார்க்கின்றனர்.

ஓசானியா

இருபதுக்கு மேற்பட்ட தீவுக் கூட்டங்கள் இங்கு காணப்படுகின்றன. இவை சிறிய நிலப் பிரதேசங்களைக் கொண்டிருந்தாலும் பல தனித்தனி பண்பாட்டையும் அரங்க அளிக்கை முறைகளையும் கொண்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

ஆசிய அரங்கு ஒரு அறிமுகம்

ஆசியா என்ற பதப்பிரயோகம் தருகின்ற பொருளை நோக்குகின்ற பொழுது புவியியல் ரீதியில் பிரதானமான பெரும் நிலப் பரப்புப் பிரதேசங்களும், தீவுக் கூட்டங்களும் மேற்குப் பசுபிக் சமுத்திரம் வரையுள்ள எல்லாப் பிரதேசங்களும் இதனுள் அடங்கும். ஆசியா என்றால் குறிப்பிடும் பகுதியில் நாற்பது நாடுகள் உள்ளன. இந்தப் பிரதேசத்தில் கிட்டத்தட்ட 2500 நாடகக் குழுக்கள் இருப்பதாகக் கணக்கிடப்பட்டுள்ளன. மிகவும் அதிகமான நிகழ்த்துக் கலைகள் ஆசியப் பிரதேசத்திலேயே உள்ளன. அதேவேளை பின்தங்கிய அதிகமான பிரதேசங்களையும் இது கொண்டுள்ளது. இந்த அரங்குகளில் அதன் பழைய தன்மைகளிலிருந்து ஒவ்வொருநாளும் புதிய மாற்றங்கள் நிகழ்ந்து கொண்டே இருக்கின்றன. புதிய மாற்றங்களினோடு புதிய வளர்ச்சிப் போக்குகளும் ஏற்பட்டுள்ளன. இப்பிரதேசத்தின் கலை மரபுகள் பல உயர்ந்த கலை தரத்தைப் பேணுபவைகளாக உள்ளன. கலைத்துவச் செந்நெறி மரபு இங்கு நிகழ்த்து கலைகளில் பேணப்படுகிறது.

இப்பிரதேசம் மேற்கே பாகிஸ்தான் தொடக்கம், கிழக்கே ஹவாய் தீவுகள் வரையிலும் வடக்கே சீனா தொடக்கம் தெற்கே இந்தோனேசியா வரையிலும் பரந்துள்ளது. கிட்டத்தட்ட 700-800 வரையிலான அரங்க நிகழ்துகைக் கலைகள் காணப்படுகின்றன. ஒவ்வொரு அரங்கவடிவமும் மற்றதிலிருந்து தெளிவான வேறுபாடுகளை கொண்டுள்ளது. ஆசிய பிரதேச மரபுவழி அரங்குகள் தாம் சார்ந்திருக்கின்ற மொழி, மத, சமூக அமைப்பு, அன்றாட வாழ்வு என சுய அடையாளங்களை பிரதிபலிப்பனவாக அமைந்துள்ளன.

நடிகர்களும் பார்வையாளர்களும் ஆச்சர்யப்படத் தக்க வகையில் பல பண்புகளைக் கொண்டுள்ளனர். தமக்கே உரிய இசை, அசைவுகள், நடிப்பு முறை அளிக்கை முறை, நாடக கட்டமைப்பு வடிவம் என்பனவற்றை இவை சிறப்பாக பேணுகின்றன. இவற்றோடு பார்வையாளர்கள் மிகவும் புரிந்துணர்வு மிக்க வர்களாக உள்ளனர். நிகழ்த்துகைகளின் கலைத்தரம் இவர்களது பங்களிப்பினோடு பேணப்படுகிறது.

ஜப்பானில்	-கயோகன் (Kyogen)
	-கபுகி (Kabuki)
	- பன்ராகு (Banraku)
இந்தோனேசியாவின்	-லுடாக் (Ludruk)
இந்தியாவின்	-பாவை (Baavai)
சீனாவின்	-பீகிங் ஒபேரா

ஆசியன மகிழ் நெறித்தன்மையை பிரதிபலிப்பனவாக உள்ளன.

ஆசிய அரங்கு ஒரு பொதுப்படையான நோக்கு

ஆசியப் பிரதேசங்களது அரங்க செயற்பாடுகள் சமூக நடவடிக்கைகளோடு அதன் பண்பாட்டியல் கூறுகளோடு நெருக்கமான தொடர்புகளைக் கொண்டுள்ளன. ஆசியாவில் பேணப்படுகின்ற அல்லது காலங்காலமாக மரபு ரீதியாக பாதுகாக்கப்படுகின்ற அரங்க வடிவமைப்புகளில் மூன்று விதமான குணாம்சங்களை இனம் காணலாம்:

1) அரசவை சார்ந்ததும் அந்த அமைப்பை, அதன் நலன்களை பிரதிபலிக்கின்ற அரங்க வடிவங்கள்:

இவை ஆட்சியாளர்களுக்கும் அதன் அதிகாரத்தோடு தொடர்புடையவர்களுக்கும் ஆதரவான சூழ்நிலைகளை

உருவாக்குகின்றனவாக இவை பெரும்பாலும் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன. அரசியல் பொருளாதார ரீதியாக பார்வையாளர்கள் சாதாரண மக்கள் ஆட்சியாளர்களுக்கு ஆதரவாக இருப்பதற்கான தயார்படுத்தலாக இத்தகைய அரங்க வடிவங்கள் அமைந்துள்ளன. ஆட்சியாளர்களது சிந்தனைகள் கருத்துக்கள் என்பனவற்றை செயல்படுத்துகின்ற பணியை இவை செய்தன

பிரபுக்கள் அரசவை அரங்க மரபு: Court Theatre

இவை குறிப்பிட்ட நேரத்தில் மாத்திரம் நடக்கின்ற பண்பு கொண்டவை. அரங்களிக்கைகள் பிரபுக்கள் சார்ந்த விழாக்கள் கொண்டாட்டங்களில் மட்டுமே நடைபெறும். குறிப்பிட்ட தெரிவு செய்யப்பட்ட பார்வையாளர்கள் மட்டுமே இதில் பங்கு பெறுவர். குறிப்பிட்டவர்களுக்காகவே இவை நடத்தப்பட்டன. நடிகர்கள், நடனகாரர், இசை யாளர்கள், கதை சொல்வோர் என இதில் பல அரங்களிக்கையாளர்களினை நாம் அவதானிக்கலாம்.

பத்தொன்பதாம் இருபதாம் நூற்றாண்டு கால கட்டங்களில் அதற்கு முன் சிதைந்துபோன அரசுகள் மீண்டும் புத்துயிர் பெறுவதற்கான முயற்சிகளில் ஈடுபட்டன. அந்த முயற்சிகளுக்கு இந்த வகையிலான நாடகங்கள் பெரிதும் துணைபுரிந்தன. அந்த அரசு சார்ந்த வாரிசுகளுக்கு சார்பாக அரங்களிக்கைகள் அமைந்தன. இழந்து போன அதிகாரத்தை மீள அமைப்பதற்கான கருத்துக்களாக அரங்க நிகழ்வுகள் அமைந்திருந்தன. நிகழ்த்துபவர்கள் பார்வையாளர்களது ஆதரவை பெறுவதற்கு முனைந்தனர்.

இன்றைய புதிய சமூக பொருளாதார சூழ்நிலைகளில் இந்த அரங்குகளின் தொழிற்பாடு என்ன என்ற கேள்வி எழுந்த பொழுது முன்னைய சென்னெறி அரங்குகளை கட்டிக் காப்பதற்காக இன்றைய நவீன சித்தாந்தங்களைக் கொண்ட அரசுகள் முனைந்துள்ளன. தமது இருப்பை இந்த நடவடிக்கைகள் மூலம் பலப்படுத்த இவை முனைந்தன. ஒரு புறத்தில் தொடர்ச்சியாக பேணவேண்டிய கட்டாயம் இன்றைய நவீன அரசுகளுக்கு ஏற்பட்டுள்ளன. தமது பாரம்பரியங்களை மீண்டும் கட்டியெழுப்பும் முயற்சியில் ஒரு அங்கமாக செந்நெறி அரங்க மரபில் இவை கவனம் செலுத்துகின்றன. செந்நெறி சார்ந்த இந்த அரங்க மரபு அது சார்ந்திருக்கின்ற குடிகள், அரசு

சடங்கு என மூன்றையும் இணைந்த தொழிற்பாடாக அமைகிறது. அத்தோடு இந்த மூன்றையும் விளக்குவதாகவும் அர்த்தப்படுத்துவதாகவும் அமைகின்றது. அரசு அதிகாரத்தை உறுதிப்படுத்துவதாகவும் இவை அமைந்தன.

மீண்டும் பழைய அரசு நடைமுறைகளையும் நடவடிக்கைகளையும் சித்தரிப்பனவாக இவை அமைந்திருந்தன. இவை தமது இலக்கியத்தரத்தை பெரிதும் பேணின. அது மாத்திரமல்லாமல் இத்தகைய அரசுகள் மிகுந்த கலைத்துவத் தன்மைகளையும் வெளிப்படுத்துகின்றன. இத்தகைய அரசுகளாக பின்வருவனவற்றை நாம் வகைப்படுத்தலாம்.

- 1) இந்தியா - சாகுந்தலம்
சமஸ்கிருத அரசு- பாசன் நாடகங்கள்
- 2) ஜப்பான் - புகாகு, நோ Bukaku No
- 3) இந்தோனேசியா - வேயாங்
- 4) பர்மா - ஜாட்
- 5) வியட்நாம் - ஹத்போய்
- 6) ஹவாய் - ஹலா

அரங்கில் புதிய நோக்கு

இருபதாம் நூற்றாண்டில் முற்றிலும் வேறுபட்ட அரங்கச் செயற்பாட்டையே நாம் ஆசிய நாடுகளில் அவதானிக்கமுடிகிறது. இந்த புதிய மாற்றத்திற்கும் இந்த நூற்றாண்டில் ஏற்பட்ட சமூக பொருளாதார நிலைமைகள் காரணமாயின. அரங்கில் பல்வேறு விடயங்கள் இயங்கு தளங்களாக தொழிற்பிட்டமை இங்கு நாம் கணிக்கத் தக்க ஒரு விடயமாகும்.

- 1) புதிய மேற்கத்திய நாகரீகமயப்படுத்தப்பட்ட தன்மை
- 2) பல்கலைக்கழக கல்வி
- 3) தொழில் முறையான நோக்கு
- 4) ஒழுங்கமைப்பு
- 5) மாணவர் குழுக்கள்

ஆசிய நாடுகள் எல்லாவற்றிலும் மேற்கத்திய ஏகாதிபத்தியம் செல்வாக்கை செலுத்தியது என்றே சொல்ல வேண்டும். இதனால் பல புதிய நாடகமுறைகள் ஆசியாவுக்கு அறிமுகமாகி குறிப்பாக இந்நாட்களில் செல்வாக்குப் பெற்றதான

சொல்லாடல் Spoken Drama நாடகம் மேற்கத்திய நவீன வாதத்தின் பிரதிபலிப்பாக எழுந்தது. இந்த அரங்கச் செயற்பாட்டில் அமச்சூர் குழுக்கள் செயல்பட்டன. இவை ஐரோப்பிய சிந்தனைமரபில் தோன்றிய சிறிய அரங்கக் குழுக்களாக தொழிற்பட்டன. இந்த நூற்றாண்டின் முதல் முப்பது ஆண்டுகள் (1910-1930) வரை யதார்த்த அரங்கு இந்நாடுகளில் ஆரம்ப நிலையிலேயே தொழிற்பட்டது. இரண்டாம் உலக யுத்தத்திற்கு பின்பு உலகை மீண்டும் கட்டியெழுப்புவதற்கான பணியாய் இந்த அரங்குகளின் செயல்பாடு ஆசிய நாடுகளில் ஏற்பட்டன. இந்நேரம் மேற்குலகில் புதிய பரிசோதனை அரங்க முயற்சிகள் உருவாகின்றன என்பவை இங்கு நாம் மனம் கொள்ள வேண்டிய ஒன்று.

கலைஞர்கள் இரண்டு வகையான சித்தாந்தங்களுக்கு உட்பட்டவர்களாக இக்காலத்தில் தொழிற்படுகின்றனர்.. ஒருபகுதியினர் கலை கலைக்காக என்ற வாதத்தையும் மற்றொரு வகையினர் கலை மக்களுக்காக என்ற நோக்கில் செயல்பட்டனர். இந்த இரண்டு விதமான போக்குகளும் அரங்கக் தொழிற்பாட்டிலும் பாதிப்பை செலுத்தியது

- 1) உளவியல் பாங்கும் தனிமனித உணர்வு நிலை வெளிப்பாட்டுத்தளத்தைக் கொண்டதான நாடகங்கள் இவை சிலவேளை அரசியல் சாராதனவாக இனம் காணப்பட்டன. இதனை Art Theatre என அழைத்தனர் கலைத்துவ அரங்கு எனச் சொல்லலாம் போலத் தெரிகிறது.
- 2) முற்போக்கு சோசலிச வெளிப்பாட்டு அரங்க முறைமை. இவை சோசலிச சித்தாந்தத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. இந்த நாடகங்கள் சமூகம் சார்ந்ததாக சமூகப் பிரச்சினைகளை மையப்படுத்தி தொழிற்பட்டன. சமூகங்களுக்கான போராட்டத்தை தமது அரங்கில் வெளிப்படுத்தின. கம்யூனிச சோசலிசத்தை நோக்கிய பயணத்திற்கான ஆயத்தமாக அரங்கைப் பயன் படுத்தினர். இன்றைக்கும் இந்த இரண்டு பிரிவுகளும் ஆசிய அரங்கத் தொழிற்பாட்டில் காணப்படுகிறது.

சீனா வடகொரிய வியட்நாம் ஆசிய நாடுகள் முற்போக்கு சோசலிசத்தைக் கொண்ட நாடகங்களை தமது நாடுகளில் ஊக்கப்படுத்தின. தமது புதிய கலாசாரக் கட்டமைப்பை செயல்படுத்துவதற்கான ஒரு கருவியாக இவர்கள் அரங்கை

பயன்படுத்தினர். இந்த அரங்கச் செயற்பாடுகள் மக்கள் மயப்பட்டவையாக வாழ்நிலை யதார்த்தத்தை பிரதிபலித்தன. மக்களது போராட்ட உணர்வை வளர்த்தெடுத்தன. இதனாலேயே ஆசியாவில் ஏகாதிபத்திய கலை மனோ பாவங்கள் உடைத்தெறியப்பட்டு தேசிய உணர்வு நிலைப்பட்ட அரங்குகள் புத்துயிர் பெற்றன.

தென்கொரியா, தாய்வான், இந்தோனேசியா, மலேசியா தாய் லாந்து போன்ற நாடுகளில் சோசலிச அரங்கு அரசுகளினாலேயே தடை செய்யப்பட்டது. இந்தியாவிலும் இப்பார் போன்ற குழுக்கள் தடை செய்யப்பட்டதை நாம் கவனிக்க முடியும். ஆனால் மேற்குவங்காளம், கேரளம், கர்நாடகம், டெல்லி போன்ற இடங்களில் இடதுசாரிக் குழுக்கள் அரங்கச் செயற்பாட்டின் பின்னணியிலிருந்து தொழிற்பட்டன. இந்தியாவில் இத்தகைய பின்னணியில் தொழிற்பட்ட சப்தர் ஹஸ்மி உத்பல்தத் போன்றவர்கள் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

சுதந்திரத்திற்குபின் உள்ள சூழ்நிலைகளில் ஆசிய நாடுகள் நாடகங்களுக்கான தணிக்கை முறைகளை அறிமுகப்படுத்தி அமுல்படுத்தியது. இன்றைக்கு ஆசியாவின் நவீன அரங்கு பல்வேறு செயற்பாட்டுத் தளங்களைக் கொண்டவையாக பயில்நிலையில் உள்ளன.

- 1) பழமையான யார்த்தவாதம்(இதை இன்றும் சிலபேர் கட்டிப்பிடித்துக் கொண்டு அழுவது நகைப்புக்கு உரியது.)
- 2) மேற்கத்திய சென்னெறி நாடக மரபு (ஷேக்ஸ்பியர் பாணியிலான மனோரத்ய நடிப்புப் பாங்கு)
- 3) சோசலிச யதார்த்தவாதம்
- 4) புதிய பரிசோதனை முயற்சிகள்

இதில் அரங்க உலகில் புதிய சிந்தனைகளை ஏற்படுத்திய நவீன நாடகமேதைகளின் செல்வாக்கு காணப்படுகிறது. இந்தியா, ஜப்பான், சீனா, இலங்கை போன்ற நாடுகளில் இந்த போக்குகள் பெரிதும் இனம் காணப்பட்டுள்ளன.

நாட்டார் அரங்கு

ஆசிய அரங்கின் பலம் இந்த அரங்க வடிவங்களிலேயே தங்கியுள்ளது. இத்தகைய அரங்குகள் கிராமங்களை மையப் படுத்தியதாகவே தொழிற்படுகின்றன. கிராமங்களில் சமயம்

சார்ந்த விழாக்களுக்காகவும், பொழுது போக்கிற்காகவும் இவை மேடையிடப்படுகின்றன. கிராம மக்களின் பொழுது போக்கில் இந்த நாட்டார் அரங்குகள் முக்கிய பங்குவகிக்கின்றன. இவற்றின் கலைத்துவத் தரமானது உயர்ந்த தன்மையிலேயே பேணப்படுகிறது. இந்த அரங்க செயற்பாட்டால் சமூகமும் கலையும் ஒன்றாக இணைந்து தொழிற்படுகின்றன. நாட்டார் அரங்கு என அழைக்கப்படுகின்ற இவை நாட்டார் நம்பிக்கைகளோடு பெருமளவில் தொடர்புபட்டவையாகவே உள்ளன. சில சந்தர்ப்பங்களில் அரங்கு நம்பிக்கை வேறு என்று பிரித்து இனம்கான முடியாத சூழ்நிலைகளும் உண்டு. கிராம மக்களின் வாழ்வியல் கூறுகளில் ஒன்றாகவே இங்கு அரங்கு பயிலப்படுகிறது. சில சந்தர்ப்பங்களில் அரங்கு வேறு நம்பிக்கை வேறு என்ற நிலைமை ஏற்படுகிறது.

கிராமங்களில் நடைபெறுகின்ற நாட்டார் அரங்கு நிகழ்வுகளில் பெரும் திரளான மக்கள் பார்வையாளர்களாக கலந்து கொள்வர். இந்த நாட்டார் அரங்கங்கள் அவ்வப்பிரதேசங்களின் சமூக சமய இருப்புக்களை நிலைநாட்டுத்துவதற்கான ஒரு தொடர்ச்சியான பேணில் தன்மையை கொண்டுள்ளன. இந்த பேணல் தன்மையை நடிசன் முக்கியமானவனாக காணப்படுகிறான். அந்த சமூகங்களின் சுதந்திரமான குணம்சங்களை வெளிப்படுத்துவனவாகவும் இந்த நாட்டார் அரங்க வடிவங்கள் பயிலப்படுகின்றன.

உதாரணமாகச் சில விடயங்களை நாம் இங்கு குறிப்பிடலாம்:

- | | |
|----------------|--------------------------------------|
| 1) நேபாளம் | - மணி ரிண்டு Mani Rimdu |
| 2) வியட்நாம் | - செத்சாயோ Het Cheo |
| 3) கொரியா | - சாத்தூயக் Sand Qek |
| 4) இந்தோனேசியா | - குடா கப்பிங் Kuda Kapang |
| 5) இலங்கை | - கோலம், நாடகம், மட்டக்களப்பு கூத்து |
| 6) இந்தியா | - யக்சகானம், தெருக்கூத்து |

இன்றைக்கு இந்த அரங்கவடிவங்கள் தேசியத் தன்மை வாய்ந்தனவாக வளர்க்கப்பட்டுள்ளதோடு வெளிநாட்டு சுற்றுலாப் பயணிகளைக் கவருவனவாகவும் ஆய்வாளர்களது கவனத்தை ஈர்ப்பனவாகவும் உள்ளன.

நகரம் சார்ந்த வணிகத் தன்மையான அரங்குகள்

ஆசியாவின் பிரதான நகரங்களை ஒட்டியதாக இந்த வகையான அரங்குகளின் செயப்பாடு இனம் காணப்பட்டுள்ளது. இதனையே நகரங்களை மையப்படுத்திய வணிக அரங்கு என ஆராய்ச்சியாளர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர். இந்த அரங்கு முக்கியத்தும் வாய்ந்த அரங்காக தொழிற்படுகிறது. இந்த அரங்குகளில் மரபும் நவீனமும் இணைந்த தன்மை காணப்படுகிறது. இதன் பார்வையாளர்களாக நகரம் சார்ந்த வர்த்தகர்கள், தொழிலாளர்கள், கல்வியாளர்கள் என பல திறத்தினரும் இருப்பர். இந்த அரங்குகளின் நிகழ்த்து வகைகளுக்கு நிதந்தரமான கட்டிடங்கள் அதற்கான நுழைவுத் சீட்டுகள் என சில சட்டதிட்ட வரையறைகள் உண்டு. தொடர்ச்சியாக ஒவ்வொருநாளும் வாரம்தோறும் என இந்த நாடகங்கள் மேடையிடப்படுகின்றன.

பார்வையாளர்களது விருப்பம் இத்தகைய அரங்குகளின் தொழிற்பாட்டுக்கு மிக அவசியம். விருப்பார்வம் குறையும் பொழுது இதனது வெற்றிகரமான தொழிற்பாடு செயலற்றுப் போகும். இந்த வகையான அரங்குகளுக்கு உதாரணங்களாக பின் வருவனவற்றைக் குறிப்பிடலாம்:

- 1) இந்தோனேசியா - Ludruk Ketoprak
- 2) தாய்லாந்து - Likay
- 3) கம்போடியா - Bassak
- 4) இந்தியா - யாத்திரா, தமாஷா
- 5) இலங்கை - 'மனமே பாணி'

ஆசிய தலைநகரங்களில் அந்தந்த நாட்டுச் தொல்சீர் அரங்கின் மோடிப்படுத்தப்பட்டவடிவங்கள் அந்தந்த நாடுகளின் தேசிய அரங்காக கணிக்கப்படுகின்றன. இவையும் நகரங்களில் மிகுந்த செல்வாக்குள்ளவையாக உள்ளன.

- 1) ஜப்பான் - Kapuki
- 2) சீனா - Jingxi, Yueju

ஆசியாவின் சமயமும் அரங்கும்

ஆசியாவின் அரங்க வடிவங்கள் சமய நம்பிக்கைகளோடு மிக நெருக்கமான தொடர்புகளை கொண்டுள்ளன. ஆசிய அரங்கின் ஆரம்ப கால நிகழ்த்துகைகள் கிராமங்களது சமய நம்பிக்கைகளின் தளத்திலேயே தொழிற்பட்டன. இறைவனுக்கும் மனிதனுக்கும் உள்ள தொடர்புகளும் மிருக வணக்கம், பிசாசுகளின் வணக்கமுறை, ஆவி நம்பிக்கைகள் என்பன வற்றோடு மனிதனுக்குள்ள தொடர்பையையும் இந்த அரங்குகள் வலியுறுத்துகின்றன. நல்ல விளைச்சல் நல்ல சுகம் என்பன வற்றுக்காக கடவுளர்களையும் மனித சக்திக்கு அப்பாற்பட்ட இயற்கைக் கூறுகளையும் வழிபடுகின்ற முறையோடு ஆசிய அரங்கு நெருங்கிய தொடர்பைக் கொண்டுள்ளது.

இந்த உலகம் மாயையானது மனிதனோடு மாத்திரம் சம்பந்தப் பட்டதல்ல மனிதனுக்கு அப்பாற்பட்ட சக்திகளோடு தொடர்பு பட்டவை என்பதனை இந்த அரங்குகள் வலியுறுத்தி நிற்கின்றன.

- 1) இலங்கை - ரட்டயக்கா - Ratta Yaka
- 2) தாய்லாந்து - நோரா - Nora
- 3) இந்தோனேசியா - சான்வ்யாங்கு - Sangh yang
- 4) ஜப்பான் - நோ - No
- 5) இந்தியா - ராச லீலா, கிருஷ்ணாட்டம்

ஆசிய சமய நம்பிக்கைகளோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டுள்ளன. கொரியாவில் முகமூடி நாடகமாக உள்ள Sande பாவைக்கூத்தாகப் பயிலப்படுகின்ற Kko Ktu Kakasi ஆசிய வடிவங்களில் அரங்களிக்கையாளர்களாக தொழிற்படுகின்ற வர்கள் தங்களை கடவுளாகவே நம்புகின்றனர். இதன் பார்வையாளர்களும் அந்த நம்பிக்கைகளுக்கு உட்பட்டதாகவே உள்ளனர்.

- 1) மலேசியா - Bangsawam
- 2) இந்தோனேசியா - Ketoprak

ஆசிய நாடகவடிவங்களில் இஸ்லாமியச் செல்வாக்கு காணப்படுகிறது.

- 1) பிலிப்பைன்ஸ் - Komedya
- 2) இலங்கை - பாஸ்கா அரங்கு
- 3) இந்தியா - கவித்து நாடகம்

என்பன கிறிஸ்துவச் செல்வாக்குக்கு உட்பட்ட அரங்க வடிவங்களாக உள்ளன. சீனாவில் புத்தமதக் கதைகளோடு தொடர்பு கொண்டுள்ளது புத்தமதக்கதைகள் பல நாடகமாக நடிக்கப்பட்டுள்ளன. ஜப்பானிலும் கொரியாவிலும் புத்தமதக் கதைகள் வேறுவிதமான அரங்களிக்கைகளை கொண்டுள்ளன.

ஜப்பானில் தேவதைகளுடன் தொடர்புபட்ட நடனமும் இசையும் கலந்த ஒரு அளிக்கை விசேட நன்மைகொண்டதாக உள்ளது. இதனை நாம் The Angel Robe என ஆங்கிலத்தில் அழைக்க முடியும். ஜப்பானிய மொழியில் இவை Hagohomo என அழைக்கப்படுகிறது. Manora பர்மாவின் சமயச்சார்பினான அரங்க வடிவம்.

இராமாயண நம்பிக்கை ஆசிய அரங்க வடிவங்களால் பெருமளவில் செல்வாக்கு செலுத்தியுள்ளது. உலகில் ஒரு நம்பிக்கை இத்தகைய பல்வேறு நாடுகளிலும் செல்வாக்கு செலுத்தியுள்ளது என்றால் அது இராமாயணமாகவே இருக்க முடியும். இந்தியாவின் பெரும்பாலான அரங்க களிக்கைகள் இதனோடு தொடர்புபட்டுள்ளன. உலகில் பெரும்பாலான பகுதிகளில் இராமாயணத்தின் செல்வாக்கு காணப்படுகிறது. குறிப்பாக தென் கிழக்கு ஆசியாவில் இதன் செல்வாக்கு மிகுதியாகவே காணப்படுகிறது.

- 1) தாய்லாந்து - lakan fainai, likay
- 2) இந்தோனேசியா - wayang
மலேசியா
- 3) கம்போடியா - lakon
- 4) ஜாவா, பாலித்தீவுகள் - பலவிதமான நடன நாடகங்கள் என்பன இராமாயணக் கலாச்சாரத்தோடு இராமாயணக் கதா பாத்திரங்களையும் கதைகளையும் முதன்மைப்படுத்திய அரங்க வடிவங்களாக உள்ளன. கம்போடியா, தாய்லாந்து, பர்மா ஆகிய நாடுகளில் கௌதம புத்தர் ராமனின் மறு அவதாரமாக காட்டப்படுகிற மரபு காணப்படுகிறது.

வரலாறும் இலக்கியமும் ஒன்றோடு ஒன்று இணைந்து அரங்க வடிவங்கள்

ஆசியாவின் நிகழ்த்து கலைகள் அதன் வடிவமைப்பிலும் உள்ளடக்க ரீதியாகவும் ஒன்றோடுஒன்று தொடர்புபட்டுள்ளன. ஒன்றையொன்று அண்மித்த நாடுகள் ஒரேவிதமான அரசியல்

அதிகாரத்தின் கீழ் சில நாடுகள் சில காலங்களில் இணைந்திருந்துள்ளன. அத்தோடு இவை அண்மித்த நாடுகளாக இருக்கின்ற காரணத்தினாலும் ஒன்றினது கலாச்சார பண்பாட்டுக் கூறுகள் மற்றொன்றில் செல்வாக்கு செலுத்துவது தவிர்க்க முடியாததாய் அமைகிறது. இந்த கலாசாரப்பண்பாட்டுத் தொடர்புகள் அரங்குகளை பெருமளவில் பதித்துள்ளன.

அரங்க அளிக்கைகளில் பங்குபற்றுகிற நடிகர்கள், நடனக்காரர், பாடகர்கள், இசையாளர்கள், எல்லோரும் ஒரு நாட்டிலிருந்து மற்றொரு நாட்டிற்கு கொண்டு செல்லப்பட்டனர். இவர்களோடு அந்த அந்த நாடுகளுக்கு நிகழ்த்து கலைத்திறன்களும் கொண்டு செல்லப்பட்டன. தமது சொந்த நாட்டுக்கு மற்ற நாட்டு திறன்களை கொண்டு வந்தனர்.

இந்திய பாணியிலான நடன மரபுகள் ஆசிய நாடுகள் பலவற்றுக்கும் இந்த அடிப்படையிலேயே பரவியது. அந்தந்த நாடுகளுக்குரிய அரங்கு மரபுகள் பக்கத்து நாடுகளுக்கு பரவின, இதனால் அந்த நாடுகளுக்குரிய மரபும் வந்து சேர்ந்த மரபும் இணைந்து புதிய வடிவங்கள் பெற்றன. இதற்கு சில உதாரணங்களை குறிப்பிடலாம்.

- 1) இந்தோனேசியா - லிகாங்க் வேயாங் ஓராங்
(legong wayang orang)
- 2) கம்போடியா - லாகோன் காபா போராண்
(lakon kabach boran)
- 3) தாய்லாந்து - லாகோன் பாய் நாய்
(lakon fainai)
- 4) மலேசியா - மாக் யாங்
(mak yong)

ஜாவாவின் பொம்மலாட்டக்காரர்கள் தமது அரங்க அளிக்கைகளை தமது பக்கத்து நாடுகளான மலேசியா கம்போடியா, பாலத்தீவிகள் ஆகிய பிரதேசங்களுக்கு எடுத்துச் சென்றனர். இந்த நிகழ்வுகள் நடைபெறுவதற்கு முன்பே இந்தியா நிழலாட்டம் தென்கிழக்கு ஆசிய நாடுகளுக்கு பரவியதாக சில ஆராய்ச்சியாளர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

கொரிய, ஜப்பானிய கலைஞர்கள் சீனாவின் மூகமூடி நடனங்களிலிருந்தும் அரசவை நடன மரபுகளிலிருந்தும் பல விடயங்களை கற்றுக் கொண்டனர். சீனாவில் செல்வாக்கு மிக்க

டாங்க ஆட்சி காலத்தில் இது நடை பெற்றது. சீனாவுக்கு சென்ற பக்கத்து நாட்டு கலைஞர்கள் மீண்டும் தமது தாய் நாடுகளுக்கு திரும்பி தமது நாடுகளில் அரங்க கலையை மீள் உருவாக்கம் செய்தனர். உதாரணமாக

1) கொரியா-கியாக்கியாக

2) ஜப்பான்-புகாகு, ஜிகாகு bugaku/ gigaku

11ம்-13ம் நூற்றாண்டுகளில் ஏற்பட்ட வியட்நாமிய சீன யுத்தங்கள் 13ம்-18ம் நூற்றாண்டுகளில் கம்போடியா, தாய்லாந்து, பர்மா ஆகிய நாடுகளுக்கு இடையே ஏற்பட்ட படையெடுப்புகளின் காரணமாக இந்த நாடுகளில் ஒன்றொன்றொன்று இணைந்த அரங்க வடிவங்கள் உருவாயின.

மேற்கத்திய குடியேற்ற வாதம் மேற்கத்திய இசை, நடனம், அரங்கு என பல கலைகளை ஆசியாவுக்குள் கொணர்ந்தது. இந்த கலை வடிவங்கள் ஆசிய நாடுகளில் செல்வாக்கு பெற்றன. இந்தியா, ஜப்பான், பிலிப்பைன்ஸ் ஆகிய நாடுகளில் 16ம் நூற்றாண்டில் இதன் தாக்கம் உணரப்பட்டது. ஆனாலும் பொரும்பாலான ஏனைய தென்கிழக்கு ஆசிய நாடுகளில் இது பின்னாளிலேயே ஏற்படுகிறது. ஆரம்ப காலத்தில் ஐரோப்பாவின் பாதிப்பும் பின்பு அமெரிக்காவின் பாதிப்பும் ஏற்படுகிறது.

கல்கத்தா பம்பாய், போன்ற பெருநகரங்களில் மெலோ டிராமாக்கள் தொழில்முறையிலான செல்வாக்கை பெற்றன. ஜப்பானில் முழுக்க முழுக்க பெண்களே பங்கு பெற்றிய ஒபரட்டா (Operetta) - ஸ்டக்காவா (Stakava) - சுக்கா - (Zuka) அரங்கு உருவாகியது. 20ம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் சீன கொரிய மாணவர்கள் ஜப்பானில் மேற்கத்திய மெலோ டிராமா வகைகளையும் காத்திரமலான நாடக வகைகளையும் கற்றனர். இதன் தாக்கம் ஜப்பானிய அரங்க மரபையையும் தென்கிழக்க ஆசிய நாடக அரங்க மரபினையும் பாதித்தது. இந்த மாணவர்கள் ஜப்பானில் உருவாகிய மேற்கத்திய அரங்க மாதிரிகளையும் தயாரிப்புகளையும் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களையும் படித்தனர். இந்த பின்னணியிலேயே சீனா, கொரியா போன்ற நாடுகளிலும் நவீன அரங்கின் பரிச்சயம் ஏற்படுகிறது. இரண்டாம் உலக யுத்தம் ஐரோப்பிய நாடுகளில் மேற்குலகில் பல பிரதேசங்களிலும் புதிய கலாச்சார பண்பாட்டியல் மாற்றங்களை ஏற்படுத்தின. இந்த மாற்றங்களின்

தாக்கம் ஆசிய நாடுகளிலும் ஒலிக்கத் தொடங்கியது. அரங்கில் ஏற்பட்ட புதிய மாற்றங்கள் நேரடியாகவே ஆசிய நாடுகளுக்கு வந்து சேர்ந்தன. இரண்டாம் உலக யுத்தத்திற்கு பின்பு குறிப்பிடத்தக்க நெறியாளர்கள் எழுத்தாளர்கள் நடிகர்கள் மேற்கத்திய நாடுகளுக்கும் அமெரிக்காவுக்கும் சென்று புதிய அரங்க மரபுகளை பற்றி படித்தனர். இதனால் இப்பின் தொடக்கம் ஸ்டனீஸ் லாஸ்கி வரையிலான அந்தக் காலத்தின் பிரபலமான அரங்கவியலாளர்கள் பலரதும் பாதிப்பை இவர்கள் நேரடியாகவே பெற்றுக் கொண்டனர். சொந்த நாடுகளுக்கு திரும்பி இவர்கள் புதிய பாணியிலான யதார்த்த நாடகங்களையும் பரிசோதனை முயற்சிகளையும் மேற்கொண்டனர்.

ஆங்கில இலக்கிய மரபும் அரங்க மரபும் கீழை நாடுகளில் அதன் தலைநகரங்களில் புதிய செல்வாக்கு தளங்களை பெற்றன. முதன்முதலாக கீழ்த்தேய அரங்க கலைஞர்கள் மேற்கத்திய நாடுகளில் தமது அரங்க அளிக்கைகளை நிகழ்த்தி காட்டுதற்காக சென்றனர். கீழை நாடுகளிலிருந்து சென்றவர்களில் சீனாவின் மேய் லான் பாங் (Mei Lan Fang) குறிப்பிடத்தக்க இடத்தை பெறுகிறார். இவரை போல ஜப்பானிய கபுக்கி கம்போடிய பாலீத்தீவுகளின் நடிகர்களும் தமது நிகழ்த்துகளை மேலை நாடுகளில் நிகழ்த்தினர்.

அரங்கவியல் மேதைகளான பிரஸ்ட், அட்வாட், மேயர் உறல்ட், செக்னர், போன்றோர் ஆசியாவின் மரபு வழி அரங்கின் வீரியத்தை கண்டு அதிசயித்தனர். அதன்பால் ஈர்க்கப்பட்டனர். ஆசிய அரங்க அளிக்கைகள் இவர்களை ஆழமாகவே பாதித்தன. இதனால் தமது புதிய அரங்க செயல்பாடுகளை ஆசியா மரபுவழி அரங்குகளின் கூறுகளை உள்வாங்கி வடிவமைத்து கொண்டனர்.

இசென்டின் (Eisenstein), ரோடின் (Rodin), லாயிக்பூலர் (Loicfuller), இசதோரா (Isadora), டங்கன் (Duncan) ஆகிய கீழைத்தேய அரங்கவியலாளர்கள் மேற்கத்திய அரங்க உலகில் செல்வாக்கு உள்ளவர்களாக மதிக்கப்பட்டனர். இச்சந்தர்ப்பத்திலேயே இந்திய மரபு வழி அரங்கும் மேற்குலகில் மிகுந்த செல்வாக்கு பெறுகிறது. இரண்டாம் உலக யுத்தத்திற்கு பின்பு உலகளாவிய ரீதியில் ஏற்பட்ட பாரிய கலாசார மாற்றங்கள் எந்தவொரு நாட்டு அரங்கையும் தனித்திருக்க விடவில்லை. கடந்த ஐம்பது ஆண்டுகளில் கீழ்த்தேய அரங்கு மேற்குலகில் பல புதிய மாற்றங்களுக்கு வித்திட்டு நின்றது.

அப்ஸடிசம் (அபத்தம்) டிகன்ஸ்டிரக்ஸனிசம் (கட்டவிழ்ப்பு வாதம்) மல்டி கல்சிரலிசம் (பல்லின கலாசார) ஸ்டிரக்ஸரலிசம் (அமைப்பில் வாதம்) ஆகிய கோட்பாடுகள் அரங்கில் பரீட்சித்து பார்க்கப்பட்ட கலைத்துவ தத்துவங்களாக உள்ளன. மேற்கத்திய நாடக எழுத்தாளர்கள் நடிகர்கள் நடன அமைப்பாளர்கள், இசையாளர்கள் நெறியாளர்கள் உண்மையாகவே கீழ்த்தேய அரங்க மரபுகள் பற்றி கற்றனர். இதனால் ஆசிய நாடுகளில் உள்ள பல்கலைக்கழகங்கள் இவர்கள் மூலமாக பல ஆய்வுகளை மேற்கொண்டன.

ஆசிய நிகழ்த்து கலைகளின் பயில்நிலையும்

அதன் கையளிக்கை முறைமையும்

ஆசிய அரங்க நிகழ்த்து கலைகளிலே பெரும்பாலானவை இரண்டு படிநிலைகளைக் கொண்டுள்ளன. இந்த இரண்டும் நாடகத் தயாரிப்பில் மிக முக்கியமானதாகும். இவையே நாடகத் தயாரிப்புக்கான அடிப்படையாக கருதப்படுகின்றன. முதலாவதாக நடிகன் மையமாக இருப்பதும் அவனை மையப்படுத்திய பயிற்சிகளும் முக்கியமானதாகும். பெரும்பான்மையான நிகழ்த்துகலைகளில் நடிகனானவன் செய்தி களை மக்களுக்கு தெரிவிப்பதற்கான ஒரு பொருளாகவே பயன்படுத்தப்பட்டான்.

அநேகமாக நாடக வடிவங்கள் வலுவான நாடக பிரதிகளை கொண்டுள்ளன. இவை சிறந்த எழுத்து பிரதிக்குரிய கூறுகளை கொண்டனவாகவும் அதேவேளை அறிவு சார்ந்தனவாகவும் உள்ளன. விசேடமாக ஆசிய அரங்கின் நாடக பிரதிகள் உள்நாட்டு இலக்கியத்தையும் வடிவத்தையும் சார்ந்தே படைக்கப் படுகின்றன. இத்தகைய நாடகங்கள் அல்லது வடிவங்கள் இலக்கிய வடிவ பண்புகளை முதன்மை படுத்தி தொழிற்படுகின்றன. ஆனால் ஏனைய சில நாடக வடிவங்களை நடிகனை மையப்படுத்தி எழுதப்பட்ட நாடக பிரதிகளாக உள்ளன. இந்த பிரதிகளில் நடிகன் பிரானப்படுத்தப்பட்டு அவனைச் சுற்றி கதைகள் புனையப்படுகின்றன. நடிகனும் சில வேளைகளில் நாடக எழுத்தாளனாக மாறுகிற சந்தர்ப்பங்களும் உண்டு. நிகழ்த்துகைகள் நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கும் பொழுது நடிகன் பல சந்தர்ப்பங்களில் தனது கற்பனையிலேயே உரையாடல்களை உருவாக்கிக் கொள்கிறான். சில சந்தர்ப்பங்களில் பாடல்களை நிகழ்த்துகையின் போது தானே இயற்றி

பாடுவதும் உண்டு. இந்த நிகழ்த்துகைகள் ஒரு உயர்ந்த தொழில் நுட்பத்திறன் வாய்ந்தனவாய் உள்ளன. ஒரு ஒழுங்கமைப்பி னூடாகவே இவை நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

நாடக வடிவங்களிலே முதல் பொறுப்பு வாய்ந்த முதலாவது ஆளாக நடிகனே கருதப்படுகிறான். இவனே பாடகர்களையும் நடனக்காரனையும் நெறிப்படுத்துவான். இந்த அரங்க மரபில் நடிப்புக்கான பயிற்சி முக்கியம் பெறுவதில்லை. உடந்திறன் பயிற்சியே முக்கியமாக கருதப்படுகிறது. உதாரணமாக இந்தியா வின் கதகளி.

சிறுபிள்ளையாக இருக்கும் பொழுதே பயிற்சிகள் ஆரம்பமாகின்றன. உடம்பை ஒரு வாத்தியக் கருவியைப் போல லாவகமாக பயன்படுத்துவதற்கு இந்த பயிற்சிகள் துணைபுரிகின்றன. கண், வாய், சொக்கு ஆகிய உறுப்புக்களின் அசைவுகளுக்கு ஊடாக கொடுக்கப்படுகிற பாவம் இங்கு முக்கியமாகிறது. கிட்டத்தட்ட அறுநூறுவிதமான அசைவுகள் கதகளியில் இருப்பதாகச் சொல்லப்படுகின்றன. ஜப்பானிய அரங்க மரபிலும் இத்தகைய பயிற்சிகள் முக்கியப்படுவதை காணலாம். ஜப்பானில் ஏழு வயதில் தொடங்குகிற பயிற்சிகள் பதினேழு வயது வரை தொடரும்.

இந்தோனேசியா மலேசிய பொம்மலாட்டகாரர்கள் தமது அரங்களிக்கைகளில் நூறு வகையான அசைவுகளை செய்கின்றனர். ஜாவாயில் கேமேலன் அரங்க இசை நாடக நடிகர்கள் 120க்கும் அதிகமான மெலடிகள் இசைக்கின்றனர். தாய்லாந்து அரங்கின் இசையாளர்கள் 200-300 வரையிலான மெட்டுக்களை தமது அரங்க நிகழ்த்துகைகளில் கற்க வேண்டும்.

சீனாவில் பிக்கிங் ஒபேராவிற் கு செய்யப்படுகிற பயிற்சி மிகக் கடினமான ஒன்றாகவே உள்ளது. பாய்தல், துள்ளுதல், குழலுதல், உறுளுதல், சண்டையிடல் என பயிற்சிகள் பல்வேறு வகைப்பட்டனவாய் அமையும். இவர்களுக்கு கொடுக்கப்படுகிற குரல் பயிற்சி மிகவும் கடினமான ஒன்று. இது மிக நுணுக்கமான வேறுபாடுகளை கொண்டுள்ளது.

இரண்டாவது முக்கியம் பெறுகிற அம்சம் ஆசிய அரங்கின் நிகழ்த்திக்காட்டுகை ஆகும். அதனோடு இணைந்த போலச் செய்தல் பண்பும் பெரும்பாலான நாடகவடிவங்களின் தள செயல்பாடாக உள்ளது. நடிகனோ, நடிகையோ இலக்கியப்

புராண இதிகாச பாத்திரங்களை அதன் குணாம்சங்களை பரம்பரையாக பெற்று நடிக்கிற மரபு இங்கு முக்கியப்படுகிறது. பெரும்பாலான மரபுவழி அரங்க வடிவங்களில் பிராதான பாத்திரங்களில் இந்த மரபு வழி கலைஞர்களே முக்கிய பாத்திரங்களை வகிப்பர். மனித இயல்புத் தன்மையற்ற பாத்திரங்கள் ஆசிய அளிக்கை முறைகளில் முக்கியப்படுகின்றன.

அரங்க அளிக்கையானது தொடர்ச்சியாக இடைவெளி இல்லாமல் தொடர்கின்ற காட்சிகளை கொண்டது. அளிக்கை பல்வண்ண மயமானதாக அமையும். இவற்றில் ஆச்சர்யமான கலைத்துவ கூறுகள் காணப்படுகின்றன. ஆசிய அரங்கின் இசை, நடனம், குரல் சார்ந்த தொழில் நுட்ப தரமானது உயர்ந்ததாகவும் நன்கு அபிவிருத்தி அடைந்த முறையாகவும் உள்ளது. தங்களது நிகழ்த்துகளை திறன்களை அடுத்த சந்ததிக்கு கைகளிக்கும் திறன் இக்கலைஞர்களிடம் காணப்படுகிறது. அரங்க அளிக்கை களம் இந்த அறிவு சார் கல்வி முறைக்கு தயார்படுத்தலாகவே அமையும். இதன் மூலமாகவே அரங்க அளிக்கைக்கான திறனை பெற்றுக் கொள்கின்றனர்.

அரங்க அளிக்கையினை அடுத்த சந்ததிக்கு கைகளிக்கும் பண்பானது அவர்களது வாழ்க்கை முறையோடு இணைந்துள்ளது. அரங்கின் நிகழ்த்துகையில் விற்பன்னான ஒரு ஆசிரியன் மற்றவர்களுக்கு அதைக் கற்பிப்பான். (தமிழில் உள்ள அண்ணாவி மரபு) அடுத்த சந்ததியினர் அரங்க நிகழ்த்து கைகளுக்கு உதவியாக இருத்தல், அவதானித்தல், கேட்டல், உள்வாங்கிக் கொள்ளல் என தம் வாழ்வோடு இணைந்தே இதனை கற்றுக் கொள்வர். கலை என்பது இங்கு பரம்பரைச் சொத்து. இன்று ஜப்பானில் உள்ள இசுக்காவா தஞ்சரோ கபுக்கி மரபின் பன்னிரெண்டாவது பரம்பரையாக கருதப்படுகிறார். இந்தியாவின் கூடி ஆட்டத்திலும் இந்த பண்பை காணலாம். இன்றுள்ள மாதவ நம்பிய சாக்கையார் இதற்கு உதாரணமாகும். கூடி ஆட்டத்திலே தகப்பன் பிள்ளைகளுக்கான உறவு குருவுக் கும் சீடனுக்கும் உள்ள உறவாகவே இருக்கிறது. ஜப்பானிய கொரிய அரங்க மரபும் இந்த குரு சீட பரம்பரையிலேயே பேணப்பட்டுள்ளன.

இன்றைக்கு ஆசியாவில் உள்ள அனேக நாடுகள் அதன் அரசுகள் அரங்கின் கல்வி சார்ந்த பயிற்சிகளை ஊக்கப்படுத்துகின்றன. மேற்கத்திய அரங்க மரபானது எழுதப்பட்ட நாடக பிரதிகளை

அடிப்படையாகக் கொண்டு பல நூறு ஆண்டுகளாக பிரதிகளாகவே பேணப்பட்டு வளர்க்கப்பட்டு வந்துள்ளன. ஆனால் ஆசிய அரங்க வடிவங்கள் நிகழ்த்துபவர்களது உடம்பிலேயே பிரதி பண்ணப்பட்டுள்ளன. இவர்களது உடலுக்குள்ளே அரங்கின் வடிவமும் பிரதியும் புதைந்து கிடக்கிறது.

ஆசிய அரங்கில் இசை, நடனம், பொம்மலாட்டம், முகமூடி

ஆசியாவின் எல்லா அரங்க வடிவங்களிலும் நடனம் முக்கியமானதாக உள்ளது. பெரும்பாலான வடிவங்களுக்கு நடனமே பிரதான கூறாக உள்ளது. நடன முறையோடு இணைந்த நடிப்பு வரையறுக்கப்பட்ட எல்லைகளைக் கொண்டுள்ளது. நடிகன் மேடை அசைவுகளை மிகவும் கவனமாகத் தனது ஆளுகைக்குள் வைத்திருப்பான். பெரும்பாலான அரங்க வடிவங்களில் அதில் நடைபெறுகின்ற செயல்கள் ஒன்றொன்றோடு தொடர்பு படுத்தப்பட்டனவாக உள்ளன. அடவுகள் இங்கு முக்கியப்படுகின்றன. சமூலுதல், உதைத்துத் துள்ளுதல், குதித்தல் என்பனவும் கைகள் தோள்களினது அசைவுகளும் முக பாவங்களும் தாளம் தப்பாத இசையும் அதனைத் தொடர்ந்து வருகின்ற ஒரு பண்பும் இங்கு முக்கியமாகின்றது.

பெரும்பாலான மரபுவழி அரங்குகள், நாடகக் கட்டமைப்பு மிக்கனவாக உள்ளன. அத்தோடு இவற்றின் கதை சொல்லும் பண்பு நாடகத்தோடு இணைந்துள்ளது. நடன அசைவுகளுக்கு அதற்குரிய மேள வகைகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இது நடனம் முக்கியப்பட்ட அரங்காகும். மற்றொரு வகையான அரங்கமரபு, பாடல்களை, அதாவது இசையை மையப்படுத்தியதாக அமைகிறது. இங்கு இசை அதன் பண்புகள் முக்கியமாகின்றன. ஆனாலும் இவைகள் நாடகக் கட்டமைப்புக்கு உட்பட்டதாகவே இருக்கும். நடிகர்கள் பாடல் திறனுள்ளவர்களாக இருப்பர். இது மேற்கத்திய ஒபேரா பாணியை ஒத்தது. இந்த வகை நாடகங்களாக,

- 1) இந்தியா - காயல் - Kayal
- 2) கொரியா - பன்சோரி - Pansori
- 3) இந்தோனேசியா - அர்ஜா - Arja
- 4) சீனா - குன் கியூவ் - Kunqu

என இவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

ஆசிய அரங்கில் மற்றுமொரு முக்கியமான விடயம் முகமூடி களைப் பயன்படுத்துகிற பண்பாகும். முகமூடி, சக்தியைப் பரி மாற்றம் செய்கின்ற ஒரு கருவியாக நம்பிக்கையோடு இணைந் துள்ளது. அத்தோடு அது குறிக்கின்ற கடவுளின் பண்புகளை அது குறிப்பதாக நடிதனும் நினைத்துக் கொள்கிறான். குறிப் பிட்ட முடிமூடி குறிக்கின்ற தெய்வமோ, அல்லது தேவதை களோ தன்னில் வருவதாகப் பாவனை செய்து கொள்கிறான். இவற்றை விட பல்வேறுபட்ட மனிதர்களை மிருகங்களை மனித அதிதப் பொருட்களை மேடையில் கொண்டு வருவதற்கு அல்லது அரங்கில் பயன்படுத்துவதற்கு முகமூடி ஒரு கருவியாகத் தொழிற்படுகிறது. இந்தோனேசியாவின் தோப்பங்(Topeng) இந்தியாவின் சோவ் (Chhav) அரங்க வடிவங்களிலும் கம் போடிய, ஜப்பானிய, இலங்கை திபெத் ஆசிய நாடுகளில் உள்ள பல நாட்டர் அரங்க வடிவங்களிலும் முகமூடி பயன் படுத்தப் படுகிறது.

பொம்மலாட்டம் ஆசிய மரபினது அரங்க வடிவங்களில் மிக முக்கியமான இடத்தை வகிக்கிறது. பொரும்பாலான அரங்க வடிவங்கள் பொம்மலாட்டத்தோடு தொடர்பு பட்டுள்ளன. பொம்மலாட்ட அரங்க முறைமையானது, இந்தியாவிலிருந்தே ஆசியாவின் பல நாடுகளுக்கம் பரவியதாகச் சில ஆராய்ச்சி யாளர்கள் கூறுகின்றனர். இந்தியாவின் மேற்குப் பிரதேசத்தில் செல்வாக்குப் பெற்றுள்ள இந்த அரங்க வடிவங்கள் மலேசியா தொடக்கம் சீனா வரை பரவியுள்ளன. இந்தப் பொம்மலாட்ட மரபானது, ஆசிய மக்களது மத நம்பிக்கைகளோடு இணைந் துள்ளது. ஆசிய நாடுகளில் பன்னிரெண்டுக்கு மேற்பட்ட வேறு பாடுகளை உடைய பொம்மலாட்ட வடிவங்கள் காணப் படுகின்றன.

ஆசிய மரபில் உள்ள பொம்மலாட்ட அரங்கில் பயன் படுத்தப் படுகின்ற நாடகப் பிரதியானது மிகவும் மென்மைப்படுத்தப் பட்ட பண்புடையது. பார்வையாளர் களுக்கு எளிதில் புரியக் கூடிய மொழி நடை இதில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இந்தப் பொம்மலாட்ட அரங்க மரபு மனிதர் நிகழ்த்துகின்ற அரங்க மரபிற்குப் பெரிதும் துணை புரிகின்றது. நாடகக் கலைஞர் களது உடந்திறனை வளர்த்துக்கொள்வதற்கான பயிற்சிகளுக் கும் சிறுவர் குழந்தைகளது அரங்கத் தொழிற்பாட்டிற்கும் இதன் பங்களிப்பு முக்கிய கவனத்தைப் பெற்றுள்ளது.

ஆசிய அரங்கில் இசை, நடனம், நடிப்பு, அசைவுகள் ஒன்றிணைவது போலப் முகமூடிப் பொம்மலாட்டம் என்பன இணைந்துள்ளன. இங்கு நடிகன் வசனம் பேசிப் பாடி ஆடி நடிக்க வேண்டியவனாக உள்ளான். நோ அரங்க நடிகர்கள் பாட்டு பேச்சு நடனம் என மூன்றையும் இணைத்துத் தொழிற்படுவர்.

பொம்மலாட்டக்காரர் பேச்சு, பாட்டு, கை அசைவு எனத் தங்களது செய்கையை வரன்முறைபடுத்திக் கொள்ளவேண்டும். எதை எப்பொழுது செய்தல் என்பது இங்கு முக்கியப்படுகிறது. ஆண் பெண் என்றும் ஏனைய பாத்திரங்கள் என்றும் மாறிப் மாறி பேசுவதானது இங்கு முக்கியமாகிறது. ஒருவரோ அல்லது இருவரோ பல பாத்திரங்களது உடையாடல்களையும் மாறி மாறிச் சொல்லவேண்டியவர்களாக உள்ளார்கள். ஆசிய அரங்கில் மரபு வழிப் பண்புடைய அரங்குகள் அனைத்துமே அல்லது பொரும்பாலானவை எல்லா கலையம்சங்களையும் ஒன்றிணைந்த அரங்க வடிவங்களாக உள்ளன.

ஆசிய அரங்கின் கலைத்துவம்

ஆசிய அரங்கின் சிறப்பு அதன் நிகழ்த்துகைத் திறனிலேயே தங்கியுள்ளது. இதன் பலம் இலக்கியத் தரம் அன்று. அதன் அளிக்கை முறையே அதன் தரத்தை நிர்ணயிக்கிறது. அளிக்கை முறையிலேயே அற்புதமான கலைத்துவ மேன்மை தங்கியுள்ளது.

நாம் முன்னர் குறிப்பிட்டதைப் போல ஆசிய அரங்கு அண்மைக் காலத்தில் மேற்குலக அரங்கின் மாதிரிகளாக அமைந்தமை ஆசிய அரங்கினது வீரியத்தைச் சுட்டி நிற்கின்றது. ஆசிய அரங்கின் கலைத்துவத்திறத்தால் இந்த நூற்றாண்டின் மேற்கத்திய அரங்கவியலாளர்கள் பலர் கவரப்பட்டாலும், அண்மைக் காலத்தில் பீட்டர் புருக், பீட்டர் செலர், டேவிட் ஹான்ரி, ரிச்சர்டு செக்னர் போன்றோர்களை நாம் குறிப்பிட முடியும்.

ஆசிய அரங்க அளிக்கைகளின் கலைத்துவமானது, அதன் ஓயிலாக்கத் தன்மையிலேயே தங்கியுள்ளது. சிறிது மிகையான தாகவும், சிறிது யதார்த்தப் பண்புடையதாகவும், மனித நிலையைச் சார்ந்ததாகவும் உள்ளது. இசை, நடனம், பாடல்கள், கதை சொல்லும் முறைமை அளிக்கை, உடை, முக மூடி என்ற அரங்கக் கூறுகளெல்லாம் மனித வாழ்வினது பல்வேறு குணங்களைப் பிரதிபலிப்பனவாக கருதப்படுகின்றன.

ஆசிய அரங்கின் குறியீட்டுத் தன்மை அல்லது அதன் குறியீட்டு உணர்வு உயர்ந்த கலைத்துவத் தரத்தை வெளிப்படுத்தி நிற்கிறது. இங்கு அரங்கினது மொழி அல்லது பாஷை நடிகனது உயிருள்ள உடல் ஆகும். எல்லாவற்றையும் பிரதிபலிக்க உடல் முக்கியப்படுகிறது. இங்கு அரங்கு மனிதனை மையப்படுத்தி அவனது உணர்வுகள் ஊடாகத் தகவல்கள் பரிமாற்றத்தை நிகழ்த்துகின்ற கலையாகத் தொழிற்படுகிறது.

சமூக ரீதியாக சமூகங்களுக்கிடையே நடைபெறுகின்ற கலைத் துவக் கையளிப்பானது சமூக ஒற்றுமைக்கும் கட்டுப்பாட்டிற்கும் துணையாக அமைகிறது. மேடையில் நடிகன் கொடுக்கின்ற அசைவுகள் பல கருத்துத் தளங்களை சமூகத்திற்குப் புலப்படுத்துகின்றன. நடிகனது உடல் இங்கு கலைத்துவ ஒழுங்கிற்கு உட்பட்டதாய் உள்ளது. இதற்கு உதாரணமாக, இந்த அரங்குகளின் செயல்பாட்டிற்கு நடிகனது உடல் மிகுந்த பயிற்சிக்கு உட்படுத்தப்பட்டு, கலைத்துவ பண்புடையதாக மாற்றப்படுகிறது. நடிகர்களது செயற்பாடுகள் மூலமாகக் கடவுளர்களது தன்மையும் மிருகங்களது பண்பும், டிரான்ஸ் போமேஷன் பண்ணப்படுகின்றன.

ஆசிய அரங்கின் அழகியலும் கட்டமைப்பும்

ஆசிய அரங்க மரபானது, ஒரே தன்மையான அழகியலையோ கட்டமைப்பையோ கொண்டதல்ல ஒன்றுக்கொன்று மாறுபாடான அழகியல் பண்புகளையும் கட்டமைப்புகளையும் கொண்டது. நாட்டிய சாஸ்திர ஆசிரியர் கூறுகின்ற ரசக் கோட்பாடு பற்றிய விளக்கம். ஒன்றோ ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட மனித உணர்வுகளைப் பிரதிபலிப்பதாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இங்கு ரஸம் என்பது பார்வையாளர்களது மூளை, மனம், இதயம் சம்பந்தப்பட்டது. இதிலிருந்து மாறுபட்டதாகச் சீனா வினுடைய இன்-யோ அழகியல் கோட்பாடு உள்ளது. ஜப்பானின் லைட்-அண்ட்-டார்க் என்ற கோட்பாடும் நோ நாடகத்தோடு தொடர்புபடுகிறது.

ஆசிய அரங்கு உயர்தரமான வேறுபாடுகளையும் நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட வகைபாடுகளையும் கொண்டிப்பதால், இதன் அழகியல் பண்பை ஒன்றிணைப்பது சிரமமான காரியமாகவே உள்ளது. ஆசியாவின் புவியியல் பண்புக்கு ஏற்ப அதன் அழகியல் பண்புகளும் பிரதேசத்திற்குப் பிரதேசம் வேறுபாடு உடையதாகவே உள்ளது.

ஆசிய அரங்கு அதன் கட்டமைவு, அதன் அளிக்கை முறையோடு மிக நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டுள்ளது. இதன் அளிக்கை நீண்ட நேர வட்டத்தை கொண்டது. இந்த நேரக் கட்டமைவானது இதன் அழகியல் பண்புக்குப் பெரிதும் துணைபுரிகிறது. பெரும்பாலான அரங்க அளிக்கைகள் வருஷத்திற்கு ஒரு தரம் நிகழ்த்தப்படுகின்ற அரங்க வடிவங்களாகவே உள்ளன. இந்தோனேசியாவின் வேயாங் என்ற அரங்க வடிவம் ஒன்பது மணித்தியாலங்களைக் கொண்ட மூன்று மாலை நிகழ்வுகளாக அமைந்திருக்கும்.

கபுக்கி நான்கு பிரிவுகள் கொண்டது. ஒவ்வொரு பிரிவும் நான்கு தொடக்கம் ஆறு வரையிலான மணித்தியாலங்களைக் கொண்டதாக இருக்கும்.

ஆசிய அரங்கின் இன்றைய நிலை

ஆசியாவின் பெரும்பாலான அரங்களிக்கைகள் ஆயிரம் வருடமும் அதற்கு முன்பும் பழைமையானவை. இவை தொடர்ச்சியாகப் பேணப்பட்டு இன்றும் உயிர்த்துடிப்பான அரங்க வடிவங்களாக உள்ளன. பல அரங்க வடிவங்கள் தொடர்ச்சியான பேணற் தன்மை இல்லாமையினால் மருவி அழித்தும் விட்டன. அரங்கின் ஒரு வரலாற்றுத் தொடர்ச்சி இங்கு பேணப்படுகிறது. காலத்துக்கு காலம் ஏற்பட்ட சமூக பொருளாதார கலாச்சார மாற்றங்களுக்கு ஏற்ப, சில மாற்றங்களை இவை பெற்றுள்ளன என்பதை நாம் மறுக்க முடியாது. இந்த மாற்றங்கள் நாடுகளுக்கும் மக்களுக்கும் ஏற்பட்ட தொடர்புகளால் ஏற்பட்ட தொடர்புகளாகவே உள்ளன. ஆசிய அரங்கின் ஒன்றுக்கொன்று மாறுபட்ட பண்பு உலகம் ஒரு கிராமம் என்ற கோட்பாட்டை மறுத்தாலும் யதார்த்தமாக ஏற்க வேண்டியவர்களாகவே நாம் இருக்கிறோம். இன்று ஆசிய அரங்கானது அறிவு ஜீவித் தன்மை பெற்றுள்ளதையாரும் மறுக்க முடியாது. ஆசிய நாடகக் குழுக்களின் சுற்றுப் பயணங்கள், கருத்தரங்குகள், பயிலரங்குகள் விழாக்கள் என்பனவற்றில் உலக ரீதியாக பங்கு பெற்றிய காரணத்தினால் ஏனைய அரங்க நெறிமுறைகள் பற்றி அறிய நிறைய வாய்ப்புகள் கிடைத்தன. இன்று தொலைக்காட்சி, சினிமா, செய்தித் தொடர்பு, கம்ப்யூட்டர் என்பவற்றினால் புதிய பரிமாணங்கள் ஏற்பட்டுள்ளன. இன்றைக்குள்ள நிலைமையை ஆசியாவினது பெரும்பாலான அரங்க அறிவியலாளர்கள் மேற்கத்திய அரங்க

கோட்பாடுகளை அங்கீகரித்துள்ளனர். இது போலவே மேற்கத்திய அரங்கவியலாளர்கள் ஆசிய அரங்க மரபை ஏற்றுக் கொண்டு தமது அரங்க செயல்பாடுகளில் ஆசிய பண்புகளைப் புகுத்தியுள்ளனர்.

குறிப்பாக சமஸ்கிருத அரங்கும் கிரேக்க அரங்க மரபும் அதன் தொடர்ச்சியும், நாடகத்திற்கான முரண் என்ற கட்டமைப்புத் தன்மையை பிரதிபலித்தாலும், மேற்கில் இருக்கின்ற துன்பியல் மரபு இங்கு நம்மிடம் இல்லை. நமது பண்பாட்டுப் பாரம் பரியத்தில் துன்பியலுக்கு இடம் இல்லை போலவே தெரிகிறது. யதார்த்த நடிப்பு, மேடை, காட்சியமைப்பு, நாடக கட்டமைவு என்பவற்றில் ஆசிய அரங்கு பல புதிய பண்புகளை மேற்குலகிலிருந்து இன்று பெற்றுள்ளது.

ஆசிய நாடக ஆசிரியர்கள் மரபிலிருந்து விடுபட்டுத் தமது சமகால நிகழ்வுகளின் தாக்கத்தினைத் தமது அரங்க நிகழ்த்து கைகளில், பிரதி ஆக்கத்தில் செயல்படுத்தி உள்ளனர். மேற்கத்திய நாடக எழுத்தர்களான பெர்னாட்ஷா, அன்ரோன் செக்கோ, இப்ஸன், சேக்ஸ்பியர் ஆகியோரது பாதிப்பினைப் பெற்றுள்ளனர். ஆசியாவின் புதிய நவீன அரங்கு புதிய அணுகு முறைகளுடன் புதிய உத்திகளையும் தனக்குள் பெற்றுள்ளது. மரபு வழி அரங்குகளும் புதிய போக்குகளின் பல பண்புகளைத் தம்முள் உள்வாங்கி, பல புதிய பரிமாணங்களைக் கண்டுள்ளன.

