

தமிழ் அரங்கியல் மரபும் மாற்றங்களும்



1994ஆம் ஆண்டு அக்டோபர் 15, 16, 17ஆம் திகதிகளில் கொழும்பில்
நடைபெற்ற தமிழ் அரங்கியற் கருத்தரங்கிற் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட
கட்டுரைகளின் தொகுப்பு.

பதிப்பாசிரியர்கள் :
ஓம். தெய்வநாயகம்
ம. சண்முகநாதன்

வெளியீடு :

இந்துசமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்

தமிழ் அரங்கியல் மரபும் மரற்றங்களும்

1994ஆம் ஆண்டு அக்டோபர் 15, 16, 17ஆம் திகதிகளில் கொழும்பில்
நடைபெற்ற தமிழ் அரங்கியற் கருத்தரங்கிற் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட
கட்டுரைகளின் தொகுப்பு.

பதிப்பாசிரியர்கள் :
எஸ். தெய்வநாயகம்
ம. சண்முகநாதன்

வெளிபீடு :

இந்துசமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்,
98, வேட்பு பிளேஸ்,
கொழும்பு - 7.

நூல் பதிப்புத்தரவுகள்

தமிழ் அரங்கியல் மரபும் மாற்றங்களும்

1994ஆம் ஆண்டு அக்டோபர் 15, 16, 17ஆம் திகதிகளில் கொழும்பில் நடைபெற்ற தமிழ் அரங்கியல் கருத்தரங்கிற் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட கட்டுரைகளின் தொகுப்பு.

குறை	:-	நாடகம்
பதிப்பாசிரியர்கள்	:-	எஸ். தெய்வநாயம், ம. சண்முகநாதன்
முதற் பதிப்பு	:-	மார்ச்சு, 1997
வெளியீடு	:-	இந்து சமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம் 98, வோட் ரிளேஸ், கொழும்பு - 07.
பதிப்புரிமை	:-	இந்துசமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்
அச்சு	:-	ஜே அன்ட் எஸ் சேர்விலஸ் (பிரைவேட்) லிமிடெட், 115, மெஸெஞ்சர் வீதி, கொழும்பு - 12.
பக்கங்கள்	:-	134 + 11
பிரதிகள்	:-	1000
விலை	:-	

Thamil Arangiyal Marabum Matrangalum

Subject	:-	Drama
Editors	:-	S. Theivanayagam, M. Sanmuhathan
First Edition	:-	December 1997
Published by	:-	Dept. of Hindu Religious & Cultural Affairs, 98, Ward Place, Colombo - 7.
Printers	:-	J & S Services (Pvt) Ltd, 115, Messenger Street, Colombo - 12.
No of Pages	:-	134 + 11
No of Copies	:-	1000
Price	:-	

**இந்துசமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களத்தின்
பிரதிப் பணிப்பாளர் திருமதி சாந்தி நாவுக்கரசன் அவர்களின்
வெளியீட்டுரை**

இந்துசமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களத்தின் ஏற்பாட்டில் 1994ஆம் ஆண்டு அக்டோபர் மாதம் 15, 16, 17ஆம் திகதிகளில் கொழும்பில் நடைபெற்ற “தமிழ் அரங்கியல்” தொடர்பான கருத்தரங்கின் கட்டுரைத் தொகுப்பு இப்போது வெளியீட்டு வைக்கப்படுகின்றது.

இக்கருத்தரங்கின் போது தமிழகத்தைச் சேர்ந்த நாடகத்துறை அறிஞர்கள் ஐந்துபேரும், இலங்கையின் தமிழ்நாடகத்துறை அறிஞர்கள், இயக்குநர்கள், நடிகர்கள், ஆர்வலர்கள், இலக்கியவாதிகள் எனப் பலரும் கலந்து சிறப்பித்தனர்.

தமிழ் அரங்கியலின் பல்வேறு பரிமாணங்கள், இன்றைய நவீன போக்குகள், மாற்றங்களுக்கான அவசியம், தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியின் தாக்கம், கடந்தகால வரலாறு உணர்த்தும் படிப்பினை போன்ற பல விடயங்கள் கருத்தரங்க அமர்வுகளில் ஆய்வுசெய்யப்பட்டன.

இக்கருத்தரங்கில் அறிஞர்கள் ஆய்வுரைகள் சமர்ப்பித்தபோதும் அவை முழுமை பெற்ற வடிவமாக எமக்குக் கிடைக்கவில்லை. கருத்தரங்கிற் கலந்து கொண்ட அறிஞர்களுடன் பல தடவைகள் தொடர்பு கொண்டும் எமது முயற்சி பலனளிக்காத நிலையில் இயலுமான வரையில் இத்தொகுப்பு பினை வெளியிடுவதென முடிவு செய்தோம்.

கருத்தரங்கிற் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட ஆறு கட்டுரைகள் மட்டுமே இத்தொகுப்பில் இடம்பெறுகின்றன. “தமிழ் அரங்கியல்” தொடர்பான பல பரிமாணங்களையும் இத்தொகுப்பு உள்ளடக்கவில்லை என்ற காரணத்தினால், தமிழ் நாடகத் துறை சார்ந்த மேலும் ஐந்து கட்டுரைகளை பின் இணைப்பாக இந்நூலிற் சேர்த்துள்ளோம். இவை வெவ்வேறு நூல்களிலிருந்து பெறப்பட்டவை.

திணைக்களம் வருடாந்தம் நடத்தும் ஆய்வரங்குகளின் கட்டுரைகள் நூல் வடிவில் வெளியிடப்பட்டு வருகின்றன. அந்தவகையில் இத்தொகுப்பு மூன்றாவது நூலாக அமைகிறது. இந்நூல் எல்லோருக்கும் பயனுடையதாக அமையும் என நம்புகின்றேன்.

27/11/1997

சாந்தி நாவுக்கரசன்

பதிப்புரை

இந்துசமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம் ஏற்பாடு செய்து நடத்திய தமிழ் அரங்கியல் மரபும் மாற்றங்களும் எனும் தொனிப் பொருளிலான கருத்தரங்கு 1994ஆம் ஆண்டு, அக்டோபர் மாதம் 15, 16, 17ஆம் திகதிகளில் கொழும்பு-7, விஜேராம மாவத்தை, பொறியியலாளர் நிறுவன மண்டபத்தில் நடைபெற்றது.

இக்கருத்தரங்கில் தமிழகத்தைச் சேர்ந்த பேராசிரியர் சே. இராமானுஜம், திரு. ஜே. ரெங்கராஜன், திரு. என். முத்துசாமி, இரா. இராக, ப்ரசன்னா இராமசாமி ஆகிய ஐந்து நாடகத்துறை அறிஞர்கள் கலந்து கொண்டனர்.

இவர்களுடன் இலங்கையைச் சேர்ந்த பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி, கலாநிதி சி. மௌனகுரு, கலாநிதி காரை. சுந்தரம்பிள்ளை, கவிஞர் சில்லையூர் செல்வராஜன், எழுத்தாளர் டொமினிக் ஜீவா ஆகியோர் உட்பட நாடகத்துறை சார்ந்த அறிஞர்கள், விரிவுரையாளர்கள், இயக்குநர்கள், நடிகர்கள் எனப் பலரும் கலந்து கொண்டனர்.

கலாசார சமய அலுவல்கள் அமைச்சின் மேலதிகச் செயலாளர் திரு. கா. தயாபரன், திணைக்களப் பணிப்பாளர், திரு. க. சண்முகலிங்கம் ஆகியோரின் நெறிப்படுத்தலில் பிரதிப்பணிப்பாளர், திருமதி. சாந்தி நாவுக்கரசன், உதவிப்பணிப்பாளர்களான திரு. வீ. விக்கிரமராஜா, திரு. ஏ. எம். நஹியா, திரு. குமார்வடிவேல், திரு. எஸ். தெய்வநாயகம் ஆகியோரும் திணைக்கள உத்தியோகத்தார்களும் கருத்தரங்கு ஏற்பாடுகளை மேற்கொண்டிருந்தனர்.

தமிழ் அரங்கியற் கருத்தரங்கு ஆறு அமர்வுகளில் இடம்பெற்றது. இவ் அமர்வுகளில் ஆய்வாளர்கள் தமிழ் நாடகத்துறையில் இதுவரை ஏற்பட்டுள்ள வளர்ச்சியினையும், இன்றைய நிலையையும் எதிர்காலத்தில் விளையத்தக்க மாற்றங்களையும் மிக விரிவாக ஆய்வு செய்தனர்.

ஆய்வமர்வுகள், நாடகப்பிரதி, நடிப்பு, நெறியாள்கை, அரங்க அமைப்பு, ஒலி, ஒளி, நவீன முயற்சிகள் என்பவற்றை விளக்குவனவாக அமைந்திருந்தன. ஆய்வாளர்கள் தமது நீண்டகால அரங்கியற்றுகளை அநுபவங்களை பகிர்ந்து கொண்டனர்.

தமிழ் அரங்கத்துறை இதுவரை மரபுசார்ந்த நாடகங்கள், புராணக் கதைகள், நாட்டார் கதைகள் என்பவற்றை விளக்கியும் பக்தி ஒழுக்க, பகுத்தறிவுப் பிரசார நாடகங்களாகவும் அமைந்து வந்துள்ளது. இவையதார்த்த வாழ்க்கையை அந்நியப்படுத்தி வந்துள்ளமையை உணரமுடிகிறது. எனவே சமூகத்தின் பன்முகத் தன்மையையும், நாட்டின் கலாசாரத் தேவையையும் பிரதிபலிப்பனவாக நாடகங்கள் அமைய வேண்டும். வாழ்க்கையின் கூறுகளை கலாபூர்வமாக வெளிப்படுத்த நாடக மேடைகள் பயன்பட வேண்டும். ஒரு நாடகத்தின் வலிமை என்பது நாடக அரங்கில் நடிகன், பார்வையாளருடன் கொள்ளுகின்ற தொடர்பே ஆகும்.

நாடகச் செயற்பாடு என்பது ஒரு கூட்டு முயற்சி; நிரந்தரத் தேடல். எனவே இதனை ஆர்வமும், கலைரசனையும் உள்ளவர்கள் இயக்கமாக வளர்த்தாக வேண்டும். நாடகத்தில் உண்மைகளைப் பேசுவது மிகவும் அவசியமானது. சினிமாவைப் போல பொய்களையும், போலித்தனத்தையும் காட்டி சமூகத்தை விலக்கி வைக்க முடியாது. ஏனெனில் நாடகம் என்பது மிகமிக எளிய மனிதனின்-தெருவில் செல்பவனின் - சொத்தாக இருக்கிறது.

நாடகம் இன்று பார்வையாளர்களுடன் நெருக்கத்தைப் பேண வேண்டும் என்று உணரப்பட்டுள்ளது. நாடகம் **நிகழ்த்துதல்** எனும் தன்மையிலிருந்து **பகீர்தல்** எனும் தன்மையைப் பெற்றுள்ளது.

நாடகம் உணர்வுகளை வெளியிடும் ஒரு களம். உணர்ச்சி வெளியீடு என்பது உண்மையாக இருக்க வேண்டும். அத்துடன் உணர்ச்சி வெளியீட்டை நவரசங்களையும் இணைத்து ஒரு கட்டுப்பாட்டுடன் வெளியிடுதல் அவசியமானது. இவை அனைத்தும் நாடகத்துடன் பின்னிப் பிணைந்திருக்கின்றன.

உள்ளத்திற்கும் உணர்வுகளுக்கும் திருப்தியளிக்கின்ற - ஒரு நம்பக்கூடிய யதார்த்தத்தை - நாடகம் உருவாக்க வேண்டும் என்பதே நவீனத் தேவையாகும். ஆகவே மேடையையும், பார்வையாளர்களையும் பரஸ்பரம் பரிமாற்றம் செய்து, அரங்கின் காட்சி வடிவம், ஒலிவடிவம் போன்றவற்றின் மூலம் பார்வையாளர்களிடையே ஒரு தாக்கத்தை ஏற்படுத்துவது தீவிரமான தேவையாகிறது. நாடகம், வாழ்க்கை சார்ந்த நவீன சிந்தனையையும் வெளிப்பாட்டுணர்வையும் கூர்மைப்படுத்த வேண்டும்.

தமிழ் நாடகத்துறையில் உருவாக்கத்தக்க விடயங்கள், சிந்திக்கத்

தக்க கருத்துக்கள், நிறையவே உள்ளன. கலைஞர்களின் படைப்பாற்றல் முழுமையாக வெளிப்பட வேண்டும். வாழ்வின் பன்முகத்தன்மை, மக்களின் உண்மையான வாழ்க்கை என்பவற்றை நாடகம் புதிய பார்வையில் அணுக வேண்டும். தனிமனித அளவிலும் சமூக அளவிலும், நம்மைச் சுற்றியுள்ள பிரச்சனைகளை - அவற்றின் எதிரொலிகளை - நாடகம் "ரத்தமும் சதையுமாக" நம்முன் நிகழ்த்திக் காட்ட வேண்டும்.

நாடகம், நிகழ்வதற்கும், நிகழ்த்தப்படுவதற்கும் அமைப்புக்கள் அவசியம். ஏனெனில் நாடகம் மக்களிடையே இயங்க வேண்டியிருக்கிறது. அவ்வாறே நாடகம் பற்றிய முறையான விமர்சனங்களையும் கருத்துப் பரிமாறல்களையும் வெளிப்படுத்தும் அமைப்புக்களும் வளர்ச்சி பெற வேண்டும்.

இவ்வாறான பலதரப்பட்ட கருத்துக்கள் இவ்வரங்கின் அமர்வுகளில் பேசப்பட்டன. தமிழக ஆய்வாளர்களும் இலங்கை அறிஞர்கள், ஆய்வாளர்கள், இயக்குனர்களும் தத்தம் அநுபவங்களைப் பகிர்ந்து கொள்ள இக்கருத்தரங்கு ஒரு களமாக அமைந்தது.

இத்தொகுப்பில் கருத்தரங்கில் வாசிக்கப்பட்ட ஆறு ஆய்வுரைகள் மட்டுமே இடம்பெறுகின்றன. ஏனையவை கட்டுரை வடிவில் உரிய காலத்தில் கிடைக்கவில்லை.

ஓரளவேனும் இத்தொகுப்பினை முழுமைப்படுத்தும் நோக்குடன், நாடகத்துறை நூல்களிலிருந்து பெறப்பட்ட ஐந்து கட்டுரைகளையும் இத்துடன் பின்னிணைப்பாக சேர்த்துக் கொண்டுள்ளோம். குறித்த கட்டுரைகளை எழுதிய ஆய்வறிஞர்களுக்கு எமது நன்றிகளைத் தெரிவிக்கின்றோம்.

திணைக்கள முன்னாள் பணிப்பாளர் திரு. க. சண்முகலிங்கம் அவர்கள், தமிழக அறிஞர்களை வரவழைப்பதிலும் கருத்தரங்க அமர்வுகள் சிறப்புற அமையவும் முன்னின்றதோடு அமர்வுகளையும் நெறிப்படுத்தினார். அவருக்க எமது நன்றிகள் உரித்தாகுக.

அவ்வாறே திணைக்களத்தின் முன்னாள் உதவிப்பணிப்பாளர் திரு. ஏ.எம். நஹியா அவர்கள் கருத்தரங்கிற்கான ஏற்பாடுகளை மேற்கொண்டிருந்ததோடு, கருத்தரங்கு வெற்றிகரமாக முழுமைபெற தமது

பங்களிப்பினை நல்கியிருந்தார். கலாசார உத்தியோகத்தர் மாத்தளை பி. வடிவேலன் அவர்கள் கருத்தரங்கு நிகழ்ச்சிகளை ஒருங்கிணைப்பதில் உதவியாளராகக் கடமையாற்றினார். அவர்தம் பணிகளை இவ்வேளையில் நினைவுகூருகின்றோம்.

திணைக்கள வேண்டுகோளின்பேரில் கருத்தரங்கில் வாசிக்கப்பட்ட கட்டுரைகளை, வவுனியா பல்கலைக்கழகக் கல்லூரி விரிவுரையாளர் திரு. க. ஸ்ரீகணேசன் அவர்கள் மேற்பார்வை செய்து தந்தார். அவருக்கும் எமது நன்றிகள் உரியன.

இத்தொகுப்பு சிறப்புற அமைய ஆலோசனைகளை வழங்கிய திணைக்கள பதில் பணிப்பாளரும், கலாசார சமய அலுவல்கள் அமைச்சின் மேலதிகச் செயலாளருமான திருமதி ஆர். கைலாசநாதன் அவர்களுக்கும், திணைக்களத்தின் பிரதிப்பணிப்பாளர் திருமதி சாந்தி நாவுக்கரசன், உதவிப் பணிப்பாளர்களான திரு. வீ. விக்கிரமராஜா, திரு. குமார் வடிவேல் ஆகியோருக்கும் எமது நன்றிகளைத் தெரிவிக்கின்றோம்.

இந்நூலை சிறந்த முறையில் அச்சிட்டு உதவிய, ஜே அன்ட் எஸ் அச்சக உரிமையாளர், ஊழியர்களுக்கும் எமது நன்றி.

இந்நூலின் கலாசார அலுவல்கள்
திணைக்களம்,
27.11.1997

எஸ். தெய்வநாயகம்,
ம. சண்முகநாதன்
பதிப்பாசிரியர்கள்.

உள்ளடக்கம்

01. நெறியாள்கை
ப்ரசன்னா இராமசாமி
02. நாடகப்பனுவல்
பேராசிரியர் சே. இராமானுஜம்
03. நாடகப் பிரதி
ரெங்கராஜன்
04. அரங்கியல் காட்சிப்படிமங்கள்
இரா. இராசு
05. அரங்கில் ஒளி
கா. சிவபாலன்
06. அரங்கியல் காண்பியங்கள்
கந்தையா ஸ்ரீகணேசன்

பின்னிணைப்பு

01. நாடகம் என்னும் கலை
கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி
02. எண்பகுகளில் தமிழ் நாடகம்
சி. மௌனகுரு
03. நாடகத்தில் பாத்திர வார்ப்பு
அராலியூர் ந. சுந்தரம்பிள்ளை
04. ஈழத்துக் தமிழ் நாடக அரங்கு
பால சுசுமார்
05. நவீன நாடகத்தில் கருத்துப்புலப்படுத்தும்
நிகழ்த்துவோன் - பார்வையாளன்
எதிர்கொள்ளும் பிரச்சனைகள்
ஆ. தனஞ்செயன்

கட்டுரையாளர்கள்

01. ப்ரசன்னா இராமசாமி :- பத்திரிகையாளர்,
நாடக விமர்சகர்,
சென்னை.
02. பேராசிரியர் சே. இராமானுஜம் :- தலைவர்,
அரங்கியற் துறை,
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்,
தஞ்சாவூர்.
03. ஜே. ரெங்கராஜன் :- “வெளி” நாடக இதழாசிரியர்,
நாடக விமர்சகர்,
சென்னை.
04. டாக்டர் இரா. இராக :- இணைப் பேராசிரியர்,
நாடகப்பள்ளி,
புதுவைப் பல்கலைக்கழகம்,
புதுவை.
05. கா. சிவபாலன் :- நாடக இயக்குநர்,
கொழும்பு.
06. கந்தையா ஸ்ரீகணேசன் :- விரிவுரையாளர்,
பல்கலைக்கழகக் கல்லூரி,
வவுனியா.

கட்டுரையாளர்கள் (பின்னிணைப்பு)

01. பேராசிரியர் கார்த்திகேச சிவத்தம்பி :- முதுதமிழ்ப் பேராசிரியர், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், மட்டக்களப்பு.
02. கலாநிதி சி. மெளனகுரு :- தலைவர், நுண்கலைத்துறை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், மட்டக்களப்பு.
03. அராவியூர் ந. சுந்தரம்பிள்ளை :- நடிகர், நாடகவியலாளர், யாழ்ப்பாணம்.
04. பால சுகுமார் :- விரிவுரையாளர், நுண்கலைத்துறை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், மட்டக்களப்பு.
05. ஆ. தனஞ்செயன் :- நாடக இயக்குநர், விமர்சகர், தமிழ்நாடு.

(inverted text)

(inverted text)

(inverted text)

(inverted text)

(inverted text)

(inverted text)

(inverted text)

(inverted text)

(inverted text)

(inverted text)

நெறியாள்கை

ப்ரசன்னா இராமசாமி

நெறியாள்கை என்னும் தலைப்பில் அமையும் இந்தக் கட்டுரையில் நான் உங்களோடு பகிர்ந்து கொள்ளும் கருத்துக்களின் பின் நிற்கும் சில நிலைப்பாடுகளைக் குறித்து முதலில் குறிப்பிட விரும்புகிறேன். இந்த கருத்தரங்கத்தின் தலைப்புத் தொடரான

“தமிழ் அரங்கியல்
மரபும் மாற்றங்களும்”

என்பதை

“தமிழ் அரங்கியல்
மரபும் நவீனமும்”

என்றே நான் கொள்கிறேன். என்னளவில் இவை, அதாவது மரபும், நவீனமும் இரண்டு எதிரெதிரான விஷயங்களல்ல. ஒன்றன் தொடர்ச்சியாகவே மற்றதைக் காண்கிறேன். மேலும் அரங்கம் குறித்தான எந்த செயல்பாடும், கட்டுரை வாசித்தல் உட்பட நிகழ்த்துதலை நம்முடைய உடனடி உலகத்தைத் தொட்டு அமைய வேண்டும் என்னும் தீவிரமான நம்பிக்கை உடையவள் நான்.

கிரேக்க துன்பியல் நாடகங்கள் தொடங்கி, Peter Handkewயின் வார்த்தைகளற்ற முழுநீள நாடகம்வரை நமக்கும் (அதாவது அரங்கம் தொடர்பான செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டுள்ளவர்களுக்கு) உரிமையானதுதான். நம்மோடு உறவுள்ளவைதாம். நடிகனின் ஒவ்வொரு அசைவையும் கற்பித்து, கட்டமைத்த அர்த்தோவின் (Artuard) படைப்பாற்றல் முன்வைத்த குருநாடக வகையின் கலை, 60 களின் மாணவர் புரட்சிக்கு ஒரு சமுதாயத்தை விழிப்படையச் செய்யும் பொருட்டு இருபதாண்டுகள் முன்னதாக வேலை செய்த ஒரு கலை உலகத்தினுள் அவரது பங்கு, பிரேசிலிலும், ஆர்ஜன்டீனாவிலும் நியாயமான காரணங்களுக்காக நடக்கும் போராட்டங்களின் காரணிகளை தமது அனுபவங்களின் மூலமாகவே மக்கள் புரியச் செய்யும் விதமாக, பார்வையாளனையே பிரதான பாத்திரமாகப் பங்கேற்க அழைக்கும் அகஸ்தோ போவாலின் (Augusto Paul) கலக அரங்கம், போன்றவற்றை உள்ளடக்கிய எல்லைகளற்ற படைப்புலகத்தின் சங்கேதங்களின் பாதிப்பு கட்டுரையின் ஆழ்பொருளின் மீது தாக்கம் கொண்டிருக்கலாம். ஆனால் கட்டுரை களம் கொண்டிருப்பது, பேராசிரியர்

இராமானுஜனுடைய, ராஜ்ஷுடைய, ராஜேந்திரனுடைய, மு. ராமசாமியுடைய, பிரளயனுடைய, ஆறுமுகத்துடைய, ந. முத்துசாமியுடைய, அம்மணூர் மாதவ சாக்கியாருடைய, கண்ணப்ப தம்பிரானுடைய, சம்பந்தனுடைய படைப்புலகில்தான். காரணங்கள் எளிமையானவை. ஏட்டளவில் மாத்திரம் நான் தெரிந்து வைத்திருக்கும் விஷயங்கள் குறித்து என்னளவோ, என்னைக் காட்டிலும் கூடுதலாகவோ, நீங்களும் அறிந்து வைத்திருப்பீர்கள் என்கிற பரஸ்பர மரியாதை, நம்பிக்கை.

இன்றைக்கு, இங்கே, அதாவது தமிழ் உலகத்தில் மீறிப்போனால் இந்தியாவில் எனது மண்ணில் வேர்கொண்ட நிகழ்த்து வடிவங்கள், சமகால அரங்கில் எழுப்பப்படும் கேள்விகள், விவாதிக்கப்படுகின்ற அல்லது விவாதிக்கப்படாமல் விடப்படுகின்ற அரசியல், நிகழ்த்தப்பெறும் பரிசோதனைகள் ஆகியவை என்னளவில் அதிகம் தீவிரமானவை. உடனடி தொடர்பு கொண்டவை. கூடுதலாக நான் நேரடிப் பரிச்சயம் பெற்றவை. அவற்றைப் பற்றிய என்னுடைய எழுத்தும், கருத்துக்களும் அனுபவ உலகம் சார்ந்தவை.

இனி, இந்த எனது அனுபவ உலகத்தின் சில ஆரம்பகால பிம்பங்களிலிருந்து தொடங்குவது எனது புரிதலுக்காக, தெளிவுக்காக. தமிழகத்தின் தஞ்சை மாவட்டத்திலுள்ள ஒரு சிறு நகரமான சும்பகோணம் நான் பிறந்து வளர்ந்த ஊர். தொழில் மயமான சூழலின் முழு வீச்சும் அதுபோன்ற சிறு நகரங்களைத் தீண்டாத காலம். மின்சாரம், பேருந்துகள், பள்ளி கல்லூரி, காலனிய ஆதிக்கம் விட்டுச் சென்ற நிர்வாக அலுவலகங்கள் என்று வெளித்தோற்றத்தில் விரிந்து கிடந்த போதிலும் நெறிகள், பழக்க வழக்கங்கள், சடங்குகள், சாங்கியங்கள், திருவிழாக்கள் என்ற வாழ்முறை வழக்கத்திலிருந்து வாய்மொழி மரபுகளான கதைகூறல் நிகழ்வுகள்.... பிராமண சாதியினரால் ஏற்பாடு செய்யப்பட்ட “ஹரிகதை”, பிராமணரல்லாத சாதியினர் திரளாகக் கூடிக் கேட்கும் காளிகோயில் “உடுக்கடிக்க கதைகள்” திரௌபதி அம்மன் கோவிலில் விடிய விடிய நடைபெறும் தெருக்கூத்து; வாணி விலாஸ ஸபாவில் காணக் கிடைத்த கம்பெனி நாடகங்கள்; விடுமுறையில் சென்னைக்கு வரும்போது பார்த்த பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சிகள்.... பள்ளி நாட்களிலிருந்து வாசிக்கத் தொடங்கிய செக்கோவும் இப்ஸனும்காட்டிய உலகங்கள் சிறு நகரத்தின் முகம் மாறிக் கொண்டிருந்தது. கதைகூறல் நிகழ்வுகள் குறைந்து போயின. கூத்து அருகிப் போயிற்று. சினிமாவும் சபா நாடகங்களும் பெருகத் தொடங்கின. விடுமுறைகளில் சென்னையில் கண்ட இசை, பரத நாட்டிய

நிகழ்வுகள், சபா நாடகங்கள், (பாடல்கள் நிறைந்த கம்பனித் தயாரிப்பல்ல, யதார்த்த வகையின் தேய்ந்த பாசாங்குகள் இவை). 70-களின் பாடல்களில் பெங்களூரில் ஒன்றும், டெல்லியில் (தேசிய நாடகப் பரிஷதின் தயாரிப்பு) கண்ட 2,3 நாடகங்களுமாக ஏற்படுத்திய பிரமிப்பு இடையில் “எழுத்து” பத்திரிகையில் வெளிவந்த கட்டுரைகள், ஐரோப்பிய நாடகங்கள், அமெரிக்க ஆசிரியர்களின் பிரதிகள்..... 1977 இல் சென்னை லலித கலா அகாடமியில் கண்ட “காலம் காலமாக” நாடக நிகழ்வு தந்த உற்சாகம்.... அது தொட்டு இந்த சமகால தமிழ் அரங்க செயல்பாடுகளோடு தொடரும் உறவு.... கடந்த 15 ஆண்டுகளில் மீண்டும் தேடிச் சென்று கண்ட செவ்வியல் மற்றும் நாட்டார் வழக்கில் உள்ள நிகழ்த்து வடிவங்கள்... நேரடி அனுபவத் தொகுப்பாக அமைந்த வெளிப்பார்வைக்குத் தொடர்பற்றதாகத் தோன்றும் இந்த பிம்பங்களை ஒரு சரட்டில் கோர்த்துப் பார்க்கலாம்.

கடல் வாணிபம் வழி உட்புகுத்த காலனிய ஆதிக்கத்தின் பிரதிகள், காலனிய அரசின் நிர்வாக சௌகரியத்திற்காகவும் தொழில்மயமாதலின் அம்சமாகவும் நகரம் - நாட்டுப்புறம் என்று நிகழ்ந்த பிரிவுகள் (விவசாயம் முதல் கைத்தொழில் கலாசாரத்தில்) உருவான மத்திய தர வர்க்கம்.... இந்த மூன்று விசயங்களும் சென்ற நூற்றாண்டில் தொடங்கி இந்த நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதி வரை நிகழ்த்து வடிவங்களின் போக்கில் பெரிய பாதிப்புக்களை ஏற்படுத்துகின்றன. காலனிய ஆதிக்கத்தின் பிரதிநிதிகள் வழியாக (மேற்கத்திய கலாசார மோஸ்தரை ஓட்டி வாழ்முறையை மாற்றிக் கொண்ட வர்க்கம்) கலாசாரம் - ஐரோப்பிய காலநிலைக்கேற்ப அமைக்கப்பட்ட படச்சட்ட மேடை, கலைவழி பொழுது போக்கு, “கலை அனுபவத்தை” காசு கொடுத்து “நிகழ்த்துதலாக” பொழுது போக்கிற்காக காணவரும் பார்வையாளன் என்ற மூன்று கருதுகோள்களும், முதலில் கடல் வாணிப நகரங்களாகிய பம்பாயிலும், கல்கத்தாவிலும், பின்னர் சென்னையிலுமாக கால் கொள்கின்றன. இதன் மூலம் “பொழுது போக்கு” நகரம் சார்ந்த வாழ்முறையின் அம்சமாக, ஆங்கிலக் கல்வி பெற்ற முதல் தலைமுறைக்கு நிறுவப்படுகிறது. வாழ்முறையில் ஊடாடிக் கிடந்த, வழிபாட்டின் அம்சமாக வன்மை பெற்ற நிகழ்த்து கலைகளுடன் சாங்கிய வடிவங்களுடனும் இந்த மக்கள் தொகைக்கு முன்பிருந்த உறவுமுறை பெரும் மாற்றத்திற்குள்ளாகின்றது. காசு ஒன்றையே குறியாகக் கொண்டு பார்ஸி முதலாளிகளால் தொடங்கப்பட்ட படச்சட்ட மேடையில் நிகழ்த்தப்படும் கம்பனி நாடகம், பார்வையாளனின் மன நிலையில் அசௌகரியமான சலனங்களை ஏற்படுத்தி விடாத வண்ணம் புராணக் கதைகள், ஐரோப்பிய

மனோரதிய நாடகங்கள் - ஆகியவற்றை அந்த பேசு பொருளின் நியாயங்கள் ஆளுமைகளின் கூர்மையை மழுக்கிய நிலையில், சமகாலத்தில் வழக்கிலிருந்து செவ்வியல் இசை வடிவங்களின் பம்பாய் இந்துஸ்தானி, ஜனரஞ்சகப்படுத்தப்பட்ட மட்ராஸ் கருநாடக மாதிரிகளை நிரப்பித் தருகின்றன.