நடிகர்கள் புதிய நடிப்பு முறைகளை மேற்கிலிருந்து பெற்றிருக்கின்றனர். குறிப்பாக ஸ்டனிஸ் லாஸ்கி ஆசிய நடிகர்களைப் பாதித்தவர்களுள் முக்கியமர்னவராகக் கருதப்படுகிறார். ஆசியாவின் அரசாங்கங்களும் சமூகக் கலாச்சார நிறுவனங்களும் மரபு வழிப்பட்ட கலைகளையும் அரங்கக் கலைகளையும் பாதுகாப்பதற்குப் பல முயற்சிகளில் ஈடுபட்டுள்ளன.

இப்பொழுதுள்ள சவால் என்னவெனில், புதிய தொடர்பு சாதனங்கள் பார்வையாளர்கள் மீது செலுத்துகின்ற அபரிமிதமான செல்வாக்காகும். இன்று பிரதேச ரீதியான அரங்க செயற்பாடுகளை இணைத்து, தேசிய அரங்க வடிவம் ஒன்றைக் கட்டியெழுப்புவதற்கான முயற்சி அநேகமாக எல்லா ஆசிய நாடுகளிலுமே நடைபெறுகின்றன; நடைபெற்றுள்ளன. புதிய பயிற்சி நிறுவனங்கள் மூலமாகப் பழைய மரபுவழி அரங்க வடிவங்களை அடுத்த சந்ததியினருக்குக் கையளிக்கும் முயற்சிகள் பரவலாக எல்லா நாடுகளிலுமே மேற்கொள்ளப்படுகிறது. மேற்கிலிருந்து ஆசியாவிற்கு வந்த புதிய சொல்லாடல்

அரங்கில் அல்லது நாடகங்களில் மயங்கிய நாடகவியலாளர்கள், மீண்டும் தங்கள் மரபுவழி அரங்கிற்குத் திரும்பி மரபையும் நவீனத்தையும் இணைத்து புதிய அரங்க வடிவங்களை உருவாக்கியுள்ளனர்.

தமது வேர்களைத் தேடி அதன் மூலமாகப் புதிய அரங்கை வடிவமைக்கின்ற முயற்சி இந்தியா, சீனா, ஜப்பான், இலங்கை ஆகிய நாடுகளில் தீவிரமாக மேற்கொள்ளப்பட்டது. இந்த நடவடிக்கைகள் மூலமாகத் தமது கலாச்சார அடையாளங்களை வெளிக்காட்ட முற்பட்டனர். சுதந்திரமான கலாச்சார அடையாளங்கள் இந்தப் பின்னணியில் வளர்ந்தன. மேற்கில் இருந்து ஆசியாவிற்கு வந்து, ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்துள் மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்ற யதார்த்த வாத அரங்கை ஆசிய அரங்கவியலாளர்கள் நிராகரித்தனர் என்றே சொல்ல வேண்டும். யதார்த்த அரங்கு காலப்போக்கில் பெரும்பாலான ஆசிய நாட்டுப் பார்வையாளர்களைக் கவர முடியாமல் போயிற்று. காரணம், ஆசிய நாட்டு மக்கள் தமது மரபு வழி அரங்கில் இறுக்கமான பிணப்பைக் கொண்டிருக்கின்றனர்.

சந்தைப் பொருளாதார அமைப்பு கொண்ட இன்றைய பொருளாதார யுகத்தில், பார்வையாளர்கள் வெகுஜனக் கலாச்சாரத்தை ஆதரிப்பவர்களாகவே உள்ளனர். ஆனாலும் கலைத்துவமான படைப்புகளைக் குறிப்பிட்ட வர்க்கத்தினர் ஆதரித்து அதனை வளர்த்தெடுக்கின்றனர். வெகுஜனக் கலாச்சாரத்தில் மீள் கட்டமைப்புக் கொண்ட மரபு வழி அரங்குகள் இன்றும் மிகுந்த செல்வாக்குடையனவாகவே உள்ளன. இன்றைய ஆசிய அரங்கு ஆசியாவிற்கு உள்ளே கொண்ட தொடர்புகளாலும் சர்வதேசத் தொடர்புகளினாலும் சுவாரஸ்யமான பரிமாணங்களைக் கண்டுள்ளது. இன்றைய ஆசிய அரங்கு ஆசியாவிற்கு மட்டுமொன்றை வரையறுப்பு இல்லை. அது சர்வதேச மயப்பட்ட அரங்காக மாறியுள்ளது. ஆசிய அரங்க வடிவங்களுக்கு இன்று உலகம் முழுவதும் பார்வையாளர்களும் ஆதரவாளர்களும் உள்ளனர்.

சீன அரங்கு

சீனாவின் அரங்க வரலாறு, வரலாற்றுக்கு முற்பட்ட காலத்திலிருந்து தொடங்குகிறது. சீனாவின் பொற்காலம் எனப் போற்றப்படும் கி.மு. 2205 கி.மு. 1766. இந்த இரண்டாவது

பரம்பரையினரது ஆட்சிக் காலத்தில் சடங்கோடு இணைந்த நடன முறைகள் பற்றிய செய்திகளை அறியக்கூடியதாக உள்ளது. ஆனாலும், மிங்-குவாங் ஆட்சிக் காலத்தில்தான் முறைப்படியாக அரங்குகள் பற்றிய செய்திகளை அறிய முடிகிறது. கி.பி. 7ஆம் நூற்றாண்டிலேயே இந்த அரங்க முறைமைகள் பற்றிய செய்திகள் கிடைக்கின்றன. இக்காலத்தில் நடிப்புக் கலைக்கென தனியான ஒரு கல்லூரி ஆரம்பிக்கப்பட்டதாக செய்திகள் உள்ளன. மிங்-குவாங் சீன அரங்கின் பிதாமகராகவே கருதப்படுகிறார்.

13 ஆம் நூற்றாண்டில் யுவான் வம்சத்தினரில் குறிப்பாக குப்ளகான் மன்னனது ஆட்சி இலக்கியச் செழுமை மிக்க நாடகங்கள் உருவாயின. அதாவது செந்நெறி அரங்க மரபு இக்காலத்தில் வளர்ச்சியுற்றது. சீன அரங்க வடிவங்கள் பெரும்பாலும் இசைப் பாடகர்களையே மையமாகக் கொண்டு இயங்கின. நடிகர்கள் உச்ச ஸ்தாயிலேயே பாடி அளிக்கைகளை நிகழ்த்தினர். இவர்களது அசைவுகள் ஒயிலாக்கத் தன்மை உடையனவாய் இருந்தன. இசைப் பாடல்களுக்கிடையே ஆங்காங்கே வசனங்கள் இடம் பெறும். நாடக அளிக்கைகளின்போது பின்னணியில் அடுத்த காட்சி மாற்றத்திற்கான மேடைப் பொருள் மாற்றப்படும். நடிகர்கள் எந்தவிதமான இடையூறுமின்றி நடித்துக் கொண்டிருப்பர். சீன அரங்கில் ஒப்பனையையும் உடைகளும் வண்ணமயமானதாகவே இருக்கும்.

நாடகங்கள் மாலை தொடக்கம் நள்ளிரவு வரையிலான நீண்ட அமைப்புக் கொண்டவை. ஒவ்வொரு நடிகனும் நீண்ட தனி மொழிகளிலான அளிக்கை முறையைக் கடைப்பிடித்தான். நாடகக் காட்சிகளை நடிகர்கள் தமது சொற்களினாலேயே உணர்த்தினர். யுவான் இன அரசு ஆட்சியாளர்கள் 90 ஆண்டுகள் சீனாவில் அதிகாரத்தில் இருந்தார்கள். இக்காலத்தில் 80க்கும் மேற்பட்ட நாடக ஆசிரியர்களும் 500க்கும் மேற்பட்ட நாடகங்களும் தோற்றம் பெற்றுள்ளன. இந்த நாடகங்கள் அரசியல், சமய, சமூகப்பிரச்சனைகள் சார்ந்து அமைந்திருந்தன. இக்காலத்தில் வந்த நாடகங்களில் ஒருசில நாடகங்களே இன்று கிடைக்கக்கூடியதாய் உள்ளன.

சீன அரங்கில் அக்காலத்தில் ஆண் நடிகர்களே பெண் பாத்திரங்களை ஏற்று நடித்தனர். பிற்காலத்தில் மேற்குலகில் புகழ் பெற்ற மேய்-லான்-பாங் (1894-1961) 'பெண் பாத்திரங்கள்' இல் தோன்றி நடித்து உலகப்புகழ் பெற்றவர்.

சீன அரங்கின் முக்கிய அரங்க வடிவமாக செலப்பர் ஒபேரா (Claper Opera) கருதப்படுகிறது. 16 ஆம் நூற்றாண்டில் செங்சி பிரதேசத்தில் புகழ்பெற்றதாக இருந்தது. இந்த அரங்கு மக்கள் செல்வாக்கு மிக்க ஒன்றாகப் புகழ் பெற்றிருந்தது. வடசீனா முழுவதும் அந்தப் பிரதேசத்தைப் பிரதிலிக்கின்ற அரங்காக இது இருந்தது. ஆனாலும் இன்று சீனா முழுவதுமே அறியப்பட்ட ஓர் அரங்க வடிவமாகக் காணப்படுகிறது. 18ஆம் நூற்றாண்டிலேயே இதன் செல்வாக்கு சீனாவின் ஏனைய பிரதேசங்களுக்குப் பரவியது.

1780ஆம் ஆண்டின் சாங்சி (Shaanxi's) பிரதேசத்திலே உள்ள முக்கியமான நகரங்களில் கிட்டத்தட்ட 36 நாடகக் குழுக்கள் இருந்ததாக அறிய முடிகிறது. 1790ஆம் ஆண்டு கியான் லாங் (Qian long) பேரரசரது 80ஆவது பிறந்த தினத்தில், பீக் குவாங் (Pihuang) எனும் இசையைப் பிரதானப்படுத்திய அரங்கக் குழுவினர் பீக்கிங்கில் தமது அரங்களிக்கையை நிகழ்த்தினர். உண்மையிலேயே இந்த நிகழ்வு பீகிங் ஒபேரா தோற்றம் பெறுவதற்குக் காரணமாகியது. காஹோ யுக்வாங் (Gao Yugouan) (1770-1830). இவரே பீக்குவாங் இசை அமைப்பியலை பீஜிங் கில் அறிமுகப்படுத்தியவர். இவரும் இவரது குழுவினரும் பீஜிங் ஒபேராவில் (Beijing Opera) தோற்றத்திற்கு காரணமாயினர்.

சீன நாடக வகைகள்

சீனா அதன் அமைப்பில் நீண்ட பெரும் நிலப்பரப்பினைக் கொண்டுள்ளது. இதனால் பல்வேறு விதமான அரங்க வடிவங்கள் பிரதேசத்திற்குப் பிரதேசம் காணப்படுகின்றன. இங்கு எல்லா அரங்க வடிவங்களையும் விரிவஞ்சிக் குறிப்பிடாமல் முக்கியமான அரங்க வடிவங்கள் பற்றி நோக்கலாம்.

சிச்சுவான் ஒபேரா: (Chuanjuuan Opera)

சிச்சுவான் மாகாணம் சீனாவின் கலாச்சார முக்கியத்தும் வாய்ந்த பிரதேசமாக உள்ளது. இங்கு காணப்படுகிற இசை நாடக வடிவமானது. ஐந்து வகையான பாணிகளையும் அரங்க அளிக்கை முறைகளையும் கொண்டுள்ளது. இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பகாலத்தில் இது மீளருவாக்கம் செய்யப் பட்டது. முன்பிருந்த 5 வகையான பாணிகளை மனம் கொண்டு மீள் கட்டமைக்கப்பட்டது. இந்த மீள் அமைப்பில் சிறந்த நடிகராகவும் காங்-சிலைங் (1879-1931) ஆசிரியராகவும் இருந்து

செயல்பட்டார். சிச்சுவான் பிரதேசத்தில் உள்ள சுவாங்ஜு ஆராய்ச்சி நிறுனம் 2000க்கும் மேற்பட்ட நாடகப் பிரதிகள் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது.

ஜிங்சி: (Jingxi)

19ஆம் நூற்றாண்டின் முன் அரைப் பகுதியில் இது பீஜிங் நகரத்தில் புகழ் பெற்றது. நாம் ஏற்கெனவே பார்த்த பீக்குவாங் இசை மரபே இதன் அடிப்படையாகக் கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

குங்கியூ: (Kunqu)

இது குன்சான் பிரதேச அரங்க வடிவமாகும். ஆரம்பத்தில் இது வெறும் இசை மரபாகவே இருந்தது. பின்பே இது அரங்கத் தன்மை பெற்றது. சென்-ஜிங் (1553-1610) இந்த அரங்கின் கோட்பாட்டாளராகவும் நாடக எழுத்தாளராகவும் இனங் காணப்படுகிறார். 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிப் பகுதியிலிருந்து 20ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்ககாலம் முதல் இந்த அரங்கு சீனாவின் பல பிரதேசங்களில் செல்வாக்குள்ளதாக மாறியது.

தீபெத்தியன் அரங்கு: (Tibetan Theatre)

“சீனாவின் ஒரு பகுதியாக” கணிக்கப்படுகிற திபெத், தனித்துவமான அரங்கப் பாரம்பரியத்தை கொண்டுள்ளது. இந்த அரங்கில் இந்தியக் கலாச்சாரத்தின் தாக்கம் காணப்படுகிறது. தீபெத்திய மக்கள் சீனாவில் சிறுபான்மையினராக இருந்தாலும் பழமையான கலாசார வரலாறு கொண்டவர்கள். “திபெத்திய அரங்க வளர்ச்சியின் பின்னணியில் புத்தமதத் துறவிகள் தொழிற்பட்டுள்ளனர். இதனால் இந்தப் பிரதேச அரங்குகளில் பெளத்தமதத் தன்மையே மேலோங்கி இருக்கிறது. ஆனாலும் 17ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து பெளத்த சடங்கு களிலிருந்து விலகிப் போகின்ற பண்பு காணப்படுகிறது.

இப்பிரதேச அரங்கின் எல்லாக் கூறுகளிலும் பாடல், நடனம், உரையாடல், அசைவுகள் என்பவனவும் வண்ணமயமான உடையும் பயன்பாடுடையனவாகத் தொழிற்படுகின்றன. ஒப்பனையானது மிக எளிமையானதாக இருக்கும். மிக எளிமையானதாக முகமூடிகளும் பயன்படுத்தப்படும். பிரதானமான பண்பு வாய்மொழியிலான நாட்டாரியல் மரபாகும். திபெத்திய வரலாறும் இந்திய இலக்கிய செழுமையும் இந்த அரங்கில் காணப்படுகின்றன.

நவீன சீன அரங்கு

“சீன அரங்கை நாம் ஒட்டுமொத்தமாகக் கல்வியியல் நோக்கில் அணுகுகிற போது, அதன் மரபு வழி அரங்குகள் பல்வேறு வகைப்பட்டனவாய் இருந்தபோதிலும், எல்லா வடிவங்களுமே ஒரேவகையான பண்பையே பிரதிபலித்து நிற்கின்றன. 20ஆம் நூற்றாண்டில் உருவாக்கம் செய்யப்பட்ட பீ-கிங் ஒபேரா சீன மரபு வழி அரங்குகள் அனைத்தினது பண்புக்கூறுகளையும் இணைத்துக் கொண்டது. சீன மரபு வழி அரங்கின் மீளமைப்பில் மே-லாங்-பாங் மிக முக்கியமான தனி இடத்தைப் பெறுகிறார். இவர் சர்வதேச கலாச்சார புரிந்துணர்வுகளைச் சீன அரங்கில் கொணர்ந்தார். 1930களில் இவர் மேற்கொண்ட அமெரிக்கா, ரஷ்யா பயணங்கள் மேற்கத்தியச் சிந்தனைகளைச் சீன அரங்கில் கொணர்ந்தன. மேயினது நிகழ்த்துகைகளினால் பிரஸ்ட் மேயர் ஹால்டு, ஸ்டனிஸ் லாஸ்கி போன்றோர் ஆழமாகப் பாதிக்கப் பட்டனர்.

1920-30களில் மே-லாங்-பாங் சீன அரங்கில் ஒரு முறையிலான கல்விப் பண்புடைய அரங்கப் பயிற்சி முறைகளைப் பயன் படுத்தினார். இது சீன அரங்குகளில் பல புரட்சிகரமான மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியது. இணைந்த கல்வித் திட்டத்தில் அரங்கு பற்றிய படிப்பித்தல் முறைமை, நாடகப் பயிற்சி முக்கியப்பட்டது. இத்தகைய பயிற்சிகள் மரபை நவீனப் படுத்து வதற்கும் நவீன அரங்க வடிவங்கள் உருவாகுவதற்கும் துணை புரிந்தன. சீனாவின் நவீன அரங்கு மூன்று காலகட்டங்களை கொண்டுள்ளது.

- 1) சீன புரட்சி வரையிலான கால கட்டம் (1900-1949)
- 2) சீனப் புரட்சியின் பின் உள்ள காலம் (1949-1978)
- 3) புதிய சீன கட்டமைப்பு (1978-இன்றுவரை)

சீன அரங்க வரலாற்றில் 1960களில் ஏற்பட்ட கலாச்சாரப் புரட்சி பல முக்கியமான மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியது.

ஜப்பானிய அரங்கு

அரங்கு ஜப்பானிய மக்களது வாழ்க்கையோடு மிக நெருங்கிய ஒன்றாக உள்ளது. இன்று திரைப்படம், தொலைக்காட்சி எனப் புதிய ஊடகங்கள் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தாலும், அரங்கு இங்கு உயிர்த் துடிப்புடன் செல்வாக்கு மிக்க கலையாக இன்றும்

உயிர் வாழ்கிறது. பிரதான நகரங்களான டோக்கியா, ஓசாக, கையோட்டோ போன்ற நகரங்களிலும் கிராமங்களிலும் அரங்கு சிறப்பான கலைவடிவமாகத் தொழிற்படுகிறது.

80களில் எடுக்கப்பட்ட ஒரு கணக்கெடுப்பின்படி டோக்கியோ நகரத்தில் நாடகங்களை மேடையேற்றுவதற்கென உயர்ந்த தொழில்நுட்ப வசதிகள் கொண்ட 40 அரங்கக் கட்டிடங்கள் இருந்ததாக அறிய முடிகிறது. ஜப்பானிய மக்களது அன்றாட வாழ்க்கை கடினமான உழைப்புத் திறனும் உணர்ச்சிப் புலமும் மிக்கதாகும். இதனால் இவர்களது அரங்கு மென்மையான உணர்வு நிலைகளை வெளிப்பாடுகளை பிரதிபலிப்பனவாக உள்ளன. இலட்சக்கணக்கான இளம் ஜப்பானியர்களது வாழ்வில் அரங்கு சாதாரணமாகவே பரிச்சயமுடைய ஒன்றாக விளங்குகிறது.

ஜப்பானிய அரங்கும் ஏனைய ஆசிய நாடுகளுக்குரிய பொதுப் படையான பண்புகளையே கொண்டுள்ளது. பாடல், இசை, நடனம், உரையாடல், அசைவுகள் என்ற பண்பிலேயே அமைந்துள்ளது. ஆனால், அளிக்கை முறையானது ஏனைய நாடுகளிலிருந்து வேறுபடுகிறது. ஜப்பானிய அரங்கில் முகமுடியும் பாவையும் முக்கியமானது. ஜப்பானிய அரங்கும் சடங்குகளிலிருந்தே தொடங்குகிறது. கி.மு.350இல் ஜப்பானிய அரங்கு பற்றிய முதல் தகவல் கிடைக்கிறது.

ஜப்பானிய அரங்க வகைகள்

- 1) ஆரம்பகால சமயச் சார்பான நிகழ்த்துகைக்கலை
 1. ககூரா (Kagura)
- 2) ஆரம்பகால பிரசித்த அரங்குகள்
 1. டென்காகு (Dengaku)
 2. சங்காகு (Sangaku)
 3. சர்காகு (Sarugaku)
- 3) சீன கொரிய அரங்க வடிவங்களின் பாதிப்பைப் பெற்ற வடிவங்கள்
 1. ஜிகாகு (Gigaku)
 2. புகாகு (Bugaku)
- 4) சமுராய் அரங்கு
 1. நோ (No)
 2. கயோகன் (Kyogen)

5) ஈடோவின் பிரசித்த அரங்கு

1. கபுகி (Kabuki)
2. பன்ராகு (Banraku)

6) மரபும் நவீனமும் இணைந்த அரங்கு

1. சின்பா (Sinpa)

7) ஏனைய அரங்க வகைகள்

1. அங்குரா (Angura)
2. புட்டோ (Buto)
3. சிங்ககி (Shingeki)

கபுகி நாடக அரங்கு: KABUKI

ஜப்பானின் பிரதானமாக நகரம் சார் வர்த்தக வாய்ப்புள்ள அரங்காக இது உள்ளது. கி.பி.1600 தொடக்கம் இன்று வரை தொடர்ச்சியான வளர்ச்சிப் போக்கைப் பெற்றுள்ளது. கபுகி என்ற சொல்லின் இலக்கண ரீதியான விளக்கம் க (Ka) என்பது இசையையும் (Bu) என்பது நடனத்தையும் கி (Ki) என்பது நடிப்பையும் குறிக்கிறது. கபுகி நாடகத்திற்கான அரங்க மேடை உலகத்திலுள்ள ஏனைய அரங்குகளிலிருந்து பெரிதும் வேறுபடுகிறது. கபுகி மேடையின் சிறப்பு அதன் ஹனாமிச்சி (Hanamichi) எனப்படும் பூப்பாதையாகும். பார்வையாளர்களின் தலையளவு உயரமானதாக இது அமையும். இடப்புற வாசலிலிருந்து இந்த மேடை பிரதான மேடைக்கு வரும். இருபுறமும் மரங்கள் நடப்பட்டு அழகுப்படுத்தப்பட்டிருக்கும். நோ நாடக அரங்கின் பாதிப்பிலேயே இந்த அமைப்பு கபுகி நாடகத்திலும் அமைக்கப்பட்டது.

கபுகியில் நடிகர்களுக்கும் பார்வையாளர்களுக்குமான இடைவெளி மிகக் குறைவு. மேடையின் முனைப்பகுதி வரை நடிகர்கள் வந்து நடிப்பர். பார்வையாளர்களின் ஆசனங்கள் வரை மேடை நீண்டிருக்கும். சீன அரங்கைப் போலவே கருத்த உடையணிந்த அரங்க உதவியாளர்கள், மேடைப் பொருட்களை மாற்றி அமைப்பர். ஆனால் நிகழ்த்துகை தொடர்ந்து கொண்டே போகும். கபுகியில் வரலாற்று வகையான நாடகங்களில் பளபளப்பான உடையும் சமகாலக் கதைகளுக்குச் சாதாரண உடையும் பாவிக்கப்படும். கபுகியில் அசைவுகள் அவர்களது மரபு வழிப்பட்ட பண்பைப் பிரதிபலித்து நிற்கும். செயற்கையான அசைவுகளே அதிசயம். சைகை மொழியே இங்கு பிரதானப்

படுகிறது. இசைக் குழுவினர் ஒரு மறைவுக்குப் பின்னிருந்து வாத்தியங்களை இசைப்பர். கபுகியின் அரங்க முறை 20ஆம் நூற்றாண்டின் மேற்கத்திய அரங்கவியாலாளர்களிடையே மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்றது.

நோ நாடக அரங்கு

ஜப்பானின் காத்திரமான அரங்காக இது 14ஆம் நூற்றாண்டில் இருந்து பயில் நிலையில் உள்ளது. இது ஒரு நடன நாடக வடிவமே. பௌத்த ஆலயங்களிலேயே இது ஆடப்பட்டது. இந்த மரபில் 5விதமான சிந்தனை பள்ளிகள் காணப்படுகின்றன.

1. கான்சி (Kanze)
2. கோசோ (Hosho)
3. கொங்கோ (Kongo)
4. கோம்பர் (Komparu)
5. கித்தா (Kita)

மொத்தம் 240 நாடகப் பிரதிகள் இன்றைக்கு உள்ளதாகக் கருதப்படுகிறது.

நோ நாடகம் உள்கட்டமைப்பில் மூன்று பிரிவுகளைக் கொண்டுள்ளது.

1. அட்டாய்பொன் (பிரதி) பாடல் புத்தகம் எனவும் பொருள்படும். (Autaibon - Text (Song Book))
2. கொட்டோபா (பொருள்) - Kotoba - Contains
3. உட்டாய் (கவிதை) - Utai - Poetry

240 நோ (NO) நாடகங்களையும் நாம் 5 வகைப்பாட்டுக்குள் கொண்டு வரலாம்

1. கமி - கடவுளுடன் தொடர்பு பட்டது. - (God Play)
2. அசுரா - அசுரர்களுடன் தொடர்பு பட்டது. (Warrior Plays)
3. கச்சுரா - பெண்கள் தொடர்பானது. (Woman Plays)
4. ஜிம்சாய் - சாதாரண மனிதர்கள் தொடர்பானது. (Living Person Plays)
5. கிச்சிகு - தேவதைகள் பிசாசுகளோடு தொடர்பு பட்டது. (Demon Plyas).

4

இந்திய அரங்கு

இந்திய நாடக அரங்குபற்றி முதன்முதல் ஒரு பெரிய விளக்கத் தையும் அதன் தோற்றப்பாடுகளையும் விளக்குகின்ற நூல் நாட்டிய சாஸ்திரமாகும். இதில் கி.பி.2ம் நூற்றாண்டுக்கும் அதற்கு முன்னுள்ள நாடக அரங்குபற்றியும் பரதர் குறிப்பிடுகின்றார். நாட்டிய சாஸ்திரம் இந்திய அரங்கின் தோற்றம் பற்றிக் கூறுகிறது. ஆனால், அது ஒரு விஞ்ஞான ரீதியிலான விளக்கமாக இல்லாமல் நம்பிக்கையையும் புராணங்களையும் அடிப்படை யாகக் கொண்டுள்ளது.

அரங்கின் தோற்றம் பற்றிய புராண வரலாறு

பார்ப்பதற்கும் கேட்பதற்குமான ஒன்றைப் படைக்கும்படி சிவபெருமான் பிரமனிடம் வேண்டிக்கொள்ள பிரமன்,

சொல்லை இருக்கு வேதத்திலிருந்தும்;

பாடலை - இசையை சாமவேதத்திலிருந்தும்;

உணர்ச்சி பாவங்களை அதர்வணவேதத்திலிருந்தும்;

நடிப்பை யசூர் வேதத்திலிருந்தும்

பெற்றுக் கொண்டு நாட்டிய வேதத்தை உருவாக்கியதாகச் சொல்லப்படுகிறது. பரதமுனிவரை அழைத்து நாட்டிய வேதம் பற்றிக் கூறப்பட்டதாகவும் அவருக்கு இதனைப் போதித்ததாகவும் பரதர் அவரது பிள்ளைகளுக்கும் அவரது சீடர்களுக்கும் இதனைப் பயிற்றுவித்ததாகவும் சொல்லப்படுகிறது. பரதர் கந்தர்வர்களையும் அட்சரர்களையும் சேர்த்து நாடகத்தை மேடையிட்டார் என்றும் அது முதன் முதலாக இந்திர துவஜ விழாவில் நடிக்கப்பட்டதாகவும் இந்த நாடகம் அசுரர்க்கு கோப மூட்டியதாகவும் சொல்லப்படுகிறது. இந்த சந்தர்ப்பத்தில் இந்திரன் துவஜத்தைக் கொண்டு இந்திரன் அசுரர்களைத் தாக்கினான். அதில் வெற்றியும் பெற்றான் என்று சொல்லப்படுகிறது. இந்தத்துவஜம் 'ஜர்ஜா' என அழைக்கப்பட்டது.

இது நாடகத்திற்கு வருகின்ற தடைகளை நீக்குகின்ற ஒரு பாது காப்புச் சின்னமாக அன்றிலிருந்து கருதப் படலாயிற்று. ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் சிவனே பரத முனிவரிடம் நாடகம் பற்றிக் கூற்றுக் கொண்டதாகக் கூறப்படுகிறது. இரண்டு சாராரும், அதாவது தேவர்களும் அசுரர்களும் நாடகமான உண்மையைக் கூற வேண்டும் என்று ஒப்புக்கொண்டு, அதன் பின்னணியில் இரண்டு நாடகங்கள் பின்னாள்களில் நடிக்கப்பட்டன.

I) பாற்கடல் கடைந்த வரலாறு

II) முப்புரம் எரித்த வரலாறு

அபிநய தர்ப்பணம் என்ற நூல் நாடகம் பிறந்த கதையைப் பின்வருமாறு கூறும்.

பிரமன் நாட்டிய வேதத்தைப் பரதருக்கு உபதேசித்தான். பரதர் அட்சரர் கந்தர்வர்களுடன் அதனை மேடையிட்டார். சிவனின் முன் இது அளிக்கை செய்யப்பட்டது. இந்த அளிக்கையானது நிருத்த நிருத்திய, நாட்டியம் என்ற மூன்று பண்புகளையும் கொண்டிருந்தது. சிவன் அதனைக் கண்டு மகிழ்ந்து பரதருக்கு மேலும் இரண்டுவகையான நாட்டிய வகைகளை பரதருக்குக் கொடுத்ததாகச் சொல்லப்படுகிறது.

I) தாண்டவம்

II) லாஸ்யம்

லாஸ்யம் உசாவுக்கும், துவாரகாவிலுள்ள இடையர் பெண் களுக்கும், சௌராஷ்டிர பெண்களுக்கும் ஏனைய நாட்டியலுள்ள பெண்களுக்கும் கற்பிக்கப்பட்டதாகச் சொல்லப்படுகிறது. இதில் தாண்டவம் ஆண்களுக்கு உரியதாகவும் லாஸ்யம் பெண் களுக்கு உரியதாகவும் கூறப்படுகிறது.

மேலே நாம் பார்த்த இரண்டு கதைகளைவிட மேலும் இரண்டு கதைகள் நாடகத் தோற்றம்பற்றிக் கூறுகின்றன.

i) கல்ப முடிவில் சிவன் விஷ்ணுவையும் பிரமனையும் படைத் தார் என்றும், நந்திகேஸ்வரர் பிரமாவுக்கு நாட்டிய வேதத்தைப் போதித்தார் என்றும், பின் பரதருக்கு இது கிடைக்கும் என்று மறைத்தார் என்றும் சொல்லப்படுகிறது. பிரமனும் ஏனையாரும் திரிபுரம் எரிந்த கதையை முதல் நாடகமாக நடித்தார் என்று கூறப்படுகிறது.

ii) நாட்டை நடத்த முடியாமல் பிரச்சினைகள் ஏற்பட்ட போது, மனு குரியதேவனை அணுகி உதவி கேட்டார்.

அவன் இதனைக் பிரமதேவனிடம் கூற பிரமன் அவனிடம் கேட்டார். அப்போது சிவன் நந்திகேஸ்வரரிடம் நாட்டிய வேதத்தைப் பிரமனுக்கு உபதேசிக்கும் படி வேண்டினார். பிரமனிடம் மனு செல்ல பிரமன் பரதரை மனுவோடு அனுப்பி வைத்தார். அதன் பின்பு பரதர் மனுவுடன் பூமிக்கு வந்து நாட்டியத்தை மக்களுக்குப் போதித்து நாட்டை நல்லபடி நடத்த உதவினார் என்று ஒரு கதை கூறுகிறது.

மேலே நாம் பார்த்த தகவல்களிலிருந்து பெறப்பட்டவற்றை நாம் பின்வருமாறு நிரல்படுத்தலாம் என நினைக்கிறேன்.

i) இருந்தவற்றிலிருந்து உண்டான ஒருகலைநாடகம்

ii) இறைவனிடமிருந்து உருவானது. (ஒரு குறிப்பிட்டவர் களிடமிருந்து இன்னொரு தொழில் முறையாளர்களுக்குக் கிடைத்துள்ளது).

iii) ஆரம்பத்தில் முதல் நடந்த நிகழ்ச்சிகளே நாடகங்களாக நடிக்கப்பட்டன.

iv) நிருத், நிருத்திய, நாட்டிய என்பவற்றுடன் தாண்டவம் லாஸ்யம் என்பனவற்றினைச் சேர்த்துக் கொண்டமை தொடர்ச்சியாக நாட்டிய வேதத்தில் பலவிடங்களும் உள் வாங்கப் பட்டமைக்கு சான்றாக அமைகிறது.

v) தேவர்களிடமிருந்து கலை மக்களுக்கு வந்தது.

நாம் மேலே பார்த்த விடயங்கள் புராணங்களோடும் நம்பிக்கை களோடும் தொடர்புபட்டுள்ளன. இவை நாடகத்திற்கு ஒரு தெய்வீக அந்தஸ்தைக் கொடுப்பதற்காக செய்யப்பட்டன போலத் தெரிகிறது. ஆனாலும் இதில் அடிப்படையான உண்மைகளை நாம் கண்டு கொள்ள முடியும் என்று கருத வேண்டியுள்ளது.

இந்திய அரங்கின் தோற்றம்

புராதன நாடகங்கள் அதன் மதச் சடங்குகளுடன் தொடர்பு பட்டன என்பதை நாம் அறிவோம். கிரேக்க நாடக மரபுச் சடங்குகளின் அடிப்படையையே தன் ஆரம்பமாகக் கொள் கிறது. இருக்கு வேதத்திலுள்ள பல மந்திரங்கள் சுலோகங்கள் உரையாடல் பாங்கில் உள்ளன. யமன்-யமி ஆகியோருக்கு இடையிலான உரையாடல். புருரவனுக்கும் ஊர்வசிக்கும் இடையே நடந்த உரையாடல் பிரசித்தமான ஒன்று. வேதக்கிரியைகள் கடவுள் பூசையாக அமைந்தபடியால் பாட்டும் பாவனையும்

சேர்ந்திருந்தன. நாடகத்தின் முக்கிய அம்சமாக இருப்பது பூசாரிகள், புரோகிதர்கள் இங்கு நடிகர்களாகத் தொழிற்பட்டனர். யசர்வேதத்தில் SAILUSAR சைலுசர் என்ற சொல் நடிகர்களைக் குறித்து நிற்கிறது. கௌசதகி பிராமணப் பாடல் ஆடல் சங்கீதம் என்ற கலைகளைப்பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றது. பலிச்சடங்குகளைச் செய்த குருமார் ஆடிப்பாடி சடங்குகளைச் செய்ததாக அறியமுடிகிறது.

சாம வேதத்தில் மகாவிரதமென்ற கிரியையிலே பெண்கள் தீயைச் சுற்றி ஆடியதாகக் கூறப்படுகின்றது. இது கருவளச் சடங்கோடு தொடர்புபட்டதுபோலத் தெரிகிறது. திருமண வீடு, மரண வீடு என்பனவற்றில் நடந்த சடங்குகள் நாடகத் தன்மையைப் பிரதிபலித்தன என்பதை வேதங்களிலிருந்து அறியக் கூடியதாக உள்ளது. மகாபாரதத்தில் நடர் என்ற பதம் வருகிறது. இது பொம்மலாட்டத்தோடு தொடர்புடையவர்களைக் குறிப்பதாக நாம் கொள்ள முடியும். நட, நர்த்தகர் என்ற சொற்களை மகாபாரதம் குறிப்பிடுகிறது. மகாபாரதத்திற்குப் பின் தோன்றிய ஹரிவம்சம் தருகிற தகவலின்படி இராமாயணம் அக்காலத்தில் நாடகமாக நடிக்கப்பட்டமை தெரிய வருகிறது. இந்த நூல் கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தது.

இராமாயணம் நட (Nata) நர்த்தக (Nartaka) நாடக (Nataka) என்ற சொற்களைக் கையாண்டுள்ளது. இதன் மூலம் நடனங்களும் நடிப்புக் கலந்த அரங்கமுறைகளும் இருந்தன என ஊகிக்க இடமுண்டு. தசரதனின் மகனாகிய பரதன் மனம் குழம்பியிருந்த வேளையில் நாடகக்காரர்களினால் நடிக்கப்பட்ட ஆடல், பாடல் கலந்த நிகழ்ச்சியினால் மனநிலை சரியானது என்று குறிப்பிடப்படுகிறது. இன்றைய நவீன அரங்கோடு நாம் இதனைப் பொருத்திப் பார்க்க முடியும். பதஞ்சலியின் மகாபாடியம் நாடகம் பற்றிய குறிப்புக்களைத் தருகிறது. இதில் வருகின்ற “வாகதேவன் ஹம்சனைக் கொல்கிறான்” என்ற பதம் நாடகமொழி என்று சில ஆராய்ச்சியாளர்கள் குறிப்பிடுவர். இந்த நூலில் பாடல் பேச்சு கலந்த நடிப்புப் பற்றிய குறிப்பு வருகிறது. பெண்கள் வேடத்தில் ஆண்கள் நடிப்பதாக இது மேலும் கூறுகிறது.

பதஞ்சலி காலத்தில் நாடகம் செழிப்பாக இருந்திருக்கலாம் போலத் தெரிகிறது. சமயத் தொடர்பான கதைகள் நாடகங்களாக நடிக்கப்பட்டிருக்கின்றன என நம்புவதற்கு இடமுண்டு.

பௌத்த ஜைன மதங்களும் தங்கள் மதநடவடிக்கைகளால் நாடகத்தன்மையைக் கொண்டிருந்தன. இவை தமது சமயப் பிரசார நடவடிக்கைகளுக்கு நாடகத்தை ஒரு துணையாக பாவித்தன போலத் தெரிகிறது. இந்திய அரங்கக்கலை சமயச் சார்பாக எழுந்த சடங்குகளினடியாகத்தான் உருப்பெற்றது. இதிகாச காலட்சேபங்களாக மாறி நாடகமாக உருப்பெற்றன என்று ஒரு சாரார் கூறுவர். ஆனால் இந்திய அரங்கு சமயச் சார்பற்ற தன்மைகளிலிருந்து தான் உதயமாகியது என்ற ஒரு விவாதம் உள்ளது. இதை பேராசிரியர் ஹில்லே பிராண்ட் வலியுறுத்தியுள்ளார்.

சிவபுராணங்களிலும் இந்திய அரங்கு பற்றிய குறிப்புக்களைக் காணலாம். மார்கண்டேயபுராணம் சில குறிப்புக்களைத் தருகிறது. இதில் சங்கீதம் நாடகம் கவிதை பற்றிய குறிப்புகள் வருகின்றன. அர்த்த சாஸ்திரம் நாடகமண்டபத்தின் ஒழுக்கம் அதன் சிறப்புப் பற்றிக் கூறுகிறது. நாடகத்தில் பங்கு கொள்கின்ற பலர் வேறு இடங்களிலிருந்து இந்தியா வந்து நாடகமாடினர் என்பதற்கான ஆதாரங்கள் காணப்படுகின்றன.

பிச்செல் என்பவர் இந்திய பொம்மலாட்டத்திலிருந்து தான் இந்திய அரங்கின் தோற்றம் ஏற்படுகின்றது என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். இவருடைய கருத்துப்படி மகாபாரதத்தில் கூறப்பட்ட பாவைக் கூத்துகள் இந்திய அரங்கின் முதல் வடிவம் என்பதாகும். உலகெங்கும் ஆசியாவெங்கும் இந்த பாவைக் கூத்தினடியாகத்தான் நாடகத் தோற்றம் உள்ளது என்பது இவர் கருத்து. பாவைக் கூத்து நாடக வகைகளுள் ஒன்று என்றும் அது எப்படி நாடகத்தின் அதன் தோற்றத்திற்கு வழி செய்யமுடியும் என்பது ஹில்லே பிராண்டின் வாதமாக உள்ளது. வடிமொழியில் பாவையென்பது புத்ரிகா, புத்திலி, புத்தலிகா, துகிதிருகா என்ற சொற்களால் உணர்த்தப்படுகிறது. இந்தச் சொற்கள் சிறு பிள்ளைகள் விளையாடும் பாவைப் பிள்ளைகளோடு தொடர்பு உடையது என்றும், ஆசிய பாவைக்கூத்து ஆரம்பத்தில் சிறு பிள்ளைகள் விளையாட்டாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்று வாதிடுவோரும் உண்டு. நாடக வளர்ச்சியின் ஒரு படிநிலையாக பாவைக்கூத்தை நாம் கொள்ளமுடியும். நிழற்கூத்தும் இந்தியாவில் பயில் நிலையில் இருக்கின்ற - இருந்த கூத்து வடிவம் பீச்செல்லின் வாதத்தின்படி நிழற்கூத்து சாயா நாடகம் என்பதாகும்.

இந்திய அரங்கில் கிரேக்கச் செல்வாக்கு

கிரேக்கச் செல்வாக்கு இந்தியாவின் பல்வேறு கலைகளில் காணப்படுவதாக ஆராய்ச்சியாளர்கள் குறிப்பிடுவர். சிலர் கருத்துப்படி கிரேக்கச் செல்வாக்கினால்தான் இந்திய அரங்கு மறுமலர்ச்சியடைந்தது என்று சொல்வது பொருத்தமில்லாத ஒன்றாகவே படுகிறது. கிரேக்க அரங்கின் இப்பண்புகள் இந்திய அரங்கில் காணப்படுகிறது என்பது உண்மை. இது இரண்டு அரங்குகளுக்குமிடையிலான கொண்டு கொடுப்பாக இருக்கலாம். அத்தோடு கிரேக்கத்தில் இருந்ததுபோல இங்கேயே ஏன் அவை தோன்றியிருக்கக் கூடாது என்பதும் ஒரு விவாதமாக முன்வைக்கப்படுகிறது. இந்திய அரங்கில் பாவிக்கப் படுகின்ற திரைச்சீலைக்கு யவனிகை என்ற பெயர் உள்ளது. இது கிரேக்கச் சொல் என்று வாதிடுபவர்களும் உண்டு. இந்திய அரங்கில் காணப்படுகின்ற விதுடகன், விடன், சாகரன் என்ற பாத்திரங்கள் கிரேக்க நாடகங்களில் காணப்படுகிற சில பாத்திரச் சாயல்களை ஒத்துள்ளன என்பர். இதனால் இந்தப் பாத்திரங்கள் கிரேக்க மரபிலிருந்து பெற்றன என்பது பொருந்தாத ஒன்று. சிலர் கிரேக்க அரங்கை இந்திய சமஸ்கிருத அரங்கு ஒத்திருக்கின்றது என்பர். இதற்கு போதுமான ஆதாரங்களை அவர்களால் காட்ட முடியாதுள்ளது. பொதுவாகப் பார்க்கிற பொழுது இந்திய அரங்கு சமயச் சடங்குகளினடியாக மலர்ந்து, இதிகாசத் தொடர்புகளோடு இணைந்து ஒரு செந்நெறி மரபில் வளர்ந்தது எனக் கூற முடியும்.

இந்திய அரங்கும் அதன் பண்புகளும்

மேற்குலகின் THEATRE என்ற பதம் மேற்கத்திய நாடகக்காரர் பொருள் கொள்ளுமாப் போல், நாம் இந்திய அரங்கைப் பார்க்க முடியாது. இந்திய அரங்கு தனக்கான சில தனித்துவமான பண்புகளைக் கொண்டு விளங்குகிறது. இந்திய அரங்கு பிரதேசத்துக்குப் பிரதேசம் வேறுபாடான பண்புகளைக் கொண்டுள்ளது. அந்த அந்தப் பிரதேசத்தின் பண்பாட்டியல் கூறுகளை இணைத்துக்கொண்டு, இந்திய அரங்கு இன்று பயிலப்படுகின்றது. அந்த அந்தப் பிரதேசத்தில் அந்த அந்தப் பிரதேசத்துக்குரிய பெயர்களிலேயே தொழிற்படுகிறது.

- 1) கதகளி - கேரளா
- 2) கூடியாட்டம் - கேரளா

- 3) யாத்ரா - வங்காளம்
- 4) தெருக்கூத்து - தமிழ்நாடு
- 5) ராசலீலா - ராமலீலா - வட இந்தியா
- 6) நௌதாங்கி - உத்தரப்பிரதேசம்
- 7) பாவை - குஜராத்
- 8) அங்கிய நாட் - அசாம்
- 9) சாஉ - பீகார்
- 10) குச்சுப்புடி - ஆந்திரா

இந்திய மரபு வழி அரங்குகள் ஒரு சமூக நிறுவனமாகவே தொழிற்படுகின்றன. மரபுவழி அரங்கின் பார்வையாளர்கள் தாம் காணப்போகும் நிகழ்ச்சியைக் கதை என்பவற்றின் எல்லா அம்சங்களையும் புரிந்தவர்களாகத் தெரிந்தவர்களாக இருந்து கொண்டு பார்க்கின்றனர். உள்ளூர் தரத்தில் அதன் தன்மையை இவர்கள் விளங்கிக் கொள்வார்கள். இத்தகைய மேடை நிகழ்வுகள் தலைமுறை தலைமுறையாகப் பாரம்பரியக் கையளிப்பினூடாக வந்தவையாகும். உடம்பு, அசைவுகள், நிகழ்த்தப்படும் நுணுக்கங்கள், நாடகத்தின் பாடாந்தரம் அழகியல் விதிகள் என்பன இங்கு தலைமுறைக் கையளிப்பாகவே உள்ளன. இந்திய மரபுவழி அரங்கில் மூன்று விதமான நிகழ்த்துகைகள் உள்ளன. இது அன்று தொட்டு இன்றுவரை காணப்படுகிறது.

- I) நிருத் - வெறும் நடனம்
- II) நிருத்ய - அபிநயத்தோடும் பாவத்தோடும் இணைந்தது.
- III) நாட்டிய - கதையை அபிநயத்தோடும் பாவத்தோடும் விளக்குவது.

மரபுவழியான இந்திய அரங்கு இந்த மூன்று அம்சங்களையும் இணைத்துக் கொண்டதாகவே காணப்படுகிறது. உதாரணமாக இந்த மூன்று அம்சங்களையும் நாம் இன்றைய பரதநாட்டியத்தில் காணலாம். பரதம் நிருத்தமாக ஆரம்பித்து, நிருத்தியமாக மாறி, நாட்டியமாக முடியும் (நமது மட்டக் களப்புக் கூத்தில் கூட இந்தத் தன்மையை அவதானிக்கலாம்). இந்திய அரங்களிக்கையின் இன்னொரு முக்கியமான அம்சம் இரண்டு பிரதானமான பண்புகளை அல்லது பாணிகளை கொண்டிருப்பதாகும்.

- I) லாஸ்யம் (LASYA)
- II) தாண்டவம் (THANDAVA)

இவை இரண்டையும் பற்றி நாம் ஏற்கனவே இந்திய அரங்கின் தோற்றம் பற்றிய பகுதியில் குறிப்பிட்டுள்ளோம். லாஸ்யம் என்பது நளினமும் பெண்மைக்குரிய குணங்களும் கொண்டது. அத்தோடு பெண்மையுடன் மிக நெருக்கமான தொடர்பு கொண்டது. தாண்டவம் கடினமும் வன்மையும் மிக்கது. ஆண்மையுடன் தொடர்புடையது. இரண்டு பாணிகளுமே இந்திய ஐதீகங்களை வைத்தே உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. சிவன் தாண்டவத்தை ஆடினார் என்றும், பார்வதி லாஸ்யத்தை ஆடினார் என்றும் புராணச் செய்தி கூறுகிறது. இந்தக் கதை உலகச் சமதநிலையை எடுத்துக் காட்டுகிறது.

இந்திய அரங்கு ஐதீகக் கதைகளையே அடிப்படையாகக் கொண்டது. ஐதீகக் கதைகள் என்னும் பொழுது மகாபாரதம், இராமாயணம் என்பவற்றுள் கூறப்படும் கதைகளாகும். மகாபாரதம், இராமாயணம் முதலான காப்பியங்களும் ஏனைய புராணங்களும் தான் இந்திய அரங்கில் கூறப்படும் கதைப் பொருளாக அமைந்தன. இவையே இன்றுவரை மரபுவழி அரங்கின் கதைகளாக நடிக்கப்படுகின்றன. இக்கதைகள் காலம் காலமாகக் கதை சொல்வோராலும் தலைமுறைகளுக்கு ஊடாகக் கையளிக்கப்பட்டு வந்துள்ளன. இன்று இக்கதைகள் உயிர்த் துடிப்பான பாங்கைக் கலை ஆக்கத்தினில் வகிக்கின்றன.

இந்திய அரங்கின் அழகியல் பண்புகள் இந்து சமய தத்துவங்களுடன் நெருக்கமாய் பிணைக்கப்பட்டுள்ளன. பெரும்பாலான மேடை நிகழ்ச்சிகள் இந்து சமயத் தன்மை வாய்ந்தனவாய் உள்ளன. இந்திய அரங்கின் பொதுப்படையான உள்ளர்த்தம் இந்து வாழ்க்கையை அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளது. அப்படியானால் இந்து வாழ்வு என்பது என்ன? இந்து வாழ்வு என்பது வெறும் மாயையினால் அல்லது வெறுமையினால் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. முடிவில்லாத பிறப்பு அல்லது இறப்பு இதன் முக்கிய அம்சம். பிறப்பு இறப்பு என்ற சங்கிலியிலிருந்து ஆத்மாவைப் பிரித்தெடுத்து வீடு பேறு அடைய வைப்பதே வாழ்வின் நோக்கமாகும். ஆத்மவிடுதலைக்கு இந்துத்துவம் மூன்று மார்க்கங்கள் பற்றிக் கூறுகிறது.

- I) கிரியை - Action
- II) ஞானம் - Knowledge
- III) பக்தி - Devotio

இந்த மூன்று அம்சங்களுமே இந்தியாவின் மரபு வழி அரங்கை உருவாக்கியுள்ளது. முதலில் கிரியை வருகிறது: இருக்கு வேதத்தில் பெரும் பாலானவை கிரியைகள் பற்றியே கூறுகின்றன. யாகத்தில் கிரியைகளே முதன்மை பெறுகின்றன. இவை சடங்கோடு இணைந்து நாடகமாக இருக்கின்றன. இரண்டாவது வருவது ஞானம். வேதகாலத்தினில் எழுந்த உபநிடத நூல்கள் பிராமணங்கள் என்பனவற்றில் இதற்கான அம்சங்களைக் காணலாம். ரசக் கொள்கையின் அடிப்படை, அழகியல் கொள்கையின் அடிப்படை அறிவிலிருந்தே பெறப்பட்டன. இந்த ரசங்களில் இருந்துதான் சாந்தம் பிறக்கிறது. மூன்றாவது வருவது பக்தி. பிற்காலத்தில் எழுந்த புராண இதிகாசங்களில் இதன் அம்சங்களைக் காணலாம். விஷ்ணு, இராமன், கிருஷ்ணன், ராதாகிருஷ்ணன் என்ற ஆண் பெண் உருவு பக்திக்குரிய தெய்வங்களாகின. இராதாகிருஷ்ணன் என்பது வெறுமனே ஆண் பெண் உறவு மட்டுமல்ல பக்திக்குரிய குறியீடாக உள்ளது. இந்திய மரபுவழி அரங்கினில் மேற் குறிப்பிட்ட தத்துவங்கள் இணைந்தும் பிணைந்தும் வருவதனைக் காணலாம்.

நாட்டிய சாஸ்திரம்

நாட்டிய என்ற சொல் இங்கு இன்று நம்மவர் மத்தியில் பொருள் கொள்ளப்படுவதைப் போலக் குறிக்கப்படவில்லை. நாம் முன்பே குறிப்பிட்டதைப் போல நாடகத்தைக் குறிக்கிறது. சாஸ்திரம் என்ற சொல் நாடகம் பற்றிய விபரணமாக அல்லது நெறி முறைகளாக சட்ட திட்டங்களாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. இந்த நூல் முப்பத்தியாறு அத்தியாயங்களாகக் கொண்டுள்ளது. சில பிரதிகளில் முப்பத்தியேழு அத்தியாயங்கள் உள்ளன. பரதர் தான் கண்ட நாடக மரபின் அடிப்படையிலேயே இந்த நாடக இலக்கண நூலை இயற்றியுள்ளார். சமஸ்கிருத அரங்கில் நமக்குக் கிடைக்கின்ற மிகப் பழைய நாடக ஆசிரியர்களான பாசன், காளிதாசர் ஆகியோர் நாட்டிய சாஸ்திரம் பற்றிய குறிப்புக்களைக் கூறியுள்ளனர்.

நாட்டிய சாஸ்திரம் பற்றிய பல விமர்சனங்கள் இன்று பல்வேறு வகையால் எழுந்துள்ளன. பத்மா சுப்ரமணியம் போன்றவர்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் எல்லாமே உண்டு என்று கூறுவதும் நோக்கப்படவேண்டிய ஒன்றாகும். நாட்டிய சாஸ்திரம், சில

இடங்களில் கூறியவற்றை மீண்டும் கூறுதல் மயக்கமான விளக்கங்கள் எனச் சில குறைகளைக் கொண்டிருந்தாலும், பழைய சமஸ்கிருத இந்திய அரங்க மரபு பற்றி மிகத் தெளிவான விளக்கத்தைத் தருவதே இதன் சிறப்பான பண்பாகக் கருதப்படுகிறது. பரதரது நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்குப் பின்பு தனஞ்சயர் என்பார் தசரூபகம் என்கிற நாடக இலக்கண நூல் எழுதியிருக்கிறார். நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறிய முக்கியமான பத்து வகையான நாடகங்கள் பற்றி இது பேசுகிறது. இதனால் இதற்கு தசரூபகம் எனப் பெயரிடப்பட்டது என்பர்.

பதினான்காம் நூற்றாண்டில் வித்தியாநாதர் பிரதாப ரூத்ரியம் என்ற நாடக இலக்கண நூலினைப் படைத்துள்ளார். வித்தியாநாதரின் ஏகாவளி விஸ்வநாத கவிநாயருடைய சாகித்ய தர்ப்பணம் ரூபகேஸ்வாமி என்பவரால் நாடக சந்திரிகை என்ற நூல் நாட்டிய பிரதீபம் ரசார்ணவசுதாசரம் ஆகிய நூல்களைத் தொடர்ச்சியாக நாம் பார்க்கிறோம். பிற்காலத்தில் எழுந்த அபிநவகுப்தரின் அபிநய தர்ப்பணம் என்ற நூலும் நாடகம் பற்றியே பேசியது. வடமொழியில் நாடகம் திருஸ்ய காவியம் என்று அழைக்கப்பட்டது. திருஸ்யம் கண்ணால் காண்பவற்றை குறிப்பிடுவது.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் முதல் அத்தியாயம் நாடகம் தோன்றிய தற்கான ஐதீகமான மரபுக்கதைகளைக் கூறுகிறது. இந்திய அரங்கின் தோற்றம் இங்கு விளக்கப்பட்டுள்ளது. பொதுவாக நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றனவற்றை நாம் பின்வருமாறு நோக்கலாம்:

- 1) தெய்வச் சார்பான ஐதீகத்தோடு - சமயத்தோடு அரங்கை தொடர்புபடுத்துகிற விடயங்கள்.
- 2) அரங்கில் முழு அனுபவம் பெற்றவரது நேரடி சாட்சியாக இதனை நாம் கொள்ள முடியும் போலத் தெரிகிறது.
- 3) நாடக நிகழ்த்துநர்களுக்கு ஊடாகச் சமூக அமைப்பு முறை கூறப்படுகிறது. நாடக நிகழ்வுகளின் அமைப்பே இதனைக் காட்டி நிற்கிறது.
- 4) அரங்கிற்கு வினைத்திறமையுடைய கலைஞர்களது கூட்டும் இணைந்த முயற்சியும் அவசியம்.
- 5) பயிற்சி என்பது பரம்பரையாகத் தந்தை மகள் பாரம்பரியக் கையளிப்பாக உள்ளது.

6) அடிப்படையில் அரங்கு பற்றி விசேடத் திறன்கள் ஒருவருக்கு இருக்க வேண்டும்.

1. இசை
2. நடனம்
3. சடங்கு பற்றிய அறிவு

7) குறிக்கப்பட்ட- திட்டமிட்டு அமைக்கப்பட்ட அரங்கக் கட்டிடத்தில் நிகழ்த்துகைகள் காட்டப்பட வேண்டும்.

8) அரங்கச் செயல்பாடுகளில் ஈடுபடுவதற்குக் கல்வியறிவு அவசியம்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தை ஒரு வரலாற்று ஆவணமாகப் பார்ப்பதைவிட அரங்கு, அரங்கு நிகழ்வு, பற்றிய எண்ணற்ற தகவல்களைக் கொண்ட ஒரு நூலாகப் பார்க்க வேண்டும். இந்தியாவின் பழைமையான அரங்குகள் பற்றி நாம் நிறைய விடயங்களை இதன் மூலம் அறிந்து கொள்கிறோம்.

நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்ற விடயங்களை, நாம் பின்வருமாறு பாகுபடுத்திப் பார்க்கலாம்.

- 1) நடிப்பு
- 2) அரங்கக் கட்டிடக்கலை
- 3) உடையமைப்பு
- 4) ஒப்பனை
- 5) மேடைப் பொருட்கள்
- 6) நடனம்
- 7) இசை
- 8) நாடகக் கட்டமைப்பு
- 9) நாடகக் குழுக்களின் அமைப்பு
- 10) பார்வையாளர்கள்
- 11) நாடகப் போட்டிகள்
- 12) நாடகங்கள் சடங்கோடு கொண்டிருந்த தொடர்பு
- 13) நாடகப் பிரதி
- 14) நாடக பாத்திரங்கள்
- 15) நாடக மொழி
- 16) நெறியாளர்

இவையனைத்துமே அரங்கோடு தொடர்புடைய எல்லா விடயங்களையுமே எடுத்துக் காட்டுகிறது. நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்ற பத்துவகையான நாடகங்கள் :

- 1) நாடகம்
- 2) பிரகரணம்
- 3) பாணம்
- 4) பிரஹசனம்
- 5) இடிமம்
- 6) வியா யோகம்
- 7) சமலகாரம்
- 8) வீதி
- 9) அங்கம்
- 10) ஈகாமிருகம்

என்பன இவற்றை உருபகம் என்ற பெயரிலேயே நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிப்பிடுகிறது.

நாடகத்தின் உள்கட்டமைப்பில் முக்கியமாக மூன்று பிரிவுகள் இங்கே கூறப்படுகிறது.

- 1) வஸ்து - பொருள்
- 2) நேதா - பாத்திரங்கள்
- 3) ரசம் - சுவை அல்லது ரசனை

பொருள்-வாஸ்து

பொருள் என்பது நாடகத்தின் கதைப்போக்கு எனப் பொருள் கொள்ளலாம். நாடகத்திற்கான கதை வடமொழிக் காவியங்களிலிருந்தும் புராணங்களிலிருந்தும் பெறப்படவேண்டும். இதனை வடமொழிக்காரர் பிரக்கியாதம் என்பர். பிரக்கியாதம் மக்களுக்கு நன்கு அறியப்பட்டதாகவோ ஆசிரியனது கற்பனையாகவோ இருக்கலாம். பொருளை இரண்டாக பிரிக்கலாம்.

- 1) ஆதிகாரிகம்
- 2) பிரசாங்கிகம்

ஆதிகாரிகம் என்றால் முதற்பொருள். இது கதாநாயகன் கதாநாயகியோடு தொடர்புடையது. பிரசாங்கிகம் துணைப் பொருள். இது முதற் பொருளுக்குத் துணையாக நிற்பது. பிரசாங்கிகத்தை,

- 1) பீசம்
- 2) விந்து
- 3) பதாகை
- 4) பிரகரீ
- 5) காரியம்

என ஐந்து வகையாகப் பிரிக்கலாம். பீசம் என்பது, விதை போன்றது. விந்துத் துளி தேங்கி நிற்கும் கதை; பதாகை; நாடக; கிரியமைப்பில் ஒரு சம்பவம், பிரகரீ என்பது, கிரியையில் வரும் ஒரு நிகழ்ச்சி, காரியம் என்பது முடிவு. சிறந்த நாடகத்திற்கான வளர்ச்சிப் படிகளாக ஐந்து பண்புகள் சுட்டப்படுகின்றன.

- 1) ஆரம்பம்
- 2) பிரயத்தினம்
- 3) பிராத்தியாகம்.
- 4) பிராத்திசம்பவம்
- 5) நியதாத்தி

பாத்திரங்கள் - நேதா

கதாநாயகன் முதன்மையான பாத்திரமாக கருதப்பட்டான். சகல நற்குண பாக்கியமும் சகலகலா வல்லவனாகவும் இருக்க வேண்டும். சகல உயர்குணங்களும் கதாநாயகனிடத்தில் அமைய வேண்டும். கதாநாயகி கதாநாயகனுக்கு நிகராக அதே பண்புகளைப் பெற்றவளாக சித்தரிக்கப்பட வேண்டும். கதாநாயகனுடைய நண்பன் விதூஷகன் எனப்பட்டான். இவனது மொழி பிராகிரதமாக இருக்க, கதாநாயகன் சமஸ்கிருத மொழியில் பேசுவான். விடன் மற்றொரு முக்கியப் பாத்திரமாகும். இந்தப் பாத்திரத்தைச் சாகரன் எனவும் சியாளன் எனவும் அழைப்பர். சேடர், சேடியர், அமாத்தியர் சேனாதிபதி, நீதிபதி, அரசிளங்குமரன் காஞ்சுகி ஆகிய பாத்திரங்களையும் நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிப்பிடுகிறது.

சுவை-ரசம்

நாடகத்தின் நோக்கம், பார்ப்போர் மனத்தில் சுவையை ஏற்படுத்துவது என்பதாகும். நாட்டிய சாஸ்திரம் இந்தச் சுவையை ரசம் எனக் குறிப்பிடுகிறது. ரசம் என்பதற்கு பரதர் தரும் விளக்கம், சாதத்தோடு உண்ணும் ரசம் போன்றதே இது என்பதாகும். மனதில் தோன்றுவதே ரசம் எனச் சொல்லப்படுகிறது. 'சுவை

நாடகத்தின் பயன் என இது குறிப்பிடுகிறது. இந்தச் சுவை எனும் ரசத்தை எப்படி வெளிப்படுத்தலாம் என்று பரதர் கூறுகின்ற பொழுது, ரசம் என்றால் விபாவம், அனுபாவம், வியபிசாரி பாவம், ஸ்தாயி பாவம் என்பனவற்றின் சேர்க்கை எனக் குறிப்பிடுகிறார்.

விருத்தி-செயல்

நாடகத்தில் விருத்தி என்பது செயலைக் குறித்து நிற்கிறது. இந்தச் செயலே ரசத்தை உண்டாக்குகிறது. இந்த விருத்தியை நாம் நான்கு வகையாகப் பிரித்துப் பார்க்கலாம்.

- 1) கைசிக விருத்தி
- 2) சாத்வதி விருத்தி
- 3) பாரதி விருத்தி
- 4) பிரதிவிருத்தி

கைசிக விருத்தி என்றால், அரங்கில் அழகாகத் தோன்றி இனிய இசையையும், பேச்சையும் செயலில் நிகழ்த்திக் காட்டுவது; சாத்வதி விருத்தி என்றால் வீரம், கொடை, கோபம் என்பன வற்றை எடுப்பாகக் காட்டல். ஆரபடி பலாத்காரத்தோடு தொடர்புடையது; பாரதி விருத்தி; வேறுமனே பேச்சினால் நிகழ்த்தப்படுவது; பிரதிவிருத்தி பிரதேசத்திற்கு தனித்துவமாக காணப்படுகிற பண்பாட்டைப் பிரதிபலிக்கத் தக்கதாய் நிகழ்த் தல். இந்த விருத்திகள் ரசத்தை வெளிப்படுத்துவதற்கான முறைகள் என்பதை நாம் விளங்கிக் கொள்ள வேண்டும்.

நடிப்பு

நாட்டிய சாஸ்திரகாரர். நடிப்பை இரண்டாக வகைப்படுத்து கிறார்.

- 1) லோகதர்மி
- 2) நாட்டியதர்மி

இந்த இரண்டும் நாடகத்தில் தனித்தனியே வரக்கூடாது. இரண்டும் சேர்ந்தே வரவேண்டும் என்று விளக்கியுள்ளார். இவர் லோகதர்மி எனக் குறிப்பிடுவது, இயல்பான நடப்பு முறையை. நாட்டிய தர்மி என்பது நாடகத்திற்கான செயற்றையான நடிப்பு. இந்த இரண்டும் இணைந்து தொழிற்படவேண்டும் என்பது பரதருடைய விளக்கம். இங்கு நாம் லோக தர்மியை யதார்த்த நடிப்பு எனவும் நாட்டிய தர்மியை ஓயிலாக்க நடிப்பு எனவும்

விளங்கிக் கொள்ள வேண்டும். நடிப்போடு இணைத்தே அபிநயம் பற்றியும் பேசப்படுகிறது. அபிநயத்தை பரதர் நான்கு வகையாகப் பிரிக்கிறார்.

- 1) ஆங்கிக - உடல் ரீதியான அனுபவம் வெளிப்பாடு
- 2) வாசிக - வாய்ப் பேச்சிலான வெளிப்பாடு
- 3) ஆகார்ய - பார்வையோடு இணைந்த கண்ணின் அசைவுகள்
- 4) சாத்விக - உணர்வு உணர்ச்சி இரண்டும் கலந்த தன்மை.

உடல் ரீதியான அசைவுகள் அதன் பண்புகள் என்பன பற்றி நாட்டிய சாஸ்திரம் நான்கு அதிகாரங்களில் விளக்குகிறது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் நடிப்புக் கோட்பாடு உடலை பிரதானப் படுத்தியே பேசப்படுகிறது.

இந்திய செந்நெறி அரங்கின் நாடக ஆசிரியர்கள்

இந்தியாவின் சென்னெறி நாடக மரபு, சமஸ்கிருத நாடக மரபு எனக் கொள்ளப்படுகிறது. இந்தச் செந்நெறி நாடக மரபில் பல உலகத்தரம் வாய்ந்த நாடகங்களை நாடக இலக்கிய உலகுக்கு இந்தியா வழங்கியுள்ளது. மேற்கத்திய அரங்கில் எப்படி ஒரு வளமாக இலக்கிய அரங்க பாரம்பரியம் இருக்கிறதோ அதேபோல இந்தியா அரங்கிற்கும் உண்டு. இந்தவகையில் முக்கியமான சில நாடக ஆசிரியர்கள் பற்றி நாம் இங்கு பார்க்கலாம்.

பாசர் அல்லது பாசன்

சமஸ்கிருத நாடக மரபில் பாசரே முதன்மையானவராகக் காணப்படுகிறார். காளிதாசருக்கு நிகரான திறமை படைத்த நாடக ஆசிரியர். இவர் எழுதிய பதினான்கு நாடகங்கள் நமக்கு கிடைக்கின்றன. பிற்காலத்தில் வந்த பல நாடக ஆசிரியர்களும் புலவர்களும் பாசரை வெகுவாகப் புகழ்ந்துள்ளனர். பாச ருடைய காலம் கி.பி.3ஆம் நூற்றாண்டாகக் கொள்ளப் படுகிறது. சிலர் இவரை கி.மு.3ம் நூற்றாண்டுக்குக் கொண்டு செல்வர். சில ஆராய்ச்சியாளர்கள் பாசருடைய 14 நாடகங்களில் அவர் எழுதியதாக மூன்று நாடகங்கள் உள்ளன என்று கூறுவர்.

- 1) சொப்பன வாசவதத்தம்
- 2) பிரதிஞ்ஞாயெள கந்தராயணம்
- 3) சாருதத்தம்

இந்த மூன்று நாடகங்களிலும் ஓர் ஒற்றுமை காணப்படுவதாகக் கூறுவர். இவரது நாடகங்களிலே சொப்பன வாசவ தத்தம் மிக சிறந்ததாகக் கருதப்படுகிறது. பாசருடைய நாடகங்களில் 6 நாடகங்கள் மகாபாரதக் கதையை அடியொற்றி எழுதப்பட்டுள்ளன. ஐந்து நாடகங்கள் ஓரங்க நாடகங்களாக உள்ளன. பாசர் தனது நாடகங்களில் எளிமைப் பண்பையே கடைப் பிடித்தார்.

சூத்திரகர்

இவர் பாசருக்குக் காலத்தால் பிந்தியவர். ஆனால் காளிதாசருக்கு முற்பட்டவர். இவரது மிருச்ச கடிகம் என்ற நாடகம் உலகப் புகழ் பெற்றது. மிருச்ச கடிகம் இந்திய மொழிகள் பலவற்றிலும் மொழி பெயர்க்கப்பட்டு இன்றும் நவீன அரங்க முறைகளை இணைத்து மேடையிடப்படுகிறது.

காளிதாசர்

சமஸ்கிருத நாடக உலகின் தலை சிறந்த நாடக ஆசிரியராகக் காளிதாசர் கணிக்கப்படுகிறார். இவர் மகாகவி எனப் போற்றப் படுபவர். இவரது நாடகங்கள்,

- 1) மாளவிகரக் நிமித்ரம்
- 2) விக்किர்மோர் வசியம்
- 3) சாகுந்தலம்

இந்த மூன்று நாடகங்களில் காளிதாசருக்குப் புகழையும் பெருமையையும் சேர்த்தது சாகுந்தலம் நாடகமேயாகும். இது இன்று உலக மொழிகள் பலவற்றில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டு அந்தந்த நாடுகளில் மேடையிடப்பட்டுள்ளது. காளிதாசர் பற்றி ஹம்போல்ட் என்ற மேகத்திய அறிஞர் பின் வருமாறு குறிப்பிடுவார்: “இயற்கையின் தோற்றம் காதலர் கருத்தில் உண்டாகக் கிளர்ச்சிகளை வர்ணிக்கும் முறையில் காளிதாசருக்கு ஒப்பாரும் மிக்காரும் இல்லை. உணர்ச்சிகளை மிக இனிமை பயக்கக் கூறுவார். கற்பனைக்கு அவர் களஞ்சியம். இதனால் காளிதாசர் மகாகவிகளுள் சிறந்த இடத்தைப் பெற்று விட்டார்” சமஸ்கிருத இலக்கிய வரலாற்றில் காளிதாசருக்குரிய இடம் மிகப் பெரியது.

ஹர்ஷர்

இவர் நாகானந்தம், இரத்தினாவணி, பிரியதர்சிகை எனும் மூன்று நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். இவர் ஓர் அரசராக இருந்தவர். கி.பி.606 தொடக்கம் 648வரை மன்னராக இருந்தார்.

மகேந்திரவர்மன்

தமிழ் நாட்டை ஆண்டவர் ஹர்ஷருடைய சமகாலத்துக்கு உரியவர். மத்தவிலாசப் பிரஹசனம் எனும் நாடகத்தை எழுதியுள்ளார்.

பவபூதி

இவரும் காளிதாசரைப் போல புகழ்பெற்ற நாடக ஆசிரியர். இவர் ஓ அந்தணர். விதர்ப்ப நாட்டை சேர்ந்தவர். இவர் பெயர் சிறிகண்டன். இவரது காலம் கி.பி. எட்டாம் நூற்றாண்டு. இவரது நாடகங்கள்.

- 1) மகாவீர சரிதம்
- 2) உத்தரராம சரிதம்
- 3) மாலதி மாதவம்

முதலிரண்டு நாடகங்களும் இராமாயணத்தை அடிப்படையாகக் கொள்ள, மூன்றாவது நாடகம் அவரது கற்பனைக் கதைபோல தெரிகிறது.

விசாகதத்தர்

இவருடைய முத்திராராஷசம் என்ற நாடகம், வடமொழி நாடகங்களில் மிகவும் சிலாகித்துப் பேசப்படுகிறது. இவரது காலம் பற்றிச் சரியான தகவல்கள் இல்லை. சிலர் இவரை 11ஆம் 12ஆம் நூற்றாண்டு என்றும்; சிலர் 8ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முற்பட்டவர் என்றும் குறிப்பிடுவர். இவரது நாடகங்கள் ஏனைய நாடகங்களிலிருந்து வேறுபட்டு அரசியல் சூழ்ச்சி, சதிகள் பற்றிப் பேசுகிறது.

பட்டநாராயணர்

பட்டநாராயணர் வேணி சம்ஹாரம் என்ற நாடகத்தைச் சமஸ்கிருத நாடக உலகிற்குத் தந்துள்ளார். இதுவும் அரசியல் சார்புடையதாகவே உள்ளது. 7ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியே இவரது காலமாகும்.

சக்திதரர்

இவர் கேரளத்தைச் சேர்ந்தவர். ஆச்சர்ய குடாமணி இவர் இயற்றிய நாடகம். கி.பி.எட்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவராக இவர் கருதப்படுகிறார். இராமாயணக் கதையே இதன் பொருள். பாசருடைய நாடகப் பாணியே இவரது பாணியாக இருந்தது.

முராசி

இவரது காலம் ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு எனச் சொல்லப்படுகிறது. இவரை பாலவாலுமீகி எனவும் அழைப்பர். அனர்க்க ராகவம் இவர் எழுதிய நாடகம். இது பவபூதியின் மகாவீர சரிதத்தைப் பின்பற்றியது.

அனங்க ஹர்ஷர்

தாபசவத்சராஜம் என்ற நாடகம் பாசருடைய பிரதிக்கு யௌகந்தராயணம் என்ற நாடகத்தைப் பின்பற்றி எழுதப்பட்டு உள்ளது. ஹர்ஷருடைய ரத்னாவனியின் செல்வாக்கும் இதில் காணப்படுகிறது.

பில்ஹணர்

இவரது காலம் பதினொராம் நூற்றாண்டு எனக் கொள்ளப்படுகிறது. இவர் நாடகம் கர்ண சுந்தரி சரித்திர கதாபாத்திரங்களைக் கொண்டது. இந்த நாடகம் நகைச்சுவை அம்சங்கள் பொருந்தியதாய் அமைந்தது. எளிய நடையும் கவர்ச்சியும் இவரது நாடகத்தின் சிறப்புகளாகும்.

பதினொராம் நூற்றாண்டுக்கு பின்பு நாடகம் படைத்தவர்களும் அவர்களும் பெயர்களும்:

- 1) தாராபோஜ மன்னன் - மகாநாடகம் (10ஆம் 11ஆம் நூற்றாண்டு)
- 2) ராமச்சந்திரசூரி - கௌமுதிமித்ரானந்தம் (12ஆம் நூற்றாண்டு)
- 3) ஜெயதேவர் - பிரசன்ன ராகவம் (13ஆம் நூற்றாண்டு)
- 4) வாமனப்பட்டபாணர் - பார்வதி பரிணயம் (14ஆம் நூற்றாண்டு)
- 5) கிருஷ்ணமிஸ்ரர் - பிரபோதச் சந்திரோதயம்
- 6) அஸ்வகோஸ் - எவரிமான்

கடைசியாகக் குறிப்பிட்ட இருவரும் பிற்காலத்தில் சமஸ்கிருத அரங்க உலகில் காளிதாசர், பாசன் போல் புகழ்பெற்றவர்களாவர். இவர்களுடைய நாடகங்களும் இந்தியமொழிகள் பலவற்றில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு மேடையிடப்பட்டுள்ளன.

வடமொழி அல்லது சமஸ்கிருத செந்நெறி மரபின் அரங்க வளர்ச்சியை மூன்று கால கட்டங்களுள் அடக்கி விடலாம்.

- 1) பாசர், காளிதாசம், சூத்ரஹர், சிறிஹர்ஷர் வாழ்ந்த காலம்.
- 2) பவபூதி, விசாகதத்தர், பட்டநாராயணர்
- 3) முராரி, ராஜசேகரர், கிருஷ்ணமிஸ்ரர்.

சமஸ்கிருத அரங்க மரபு சமஸ்கிருத மொழி வழக்கிலிருந்து மறைந்து போக, அதுவும் தன் வீரியத்தை இழந்தது என்றே சொல்லலாம். கடந்த சில நூற்றாண்டுகளில் சமஸ்கிருத நாடகங்கள் தோற்றம் பெறவில்லை. ஆனாலும் இந்திய மொழிகள் பலவற்றிலும் சமஸ்கிருத நாடகங்கள் மொழி பெயர்க்கப்பட்டு மேடையிடப்படுகின்றன.

இந்திய அரங்க வகைப்பாடு

இந்திய அரங்கை அதன் குணாம்சங்களைக் கொண்டு ஐந்து முக்கியப் பிரிவுகளாகப் பிரிக்கலாம்:

- 1) செந்நெறி அரங்கு
- 2) சடங்கு அரங்கு
- 3) பக்தி அரங்கு
- 4) கிராமிய அரங்கு
- 5) நவீன அரங்கு

இந்தப் பிரிவுகள் காணப்பட்டாலும் இவை ஒன்றோடு ஒன்று பின்னிப் பிணைந்துள்ளன. இதுவே இந்திய அரங்கின் சேட பண்பாகவும் கருதப்படுகிறது. இதனை நாம் (இன்டர் லுக்கிங்) என அழைக்கலாம். இதனை உள் இணைப்பு என நாம் விளங்கி கொள்ள முடியும். உள் இணைப்பு என்ற தொடர் மூலம் இந்திய அரங்கை விளங்கி கொள்வதானது ஒரு முக்கியமான விடயமாகும். ஒவ்வொன்றும் தனித்துவமானவை அல்ல. ஒவ்வொன்றும் ஏதோ ஒரு வகையில் இன்னொன்றின் அல்லது பலவற்றின் பண்புகளை இணைத்துக் கொண்டுள்ளன.

செந்நெறி அரங்கு

அவைக்காற்றுகை முறையில் இந்த அரங்கின் உயர்ந்த செம்மையினை காணலாம். எழுதப்பட்ட நெந்நெறி பண்பு வாய்ந்த இலக்கிய நாடகப் பிரதியே இதன் பிரதான பலமான கொள்ளப்படுகிறது. இதன் பார்வையாளர் உயர் குலத்தினராகவே இருப்பர். அரசன் அரசனை சார்ந்தவர்கள் அறிஞர்கள்

உயர் அதிகாரிகள் என்ற வகைப்பட்டோரோ இங்கு பார்வையாளர்கள். இந்த நாடகப் பிரதிகளை எழுதியவர்களும் கற்றறிந்தோராக உள்ளனர். கற்றறிந்த புலவர்களே நாடக ஆசிரியர்கள் அரசனடைய அசை சார்ந்தே இந்த அரங்களிக்கை நடைபெற்று. இந்த அரங்க அளிக்கைகளுக்கு அரசர்களின் தொடர்ச்சியான ஆதரவு இருந்து வந்துள்ளது. இந்த அரங்கின் வளர்ச்சியை இதன் பார்வையாளர்களே கட்டுப்படுத்தி வைத்திருந்தனர். இந்த அரங்க பாரம்பரியத்தில் சில மாற்றங்களை செய்தவர்கள் எல்லாம் சிறந்த பெரிய அறிஞர்களாகவே இருந்துள்ளனர். சாதாரணமானவர்களால் இது முடியாது இருந்தது. அத் தோடு சாதாரணமானவர்கள் செய்த மாற்றங்கள் அங்கீகாரம் பெறாமல் போயிற்று. நாட்டியசாஸ்திரிய ஆசிரியர் இந்த அரங்கிற்கே பெருமளவில் முக்கியத்துவம் அளித்துள்ளார். இதனை சமஸ்கிருது அரங்க என்றும் அழைப்பர். இந்த அரங்கே கிரேக்க அரங்கின் செந்நெறி பண்போடும் இணைத்து பேசப்படுகிற அரங்காகும்.

கிராமிய அரங்கு

செந்நெறி அரங்கு பற்றி பெரியதாகப் பேசப்பட்டாலும் இந்தியாவினடைய பண்பை பெருமளவில் இனங்காட்டிக் கொள்வதும் இந்தியத் தன்மையை வெளிப்படுத்தி நிற்பதும் இந்த கிராமிய அரங்குகளின் மிகப்பெரிய பலமாகும். இதனை நாட்டார் அரங்கு என்றும் அழைக்கலாம். இது மூன்று விதமான பண்புகளை கொண்டுள்ளது.

- 1) அந்த அந்த பிரதேசத்துக்குரிய தன்மையை பிரதிபலித்து நிற்கின்ற அரங்குகள் இவை. குறிப்பிட்ட மொழிகள் சார்ந்ததாய்விருக்கின்றன. குறிப்பிட்ட பிரதேசத்துக்குரிய பெயர்களிலேயே அழைக்கப்படுகின்றன.
- 2) சமயச்சார்புடையதாகவும் சமயச்சார்பு இல்லாமலும் தோற்றமளிக்கின்ற அரங்குகள்
- 3) வெகுஜனத்தினால் பெரிதும் விரும்பி ரசிக்கப்படுகின்ற அரங்களிக்கைகள்.

இந்த அரங்குகளின் எல்லா அம்சங்களமே கிராமிய பண்பாட்டை பிரதிபலிப்பனவாக அமையும். நடிபுரங்கள் பெரும்பாலும் தொழில்முறை சார்ந்தவர்களாக இல்லாமல் குறிப்பிட்ட நாட்களில் அல்லது காலங்களில் அரங்களிக்கையாளர்களாக தொழிற்படுவர். மக்களுடன் நேரடியான தொடர்பும் நெருக்க

மான பண்பும் கொண்டது. இந்த கிராமிய நாட்டார் அரங்குகளை மையமாகக் கொண்டே இன்றைய நவீன இந்திய அரங்கின் பரிசோதனை முயற்சிகள் கட்டியெழுப்பப் படுகின்றன.

சடங்கு அரங்கு

நோய் பயம் என மனித சக்திக்கு மீறிய செயல்களிலிருந்து விடுபட நடத்தப்படும் கிரியைகள் கரணங்கள் இதன் பிரான பண்பாக உள்ளது. இத்தகைய சடங்குகள் கிராமிய சிறு தெய்வங்களுடனோ அல்லது ஆவிசார்ந்த அனுபவத்துடனே தொடர்புபட்டதாய் இருக்கும். இதில் பிரதான நடிபுரங்களும் மையப் பொருளாகவும் தொழிற்படுபவர்கள் பூசாரியும் அவரைச் சார்ந்த குழுவினருமாகும். இதற்கென பிரத்தியேகமான ஆடையணிகள் பல சந்தர்பங்களில் பாவிக்கப்படுவதுண்டு. ஒப்பனை என்பனபற்றியும் இந்த அரங்கு பேசுகிறது. பெரும்பாலான இடங்களில் முகமூடி பயன்படுத்தப்படுகிறது. திட்டவட்டமான செயற்பாடுகளும் முடிசுளும் இதற்கு உள்ளன.

பக்தி அரங்கு

நடாத்தப்படுகின்ற அளிக்கை முறைகளிலும் அதன் நிகழ்வுகளிலும் பக்தியை ஏற்படுத்துவதும் மக்கள் அனைவரையும் குறிப்பிட்ட ஒரு நிகழ்வில் ஈடுபடுத்துவதும் இந்த அரங்கின் நோக்கமாகும்.

நவீன அரங்கு

நவீன அரங்கு ஐரோப்பியரது இந்திய வருகையோடு இந்தியாவில் முகிழ்த்த ஒரு அரங்க மரபாகவும் ஏனைய அரங்க முறைகளிலிருந்து முற்றிலும் வேறுபட்ட நிகழ்த்துகை பண்புகளைக் கொண்டுள்ளது. ஆரம்பகாலத்தில் மேற்கத்திய மாதிரிகளை அப்படியே பின்பற்றி நடித்தலும் அளிக்கை செய்தலும் இதன் பிரதான பண்பாக இருந்தது. ஆனால் காலப்போக்கில் உலக ரீதியாக ஏற்பட்ட அரங்க நெறிபற்றிய மாற்றங்கள் இந்திய அரங்கை பெருமளவில் பாதித்துள்ளன. இந்திய சுதந்திரத்திற்கு பின்பு இந்திய நவீன அரங்கு புதியபாதையில் காலடி வைக்கிறது. இந்திய மொழி பிராந்திய மொழிகள் எல்லாவற்றிலும் இந்த மாற்றங்கள் உள்வாங்கப்பட்டன. இந்திய சுதந்திர போராட்டத்தினால் ஏற்பட்ட தேசிய இயக்கக்கருத்துக்கள் இந்தியாவின் பாரம்பரிய மரபுகள் பற்றி, கலைகள் பற்றிய புதிய சிந்தனைகளை கிளறிவிட்டன. குறிப்பாக ஆனந்த குமாரசாமியின் இந்திய

கலைப் பற்றிய கருத்து வெளிப்பாடுகளும் தாகூர் போன்றவர்களது சதேசிய பண்பாட்டியல் அடிப்படையிலான சிந்தனைகளும் இந்திய நவீன அரங்கில் புதிய மாற்றங்களை ஏற்படுத்தின. இந்தியாவில் ஏற்பட்ட புதிய சூழல் நவீன அரங்க போக்கு புதிய மாறுதல்களை கொணர்ந்தது. வெறுமனே மேற்கத்திய மாதிரிகளை பின்பற்றிய நெறியாளர்களும் அரங்க குழுக்களும் தமது இந்திய பண்பாட்டில் வேர்களில் நவீன அரங்கை இணைத்து நவீன அரங்கிற்கு புதிய தோற்றத்தை கொடுத்தனர். ஐம்பதுகளில் நடுவன் அரசின் ஆதரவுடன் அமைக்கப்பட்ட தேசிய நாடகப் பள்ளி அதனை தொடர்ந்து அதன் பிராந்திய கிளை இயங்கிய பெங்களூரில் நிறுவப்பட்ட கிளை செயற்பாடுகளும் இந்திய பல்கலைக்கழகங்கள் நாடகத்தை ஒரு பாடமாக ஏற்றுக் கொண்டமையும் புதிய முற்போக்கு கருத்துக்களும் சோஷலிச யதார்த்தவாத கோட்பாடுகளும் ஏற்படுத்திய தாக்கங்களும் இந்தியாவின் நவீன அரங்க மறுமலர்ச்சிக்கு துணையாக அமைந்தன. இன்று இந்தியாவில் நவீன அரங்கத் தொழிற் பாட்டில் புகழ் பெற்ற நவீன நாடக அரங்களியாளர்களை நாம் இனம் காண முடியும்.

குறிப்பிடத்தக்க சிலர்,

- 1) அல்காசி
- 2) மோகன் மகரிசி
- 3) திருமதி. கிர்த்தி ஜெயின்
- 4) பாதர் சார்க்கார்
- 5) பி.வி.கரந்த்
- 6) காவலம் நாராயணபனிக்கர்
- 7) உத்பல்தத்
- 8) கிரிஸ் கர்ணாட்
- 9) விஜய் டெண்டுக்கர்
- 10) சப்தர் ஹாஸ்மி
- 11) பேராகிரியர்.ராமானுஜம்
- 12) டாக்டர். அங்கூர்
- 13) பகவலிங்கையா
- 14) ந. முத்துசாமி
- 15) வ. ஆறுமுகம்
- 16) மு. ராமசாமி
17. ராஜ்

இந்தியாவின் பிராந்திய அரங்குகள்

உலகிலேயே ஆகக் கூடுதலான பிராந்திய செயற்பாடு இந்தியா விடையே மிக அதிகமாகக் காணப்படுகிறது. பல அரங்குகள் பற்றிச் சரியான தகவல்கள் இன்னும் பெற முடியவில்லை. இதுவரை பெறப்பட்ட முடிவுகளின்படி அரங்குகளை நாம் பின்வருமாறு வகைப்படுத்தலாம்:

- 1) அங்கிய நாட் - அசாம் - Ankiya nat
- 2) பந்தி நாடா - ஒரிசா - Bandi nata
- 3) பகத்-அக்ரா (இஸ்லாமியச் சார்புடையது) - Bagat
- 4) பகவத மேளா-தமிழ்நாடு (மெலட்டுர்) - Bhagavta mela
- 5) பாமா கலாபம் - ஆந்திரா - Bama kalapam
- 6) பாண்ட் ஜஸ்னா-காஷ்மீர் (முஸ்லீம் சார்புடையது) - Bhand Jashna
- 7) பாரதலீலா - ஒரிசா - Bahrat lila
- 8) பாவை - மத்தியப்பிரதேசம், ராஜஸ்தான், குஜராத் - Bhavai
- 9) பிதேசிய - பீகார் (கிராமம்) - Bidesia
- 10) பொம்மலாட்டம் - இந்தியாவின் பல பாகங்கள்³⁵ - Bommalattam
- 11) புருர்வ கதா-ஆந்திரப்பிரதேசம் - Burva Katha
- 12) கவித்து நாடகம்-கேரளா - Cavittu natakam
- 13) சயித்தா கோடா கதா - ஒரிசா - Cnaita ghoda gata
- 14) தன்டானாதா - ஒரிசா - Dandanata
- 15) தசானதாரா - கோவா - Dashavatara
- 16) தாஸ்கத்தியா - ஒரிசா - Das kathia
- 17) தனு யாத்திர - ஒரிசா - Dhanu jatra
- 18) குடிகி நபரங்க நாடா - ஒரிசா - Ghudiki nabaranga nata
- 19) கோல கலாபம் - ஆந்திரப்பிரதேசம் - Golla kalapam³⁶
- 20) கோம்பே யட்டா - கர்நாடகம் - Gombe yatta
- 21) கோபலீலா - ஒரிசா - Gopalila
- 22) யாத்ரா - மேற்கு வங்காளம் - Jatra

- 23) கரியாலா - இமாசலப் பிரதேசம் - Kari yala
- 24) கதகளி - கேரளா - Katha kali
- 25) கத்புத்லி - ராஜஸ்தான் - Kath potli
- 26) காயல் - உத்திரப்பிரதேசம் - Kayal
- 27) கிரிஸ்னாட்டம் - கேரளா - Krish nattam
- 28) குச்சிப்புடி - ஆந்திரப்பிரதேசம் - Kuchi pudi
- 29) குறவஞ்சி - ஆந்திரப்பிரதேசம் - Kura vanji
- 30) கூடியாட்டம் - கேரளா - Kuti yattam
- 31) மாச் - மத்திய இந்தியா - Maach
- 32) நாகல் - உத்திரப்பிரதேசம் (பஞ்சாப், காஷ்மீர்) - Nagal
- 33) நவுதாங்கி - உத்திரப்பிரதேசம், பீகார், பஞ்சாப், ராஜஸ்தான், அரியானா - Nautanki
- 34) நொண்டி நாடகம் - தமிழ்நாடு மதுரை - Nodi natakam
- 35) பால - ஒரிசா - Pala
- 36) பால கதகளி - கேரளா - Pavai Katha kali
- 37) பாவைக் கூத்து - தமிழ்நாடு - Pavai koothu
- 38) பாவைக் கூத்து (நிழலாட்டம்) - கேரளா
- 39) பிரகலாதா நாடக - ஒரிசா - Prahalada nataka
- 40) புத்துல் நவிச் - மேற்கு வங்காளம் - Putul nautch
- 41) ராம்லீலா - இந்தியாவின் அனேக பகுதிகள் - Ram lila
- 42) ராஷ்ட் ஹரி - ராஜஸ்தான் - Rasd hari
- 43) ராசலீலா - டெல்லி - Raslila
- 44) ராவண சாயா - ஒரிசா - Ravana Chhaya
- 45) சக்னி குண்டிகி - ஒரிசா - Sakni kundhei
- 46) சவங்கா - ஹரியானா உத்திரப்பிரதேசம் - Savanga
- 47) தமாசா - மகாராஷ்டிரா - Tamasha
- 48) தெருக்கூத்து - தமிழ் நாடு - Theru koothu
- 49) தோலு பெர்ம்மளா - ஆந்திரா - Tolu bommalu
- 50) வீதி நாடகம் - ஆந்திரா - Veedhi Natakam
- 51) யக்ஸ்கான - கர்நாடகா - Yak sha gana

அங்கிய நாட்

அசாம் பிரதேசத்தின் ஒரு சமயம் சார்ந்த அரங்கவடிவமாக இது காணப்படுகிறது. அங்கியநாட் வடிவத்தை சீர்படுத்தியவராக 16ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த சங்கரதேவர் கணிக்கப்படுகிறார். அங்கிய என்ற பதம் செயலையும் நாட் என்பது நாடகத்தையும் குறிக்கும். சங்கரதேவர் அதிகமான அங்கியநாட் நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். கிருஷ்ண பக்தியோடு மிக நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டுள்ளது. கிருஷ்ண அவதாரத்தில் பல்வேறு கதைளை இந்த நாடகம் பேசுகிறது. கிருஷ்ணவாழ்வின் கூறுகளை இது விளக்கி நிற்கிறது. இந்த நிகழ்வில் முகமூடிகளும் பாவிக்கப் படுகின்றன.

பாரதலீலா

ஒரிசாவில், நாட்டார் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்ற வடிவமாக இது கருதப்படுகிறது. மகாபாரதக் கதையே இதன் அடிப்படை யாகக் கொள்ளப்படுகிறது. குறிப்பாக இந்த நாடக வடிவம் அர்ச்சுனனோடும் அவன் மனைவி சுபத்திரையோடும் தொடர்பு பட்டுள்ளது. இந்த நாடகம் மூன்றோ அல்லது நான்கு மணித் தியாலங்களுக்கோ தொடர்ந்து நடைபெறும்.

காயல்

உத்திரப்பிரதேசத்திலும் ராஜஸ்தானிலும் புகழ்பெற்ற நாடக வடிவமாக இது காணப்படுகிறது. பல்வேறுவிதமான பாணிகளில் இது நிகழ்த்தப்படுகிறது. ஜெய்புரிகாயல், கடஸ்பா காயல், அலிபாக்சா காயல் என இது பல வகைப்படும். ஆண் நடிகர்களே எல்லாப் பாத்திரங்களையும் ஏற்கின்றனர். எழுதப்பட்ட நாடகப் பிரதிகள் இதற்காகப் பயன்படுத்தப் படுகின்றன.

கூடியாட்டம்

இந்தியாவிலுள்ள மிகப் பழைய செந்நெறி சார்ந்த ஆட்ட மரபாக இது கணிக்கப்படுகிறது. சமஸ்கிருத அரங்கில் எஞ்சியுள்ள வடிவமாகவும் இதனைச் சிலர் குறிப்பிடுவர். உலகில் மிகப் பழைய அரங்குகளில் இன்று பயில் நிலையில் இருக்கிற அரங்க வடிவமாக அரங்கவியலாளர்கள் இதனைக் கருதுகின்றனர்.

கூடியாட்டம், கேரளாவில் பேணப்படுகிறது. திரிகூர் பிரதேசத்தில் சாக்கையரின் பரம்பரையில் வழிவந்தோர் இதன் நிகழ்த்துநர்களாக உள்ளனர். இன்று உயிர் வாழ்கின்ற மாதவநம்பிய

சாக்கையர் இந்தக் கலை மரபில் சிறப்பிடம் பெறுகிறார். கி.பி.10ஆம் நூற்றாண்டிலேயே கூடியாட்டம் மீள் கட்டமைப்புப் பெறுகிறது. குலசேகர வர்மன் என்ற மன்னன் இதற்குத் துணையாக இருந்தான். கூடியாட்டத்தில் இன்றும் சமஸ்கிருத மொழியே பயில்நிலையில் உள்ளது. பாசன், ஹர்ஷர், மகேந்திர வர்மன் ஆகியோரது பிரதிகள் இந்த நிகழ்த்துகைகளில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. கேரளாவில் உள்ள ஆலயங்களின் கூத்தம் பலங்களிலே இது நிகழ்த்தப்படுகிறது. கேரளாவில் உள்ள 9 ஆலயங்களில் இந்த கூத்தம்பலங்கள் உள்ளன. கூடியாட்டம் தொடர்ச்சியாக 9 நாட்களுக்கு நிகழ்த்தப் படுவது வழக்கம். இரவு ஒன்பது மணிக்குத் தொடங்கி காலை 3 மணி வரை இது தொடரும். இன்று தேசிய எல்லைகளை கடந்து சர்வதேச அரங்க வடிவமாகவும் உள்ளது.

தமாஷா

மகாராஷ்டிர மாநிலப் பிரதேசத்தின் மிகப் பிரசித்திபெற்ற நாடக வடிவமாக இது அமைந்துள்ளது. இன்று இந்த நாடகத்தோடு தொடர்புடைய பத்தாயிரம் கலைஞர்கள் உள்ளனர். கிட்டத்தட்ட 450 நாடகக் குழுக்கள் உள்ளன. வரலாற்றோடு நம்பிக்கையோடு தொடர்புடைய கதைகள் இதில் நடிக்கப்படுகின்றன. 16ஆம் நூற்றாண்டிலே இது பெரிதும் அபிவிருத்தி அடையத் தொடங்குகிறது. தமாஷா இனிமையான பாடல் களைக் கொண்ட ஓர் அரங்க வடிவம். இதில் பாடப்படுகிற லாவணி மிகவும் இனிமையானது. தமாஷாவின் நடன அசைவுகள் கதக்கோடு நெருங்கிய தொடர்புடையன.

நௌதாங்கி

வடஇந்தியாவின் பிரசித்தமான அரங்க வடிவமாக இது உள்ளது. குறிப்பாக உத்திரப்பிரதேசம், பஞ்சாப், ராஜஸ்தான், அரியானா, பீகார் ஆகிய பிரதேசங்களில் இதன் பயில் நிலையை அவதானிக்கலாம். நௌதாங்கின் பாடல்கள் வன்மையான குரல் வளம் உள்ளவர்களால் பாடப்படுகின்றன. ஆயிரக்கணக்கான பார்வையாளர்களுக்கு இது சென்றடைய வேண்டும் என்பதால் இந்தப் பண்பு காணப்படுகிறது. ஒரு நாடகக் குழுவில் 10 தொடக்கம் 12 வரையிலான நடிகர்கள் இருப்பர். நடிகர்கள் பெரும்பாலும் இந்துக்களாய் இருக்க, இசையோடு தொடர்புடைய வாத்தியக்காரர்கள் முஸ்லீம்களாக இருப்பர். 1930ஆம் ஆண்டுக்குப் பின்பு இந்த அரங்கோடு பெண்களும் தொடர்புபடுகின்றனர்.

கதகளி

கேரளாவின் முக்கியமான நடன நாடக வடிவமாக இது காணப்படுகிறது. இந்த அரங்க மரபு இன்று ஒரு சர்வதேசப் புகழ்பெற்ற ஆட்டமுறையாகக் கருதப்படுகிறது. இதன் உடல் அசைவுகள் அற்புதமான கலைத்துவப்பண்புடன் வெளிப்படுகின்றன. இசை, நடனம், நடிப்பு மூன்றும் ஒரு சேர இணைந்த வடிவமாக இது காணப்படுகிறது. இதனில் பேசப்படுகிற கதைகள் இராமாயணம், மகாபாரதம் கதைகளாகவே உள்ளன. கதகளி 11ஆம் நூற்றாண்டிலேயே அதன் மறுசீரமைப்புக்கு உட்பட்டது. பல்வேறு விதமான நடன நாடக வடிவங்களை இணைத்து இந்த வடிவம் பெறப்பட்டது. கண், முகம், புருவம், பாவனைகளைக் கூடியாட்டத்திலிருந்து பெற்றுக் கொண்டது. இசையைக் கிருஷ்ணாட்டத்தில் பெற்றது. கதகளி என்பதை நாம் பிரித்துப் பார்த்தால் கதை + களி என வரும். கதை என்பது தமிழில் உள்ள கதை என்பதையும் களி என்பது நாடகத்தையும் அல்லது ஆட்டத்தைக் குறிப்பதாக அமையும். ஆங்கிலத்தில் இதனை Story Play என்று கொள்ளலாம். இன்றைய சூழ்நிலையில் கதகளி உயர்தரம் வாய்ந்த ஆட்ட முறையாகக் கணிக்கப்படுகிறது. முன்பு இதனை ஒரு குறிப்பிட்ட வகுப்பினர் மாத்திரமே பயின்றனர். ஆனால் இன்று எல்லா சமூகத்தினரும் பயில்கின்றனர்.

நடிகர்களுக்கான பயிற்சி மிகவும் கடினமாகதாக உள்ளது. பத்து வயதிலிருந்தே இதற்கான பயிற்சிகள் தொடங்குகின்றன. கதகளியில் நடிகர்கள் வாயால் பேசுவதில்லை. பின்னணியில் இசைக்கப்படுகின்ற பாடலுக்கும் இசைக்கும் ஏற்ப அபிநயம் செய்வர். இது பெரும்பாலும் ஆலய வளாகத்தின் உள்ளேயே நிகழ்த்தப்படுகிறது. அதுவும் ஆலயங்களில் உள்ள கூத்தம்பலங் களிலேயே நிகழ்த்தப்படுகின்றன. இன்று கதகளி செம்மைப் படுத்தப்பட்ட வடிவமாகக் கேரள மக்கள் மத்தியில் மிகவும் பிரசித்தபெற்ற ஓர் அரங்காகத் தொழிற்படுகிறது.

யாத்ரா

வங்காள மொழி பேசுகின்ற பிரதேசங்களில் மிகவும் பிரபல்யமான ஓர் அரங்க வடிவமாக இது உள்ளது. பக்கத்து மாநிலங்களான பீகார், ஒரிசா, அசாம், திரிபுரா மற்றும் பங்களாதேஷ் ஆகிய இடங்களிலும் இது பிரபல்யமானது. யாத்ரா என்பதன் பொருள் யாத்திரை என்பதாகும். 16ஆம் நூற்றாண்டில் கிருஷ்ண வழிபாட்டோடு மிக நெருங்கிய

தொடர்புடையதாக இது வளர்ந்தது. 18ஆம் நூற்றாண்டு வரை வாய் மொழி மரபாகவே இது பேசப்பட்டது. அதன் பின்பே இது எழுத்து வடிவம் பெற்றது. 19ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதிவரை சமயக் கதைகளே இதில் முக்கிய இடம் பெற்றன. நாடக குழுவின முகாமையாளராகப் பிரதான பாடகரோ நடிக்கரோ இருப்பார். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் அமெச்சூர் குழுக்கள் மதச்சார்பில்லாத கதைகளை யாத்ரா மரபில் நாடகங்களாக்கினர். பழைய யாத்ரா குழுக்கள் மதச்சார்பில்லாத கதைகளைக் கடன் வாங்கின. இக்காலத்திலேயே நவீன நாடக இயக்கங்களும் கல்கத்தாவில் தோற்றம் பெறுகின்றன. யாத்ரா குழுக்கள் படச்சட்ட மேடையையும் மேற்கத்திய நடிப்பு முறைகளையும் தமது நாடகங்களில் இணைத்துக் கொண்டன. இது மத்தியதர உயர்வர்க்கப் பார்வையாளர்களை கவர்ந்தது.

யாத்ரா நாடகக் குழுக்கள் பெரும்பாலும் தொழில்முறை சார்ந்தவனவாகவே இருந்தன. இன்றைக்கு 20க்கும் மேற்பட்ட யாத்ரா குழுக்கள் மேற்கு வங்காளத்தில் காணப்படுகின்றன. ஆரம்பகாலத்தில் யாத்ராக் குழுக்கள் கலைஞர்களது கட்டுப் பாட்டில் இருந்தது. இன்று இது வர்த்தகமாக மாறியுள்ள சூழ்நிலை காணப்படுகிறது. நடிக்கர்களது பொருளாதார நிலை இன்றும் சீழ்நிலையிலேயே இருக்கிறது. பத்துப் பதினொன்று வயதினிலேயே சிறுவர்கள் இந்தக் குழுக்களில் இணைந்து விடுகின்றனர். ஆண் சிறுவர்கள் பெண் பாத்திரங்களுக்காக இளமையிலேயே பயிற்றுவிக்கப்படுகின்றன. கதாநாயகன் வில்லன் போன்ற பாத்திரங்களுக்கு மிகக் கடுமையான உடற் பயிற்சி கொடுக்கப்படுகிறது. யாத்ரா நாடகங்கள் மேடையிடு வதற்குரிய காலமாக செப்டம்பர், அக்டோபர் மாதங்களும்; மே, ஜூன் மாதங்களும் உள்ளன. யாத்ரா இன்று மெலோட் ரமாடிக் தன்மை வாய்ந்த பாத்திரங்களையுடைய அரங்காகத் தொழிற்படுகிறது. இன்று நவீன தொழில்நுட்ப வசதிகளையும் அரங்க செல் நெறிகளையும் யாத்ரா உள்வாங்கியுள்ளது.

பாகவத மேளா

நாட்டார் நடன நாடக மரபாகத் தமிழ் நாட்டின் எல்லைப் புறமான மெலட்டூரில் பயிலப்படுகிறது. இது இந்தியக் காவிய மரபில் வந்த விஷ்ணுவின் அவதாரக் கோட்பாட்டை மையமாக கொண்டது. பாகவதர் - பாகவதலு மேளா நடன இசைக் கலைஞர்களைக் குறிக்கும். பாகவதா மேளாவின் மூலமாக

ஆந்திராவின் குச்சிப்புடியை நாம் கொள்ளலாம். 1502இல் விஜய நகர பேரரசுக் காலத்தில் 500 பிராமணக் குடும்பங்கள் ஆந்திராவி லிருந்து தமிழ்நாட்டுக்கு தஞ்சாவூருக்கு வந்தனர். இவர்கள் குச்சிப்புடியோடு தொடர்புடையவர்கள். இதற்கு அச்சுதப் நாயக்கர் (1561 -1614) இவர்களுக்கு ஆதரவு அளித்தார். 6 கிராமங்களில் குடிபுகுந்தனர். இது இப்பொழுது மேலட்டூர் என அழைக்கப்படுகிறது. பாகவத மேளா வருஷத்திற்கு ஒரு முறை நடைபெறும். மேலட்டூரில் ஏப்ரல் மாதத்தின் கடைசிக் கிழமை களும் மே மாதத்தின் தொடக்கமும் இதற்குரிய காலமாகும். நரசிம்ம ஜெயந்தியை முன்னிட்டு இது நடைபெறுகிறது. இரணியனை நரசிம்ம அவதாரம் எடுத்து அழித்த கதை இங்கு நிகழ்த்திக் காட்டப்படும். வெங்கட்டர்ம சாஸ்திரி இன்றைய அமைப்பில் உள்ள பாகவத மேளாவை அமைத்தவராகக் கருதப் படுகிறார். இன்று இது பக்திசார்ந்த ஒரு சடங்காகவும் பல நாடகங்கள் கொண்ட இணைப்பாகவும் உள்ளது. வரதராஜப் பெருமாள் கோயில் வீதியே இது நடைபெறுகிற இடமாக இருக்கிறது. 100 அடி அகலமாக படைச்சட்ட மேடை அமைப் புடையது. ஆரம்பமாகும். இரவு 9 மணிக்குத் தொடங்குகின்ற இந்தச் சடங்கு அதிகாலை வரை தொடரும்.

நாடக அளிக்கை ஆரம்பமாகிற பொழுது, கோணங்கியே முதலில் வந்து ஆடிப்பாடி நாடகம் பற்றி அறிவிப்பான். பாடற் குழுவினர் விஷ்ணுவின் அவதார மகிமையைப் போற்றிப் பாடுவர். அதைத் தொடர்ந்து நாடகத்தினுடைய ஆசிரியர் மாலையிட்டு சந்தன பொட்டிட்டு கௌரவிக்கப்படுவார். சிறிய வயதுள்ள ஒருவருக்குப் பிள்ளையாருக்குரிய முகமூடி அணிந்து கணபதி வணக்கம் நடைபெறும். இது நாடகம் எந்த விதமான இடையூறுமின்றி நடைபெற வேண்டும் என விழிப்பதாக அமையும். ஆண்களே பெண் பாத்திரங்களை ஏற்று நடிப்பர். குறிப்பாக இளம் ஆண்களே பெண் பாத்திரங்களை ஏற்பர். எல்லாப் பாத்திரங்களுமே ஆரம்பத்தில் இரண்டு பேர் பிடிக்கின்ற திரைச் சீலைக்குப் பின் நின்றே வரவை அறிவிப்பர். பாத்திரங்களுடைய வரவு கூத்து ஆட்ட முறையுடையதாகவும், பாத்திரங்களுடைய குணத்தை வெளிப்படுத்துகிற பண்புடையதாகவும், இந்திய தொல்சீர் நடன மரபின் சாயலைக் கொண்டதாகவும் அமையும். ஒவ்வொரு காட்சிகளும் உரையாடல், பாட்டு, நடனம் இணைந்ததாக இருக்கும். பாட்டு இசை,

நடனம், யதார்த்தம் இவை எல்லாம் கலந்த ஒரு நிலை பாகவத மேளாவில் காணப்படுகிறது. குச்சிப்புடியும் பரதநாட்டியமும் கலந்த ஒரு நடன நாடக அளிக்கையாகவே பாகவத மேளா காணப்படுகிறது.

யச்சகானா

கர்நாடகாவின் தேசிய நடன நாடகமாக இது கணிக்கப்படுகிறது. கர்நாடகாவின் தனித்துவத்தை இது பிரதிபலிக்கிறது. பரத முனிவர் குறிப்பிடுகிற வாசிக பண்பு பொருந்திய ஓர் அரங்காக உள்ளது. யச்சகானாவில் வரும் கலைஞன் ஆட்டம், பாட்டு, இசை ஆகியவற்றுடன் உரையாடலும் கலந்தளிக்கை செய்கிறான். கர்நாடகாவில் இது எல்லாத் தரப்பு மக்களையும் ஈர்கின்ற ஒரு கலையாக உள்ளது.

யச்சகானா தசாவதார ஆட, அட்டத ஆட, பையலாட்ட, பீதி நாடக என்ற பெயர்களில் நடத்தப்படுகின்றது. ஆட்டக்காரர்கள் உரையாடலுடன் சேர்ந்து நடத்தப்படுகின்றன யச்சகானா கதகளி, குச்சிப்புடி, பாகவதமேளா ஆகிய நடனங்களை ஒத்திருக்கிறது. ஆனாலும் சில தனித்துவமான பண்புகளை இது பெற்றிருக்கிறது. இன்று யச்சகானா தென் கன்னட மாவட்டத்தின் தென்பகுதியான பிரதேசத்தில்தான் அதற்குரிய முழுச் சிறப்புக் களுடன் பயிலப்படுகிறது. தென்பிரதேசத்தில் வீரச்சுவை அம்சமாகக் கருதப்படும் தென்கன்னட மாவட்டத்தில், வட பகுதி வடகன்னட மாவட்டம் மால்நாடு பகுதிகளில் கர்நாடகத் துக்குரிய தனித்தன்மைகளைக் கொண்டதாக உள்ளது.

திருந்த வயல்வெளியில் நடத்தப்படுவதென்ற பெயரில் 'பயிலாட்ட' என வழங்கப்படுகிறது. அரங்க மேடை மிக எளிய முறையில் அமைக்கப்படும். அறுவடை செய்யப்பட்ட வயல் நிலத்தில் நான்கு மூலையில் நான்கு தூண்கள் நடப்பட்டு சுமார் 16 அடி அகலத்திற்குச் சதுரமான மேடையமைக்கப்படும். அதற்கு மேல் கீற்றுக்களால் கூரை வேய்வார்கள். அரங்கின் ஒரு பாகத்தில் பாகவதரும் மேளகாரரும் அமருவார்கள். மற்ற மூன்று பக்கங்களிலும் பார்வையாளர்கள் அமர்ந்திருப்பர். பாகவதரே கூத்தை இயக்குபவராக இருப்பார். பாகவதர் இருக்கின்ற பக்கத்தில் இருந்தே நடிகர்கள் மேடைக்கு வந்து அதே வழியாகத் திரும்புவர். அக்டோபர், நவம்பர் மாதங்களில் நடைபெறகின்ற இவர்களது பயணம் 6 மாதங்கள் தொடர்ந்து, முடிவடையும்.

5

தமிழ் அரங்கு

தமிழில் நாடகம்

தமிழ் நாடகம் பற்றிய தகவல்களை நாம் மூன்று வழிகளில் பெற்றுக் கொள்ளலாம். இலக்கியங்கள், சாசனங்கள், நம்பிக்கைகள், நாட்டார் சமயக்கூறுகள் எனத் தமிழ் நாடகத்தின் மூல வேர்களை அறியத் துணை புரிகின்றன. நாடகம் இரண்டு தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்வதாக அமைகிறது. சமூகம் அதன் பிரச்சினைகள் அதன் ஏக்கங்கள் தாகங்கள். தாக்கங்கள் என்பனவும் சமூகத்தின் அழகியல் தேவை, ஈடுபாடு என்பவற்றின் களமாகவும் தொழிற்படுகிறது. நமது செந்நெறிப் பாரம் பரியத்தில் கிரேக்க அரங்குடனோ சமஸ்கிருத அரங்குடனோ ஒப்பிடும் அளவிற்கான பிரதியை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஒரு நாடக மரபு இல்லையென்றே சொல்லலாம்.

நமது மரபின் கூத்துப் பண்பாடு அன்றிலிருந்து இன்று வரை தொடர்ச்சியாகப் பேணப்பட்டு வருவதற்கான சான்றா தாரங்கள் உள்ளன. பண்டையக் கூத்துக்கள் பற்றி நாம் பழந் தமிழ் இலக்கியங்களிலிருந்து தகவல்களைப் பெற்றுக் கொள்கிறோம். நமது பழைய பண்பாட்டில் கூத்துக்குரிய இடம் என்ன வென்று சிந்திக்க வேண்டும். ஏனெனில் பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் கூத்து, நாடகம், ஆடல், ஆட்டம் எனப் பல சொற்களைக் கையாள்கின்றன. இந்தச் சொற்கள் குறிக்கும் வடிவங்கள் தனித் தனியான ஆட்ட முறைகளையும், அளிக்கை முறைகளையும் கொண்டதாக இருந்திருக்க வேண்டும். நமது பண்பாட்டில் கூத்தி, கூத்தர், கூத்தன் சொற்கள் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றன. நமது இந்தியப் பண்பாட்டிலும் சரி, தமிழ்ப் பண்பாட்டிலும் சரி துன்பியல் மரபு இல்லையென்றே சொல்ல வேண்டும். எத்தனைத் துன்பங்கள் வந்தாலும் இறுதியில் எல்லாம் இன்பமயம் என்ற பண்பு நமது நாடகங்களில் காணப்

படுகிறது. தமிழ்க் காப்பியங்கள் எல்லாம் இந்தக் கோட்பாட்டுத் தளத்திற்குள்ள்தான் தொழிற்படுகின்றன. தமிழ் அரங்க மரபு இந்த வரையறைக்குள்ளேதான் செயல்பாடு உடையதாகியது. இதுவே இன்றைய சினிமா வரை தொடர்கிறது. தமிழ் நாடகம் இந்தச் சூழலிலிருந்து விடுவித்துக் கொள்ளவில்லை.

தமிழ்ப் பண்பாட்டில் நாடகம் மதமாகவும் கலையாகவும் தொழிற்படுகிறது. இந்த இரண்டு பரிமாணங்களும் தனித் தனியேயும் வருகின்றன; இணைந்தும் வருகின்றன. இந்த இரட்டைப் பரிமாணப் பண்பு நமது நாட்டார் நாடகங்களில் இன்றும் காணக் கூடியதாக உள்ளது. அத்தோடு சமூகத் தன்மை சமூக மயமாக்கல் என்பன. தமிழ் அரங்கு தனி அனுபவமாக இல்லாமல் சமூக அனுபவமாகவே வளர்ச்சிப் போக்கு உள்ளது. நமது கூத்து மரபு சமூக அனுபவமாகவே பயில் நிலையில் உள்ளது. நாடகம் என்ற சொல் நாட்டிய என்ற சொல்லிலிருந்து வந்ததாகச் சில ஆராய்ச்சியாளர்கள் குறிப்பிடுவர். நட என்ற சமஸ்கிருதச் சொல்லின் பொருள் போலச் செய்தல் என்பதாகும். ஆனால் நாடகம் என்ற சொல் பற்றிப் பல பிழையான விளக்கங்களும் நம் அறிஞர்கள் மத்தியிலே காணப்படுகின்றன.

ஆங்கிலப் பண்பாட்டில் டிராமா (Drama) டிரமோனியன் (Dromenon) என்ற கிரேக்கச் சொல்லிலிருந்து பிறந்தது. இந்தச் சொல்லினது வரலாற்றை அறிவதன்மூலம் ஆங்கில நாடக வரலாற்றைப் பற்றி அறிந்து கொள்ளமுடியும். ஆனால் நாடகம் என்ற சொல்லை அதன் வரலாற்றை வைத்துக் கொண்டு நாடகத்தைப் புரிந்து கொள்ள முடியுமா? என்ற கேள்வி எழுகின்றது. மேற்குப் பாரம்பரியத்தில் செயல்கள் - செயல் நிகழ்வுகள் காட்சிகளாகக் காட்டப்படுகின்றன. இங்குக் காட்சிகள் முக்கியப்படுகின்றன. அத்தோடு மனித நிகழ்வுகளே மனிதர்களால் நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகின்றன.

ஆகவே அங்கு மனிதச் செயல் நிகழ்வுகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தனர். இதனால்தான் மேற்கில் தொடக்கத்திலேயே கிரேக்க மரபில் இலக்கியச் செழுமை மிக்க செந்நறி நாடகங்களைக் காண்கிறோம். ஈடிப்பஸ், அன்டிகனி போன்ற நாடகங்கள் உருவாயின. தமிழ்ப் பண்பாட்டில் மனிதர்களுக்குத் தெய்வ குணங்களையும் தெய்வங்களுக்கு மனிதகுணங்களையும் பொருத்திப் பார்க்கும் பண்பு உள்ளது. இதனால்தான் நமது பாரம்பரியத்தில் தோன்றிய அரங்க வடிவங்களான பல்வேறு

வகைக் கூத்துக்களிலும், கதாபாத்திரங்கள் புராணங்களோடும், காவியங்களோடும், இதிகாசங்களோடும் தொடர்புபட்டு நிற்கின்றன. இங்கே அரங்க அளிக்கை பார்வையாளர்களுக்குக் கேளிக்கையாக மாத்திரமல்லாமல் நம்பிக்கையாகவும் இருக்கிறது. கூத்தில் வருகின்ற கடவுள் பாத்திரங்கள் கடவுளர்களாகவே பார்க்கப்படுகின்ற நிலைமை உள்ளது. நமது அரங்கப் பண்பாட்டில் நிகழ்வுகளைப் பிரதிசெய்ய அபிநயம், பாவம், உடை, அரங்கு, பேச்சு, மனஎழுச்சி என்பன முக்கியமாகின்றன. இவை அனைத்தும் ஒருங்கே இணைகிறபோதுதான் அளிக்கையானது திருப்திகரமானதாக அமைகிறது. மேற்குறிப்பிட்ட ஒவ்வொன்றும் தனித்தனியான அழகியல் பண்புகளைக் கொண்டவை. இத்தனித்தனியான அழகியல் பண்புகளில் ஒட்டு மொத்தமான அழகியல் பண்பு அரங்கில் வெளிப்படுத்தும்.

ஒருவரின் செயல் நிகழ்வுகள் மற்றவற்றுடன் அல்லது மற்றவர்களுடன் சேர்த்துப் பார்க்கின்றபோது அல்லது நோக்கப்படும் பொழுது ஏற்படும் முரண்பாடுகள் மேற்குப் பாபரம்பரியத்தில் முக்கியமான அரங்க குணம்சமாகக் கருதப்படுகின்றது. இந்தப் பண்புகளோடுதான் அரிஸ்டாடில் தனது கவிதை இயல் நூலில் சொல்லுகிற அரங்கியல் தொடர்பான கருத்துக்கள் அல்லது நாடகம் தொடர்பான விதிமுறைகள் இந்தப் பின்னணியிலேயே பார்க்கப்பட வேண்டும். இங்குதான் நாடகம் முரண், கதைப் பின்னல், பாத்திர வார்ப்பு என்பன முக்கியமாகின்றன.

தமிழின் பாரம்பரிய அரங்குக் குறியீட்டுப் பண்புகளையே கூடுதலாகக் கொண்டுள்ளது. நமது புராண இதிகாசப் பாத்திரங்கள் குறியீட்டுத் தளத்திலேயே பேசப்படுகின்றன. உதாரணமாக நம் மத்தியிலுள்ள சூரன் போர். இங்கு சூரன் குறியீடாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றான். இங்கு தீமை ஒழிந்து தர்மம் நிலைநாட்டப்படும் என்ற கருத்தே முன்வைக்கப்படுகிறது. இந்த நிகழ்வுகளிலேதான் அரங்காகவும் நம்பிக்கையாகவும் தொழிற்படுகின்ற பண்பு காணப்படுகிறது. நமது நாடக வடிவங்கள் நிஜ உலகை நாம் மேலும் விளங்கிக் கொள்ள துணைபுரிகின்றன. அதாவது, நிஜத்தை மேலும் ஆழப்படுத்தி விளக்குகின்றன. நமது மரபில் நடந்ததை நடப்பவையாகக் காட்டும் பண்பு பெருமளவில் காணப்படுகின்றன. உதாரணமாக இன்று வழக்கில் உள்ள சடங்குகள் இதே பண்பினையே கொண்டுள்ளன.

சமூக இயக்கங்கள் நாடகத்தை சமூக மாற்றத்திற்கான கலை வடிவமாகப் பயன்படுத்துகின்றன. அரங்கின் வேறுபாடுகளுக்கேற்ப அதன் தொழிற்பாடுகளும் வேறுபடும். சமூக மாற்றப் பணிகளில் மக்களை ஒன்று திரட்டி அவர்தம் பிரச்சினைகளையும் அவற்றைத் தீர்ப்பதற்காக அவர்களிடத்தில் உள்ள ஆற்றல்களையும் உணரப் பண்ணுவதற்கும் அரங்கு பயன்படுத்தப்பட வேண்டும். மூன்று சுவர்களில் அடைக்கப்பட்ட நவீன நாடக மேடையில், பார்வையாளன் நான்காவது சுவராகவே கணிக்கப்படுகிறான். இந்த மேடைமுறைமை நமக்கு மேற்கத்திய பாரம்பரியத்துக்கு ஊடாகவே வருகிறது. ஆனால் தமிழ் அரங்க மரபு, அதன் பாரம்பரிய மேடை வட்டமாகவும் பார்வையாளர்களோடு நெருங்கிய தொடர்புபட்டதாகவும் உள்ளது. நாடகமானது பல மட்டத்தினருக்கும் ஒரே தன்மையான அனுபவத்தைத் தரக்கூடிய கலை வடிவமாக இருக்கிறது. அதே வேளையில் அவரவர் ரசனைக்கும் உணர்திறனுக்கும் கல்வி அனுபவத்திற்கும் வேறுபட்ட கலை அனுபவத்தையும் கொடுக்கக் கூடியது.

தமிழ் நாடகம் எத்தகைய பண்புகளைக் கொண்டுள்ளது என்பது, தமிழ் நாடகத்தை அறிய முற்படுகின்றபோது நம்முன் உள்ள மிகப் பெரிய கேள்வியாகும். தமிழ் நாடகம் பற்றிய ஆய்வு தமிழ்ச் சமூகம் பற்றிய புதிய பரிமாணத்தைத் தரும். நமது தமிழ் நாடகம் மரபு, மதங்கள், நம்பிக்கைகள், சார்ந்த கர்ணங்கள் அடியாகத் தோன்றியது. சமயத்தையும் நம்பிக்கைகளையும் தமிழ் பண்பாட்டையும் பிரித்துப் பார்க்க முடியாது. இரண்டும் ஒன்றோடொன்று கலந்துள்ளன. ஆனாலும் இவை இரண்டுமே சில இடங்களில் வேறுபடும். சில இடங்களில் ஒருமித்து நிற்கும். மதம் என்பது நம்பிக்கைகளின் அடியாகத் தோன்றுகிறது. நம்பிக்கைகள் சடங்குகளில் மிகுந்த செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றன. சடங்குகள் நம்பிக்கையோடு இணைந்திருந்தாலும் அவற்றில் காணப்படும் கேளிக்கைப் பண்பும் யதார்த்த வாழ்வியல் அம்சங்களும் நாடகமாக முகிழ்க்கின்றன.

நாடகம் மதம் சார்ந்த சமூகப் பண்பாட்டில் சடங்குகளின் அடியாக வருகிறது. இங்கு சமூகத்தின் அடிப்படைப் பண்புகளின் குறியீடாக நாடகம் அமைகிறது. தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றம் ஐதீகங்களின் அடியாகவே தோற்றம் பெறுகிறது. ஐதீகங்களின் அடியாக முக்கியப்பட்ட பாத்திரங்கள் நாடகங்களிலும்

முக்கியமாகின்றன. அதாவது முக்கியமான கதா பாத்திரங்களாக உள்ள, உதாரணமாக இராமனது பாத்திரம். திராவிடப் பண்பாட்டு அடியாகத் தோன்றிய எல்லா வகையான கூத்து மரபுகளிலும் முக்கியமான கதாபாத்திரமாகக் காணப் படுகிறது.

தமிழ் அரங்க மரபில் நாடகம் ஒரு பண்பாட்டுக் கையளிப் பாகவே உள்ளது. நமது முன்னோர்களின் பண்பாட்டைப் பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களுக்கிடாக நாம் பெற்றுக் கொள்கிறோம். நமது பண்பாட்டில் அரங்க அளிக்கைகள் மதம் போலத் தோன்றினாலும், மத நம்பிக்கைகளிலிருந்து விடுபடுகிறபோது கலை வடிவமாக மாறுகிறது. தமிழ் அரங்கின் வேர்கள் கிளை விட்டிருப்பது எங்கே என்ற கேள்வி எழுகிறபோது, நமது பண்பாட்டில் நாம் எல்லாவற்றின், தொடக்கத்தையும் சங்க இலக்கியங்களிலிருந்து தொடங்குவது மரபாகிவிட்டது. தவிர்க்க முடியாதபடி அரங்கின் தொடக்கத்தையும் சங்க இலக்கியங்களிலிருந்தே தொடங்க வேண்டியவர்களாகிறோம். சங்க இலக்கியம் தோழி, தலைவி இரண்டு பாத்திரங்களையே பெரிதும் முதன்மைப்படுத்தி நிற்கிறது. அதிலும் குறிப்பாகப் பிரிவு முக்கிய பாடுபொருளாக அமைகிறது. தொல்காப்பியர் தனது அகத்திணை இயலில் பிரிவொழுக்கம் பற்றி மிகத் தெளிவாகக் குறிப்பிடுகிறார். சங்க இலக்கிய அகத்திணைப் பாடல்களும் அதிகம் பிரிவைப் பற்றியே பேசுகின்றன.

சங்க இலக்கியங்கள், விவாகம் செய்கின்ற நடைமுறையையே கற்பு எனக் குறிக்கிறது. விவாகத்துக்கு முன்னுள்ள நிலை களவு பற்றியதாக உள்ளது. திருமணத்துக்கு முன்பு கரணங்கள் முக்கியம் பெறுகின்றனவா, திருமணத்திற்குப்பின்பு கரணங்கள் முக்கியம் பெறுகின்றனவா என்ற கேள்வி எழுகின்றபோது, அகத்திணைப் பண்பாட்டில் திருமணத்துக்கு முன்பே கரணங்கள் முக்கியம் பெறுகின்றன. வட இந்தியப் பண்பாடும் ஆரியக் கலப்பும் பிராமணியச் செல்வாக்கும் ஏற்படுவதற்கு முன்பு உள்ள சூழ்நிலைகளையே சங்கப் பாடல்கள் சித்தரிக்கின்றன. பல கரண முறைகள் பற்றி அகநானூறு தெளிவாகக் குறிப்பிடுகிறது. இங்கு கரணங்கள் தெய்வத்தோடும் நம்பிக்கைகளோடும் தொடர்புபட்டுள்ளது. வழக்குகள் மீண்டும் மீண்டும் நிகழ்த்தப்படுகிறபோது அவை கரணத்தன்மை பெறுகின்றன. முன்பு நிகழ்ந்த ஒரு சம்பவமோ நிகழ்ச்சியோ நம்பிக்கையின் அடியாக மீண்டும் மீண்டும் செய்யப்படுகிறபோதும் அவை கரணத்தன்மை பெறுகின்றன. மதச் சடங்குகளின் இறுக்கம்,

அதன் நம்பகத்தன்மை தளரத் தளர அது கலை வடிவமாக மாறுகிறது. தமிழ் அரங்கின் தோற்றம் பற்றி ஆராய்கிற நாம், தமிழ் மக்களின் பூர்வீக மத நம்பிக்கைகள் பற்றி அறிய வேண்டும். ஏனெனில், தமிழ் மக்களது பூர்வீக நம்பிக்கைகளின் அடியாகவும் தமிழ் நாடக அரங்கின் தோற்றம் ஏற்படுகிறது.

தமிழ் மக்களது ஆரம்ப கால நம்பிக்கைகள் பற்றி எட்டுத் தொகை, பத்துப்பாட்டு நூல்கள் நமக்குப் போதுமான தகவல் களைத் தருகின்றன. இது பற்றித் தொல்காப்பியம் பல குறிப்புக் களைத் தந்தாலும், அவை தமிழர்களின் ஆரம்ப கால நம்பிக் கைகள் சார்ந்தன என்று சொல்ல முடியாது. காரணம், தொல் காப்பியத்தில் தரப்படுகிற தகவல்கள் பிராமணியம் சார்ந்தன வாக உள்ளன. தமிழர்தம் ஆரம்பகால மத நம்பிக்கைகள் பற்றிப் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் தனது தமிழர் சார்பு எனும் நூலில் விரிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். உலக நாடகம் தோற்றம் பற்றிய ஆய்வுகள் எல்லாமே அந்தந்தச் சமூகங்களினது பூர்வீக மத நம்பிக்கைகளிலிருந்து தோண்டி எடுக்கப்பட்டன. உலக நாடகத் தோற்றம் பற்றி ஆராயப் புகுந்த ரிச்வே, எகிப்திய மக்களது இறப்பு மீட்பு சடங்குகள்தான் நாடகத் தோற்றம் எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவரது கூற்றுப்படி குறிப்பிட்ட சடங்கின் அடியாக நாடகம் தோன்றியது என்பதாகும். ஆனால் பல்வேறு சடங்குகளின் அடித்தளமே நாடகத் தோற்றத்துக்கான காரணம் எனப் பல ஆய்வாளர்கள் கூறிச் சென்றுள்ளனர்.

நாடகமானது குறிப்பிட்ட கால சமுதாய மக்களது வாழ்க் கையில், ஏதோ ஒரு வகையான இணைப்பை சடங்கு களின் அடிப்படையில் ஏற்படுத்திக் கொள்கிறது. சடங்குகளும் ஏதோ ஒரு வகையில் மக்களைத் தன்னோடு இணைத்துக் கொண்டுள் ளது. மேலைத்தேய அரங்கினது மூலமாகக் கருதப் படுகிற கிரேக்க அரங்கு டயோஜினஸ் வழிபாட்டோடும், மத்தியகால அரங்கு கிறிஸ்துவ மதக் கோட்பாடுகளோடும் தொடர்பு பட்டு இருந்ததை முன்னுள்ள அத்தியாயங்களில் கண்டோம். சமுதாய மாற்றங்கள் நாடக அரங்க வளர்ச்சியில் தொடர்ச்சி யான பாதிப்பினைச் செலுத்தியுள்ளன.

தமிழர் பண்பாட்டில் கூத்து என்பது ஆட்டத்தை முதன்மைப் படுத்திய பல்வேறு அரங்க வடிவங்களைக் குறித்து நிற்கின்றது. பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் அக்காலத்தில் வழக்கில் உள்ள பல கூத்துக்கள் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றன. தமிழ்க் கூத்து, ஆரியக் கூத்து என்ற சொற்றொடர்கள் குறிக்கின்ற அரங்க வடிவங்கள்

பற்றி நாம் தெளிவாக அறியமுடியாதுள்ளது. வட இந்தியப் பண்பாட்டிலும் கூத்துப் பற்றிய அறிதலும் புரிதலும் பிரச் சினைக்குரிய ஒன்றாகவே உள்ளது.

சிற்பம், ஓவியம், இசை என்பவற்றுக்குத் தமிழ் மரபில் ஒரு தொல்சீர் பாரம்பரியத்தை அறியக்கூடியதாக உள்ளது. ஆனால் அதேவேளையில் அரங்க முறைமைகளுக்கான, குறிப்பாக நாடகத்துக்கான ஒரு தொல்சீர் பாரம்பரியம் நம் மத்தியில் வளர்க்கப்படவில்லையா? அல்லது ஒரு காலத்திலிருந்து அதன் தொடர்ச்சி நம் வரலாற்றில் பேணப்படவில்லையா என்ற கேள்விகள் எழுவது இயல்பு. இன்று நம் மத்தியில் வழக்கில் உள்ள கூத்து வடிவங்களில் காணப்படுகின்ற தொல்சீர் பண்பை நாம் இனங் கண்டுகொள்ள வேண்டும். இதன் மூலமாகத் தமிழ் அரங்கிற்குரிய தொல்சீர் தன்மையை மீட்டெடுக்க முடியும். கேரளாவிலுள்ள கூடியாட்டத்திலும் சமஸ்கிருத அரங்கின் தொல்சீர் பண்பு உள்ளதாகச் சில ஆராய்ச்சியாளர்கள் குறிப் பிடுகிறார்கள். ஏன் கூடியாட்டத்தில் காணப்படுகிற செந் நெறி பாரம்பரியம் தமிழர் கூத்து மரபிலிருந்து சென்றிருக்கக் கூடாது? சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடுகின்ற செந்நெறிப் பாரம்பரியம் கூடி யாட்டத்தில் காணப்படுவதாக ஏன் நாம் கொள்ள முடியாது? ஆனால் இன்று சில ஆய்வாளர்கள் தமிழர்களுக் கென நாடகத் தில் செந்நெறிப் பாரம்பரியத்தில் இல்லையென்று மேலோட்ட மாகச் சொல்லிவிட்டுச் சென்று விடுகின்றனர். இது தமிழ் அரங்க மரபின் செந்நெறித் தன்மையை மறுப்பதாகவே உள்ளது.