நிழற்படமாயிருந்த திரைப்படம், பேசவும் பாடவும் தொடங்கியவுடன் இந்த கம்பனி நாடகங்கள் போட்டியிட முடியாமல் பின்வாங்குகின்றன. காலம் இந்த நூற்றாண்டின் முப்பதுகளின் தொடக்கம் தொழில் மயமாதலோடு இணைந்து தோன்றிய ஒரு மத்திய தர வர்க்கம், சிறு நகரங்களிலும் பட்டணங்களிலுமாக கிராமங்களை விட்டுப் பெயர்ந்து கால் பாவுகின்றது. முன்கட்டும் இடைக்கட்டும் பின்கட்டும்பாக பரந்து கிடந்த வாழுமிடம் வரவேற்பறையும், படுக்கையறையுமாக வாழுமிடம் என்றளவில் மட்டும் மாறுவதில்லை. சுதந்திர இயக்கத்தில் பெரும்பங்கு வகித்த மத்தியதர வர்க்கத்தின் வாழ்முறையிலும், விழுமியங்களிலும் பார்வையிலும் ஒரு குறிப்பிடத்தக்க மாறுதல் ஏற்படுகின்றது.

இந்தப் பின்புலத்தில் ஐரோப்பிய பாணி யதார்த்தவாத நாடகங்கள் தோன்றுகின்றன. வாழுமிடத்தில் முன்கூடம் வரவேற்பறையாக மாறிய போதிலும் உறவு, உணர்வுச் சிக்கல்களை வெளிப்படையாக விவாதிக்காத, தனிநபர் என்ற கோட்பாட்டை பூரணமாக ஒப்புக்கொள்ளாத விழுமியங்களை வர்ழ்முறையில் வைத்துக் கண்டுபிடிக்கும் இந்திய மத்தியதர வர்க்கம் ஐரோப்பிய வரவேற்பறை விவாதங்களை புலம் பெயர்த்துப் பொருத்துகிற இந்த யதார்த்தவாத நாடகத்திலிருந்து அந்நியப்பட்டுப் போகின்றது. அரசியல், சமூக தளத்தில் திராவிட இயக்கம் நாடகத்திலும், எழுத்திலும் முகம் கொள்வது கண்டு முதலில் பொழுது போக்கிற்காகத் தொடங்கிய இசை, நடன நிகழ்வுகளை, தனது அடையாளங்களுள் ஒன்றாக, நிலைபெறச் செய்வதன் பொருட்டு மேல்தட்டு வர்க்கம் பார்வையாளர்களை உள்வாங்கிக் கொள்கிறது. நாட்டார் மரபின் வாழ்முறைச் சூழலில் இருந்து புலம்பெயர்ந்து நகரம் சார்ந்த வாழ்க்கையை மேற்கொள்ளும் மக்கள் கூட்டம், தனது மரபார்ந்த அடையாளங்களின் ஒரு பகுதியாக விளங்கும் நிகழ்த்து மரபுகளையும் சாங்கிய வடிவங்களையும் குறித்த சந்தேகங்களுக் குள்ளாகிறது. இதே சமூக, அரசியல், பொருளாதார களத்திலேயே இயங்கி வருகிற, ஆனால் இவற்றை தனது கலாசார தளத்தோடு தொடர்பு படுத்தி யோசிக்கிற கலைஞர்கள் தலைமுறை ஒன்றும் கூடவே உருவாகிறது. எழுத்திலும், சினிமாவிலும், அரங்கிலும் இவர்கள் தமது கேள்விகளை

எழுப்புகிறார்கள். பரிசோதனைகளைச் செய்கிறார்கள். படைப்புக்களை ஆக்குகிறார்கள். மற்ற இரு துறைகளையும் போலன்றி அரங்கியல் சார்ந்த செயல்பாடுகள், மரபார்ந்த வடிவங்களின் சங்கேதங்களுடன் கொள்ளும் உறவுகளிலும் முரண்பாடுகளிலும் நவீனத்துவம் குறித்த அடையாளச் சிக்கல்களிலும் உழல்கிறது. 60 - களில் டெல்லியில் நடக்கும் கிழக்கு-மேற்கு சந்திப்பில் அரங்கியல் கலைஞர்கள் ஒன்றுகூடி விவாதிக்கிறார்கள். தத்தமது தனிப்பட்ட தேடலுக்கு- களத்துக்கு -திரும்பி படைப்பாக்கத்தில் ஈடுபடுகிறார்கள்.

இவர்களுள் ஒருவராக, மரபின் செறிவையும், மரபுடனான தனது உறவையும் முன்நிறுத்தி தனது சமகாலச் செய்திகளை உள்ளடக்கிய அரங்க நிகழ்த்துதலில் வேலை செய்யத் தொடங்கும் பேராசிரியர் இராமானுஜம் தமிழ் நவீன உலகின் நெறியாள்கை கோட்பாடுகளின் செயல்பாட்டு பிரதிநிதியாகத் தோற்றமெடுக்கிறார். மலையாளத்திலும் தமிழிலும் பல முக்கியமான அரங்க நிகழ்வுகளை ஆக்கியுள்ள ரோசிரியரின் முயற்சியாலும், அரங்கமே உயிர் மூச்சாகக் கொண்டியங்கும் ந.முத்துசாமியின் ஆர்வத்தாலும், தெளிவான அரசியல் பார்வையும் நாட்டார் மரபின் அழகியலும் இணைந்த மு.ராமசாமியின் பங்கேற்பிலும் 70-களின் இறுதியில் காந்தி கிராமத்தில் நடக்கிற நாடகப் பட்டறைதான் தமிழ் நவீன நாடக முயற்சிகளுக்கு தெளிவான வழிகோலுகின்றது. நெறியாள்கை குறித்த இந்தக் கட்டுரையின் கருத்துக்களின் உவமேயங்கள் இந்தக் கலைஞர்களுடைய படைப்பாக்கங்களின் வழியை, கூறுகளை, கற்பனையை முன்வைத்தே வருகின்றன. கட்டுரையின் முன்பகுதியில் குறிப்பிடப்பட்ட எல்லா நெறியாள்களுமே, இன்றைக்கும் தமிழகத்தின் மூலைமுடுக்குகளில் வாழ்முறையின் பகுதியாகவும், வழிபாட்டின் அம்சமாகவும் விளங்கும் பல்வேறு மரபார்ந்த வடிவங்களோடு அவற்றின் கூறுகளோடு உறவு கொண்ட தளத்திலேயே தமது படைப்பாக்கத்தை நிகழ்த்தி வருகிறார்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

ஆனால் நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிப்பிடாத ஓரிடத்திலிருந்து நெறியாள்கை குறித்த கருத்துரையைத் தொடங்கலாம். அது எழுதப்பட்ட பிரதியாயினும் சரி, பூரணமாக எழுதப்படாமல் ஒரு குறிப்பிட்ட மையக் கருத்திலிருந்து உருவாகும் வீதி நாடகத்தில் நிகழ்வது போன்ற பிரதியாயினும் சரி, அது பிரதி என்றே கட்டுரையில் பொருள் கொள்ளப்படும். நெறியாளன் ஒரு குறிப்பிட்ட பிரதியைத் தேர்வு செய்யும் போதே அரங்கம் சார்ந்த அவனது செயல்பாடு தொடங்குகிறது. இந்தத் தேர்வு, நெறியாளனின்

அரசியல் மற்றும் அழகியல் விழுமியங்களைப் பொறுத்தே அமைகிறது. அடுத்த கட்டமாக தனது சமகால சமூக, அரசியல், பொருளாதார தளங்களோடு தொடர்பு படுத்தி பிரதியின் உள் அடுக்குகளை ஒரு நெறியாளன் வாசித்தலுக்குட்படுத்துகிறான். முதலில் தன்னை முழுமையாக ஒப்புக் கொடுத்து பிரதியின் பிரசங்கத்தை உள்வாங்கும் நெறியாளன், பின்னால், முற்றிலும் தனதேயான ஒரு வாசித்தலை- நிகழ்த்துதலை பிரதியின் சாராம்சத்தை முன்னிறுத்திய, அதன் அழகியல் சிதைவுறாத வகையில் வடிவாக்கம் செய்கிறான். பேராசியர் இராமானுஜம் தமிழ்ப் படுத்தி நெறியாள்கை செய்த ‘வெறியாட்டம்’ ஆதாரமான வடிவமான “Trojan horse” செவ்வியல் மரபில் ஆழப் புதைந்த பாடம். அதன் கருத்துருவம் சேதமுறாமல், சொல்லப் போனால் இன்னும் செறிவாக, கூடுதலான பரிமாணங்களுடன் நாட்டார் மரபின் அழகியலுக்கு மாற்றி விட்டார் பேராசிரியர். இது வடிவமைப்பு பற்றிய விஷயமல்ல. இங்கேதான் உள் அடுக்குகளின் வாசிப்பும், அரசியல் பார்வையும் நிகழ்கிறது. மறை நாடு, வெறி நாடு என்று மொழி பெயர்ப்பில் பயன் கொண்ட சொற்களின் மூலமும், காட்சிப் படிமங்களின் வழியாகவும் மூலப் பிரதியின் பிரசங்கத்தை எக்காலத்திற்கும் பொதுவான ஒன்றையும் சமகாலத்துடன் தொடர்பு கொள்ளும் விதமாகவும் பிரதியை வாசித்திருந்தார் பேராசிரியர்.

இந்திரா பார்த்தசாரதி எழுதிய ‘நந்தன் கதை’யின் நாடகவாக்கத்தில் பஞ்சமர்களால் வாசிக்கப்படும் பறை என்னும் தாளவாத்தியத்தையும் அதை வாசித்தபடி ஆடும் தப்பாட்டத்தையும் உள்வாங்கியதால் காட்சியமைப்பின் வழியாகவே, மூலப்பிரதியின் வரிகளில் இல்லாத ஆனால் உட்கருவிலிருந்த ஒரு தெளிவான அரசியல் பார்வையை வெளிப்படுத்தினார் ராஜு. பிரதியைப் பலமுறை வாசித்தலுக்குட்படுத்தும் போதே நெறியாளன் அரங்க நிகழ்வின் அடுத்த கட்டத்தை நோக்கி நகர்கின்றான். நடிகர்களைத் தெரிவு செய்தல், உள்ள நிலைமையிலிருந்து இருப்பிலிருந்து தான் பேச முடியும். காற்றிலே கதைக்க முடியாது. இங்கே உண்மையான நிலை என்னவென்றால், பேராசிரியர் உட்பட கிடைத்ததை வைத்து ஒப்பேற்றும் நிலைதான். இது எல்லாவற்றுக்கும் பொருந்தும். நடிகர்களுக்கும்தான். ஆகவே, நடிகர்களைத் தேர்வு செய்வது என்பதை விட, நடிகர்களைப் பயிற்றுவிப்பது, அதாவது ஒரு குறிப்பிட்ட பிரதியின் தேவைகளை அனுசரித்து நடிகனைப் பயிற்றுவிப்பது அவசியமாகின்றது. உடல், உடலும் மனமும் சார்ந்த பயிற்சிகள் எல்லா ஆக்கங்களுக்குமே அவசியமாகின்றன. சில நடிகர்கள் தமது உள்முகமான தேடலின் வழியாக நிகழ்த்தும் கண்டு பிடிப்புக்களைப் பெற்று ஒரு படைப்பு

செழுமையடையும் தருணங்கள் உண்டு. வெறியாட்டத்தில் முராமசாமியின் பங்கு அப்படிப் பட்டதொன்று. நெறியாளனின் பயிற்சிகளின் மூலமாகவே பிரதியின் உள் அடுக்குகளோடு புரிதல் கொள்ளும் தருணங்களுக்குச் சாட்சியாக அதே அரங்க நிகழ்வில் பங்கு பெற்ற கரகாட்டக் கலைஞர்கள். கூத்துப் பட்டறை நடிக்காளுடன் நான் வேலை செய்த **‘கோணிக்காரன்’** நாடகத்தில் இரண்டு விதமான பயிற்சிகளை மேற்கொண்டேன். ஒன்று நடிக்கர்கள் பிரதியை வாசிக்கத் தூண்டும் திசையில் செலுத்தும் படியாகவும், இன்னொன்று, தாம் வாழும் சமூகத்திலிருந்து பிரதியுடைய பிரசங்கத்தின் குறியீடுகளின் இணைப் படிமங்களை கண்டறியும் படியாகவும், இது மேற்கொள்ளப்பட்டது. பிரளயன் நெறியாள்கை செய்யும் பல வீதி நாடகங்களும், அவரும் நடிக்காளும் இணைந்து செய்யும் பல பயிற்சிகளின் வழியாகவே பிரசங்கத்தின் பல்வேறு கூறுகளைத் தேர்வு செய்வதாகக் கூறுவார். முற்றிலுமாக அந்நியப்பட்ட ஒரு குழுவில் அமைந்துள்ள பிரதியை, பிரதியின் செய்திகளை, பாத்திரத் தன்மையை அறிய ஒரு நடிக்கன் செய்யும் முயற்சிகளுக்கு ஒரு நெறியாளனின் உதவி அவசியம் தேவைப்படுகின்றது. **‘தூத கடோத்கஜம்’** - பார்சி நாடகம் ஸம்ஸ்கிருதத்தில் காவாலம் நாராயண பணிக்கர் நெறியாள்கை செய்திருந்தார். “திருதராஷ்டிரன் பாத்திரமேற்ற ஒரு நடிக்கனுக்கு பாத்திரத்தைப் புரிந்து கொள்ள நீங்கள் செய்த உதவி என்ன?” என்று அவரைக் கேட்டேன். “மற்றொதையும் காட்டிலும் திருதராஷ்டிரனது பார்வையற்ற தன்மையை எப்படி சித்திரிப்பது” என்பதிலேயே அந்த நடிக்கனின் கவனம் இருந்தது. நானும் எனது வேலையை அங்கேதான் தொடங்கினேன். “குருட்டுத்தனம் என்பதை பௌதிகமாக இல்லாமல் உணர்வுத் தளத்திற்கு மாற்றிப் பார்க்கும்படி சொன்னேன். தனது மகன்களின் மீது கொண்ட கண்முடித்தனமான பாசம் என்பதாக அதைப் பார் என்று சொன்னவுடன் அந்த நடிக்கருக்கு மேற்கொண்டு வேலை செய்வதற்குத் தெளிவு கிடைத்தது” என்றார் பணிக்கர்.

பிரதியின் பல தளங்களை தான் உணர்ந்தவாறு வெளிப்படுத்துவ தற்கான அரங்க மொழியை நோக்கிய தேடலில் பிரதியைக் குறித்த தனது பன்முகப்பட்ட வாசித்தலில், நெறியாளன் ஒரு நடிக்கனை, நடிக்கையை சிலபோது ஒரு கருவியாகக் கொள்கிறான். பல தருணங்களில் ஒரு சக யாத்திரிகனாகக் கொள்கிறான். இந்த பன்முகப்பட்ட வாசித்தல் என்பது,

சப்தம் - ஓசை

அர்த்தம் - பொருள்

ரஸம் - சுவை என்ற மூன்று புள்ளிகளில் குவிமையம்

கொண்டு நடிக்கின்,

ஸாத்விகாபிநயம்

ஆங்கிகாபிநயம்

வாசிகாபிநயம்

ஆஹார்யாபிநயம்

என்னும் நால்வகை நடிப்பும் கூடிய இயக்கத்தில் பிரதியின் பல்பரிமாணங்களைத் தெளிவுபடுத்துவதாகும். சப்தம் என்பது ஒரு நாடகப் பிரதியில் இரண்டு தளங்களில் இயங்குகிறது. எழுதப்பட்ட சொற்களில், சொற்களினூடாக வெளியில், சொற்களினிடையிலுள்ள இடைவெளியில் அல்ல - சொற்களினூடான வெளியில். இந்த வெளி - ஒரு நெறியாளனால் பயன் கொள்ளப்படும் விதத்தினாலேயே பிரதியின் அர்த்த தளத்திற்கு செறிவு சேர்கிறது.

அல்லது, பிறிதொரு மாதிரிப் பார்த்தால், ஒரு நெறியாளன் அர்த்த தளத்தில் இருந்து சொற்களையும் சொற்களினூடான வெளியையும் காணல். அந்த வெளியும் அதன் காலமும் இணைந்தே குறிப்பிட்ட நிகழ்த்துதலின் லயத்தை தீர்மானிக்கின்றன. இங்கே லயம் எனக் குறிப்பிடப்படுவது வெறும் தாளமல்ல. (It's not rhythm) ஆனால் தாளத்தை உள்ளடக்கியது. பௌதிகமான நுகர் புலன்களுக்கப்பால், உணர்வு ரீதியாகப் பதிவு பெறுகிற சில நுணுக்கமான நெளிவுகள் எனக் கொள்ளலாம். இந்த லயம்தான் அரங்க மொழியின் ஏற்ற இறக்கங்களை, வடிவ அமைதியை நிர்ணயிக்கிற ஆதாரமான கூறாக விளங்குகிறது. உள்ளடக்கத்தின் தொனியை இந்த லயத்தை அறிவதன் மூலமே - உணர்வதன் மூலமே ஒரு நெறியாளன் இனம் காட்ட இயலும். அல்லது பிரதியின் உள்ளடக்கத்தின் தொனியை, தான் உள்வாங்கியபடி தனது அரங்க மொழியின் வழி, கூர்மையாக வெளிப்படுத்த இந்த லயத்தைக் கண்டுபிடிப்பதைத் தவிர ஒரு நெறியாளனுக்கு வேறு வழியில்லை. இதற்கான நெறியாளனின் பயணம் உள்முக்கமானது. ஆனால், நடிக்கோடு, நடிக்கையோடு உறவில் சர்ச்சைகளில்தான் பலபோதுகளில் இந்த பயணத்தின் பாதை நிர்ணயம் கொள்கிறது. இந்த இடத்தில், தனது ஓவிய வெளியை நிர்ணயம் கொள்ளும் ஓவியக் கலைஞனின் நிலையை ஒத்தது நெறியாளனின் நிலை. அரங்க நிர்மாணம், நடிப்பு வெளியில் நிர்ணயம், நடிக்கர்கள் இயங்கும் முறை, அரங்கப் பொருட்கள், ஆடை அணிகள், ஒலி, ஒளியமைப்பு என்ற மற்றெல்லாவற்றையும் இந்த லயத்தை சரிவர உணர்வதன் மூலமே நெறிப்படுத்துகிறான் ஒரு நெறியாளன். [லயம்,

தாளம், இசை என்ற வார்த்தைகள் ஏதோ அழகும், அமைதியும் பொருந்திய பிரசங்கங்களை மட்டுமே உள்ளடக்கிய நாடக வெளியை மட்டுமே பற்றியது என்ற முடிவுக்கு இட்டுச் செல்ல வேண்டாம். குழப்பங்கள், குரூரம், தனிமை, ஒழுங்கற்ற தன்மை போன்ற விஷயங்களை ஆதாரமாகக் கொண்ட பிரதிகளுக்கும் பொருந்தும்]

இந்த லயத்தை உணர்வதற்கான ஆதாரமான உந்துதல்களை மரபில் உள்ள நிகழ்த்து வடிவங்களுடையதான தனது ஆழ்மனப் பதிவுகள், பரிச்சயம் தனது சமகால வாழ்க்கையின் காட்சி மற்றும் ஓசைப் படிமங்கள், தான் வாழும் அமைப்புகளோடு தனக்குள்ள உறவு - உணர்வுச் சிக்கல்கள் ஆகியவற்றிலிருந்தே ஒரு நெறியாளன் பெறுகிறான். பிரதியின் மீதான தனது வாசித்தலுக்குட்பட்டு மேற்சொன்னவற்றிலிருந்து எவ்விதமான கூறுகளைக் கையாள்வது என்று ஒரு நெறியாளன் கவனம் கொள்கிறான். ஓர் இசைக் கலைஞன் தனது கலையைக் கையாள்வதை ஒத்த ஒரு செயலுக்கு இதை ஒப்பிடலாம். செவ்வியல் மரபில் வந்த மேடைப் பாடகனோ யாசகம் கொள்ளும் தெருப் பாடகனோ தான் எடுத்துக் கொள்ளும் பாடலில் நிறுவப்பட்ட கால, வெளியுள் தனது மன நிலைக்கும், தேடலுக்கும் ஒத்ததான ஒரு சுதந்திரமான சஞ்சாரத்தை நிகழ்த்துவது போல எனக் கொள்ளலாம்.

கிரேக்க துன்பியல் நாடகமான Trojan Women நிகழ்த்துதலில் பேராசிரியர் இந்திய, ஏன் கிழக்காசிய மரபில் உள்ள நிகழ்த்து கலைகளிலும், சாங்கிய முறைகளிலும் காணப்படும் கதையாடல், கதை கூறல் என்னும் இரு ஆதாரமான கூறுகளை எடுத்தாள்வதன் மூலம், மூலப் பிரதியின் பொருள் சிதையாமல் புலம் மாற்றும் ரஸவாதம் செய்கிறார். கவனம் கொள்ள வேண்டியது, புலம் பெயர்வதில்லை, புலம் மாறுகிற தன்மையே. கிரேக்க மரபின் கோரஸ், ஆசிய மரபின் கதை கூறிகளாயும், கதையாடும் மாந்தராகவும் மாறுகிறார்கள். மு.நடேஷ் இயக்கிய முத்துசாமியின் பிரதியான 'கடவுள்' நாடகத்தில், தமிழகத்தின் அரசியல் கலாசாரம் அதனோடு இரண்டறக் கலந்திருக்கும், சினிமா கலாசாரம் இரண்டும் அடுக்கடுக்கான படிமங்கள் வழியாக மூலப் பிரதியின் நேரடியான, சமகாலப் பிரக்ஞையுள்ள சொல்லாடலை காத்திரப்படுத்துகின்றன. அவ்வாறாகக் காணப்படும் படிமங்களின் உள்ளிதழ்களின் கட்டமைப்பு வெகுசனத் தொடர்பு சாதனங்களின் அபத்தமான தொனியை கைக்கொள்வதன் மூலம் ஒரு கூடுதல் பரிமாணம் சேர்கின்றது. நாடகத்தில் வரும் பீண ஊர்வலக்காட்சி தமிழக மரபிலுள்ள கூத்து வடிவத்தின்

காத்திரத்தை காட்சியமைப்பில் உள்வாங்கியிருக்கிறது. 'வெறியாட்டத்தில்' ஒப்பாரி என்னும் வடிவத்தின் அழகியல் சாத்தியங்கள் பிரசங்கத்தின் தொனியை முன் வைத்தது என்றால், அதே ஒப்பாரி "கடவுள்" நிகழ்த்துதலில் பயன் கொள்ளப்பட்ட விதம் இங்கே ஒரு மரபு, மரபார்ந்த வடிவங்கள். பொழுது போக்குக்காக, மேல் வாக்க நுகர்ச்சிக்காக, அலங்காரத் தேவைகளுக்காக பயன் கொள்ளப்படுவது குறித்த நக்கலாக, சமகால சமூகம் குறித்த விமர்சனமாக வெளிப்படுகிறது.

அசலான ஒரு பிரதி, பிரதியின் மீதான சரியான வாசிப்பு, காட்சியமைப்பு, ஒளி, ஒலி பிம்பங்கள் இவையெல்லாம் சரியாக இருப்பதை விடவும் அதி முக்கியமான ஒன்றாக, சொல்லப் போனால் அரங்கம் சார்ந்த கலா வெளிப்பாடுகளை மற்றெதிலிருந்தும் வேறுபடுத்திக் காட்டுகிற, மற்றெதைக் காட்டிலும் உயிருள்ளதாகக்கூற விஷயம் நடிகன். ஒரு நெறியாளன் தனது நடிகனோடு கொள்ளும் அறிவு பூர்வமான, உணர்வு தளத்தில் இயங்குகிற ஓர் உறவு, இந்த உறவில் பிரதியின் வாசிப்பிலும், பிரதியைச் சுற்றியும், பிரதிக்கு வெளியிலும் இருக்கும் சுருதிச் சேர்க்கை அல்லது சுருதி பேதம் மிக முக்கியமான ஓரிடத்தைப் பெறுகிறது. இந்த உறவின் தீவிரம், பிரதிக்கு பிரதி, நடிகருக்கு நடிகர், ஒரு நிகழ்த்துதலுக்கு மற்றுமொன்று வேறாயிருக்கலாம். ஆனால் இந்த உறவு அடிப்படையில் உண்மையானதாக இருக்க வேண்டியிருக்கிறது. பேராசிரியரின் ஒவ்வொரு நாடகமாக்கத்திலும் இதைக்காண முடியும். நாடகத்தின் வெளியும், வடிவமும் லயமும் அவரது கட்டமைப்புத்தான். ஆனால் என்றுமே அது நடிகனை மீறியோ அவனது சாத்தியங்களைப் புறக்கணித்தோ அல்ல. தனது வெளிக்குள் நடிகனின் படைப்பாற்றலை ஊடும் பாவுமாக இழைத்து விடும் அற்புதம்.ள அவருக்கு கைவந்த கலை. பிரதியின் மீதான தனது வாசித்தலை நடிகனோடு நேரடியாகப் பகிர்ந்து கொள்ளத் தொடங்கு முன் எந்த ஒரு சரியான நெறியாளனும் நடிகர்களின் வாசித்தலை சூட்சும தளத்திலேனும் கணக்கிலெடுத்துக் கொள்வான். அவ்வாறு கிடைத்த புரிதலின் அடிப்படையில், நடிகனின் மீதான தனது வேலைகளை ஒரு நெறியாளன் செய்கிறான். பிரதியின் சப்த, அர்த்த தளங்களை நடிகனுக்குத் தெளிவாக்க நெறியாளன் மூன்று நிலைகளிலிருந்து செயல்பட வேண்டியிருக்கலாம். பிரதியின் அர்த்த தளத்தினைத் தொட்டு நடிகனுள்ளில் எழும் கேள்விகளையும் சந்தேகங்களையும் தூண்டி விட்டு அவற்றுக்கான பதில்களைத் தேடும் பாதையைக் காட்டும் ஆசானாக - பதில்களைக் கொடுக்கும் உபதேசியாக அல்ல, ஏனெனில் நடிகன் சுயமாகச் செய்யும் கண்டு பிடிப்புகள்தான் நெறியாளனின் வடிவமைப்புக்கு ஒரு நம்பகத் தன்மையூட்டும்.

பிரதியின் அர்த்த தளத்தை அரசியல் மற்றும் அழகியல் ரீதியில் சர்ச்சைகளுக்குட்படுத்தும் சினேகிதனாக, நடிகனின் உள்வயப்பட்ட தேடலின் சுரச் சேர்க்கைகளை இனம் கண்டு கொண்டு, அதை செழுமைப் படுத்துகிற அல்லது அதை மீறுகிற ஒன்றைக் கண்டுபிடிக்கப் போட்டியிடும் சக நடிகனாக, என்று மூன்று நிலைகளில் ஒரு நெறியாளன் செயல்பட வேண்டியிருக்கிறது. நடிகனுக்கு தான் ஏற்கிற பாத்திரம் குறித்து பிரதியின் சொல்லாடல் முன்வைக்கிற உலகத்தின் முழுமையான காலவெளியை புரியச் செய்வது ஒரு நெறியாளனுக்கு அவசியமாகின்றது. இதற்கான பயிற்சிகளை ஒரு நெறியாளன் குறிப்பிட்ட பிரதியின் பிரசங்கம், நடிகனின் சாத்தியங்கள் ஆகியவற்றுக்குத் தக்கவாறு அமைத்துக் கொள்கிறான். களமும் பொருளும் சமகாலத் தொடர்பு இல்லாத ஒரு பிரதியின் மீது வேலை செய்யும்போது எந்த விதமான பயிற்சிகளை ஒரு நெறியாளன் வகுக்க இயலும்?

இக்கட்டுரையின் ஓரிடத்தில் காவாலம் பணிக்கர் தகவலைப் பகிர்ந்து கொண்டேன். (பேராசிரியரின் ஈடிபஸ்). இதற்கு அடிப்படையாக இருப்பது நடிகனின் சிக்கல்களைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டிய மனம். மரபார்ந்த வடிவங்களில் இயங்கும் ஒரு நடிகனுக்குள்ள சிக்கல்கள் என்ன? நிறுவப்பட்ட ஒரு வடிவத்துக்குள்ள செம்மையான ஒரு நிகழ்த்துதலைச் செய்வதன் மூலம் அவன் வெற்றியடைவதாக வெளிப்பார்வைக்குத் தோன்றலாம். ஒரு பார்வையாளன் என்ற முறையில் தனது ஒத்த பங்கேற்பின் மூலம்தான் அந்த நடிகனுக்களிக்கும் ஆதரவு இருக்கலாம். (கர்ணன், கீசகன்,....) ஆனாலும், எனக்கு எப்போதும் தோன்றுகிறது அவனும் தனக்கான மனப் பயிற்சிகளை செய்து கொண்டே இருப்பதன் மூலமே ஒவ்வொரு முறையும் நிகழ்த்துதலில் உயிர்ப்பூட்டுகிறான். பிரதியின் தொனியை சரியாகப் பிடிப்பதற்கு நடிகனிடமிருந்தே நெறியாளன் உத்வேகம் பெறுகிறான் என்பதற்கு **‘சுவரிராட்டிகள்’** நாடகத்தின் தொடக்கத்தில் வந்த நடனக் காட்சி ஒரு சாட்சி. முத்துசாமியின் எல்லாப் பிரதிகளையும் போலவே இதுவும்,

abstraction

figurative

என்ற இரண்டு தளங்களிலும் இயங்கும்.

Nostalgia இருக்கும். Seductive nostalgia அல்ல, நாட்டுப்புற வாழ்முறையிலிருந்து நகர வாழ்தலுக்கு வேர் பெயர்ந்த மனம் திரும்பத் திரும்ப விடை காணவும், ஆறுதல் கொள்ளவும் தேடும். பிம்பங்கள் நேரடியான சொல்லாடலில் இந்த இருவகை கால வெளிகளும் இடம்

மாறி ஒன்றையொன்று காணும். “சுவரொட்டிகள்” நிகழ்த்துதலில் பிரதியின் abstraction, அதாவது சொல்லற்ற தளத்தைப் பிடிக்க உதவிய அந்த நடனம், தெருக் கூத்துக் கலைஞர் சம்பந்தமும், பரதநாட்டியம் கற்ற, நவீன நடனம் நோக்கித் தனது பார்வையைத் திருப்பியிருந்த ஜெயச்சந்திரனும் இணைந்து படைத்தது. முத்துசாமி இயக்கிய இங்கிலாந்து நாடகத்தில் சமகால பிம்பங்கள் எளிதாகப் பிடிக்கத் தெரிந்து கொண்ட நடிகர்கள் nostalgic images / பிம்பங்களை குழந்தை தன்னை விட ஆகிருதியில் பெரிதான பொருளை வைத்து விளையாட முயல்வதைப் போலத் திணறினார்கள். நடிகனின் சாத்தியங்களுக்குள்ளாக வேலை செய்பவர் பேராசிரியர் என்றால், நடிகனின் சாத்தியங்களை மீறி கண்டு பிடிப்புகளை நிகழ்த்தும் ஆவலுள்ளவர் மு.ராமசாமி. ஆனால் தமது சாத்தியங்களை விரிவுபடுத்திக் கொள்ள வேண்டும் என்ற ஆவலை நடிகனிடம் விதைத்து விடுவார் இவர். ‘ஸ்பாட்டகல்’, ‘அன்டிகளே’ போன்ற இவரது படைப்புக்களே இதற்கு உதாரணம். நடிகனின் சாத்தியங்களுக்கெதிராக வேலை செய்பவர் ராஜேந்திரன். இதனால் பெரிய பெரிய படைப்பாற்றல் வெளிப்பட்ட வேளைகள் உண்டு. அரங்க நிகழ்வு நொறுங்கிச் சிதறிய தருணங்களும் உண்டு.

ஒரு வசதியின் பொருட்டு ஒன்றன் பின் ஒன்றாக இங்கே பார்த்த போதும் அரங்க நிகழ்வின் எல்லாச் செயல்பாடுகளும்

நடிகர்கள் இயங்கும் முறை

காட்சியமைப்பு

ஒளியமைப்பு

ஒலிப்படிமங்கள்

என எல்லாமும், ஒரு நெறியாளனின் கற்பனையில் ஒன்றைத் தொட்ட ஒன்றாக, ஒன்றுக்கொன்று உறவு கொண்ட விதமாகவே ஏககாலத்தில் வடிவம் கொள்கின்றன. ஒவ்வொரு செயற்பாடும் பிரதியின் பிரசங்கம், அதன் மீதான நெறியாளனின் வாசிப்பைப் பொறுத்தே அமைகிறது. பிரதியின் உள்ளுறை பொருளை தான் கண்டறியும்போதே, நிகழ்த்தலுக்கான வெளியை நெறியாளனின் கற்பனை சூட்சுமமாக நிறுவி விடுகிறது. அவ் வெளியின் பரிமாணங்களைத் தொட்டே அவனது காட்சியமைப்பும் காட்சிப் பொருள்களும் இடம்பெறுகின்றன. இவற்றுக்கப்பால், தான் இயங்கும் புலமும், தனது மரபும் தான் சொல்லும் பொருளும் சார்ந்து தனது இருப்பிலிருந்து காட்சியமைப்பு, பொருள்கள் ஆகியவற்றை ஒரு நெறியாளன் தெரிவு செய்கிறான். பிணா பவுஷ் ஐரோப்பிய நவீன நடன நாடகக் கலைஞர், வடிவமைப்பாளர். படச்சட்ட மேடையில்

நிகழ்த்துதல் புரியும் இவர், அம்மேடையின் அத்தனை சாத்தியங்களையும் பயன் கொள்கிறார். இவரது காட்சியமைப்பு பிரசங்கத்தின் தொனியை உள்வாங்கியதாகவே இருப்பதைக் காணலாம். Blanbart என்னும் ஆக்கத்தில் மேடை முழுவதும் இலையுதிர்கால இலைகளால் நிரப்பப்பட்டிருக்கும். ஆணும் பெண்ணும் கொள்ளும் உணர்வுச் சிக்கல்கள், வெறும் மனிதர்களாக உறவு கொள்ளத் தெரியாமல் ஆணும் பெண்ணுமான நிலையிலேயே தவித்தல், தனிமைப்பட்டுப் போதல், தனிமையை ஏற்றுக் கொள்ள முடியாமல் தவிக்கிற தவிப்பு, அந்தத் தவிப்பின் விளைவான உறவு கொள்ளும் முயற்சிகள், அந்த உறவில் காணும் சந்தோஷம், துயரம், மென்மை, கொடுமை இவற்றையெல்லாம் திரும்பத் திரும்ப ஒரு நீண்ட ராகத்தின் தொடர்ச்சி போல வடிவமைக்கப்பட்ட நடனத்தின் மூலம் மேடையிலேயே நடிகர் ஒருவரால் விளக்கப்படும். ஒலித் தட்டு தரும் ஒலிப் படிமங்கள் துணை கொண்டு சொல்லப்படும் செய்தி, தனிமை, தனிமையைத் தவிர்க்க விரும்பும் மனித மனம், ஆகக் கடைசியில் தனிமை சாகுவதம் என்ற நிலையை மன அளவிலும் ஏற்றுக் கொள்ளத் தயங்கிப் பின் வாங்கும் மனம், மீண்டும் முயற்சிகள் இப்படிப் போகும் பிரசங்கம், மேடைத் தளத்தில் நிரப்பப்பட்ட இலைகள் காட்சியளவில் ஒரு குறியீட்டுத் தளத்தில் இயங்குகின்றன. அது மாறி மாறி புதுப்பித்துக் கொள்ளும் பருவம். மற்றொன்று, நடிகர்கள் அதன் மீது கொள்ளும் இயக்கத்தில் ஓசையளவில் அந்தந்த இயக்கத்தின் உணர்வுப் போக்கோடு ஒத்ததாக எழுப்பப்படும் ஓசைப்படிமங்கள். (Performance is turned to celebration)

நமது மரபின் தொடர்ச்சியாகவே வேலைகளைச் செய்யும் பேராசிரியர், முராமசாமி போன்றோர் மரபிலுள்ளதைப் போலவே நடிகனை முன்னிறுத்தி வெப்பப் பிரதேசமான எமது நாட்டில் திறந்த வெளிகளில் சுலபமாக நிகழ்த்தக் கூடியதாகவே காட்சியமைப்பு செய்வதைக் காணலாம். பிரளயனின் வீதி நாடகங்களில் அவர்கள் எப்போதும் நிகழ்த்துதல் செய்யுமிடமான வீதிவெளியே அவர்களுடைய நாடகப் பிரதியை தீர்மானிப்பதாக விளங்குகிறது. குறிப்பாக கவனத்தில் கொள்ள வேண்டியது உண்மையாக வேலை செய்யும் நெறியாளன் வெளியை அந்நேர நிகழ்த்தலுக்கான நடிப்பிடமாக மட்டுமே பயன் கொள்வதில்லை. பிரதியின் உலகமாக மாற்றுகிறான். காட்சிப் பொருள்கள் விஷயத்திலும், பிரதியின் தேவையை ஒட்டியதானதும் சமகால சமூக வாழ்க்கையிலிருந்து எடுத்து குறியீடாகப் பயன் கொள்ளும் பொருட்களையுமே ஒரு நெறியாளன் பயன் கொள்கிறான். குழந்தைகள் அரங்கத்தில் பேராசிரியர் வேலை

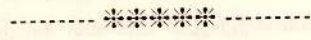
செய்யும்போது இந்த காட்சிப் பொருள்கள் அரங்க நிகழ்த்துதலின் ஒரு தொடர்ச்சியாகவே மாறிவிடும் அற்புதம் நிகழும். குழந்தைகளே தமது காட்சிப் பொருள்களை தமது குழந்தை உலகத்திலிருந்து, குழந்தைக் கற்பனையோடு தயார் செய்யும் சந்தோஷத்தில் இருப்பார்கள். முன்னரே குறிப்பிட்டபடி பிரதியின் உள் அடுக்குகளின் மீதான வாசிப்பு நிகழும்போதே நெறியாளனின் கற்பனையில் காட்சிகளின் தொடர்ச்சியான ஒலிப் படிமங்களும், கோட்டுச் சித்திர உருவில் பதிவு பெற்று விடுகின்றன. நேரடியாக சொற்களில் பெறக்கூடிய ஒலிப் படிமங்கள், சொற்களையொட்டிய நிகழ்த்துதலுக்கு செறிவூட்டும் ஒலிப் படிமங்கள் என்ற இரண்டு ஆதாரமான புள்ளிகளினூடாகவே நெறியாளன் ஒரு நிகழ்த்துதலின் இசையமைப்பில் கவனம் கொள்கிறான். ‘நாற்காலீக்காரர்’ நிகழ்த்துதலில் நடிகர்கள் வசனங்களைப் பேசும் ஏற்ற இறக்கம், கற்களைப் போட்டுக் குலுக்கி எழுப்பப்படும் ஓசை.... இவற்றைக் கொண்டு ஓர் ஒலித் தடத்தை நிறுவும் பேராசிரியர் “வெறியாட்டத்தில்” தான் எடுத்தாளும் ஒப்பாரி என்னும் ஒலி வடிவத்தில் மூன்று சரடுகளை பயன் கொண்டிருந்தார்.

Lamentation	-	புலம்பல்
Wail	-	ஓலமிடல்
Plaint	-	முறையிடல்

இந்த ஒலித் தடத்தை தவில் என்னும் தாள வாத்தியத்தின் ஓசையும் போர் வெறியின் பிம்பங்களாக பூமியில் ஓசையெழு ஊன்றித் தட்டப்படும் கம்புகளின் ஒலியும் குறுக்குத் தாளமாக இடைவெட்டும். இங்கிலாந்து நாடகத்தில் முத்துசாமி அவர்கள் நாராயணனுடன் இணைந்து பல ஒலிப்படிமங்களையும் குறியீடுகளையும் சேர்த்திருந்தது, நிகழ்த்து தலுக்கு இன்னொரு பரிமாணம் சேர்த்திருந்தது. பிரளயன் தனது ஒவ்வொரு வீதி நாடகத்திலும் சமகால சமூக, அரசியல், வெகுசன கலாசார தளங்களிலிருந்து எடுத்தாளும் ஒலிப் படிமங்கள் வீதி நாடக வகைக்கு, நிகழ்த்துதலின் செய்திகளுக்கு கூடுதலான நம்பகத் தன்மையையும் பார்வை யாளனோடு உடனடித் தொடர்பேற்படுத்துதலையும் நிகழ்த்துகிறது.

ஒலியைப் போலவே ஒளியும் லயம் சார்ந்த நெறியாளனின் கற்பனையில் பதிவு பெறுகிறது. ஒளியமைப்பு என்று ஒன்று இருப்பதாக தனியாக துருத்தித் தெரியாமல், அரங்க நிகழ்வின் உலகத்தைப் பொறுத்தே அமைய வேண்டியிருக்கிறது. நமது மரபிலுள்ள வடிவங்களில் நடிகனின் எழுதிய முகத்தின் அசைவுகளும், பெரிய கற்பனைகளை ஏற்படுத்தும் கிரீடமும், புஜகீர்த்திகளும் ஆடும் சுடரொளியில், பட்டுத் தெறிக்கும் பந்த வெளிச்சத்தில், பாதி நாடகத்தை தீப் பந்தங்களும் குத்து விளக்கும்

செய்யும் ஒளியமைப்பே இயற்றி விடுவதில்லையா? மரபின் கூறுகளை மற்றெதையும் போலவே ஒளியமைப்பிலும் ஒரு நெறியாளன் சரியாகவே இனம் காண்கிறான். பயன் கொள்கிறான். வெறியாட்டம் நாடகத்தில் அழுக்கையூட்டும் மஞ்சள் வெளிச்சம் பயன் கொள்ளப் பட்டதென்றால் நாற்காலிக்காரரில் (மீயதார்த்தவாத) தன்மையூட்டும் வெள்ளை வெளிச்சத்தை பேராசிரியர் பயன் கொண்டார். நெறியாள்கை என்பது செயலில் சுருங்கச் சொன்னால், ஒரு பிரதியை அரங்க நிகழ்வாக மாற்றுவதற்கான எல்லாச் சாத்தியங்களையும் தனது கற்பனையில் ஒரு நெறியாளன் படைப்பாக்கம் செய்யும் செயல்தான் பேசப்படும். பிரதியிடம் முழுமையான ஒப்புதலும் தனது படைப்பாற்றலின் மீது நம்பிக்கையும் கர்வமும் கொண்டவனாகவே ஒரு நெறியாளன் இருக்க வேண்டியுள்ளது.



நாடகப் பனுவல்

பேராசிரியர் சே. இராமானுஜம்

நாடகம் தளப்புலமைப் பாட்டின் மூலம் வெளிப்படுத்தும் கலையாகும். நிகழ்த்துதல், நாடகக் கலையின் இன்றியமையாத அம்சமாகும். எனவே அரங்க நிகழ்த்து கலையின் பாகமாக நாடகம் மிளிர்கிறது.

நிகழ்த்து கலைகள் ஆதிவாசியாகக் காட்டும் மனித வாழ்க்கை நிலையில் புலப்படுத்தப்பட்ட படைப்புக்கள் முதல் வரையறுக்கப்பட்ட சாஸ்திரியக் கலை வெளியீடுகள் வரை பல்வேறு காலகட்டங்களின் நீட்சியையும், பல்வகைப் பண்பாடுகளின் பாங்கையும் கொண்டு பரிணமிப்பவை. எக்காலத்திலும் அவைக் கூட்டுப்பகிர்வின் துலங்களாகவே அமைந்துள்ளன. குடும்பம், சமூகம் என்ற அளவில் கூட்டு நிகழ்வின் சடங்குகளாகவும், பக்குவப்படுத்தப்பட்ட நிலையில் மேடை நிகழ்வின் சௌந்தரியச் சுழற்சிகளாகவும் மிளிர்வை அவை. படைத்தல் நிலையிலும், சுவைத்தல் நிலையிலும், உடனடிப் பகிர்தல் என்பது நிகழ்த்து கலையின் தனிப்பான்மையாகும். தனிமையைப் பொதுமையிலும், பொதுமையைத் தனிமையிலும் கரைத்தும், பிரித்தும் படைத்தும், சுவைத்தும் நிற்கிற தன்மையைக் கொண்டவை நிகழ்த்துகலைகள். அவைச் சுய அனுபவத்தைக் கூட்டத்தின் அனுபவத்தில் பிணைத்தும், பிரித்தும் உணருகிற மனவினையைக் கொண்டவை.

நிகழ்த்து கலைகளுக்குத் தன்னிச்சையான சுயவெளிப்பாடு முதல், நாட்டிய நன்னூல்கள் வரையறுத்துள்ள நியதிகள் தாங்கிய புலப்பாடுகள் வரைப் பரிமாணமும், பரிணாமமும் உள்ளன. எனினும் நிகழ்த்துகலையின் பரிணாமம் என்பது படைப்பாற்றல் திறனின் வளர்ச்சி நிலையல்ல. படைப்பாற்றல் திறனுக்கு வளர்ச்சிப் பாங்கு கிடையாது, படைப்பாற்றல்திறன் கலைஞனின் உளக்கார்ப்பக் கிருகத்தில் நிகழும் பக்குவப்பாங்காகும். மகப்பேறு சிருஷ்டியின் பக்குவப்பாங்கு எல்லா சிருஷ்டிகளிலும் சீராக அமைந்திருப்பது போன்றதே கலா சிருஷ்டியின் பக்குவத்திறனும். நாகரிகமற்றவர்கள் என்று கருதப்படும் இன்றைய புஷ்ட மனித இனத்தில் நடத்தும் வேட்டை நாடகத்திலும், நவயுக சிருஷ்டி என மார்தட்டிக்கொள்ளும் அருவப்பாங்கு (abstract) நாடகத்திலும், நிகழ்த்துதலின்

சிருஷ்டி பக்குவப்பாங்கு ஒரே மாதிரியானவை. நிகழ்த்துதலின் பரிணாமமும், நாகரிக வளர்ச்சியின் பரிணாமமும் நேர்விகிதப் பொருத்தத்தில் அமைவதில்லை. சிறந்த பரதநாட்டியக் கலைஞரின் சிருஷ்டிப் பரிமாணமும், தேர்ந்த தெருக்கூத்துக் கலைஞரின் சிருஷ்டிப் பரிமாணமும் ஒரே தன்மையன. ஒன்று உயர்ந்தது, மற்றொன்று தாழ்ந்தது என்று கூறுவது அபத்தம். வைரத்தின் வீரம் மீது தீட்டப்பட்ட பட்டைகளின் எண்ணிக்கை களுக்குள் அடங்கிய தன்று. தீட்டப்பெறாத நிலையிலும் வைரம் வைரமே. பட்டைகள் அதன் கனிம வீரயத்தின் ஜொலிப்புக்களை பரிணமிக்கச் செய்ய துணை செய்வனவே. எல்லாக்கலைகளின் முருகியல் பரிமாணத்தின் வீரமும் ஒன்றே. அவற்றின் வீச்சும், வேறுபாடும் சமூகப் பண்பாட்டு வேறுபாடுகளின் துலக்கங்களே.

அவற்றுள் மிளிரி நிற்கும் வேறுபாடுகளும், மாறுபாடுகளும் வாழ்க்கையை அனுபவமாக்கிக் கொள்வதிலும் அறிவாற்றல் ஞானத்தின் உட்கொள்ளுவதிலும் உள்ள ரசாயன்பரிமாற்றத்தின் விளைவுகளே ஆகும். இத்தகைய ரசாயன மாற்றம், மனித சமூகத்தின் வரலாற்று வளர்ச்சிக்கும், கலாசார மாற்றங்களுக்கும், சூழல்களின் தாக்குதல்களுக்கும் உட்பட்டவைகளாகும். அவற்றின் பாதிப்புக்களின் ஆழத்தையும், வீச்சையும் பொறுத்து வாழ்க்கையின் அர்த்தங்கள் மட்டுமல்ல, கலை வெளிப்பாட்டின் அர்த்தமும், சௌந்தரி யப்பாங்கும் இறுக்கம் பெற்று நிற்கும். கலையைச் சுவைத்தல், அக்கலைப் படைப்பு எத்தனை அளவிற்குச் சுவைஞான ஈர்க்கின்றது என்பதைவிட வாழ்க்கைப் புதிர்களை அவிழ்த்தலில் உள்ள ஆத்ம சுகத்தில் அடங்கி நிற்பதாகும். நாடகக்கலை நிகழ்த்து கலைகளில் இப்புதிர்விழ்க்கும் தன்மையில் தனித் தன்மையுடன் வேறுபட்டு நிற்கிறது. நாடக மேதைகளின் படைப்புகளில் உன்னதப் படைப்புக்கள் அவர்களின் வாழ்க்கையில் இறுதிக்கட்டத்தில் தோன்றும் என்றோ, இறுதிப் படைப்பாகத்தான் அமைய வேண்டும் என்றோ நியதியில்லை. கலைஞரின் வயது ஏறிச்செல்லும்போது வாழ்க்கையனுபவத்திற்கும் அவனது கலைப்படைப்புக்கள் வளர்ச்சி நிலை விகித அளவில் அமைந்தாலும், அவனது உன்னதப் படைப்புத் திறன் எப்போதும் வெளிப்படும் என்று அறுதியிட்டுக் கூற முடியாது. அனுபவ ரசாயன மாற்றம் அதன் சுய பரிசோதனையின் உச்ச கட்டத்தை அடைந்து கூர்மைபெறும் போது வெளிப்படுபவை. நாடகக் கலையைப் பொருத்தவரை நிகழ்த்து மொழியாக மேடையில் துலங்கும் வண்ணம் மேற்கூறிய உச்சகட்டங்கள் சொற்களில் வடிவாக்கம் பெறும்போது அவை நல்ல நாடகப் பனுவலாக அமைகின்றன.

நாடகம் நடித்தல், அரங்கில் ஆடுதல், நிகழ்த்துதல் ஆகியவை ஒன்றுக்கொன்று பின்னியும், பிணைந்தும் நிற்பவை. அவற்றிடையே இழையோடும் வேறுபாடுகள் உள்ளன. நவீன நாடகச் சிந்தனைகள், மற்றும் கருத்தோட்டங்கள் இந்த இழைகளில் ஊன்றி நின்று ஏனைவற்றில் உயிர்த்துடிப்புக்களையும் நாடகத்தின் மேடையாக் கத்தில் ஒட்டமாக்கிக் கொள்ளும் முயற்சியில் ஈடுபட்டுள்ளன. நாடகக் கலையில் மேற்கூறிய இழையோட்டத்தைப் பொறுத்தவரை பனுவல் (Text) சார்ந்ததொன்றாகும். பனுவல் எழுதப்பட்டோ, எழுதப்படாமலோ இருக்கலாம். நாடகப்படைப்பின் மேடைமொழியாக்கத்திற்குப் பனுவல் ஒரு உந்துதளம் மட்டுமேயாகும். நாடகப்பாங்கு, நாடக நிகழ்வு, நாடகக்கட்டங்கள் ஆகியவைகள் அமைந்துள்ளன என்ற காரணங்களுக்காக மட்டும் ஒரு இலக்கியம் நாடக வடிவில் எழுதப்பட்டாலும், அது நாடகப்பனுவலாக வேண்டும் என்ற நியதி இல்லை. மேடையாக்கம் என்னும் சிருஷ்டியின் பரிமாணத்திற்கு உகந்த பனுவல் ஒன்றிற்கு அவை உரமிடுபவைகளாக அமைவது முக்கியமாகும். ஒரு பனுவலின் மேடையாக்கம் என்பது அதன் கருத்துக்களையும், சொல்லையும், பாங்கையும் அப்படியே மேடையில் மாற்றித் தருதல் என்பதன்று. மேடையாக்கம் என்பது நாடக ஆசிரியரின் கருத்துக்களை எடுத்துச் செல்லும் ஒரு ஊர்தியன்று. மாறாக, அக்கருத்துக்களால் உந்தப்பெற்ற புதிய கருத்துக்கள், சுய விளக்கங்கள் ஆகியவற்றை ஆக்கித்தரும் சிருஷ்டி ஊடகமாகும். இத்தகைய சிருஷ்டி ஊடகத் தன்மையைக் கொண்டதே நாடகப் பனுவலாகும்.

எழுதப்பட்ட மேதைகளின் நாடகங்கள் மேடை மொழியோடு உறவு கொண்டு அதன் சாத்தியக்கூறுகளையெல்லாம் மேடை ஊடகத்தில் பரீட்சித்துப் பார்க்கும் சிருஷ்டிப் பரிமாணங்களில் சவால்களாக அமைந்த நாடகப் பனுவல்களாகத் திகழ்வதைக் காணலாம்.

நாடக ஆக்கத்தின் ஊடகம் மேடைத்தளப் புலப்பாடுகளா யினும், அதன் மையக்கூறு நடிப்பேயாகும். நடிப்பு, நடிகன் என்ற கலைஞரின் தூலமாக மேடையில் நகர்ந்தும், அசைந்தும், ஊடாடி நிற்பதாகும். தன் உளம் விரும்பும்படிச் செயல்படும் உடலையும், குரலையும் பெறும் முயற்சி உறுதி, நம்பிக்கை (effort, will and confidence) ஆகியவை தம்முள் நாடகப்பாங்கானவை, நடிகன் மட்டுமன்றி கழைக்கூத்துக் கலைஞர், சர்க்கஸ் கலைஞர் ஆகியோரிடத்தும் இதுபோன்று நாடகப் பாங்கான தன்மைகள் உள்ளன. பயிற்சியில் இடைவிடாத முயற்சி காரணமாக அவர்கள் காட்டும் சாகசங்கள் நாடகப்பாங்கானவை. ஏனெனில் நாடகக் கலைஞர்கள் போல

இவர்களும் தங்கள் உடலையே தங்கள் வெளியீட்டுச் சாதனங்களாகக் கொண்டவர்கள். சிறந்த ஓவியனின் கையசைவுகளில் நகரும் தூரிகைகளின் போக்குகளில் நாடகப் பாங்கு காணலாம். நடிகன் என்ற கலைஞனின் சுவரும், தூரிகையும், நிறங்களும் அவனது உடலே. கலைஞன், ஊடகம், கலைவடிவாக்கம் ஆகிய மூன்று நிலைகளையும் நடிகன் தன் உள்ளத்துள்ளும், உடலுள்ளும் ஒருங்கிணைக்கிறான்.

கலைஞன் என்ற நிலையில் நவநவமான காட்சிகளையும், வியப்பு களையும், ஆனந்தக்கனவுகளையும் கவித்துவமாக்கும் சிருஷ்டி உளம் அவனுக்குத் தேவை.

ஊடகம் என்ற அளவில் நெகிழ்ந்தும், முறுகியும், இழைந்தும், இறுகியும், விரிந்தும், குறுகியும், பரந்தும், ஒடுங்கியும், மலர்ந்தும், குவிந்தும் இயங்கக்கூடிய உடல், முகம், குரல் ஆகியவற்றை அவன் பெற்றிருக்க வேண்டும்.

கலைவடிவாக்கம் என்ற நிலையில் மரத்தை மறைக்கும் மாமத யானைத்தத்துவத்தின் தூலமான விளக்கமாக நடிகன் திகழவேண்டியுள்ளது. மரமும் அவனே; மாமதயானையும் அவனே. தன்னுள் மற்றொன்றின் உயிர்த்துடிப்பையும், உள்சலனங்களையும், உடல் இயக்கங்களையும் வயமாக்குதல் வேண்டும். தன் குரல், உணர்வுகள் ஆகியவற்றை மற்றொன்றினுடையதாக ஆக்கிக்கொள்ள வேண்டும். தன்னை அதுவாக்கித் தான் முன்னால் நிற்காது அதனுள் மறைந்தும், தன்னை மறக்காமலும் அதன் இயக்கத்துள் ஒடுங்கி நிற்க வேண்டும்.

அடவுகளிலும், அசைவுகளிலும் ஒடுங்கும் ஆட்டக்கலைஞன் என்பவனைவிட, தன்னுள் நிற்கும் மற்றொருவனாகத் தான் அவதாரமெடுத்து அதனுள் அசைவுகளையும், உணர்வுகளையும் ஒருங்கி நிற்கும் மாற்றுரு வாக்கம் என்ற கலைநிலை, நிகழ்த்து கலைஞருள் நடிகனை வேறுபடுத்திக் காட்டுவதாகும்.

நாடகப் பணுவல் மாற்றுருவாக்க கலைநிலைத்துடன் உந்துதளமானச் சொற்கட்டுக்களாகும் சொற்கள் பேச்சு மொழியின் அடித்தளம். மனித உணர்வு, சிந்தனை உணர்வு, செயல் ஆகியவற்றின் அடையாள ஓசைச் சின்னங்களின் தொகுப்பே பேச்சு மொழியாம். பேச்சு மொழியையும், அதன் ஆவண ஆக்கமான வரி வடிவச்சின்னங்களின் கோர்வைகளையும்,

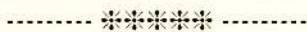
அர்த்தங்களாகப் புரிய முற்படும்போது கருத்துப் பரிமாற்றச் சுழற்சி நடைபெறுகிறது. இச்சுழற்சியில் அனுபவம், கருத்துணர்வு ஆகியவை பிறந்து அவற்றைச் சுகித்தலுக்கான தேடல் மற்றும் அடைதல் என்ற இன்ப உணர்ச்சி துய்க்கப்படுகிறது. நாடகக்கலையைப் பொருத்தவரை இத்தகைய துய்த்தல், அதன் நிகழ்த்து மொழியால் உணர்ந்து பெறப்படுகிறது. மாற்றுருவாக்கப் பின்னணியில் நிகழ்த்து மொழிப் பரிமாற்றச் சுழற்சியை முதன்மையாகக் கொண்டு வலிவும், பொலிவும், முழுமையும் கொண்டு துலங்குவது நாடக நிகழ்வு. நாடக நிகழ்வுக்கான நிகழ்த்து மொழியொன்றை தன்னுள் அடக்கி உத்வேகம் நல்குவதே நாடகப்பணுவல்.

நாடகப்படைப்பு என்பது பணுவலை நிகழ்த்து மொழியில் ஆக்கித் தரும் மொழிமாற்றமன்று. நிகழ்த்து மொழி வாயிலாகப் பணுவலுக்கு அளிக்கப்படும் புதிய சிருஷ்டியாக்கமாகும். நாடக வரலாற்றில் இத்தகைய பணுவல்கள் தலைசிறந்த நாடகங்களாகவும், இலக்கியங்களாகவும் விளங்குவதைக்காணலாம். கிரேக்க நாடகங்கள், சம்ஸ்கிருத நாடகங்கள், சேக்ஸ்பியரின் நாடகங்கள் போன்ற அழியாத நாடக இலக்கியங்கள் யாவும் நிகழ்த்தப் படுவதற்காக எழுதப்பட்ட பணுவல்களே. ஈடிபாஸ், சாகுந்தலம், லியர், மாக்பெத் ஆவிகள் ஆகிய நாடக இலக்கியங்களின் மொழியாள்கைக்குள் சொற்களின் ஓசைக்குள் சங்கீதம், உளச்சிக்கல்களின் மென்மைகள், செறிவான கவித்துவப்படிமங்கள் ஆகியவை தந்திரக் காட்சிகள், நடனக்கோர்வைகள், இசைப் பிரளயங்கள் ஆகியவற்றை இணைத்துத் தரும் நாடகப் படைப்புக்களைவிட உளத்தைத் தொட்டு நிற்பவையாகும்.

நல்ல நாடக இலக்கியம் என்பது வெறும் சொற்கோவைக் குள்ளோ கருத்துக்குவியல்களுக்குள்ளோ கட்டுப்பட்டு நிற்பதன்று. சிறந்த சொல்லாட்சியையும், மனத்தைத் தைக்கிற ஆழமான கருத்துக்களையும் கொண்ட பிரபலமான நாடகங்கள் எத்துணையோ, நாடக இலக்கியத்தின் தரத்தை எட்டிப் பிடிக்க இயலாத நிலையைக் காணலாம். பெரும்பாலும் நாடக இலக்கியங்கள் சொற் கட்டுக் கோப்புக்குள் கதைசொல்லும் பாங்கைக் கொண்ட சொற் பிரபஞ்சங்களாகவே காணப்படுகின்றன. அறிவுரைகளின் ஆவணங்களாகவோ, தத்துவச் சிமிழ்களின் கோணிப்பைகளாகவோ, அறியாமை அகற்ற வரும் வழிகாட்டி நூல்களாகவோ திகழும் அலங்காரங்களாகவே பொதுவாக நாடகங்களின் வசனங்கள் அமைந்திருக்கின்றன. கதைசொல்லி அதைக் கேட்க வைக்கும் மனப்பாங்கிற்குள், வாழ்க்கையைப் பற்றிய பார்வைகள், நாடகப் பாங்கான உச்ச கட்டங்கள், அறிவுப்

பயிற்சிகள், சமூக நீதிகள், மெய்ப் பொருள்கள் ஆகியவற்றைக் கற்பனைக்குள்ளும், உணர்வுகளுக்குள்ளும் ஒடுக்குவதற்குப் பதில் கற்பனையையும், உணர்வுகளையும் ஒடுக்கி நிற்கும் வழக்கத்தை வசனக் குவியல்கள் ஏற்படுத்தியுள்ளன. நாடகம் வெறும் ஒரு நுகர்பொருளாக்கப் பட்டுச் சொற்கள் கிளுகிளுப்பூட்டும் கண்கவரும் கவசங்களாகின்றன.

நாடக ஆக்கம் சொற்பிரபஞ்சத்திற்குள்ளோ, சொற் கட்டுமானத்திற்குள்ளோ ஒதுங்கி நிற்பதில்லை. நாடகக் கட்டுக்கோப்பு மனிதச் சிக்கல்களையும், அவற்றை விடுவிக்கும் பாங்குகளையும் மட்டும் கொண்டிருப்பதில்லை. நிஜம், கற்பனை ஆகிய இரண்டு குழல்களில் வாழ்க்கையில் ஏற்படும் ஒவ்வொரு நாள்தோறிகளிலும் மனித உள்ளத்தின் சிந்தனையோட்டம், உணர்வுகள் ஆகியவைகளை உள்வாங்கச் செய்வது நாடகம். புதுப்புதுச்சத்திய தரிசனங்களைத் தருவது நாடகம். சம்பவங்களுக்குள் புதைந்து கிடக்கும் வாழ்க்கை நெறிமுறைகளைத் தோண்டிச் செய்வது நாடகம். சய குழலை உணர்த்தி, ஒவ்வொரு வினாடியும் அதற்கு எதிர்வினையாற்றச் செய்வது நாடகம். இவை யாவையும் அடக்கிய மனித உள்ளம், மனிதச் செயல்கள் ஆகியவற்றின் நிகழ்கால வெளிப்பாடுகளின் கோர்வைக்குள் நாடக ஆக்கத்தின் சந்தம் துலங்கி நிற்கும். கட்டுக்கோப்பான சொற்பிரபஞ்சங்கள் இச்சந்தங்களின் கட்டுமானங்களைக் கொண்டு நிற்கும்போது நாடகப் பணுவல் அதன் கவித்துவப் பொலிவோடு விளங்கும். அதுவே சிறந்து நாடக இலக்கியமாகவும் திகழும்.