பண்டையத் தமிழர் பண்பாட்டில் கலையைத் தொழிலாகக் கொள்கிற மரபு உருவாகி வளர்ந்து வந்திருப்பதை இலக்கியங்கள் சான்று பகர்கின்றன. ஒரு கலையைத் தொழிலாகக் கொள்கிற பொழுது அக்கலையில் நிறைவான தேர்ச்சி இருக்க வேண்டும். தமிழர் பண்பாட்டில் நடனத்தைத் தொழிலாகக் கொண்ட ஒரு வகுப்பினர் பற்றி நாம் கலித்தொகை, சிலப்பதிகாரம் ஆகிய இலக்கியங்களிலிருந்து தகவல்களைப் பெற்றுக் கொள்கிறோம். கலையின் ஒரு செறிவான வளர்ச்சியிலேயே தொழில்முறைக் கலைஞர்கள் உருவாகுவர். ஆகவே தமிழர் மரபில் ஒரு தொல்சீர் அரங்கப் பாரம்பரியம் இருந்திருக்க வேண்டும் என நாம் நிறுவுவதற்கு இடமுண்டு.

தமிழர் பண்பாட்டில் நடனம், நாடகம் என இரண்டுமே ஒன்றாகப் பார்க்கப்படுகிற பண்பே காணப்படுகிறது. நாடகம், நடனம் என இரண்டுமே ஒரே பண்புகளையே கொண்டிருந்தன

போலத் தெரிகிறது. பெரும்பாலும் இலக்கியங்களிலே பெண்கள் நடன மகளிர் எனக் குறிப்பிடப் படாமல் நாடக மகளிர் என்றே குறிப்பிடப்படுகின்றனர். இங்கு இவர்கள் நாடக மகளிரா, நடன மகளிரா என்ற கேள்வி எழுவது நியாயமானதே. இச்சந்தர்ப்பத்திலேதான். நாடகமும் நடனமும் ஒன்று என நாம் ஊகிக்க இடமுண்டு. ஆரம்ப காலத்தில் இருந்த ஆட்ட மரபுகளை நாம் இரண்டு வகைக்குள் அடக்கலாம்.

1. அடிநில மக்களுக்கான ஆட்டம்.

2. உயர் மட்டத்தினருக்கான ஆட்டம்

அடிநில மக்களுக்கான ஆட்ட மரபில், பலர் பல்வேறு பாத்திரங்களைச் சித்தரிக்கின்ற பண்பும் உயர் மட்டத்தில் ஒருவரே, அதிலும் குறிப்பாக பெண்களே பல்வேறு பாத்திரங்களைச் சித்தரிக்கிற பண்பு இருந்திருக்கலாம் போலத் தெரிகிறது. இந்த மரபின் பிரதிநிதியாகவே நாம் சிலப்பதிகாரத்து மாதவியை நோக்க வேண்டியவர்களாய் உள்ளோம். பிற்காலத்தில் இந்த இரண்டு மரபுகளுமே காலப்போக்கில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களினால் இணைந்திருக்க இடமுண்டு.

தமிழர் பண்பாட்டில் பிற்காலத்தில் தோன்றிய குறவஞ்சி, பள்ள ஆகிய இரண்டு வடிவங்களும் நடனம், நாடகம், கூத்து என்ற மூன்று வடிவங்களையும் உள்ளடக்கி உள்ளது. குறவஞ்சி, பள்ள ஆகிய இரண்டு வடிவங்களுமே பிரதியை மையப்படுத்திக் கிடைக்கின்ற இலக்கியம் சார்ந்த நாடகங்களாக உள்ளன. அப்படியானால், தமிழர் அரங்க மரபானது நாம் ஏற்கனவே குறிப்பிட்டது போல நடனம், நாடகம், கூத்து என்ற வேறு பாடுகளைக் கொண்ட பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்களாக வளர்ந்திருக்கின்றன. இதனால்தான் நமக்கு முதலாவது இலக்கியப் பிரதியாகக் கிடைக்கின்ற நாடகங்களும் மூன்று பண்புகளையும் கலந்து அமைந்துள்ளன என எண்ண முடிகிறது. தமிழ் அரங்க வரலாறு அதன் தோற்றம் என்பது, தமிழ் நாட்டில் சமனற்ற வளர்ச்சிப் போக்கோடு தொடர்புபட்டுள்ளது. மேலைத்தேய நாகரிகமானது ஒரு நேர் கோட்டுப் பண்புடையது. இதனால் மேலைத்தேய அரங்கு பற்றித் தெளிவான வரையறைகளையும் தொடர்ச்சியையும் பெற முடிகிறது. இருந்தாலும் மேலைத்தேய அரங்க வரலாற்றில் பல சிக்கல்கள் இருப்பதாகச் சில ஆய்வாளர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளனர். மத்திய கால அரங்கு பற்றிச் சொல்லப்படுகிற சான்றுகள் விளக்கங்கள்

இன்று விவாதத்துக்குரியனவாய் உள்ளன. ரோமரது காலத்துக்குப் பின்பு மேற்குலகில் கி.பி. ஆறாம் நூற்றாண்டுத் தொடக்கம் பதின்மூன்றாம் பதினாலாம் நூற்றாண்டு வரை தெளிவில்லாத ஓர் இருண்ட நிலையே காணப்படுகிறது என்பது இவர்களது வாதம். வேண்டுமென்றே ரோமர்காலத்திலும் பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டுக்கும் இடையில் உள்ள காலத்தில் பொய்மைப் புனைவுகளால் தொடர்புபடுத்தி உள்ளனர் என்றும் கூறப்படுகிறது.

தமிழ் அரங்க வரலாறு பற்றிப் பார்க்கிறபோது, நாம் இரண்டு விடையங்களை மிக முக்கியமாக மனம் கொள்ள வேண்டும்.

1. இலக்கியங்கள் மூலமாகப் பெறப்படுகிற தகவல்கள்.

2. இலக்கியமல்லாத சான்றுகள்.

இலக்கியம் மூலம் பெறப்படுகிற சான்றுகளாகச் சங்க இலக்கியங்கள் தொடக்கம் முதல் அண்மைக்காலம் வரை உள்ள தமிழ் இலக்கியங்களைக் கருத்தில் எடுத்து நுனிதாக ஆய்வு செய்ய வேண்டியவர்களாகிறோம். ஆய்வு மேற்கொள்ளப்படுகிறபோது, இலக்கியக் கண்ணோட்டத்தைத் தவிர்த்து அரங்கக் கண்ணோட்டத்தைக் கடைபிடிக்க வேண்டும். துரதிர்ஷ்டவசமாக நம் தமிழ் ஆய்வாளர்கள் செய்த நாடகம் பற்றிய ஆய்வுகள் இலக்கியக் கண்ணோட்டத்திலேயே பார்க்கப்பட்டுள்ளன. இது தமிழ் அரங்கு பற்றிய சில தவறான முடிவுகளை நமக்குத் தந்துள்ளன.

இலக்கியமல்லாத சான்றுகளாக வருபவை கல்வெட்டுக்கள், சாசனங்கள், செப்பேடுகள், ஓலைச்சுவடிகள், மூலமாகப் பெறப்படுகின்ற தகவல்களாகும். இதன்மூலமாகப் பெறப்படுகிற தகவல்களும் இலக்கியங்கள் மூலமாகப் பெறப்படுகிற தகவல்களும் இணைத்துப் பார்க்கப்பட வேண்டும். அப்பொழுதுதான் உண்மையான வரலாற்றை நாம் அறிந்து கொள்ளலாம். ஒட்டுமொத்தமாகப் பார்க்கின்றபோது தமிழ் அரங்கு பற்றிய ஆய்வு தமிழ்ச் சமூகம் பற்றிய ஆய்வாக அமையும். இலக்கியம், இலக்கியம் அல்லாத தகவல்கள் என்று நாம் பார்க்கிற பொழுது அவற்றைப் பின்வருமாறு வகைப்படுத்தலாம்.

1. சங்க இலக்கியங்களில் பெறப்படும் தகவல்கள்.

2. சிலப்பதிகாரம் தரும் தகவல்கள்.

3. பல்லவர் கால, சோழர் கால இலக்கியம் அல்லாத சான்றுகள்.

4. பல்லவர் கால சோழர் கால இலக்கியச் சான்றுகள்.
5. அரச சபை கோயில் கலையாக அரங்கக் கலையின் வளர்ச்சி.
6. இலக்கியமாகவும், நாடகமாகவும் தொழிற்படுகிற இலக்கியங்கள்.
7. மேனாட்டுப் பாரம்பரியத்தின் ஊடாக வந்து தமிழ்ப் படுத்தப்பட்ட வடிவம்.
8. தமிழ் நாட்டின் அரங்கு வழியாகப் பேணப்பட்ட அரங்க வடிவம்.
9. நவீன நாடகங்கள்.
 - 1) சொல்லாடல், நாடகங்கள்.
 - 2) புதிய நாடக உத்திகளோடு இணைந்த அரங்க வடிவங்கள்.

தமிழ் நாடக அரங்க வரலாற்றை நாம் தமிழ்ச் சமூக வரலாற்றோடு இணைத்துப் பார்க்க வேண்டும். இப்படிப் பார்க்கிற பொழுது பின்வருமாறு தமிழ் அரங்க வரலாற்றைக் காலப் பகுப்பு செய்தி முறைமையில் நோக்கலாம்.

1. கி.பி.600க்கு முற்பட்ட காலம்
2. கி.பி.600-1300க்கு இடைப்பட்ட காலம்
3. கி.பி.1300-1800க்கு இடைப்பட்ட காலம்
4. கி.பி.1800க்கு பிற்பட்ட காலம்

கி.பி.600க்கு முற்பட்ட காலம்

தமிழ்நாட்டின் வரலாற்றில் இக்காலகட்டம் வரலாற்றுக்கு முற்பட்ட கால பண்பாட்டினையும் இணைத்துக்கொண்டுள்ள காலகட்டமாகும். இக்காலத்தில் நமக்குக் கிடைக்கின்ற எட்டுத் தொகை, பத்துப்பாட்டு, சிலப்பதிகாரம் ஆகிய இலக்கியங்களும் அவை தருகின்ற தகவல்களும் முக்கியம் பெறுகின்றன. இந்த இலக்கியங்களை இரண்டு காரணிகள் பெருமளவில் பாதித்து உள்ளன.

1. தமிழ்நாட்டின் சமனற்ற வளர்ச்சி
2. மேலாண்மைக் குழுவின் பேணல் தன்மை

தமிழ் நாட்டில் காணப்பட்ட சமனற்ற வளர்ச்சித் தன்மை இலக்கியத்தோடு மிகவும் தொடர்புபட்டுள்ளது. குறிஞ்சி, முல்லை எனப் பகுத்துப் பார்க்கின்ற நிலவறையரைகளும்

திணைக்கோட்பாடும், சமனற்ற வளர்ச்சிப் பண்பையே பிரதி பலித்து நிற்கின்றன. சமனற்ற வளர்ச்சியுள்ள ஒரு சமூகத்திலேயே இந்தப் பண்புகள் காணப்படும். இந்தச் சமனற்ற வளர்ச்சி என்பது ஒரு பகுதியில் மிக வளர்ச்சியடைந்த சமூகமும் மற்றொரு பகுதியில் மிகப் பின்தங்கிய சமூகமும் இருக்கின்ற நிலைமையைக் குறிக்கின்றது. இன்றும் இது காணப்பட்டாலும், தகவல் தொடர்பில் உள்ள நவீன சாதனங்களின் வருகையினால் ஒரு சமனான போக்கு காணப்படுகிறது. ஆனால் மேற் குறிப்பிட்ட காலப்பகுதியில் மருதநிலமும் அதன் பண்பாடும் வளர்ச்சியடைந்ததாய் இருக்க, குறிஞ்சி நிலம் வளர்ச்சியடையாத பண்பையே சுட்டி நிற்கிறது. இது இலக்கியத்தின் வடிவம் பொருள் என்பனவற்றைப் பாதித்தது. அதைப் போலவே தமிழ் அரங்க மரபையும் இது பாதித்துள்ளது.

இன்று எமக்குக் கிடைக்கும் கி.பி.600க்கு முற்பட்ட இலக்கியங்கள் யாவுமே மேலாண்மைக் குழுவினரால் பேணப்பட்ட இலக்கியங்களே. இங்குதான் பேணப்படாத இலக்கியங்கள் பற்றிக் கேள்வி எழுப்பப்பட வேண்டியவர்களாக இருக்கிறோம். பேணப்பட்ட இலக்கியங்கள் மூலமாகக் கிடைக்கின்ற தகவல்கள் முழுமையான தகவல்களாக நாம் எப்படி ஏற்றுக் கொள்வது? இந்த அடிப்படையான கேள்விகளை எழுப்பிக் கொண்டே நாம் கி.பி.600க்கு முற்பட்ட கால இலக்கியங்கள் கூறுகிற நாடகங்கள் பற்றிய தகவல்களைப் பார்க்க வேண்டும். கி.பி.600க்கு முற்பட்ட கால இலக்கியங்கள் கூறுகிற தகவல்களை நாம் இரண்டு வகையாகப் பிரித்து நோக்கலாம்.

1. கி.பி.250க்கு முற்பட்ட காலத் தகவல்கள்
2. கி.பி.250க்கு பிற்பட்ட காலத் தகவல்கள்

ஏன் இந்த வரையறையை நாம் செய்ய வேண்டியுள்ளது என்றால், கி.பி.250க்கு முற்பட்ட கால இலக்கியங்கள் தமிழ் நாட்டின் மரபு மாறாத, ஆரியக் கலப்பில்லாத ஆரம்ப திராவிட கலாச்சாரப் பாரம்பரியங்களைச் சுட்டி நிற்கின்றன

கி.பி.250க்கு முற்பட்ட கால இலக்கியங்கள் தரும் தகவல்கள்

கி.பி.250க்கு முன்னுள்ள கால இலக்கியங்கள் தரும் தகவல்களைத் தமிழ் அரங்க மரபோடு தொடர்புபடுத்தி நாம் மூன்று வகையில் நோக்கலாம்.

1. வாய்மொழி இலக்கிய மரபும் அதன் நாடகப் பண்பும்
2. நாடகமாக முகிழ்க்கும் சடங்குகள்
3. நாடகத் தொழில்முறைக் குழுக்கள்.

வாய்மொழி இலக்கியமும் நாடகமும்

சங்க இலக்கியங்கள் எல்லாமுமே வாய்மொழி இலக்கிய மரபில் வந்தன எனப் பேராசிரியர் கைலாசபதி தனது ஆய்வுகள் மூலம் நிரூபித்துள்ளார். வாய்மொழி இலக்கிய மரபின் முக்கிய அம்சம், அது ஏதோ ஒருவகையில் நிகழ்வோடு தொடர்பு பட்டது என்பதாகும். சங்க இலக்கிய யாப்பு அகவல் யாப்பாகவே பெரும்பாலும் காணப்படுகிறது. அகவல் என்பது அகவுதல் என்பதோடு தொடர்புபட்டிருக்க வேண்டும். அகவுதல் என்றால் சொல்லுதல் என்ற பொருளைத் தரும். ஏற்கெனவே பார்வை யாளர்கள் மத்தியில் சொல்லப்பட்ட பாடல்களே சங்கப் பாடல்கள் என நாம் ஊகிக்க இடமுண்டு. கதை சொல்லும் மரபுக்கு ஊடாகக் காலங்காலமாகப் பரம்பரைக் கையளிப்பாக வந்து பின்பு நூல்வடிவு பெற்றிருக்கின்றது. நிகழ்த்துகைப் பண்பு பெறுகிற பொழுதே ஒரு வடிவம் அரங்கப் பண்பு பெற்று விடுகிறது. சங்கப் பாடல்களும் நிகழ்த்துகைப் பண்புக்கூடாக வந்திருக்கலாம் போலத் தெரிகிறது.

அகநானூறு, குறுந்தொகை, நற்றிணை பாடல்கள் நாடகத் தனிமொழிகளாக உள்ளவை எனக் குறிப்பிடுவர் சிலர். இந்த அடிப்படையில் பார்க்கிற பொழுது இவ்விடயங்கள் தருகிற பாடல்கள் பெரும்பாலானவை உரையாடல்களாகவே உள்ளன. தலைவி, தலைவன் உரையாடல், தலைவி-தோழி உரையாடல், தாய்-மகள் உரையாடல், தலைவன்-பாங்கன் உரையாடல், தோழி-பாணன் உரையாடல் என இப்பாடல்கள் உரையாடல் கள் மூலமே கட்டியெழுப்பப்பட்டுள்ளன. பெரும் பாலான சங்கப்பாடல்கள் கூறுகிற கதைகள் நாடகப் புனைவுகளாகவே உள்ளன. உதாரணமாகப் 'பாரி' பற்றிய கதை இங்கு குறிப்பிடத் தக்கதாகும். அண்மைக்கால எழுத்தாளர்கள் பலர் சங்கப் பாடல்கள் தருகிற கதைகளை வைத்துக் கொண்டு குறு நாடகங்களை எழுதியுள்ளனர். ஆகவே சங்க இலக்கியங்கள் நாடகப் பண்பு வாய்ந்தன என்ற கருத்து நிரூபிக்கப்படுவதைக் காணலாம்.

சடங்குகள்

சங்க இலக்கியப் பாடல்கள் அக்காலத்தில் வழக்கிலிருந்த பல்வேறு வகையான சடங்குகள் பற்றிக் கூறுகின்றன. சடங்குகள் நாடகத் தோற்றத்தையும் அதன் தொடக்க நிலையையும் குறிக்க, தொழில்முறைக் குழுக்கள் பற்றித் தகவல்கள் சடங்குகள் கலையாகப் பரிணமித்த நிலையையும் தொழிற்பட்ட விதத்தையும் விளக்கி நிற்கின்றன. ஆனால் சங்கப் பாடல்கள் கலைக் கண்ணோட்டத்தில் நாடகங்கள் பற்றிச் சொல்லப் பட்டவை அல்ல. கூறுப்படுகிற தகவல்களும் முனைப்பாகச் சொல்லப்படவில்லை. ஏதோ ஒரு வகையில் பேராடி போக்காக சொல்லப் பட்டனவாகவே உள்ளன. நாடகம் அரங்கு பற்றிப் பேசுகிற பொழுதுதான் சங்க இலக்கியத்தின் போதாமை வெளிப்படுகிறது. மேற்குலகப் பண்பாட்டில் குறிப்பிட்ட சடங்கின் அடியாக நாடகத்தின் தோற்றம் சொல்லப்படுகிறது. அதனால் அங்கு அற்புதமான நாடகங்கள் கிரேக்கத்தில் உருவான வரலாற்றை நாம் முன்பு கண்டோம். தமிழில் இந்தப் பண்பு ஆரம்பத்தில் இருக்கவில்லை. ஆனாலும் தமிழ் நாடக அரங்கிற்குப் பல சடங்குகள் ஆதாரமாக அமைந்துள்ளன. சடங்குகள் அடிநிலை மக்களிடம்தான் அதிகம் வழக்கில் இருந்துள்ளன போலத் தெரிகிறது. இதனால் நாடகமும் அடிநிலை மக்களிடம் தான் தோற்றம் பெற்றிருக்க வேண்டும். இதனால் தான் அவை பேணப்படவில்லையோ என்ற ஐயம் நம்முன் எழுவது இயல்பே.

களவேள்வி

களவேள்வி, யுத்தம் நடைபெற்று முடிந்த பின்பு நடை பெறும் சடங்காகும். புறநானூறு 322, 326ஆம் பாடல்கள், மதுரைக் காஞ்சி 24, 130ஆம் பாடல்கள் இதுபற்றிச் சிறப்பாகக் குறிப்பிடுகின்றன. பேய்மகளிர் கூழ்காச்சுதலும், போரில் வெற்றி பெற்ற மன்னனை வாழ்த்திப் பாடி ஆடுதலாக இச் சடங்கு அமையும். நகரத்தின் எல்லைப் புறத்தில் பேய் மகளிர் என்பவர்கள் வாழ்ந்தனரோ என்ற ஐயமும், ஒரு காலத்தில் நரமாமிசம் சாப்பிடுகின்ற குழுவின் இருந்தனரோ என்ற ஐயமும் நம்முன் எழுகிறது. இங்கு பேய் மகளிர் எனக் குறிப்பிடுவது அவர்களைத்தான் என நாம் கருத இடமுண்டு. இந்த ஆட்ட நிகழ்ச்சியில் போர் வீரர்களும் கலந்து

கொண்டுள்ளனர். அவர்களும் தங்களது வெற்றியை இவர்களோடு சேர்ந்து ஆடி மகிழ்ந்தனர். இந்தப் பின்னணிகளை வைத்துக் கொண்டு தான் சோழர் காலத்தில் ஜெயங்கொண்டார் இதற் கெனத் தனி இலக்கியத்தையே படைத்தார். கலிங்கத்துப் பரணி இத்தனி இலக்கியமாக அமைகிறது. களவேள்வி வீரயுக மன்னர்களுக்கு உரிய சடங்கே ஆனாலும், பிற்கால மன்னர்களும் இதைச் செய்துள்ளனர் போலத் தெரிகிறது. ஏனெனில், புறநானூறு 371ஆம் பாடல் தரும் தகவல்கள் பிராமணியத்தோடு தொடர்புபட்டதாக அமைகிறது. இது பற்றிய குறிப்புக்களை சிலப்பதிகார உரையாசிரியரும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

வெறியாட்டு

சங்க அகப் பாடல்களில் இது பற்றிப் பேசப்படுகிறது. காதல் வயப்பட்ட பெண்ணோடு இது தொடர்பு படுகிறது. இன்று தமிழர்கள் மத்தியில் இருக்கின்ற ஒரு ஆடி கட்டு அல்லது குறி சொல்லுகின்ற மரபு இதனோடு தொடர்புபட்டது எனக் கொள்ளலாம் போலத் தெரிகிறது. வெறியாட்டத்தின் எச்ச சொச்சமாக இதை நாம் கொள்ளமுடியுமா?

காதல் வயப்பட்ட மகள், தாய், வேலன், பூசாரி என நான்கு பாத்திரங்கள் இந்த சடங்கில் முக்கியம் பெறுகின்றனர். இந்த நான்கு பேருக்கும் இடையில் நடைபெறுகின்ற உரையாடல் நாம் இங்குக் கவனத்தில் எடுக்கவேண்டிய விடயமாகும். இந்த உரையாடல் நாடக மொழிகளாகவே அமைந்துள்ளன. இச் சடங்கு பற்றி நேரடியான தகவல்கள் குறைவு. அகநானூறு 198ஆம் பாடலும் நற்றிணை 288ஆம் பாடலும் இச்சடங்கு பற்றிச் சிறிது விரிவாகக் கூறுகின்றன.

இந்தச் சடங்குகள் நோய்க்குள்ளாக்கப்பட்ட பெண்ணை உட்கார வைத்தலும், அதன் பின்பு வேலனை வேண்டி வழிபடுதலும், வழிபாட்டின்போது வேலன் வந்து ஆடுதலும், வேலனுக்கு மறி கொடுத்தலும் முக்கியமாகிறது. இந்த நிகழ்வுகளின் ஊடே தான் நாடகப் பண்பு மேலோங்கி நிற்கிறது. இந்தச் சம்பவங்கள் நடைபெறுகிற பொழுது நடைபெறுகிற உரையாடல்கள் நாடகப் பண்பு வாய்ந்தனவாய் உள்ளன. தொல்காப்பியம் புறத்தினை சூத்திரம் 5, வேலன் வெறியாட்டு பற்றிய தகவல்களைத் தருகிறது.

தை நீராடல்

தை நீராடல் பற்றிச் சங்க இலக்கியங்கள் சில தகவல்களை தருகின்றன. இது விவாகமாகாத பெண்களோடு தொடர்பு பட்டது போலத் தெரிகிறது. களி மண்ணிலான உருவம் இந்தச் சடங்கில் முக்கியப் பொருளாகப் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. ஒரு மாதம் தொடர்ச்சியாக இருக்கின்ற விரதத்தோடு இது தொடர்புபட்டுள்ளது. மதச்சடங்காகவும் அதேவேளை ஆட்டப் பண்புகள் நிறைந்ததாகவும் காணப்படுகிறது. பிற்காலத்தில் பேசப்பட்ட திருவெம்பாவை, திருப்பாவை இதனோடு தொடர்புபட்டிருக்கலாம் போலத் தெரிகிறது.

வாடா வள்ளி

தொல்காப்பியம், புறத்திணையியல் 5ஆம் சூத்திரம் வாடா வள்ளி பற்றிய தகவல்களைத் தருகிறது. பெரும்பாணாற்றுப் படையில் வருகிற தகவல் ஊர்தோறும் இது ஆடப்பட்டதாகக் கொள்ள முடிகிறது.

உதாரணம்:

“வாடாவள்ளியின் வளம்பல தருஉம்

நாடு பல கழிந்த பின்னை” (பெரும்பா 370-371)

இந்தக் கூத்து ஆண்களும் பெண்களும் சேர்ந்து ஆடுகின்ற மரபினைக் கொண்டிருக்க வேண்டும். அத்தோடு சமூகத்தின் கீழ்மட்டத்தில் உள்ளவர்களால் இது ஆடப்பட்டிருக்கிறது எனக் கருத இடமுண்டு. முருகனோடு சம்பந்தப்பட்டதாகவும் கருவளச் சடங்காகவும் உள்ளது. ஆரம்பத்தில் சடங்காக இருந்து பின்பு வள்ளிக் கூத்து என்ற வளர்ச்சியைப் பெற்றிருக்கிறது.

கூத்தர்கள் பற்றியதும் கூத்தோடு தொடர்புடைய கலைஞர்கள் பற்றிய தகவல்களும்

சங்க இலக்கியங்கள் தமிழர்கள் மத்தியில் இருந்த சடங்கு முறைகள் ஆரம்ப காலக் கூத்துக்கள் பற்றிய தகவல்களை ஆங்காங்கே தருகின்ற அதே வேளையில், தொழில் முறையாக வளர்ந்த கூத்தர்கள் பற்றியும், கூத்தில் ஈடுபட்ட பல்வேறு கலைஞர்கள் பற்றியும் தகவல்களைத் தருகிறது. ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட தொழில்முறைக் குழுக்களாகக் கூத்தர்களும், அவர்களைச் சார்ந்தவர்களும் இருந்திருக்கின்றனர். இவர்கள் பற்றிக்

கூறும் பொழுது புரவலர்களிடம் உதவியை எதிர் யார்ப்பவர்களாகவே சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளனர். கூத்தோடு சம்பந்தப்பட்டவர்களாக கோடியர், வைரியர், கண்ணுளர், பாணர், அகவுனர் என்ற தொழில்முறைக் கலைஞர்கள் பற்றிச் சங்க இலக்கியங்கள் பேசுகின்றன. குறிப்பாக மலைபடுகடாம் அதாவது கூத்தராற்றுப் படை என்னும் நூல் கூத்தர்களை ஆற்றுப்படுத்துவதாகவே அமைகிறது.

கோடியர்

கோடியர் என்ற பதம், கூத்தர்களைத்தான் குறிக்கிறது என எல்லா உரையாசிரியர்களும் ஏற்றுக் கொள்கிறார்கள். ஆனால் அகநானூறு பாடல் ஒன்று கொம்பு வாத்தியத்தோடும் முழவு வாத்தியத்தோடும் தொடர்புபடுத்திக் கூறுகிறது. கோடு என்ற சொல் மதுரைத் தமிழ் அகராதியின்படி கொம்பையே குறித்து நிற்கிறது. அப்படிப் பார்த்தால் கொம்பு வாத்தியம் வாசிப்போர் என்றே நாம் பொருள் கொள்ள வேண்டியுள்ளது. கோடியர் பற்றிய குறிப்புக்கள் எல்லாச் சந்தர்ப்பங்களிலும் உவமை மூலமே குறிப்பிடப்படுகின்றன. அகநானூறு 352ஆம் பாடல் விறலி முளவன் பற்றிய குறிப்பைத் தருகிறது. கோடியர் பல்வேறு பாத்திரங்களை ஆடிய சாத்தியப்பாடு அகநானூற்றுத் தகவல்கள் மூலம் தெரிய வருகிறது.

“தொகுசொல் கோடியர் நுடம்பின்”

இந்தப் பாடல் வரிகள் கூத்தில் கோடியரின் முக்கியம் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது. இதன்படி கூத்தினைச் சொல்பவர்கள் கோடியர் என்று பொருள்படுகிறது. இப்படிப் பார்க்கும் பொழுது சுட்டியக்காரன் பாத்திரத்துக்கும் கோடியருக்கும் தொடர்பு இருக்கலாம்போலத் தெரிகிறது. இவர்கள், அதாவது இந்தக் கோடியர்கள் தெருவில் கூத்தாடியிருக்கக் கூடிய சாத்தியப் பாடுகளும் தென்படுகின்றன. இன்றைய தெருக்கூத்துக்கும் இவர்களுக்கும் தொடர்பு இருக்கலாம் என்று நாம் ஊகிக்க இடமுண்டு.

“நல்குனர் ஒழித்த கூலச் செல்பதம்”

என்ற வரி கோடியர் குதிரைகளைப் பரிசாகப் பெற்ற முறை மையைத் தெரிவிக்கிறது. நீலகிரிப் பிரதேசத்தில் இன்றும் கொம்பு வாத்தியத்தோடு தொடர்புடைய பழங்குடியினர் இருக்கின்றனர். பொதுப்படையாக அகநானூறு தரும் தகவல்கள் கோடியர் பற்றிய சிலவெளிச்சங்களைத் தருகின்றன.

வைரியர்

வைரியர் பற்றிய செய்திகளை நாம் குறிஞ்சிப்பாட்டு 219ஆம் பாடலிலும் அகநானூறு 378ஆம் பாடலிலும் பெறக்கூடியதாக உள்ளது. வைர் என்பது மூங்கிலைக் குறிக்கும்; வைரி மூங்கில் வாத்தியத்தைக் குறிக்கும். மூங்கிலாலான ஓர் இசைக்கருவி என நாம் இதனை அடையாளம் காணமுடிகிறது. இன்றைய முகவீணையை ஒத்திருக்கலாம் போலத் தெரிகிறது. இனிய இசையைத் தரக்கூடிய வாத்தியக் கருவி எனவும் கொள்ள முடியும். ஆனால் தமிழ் அகராதிகள் வைரியர் என்ற சொல்லுக்கு கூத்தர் பாணர் என்ற கருத்தையே குறிக்கின்றன.

முக வீணையையொத்த குழல் வாத்தியத்தோடு நாதம் கூடிய முழவு வாத்தியத்தை வைத்திருந்தான் என்பது தெரிய வருகிறது. அகநானூறு 155, 328ஆம் பாடல்களும் நற்றிணை 100ஆவது பாடலும் இவர்கள் பற்றிய மேலதிகக் குறிப்புகளைத் தருகின்றன. பெரும்பாலும் வைரியர் பற்றிய செய்திகளும் உவமை மூலமே காட்டப்படுகின்றன. பரிபாடல் 10 தொடக்கம் 13 வரிகள் வைரியர் பற்றிய குறிப்புக்களை மேலும் தருகிறது. பரிபாடலில் வருகிற குறிப்பு அகநானூறிலிருந்து சிறிது வேறுபடுகிறது. இங்கு இசை நுணுக்கம் தெரிந்தவர்களாகச் சித்தரிக்கப்படுகின்றனர். கோடியர்களுக்கும் இவர்களுக்கும் பொதுப்படையான பண்புகளே குறிப்பிடப்படுகின்றன. ஆனால் இந்த இருவரும் கூத்தோடு தொடர்புபடுத்தப்படுகின்றனர். இருவரையும் பிரிப்பது இவர்களது வாத்தியமே என்பதை இனம் காண முடிகிறது.

கண்ணுளர்

மலைபடுகடாம் ஆற்றுப்படுத்துகின்ற கூத்தர்களாக இவர்களை நாம் அடையாளம் காணமுடிகிறது. நுண்ணிதான கலைகளில் ஈடுபாடு உடையார்கள் என நாம் இவர்களை விளங்கிக் கொள்ள முடிகிறது. மதுரைக்காஞ்சி 518ஆம் பாடல் கண்ணுள்வினைஞர் எனக் குறிப்பிடுகின்றது. கலித்தொகை 85-87வரிகள் ஆபரணம் செய்பவர்களோடு தொடர்புபடுத்துகின்றது. ஆனால் கலித் தொகை 42ஆம் வரி ஆட்டக்காரரோடு தொடர்பு படுத்துகிறது. ஆகவே கண்ணுளர் பற்றிய இரண்டு வகையான தகவல்களை நாம் பெறுகிறோம். ஆனாலும் கூத்தோடுதான் இவர்களைப் பெரிதும் நாம் தொடர்புபடுத்திப் பார்க்க வேண்டியவர்

களாகிறோம். தரப்படுகின்ற தகவல்களின் மூலம் நாம் பெறுவது, நுணுக்கமான ஓர் ஆட்ட மரபினை இது குறித்து நிற்கிறது போலத் தெரிகிறது. பிற்காலத்தில் பெரிதும் பேசப்பட்ட சாந்திக்கூத்தோடு தொடர்புபட்டிருக்கலாம் போலத் தெரிகிறது. நாம் மேலே பார்த்த தகவல்கள் மதச்சார்பில்லாதனவாகவும், இயற்கை நடைமுறைகளோடு தொடர்பு உடையதாகவும், தொழில் முறை சார்ந்ததாகவும் இருந்தன. ஒட்டுமொத்தமாகப் பார்க்கின்ற பொழுது நாம் இரண்டு முடிவுகளைப் பெறலாம்.

- 1) புரவலர்களுடைய வீரத்தையும் கொடையையும் கூறுகின்ற பொழுது உவமையாகவே கூத்தோடு தொடர்புடைய வர்கள் பேசப்படுகிறார்கள்.
- 2) சங்க இலக்கியங்கள் சமயச் சார்பற்ற கருத்துக்கள் தருகின்றன. இதனால் சமய நம்பிக்கைகளோடு தொடர்பு பட்ட காரணங்கள் சடங்குகள் பெரிதும் பேசப்பட வில்லை.
- 3) சங்ககாலச் சமுதாயத்தில் பாணன் பெறுகின்ற முக்கியத் துவம் கூட இவர்கள் பெறவில்லை போலத் தெரிகிறது.

வேறு சில தகவல்கள்

சங்க இலக்கியங்கள் மூலம் வேறு சில கூத்துக்களைப் பற்றியும் நாம் அறிய முடிகிறது. அகநானூறு 98ஆம் பாடல் பாவைக் கூத்துபற்றிய தகவல்களைத் தருகிறது.

“பொறியமை பாவையின்
துங்கல் வேண்டி”

நற்றிணை 361ஆம் பாடல் அல்லியம் என்ற கூத்து மரபு பற்றிக் கூறுகிறது.

“அல்லிப்பாவை ஆடுவரையற்றே”

என இது அமைகிறது. புறநானூறு 33ஆம் பாடல்

“வல்லோன் தைஇய வரிவனப்புற்ற
அல்லிப்பாவை ஆடவனப் பேய்ப்ப”

இப்படிக் கூறுகிறது. இது களைக்கூத்து வகையைச் சார்ந்தது போலத் தெரிகிறது. அத்தோடு பாவைக் கூத்தோடும் தொடர்புபட்டுள்ளது. சங்கப் பாடல்களில் கூத்து என்ற சொல் பொதுவாக எல்லா வகையான ஆட்ட முறைகளையும் குறிக்க பயன்பட்டிருக்கிறது போலத் தெரிகிறது. சடங்குகள் நாடகத்

தன்மைக்கு மாறி வருகின்ற பண்பு காணப்படுகிறது. பெரும் பாலும் ஆட்டம் பொதுவாக முக்கியப்பட்டிருக்கிறது. இந்தப் பண்பு பொதுவாகத் தென்னிந்தியாவின் எல்லா மொழிப் பண்பாட்டிலும் காணப்படுகிறது.

கி.பி.250ஆம் ஆண்டுக்கு பிற்பட்ட தகவல்கள்

தமிழ் வரலாற்றில் அறியப்படுகின்ற எட்டுத் தொகை, பத்துப் பாட்டு நூல்களில் கலித்தொகை, பரிபாடல், சிறுபாணாற்றுப்படை, திருமுருகாற்றுப்படை ஆகிய இலக்கியங்களும்; தொல்காப்பியமும் பொருளதிகாரமும் காலத்தால் பிற்பட்டவை என்ற கருத்து பல ஆய்வாளர்களிடம் மேலோங்கிக் காணப்படுகிறது. தொல்காப்பியத்தில் நாடகம் என்ற சொல் பயன்படுத்தப்படுகிறது. தலைவன் பரத்தையர் தொடர்பில் கூத்தர் முக்கிய கதாபாத்திரமாக உள்ளனர். தொல்காப்பியம் கலி என்றால் துள்ளல் எனவும், உறள்கலி என்றால் கூத்தும் மாற்றமும் இடையிடைப் போக்கும் கொச்சக உறுப்புகள் அடியாக வருவது எனக்குறிப்பிடுகிறது.

கலி நால்வகைத்து என்கிறார் தொல்காப்பியர்.

தரவு - இடநிலைப்பாடு - தனிச்சொல் - போக்கு - சுரிதகம் என வகைப்படுத்தலாம்.

கலித்தொகை

கலித்தொகை தருகின்ற யாப்பமைதி, நாடகத் தன்மை வாய்ந்ததாகவே உள்ளது. நாடக அமைப்பிற்கும் கலித்தொகையின் யாப்பமைதிக்கும் நெருங்கிய தொடர்பிருக்கிறது போலத் தெரிகிறது. இதனால்தான் கலித்தொகையின் பாடல்கள் ஆடப்பட்ட நிகழ்வைக் குறிப்பதாகப் பலர் பொருள் கொள்கின்றனர். கலிப்பா பற்றிய விவரமான ஆய்வு இப்பா வகைக்கும் நடனத் திற்கும் இதன் காரணமாக நாடகத்திற்கும் பொருத்தமான உறவை வெளிப்படுத்தும். தமிழில் உள்ள ஏனைய பா வகைகளைப் போலல்லாமல், பல அலகுகளின் இணைப்புக்கூடான ஒரு வடிவத்தை இது பெற்றிருக்கிறது. கலிப்பாவின் உறுப்புக் களாகத் தரவு இடைநிலைப்பாடு - இது தாழிசை எனவும் குறிக்கப்படும். இவற்றோடு தனிச்சொல் சுரிதகம் என்பனவும் உறுப்பாக அமைகின்றன. தரவு பாடல் கருவை அறிமுகப் படுத்துவதாக அமைகிறது. தரவு எடுத்து, குத்தகம் எனவும்

பெயர் பெறும் இன்று கூத்தில் கூறுகின்ற கருப்பாடலோடு இது தொடர்புபட்டிருக்கலாம் போலத் தெரிகிறது. இடை நிலைப்பாட்டு தரவில் சொல்லப்பட்டதை விவரமாக விளக்குவதாக அமைகிறது. சுரிதகம் என்பதற்கு மதுரைத் தமிழ் அகராதி சுற்றிச் சுழன்று ஆடல் எனக் குறிப்பிடுகிறது. இதனிடையே வருகின்ற அராகமும் முக்கிய உறுப்பாகத் தொழிற்படுகிறது. தனிச்சொல் இன்று நமது கூத்து மரபில் பாடலுக்கிடையே வசனம், உரைநடை கையாள்வதை தொடர்புபடுத்துகிறது. ஒட்டுமொத்தமாகப் பார்க்கின்ற வேளையில் கலிப்பாவின் அமைப்பு நாடகத்தோடு அல்லது கூத்தோடு தொடர்புடையது என்பன நிரூபணமாகிறது.

கலித்தொகை குறிக்கின்ற பாடல் மரபு ஆட்டத்தின் அடியாக தோன்றியதாகும். நாம் ஏற்கனவே குறிப்பிட்டதைப்போல கலித் தொகையின் அமைப்பு ஆட்டமுறையோடு தொடர்பு படுகிறது. ஆட்டமும் இசையும் கலந்த ஒரு கேளிக்கை மரபாக இதனைக் கொள்ளலாம் போலத் தெரிகிறது. கலித்தொகை ஓர் இலக்கியமாக இருந்தாலும், அலைக்காற்று மரபிலிருந்து இது மாறவில்லை என்பதையே அதன் பாடல்களும் அமைப்பும் சுட்டி நிற்கின்றன. கலிப்பாடல்கள் அரங்கு சார்ந்ததாகவே கொள்ளப்பட வேண்டும்.

கலித்தொகையில் வருகின்ற ஆட்ட மரபு காமச்சுவையையும் பிரபுக்களை மகிழ்விக்கும் பண்பையும் உடையன. குறிப்பிட்ட பெண்கள் ஆடப் பிரபுக்கள் இதனைப் பார்த்திருக்கலாம். ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பெண்கள் ஆடுகின்ற ஒரு செந்நெறி சார்ந்த ஆட்ட மரபாக இருந்திருக்க வேண்டும். இதுவே சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் மேலும் செம்மைப்படுத்தப்பட்ட ஆட்ட மரபாகவும் இன்றைய பரதநாட்டியத்தின் அடிப்படை யாகவும் நாம் கொள்ளமுடியும். நிலப்பிரபுத்துவத்திற்கான ஓர் ஆடல் மரபாக இது பேணப்பட்டிருக்கிறது. இங்கு ஆடலில் பாலியல் அனுபவம் பிரதானப்படுகிறது. எல்லாவற்றையும் பார்க்கிற பொழுது கலிநாடகம் முன்பு இருந்திருக்கிறது என ஊகிக்க இடமுண்டு. கலித்தொகை 94ஆம் பாடல் இந்தப் பண்பை பெரிதும் பிரதிநித்துவப்படுத்தி நிற்கிறது.

கலித்தொகைப் பாடல்களில் காணப்படும் கேளிக்கைத் தன்மைக்கு 95ஆவது பாடலில் வரும் உரையாடலிலும் 96ஆவது பாடலில் வரும் உரையாடலிலும் உதாரணங்களைப் பெற

முடிகிறது. 95ஆவது பாடலில் தலைவி தலைவனிடம் “எங்கே போயிருந்தாய்?” என்ற பொருள்படக் கேள்வி எழுப்புகின்றாள். அதற்குத் தலைவன் “கோழிச் சண்டை பார்க்கப் போயிருந்தேன்” என்கிறான். அதற்கு தலைவி, “உண்மையில் கோழிச்சண்டை பார்க்கப் போயிருந்தாயா? அல்லது பரத்தையருடன் காதல் சண்டையா?” எனக் கேட்கிறாள். 96ஆவது பாடலில் தான் குதிரை வாங்கப் போயிருந்ததாகத் தலைவன் கூற அது குதிரையா பரத்தையா எனத் தலைவி கேட்கிறாள்.

ஆகவே, கலித்தொகை கேளிக்கையும் நாடகத்தன்மையும் வாய்ந்த ஓர் அளிக்கை முறை சார்ந்தது என்பதை நாம் கண்டு கொள்ளமுடிகிறது. கலித்தொகையைத் தொல்காப்பியத்தோடு தொடர்புபடுத்திப் பார்க்கின்றபொழுது, மேலும் பல வெளிச் சங்கள் நம் கண் முன் தெரிகின்றன. பழந்தமிழரது அரங்க மரபை நாம் அறிய ஏனைய இலக்கியங்களோடு தொடர்புபடுத்திப் பார்த்தல் முக்கியமான ஒன்றாகும்.

அங்கதம்

தொல்காப்பியம்த்த்தில் அங்கதம் பழிகரப்பப்பற்றிப் பேசப் படுகிறது. நச்சினாக்கினியரது உரையின்படி இது ஒரு வகைக் கூத்தாக இருக்கலாம் என நாம் கருத முடிகிறது. நமது பண்பாட்டில் புகழ் சார்ந்த விடயங்கள் பேணப்பட்டதால், எதிர்ப்பிலக்கிய மரபு அல்லது எதிர்கலாச்சாரமரபு பேணப்படவில்லை. இதனால் அங்கதம் அல்லது வசைக் கூத்து போன்ற நாடக வகைகள் பற்றி நாம் அறிய முடிந்துள்ளது. ஆனால் கிரேக்க மரபில் எள்ளல் நாடகங்கள் பற்றியும் அதற்கான பிரதிகளையும் அதன் அமைப்பையும் நாம் அறிகிறோம்.

அரங்கம்

கூத்து நடைபெறுகின்ற இடங்களாகப் பெருமுன்றில், அதற் கென் அமைக்கப்பட்ட ஆடுகளம், சமய வழிபாட்டுக்குரிய நம்பிக்கைகளுக்குரிய இடங்கள் குறிக்கப்பெறுகின்றன. புற நானூறு 28ஆவது பாடல் “கூத்தர் ஆடுகளம் கடுக்கும்” எனக் குறிப்பிடுகிறது. பரிப்பாடலில் வருகின்ற இரண்டு வரிகள் ஆடல் அரங்குகள் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றன.

“படுகண் இமிழ்கொளை பயின்றனர் ஆடும்
களிநாள் அரங்கின் அணிநலம்புரையும்” (பரி 16-12-13)

ஆடல் மரபு

சங்க இலக்கியங்கள் அக்காலத்தில் உள்ள ஆடல் மரபுகள் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றன. சில உதாரணங்கள்:

- 1) “யானும் ஒரு ஆடுகள் மகளே என்கைக்
கோடர் இலங்க வளை நெகிழ்த்த
பீடு கெழு குரிசிலும் ஓர் ஆடுகள் மகளே” (குறுந்-31)
“மள்ளர் குழீஇய விழவினானும்
மகளிர் தழீஇய துணங்கையானும்” (குறுந்-31)
- 2) “விழவில் கோடியர்நீர்மை போல் முறை முறை
ஆடுநர் கழியும் இவ்வுலகத்து” (புறம்-24)
“ஆடினார் பாடினார் செலினே” (புறம்-24)
- 3) “அலை புகழ் அரங்கின் மேல்
ஆடுவாள் அணிநுதல்
வகைபெறச் செரீஇய
வயந்தகம் போல்” (கலித்-79)

சிலப்பதிகாரமும் அரங்கும்

சிலப்பதிகாரத்தை நாம் இரண்டு வகையில் பார்க்கலாம்.

- 1) சிலப்பதிகாரம் ஒரு நாடகக் காப்பியம்
- 2) சிலப்பதிகாரம் நாடகச் செய்திகள் நிறைந்த காப்பியம்.

சிலப்பதிகாரத்தை ஒரு நாடகப் பிரதியாகவே பார்க்கிற மரபு இன்று சிலரிடையே காணப்படுகிறது. ஏனெனில் ஒரு நாடகப் பிரதிக்குரிய கட்டுக்கோப்பு காணப்படுகிறது.

சிலப்பதிகாரம் இளங்கோவடிகளுக்கு ஏற்பட்ட சம்பவமே ஒரு நாட்டார் மரபை ஒட்டிய நிகழ்ச்சியாக நடைபெறுகிறது. எனவே நாடகமாக நடிக்கப்பட்ட ஒரு மரபையே இளங்கோ காவியமாகப் படைத்திருக்கிறார். இன்றும் நம் மத்தியிலுள்ள கோவலன் கூத்து இதற்கு ஒரு நல் உதாரணம். சிலப்பதிகாரத்தை ஒரு நாடகமாகப் பார்க்கிற பொழுது புகார், மதுரை, வஞ்சி என நாடகத்தின் களம் மாறிக் கொண்டே இருக்கிறது. இடையில்

குன்றக் குரவர்களின் குரவைக்கூத்து வருகிறது. காட்சி மாற்றங்களை அமைக்கும் போது அவற்றைக் குறிப்பிட்டுக் காரணம் காட்டி விளக்கிச் செல்லும் காப்பிய மரபு கையாளப் படவில்லை. கதைப்போக்கினியில்பில் காட்சி மாற்றங்கள் நிகழ்கின்றன. ஆசிரியரின் குறுக்கீடு இல்லாமல் நாடகப் பாத்திரங்களே நாடகத்தை நகர்த்திச் செல்கின்றன. நாடகத்தின் உணர்ச்சி நிலைகளை வலுப்படுத்த, பல்வேறு கரவை கூத்துக்கள் இடையிடையே அறிமுகப்படுத்தப் படுகின்றன. கிட்டத்தட்ட ஒரு தெருக்கூத்து போன்ற அமைப்பை இந்த நாடகம் கொண்டுள்ளது.

“கோவலன் கண்ணகியோடு இன்பம் அனுபவித்தல், கண்ணகியைப் பிரிந்து மாதவியோடு சேர்தல், மாதவியைக் கடற்கரையில் பிரிதல், கண்ணகியை அடைந்து மதுரைக்குச் செல்லுதல் என்றவாறு நிகழ்ச்சிகள் அமைகின்றன. கோவலன் மாதவியோடு வாழ்ந்தபோது மணிமேகலையை மகளாகப் பெற்று, தானம் வாங்க வந்த மறையவனையானையிடமிருந்து கோவலன் காப்பாற்றியது மனைவியின் மீது கோபம் கொண்டு அவனைத் துறந்து காடு சென்ற கணவனை அழைத்து வந்து பொருள் கொடுத்து அவர்களை ஒன்று சேர்த்தது, பத்தினியின் மீது பழிச்சொல்வீசி பூதத்தின் வாய்ப்பட்ட ஒருவனின் தாயையும் அவன் உறவினர்களையும் காப்பாற்றியது - ஆகிய நிகழ்வுகள், அனைத்தையும் அவர்கள் மதுரைக்குச் செல்லும் வழியில் சந்தித்த மாடயில்மறையோனின் கூற்றாக ஒரு நகை வாடை உத்தி சொல்லப்படுகின்றன. தேவையற்ற சம்பவங்கள் எதுவும் நாடகத்தில் இல்லை. மாதவியைப் பிரிந்த அன்றே இரவோடிருவாக மதுரைக்குப் புறப்படுதல், கோவலன் மதுரை சென்ற அன்று மாலையே கொலையுறுதல், மறுநாள் காலை கண்ணகி மதுரையை எரித்தல் என்ற நாடகத்தின் காலத்தை மட்டுமே ஆசிரியர் கவனத்தில் கொள்கிறார்.

“நூல் முழுவதும் மக்கள் எளிதில் புரிந்து கொள்ளக்கூடிய ஆசிரியப்பாவினால் இயற்றப்பட்டுள்ளது. பிரதியைப்பற்றிய கலைத்தன்மையுடன் கூடிய ஒரு பார்வை, அதற்கேற்ற உத்திகள் வாழ்க்கையின் ஒட்டத்தில் மனிதர்கள் அடித்துச் செல்லப் படுவது குறித்த ஒரு நிதர்சன நோக்கு ஒரு விரிந்த தளத்தை உருவாக்குகின்றன. இது பல நூற்றாண்டுகளைக் கடந்து 17ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய பள்ளு குறவஞ்சி நாடக அமைப்புக்கும், தெருக் கூத்து நாடக அமைப்புக்கும் ஓர்

ஆரம்பமாக அமைகிறது. இந்த அடிப்படையில் தமிழின் மிக முக்கியமான ஒரு நாடகப் பிரதியாக சிலப்பதிகாரத்தைக் கொள்ள முடியும்.”

சிலப்பதிகாரம் அக்காலத்தில் தமிழ்நாட்டின் சகலமட்டர் களினுமுள்ள நாடக வழக்குப் பற்றிப் பேசுகிறது. மேட்டுக்குடி மக்களோடு தொடர்பான ஆடல் பாடல் கதைகள் என்பனவும், அடிநிலை மக்களின் வாழ்வோடு இணைந்த கலாச்சார நடவடிக்கைகளும் இதில் பேசப்படுகின்றன. சிலப்பதிகாரத்தால் இந்த நாடகச் செய்திகளை அதன் காப்பிய அமைப்புக்கு ஊடாகவே நாம் பார்க்க முடியும்.

- 1) அரங்கேற்றுகாதை
- 2) இந்திரவிழா
- 3) நீர்ப்படைக்காதை
- 4) கடலாடு காதை
- 5) வேனிற்காதை

ஆகிய இடங்களில் உயர்மட்டத்தினருக்கான ஆட்ட மரபு பேசப்படுகிறது.

- 1) வேட்டுவவரி
- 2) குன்றக்குரவை
- 3) ஆய்ச்சியர் குரவை

ஆகிய இடங்களில் கீழ்மட்டக் குழுக்களின் கதைகள் பற்றிய ஆட்டமுறைகள் பற்றி அறியக்கூடியதாக உள்ளது. சங்க இலக்கியங்கள் நான்கு நில மக்கள் பற்றியும் தனித்தனியே பேசின அல்லது பலர் நானிலப் பண்பாடு பாடியதை ஒரு நூலாகத் தொகுத்துப் பார்க்கப்பட்டது. ஆனால் சிலப்பதிகாரம் ஒரே ஆசிரியரே நானிலங்கள் பற்றியும் அந்தப் பண்பாடு பற்றியும் பேசுகிற பண்பு இங்கு முதன்மை பெறுகிறது. இதனால் நான்கு நில மக்களுக்குமுரிய கலை மரபு பற்றிய ஒரு பார்வை நமக்குக் கிடைக்கிறது. இங்குதான் நாம் ஏற்கெனவே குறிப்பிட்ட சமனற்ற வளர்ச்சிப்போக்கு என்பதன் தாக்கம் உணரப்படுவதை அறிய முடியும்.

நான்கு நில மக்கள் எனப்படும் போது மருத நிலம் மட்டுமே இங்கு நாடாக கருதப்படுகிறது. மருதநிலத்தை அணித்து எல்லா அரசுகளுடைய மையங்களும் அமைந்திருந்தன என்பதைத் தமிழ்நாட்டின் வரலாறு நமக்குப் புரிய வைக்கிறது.

சிலப்பதிகாரம் கூறுகின்ற மாதவி-கோவலன் உறவு பற்றிப் பேசுகின்ற விடயங்கள், வெறுமனே மாதவி கோவலன் உறவு அல்ல. அங்கு பேசப்படுவது அக்காலத்தின் உயர்மட்ட சமுதாயத்தின் பண்பாடு முழுவதுமே அடங்குகிறது. குறிப்பாக வணிகனாக இருக்கிற கோவலன் அரசனுக்கு நிகரான பண பலமும் வீரமும் பொருந்தியவனாகக் காட்டப்படுகிறான். இதனை நாம் தமிழ்நாட்டுக்கு வந்த சீன யாத்ரீகரான இபின் பட்டுடாவின் குறிப்புக்களோடு தொடர்புபடுத்திப் பார்ப்பது மிகவும் சுவாரஸ்யமாக இருக்கும்.

சிலப்பதிகாரம் கூறுகின்ற அரங்க மரபானது, சடங்காகவும் நாடகமாகவும் தோற்றமளிக்கின்ற பல நிகழ்த்துக்கைகளாக உள்ளன. அதி உயர்ந்த இரசனைக்குட் பட்ட செந்நெறி ஆட்ட மரபு பற்றிக் கூறுகின்ற சிலப்பதிகாரம், அதற்கு நேர் எதிரான பண்புடைய வளர்ச்சியடையாத பல்வேறு சடங்குகள் பற்றியும் பேசப்படுகின்றது. உயர்மட்ட சமூகத்தில் கலைவடிவமாகவும் கீழ்மட்ட சமூகத்தில் சடங்காகவும் உள்ள விடயங்களை சிலப்பதிகாரம் நம் கண்முன்பு கொண்டு வருகிறது.

சிலப்பதிகாரம் நாடகம் பற்றிக் கூறுகின்ற செய்திகளை நாம் மூன்று வகையாக நோக்கலாம்:

- 1) கி.பி.250ஆம் ஆண்டுக்கு முன் உள்ள நிலைமை
- 2) கி.பி.250-450 இடைப்பட்ட நிலைமை
- 3) கி.பி.11ம் நூற்றாண்டு நிலைமை

நூற்றாண்டு அடிப்படையில், அதாவது வரலாற்றை மையப் படுத்திப் பார்க்கிறபொழுது சிலப்பதிகாரமும் அதன் உரையும் மூன்று கால கட்டங்களைப் பிரதிபலிப்பனவாக உள்ளன.

சிலப்பதிகார ஆசிரியர் இளங்கோவடிகள் தருகின்ற செய்திகள் ஒன்றாயிருக்க, உரையாசிரியர்கள் கூறுகின்றவை வேறொன்றாக அமைகின்றன. குறிப்பாக அடியார்க்கு நல்லாரது உரைகள் சோழர்காலத்துத் தமிழ் நாடக மரபை நமக்கு எடுத்துக் காட்டுகிறது. ஆகவே சிலப்பதிகாரத்தில் நாடகம் எனப் பார்க்கிற பொழுது இந்த விடயங்களை நாம் கவனத்தில் எடுக்க வேண்டும். சிலப்பதிகாரம் இரண்டு வகையான ஆட்ட மரபுகள் அல்லது அரங்க மரபுகள் பற்றிக் கூறுகின்றது. ஆனால் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்ற வேத்தியல், பொதுவியல் என்ற பாகு பாட்டுடனோ அல்லது மார்க்கதேசி மரபுடனோ ஒப்பிட்டுப்

பார்க்க முடியுமா? நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்ற மரபு சிலப் பதிகாரத்திலிருந்து வேறுபட்டது என்றே நாம் கருத வேண்டும். சிலப்பதிகாரம் கூறுகின்ற இரண்டு மரபுகள்:

- 1) செம்மை சார்ந்த உயர்நிலை மக்கள் சார்பான அரங்கு
- 2) அடிநிலை மக்களுக்குரிய அரங்கு மரபு

செம்மை சார்ந்த அரங்க மரபு

செம்மை சார்ந்த அரங்க மரபின் பிரதிநிதியாகவே நாம் மாதவியைத் தரிசிக்கிறோம். செம்மை சார்ந்த ஆட்ட அல்லது அரங்கமரபினர் ஒரு குழுவாக இயங்கியுள்ளனர். தமிழ்நாட்டு ஐதீகமரபுகளை இணைத்துக் கொண்டவர்களாக இவர்கள் காணப்படுகின்றனர். மாதவியினுடைய ஆட்ட மரபைச் சேர்ந்த குழுவினர் பரத்தையரிலிருந்து வேறுபட்டவர்களாக உள்ளனர். மாதவியினுடைய குலத்தினர் புகார் நகரத்தின் பல்வேறு இடங்களிலும் இருந்ததற்கான ஆதாரத்தைச் சிலப்பதிகாரம் தருகிறது. நன்கு ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட குழுவினராகவே உள்ளனர். ஆட்ட மரபு சாஸ்திரியமயப் பட்டதாகக் காணப் படுகிறது. எவர் எப்படி ஆட வேண்டும் என்பது விதிமுறைகளாக வகுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. அதற்கான ஒழுங்கமைப்பு மாதவியினுடைய ஆட்டத்தில் வெளிப்படுகிறது.

ஆடலாசிரியன், இசையாசிரியன், புலவன், வாத்தியக்காரர் அரங்கின் அமைப்பு என நெறிமுறையான சட்டதிட்டங்கள் கூறப்படுகின்றன. ஆடுகின்ற பெண் அழகு, ஆட்டம், பாட்டு என எல்லா அம்சங்களும் பொருந்தியவளாக இருக்க வேண்டும் எனச் சொல்லப்படுகிறது. மாதவியினுடைய ஆட்டத்தைப் பார்க்கிற பொழுது, முழு ஆட்டத்தையும் ஒருவரே செய்கின்ற பண்பு காணப்படுகிறது. தனி ஒருவரே எல்லாப் பாத்திரமுமாக ஆடுதல் பற்றி இங்கு குறிப்பிடப்படுகிறது. இங்கு நாட்டிய சாஸ்திரத்திலிருந்து சிலப்பதிகார ஆட்ட மரபு வேறுபடுகிறது. நமது தொல்சீர் அல்லது செந்நெறி மரபில் நாடகம் வளராமலுக்குக் காரணம் இந்தப் பண்பே என எண்ண வேண்டியுள்ளது.

மாதவி இரண்டு இடங்களில் மட்டுமே ஆடுகிறாள்.

- 1) அரங்கேற்றம்
- 2) இந்திரவிழா

இந்த இரண்டு இடங்களில் ஆடுகின்ற பொழுதே நாம் அக்காலச் செந்நெறி ஆட்ட முறையின் குணாம்சங்களைக் காணக் கூடியதாக உள்ளது. அரங்கேற்று காதையில் வருகின்ற ஆட்ட மரபு குறிப்பிட்ட சடங்குகளுக்கு உட்பட்டதாக உள்ளது. அரங்கேற்று காதையிலே மாதவி ஆடிய ஆட்ட மேடை பற்றிய குறிப்புகள் வருகின்றன. எவர் எவர் எந்தெந்த இடத்தில் இருத்தல்; என்பதும் அரங்கு எப்படி அமைக்கப்பட வேண்டும் என்பதும்; நீளம், அகலம், திரை அமைப்புகளும் சுட்டிக் காட்டப்படுகின்றன.

வரிக்கூத்து

வேனிற் காதையில் எட்டுவகையான வரிகள் பற்றிய குறிப்புக்கள் வருகின்றன. வரியெனும் போது இதற்கான விளக்கமாக மதுரைத்தமிழ் அகராதி கூத்து வகை என்றும், இசையோடும் நடனத்தோடும் தொடர்புடையது என்றும் குறிப்பிடுகிறது. உயர்நிலை மக்களிடமும் வரிக்கூத்து காணப்படுகிறது; அடிநிலை மக்களிடமும் இது பயில்நிலையில் உள்ளது. ஆனால் இரண்டு நிலைகளிலும் பல்வேறு வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. சிலப்பதிகாரத்தில் 22 இடங்களில் வரி பற்றிய குறிப்புகள் உள்ளன.

- 1) முகமுடை வரி
- 2) முகமில் வரி
- 3) படைப்பு வரி

என மூன்று வகை வரிகள் பற்றிப் பேசப்படுகின்றது. இந்த வரிகளில் இசையே முக்கியப்படுத்தப்படுகிறது. கானல் வரி முழுக்க முழுக்க இசைத்தன்மையதாகவே இருந்திருக்கிறது. ஆனாலும் இதனோடும் ஆட்ட மரபு கலக்கவில்லை என்பதற்கு எந்தவிதமான ஆதாரமும் இல்லை. வரிப்பாட்டு எனும் பொழுது, பிறந்த நிலத்தின் தன்மை தொழில்தன்மை தோன்ற நடித்தல் எனப்பொருள்படுகிறது. வேனிற் காதை கூறுகின்ற எட்டுவகையான வரிக் காட்சிகள்:

- 1) கண் கூட்டுவரி
- 2) காண்வரிக்கோலம்
- 3) உள்வரிக்கோலம்
- 4) புன்புறவரி

- 5) கிளர் வரிக் கோலம்
- 6) தேர்ச்சிவரி
- 7) காட்சிவரி
- 8) எடுத்துக்கோள்வரி

இந்த எட்டு வகையான வரிகளும் காமக் கேளிக்கை பற்றியதாகவே உள்ளது. இங்குதான் நாம் கலித்தொகை ஆட்ட மரபின் தொடர்ச்சியாகச் சிலப்பதிகார ஆட்ட மரபைத் தொடர்புபடுத்திப் பார்க்க வேண்டும். வீட்டுக்கு வருகின்றவனை அப்படியே வைத்திருப்பதற்கு இது பயன் பட்டனபோல தெரிகிறது. இந்த ஆட்ட மரபுதான் பிற்காலத்தில் பக்தி இயக்க காலகட்டத்தில் ஆலயங்களுடன் இணைந்து வளர்ந்து, அப்படியே கோயிலாட்ட மரபாக மாறியதோ என ஐயுற வேண்டியுள்ளது. கடலாடு காதையிலே, மாதவி பதினொரு வகையான ஆடல்கள் ஆடுவதாகக் காட்டப்படுகிறது. இதை இளங்கோ அடிகள்,

“இரு வகைக் கூத்தின் இலக்கணமறிந்து
பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினின்புணர்ந்து
பதினொராலும் பாட்டும் கொட்டும்”

எனக் குறிப்பிடுவார்.

பதினொருவகை ஆடல்கள்

- 1) அல்லியம்
- 2) கொடுகொட்டி
- 3) குடை
- 4) குடம்
- 5) பாண்டரங்கம்
- 6) மல்லியம்
- 7) துடி
- 8) கடையம்
- 9) பேடு
- 10) மரக்கால்
- 11) பாவை

வரிப்பாட்டு இருவர் பாடுவதாக அமைகிறது. இங்கு சொல்லாடல் முக்கியப்படுகிறது. மாறி மாறி சொல்லாடலாக அமைந்து, இறுதியில் இருவரும் பாடுவதாக இது அமையும். இது நாடகப் பண்புடையதாக உள்ளது. தொடக்கத்தில்

இசையோடு ஆடப்பட்டதாக இதனை நாம் ஊகிக்க இடமுண்டு. அடியார்க்கு நல்லார் இதனை நடனத் தொடர்புடையது எனக் குறிப்பிடுவார். வரி பல்வரிக் கூத்து எனவும் பேசப்படுகிறது. அம்மானை, கும்மி, குரவை, சிந்து, சாளல் என பல பிரதேசக் கூறுகளை இதனுள் அடக்கலாம் போலத் தெரிகிறது. பிரதேச ஆட்ட மரபுகளை பொதுவாகக் குறிக்கின்ற சொல்லாக கூட இது பயன்பட்டிருக்க இடமுண்டு. வேனிற் காதையில் வருகின்ற வரி வித்தியாசமானது. நடனப் பெண்கள் தனி ஆடலாகவும் இருக்கலாம் போலவும் தெரிகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் வரிப்பற்றி கூறுவதையும் உரையாசிரியர்கள் வரி பற்றி கூறுவதையும் நாம் பின்வருமாறு சில அனுமானங்களை பெறலாம் போலத் தெரிகிறது.