நாடகப் பிரதி

ரெங்கராஜன்

நாடகம் என்பது ஒரு அற்புதமான விஷயம். காலங்காலமாக மனிதனின் படைப்புணர்வுடன் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிருப்பது அது சிக்கல்களும் மோதல்களுமான மனித வாழ்க்கை துவங்கிய போதே நாடமும் துவங்கி விட்டதாகத் தோன்றுகிறது. எண்ணற்ற நாடகங்களை மனித வாழ்க்கை நிகழ்த்திக் கொண்டிருக்கிறது. இந்த உலகம் ஒரு நாடக மேடை என்று சேக்ஸ்பியர் சொன்னது அந்த வார்த்தைகளை விடவும் அதிகப் பரிமாணங்கள் கொண்டதாகத் தோன்றுகிறது. நாடகம் என்பது என்றைக்கும் எளிய மனிதனின் மனதுக்குகந்த கலையாக இருந்திருக்கிறது. ஆடல் என்றும், பாடல் என்றும், பல வழிகளில் அவன் தன்னுடைய சந்தோஷ மனத்தை வெளிப்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறான். ஆடலும் பாடலும் மனித வாழ்க்கையில் சிறப்பான இடத்தைப் பெற்றிருக்கின்றன. என்னுடைய மாணவப் பருவத்தில் காலையில் எழுந்து படித்துக் கொண்டிக்கும் போது சீரங்கம் கோவிலிலிருந்து திருப்பாவை பாட்டு ஒலித்துக் கொண்டிருக்கும். “சிறற்குச்சிறுகாலே வந்துன்னை சேவித்து.....” என்று துவங்கும் திருப்பாவைப் பாடலில் வரும் “எற்றைக்கும் ஏழேழ் பிறவிக்கும் உன்தன்னோடு உற்றோமேயாவோம். உமக்கே நாம் ஆட்செய்வோம், மற்றை நம் காமங்கள் மாற்றேலோ ரெம்பாவாய்” என்ற வரிகளில் வரும் உருக்கமும் நெகிழ்வும் அப்படியே என் மனதைப் பிடித்துக் கொள்ளும். திருவெம்பாவைப் பாடலில் ஒலிக்கும் “மங்களம் வருமோ” என்ற வரி வாழ்க்கையின் ஒவ்வொரு நிலையிலும் என்னைத் தொடர்ந்து கேட்டுக் கொண்டிருப்பது போல் தோன்றும்.

பாரதியார் பாடல்களைப் பலமுறை படித்திருந்தாலும் டி.கே. பட்டம்மாள் பாரதியார் பாடலைப் பாடுகிறபோது ஏற்பட்ட கிளர்ச்சி எனக்கு ஒருபோதும் ஏற்பட்டதில்லை. “ஆடுவோமே பள்ளு பாடுவோமே” பாடலில் வரும் “நாமிருக்கும் நாடு நமதென்பதறிந்தோம். நமக்கே உரிமையாம் என்பதறிந்தோம். பூமியில் எவர்க்கும் இனி அடிமை செய்யோம். பரிபூரணனுக்கேயடிமை செய்து வாழ்வோம்” என்ற வரிகளைக் கேட்கும் போது ஏற்படும் உணர்ச்சியை விவரிக்க இயலாது துன்பப்படும் போதெல்லாம் மனம் பாட்டைத்தான் நாடும். “துன்பம்” நேர்கையில் யாழெடுத்து நீ இன்பம் சேர்க்க மாட்டாயா. அன்பிலா நெஞ்சில் கவிதைபாடி நீ ஆடிக்காட்ட மாட்டாயா” என்று கவிஞர் பாடுவது ஆடலிலும் பாடலிலும்

மனம் பெறும் உணர்வைக் காட்டும். நான் ஒருமுறை கிழக்காசிய ஆதிவாசிகள் பற்றிய ஒரு படத்தைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்தேன். அவர்கள் அடிமைப்பட்டும் அடக்குமுறைக்கு ஆளாகியும் பல துன்பங்களுக்கு உள்ளாகிறார்கள். ஒரு நாள் எங்கிருந்தோ ஒரு கழைக்கூத்தாடி வந்து மெல்லிய குரலில் பறையொலியை எழுப்புகிறான். அந்த ஒலி அவர்கள் மனதில் புதைந்துள்ள துயரங்களைத் தட்டி எழுப்புகிறது. அவர்கள் கண்களில் கண்ணீர் பெருக்கெடுத்து ஓடுகிறது. தங்கள் நிலையை அவர்கள் உணர்கிறார்கள். இவ்வாறு பாடல் நம்முடைய உணர்ச்சிகளை ஒருமுகப் படுத்திக் கொண்டும் ஆடல் நம்முடைய சுதந்திரத்தின் எல்லைகளை விரிவுபடுத்திக் கொண்டும் தொடர்ந்து வந்து கொண்டிருக்கிறது.

ஆடல், பாடலுடன் ஒரு கதை நிகழ்வு மூலம் சிறப்பான ஒரு கருத்தைச் சொல்லுதல் என்ற நிலையில் நாடகம் தோன்றுகிறது. இங்கு வேறு ஒரு தளம் உருவாகிறது. அந்தக் கருத்தையும் அது உருவாக்கும் தளத்தையுமே நாம் பிரதி என்ற நிலையில் வைத்துப் பார்க்கிறோம். எழுதப்பட்டோ, எழுதப்படாமலோ அவை நாடகத்தை இயக்கிக் கொண்டிருக்கின்றன. தமிழில் இதுவரை அறிமுகமான நாடகங்களில் எப்படிப்பட்ட பிரதிகள் செயல்பட்டுக் கொண்டிருக்கின்றன, அந்தப்பிரதிகளில் எப்படிப்பட்ட கண்ணோட்டம் செயல்படுகிறது, அவை உருவாக்கும் தளங்கள் என்ன என்பதைப் பார்க்கும் போது நம்முடைய மரபான நாடகங்களில் குறிப்பிட்ட சில அணுகு முறைகளைக் காணமுடியும்.

1. தலைவன் அல்லது கடவுளின் சிறப்பை வழிபடுதல்.

2. நல்லொழுக்கம் மற்றும் மத உணர்வுகள்

ஆகிய இவைபோன்ற உணர்வுகளால் உந்தப்பட்ட பெரும்பாலான நாடகப் பிரதிகளே உருவாகியிருக்கின்றன. தங்கள் கருத்தை விளக்க ஒரு காவியப்பாங்கு (epic style) கையாளப் பட்டிருக்கிறது. இவைகள் உருவாக்கும் தளம் குறிப்பிட்ட நிலைகளைத் தாண்டி விரிவடைவதில்லை. கிட்டத்தட்ட 17ம் நூற்றாண்டுவரை இந்த நிலை நீடித்திருக்கிறது. மன்னர்களின் மங்கல விழாக்களையும், அவர்களுடைய வெற்றிச் சிறப்பையும், நாயன்மார்களின் வரலாற்றையும், இறைவனின் அருட் செயல்களையுமே நாடகமாக்கி மன்னர்களின் அரண்மனைகளிலும், ஆலயங்களிலுள்ள நாடக அரங்குகளிலும் நிகழ்த்தப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. இத்தகைய வழிபாட்டு உணர்வுகள் குறிப்பிடப்பட்ட தளங்களிலேயே இயங்குகின்றன. இவைகளிலிருந்து மாறுபட்ட அணுகுமுறைகள் கொண்ட சில பிரதிகளை நாம் ஆராயும் போது பிரதியின் பல்வேறுபட்ட சாத்தியங்கள் குறித்த

ஒரு கண்ணோட்டத்தை நாம் பார்க்க முடியும்.

இத்தகைய மாறுபட்ட அணுகுமுறைகளும், பார்வைகளும் கொண்ட பிரதியாக முதலில் நமக்குத் தென்படுவது சிலப்பதிகாரம்- பலவினங்கள் நிறைந்த மனித வாழ்க்கை இங்கு பிரதியாகிறது. மனித இயல்புகளின் ஏற்றத் தாழ்வுகளை பிரதி, இயங்குதளமாக எடுத்துக் கொள்கிறது. முன் அனுமானங்களின்றி வாழ்க்கையின் ஓட்டத்துடன் பிரதி நகர்ந்து செல்கிறது. ஒரு காவியப் பாங்குடன் கோவலனுடைய வாழ்க்கை வரலாற்றை நாடகம் சொல்லிக் கொண்டு போவதில்லை. நாடகத்துக்குத் தேவையான விஷயங்களை மட்டும் ஆசிரியர் எடுத்துக் கொள்கிறார். நாடகமே, கோவலன் கண்ணகி திருமணத்துடன் தான் துவங்குகிறது. சம்பவங்கள் காலப்பின்னணியில் அடுக்கப்படாமல் உணர்வு நிலைகளின் மாற்றத்துக்கு ஏற்ப களன் மாறுகிறது. ஒரு காதையின் முடிவு, அடுத்த காதையின் தொடக்கமாக அமையாமல் தனிப்பட்ட காட்சிகளை தொடர்பற்ற முறையில் தொடங்கி, பார்ப்பவர்களை சிந்திக்க வைத்து, இடையிலுள்ள நிகழ்ச்சிகளை அவர்களே தொடர்புபடுத்திக் காணுமாறு செய்கிறார். அண்மையில் கிரிஷ் கர்னாட் எழுதிய “பலபீடம்” நாடகத்தில் கூட இந்த அணுகுமுறையைப் பார்க்கலாம். off stage என்று சொல்லப்படும் நாடகத்துக்கு வெளியிலான வாழ்க்கை குறித்த ஒரு இடைவெளியை உண்டாக்கி, பல அனுமானங்களுக்கும், கற்பனைகளுக்கும் நாடகம் இடமளிக்கிறது.

புகார், மதுரை, வஞ்சி என்று நாடகத்தின் களம் மாறிக் கொண்டே இருக்கிறது. இடையில் குன்றக்குறவர்களின் குரவைக்கூத்து வருகிறது. காட்சி மாற்றங்களை அமைக்கும் போது அவற்றைக் குறிப்பிட்டுக் காரணம் காட்டி விளக்கிச் சொல்லும் காப்பிய மரபு கையாளப்படவில்லை. கதைப்போக்கில் காட்சி மாற்றங்கள் நிகழ்கின்றன. ஆசிரியரின் குறுக்கீடு இல்லாமல் நாடகப் பாத்திரங்களே நாடகத்தை நகர்த்திச் செல்கின்றன.

நாடகத்தின் உணர்ச்சி நிலைகளை வலுப்படுத்த பல்வேறு குரவைக் கூத்துக்கள் இடையிடையே அறிமுகப்படுத்தப்படுகின்றன. கிட்டத்தட்ட ஒரு தெருக்கூத்து போன்ற அமைப்பை இந்த நாடகம் கொண்டுள்ளது.

கோவலன் கண்ணகியோடு இன்பம் அனுபவித்தல், கண்ணகியைப் பிரிந்து மாதவியோடு சேர்தல், மாதவியைக் கடற்கரையில் பிரிதல், கண்ணகியை அடைந்து மதுரைக்கு செல்லுதல் என்றவாறு நிகழ்ச்சிகள் விரைந்து அமைகின்றன. பல நிகழ்ச்சிகள் நேரடியாக சொல்லப்படுவ

தில்லை. கோவலன் மாதவியுடன் வாழ்ந்தபோது மணிமேகலையை மகளாகப் பெற்றது. தானம் வாங்க வந்த மறையவனை யானையிடமிருந்து கோவலன் காப்பாற்றியது. மனைவியின் மீது கோபம் கொண்டு அவளைத் துறந்து காடு சென்ற கணவனை அழைத்து வந்து, பொருள்கொடுத்து அவர்களை ஒன்று சேர்த்தது. பத்தினியின் மீது பழிச்சொல் வீசி பூதத்தின் வாய்ப்பட்ட ஒருவனின் தாயையும் அவன் உறவினர்களையும் காப்பாற்றியது ஆகிய நிகழ்வுகள் அனைத்தும் அவர்கள் மதுரைக்குச் செல்லும் வழியில் சந்தித்த மாடலமறையோனின் கூற்றாக ஒரு நனவோடை. உத்தியில் சொல்லப்படுகின்றன. தேவையற்ற சம்பவங்கள் எதுவும் நாடகத்தில் இல்லை. மாதவியைப்பிரிந்த அன்றே இரவோடிவாக மதுரைக்குப் புறப்படுதல், கோவலன் மதுரை சென்ற அன்று மாலையே கொலையுறுதல், மறுநாள் காலை கண்ணகி மதுரையை எரித்தல் என்று நாடகத்தின் காலத்தை மட்டுமே ஆசிரியர் கவனத்தில் கொள்கிறார். நூல் முழுவதும் மக்கள் எளிதில் புரிந்துகொள்ளக்கூடிய ஆசிரியப்பாவினால் இயற்றப்பட்டுள்ளது. பிரதியைப் பற்றிய கலைத் தன்மையுடன் கூடிய ஒரு பார்வை அதற்கேற்ற உத்திகள் வாழ்க்கையின் ஓட்டத்தில் மனிதர்கள் அடித்துச் செல்லப்படுவது குறித்த ஒரு நிதர்சன நோக்கு ஆகியவை ஒரு விரிந்த தளத்தை உருவாக்குகின்றன. இந்த நாடகம் பல நூற்றாண்டுகளைக் கடந்து 17ம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய பள்ளு, குறவஞ்சி நாடக அமைப்புக்கும் தெருக்கூத்து நாடக அமைப்புக்கும், ஒரு ஆரம்பமாக அமைகிறது. இந்தப் பின்னணியில் மிக முக்கியமான ஒரு நாடகப் பிரதியாக இதை நாம் கொள்ள முடியும்.

சங்கப் பாடல்களிலும் அவ்வப்போது சில இயற்கையான down to earth நாடக உரையாடல்கள் தென்படுகின்றன. கலித் தொகையில் வரும் ஒரு காட்சியில், ஒரு தலைவன் தலைவி உரையாடல்; அவள் மோர் விற்றுத் திரியும் ஒரு பெண்; அவளுடைய வழியை இவன் மறிக்கிறான். தலைவி சொல்கிறாள்.

தலைவி : கடன் கொடுத்தவர்கள் வழியை மறித்துக் கொண்டு பெட்டியைப் பிடித்து என்ன வைத்திருக்கிறாய் என்று கேட்பது போல என்னை மறிக்கிறாய். உன்னிடம் எந்தப் பொருளை நான் கடன் வாங்கினேன்?

தலைவன் : நீயா என்னிடம் வாங்கவில்லை? நான் சொல்லுகிறேன். கேள். அன்றொரு நாள் செம்முல்லை நெருங்கியதோர் காட்டின் சிற்றாங்கரையில் நான் நின்று கொண்டிருந்தபோது நீ மோர் விற்று மீண்டு சென்று கொண்டிருந்தாய்

அல்லவா? அப்போது உன்னுடைய மாவடு பிளந்தாற்போன்ற கண்ணினால் என் நெஞ்சத்தைப் பறித்துக்கொண்டு சென்றாயே, நீ கள்ளி அல்லையோ? அது உனக்குத் தெரியாதோ?

தலைவி : நன்றாக இருக்கிறதே உன் பேச்சு. உன்னுடைய நெஞ்சத்தை நான் ஏன் வாங்குகிறேன்? அதனால் எனக்கு என்ன ஆநாயம்? உன் நெஞ்சம் திணைபுனத்திலிருக்கும் என் தமையனுக்கு உணவை எடுத்துக் கொண்டு செல்லுமா? பசுக்கூட்டங்கள் நடுவே நிற்கும் என் தந்தையிடம் கறவைக் கலங்கள் கொண்டு செல்லுமா? அல்லது திணையறிந்த தாவிடத்தே என் தாய்க்குப் பதிலாக நின்று கன்றுகளை மேய்க்குமா? உன் நெஞ்சம் எனக்கு என்ன வேலை செய்யும்?

இவ்வாறு உரையாடல் செல்கிறது. இப்படி சில ஓரங்க நாடகங்களை கவித்தொகையிலும் சில தனிப்பாடல்களிலும் பார்க்க முடியும். இவற்றில் வாழ்க்கையோடு ஒட்டிய பல செய்திகள் உண்டு. வாழ்க்கையின் அடித்தளத்தில் உள்ளவர்களும், உருக்குலைந்தவர்களும், உருமாறியவர்களும் இந்த நாடகங்களில் இடம் பெறுகிறார்கள்.

இவ்வாறு அவ்வப்போது சில பிரதிகளில் வெளிப்பட்ட நாடகங்கள் 17ம் நூற்றாண்டின் பள்ளு, குறவஞ்சி மற்றும் நொண்டி நாடகங்களில் ஒரு புதிய பிரதியை நமக்கு அடையாளம் காட்டுகிறது. மிகவும் அடிப்படையான குணாம்ச ரீதியிலான ஒரு மாற்றத்தை இந்தப்பிரதிகளில் நாம் பார்க்க முடியும். இவை வாழ்க்கையின் அடித்தளத்தில் ஒதுக்கப்பட்டிருந்த மக்களின் வாழ்க்கையைப் படம் பிடிப்பனவாக அமைந்தன. செந்நெறி மரபுகளுக்கு மாற்றாக வெளிப்பாட்டில் ஒரு எளிமையான, நாட்டுப்புற வழக்காடல்கள் நிறைந்த ஒரு பாணி கையாளப்படுகிறது. அரண்மனைகளிலும், ஆலயங்களிலும் ஆட்சி செய்த நாடகக்கலை, மக்கள் மன்றத்துக்கு வருகிறது. இவையும் தாங்கள் வழிபடும் கடவுளின் பெருமையையும், வள்ளல்களின் சிறப்பையும் எடுத்துக்காட்டினாலும் இவற்றின் பெரும்பகுதி வாழ்வியல் நிகழ்ச்சிகளுக்கே ஒதுக்கப்பட்டு அவை ஒரு மாறுபட்ட தளத்தை உருவாக்குகின்றன. பள்ளு நாடகங்கள் பள்ளர்களின் வாழ்க்கைமுறையையும் அவர்களுடைய அழகியலையும் முன்னிறுத்துகின்றன. மூத்த பள்ளியின் முறையீட்டினால் பண்ணைக்காரன் பள்ளனைக் குட்டையில் அடித்தலும், அவன் விடுதலை பெற்று வேளாண்மைத் தொழிலில் ஈடுபடுதலும், விளைந்த நெல்லைப் பங்கிடுவதில் வந்த கருத்து வேறுபாட்டினால் மூத்த பள்ளியும், இளைய பள்ளியும் ஒருவரை ஒருவர் ஏசுவதும், பேசுவதும் பின் இருவரும் சமாதானமடைந்து இறைவனை வழிபடுதலும் என்ற ரீதியில் பள்ளு

நாடகங்கள் அமைகின்றன. அந்த மக்களின் வாழ்க்கையில் காணப்படும் நிகழ்ச்சிகளைப் பின்னணியாகக் கொண்டு அவர்களுடைய பேச்சு மொழியிலேயே உரையாடல்கள் அமைகின்றன. இதேபோல் குறவஞ்சி நாடகம் குறவர்களின் வாழ்க்கை முறையைப் படம் பிடிக்கிறது. தலைவனைப் பார்த்து பெண்ணொருத்தி மயங்க, குறத்தி வந்து குறி கூறுகிறாள். குறவன் குறத்தியைத் தேடித் திரிதலும், குறத்தியைக் கண்டு உரையாடுதலும், இருவரும் கடவுளைப் போற்றிப் பணிதலும் என்று குறவஞ்சி நாடகம் அமைகிறது.

இந்த அமைப்புக்குள்ளேயே நொண்டி நாடகங்கள் எனப்படுபவை வேறொரு பிரதியை வழங்குகின்றன. திருடி அகப்பட்டுத் தண்டனையாக கால்கள் துண்டிக்கப்பட்டு நொண்டியான ஒருவன் கடவுளை வழிபட்டு திருந்துவதாக இந்த நாடகங்கள் அமைந்துள்ளன. திருடர்களின் இயல்புகள், அவர்கள் வாழ்வில் படும் துன்பங்கள் ஆகியவற்றை இந்த நாடகங்கள் வெளிப்படுத்துகின்றன. குறிப்பிட்ட கடவுளின் பெருமையைப் பரப்ப இவை எழுதப்பட்டவை என்றாலும் திருடியும், போலித்துறவிகளாக வேடமிட்டும் மக்களை ஏமாற்றிப்பிழைத்த கூட்டத்தினரின் வாழ்க்கையில் நிகழ்ந்த கொடுமைகளை ஒரு monologic பாணியில் இவை காட்டுகின்றன. இந்த நாடகங்கள் சமூகத்தின் விளிம்பில் உள்ள மக்கள் குறித்த ஒரு பரிவுணர்வையும் அவர்கள் வாழ்க்கை முறையின் அழகியல் தன்மைகளையும் விளக்குவனவாக அமைகின்றன. இன்றைய தலித் மற்றும் ஒடுக்கப்பட்டோர் அரங்கு குறித்த பார்வைகளை இந்த நாடகங்கள் தமக்குள் கொண்டிருப்பதை நாம் பார்க்க முடியும்.

இது போன்ற கண்ணோட்டத்தில் எழுந்த இன்னொரு முக்கியப் பிரதி கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரின் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை. சேக்கிழாரின் பெரிய புராணத்தை எடுத்துக்கொண்டு தம் காலத்து சிக்கல் களை மையமாகக் கொண்ட ஒரு புதிய பிரதியை இவர் உருவாக்குகிறார். அன்றைய சமூக மனிதன் பலநிலைகளில் மேற்கொள்ளும் போராட்டத்தை பிரதி மையப்படுத்துகிறது. எளியவர்களுக்கும், செல்வர்களுக்கும் இடையிலான போராட்டம், உயர்ந்த ஜாதியினர் என்று கருதிக் கொள்பவர்களுக்கும் தாழ்த்தப்பட்டவர் களுக்கும் இடையிலுள்ள போராட்டம் தம் இனத்துப் பழமைவாதிகளுடனும், வைதிக அந்தணர்களுடன் இன்னொரு போராட்டம் என்று பிரதி ஒரு சமூகச் சிக்கலை முன் வைக்கிறது. நந்தனார் பாத்திரம் இங்கு ஒரு குறியீடாகிறது.

பள்ளி, குறவஞ்சி, நொண்டி மற்றும் கீர்த்தனை நாடகங்களின் ஒரு வளர்ச்சி பெற்ற பிரதியாக தெருக்கூத்தை நாம் பார்க்க முடியும். பாடல்களும் பாடல்களின் விளக்கமாக உரைநடைப்பகுதி என்ற வகையில் தெருக்கூத்துப்பிரதி அமைந்துள்ளது. நாட்டுப்புற மக்களிடமும், பாமர மக்களிடமும் நாடகம் என்கிற வடிவத்தை பரவலாகக் கொண்டு சென்றது இந்தக் கூத்துப் பிரதியின் முக்கிய அம்சம். ராமாயணம், மகாபாரதம், கந்தபுராணம், பெரியபுராணம், மதுரைவீரன், பவளக்கொடி, நல்ல தங்காள், ஆரவல்லி, சூரவல்லி, காத்தவராயன், அரிச்சந்திரன் கதை எல்லாம் தெருக்கூத்துகளாக நடிக்கப்பெற்றவை. தெருக்கூத்து அடிப்படையில் ஒரு காவிய மரபைப் பின்பற்றினாலும் நாடகத்துக்கான ஒரு பரந்த வெளியை அது உருவாக்கியது. உடை, ஒப்பனை, உடல் அசைவுகள், இடவெளியை உபயோகித்தவிதம், பாத்திரச் சித்தரிப்பு, நிறங்கள் பற்றிய உணர்வு ஆகிய எல்லாவற்றிலும் தெருக்கூத்து ஒரு புதுமொழியை உபயோகித்தது. தெருக்கூத்துக்கு அடிப்படையாக ஒரு பிரதி இருந்தாலும், ஒவ்வொரு நிகழ்விப்பும் ஒரு பிரதியை உருவாக்கியது. பரம்பரை பரம்பரையாகவும், வாய் மொழியாகவும் கற்ற பல பிரதிகள் காலப்போக்கில் உருவாயின. தெருக்கூத்து வெறும் நாடக வடிவமாக மட்டும் இயங்காமல் முழுச் சமூகத்தின் அடையாளமாகவும் அது உருமாறியது. சமூகப் பரிவர்த்தனை மற்றும் கலாசார உரையாடலுக்கான ஒரு தளத்தையும் அது வழங்கியது. நான் அண்மையில் "திரௌபதி வஸ்திராபரணக் கூத்து" பார்த்த போது பிரெக்டின் அந்நியமாதல் கோட்பாட்டு மிகவும் இயற்கையாக நமக்குரிய ஒரு தளத்தில் செயல்படுவதைப் பார்த்தேன். ஒரு செறிவான நாடக வெளியை உருவாக்கியதும், கட்டியங்காரன் மூலம் நாடகத்தை பல தளங்களுக்கு விரியச் செய்த தன்மையும் தமிழ் நாடகத்துக்கு தெருக் கூத்தின் பங்களிப்பாகும்.

இத்தகைய ஒரு பின்னணியில்தான் சமுதாய நாடகங்களின் தோற்றம் உருவாகிறது. அரசியல் ரீதியாக பல மாற்றங்களை உலகம் சந்திக்கிறது. ஐரோப்பியர் வருகை, தொழிற்புரட்சியின் பின்னணியில் எழுந்த தொழில்நுட்ப மாறுதல்கள், குழுச்சமூகம் சிதறுபடல், அச்ச எந்திரத்தின் தோற்றம் ஆகியவை உலகம் முழுவதும் கலை இலக்கியம் குறித்த புதிய அணுகு முறைகளை உருவாக்குகின்றன. பாடல் வடிவில் அமைந்த நாடக மரபிலிருந்து விலகி உரைநடை நாடகங்கள் தோன்றுகின்றன. உலக அரங்கில் சேக்ஸ்பியரின் தாக்கம் காரணமாக, பரிதிமாற் கலைஞர், சுந்தரம்பிள்ளை போன்றவர்கள் சேக்ஸ்பியர் போன்று ரொமாண்டிஸ் பாணி நாடகங்களை உருவாக்குகிறார்கள். ஆங்கிலேயர்களின் வரவால் சமூக அமைப்பில்

ஏற்பட்ட மாறுதல்களின் பின்னணியில், சமூக விமர்சனத்தை உள்ளடக்கிய ஒரு புதிய பிரதியும் உருவாகிறது. பெரும்பாலும் ஒரு epic பாணியிலேயே இந்த நாடகங்களின் தளம் அமைகிறது.

ப்ரொசீனிய மேடை அறிமுகத்தாலும், மேற்கத்திய நாடகக் கோட்பாடுகளின் தாக்கத்தினாலும் பம்பல் சம்பந்த முதலியாரும் வேறு சிலரும் சில வேறுபட்ட பிரதிகளை அறிமுகப்படுத்துகிறார்கள். பெரும்பாலும் இன்பியல் நாடகங்களாகவே இருந்த போக்குக்கு மாறாக, துன்பியல் நாடகப் பிரதிகளும் இந்த வகையில் தமிழுக்கு அறிமுகமாகின்றன. மேலைநாட்டு நாடகங்களில் காணப்படும் ஒவ்வொரு புதிய வகையையும் தமிழில் கொண்டு வரவேண்டும் என்ற ஆர்வத்தை பம்மல் சம்பந்த முதலியார் செயல்படுத்துகிறார். நீண்ட நாடகங்களே செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த ஒரு காலகட்டத்தில் 3 அல்லது 5 மணி நேரத்தில் நடித்து முடிக்கப்படக்கூடிய அளவு சிறிய நாடகங்களை அவர் துவக்கி வைத்தார்.

இவ்வாறு, மேற்கத்திய கோட்பாடுகளின் பாதிப்புகளை நம்முடைய நாடகத்தில் செயல்படுத்தி புதிய பிரதிகளை உருவாக்குவதில் பம்மல் சம்பந்தமுதலியார் முன்னணியில் இருந்ததுபோல, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நம்முடைய மரபின் புதிய உருவாக்கங்களை தம்முடைய பிரதியில் செயல்படுத்தினார். நாட்டுப்புறக்கதைப் பாடல்களாகவும், தெருக்கூத்துக்களாகவும் உலவிவந்த பல கதைகளை நம்முடைய தார்மீக நிலைப்பாடுகளுக்கு ஏற்ப புதிய முறையில் நாடகமாக்கினார். அவருடைய நாடகங்களில் இசை ஒரு முக்கிய அம்சமாக இருந்தது. தம்முடைய காலத்தில் தோன்றிய பல இசை நாடகங்களுக்கு இவர் ஆதர்சமாக விளங்கினார். கற்புடைப் பெண்ணின் சிறப்பு, தெய்வபக்தி, நல்லொழுக்கம் ஆகிய தார்மீகக் கோட்பாடுகளால் உந்தப்பட்டவராகவே அவர் பிரதிகளை மறுஉருவாக்கம் செய்கிறார். கோவலன் சரித்திரத்தை நாட்டுப் புறவடிவில் சிலப்பதிகாரத்திலிருந்து மாறுபட்ட நிலையில் உருவாக்கம் செய்யும் போது, கோவலன் ஸ்திரிலோலனாகவும், மாதவி கொடுமைக் காரியாகவும் சித்திரிக்கப்படுகிறார்கள். சந்தப் பாடல்களால் அமைந்த தருக்கப் பாடல்களையும், தர்க்கங்கள் கொண்ட வசன அமைப்பையும் தம்முடைய பிரதிகளில் அவர் பயன்படுத்துகிறார். கல்வி, செல்வம், வீரம், கற்பு, இறையருள், தத்துவம், ஒழுக்கம் போன்ற பலதுறை பற்றிய கருத்துக்களையும் விவாதிக்கும் தளமாக தம்முடைய நாடகப்பிரதிகளை அவர் உருவாக்குகிறார்.

பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் மேற்கத்திய நாடகக் கோட்பாடுகளின் தாக்கத்தால் விளைந்த நாடகப் பிரதிகளையும், சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் மரபின் மறுஉற்பத்தியாக அமைந்த நாடகப் பிரதிகளையும் ஆதர்சமாகக் கொண்டே 20ம் நூற்றாண்டின் ஆரம்ப கால நாடகப் பிரதிகள் அமைந்தன. திராவிட இயக்கங்களின் எழுச்சி இவைகளிலிருந்து முற்றிலும் வேறுபட்ட பிரதிகளைத் தமிழுக்கு அறிமுகப்படுத்தியது. பாடல்களின் ஆதிக்கத்திலிருந்து, ஒரு கருத்து ஆதிக்கத்தை ஏற்படுத்தியவை திராவிடர் இயக்க நாடகங்கள். வர்ணாசிரம எதிர்ப்பு, பிராம்மண எதிர்ப்பு, கடவுள் மறுப்பு, புராண மதிப்பீடுகளை கேலி செய்வது, சமூக பேதங்கள் பற்றிய கேள்விகளை எழுப்புவது என்ற நிலையில் அந்த உணர்ச்சிகளின் வெளிப்பாட்டு வடிவங்களாக இந்த நாடகங்கள் அமைந்தன. சமூகம் மற்றும் மரபு பற்றிய விமர்சனத்தாளங்கள் உருவாகின்றன. அண்ணாவின் சந்திரோதயம் நாடகத்தில் ஒரு பாத்திரம் பேசுகிறது.