- 1) வரி அவ்வப்பிரதேச வாழ்க்கை முறைகளை சுட்டுவதாக அமைதல்
- 2) ஆட்டத்தை தொழிலாகக் கொண்டவர்கள் ஆடுதல்
- 3) குரவை கீழ்மட்டக்கலையாக இருக்க வரி பல அம்சங்களுடன் உயர் மரபு ஆட்டமாக உள்ளது.
- 4) பிரதேச வழக்கு ஆட்ட மரபு இதில் பேணப்படுகிறது.
- 5) வரி தொடர்ச்சியாக ஒரே கதைகளை கூறாமல் சம்பவங்களை குறிப்பதாக அமைகிறது. பதம் இங்கு முக்கியப்படுகிறது. உதாரணம் எண்வரி.
- 6) தமிழ்நாட்டின் அடிநிலைக் கூத்து மரபு உயர்நிலைப்படும் பொழுது பெறும் உருவ மாற்றங்களைக் குறிப்பதாக அமைகிறது.

பதினொருவகையான ஆடல்களும் சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்பட்டாலும் உரையாசிரியர்கள் குறிப்பிடுகின்ற 11 வகை ஆடல்களும் உண்மையில் சிலப்பதிகார ஆட்ட மரபை குறிக்கின்றனவா என்பது சர்ச்சைக்குரிய விடயமே. ஏனெனில் இந்த 11வகை ஆடல்களும் புராணங்களோடு தொடர்புபடுத்திப் பேசப்படுகின்றன. பதினொரு வகை ஆடல்பற்றி கூற வந்த இளங்கோ அடிகள். விலக்கு உறுப்பற்றியும் குறிப்பிடுகிறார். இது பற்றி விபுலானந்த அடிகள் குறிப்பிடும் பொழுது நாடக அமைப்புச் செய்யுள் என்று சொல்வார். நாடகத்தில் வருகின்ற பாடல் என பொருள் கொள்வர். அடியார்க்கு நல்லார் 14வகையான விலக்குறுப்புகள் பற்றி குறிப்பிடுவார். இங்கு விலக்கு என்பது கூத்தில் பாடப்படும் பாடல் என்றும் கூத்தின் பல அம்சங்களை

நிர்ணயிக்கின்றது என்றும் விளங்கிக் கொள்ள முடியும். இந்த விலக்குறுப்பு உயர்மட்ட நாட்டிய மரபோடுதான் இணைத்துக் காட்டப்படுகிறது. பிற்காலத்தில் திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி விலக்குறுப்புப்பற்றி பேசுகிறது. ஒட்டுமொத்தமாக பார்க்கிற பொழுது செம்மைச் சார்ந்த ஆட்ட மரபு பல சட்ட திட்டங்களைக் கொண்டதாகவும் ஒழுங்கமைப்பட்ட தன்மையுள்ளதாகவும் உள்ளது என நாம் விளங்கிக்கொள்ளலாம்.

அடிநிலை மக்களுக்குரிய அரங்க மரபு

அடிநிலை மக்களிடையேயான வரிக்கூத்து அதன் ஆரம்ப நிலையைக் குறிப்பதாக அமைகிறது.

வேட்டுவ வரி

கானவர்களது சடங்குமுறையோடு இது தொடர்புபட்டது. கோபமுற்ற சாலினித் தெய்வத்தை சாந்தப்படுத்துவதாக இது அமைகிறது. இது சடங்கு நிலையிலேயே உள்ளது. இச்சடங்கு பற்றிப் பல்வேறு படிநிலைகள் சுட்டப்படுகின்றன.

- 1) ஒரு பெண்ணை தெய்வமாக வேடமிட்டு அழைத்துச் செல்லல்.
- 2) மடைக்குரிய பொருட்களை வைத்தல்
- 3) வாத்தியங்களை முழக்குதல்
- 4) பலிபீடத்தில் பொருட்களை வைத்தல்
- 5) தெய்வமாடுதல்
- 6) மூன்றில் சிறப்பு
- 7) போற்றிப்பாடுதல்
- 8) போதுமான அளவு கால்நடைகளைக் கைப்பற்றிச் செல்லுதல்
- 9) மடை கொடுத்தலும் நல்லவரம் தருமாறு வேண்டதலும்.

இது முழுக்க முழுக்க எல்லோரும் பங்கு பெறுகின்ற ஒரு சடங்காகவே உள்ளது.

ஆய்ச்சியர் குரவை

இது இடையர் சார்ந்த ஆயர் சேரியோடு தொடர்புபட்டது. இந்த ஆட்ட முறை திருமாலை முதன்மைப்படுத்திய ஆட்ட மரபாக உள்ளது. இது ஏழு பெண்கள் பங்குபெறுகின்ற ஆடல்

முறையாகும். எல்லோரும் கைகோர்த்துக் கொண்டு கற்கடக வடிவில் ஆடுவர். செந்நெறி மரபில் கற்கடகம் தாமரையைக் குறிக்கும். முதல் பெண் மாயவனாகவும் இறுதியில் வருகின்ற பெண் பலராமனாகவும் தம்மைப் பாவித்து ஆடுவர். இங்கு குரவைச் சத்தம் முக்கியம். இறுதியில் கடவுளைப் போற்றிப் பாடுவதாக இது அமையும். இங்கு பார்வையாளரும் ஆடுவர்.

ஆய்ச்சியர் குரவை, ஆடும் முறை பற்றியும் ஆட்ட முறை பற்றியும் கூறுகிறது. மாறி மாறிப் பாடும் பண்பு இங்கு காணப்படுகிறது. இது இன்றைய நமது நாட்டுக் கூத்திலும் காணலாம். 'குரவை தழீஇ யாம் ஆட்' என்றே இது முடிவடைகிறது. குரவை அயர்தல் என்றே குறிப்பிடப்படுகிறது. உலக நாடக வரலாற்றில் பல குழுக்களுக்கிடையே இத்தகைய ஆட்ட மரபுகள் பற்றி அறிய முடிகிறது. ஒருவகையில் தனி நாடகமாகவும் இன்னொரு வகையில் செய்யுள் வடிவமாகவும் உள்ளது. இன்று மட்டக் களப்பிலும் கேரளத்திலும் குரவை வெறும் ஒலி வடிவிலேயே இருப்பது நாம் இங்குக் கருத்தில் எடுக்க வேண்டும்.

குன்றக்குரவை

மலைவாழ்மக்கள் கண்ணகியைத் தெய்வமாக ஏற்றிப்பாடி ஆடுகின்ற மரபு குன்றக்குரவையாகப் பேசப்படுகிறது. இதில் மூன்று பண்புகளை நாம் காணலாம்.

- 1) நீராடுவதற்கான அழைப்பு
- 2) நீராட்டம்
- 3) அரிதாரம் பூசி ஆடுதல்

அரிதாரம் பூசி ஆடுதல் இச்சடங்கு நாடகத் தன்மை பெறுவதைக் காட்டுகிறது. சிலப்பதிகாரத்தை வைத்துக் கொண்டு அரங்கு பற்றி நாம் பின்வரும் முடிவுகளுக்கு வரலாம் என நினைக்கிறேன்.

- 1) உயர்மட்ட சமுதாயத்தின் இன்றியமையாத அம்சமாகக் கலைஞர்கள் இருந்திருக்கின்றனர்.
- 2) உயர் மரபு, அடிநிலை மரபு என இரண்டுவித நாடக மரபுகள் இருந்திருக்கின்றன.
- 3) இளங்கோ தரும் தகவல்கள்
- 4) உரையாசிரியர்கள் தரும் தகவல்கள் அதிலும் குறிப்பாக அடியார்க்கும் நல்லார் தரும் தகவல்.

கி.பி.600க்கு பிற்பட்டகாலம்

பல்லவ மன்னராகிய மகேந்திர வர்மன் “மத்த விலாச பிரஹ்மன்” என்ற சமஸ்கிருத நூலை எழுதினார். அது பிற்காலத்தில் ஆங்கிலத்திலும், தமிழிலும் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுள்ளது. “அகத்தியம்” முதலாக “விளக்கத்தார் கூத்து” ஈறாகவுள்ள 24 நூல்கள், இசை, நாடக இலக்கணங்களைப் பற்றிக் கூறியதாக சில ஆய்வாளர்கள் கூறுவர். இந்த நாடகங்கள் எவையுமே பிற்காலத்தவர் கைக்குக் கிடைக்கவில்லை. இந்த நாடக நூல்கள் மறைந்ததைப் போலவே, நாடக இலக்கண நூல்கள் தோன்ற அடிப்படையாக எழுந்த நாடக நூல்களும் மறைந்திருக்கலாம் என ஊகிக்க இடமுண்டு.

கதை தழுவி வரும் கூத்தாகிய நாடகம் எழுத்து வடிவில் இல்லாமல் கதையறிந்த குழுவினரால் ஆங்காங்கே பேசி நடிக்கப்பட்டதால், பிற்காலத்தில் ஏற்பட்ட அரசியல் கலாச்சார மாற்றங்களால், அத்தகைய குழுவினர் பிற்காலத்தில் ஊக்கப் படுத்தப்படாமல் போன காரணத்தால், அவை மறக்கப்பட்டுப் போயிருக்கலாம் எனக் கருத இடமுண்டு. கி.பி. 900க்கும் முற்பட்ட தமிழ் நாடகச் செய்திகள் இந்த வகையிலேயே எமக்குக் கிடைத்திருக்கின்றன.

கி.பி. 900 முதல் 1800 வரையுள்ள நாடகச் செய்திகளைப் பார்க்கும்போது சோழர் காலம் அரசியல் சமூகப் பொருளாதார ரீதியாக முக்கியத்துவம் உடைய காலமாகும். எல்லா விதமான கலைகளும் இக் காலத்தில் அரசர்களால் ஊக்கப்படுத்தப் பட்டுள்ளமையை நாம் காண்கின்றோம். நடனம், நாடகம் ஆகியன திருவிழாக் காலங்களில் கோயில்களில் நடிக்கப் பட்டன. சோழர் காலத்தில் அனேக காவியங்கள் எழுந்தன. அக்காவியங்களும் நாடகம் பற்றிய அனேக செய்திகளைத் தருகின்றன. இசை நாடக வல்லுநர் சோழர் ஆதரவில் பெருகியதையும், அவர்களது இசைக்காகவும் நாடகங்களுக் காகவும் நிலங்களும், பொன்னும் பரிசாகப் பெற்றதையும் கல்வெட்டுகள் நமக்குக் காட்டுகின்றன. கல்வெட்டுகள் தரும் செய்திகளைத் தொகுத்துப் பார்க்கும் போது,

1. இராஜராஜேசுவர நாடகம் முதலானவை கோயில் விழாக்களில் ஆண்டுதோறும் நடிக்கப்பட்டன.
2. நடிக்களில் சிறந்தவர்களுக்குப் பொன், பொருள் மற்றும் பட்டங்களும் வழங்கப்பட்டன.

3. மன்னர் அவையில் ஒரு வகையான நாடகங்களும் கோயில்களில் பிறிதொரு வகையான நாடகங்களும் நடிக்கப் பட்டன.
4. கோயில் மண்டபங்கள் நாடக மேடைகளாகத் தொழிற்பட்டன.
5. நாடகங்கள் மன்னனின் வெற்றி, வீரம், கொடை என்பவற்றைச் சித்தரித்தன.
6. நாடகம் ஆடுபவர்கள் “திருவளவன்” என அழைக்கப் பட்டனர்.
7. நாடகத்திற்காகக் கோவில்களில் நாடக சாலைகள் அமைக்கப்பட்டன.
8. பெரிய நாடகங்கள் கோயில்களில் தொடர்ச்சியாக 3 - 7 நாட்களுக்கு நடிக்கப்பட்டன.
9. நாடகங்களில் அங்கப் பிரிவுகள் காணப்பட்டன. உதாரணமாக ஆரியக்கூத்து என்னும் நாடகம் ஏழு அங்கங்களை உடையதாக இருந்தது.
10. திருமேனி பிரியாதாள், உய்யவந்தாள், அழகியசோதை, உமையாள்விழி, திராவிட நங்கை என நாடகப் பெண்களின் பெயர்கள் இருந்துள்ளன.

1. தனிச்சேரி பெண்கள், தனிக்கூத்திகள் என நடன நாடக மாதர்கள் அழைக்கப்பட்டனர்.

சீவகசிந்தாமணி காப்பியத்தில் 50 இடங்களில் நாடகம் பற்றிய குறிப்புகள் வருகின்றன. காப்பியத் தலைவன் சீவகன் ஒரு வீரனாகவும் கலைஞனாகவும் காட்டப்படுகின்றான். நாடகங்களையும் நடனங்களையும் காண்பது அவனது பொழுது போக்குகளாகச் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன. நாடகங்களைக் காண்பதற்கு மக்கள் பெரும் கூட்டமாக வந்தனர் எனச் சீவகசிந்தாமணி 67 ஆம் பாடல் கூறும்.

“கடியரங்கணிந்து மூதூர்க் கிளர்ந்தனைய தொப்ப நடையறி புலவர் ஈண்டி நாடகம் நயந்து காண்பர்.”

கூத்துக்கள் இன்னிசையோடு அழகிய மங்கையரால் நடிக்கப் பட்டன என்பதைச் சீவக சிந்தாமணியின் 125 ஆம் பாடல் அழகாகக் கூறும்.

“இந்திர குமரன் போல இறைமகன் இருந்துகாண சுந்தர மகளிர் அன்னார் நாடகம் இயற்றுகின்றார்.”

விழாக்காலத்தில் கூத்து ஆடினார்கள் எனச் சிந்தாமணி 259ஆம் பாடல் கூறும். “கூத்தறாத பள்ளி” என அழகான ஒரு சொல்லாக் கத்தை சிந்தாமணியில் 154ஆம் பாடல் காட்டுகின்றது. கம்பராமாயணம் நாடகக் கூறுகள் நிரம்பிய காவியமாக உள்ளது. கம்பராமாயணத்தில் பல பகுதிகள் இன்னும் நாடக மாக நடத்தப்படுகின்றன. இராமன்-சீதை திருமணம், மந்தரை-கைகேயி உரையாடல், இராமல்-குசன் சந்திப்பு, பொன்மான், வாலி வதை போன்ற பல சம்பவங்கள் நாடகம் போலவே இருக்கின்றன.

கம்பராமாயணம் கம்பர் நாடகம் என்று அழைக்கப்படுகின்றது. கம்பராமாயணத்தில் கம்பனுடைய காலத்தில் மதங்கியர்-கண்ணுனர் என நாடகம் ஆடுபவர்கள் அழைக்கப்பட்டுள்ளனர். பெரியபுராணம், கந்தபுராணம், நளவெண்பா, கலிங்கத்துப் பரணி, மூவருலா, வில்லிபாரதம், திருவிளையாடல் புராணம், தஞ்சைவாணன்கோவை ஆகிய இலக்கியங்களிலும் நாடகச் செய்திகள் பரவித் காணப்படுகின்றன. பள்ளு, குறவஞ்சி என்ற இலக்கியங்களும் நடகத்தன்மை கொண்டவையே, தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் பள்ளு, குறவஞ்சி என்ற இலக்கியங்கள் இரண்டும் அதன் அமைப்பு அடிப்படையிலும், பொருள் அடிப்படையிலும் வித்தியாசம் உடையதாக இருக்கின்றன. அதே வேளையில் தமிழில் முழுக்க முழுக்க நாடகத் தன்மையுள்ள இலக்கியங்களாக இவை விளங்குவது சிறப்புடையதாக உள்ளது.

பள்ளு, குறவஞ்சியிலிருந்து
பேராசிரியர் க. சிவத்தம்பி.

“சோழ, பாண்டிய பேரரசுகளின் பின்னர் வந்த முஸ்லிம் ஆட்சிக் காலத்திலும், தெலுங்கர் ஆட்சிக் காலத்திலும் கோயிலுக்கு வெளியே நிறுத்தப்பட்ட தமிழர்களின் கூத்து முறைகளே, மதத்தைப் போற்றுவதற்கான இலக்கியங்களுக்கு உரு அளிப்பனவாகக் கிடக்கின்றன. பள்ளு, குறவஞ்சி இலக்கியங்களுக்கும் தமிழ்நாட்டுச் சாதி வகுப்பு முறைக்குமுள்ள தொடர்பை மறத்தலாகாது.

“மேனாட்டு ஆட்சி முறைகள் வருவதற்கு முன்னர், தமிழ் நாட்டின் கலையுருவங்களாகப் போற்றப்பட்டவை வட மொழிக் கோட்பாடுகளும் பிரதேச முறைகளும் இணைந்து வளர்ந்ததனடியாகத் தோன்றியவையே. கோயிற் சிற்பம்,

நடராஜ சிலை, சதிர் நடனம், காவியம் ஆகிய யாவுமே இவ்வுண்மையை விளக்குவன. சாதி அடிப்படையால் கலைகள் வளரவில்லை; கலைஞர்களைச் சாதி அடிப்படை கொண்டு வகுத்ததால் கூட்டுக்கலைகள் வளர்வதற்கோ, அவை நாட்டின் சின்னமாகச் சிறப்புறவதற்கோ வாய்ப்பிருக்கவில்லை.

“மேலும் சமுதாய ஏற்றத் தாழ்வு கோட்பாடு காரணமாகக் கீழ் நிலையில் உள்ளவர்களின் கலைகளைத் தூய்மையற்றவையாகக் கருதும் வழக்கமும் வளர்ந்தது. ஆங்கில ஆட்சியின் பின்னர் நிலைமை மேலும் மோசமாயிற்று. ஆங்கில ஆட்சி நிறுவிய நிலவாட்சி முறையில் முன்னர் நிறுவிய சமுதாய ஏற்றத் தாழ்வுகள் தொடர்ந்து நிலவுவதற்கான வழியை ஏற்படுத்திற்று. எனவே கீழ் நிலையில் வாழ்ந்தோர் நிலைமை மாறாமல் இருந்தது. ஆனால் மேனிலையில் இருந்தவர்கள் ‘மேனாட்டு வழி’ செல்ல முனைய அந்நிலையில் வாழ்ந்தோரின் குடும்ப அமைப்பும் வாழ்க்கை முறைகளும் மாறலாயின.

“ஆங்கில ஆட்சி நினைத்த ஆங்கிலக் கல்வி - ஆங்கில ஆட்சியை அழிப்பதற்கு வழியமைத்தது. தேசியம் வளர்ந்தது. தேசியம் காரணமாக மேல் நிலையிலிருந்து புராதனக் கலைகள் புத்தூக்கம் பெற்றன. புதிய சமூக நிலைகளுக்கேற்ப அவை புனருத்தாரணம் செய்யப்பட்டன. சதிர் ஆட்டம் பரத நாட்டியமாகிப் பொதுக்கலையாயிற்று. கோயிற்கலை, வெளி நாட்டுத் தூதுவர்கள் முன்னிலையில் ஆடப்பட்டது. ஆனால் இவ்விழப்பு தெருக்கூத்தையும், வில்லுப்பாட்டையும் லாவணியையும் கரகத்தையும் தலைசிறந்த கலை வடிவங்களாக்க வில்லை. அதாவது பிற நாட்டினர் பார்த்து இந்தியப் பண்பாட்டைப் பற்றிப் பிரமிப்பு அடைவதற்கு ஏற்றவையாக இவை கருதப்படவில்லை.

“இவ்விழிப்புணர்ச்சி நாடகத்துறையில் பழந்தமிழ் நாடக மரபுகளை மேல்நிலைக்குக் கொண்டு வராது விட்டது மாத்திர மல்லாது, ஆங்கிலம் பேசும் நகரவாசிகளான மத்திய தர வர்க்கத் தமிழரிடையே புதிய ஒரு நாடக முறையையும் ஏற்படுத்திற்று. அரங்கேற்ற முடியாத நாடகங்களைச் சிலர் எழுதினர். சிலர் ஷேக்ஸ்பியரைச் செக்சிப்பியராக்கினர். தமது புதிய முயற்சி களுக்குச் சம மத்தியதர வர்க்கத்தினரிடையே மதிப்புப் பெறுவதற்காகத் தமது நாடகங்களில் தப்பிக்கிடந்த தமிழ் நாடக மரபுகளை ஒதுக்கினர்.

“இதேவேளையில் கோயில்களிலிருந்து அகற்றப்பட்ட கலைஞர் களும் அவர்கள் வழி வந்தோரும் சம்பந்தப்பட்டோரும், பொதுமக்கள் நிலையில் பெரிதும் மதிக்கப்பட்ட மரபுவழிக் கதைகளை, பாட்டும் நடனமும் சேர, மேனாட்டு முறையின் அடியாகப் பிறந்து, பார்சிகளிடத்து “இந்தியப் பண்பு” பெற்று விளங்கிய அரங்க முறைப்படி நாடகங்களாக நடித்தனர். தெருக்கூத்துமல்லாது (பூரண மேனாட்டு முறையுடையதாகவும் அல்லாது, திரிசங்கு நிலைப்பட்டுக் கிடந்த இந்நாடக முறைமையில் பாரம்பரிய இசையும், கதையும், இடம் பெற்ற தால், இக்கலை வடிவம் மக்களிடையே செல்வாக்கைப் பெற்றது. இக்கலை வடிவத்தைச் செம்மைப்படுத்தினார் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். இந்நாடக மரபு ஆங்கிலம் கற்காத தமிழரிடையே பெருஞ் செல்வாக்கைப் பெற்றது. ஆனால் இது பொதுக் கலை வடிவமாகப் பரிணமிப்பதற்கு வேண்டிய அதிகார உதவி கிடைக்கவில்லை.

கலாநிதி மா. இராசமாணிக்கனார்

கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டில் பல்லவ மகேந்திர வர்மன் ‘மத்த விலாசப் பிரஹசனம்’ எனும் வேடிக்கை நாடகத்தை வடமொழியில் எழுதினான். மேலும், வடமொழியில் சிறு நாடகங்கள் சில இராசசிம்ம பல்லவன் காலத்தில் செய்யப் பட்டன. பக்தி இயக்கம் பரவத் தொடங்கிய அக்காலத்தில், சமயத் தொடர்பான நாடகங்கள் தலைதூக்கின என்பது தெரிகிறது. கி.பி.5ஆம் நூற்றாண்டில் செய்யப்பெற்ற உதயணன் வரலாற்றைக் கூறும் பெருங்கதையிலும் நாடகத்தைப் பற்றிய செய்திகள் சில காணப்படுகின்றன.

“நயத்திறம் பொருத்த நாடகம் கண்டும்”

“நண்புணத் தெளித்த நாடகம் போல”

“வாயிற் கூத்தும் சேரிப் பாடலும்

கோயில் நாடகக் குழுக்களும் வருகென”

“கோயில் நாடகக் குழு அரண்மனையில் நடிப்போர் கூட்டம்” என வரும் பதிப்பாசிரியர் அடிக்குறிப்பு காணத்தகும். கி.பி. 8ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழகத்தில் நாடகம் நடிக்கப்பட்ட தையும், நாடகக் குழுவினர் இருந்ததையும் இவ்வரிகள் தெரிவிக்கின்றன அல்லவா?

கி.பி. 9ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த மாணிக்கவாசகர் தமது திருவாசகத்தில் ‘நாடகத்தால் உன்னடியார் போல் நடித்து’

என்று கூறியிருத்தலாலும், நம்மாழ்வார், ‘பிறவி மாயக்கூத் தினையே’ என்று கூறியிருத்தலாலும் கி.பி. 9ஆம் நூற்றாண்டில் நாடகங்கள் நடித்துக்காட்டப்பட்டன என்பதை நன்கறியலாம். சோழர் காலத்தில் கி.பி. 10ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய சீவக சிந்தாமணி, நாடகம் காமத்தை மிகுவிக்கின்றது என்று கூறியுள்ளது காணத்தகும்.

“இளமையங் கழனிச் சாயம் ஏறுமு தெரிபொன் வேலி வளை முயங் குருவ மென்றோன் வரம்புபோய் வனப்புவித்திக் கிளைநரம்(பு) இசையும் கூத்தும் கேழ்த்தெழுந் தின்றகாம விளைபயன் கனிதின் துய்த்து வீணை வேந்து)

உறையுமாதோ” (செ.2398)

“நாடகத்தை விரும்பிக் காண்பவர் கண்களைத் தோண்டியும்... இவ்வாறு பிறரை ஐம்பொறியால் நுகராமல் தடுத்து யாமும் நுர்க்கிசைக் கைவிட்டோம்” என வரும் தொடர், சமணர் நாடகத்தை எந்த அளவு வெறுத்தனர் என்பதை நன்கு காட்டவல்லது.

“நாடகம் நயந்து காண்பார் நலங்கிளர் கண்கள் குன்றும்” - முக்திக் கலம்பகம். 2989

இவற்றால் சீவக சிந்தாமணி எழுதப்பெற்ற கி.பி.10ஆம் நூற்றாண்டில் நாடகங்கள், தமிழ் நாட்டில் நடிக்கப்பெற்றன என்னும் உண்மையை உணரலாம். பிற்காலச் சோழர் காலத்தில் ஆண்டு தோறும் வைகாசி விழாவில் தஞ்சை இராசராசேசுவரரத்தில் இராசராசேசுவர நாடகம் நடித்துக் காட்டப்பட்டது. அதனை நடித்துக் காட்டிய விசயராசேந்திர ஆச்சாரியனுக்கு ஆண்டு தோறும் 120 கலம் நெல் தரப்பட்டது. இராசராசன் தஞ்சாவூரில் பெரிய கோவிலைக் கட்டிய முறை, அவனது வரலாறு, அவன் மனைவியர் அக்கோவிலுக்கு அளித்த நிவந்தங்கள், அக்கோவி லைப் பற்றிக் கருவூர்த் தேவர் பாடியது போன்ற பல செய்திகள் இந்த நாடகத்தில் பல காட்சிகளாக அமைந்திருக்கலாம்.

விக்கிரமதித்த ஆச்சாரியன் என்ற இராசராச நாடகப்பிரியன் என்பவன் பந்தனை நல்லூரில் நட்டுவப்பங்கு, மெய்ம்மட்டிப் பங்கு (நாடகக்காணி) இவற்றைப் பெற்றவனாய் இருந்தான் என்று அவ்வூர்க் கல்வெட்டு கூறுவதால், இராசராச நாடகம் (முதலாம் இராசராசனைப் பற்றியது) என ஒன்று இருந்தது. அந்நாடகம் நடிக்கப்பட்டது என்பவற்றை அறியலாம். இந் நூலில் இராசராசனுடைய இளமைப்பருவம் அவன்

அரசனானமை, போர்ச் செய்திகள், ஆட்சிமுறை, இராசராசேச் சுரம் எடுப்பித்தமை, நம்பியைக் கொண்டு திருமுறைகள் தொகுத்தமை முதலிய செய்திகள் பல காட்சிகளாக இடம் பெற்றிருக்கலாம்.

முதற்குலோத்துங்கன் காலத்தில் பூம்புலியூர் நாடகம் என்று செய்யப்பட்டது. அதனைச் செய்தவனுக்குப் பரிசு தரப் பட்டது. அது திருப்பாதிரிப்புலியூரைப் பற்றியது. அம்மன் கன்னி கைம்மையாயிருந்து சிவனை வழிபட்டது, அப்பர் சமணராயிருந்தமை, பின்பு சைவரானமை, சமணருடைய கொடுமைகளுக்கு ஆளானமை, பிறகு கடலில் மிதந்து கரை சேர்ந்தமை, திருவதிகைக் கோவிலில் பதிகம் பாடினமை, மகேந்திரன் அங்கிருந்த சமணப் பள்ளியை அழித்துக் கணபர ஈசுவரம் கட்டியமை போன்றவற்றைக் காட்சிகளாகக் கொண்ட நூலாக இருக்கலாம். அது நடிக்கப்பட்டதெனக் கருதுதல் தவறாகாது. இங்ஙனம், நாயன்மார்களையும் அரசர்களையும் பற்றிய நாடகங்கள் சிலவேனும் அக்காலத்தில் நடிக்கப்பட்டன என்று கொள்ளலாம்.

சோழர்க்குப்பின்

கி.பி.14ஆம் நூற்றாண்டில், மாலிக்காபூர் படையெடுப்புக்குப் பிறகு சேர, சோழ, பாண்டிய அரசர்கள் நிலை தளர்ந்தது. விசய நகர வேந்தர் ஆட்சி சிறிது காலம் சமயத்தைப் பாதுகாத்தது. அப்பொழுது இசை, நடனம், நாடகம் முதலிய கலைகள் புத்துயிர் பெற்றன. தென்னாட்டில் நாயக்கராட்சி மறையும் வரை இக்கலைகள் ஓரளவு உயிர்பெற்று வாழ்ந்தன. 17ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு நாடு பல துறைகளிலும் அல்லற்பட்ட காரணத்தால், நாடகம் முதலிய கலைகள் கவனிப்பாரற்றுக் கிடந்தன.

கி.பி.17ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதி தொட்டுக் கூத்து நூல்கள் சில வேற்று வீழ்ந்த நாடகத் தமிழினின்று கிளைப்பனவாயின. இடையிடையே கவிசுற்று இழிசினர் நடக்கும் இயல்பினவாகிக் கூத்தும் பாட்டும் கொண்டு நடப்பன எல்லாம் கூத்து நூல்களாம். சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயர் செய்த இராம நாடகம், குமரகுருபர சாமிகள் செய்த மீனாட்சியம்மை குறம், திரிகூட ராசப்பக் கவிராயர் செய்த குற்றாலக் குறவஞ்சி என்பன இக் கூத்து நூலின்பாற் படுவனவாம். முக்கூடற்பள்ளு, பறாணை

விநாயகர் பள்ளு முதலியனவும் கூத்து நூல்களேயாம். இவையெல்லாம் இயற்றமிழ் சான்ற பாவலர் இயற்றியனவாம். சுத்தானந்த பிரகாசம் என்பதொரு பரத நூல் இடைக்காலத்தின் தொடக்கத்தில் ஏற்பட்டது. வெளிப்படாமலிருக்கின்றது. பின்பு கி.பி.18ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் இருந்த அருபத்த நாவலர் என்பார் பரத சாஸ்திரம் என்றதொரு நூல் செய்துள்ளார். கி.பி.19ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பாதியில் கொட்டையூர்ச் சிவக்கொழுந்து தேசிகர், தஞ்சையை ஆண்ட சுரபோஜி மன்னர்மீது பாடிய குறவஞ்சி நாடகம் குறிப்பிடத்தக்கது. அந்நாடகம் தஞ்சைப் பெரிய கோவிலில் நடிக்கப்பட்டு வந்தது. அதே நூற்றாண்டின் கடைப்பகுதியில் பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளை பாடிய மனோன்மனீய நாடகமும் போற்றத்தக்கதுவே.

புதிய போக்குகள்

கலாநிதி வீ. அரசு

“ஆட்ட பாட்ட வடிவத்தைக் கண்டு கொண்ட சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் என்னும் தென்தமிழ் நாட்டுக் கலைஞன் அன்றைய கர்நாடக இசை வடிவால், சில கூறுகளில் தன்னை இழக்கும் கட்டாயம் நேரிட்டது. தமிழிசை என்ற மரபு துண்டிக்கப்படும் சூழலில் ‘கூத்து’ என்னும் அரங்க வடிவத் தேடலை அவர் உள்வாங்கினார். அந்த கானம், வயல் வரப்புகளில், பரந்த வெளிகளில் ரீங்காரமிட்டுச் சென்றது. தெலுங்குப் பண்பாட்டு இணைவு, தமிழ் மரபு வழிப்பட்ட கலைவரலாற்றில் இணைந்து செயல்பட முனைந்தபோது, தமிழ்க்கலை வரலாற்றில் பல மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன. அதில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தமிழ் மரபைப் பேணுவதில் அக்கறையோடு செயல்பட்டார். பார்சி கொட்டகை மரபும், நமது பாட்டும் அவருக்குள் சங்கமித்தன. அதில் நமது பாட்டு மிஞ்சியே நின்றது. பேசும் படம் வந்தபோது, சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் வாரிசுகள் தொடர்ந்து இருந்தே வந்தனர். இன்றும் கூட மதுரை, புதுக்கோட்டைப் பகுதிகளில் இன்றைய சீரழிவுகள் சிலவற்றின் இணைவோடு வாழ்ந்து வருகின்றனர்.

“பம்மல் சம்பந்த முதலியார் என்ற ஆங்கிலப் படிப்பு படித்த வழக்கறிஞர், பார்க்கிகாரன் கொட்டகையில், ஐரோப்பிய வடிவங்களை உள்வாங்கி நாடகங்களை உருவாக்கினார். இவரது பார்வை சென்னை போன்ற பகுதிகளில் வாழ்ந்த

ஆங்கிலக்கல்வி பெற்ற, ஆதிக்கச்சாதிப் பார்வை ஆகும். ஓரளவு இன்றைய நவீன அறிவாளிகளின் அன்றைய வடிவம். இவர் சொன்னார்: பாட்டை நிறுத்து ஆட்டத்தை நிறுத்து என்று (பார்க்க: ராம நாடகசாலைகள் என்ற இவரது கட்டுரை, நாடகக் கலை மலர்-1946). உரையாடல் முதன்மைப்படுத்தப்பட்டது. ஐரோப்பிய மரபுகளை நமது மரபுகளாக வரித்துக்கொண்ட சிவ பக்தர் இவர். சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், பம்மல் சம்பந்த முதலியார் போன்றோரின் செல்வாக்கோடு ஒப்பனை, வியப்பளிக்கும் பொருட்களைப் பயன்படுத்தும் தந்திரக் காட்சிகள் என்று நமது நாடக வடிவம் வளர்ந்தது. நாடக வடிவங்களை இயக்கங்கள் தமது பிரச்சார வடிவங்களாக வரித்துக் கொண்டன. திராவிட இயக்கம் அதில் பெரும் சாதனை செலுத்தியது. அரங்க வடிவம் என்பதில் ஆட்ட பாட்டத்தின் இடத்தை உரையாடல் எடுத்துக் கொண்டது. பேச்சு என்பதே ஊடகமாக்கப்பட்டது. இதன் விளைவு தமிழகத்தில் ஆழமானது. அரங்க வடிவத்தில் இத் தன்மை வளர்ச்சியை நோக்கியதன்று.

“திராவிட இயக்கம் புராணீகம், சமயம் ஆகியவை சார்ந்த கலை வடிவங்களைப் புறக்கணித்தது. அதேநேரத்தில் அதற்கான மாற்று வழங்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். அந்த மாற்று அரங்கத் தைப் பொருத்தவரை திரைப்படத் தன்மையுடன்தான் இருந்தது. தமிழினத்தின் மரபுவழிப்பட்ட அரங்காக வடிவம் பெறாது போய்விட்டது. இது பெரும் இழப்பே. 1960களின் இறுதியில் உலகம் முழுவதும் ஊடகத்தில் பெருமாற்றங்கள் ஏற்படத் தொடங்கின. இந்தியாவைப் பொருத்தவரை, வங்காளம், மராத்தி போன்ற மொழிகளில், மரபுவழிப்பட்ட, அவர்களுக்கே உரிய அரங்கக்கலை வளர்ச்சி உருப்பெற்றது. ஆனால், கேரளம், கர்நாடகம், மணிப்புரி போன்ற பகுதிகளில் 1960களில் ஏற்பட்ட எழுச்சியானது, தங்களது வேர்களைத் தேடும் முயற்சிக்கு ஆட்படுத்தப் பட்டது. இதே சூழலில் ஐரோப்பிய அரங்கச் சோதனை நிகழ்வுகள், கிழைத்தேயத் தத்துவப் பின்புலங்களை உள்வாங்கிச் செயல்படத் தொடங்கியது. இந்திய மண்ணிலும், குறிப்பாக இந்திமொழி பேசும் மக்களிடத்தில், அவர்களின் மரபு வழிப்பட்ட அரங்கை மீட்டெடுக்க முயன்றனர். மேலை அரங்கு கிழை அரங்கு என்று விவாதிக்கப்பட்டது.

“மேலே குறித்த நிகழ்வுகள் அனைத்திலும் தமிழகம் பங்கு கொள்ளாமலேயே இருந்தது. இங்கு அரங்கு பற்றிப் பேசுவோர்,

கறிக்கோழிகளாய், இனமொழி ஈடுபாட்டைப் புறந்தள்ளி, ஐரோப்பிய நிகழ்வுகளையே தங்கள் நிகழ்வு களாகக் கருதிச் செயல்பட்டனர். இந்தியாவின் பிற பகுதிச் செயல்பாடுகளைக் கண்டு, இங்கும் அப்படிச் செய்வதுபோல் பாவனை காட்டப் பட்டது; அல்லது மரபு வழிப்பட்ட அரங்கைச் சீர்படுத்த வேண்டும் என்று மேல்நோக்கிய பார்வையிலேயே செயல்படத் தொடங்கினார்கள். ‘புதுக் குரல்கள்’ என்ற பெயரில், தமிழ் மொழி இனத்தைக் கேளிக்கையாகப் பார்த்த ஒரு குழுவினர், அரங்கத்திலும் ஈடுபட்டு, மரபு வழிப்பட்ட வளர்ச்சியைத் துண்டிக்கத் தலைப்பட்டனர்; தலைப்பட்டுக் கொண்டும் இருக்கிறார்கள்.

“1980களில் மேற்குறித்த தன்மைகளில் மாற்றங்கள் உருப்பெறத் தொடங்கியது. கறிக்கோழிகள் ஓரளவுக்குத் தனிமைப்படுத்தப் பட்டார்கள்; அல்லது யாருக்காவது அரங்க வேலை செய்யும் முறையை ஏற்படுத்திக் கொண்டார்கள். குறிப்பிடத்தக்க மாற்றங்களாகத் தமிழக அரங்க வடிவ வரலாற்றில் ஏற்பட்ட நிகழ்வுகளைப் பின் வருமாறு கணிக்க முடியும்.

“கேரள அரங்கச் செயல்பாட்டில் முனைப்புடன் செயல் பட்டவர்கள், தமிழ் அரங்கிலும் செயல்படும் சூழல் ஏற்பட்டது. எனவே, அங்கு முன்னெடுக்கப்பட்ட இன, மொழி அடிப்படை யிலான அரங்க வடிவம் இங்கும் உருவாக வாய்ப்பாக அமைந்தது. அதுவே நோக்கமாகக் கொண்டு செயல்படா விட்டாலும், அந்தத் தாக்கத்தால் தமிழில் குறிப்பிடத்தக்க அரங்க வடிவம் உருப்பெற்றது. இதைப்போலவே ஈழத்தின் செல்வாக்கோடு தமிழகத்தில் 1990களின் தொடக்கத்தில் ஏற்பட்ட அரங்க வடிவ உருவாக்க முயற்சிகளும் குறிப்பிடத் தக்கவை. இவை இன, மொழி அடையாளங்களை நோக்கியதாக வடிவம் பெற்றது. தமிழகத்தில் நடக்கும் பிற அரங்க முயற்சிகள் பல நோக்கில், பல வடிவில் எதற்காக - என்ற கேள்வி பல நேரங்களில் விடையின்றியும் நடைபெற்று வருகிறது.

“எனவே, ஏகாதிபத்திய வலைப்பின்னல் என்னும் ஆக்டோபஸ் ஊடகம், மூன்றாம் உலக நாடுகளில் செயல்படுகிறது. இதில் அரங்கமும் அடங்கும். தமிழகத்தில் அதற்கான செயல் பாடுகள் என்பவை, இன, மொழி அடையாளங்களை மறுக்கும் கறிக்கோழிகளாய் இருக்கும் அவலம் இருக்கிறது. இதனை வெற்றி கொள்ளும் முயற்சியும் ஓரளவுக்கு நடைமுறையில் உள்ளது.”

ஞானி

“தமிழ் நவீன நாடகப் பயிலரங்குகளுக்கெல்லாம் தாய்ப் பயிலரங்கு என்று சொல்லத்தக்கதாகவும், தமிழ் நவீன நாடகக் குழுக்கள் பலவும் முகிழ்த்து எழ வழிவகுத்த முதற் பயிலரங்கு என்று குறிக்கத் தக்கதாகவும் அமைந்தது 1977 ஜூன் மாதத்தில் காந்தி கிராமத்தில் பேராசிரியர் செ. ராமானுஜம் நடத்திய பட்டறை.

“அதில் கலந்துகொள்ளச் சென்றபோது ‘யாருக்காக நாடகம்’ என்பது பற்றி என் கருத்து என்னவாக இருந்தது என்று இப்போது நினைவுகூர விரும்புகிறேன். அப்போது எனக்கு 23 வயதாகியிருந்தது. பத்திரிகை நிருபராக இருந்தேன். செங்கற் பட்டில் நான் படித்த பள்ளிக்கூடச் சூழல் என்னை நாடகக் காரணாக நானே அடையாளம் காண உதவியிருந்தது. ஏறத்தாழ பன்னிரண்டாம் வயதில், முதல் பள்ளிக்கூட நாடகத்தில் நடிக்கத் தொடங்கியதிலிருந்து கல்லூரிப் படிப்பை முடித்து வெளியேறியபிறகும் 21ஆம் வயது வரை நான் ஆண்டுதோறும் தவறாமல் நாடகங்களில் நடித்து வந்திருந்தேன். அவையெல்லாம் அன்றைய சம்பிரதாய நாடக வடிவத்தில் இருந்தவை. சில - கே.ஏ. தங்கவேலு, பூர்ணம் போன்றோரின் நகைச்சுவை நாடகங்களின் பாணியிலானவை. டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள், மனோகர் போன்றோர் பாணியிலான புராண, சரித்திர நாடகங்கள். வேறு சில எங்கள் ஊர் ஒட்டல் தொழிலாளர்கள் 1950களின் சினிமாப் பாணியிலான கதைகளைக் கொண்டு உருவாக்கி நடித்தவை.”

அ. மங்கை

“இன்றைய நிலையில் சமூகத்தில் ஒடுக்கப்படும் மக்களது விடுதலையோடு தொடர்பு கொண்ட அரங்கக்கலை, ஆளும் வர்க்கச் சின்னங்கள் அழிந்த கலையாக வடிவம் பெறவேண்டும். நடிகர்கள் - பார்வையாளர்கள், முதன்மைப் பாத்திரங்கள் - துணைப்பாத்திரங்கள் என்று பிரித்து ஆளும் அடக்குமுறை (COERCIVE) அரங்கக்கலைக்கு மாறாக, இப்பிரிவினைகள் அழிந்த ஒடுக்கப்பட்டோர் அரங்கக்கலை உருவாக வேண்டும் (THEATRE OF THE OPPRESSED). இவ்வகை அரங்கில் பார்வையாளர் நெருக்கம் மட்டும் போதாது; பார்வையாளர் களும் நடிக்க வேண்டும். நடிப்போரை இயக்க வேண்டும். பிரெக்ட் விரும்பியதைப் போலப் பார்வையாளர்கள் சிந்தித்தால்

போதாது, செயல்படவும் வேண்டும்; செயல்பட வைக்கவும் வேண்டும். இந்த வரையறையின்கீழ் அரங்கக்கலை நிகழ்கலை பரிமாணங்களின் கட்டுக் கோப்புக்குள்ளிருந்து விடுபட்டு (DIALOGIC) பரிமாற்றப் பாங்கு முறையைக் (PROCESS) காட்டும். இதற்கான அழகியல், வெளிப்பாடு, தத்துவம், செயல்பாடு ஆகிய அனைத்துமே புதிதானவை.

“இந்தப் பின்னணியில் ‘மக்களுக்கான நாடகம்’, ‘புரட்சிகர அரங்கம்’ போன்றவற்றைப் பரிசீலிக்க வேண்டும். மக்களுக்கான வளர்ச்சித் திட்டங்கள் பல இன்று அரங்கக் கலை மூலம் பரவலாக்கப்படுகின்றன. அவற்றிற்கு அரசு உதவிகளும் ஆதரவும் கிடைக்கின்றன (எ.டு.அறிவொளி இயக்கம்). இவற்றின் நோக்கம் அரசியல் ரீதியாக வளர்ச்சி காட்டுபவை. மக்களுக்கு எழுத்தறிவு அளிப்பது, அவர்களை அரசியல் புரிதலுக்கு இட்டுச் செல்லும் மிக முக்கியமான படியாகும். ஆனால், இவ்வியக்கம் செயல்படும் போது, அதிகார நிலையில் உள்ள நகர்ப்புற வர்க்கத்தின் மதிப்பீடுகள் இதோடு சேர்ந்து பரிமாறப்படுகின்றன. எழுத்தறிவு தனிப்பட்ட முறையிலும், போட்டி வகையிலும் முன்னேற்றத்தை நாளும் கருவியாகிவிடுகிறது. குறைந்தபட்சம் ‘டவுனில் ஒரு வேலை தேட உதவும் கருவியாகிறது.’ மக்களுக்கான கலை அவர்களது குரல்களை ஒலிப்பதற்கு மாறாக, நிலவும் ஆதிக்கச் சக்திகளின் குரலுக்கு ஒத்து ஊதப் போய்விடுகின்றன. மக்களைச் செயலற்றவர்களாக (PASSIVE) அணுகாமல், அவர்களது நியாயங்களை வெளிப்படுத்துவதற்கான திறந்த முடிவுகளைக் கொண்ட அரங்கமே செயலாக்கம் நிறைந்த (ACTIVE) அரசியலுக்கு வழிகாட்டும். இல்லையெனில் அதிகார வர்க்கம், இவ்வெதிர்ப்புக் கலாச்சார நடவடிக்கைகளையும் காட்சிப் பொருளாக்கி ஜீரணம் செய்து விடும்.”

அரங்கக் கலையில் பாலின நியாயம் (GENDER JUSTICE)

கிரேக்க, ஷேக்ஸ்பியரிய அரங்கக் கலையிலிருந்து நமது மரபுக் கலைகள் வரை அனைத்திலும் ஆண்களே பெண் வேடமிட்டு நடிக்கும் வழக்கம் காரணமாக எதார்த்தப் பெண் (ACTUAL WOMAN) னுக்கு அரங்கக் கலையில் இடமில்லை. அங்கு நாம் காண்பது ஆணின் நோக்கிலிருந்து உருவான புனைவுருவாக்கப் (FICTIONAL) பெண்தான். இதற்குப் பிறகு வந்துள்ள அரங்கக் கலை முயற்சிகளைப் பெண்ணிய நோக்கில் விமர்சனம் செய்யும் நூல்கள் பல வரத் தொடங்கியுள்ளன.

பெண்ணின் இருப்பை, பெண்ணின் குரலை ஒலிக்கும் வகையிலான அரங்கக்கலை முயற்சிகள், இன்றைய சூழலில் அரங்கக்கலை நிகழ்ச்சி நிரலில் முக்கிய இடம் வகிக்க வேண்டும். 1990இல் பம்பாயில் நடந்த பெண்கள் கலை விழா இம்முயற்சியில் முதலடி எடுத்து வைத்தது. (1996 பிப்ரவரியில் சென்னையில், பெண்களுக்கான அரங்கம் தொடர்பான, கருத்தரங்கு ஒன்றை 'மௌனக்குரல்' திட்டமிட்டு வருகிறது) நிலவுகின்ற புராணிகங்களை மறுவாசிப்பு செய்யும் முயற்சிகளும், பெண்ணின் பன்முகப்பட்ட நியாயங்களை ஒலிக்கும் முயற்சிகளும் வரவேண்டும். அவையும் நம் மண்ணின் நியாயங்களிலிருந்து, பார்வையாளர்களை மாற்றத்திற்கு ஆளாக்கவும் செயல்படவும் தூண்டும் வகையில் வரவேண்டும். அதை விடுத்துவிட்டு விடுதலை பெறும் வார்த்தைகளோ, 'அரங்கக்கலையில் சிரத்தை காட்டாத அரைவேக்காட்டுக் கோஷங்களோ' இங்கு உதவாது. பாலின நியாயங்களின் அரசியலை உத்வேகப்படுத்தும் அரங்கக் கலையே இங்கும் தேவைப்படுகிறது.

அரங்கக் கலைக் கோட்பாட்டு உருவாக்கத்தில் இன அடையாளம், வெளி, அரசியல் வெளிப்பாடு, பாலின நியாயம் போன்ற புள்ளிகள் முக்கியமானவை. இவற்றைக் குறித்த கவனம் இன்றி நவீனக் கோட்பாடு குறித்து விவாதிப்பது வெறும் சுயஅரிப்பு மட்டுமே அன்றி வேறல்ல.

கே. எஸ். இராஜேந்திரன்

"இந்தியாவின் பிற பகுதிகளில் பிரசித்திபெற்ற நாடகங்கள் எல்லாம், சமகால இந்திய வாழ்க்கையின் மீதான விமர்சனங்களாக வெளிப்பட்டுள்ள யதார்த்த நாடகங்கள் தான். எப்படியும் தமிழில் பிரபல நாடகங்கள் இந்தியாவின் மெய்ன்ஸ்ட்ரீம் நாடகங்களிலிருந்து துண்டிக்கப்பட்டிருந்ததோ அதே மாதிரி தான் நவீன நாடகத்தின் போக்குகளும் துண்டிக்கப்பட்டுச் சுருதி பேதத்தில் சிக்கிக் கொண்டிருக்கிறது.

"நவீன நாடகம் தவிர்த்து வர்த்தக ரீதியில் இயங்கும் சபா நாடகங்களில், சினிமாக்களில் சிக்கல் என்னவென்றால் என்.எஸ். கிருஷ்ணனை ரசித்த தமிழ்ப் பாரம்பரியம் எஸ்.வி. சேகரையும் ரசிப்பதுதான். அண்ணாவின் வேலைக்காரி, ஓர் இரவு, கலைஞரின் பராசக்தி, தூக்குமேடை - அன்றைய சூழலில் மிகத் தேவையாக இருந்தவை. அரசியல் சமூக இலக்கியங்கள்

பாமரமக்களைக் கருத்தில் கொண்டு செய்த நாடகங்கள் இவை. அவற்றின் படிமுறை வளர்ச்சியாகக்கூட இன்றைய பிரபல நாடகங்கள் இல்லாமல் இருப்பது வணிக சக்திகளின் ஆதிக்கத்தைக் காட்டுகிறது. கொஞ்சம் பக்கத்தில் வருபவர் சோ. அவரும் எம்.ஆர். ராதாவும் ஒரே மாதிரியான நாடகங்களைத் தான் தயாரித்தார்கள். வித்தியாசம் என்னவென்றால் எம்.ஆர். ராதா காங்கிரஸ்காரரை, பிராமணரைக் கேலி செய்தார். சோ. ராமசாமி தி.மு.க. தலைவர்களை, பிராமணரல்லாதாரைக் கேலி செய்தார். அவர் வளரவில்லை. சோவின் பார்வையாளர்கள் குமாஸ்தாக்கள். சபா நாடகங்களை மாதச் சந்தா கட்டி 'கன்ஸ்யூமர் குட்ஸ்' மாதிரி நுகர்பவர்கள். ராதாவின் பார்வையாளர்கள் பிள்ளையாரை உடைத்து, சுயமரியாதைத் திருமணம் செய்துகொண்டு பாக்கித் தமிழர்களால் புறக்கணிக்கப்பட்டும் துணிவாக வாழ்ந்தவர்கள். அவர்கள் எல்லாரும் இன்று செத்துப் போய் அவர்களின் பிள்ளைகள் ராகவேந்திரரையும் மேல் மருவத்தாரையும், ரஜினிகாந்துக்காகவும், சினிமா மோஸ்தரி லும் பூஜித்துக்கொண்டு, தமிழ் நடிகைகளைப் பார்த்து சுஜாதா சொன்ன மாதிரி 'ஜொள்ளு' கொட்டுகிறார்கள். அந்தோ பரிதாபம்.

இன்று படித்த பாமரர்கள் நிறைந்த தமிழகத்துக்கு புத்தி புகட்ட மீண்டும் ஓர் அரசியல் சமூக இயக்கம் தோன்ற வேண்டும். அதைத் தமிழக மார்க்சியர்கள் செய்ய முடியும். அவர்களால் அரசியல் இயக்க நாடகம் புனருத்தாரணம் செய்யப்பட வேண்டும். என் போன்ற பரிசோதனை நாடகக்காரர்கள் அதைச் செய்ய முடியாது. என்னுடைய வகைப் பரிசோதனை நாடகங்களைத் தூக்கியெறிந்து விட்டு, இயக்கத்துக்கான நாடகங்களை என்னால் அல்லது என் போன்றவர்களால் செய்ய முடியாது. அதனால் இயக்கம் சார்ந்த பிரச்சார நாடகங்களுக்கு அதற்குரிய மரியாதையை வழங்கியாக வேண்டும். இதைச் செய்யத் தலைப்பட்டார் கோமல். கோமல் சாமிநாதனின் அரசியல் நாடகங்கள் அவரைத் தனிமைப்படுத்திக் கட்சியின் ஆதரவில் நாடகம் நடத்த வேண்டியிருந்தது. சபா சர்க்யூட் அவரைச் சந்தேகப்பட்டது. போலீஸ் தொந்தரவு கொடுத்தது.

"தமிழில் புதிய எழுத்தை - இலக்கியத்தைத் தொடங்கி வைத்த 'எழுத்து' 'மணிக்கொடி' பின்னாளில் 'கசடதபற' எல்லாருமே திகவுக்கு மாறாகக் கலாபூர்வமான நாடகங்களை எழுதி இருக்கக் கூடியவர்கள். ஆனால் அவர்கள் திகவுக்கும்,

திமுகவுக்கும் சமூக நீதிப் போராட்டத்துக்கான நாடகம் மற்றும் சினிமாவைத் தயாரிக்க விட்டுவிட்டு சென்றதரிய உபாசகர்களாக இருந்து விட்டார்கள். ஒரே விதிவிலக்கு ஆண்டிராமசுப்பிரமணியம். அவரையும் கண்டு கொண்டது ரொம்பப் பின்னால்தான். தி.க., தி.முக. காரர்கள் தமக்குத் தெரிந்த பாஷையில் தம் பாணியில் எழுதி நடித்தார்கள். ஒரு சமூகப் பரிமாணம் பெறத் தவறிய நம் சீரிய கலை இலக்கிய முயற்சியில், வெற்றிடத்தை தம்மால் முடிந்த வகையில் நிரப்பியவர்கள் என்ற மரியாதைக்குரியவர்கள் திராவிட இயக்கத்தவர். ஆனால் அதே சமயத்தில் கன்னடத்திலும், மலையாளத்திலும், மராத்தியிலும் தோன்றிய புதிய எழுத்து, இலக்கிய இயக்கம் (தலித் கலை இலக்கியம் உட்பட) பிராமணி, மேல்சாதி இந்துக் கலாச் சாரத்தின் காலங்கடந்த சீரழிவுக் குணங்களைச் சாடி இலக்கியம் படைத்தது, நாடகம் செய்தது; அந்த இயக்கங் களைச் சேர்ந்தவர்கள்தான் யு.ஆர். ஆனந்தமூர்த்தியும் (சம்ஸ்காரா), கிரீஷ்கர்னாடும் (தலைதண்டம்). மராத்தி எழுத்தாளர்களான விஜய் டெண்டுல்கர், ஜி.பி. தேஷ்பாண்டே மற்றும் மலையாள எழுத்தாளர்களும் - இவர்கள் எல்லாரும் பிராமணர்களாக இருந்தும் பிராமணியத்தை, மேல்சாதி இந்துவத்தை எதிர்த்துக் குரல் கொடுத்தவர்கள். தமிழின் புதிய எழுத்து, இலக்கியவாதிகள் இந்தச் சமூகக் கடமையைச் செய்யத் தவறியதால் திராவிட இயக்கத்தார் செய்தார்கள். தமிழ் பின்தங்கி விட்டது என்று இன்று 'லபோ லபோ' என்று அடித்துக் கொண்டு தமிழனுக்குத் தன் கலாச்சாரப் பாரம்பரியத்தின் மீது அக்கறை இல்லை என்று ஆங்கிலத்தில் எழுதிக்கொண்டு தம் பிள்ளைகள் தவறிக்கூட தமிழ் படித்துவிடாமல் பார்த்துக் கொள்பவர்கள்."

ரெங்கராஜன்

"1967இல் தி.முக. பதவிக்கு வந்ததும் 'கூத்தாடிகள் ஆட்சியைப் பிடித்துவிட்டார்கள்' என்று பக்தவத்சலம் கூறினார். சமூகக் களத்தையே ஒரு நாடக மேடையாக்கி சாதாரண மனிதர்களையே பார்வையாளர்களாகவும் பங்கு பெறுபவர்களாகவும் மாற்றிய பெருமை திராவிட இயக்கங்களுக்கே உரியது. தமிழகக் கலை இலக்கிய வரலாற்றில் ஒரு சாதாரண மனிதன் தனக்குரிய கலாச்சார இருப்பையும் ஈடுபாட்டையும் உணரத் தலைப்பட்டது திராவிட இயக்கங்களின் காலத்தில்தான். கதாகாலச் சேபங்களும் பக்திப் பாடல்களும், புராண, இதிகாச

நாடகங்களும் தமிழ்நாட்டுக் கலாச்சார சூழ்நிலையை ஆக்ரமித்துக் கொண்டிருந்த நேரத்தில் மேடைப்பேச்சு, பத்திரிகை ஈடுபாடு, சமூக விமர்சனம், இயக்கப்பாடல்கள் என்று கலாச்சாரத்தின் போக்கை மாற்றிப் புதிய ஈடுபாடுகளை உருவாக்கியது திராவிடர் இயக்கம். ஒவ்வொரு மேடையும், ஒரு நாடக மேடையைப் போலவே உணர்ச்சியையும், ஈடுபாட்டையும் எழுப்புவதாக இருந்தது. உவமைகள், உருவகங்கள், கதைகள் என மேடைப் பேச்சுக்குப் புதிய பரிமாணங்கள் கிடைத்தன. தமிழில் நாடகத் தன்மையுடன் கூடிய நீண்ட மேடைப்பேச்சு என்பது திராவிட இயக்க மேடைகளில்தான் கிடைத்தது. புதிய புதிய பேச்சுப் பாணிகள், புதிய சொல்லாக்கங்கள், மிகமிக நீண்ட வாக்கியங்கள் என்று தமிழ்ப் பேச்சு மொழிக்கு திராவிட மேடைகளில் புதிய வடிவம் கிடைத்தது. படித்தவர்கள் பேசத் திறனறிய கருத்துக்களை யெல்லாம் சாதாரணப் பேச்சாளர்கள் சரளமாகப் பேசினார்கள். இப்படி ஒரு நாடக நடிகனைப் போன்று மொழியின் மீது லாவகமும் ஆளுமையும் கொண்டிருந்தன திராவிடர் இயக்க மேடைகள். மிகவும் பிற்காலம் வரை நாடகங்களிலும் சினிமாக்களிலும் நிலவிய பிராமணிய உரையாடல் மொழி மாறத் துவங்கியது. மொழிக்குக் கிடைத்த இத்தகைய வளமை யினால்தான் பாமரனுக்கும் ஒரு மொழி ஆளுமை ஏற்பட இயக்கம் உதவியது.

"மக்கள் நீண்ட தூரம் நடந்து வந்த மேடைப் பேச்சில் ஆர்வம் காட்டினர். 'வாழ்க திராவிடநாடு! வாழ்க திராவிடம் வாழ்கவே' என்ற பாட்டைக் கேட்கும் போதெல்லாம் கலைகள் நிறைந்த ஒரு புதிய சமுதாயம் பற்றிய கற்பனைகள் கிளர்ந்தெழுந்தன. 'காவிரி, வைகை, தாமிரபரணி களிப்புடன் வாழ்ந்திடும் நாடு' என்று பாடும்போது கற்பனைகளும் உணர்ச்சிகளும் பெருகின. பேச்சு, பாடல் என்றில்லாமல், படிப்பதிலும் ஓர் ஆர்வத்தைத் திராவிட இயக்கங்கள் உருவாக்கின. பெரியார் விடுதலையில் எழுதிய தலையங்கங்களும், அண்ணா திராவிட நாட்டில் எழுதிய கட்டுரைகளும் கட்டுரைத் தமிழுக்கு செறிவையும் கூர்மையையும் அளித்தன. இந்தக் காலகட்டத்தில் தோன்றிய பத்திரிகை ஈடுபாட்டிற்கு இணையாக வேறு எந்தக் கால கட்டத்தையும் குறிப்பிடமுடியாது. ஒவ்வொரு தெருவினும் திராவிடத் தலைவர்கள் பெயரில் மன்றங்கள் அமைக்கப்பட்டு பத்திரிகைகள் படிப்பதற்குக் கிடைத்தன. விடுதலை, நம்நாடு, மாலைமணி போன்ற பத்திரிகைகளைப் படிக்கவும்

விவாதிக்கவும் மன்றங்களில் பலர் கூடினர். பல பேச்சாளர்கள் உருவாயினர். அதிகம் படிக்காத ஆள்கூடத் தன்னுடைய கருத்தைத் தெளிவாக எடுத்துச் சொல்வதற்கான பயிற்சியைத் திராவிட இயக்கம் அளித்தது. படிப்பதும், எழுதுவதும் புலவர்கள் கையிலிருந்து சமூகச் செயல்பாட்டில் ஈடுபடுவோர் கைக்கு மாறியது. தமிழ் உரைநடையில் செறிவு, கூர்மை, சமூக விமர்சனம் ஆகிய போக்குகள் உருவாகி அதைப் பரவலாக தமிழ் மக்கள் தங்கள் சமூக வாழ்வில் உபயோகிப்பதற்கான சந்தர்ப்பங்கள் ஏற்பட்டன.

“நானும் மாணவப் பருவத்தில் திராவிடர் இயக்கத்துடன் ஓர் உணர்வுபூர்வமான ஈடுபாடு கொண்டிருந்தேன். கூட்டம் கூட்டமாக நாங்கள் மைதானங்களிலும் தெரு முனைகளிலும் கூடிப்பேசுவோம். 1962இல் சீனப் படையெடுப்பின்போது திருச்சி ஜோசப் கல்லூரி மைதானத்தில் பேசுவதற்கு அண்ணா வந்திருந்தார். மறுநாள் பரீட்சையையும் பொருட்படுத்தாமல் நாங்கள் கூட்டத்துக்குப் போனோம். பார்த்தால் எங்கள் தலைமை ஆசிரியர் முன்னே உட்கார்ந்திருந்தார். ஒருகணத்தில் எல்லோரும் பயமான உணர்ச்சி உடையவர்களாகிவிட்டோம். ஒரு பொறி பறந்தது போன்ற உணர்வு எல்லோரையும் பீடித் திருந்தது. பெரியாரின் தொண்டரான ஒரு சுவரத் தொழிலாளி அப்போது எங்களுக்கு நண்பராக இருந்தார். சாக்ரடீஸ், மாக்ஸ், ஏங்கல்ஸ் பற்றியெல்லாம் அவர்தான் எங்களுக்கு நிறைய தகவல்கள் தெரிவித்தார். ஒரு பாமரனுக்குக் கூட அவனுடைய அறிவுத் தாகத்திற்குரிய வடிகாலும், சமூக இருப்புக்குரிய அர்த்தமும் திராவிட இயக்கத்தில் கிடைத்தது.

“சமூக விமர்சனத்தைத் தம்முடைய இயக்கத்தின் அடிப்படை யாகக் கொண்டதால் எந்த விஷயமும் விமர்சனத்துக்கு உரியது. யாரும் விமர்சனம் செய்யமுடியும். தாய் மொழியிலேயே சிந்தித்து சிறப்பான கருத்துக்களை வெளியிடமுடியும் என்ற தன்னம்பிக்கையை உருவாக்கியது திராவிடர் இயக்கம். இவை நாடகங்களில் வெளிப்பட்டபோது அதிகமான எழுச்சியையும் உணர்ச்சி வேகத்தையும் எழுப்பின. அப்போது நாடகங்கள் படிப்பதற்காக எழுதப்படவில்லை. காட்சி அமைப்பு, பாடல் கள், நடனங்கள் இவைகளைச் சிறப்பாக அமைப் பதிலேயே நாடகக்காரர்களின் கவனம் இருந்தது. பாட்டுகளின் பலமே நாடகங்களின் உயிர் நாடியாக இருந்தது. இந்தப் பாட்டுகளின்

ஆதிக்கத்தை ஆரம்பகாலத் திரைப்படங்களிலும் பார்க்கலாம். இதனால் குரல் வளம் பெற்றவர்களைத் தவிர யாரும் நடிகனாவதைக் கற்பனைகூட செய்து பார்க்கமுடியாது. தமிழ் மேடையில் முதன் முதலாகக் கருத்து ஆதிக்கம் ஏற்பட்டது திராவிடர் இயக்க நாடகங்களில்தான். அண்ணாவின் ஓர் இரவு, நீதி தேவன் மயக்கம், சிவாஜி கண்ட இந்து ராஜ்ஜியம், வேலைக் காரி, சந்திரோதயம் ஆகிய நாடகங்கள் இதுவரை இருந்த நாடகத்தின் கட்டுமானத்தை மாற்றின. இந்த நூற்றாண்டின் சிறப்பான நாடகக்காரர்களாக விளங்கிய சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், பம்மல் சம்பந்த முதலியார் போன்றவர்கள்கூட கருத்துக்களைவிட தொழில் நுட்பத்தில் தான் அதிக ஈடுபாடு காட்டினர். சிறப்பான நடிப்புப் பயிற்சி, ஒழுங்குமுறை இவற்றின் மூலமாகவே நாடகங்களுக்கு ஒரு மதிப்பையும் மக்கள் ஈடுபாட்டையும் உருவாக்கி இருந்தனர். வசனங்களைத் தெளிவாகவும் உணர்ச்சியுடனும் பேசக்கூடிய பாணி உருவாகியது. கே.ஆர். ராமசாமி, டி.வி. நாராயணசாமி, எஸ். எஸ். ராஜேந்திரன், சிவாஜி கணேசன் என்று ஒரு குறிப்பிட்ட பாணி நடிகர்களை இந்த நாடகங்கள் உருவாக்கின.