என்ன கல்நெஞ்சமய்யா உனக்கு. இந்த ஏழையும் மனிதன்தானே உம்மைப்போல. அன்பே சிவம். சிவமே அன்பு என்று பேசுகிறீர்கள். ஏழையைக் கண்டால் கட்டுத்தள்ள வேண்டுமென்கிறீர். அந்த ஏழைக்கும் ஒரு காலம் வரும். அந்த உலர்ந்த உதடுகளிலிருந்து உக்கிரம் பிறக்கும். கண்கள் கணலைக் கக்கும். புழுவும் போரிடும். அப்போது உங்கள் செல்வம், அந்தஸ்து, சாஸ்திரம் யாவும் மண்ணோடு மண்ணாய் போகும். உழைக்கிறான் மாடு போல, ஆனால் உண்டு கொழுப்பது நீங்கள். வீட்டைக் கட்டிக்கொடுத்த அவனுக்கு தங்குவதற்கு இடமின்றி வீதியிலே விழுந்து கிடக்கிறான். அவன் இருப்பிலே உடுத்திமிருப்பது கந்தல். ஆனால் உள்ளே ஆலயத்தில் பள்ளி கொண்டிருக்கும் ஆண்டவனுக்குப் பட்டு பீதாம்பரம் எதற்காக? அவன் குடியிருப்பதற்கு இவ்வளவு பெரிய மண்டபம் எதற்காக? அதே நேரத்தில் நீர் பட்டு மெத்தையிலே கொசுவலைக்கு ஊடே துயிலுவதை காண்கிறேன். அவன் உள்ளம் கொதிக்காதோ? ஆண்டவன் படைப்பில் ஏன் இந்த ஏற்றத்தாழ்வு என்ற வினா அவனுக்கு எழாதா? எழுந்தால் உங்களைப் போன்றோர் நிலை என்ன என்பதை அறிந்து திருந்துங்கள். இல்லையேல்.....!

நாடகங்களை தூரத்தில் இருந்து பிரமிப்புடன் பார்த்துக் கொண்டிருந்த ஒரு காலகட்டத்தில் சக மனிதன் பிரச்சனைகளைப் பேசி ஒரு நெருக்கத்தை ஏற்படுத்தியவை இத்தகைய நாடகங்கள். எளிய சமூக உணர்வுகளும், பகுத்தறிவு வாதங்களும், கருத்துப் போராட்டங்களும் கூட நாடகமேடையை அலங்கரிக்க முடியும் என்பதற்கு இவை நிரூபணமாக இருந்தன. இந்த அமைப்பில் கூட ஒரு வேறுபாட்டை உருவகப்படுத்தினார்கள் எம். ஆர். ராதாவும், என். எஸ். கிருஷ்ணனும். எம். ஆர். ராதா

தற்கெட்டு அலைந்த ஒருவனை நாயகனாக்கி ஒரு கலகப் பண்பாட்டை முன் நிறுத்தினார். என். எஸ். கிருஷ்ணன் வேதம், புராணம், பக்தி என்ற பிராம்மணக் கலாசாரத்துக்கு மாற்றாக எளிமை, மனிதாபிமானம், சமத்துவம் என்ற ஒரு மக்கள் கலாசாரத்தை முன்வைத்தார். அவருடைய “நல்லதம்பி” இதற்கு ஒரு உதாரணம். புதிய சமூக நீதிக்கான தளங்கள் நாடகத்தில் உருவாயின. இதே அடிச்சுவட்டில் இடதுசாரி இயக்கங்கள் சுரண்டலற்ற சமதர்ம சமுதாயம் குறித்த பார்வைகள் கொண்ட பிரதிகளை முன் வைத்தன. இவையெல்லாம் “தமிழில் சில எதிர்ப்பு நாடகப் பிரதிகள் உருவாகக் காரணமாக அமைந்தன. இவை பரவலாக மக்களைச் சென்றடைந்தாலும் இவற்றின் தளம் ஆழமாக விரிவடையவில்லை.

இவ்வாறு மரபுகுறித்த கண்ணோட்டமும், மேற்கத்திய கோட்பாட்டுத் தாக்கங்களால் விளைந்த புதிய பிரதிகளும் சூழ்ந்த ஒரு காலகட்டத்தில் தமிழில் நவீன நாடகம் குறித்த பிரக்ஞை தோன்றுகிறது. 20ம் நூற்றாண்டின் இலக்கிய மறுமலர்ச்சியின் பின்னணியில் கவிதை, உரைநடை போன்றவை பெரும் மாற்றங்களை சந்தித்தன. பாரதி, பிச்சமுர்த்தி போன்றவர்கள் கவிதையில் புதிய வீச்சுக்களைக் கொண்டுவந்தனர். இந்தப் புத்திலக்கிய அடிச்சுவட்டில் புதுமைப்பித்தன், மௌனி, கு.ப.ரா. அழகிரிசாமி, ஜெயகாந்தன், சுந்தரராமசாமி, ஜானகிராமன், அசோகமித்திரன் போன்றவர்கள் தமிழ் உரைநடைக்கு புதிய பார்வைகளையும் அணுகு முறைகளையும் அளித்தனர். சி.சு செல்லப்பா தம்முடைய “எழுத்து” பத்திரிகையின் மூலம் கவிதை பற்றியும், உரைநடை பற்றியும் புதிய விமர்சன நோக்குகளை அறிமுகப்படுத்தினார். “மணிக்கொடி” புதிய சிறுகதை ஆசிரியர்கள் அறிமுகப்படுத்தியது. இந்தப் பின்னணியில் புதிய நாடகப் பிரதிக்கான தேடல் துவங்குகிறது.

இந்த சந்தர்ப்பத்தில் தமிழ்ச்சூழலிலும், உலக அரங்கிலும் கலாசாரத் தளத்தில் ஏற்பட்டுள்ள பல மாற்றங்களை நாம் பார்க்க வேண்டும். உலகப்போர்கள் மனித மதிப்பீடுகளின் சரிவையும், மனித வாழ்க்கையின் அவலத்தையும் உணர்த்தின. கடவுளற்ற- மதிப்பீடுகள் அற்ற- உலகத்தில் வாழ மனிதர்கள் நிர்ப்பந்திக்கப்படுகிறார்கள். இந்த உணர்வுகளின் தாக்கத்தில் ஆல்பர்ட் காம்ப்யூ “மனிதர்கள் இறக்கிறார்கள். அவர்கள் சந்தோஷமாக இல்லை” என்று தம்முடைய காலிகுலா நாடகத்தில் முழங்குகிறார். இன்று வாழ்க்கை epic like ஆக இல்லை. அது துண்டுகளாக சிதறியிருக்கிறது. சிதறிப்போன பிம்பங்களும் கலைந்து போன கனவுகளுமாக இருபதாம் நூற்றாண்டு மனிதன் மிகவும் சிக்கலான

வாழ்வு முறைக்குள்ளே இயங்குகிறான். நவீன நாடகாசிரியனும் இந்தத் தளத்தில்தான் வாழ்வை சந்திக்க வேண்டியிருக்கிறது.

இந்தப் புதிய புரிதலின் துவக்கத்தை பாரதியிடமே நாம் பார்க்க முடியும். "ஐகத் சித்திரம்" என்ற பாரதியாரின் நாடகத்தில் ஒரு காட்சி :

இடம் : கடற்கரை

நேரம் : நள்ளிரவு, முழு நிலாப் பொழுது

இரண்டு பாம்புகள் ஒரு பாலத்தடியே இருப்புதரினின்றும் வெளிப்பட்டு நிலா வீசி ஒளிரும் மணல் மீது வருகின்றன.

ஆண்பாம்பு : உன்னுடன் கூடி வாழ்வதில் எனக்கின்பயில்லை உன்னால் எனது வாழ்நாள் விஷமயமாகிறது. உன்னாலேதான் என்மனம் எப்போதும் அனலில்பட்ட புழுவைப்போல துடித்துக் கொண்டிருக்கிறது.

பெண்பாம்பு : உன்னுடன் கூடி வாழ்வதில் எனக்கின்பயில்லை. உன்னால் எனது வாழ்நாள் நரகமாகின்றது. உன்னால் என் மனம் தழலிற்பட்ட புழுவைப்போல் இடையறாது துடிக்கிறது.

ஆண்பாம்பு : நான் உன்னைப் பகைக்கிறேன்.

பெண்பாம்பு : நான் உன்னை விரோதிக்கிறேன்.

ஆண்பாம்பு : நான் உன்னை கொல்லப் போகிறேன்.

பெண்பாம்பு : நான் உன்னை கொல்லப் போகிறேன்.

ஒன்றையொன்று கடித்து இரண்டு பாம்புகளும் மடிகின்றன.

வாழ்க்கையில் வெறுப்பு, அன்பின் அழிவு, சமூக வாழ்க்கை நசிந்து, குரோதம் மிகுந்து கொலை விழுதல் ஆகியவை இந்தக் காட்சியில் கூறப்படுகின்றன. பாம்பின் வாழ்நாளே விஷமயமாகி விடுவதென்றால் எப்படியிருக்கும். அதுவும் இந்தப்புதுவிஷம் வாழ்க்கையைக் கொள்ளை கொண்டு போகாமல் உயிரைவிட்டு வைத்தே கொல்லும் தன்மையதாக இருக்கிறது. பாம்பு தன்னைப் புழுவாக அழிகிறது. இரண்டும் தாங்கள் பாம்பென்ற அடையாளத்தையே இழந்து விட்டிருக்கின்றன. கூட்டு வாழ்க்கை சிதைவு, பரஸ்பர விரோதம், அடையாள இழப்பு ஆகிய இந்த நூற்றாண்டு மனித வாழ்க்கையின் அவலங்களை இந்தக் காட்சி காட்டுகிறது.

நடமுத்துசாமியும் தம்முடைய நாடகங்களில் இருபதாம் நூற்றாண்டின் சிதறுண்ட முகமிழந்த மனிதர்களைப் பற்றிப் பேசுகிறார். அவருடைய

“நாற்காலிக்காரர்” நாடகம் அரசியல் விளையாட்டாகிப் போவதையும் சம்பந்தப்படாத பொதுமனிதன் அதில் சிக்குறுவதையும் விளக்குகிறது. “காலம் காலமாக”, “அப்பாவும் பிள்ளையும்” ஆகிய நாடகங்கள், மதிப்பீடுகளில் தொடர்ந்து நிலவிரும் தலைமுறை இடைவெளியை ஒரு அபத்தபாணியில் வெளிப்படுத்துகின்றன. இந்த நாடகங்களில் தனிப்பட்ட பாத்திரங்கள் இல்லை. ஆனால் கோதஸ் போன்று குறிப்பிட்ட உணர்வுநிலைகளை பாத்திரங்கள் உருவகம் செய்கின்றன. பாத்திரங்கள் மரபான வசனங்களைப் பேசுவதில்லை. உடைந்துபோன வார்த்தைகளில் மனநிலைச் சித்திரங்களாக வார்த்தைப் பிரயோகங்கள் உபயோகமாகின்றன. இவை பல்வேறு சாத்தியங்களைப் பேசுவதால் பலவிதமான அனுமானம் கொள்ளவும், அர்த்தம் கொள்ளவும் வாய்ப்பளிக்கின்றன. கூத்தின் பாதிப்பு, நாடக வெளி பற்றியும் மனித அசைவுகள் பற்றியும் புதிய பிரக்ஞையை இவருக்கு அளிக்கிறது. நம்முடைய சமூக வாழ்வில் சுவரொட்டிகள் பெறும் அந்தஸ்தை விளக்கும் “சுவரொட்டிகள்” நாடகமும் ஆண் பெண் உறவுச்சிக்கல்களை சித்தரிக்கும் “கட்டியங்காரன்” நாடகமும் இன்றைய வளர்ச்சிக்கேற்ற புதுமனிதர்களாக நாம் இல்லை என்பதை விளக்கும் “உந்திச் சுழி” நாடகமும் கூத்தின் அசைவுகளை பின்புலமாக கொண்டவை. இந்தப் பின்புலம் இவருக்கு கட்டற்ற சுதந்திரத்தை வழங்குகிறது. வாழ்க்கையின் சலனங்கள் அதன் சிறுசிறு துகள்களில் அர்த்தப்படுகின்றன. புதிய புதிய வடிவங்களை இந்தப் பிரதிகள் அடையாளம் காட்டுகின்றன.

மத்தியதர வர்க்கத்தினரின் அடையாளக் குழப்பங்கள், Ego போராட்டங்கள், உறவுப் பிறழ்ச்சிகள் ஆகியவை கொண்ட நாடகப் பிரதிகளை இந்திரா பார்த்தசாரதி உருவாக்குகிறார். சரித்திரத்துடன் ஒரு உரையாடலை மேற்கொண்டு ஓரளங்கசீப், நந்தன் கதை, கொங்கைத்தீ ஆகிய பிரதிகளில் ஒரு புதிய யதார்த்தத்தை அவர் பார்க்கிறார். இன்றைய சமூக யதார்த்தத்தின் சில வினோதமான சித்திரங்களை ஜெயந்தனுடைய பிரதிகளிலும் பார்க்க முடியும். இலக்கியப் பின்னணியுடன் நாடகத்துக்கு வந்த எம். டி. முத்துக்குமாரசாமி, எஸ். ராமகிருஷ்ணன், நிஜந்தன், பிரேம் போன்ற நவீன எழுத்தாளர்கள் வாழ்க்கையின் பல சாத்தியங்களை உள்ளடக்கியதும் பன்முக வாசிப்புக்குரியதுமான பிரதிகளை முன்வைக்கிறார்கள். மனித உடல் குறித்த பல கட்டுமானங்கள் இன்று தகர்க்கப்படுகின்றன. குறியீட்டுத் தன்மையும், பிம்பச் சிதறல்களும் கொண்ட இரண்டு பிரதிகளை எடுத்துக் கொண்டு தமிழில் புதிய பிரதிகள் இயங்கும் தளத்தை அடையாளம் காட்ட முடியும் என்று நினைக்கிறேன்.

ஒன்று முத்துசாமியின் 'நற்றுணையப்பன்' நாடகம். இந்த நாடகம் முகமுடி மனிதர்களைப் பற்றியது. எம். ஜி. ஆர் போன்ற ஒரு அரசியல் தலைவரின் மக்கள் பின்னணியும், அதன் வரலாற்றுத் தொடர்புகளும் நாடகத்தின் விஷயங்கள். தன்னுடைய மரண ஊர்வலத்தைப் பார்க்க முடியாத சோகத்தை உணர்ந்த ஒரு முதல்வர் தம்முடைய மரண ஊர்வலத்தைப் பார்க்க விரும்பி ஒரு போலி மரண ஊர்வலத்தை ஏற்பாடு செய்கிறார். ஊர்வலத்தின் முடிவு நாடகத்தன்மையதாக இருக்கும் என்பதை ஊகித்த ஒரு சமூக விஞ்ஞானி தன்னுடைய கண்டுபிடிப்பாகிய நற்றுணையப்பன் என்னும் நவீன மனிதனை முதல்வர் முகமுடி அணிவித்து ஊர்வலத்தில் விடுகிறார். இங்கு எல்லோரும் சொந்தமுகம் மறைத்து முகமுடி அணிபவர்கள். முகமுடி அழகுணர்ச்சியின் சின்னம் இங்கு. முகமுடியை நீக்கி மற்றவன் சொந்தமுகத்தைப் பார்ப்பது மரண தண்டனைக்கு ஒப்பானதாகக் கருதப்படுகிறது. இந்த நற்றுணையப்பனை, நற்றுணையப்பன் தெய்வம் தான் செம்மனார் கோவிலிலிருந்து வந்துவிட்டதாக சமூக விஞ்ஞானி நம்புகிறார். அதனால் புதைத்தாலும் அவனுக்கு மரணம் இல்லை என்று முதல்வரை மறைத்து நற்றுணையப்பனை ஊர்வலத்தில் அனுப்புகிறார். தரைமூலமாகவும், வானத்திலிருந்து நூலேணிகள் மூலமாகவும் ஆட்கள் தீரளுகிறார்கள்.

இந்த நவீன மனிதன் குப்பைகளைத் தின்று தீர்ப்பவன். தூர்வாறும் அசுத்தங்களை உட்கிரகித்து மணத்தைப் பரப்புவன். நாம் கூச்சம் கொள்ளும் நம்முடைய அசுத்தங்களுக்கு எதிராக அவற்றை உள்வாங்கி மணம் பரப்பும் புதிய கண்டுபிடிப்பு இந்த நவீன மனிதன். அவன் மீது இன்னும் சோதனைகள் செய்யக் காத்திருக்கிறார் சமூக விஞ்ஞானி. புதைக்கப்பட்ட நிலையில் தன் உடலிலிருந்து ஒரு வசீகரிக்கும் நறுமணத்தை உருவாக்குகிறான் நற்றுணையப்பன். சமூக விஞ்ஞானி தன்னைக் கருவியாகப் பயன்படுத்தி வித்தைகள் செய்வதற்கு எதிராகவும், முதல்வர் போலிமரணத்தைப் பயன்படுத்தி அந்தப் பதவிக்கு சதிசெய்யும் அரசியல்வாதிகளுக்கு எதிராகவும், அவர்களின் மனைவிகளை வசியப்படுத்தி மருள வைக்க இந்த நறுமணத்தைப் பயன்படுத்து கிறான். இந்த நறுமணச் சிக்கல், அரசியல் சதிகளுக்கும் ஊர்வலத்தின் நாடகத் தன்மைக்கும் முடிவாக அமைகிறது. Myth, parody, absurdity என்று பல கூறுகளின் ஊடாக நாடகம் செல்கிறது. மரபின் தொடர்ச்சியும் விமர்சனமும் இதில் உண்டு. கால, இட மாற்றத்துக்கு நூலேணிகள் பயன்படுகின்றன. நாடகம் சுலபமாக இடம் பெயர்ந்து கொண்டே போகிறது. மையமிழந்த சமூகத்தின் பிம்பங்கள் வந்து கொண்டே இருக்கின்றன.

இன்னொரு நாடகம் வேலுசரவணனின் 'பனிவாள்'. சிறுவர் உலகின் விளையாட்டுச் சித்திரங்கள் இவருடைய பிரதிகளாகின்றன. பனிவாள் அன்புக்கும், வெறுப்புக்கும் இடையிலான மனிதனின் போராட்டம். ஒருவர் மற்றவரின் பிம்பமாக இருவர் இந்த வேறுபட்ட நிலைகளை உருவகப்படுத்துகிறார்கள். முன்பகை காரணமாக ஒருவரை ஒருவர் கொல்வதற்குத் தேடி அலைகிறார்கள். பனி விழுந்து கொண்டிருக்கும் ஒரு கடுமையான இரவில் ஒருவரை ஒருவர் தேடி ஒரு குகையை அடைகிறார்கள். பார்வையைப் பனி மறைக்க ஒருவரை ஒருவர் பார்க்க முடியாத நிலையில் சந்திக்கிறார்கள். தூங்கி விட்டால் அவர்கள் பனியில் உறைந்து போய் விடக்கூடும். எனவே அவர்கள் விழித்திருக்க வேண்டும். ஒருவர் விழித்திருக்க மற்றவர் பேசிக் கொண்டிருக்க வேண்டும். விழித்திருக்க உதவி செய்தால் மறுநாள் எதிரியைக் கொன்று, அதற்கு நன்றிக்கடனாக உனக்கு என் உயிரைக் கொடுப்பேன் என்கிறான் ஒருவன். மற்றவனுக்கும் இதேநிலை. தங்களுடைய பல்வேறு கடந்தகால பிம்பங்கள் அவர்களுக்குள் நிழலாட இரவு நீடித்துக் கொண்டிருக்கிறது. அந்த அமைதியை உடைக்க அவர்கள் ஏதாவது செய்ய வேண்டும்.

நாடகம் ஸ்தூலமாக சொல்லப்படுவதில்லை. பலவித பிம்பங்களுடனான விளையாட்டு போல் நாடகம் செல்கிறது. தன்னுடைய சிறு பிராயத்தில் மனதில் படிந்த நாட்டுப்புறப் படிமங்களை நாடகமாக்கியிருக்கிறார் வேலுசரவணன். நாடகத்தில் வசனங்கள் அதிகம் இல்லை. ஒருவித குழந்தைத் தன்மையும், கவிதைத்தன்மையும் நாடகம் முழுக்க விரவியிருக்கின்றன. நிகழ்காலத்துக்கும், கடந்த காலத்துக்குமான இடைவிடாத பயணம் நடந்து கொண்டிருக்கிறது. விளையாட்டு, ஓட்டம், அன்பில் களிப்பு, குரோதம், வீழ்ச்சி, மரணம் என பாத்திரங்கள் அலைபாய்கின்றன. கற்பனைக்கெட்டாத தூரத்தில் சிந்திக்கிற குழந்தைகளாக இருப்போம் என்ற ஒரு nonentity உடன் நாடகம் முடிகிறது. ஒரு வகைப்படுத்த முடியாத தெளிவற்ற நிலையை நாடகம் பிரதிபலிக்கிறது.

இத்தகைய ஒரு பரிமாணத்தில்தான் நாம் நவீன அரங்கைப் பார்க்கிறோம். இன்று மாற்று அரங்கத்தில் பலவிதமான பிரதிகள் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. நடுத்தர வர்க்கப் பார்வையாளருக்கான நாடகம், தமிழ் அடையாளத்தை முன்னிறுத்தும் நாடகம், வீதி மற்றும் அரசியல் நாடகம், தலித் மற்றும் ஒடுக்கப்பட்டோருக்கான நாடகம், பெண்ணியம், மற்றும் பாலியல் சுதந்திரம் குறித்த குரல்கள் ஆகியவை தமக்கான பிரதிகளை உருவாக்கிக் கொண்டு வருகின்றன. சமூகத்தின்

குறிப்பிட்ட தேவைகளுக்கான தளங்களை இவை அடையாளப்படுத்துகின்றன. மிகைப்படுத்தப்பட்ட உணர்ச்சிகளையும், நடிப்புமுறைகளையும் தவிர்த்தல், கதைப் போக்கை விட உணர்வு நிலைகளுக்குள் ஊடுருவிச் செல்லுதல், பாத்திரங்கள் முடிவுகளை நோக்கி உந்தப்படுவதைத் தவிர்த்து வாழ்க்கையின் முடிவற்ற தன்மையைப் பிரதிபலித்தல் ஆகியவற்றை இன்றைய பிரதிகளின் முக்கியமான போக்குகளாகப் பார்க்க முடியும்.

இன்று மனிதன் முரண்பட்ட உணர்வுநிலைகளுக்குள் செயல்படுகிறான். பாத்திரத்தின் குறிப்பிட்ட உணர்வு நிலையைப் பார்வையாளனுக்குத் தொற்ற வைக்கும் அரிஸ்டாடிலின் நாடகக் கோட்பாட்டை இன்றைய பிரதி மறுக்கிறது. அது முடிவுகளைச் சொல்வதில்லை. நிகழ்வுகளின் சாத்தியங்களை மட்டும் அது முன்வைக்கிறது. நாடக இயக்குனன் ஏற்கனவே உள்ள பிரதியிலிருந்து தன்னுடைய பிரதியைத் தேர்வு செய்கிறான். வாழ்க்கைக்கும் நாடகத்துக்கும் இடையிலான கோட்டை அழித்து புதிய இயங்கு தளத்தை இன்றைய பிரதி முன்வைக்கிறது.

ஆனால் எழுதப்படுவதால் மட்டும் ஒரு நாடகம் முழுமை அடைவதில்லை. நிகழ்த்தப்படும்போதுதான் அது முழுமையடைகிறது. நிகழ்த்துதலின் நுட்பங்களையும், மனோதத்துவங்களையும் எட்டாமல் வெறும் பிரதியின் பலத்தில் நாடகம் செய்யமுடியாது. நாடகத்தின் காலம், இடம் மற்றும் வெளியை உருவகப்படுத்த இலக்கியம், கவிதை, சங்கீதம், நாட்டியம் ஆகிய எல்லாக் கலைகளின் பங்களிப்பும் வேண்டும்.

இன்று நாடகத்தின் இடம் என்ன என்பது ஒரு கேள்விக்குரிய விஷயமாக இருந்து வருகிறது. ஆனால் நாடகம் என்பது, என்றைக்கும் எளிய மனிதனின் சொத்தாக இருந்து வருகிறது. ஒரு நல்ல நாடகம் என்பது ஒரு சமூகக் கலாசாரத்தின் ஆரோக்கியத்தைப் பிரதிபலிக்கும் விஷயமாக இருக்கிறது. நாடக அரங்கில் நடிகன் பார்வையாளனுடன் கொள்ளும் கலாபூர்வமான தொடர்புக்கு இணையாக வேறு எதுவும் கிடையாது. இன்று சினிமா என்பது பொய்களையும், போலிக் கனவுகளையும் சுமந்து கொண்டு உண்மையிலிருந்து வெகுதூரம் போய்விட்டது. நம்முடைய நாடகம் உண்மைகளைப் பேசமுயல்கிறது.

-----*****-----

அரங்கியலில் காட்சிப் படமங்கள்

இரா. இராசு

எழுத்து வடிவில் உள்ள நாடகப் படமம் காட்சிப் படமங்களாக மாற்றப்படும் பொழுது அது காட்சிகளை மையமாகக் கொண்ட நாடகமாகிறது. நாடகம் ஒரு நிகழ்வுக் கலையாகும். நாடகத்தை நிகழ்த்த நடிக்கர், இடம் (தளம், காலம்) பார்வையாளர் ஆகிய கூறுகள் தேவைப் படுகின்றன. இவைகளில் ஏதேனும் ஒரு கூறு இல்லை யெனினும் நாடகம் நிகழ்த்துவது இயலாத ஒன்றாகிவிடும். கதை, கவிதை, காப்பியம் போன்றவற்றைப் படிப்பதற்கு இக்கூறுகள் தேவையன்று. "நாடகம் பார்க்கப் போகிறேன்" என்ற சொல் வழக்கு நடைமுறையில் உள்ளது. எனவே நாடகம் என்பது காட்சிக் காவியமாகும். காட்சிப் படமங்களே நாடகத்தில் முதன்மை இடம் பெறுகின்றன. இதனாலே நாட்டிய சாஸ்திரம் என்ற நாடக இலக்கண நூலில் "நாடகம் காவியமாகக் கருதப்பட்டாலும் படிக்கும் காவியம் என்பதைவிடக் காட்சிக் காவியமாகவே நமது மரபில் கருதப் பட்டது" என்பது கவனிக்கத்தக்கது. காட்சிகளை மையமாகக் கொண்ட இக்கலை வடிவங்களில் கேட்பதைவிட காண்பதில் நாம் அதிக ஆர்வம் காண்பித்து வருகிறோம். நாடக மேடையில் பேசுவதைவிட செயலில் ஈடுபடுதல், அல்லது காட்சிப்படுத்துதல் போன்றவை நாடகத் தன்மை எளிதில் பார்வையாளனுக்குச் சென்றடையச் செய்கிறது. எனவேதான் நாடகக் கலையை "திருஷ்யகலா" அதாவது பார்த்து அனுபவிக்கும் கலை என்று கூறுவர்.

"காட்சி" என்பது வெற்று மேடை (Empty Stage) அல்லது வெளியைச் சலனமாக்குதல் அல்லது அவ்வெளியை நாடகத் தன்மைக்கேற்ற குழலுக்குட்படுத்துதல் ஆகும். இதனால் பொருளற்ற "வெளி" பொருள் படுத்தப்படுகிறது. இறுதியில் அது நாடக வெளியாக உருவாக்கப்படுகிறது. நாடக வெளியானது உயிர் பெற்று "இருத்தல் நிலையைப்" (Presence) பெற்று விடுகிறது. இவ்விருத்தல் நிலையை ஏற்படுத்துவது மேடையில் தோன்றும் அசைவுப்பொருள்களான கதாபாத்திரங்களும் அசைவற்ற பொருட்களான தளம் (Platforms, Ramps, Steps) சப்தம் மற்றும் மேடைப் பொருட்களும் ஆகும். அசையும் பொருளான நடிக்கன், அசைவற்ற பொருட்களைப் பயன் படுத்தும் பொழுது அவைகளும் உயிர் பெற்று இருத்தல் நிலையை அடைந்து விடுகின்றன.

உதாரணமாக ஆடை அணிகலன்கள், ஒப்பனை மேஜை, நாற்காலி, ஜன்னல், தரை விரிப்பான் மற்றும் பாடம், பாட்டு போன்றவை நாடக காட்சிகளுக்கேற்ற முறையில் உபயோகத்திற்குள்ளாகும் பொழுது அவை உயிர் பெற்று இருத்தல் நிலையை அடைந்து விடுகிறது. இருத்தல் நிலை கொண்ட வெளியானது நாடக நிகழ்வை (Dramatic Action) ஏற்படுத்தி சலன உணர்வினைக் கொடுக்க கூடியதாக இருக்கும்.

நீண்ட செவ்வக வடிவமைந்த ஓவியக் கட்டத்தில் (Canvas) ஒரு புள்ளி வைக்கத் தொடங்கியவுடன் அந்தக் கட்டத்தினுள் சலனம் (Movement) ஏற்படுகிறது. இது போல் இருண்ட வெற்று வெளியில் ஒளிக்கதிர் அல்லது பாத்திரத்தின் (பாத்திரங்களின்) சலனம் ஏற்பட்டவுடன் அவ்வெற்று வெளி உபயோகத்திற்கான தளமாகி விடுகிறது. சலனத்திற்குள்ளாகும் வெளி அனைத்தம் நாடக வெளி ஆகுமா? ஆகாது. ஏனெனில் நாடகச் செயல் வேறு. நாடகமல்லாத செயல் வேறு. நாடகக் கூறுகள் என்றால் என்ன? இல்லாததை இருப்பது போல் பாவித்து, அவைக்கும் மனிதனுக்கும் உள்ள தொடர்பை வெளிப்படுத்துவதற்குத் தூண்டுதலாக அமையும் கூறுகளே நாடகக் கூறுகளாகும். இது ஒரு குறிப்பிட்ட இடம், காலம் என்ற வரையறைக்குட்படுத்தப்பட்டதாக அமையும். இவற்றிற்கு உதவுவதாக மனிதனின் உடலசைவுகள், சைகைகள், முத்திரைகள், சப்தங்கள், பார்வையாளரின் பங்கேற்பு முதலியன அமைய வேண்டும்.

ஒரு குறிப்பிட்ட இடம் கால அளவிற்கு உட்பட்டு உள்ள எந்த நிகழ்ச்சியையும் உயிருள்ள மனிதனின் வழி பார்வையாளர் களுக்கு வழங்குவது நாடக நிகழ்ச்சி ஆகும். இவைகள் நெகிழ்வுத் தன்மையைப் பெற்றிருப்பதாகவும் அமைய வேண்டும். நாடக நிகழ்ச்சிகளில் நாடகக் கூறுகளும் (Dramatic) நாடகக் கூறுகள் அல்லாத பிறவும் கலந்தே இருக்கும் என்பது கவனிக்கத்தக்கது.