“இதே இயக்கப் பின்னணியில் ஆனால் வேறொரு பாணியைப் பின்பற்றி வளர்ந்தவர் என். எஸ். கிருஷ்ணன். அண்ணா ஒரு Phenomenon என்றால், என். எஸ். கிருஷ்ணன் வேறொரு Phenomenon. அவரிடம் கலையம்சமும் கருத்துக்களைச் சரியாகப் புகுத்தும் லாவகமும் எல்லோரும் ரசிக்கும்படியான நயமான தன்மையும் இருந்தன. அண்ணா மற்றும் முன்னணி எழுத்தாளர்களுடைய நாடகங்கள் சாடுதலையே நோக்கமாகக் கொண்டவை என்றால், என். எஸ். கிருஷ்ணன் நயமான நகைச்சுவை மூலம் சமூக விமர்சனக் கருத்துக்களை வழங்கினார். அவருடைய நல்லதம்பி இதற்கு ஒரு சிறப்பான எடுத்துக்காட்டு. புகுத்தறிவுப் பாதையையும், காந்தியத்தையும் அரவணைத்துக் கொண்டு செல்வதைப் போன்ற ஒரு போக்கை அவர் மேற்கொண்டார். வேதம், புராணம், பக்தி என்ற பிராமணக் கலாச்சாரத்துக்கு மாற்றாக எளிமை, மனிதாபிமானம், சமத்துவம் கொண்ட புதிய தமிழ்க் கலாச்சாரத்துக்கு - மக்கள் கலாச்சாரத்துக்கு என். எஸ். கிருஷ்ணன் ஆதாரமாக இருந்தார். பிராமணியக் கலாச்சாரத்திற்கு மாற்றான தமிழ்க் கலாச்சாரம் பற்றிய குழப்பத்தில் திராவிடர் இயக்கம் இருந்தபோது, ஒரு தெளிவான நாட்டுப்புறத் தன்மை கொண்ட மக்கள்

கலாச்சாரத்தை உயர்த்திப் பிடித்தவர் என். எஸ். கிருஷ்ணன். இந்த வகையில் என்.எஸ். கிருஷ்ணன், டி.ஏ. மதுரம் பாடிய பலபாடல்கள் சிறப்பான பங்களிப்பை வழங்கியிருக்கின்றன. அவருடைய 'கிந்தனார்' நாடகம் சமூக அங்கதத்துக்கு ஒரு சிறப்பான எடுத்துக்காட்டு.

“எம். ஆர். ராதா உருவகப்படுத்திய ஒரு கலகப் பண்பாடு திராவிடர் இயக்கத்தின் இன்னொரு முக்கியமான போக்கு. தமிழ்நாடு முழுவதும் சுற்றுப்பணம் செய்து நாடக மேடைக்கு ஒரு புதிய அழுத்தத்தை உருவாக்கியவர் அவர். தமிழில் முதன் முதலில் தடை செய்யப்பட்டவை எம். ஆர். ராதாவின் நாடகங்களே. அந்த அளவுக்கு ஒரு Rebel நாடகக்காரராக அவர் விளங்கினார். மிகவும் உண்மையான Stark Realities-ஐ அவர் எடுத்துக் கூறினார். இராமாயணப் பாத்திரங்களைக் கேலி செய்து அவர் எழுதிய கீமாயணம் நாடகம் தடை செய்யப் பட்டது. தடையை மீறி திருச்சி தேவர் ஹாலில் அந்த நாடகத்தை நிகழ்த்திக் காட்டினார். நாடக மேடையில் ஒருவிதமான URITAN நாயகர்களையே காட்டிக் கொண்டிருந்த காலகட்டத்தில், தறிகெட்டு அலையும் ஒருவனை நாயகனாக்கி 'ரத்தக் கண்ணீரை' உருவாக்கினார். ரத்தக் கண்ணீர் நாடகம் தமிழ் நாட்டின் பட்டித் தொட்டியெங்கும் நிகழ்த்தப்பட்டது. பெரியாரின் கருத்துக்களுக்கு நாடக வடிவம் கொடுத்து, தமிழ்நாடு முழுவதும் சுயமரியாதைப் பிரச்சாரத்திற்கு ஒரு மதிப்பை அளித்தவர் எம்.ஆர். ராதா. எம்.ஆர். ராதாவைப் பின்பற்றி திருவாரூர் தங்கராசு போன்றவர்களும் நாடகங்கள் நிகழ்த்தினர். என்.எஸ். கிருஷ்ணனின் கலை அம்சத்தையும், எம்.ஆர். ராதாவின் கலகப் பண்பாட்டையும் பின்பற்றி பலர் உருவாகாதது திராவிட இயக்கத்தின் ஒரு பெரிய குறைபாடு.

“தமிழ்நாட்டில் தங்கள் நாடகங்களுக்காகப் பல அடக்கு முறைகளை எதிர் கொண்டவர்கள் திராவிட இயக்கத்தினர். சுதந்திரப் போராட்ட காலத்தில் நாடகத்தில் தேசிய இயக்கப் பாடல்களைப் பாடியதற்காகப் பலர் கைது செய்யப்பட்டிருக்கிறார்கள். ஆனால் சுதந்திர இந்தியாவில் நாடகங்கள் தடை செய்யப்பட்டதும் அடக்குமுறை ஏவி விடப்பட்டதும் திராவிடர் இயக்க நாடகங்களுடக்கே நேர்ந்தது. அண்ணா, கருணாநிதி போன்ற பல தலைவர்கள் தங்கள் எழுத்துக் களுக்காக சிறைத் தண்டனை ஏற்றனர்.

“இந்த நாடக உணர்வை அடுத்த கட்டத்துக்கு எடுத்துச் செல்ல திராவிட இயக்கம் தவறிவிட்டது. சக மனிதனை முதன்மைப்படுத்துதல், சமூக யதார்த்தம் பற்றிய விமர்சனப் பார்வை ஆகியவை பல்வேறுபட்ட இலக்கியப் போக்குகளை உருவாக்கி இருக்க முடியும். ஆனால் தி.மு.க. அரசியலில் தீவிரமாகப் பங்கெடுக்க ஆரம்பித்ததுமே அதன் கலை, இலக்கியக் கண்ணோட்டத்திலும் சமூக விமர்சனப் பார்வை யிலும் பெரும் சரிவு ஏற்பட்டது. பகுத்தறிவுக் கருத்துக்களின் பின்னணியில் ஒரு புதிய சமுதாயத்தை உருவாக்க எழுந்த இயக்கம், பிராமணியத்துக்கு மாற்றான ஒரு புதிய சமூக ஆக்கத் துக்கான கருத்துக்களில் தெளிவற்றுப் போக ஆரம்பித்தது. பிராமணியத்துக்கு மாற்றாகச் சங்க காலத் தமிழர்களின் காதல், வீரம் கலந்த பண்பாட்டை முன் நிறுத்தியது. சங்கத் தமிழ் புதிய வடிவங்களில் புத்துயிர் பெற்றது. எதிர்காலச் சமுதாயத்தைப் பற்றிக் கவலைப்பட வேண்டிய ஓர் இயக்கம், கடந்த காலப் பெருமைகளில் தன்னை இழக்க ஆரம்பித்தது.

“நம்முடைய வரலாற்றையும் இலக்கியங்களையும் பற்றிய அறிவு, நிகழ்காலம் பற்றிய புதிய மதிப்பீடுகளுக்கு அழைத்துச் சென்றிருக்க வேண்டும். ஆனால் விமர்சனமற்று வெறும் கடந்த காலத்தைப் பூஜிப்பது மட்டுமே நிகழ்ந்தது. பிராமணியத்தை விமர்சித்த திராவிடர் இயக்கம், சங்க காலத்தை விமர்சிக்க வில்லை. பெரியார் மட்டும்தான் எதிர்காலச் சமுதாயம் பற்றிய கவலை கொண்டவராக இருந்தார். பெரியாருக்குப் பின்னால் வந்தவர்கள் பெரியாரியத்தை முன் நிறுத்தவில்லை. தமிழை பிராமணியத்திலிருந்து விடுவித்துத் தமிழ் ஆசிரியர்களிடம் ஒப்படைத்தனர். அவர்கள் சங்க காலத்திலிருந்து மீளவே இல்லை. தமிழ் உணர்வு என்பது வெறும் பட்டிமன்றமும் கவியரங்கும் அடுக்குமொழிப் பேச்சுமானது. கருத்திலிருந்த அழுத்தம் மொழிக்குப் போனதும் அவர்களால் புதிதாக எதுவும் படைக்க முடியாமற் போனது. ஆசாரம், பக்தி என்பதற்கு மாற்றாக அன்பு, சமத்துவம் ஆகியவற்றை முன்னிறுத்த வேண்டியவர்கள் போலித்தனம், கவர்ச்சி இவற்றில் மூழ்கிப் போனார்கள். ஆரம்பகால திராவிட இயக்க உணர்வுகள் நீர்த் துப் போய், சக மனிதனின் வாழ்நிலையும் சமூக யதார்த்தமும் இன்னும் சீரழிவிற்கு உள்ளானது. தமிழ்ச் சிந்தனாவாதிகள் கற்றுக்கொள்ள நிறைய பாடங்களைத் திராவிடர் இயக்கம் வழங்கியிருக்கிறது.”

தமிழில் நவீன அரங்கம்

இளைய பத்மநாபன்

அரங்கு, அடிப்படையில் வடிவம் சார்ந்தது. அதைப்பற்றிக் கருத்து வேறுபாடுகள் இருக்கலாம். அந்தச் சிக்கலுக்குள் நாம் இப்போது செல்லவில்லை. நவீனத் தமிழ் அரங்கு பற்றி உங்களோடு பகிர்ந்து கொள்ள விரும்புகிறேன். நவீன அரங்கு என்று சொல்வதற்கும் தமிழ் நவீன அரங்கு என்று சொல்வதற்கும் வித்தியாசங்கள் உண்டு. தமிழ் நவீன அரங்கு என்று சொல்லும்போது அடையாளத்தைப் பற்றி பேசுகிறோம். அடையாளமே இல்லை, தேவையில்லை என்று சொன்னால் அது வேறு விஷயம். அடையாளம் வேண்டும் என்றால் நான் சொல்வது சரியா பிழையா என்று நாம் விவாதிக்க வேண்டும். நான் சொல்லும் அடையாளம் மரபு சார்ந்தது அரசியல் சார்ந்தது. அரசியல் ரீதியாக அடையாளத்தைத் தேடுகிற முயற்சி எடுக்கும்பொழுதுதான் சமூக ரீதியான அடையாளம் கிடைக்கும். நாடகத்தில் நாம் இதை இணைத்துப் பார்க்க வேண்டும். சமூகத்தையோ அரசியலையோ நிராகரித்துக் கொண்டு தனிமையாக நாடகத்தில் மட்டும் அடையாளம் தேடிக்கொண்டிருந்தால் அது சரியாக இருக்க முடியாது. அப்படிச் செய்யும்போது கேள்விகள் தொடர்ச்சியாக எழுந்து கொண்டே இருக்கும். நாம் இன்னும் சமூக ரீதியாக அடையாளத்தைத் தேட ஆரம்பிக்கவில்லை என்றே நினைக்கிறேன்.

“(அப்பொழுது திரு. வீராசாமி (ம.க.இ.க.) குறுக்கிட்டு, “நவீன அரங்கு எதார்த்தத்தை ஏற்றுக் கொள்கிறதா?” என்று கேட்டார். அதன் தொடர்பாய்த் திரு. இளைய பத்மநாபன் கீழ்க் கண்டவாறு பதிலளித்தார்.)

யதார்த்தத்திற்கும் இயற்பண்பிற்கும் வேறுபாடுகள் தெரியாமல் இந்தச் சொற்கள் தமிழ் நாடக விவாதத்தில் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. இயற்பண்பு என்பது Naturalism. Realism என்பது எதார்த்தம். Realism எங்கும் உண்டு. கூத்திலும் உண்டு. Stylize செய்வதிலும் உண்டு. Stylized Actor என்று ஒரு மொழிப்பாடம் இங்கு இருக்கிறது. எதார்த்த நாடகம் நவீன நாடகமாகவும் அமையவேண்டும். இன்றைய கட்டத்தில் Modern Theatre என்று சொன்னாலே எதார்த்த நாடகமாக இருக்க வேண்டும் என்று நான் நினைக்கிறேன். உண்மையைத் தேடுவது எதார்த்தம்.

அண்மையில் நாடகவெளி பத்திரிகையில் வந்த கட்டுரை ஒன்றில், Stylizationஐ ஒரு பக்கம் நிறுத்தி எதார்த்தத்தை இன்னொரு பக்கம் நிறுத்தி இரண்டையும் வேறு வேறாகக் காட்டியுள்ளார்கள். Stylization-க்கு எதிர்ச் சொல் இயற்பண்புதான் தவிர எதார்த்தமல்ல. எதார்த்தம் என்பது உண்மைக் கான தேடலாகும். Stylization-ஐயும் எதார்த்தத்தையும் ஒன்றாக நாம் புரிந்து கொள்ளக்கூடாது. அவைகளுக்குள் வேறுபாடுகள் உண்டு. Stylization கூடுதலாக இயற்பண்போடு (Naturalism) தொடர்புடையது.

(அப்பொழுது திரு. வீராசாமி குறுக்கிட்டு பின்கண்ட செய்தியைச் சொன்னார்.)

வீராசாமி: நீங்க அடையாளம் பற்றிப் பேசுறீங்க. இன்றைய தேவை கரு என்றும் சொல்றீங்க. இதுவெல்லாம் கலையின் உள்ளடக்கம் சார்ந்தவை. இப்ப நான் என்ன கருதுறேன்னா இந்த உள்ளடக்கத்தை Demand செய்வது இந்த நேரத்தில் தமிழனுக்கு அடையாளம் வேண்டும் அதுதான் நவீனத்துவம் என்றும் நான் கருதுகிறேன். இதை ஐரோப்பிய வரலாற்றோடு இணைத்துப் பார்க்கவேண்டும். Modernism, Formalism போன்ற பல விஷயங்களின் பின்புலத்தில் பார்க்கவேண்டும். எதார்த்தம் என்பது தமிழனுக்கு அடையாளம் வேண்டும் என்ற உள்ளடக்கம் மட்டுமல்ல; அது வடிவம் சார்ந்தது. நான் தமிழனாக இருப்பது என் வடிவத்தையும் குறிக்கும். வடிவம் இல்லாமல் தமிழனாக இருக்க முடியாது. சாராம்சம் பலவகைகளில் வரலாம். நீங்க வெறும் தமிழனாகப் பார்க்கமுடியாது ஏகலைவனை.

(திரு. இளைய பத்மநாபன் குறுக்கிட்டு)

இளைய பத்மநாபன்: ஏகலைவனில் நாங்கள் பேசுவது உலக அரசியல். வெறும் தமிழ் அரசியல் அல்ல. ஆனால், அதற்கு நாங்கள் எடுத்துக்கொண்ட வடிவம் தமிழ் அடையாளத்தைத் தருமா? என்ற கேள்வியோடு எடுத்துக் கொண்டிருக்கிறோம்.”

6

ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கு

இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்கின் மூலம்

இலங்கைத் தமிழர் பற்றிய அண்மைக்கால ஆய்வுகள் அவர்களது இருப்பை நிலை நிறுத்தியுள்ளன. அவர்களது பண்பாட்டு வரலாற்றோடு நாடக வரலாறு மிக நெருங்கிய தொடர்புள்ளதாகவுள்ளது. இலங்கைத் தமிழர் மத்தியில் பல்வேறு குழுக்களும், பல்வேறு சடங்கு முறைகளும் இருந்து வந்துள்ளன; இருக்கின்றன. இவற்றுள் எவை நாடகமாகும் தன்மை பெற்றிருந்தது என்பது ஆராயப்பட வேண்டும். சமயச் சடங்கிலிருந்து ஒரு பரிணாம வளர்ச்சிப் பாதையில் நாடகம் வளர்ந்து வந்துள்ளது. இது பொது விதி. “அரங்கப் பரிணாம வரலாற்றை ஆராய்ச்சியாளர்கள் ஏழு படிமுறைகளைப் பகுத்து விளக்குகின்றனர்.”

நாடக வளர்ச்சியில் முதலாவது படி நிலை

1. அலங்காரம் செய்து கொண்ட நடிகர் அல்லது நடிகர்கள் திறந்த வெளியில் பார்வையாளர் முன் நடித்தல்.
2. திறந்தவெளியில் நடித்த பொழுதும் பெரிய விழாவாக அமைதல். உயர்த்தப்பட்ட மேடைகளும், எழுதப்பட்ட பிரதிகளும் பண்படுத்தப்படல்.
3. மதச்சார்பற்ற நிலையில் நாடகங்கள் அமைதல் அதிகமான எழுதப்பட்ட பிரதிகளோடு தொழில்முறையான நடிகர்களும் உருவாதல்.
4. பல்வேறு விதமான மேடை நிலைகள் தோன்றுதல். கட்டிடங்களுக்குள்ளே நாடகங்கள் நடைபெறல்.
5. வண்ணத்திரைச் சீலைகளும். மின் விளக்குகளும் நாடகத்திற்கெனக் கட்டப்பட்ட அரங்குகளும் உருவாதல். வியாபார நோக்கில் நாடகங்கள் நடத்தப் பெறல்.

6. ஒரு கலையாக நாடகம் வளர்ச்சியடைதல். மேடை அமைப்பிலும் அளிக்கை முறையிலும் பல புதிய பரிணாமங்களைப் பெறல்.
7. பொய்மைக்கு எதிரான பண்பில் நாடகம் வளர்தல் மேடையமைப்பிலும் அளிக்கை முறையிலும் பல புதிய பரிணாமங்களைப் பெறல்.

இந்த ஏழுபடிமுறைகளும் இலங்கைத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் காணப்படுவதை நாம் இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். உலக நாடகத் தோற்றத்துக்கு, கிரேக்கச் சடங்குகளை நாடக ஆராய்ச்சியாளர்கள் அடிப்படையாகக் கொள்வதைப் போல, இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்கும் சடங்குகளின் அடியாகவே தொடங்குகின்றது. சமயக் கரணம் சார்ந்து நாடகம் வளர்ச்சியடைகிற பொழுது அந்த வளர்ச்சியில் மூன்று நிலைகளை நாம் அவதானிக்கலாம்.

1. நாடகம் சார்ந்த சமயக் கரணங்கள்.
2. சமயக் கரணங்கள் சார்ந்த நாடகங்கள்.
3. சமயக்கரணங்கள் சாராத நாடகங்கள்.

சமுதாயம் என்ற கட்டுக்கோப்புக்குள் இயங்குகின்ற ஒரு நிறுவனமே நாடகம். ஒரு சமூகத்தின் நாடக வளர்ச்சியை ஆராய்கின்ற போது முன் குறிப்பிட்ட மூன்று நிலைகளையும் ஆராய வேண்டியது அவசியமாகும்.

உலக நாடக வரலாற்றை ஆராய்ந்த பலர், அந்த நாடக வளர்ச்சிக்கான மூலகங்களைத் தெளிவாக்கியுள்ளனர். கிரேக்க நாடக மரபு டையோசினஸ் கடவுள் சம்பந்தப்பட்டதில் இருந்து உருவாகிறது; ஐரோப்பிய நாடக மரபு கிறிஸ்துவ மதச்சடங்குகளோடு இணைந்து வளர்ச்சி பெற்றதாகக் கூறுவர். இந்திய நாடக மரபு, யாத்ரா, யக்ஷகானம் போன்ற கிராமிய நாடக மரபுக்கூடாக வளர்ந்ததாகக் கொள்வர்; சிங்களவர் மத்தியில் நிலவுகின்ற கோலம், சொக்கரி போன்ற நாடக மரபுகளும் இத்தகைய அடிப்படைகளையே கொண்டுள்ளன. ஒட்டு மொத்தமாகப் பார்க்கின்ற பொழுது அனைத்துக்கும் சமயச் சடங்குகளே மூலம் என்பது பல ஆராய்ச்சியாளர்களால் நிறுவப்பட்ட உண்மையாகும். ஆகவே இலங்கைத் தமிழரின் நாடக அரங்கும், இத்தகைய பொதுத்தன்மையில் இருந்து விடுபடாமல் சமயச் சடங்குகளினூடான வளர்ச்சியில்,

இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்கின் தோற்றத்தை நாம் உணர்ந்து கொள்ள முடியும்.

நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்கு

இலங்கைத் தமிழர் என்கிற பொழுது யாழ்ப்பாணம், வன்னி கிழக்குப் பிரதேசங்கள், அவர்களது பாரம்பரியப் பிரதேசங்களாகக் கணிப்பிடப்படுகின்றன. யாழ்ப்பாணத் திலும், வன்னி யிலும் குறிப்பாக மட்டக்களப்பு, மூதூர்ப் பிரதேசங் களிலும் வாழ்கின்ற தமிழ் மக்களிடையே நிலவுகின்ற சடங்குகளை ஆதாரமாகக் கொண்டு, இச்சடங்குகளை நான்கு முக்கியப் பிரிவுகளாகக் கலாநிதி சி. மௌனகுரு அவர்கள் பிரித்துள்ளார்.

1. மதகுருவே தெய்வமாக ஆடுகிற சமயச் சடங்கு.
2. மதகுரு இயக்க இன்னொருவர் ஆடுகிற சமயச் சடங்கு
3. ஐதீகக் கதைகளை உள்ளடக்கிய சமயச் சடங்கு.
4. நாடக நிகழ்ச்சிகள் தனியாகப் பிரியத் தொடங்கிய சமயச்சடங்கு.

மதகுருவே தெய்வமாக ஆடும் சமயச்சடங்கு

மட்டக்களப்புப் பகுதியில் வாழுகின்ற வேடவெள்ளாளர் மத்தியில் வழங்குகின்ற குமாரதெய்வச் சடங்கு, புராதனமான வழி பாட்டு முறைமையையும், ஆட்ட முறைமையையும் காட்டுகிறது. வருடத்தில் ஒரு நாள், குறிக்கப்பட்ட ஒரு நாளில் கிராமத்திலோ, அல்லது கிராமத்திற்கு வெளியேயுள்ள இடத்திலோ இதற்கெனத் தற்காலிகமாகப் பந்தலிடப்பட்டு அவ்விடத்திலேயே இச்சடங்கு நிகழ்த்தப்படுகிறது. அவர்களுக் கென வித்தியாசமாக பாஷையும், பாட்டுக்களும் பாடப்படும். 'கொட்டு' எனப்படும் மேள ஒலி இங்கு முக்கியமாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இங்கு பூசுக் மீதே தெய்வம் ஏறி ஆடும். இந்தப் பூசுக் என்பது பரம்பரையாகத் தெரிபு செய்யப்படுகிற ஒன்றாகும். ஏழு நாட்கள் தொடர்ச்சியாக இச்சடங்கு நடைபெறும். ஏழாம் நாட் சடங்கு மிக நாடகத்தன்மை பொருந்தியதாகக் காணப்படும். தேனெடுத்தல், தேன் பூச்சி குத்துதல், ஆனை கட்டுதல், மாடு கட்டுதல் போன்ற நிகழ்ச்சிகள் இந்த நிகழ்ச்சியில் நிகழ்த்திக் காட்டப்படும். இந்த நிகழ்ச்சிகள் யாவும், அபிநயங்கள் மூலமும், அதற்கேற்ற பாடல்கள் மூலமும் நிகழ்த்திக் காட்டப்படும். இத்தகைய சடங்குகள், முல்லைத்தீவு,

மூதூர் போன்ற பகுதிகளிலும் காணப்படுகின்றன. வேட்டைத் திருவிழாவும் இத்தகைய சாயலுள்ளதாகவே காணப்படுகிறது. வேட்டைத் திருவிழாவில் கோயிலுக்கு வெளியேயுள்ள வயலை தீய மிருகங்கள் போல் வேடமிட்டு சிலர் அழிக்க, சவாமி புறப்பட்டு அவற்றை அழித்து மீளும் காட்சி அபிநயிக்கப்படுகிறது. புராதன மக்கள் மத்தியில் நிலவிய சமூகப் பொருளாதார நிகழ்வுகள் தொடர்ச்சியாக, இங்கு சடங்கு முறையில் பின்பற்றப்படுவதை நாம் காண்கிறோம். அத்தகைய வாழ்க்கை முறை, சிதைந்த போது, பாரம்பரியத்தைப் பேணும் வகையில், நாடகத் தன்மையுடன் நிகழ்த்தப்படுவதை நாம் இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். இங்கு நாடகமும் சடங்கும் இணைந்திருக்கின்றது. இது புராதன நாடகத்தை நமக்கு ஞாபகப்படுத்துகிறது. உலக நாடக வரலாற்று ஆராய்ச்சியாளர்கள் பலரும் புராதன நாடக மரபை நாகராக்கத்தில் பின்தங்கிய இனக்குழுக்கள் மத்தியில் கண்டுள்ளனர். இத்தகைய புராதன நாடக மரபு நம் மத்தியில் உயிர் வாழ்வது மதிப்பிடத்தக்கதாகும்.

மதகுரு இயக்க, இன்னொருவர் ஆடும் சமயச் சடங்கு

தமிழர் மத்தியில் நடைபெறுகின்ற இன்னொரு விதமான வணக்க முறை, நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகளே மற்றொரு படிநிலையை நமக்குத் தருகிறது. குறிப்பாக, மட்டக்களப்பு, மூதூர்ப் பிரதேசங்களில் நூற்றுக்கு மேற்பட்ட சிறு தெய்வ வழிபாட்டு முறைகள் காணப்படுகின்றன. இந்த சடங்குகள் இரண்டு விதமான நோக்கங்களைக் கொண்டதாய் உள்ளன. ஒன்று மழை வேண்டி அல்லது வளம் வேண்டி நிகழ்த்தப்படுவனவாகவும், மற்றையது நோய்த் துன்பம் நீங்க நிகழ்த்தப்படும் சடங்காகவும் உள்ளன. உணவு தேடுதல் என்ற நிலையில் இருந்து உணவை உற்பத்தி செய்தல் என்கிற, உற்பத்தி முறை மாற்றத்தை உள்வாங்கிக் கொண்ட ஒரு சமூகத்தின் நம்பிக்கைகளோடு இணைந்ததாக இந்தச் சடங்கு முறைகள் உள்ளன. வேட்டையாடிய சமூகத்தினர் வேளாண்மை செய்து வாழ்ந்த காலத்தில் அவர்களுக்கு மழை தேவைப்பட்டது. இதனால் மாரியம்மனை வழிபட்டனர். மாரி என்றால் மழை எனப்படும். மாரியம்மன் மழைத்தெய்வம். மட்டக்களப்பு மூதூர்ப் பிரதேசங்களில் மாரியம்மன் வழிபாடு இன்றும் மக்கள்

வாழ்வோடு இணைந்துள்ளது. வருடாவருடம் இந்த மாரியம் மன் சடங்கு நடைபெறும். இந்த மாரியம்மன் குளிர்த்திச் சடங்கானது நாடகத்தன்மை வாய்ந்ததாக உள்ளது.

இறுதி நாட் சடங்கில் மாரியம்மனுக்கு வேடமிடும் ஒருவர் பெண் வேடமணிந்து, ஆராத்திப் பிள்ளைகள் என்றழைக்கப்படும் பெண் பிள்ளைகளுடன் பார்வையாளர் குரவையிட, கோவிலைச் சுற்றி வந்து கோயில் முன்னால் வைக்கப்பட்டிருக்கும் பாத்திரத்திலுள்ள குங்குமம் கலந்த சிவந்த தண்ணீரை, பக்தர்கள் மீது வேப்பம்பத்திரத்தால் தெளிப்பார்.

கண்ணகியம்மன் சடங்கும், வளச்சடங்காகவே கருதப்படுகிறது. தொடர்ச்சியாக ஏழு நாட்கள் சடங்கு நடைபெற்று, வைகாசிப் பூரணைக்கு அடுத்து வருகிற திங்களில் இச்சடங்கு முடிவடைகிறது. குளிர்த்தி பாடுதலோடு இச்சடங்கு முடிவடையும். இந்த ஏழு நாட் சடங்கிலும், கண்ணகியினுடைய வாழ்வில் நடந்த, சில முக்கியமான சம்பவங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைத்திருப்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இக் கண்ணகியம்மன் சடங்கோடு கொம்பு முறிச்சடங்கு, நெருங்கிய தொடர்புடையது. இதைக் கொம்பு விளையாட்டு என்பர். இது மழை வேண்டியும், நோய் தீரவும் என இரண்டு நோக்கங்களை உடையதாகவுள்ளது. கொம்பு முறிச்சடங்கில் ஊர் முழுவதுமே இரண்டு கட்சியாகப் பிரிந்து வட்சேரி, தென்சேரி என அவை பெயர்பெறும். இரண்டு வளைந்த குறிப்பிட்ட மரத்தில் எடுக்கப்பட்ட மரக்கொம்புகளோடு, வடம் என்று சொல்லப்படுகின்ற கயிறு இணைக்கப்பட்டு, ஒவ்வொரு நாளும் இரு பகுதியினரும் கொம்பு இழுத்தலில் ஈடுபடுவர். ஒவ்வொரு நாளும் ஏதோ ஒரு கொம்பு முறியும். அதன் பின்பு இரவு நேரங்களில் ஒரு பகுதியார் இன்னொரு பகுதியாரை வசை செய்தும், தம்பகுதியைத் தாமே வாழ்த்தியும் பாடுவர். இந்த நிகழ்ச்சிகள், நாடகத் தன்மை வாய்ந்தனவாகக் காணப்படுகின்றன. இந்நிகழ்ச்சி தனியே சடங்காக மாத்திரம் இல்லாமல், ஆடல் பாடல் எனக் களியாட்டு விழாவாகவும் இருப்பதனையும் நாம் அவதானிக்கலாம்.

ஐதீகக் கதைகளை உள்ளடக்கிய சமயச்சடங்கு

கிராமிய மக்களது வாழ்வில் ஐதீகக் கதைகளோடு நெருங்கிய தொடர்புடைய காளி, நரசிங்கர், வைரவர், காத்தவராயன், வீரபத்திரர், அனுமார், வீரபாகுத்தேவர், ஐயனார் போன்ற

தெய்வங்கள். அவை சார்ந்த வணக்க முறைகள் நாடகத் தன்மையுடையவையாகக் காணப்படுகின்றன. புராணக் கதைகளில் இத்தெய்வங்கள் பற்றிக் கூறப்படுகிற குணாதிசயங்கள் வர்ணனைகளை உள்வாங்கிக் கொண்டவர்கள் இத்தெய்வ வழிபாடுகளில் அத்தெய்வங்களைப் போல அபிநயித்து ஆடுதல் நாடகத் தன்மை வாய்ந்தனவாக உள்ளன. உதாரணம், நரசிங்கனுக்கு அபிநயத்து ஆடுவோர் நரசிங்கனைப் போலவே முகத் தோற்றத்தை ஏற்படுத்தி, இரணியனை எப்படி நரசிங்கன் வதம் செய்தாரோ, அந்நிகழ்ச்சியைப் பாவனை மூலம் செய்து காட்டுவர். அதேபோல அனுமாருக்கு ஆடுபவர், தம்மை அனுமாராகப் பாவனை செய்து குரங்கு எப்படியெல்லாம் சேட்டை பண்ணுமோ அவ்வாறான சேட்டைகளைச் செய்து ஆடுவர். மாரியம்மனுக்கு ஆடுவோரும், பெண்களுக்கேயுரிய நளினத் தன்மையோடும், நடனச் சாயல்களையும் தமது பாவனையில் கொண்டு ஆடுவர். இவையெல்லாம் ஏற்கனவே மக்கள் மத்தியில் இத்தெய்வங்கள் பற்றியுள்ள ஐதீகங்களை மீட்டுவனவாக உள்ளன.

களிப்புச் சடங்கு நடைபெறும் பொழுது, நாடகத்துக்குரிய தன்மைகள் வெளிப்படுவதை நாம் இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். ஒருவருக்குப் பேய் பிடிப்பது என்ற நம்பிக்கையின் அடிப்படையில் இச்சடங்கு நடைபெறும். பேயை விரட்டுவதற்காக நடைபெறும் சடங்கில் பூசாரியாருக்கும் பேய் பிடித்தவருக்கும் இடையேயுள்ள சம்பாஷனை நாடகத் தன்மை வாய்ந்ததாக அமையும். இது சிங்கள மக்கள் மத்தியில் உள்ள 'தொயில்' சடங்குச் சாயலை உடையது. மக்கள் மத்தியில் இருக்கின்ற ஐதீகக் கதைகளே பிற்காலத்தில் கூத்துக்களாக ஆடப்பட்டன. இக்கூத்துகளில் பேசப்பட்ட கதைகளுக்கும், நாம் ஏற்கனவே பார்த்த, ஐதீகம் சார்ந்த, தெய்வங்களுக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு காணப்படுவதை நாம் இங்கு அவதானிக்கலாம். இங்கு, பூசாரி இயக்க மற்றவர்கள் ஆடுவர். இதே போலவே கூத்திலும் அண்ணாவியார் இயக்க ஆடுவர். இங்கு, நடிகர்கள் உருவாகின்ற நிலைமையை நாம் பார்க்கலாம்.

நாடக நிகழ்ச்சிகள் தனியாகப் பிரியத் தொடங்கிய சமயச் சடங்கு

நாம் ஏற்கனவே தொடர்ச்சியாகப் பார்த்து வந்தபடி முறையான வளர்ச்சியிலே சமயச் சடங்கிலிருந்து நாடகமாகப் பிரியத்

தொடங்கிய நிகழ்வு, சில கோயில்களில் இடம்பெறும் சமயச் சடங்குகளில் காணலாம். பாண்டிருப்பு திரௌபதை அம்மன் கோயிலில் இடம்பெறும் திரௌபதை அம்மன் சடங்கு, திமிலைத்தீவு கிருஷ்ணன் கோயிலில் இடம்பெறும் கிருஷ்ணன் சடங்கு என்பனவும் இவற்றுள் குறிப்பிடத் தக்கவை. மகாபாரதக் கதையிலுள்ள பல முக்கியச் சம்பவங்கள், பாண்டிருப்பு திரௌபதை அம்மன் சடங்கில் நடித்துக் காட்டப்படுகின்றன. இங்கு ஆடுபவர்கள் தம்மைப் பஞ்சபாண்டவர்களாகவும், திரௌபதையாகவும் நினைத்து ஆடுகின்றனர். குறிப்பாக அருச்சுனன் களப்பலி, வனவாசம், அருச்சுனன் தவம் என்பன ஒரு நாடகமாகவே நிகழ்த்தப்படுகிறது. இந்த நிகழ்ச்சிகள் ஒரு சமயத்தில் நாடகமாகவும், சடங்காகவும் இருப்பதை நாம் இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். நாம் ஏற்கனவே பார்த்த சடங்கு முறைகளிலிருந்து இது வேறுபடுகிறது. பதினெட்டு நாள் நடைபெறும் இச்சடங்கில் பதினாறாம் நாட் சடங்கு பாண்டவர்கள் வனவாசம் செல்லும் கதையை நிகழ்த்திக் காட்டுகிறது. பதினேழாம் நாட் சடங்கு அருச்சுனன் தவ நிலையாகும். அருச்சுனன் காவியுடை அணிந்து வீதியில் நடந்து செல்ல பூசாரிமார் பிற்பாட்டுப் பாடுவர். தவத்துக்குச் செல்லும் போதும் பேரண்டச்சிக்கும் அருச்சுனனுக்கும் நடக்கும் சம்பவாதம் மிகச் சுவராஸ்யமாக இருக்கும். அரவானைக் களப்பலி இடும் சடங்கு இதன் பிறகு நடக்கும். அரவானைப் போல மண்ணில் உருவம் செய்து அரவானின் சிரத்தைத் தருமர் பிடிக்க திரௌபதி சிரத்தை அரிவதாக அமையும். இச்சடங்குகளில் குறிக்கப்பட்ட பாத்திரங்களுக்கு வருபவர்கள் வேடம் அணிந்து பங்குபற்றுவர். நாம் ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட சடங்குகளில் பாவனையின் மூலமே பாத்திரங்கள் வெளிக் காட்டப்பட்டன. ஆனால், இங்கு பாவனையும், வேடமிடுதலும் இணைந்த ஒரு நாடகத் தோற்றத்தை இச்சடங்கு தருகிறது. இது கிரேக்க டையோனிசஸ் சடங்கை நமக்கு ஞாபகப்படுத்துகிறது. இதே போலவே திமிலைத் தீவு கிருஷ்ணன் கோயிலில் ஒன்பது நாட்களும் சடங்கு நடைபெறுகிறது. கிருஷ்ணனுடைய பிறப்புத் தொடக்கம் கம்சனுடைய இறப்பு வரையுள்ள பல நிகழ்ச்சிகள் ஆலயவெளியினில் நடித்துக் காட்டப்படுகின்றது. இச்சடங்கு கேரளத்தில் நடைபெறுகின்ற கிருஷ்ணானட்டத்தோடு மிக நெருங்கிய தொடர்புடையது போலத் தெரிகிறது. இதுபற்றித் தனியான ஆய்வு நடைபெறுகிறபோது மேலும் ஆழமாக அறிய

முடியும். மலையகத்தில் நடைபெறும் காமன் கூத்தும் இத்தகையதே. இங்கு காமனைச் சிவன் எதிர்த்த கதை அபிநயிக்கப்படுகிறது. இச்சடங்குகளை ஒட்டு மொத்தமாகப் பார்க்கின்ற வேளையில் நாம் முன்பு பார்த்த சடங்குகளைப் போலல்லாமல் கதையும் பாத்திரங்களும் நாடகத்தோடு மிக நெருங்கியனவாக அமைந்த சடங்கிலிருந்து நாடகம் பிரிகின்ற நிலை காணப்படுகின்றது. இச்சடங்குகளில் கோயில்களின் உட்புறம், வெளிப்புறம் என்பன மேடைகளாக அமைந்தன. சடங்குகளில் பங்குபற்றியோர். நடிக்காளாக அபிநயித்தனர். பின்னணியில் பாடல் இசைத்த பூசாரிமார் கோரசாகப் பயன்பட்டனர். நாடகத்துக்கு இன்றியமையாத வாத்தியக் கருவியாக உடுக்கு, பறை, மத்தளம் என்பன இங்குப் பயன்பட்டன. டிவிவற்றை நாம் முழுமையான நாடகமாகச் சொல்லாவிட்டாலும், அரங்கு, நடிப்பவர்கள், இயக்குபவர்கள், பார்வையாளர்கள் என்ற நான்குவகை அம்சங்களையும் கொண்டனவாக நாடகத்துக் கான மூலவித்துக்களை இவை கொண்டிருந்தன. கோயிலே அரங்கு, தெய்வமேறி ஆடுபவர்களே நடிக்கர். பூசாரிகள் இயக்குபவர்கள், மக்களே பார்வையாளர்கள் என்றும், வெளி நாட்டார் ஒருவரின் பார்வைக்கு நமது சிறு தெய்வ வணக்கச் சடங்குமுறைகள் ஒரு பூர்விக அரங்கையே ஞாபகம் ஊட்டும்.

சடங்கு முறைகளில் காணப்பட்ட பாடல் முறைகளும் ஆட்ட முறைகளும் பிற்காலத்தில் வளர்ந்த கூத்துக்களோடு இணைந்திருப்பதை நாம் இன்றும் அவதானிக்கலாம். சமயச் சடங்கிலிருந்தே நாடகம் தோன்றியது என்ற கோட்பாடு இங்கு, வலுவுள்ளதாக மாறுவதை அவதானிக்க முடிகிறது.

சமயக் காரணம் சார்ந்த நாடகங்கள்

பெருந்தெய்வக் கோயில்களில் நடைபெறுகின்ற குரன்போர், பூதப்போர் என்பன பெருந்தெய்வ வணக்க முறைகளோடு இணைந்த சடங்கு சார்ந்த நாடகங்களாக உள்ளன. முருகன் கோயில்களில் நடைபெறுகின்ற குரன்போரை இதற்கு உதாரணமாகக் கொள்ள முடியும். அங்குப் பிரமாண்டமாகச் செய்யப்பட்ட குரன் சிலையையும், குரனோடு பொருதுகின்ற முருகனாகச் செய்யப்பட்ட ஒரு சிலையையும், இரண்டு குழுவினராகப் பிரித்து இந்த நிகழ்ச்சி நடைபெறுகின்றது. இது பாவைக் கூத்தை ஞாபகப்படுத்துவதாக உள்ளது.

இவ்வண்ணம் தமது வாழ்க்கையை அபிநயித்துக் காட்டும் நிலையிலிருந்து, ஒரு கதையை வேடமிட்டு அபிநயித்துக் காட்டும் நிலை வளர ஒரு பரிணாம வளர்ச்சியை ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கில் காண முடிகிறது. இது சடங்கு நாடகமாக மாறும் தன்மையைக் காட்டி நிற்கிறது. உலக நாடக வரலாற்றுப் பின்னணியில் ஈழத்துத் தமிழரிடையேயும், புராதன நாடகங்கள் காணப்பட்டமைக்கு இவை பிண்டப் பிரமாணமான சான்றுகளாகும். இவற்றை மென்மேலும் மானுடவியல், சமூகவியல் துறைகளில் நியதிகளின் அடியாக ஆராயும்போது தமிழரின் பூர்வீக வாழ்வு, சமூக அமைப்புப் பற்றிய தகவல்கள் மேலும் மேலும் வெளியாகலாம்.

சடங்கிலிருந்து எங்ஙனம் நாடகம் பிரிந்து வருவதற்கான சூழ்நிலை ஏற்பட்டது என்பது பற்றி நாம் அவதானித்தோம். இப்படிப் பிரிந்த நாடகமே பிற்காலத்தில் பொழுது போக்கு அம்சங்களைத் தன்னோடு இணைத்துக் கொண்டு கேளிக்கைக் குரியதாக மாற புராண, இதிகாச ஐதீகக் கதைகளின் சாராம்சத்தை உள்வாங்கிக் கொண்டு கூத்துக்களாகத் தோற்றம் பெற்றன. இக்கூத்துக்களுக்கு முதல்படியாக குடிக்கூத்து, வசந்தன் கூத்து போன்றவை ஆதாரமாக அமைகின்றன.

நம்பிக்கைகளிருந்து விடுபட்ட அரங்க வடிவங்கள்

நாம் கூத்து என அறியப்பட்ட வட மோடி, தென்மோடி, வட பாங்கு, தென்பாங்கு, கோவலன் கூத்து, காத்தவராயன் கூத்து ஆகியவற்றைவிட அண்மைக்காலத்தில் மேற் கொள்ளப்பட்ட ஆய்வுகள், இக்கூத்து வடிவங்களுக்கு முற்பட்ட கூத்து வடிவங்களை நமக்குத் தந்துள்ளன. பறைமேளக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, மகுடக்கூத்து ஆகியவை இன்றும் தமிழர்கள் மத்தியில் பயிர்நிலையில் உள்ள கூத்து வடிவங்களாகவுள்ளன. சமய நம்பிக்கைகளிலிருந்து தம்மை விடுவித்துக் கொண்ட இவ் வடிவங்கள். நாம் இப்பொழுது குறிப்பிடப்படுகின்ற பிரசித்த அரங்கானவடிமோடி, தென்மோடிக் கூத்து வடிவங் கட்டு முற்பட்டனவாக இவற்றைக் கொள்ள முடியும். இக்கூத்து வடிவங்கள், சமய நம்பிக்கைகளோடு இணைந்த நம்பிக்கைகளுக்கும் முற்று முழுதாக அரங்கத் தன்மை கொண்ட கூத்து வடிவங்களுக்கும் இடைப்பட்டதாக உள்ளன.

பறைமேளக் கூத்து

மட்டக்களப்பில் வாழுகின்ற பறையடிக்கின்ற தொழில் செய் வோரிடையே இக்கூத்து வழக்கிலுள்ளது. கோயில் வெளியே இக்கூத்து நடைபெறும் இடமாக அமைகிறது. பார்வை யாளர்கள் சுற்றியிருந்து இக்கூத்தை அவதானிப்பர். சமதள அரங்கிலேயே இக்கூத்து நடைபெறுகிறது. பறைமேளக் கூத்து நடைபெறு முன்னர், பறையர்தலைவன் அதாவது மூப்பன் எனப்படுபவர் ஒரு தாளத்தைப் பறையில் வாசிப்பார். இக்கூத்து ஆடுபவர்கள் இடுப்பில் பறையைக் கட்டிக் கொண்டு ஆடுவர். பல்வேறு விதமான பறைகள் இங்குப் பாவிக்கப்படும். அதோடு சேர்த்து குழலும் இசைக்கப்படும். பூசைத்தாளம், கோணங்கித் தாளம், ராச வரவுத் தாளம் ஆகியவற்றை அந்தந்தத் தாளங் கட்டுரிய பாவனையோடு நிகழ்த்திக் காட்டுவர். பறையொலியும் அதற்கேற்கப் அமைந்திருக்கும். அருகாலாகவே உள்ள கூத்து முறை காலப்போக்கில் மறைந்து விடக்கூடும்.

வசந்தன் கூத்து

இக்கூத்து மட்டக்களப்பு, யாழ்ப்பாணம், வன்னி, மூதூர்ப் பிரதேசங்களில் பரவலாகக் காணப்படுகின்றது. கோயிலோடும், விவசாயத்தோடும் நெருங்கிய தொடர்புடையதாக உள்ளது. இதற்கென உயர்த்தப்பட்ட வட்ட வடிவமான மேடை பயன் படுத்தப்படுகிறது. வேளாண்மைத் தொழில் முடிவடைந்து ஓய்வாக இருக்கின்ற சித்திரை, வைகாசி மாதங்கள் இக்கூத்துக் குரிய மாதங்களாக உள்ளன. விதைத்தல், உழுதல், அறுத்தல், உப்பட்டி கட்டல் முதலியவை இக்கூத்தில் அபிநயிக்கப் படுகின்றன. இத்தகைய அபிநயங்களோடு, புராண இதிகாசக் கதைகளும், சிறு தெய்வங்களுக்குரிய ஐதீகங்களும் இக்கூத்தில் இடம்பெறுகின்றன. வசந்தராஜன் கொலு வீற்றிருந்து கூத்தைப் பார்ப்பது போலவும், வசந்தன் பிள்ளைகள் கூத்தாடி அபிநயிப்பது போலவும் இக்கூத்து ஆடப்படுகிறது. சிங்களவர் மத்தியிலும் கோலம், இக்கூத்தின் சாயலைக் கொண்டுள்ளது. எட்டுப் பேர் தொடக்கம் பன்னிரண்டு பேர்வரை இக்கூத்தில் பங்கு பெறுவர் அமைவர். சுவாமி விபுலானந்தர்கூட ஆறுகம்பு வசந்தன் பற்றி ஒரு கட்டுரையில் குறிப்பிட்டுள்ளார். இக்கூத்தில் முப்பத்திரண்டு வகையான ராகங்கள் பயன்படுத்தப்படுவதாகக் கலாநிதி மௌனகுரு அவர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளார். தனிக்கதை என்று சொல்ல முடியாத வகையில் கதைகள் இடம்

பெறும். ஆனால் எழுத்துப் பிரதிகள் பயன் படுத்தப்படுகின்றன. வேடர், குறவன், கப்பற்காரன், பள்ளன், பள்ளி போன்ற பாத்திரங்கள் அபிநயிக்கப்படும். பாத்திரங்களுக்கேற்ப ஆட்ட முறைகள் இதிலுண்டு. அரசன் வருவதற்கு மென்மையான ஆடல் முறையும், அனுமான் வருவதற்கு வேகமான தாளக் கூட்டும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. தலையில் தலைப்பாகையும், கையில் இரண்டு கோல்களும், காலில் சதங்கையும் அமைத்துக் கூத்தர்கள் ஆடுவர். வீசாணம், பெருவட்டம் போட்டு ஆடுதலும் இக்கூத்தில் உண்டு. மத்தளம் சல்லாரி போன்ற வாத்தியங்கள் இதற்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. சிறு தெய்வ வணக்க முறைகளில் பயன்படுத்தப் படுகின்ற குளூர்த்தி, காவியம் போன்ற பாடல்களில் வருகின்ற ராகங்கள் இவற்றிலும் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. தென்மோடிக் கூத்தில் பயன்படுத்தப்படுகின்ற ராகங்கள் பல வசந்தன் கூத்தில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. பறை மேளத்தைவிட வளர்ச்சி பெற்ற நிலை வசந்தன் கூத்தில் காணப்படுவதை நாம் மனங்கொள்ள வேண்டும்.

மகுடிக் கூத்து

மகுடிக் கூத்து, வசந்தன் கூத்தினின்றும் வேறுபட்ட ஒன்றாகும். மகுடி என்பது மறைபொருளோடும், மந்திரத்தோடும் தொடர் புடையதாய் உள்ளது. சிறுதெய்வங்கள் பாத்திரங்களாக வருவதும், சிறு தெய்வ ஐதீகங்கள் கதைகளாக வருவதும் இக்கூத்திலுண்டு. இம்மகுடிக் கூத்து இடத்துக்கிடம் வித்தியாசமான முறையில் ஆடப்படுகிறது. மட்டக்களப்பில் மூன்று வகையான மகுடிக் கூத்துக்கள் நடைபெறுகின்றன. இக்கூத்தில் நடைபெறும் சம்பவங்கள் குடியேற்றத்தோடு நெருங்கிய தொடர்புடையனவாய் உள்ளன. மூன்று மகுடிக் கூத்துக்களும் வித்தியாசமான கதைகளையும். மேடை வடிவமைப்பையும் கொண்டுள்ளன. குறவஞ்சி நாடகத்தோடு தொடர்புபட்ட பல விடயங்களையும் இம்மகுடிக் கூத்தில் நாம் காண முடியும். இலங்கையில் ஆடுகின்ற மகுடிக் கூத்துக்களில் பல பொதுப்படையான அம்சங்கள் காணக் கூடியதாகவுள்ளன.

1. இருந்தவர்களுக்கும், வந்தவர்களுக்குமான போட்டி.
2. மந்திர, தந்திர, விளையாட்டு.
3. பார்வையாளர்களுடன் நடிகர்கள் உரையாடுதல்.
4. விரசமான பகிழ்ச்சி தாராளமாகப் பயன்படுத்தப்படல்.
5. நீள்சதுரமான மோடி பயன்படுத்தப்படல்.

இதன் பிரதான நோக்கம் மற்றவர்களை மகிழ்ச்சியில் ஆழ்த்தல், சிரிக்க வைத்தல் என்பதாகவேயுள்ளது. மட்டக்களப்பில் பயன்படுத்தப்படுகிற மகுடிக் கூத்தில் உள்ள பாடல்களும், ராகங்களும், தாளக் கட்டுக்களும், மட்டக்களப்பு வடமோடிக் கூத்தில் செம்மையாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

அரங்கத் தன்மை பெற்ற வடிவங்கள்

இலங்கைத் தமிழர்களைப் பொறுத்த வரையில் சமயச் சடங்கிலிருந்து தோன்றி வளர்ந்த நாடக மரபின் தொடர்ச்சியாகவே அரங்குக்கேற்ற தனிப்பெரும் தன்மை கொண்ட கூத்து வடிவங்கள் உருவாகின. இதுவே இலங்கைத் தமிழர்களது அரங்காக்கக் கொள்ளத்தக்க அனைத்துத் தகுதிகளையும் கொண்டதாக உள்ளது என நாம் சான்றாதாரங்களால் நிறுவ முடியும். இக்கூத்து மரபு யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு, வன்னி, திருகோணமலை எனத் தமிழர் வாழும் பிரதேசங்கள் எல்லாவற்றிலும் பரவலாகக் காணப்படுகின்ற அதேவேளை பல ஒற்றுமைத் தன்மைகளைக் கொண்டவை யாகவும் உள்ளன.

வடமோடி தென்மோடி வடிவங்கள்

மட்டக்களப்பில் வட்டக்களரி என அழைக்கப்படுகின்ற கூத்தாடுவதற்கென்றே தயாரிக்கப்படுகின்ற மேடைகளில் இக்கூத்தாடப்படுகிறது. கூத்து அரங்கேற்றப்படுவதற்கு முன்பு, கிட்டத்தட்ட ஏழு, எட்டு மாதப் பயிற்சியின் பின்பே கூத்தரங்கேற்றம் நடைபெறுகின்றது. கூத்தினுடைய ஆட்டம், பாட்டு அளிக்கை முறை, ஒப்பனை, உடை, சொல்லப்படும் கதை என்பவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு, வடமோடி, தென்மோடி என்று இரு பிரிவுகளாகப் பிரிக்கலாம்.

தென்மோடியில் ஆட்டம் நுணுக்கமானதாகவும், மென்மையாகவும் அமைகிறது. வடமோடியில் நுணுக்கத்தன்மைகள் குறைந்து விரைவான வேகமான ஆட்ட அசைவுகள் கொண்டதாகவும் உள்ளது. தென்மோடியில் வரவாட்டம், வட்டக்களரியைச் சுற்றியதாகவும் நாலுபக்கப் பார்வை யாளர்களை நோக்கியதாகவும் அமையும். வடமோடியில் ஒருபக்கப் பார்வையாளர்களை நோக்கிய ஆட்டமுறையைக் கொண்டதாக இருக்கும். தென்மோடியில் 'தெய்வ தா தெய்ய' என்ற தாளமும் வடமோடியில் 'தித்தித்தா' என்ற தாளமும் முக்கியமானவை யாகக் கருதப்படுகின்றன.

தென்மோடியில் விருத்தப் பாடல்கள் இழுத்துப் பாடப்படுகின்ற போக்கும் வடமோடியில் இந்தத் தன்மையில்லாமலும் காணப்படுகின்றன. தென்மோடியில் இலக்கியங்களில் கையாளப்படுகின்ற தாளிசை, உலா, பரணி, கலித்துறை என்பன பயன்படுத்தப்படுகின்றன. தென்மோடியில் குறிப்பிட்ட பாத்திரம் பாடிய பாடலின் இறுதி வரி மாத்திரமே பிற்பாட்டுக் காரரால் பாடப்படும். வடமோடியில் முழுப்பாடலுமே மீண்டும் பாடப்படும். தென்மோடியில் பிற்பாட்டுக்காரர் அண்ணாவி யார் ஆகியோர் கூத்தை நடத்திச் செல்வர். சபைத்தரு, சபைக்கவி, சபைச்சிந்து எனத் தென்மோடியில் வரும் பாடல்கள் இதற்கு உதாரணமாகும். வடமோடியில் பாத்திரங்களின் உரையாடல் மூலமே கூத்து நடத்திச் செல்லப்படும்.

தென்மோடிக் கூத்தாடுபவர்கள் இலகுவான ஆடைகளையே அணிவர். மென்மையான ஆட்டத்துக்கு இவ்வகை ஆடையே அவசியம். வடமோடிக் கூத்தர்கள் பாரம் மிகுந்த உடைகளை அணிவர். வடமோடி அரசு பாத்திரங்கள். பாரங்கூடிய 'கிரீடங் களை அணிவர். வடமோடியில் கையாளப்படும் வாள், வில், அம்பு, சுதாயுதம் போன்றவற்றுக்கும் தென்மோடியில் கையா ளப்படுகிற ஆயுதங்களுக்குமிடையில் அமைப்பிலும், அள விலும் வேறுபாடு காணப்படுகிறது. வடமோடிக் கூத்து பெரும் பாலும் ராமாயண, மகாபாரத இதிகாசக் கதைகளைக் கொண்ட தாகவும் தென்மோடிக் கூத்துக்கள் பெரும்பாலும் நாட்டார் கதைகளையும், கற்பனைக் கதைகளையும் கொண்டதாக அமையும். இவற்றை மீறிய விதிவிலக்குகளும் உண்டு.

வன்னிக் கூத்துக்கள்

வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களை விட வன்னிப் பிர தேசத்தில் காணப்படுகின்ற காத்தவராயன் கூத்தும், கோவலன் கூத்தும், வன்னிப் பிரதேசத்து அம்மன் வழிபாட்டோடு நெருங்கிய தொடர்புள்ளனவாகக் காணப்படுகின்றன. வற்றாப் பளை கண்ணகையம்மன் உற்சவக் காலத்தையொட்டி கோவலன் கூத்து வன்னிக் கிராமங்களில் ஆடப்படுகிறது. இக் கூத்துக்கள் வடமோடி தென்மோடியைப் போன்ற ஒழுங் கமைக்கப்பட்ட ஒரு சாஸ்திரீய நெறிக்குள் இல்லாமல் துள்ளல் தன்மை கொண்ட கூத்துக்களாக உள்ளன. காத்தவராயன் கூத்தையும் ஆய்வு செய்த ஆராய்ச்சியாளர் பலர், உடுக்கடித்துக்

கதை சொல்கிற மரபிலிருந்தே இக்கூத்துக்கள் வளர்ச்சி பெற்றதாகக் கூறுவர்.

யாழ்ப்பாணக் கூத்துக்கள்

இன்று மட்டக்களப்பில் அதனுடைய தன்மைகள் மாறாது பயில் நிலையில் உள்ள வடமோடி, தென்மோடி கூத்து வடிவங்கள் யாழ்ப்பாணத்தில் அதன் தன்மைகளை இழந்த சில மாற்றங்களுடன் ஆட்டத் தன்மை குறைந்த கூத்து வடிவங் களாகப் பயில் நிலையில் உள்ளன. ஆட்டத் தன்மை குறைந்ததன் காரணமாக இசையில் முக்கியத்துவம் கூட, அடுத்து தோற்றம் பெற்ற இசை நாடகங்களின் அடிப்படையாக இவை அமைந் தன. ஒட்டு மொத்தமாக இலங்கைத் தமிழர்களது மரபுவழி நாடக அரங்கின் வளர்ச்சிப் போக்கைப் பார்க்கும் பொழுது சடங்குகளில் ஆரம்பித்த இதன் வேர்கள் இன்றும் நவீன நாடகங்கள் வரை பல்வேறு மாற்றங்களுக்குட்பட்டு வளர்ந்து வந்துள்ளதை நாம் இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். சடங்கி லிருந்து நாடகங்கள் உருவாகின என்ற கோட்பாடு இலங்கைத் தமிழ்நாடக அரங்குக்குப் பொருந்துவதாக உள்ள போதிலும், இன்று இலங்கைத் தமிழரின் அரங்காக நாம் இனங்காணுகின்ற கூத்தானது, தனியே சடங்குகளின் தொடர்ச்சியான வளர்ச்சிப் போக்கின் உச்சம் இதுதான் என நாம் கொள்ள முடியாதுள்ளது. ஏனெனில் தமிழ்நாட்டில் பயில்நிலையில் உள்ள தெருக் கூத்தின் தாக்கமும் கன்னட, கேரளக் கூத்துக்களுடைய தாக்கமும் இதில் காணப்படுவதாகக் கலாநிதி மௌனகுரு போன்ற நாடக ஆராய்ச்சியாளர்கள் குறிப்பிடுவர்.

ஆனால், இத்தகைய தாக்கங்கள் இருந்தபோதிலும் இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்கில் இன்று அடையாளம் காணப்பட்ட அம்சமாகக் கருதப்படுகின்ற கூத்து மரபானது, சடங்கிலிருந்து தொடர்ச்சியான பரிணாம வளர்ச்சியைப் பெற்றுள்ளது என்பது சான்றாதாரங்கள் மூலம் நிரூபிக்கப்பட்டுள்ளது.

மரபின் தொடர்ச்சி

தமிழ் நாட்டில் பள்ளு இலக்கியத்தின் தோற்றப் பாட்டோடு பழைய நாடகம் இலக்கியத் தன்மை பெறுகிற பண்பு ஏற்படுகிறது. இலங்கையிலும் பதினேழாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் பள்ளு இலக்கியத்தின் தோற்றம் ஏற்படுகிறது. கதிரைமலைப் பள்ளு, முதல் பள்ளாக அமைகிறது. தமிழில்

தோன்றிய முதல் பள்ள இலக்கியம் கதிரைமலைப் பள்ள என்று வாதிடுவோரும் உள்ளனர். இதனைவிட பறாணைவினையாக பள்ள பன்றிப்பள்ள என்பன முக்கியம் பெறுகின்றன. பன்றிப் பள்ள வன்னிப் பிரதேசத்தோடு தொடர்புபட்டது. இங்கு வன்னி என்பது வவுனியா, முல்லைத்தீவு, திருகோண மலைப் பிரதேசங்களாகும். பள்ள இலக்கியத்தின் அமைப்பு நாடக அமைப்பை அப்படியே ஒத்திருக்கின்றது. பள்ள ஒரு காலத்தில் நாடகமாக அல்லது கூத்தாக நடிக்கப்பட்டு பின்பு இலக்கியமாக மாறியிருக்க வேண்டும்.

பள்ள இலக்கியத் தோற்றத்தின் முன் இலங்கைத் தமிழ் நாடக அரங்கு பற்றி ஆவணரீதியான சான்றுகள் எமக்குக் கிடைக்க வில்லையென்றே சொல்ல வேண்டும். ஆனால் கோணேசர் கல்வெட்டு தருகின்ற அல்லது அது குறிக்கின்ற சில சடங்குகள் நாடகத்தன்மையினை சுட்டி நிற்கின்றன. இலங்கைத் தமிழர் சடங்குகள் பற்றிய மூல ஆவணமாக இது இருக்கலாம் போலத் தெரிகிறது. நாம் முற்பகுதியில் குறிப்பிட்டதைப்போல சடங்குகளில் இருந்து ஒரு படிமுறையான வளர்ச்சி ஈழத்து மரபுவழித் தமிழ் நாடக அரங்கிற்கு உள்ளது என்பதை நாம் இங்குக் கருத்தில் எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு விலாசமரபு

பார்சி நாடகக் கம்பனிகள் இக்காலத்தில் மகாராஷ்டிர மாநிலத்திலிருந்து தமிழ் நாட்டுக்கு வருகின்றன. இந்த அடிப்படையிலேயே தமிழ் நாட்டில் விலாச மரபு உருவாகியது. அங்குக் கூத்தாக ஆடப்பட்ட கதைகள் விலாச மரபில் இணைகின்றன. தமிழகத்திற்கு வந்த குழுக்கள் யாழ்ப்பாணத்திற்கும் வந்திருக்கலாம் போலத் தெரிகிறது. 1865ஆம் ஆண்டு ஒரு குழு யாழ்ப்பாணம் காங்கேசன் துறையில் வந்து இறங்கியதாக முதல் தகவல் வருகிறது. இதே காலத்தில் இக்குழுக்கள் யாழ்ப்பாணத்திற்கு மாத்திரமல்லாமல் திருகோண மலை, மட்டக்களப்பு பிரதேசங்களுக்கும் வந்துள்ளன. இக்குழுக்கள் மேடை, திரைச்சீலை, ஆர்மோனியம் என்பனவற்றை பாவித்தமை பற்றிய தகவல்கள் உள்ளன.

தமிழ் நாடகக் குழுக்களின் ஈழத்துக்கான வருகையோடு இங்கு ஆடப்பட்ட கூத்துக்கள் விலாசமாக்கப்படுகின்றன. இந்த வகையில் காசிநாதர் 'இராம நாடகத்தையும்' (1824) சின்னத் தம்பி புலவர் 'இராம விலாசம்' (1830 - 1878), மயில்வாக புலவரின்

'இரத்தினாவளி நாடகம்' சுந்தரம் பிள்ளையின் 'இரத்தினாவல்லி விலாசம்' என்பனவும் இதையொத்த பல விலாசங்கள் ஈழத்தில் எழுந்தன. ஈழத்தில் விலாச மரபு நமது கலாச்சார மரபுகளுக்கு ஏற்ப உள்வாங்கப்பட்டது. கூத்தினது செல்வாக்கு பெருமளவில் விலாசங்களில் வந்து சேர்ந்தன. இதனோடு கர்நாடக இசை வசனம் மிகுதியாகப் பயன்படுத்தும் பண்பு, நடிகர் தாமே சொந்த வசனம் பேசும் மரபு என்பன விலாசங்களில் வந்தன. கூத்தினது ஆட்ட மரபு விலாசங்களில் வரவில்லை.

தமிழ் நாட்டில் நடிக்கப்பட்ட விலாசங்கள் ஈழத்தில் மேடையிடப்பட்டன. யாழ்ப்பாணத்தில் விலாசமரபு மிகுதியாக செல்வாக்குப் பெற்றது. திருகோணமலையில் விலாச மரபின் தாக்கம் பெருமளவில் உணரப்பட்டுள்ளது. மட்டக்களப்பில் விலாசக் குழுக்களின் வரவு இருந்தாலும் பெரும் செல்வாக்குப் பெறவில்லை. இதற்குக் காரணம் மட்டக்களப்பில் கூத்துக்கள் பெற்றிருந்த இடம் என்று நாம் கொள்ள முடியும்.

கத்தோலிக்க அரங்க மரபு

ஐரோப்பியர்கள் குறிப்பாகக் கத்தோலிக்க மதத்தினர் ஈழத்திற்கு வந்த பொழுது ஈழத்தின் தமிழ்ப் பகுதிகளில் கூத்து மிகுந்த செல்வாக்குடையதாகத் தொழிற்பட்டது. இவ்வடிவங்களில் கத்தோலிக்கர் தென்மோடிக் கூத்து வடிவத்தையே தமது மரபுகளோடு இணைத்து வளர்த்தனர். இந்தக் கத்தோலிக்கக் கூத்து மரபு யாழ்ப்பாணம்-முல்லைத்தீவு-மன்னார்-சிலாபம் என ஒரு கோடிட்ட பாணியில் பரவியிருந்தது. கத்தோலிக்கர் தமிழர் மத்தியில் இருந்த கூத்து மரபைத் தங்களது மதக் கோட்பாடுகளுக்கு ஏற்பத் திருத்தியும், புதிதாக்கியும் சில மாற்றங்களைச் செய்தனர். நூற்றியைம்பதுக்கும் மேற்பட்ட கூத்துக்களின் பிரதி நம்மால் அறியப்படக் கூடியதாய் உள்ளன.

- 1) முவிராசாக்கள் நாடகம்
- 2) என்றி எம்பரதோர் நாடகம்
- 3) ஞான செளந்தரி நாடகம்
- 4) அருளப்பர் நாடகம்

பெரும்பாலான கூத்துக்கள் அவலச்சுவை நிரம்பியதாக உள்ளன. பிற மதத்தவரால் துன்பப்படும் நிலை காட்டப்படுகிறது. புலசந்தோர் என்ற பாத்திர மரபு கத்தோலிக்கர் புகுத்திய

முறையாகும். இவர் நாடகத்தை அறிமுகம் செய்து நாடகக் கதையைக் கூறுவார். இக்கூத்துக்களில் ஆட்ட முறை கைவிடப்படுகிறது. காரணம், ஆட்டம் சிக்கலானதாக இருந்ததும் அது நாகரிகமின்மையாகக் கருதப்பட்டமையுமாகும்.

இக்கூத்து மரபினால் பழைய வட்டமேடை, மூன்று பக்கம் திறந்த மேடை என்பன போய் மூன்றுபக்கம் அடைக்கப்பட்ட மேடை வந்தது. திரைச்சீலைகள், உடைப்பொருட்கள் கதிரைகள் என்பன பாவிக்கப்பட்டன. உடை, ஒப்பனை கத்தோலிக்க மதமரபைப் பிரதிபலித்தன. கத்தோலிக்க மத வருகையினால் கூத்தில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களை நாம் பின்வருமாறு வகைப்படுத்தலாம்.

- 1) நாடக உள்ளடக்க மாற்றம்
- 2) நாடகத்தின் உருவ மாற்றம்
- 3) அரங்க மேடையின் மாற்றம்
- 4) உடை ஒப்பனை மாற்றம்

இந்த கத்தோலிக்கக் கூத்து மரபின் தாக்கத்தினாலேயே சிங்களவர்கள் மத்தியில் நாடகம் என்ற வடிவம் தோற்றம் பெறுகிறது.

பாசுக்க மரபு

பாசுக்க மரபு, கிறிஸ்துவின் இறப்பு மீட்பை மீள நிறைவுறுத்துகிற அரங்க நிகழ்வாகும். இது கத்தோலிக்க தேவாலயங்களில் நிகழ்த்தப்பட்டது. ஆலயத்தின் எல்லாப் பகுதிகளுமே இக்காலங்களில் அரங்கத்தன்மையுடன் தொழிற்படும் இது, தமிழர்கள் மத்தியில் உள்ள பாவைக்கூத்துப் பாணியை ஒத்தது. யாழ்ப்பாணம், மன்னார், மட்டக்களப்பு, திருகோணமலை ஆகிய பிரதேசங்களில் இது பயிலப்படுகிறது.

வசாப்பு, சபா, டிராமா அரங்க மரபு

வசாப்பு நாடக மரபு மன்னாரிலேயே விசேடமாக பேணப்பட்டது. வாசகப்பாலின் மருவிய வடிவமே வசாப்பு என்று கொள்ள முடியும். பேராசிரியர் சுவித்தியானந்தன் வசனம் கலந்த பா என்று விளக்குவார். சமயப்பிரச்சாரமே இதன் நோக்காக இருந்தது. சாதாரணமக்களுக்கு புரியக்கூடிய மொழி நடை பயன்படுத்தப்பட்டது. பிற்கால வசன நாடகங்களுக்குரிய அடிப்படை இதில் காணப்படுகிறது போலத் தெரிகிறது.

சபா நாடகங்களாக, ஞானசுந்தரி நவரச சபா, எஸ்தாக்கியர் சபா எனப் பல சபா நாடகங்கள் இக்கத்தோலிக்கச் செல்வாக்கினால் உருவாகின. இந்த நாடகங்களில் பாடல்களோடு வசனம் கூடிய இடத்தைப் பெறுகிறது. வசனங்கள் செயற்கைத் தன்மை யானவையாகக் காணப்பட்டன. அரங்கில் மெட்டுக்கள் இந்துஸ்தானி, கர்நாடக சங்கீதம் என எல்லா இசை மரபுகளும் கலந்திருந்தன. காட்சிப் பிரிவுகள் அதிகமானதாய் அமைந்தது. உ-ம். எஸ்தாக்கியர் சபா 43 காட்சிப் பிரிவுகளாக பிரிக்கப்பட்டு இருந்தது. கிரேக்க எடுத்துரைஞர்களை ஞாபகப்படுத்தும் பவூன் போன்ற பாத்திரங்கள் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டன.

டிராமா மோடி மரபும் கத்தோலிக்கச் செல்வாக்கினால் எழுந்த அரங்க வடிவம். சபா அரங்க மரபையே இதுவும் ஒத்திருந்தது. சபா நாடகங்களைப் போலவே இராக தாளம் பாவம் என்றில்லாமல் வெறும் மெட்டுக்களாகவே இந்த நாடகப் பாடல்கள் அமைந்தன. இந்தவகை நாடகங்களாக சங்கிலியன் டிராமா, யேசேப்பு டிராமா ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். பொதுவாக கத்தோலிக்க மரபுக் கூத்து, வாசகப்பா, சபா டிராமா என ஈழத்து அரங்க வளர்ச்சியில் குறிப்பிடத்தக்க தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளது.

இருபதாம் நூற்றாண்டு

இருபதாம் நூற்றாண்டில் ஏற்பட்ட சமூகப் பொருளாதார அரசியல் சூழ்நிலைகளுக்கு ஏற்ப ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு பல புதிய மாற்றங்களைப் பெற்று இன்றைய பரிசோதனை அரங்குவரை புதிய பரிமாணங்களைக் கண்டுள்ளது. கத்தோலிக்க நாடக அரங்கமரபின் தொடர்ச்சியான ஈழத்தின் வசன நாடகங்களின் தொடக்கம் பின்னணியில், ஏற்படுகிறது. தொடர்ச்சியான வளர்ச்சிச் சூழ்நிலைகளிலேயே இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் வசன நாடகங்கள் முக்கியம் பெறுகின்றன.

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்க வரலாற்றில் இருபதாம் நூற்றாண்டை நாம் இரண்டு பிரிவாகப் பிரித்து நோக்குதல் பொருத்தமானதாகும்.

- 1) 1950களுக்கு முன்னுள்ள அரங்க மரபு
- 2) 1950களுக்குப் பின்னுள்ள அரங்க மரபு

ஐம்பதுகளுக்கு முன்பு ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கு

ஐம்பதுகளுக்கு முன்பு என்று நாம் குறிப்பிடுகின்ற பொழுது, ஈழத்துத் தமிழ் நாடகங்கள் எல்லாமே விலாச மரபு, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், பம்மல் சம்பந்த முதலியார் மரபைப் பின் பற்றுவனவாக உள்ளன. பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் பிரதி நிதியாக யாழ்ப்பாணத்தில் கலையரசு சொர்ணலிங்கத் தையும் திருகோணமலையில் நாடகமணி விஸ்வலிங்கத்தையும் குறிப் பிடலாம். விலாச மரபின் இருபதாம் நூற்றாண்டின் மிகச் சிறந்த பிரதிநிதியாக வருபவர் நடிகமணி வி.வி.வைரமுத்து. கலையரசு சொர்ணலிங்கம் தனது குரு பம்மல் சம்பந்த முதலியார் எனக் குறிப்பிடுகிறார். இவர் சிறுவனாக இருக்கும் பொழுதே நாடகங்களில் ஈடுபாடு காட்டினார். தமது சமகாலத்தில் வாழ்ந்த பலரையும் அறிந்திருந்தார். இவரது இளமைக்காலத்தில் யாழ்ப்பாணத்திலும், கொழும்பிற்கும் திருகோணமலைக்கும் பல நாடகக் கம்பனிகள் இந்தியா விலிருந்து இங்கு வந்து மேடையிட்டன. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், பம்மல் சம்பந்த முதலியார், கண்ணையா, கிட்டப்பா ஆகியவர்களோடு தொடர்பு கொள்ளக்கூடிய சந்தர்ப்பம் இவருக்கு ஏற்பட்டது. இதனால் இவரது நாடகங்களில் அவர்களது பாணிகளே பெரிதும் பின்பற்றப்பட்டன. 1901ஆம் ஆண்டு இவர் மார்க்கண்டேனில் லோகிதாசனாக நடித்தார்.

1911ஆம் ஆண்டின் காலப்பகுதியில் கொழும்பில் பம்மலின் பல நாடகங்களைப் பார்க்கிறார். அதன்மூலம் தானும் அத்தகைய நாடகங்களைப் போட வேண்டும் என்ற சிந்தனையில் செயல் படுகிறார். 1913இல் இலங்கா சுபோத விலாச சபா அமைக்கப் படுகிறது. 1915இல் முதல் நாடகம் சிம்களநாதன்; தொடர்ந்து மனோகரா, அரிச்சந்திரா எனத் தமிழக நாடகங்களை அப்படியே நடித்தார். யாழ்ப்பாணம் நீர் கொழும்பு போன்ற இடங்களில் இந்த நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டன. 1914ஆம் ஆண்டு சரஸ்வதி விலாச சபா ஆரம்பிக்கப்பட்டது. பல நாடகங்களை இவர்கள் அரங்கேற்றுகின்றனர். இதே போல மட்டக்களப்பில் 1922ஆம் ஆண்டு சுகிர்த விலாச சபா ஆரம்பிக்கப்பட்டு முன்னைய பாணியிலான நாடகங்களையே மேடையிட்டனர். 1933இல் The Tamil Amateur Dramatic Society கொழும்பில் ஆரம்பிக்கப்பட்டது. யாழ்ப்பாணத்தில் சரஸ்வதி விலாச சபா இவர்கள் இந்திய நாடகங்கள் புராணத்திற்கு

மாறுபாடாக அமைகிறது எனக் கருதித் தாமே நாடகங்களை இயற்றி நாடகங்களை நடித்தனர். யாழ்ப்பாணத்தவர்கள் தாமே நாடகங்களை எழுதினர். மவித்துவான். க. இராமலிங்கம், திருநாவுக்கரசு போன்றோர் இந்த நாடகங்களை ஆக்கினர். இதே கால கட்டத்தில் திருகோணமலையில் ஒரு விலாச நாடகப் பாரம்பரியம் உருவாகியது. நாடகம் மேடையிடுவதற்கு எனத் தனியான 'தியேட்டர்' கணேசன் தியட்டர் கட்டப்பட்டது. இது இலங்கைத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் முக்கிய அம்சமாகும். பின்னாளில் இந்த நாடகங்கள் தமிழர் மத்தியில் இருந்த கூத்து மரபையும் இணைத்துக் கொள்கின்றன.

வடமோடி நாடக மரபில், சகுந்தலை, உருக்குமாங்குதன் முதலான நாடகங்களும் இக்காலப் பகுதியில் மேடையிடப்படு கின்றன. திருகோணமலையில் உசேன் பாலந்தை கதை நாடக மாக நடித்ததற்கான சான்றுகள் உள்ளன. நாற்பதுகளுக்குச் சற்று முன்னுள்ள காலத்தில், நாடக வடிவில் சில மாற்றங்கள் ஏற்படுவதனை அவதானிக்கலாம். காங்கேசன் துறையை மையமாகக் கொண்டதும் யாழ்ப்பாண தனித்துவத்தைப் பிரதி பலிப்பதுமான இசை நாடக மரபு உருவாகிறது. இந்த அரங்கின் பிரதிநிதியாகவே நாம் நடிகமணி வி.வி. வைரமுத்துவைப் பார்க் கிறோம். இந்தப் பாணி கூத்து-விலாசம்-கர்நாடக இசை என மூன்றும் அழகாகக் கலக்கப்பட்ட கலவை. இந்த அரங்கு ஈழத்துத் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்ற ஒன்று.

தமிழ் நாட்டில் சமூகப் பிரச்சினைகளைப் பிரதிபலிக்கின்ற நாடகங்கள் 1936ஆம் ஆண்டுக்குப் பின்பே உருவாகின்றன. அதைப்போலவே ஈழத்துக்கும் சமூக நாடகம் 1940களில் உருவாகிறது. சாமனா அல்லது இன்பத்தில் துன்பம் - சு. செல்வ நாயகம் என்பவரது நாடகம், இக்கால நாவல்களும் இப் போக்கிலேயே எழுதப்பட்டன. சினிமாவின் பாதிப்பும் இதற்கு ஏற்படுகிறது. 1940களில் தமிழ் நாட்டில் சுதந்திரத்திற்கான போராட்டச் சூழல். புதிய நிலைமை ஏற்படுகிறது. அங்கு தேசியக் கொடி, சுதரின் வெற்றி என்பன போன்ற நாடகங்கள் மேடையிடப்பட்டன. 1950ஆம் ஆண்டுக்கு முன்பு ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு எந்தவிதமான தனித்துவத் தன்மையை வெளிப்படுத்தவில்லை யென்றாலும், சில குறிப்பான பண்புகள் உள்ளதை மறந்து விட முடியாது.

இரண்டு பண்புகளை நாம் இன்ம் காண முடியும்.

- 1) கூத்துக்கள் - சாதி நிலை
- 2) சபா நாடகங்கள் - மத்தியதர வர்க்கம்

ஐம்பதுகளுக்கு முன்னுள்ள சூழ்நிலைகளில் 1940களில் பல நாடகங்களைப் படைத்த பேராசிரியர் கணபதிப் பிள்ளை முக்கியம் பெறுகிறார். ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கிற்கு கணபதிப்பிள்ளையின் அடியெடுப்பு முக்கியத் திருப்பு முனையாகக் கொள்ளப்பட வேண்டும். ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கில், பேராசிரியர் கணபதிப் பிள்ளை பல விடயங்களுக்கு முன்னோடியாகக் கருதப்படுகிறார். யாழ்ப்பாணப் பேச்சு வழக்குத் தமிழுக்கு நாடக அந்தஸ்தைப் பெற்றுக் கொடுத்த பெருமை இவரையே சாரும். அந்த வகையில்,

- i) உடையர் எடுக்கு
- ii) முருகன் திருகுதாளம்
- iii) கண்ணன் கூத்து
- iv) நாட்லன் நகரவாழ்க்கை

1952ஆம் ஆண்டு 'இரு நாடகம்' என்ற நாடக நூல் வெளியிடப் பட்டது. இவர் லண்டனில் படித்தவர். பெர்ணாட்ஷா மற்றும் ஐரோப்பிய நாடக ஆசிரியர்களைப் பார்த்தவர். தமிழ் மொழியில் ஈடுபாடும் அக்கறையும் இவருக்கு இருந்தது. சமூகம் பற்றிய உணர்வு ஆகியவை இவரது சமூக நாடகச் சிந்தனை உள்ள நாடகங்களைப் படைக்கத் தூண்டியது எனலாம். இந்த மாற்றத்திற்குப் பின்பு புதிய பரம்பரையினர் தமிழ் நாடகத்தைக் கையேற்கின்றனர். இளம் பட்டதாரிகள் இந்தப் பண்புக்குள் வருகின்றனர்.

ஐம்பதுகளுக்குப் பின்பு ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை அவர்கள் நாற்பதுகளின் பிற்பகுதியில் ஏற்படுத்திய காத்திரமான நாடகம் பற்றிய செயற்பாடு தமிழ் நாடக உலகிற்கு ஒரு புதிய பரம்பரையினரைக்கொணர்ந்தது. இந்தப் புதிய பரம்பரையினரின் தொடர்ச்சி இன்றுவரை தொடர்கிறது. ஐம்பதுகளுக்குப் பின்னுள்ள தமிழ் நாடக வரலாற்றை நாம் ஐந்து பகுதிகளாகப் பகுத்து விளங்குவது பொருத்தமான அணுகுமுறையாக இருக்கும்.

- 1) 1950 -1960 வரையான பகுதி
- 2) 1960 -1970 வரையான பகுதி
- 3) 1970 -1980 வரையான பகுதி
- 4) 1980 -1990 வரையான பகுதி
- 5) 1990 களுக்குப் பின்பு.

ஐம்பதுகளின் பின்னுள்ள காலம்

(1950 - 1960) இக் காலப்பகுதியில் தமிழின் நவீன நாடக அரங்கு செயற்பாடுகளைப் பின்வருமாறு வகைப்படுத்தலாம்.

- 1) கலைக்கழக தமிழ் நாடகக் குழுவின் செயற்பாடு.
- 2) வானொலி நாடகத்தின் பலம் (சானாவின் பங்களிப்பு)
- 3) பேராசிரியர் கணபதிப் பிள்ளையை அடியொற்றி வடக்குகிழக்கு மாகாணங்களின் நாடகச் செயற்பாடு.

பேராசிரியர் கணபதிப் பிள்ளையின் பங்கும் பணியும் இங்குதான் முக்கியமாகிறது. பெரும்பான்மையான பார்வையாளர்கள் இந்த நாடகங்களுக்கு ஆதரவு வழங்கினர். இவரது நாடகங்கள் தமது உள்ளக் கதைகளை மீட்டுகிற ஓர் அரங்காகத் தொழிற்பட்டமை இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். மொழியியல் அறிஞராகிய பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை யாழ்ப்பாணப் பேச்சு வழக்கை அறிவியல் பூர்வமாக கையாண்டார். ஆனால் பின் நாட்களில் பல நாடகக்காரர்கள் இதனை நகைச்சுவைக்காகப் பயன்படுத்தினர். மொழி நடையில் மாத்திரம் இந்தச் சீரழிவு ஏற்படாமல் பாத்திர வார்ப்பு அமைப்பு ஆகியவற்றிலும் ஏற்படுத்தியது. இக்காலத்து நாடகங்களில் இருவகைப் போக்குகளை நாம் உணர முடிகிறது.

- 1) பேச்சு வழக்கைக் காத்திரமாகப் பயன்படுத்துகிற பண்புப் புத்தாக்கங்கள் என இவற்றினை நாம் குறிப்படலாம்.
- 2) மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்களும் அதன் மேடையேற்றமும் (தழுவல்)

நாம் குறிப்பிடுகிற இந்த தசாப்தத்தில் 1956ஆம் ஆண்டு மிக முக்கியமானதாக கருதப்படுகிறது. இந்த ஆண்டு இலங்கையின் சமூகக் கலைஅரசியல் வரலாற்றில் முக்கியமான ஒரு பண்பைப் பிரதிபலித்து நிற்கிறது. முற்போக்குக் கொள்கையும், யதார்த்தவாதப் பண்புகளும் எழுச்சி பெற்ற காலம். இந்தக் காலப் பகுதியின் தொடக்கத்திலிருந்து இருபது ஆண்டுகள் தொடர்ச்சியாக இலங்கையின் கலை வரலாறு மாக்கிய முற்போக்குக்

கொள்கைகளை பிரதிப் உணர்ப்படுத்தியது. அதில் வெற்றியும் மகிழ்ச்சியும் கண்ட காலப்பகுதிகளாகும். 1956ஆம் ஆண்டு களின்பின்பு நாடகச் செயற்பாடுதான் ஜனநாயக முற்போக்குத் தளத்தில் தொழிற்பட்டது. இக்காலத்தில் அமுத்துலிங்கம், அ.ந. கந்தசாமி, சொக்கன் ஆகியவர்களது நாடகம் முக்கியம் பெற்றன. இவை சமுதாயப் பிரச்சினைகளை முன்வைத்துத் தொழிற்பட்டன.

மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள்

இக்காலத்தில் முக்கியம் பெற்ற மற்றோர் அரங்க மரபு மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்களாகும். சட்டோபாத்தியாவின் சவப் பெட்டி, ஓஸ்கார்வைல்டின் சிறிமான் ஆனந்தம் மொலியரின் யார் வைத்தியர், சூழ்ச்சியின் பரிசு இப்சனின் வாழும் இனம் திரு கந்தையா இந்த வகை நாடகங்களை மேடையேற்றியவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர். “எங்களுக்கே சொந்தமான, உண்மை யாகவே தேசியப் பண்புடைய மரபினை உருவாக்கிக் கொள்வதற்கு, மேலும் தகைமைகளைப் பெறும் பொருட்டே மேலையத்தேய நாடங்களை மேடையேற்ற வேண்டும்” எனத் திரு கந்தையா குறிப்பிடுவது நாம் கருத்தில் எடுக்க வேண்டிய ஒன்று. இக்காலப்பகுதியில் வானொலி ‘சானா’வின் பணி குறிப்பிடத்தக்கது. வானொலி நாடகம் மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெறுகிறது. வானொலியில் ஒலி பரப்பப்பட்ட நாடகங்கள் பல, மேடை நாடகங்களாகச் செயற்பட்டன. வானொலியில் இலங்கையின் முக்கியமான எழுத்தாளர்களின் நாடகங்களை எழுதினர். யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்புப் பேச்சுவழக்கு இதன் மூலம் பிரபலப்படுகிறது. இதனோடு இலக்கிய வரலாற்று, புராதன நாடகங்களும் வானொலியில் முக்கியம் பெறுகின்றன.

பேராசிரியர் கணபதிப் பிள்ளையின் நாடகங்கள் வடக்கு கிழக்கில் பல்கலைக்கழகக் குழுவினரால் மேடையிடப்படுகின்றன. இதனால் இந்த மரபு வடக்கு கிழக்குப் பகுதிகளில் செல்வாக்குச் செலுத்தியது. விழாக்களில், பாடசாலைகளில் கணபதிப் பிள்ளைப் பாணி நாடகங்கள் மேடையிடப்பட்டன.

1960 - 1970 வரையிலான ஈழத்து அரங்க மரபு

இக்கால கட்டத்தில் ஏற்பட்ட தமிழ் அரங்கச் செயற்பாடுகளைப் பின்வருமாறு வகைப்படுத்தலாம்.

- 1) வித்தியானந்தனின் தமிழ் அரங்க மீட்டெடுப்புப் பணி. (பல்கலைக்கழகம், கலைக்கழகம்)
- 2) கொழும்பு பல்கலைக்கழக தயாரிப்புக்கள்.
- 3) கொழும்பு நாடக மன்றங்களின் தொழிற்பாடு.
- 4) கலைக்கழகப் பாணியில் மட்டக்களப்பு, மன்னார், யாழ்ப்பாணம், திருகோணமலை, மலையகம் ஆகிய இடங்களில் நாடக முயற்சிகள்.
- 5) அறுபதுகளின் பிற்பகுதி.

அம்பலத்தாடிகளின் கந்தன்கருணை, மௌனகுருவின் சங்காரம் தாச்சியஸின் முயற்சிகள் புதிய போக்கைச் சுட்டுகின்றன.

வித்தியானந்தனின் மீட்டெடுப்புப் பணி

பேராசிரியர் சிவத்தம்பி, வித்தியானந்தனின் பணியை மீள் கண்டு பிடிப்பு எனக் குறிப்பிடுவார். இக்காலத்தில் சிங்கள நாடக மரபில் பேராசிரியர் சரத்சந்திரவின் வருகை முக்கியமாகிறது. மனமே, சிங்கபாகு போன்ற சிங்கள மரபு வழிப்பட்ட நாடகங்கள் சிங்களவர்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றன. தமிழ்த் தேசிய உணர்வு மிக்கவரான பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் சரத்சந்திரவின் முயற்சிகளினால் உந்தப்பட்டு, தமிழ்க் கூத்து மரபை மீளவைக்கும் பணியில் ஈடுபட்டார். இவருக்குத் துணையாகப் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி, பேராசிரியர் கைலாசபதி, பேராசிரியர் சண்முகதாஸ், கலாநிதி மௌனகுரு ஆகியோர் தொழிற்பட்டனர். பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் பணிகள் எனும் போது,

- i) கூத்து நூல்களைப் பதிப்பித்தார்; ஆய்வுப் பணிகள் புதுமைசார் அம்சம்.
- ii) கலைக்கழகத் தலைவராக இருந்து அண்ணாவியார் மகாநாடுகளையும், கூத்துப் போட்டிகளையும் நடத்தினார்.
- iii) பல்கலைக்கழக மாணவர்களைக் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்ட கூத்துக்கள்.

பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் தமிழர்களின் தேசிய அரங்க மரபாக இனம் கண்டு கொண்டது, மட்டக்களப்புக் கூத்தே யாகும். இதற்கான காரணங்களாகப் பல விமர்சனங்கள் வைக்கப் படுகின்றன. இந்த விமர்சனங்களுக்கு அப்பால் பேராசிரியரின்

பணி ஈழத்துத் தமிழ் அரங்க வரலாற்றில் மிக மிக முக்கியமாகக் காணப்பட வேண்டிய ஒன்று. பேராசிரியர் கூத்தில் செய்த மாற்றங்களைப் பின்வருமாறு குறிப்பிடலாம்.

- i) களரியில் இருந்த கூத்தைச் படச்சட்ட மேடைக்குக் கொண்டு வந்தது.
- ii) உடையமைப்பு ஒப்பனையில் மாற்றம்.
- iii) அண்ணாவியார், வாத்தியக்காரர் பக்கப்பாட்டுக்காரரை ஓர் ஒழுங்கமைப்பில் கொணர்ந்தது.
- iv) பெண்களை நடிக்க வைத்தது.
- v) நீண்டநேரம் ஆடப்பட்ட கூத்துக்களை ஒரு மணி, அரை மணி நேரமாகக் குறைத்தல்.

இவரது முக்கியமான கூத்துக்கள்:

- i) கர்ணன் போர் - 1962
- ii) நொண்டி நாடகம் - 1963
- iii) இராவணேசன் - 1964
- iv) வாலிவதை - 1965

படித்த மத்திய தர வர்க்கத்தார் இக்கூத்துக்களை நகரத்தார் மத்தியில் கொண்டு சென்றனர். கூத்தின் மீளமைப்பு என்பது இரண்டு முக்கிய மாற்றங்களைப் பிரதானப்படுத்தி நின்றது.

i) பிரதியமைப்பில் ஏற்பட்ட மாற்றம்

ii) கூத்தை அவைக்கு ஏற்ற விதத்தில் அளிக்கை செய்தமை.

இந்த மரபு அறுபதுகளில் தொடங்கி, பாடசாலைகளில் இன்றும் உயிர்த் துடிப்புள்ள அரங்க மரபாகத் தொழிற்பட்டு வருகிறது. இக்காலத்தில் கொழும்பில் நடிகர் ஒன்றியத்தின் செயற்பாடு முக்கியமாகிறது. ந. சுந்தரலிங்கம், இ.முருகையன், இ. சிவானந்தன் ஆகியோரது செயற்பாடுகள், அறுபதுகளின் பிற்பகுதியில் இதன் தொழிற்பாடு அதிகமாகியது. இக்காலகட்டம் தழுவல் மொழி பெயர்ப்பு எனவும் அமைந்தது. மேலைத் தேயப் பாணியை அப்படியே மொழி பெயர்த்து மேடையேற்றுகிற பண்பும் சிங்கள நாடகங்களின் தாக்கமும் கொழும்பு பல்கலைக் கழக தயாரிப்புகளில் இருந்தன.

கலைக்கழகப் பாணியிலான நாடகங்கள் யாழ்ப்பாணம், மன்னார், மட்டக்களப்பு, திருகோணமலை, முல்லைத்தீவு போன்ற இடங்களில் மேடையிடப்படுகின்றன.

இதனால் இந்தப் பண்பிலான நாடகங்கள் பரவலாக பிரதேச நாடகச் செயற்பாடுகளில் செல்வாக்குச் செலுத்தின. மட்டக்களப்பில் வித்தியானந்தன் பாணியைப் பின்பற்றி பாடசாலைகளில் நாடகங்கள் மேடையிடப்பட்டன. இந்தப் பணியில் எல். மத்தியசிஞ்சோ, க. தம்பிராஜா, எஸ். பாலசிங்கம், திரவியம் இராமச்சந்தரன் ஆகியோர் முக்கியமானவர்களாகும். மத்தியசிஞ்சோ, தம்பிராஜா, பாலசிங்கம் போன்ற நபர்கள், வித்தியானந்தன் பாணியையும், பழைய மரபையும் கற்றுத் தமது கூத்துக்களை அமைத்துக் கொண்டனர். திரவியம் இராமச்சந்தரன் வித்தியானந்தன் பாணியை அப்படியே பின்பற்றினார். இதில் மாற்றங்கள் செய்யவில்லை. இவரது தயாரிப்புகளுக்குக் கலாநிதி மௌனகுரு துணையாக இருந்தார். மட்டக்களப்பில் இன்றும் இந்தப் பாணி பின்பற்றப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இதன்தாக்கம் திருகோணமலையிலும் பாதிக்கச் செய்தது. குறிப்பாகச் சேனையூரில் இந்தப் பாணியிலான கூத்துக்கள் மேடையிடப்பட்டன. இதில் கல்லாறு நடராசா ஆசிரியரும் அவரைத் தொடர்ந்து திரு. செ. வுலிபுண சேகரமும் முக்கியமானவர்கள். திருகோணமலையிலும் இந்தப் பாணி தொடர்கிறது. அண்மைக்காலத்தில் மட்டக்களப்பு நல்லிங்கம் அவர்கள் திருகோணமலையில் இந்த வகையிலான பல கூத்துக்களைத் தயாரித்துள்ளார். மட்டக்களப்பில் வின்சன் மகளிர் கல்லூரி, புனித சிவிலியா பெண்கள் கல்லூரி முதலான பெரும்பாலான பாடசாலைகள் இக்கூத்துப் பணியை இன்று வரை தொடர்கின்றன. இதே போல திருகோணமலையில் சேனையூர் மகாவித்தியாலயம், புனித மரியாள் கல்லூரி, கட்டைபறிச்சான் விபுலானந்த வித்தியாலயம், உவர்மலை விவேகானந்த வித்தியாலயம் என்பன இன்றும் இத்தகைய கூத்துக்களை மேடையேற்றி வருகின்றன.

யாழ்ப்பாணத்தில் வித்தியானந்தனின் தாக்கம் யாழ்ப்பாண இசை நாடக மரபில் செல்வாக்குச் செலுத்தியது. நவீன மேடைக்கு ஏற்ப இது மாற்றியமைக்கப்பட்டது. விடிய விடிய ஆடிய இசை நாடகங்கள் சுருக்கப்பட்டன. உதாரணமாக நந்தனார் கதை, அரிச்சந்திரா கதை என்பன இந்தப் பாணியில் சுருக்கப்பட்டன. யாழ்ப்பாணக் கரையோரப் பகுதியில் செல்வாக்கு உடையதாக இருந்த கூத்து மரபுகளும் இந்த பாணியில் சுருக்கி மேடையிடப்பட்டன.

அறுபதுகளின் பிற்பகுதி

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் அறுபதுகளின் பிற்பகுதி மிக முக்கியமான காலகட்டமாகும். ந. சுந்தரலிங்கத்தின் 'அபஸ்வரம்', கலாநிதி மௌனகுருவின் 'சங்காரம்' என்பவற்றோடு முருகையன் சிவானந்தன் என்பவர்களது முயற்சிகளும் தாசீசியஸின் வருகையும் இக்காலக் கொழும்பு அரங்க வரலாற்றில் முக்கியமானவையாகும். ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் இது ஒரு திருப்புமுனை என நான் குறிப்பிடுவேன். சமூக மாற்றத்திற்கான கருத்துக்களும் முற்போக்குச் சிந்தனை மரபும் பொருள்முதல் வாதத்தினை ஏற்றுக்கொண்டு சமூக மாற்றத்துக்கான வழிநடத்தல்களாக இருக்கிற பண்பும் இக்கால நாடகங்களில் மேலோங்கி நின்றன.

உள்நாட்டு சர்வதேசச் சூழல்களில் ஏற்பட்ட மாற்றம் கருத்து ரீதியாகப் பாதிப்பினைச் செலுத்தியது. குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்தில் நடந்த சாதி எதிர்ப்புப் போராட்டம் அதன் உள்நாட்டு அரசியல் பெறுமானம் என்பன இரண்டு முக்கியமான நாடகங்களை நமக்குத் தந்தது.

- 1) கலாநிதி மௌனகுருவின் - சங்காரம்
- 2) அம்பலத்தாடிகளின் - சுந்தன் கருணை.

இந்தப் பின்னணியில் முருகையனின் 'கோபுரவாசல்' நாடகத்தையும் குறிப்பிடலாம். இக் காலகட்டம் தமிழ் நாடகம் சமூகப் பிரக்ஞைமிக்க காத்திரமான பண்புடையதாக, முற்போக்குச் சிந்தனை சார்ந்ததாக அமைகிறது. சங்காரம் மிக முக்கியமான நாடகமாகும். பலர் இதுபற்றி பல விமர்சனங்களை வைத்த போதிலும், இது அன்று மக்கள் மத்தியில் ஏற்படுத்திய பாதிப்பு முக்கியமானது. இது ஒரு வெற்றிகரமான நாடகமாகவே அமைந்தது. நிலமானிய சமுதாய அமைப்பைக் கட்டிக் காக்கின்ற பண்புடைய மட்டக்களப்புக் கூத்தை அந்த சமூகச் சிந்தனைகளை உடைத்தெறியும் நோக்கோடு பயன்படுத்தியமை முக்கியமான ஒரு செயற்பாடு. இக்காலகட்டம் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது - நாடகம் அரசியல் பேசிய காலம் என்பேராசிரியர் சிவத்தம்பி கூறுவார். ஐம்பதுகளில் ஏற்பட்ட சினிமாவின் தாக்கம் காரணமாகச் சினிமா பாணியிலான நாடகங்கள், தமிழர் வாழும் பிரதேசங்களில் பெருமளவில் மேடையேற்றப் பட்டமையை நாம் இங்குக் குறிப்பிடவேண்டும். கோயில்

திருவிழாக்கள், பொது விழாக்கள் என்பவற்றில் இந்தப் பாணியிலான நாடகங்கள் மேடையிடப்பட்டன. அத்தோடு தமிழ் நாட்டில் ஏற்பட்ட திராவிட இயக்க நாடகங்களின் சாயலை ஒத்த நாடகங்களும் கிராம நகர்ப்புறங்களில் மேடையிடப்பட்டன. சினிமாப் பாணியிலான பாடல்கள் சண்டைக் காட்சிகள் என்பனவும், சினிமாவை நினைவுறுத்துகிற காட்சி அமைப்புகளும் இதில் பின்பற்றப் பட்டன. அக்காலத்தில் புகழ் பெற்றிருந்த சிவாஜி, எம்.ஜி.ஆர்., பாணியிலான நாடகங்கள் இதில் நடிக்கப்பட்டன. சினிமா நடிகர்களைப் போலவே தங்களைக் கற்பனை செய்து கொண்டவர்களாக இந்த நடிகர்கள் இருக்கின்றனர். இந்த வகையில் மறைந்த சிறிசங்கர், உதய குமார், கலைச்செல்வன் ஆகியோரது செயற்பாடுகளைக் குறிப்பிடலாம். தமிழர் வாழும் பிரதேசங்களில் இந்தப் பாணியிலான மேடை நாடகங்களுக்கு என ஆயிரக்கணக்கான நாடக மன்றங்கள் தொழிற்பட்டன. சினிமா பாணியிலான இந்த வகை நாடகங்களின் செயல்பாடுகளுக்கு அக்காலத்தில் இயங்கிய எம்.ஜி.ஆர், சிவாஜி ரசிகர் மன்றங்களும் காரணமாகின்றன. இன்று தமிழ்ப் பகுதிகளில் கிராமங்களில் இந்த வகையான நாடகங்களும் மேடையேற்றப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

1970 தொடக்கம் 1980 வரையிலான அரங்க மரபு

இக்காலத்து நாடக அரங்கச் செயற்பாடுகளை நாம் பின் வருமாறு வகைப்படுத்தலாம்:

- 1) நவீன தமிழ் நாடக அரங்கை சினிமாவின் பிடியிலிருந்து விடுவிக்கும் கற்பனை வளம் மிக்க கலைஞர்களின் தொழிற்பாடு.
- 2) கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழு சிங்கள நாடகங் களுக்குச் சமமாக தமிழ் நாடகங்களை ஒரே விழாவில் மேடையேற்றியமை.
- 3) பல்கலைக்கழக பட்டப் பின்படிப்புக் கல்வி டிப்ளோமா விற்கு நாடகம் ஒரு துறையானது. இந்த நாடகப் பயிற்சியில் சிங்களத் தமிழ் நாடகக் கலைஞர்கள் ஒன்றாக இணைந்து தொழிற்பட்டனர்.
- 4) நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் ஆரம்பம்
- 5) அவைக்காற்றுக் கலைக் கழகம்

6) யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தின் தொடக்கமும் அதன் நாடக முயற்சிகளும்.

இந்தப்பின்னணியில் தாசியஸ், சுந்தரலிங்கம், சுஹைர் ஹமீட், சிவானந்தன், மௌனகுரு, இளையபத்மநாதன், பாலேந்திரா, குழந்தை சண்முகலிங்கம் ஆகியோர் முக்கியமானவர்களாக அறியப்படுகின்றனர். இக்காலகட்டத்தில் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கச் சூழல் ஆறு விதமான போக்குகளை அவதானிக்க முடிகிறது.

1) முற்று முழுதாக மரபைப் போற்றுகிற பண்பு, யாழ்ப்பாண இசை நாடகங்கள் மட்டக்களப்பு கூத்துக்கள் என்பன இதற்குள் வரும். இதில் இரண்டு பண்புகள் வெளிப்பட்டன.

i) மரபை அப்படியே பேணுதல்

ii) வித்தியானந்தன் பாணி மேடையேற்றம்.

2) மரபு வழியில் புதிய உள்ளடக்கம். - இங்கு மரபு புதிய நாடக உத்திகளும் இணைவதனைக் காணலாம்.

3) சினிமாப் பாணி. - அப்படியே சினிமாவைப் பின்பற்றுகின்ற பாணி, கொழும்பில் இத்தகைய நாடகங்கள் அதிகம் மேடையிடப்படுகின்றன. சிறிசங்கர், உதயகுமார் போன்ற கலைஞர்கள் மற்றும் யாழ்ப்பாண அரியாலை நாடக மன்றங்கள் போன்ற கழகங்கள் திருகோணமலை அமரசிங்கம், மயில்வாகனம் போன்றோர் மட்டக்களப்பில் நண்டு நவரத்தினம்.

4) சினிமாப் பாணியிலிருந்து விடுபடும் புதிய பாணி.

5) மொழிபெயர்ப்பும் சமகால இந்திய நாடகங்களின் மேடையேற்றமும்.

6) வரணியூரான் பாணியிலான நாடகங்கள்.

இந்த ஆறு வகையான பண்புகளும் பொதுவாகத் தமிழர் வாழும் எல்லாப் பகுதிகளிலுமே செல்வாக்குச் செலுத்தின. இந்தப் பின்னணியிலேயே ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கின் தொடர்ச்சியான செயற்பாடுகள் அமைகின்றன என்பது இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். திருகோணமலையில் புதிய பாணியிலான நாடகங்களுக்கு முன்னோடியாகத் திரு. சிவபாலன் குறிப்பிடத்தக்கவர்.

முக்கியமான நாடக முயற்சிகள்

தாசியஸ்

அறுபதுகளின் பின்பகுதி

புதியதொரு வீடு, சுந்தன் கருணை

1971 - கோடை

1974 - சுந்தன் கருணை - கொழும்பு

1975 - காலம் சிவக்கிறது.

1979 - பொறுத்தது போதும்.

ந. சுந்தரலிங்கம்

1971 - சுருழியம்.

1975 - விழிப்பு - (சங்காரத்தின் பாதிப்பு).

சுஹைர் ஹமீட் - அம்பி

1970 - வேதாளம் சொன்ன கதை.

கலாநிதி சி. மௌனகுரு

அறுபதுகளின் பிற்பகுதி சங்காரம்.

1978 - புதியதொரு வீடு.

- தாசியஸிலிருந்து சிறிது மாறுகிறது.

1979 - அதிமானுடன்.

தமிழ் நாடக மரபில் புதிய சிந்தனை மாற்றங்கள் உள்வாங்கப் பட்ட சூழ்நிலையில், சமாந்திரமாக சிங்களத்தினும்முற்போக்குச் சிந்தனை மரபும் புதிய கலைஞர்கள் அறிமுகமாகின்றனர். இவர்கள் சிங்கள மரபுவழிப் பண்பு களையும் நடன நாடக உத்திகளையும் கையாண்டு புதிய முயற்சிகளில் ஈடுபட்டனர். ஆர். ஆர். சமரக்கோன், தர்மசிறி பண்டாரநாயக்கா, தர்மசேன பத்திராஜா பராக்கிரம நிரியெல்ல, தம்ம ஜாகொட ஆகியோரின் சுயமான ஆக்கங்கள் புகழ் பெற்றன. சிங்கள தமிழ்க் கலைஞர்களது இணைந்த செயற்பாட்டிற்கான அரசியல் சூழ்நிலை இக்காலத்தில் நிலவியது. இந்த அரசியல் சூழ்நிலைகளை நாம் விளங்கிக்கொள்ள வேண்டும். இதற்குப் பின் இந்த வகையான அரசியல் சூழ்நிலை இன்றுவரை ஏற்படவில்லையென்றே சொல்லவேண்டும். 1977ம் ஆண்டுக்குப் பின்பு ஏற்பட்ட

அரசியல் மாற்றங்கள் தமிழ் நாடகத் துறையைப் பெருமளவில் பாதித்தது. அதன் பயனான வெளிப்பாடுகளினைத் தொடர்ந்து வரும் தஸ்ப்தங்களில் காணலாம். கொழும்பு பல்கலைக்கழகப் பட்டப் பின்படிப்பு சிங்கள தமிழ் நாடகக் கலைஞர்களை இணைத்தது. நமக்கு குழந்தை சண்முகலிங்கம், தாசீசியஸ் என அற்புதமான நாடகக் கலைஞர்கள் இதனுடாக முன்னணிக்கு வருகின்றனர். நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் தொழிற்பாடு இக் காலத்தில் முக்கியமாகிறது. இதில் சண்முகலிங்கம் முக்கியமானவராக உழைக்கிறார். தாசீசியஸ், மௌனகுரு ஆகியோரின் உதவிகள் இவரது வெற்றிகரமான செயற்பாட்டிற்குத் துணை புரிகின்றன. மரபு, மேற்கு, நவீனம் என்ற மூன்று பண்புகள் அரங்கக் கல்லூரியின் செயற்பாட்டில் முனைப்புப் பெறுகின்றன. இத்தன் பின்னணியிலேயே எண்பதுகளில் ஒரு நாடக மலர்ச்சி உருவாகிறது. இன்று நவீன நாடக மேடையேற்றத் தோடு தொடர்புபட்ட பலர் இந்தக் கல்லூரியின் செல்வாக்குக்கு உட்பட்டவர்களேயாகும்.

அவைக்காற்றுக் கலைக் கழகத்தின் தொழிற்பாடு இங்கு கவனத்தில் எடுக்கப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும். இதில் முக்கியமானவராகப் பாலேந்திரா கருதப்படுகிறார். இவர்கள் மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்களுக்கு முதன்மை கொடுத்து மரபை ஒதுக்குகின்றவர்களாகத் தொழிற்பட்டனர். இவர்களது தயாரிப்பான “கண்ணாடி வார்ப்புகள்” முக்கியமான ஒரு நாடகம். முத்து சாமியின் காலம் காலமாக, யுகதர்மம், நாற்காலிகாரர் ஆகிய நாடகங்களையும் மேடையிட்டனர். இவர்கள் மரபை வெறுக்க முத்துசாமி தனது படைப்புக்களில் மரபை இணைத்தமை இங்கு ஆச்சரியமான ஒற்றுமையாக உள்ளது.

பாலேந்திரா மேற்கத்திய இயற்பண்புவாத பாணிகளைத் தன் கரத்தில் எடுத்துக்கொண்டார். தமிழில் நாடகமே இல்லை என்று கூறுவது சிரிப்புக்குரிய விடயமாகும். இன்றம்கூடப் பாலேந்திரா இதே கருத்தையே அவரது அண்மைக்காலப் பேட்டி ஒன்றின் மூலம் குறிப்பிடுகிறார். புலம்பெயர்ந்த தேசங்களில் இவர் இன்று தனது அவைக்காற்றுக் கலைக்கழகச் செயல்பாடுகளை நகர்த்தியுள்ளார். யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தின் தொடக்கம் புதிய அரங்க முயற்சிகளுக்குத் துணையாக அமைந்தன. பேராசிரியர். கைலாசபதி, பேராசிரியர். சிவத்தம்பி, பேராசிரியர். சண்முகதாஸ், கலாநிதி மௌனகுரு

ஆகியோரது இணைந்த செயல்பாடு தமிழ் நாடக அரங்கின் ஒரு புதிய பரிமாணத்தை ஏற்படுத்தியது. இக் காலத்தில் இப் பல்கலைக் கழகத்தில் நடந்த விழாக்களில் பல நாடகங்கள் மேடையிடப்பட்டன.

1978 - புதியதொரு வீடு

1979 - அதிமானுடன்

1979 - இடைவெளி, தலைவர்

முதலிய நாடகங்கள் குறிப்பிடத்தக்கன. இந்நாடகங்களில் நடித்த சிதம்பரநாதன், பாலசுகுமார் ஆகியோர் இன்றைய நவீனத் தமிழ் நாடக அரங்கில் முக்கியமானவர்களாகக் கருதப்படுகின்றனர். இக்காலத்தில் மட்டக்களப்பிலும் திருகோணமலையிலும் மேடை நாடகங்களே செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தன. ஆனாலும் ஆங்காங்கே சில காத்திரமான முயற்சிகள் நடைபெற்றன. திருகோணமலையில் சிவபாலன், ஜெயவீரசிங்கம் ஆகியோரது செயற்பாடுகள் கணிக்கத்தக்க ஒன்றாகும். மட்டக்களப்பில் சில பாடசாலைகளில் புதிய நவீன முயற்சிகள் நடைபெற்றன.

எண்பதுகளில் தமிழ் நாடக அரங்கு

எண்பதுகளில் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு எழுபதுகளில் பெற்றிருந்த தள நிலையை விடுத்து மற்றொரு தளத்துக்கு மாறுகிறது. இத் தளநிலை மாற்றத்திற்குப் பல காரணிகள் துணையாக அமைகின்றன.

- 1) நாடக அரங்கியல் க.பொ.த. உயர்தரப் பரீட்சைக்குப் பாடமாக அறிமுகமாதல்.
- 2) கல்வி அரங்கு அல்லது பாடசாலை அரங்கு அதனோடு இணைந்த சிறுவர் அரங்க வளர்ச்சி.
- 3) மண்கமந்த மேனியரோடு தொடங்குகிற புதிய மரபு.
- 4) நாடகவியல் பல்கலைக்கழக பாடத்துறையாக வருதல்.
- 5) நேரடியான அரசியல் தாக்கம்.

பாடசாலைகளில் நிலவிய விருப்பு வட்ட நிலை மாறி, காத்திரமான பண்பு நிலை நாடகங்களைக் குழந்தை சண்முகலிங்கம், கலாநிதி, மௌனகுரு, பிராசிஸ் ஜனம் ஆகியோர் ஏற்படுத்தினர். கலாநிதி மௌனகுருவின் தப்பி வந்த தாடி-ஆடு முக்கியமான ஒரு சிறுவர் நாடகம். இதே

காலத்தில் வெளிவந்த ஏழு நாடகங்கள் தொகுப்பு, பிரபலமான யாழ்ப்பாணக் கல்லூரிகளின் அனைத்துமான சிறுவர் அரங்கச் செயற்பாடு என்பனவெல்லாம் இணைந்து புதியதொரு பண்பை வலியுறுத்தி நின்றது.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக முயற்சிகள், சமகாலத்தில் ஏற்பட்ட அரசியல் மயப்பட்ட இனப் பிரச்சனையோடு நேரடியான தொடர்புகளைக் கொண்டிருந்தது. பல்கலைக்கழக அரங்க முயற்சிகளில் சிதம்பரநாதன், குழந்தை சண்முகலிங்கம், கலாநிதி மௌனகுரு ஆகியோர் முக்கியமானவர்களாகத் தொழிற்பட்டனர். இக்காலத்தில் தெருக்கூத்துப் பாணியிலான வீதி நாடகங்களும் அரசியல்மயப்படுத்தப்பட்டு அளிக்கை செய்யப்பட்டன. இது தமிழ் மக்களின் தேசியப் பிரச்சனை பற்றி நேரடியாகவே பேசியது.

திருகோணமலை, மட்டக்களப்பு வன்னிப்பிரதேசங்களில் காத்திரமான நாடக முயற்சிகள் நடைபெற்றன. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்திலிருந்து வெளியேறிய கலையார்வம் மிக்க மாணவர்கள் ஆசிரியர்களாக போது படசாலைகளிலும் அதற்கு வெளியிலும் இந்த வகை முயற்சிகளில் ஈடுபட்டனர். யாழ்ப்பாணத்தில் உருவான பாடசாலை அரங்க மரபு அரசியல் சார்ந்த நாடக மரபு இக்காலத்தில் தமிழ் வாழும் எல்லாப் பகுதி களுக்கும் பரவுகின்றமையான ஒரு சூழ்நிலை ஏற்படுகிறது. எண்பதுகளில் உருவான முக்கியமான நாடகத் தயாரிப்புகள்:

- 1) சிதம்பரநாதனின்-மண் சுமந்த மேனியர் பாகம்-1 பாகம்-2. இரண்டு கவிதா நிகழ்வுகள்.
- 2) கலாநிதி மௌனகுரு-விடிவு, சக்தி பிறக்குது, நம்மைப் பிடித்த பிசாசுகள், புதியதொரு வீடு, 1989 (மீண்டும்)
- 3) பால சுகுமார்-அபஸ்வரம், சங்காரம். (திருகோணமலை)

தெருக்கூத்துக்கள்-(தெருக் கூத்துக்களில் சர்வே, மோகன், முரளி போன்றோர் செயல்பாடு முக்கியமானது) மாயமான் விடுதலைக் காளி, கசிப்பு, களத்தில் கர்த்தான்.

அண்மைக்கால அரங்க முயற்சிகள்

அண்மைக்கால அரங்க முயற்சி எனக் குறிப்பிடுகிற பொழுது 90க்குப் பின் உள்ள சூழ்நிலையையே குறிக்கிறது. தொண்ணூறு களில் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு எண்பதுகளில் யாழ்ப்பாணத்தை மையமாக்கக் கொண்ட நிலைமை மாறி, பன்முகத்

தன்மை பெறுகிறது. தொண்ணூறுகளில் ஈழத்துத் தமிழ் நாடகச் செல் செறிகளைப் பின்வருமாறு பகுத்துப் பார்க்கலாம்:

- 1) யாழ்ப்பாண மையம் உடைதலும் அதன் பரந்த வெளிப்பாடும்
- 2) கொழும்பை மையமாகக் கொண்ட புதிய அரங்க முயற்சிகள்
- 3) கிழக்கிலும் வடக்கிற்கு வெளியே உள்ள பல பிரதேசங்களிலும் நடைபெற்ற நாடகப் பட்டறைகள், கருத்தரங்குகள் என்பனவற்றினால் ஏற்பட்ட புதிய தமிழ் நாடகச் சூழல்.
- 4) கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்தில் நுண்கலைத் துறையின் ஆரம்பம்.

இந்த நான்கு அம்சங்களும் முனைப்புப் பெறுகின்றன. தொண்ணூறுகளின் ஆரம்பத்தில் யாழ்ப்பாண அரசியல் சூழ்நிலை புதிய பண்பை அடைகிறது. இந்த அரசியல் சூழ்நிலை களுக்கேற்ப அரங்க மரபும் மாற்றம் அடைகிறது; யாழ்ப்பாணத்தில் இக்காலப்பகுதியில் ஆறு விதமான நாடகப் போக்குகளை இனங்காண முடிகிறது.

- 1) சண்முகலிங்கம் பாணியிலான ஒயிலாக்க மரபு.
- 2) மௌனகுருவின் மோடியுற்ற பண்புடைய அரங்க மரபு.
- 3) சிதம்பரநாதனின் சமூக மாற்றத்திற்கான அரங்கு.
- 4) ஜெய்சங்கர் போன்றோரின் பழைய யதார்த்த பாணியை மெருகூட்டுகின்ற போக்கு.
- 5) திருமறைக் கலா மன்றத்தின் செயற்பாடுகள்.
- 6) அரசியல் ரீதியான அரங்க முயற்சிகள்.

நாம் மேலே குறிப்பிட்ட ஆறு வகையான பண்புகளில் நேரடியான அரசியல் செல்வாக்குக்கு உட்பட்ட அரங்க செயற்பாடுகள் முனைப்பான பண்பையுடையனவாய் இருந்தன. அரசியல் ரீதியாக மக்களை அணிதிரட்டுவதற்கு இந்த அரங்கு பெரிதும் பயன்பட்டது. இந்த அரங்குகளில் சில எந்தவிதமான முன்னறிவிப்புகளும் இன்றி மக்கள் முன் நடத்தப்படும். சில ஏற்கெனவே உள்ள அரங்க முறைமையைத் தமது கொள்கைகளை வெளிப்படுத்துவதற்கான அரங்க வடிவமாகப் பயன்படுத்துகின்ற பண்பு காணப்பட்டது. இது யாழ்ப்பாணம்,

முல்லைத்தீவு ஆகிய பிரதேசங்களில் ஒரு காத்திரமான தொழிற் பாடாக அமைந்தது.

சிதம்பரநாதனின் பாரம் தியேட்டர் மக்களுக்கான அரங்கு யாழ்ப்பாணத்தில் முக்கிய அரங்காக மாறியமை ஒரு புதிய அனுபவமாகவே உள்ளது. இது பற்றிய பல வாதப்பிரதி வாதங்கள் எழுந்தாலும், இந்த அரங்கில் சிதம்பரநாதன் முழு நம்பிக்கையுடனேயே செயற்பட்டார். இந்த வகையில் சில நாடகங்கள் பெரும்வரவேற்பைப் பெற்றாலும் சில வெற்றி கரமாக அமையவில்லை. குழந்தை சண்முகலிங்கத்தின் பல நாடகங்கள், அவரது பழைய மரபிலேயே அமைந்தன. எந்தையும் தாயும் போன்ற பரிட்சார்த்த முயற்சிகளும் இவரால் மேற்கொள்ளப்பட்டன. தொண்ணூறுகளில் மௌனகுருவின் செயல்பாடு கிழக்கு நோக்கி நகர, அவரது மாணவர்கள் அவரது பாணியில் அமைந்த நாடகங்களை மேடையிட்டனர். ஜெய்சங்கர் இவர்களிலிருந்து வேறுபட்டவராகப் பழைய யதார்த்தப் பாணியிலான அரங்க முறையைப் புதிய முறையில் அளிக்கை செய்தார். இவரது தம்ம தீபத்தின் கதை இந்த முறையிலேயே தயாரிக்கப்பட்டது.

திருமறைக் கலா மன்றம் அரங்கு பற்றிய காத்திரமான சிந்தனை ஒருபுறமும் பழைய புராண விலாச மனோரீதியான பாங்கு ஒரு புறமாகவும் தொழிற்பட்டது. இவர்கள் பிரமாண்டமான காட்சி அமைப்புகளைப் பயன்படுத்தினர். இவர்களது அரங்கு பற்றிக் கந்தையா, சிறி கணேசன் போன்றோர் காரசாரமான விமர் சனங்களை முன் வைத்தனர். தொண்ணூற்றைந்தில் ஏற்பட்ட யாழ்ப்பாண இடப்பெயர்வு, யாழ்ப்பாண அரங்கியல் முயற்சி களில் சில பின்னடைவுகளை ஏற்படுத்தியுள்ளன. தொண்ணூறு களில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகம் அரங் கியலை சிறப்புப் பாடமாக கற்ற முதலாவது குழுவினர் வெளி வருகின்றனர். இவர்களது முயற்சிகள் யாழ்ப்பாணத்தில் பரவலாக நடைபெற்றன.

கொழும்பில் அரங்காடிகள் இக்கால கட்டத்தில் சில நாடகங்களை மேடையிட்டனர். இந்த முயற்சிகளில் தேவராஜ், ரவி, சிவபாலன் விஜித்சிங் ஆகியோரது முயற்சி முக்கியமானது. இதனை விட தமிழ்த் தினப் போட்டிகளுக்காகச் சில நல்ல நாடகங்கள் பாடசாலைகளில் மேடையிடப்பட்டன. யாழ்ப் பாணத்திலும் தொய்வின்றி நாடக முயற்சிகள் நடைபெற்று

வந்தன. கொழும்பில் இடையிடையே பழைய சினிமா பாணியி லான நாடகங்கள் மேடையிடப்படுவது இங்கு குறிப்பிடத் தக்கதாகும்.

மலையகத்தில் இக்காலத்தில் பல நாடகப் பட்டறைகள் கருத்தரங்குகள் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டன. அதன் வழியாக வந்த பலர் சில நல்ல நாடகங்களை மேடையிட்டனர். அதோடு பாடசாலைகளில் காத்திரமான பல முயற்சிகள் நடைபெற்றன. இந்த முயற்சிகளில் அந்தணி ஜீவா, சுகுமாரன் போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாக உள்ளனர்.

திருகோணமலையில் தொண்ணூறுகளில் நாடகம் புதிய பரிமாணத்தைப் பெறுவதை அவதானிக்க முடிகிறது. மறைந்த திருபற்குணத்தின் ஏற்பாட்டின் பேரில் நடைபெற்ற பல நாடகப் பட்டறைகள் புதிய உத்வேகத்தை ஏற்படுத்தின. பாடசாலைத் தயாரிப்புக்களாகச் சில நல்ல நாடகங்கள் வெளி வந்தன. திருமலைநவம், ரத்தினசிங்கம், பற்குணம், பாலசுமார் ஆகியோரது முயற்சிகள் இங்கு மனங்கொள்ளத் தக்கதாகும். இக்காலகட்டத்தில் திருகோணமலையில் விபுலானந்த தமிழ் மகாவித்யாலம், சென்ஜோசப் கல்லூரி, சண்முக வித்யாலயம், சேனையூர் மகா வித்யாலயம் சில நல்ல தயாரிப்புகளைத் தந்தன. ஆனாலும் இன்றைய நிலையில் திருமலையினுடைய அரங்க முயற்சிகள் பாடசாலை மட்டத்துடனேயே அடைபட்டு நிற்கிறது. தனிப்பட்ட குழுக்களின் முயற்சிகள் இல்லை என்றே கூறலாம்.

தொண்ணூறுகளில் ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கச் சூழலில் மட்டக்களப்பு முதன்மை என்ற தோற்றப்பாட்டைக் கடந்த இரண்டு மூன்று ஆண்டுகளில் பெற்றுள்ளதுபோலத் தெரிகிறது. கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்தில் நுண்கலைத் துறையின் ஆரம்பம் இதற்கு ஒரு காரணமாக இருந்திருக்கலாம். தொண்ணூறுகளில் முதல் மூன்று ஆண்டுகளில் தவராஜாவின் அரங்கச் செயல்பாடு சண்முகலிங்கம் பாணியிலான நாடகங்களையும் சிறுவர் நாடகங்களையும் மட்டக்களப்பிற்கு அறிமுகப்படுத்தின. அதைத் தொடர்ந்து கலாநிதி மௌனகுருவின் தயாரிப்புகள் முக்கியமாகின்றன. இவரது வேடனை உச்சிய வெள்ளைப் புறாக்கள், முயலார் முயல்கிறார், புதியதொரு வீடு ஆகிய நாடகங்கள் மட்டக்களப்பில் புதிய அரங்க அனுபவமாகவே அமைந்தன. தவராஜாவின் 'மங்கையராகப் பிறப்பதற்கே'

என்ற நாடகம் அரங்கில் மற்றுமொரு பரிமாணத்தைப் பேசி நின்றது. இதனோடு தவராஜாவின் வீதி நாடக முயற்சியும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

பாலசுகுமாரின் நாடக முயற்சிகள், மட்டக்களப்பில் ஏற்கனவே இருந்த அரங்க மரபுகளிலிருந்து முற்றிலும் வேறுபட்டதாக அமைகிறது. இவரது பாரதி பிடித்த தேர்வடம் என்ற வீதி நாடகம் புழுவாய்ப் பிறக்கினும், கருந்துளி ஆகிய நாடகங்கள் பார்வையாளர்களுக்கு வேறுபட்ட அனுபவத்தை வழங்கின. இவரது அரங்கு உடற்பொறி முறையான நடிப்பு முறையையும் நமது பாரம்பரிய அரங்க முறைகளின் கூறுகளையும் இணைத்த பரிசோதனை முயற்சிகளாய் அமைந்தன. கருத்துப் புலப்பாட்டிற்காகவே கலைகள் என்ற முன்னுரையோடு இவரது நாடகங்கள் மக்கள் முன் வந்தன. இவரது நாடகங்கள் பற்றிப் பல காத்திரமான, காரசாரமான விமர்சனங்கள் முன் வைக்கப்பட்டுள்ளன.

ஜெய்சங்கரது சிறுபிள்ளை விளையாட்டு, பிள்ளை அமுத கண்ணீர் ஆகிய நாடகங்கள் மேடையிடப்பட்டன. இவரது நாடகங்கள் யதார்த்தப் பாணியையே பெரிதும் பின்பற்றி இருந்தன. இன்று சிவரெட்டினம் போன்றோரது முயற்சிகளும் குறிப்பிடும்படியாக உள்ளன.

7

சிங்கள நாடக அரங்கு

சிங்கள நாடக அரங்கு ஓர் அறிமுகம்

இலங்கையில் சிங்கள மக்களே பெரும்பான்மையாக உள்ளனர். இதனால் இலங்கை அரங்கு பற்றிக் குறிப்பிடுகின்ற பலர், சிங்கள அரங்கு பற்றிய செய்திகளையே பெரும்பாலும் குறிப்பிடுகின்றனர். உண்மையில் இலங்கை அரங்கு என்ற சொற்றொடர் இலங்கையில் வாழுகின்ற அனைத்துச் சமூகங்களையும் அதன் அரங்க வடிவங்கள் பற்றியும் செல்நெறிகள் பற்றியும் குறிப்பிட வேண்டும்.

சிங்கள அரங்கு பற்றிய அறிமுகத்தைப் பேராசிரியர். சரத்சந்திர, கலாநிதி எ. ஜெ. குணவர்த்தனா, கலாநிதி எம். எச். குணதிலக போன்றோர் உலகளாவிய ரீதியில் செய்துள்ளனர். இலங்கை இந்தியாவுக்கு அண்மையில் உள்ள காரணத்தினாலும் புத்த மதத் தொடர்பினாலும் இந்திய நாகரிகக் கலாச்சாரத்தினால் பெரிதும் பாதிக்கப்பட்டிருக்கின்றது. குறிப்பாகத் தென்னிந்தியக் கலாச்சாரப் பாதிப்பும் வடஇந்தியக் கலைகளது பாதிப்பும் சிங்கள மக்களது பண்பாட்டில் மிகுதியாகக் கலந்துள்ளன. சிங்கள மொழி பெருமளவில் சமஸ்கிருத செல்வாக்குக்கு உட்பட்டிருந்தது. பெரும்பாலான சமஸ்கிருதச் சொற்கள் சிங்களச் சொற்களாகவே மொழி பயன்பாட்டில் உள்ளன. வரலாறு, சமயம், மொழி, கலாச்சாரம் என அனைத்துத் துறைகளிலும் இந்தியப் பாதிப்பே காணப்படுகின்றன. இது நாடக அரங்கிலும் தவிர்க்க முடியாதபடி வந்துள்ளது.

சிங்கள அரங்கின் தொடக்கத்தை நாம் சிங்கள மக்களிடையே பரவலாகக் காணப்படுகின்ற சடங்குகளிலும், சமய நம்பிக்கை விழாக்களிலும், நாட்டார் சமய நம்பிக்கைகளிலும் பெற முடியும். மற்றொரு புறத்தில் சிங்கள அரங்கு சமஸ்கிருத

அரங்கின் தாக்கத்தைப் பெற்றுள்ளது. பிற்காலத்தில் தோன்றிய பல நாடக வடிவங்கள் சமஸ்கிருத அரங்கின் செல்வாக்குக்கு உட்பட்டனவாக உள்ளன. ஆரம்பகால சிங்கள அரங்கு இந்திய தொல்சீர் பாரம்பரியம் செல்வாக்குச் செலுத்தவில்லை. காரணம், ஆரம்பகால இலக்கிய ஆசிரியர்களாகப் பௌத்தத் துறவிமாரே இருந்தனர். இவர்கள் தமது பௌத்த பாரம்பரியத்தின் அடியாகவே சிந்தித்தனர். இவர்கள் 'டபு' கலை வடிவத்தையே பெரிதும் பயன்படுத்தினர். இவை கவிதையாகவும் கதை சொல்லும் பண்பு மிக்கனவாகவும் அமைந்திருந்தன.

விழாக்கள் வழிபாட்டோடு தொடர்புபட்டிருந்தன. பெரும்பாலான நாட்டார் நம்பிக்கைகள் நாடக உணர்ச்சியை தூண்டுவனவாக இருக்கின்றன. சடங்கு வடிவங்கள் வருகின்ற பாத்திரங்கள், நாடகப் பலம் பொருந்தியனவாய் உள்ளன. உதாரணமாக ரட்டயக்கம என்பது ஒருவகையான பேயாகவே கொள்ளப்படுகிறது. துன்பத்திலிருந்து நீங்குவதற்காக இந்த பேய்ச் சடங்குகள் பயில்நிலையில் உள்ளன. பிள்ளை பிறப்பு பிள்ளைக்கான நோய் என்பவற்றோடு இந்தச் சடங்கு தொடர்பு பட்டது. தெய்வத்தைத் திருப்திபடுத்துவதற்கான சடங்கில் இது மனிதர்களிடம் வரும். ரட்டயக்கமா மனிதர்களுக்கு வரும் பொழுது ஆட்டத்தோடும் பாட்டோடும் தொடர்பு படுகிறது. இதில் ரட்டயக்கமாவுக்கு ஆடுபவர் நாடகப் பண்புகளைப் பிரதிபலிக்கிறார்.

சடங்குகள் பங்கேற்பவர்கள் அணிகிற உடைகள் ராட்ஷத்தத் தன்மையையும் மனித குணத்திற்கு அப்பாற்பட்ட தோற்றத்தைக் கொண்டதாகவும் இருக்கும். ஒப்பனை முகமூடி என்பனவும் இந்த பண்பையே பிரதிபலிக்கும். இசையும் ஆடலும், பாடலும் கலந்த சூழலில் பாத்திரங்கள் வெளிப்படும். பூசாரிக்கும் பாத்திரங்களுக்கும் இடையே நடைபெறுகிற உரையாடல் சுவாரஸ்யமானதாக நாடகப் பண்பு வாய்ந்ததாக இருக்கும். இவைகள் சடங்காக இருந்த போதிலும் நாடகத் தன்மையே மேலோங்கி நிற்கின்றன. இச்சடங்குகள் மாலை தொடக்கம் அதிகாலைவரை நடைபெறும். சில சடங்குகள் நாடகப் பண்பை இடையீடுகளாகப் கொண்டிருக்கின்றன. இவை நீண்ட நேரம் நடைபெறுகிற சடங்குகளில் பங்கு பெறுபவர்களுக்கு அலுப்பு ஏற்படாமல் இருக்க இது நிகழ்த்தப்படும். இவ்விடையீடுகள் பிராமணரின் வருகை, பிராமணருக்கும் சடங்கு நடத்து பவருக்கும் இடையில் நடைபெறுகிற உரையாடல் நாடகப்

பண்புமிக்கனவாக இருக்கும் சிங்கள மரபு வழி நாடகங்களிலும் சடங்குகளிலும் பெருமளவில் முகமூடி பயன்படுத்தப்படுகிறது. கோலம், சொக்கரி ஆகிய இரண்டு வடிவங்களும் சமயச் சடங்காக இருக்கிற அதேவேளை நாடகத்துக்குரிய கட்டமைப்பையும் கொண்டுள்ளன. இவர்களிடம் உள்ள நாடகம் என்ற வடிவம் முற்றுமுழுதாக நாட்டார் அரங்காக, உள்ளது. இதன் அமைப்பு நாடக இலக்கியங்களுக்குரிய பண்பைக் கொண்டுள்ளது. பாஸ்கா கத்தோலிக்க மரபில் சிங்களவர்கள் மத்தியில் உள்ள அரங்க வகையாகும்.