இங்கு நாடகமல்லாத இயல்பினைத் தெளிவு படுத்துவது நல்லது. வேட்டைக்குச் சென்று வந்த மனிதன் தான் வேட்டையாடிய முறையினை நிகழ்ச்சியாகக் காட்டுவது நாடகச் செயலாகும். இதில் வேட்டையாடப்பட்ட மிருகத்தின் சாயலை மனிதன் தன் உடலசைவுகள் மூலம் காண்பிப்பதும், இம்மிருகம் தப்பிச் செல்லும் முறையினைக் காட்டுவதும் இதற்காக வேட்டையாடிய விலங்கின் தோலை மனிதன் போர்த்திக் கொண்டு அம்மிருகத்தின் அசைவு களைச் செய்வதும் நாடகமாகும். ஆனால் ஒரு மனிதன் ஒரு மிருகத்தை வேட்டையாடும் உண்மை நிகழ்ச்சியில் நாடகத்

தன்மை இருந்தாலும் அது நாடகமாகக் கருதப்படாது. அதாவது, இல்லாத ஒன்றினை இருப்பது போல் பாவித்து நிகழ்த்திக் காட்டுவதே நாடகமாகும். உண்மை நிகழ்ச்சியை உண்மையான பொருட்களுடன் அப்படியே நிகழ்த்திக் காட்டுவது நாடகமாகாது. எடுத்துக் காட்டாக, சர்க்கசில் இடம்பெறும் பளு தூக்கும் நிகழ்ச்சியில் உண்மையான பளுவைப் பளு தூக்குபவர் தூக்கிக் காட்டுவது நாடகமாகாது. (Non-Dramatic) ஆனால், அதே நிகழ்ச்சியை எடை இல்லாமலேயே எடையைத் தூக்குவது போல் பாவித்துச் செய்து காட்டுவது நாடகச் செயலாகும். (Dramatic) உண்மைச் செயலைச் செய்தலில் நெகிழ்வுத் தன்மை இல்லை. போலச் செய்தலாகிய நாடகத் தன்மையில் நெகிழ்வுத் தன்மை உண்டு. இதனால் நிகழ்த்துபவருக்கும் பார்வையாளனுக்கும் கற்பனை வளமும், அழகியல் அனுபவமும் ஏற்படுகிறது. உண்மை நிலையில் வெளிப்படுத்தும் நிகழ்ச்சிகளுக்கு உயிர் இருப்பதில்லை, யதார்த்தத்தைத் தாண்டிய நிலையில் உள்ள குறியீடுகளும், சைகைகளும், உடலசைவுகளும் மனிதனைத் தட்டியெழுச் செய்து உந்துதல் சக்தியைக் கொடுக்கின்றன. இச்செயல்களுக்கும் சக்திக்கும் உந்துதலாக நாடக வெளி அமைய வேண்டும். நாடக வெளியானது பல தளங்களைக் கொண்ட காட்சிப் படிமங்களை உருவாக்கும் தளமாகச் செயல்பட வேண்டும். இச்செயலை மேற்கொள்ளும் கலைஞனின் பார்வை படைப்பாக்கத்துடன் இருத்தல் அவசியம்.

இக்காட்சிப் படிமங்கள் முதலில் தொழில் நுட்பக் கூறுகளாக உருவெடுத்து, இறுதியில் கலை நுட்பம் கொண்ட நாடகப் படைப்பாக பார்வையாளரைச் சென்றடைகின்றன. நாடகமேடையில் உள்ள காட்சிப்படிமங்களை ஒட்டு மொத்தமாகக் காட்சியமைப்பு என்று கருதலாம். இக்காட்சியமைப்பில் காட்சியமைப்பாளர், ஒளியமைப்பாளர், ஆடை அணிகலன் அமைப்பாளர், ஒப்பனை அமைப்பாளர் மற்றும் நாடக இயக்குநர் எனப் பல்வேறுபட்ட தொழில்நுட்பக் கலைஞர்கள் ஈடுபட்டு உள்ளனர். இவர்கள் அனைவரும், நாடக இயக்குநரும் ஒருமித்த கருத்துடன் நாடகக் காட்சிகளை உருவாக்கி, அதில் வரும் கதாப்பாத்திரங்களை உறவாடச் செய்து, கூட்டு முயற்சி கொண்ட நாடகப் படைப்பினை உருவாக்குகின்றனர். நாடக ஆக்கம் மற்றும் தொழில் நுட்பக் கலைஞர்களின் தலைமையை ஏற்று நடத்துபவராக இயக்குநர் விளங்குகின்றார். எனவே, காட்சியமைப்பானது கலைநுட்பம் மற்றும் தொழில் நுட்பக் கூறுகளை உள்ளடக்கியதாக உள்ளது.

கலை நுட்பமானது, படைப்பாக்கத் தன்மையுள்ள கலைஞனின்

வழி நாடகச் சூழல் மற்றும் உட்கருத்தை வெளிப்படுத்தும் காட்சிப் படிமங்களாக அமைகின்றது. இப்படிமங்கள் உருவாகத் துணை செய்பவையான வரைதல், உருவாக்குதல், வண்ணம் தீட்டுதல், காட்சிப் பொருட்களை இணைத்தல், பிரித்தல் போன்றவை தொழில் நுட்பக் கூறுகளாகும். கலை நுட்பம், தொழில் நுட்பம் ஆகிய இருவகைக் கூறுகளும் இணைந்து இயைந்த ஒன்றே காட்சியமைப்பாகும். எனவே காட்சியமைப்பு என்பது முப்பரிமாணம் (Three Dimension), மற்றும் இரு பரிமாணம் (Two Dimension) கொண்ட பொருட்களை மேடையில் பொருத்தி அதன் வழி நாடக நிகழ்விற்கான தளத்தை உருவாக்குதலாகும். இப்பொருட்களை நிறுத்தி வண்ணம் தீட்டி ஒளியைப் பாய்ச்சும் பொழுது இவை நாடகத்தின் பின்னணிச் சூழலாகவும், நடிப்புத் தளமாகவும் மாறுகின்றன. இத்தளம், இருத்தல் நிலை கொண்டும் நெகிழ்வுத் தன்மையுடனும் செயல் படவேண்டும்.

உயிர்பெற்று இருத்தல் நிலையை உணர்த்துவதில் முதலிடம் பெறுபவர் நடிகர் எனலாம். ஏனெனில் நடிகனின் வழி பிற தொழில் நுட்பக் கூறுகள் உயிர்பெற்று இருத்தல் நிலையைப் (Stage Presence) பெறுகின்றன. நடிகனை மையமாகக் கொண்ட நாடக அரங்கமே சீபெற்றுச் சிறப்புடன் விளங்கி வந்துள்ளது.

கிரேக்க நாடக மேடையில், நடிகன் எந்தக் காட்சியமைப்புப் பொருட்களும் இன்றி உடல் மற்றும், குரல்வழி தான் எந்த நிலையில் எங்கு எப்படி இருக்கிறோம் என்பதனைத் தெளிவுபட உணர்த்தியிருக்கின்றோம். மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் தோன்றிய ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களில் இரண்டு அல்லது மூன்று அடுக்கு மேடையில் கூட நடிகனின் ஆதிக்கம் தழைத்தோங்கி இருந்தது. அதே போன்று, 17ம் நூற்றாண்டில் பிரான்ஸ் நாட்டில் வாழ்ந்த “மோலியர்” என்ற நாடகக் கலைஞரின் நாடகங்களில் வெற்று மேடையில் நடிகர்களின் வழி மிகச் சிறந்த நகைச் சுவை நாடகங்கள் நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்டன என்பது வரலாற்று உண்மை. எனவே காட்சியமைப்பு எனப்படுவது மேடையில் வைக்கப்பட்டிருக்கும் உயிரற்ற பொருட்கள் என்பதோடு நில்லாது, உயிருள்ள பொருளான நடிகனும் காட்சி அமைப்பின் ஒரு அங்கமே என்பது மேற்கூறப்பட்ட சான்றுகளின் வழி தெரியும்.

சில நேரங்களில் காட்சியமைப்பாளரின் அதிக ஆர்வத்தின் காரணமாக, காட்சியமைப்பின் பிற கூறுகள் உந்தப்பட்டு நடிகன் பின்னுக்குத்

தள்ளப்பட்டு விடுகிறான். இதனால் நடிகனின் பாத்திர வெளிப்பாடு குறைந்து காணப்படுகிறது. பார்வையாளரின் கவனம் நடிகனின் சுற்றுப்புறச் சூழலில் நிலைத்து விடுகிறது. நடிகன் எவ்வளவு முயன்று பாத்திர வெளிப்பாட்டை வெளிக் கொணர்ச் செய்தாலும் காட்சியமைப்பு உந்தி நிற்கும் நிலையில் பாத்திர வெளிப்பாடு பயனற்றுப் போய்விடுகின்றது. எனவே நாடகத்தில் காட்சியமைப்பும் நடிகனின் பாத்திர வெளிப்பாடும் இணைந்து சீர்நிலை பெற்று விளங்க வேண்டும்.

தற்கால காட்சியமைப்பு

இருபதாம் நூற்றாண்டின் காட்சியமைப்பு வல்லுநர்கள் காட்சியமைப்புப் பற்றி புதிய சிந்தனைகளையும், கோட்பாடுகளையும் தோற்றவித்துள்ளனர். இப்புதிய பார்வையில் மேடையில் நடிகனின் நிலைப்பாடு, (Actor's Presence) அல்லது மீண்டும் நிலைப்பாடு பெறுதல், காட்சியமைப்பு நாடக நிகழ்வை (Dramatic Action) மையம் கொண்டிருத்தல் போன்ற கொள்கைகள் வகுக்கப்பட்டுள்ளன. பொருட்களின் இருத்தல் நிலை (Presence) வழி, நாடகத்தின் உண்மையான சூழல் (Mood), நாடக நிகழ்வு (Dramatic Action) ஆகியவை பார்வையாளனுக்குச் சென்றடையும்.

தற்கால நாடக ஆசிரியர்கள் நீண்ட நெடிய வர்ணனை கொண்ட வசனங்களைத் தவிர்த்து வருகின்றனர். ஏனெனில், இது போன்ற நீண்ட வசனங்களினால் நாடகத்தில் உள்ள நாடக நிகழ்வில் (Dramatic Action) தொய்வு நிலை ஏற்படுவதே இதற்குக் காரணமாகும். எனவே உரையாடல் வழி வர்ணனைகளை விளக்குவதற்குப் பதிலாக காட்சியமைப்பில் இவ்வர்ணனைகளின் தாக்கத்தை ஏற்படுத்துவதில் கவனம் செலுத்துகின்றனர். எனவே, காட்சிப் பொருட்கள் எந்த இடத்தில் எப்படி இருக்க வேண்டும் என்பதில் தற்கால நாடக இயக்குநர்கள் கவனம் கொள்கின்றனர்.

நாடக அரங்கிற்குள் நுழையும் பார்வையாளர் உரைச் செய்தியை (Text) கேட்பதற்காக வருவதில்லை. பார்வையாளன் உள் உரையைப் (Sub-Text) பார்ப்பதற்காக வருகின்றான் என்று ஸ்டானிஸ்லாவஸ்கி கூறுவது இங்கு நினைவு கூரப்பட வேண்டும். அவருடைய கொடுக்கப்பட்ட சூழல் (given Circumstances), என்ற கொள்கைக்குச் செயல்வடிவு கொடுப்பதாக காட்சியமைப்பு இருக்கவேண்டும்.

எனவே தற்கால காட்சியமைப்பு முறை, நாடகப் பாத்திர வெளிப்பாடு மற்றும் நாடக நிகழ்வுச் சூழலை மட்டும் கொடுக்கக் கூடியது என்ற நிலையில் இல்லாமல், நாடகப் பாத்திரங்களின் பாத்திரப் படைப்பிற்குத் துணை புரிவதாகவும் உள்ளது. இதன்வழி தற்கால நாடக நிகழ்ச்சியின் சூழலை உயிர்ப்பித்துக் கொண்டிருப்பது காட்சியமைப்பு எனக் கருதலாம். நாடக ஆசிரியர் மற்றும் நாடக இயக்குநரின் பாத்திரப் படைப்பாக மேடைக்குள் பிரவேசிக்கும் நடிகன், மேடையில் வைக்கப்பட்டிருக்கும் காட்சியமைப்பின் வழி, தன் சூழலைப் புரிந்து கொண்டு பண்பட்ட அர்த்தமுள்ள கதாபாத்திரத்தை வெளிப்படுத்துகிறான்.

காட்சியமைப்புக் கூறுகள் (Elements of Design)

பொருளற்றதாகவும், சலனமற்றதாகவும் உள்ள வெற்று வெளியை (Empty Space), பொருள் பொதிந்ததாகவும் சலனமுள்ளதாகவும் மாற்றக்கூடியதே காட்சியமைப்பாகும். காட்சிப்படுத்தும் கூறுகள் (Elements of Design), அனைத்துச் சூழல்களிலும் ஒரே நிலையைப் பெற்றுள்ளன. இவற்றை எடுத்துக் கையாளும் படைப்பாக்கக் கலைஞன் அமைப்புக் கூறுகளின் தன்மையை உணர்ந்து முறைப்படுத்தி, அவைகளை வேண்டிய வடிவில் பொருத்தும் பொழுது, ஒவ்வொரு கலையிலும் அதன் தோற்றம் வெவ்வேறு கோணத்தில் வெளிப்படுகின்றது. உதாரணமாக, உளியின் உதவியால் கல்லைச் செதுக்கிய செயல் வடிவம் கொடுக்கும் சிற்பியிடமும், வண்ணக் கலைவகளின் உதவியால் ஓவியத்தைத் தீட்டும் கலைஞனிடத்தும் அல்லது உளி கொண்டு மரத்தைக் குடைந்தெடுக்கும் தச்சுக்கலைஞனிடத்தும் மேற்கூறப்பட்ட அமைப்புக் கூறுகள் பொதுவானவையாக அமைகின்றன.

அமைப்புக் கூறுகளான கோடு (Line), வண்ணம் (Colour), வடிவம் (Form) மற்றும் முப்பரிமாண உருவம் போன்றவைகளின் தனித்தன்மை ஒவ்வொரு படைப்பாக்கக் கலைஞனிடமும் உள்ளது. இவ்வமைப்புக் கூறுகள் நிலை கொண்டு அதனுள் தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகின்றன. ஒன்று, புற அளவில் காணும் காட்சிகளின் தாக்கம். இரண்டாவது, அமைப்புக் கூறுகளின் பாதிப்பால் அக அளவில் ஏற்படும் தாக்கம். இவைகளை முறையே உள்ளத்தில் புலக்காட்சி, உள்ளத்தில் அகக்காட்சி என்று கூறலாம். நாம் வெளி உலகில் காணும் காட்சிகளின் தாக்கத்தால் மனதில் உண்டாகும் கற்பனை வடிவத்திற்கு உள்ளத்தின் புலக்காட்சி

வடிவம் என்று கூறலாம். இவ்வகையான பல்வேறுபட்ட தொழில் நுட்பக் கலைஞர்கள் ஈடுபட்டுள்ளனர். இவர்களைவரும், நாடக இயக்குநரும் ஒருமித்த கருத்துடன் நாடகக் காட்சிகளை உருவாக்கி, அதில் வரும் கதாபாத்திரங்களை உறவாடச் செய்து, கூட்டு முயற்சி கொண்ட நாடகப் படைப்பினை உருவாக்குகின்றனர். நாடக ஆக்கம் மற்றும் தொழில் நுட்பக் கலைஞர்களின் தலைமையை ஏற்று நடத்துபவராக நாடக இயக்குநர் விளங்குகிறார்.

நாடகத்தில் இயக்குநரின் பணியானது, நடிகர்களை நடிக்க வைப்பது அன்று. இவரின் குறிப்பிடத்தக்க பணியானது முரண்பாட்டுத் தன்மை (Conflicts) கொண்ட நாடக நிகழ்வினை உருவாக்கி அதனை (Action of the Play) நெறிப்படுத்திக் கொண்டு செல்வதாகும். இந்நாடக நிகழ்வினைக் காட்சிப் பிம்பங்களாக மாற்றும் பொழுது அவை நாடகத் தன்மையைப் பெறுகின்றன. இக்காட்சிப் படிமங்களுக்கான இடம், காலம் மற்றும் சூழலை உருவாக்கும் பணியினைச் செய்பவர்களாக தொழில்நுட்பக் கூறுகளான மேடையமைப்பு, ஒளியமைப்பு, உடை மற்றும் ஒப்பனை ஆகியவற்றில் ஈடுபட்டு ஒன்றுடன் ஒன்று இணைத்து காட்சியமைப்பாகப் படைக்கின்றனர். இத்தொழில் நுட்பக் கூறுகள் மேடையமைப்பிற்கு எவ்வாறு துணை புரிகின்றன என்றும், காட்சியமைப்பில் இவைகளில் பங்கு பற்றியும் காணலாம்.

நாடகப்படைப்பின் அடிப்படைத்தளமாக விளங்குவது எழுத்துருவில் உள்ள நாடகப்படி ஆகும். இப்படியை உயிருள்ளதாக மாற்றும் பொறுப்பு நாடக இயக்குநருடையதாகும். நடிகரின் பாத்திர வெளிப்பாட்டின் வழி இயக்குநர் இப்பணியைச் செய்து காட்டுகிறார். எழுத்துக்கலை (Art of writing), நடிப்புக்கலை மற்றும் நெறிப்படுத்தும் கலை (Direction) போன்றவைகள் தனித்துவம் வாய்ந்த திறமைகளின் அடிப்படையில் இருப்பினும், நாடகப் படைப்பில் இவைகள் அனைத்தும் தனிக் குணங்களைக் கொண்டிருப்பினும் இறுதியில் நாடகப் படைப்பிலிருந்து இவைகள் பிரிக்க முடியாதவைகளாக ஆகின்றன. இத்தகைய தனிக்குணம் கொண்ட கூறுகளை ஒன்றுடன் ஒன்று இணைத்து நாடக வடிவம் கொடுப்பவர் இயக்குநர் ஆவார்.

உடை மற்றும் ஒப்பனை, மேடையமைப்பும் காட்சியமைப்பில் யதார்த்த தன்மை கொண்டதாக அமையும். இரண்டாவது வகையான உள்ளத்தின் அகக்காட்சி வடிவம் என்பது காட்சியமைப்புக் கூறுகளான

கோடுகள், வண்ணக் கலவைகள், வடிவங்கள் மற்றும் உருவங்களினால் மனிதனுள் ஏற்படும் கற்பனை வடிவங்களைக் கொண்டதாக அமையும். குறியீட்டுத் தன்மை கொண்ட இவ்வகைக் காட்சி வடிவத்தில் யதார்த்தக் கூறுகள் குறைந்த குறியீட்டுத் தன்மைகள் அதிக அளவில் இடம் பெற்றிருக்கும். குறியீடு என்பது ஒன்று மற்றொன்றினைக் குறிப்பதாகக் காட்சியமைப்பில் இடம் பெறும். குறியீடு எளிதாக்கப்பட்ட வடிவமாகும். அது பார்வையாளரின் எண்ணப்படிமங்களுடன் இணைந்து செயல்பட வேண்டும். அது பல கருத்தாக்கங்களை உட்கொண்டதாகச் செயல்பட வேண்டும். அமைப்பாளருக்கு குறியீடு என்பது சக்தியுள்ள ஆயுதம் ஆகும். குறிப்பிட்ட இடம், காலம் கொண்ட தளத்தை கருத்தியலான முறையில் கோடுகளையும் வடிவங்களையும் கொண்டு கருத்துப் பரிமாற்றம் செய்திட குறியீடுகள் உதவும். மேற்குறிப்பிட்ட இருவகை காட்சி வடிவம், மற்றும் முப்பரிமாண உருவம் என்பது குறிப்பிடத் தக்கது. மேலும் இவ்விருவகை காட்சி வடிவங்களும் தனித்து நின்று செயல்படுவதும், இணைந்து ஒன்றையொன்று கலந்து செயல்படுத்துவதும் காட்சியமைப்பாளர் கையாளும் முறையைப் பொறுத்ததாகும்.

எழுத்து வடிவில் உள்ள நாடகப் படிவம் (Script), காட்சிப் படிமங்களாக மாற்றப்படும் பொழுது, அது காட்சிகளை மையமாகக் கொண்ட நாடகமாகிறது. இக்காட்சிப் படிமங்கள் முதலில் தொழில் நுட்பக் கூறுகளாக உருவெடுத்து இறுதியில் கலைநுட்பம் கொண்ட நாடகப் படைப்பாக பார்வையாளனைச் சென்றடைகிறது. பிற நுண்கலைகளில் கலைப்படைப்பின் இரு நிலையை பார்வையாளர்கள் காண்கிறார்கள். ஆனால் நாடக அரங்கத்தில் பார்வையாளர்கள் கலைப்படைப்பின் உருவாக்க முறையைக் காண்கிறார்கள். நாடக மேடையில் உள்ள காட்சிப் படிமங்களை ஒட்டுமொத்தமாக காட்சியமைப்பு என்று கூறலாம். இக்காட்சியமைப்பில், காட்சியமைப்பாளர், ஒளி அமைப்பாளர் மற்றும் நாடக இயக்குநர் ஆகியோர் பங்கு பெறுகின்றனர். ஒப்பனை மேடையமைப்பும் (Setting) உடையமைப்பும் இணைந்தும், இயைந்தும் செல்லக்கூடிய நாடகக்கூறுகளாக உள்ளன. இரு கூறுகளிலும் உள்ள நாடக நிகழ்வின் (Action) காலம், (Period) பாணி (Style) மற்றும் வண்ணக் கலவை (Colour Mixture) ஆகியவை இவ்விருண்டிலும் உள்ளதால் காலமும் பாணியும், வண்ணங்களுடன் ஒன்றுடன் ஒன்று இணைந்து செல்வதாக உள்ளன. மேடையமைப்பும் உடையமைப்பும் நாடகக் காலத்தினை (Period of the Play) வெளிப்படுத்துபவைகளாக இருப்பினும், இவைகளின் கருத்து வெளிப்படும், இதனை வெளிப்படுத்தும்

முறையில் இரு அமைப்புக் கூறுகளும் இணைந்து செயல்படுவது அவசியமாகின்றது. மேடையமைப்பாளர் குறிப்பிட்ட வண்ணக்கலவைகளைக் கொண்டு நாடகச் சூழலை உருவாக்க நினைக்கலாம். உடையமைப்பில் உள்ள வண்ணங்களும் கோடுகளும், அவைகளின் வடிவங்களும் நடிகர்களின் பாத்திர வெளிப்பாட்டிற்கு உதவலாம். ஆனால் மேடையமைப்பின் சூழலை நடிகர்கள் அணிந்துள்ள உடையமைப்பு முறை இணைந்தும் இயைந்தும் செயல்பட வேண்டும். இவ்விரு அமைப்பாளர்களும் கருத்து ஒற்றமையில் வேறுபட்டிருப்பினும் இதனைச் சீரடுத்தும் பொறுப்புடையவராய் இயக்குநர் செயல்பட வேண்டும். சிறந்த நாடகப் படைப்பில் மேடையமைப்பும் உடையமைப்பும் இணைந்து செயல்பட வேண்டும்.

உடை அமைப்புடன், அணிகலன்களும் ஒப்பனையும் இணைந்திருப்பதால், இவை பற்றித் தனியாக எடுத்து கூறப்பட்டவில்லை. நடிகனின் பாத்திர வெளிப்பாட்டிற்குத் துணையாக அமைவது ஒப்பனையாகும். நாடக நிகழ்வின் சூழலுக்குத் துணை செய்யும் கூறுகளாக மேடையமைப்பும், உடையமைப்பும் விளங்குவது போல், நடிகனின் பாத்திர வெளிப்பாட்டிற்குத் துணை செய்வதாக ஒப்பனை விளங்குகிறது. உடை மற்றும் ஒப்பனையின் வழி நாடகப் பாத்திரத்தின் வயது, உடல் நலம், தொழில் முறை, சமூகத்தில் உள்ள நிலை, இடம் மற்றும் காலம் போன்ற பாத்திரப் படைப்பின் குணங்களை வெளிப்படுத்தலாம்.

ஒளி, உடை, ஒப்பனை அமைப்பாளரின் பணிகள் ஒளியமைப்பாளரினால் உயிர் பெறுகின்றன. ஒளி இல்லை என்றால், மேடையில் எதனையும் காண்பது அரிது. எனவே ஒளியமைப்பானது மேடையில் ஒளியைக் கட்டுப்படுத்துவது மட்டுமல்லாது அவ்வொளி மேடையில் நடைபெறும் நாடக நிகழ்வின் நுட்பமான செயற்பாடுகளை எடுத்துக்காட்டவதாகவும் விளங்க வேண்டும். இதன்வழி நடிகனின் பாத்திர வெளிப்பாட்டிற்கு முன்பே பார்வையாளர்களின் கற்பனையைத் தூண்டுவதாக ஒளியமைப்பு அமைதல் வேண்டும். சாதாரணமாக மனோதத்துவப் (Psychological) பாதிப்பினை ஏற்படுத்தக்கூடியதாக உள்ள ஒளியை மேடையில் பயன்படுத்தும் பொழுது, நாடக நிகழ்வினை உணர்த்தக்கூடிய நாடகச் சூழலை மிகவும் சக்திவாய்ந்ததாக ஆக்கலாம். நாடகப் படைப்பின் சிறந்த தொழிற் கூறாக உள்ள ஒளியமைப்பினை படைப்பாக்க முறையில் பயன்படுத்தும் முறையினை அறிந்து கொள்ளல் அவசியம். தற்காலத்தில் சிறந்த ஒளியமைப்பைச் செய்வதற்குப் புதுவகையான ஒளியமைப்புச் சாதனங்கள் கண்டுபிடிக்கப் பட்டுள்ளன. இவைகளைப் பயன்படுத்தும் முறையினை அறிந்திருப்பதால்,

இவைகளைச் சிறந்த நாடக உத்திகளுக்குப் பயன்படுத்திக் கொள்ளலாம். ஒளியமைப்பில் ஒளிக்கட்டுப்பாட்டு கருவியானது நாடகச் சூழலான மனநிலை (Mood) கற்றுப்புறச்சூழல் நேரம் (Time), தாளயம், இடம் (Space) போன்றவற்றை நெறிப்படுத்தலாம்.

மேலும் ஒளிக்கதிர்களில் உள்ள வண்ணங்களும், மேடையமைப்பு மற்றும் உடையமைப்பிலுள்ள வண்ணங்களும் நாடகச் சூழலுக்கு ஏற்றாற்போல் பயன்படுத்தப்பட வேண்டும். நீல வண்ண ஆடை உள்ள மேடையமைப்பில், சிவப்பு வண்ண ஒளியைப் பாய்ச்சும் பொழுது நீல நிறம் கருமையாகிவிடும். எனவே இது போன்ற பெரிய தவறுகளைக் களைய மேடை அமைப்பாளர், உடை ஒப்பனை அமைப்பாளர், மற்றும் ஒளியமைப்பாளர் அனைவரும் ஒன்றுபட்டு கருத்துப் பரிமாற்றத்துடன் செயல்பட வேண்டுவது நாடகப் படைப்பில் அவசியமாகிறது. எனவே ஒளியமைப்பானது "பார்க்கச் செய்யும்" (Visibility) பணியுடன் மட்டும் முடிந்தவிடும் பெரும் கூறு அல்ல. இதர தொழில் முறைக் கூறுகளைப் போன்று ஒளியமைப்பும் நாடகச் சூழலை உருவாக்கும் தொழில் நுட்பக் கலை வடிவமாகச் செயல்படுகிறது.

மேடைப் பொருட்கள் (Stage Properties) எனப்படுவது மேடையமைப்பில் பொருந்தும் பொருட்களும், நடிகர்கள் மேடையில் உபயோகப்படுத்தும் பொருட்களும் ஆகும். மேடையமைப்பிலுள்ள கூற்றில் (Flats) பதிக்கக்கூடிய நிழற் கண்ணாடி, புகைப்படம், மேசை, நாற்காலி போன்றவை மேடைக்காட்சிப் பொருட்களாகும். இதற்கு மேடையமைப்புப் பொருட்கள் (Set Properties or Stage Properties) என்று பெயர். நடிகர்கள் தம் பாத்திர வெளிப்பாட்டிற்காக கையாளும் பொருட்களான மூக்குக் கண்ணாடி, கைத்தடி, (ஊன்று கோல்) கைப்பை (Hand bag) போன்ற பொருட்களுக்குக் கையாளும் பொருட்கள் (Hand Properties) என்று பெயர். இவ்விருவகையான பொருட்களையும் மேடையில் உள்ள நடிகர்கள் பயன்படுத்தும் பொழுதுதான் அவைகள் நாடகத் தன்மை கொண்ட பொருட்களாகப் பரிணமிக்கின்றன. இல்லையெனில், இப்பொருட்கள் பொருளற்ற மேடை அலங்காரங்களாகி விடுகின்றன. தற்கால நாடகத்தில் மேடையில் உள்ள ஒவ்வொரு பொருளும் நாடக நிகழ்விற்குத் துணை போவதாக உள்ளன.

ஒரு நாடகத் தயாரிப்பில் பல திறப்பட்ட கலைஞர்கள் பங்கேற்கின்றனர். நாடகங்களில் பங்குபெறும் கலைஞர்களின் எண்ணிக்கையில் ஒரு அளவுகோல் இல்லை. இவர்கள் அனைவரும் தத்தம் பணிகளைச்

செய்பவர்களாயினும் இவர்களின் செயல், சிந்தனை, ஒற்றுமையுணர்வு ஆகிய அனைத்தும் சிறந்த நாடகப் படைப்பைப் படைக்கும் நோக்கில் இருக்க வேண்டும். கருத்தொற்றுமை இல்லையெனில் முழுமையான நாடகத்தைக் காண இயலாது. எனவே நாடகத் தயாரிப்பு என்பது கூட்டு முயற்சியை உட்கொண்ட கலை வடிவமாகும். ஒரு தனிமனிதனால் (நாடக ஆசிரியர்) எழுதப்பட்ட நாடகப் படியின் நாடகக் கருத்து, இயக்குனரால் உள்வாங்கப்பட்டு, பல தொழில் நுட்பக் கலைஞர்கள், நடிகர்கள் ஆகியோரின் கூட்டு முயற்சியால் நாடகப் படைப்பாக வடிவெடுக்கிறது. நாடக இயக்குநர் கருத்துக்களை காட்சிப்படுத்துவது நாடகப்படிமங்களாகும் (Stage images). படைப்பாக்கக் கலைஞர் என்று ஒத்துக்கொள்ளப்பட்ட நாடக இயக்குநர் நாடகப் படிமங்களையும், நாடக வசனங்களையும் கட்டுப்படுத்தத் தவறினால் தற்கால நாடகம் மீண்டும் 19ஆம் நூற்றாண்டினை நோக்கிப் பின் சென்றுவிடும். 19ம் நூற்றாண்டு நாடக மேடையில் மேடை நிர்வாகி (Stage Manager) என்பவர் தற்கால இயக்குநர் நிலையில் இருந்து செயல்பட்டவர் தான். இக்காலக் கட்டத்தில் ஒரு நாடகத்திற்கென்று தனியாக காட்சியமைப்பு இருந்ததில்லை.

பொதுவான காட்சியமைப்புப் பொருட்கள் (Stock Sceneries) என்று கூறப்படும் காட்சியமைப்புப் பொருட்களைக் கொண்டு மேடையமைப்பு போடப்படும். இக்காலகட்டத்தில், நாடக வடிவங்கள் (Form) ஒரே அமைப்பு முறையில் இருந்து வந்ததால் இக்காட்சிப் பொருட்களும் இவ்வகை நாடகங்களுக்குப் பொருந்தி வந்தன. இவைகளில் தனித்துவம் இல்லை. கலை நயம் இல்லை. ஆனால் தற்கால நாடகங்களின் கருத்தும், வடிவமும் ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்று மாறுபட்டவையாக இருக்கின்றன. எனவே தயார் நிலையில் காட்சியமைப்புப் பொருட்களைப் (Stock Sceneries) பயன்படுத்தும் நிலை மாற்றப்பட்டு, நாடகத்தின் நாடக நிகழ்வுகளை மையமாகக் கொண்டு புது விதமான காட்சியமைப்பு முறை மேற்கொள்ளப்படுகிறது. மிகுந்த பொருட்செலவைக் கொடுப்பதாக இவைகள் இருப்பினும், நாடகத் தன்மையும், கலை நயமும் தற்கால நாடகங்களில் இருப்பதைக் காணமுடிகின்றது. தற்கால நாடகத்தில் கதாபாத்திரங்களின் அமைப்பு முறையானது எதிர் நிலையில் ஒருவரை ஒருவர் வெறுமனே சந்திப்பது அல்ல. நாடகமேடை அமைப்பில் வைக்கப்பட்டுள்ள மேடைப்பொருட்கள் கதாபாத்திரங்களுடன் உறவாடல் செய்யும் பொழுதுதான் நாடக காட்சிப் படிமங்களாகின்றன. இந்நிலையை உருவாக்கும் தலையாய பொறுப்பு, நாடக இயக்குநரைச் சார்ந்ததாகும். நாடகக்கூறுகளின் சமநிலையும் (Balance) நாடகக் கூட்டிணைப்பும் (Synthesis) நாடகத்திற்குத் தேவையான

வையாகும். இக்கூட்டிணைப்புக் கொள்கையின் மையமாக விளங்குவது சமநிலை. நாடகக் கூறுகளான நாடகப்படி (Script), நடிகர்கள் (Actors), மற்றும் நாடக அமைப்பு (Design) போன்றவைகள் சமநிலையின்றியும், இணைப்பில்லாமலும் இருந்தால் நாடகத்தில் கூட்டிணைப்பு இருக்காது. எனவே தலைமை அமைப்பாளரான நாடக இயக்குநர் தனித்துவம் வாய்ந்தவராகச் செயல்பட வேண்டியது அவசியமாகிறது. நாடக இயக்குநர் ஒரு படைப்பாக்கக் கலைஞராகவும், தனித்துவம் கொண்டவராகவும், புத்துணர்ச்சியைக் கொடுப்பவராகவும் இருக்க வேண்டும். இயக்குநர் என்பவர் அறிவியல் நுட்பத்துடன் செயல்படுபவராக இருக்க வேண்டும். கனவுகளில் சஞ்சரிப்பவராக இருத்தல் கூடாது.

காட்சியமைப்பாளர் (Scenic Designer)

இதுவரை நாடகத்தின் காட்சியமைப்பில் பிற தொழில் நுட்பக் கலைஞர்களின் தொடர்பு பற்றிப் பார்க்கப்பட்டது. மேலும் இதுவரை கூறப்பட்ட கருத்துக்கள் அனைத்தும் மற்றும் மேடையமைப்பு தொடர்பான காட்சியமைப்பு செய்திகளாகும். மேடையமைப்பின் பொறுப்பாளரான காட்சியமைப்பின் தலைமைக்கலைஞராக விளங்கும் காட்சியமைப்பாளரின் பண்புகள் (Qualities of the Designers) நாடக ஆசிரியரின் கற்பனைகளைச் செயல்படுத்துபவராகவும், இயக்குநரின் கருத்து வெளிப்பாட்டிற்குத் (Interpretation) துணைபோகிறவருமாக காட்சியமைப்பாளரின் பணி உள்ளது. ஒரு நாடகத்தின் கருத்தினை மையமாக வைத்துக் கொண்டு இதனைச் செயல் வடிவில் கொண்டு வரும் பாணியில் ஒவ்வொரு இயக்குநரும் மாறுபடுவர். கருத்திற்கேற்ற (Content) வடிவத்தைக் (Form) கொடுப்பதற்கு, இயக்குநருடன் மேடையின் பின்னும் பங்கேற்கும் கலைஞர்கள் இணைந்தும் இயைந்தும் செயல்பட வேண்டும். இதனால் நாடக நிகழ்வில் பின்புலச் சூழலைத் தெளிவாக காட்சியமைப்பாளரால் அமைத்துக் காட்ட இயலும். இதனால் நாடகத்தில் வரும் கதாபாத்திரங்கள் எங்கு எப்படி இருக்கிறார்கள் என்ற உணர்வு வெளிப்படும். இதன்வழி நாடக நிகழ்வின் (Action) காட்சிப் படிமங்களையும், அதில் உலாவும் பாத்திரங்களின் மனநிலையையும் உணர முடியும். இவ்விரு உணர்வுகளும் நாடகத்தின் தன்மையை வெளிப்படுத்துவதாக அமையும். உதாரணமாக இன்பச்சூழல், துன்பச்சூழல், கனவுச்சூழல் போன்ற தன்மைகளைக் கொண்ட மனநிலையை வெளிப்படுத்துவதாக அமையும். சுருங்கக் கூறினால் காட்சியமைப்பானது, அமைப்பு முறை (Design), அதன் செயலாக்கம் (Execution) மற்றும் ஒளியமைப்பின்வழி உணர்வு பெறச் செய்தலாகும்.

நாடகக் காட்சியமைப்பு என்பது பல்வேறுபட்ட கட்டுப்பாடுகளுடனும் (Limitations) அதற்குத் தேவையானாலும் கிடைக்கக்கூடியதுமான பொருட்களின் தன்மை இவற்றுடன் நாடகத்திற்கான காட்சிப் படிமங்களை செயல்படுத்துவதாகும். எனவே காட்சியமைப்பாளர் என்பவர்,

(i) காட்சியமைப்பு பற்றிய தொலை நோக்குப் பார்வை (Vision) கொண்ட படைப்பாக்கக் கலைஞராக இருத்தல் வேண்டும். அதாவது அமைப்புக் கூறுகளான (Elements of Design) வண்ணம், கோடு, வடிவம் மற்றும் பளுஉருவம் (Mass) ஆகியனபற்றி நன்கு அறிந்தவராக இருத்தல் வேண்டும்.

(ii) படைப்பாக்கக் கலைஞர் மட்டுமின்றி கற்பனையைச் செயல் வடிவமாக்கும் தொழில் நுட்பக் கலைஞராகவும் இருத்தல் வேண்டும்.

(iii) நாடகங்களைப் பற்றியும், பல்வகைப்பட்ட நாடக மேடைகள் பற்றியும் அறிந்தவராகவும் இருத்தல் வேண்டும். மேலும் நாடக இயக்குநர், நடிகர்கள், நாடக ஆசிரியரைப் பற்றித் தெரிந்தவராக இருத்தல் வேண்டும்.

(iv) நாடக மேடையில் உள்ள தொழில்நுட்பத்தினை அறிந்தவராகவும் அதில் பயன்படுத்தப்பட்டுவரும் பொருட்களின் தொழிற்கூறுகள் பற்றித் தெரிந்தவராக இருத்தல் அவசியம். அதாவது நாடகத்தில்வரும் காட்சிகள் பற்றியும், அவைகளை மாற்றும் உத்திகள் பற்றியும் அறிந்தவராக இருத்தல் வேண்டும். பெட்டி வடிவ அரங்கு (Proscenium Stage), சுழல் மேடை (Revolving Stage), வட்ட வடிவ அரங்கு (Areana Stage), மற்றும் திறந்தவெளி அரங்கு (Open Air Stage) போன்றவற்றைப் பற்றித் தெரிந்தவராக இருத்தல் வேண்டும். காட்சியமைப்பாளர் என்பவர் பிற தொழில் நுணுக்க வல்லுநர்களான உடை அமைப்பாளர், ஒளி அமைப்பாளர், ஒளி அமைப்பாளர் போன்ற தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களோடு ஒன்று பட்டு மேடையில் உலாவும் நடிகர்களின் அசைவுகள் (Movements) கருத்தினை வெளிப்படுத்தும்முறை (Interpretation) போன்றவற்றைத் திறம்பட அறிந்து ஆலோசித்துச் செயல்படுபவராக இருத்தல் வேண்டும். நாடகக், காட்சியமைப்பாளர், நாடக வடிவத்தினையும் நாடக நிகழ்வினையும் அமைப்பின்வழி வெளிப்படுத்துபவராகச் செயல்படுதல் வேண்டும். நாடக நிகழ்வினை மையப்படுத்துவதனால் நாடகத்தின் மனநிலை (Dramatic Mood), கருத்து மற்றும் நாடகக் கதையினைத் தெளிவாகச் சொல்ல முடியும்.

அனைத்து வகையான நாடகக் கூறுகளும் ஒன்றுபடுத்தப் படுவதால் காட்சிப்படிமங்கள் உண்டாகின்றன. இதனால் நாடகத் தளமானது ஒன்றிற்கும் மேலான தளங்களாகப் பரிணமிக்கின்றன. இவ்வகையான காட்சிப் படிமங்கள் பார்க்கத் தக்கவையாகவும், உணரக்கூடியதாகவும், நாடக நிகழ்வின் பின்புலமாகவும் விளங்குகின்றன. எனவே காட்சியமைப்பாளரின் செயல்படிமமானது நாடக நிகழ்விற்கான சுற்றுப்புறச்சூழலான காலத்தையும் (Time), இடத்தையும் (Locate) ஏற்படுத்துவதாக அமைய வேண்டும்.

நாடகத்தைப் பார்க்கும் பார்வையாளனுக்கு நாடகத்தின் (பாத்திரங்களின்) மனநிலை, கருத்து, மற்றும் கதையின் போக்கு விளங்குவதாக இருக்க வேண்டும். இம்மூன்று கூறுகளோடு மனநிலை (Mood), கருத்து (Content), மற்றும் கதை ஆகியன நாடகத்தில் இருப்பினும் ஒன்று மற்ற இரண்டினையும் வலியுறுத்துவதாக இருக்கும். அதாவது நாடகத்தின் மனநிலை, உள்ளுணர்வினை - (Mood) முதன்மையாகக் கொண்டும், மற்ற இரண்டு கூறுகளான கருத்து, கதையம்சம் ஆகியவற்றை இரண்டாம் நிலையாகக் கொண்டும் செயல்பட வேண்டும். நாடகத்தின் மனநிலையினை வெளிப்படுத்தும் முறையில் காட்சியமைப்பு அமைந்திருத்தல் வேண்டும். ஆனால் யதார்த்தவகை நாடகங்களில், கதையமைப்பு மேலோங்கியும் கருத்து பின்னடைந்தும் காணப்படும். யதார்த்தத் தன்மை கொண்ட நாடகமாக இருக்குமாயின் யதார்த்த குணங்கள் கொண்ட காட்சிகளை விளக்குவதாக காட்சியமைப்பு அமைய வேண்டும். காட்சியமைப்பில் கருத்தினை (Content) குறிப்பிடும்படி வெளிப்படுத்த இயலாது. நாடக வசனத்தில் வரும் உட்பொருள் (Sub text) கொண்ட உரையாடல்கள், குறியீடுகள் ஆகியவற்றின் வழி நாடகக் கருத்தினை வெளிப்படுத்தலாம்.

BIBLIOGRAPHY

1. Adya Rangacharya The Indian Theatre
2. Encyclopaedia Britannica
3. Allar Dyce Nicoll World Drama
4. Allar Dyce Nicoll The Development of the Theatre

5. A. S. Gillette An Introduction to Scenic Design
6. Harrop Cohen Creative play Direction
7. Hubert C, Heffner, Etc. Modern Theatre Practice
8. Macgowan and Melnitz The Living Stage

-----*****-----

‘அரங்கில் ஒளி’

(அரங்க ஒளியமைப்பு)

- கா. சிவபாலன்

அறிமுகம் :

1.1 நாடகங்கள் கிரேக்க காலத்திலிருந்து சேக்ஸ்பியர் காலம் மட்டிலும்கூட வெளியரங்குகளில் நிகழ்த்தப்பட்டபோது நடிக்காளரும், பின்னணியும் சூரிய ஒளியிலேயே தென்பட்டார்கள். பின்னர் நாடகங்கள் உள்ளரங்குகளில் நிகழ்த்தப்பட்டபோது அக்காலகட்டங்களில் மெழுகுவர்த்திகள், எண்ணெய் விளக்குகள், வாயு (Gas) விளக்குகள் போன்றவற்றிலான ஒளியை உபயோகித்தனர். பின்னர் 19ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் ஐரோப்பாவைச் சேர்ந்த இருவர் தனித்தனியாக ஒளியை, பொருட்களைத் (objects) துலங்கப்படுத்தும் சாதனமாக மட்டும் அல்லாமல் ஒரு கலையாகக் கண்டார்கள். அவர்கள் இங்கிலாந்தைச் சேர்ந்த எட்வர்ட் கோர்டன் கிரெய்லி (Edward Gordon Craley) யும் சுவிற்சலாந்தைச் சேர்ந்த அடல்ப் அப்பியா (Adalphe Appia) வும் ஆவர். 1898ல் அப்பியா ஒளியைப் பற்றி எழுதும்பொழுது உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டைக் காட்டும் சக்தி வாய்ந்த, மாற்றக்கூடிய அரங்க ஒளியமைப்பாகக் கண்டார். இங்கு தான் அரங்க ஒளியமைப்பு பிறந்தது என்பர்.

அரங்க ஒளியமைப்பு :

2.1 அரங்க ஒளியமைப்பு இருவகைப்படும். தோற்றத்தைப் புலப்படுத்துவது அல்லது நிழலைத் தோற்றுவிப்பது.

இதனை இவ்வாறு விளக்கலாம். நீங்கள் ஒரு “டோர்ச் லைட்டை” நேராக முன்னிருந்து ஒரு நடிகனின் முகத்தில் அடித்தால் ஒரு flat தோற்றமே கிடைக்கும். ஆனால் அதே “டோர்ச் லைட்டை” ஒரு பக்கத்தில் இருந்து நடிகனின் முகத்தில் ஒரு பக்கத்துக்குப் பாய்ச்சினால் அந்தப்பக்க முகம் வெளிச்சமாகவும் மற்றப்பக்க முகம் நிழலாகவும் தோன்றும். இப்பொழுது நிழலாகத் தோன்றும் பக்கம் மிகக் கறுப்பாகத் தோற்றமளிக்கும், என்பதால் அப்பக்கத்துக்கு

இன்னொரு வெளிச்சத்தை மறுபக்கத்து வெளிச்சத்துக்கு ஓரளவு குறைந்த அளவில் பாய்ச்சல் வேண்டும். இப்பொழுது முதல், முகத்துக்கு நேராகப் பாய்ச்சிய ஒளியிலும் பார்க்கச் சிறப்பான பெறுபேறு கிடைக்கும். இதற்குக் காரணம் முகத்தின் ஒருபக்கம் நிழலாயிருப்பதால் முகத்தின் சரியான அமைப்பு துலக்கமாகப் புலப்படும். இதே விளைவை மேற்படி ஒளிப்பாய்ச்சலின் மூலம் மேடை செட்களிலும் முக்கியமாக முப்பரிமாணப் பொருட்களிலும் கொணரலாம். மேடை ஒளியமைப்பைப் பொறுத்தமட்டில் இதனை “விசேட ஒளியமைப்பு” எனக் கூறலாம். இது ஒளிப்பொட்டுக்களுடன் (spot lights) தொடர்பு கொண்டது. உண்மையில் இரண்டே வகை மேடை ஒளியமைப்பு உபகரணங்களேயுண்டு. ஒன்று ஒளிப்பொட்டுக்கள் (Spot lights), மற்றையது பொது ஒளி / ஒளிவெள்ளம் (flood lights). Spot lights ஐப் பொறுத்தமட்டில் ஒளி ஒரு lens இன் ஊடாக செல்கிறது. இதனால் ஒளியளவுகளை flood lights ஐப் போலல்லாது கட்டுப்படுத்தக்கூடியதாகவுள்ளது, “விசேட ஒளி அமைப்புடன்” தொடர்புடையது முன்குறிப்பிட்டதுபோல இந்த ஒளிப்பொட்டுகளே.

2.1.2 மற்றைய ஒளியமைப்பை நிழலில்லாத ஒளி அல்லது பொது ஒளியமைப்பெனலாம். இவ்வொளியில் நிழலில்லை என்பதல்ல - எந்தப் பொருளின் மீதும் ஒளியைப் பாய்ச்சும்போது நிழல் விழத்தான் செய்யும். ஆனால் பொது ஒளியமைப்பில் நிழலைத் தவிர்க்க ஒளியமைப்பைப் பயன்படுத்தும் அதே வேளையில் விசேட ஒளியமைப்பு நிழலை உருவாக்க வேண்டுமென்றே பயன்படுத்தப் படுகிறது. இது ஏன் என நாம் பார்க்கலாம். பொது ஒளி அமைப்புக்குப் பயன்படுவது flood lights. இதில் lens இல்லாததால் ஒளியை மட்டுப்படுத்தமுடியாது. அத்தோடு இது spot light இலும் பார்க்க ஒளியைப் பெரிய பரப்பில் பாய்ச்சுகிறது.

3. இவ்விரு வகையான ஒளியமைப்பிலும், அதாவது விசேட ஒளியமைப்பு (spot light), பொது ஒளியமைப்பு (flood lights), மூன்று கட்டுப்படுத்தக்கூடிய குணங்களுள்ளன. அவையாவன அளவு, நிறம், பரப்புதல்.

3.1 அளவு

ஒளியின் அளவினை மனித விழித்திரை (retina) உடன் தொடர்பு படுத்தியே பார்க்கலாம். இருட்டிலிருந்து ஒளிக்கு மாறுவதனால் பிரச்சனையில்லை. ஆனால், ஒளியிலிருந்து இருட்டுக்கு மாற்றுவதனால் கண்ணுக்கு எரிச்சலூட்டாமல் படிப்படியாக ஒளிமாற்றத்தினை செய்யவேண்டும்.

மேற்கூறியவை விழித்திரையையும், ஒளியினளவையும் மட்டுமல்லாமல் பார்வையாளரின் மனோநிலையையும் பொறுத்தது. உதாரணத்திற்கு, ஒரு ஒளியுள்ள அறையில் திடீரென ஒளியை அணைத்துவிட்டால் யாவரும் உரக்கக் கதைக்கத் தொடங்கி விடுவார்கள். இதைப் போலவே மேடையில் ஒளி குறைக்கப்பட்டால் கூடச்சத்தம் போட்டுக் கதைக்க வேண்டும். மேடையை ஒளியூட்டுவதற்கும் நடிகரை ஒளியூட்டுவதற்கும் உள்ள வேறுபாடு பற்றிப் பின்னர் கவனிப்போம்.

3.2 நிறம்

ஒளியமைப்பின் நிறம், ஒளி உபகரணத்தின் மீது (ஒளிப்பொட்டு, பொது ஒளி) நிற ஜெலடின் செலுலொயிட் பேப்பரை இணைப்பதன் மூலம் பெறப்படுகிறது. வெள்ளை ஒளி இந்நிற பேப்பர்களின் மூலம் பாயும்போது நிறத்தன்மை பெறப்படுகிறது. நிறங்களை இருவகையாகப் பிரிக்கலாம். ஒன்று Warm Colours, மற்றையது Cool Colours பச்சை, கரும் நீலம், சிவப்பு முதலியன Cool colour வகையைச் சேரும். Amber, மஞ்சள் வகை நிறங்கள் Warm colours எனப்படும். இவ்விருவகை நிறங்களையும் அருகருகே வைத்தால் Warm colours வெளிக்கிளம்புமாப் (advance) போலிருக்க, Cool colours பின்வாங்குமாப் (recede) போலிருக்கும்.

நிறம் ஒளியமைப்பில் குறியீட்டுப் பாங்காயும் அமையும். உதாரணத்திற்கு வெள்ளை நிறம் தூய்மை, சமாதானம் போன்றவற்றுடனும், சிவப்பு உணர்ச்சி (passion), அழிவு, இரத்தம் போன்றவற்றினைக் குறிப்பதாக நீண்டகால தொடர்பினால் கணிக்கப்படுகிறது. இந்த நிறத் தன்மைகள் மிகவும் மென்மையாகவும் கவனமாகவும் மேடை ஒளியமைப்பில் பயன்படுத்தப்பட வேண்டும். இல்லையேல்

அனர்த்தமாய் முடியும். மனோதத்துவ முறையிலும் நிறங்கள் பயன்படுத்தப் படலாம். Warm colours (Yellow) நகைச்சுவைக்கும் ஹாஸ்யத்துக்கும், Cool colours (Green, Dark blue) ஆதியன சோகத்துக்கும் பயன்படுத்தப்படலாம். இங்கு இன்னொரு விடயத்தை இதுவரையில் நீங்கள் அறிந்திருப்பீர்கள். கடும் நீலம் போன்ற நிறங்கள் ஒளியின் அளவைக் குறைக்க, மஞ்சள் நிறங்கள் ஒளியைக் கூட்டிக் காட்டுகின்றன.

விழித்திரை, ஒளியின் மாற்றத்துக்கேற்ப இலகுவாகவோ, கடினமாகவோ வேறுபடுத்திக் கொள்கிறது. எனவே ஒளியின் அளவைப் பொறுத்த அளவில் இரு எல்லைகள் உள்ளன. ஒன்று மிகக் குறைவான ஒளி; மற்றது மிகக் கூடியளவு ஒளி. ஒன்று மிகப் பளபளப்பான விழித்திரையைப் பாதிக்கக் கூடியது. மற்றையது மிக மங்கலான ஒளி - கஷ்டப்பட்டுப் பார்த்தாலன்றி ஒன்றும் தெரியாது. இவ்விரு எல்லைகளுக்கும் இடையே நாடகத்தின் தேவைக்கேற்ப ஒளியினளவு தீர்மானிக்கப்பட்டு உபயோகப்படுத்தப்பட வேண்டும். ஒளியினளவு நாடகத்தினை எப்படிப் பாதிக்கும் என்பதை இப்பொழுது சில உதாரணங்களின் மூலம் பார்க்கலாம்.

நாடகம் தொடங்குமுன்னர் திரைமூடப்பட்டு இருப்பதுடன் மண்டபம் வெளிச்சத்திலிருக்கும். இந்த மிதமான ஒளிக்கு நமது கண் பழகியிருக்கும். நாடகம் தொடங்க மண்டபம் இருட்டாக்கப்பட்டு திரை விலக மேடையிலுள்ள ஒளியை நாம் காண்கிறோம். இங்கு ஒளியினளவில் ஒரு மாற்றம் ஏற்படுகிறது. நம் விழித்திரை மாற்றத்திற்கு தன்னைத் தயார் படுத்திக் கொள்ளவேண்டும். இங்கு பொதுவிதி என்னவெனில் விழித்திரை குறைந்த ஒளியிலிருந்து கூடிய ஒளியை ஏற்றுக்கொண்டு இலேசாக தன்னைத் தயார்படுத்திக் கொள்கிறது. (இருட்டிலிருந்து ஒளிக்கு) - கூடிய ஒளியிருந்து குறைந்த ஒளிக்கு தயார்படுத்திக் கொள்வதிலும் பார்க்க (ஒளியிலிருந்து இருட்டுக்கு). எனவே நாடகத்தின் தொடக்கக் காட்சி கூடிய அளவு ஒளியுடனமைக்கப்பட்டிருந்தால் கவலைப்படத்தேவையில்லை. ஏனெனில் விழித்திரை இலேசாக இந்த மாற்றத்தை ஏற்றுக்கொள்ளும். ஆனால் தொடக்கக்காட்சி குறைந்த ஒளியுடன் இருந்தால் பிரச்சினையே எனில் திரையை விலக்கமுதல் சில வினாடிகளுக்கு மண்டபத்தை இருட்டாக்குதல் மூலம் இப்பிரச்சினையைத் தீர்க்கலாம். ஏனெனில் முழு இருட்டிலிருந்து மேடை எவ்வளவு

குறைந்த ஒளியுடன் ஒளியமைப்பு செய்யப்பட்டிருந்தாலும் முழு இருட்டிலிருந்து வருவதால் விழித்திரைக்கு அது கூடிய ஒளியாயேயிருக்கும். இந்த விஞ்ஞான பூர்வமான உண்மையைத் தெரிந்து கொண்டால் தொடக்கக் காட்சியில் பார்வையாளர்களை எரிச்சலுக்குள்ளாக்காமல் இருக்கலாம்.

தொடர்ச்சியாக திரையை மூடாமலும், இருட்டாக்காமலும் நாடகத்தை நாடாத்தும் போதும் இந்தப் பிரச்சனை எழும்.

- 3.3 ஒளியில் கட்டுப்படுத்தக்கூடிய மூன்றாவது அம்சம் பரப்புதலாகும் (Distribution). அதாவது நிறத்தையும் ஒளியின் அளவையும் நடிப்புப் பரப்பிலும் செட்டிலும் பரப்பும் முறை. இதை இப்படி விளக்கலாம். மேடை நாடகத்துக்காக ஒளியமைக்கப்படும்போது மேடையின் சில பகுதிகளில் கூடிய ஒளியும் (intensity) சில பகுதிகளில் குறைந்த ஒளியும் இருப்பதைக் காணலாம். இது தற்செயலாக நடைபெறும் ஒன்றாயிருக்கக்கூடாது. திட்டமிட்டு செய்யப்படல் வேண்டும். கலையம்சத்தோடு கூடிய ஒளியமைப்பைச் செய்ய விளையும் ஒருவர் நாடகத்தின் தன்மை, நடிகர்கள் குழுவாகக் கூடும் முறை, அவர்களின் ஒவ்வொரு காட்சிக்கான அசைவுகள் என்பவற்றைக் கவனமாக அவதானிப்பதன் மூலம் ஒளியினளவு, ஒளிப்படுத்தப்பட வேண்டிய இடங்கள், Warm colour ஆ, Cool colour ஆ, உபயோகிக்கப்பட வேண்டும் என்பனவற்றை யெல்லாம் தீர்மானித்து ஒளியமைப்பைச் செய்யவேண்டும். அத்தோடு உடைகளின் (டெக்சர் & நிறம்), மேடை உபகரணங்கள் (டெக்சர் & நிறம்), செட் (டெக்சர் & நிறம்) ஆகியனவற்றையும் கருத்தில் கொள்ளவேண்டும்.

ஏனெனில் வித்தியாசமான மேற்பரப்புகள் (Surface) ஒரே அளவிலான ஒளியைப்பாய்ச்சும் போது வெவ்வேறு அளவிலான ஒளியை பிரதிபலிக்கும். உதாரணத்துக்கு ஒரே அளவிலான ஒளியை ஒரு வெள்ளை ரெஜிபோம் (Regiform) மீதும், சாம்பல் நிற ரெஜிபோம் மீதும் பாய்ச்சும்போது, வெள்ளை ரெஜிபோம் கூடிய அளவு ஒளியையும், சாம்பல்நிற ரெஜிபோம் குறைந்த அளவு ஒளியையும் பிரதிபலிக்கும். மீண்டும் ஒரேயளவினாலான ஒளியை மிருதுவான (smooth) ரெஜிபோமின் மீதும் கரடுமுரடான (rough) ரெஜிபோமின் மீதும் பாய்ச்சினால் பிரதிபலிப்பு வித்தியாசப்படும். இது ஒரே நிறமானாலும் மேற்பரப்பின் வேறுபாட்டினால் ஏற்படும் வேறுபாடாகும்.

3.4 மேடை ஒளியமைப்பின் செயற்பாடுகள்: ஐந்து செயற்பாடுகள் உள்ளன.

3.4.1 காண்பு நிலை (Visibility)

இதை விளங்கப்படுத்த தேவையில்லை. இதன் அர்த்தம் யாதெனில் பார்வையாளர் நாடகத்தை காணக்கூடியதாகச் செய்தல். இதனைத் தான் மேடை ஒளியமைப்பு 1900ம் ஆண்டுக்கு முன்னர் செய்தது.

3.4.2 தோற்றத்தைப் புலப்படுத்துவது

இது மேற்கூறியது போலல்லாது கலையம்சத்தோடு தொடர்பு பட்டது. இதை முன்னர் நான் விளக்கியுள்ளேன்.

3.4.3 இயற்கைபோல் காணச்செய்தல்

காலை, மாலைப்பொழுது, இரவு, நீல ஆகாயம், சூரிய அஸ்தமனம் போன்றவற்றை ஒளியமைப்பின் மூலம் காணச்செய்தல்.

3.4.4 கூட்டமைவு (Composition)

இது ஒளி பரப்பல், தோற்றத்தைப் புலப்படுத்தல் ஆகியவற்றுடன் தொடர்புபட்டது. அதாவது ஒளியை எந்தெந்த அளவுக்கு - தோற்றத்தைப் புலப்படுத்தவும், மேடை ஒளியமைப்பில் கலந்து பாவிக்கப்படுகிறது என்பது பற்றியது.

3.4.5 மனோநிலை

குறைந்த ஒளி - துக்கத்தையும், மிகுந்த ஒளி மகிழ்ச்சியையும் பிரதிபலித்தல். அதேபோல் நிறங்கள் சில மனோநிலைகளைப் பிரதிபலித்தல்.

4. முடிவு

நான் இதுவரை கூறியவை என்னவென்று பார்ப்போம். இரண்டு வகை ஒளி உள்ளன. ஒன்று பொதுவானது (flood lights), மற்றையது குறிப்பானது (ஒளிப்பொட்டு). இதனை மூன்று வழிகளில்

(ஒளியின் அளவு, நிறம், பரப்பல்) கட்டுப்படுத்துவதன் மூலம் ஐந்து செயற்பாடுகளை அடையலாம். அவையாவன: காண்புநிலை (Visibility), தோற்றத்தைப் புலப்படுத்தல், இயற்கை போலத் தோணச் செய்தல், அமைப்பு (Composition), மனோநிலையைப் பிரதிபலித்தல்.

கட்டுப்பாட்டுக்குரிய வகை அமைப்புகளைத் தீர்மானிக்கவும் தகுந்த தகவல்களைத் திரட்டவும் கட்டுப்பாட்டாளர்கள் தகுந்தகால நிலைமைகளின்படி தகுந்தகால முறைகளைப் பயன்படுத்த வேண்டும். (அமைப்பு) 2.1.1

கட்டுப்பாட்டுக்குரிய வகை அமைப்புகளைத் திரட்டவும் தகுந்தகால நிலைமைகளின்படி தகுந்தகால முறைகளைப் பயன்படுத்த வேண்டும். (காண்புநிலை) 2.1.2

கட்டுப்பாட்டுக்குரிய வகை அமைப்புகளைத் திரட்டவும் தகுந்தகால நிலைமைகளின்படி தகுந்தகால முறைகளைப் பயன்படுத்த வேண்டும். (தோற்றத்தைப் புலப்படுத்தல்) 2.1.3

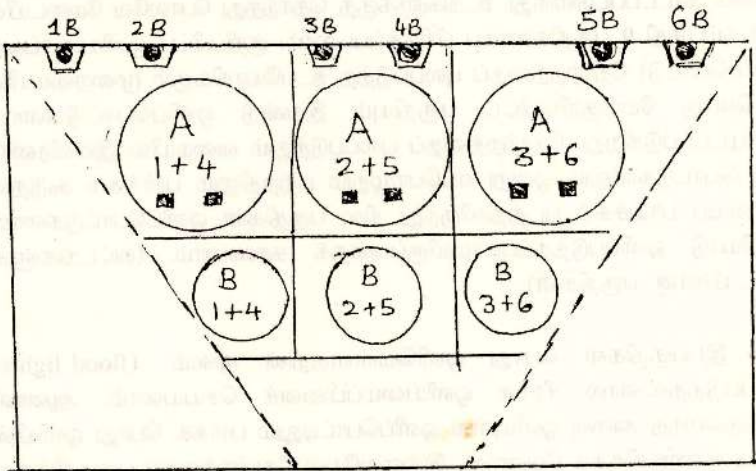
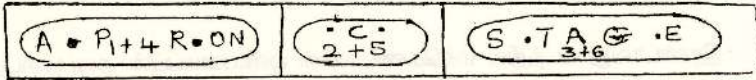
கட்டுப்பாட்டுக்குரிய வகை அமைப்புகளைத் திரட்டவும் தகுந்தகால நிலைமைகளின்படி தகுந்தகால முறைகளைப் பயன்படுத்த வேண்டும். (இயற்கை போலத் தோணச் செய்தல்) 2.1.4

கட்டுப்பாட்டுக்குரிய வகை அமைப்புகளைத் திரட்டவும் தகுந்தகால நிலைமைகளின்படி தகுந்தகால முறைகளைப் பயன்படுத்த வேண்டும். (அமைப்பு) 2.1.5

கட்டுப்பாட்டுக்குரிய வகை அமைப்புகளைத் திரட்டவும் தகுந்தகால நிலைமைகளின்படி தகுந்தகால முறைகளைப் பயன்படுத்த வேண்டும். (காண்புநிலை) 2.1.6

STAGE LIGHTING

No. 2.