சிங்கள நாட்டார் அரங்கு

சிங்கள நாட்டார் அரங்கு அதன் பயில்நிலைக் கிராமங்களிலேயே பெரிதும் அவதானிக்க முடிகின்றது. சிங்கள மக்களிடையே உள்ள சடங்குகளோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டுள்ளது. இங்கு நாடகத்தையும் சடங்கையும் பிரித்தறியமுடியாது. நாட்டார் அரங்கு நாடகமாக வளர்ச்சியடையவில்லை. காரணம், அதற்குள்ள சில கட்டுப்பாடுகள். நம்பிக்கையோடு இவை பெரிதும் இணைந்துள்ளதால், இங்கு பொழுது போக்கு என்ற நோக்கு இல்லை.

சமயச் சடங்குகளின் படிமுறையிலான வளர்ச்சியாகத்தான் நாட்டார் அரங்கு காணப்படுகிறது. கட்டுப்பாடுகள் இருந்த போதிலும் இந்தக் கட்டுப்பாடுகளை மீறிய ஒரு வளர்ச்சியையும் அவதானிக்க முடிகிறது. இங்கு நிகழ்த்தப்படுகின்ற சடங்குகள் வெறுமனே வழிபாடுகளுக்கானவை மாத்திரமல்ல; நோய்கள் வராமல், பிழையான காரியங்கள் நடக்கவிடாமல், துன்பம் வராமல் இருக்க எனப் பல காரணங்களை மையப்படுத்து வனவாய் உள்ளன.

சடங்குகளின் தொடர்ச்சியான பின்பற்றலில், காலப்போக்கில் பொழுது போக்கு அம்சங்களையும் இணைத்துக் கொண்டார்கள். ஆனாலும் அதன் அடிப்படைத் தன்மையில் மாற்றமில்லை. இரவு முழுவதும் தொடர்ச்சியாக சமயச்சடங்கு நடந்து அதி காலையிலேயே நாடகத் தன்மையான விடயங்கள் நிகழ்த்தப்படும். இச்சடங்குகள் மதியம்வரை நீளும். தொடர்ச்சியாகப் பார்ப்பவர்களது அலுப்பைப் போக்குவதற்கான நகைச்சுவையோடு கூடிய இடைச் செருகல்கள் பயன்படுத்தப்பட்டன.

சந்தர்ப்பங்களுக்கு ஏற்ப இவை பயன்படுத்தப்படும். சடங்குகளில் பங்குபற்றுகின்றவர்கள் எல்லாரும் நம்பிக்கையுடைய

வர்கள் எனச் சொல்ல முடியாது. சடங்குகளிடையே பயன்படுத்தப்படுகின்ற இடைச் செருகல்கள் சடங்கையும் நாடகத்தையும் இணைக்கிற அம்சமாக உள்ளது.

எல்லாச் சடங்குகளும் இடைச்செருகல்கள் கொண்டன என்று நாம் சொல்லிவிட முடியாது. நேரடியாகவே சடங்காக காணப்படுகிறது. சில சடங்குகளில் நம்பிக்கைத் தன்மை இல்லை. இது சடங்குகளின் அடுத்த கட்ட வளர்ச்சியாக நாம் கருத முடியும். இத்தகைய சடங்குகள் சடங்குத் தன்மையிலிருந்து பொழுது போக்கு அம்சங்களை இணைத்துக் கொண்டு நாடகமாக மாறுகிற பண்பு காணப்படுகிறது. இவை நாடகக் கூறுகளை இணைத்துக் கொண்டு புதிய வடிவத்தை பெற்றன.

நாட்டார் சமயமும் புத்த மதமும்

சிங்கள மக்களது கிராமிய வாழ்க்கையில் புத்த மதம் முழுமையான செல்வாக்குச் செலுத்துகிறது என்று நாம் சொல்லி விட முடியாது. புத்த மதத்தின் தத்துவார்த்தக் கோட்பாடுகள் நாட்டார் மத நம்பிக்கைகளில் பெருமளவில் செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றன. மறுபுறமாகப் பார்க்கிற பொழுது, கிராமிய நம்பிக்கைகள் புத்த மதத்தில் செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றன. தனி மனித விடுதலையை பௌத்த மதக் கோட்பாடு வலியுறுத்தி நிற்கிறது. ஆனால் கிராமிய நம்பிக்கைகள் பல கடவுள்களை வழிபாட்டை மையப்படுத்திக் கொண்டு திகழ்கின்றன.

பௌத்தமும் நாடகமும்

சீனா, திபெத் ஆகிய இடங்களில் பௌத்த மதத்தோடு நாடகம் மிக நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டு வளர்ந்தது. ஆனால் இலங்கையில் இத்தன்மை இல்லை என்றே சொல்ல வேண்டும். ஆனாலும் நாட்டார் நம்பிக்கைகளில் காணப்படும் நாடக அரங்க நடவடிக்கைகளில் சிறிது செல்வாக்குச் செலுத்துகிறது. இந்தியப் பண்பாட்டிலும் பௌத்தம் நாடகத்தோடு தொடர்பு பட்டதாக உள்ளது.

இலங்கையில் பௌத்த சமயச் சடங்கும் அரங்கும்

இலங்கையைப் போன்ற திராவிடச் செல்வாக்குப் பெற்ற நாடுகளில் பௌத்த நாடகம் சடங்கிலிருந்து வளர்ந்த ஒன்றாகத்தான் உள்ளது. இது பற்றிய முரண்பாடான கருத்துக்கள் இல்லை.

யென்றே சொல்ல வேண்டும். பௌத்த சடங்குகளில் (Dorakada Asna) தொரகத அஸ்ன என்ற சடங்குதான் நாடகக் கூறுகளை யுடைய முதல் வடிவம் என்று நாம் கொள்ள முடியும். இதைக் கண்டி பொலநறுவ காலப் பண்பாடாகக் கொள்ளலாம்.

ஏழு நாள் பிரித் ஒதிய பின்பு ஏழாவது நாள் காலையில் தலமைப்பிக்கு நேரம் நாள் பற்றிய அறிவிப்பு செய்வார். பின் தொடர்ந்து பிரித்து ஒதப்படும். விகார அஸ்ன என்ற பிரித்து ஒதலில் கடவுள்களை விகாரயில் உள்ள தேவாலயங்களில் வந்து குடிபுகும்படி இச்சடங்குகளில் வேண்டப்படும். பிரித்து ஒதுகின்ற பொழுது நூல் பயன்படுத்தப்படுகிறது. நூலைப் பிடித்தபடி பிரித்து ஒதுதல் ஒரு முக்கியச் சடங்கு நிகழ்வாகும். சோடியக் காலண்டர் வாசிப்பு நடைபெற்ற பின்பு, தேவால தளப்பத்த என்ற பிரசங்கம் நிகழ்த்தப்படும். காயவைத்த தளப்பத்து ஓலையில் இது எழுதப்படும். இந்தச் செய்தி பிக்குமாருக்கான அறிவுறுத்தல்களாக அமையும். இது எழுதப்படுகிறபொழுது ஏனைய பிக்குகள் அங்கு இருக்க மாட்டார்கள். இதில் நான்கு படிகள் எடுக்கப்படும். இந்த ஓலைகள் குங்குமத் தண்ணீரினால் சுழவி எடுக்கப்படும். பின்னர் நடைபெறும் ஊர்வலத்தில் அழகாக உடை உடுத்த ஒரு சிறுவன் மேற்குறிப் பிட்ட தளப்பத்த ஓலையைத் தாங்கிச் செல்வான். இந்த ஊர்வலத்தில் மேளம் முதலான பல வாத்தியங்கள் இசைக்கப்படும். வாள் ஏந்திய வீரர்கள் சகிதம் இது கொண்டு செல்லப்பட்டு, ஒரு பரிசுத்தமான அறையில் வைத்துப் பூட்டப்படும். இச் சடங்கில் பிக்குகளுக்கும் அரசனுக்கும் தேவதத்தனுக்கு மிடையில் நடைபெறுகின்ற உரையாடல் நாடகத் தன்மையுடையதாய் இருக்கும்.

சிங்கள இலக்கியமும் நாடகமும்

ஆரம்பகால சிங்கள இலக்கியங்கள் சமஸ்கிருத செல்வாக்குக்கு உட்பட்டனவாகவே எழுந்தன. சமஸ்கிருத இலக்கிய மரபில் நாடகம் மிக முக்கியமான ஒன்றாக இருக்கிறபொழுது, ஏனைய வகை இலக்கியங்கள் செழிப்பாக தோன்றின. ஆனால் நாடகம் பெரும்பாலும் தோன்றவில்லை. இது ஓர் ஆச்சரியமான விடயமே. சிங்களத்தில் ஆரம்பத்தில் உருவாகிய செந்நெறி இலக்கியங்கள் யாவும் சமஸ்கிருத இலக்கியங்களின் மாதிரிகளாகவே அமைந்தன. குறிப்பாக சந்தேச இலக்கியங்கள் இந்த வகையில் குறிப்பிடத்தக்கனவாய் உள்ளன.

அன்றைய கலாசாரச் சூழலில் படித்தவர்களாகப் பௌத்த பிக்குகளுே இருந்தனர். இவர்களால் Taboo ராபூ போன்ற இலக்கிய வடிவங்களே மிகுதியாகக் காணப்பட்டன. பிக்குகள் எழுத்தாளர்களாக இருந்தார்கள். சமஸ்கிருத இலக்கியங்கள் இவர்களுக்குப் பரிச்சயமானதாக இருந்தது. இவர்களால் சிங்கள மொழி இலக்கியம் சமஸ்கிருத செல்வாக்குக்கு உட்படுத்தி, தன்னை வளமாக்க முற்பட்டது. பௌத்த பிக்குகள் பல நாடக இலக்கியங்களை எழுதியுள்ளனர். இந்த நாடகங்கள் நடிப்பதற்கு ஏற்றனவாக இல்லாமல் வாசிப்பதற்கான இலக்கியப் பண்பு கொண்டவை. சந்தேச அல்லது மகாகாவிய இலக்கியங்களும் வாசிக்கக் கூடிய பண்புடையனவேயன்றி நடிப்பதற்குரிய பண்புகளைக் கொண்டிருக்கவில்லை.

நாட்டார் மத நம்பிக்கைகளில் நாடகக் கூறுகள்

பௌத்த மதம் சிங்கள மக்களிடையே பெருமட்டாகச் செல்வாக்குள்ளதாக - அவர்களது வாழ்க்கையோடு இணைந்ததாக இருந்தாலும், கிராம மக்களிடையே நாட்டார் சமயக் கடவுள்கள் இன்றும் உயிர்த்துடிப்பான கடவுளர்களாக போற்றப்படுகிறார்கள்.

மிருக வணக்கத்தோடு தொடர்புபட்ட பலவிடங்கள் இங்கு காணப்படுகின்றன. இன்றும் இவை நம்பிக்கைகுரியனவாகத் தொழிற்படுகின்றன. புராதன ஆரியர்களோடு தொடர்புபட்ட நம்பிக்கைகள் பல இவர்களிடமும் காணப்படுகின்றன. இன்றும் இவை பின்பற்றப்படுகின்றன. நாட்டார் நம்பிக்கைகளில் பிசாசுகளின் இடம் மிக முக்கியமானதாகும். கிராமிய மக்கள் தமக்கு ஏற்படும் துன்பங்கள், நோய்கள், தோல்விகள், பிரச்சினைகளே எல்லாமே பிசாசுகளால் ஏற்படுவதாக நம்புகின்றனர். கண் வருத்தம், அம்மாள் வியாதிகள் தெய்வத் தொடர்புடையதாகக் கணிக்கப்படுகின்றன. கொடகேதர பண்டார, பத்தினி தெய்யோ, சுதிர்காம தெய்யோ ஆகிய கடவுள்கள் இவர்கள் வழிபாட்டோடு இணைந்துள்ளன. தென் இந்தியாவின் நாட்டார் சமயச் செல்வாக்கு காணப்படுகிறது.

பிசாசுகள் மக்களை அடிமைப்படுத்தி, மக்களுக்கு வெற்றியான காரியங்களைத் தடுத்தும் கண், வாய் ஆகியவற்றில் பிழையான சிந்தனையைத் தூண்டியும் வருவதாக இவர்கள் நம்புகின்றனர். பிசாசுகளின் பிடியில் இருந்து விடுபடச் சில சடங்குகளைச்

செய்கின்றனர். இந்தச் சடங்குகள் நாடகத் தன்மையுடையனவாக உள்ளன கம்மடு (Gammadu) பாம் மடு (Pam Madu) ஆகிய சடங்குகள் இதற்காகவே நிகழ்த்தப்படுகின்றன. இச்சடங்குகளில் பூசாரியார் கப்புறான பிசாசு பிடித்தவர் ஆகிய இருவருக்கும் இடையில் நடைபெறும் உரையாடல்கள் நாடகப் பண்பை வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றன. சடங்குகள் பிசாசுகளை ஒட்டுவதற்காகவும், கடவுள்களைத் திருப்திப்படுத்துவதற்காகவும் நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

சிங்கள நாட்டார் நாடக வடிவங்கள்

கோலம்

கோலம், சிங்கள மக்களிடையே நிலவுகின்ற, நாட்டார் அரங்கின் மிக முக்கிய வடிவமாக உள்ளது. சடங்கிலிருந்து விடுபட்டு நாடகத் தன்மை வாய்ந்ததாகவும், பொழுது போக்கம்சம் நிறைந்ததாகவும், இது காணப்படுகிறது. இன்று இது தென்னிலங்கையில் குறிப்பாக அம்பலங்கொடை, பெந்தர ஆகிய பிரதேசங்களில் பயில் நிலையில் உள்ளது. இந்த அரங்கில் நடிகர்கள் முகமூடி அணிந்து கொண்டே நிகழ்த்துகையில் பங்கெடுப்பர். இங்கு நடிப்பென்பது முகமூடி அணிந்து கொண்ட அசைவுகளும், ஆட்டமும், பாட்டும் இணைந்த தன்மையுடன் அமைகிறது. பல்வேறுவிதமான வெளிச்சங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. உடையும், ஒப்பனையும் மிகவும் பிரகாசமாக இருக்கும்.

இரவு 9 மணிக்குப் பிறகே இந்த நிகழ்த்துகை ஆரம்பமாகும். இரவு உணவுக்குப் பின்பு கிராமத்தவர்கள் எல்லாரும் ஓய்வுக் கான பொழுதுபோக்காக இதன் நிகழ்த்துகையை எடுத்துக் கொள்வார்கள். சிங்கள மக்கள் மத்தியில் இது அம்பலங்கொடகலை என்றே அழைக்கப்படுகிறது. பாடலும், உரையாடலும் இடையிடையே கலந்ததாக இது அமையும். கோலம் என்ற பெயரில் கேரளத்திலும் ஒருவகை ஆட்ட மரபு காணப்படுகிறது. இங்கும் கேரளத்திலும் முகமூடியையே நடிகர்கள் பயன்படுத்துவர். தமிழர் மத்தியிலும் கோலத்தை ஒத்த நாடக வடிவமாக வசந்தன் காணப்படுகிறது. அரசன் ஒருவன் மகாராணியுடன் சபைக்கு வந்து இருக்கையில் அமர்ந்து பார்க்க, கோலக் கூத்துக்களை மற்றவர் நடித்துக் காண்பிப்பது போலவும், இதன் அவைக்காற்று முறை அமையும் என திரு. M.D. ராகவன்

குறிப்பிடுகின்றார். தமிழர்களது வசந்தனிலும் அரசன் வந்து கொலுவீற்றிருந்து பல்வேறுவிதமான வசந்தன் கூத்துக்களைப் பார்ப்பதாக அமையும்.

கோலம் பற்றிய ஆரம்பகால அவைக்காற்றுகையில், அதன் அமைப்பைக் கவனித்தால், சிங்கள மக்கள் மத்தியில் இடம் பெறும் ஒரு விழாக் கால நடனமாகவே (Cherimonian Dance) இது இடம் பெறுகிறது. தனியொரு கதையைக் கொண்ட அவைக்காற்றுகையாக இதனை அடையாளப்படுத்த முடியாது. பல்வேறு விதமான கதைகள் இந்த நிகழ்த்துகை ஒட்டத்திலே செல்கின்றன. இதுபற்றிப் பேராசிரியர் பெரோல்ட் குறிப்பிடும் போது “சிங்களவர் மத்தியில் இந்த நடனவிழாவை நான் கண்டேன். இந்த நாடகம் நடிப்பதற்காகக் கிராமத்தில் ஓரிடம் துப்புரவு செய்யப்படும். அந்த இடத்திலேயே இரவில் இந்த நிகழ்த்துகைகள் இடம்பெறும். மரபு ரீதியான வெளிச்சமே இங்குப் பயன்படுகின்றது. பெரும்பாலான அளிக்கைக்காரர்கள் கையில் ஒரு பந்தத்துடன் காணப்படுவர். நாடகம் தொடங்கு முன் மத்தளம் வாசிக்கப்படும். அதன்பின் பாட்டுப் பாடிக் கதை சொல்வர்.

நாக அரசனும், அரசியும், அமைச்சரும் வந்திருந்த பின்பு ஏனைய பாத்திரங்கள் அறிமுகப்படுத்தப்படுவர். இதன் பின்பே வரன்முறையான ஆட்டம் தொடங்கும். இந்த ஒரு காட்சி முடிவடையவே பல மணி நேரம் செல்லும். அரசன், தெய்வங்கள், ஆசான் மற்றும் எல்லாரையுமே சந்தோஷப்படுத்துவதாயும், இறுதியில் எல்லாமே, சந்தோஷமாக இருப்பதாகவும் கதை முடியும். இதனை முகமூடி நடனம் எனவும் முகமூடி நிகழ்த்துகை எனவும் சொல்லலாம். ஆனால் தமிழர்கள் மத்தியில் இடம் பெறும் வசந்த ஆட்டத்தில் முகமூடி இடம்பெறுவதில்லை. கோலம் நாடகத்தில் 2 முக்கியக் கதைகள் சொல்லப்படுகின்றன.

1. கந்த கிந்துறு ஜாதகய
2. மனமே கத்தாவ

இவற்றை விட கோதயம்பற கத்தாவ, காமகத்தாவ எனும் கதைகளும் உண்டு. இது இலங்கையில் சிங்கள மக்கள் வாழும் எல்லாப் பிரதேசங்களுக்கும் கொண்டு செல்லப்பட்டது. குணதாச என்பவரது கோலக் குழு, இலங்கையின் எல்லாப் பாகங்களுக்கும் கோலத்தை எடுத்துச் சென்றது. சிறியளவில் கோலம் நிகழ்த்துகை நடைபெறும்போது, வீட்டு முற்றமே

மேடையாகப் பயன்படும். இன்று பல்வேறு கோலக்குழுக்கள் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் உருவாகியுள்ளன. “பேராசிரியர். சரச்சந்திர இதனை நகர மக்களிடையே கொண்டு வந்தார். இவரது ‘மனமே’ நாடகம் கோலத்திற்கு உயர் கலைத்துவப் பெறுமானத்தைக் கொடுத்தது. இதற்கென எழுதப்பட்ட எழுத்துப் பிரதிகள் உள்ளன. சில எழுத்துப் பிரதிகள் இல்லாமலேயே நடிக்கப்படுகின்றன. எழுத்துப் பிரதியுள்ள கோலம். இது அவைக்காற்றப்படும் முறையில் 2 விதப் பண்புகளைக் கொண்டது.

1. மனித இயல்புகளை அறிமுகம் செய்யும் பிரிவு.
2. தொடர்பில்லாத கதைகளையும், மனித இயல்பில்லாத பாத்திரங்களையும் அறிமுகம் செய்யும் பிரிவு.

கோலத்தில் பறை தட்டுபவன், படை வீரன், ஆராய்ச்சி முதலியார், டச்சுத் தம்பதிகள், வேட்டைக்காரன், ஆண்டி போன்ற பாத்திரங்களும், அசுர அரக்கன், நீலகிரி அரக்கன், நாகமாறு அரக்கன் ஆகிய பாத்திரங்களும் இருக்கும்.

சொக்கரி

சொக்கரி, சிங்கள மக்களிடையே நிலவி வரும் ஒரு நாட்டார் நாடக வகையாகும். ஒரு பொழுதுபோக்கு வடிவமாகவே இது காணப்படுகிறது. உடரட்ட வன்னிப்பிரதேசங்களில் இது செல்வாக்குற்ற நாடக வடிவமாகக் காணப்படுகிறது. லக்கல, கிங்கிராங்கட்ட, உடகர தொனிய, கேவாகெட்ட, தளப்பத் தோயா ஆகிய பிரதேசங்களில் சொக்கரி சிறப்பாக ஆடப்படும். கோலம் நாடகத்தைப் போல சொக்கரியில் எல்லா நடிகர்களும் முகமூடி அணியாது, சந்தர்ப்பத்திற்கு ஏற்ற பாத்திரங்கள் முகமூடிகளை அணிந்து கொள்வர். வன்னிப் பிரதேசத்தில் உடுக்கு பயன்படுத்தப்படுகிறது. நடிகர்கள் மரபுரீதியான உடைகளையே அணிவர். இது தனியான மேடையில் நிகழ்த்தப் படுவதல்ல. வெறும் வெளியே அரங்காகப் பயன்படும். அடித் தளமான தரைப்பகுதியே இங்கு மேடையாகிறது. அறுவடைக் காலங்களில் விடியவிடியக் கண் விழித்திருக்கவும், சோழன் போன்ற பயிர்களைக் காக்கவும் இக்கூத்து ஆடப்படுவதாகச் சொல்லப்படுகிறது. ஆகவே இங்கே சொக்கரி விவசாயத்துடன் நெருங்கிய தொடர்பு உடையதாகக் காணப்படுகிறது. இதன் மூலம் பொருளாதார நடவடிக்கையோடு அரங்கு தொடர்பாய் இருப்பது புலனாகிறது.

ஆனால், கேவா கெட்டப் பிரதேசத்தில் இது தனியே பொழுது போக்கிற்காகவே ஆடப்படுகிறது. பதுளைப் பிரதேசத்தில் இது சமயத்தோடு தொடர்புடையதாக உள்ளது. குறிப்பாகப் பத்தினித் தெய்வ வழிபாட்டோடும், கதிர்காம முருகன் வழிபாட்டோடும் நெருங்கிய தொடர்புடையதாக உள்ளது. ஒவ்வொரு நடிகரும் இதில் பிரதான பாத்திரமாகவே இருப்பர். (Part of the Hero) சொக்கரீ ஆடப்படும் காலம் சிங்கள புது வருடத்தைத் தொடர்ந்து வரும், வெசாக் பொசன் காலமாகும். 7 அவைக்காற்றுகைகள் 7 இரவுகளில் தொடர்ச்சியாக இடம் பெறும். கிராமிய நம்பிக்கைகளோடு இந்த நாடகம் கொண்டிருக்கும் தொடர்பைப் போலவே புத்தமத நம்பிக்கைகளோடு இது நெருக்கமான தொடர்புடையது. சொக்கரி நாடகத்தின் கதையானது காசியில் வாழ்ந்த ஆண்டிக்குரு தன் மனைவியுடனும் அடிமையுடனும் கடல்கடந்து இலங்கைக்கு வருகிறார். இவர் மனைவி பெயரே சொக்கரி மலடியான அவளுக்குப் பிள்ளை வரம் வேண்டி கதிர்காம முருகனிடம் அவர்கள் சென்றனர். ஆண்டிக்குரு இந்தியாவில் இருந்து இங்கு வந்தபோது, அவனுக்கு ஏற்படும் பிரச்சனைகளை நகைச்சுவையுடன் எடுத்துக் கூறுவதே சொக்கரியாகும்.

சிங்கள மரபுவழிக் கூத்துக்கள் பற்றி ஆராய்சி செய்த பேராசிரியர் சரத் சந்திர, குணதிலக, இச் சொக்கரி கதையானது காளியம்மை வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையது என்பர். இந்த நாடகம் காளியம்மாவைத் தொழுது ஆரம்பித்து, காளியைக் கும்பிட்டே முடிவடைகிறது. இச்சொக்கரி கதை சிங்களவரிடையே வாய் மொழியாகவே வழக்கிலுள்ளது. இடத்திற்கிடம் இது பல வேறு பாடுகளுடன் ஆடப்படுகிறது. இதற்கான காரணம் அதன் வாய்மொழி அமைப்பேயாகும். மற்றவர்கள் சிரிக்கக்கூடிய பசுடிக் கதைகளும், அங்கதச் சுவையும் இங்கு பயன்படுகிறது. கூடுதலாகப் பாலியலோடு தொடர்புடைய பசுடிக் கதைகள் இங்கே கூறப்படும். புத்திசாலித்தனமும், அங்கதச் சுவையும் உடைய பாடல்களும் வசனங்களும், இங்கே கையாளப் படுகிறது. சொக்கரியை ஒத்த கூத்துவடிவமாக மகுடிக்கூத்து தமிழரிடையே காணப்படுகிறது. இங்கு தமிழில் மலையாள தேசத்தில் இருந்து, குறவன் மனைவி காமாட்சியுடன் மட்டக்களப்பிற்கு வந்து படும் துன்பம் காட்டப்படுகிறது. இம்மட்டக்களப்புக் கூத்தில் மந்திரம் முக்கியமாகிறது. இங்கு

வரும் பாத்திரங்களாக குருஹாமி, சொக்கரி, காளிவேடராலா, சொத்தனா, கெட்டியா, வடுநாலா, கப்புறால ஆகியன காணப் படுகின்றன. வட்டமான திறந்த வெளி அரங்கில் பார்வை யாளர் நடிகர்கள் வருவதற்கென ஒரு வழிவிட்டு அமர்ந்திருப்பர். இன்றும் கண்டி நூதன சாலையில் முன்பு பயன்பட்ட சொக்கரி நாடகத்திற்கான முகமடிகள் காணப்படுகின்றன. கோலம் சொக்கரி ஆகிய சிங்கள மக்களிடையே பயில் நிலையிலுள்ள. இந்த இரு நாடக வடிவங்களுமே சிங்கள மக்களது கிராமிய வாழ்வோடு மிக நெருக்கமான தொடர்புடையது. சிங்கள நாட்டாரது சமய நம்பிக்கைகளோடும், பொருளாதார நடவடிக்கைகளோடும் கலாச்சாரப் பண்புகளோடும், நோய், துன்பம் என்பவற்றோடும் நெருங்கிய தொடர்புடையதாய் உள்ளன.

நாடகம்

சிங்கள நாட்டார் அரங்க மரபில் நாடகம் ஏனையவற்றிலிருந்து வேறுபடுகிறது. நாம் முன்னர் பார்த்த நாட்டார் சார்ந்த அரங்க வடிவங்களும் சடங்குகளும், சிங்கள கிராமங்களையும், சிங்கள பௌத்தப் பண்பாட்டையும் அடிப்படையாகக் கொண்டதாக அமைய, கிறிஸ்தவ, பௌத்த, இந்துப் பண்பாட்டுகளுக்கூடாகத் தோற்றம் பெற்றிருக்கிறது. சிங்கள, நாடகம் 18ஆம், 19ஆம் நூற்றாண்டுகளிலேயே அதன் அபிவிருத்தித் தளத்தைப் பெறுகிறது. 20ஆம் நூற்றாண்டில் இதனமைப்பு கண்டுபிடிக்கப் பட்டது எனலாம். இதற்கான மூலத்தைச் சிங்கள மக்களிடையே நிலவிய சடங்குகளிலே பயன்படுத்தப்பட்ட இசையோடு இணைந்த ஆடல் முறைகளில் காண முடியும். தென்னிந்திய நாட்டார் அரங்கின் பாதிப்பு இதில் பெருமளவு இடம் பெறுகிறது. இந்த நாடகம் உரையாடல், பாடல், நடனம், கதை சொல்லுதல் எல்லாம் கலந்ததாகவே காணப்படுகிறது. நாடகமவின் கதைகள் மட்டுப்படுத்தப்படாததாக, சமயம் சார்ந்ததாகவே உள்ளது. கிறிஸ்தவக் கதைகள் இதில் பிரதானமாக இருக்கிறது. அத்தோடு புராண இதிகாசக் கதைகளும், சிங்கள மக்கள் மத்தியிலிருந்த பல்வேறு கதைகளும், நடிக்கப் படுகின்றன. ஆரம்பகால நாடகம் கதைகள் வெளிநாட்டுத் தொடர்புடையதாக இருக்கிறது.

நாடகம் கதைகள் தொடர்ச்சியாகப் பல நாட்களுக்கு ஒரு கதை நடிக்கப்படும். ஒவ்வொரு இரவும் கதையில் ஒவ்வொரு பகுதி நடிக்கப்படும். 7, 8 இரவுகள் தொடர்ச்சியாக மாலையில் ஆரம்பித்து அதிகாலையில் முடிவுறும். பிற்காலத்திலேயே

இது ஒரு இரவில் நடிக்கக்கூடியதாகக் சுருக்கப்பட்டது. ஆரம்பத்தில் கிறிஸ்தவரே இதில் நடிக்கராகப் பங்குபற்றினார். பிற்காலத்திலேயே மூவினத்தவரும் பங்கு பெற்றனர். நாடகமப் பிரதிகள் எந்தவிதக் காட்சிப் பிரிவுகள் இல்லாமலேயே எழுதப்பட்டன. இவை இரு விதமாகப் பிரிக்கப்பட்டது.

1. அப்கார கண்டாய
2. கதா கண்டாய

நாடகம் நாட்டார் அரங்கமைப்பின் நாடகாசிரியராகப் பிலிப்பிசினோ என்பவரையே காணலாம். இவரது நாடகம் பிரதிகள் நாடகமவுக்கு சிறப்பான பண்புகளைக் கொடுத்தது. இவர் எகலப்பொல நாடகம், மாதலன் நாடகம், சிம்ஹாவல நாடகம் என பத்துக்கு மேற்பட்ட நாடகப்பிரதிகளை எழுதினார். இந்த நாடகம்ப் பிரதிகள் பிலிப்பிசினோவால் எழுதப்பட்ட போதும், பிற்காலத்தில் மக்கள் மத்தியில் வாய் மொழி மரபிலேயே இயங்கிவந்தது. வாய்மொழி மரபென்பது, நாட்டார் கலைகளுக்குரிய முக்கியப் பண்பாகும். இந்தமரபில் நாடகமவும், நாட்டார் மரபைப் பின்பற்றும் ஒரு அரங்க மரபாகவே உள்ளது. பொதுவாகப் பார்க்கும்போது சிங்கள நாடகம் இரு விதமான பண்புகளைக் கொண்டது. கதை கூறும் மரபின் அடிப்படையிலும், கதைகளின் அடிப்படையிலும் நாம் இப்பாகுபாட்டைச் செய்யலாம்.

(I) இலங்கை வரலாற்றோடு தொடர்புடைய விடயங்கள்

1. எகலப்பொல நாடகம்
2. மாதலன் நாடகம்
3. சிங்கபா நாடகம்

(II) இந்திய இலங்கை நாட்டார் கதை மரபுகள்

1. சலம்பாவதி நாடகம்
2. சின்னமுத்து நாடகம்

(III) ஐரோப்பியத் தொடர்பும் சமயச் சார்பும்

1. புரோசிய நாடகம்

(IV) புத்தஜாதகக் கதைகள்

1. வசந்தர நாடகம்
2. குச நாடகம்

(V) உள்ளூர்க் கதைகள்

1. காலிங்க சிறிமல் எட்டண நாடகம்.

றுக்கடா

றுக்கடா என்பது சிங்கள நாட்டார் மத்தியிலுள்ள ஒரு அரங்கக் கலைவடிவமாகும். இதுபொம்மலாட்ட வடிவமாகப் பயில் நிலையில் உள்ளது. அம்பலாங்கொடைப் பிரதேசமே இதற்குப் பெயர் போனதாக இருந்தாலும், சிங்கள மக்கள் வாழும் ஏனைய பிரதேசங்களிலும் இது ஆங்காங்கு பயில்நிலையில் உள்ளது. பொம்மலாட்டம் நிகழ்த்தப்படும் வேளையில் அரங்கு, பார்வையாளர் பகுதியிலிருந்து உயர்த்தப்பட்டதாகவே இருக்கும். மேடை 3 பிரிவாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கும். 3 பிரிவுக்கும் கறுத்த திரைகள் பயன்படுத்தப்படும். நாடகம் தொடங்குமுன்பு மேடையின் முன்பகுதி திரைச்சீரையினால் மறைக்கப்பட்டிருக்கும். பொம்மலாட்டம் தொடங்க சில நிமிடங்களுக்கு முன்பே திரை திறக்கப்படும். சில காட்சி மாற்றங்களுக்காகவும் திரை மூடித் திறக்கப்படும்.

பாடல் குழுவினர் பார்வையாளருக்குத் தமது பின்பக்கத் தைக் காட்டியபடி மேடையில் இருப்பர். பாடல் பாடுபவர், ஆர்மோனிய வாத்தியக்காரர், தபேலா வாத்தியக்காரர் போன்றோரும் இருப்பர். றுக்கடா எனும் இந்தப் பொம்மலாட்ட வடிவம் நாடகம் வடிவிலிருந்து தோன்றியதாகச் சிலர் கூறுவர். இதுபற்றிய ஆராய்ச்சிகள் மேற்கொள்ளப்படும் போது, பொம்மலாட்டக் கலைஞர்கள் முன்பு நாடகம் கலைஞராக இருந்தது அறியப்பட்டது.

பாஸ்கா

இலங்கைக்குக் கிறிஸ்தவ மதம் வந்த பின்பு, சிங்கள நாட்டார் மக்கள் மத்தியில், பயிலப்பட்ட நாட்டார் அரங்க வடிவமாக இது முகிழ்த்தது. 19ஆம் நூற்றாண்டின் பின்பே இதன் ஆரம்பம் வருகிறது. இந்நாட்டார் அரங்கு கிறிஸ்தவ மதத்தோடும், அவர் தம் சடங்கோடும் இணைந்தது. சிங்கள மொழி பேசும் கத்தோலிக்க மக்கள் பெரும்பாலாக வாழும் வடமேல் மாகாணப் பிரதேசத்திலேயே இது செழிப்பான வளர்ச்சி பெற்றது. இப்பிரதேசங்களில் இன்றும் இது பயில் நிலையிலுள்ளது. கிறிஸ்தவரது புனித களமாகக் கருதப்படும். 40 நாள் பாஸ்கா காலத்தில் புனித வாரமாகக் கருதப்படும். கடைசி வாரத்தில்

இது நிகழ்த்தப்படுகிறது. இந்த நாட்களில் கிறிஸ்தவ ஆலயப் பிரதேசங்களில் நாடகம் நடைபெறும் களமாக மாறுகிறது. கிறிஸ்தவ தேவாலயங்களில் புறத்தே அமைக்கப்படும். பிரமாண்டமான மேடைகளிலும் இது நிகழ்த்தப்படுகிறது. யேசுவின் இறப்பு மீட்பு இதில் பிரதானமாகக் காட்டப்படுகிறது. பிரமாண்டமான காட்சிகளையும், மேடையமைப்புக்களையும் இது கொண்டிருக்கும். இது அனேகமாக, எல்லாக் கத்தோலிக்கத் தேவாலயங்களிலும், நிகழ்த்தப்படும். மனித அளவில் செய்யப்பட்ட கிறிஸ்துவின் உடல் சிலுவையில் அறையப்படும் நிகழ்வு இதில் காட்டப்படும். சில இடங்களில் மனிதர்களே கிறிஸ்துவின் பாத்திரத்தை ஏற்று நடிப்பர். சிலுவையில் அறையப்படும் முன் கிறிஸ்து பட்ட பாடுகள் இவர்களால் நடித்துக் காட்டப்படும். இந்த அரங்கில் சில சந்தர்ப்பங்களில், தேவாலயத் திறந்தவெளி மைதானங்களில் 2,3 மேடைகள் அமைக்கப்பட்டு, பல்வேறு நிகழ்த்துதல்கள் காட்டப்படும். இதில் பங்கு பற்றும் நடிகர்கள் இந்த சம்பவங்களில் நம்பிக்கை உடையவராகவே பங்கு பெறுவர். பார்வையாளரும் நம்பிக்கை யுடன் ஈடுபடுவர். ஒருவகையில் பார்க்கும்போது இது சடங்காகவே உள்ளது. சடங்காகவும், நாடகமாகவும் இது உள்ளது. தமிழ்க் கத்தோலிக்கர் மத்தியில் இத்தகைய அரங்கு பயில் நிலையில் உள்ளது. குறிப்பாக யாழ்ப்பாணம், மன்னார் பிரதேசங்கள் இதில் பிரசித்தமானது. இதில் பங்குபற்றும் நடிகர்கள் பழைய வரலாற்றுக் காலத்தை நினைவூட்டும் வகையான உடைகளையும், அணிகளையும் அணிவர். இதில் பாடற்குழுக்களாக தேவலை பாடற் குழுக்கள் பயன்பெறும். இந்த மரபில் பல எழுத்துப் பிரதிகளும் உள்ளன.

நவீன சிங்கள அரங்கு

சிங்கள நாடகம் அதற்கென ஒரு வரலாற்றை கொண்டுள்ளது. தென் ஆசியப் பரப்பில் சிங்கள நாடக அரங்கு கடந்த நான்கு தசாப்தங்களிலேயே குறிப்பிடத்தக்க வளர்ச்சியைப் பெற்று உள்ளது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பின்பே சிங்கள நாடக அரங்கு காத்திரமான வளர்ச்சியைப் பெற்றது.

சிங்கள நாடக அரங்கின் வளர்ச்சியில் பௌத்த பாணி மரபு, வடமொழி இலக்கிய மரபு ஆகிய இரண்டினதும் தாக்கம் பெரிதும் உணரப்பட்டது. சிங்கள இலக்கியத்திலும் இந்த

இரண்டினதும் தாக்கம் இருந்துள்ளதைச் சிங்கள இலக்கிய வரலாறு நமக்கு உணர்த்தியுள்ளது. கி.பி.9ஆம் நூற்றாண்டின் பின், வட இந்திய மரபின் தாக்கம் இலக்கியத்தில் செல்வாக்குச் செலுத்தியது. சிங்கள இலக்கிய மரபின் வளர்ச்சியில் சமஸ்கிருத செல்வாக்கு முக்கியம் பெறுகிறது. சிங்கள அறிஞர்கள் சமஸ்கிருத மொழியில் பல இலக்கியங்களை அக்காலத்தில் படைத்திருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும். சிங்கள அறிஞர்கள் சமஸ்கிருத வடமொழியில் பாண்டித்தியம் உடையவர்களாக இருந்திருக்கிறார்கள். இன்றும் கூட பௌத்த மத துறவிகள் சமஸ்கிருத மொழியில் மிகுந்த பாண்டித்தியம் உடையவர்களாய் இருக்கிறார்கள்.

இங்கு ஒரு பிரச்சினை எழுவதை நாம் அவதானிக்கலாம். சமஸ்கிருத மரபை அடியொற்றி சிங்கள இலக்கியம் வளர்ச்சியடைந்ததைப் போல, சமஸ்கிருத நாடக மரபை அடியொட்டிய வளர்ச்சி சிங்கள நாடக அரங்க மரபில் ஏற்படவில்லை. இதற்கான காரணம், பௌத்த மதச் செல்வாக்கு எனச் சில ஆராய்ச்சியாளர்கள் கூறுகின்றனர். பௌத்தக் கோட்பாட்டினடிப்படையில் நாடகக் கலையானது மறுக்கப் படுகிற ஒன்றாகவேயுள்ளது. இதை மட்டும் நாம் ஒரு காரணமாகக் கொள்ள முடியாது. ஆனால், பழைய இலக்கியங்களில் நாடகம், நடனம் பற்றிய செய்திகள் காணப்படுகின்றன. 19ஆம் நூற்றாண்டு வரை இலக்கியங்கள் மூலம் பெறப்பட்ட செய்திகளே நாடக வளர்ச்சியை எடுத்துக் காட்டுகின்றன.

சிங்கள நாடக அரங்க மரபில், செழுமையான நாடக அரங்கப் பாரம்பரியத்தை நாம் காண முடியாதுள்ளது. 19ஆம் நூற்றாண்டு வரை சிங்கள மக்களுக்கென ஒரு சிருஷ்டிபூர்வமான இலக்கியம் தனித்தன்மையோடு எழவில்லையென்றே சொல்லலாம். நாடகக் கலையானது, 19ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முன்பு அறிஞர்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெறவில்லை. ஆனாலும் கிராமியப் பண்பாட்டில் நாடக அரங்கத் தன்மை வாய்ந்த 'கோலம்', 'சொக்கரி' போன்ற நாட்டார் நாடகங்கள், கிராமிய மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்றனவாக இருந்து வந்துள்ளன. இன்று வரை சிங்களக் கிராமங்களில், பயில் நிலையிலுள்ள அரங்கக் கலையாக இவை விளங்குவதை நாம் இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். எது எப்படியிருந்த போதிலும், இந்தியப் பண்பாட்டின் தாக்கம், இலங்கையின் சிங்கள நாடக

மரபின் வளர்ச்சிக்குப் பெரிதும் துணைபுரிந்தது என்பதை நாம் மறந்துவிட முடியாது. பாகவதமேளா, தெருக்கூத்து, விலாசம் ஆகியவற்றின் செல்வாக்கின் பாதிப்பை, சிங்கள நாடக அரங்கின் வளர்ச்சிப் பாதையில் நாம் காண முடியும்.

19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் சிங்கள மக்கள் மத்தியிலே செல்வாக்குப் பெற்ற கத்தோலிக்க சமயம், கூத்து மரபைத் தனது மதப் பிரச்சாரத்துக்கு அடிப்படையாகக் கொண்டது. கரையோரப் பிரதேசங்களில் 'நாடகம் மரபு' இன்றுவரை தொடர்ச்சியாகப் பேணப்படுகிறது. இங்கு நாம் அவதானிக்கலாம். "பிலிப்பு சிங்கோ" என்பவர்தான் முதல் முதலில் நாடகங்களை அறிமுகப்படுத்தியவராகக் காணப்படுகிறார். கத்தோலிக்க மரபில் நாடகங்கள் உருவாக்கப்பட்ட அதே வேளை, அரிச்சந்திரா போன்ற புராண நாடகங்களும், தமிழ் நாட்டு நடிக்காளால் நடிக்கப்பட்டன. கத்தோலிக்க மரபு, தமிழ் நாட்டுப் புராண மரபு என்பவற்றின் கலப்பாகவே, சிங்கள மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்ற பல கதைகள் நாடகங்களாக அரங்கேறுகின்றன. குறிப்பாக 'எகலபொல' போன்றவர்களின் கதைகள் நாடகங்களாக நடிக்கப்படுகின்றன. இக்காலத்தில் நாடகக் குழுக்கள் தோற்றம் பெறுகின்றன. அவை பொதுமக்கள் மத்தியிலும், செல்வாக்குப் பெறுவதை நாம் அவதானிக்கலாம். இத்தகைய நாடகங்கள், ஆரம்பத்தில் பணச்செலவு குறைந்ததாகவும், வயல்வெளியிலும், வீட்டு முற்றத்திலும் நிகழ்த்தப்பட்டவையாகவே இருந்தன.

19ஆம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் நாடகம், தொழில்சார் துறையாக வளர்ச்சி பெறுவதை நாம் காண்கிறோம். இக்கால கட்டத்திலேயே 'நுர்த்திய' நடிப்புக் கலையானது செல்வாக்குப் பெறுகிறது. இதுவும் இந்திய மரபின் தாக்கத்தினாலேயே ஏற்பட்டது என்றே சொல்ல வேண்டும். 'பரிபாலா' என்பவரே 'அரங்க' மரபை சிங்கள மக்கள் மத்தியில் அறிமுகப்படுத்தினார். ஏற்கனவே செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த 'பார்சி நாடக மரபு', கூத்து மரபு என்பன. காலப்போக்கில் மக்கள் மத்தியில் வரவேற்புக் குறைவாகப் பெறப்பட்ட நிலையில், 'பரிபாலா' போன்றவர்களால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட மரபானது, நேரச் சுருக்கம் மிகுந்தவையாய் இருந்தமையால் மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றன. இக்கால கட்டத்திலேயே 'ஷேக்ஸ்பியர்'ன் நாடகங்கள் 'நுர்த்தி' நாடக மரபோடு இணைந்து இசை நாடக

மரபில் மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றன. இந்த நாடகங்களில் பாடப்பட்ட பாடல்கள், இன்றும் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் முதியவர்களால் பாடப்படுவதை அவதானிக்கலாம். இந்தியாவிலிருந்து வந்த இசை விற்பன்னர்கள் இந்த நாடகங்களுக்கு உதவினர். இதில் 'விஸ்வநாத லோஜி' என்பவர் முக்கியமானவராகக் கருதப்படுகிறார். பிற்பட்ட காலத்தில் இந்த நாடகங்கள், தொழில்சார் முறையில் மக்கள் மத்தியில் வரவேற்பைப் பெற்றன. ஆரம்பத்தில் இந்தியர்களால் அறிமுகப் படுத்தப்பட்டதாக இருந்தபோதிலும், பிற்காலத்தில் இலங்கையரது தேவை கருதி, சிங்கள நாடகக் கலைஞர்களே இத்தகைய நாடகங்களை உருவாக்கினர். சிங்கள கலாச்சார மரபை அடிப்படையாகக் கொண்ட 'நுர்த்தி' நாடக மூலவர்களாக 'ஜோன் டி சில்வா', 'சீபெட் டயஸ்' ஆகிய இருவரும், கணிக்கப்படுகின்றனர். பிற்காலத்தில் தங்களுக்கே உரிய மரபை இவர்கள் உருவாக்கினார்கள். ஜோன் டி சில்வா சிங்கள நாடகத்தின் முன்னோடி எனக் கணிக்கப்படுகின்றார். சுனில் ஆரிய ரத்தின என்பவர், இவரது படைப்புக்களைத் தொகுத்து வெளியிட்டுள்ளார். மொத்தம் நாற்பது நாடகங்கள் இதில் உள்ளன. இலங்கையில் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் தோன்றிய ஸேக்ஸ்பியர் என இவர் வர்ணிக்கப்படுகின்றார். சீபெட் டயஸ், ஜோன் டி சில்வா ஆகிய இருவரும், இலங்கையின் பண்பாட்டுக் கலாச்சார உணர்வை, தமது நாடகங்கள் மூலம் சுதந்திரப் போராட்டக் காலகட்டத்தில் ஏற்படுத்தினர்.

20ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்ப காலத்தில் முக்கியம் பெற்ற மரபு 'டவர் ஹோல்' மரபாகும். டவர் ஹோலை அடிப்படையாகக் கொண்டு, பல நாடகங்கள், மேடையேற்றப்பட்டன. இது ஷேக்ஸ்பியரின் குளோப் அரங்கைத் தனக்கு அடிப்படையாகக் கொண்டது. இச் சந்தர்ப்பத்திலேயே சினிமாவின் வருகை இலங்கையில் ஏற்படுகிறது. சினிமாவின் வருகையானது, சிங்கள நாடக மரபைப் பெருமளவில் பாதித்ததென்றே சொல்ல வேண்டும். நாடக அரங்குகளுக்குப் பதிலாக, சினிமா அரங்குகள் உருவாகின.

சினிமாவின் வருகையினால் சிதைவடைந்த நிலையிலிருந்த 'சிங்கள நாடக மரபு', கொழும்பு பல்கலைக் கழகக் கல்லூரி ஆரம்பிக்கப்பட்ட பின்னர், ஒரு வளர்ச்சிக்கான சூழ்நிலையைப் பெறுகிறது. ஆரம்பத்தில் ஆங்கில நாடகங்களே மேடை

யேற்றப்பட்டன. இது சிங்கள நாடக நெறியாளர்களுக்குப் புத்துணர்வை ஏற்படுத்தியது. 1943ஆம் ஆண்டில் சிங்கள நாடக சங்கத்தினரால், மொலியருடைய 'முதலாளியின் மாற்றம்' என்ற நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. இக்காலத்தில் ஐரோப்பிய நாடகங்கள் பல மொழிபெயர்க் கப்பட்டுச் சிங்களத்தில் மேடையேற்றப்பட்டன. இச்சந்தர்ப்பத் திலேயே பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்துடைய தோற்றமும், அது சிங்கள நாடகத் துறையில் முக்கிய வளர்ச்சி பெறுகின்ற நிலையும் ஏற்படுகின்றது. 'அன்ரன் செக்கோ' போன்றவர்களது நாடகங்கள் மொழி பெயர்க்கப்பட்டு நடிக்கப்பட்டன. இந்நாடகங்கள் பல நகைச்சுவை சார்ந்தவையாக இருந்தன. இதுபற்றி 'மாட்டின் விக்கரம் சிங்கா' அவர்கள் குறிப்பிடுகின்ற பொழுது, வெறுமனே இவை நகைச்சுவை நாடகங்கள் எனக் குறிப்பிடுகின்றார். இவை பாமர மக்கள் மத்தியில் பெரும் செல்வாக்குப் பெறவில்லை. இந்நிலையிலேயே ஐரோப்பியத் தழுவல் நாடகங்களுக்குப் பதிலாக, இலங்கைக்கேயுரிய சிங்கள மக்களது கலாச்சாரப் பண்புகளைப் பிரதிபலிக்கக் கூடிய நாடகங்கள் உருவாக்கப்பட வேண்டும் என்ற எண்ணம் பல்கலைக்கழகப் புத்தி ஜீவிகள் மட்டத்தில் ஏற்படுகின்றன. இச்சந்தர்ப்பத்திலேயே பேராசிரியர் 'எதிரி வீர சரச் சந்திர' அவர்கள், இந்திய, கிழைத்தேய, ஜப்பானிய, சிங்கள மரபுகளை இணைத்த நாடகங்களை உருவாக்கினார்.

1954ஆம் ஆண்டு பேராசிரியர் 'சரத் சந்திர' அவர்கள் இலங்கை யின் கிராமிய நாடகங்கள் என்ற நூலை எழுதினார். 'Srilankan Folk Play' என்ற தலைப்பில் அது வெளிவந்தது.

இந்த நூல் சிங்கள கிராமிய நாடகங்களான 'கோலம், சொக்கரி' போன்ற நாடக வகைகளை ஆழமாக ஆராய்ந்தது. இந்த ஆய்வின் பிரதிபலனாக, பல சிறந்த சிங்களப் பாரம்பரிய நாடகங்கள் உருவாகின. 1956ஆம் ஆண்டு, 'மனமே' லயனல் வெண்ட் அரங்கில் மேடையேற்றப்படுகிறது. சிங்கள நாடக வரலாற்றில் மனமே ஒரு புதிய நாடக மரபை உருவாக்கியது. ஏற்கனவே சிங்கள மக்கள் மத்தியில் இருந்த கூத்து மரபை அடிப்படையாகக் கொண்டுதான் 'மனமே' தயாரிக்கப்பட்டது. பழைய மரபை இணைத்த காரணத்தினாலேயே சாதாரண சிங்கள மக்கள் மத்தியில் இந்நாடகம் மிகப்பெரிய செல்வாக்குப் பெறக் கூடியதாக இருந்தது. இந்நாடகத்தின் உள்ளடக்கமானது

மிகச்சிறப்பாக உள்ளடக்கப்பட்டிருந்தது. பௌத்த ஜாதகக் கதையை, பேராசிரியர் சரத் சந்திர அவர்கள் புதிய முறையில் மக்களுக்களித்தார்.

'அக்கிரா குரோகோவா'வின் 'ராஷாமோன்' திரைப்படத்தின் செல்வாக்கு இந்நாடகம் தயாரிக்கப் பயன்பட்டதாகப் பேராசிரியர் சரத் சந்திர குறிப்பிடுகின்றார். பழைய மரபு ரீதியான கூத்துக்களுக்கு ஆழமான அர்த்தத்தைச் சரத் சந்திர ஏற்படுத்திக் கொடுத்தார். அத்தோடு தனது நாடகங்களுக்கான அடிப்படை மூலக் கூறுகளை, தமிழ் மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்கு பெற்ற, வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களிலிருந்து பெற்றதாக, பேராசிரியர் சரத் சந்திர குறிப்பிடுவது மிக முக்கியமான குறிப்பாகும். இச்சந்தர்ப்பத்தில் மேல்தட்டு சிங்கள மக்கள் இத்தகைய நாடகங்களைப் பெரிதும் வரவேற்கவில்லை. இவை நாடகங்களா? எனப் பரிகசித்தனர். ஆனாலும் ஆங்கிலப் பத்திரிகைகள் இந்த நாடகங்கள் பற்றிய சிறந்த விமர்சனங்களை வெளியிட்டன. காலப்போக்கில் சிங்கள மக்கள் எல்லோரையும் இந்த நாடக மரபானது தன் வசம் ஈர்த்துக் கொண்டதென்றே சொல்ல வேண்டும். 'மனமே' நாடகத்துக்குப் பின்பு 'மனமே' பைத்தியம் என்று சொல்லக் கூடியளவுக்கு, அதே பாணியில் பல நாடக ஆசிரியர்கள் தோற்றம் பெற்றார்கள். இதை நாம் ஓர் ஆரோக்கியமான வளர்ச்சியென்று சொல்ல முடியாது. இந்த 'மனமே' பாணிக்கு எதிராக அறுபதுகளில் யதார்த்த பாணி நாடக மரபு உருவாகிறது. 'சுகதபால சில்வா' யதார்த்த பாணியின் முக்கிய பிதாமகராகக் கருதப்படுகிறார். இவரது வரவைத் தொடர்ந்து, பல யதார்த்த நாடகங்கள் பல்கலைக் கழகங்களிலும் வெளியிலும் மேடையேற்றப்படுகின்றன. 1970ஆம் ஆண்டுக்குப் பின்பு சரத் சந்திர பாணி, யதார்த்த பாணி இரண்டும் சி ன நாடக மரபில் முனைப்புள்ள அரங்க மரபாக வளர்ச்சிபெறுகிற சூழ்நிலையை நாம் காண்கிறோம். 1971ஆம் ஆண்டு, புதிய ஒரு சூழ்நிலை ஏற்படுகின்றது. உயர்கல்வி கற்ற சிங்கள இளைஞர்கள் தங்களுக்கான ஒரு புதிய அரங்கைத் தேடினர். இவர்களால் உருவாக்கப்பட்டதே 'எதிர்ப்பரங் காகும்'. இந்த எதிர்ப்பரங்கானது, ஆழமான கலைத்துவ அம்சங்கள் அற்றதாகவும், வேகமும், துடிப்பும், கவர்ச்சியும், பிரச்சாரத் தன்மை மிகுந்தவையாக இருந்தன. இதனை விமர்சகர்கள் பப்பட நாடகம் என விமர்சித்தனர்.

1977 ஆம் ஆண்டுக்குப் பின்பு இலங்கையில் அறிமுகப் படுத்தப் பட்ட திறந்த பொருளாதாரக் கொள்கையானது நாடகத் துறையைப் பெரிதும் பாதித்தது. நாடகத்துக்கான தயாரிப்புச் செலவுகள் அதிகரித்தன. ஆரம்பத்தில் ஒரு தயாரிப்புக்கு ஆயிரக் கணக்கிலேயே பணம் தேவைப்பட்டது. ஆனால் தற்போது ஒரு நாடகத்துக்கான தயாரிப்புச் செலவு லட்சக்கணக்கில் தேவைப்பட்டது. இதனால் நாடகத் தயாரிப்புக்களில் வியாபார நோக்கமே மேலோங்கியது. நாடகம் கலையாக இல்லாமல் வாணிபமாக மாறியது. இந்தச் சூழ்நிலையிலும், 'தர்மசிறி பண்டாரநாயக்க' போன்றவர்கள், பல சிறந்த நாடகங்களைத் தயாரித்தனின்தனர். இன்று சிங்கள நாடக அரங்கை நான்கு பிரிவாக நாம் பார்க்கலாம்.

1. சரத் சந்திர பாணியிலான மரபுவழி நாடக அரங்கு.

2. துன்பியல் அம்சங்களையுடைய நாடகங்கள்.

(இதில் 'தயானந்த குணவர்த்தன' போன்றவர்கள் அடங்குவர்)

3. இயற்பண்பு நாடகங்கள்

4. வீதி நாடகங்கள்

சிங்கள நாடக அரங்கானது, குறுகிய கால வளர்ச்சியினைக் கொண்டிருந்த போதிலும், காலத்துக்குக் காலம் புதிய பரிமாணங்களைப் பெற்றள்ளதை நாம் அறிய முடியும். பல நாடக ஆர்வலர்களும், நெறியாளர்களும் தங்களது சிங்கள நாடக அரங்கானது, இன்னும் ஆரம்ப நிலையிலேயே இருப்பதாக ஆதங்கப்படுகின்றனர். தங்களுக்கான 'நாடகக் கல்லூரி' இல்லையென்பதும், நாடகக்காரர்கள் தனித்தனிக் குழுக்களாகச் செயல்படுவதும், நாடக வளர்ச்சியைப் பாதிக்கின்றது என்பதையும், ஆண்டுக்கொருமுறை நாடக விழா நடத்துவதன் மூலம் நாடகத் துறையை வளர்க்க முடியாது என்பதும், முறையான பயிற்சிகள் அளிக்கப்படவில்லை என்பதும், சிறந்த நாடக இலக்கிய மரபு தங்களுக்கு இல்லையே என்பதும், பேராசிரியர் சரத் சந்திர போன்றவர்களது நாடகங்களை ஆராய்ச்சி செய்ய நிறுவனங்கள் இல்லையே என்பதும் இவர்களது பெரும் குறையாக உள்ளது. ஆனாலும் இன்றைய சூழ்நிலையில், பேராசிரியர் சரத் சந்திர, கலாநிதி ஏ.ஜே. குணவர்த்தன, பேராசிரியர் எம். எச். குணத்திலக்க போன்ற உயர்கல்வியாளர்களும் நவீன நாடக அரங்கை மேலும் வளர்த்தெடுக்க முடியும்.

உசாத்துணை நூற்பட்டியல்

1. அம்பலவாணப்பிள்ளை. கு. (பதிப்பு), யாப்பருங்கல காரிகை
2. அரிஸ்ரோட்டில், கவிதை இயல், பாவை அச்சகம், சென்னை, 1991.
3. அழகப்பன். வ.ஆ., தமிழ் நாடகம் - தோற்றமும் வளர்ச்சியும், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை, 1987.
4. இராமகிருஷ்ணன். எஸ்., இளங்கோவின் பாத்திரப் படைப்பு, சென்னை, 1991.
5. இளங்கோ. ச.சு., பாரதிதாசன் நாடகங்கள் - ஓர் ஆய்வு, ஐந்திணைப் பதிப்பகம், சென்னை, 1990.
6. உலகநாதன், சென்னை சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகங்கள் - ஆய்வு, பாரி நிலையம், சென்னை, 1993.
7. க்ரியாவின் தற்காலத் தமிழ் அகராதி (தமிழ், தமிழ்- ஆங்கிலம்)
8. க்ரியா. கா., நமச்சிவாயரின் நாடகங்கள் - ஓர் ஆய்வு, தொல்காப்பியனார் அச்சகம், சென்னை, 1990.
9. கருணாநிதி. வே., தமிழக ஈழத்து கூத்து மரபுகள், பல்கலை வெளியீடு, சென்னை.
10. கலகத் தமிழ் அகராதி, கழக வெளியீடு, 1996.
11. கருணாநிதி. வே., மகரந்தம் (தொகுப்பு), பல்கலை வெளியீடு, சென்னை, 1995.
12. குமரவேல். இரா., தமிழ் நாடக வளர்ச்சி, விடுதலை இயக்கமும் திராவிட இயக்கமும், தமிழக வெளியீட்டகம், சென்னை, 1991.
13. சக்திப் பெருமாள், திருமதி அரங்கக் கலை, மதுரை, 1984.
14. சண்முகலிங்கம் அவ்வை. தி.க., நாடகக்கலை, அவ்வை பதிப்பகம், சென்னை, 1981.
15. சிதம்பரநாதன். க., சமூக மாற்றத்திற்கான அரங்கு, தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவை, சென்னை, 1991.
16. சுந்தரம் பிள்ளை. காரை. செ., இந்து நாகரிகத்தில் கலை, யாழ்ப்பாணம், 1995.
17. சுகுமார். பா., திருகோணமலைப் பிரதேச நாடக அரங்கப் பாரம்பரியம், அனாமிகா வெளியீடு, மட்டக்களப்பு, 1994.
18. சுகுமார். பா., தமிழில் நாடகம், அனாமிகா வெளியீடு, மட்டக்களப்பு, 1995.

19. நடராசா.சோ., வடமொழி இலக்கிய வரலாறு, கல்வி வெளியீட்டுத் திணைக்களம், 1967.
20. பிரெக்ட்., பெட்டோல் நாடகக்கலை, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1985.
21. புரட்சிதாசன், சிலப்பதிகாரக்கூத்து, சென்னை, 1991.
22. பெருமாள். ஏ.என்., பம்மல் சம்பந்த முதலியார், டயோசியன் அச்சகம், சென்னை, 1988.
23. பெருமாள். ஏ.என்., நாடகச்சிந்தனைகள், தேன் மழை வெளியீடு, சென்னை, 1988.
24. பெருமாள். ஏ.என்., தமிழ் நாடகம் - ஒரு ஆய்வு, தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை, 1979.
25. மணி சாஸ்திரி. எல்.கே., உலக நாடக இலக்கியம், பாவை அச்சகம், சென்னை, 1993.
26. மௌனகுரு. சி., சடங்கில் இருந்து நாடகம் வரை, யாழ்ப்பாணம், 1988.
27. மௌனகுரு. சி., பழையதும் புதியதும், விழலம் வெளியீடு, மட்டக்களப்பு, 1992.
28. மௌனகுரு. சி., ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம், யாழ்ப்பாணம், 1993.
29. மௌனகுரு. சி., நடிப்பு முறை பற்றிய எண்ணக் கருக்கள், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், மட்டக்களப்பு, 1996.
30. ரவி. ந.ம.வி., குறியியலும் அரங்கக் குறியியலும், சரஸ்வதி அச்சகம், சென்னை, 1992.
31. வித்தியானந்தன். சு., நாடகம் நாட்டாரியற் சிந்தனைகள், தமிழகம் வெளியீடு, தெல்லிப்பளை, 1990.
32. விபுலானந்த அடிகள், மதங்க குளாமணி, மதுரை, 1926.
33. வீராசாமி. தா.வே., தமிழ் நாடக வரலாற்றில் பாரதிதாசன், தமிழ் புத்தகாலயம், சென்னை, 1990.
34. ஸ்ரீநிவாச ஸர்மா, வடமொழி நாடக இலக்கிய வரலாறு, அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை, 1989.

சஞ்சிகைகள்

1. அரசு. வி., தொண்ணூறுகளில் கூர்மைபெறும் தமிழ் நாடகம், நாடக வெளி-20, 1993.
2. அஸ்வகோஸ், அரங்க ஆட்டம், புதிய நம்பிக்கை - 39, 1991.

3. அஸ்வகோஸ், அரங்க ஆட்டம், புதிய நம்பிக்கை - 42, 1991.
4. அஸ்வகோஸ், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு நாடகம், புதிய நம்பிக்கை - 43, 1992.
5. சரஸ்வதி ராம்நாத், சம்கால இந்திய நாடகங்கள், நாடக வெளி - 6, 1991.
6. மௌனகுரு. சி., அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கு, நிகழ்கலை - 1, 1994.
7. ரவீந்தன், அபத்த நாடகம், நாடக வெளி - 13, 1992.
8. ராமசாமி. ம.வ., தமிழில் வீதி நாடக இயக்கம், நாடக வெளி - 9, 1992.
9. ரெங்கராசன், திராவிட இயக்கத்தின் நாடகங்கள், நாடக வெளி - 20, 1994.
10. ரெங்கராசன், நாடக வெளி - 29, 1995.
11. எண்பதுகளில் கலை இலக்கியம் (கருத்தரங்கக் கட்டுரைகளின் தொகுப்பு), முன்றில் வெளியீடு, சென்னை, 1991.

ஆங்கில நூல்கள்

1. Amera Singhe. A.R.B., Edim Wira Sarach Chandra, colombo, 1988.
2. Brocatt, Ascar History of Theatre, U.S.A., 1971.
3. Baumer. M., Sanskrit Drama in Performance, Delhi, 1993.
4. Berriedale Keith. A., The Sanskrit Drama.
5. Encyclopedia of World Drama (Volume-1), America, 1972.
6. Henry. W., Wells Style and structure in Shakespeare, Delhi, 1979.
7. James R. Brandon, The Cambridge Guide to Asian Theatre, Cambridge University, 1993.
8. Kaila Vatsyayan, Bharata The Natyasastra, Delhi, 1996.
9. Natalia Lidova, Drama and Ritual of Early Hinduism, Delhi, 1994.
10. Nandasena Ratapala, Folkore of Srilanka, Srilanka, 1991.
11. Ragini Devi, Dance Dialects of India, Delhi, 1990.
12. Sivathambi. K., Drama in Ancient Tamil Society, Madras, 1979.
13. Sunil Kotham, Sangeet Natak, New Delhi, 1983.
14. Sunita Dhir, Styles of Theatre Acting, Gian publishing House, Delhi, 1991.
15. Tarla Mehta, Sanskrit lay production in Ancient India, Delhi, 1995.