சேர்க்கை - ஒளியமைப்பு படங்கள் பற்றிய குறிப்பு

ஸ்டான்லி மக்கெண்டல்சின் (Stanley Mccandelles) ஒளியமைப்பு முறையின் முக்கிய அம்சம் என்னவெனில் நடிப்பு நிகழும் பரப்பு முழுவதும் தோற்றத்தைப் புலப்படுத்தக் கூடியதான ஒளியிணைப் பெறச் செய்வதே.

ஒளிப்பொட்டுகள் முதல் படத்தில் காட்டியது போலல்லாது அரங்கிற்கு ஏற்ப வேறுபடலாம். ஆனால் தோற்றத்தை புலப்படுத்தும் அளவு ஒளியிணை நீங்கள் மேடை முழுவதிலும் பெறலாம்.

இரண்டாவது படத்தில் மக்கெண்டல்சின் ஒளியமைப்பின் அடிப்படைத் தன்மை காட்டப்பட்டுள்ளது. உங்களுக்குத் தெரிந்தது போலவே மேடையில் நடிக்கும்பகுதி 9 பகுதிகளாகப் பிரிக்கப்படலாம். குறிப்பிட்ட ஒளியமைப்பை (ஒளிப்பொட்டு) தோற்றத்தைப் புலப்படுத்த உபயோகிக்கும் முறைமையில் ஒவ்வொரு மேற்குறிப்பிட்ட பகுதியும் இரண்டு ஒளிப்பொட்டுகளால் ஒளியூட்டப்படுகிறது. தோற்றத்தைப் புலப்படுத்தும் வகையில் இவ்விரண்டு ஒளிப்பொட்டுகளிலும் ஒன்று எப்பொழுதும் மற்றதிலும் பார்க்கக் கூடுதல் ஒளியைப் பாய்ச்சும் படத்திலிருந்து சில பகுதிகள் ஒளிப்பொட்டுகளால் அடியோடு ஒளிப்படுத்தப்படாமலிருப்பதைக் காணலாம். (வட்டங்களுக்கிடையிலான பகுதிகள்).

இப்பகுதிகள் பொது ஒளிவெள்ளத்தின் மூலம் (flood lights) ஒளிப்படுத்தலினால் சீரான ஒளியமைப்பினைச் செய்யலாம். ஆனால் மிகக்குறைந்த அளவு ஒளியுள்ள ஒளிப்பொட்டிலும் பார்க்க பொது ஒளியின் அளவு குறைந்திருக்க வேண்டும். இல்லையேல் தோற்றத்தைப் புலப்படுத்தும் தன்மையை அது கெடுத்துவிடும்.

----- ***** -----

அரங்கியல் காண்பியங்கள்

- கந்தையா ஸ்ரீகணேசன

Theatre Visuals என்கின்ற ஆங்கில பதத்துக்கான தமிழ்மொழி பெயர்ப்பாக அரங்க காண்பியங்கள் எனும் சொல்லை பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி கூறுவார். Theatron எனும் கிரேக்க சொல்லின் கருத்தானது பார்க்கும் இடம் (seeing place) என்பதாம். இதிலிருந்து முகிழ்த்த சொல் Theatre. ஆகவே பார்ப்பதற்கென நடத்தப்படும் அரங்கில் கட்டிலனுக்குரிய அம்சங்களின் முக்கியத்துவம் தவிர்க்க முடியாதது.

கி.மு 4ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த கிரேக்க அறிஞர் அரிஸ்டோட்டில் நாடகத்தின் பிரதான மூலகங்களாக குறிப்பிடும் கதைச்சூழ்வு (plot), பாத்திரம் (Character), கரு (Theme), சொல்லாட்சி (diction), இசைப்பாடல் (Song), பெருங்காட்சி (Spectacle) என்பனவற்றில் பெருங்காட்சியுடன் பெரிதும் சம்பந்தப்படுகிறது அரங்கக் காண்பியங்கள்.

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

மாட்டின் எஸ்லின் (Martin Eslin) எனும் நாடக விமர்சகர் கூறும் ஐந்து வகைப்பாடுகளான களவரையறை, நடிகள், காண்பியங்கள், கிளவிகள், இசையும் ஒளியும் என்பவற்றில் காண்பியங்கள் பெறும் முக்கியத்துவமும் அவை மரபுரீதியாக உலகளாவிய முறையில் எப்படி வழங்கி வந்தன என்றும், எம்மவர் மத்தியில் இன்று பெற்றுவரும் மாற்றம் பற்றியும் இக்கட்டுரை கவனம் செலுத்த உள்ளது.

நடிகனது செயல்கள் பார்ப்போர் மனதில் பதியும் வண்ணம் உதவும் சாதனங்கள் அவனது ஒப்பனை, வேட உடுப்பு, கைப் பொருட்கள், தட்டுமுட்டு சாமான்கள், அவன் ஆடும் அரங்கவெளியின் கட்டமைப்பு, காட்சி விதானிப்பு என்பனவற்றை தனித்து நோக்கலாம்.

அரங்கவெளியும் கட்டடவியலும்

ஆரம்ப காலத்தில் சமதளத்தில் சுற்றிவர வட்டமாக பார்ப்போர் கூடி நிற்க ஆற்றுகை நிகழ்த்தப்பட்டது. தமிழ் அரங்கில் இதனை வட்டக்களரி என்போம். கி. மு. 5ம் நூற்றாண்டு கிரேக்க அரங்கும் ஒரு வட்ட அரங்கே. மலைச்சாரலில் வெட்டப்பட்ட இருக்கைகளைக் கொண்டது. முப்புறமும் பார்ப்போர் அமர்வர். ஒருபுறம் skene எனப்படும் சுவர், உடைமாற்றும் பகுதியாகக் கொள்ளப்பட்டது. இது கொலை நிகழ்த்தும் மறைவிடமாகவும் பயன்பட்டது. இது எதுவித காட்சிப் பின்னணியும் கொண்டிருக்கவில்லை. ஆனால் சில சமயம் நிறந்தீட்டப்பட்ட துணிகள் தொங்கவிடப்பட்டன.

நோம அரங்கு அரை வட்டவடிவமானது; பின்னணியில் அடுக்கு மாடிச்சுவர் சிலைகள் சித்திரங்களுடன் அமைக்கப்பட்டிருந்தது. மத்தியகால நாடக அரங்கு (கி.பி 4ம் நூற்றாண்டு - 15ம் நூற்றாண்டு) தேவாலய திருச்சபை மண்டபத்தையும், தோரண நுழைவாயில் மண்டபத்தையும், சந்தைச் சதுக்கத்தையும் அரங்குகளாகக் கொண்டது. சொர்க்கம், நரகம் எனும் காட்சி அமைப்புக்கள் உருவாக்கப்பட்டன.

மறுமலர்ச்சிக்கால எலிசபேதன் அரங்கு, விடுதி அமைப்பைக் கொண்டது. முற்புறமும் பார்ப்போர் கூடி இருக்கும் வண்ணம் முன் தள்ளப்பட்ட அரங்கிலும், மேல்மாடி, பின்தளம் என்பவற்றிலும் நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டது. உயர்ந்த மூன்றாவது தளம் இசையாளருக்கு உரியது.

17ம் நூற்றாண்டு நோயல் அரங்கு, பிரமாண்டமான காட்சியமைப்புக்களையும் இத்தாலிய படச்சட்ட மேடையமைப்பில் Baroque பாணியிலான முப்பிரமாண காட்சிகளை இரு பிரமாணத்தில் வழங்கியது.

19ம் நூற்றாண்டு யதார்த்தவாத / இயற்பண்புவாத அரங்கு மேடையில் தேவைப்பட்ட அத்தனை காட்சிகளையும் பொருட்களையும் இயற்பண்பில் அளித்தது. புழுதி மணலை தூவியும், உண்மையான இறைச்சியை தொங்க விட்டும் இயற்பண்பை உருவாக்கினர். பிரபல நெறியாளர்களான ரஷ்ய நாட்டு ஸ்ரனிஸ்லவஸ்கியும் பிரான்ஸ் நாட்டு ஆட்டுவட் அன்ரோயினும்.

பின்னர் 20ம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய குறியீட்டு அரங்கும், அபத்த அரங்கும் காட்சியமைப்புக்களை குறியீட்டு ரீதியிலும் அபத்தப் பாணியிலும் அமைத்தன. வேட உடுப்பும் ஒப்பணையும் கூட குறியீட்டில் அமைந்தன. எல்லா யதார்த்த வாத, மற்றும் யதார்த்த விரோத அரங்குகள் மூன்று பக்கமும் அடைத்த படச்சட்ட மேடையிலேயே நடிக்கப்பட்டன. இன்று "குழல் அரங்கை" உருவாக்கிய றிச்சர்ட் செக்னர் போன்றோர் மீண்டும் மக்கள் குழந்து இருக்க ஆற்றுகை செய்கின்றனர். பீற்றுர் புறாக் மரபுரீதியான அரங்குகளை வெளிகளில் உருவாக்கிய நாடகங்களை நாடாத்துகின்றார்.

இவ்வுலகப் பின்னணியில் தமிழ் அரங்கை நோக்கும் போது அது மரபிலிருந்தும் மேற்குலக நாடக அரங்க முறைமைகளிலிருந்தும் தன் புதிய உருவை வகுத்துக்கொண்டது. சங்ககாலத்து களவேள்வி முதல் இன்றைய நாட்டுக்கூத்து வரை, ஒரு வெளி அரங்கில் ஆடப்பட்ட நிகழ்வாக கூத்து காணப்படுகின்றது. நாட்டுக்கூத்துக்கள் வட்டக்களரியில் ஆடப்பட்டன. அதேவேளையில் சிலப்பதிகாரத் தினூடாக அக்காலத்துக்கு முன்னும் பின்னும் திரையுடன் கூடிய மண்டபங்களில் நாடக அளிக்கைகள் செய்யப்பட்டுள்ளன என்று அறிகிறோம். சிலம்பில் திரைகளின் வகைப்பாடுகள் பற்றியும் ஒளியூட்டும் முறைமைகளும் திட்டவட்டமாக சொல்லப்பட்டுள்ளன. தமிழ் நாடக உலகுக்கு அறிமுகமான சமஸ்கிருத அரங்கும் மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்ட அரங்குகளில் நிகழ்த்தப்பட்டன.

19ம் நூற்றாண்டில், பார்ஸி நாடக வருகையுடன் மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்ட மேடை காட்சி தட்டிகளுடன் தமிழ் அரங்கிற்கு அறிமுகமாகிறது. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் இதனை ஒரு சிறப்பான இசை நாடகமாக மனோரதிய பாங்கில் வளர்த்தெடுத்தார். ஈழத்தில் 20ம் நூற்றாண்டில் வைரமுத்துவின் அரங்கம் பெருவீச்சுடன் இசை நாடக அரங்கை தக்க வைத்தது. இதே வேளையில் பம்மல் சம்மந்த முதலியார் விக்டோரியன் அரங்கின் மூலமாக மனோரதிய பாங்கான நாடகங்களை தமிழுக்கு அறிமுகம் செய்தார். இயல்பான மேடையமைப்பும் கதாபாத்திரங்களுக்கு ஏற்ற உடை ஒப்பணைகளும் செய்யப்பட்டன. இவரின் தொடர்ச்சியாக நவாப் இராஜமாணிக்கம், மனோகர், டி. கே. சண்முகம், எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம் மற்றும் சிவாஜிகணேசன் போன்றவர்கள் வரலாற்று கதைகளையும் சமஸ்கிருத நாடகங்களையும் ஷேக்ஸ்பியர் போன்ற மேல்நாட்டு நாடகவியலாளரின் நாடகங்களையும் தமிழ் அரங்கில் நடித்தனர். அரசமாளிகை போன்ற காட்சியமைப்புக்கள் காட்சி தட்டிகளில் வரைந்து

வைக்கப்பட்டன. சிம்மாசனம் மற்றும் மந்திரி பிரதானிகளின் இருக்கைகள், முடிகள், வாட்கள், கதாயுதம் மற்றும் ஆடை அணிகள் அரங்கியல் காண்பியங்களாக நிலைபெற்றன.

மனோகரின் இராஜமாணிக்கத்தின் நாடகங்களில் மந்திர தந்திர காட்சிகளும் அமைக்கப்பட்டன. ஈழத்தில் கலையரசு சொர்ணலிங்கம், பம்மலின் வழியில் மனோரதிய நாடகங்களை மேடையேற்றினார். தத்ரூபமான மாளிகை காட்சித்தட்டிகளைப் பயன்படுத்தினார்.

யதார்த்தவாத நாடக தோற்றத்துடன் 19ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் தமிழ் நாட்டில் மக்கள் பிரச்சனைகளை தத்ரூபமான காட்சியமைப்புடன் நாடகங்கள் தோன்றின. இதன் தாக்கம் திராவிட முன்னேற்ற கழகத்தின் எழுச்சியுடன் பன்மடங்காகியது. அறிஞர் அண்ணா, மு. கருணாநிதி, எம். ஆர். ராதா, என். எஸ். கிருஷ்ணன் ஆகியோரது வேலைக்காரி, பராசக்தி, ரத்தக் கண்ணீர் போன்றவை இயல்பான மேடையமைப்பையும், சாதாரண மக்கள் வாழ்க்கை பொருட்களையும் அரங்கியல் காண்பியங்களாக கொண்டன. இதன் தொடர்ச்சியை கோமல் சுவாமிநாதன், எஸ்.வி. சேகர், கே பாலசந்தர், சோ ஆகியோரது நாடகங்களில் காணலாம். ஈழத்தில் 20ம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை, சொக்கன் போன்றோர், இயற்பண்புவாத நாடக அரங்கில் அக்கால மக்களின் அரசியல் சமூக பிரச்சனைகளை இயல்பான காண்பியங்களுடன் மேடையேற்றினர்.

உள்ளதை உள்ளபடியே காட்டும் யதார்த்தவாத / இயற்பண்புவாத அரங்கிலிருந்து தமிழ் நாடக அரங்கு முற்றிலும் வேறுபட்ட தொரு புதிய அரங்கொன்றை மரபு வடிவங்களிலிருந்து ஆக்கிக் கொள்ள வேண்டிய தேவை, சமூக அரசியல் விழிப்புணர்வால் அறுபதுகளில் ஏற்படுகின்றது. அக்கால கட்டத்தில் ஏற்பட்ட சமூக அரசியல் விழிப்புணர்ச்சி காரணமாக, மரபுரீதியான கூத்துக்களின் அம்சங்களிலிருந்து கொள்வன கொண்டு அல்லன விடுத்து மாற்றமுற்ற அரங்கொன்றை தமிழ் அரங்கு கண்டு கொண்டது. இது இந்தியாவின் பல்வேறு பாகங்களிலும் அறுபது, எழுபதுகளில் முனைப்பு பெற்ற நாட்டார் மரபுகளின் புதிய பயன்பாடு என்னும் கருதுகோளுடன் தமிழ் அரங்கு தன்னையும் பிணைத்துக் கொள்வகை செய்தது. உத்பல்தத், தமிழ்நாட்டு முத்துசாமி, கண்ணப்ப தம்பிரான், சே. இராமானுஜம், மு. இராமசாமி, இரா. இராசு, குணசேகரன் ஆகியோர் நாட்டார் மூலங்களை தமிழ் அரங்குக்கு பாய்ச்சி அதற்கு ஒரு புது

வீச்சை வழங்கினர். ஈழத்திலும் சி. மௌனகுரு, தாசீசியஸ், இளைய பத்மநாதன், சுஹூர் ஹமீட், நா. சுந்தரலிங்கம், வி.எம். குகராஜா, பௌசல் அமீர், பாலசிங்கம், மாவை நித்தியானந்தன், குழந்தை மா. சண்முகலிங்கன், சிதம்பரநாதன், பால சுகுமார், ஜெயசங்கர், ஸ்ரீகணேசன், அ. ரவி முதலியோர் மரபுகளின் மூலங்களிலிருந்து தமிழ் அரங்கை புத்துருவாக்கம் செய்தனர். அரங்கியல் காண்பியங்கள் புது மரபினூடாக புதிய வியாக்கியானம் பெற்றன.

சுந்தரலிங்கம் நெறியாள்கை செய்த முருகையனின் 'கடுழியம்' சுஹூர் ஹமீட்டின் 'வொம்மலாட்டம்' குறியீட்டு வடிவில் மோடிப்படு த்தப்பட்ட அரங்கை வழங்கியது. மௌனகுரு, தாசீசியஸ் ஆகியோர் கூத்துக் கோலங்களை காட்சிக் குறியீடுகள் ஆக்கினர். சண்முகலிங்கம், சிதம்பரநாதன் ஆகியோர் ஊமங்கள், சைகைகள், உருவகித்தல் மூலம் காட்சியமைப்புக்களை ஏற்படுத்தினர். மொழியூடாக காட்சிகளை பார்வையாளர்கள் மனதில் உருவாக்கிய மனோரதிய காலத்திலிருந்து தத்ருபமான காட்சியமைப்புகளுக்கு மாறிய யதார்த்த அரங்கு, இன்று மனித உடல்களின் குறியீட்டுப் பாங்கான காட்சி செயற்பாடுகளுடாக குறியீட்டு நாடகங்களை உருவாக்கியது. நடிகர்களே சிம்மாசனமாகவும் மரமாகவும் மாறுவர். மகாகவியின் 'புதியதொரு வீட்டில்' இடிமுழக்கமாகவும் மின்னலாகவும் மனிதரே தொழிற்படுவர். குறியீட்டு காட்சியமைப்புக்களாக பின்னணி காட்சிகள் பாலேந்திராவின் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களில் செய்யப்பட்டன. உ-ம் ஒரு பாலைவீடு. அதேவேளையில் கோயிலைக் காட்ட தூண்களும் வீட்டைக் காட்ட கதவு நிலையும் அரங்க பொருட்களாக குகராஜாவின் நாடகங்களில் பரிணமித்தன. இனப்பிரச்சினைப் பின்னணியில் சிதம்பரநாதன், சண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்களில் வகை மாதிரி பாத்திரங்கள், யதார்த்த உடையமைப்பையும் ஒப்பணையையும் கைக்கொள்ள, குறியீட்டு பாத்திரங்கள் குறியீட்டு ரீதியான உடை அமைப்பையும் ஒப்பணையையும் பெற்றுக் கொண்டன. உ-ம் மண் கமந்த மேனியர்.

ஆனால் இன்று மீண்டும் யதார்த்தவாதத்திற்கு ஒரு புதிய பாணியில் போரின் எதிரொலியாக நாடக அரங்கு செல்ல விழைகின்றது. இதற்கு குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தின் 'அன்னையிட்ட தீ' மற்றும் 'எந்தையும் தாயும்' சிறந்த உதாரணங்கள். மாறாக, ஒரு சமூக மாற்றத்திற்கான அரங்கில் குறியீட்டு காட்சியமைப்புகள் ஒப்பனைகள் தாக்கமானவை. அத்தோடு இன்று பிரமிப்பூட்டும் காட்சிசோடனைகளும், உடையலங்காரங்களும் ஒரு விடுதலை அரங்கை பல பரிமாணத்துக்கு இட்டுச்

தமிழ் அரங்கியல் மரபும் மாற்றங்களும்

கருத்தரங்கு

1994 அக்டோபர் 15, 16, 17ஆம் திகதிகள்
பொறியியலாளர் நிறுவன மண்டபம்,
விஜேராம மாவத்த,
கொழும்பு - 7.

ஆய்வுரை, கருத்துரை வழங்கியோர் (தமிழகம்-இலங்கை)

- (1) பேராசிரியர் எஸ். இராமானுஜம், அரங்கியற்றுறைத் தலைவர், தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
- (2) திரு. ஜே. ரெங்கராஜன், "வெளி" நாடக இதழாசிரியர், சென்னை.
- (3) திரு. என். முத்துசாமி, "சூத்துப்பட்டறை", நாடக இயக்குநர், சென்னை.
- (4) டாக்டர் இரா. இராக, இணைப்பேராசிரியர் நாடகப்பள்ளி, புதுவைப் பல்கலைக் கழகம்.
- (5) ப்ரசன்னா இராமசாமி, பத்திரிகையாளர், விமர்சகர், சென்னை.
- (6) பேராசிரியர் கா. சீவத்தம்பி, நுண் கலைத்துறைத் தலைவர், யாழ் பல்கலைக்கழகம்.
- (7) கலாநிதி. சி. மௌனகுரு, நுண்கலைத்துறைத் தலைவர், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.
- (8) கலாநிதி காரை செ. சுந்தரம்பிள்ளை, விரிவுரையாளர்.
- (9) திருமதி அம்மன்கீரி முருகதாஸ், விரிவுரையாளர், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்
- (10) திரு. டொமினிக் ஜீவா, பத்திரிகையாளர், எழுத்தாளர்.
- (11) திரு. எஸ். ஜெய்சங்கர், விரிவுரையாளர், யாழ் பல்கலைக்கழகம்.
- (12) திரு. க. ஸ்ரீகணேசன், விரிவுரையாளர், பல்கலைக்கழக கல்லூரி, வவுனியா.
- (13) திரு. கே. எஸ். சீவகுமாரன், பத்திரிகையாளர், விமர்சகர்.
- (14) திரு. எஸ். பாஸ்குமார், விரிவுரையாளர், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.
- (15) திரு. மெற்றாஸ் மெயில், நடிகர், எழுத்தாளர்.
- (16) திரு. கா. சீவபாலன், நாடக இயக்குநர்.
- (17) திருமதி. கமலினி செல்வராஜன், நடிகை, ஒலிபரப்பாளர்.
- (18) திரு. மாத்தளை கார்த்திகேசு, நாடக இயக்குநர்.
- (19) திரு. அந்தனி ஜீவா, எழுத்தாளர், நாடக இயக்குநர்.
- (20) திரு. ஜே. பி. ஹொபர்ட், நாடக இயக்குநர்.
- (21) திரு. பிரான்ஸீஸ் ஜெனம், நடிகர், நாடக இயக்குநர்.

நாடகம் என்னும் கலை

- அதன் அமைப்பு, அழகியல் அம்சங்கள் பற்றிய ஒரு குறிப்பு

கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி

“கலை” என்பது அதனைப்பயில்வோருக்கும் நுகர்வோருக்கும் மனநிறைவைத்தருகின்ற ஒரு திறன் ஆகும். இந்த மன நிறைவு, அக்கலைவடிவம் நுகர்வோரிடத்தே ஏற்படுத்தும் கற்பனைவிரிவு, அழகியல் திருப்தியுணர்வு ஆகியனவற்றிலே காணப்படும். ஒவ்வொரு கலைவடிவமும் தத்தமது இயல்புக்கமைய இந்த அழகியலுணர்வை ஏற்படுத்தும். இவ்வாறான கலைகளில் நாடகம் மிக முக்கியமான ஒன்றாகும். தனித் தனியே எடுத்துப் பேசப்படுவதற்குரியவையான பல்வேறு கலைவடிவங்களின் சங்கமமாக இயங்கும் அதே வேளையில் இது தனியொரு கலை வடிவங்களின் சங்கமமாக இயங்கும் அதே வேளையில் இது தனியொரு கலைவடிவமாகவும் திகழ்கின்றது.

நாடகம் அடிப்படையில் ஓர் ஆற்றுகை (performance) யேயாகும். நாடகம் நிகழ்த்தப் பெறும் களத்திலிருந்து அதனை ஆற்றுவோர், தமது ஆற்றுகையை தம் முன்னே பிரத்தியட்சமாகவுள்ள ஒரு பார்ப்போர் குழுவுக்கு நிகழ்த்திக் காட்டுவது நாடகத்தின் அச்சாணி அம்சமாகும்.

இந்த ஆற்றுகை, ஓர் “அரங்கிலே” நடைபெற வேண்டும், அது தரைமட்டமான களரியாகவிருக்கலாம். அல்லது மேடையாக விருக்கலாம். ஆற்றுகை பார்க்கப்படத்தக்கதாக ஆற்றப்பட வேண்டும். பார்க்கும் இடத்தையே தியேட்டர் (theatre) என்று குறிப்பர். கிரேக்க மொழியில் “தியேட்ரோன்” என்றால் “பார்க்கும் இடம்” என்று கருத்து. இந்த அரங்கின் தன்மை அவ்வப்பண்பாட்டுச் சூழலுக்கேற்றதாக, ஆனால், உலகப் பொதுவான சில அம்சங்களைக் கொண்டதாகவிருக்கும். அரங்கிலுள்ள அமர்வுமுறையைக் கொண்டு அந்தப் பார்ப்போர் சமூகத்தின் கட்டமைப்பையே எடுத்துக் கூறிவிடலாம். அத்துடன் குறித்த அரங்குக்கும் பார்ப்போருக்குமுள்ள இயைபினையும் அரங்கின் தன்மை மூலம் அறிந்து கொள்ளலாம்.

“அரங்கு” எனும் ஆற்றுகைக்கலை இரண்டு முக்கிய அம்சங்களைக் கொண்டது.

1. ஆற்றப்படுவது யாது என்பதும் எப்படியென்பதும் யாரால், எங்கே என்பனவும் இதற்குள் அடங்கும்.
2. யாருக்காக ஆற்றப்படுகின்றது என்பது

ஏற்கனவே கூறியபடி இந்த இரண்டாவது அம்சம் மிக முக்கியமானதாகும். பார்ப்போர் யார் அவர்கள் ஒருமைநிலைப்பட்டவர்களோ பல்திறப்பட்டவர்களா இந்த ஆற்றுகைக்கு அவர்கள் வருவதற்கான உந்துதல் யாது, அவர்கள் எந்த எதிர்பார்ப்புக்களுடன் வந்துள்ளார்கள் என்பன பற்றிய தெளிவு இருத்தல் வேண்டும். இந்தத் தெளிவுகளே நாடகத்தை அமைக்க உதவுவன. நாடகம் என்னும் தொடர்பு முறைமைக்கு (Communication) இந்த விளக்கம் அவசியம். பார்ப்போரின் எதிர்பார்ப்பும் ஆற்றுவோரின் (ஆற்றுகைத்) திறனும் சங்கமிக்கும் பொழுதுதான் நாடகம் பூரணத்துவத்தை எய்துகின்றது. இந்த எதிர்பார்ப்புப்பற்றி சில வேளைகளில் பார்ப்போருக்குப் புகட்டவேண்டி வரலாம் (Educate them). பார்ப்போரை ஆற்றுகைக்குத் தயார்படுத்துதல் நாடகத் தயாரிப்பாளர்களின் முதற் கடமை ஆகும்.

பார்ப்போர், ஆற்றுவோருக்கு முன்னே நேரடியாகப் பிரசின்னமாக விருப்பதால், அந்த ஆற்றுகைக்கு ஓர் உடனடித் தன்மை வந்து விடுகிறது. அவர் நடிக்க, இவர் பார்க்க, அவர் பார்க்க அவர் நடிக்க என இருவரிடையேயும் ஓர் ஊடாட்டம் ஏற்பட்டு விடுகின்றது. இதில் முக்கியமானது என்னவென்றால், நாடகம் பார்ப்போர், தாம் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் பலருள் ஒருவர் என்ற உணர்வுடனேயே பார்க்கின்றார்கள் என்பதாகும். திரைப்படத்தின் பார்வைத் தாக்கம் தனிநிலைப்பட்டதாகும்.

பார்ப்போரின் ஒருமைநிலை ஆற்றுகையின் வன்மையை, ஆழத்தைக் காட்டும்.

அடுத்து, முதலாவதைப் பார்ப்போம். ஆற்றப்படுவது யாது, யாரால், எப்படி என்ற வினாக்களுக்குப் பதில் கூறும்பொழுது நாடகக் கலையின் நடைமுறை நன்கு தெரியவரும்.

இதன் கீழ்,

* நிகழ்த்திக் காட்டல் (நடிப்பு)

- * காட்டப்படும் விடயத்தின் கட்டமைப்பு (நாடகத்தின் எழுத்துரு)
- * இந்த நிகழ்த்திக் காட்டுதலுக்கு வேண்டிய காட்டிகள் (Visuals).
அதாவது கட்டபுலச் சாதனங்கள்

இவற்றினை அறிந்து கொள்ளாமல் நாடகத்தின் ரசனை பூர்த்தி எய்தாது.

ஆற்றுகையின் தன்மையும், அதன் குவிமுனை (Focus) யாது என்பதும், அதன் அமைப்பு யாது என்பதும், முக்கியமான விடயங்களாகும்.

ஆற்றுகையின் கட்டமைப்பான (நாடகத்தின்) கதை (எழுத்துரு), இந்த நாடகம் வாழ்க்கையின் எந்த அம்சங்களை, எவ்வாறு பார்க்கின்றோம் என்பதைத் தெரியப்படுத்தும். மகிழ்நெறி (Comedy) அமைப்பா, அன்றேல் காத்திரமான மனிதப்பிரச்சினை ஆய்வா, மனித அவலங்கள் (Tragedy) பற்றிய நோக்கா என்பன கொண்டே நாம் நாடகத்தை வகைப்படுத்த முயல்கின்றோம். எடுத்துக்கொண்ட பொருள், தீர்மானித்துக் கொண்டுள்ள நோக்குக்கு ஏற்ப சுவைபட அமைதல் வேண்டும். நாடக வழக்கு என்னும் தொடருக்க இளம்பூரணர் என்னும் தொல்காப்பிய உரையாசிரியர் பின்வரும் வரைவிலக்கணத்தைத் தருவார்.

“சுவைபடவந்தன யாவும்

ஓரிடத்தே வந்தனவாக எடுத்துக் கூறல்”

“சுவை” என்பது இங்கு “சுவாரஸ்யமானது” என்ற கருத்தில் வருவது அல்ல; இங்கு “சுவை” என்பது ரசங்களை (நவரசம்)க் குறிக்கும். இந்திய மரபில் ஆற்றுகையின் கவர்த்தளம் அதன் சுவையில், பிரதான சுவையில், அதற்கிணைய மற்றைய சுவைகள் அமைத்துக் கொள்ளப்படும் முறையில் - தங்கியுள்ளது.

நாடகத்தின் ஒழுங்கமைப்பு (சுவைகளை ஓரிடத்தே கொண்டுவரும் முறைமை) அது வாழ்க்கையை நோக்கும் முறைமையின் அடியாக வருவது. இந்தக் கட்டமைப்பு எப்படி இருக்கவேண்டுமென்பதற்கு அரிஸ்ரோற்றில் உலகப்பிரசித்தமான விவரணத்தைத் தந்துள்ளார்.

“கால, இட, செயற்பாட்டு ஒருமை நிலை” (unity of time, place and action)

மனித வாழ்க்கையைக் காலம், இடம், செயற்பாடு என்ற தளங்களில் ஒருமைப்படுத்தலாம். அவற்றினுள் ஓர் ஒழுங்கமைதி (order) இருக்க வேண்டும்., இருக்க முடியும் என்ற கருத்து நிலவும் வரை இந்த ஒருமை நிலை சாத்தியமானது. ஆனால், உண்மையில் இது நடைபெறுவதில்லை. சிதறுண்ட வாழ்க்கைகள், சிதறுண்ட நோக்குகளின் பொழுது பார்வைகளும் சிதறுண்டே இருக்கும். ஆற்றுகையின் பயன் அந்தச் சிதறுநிலையைக் காட்டுவது தான் என்று கூறும் அரிஸ்ரோட்டலிஸ் எதிர்ப்பு வாதிகளும் உள்ளனர். அந்தச் சிதறுபாட்டினை அவர்கள் சித்திரித்துள்ள முறைமை எவ்வாறாயினும், வாழ்க்கையின் ஒழுங்கீனங்களைக் காட்டுவதற்கும் ஓர் ஒழுங்கான அமைப்பு வேண்டும். அரிஸ்ரோட்டில் சொல்லுகின்ற ஓர் “இறுக்கமான” கட்டமைப்பு இருக்கமுடியாவிட்டாலும் ஓர் “அமைவு” இருத்தல் வேண்டும். ஆற்றுகையின் அந்த அமைவுதான் அதன் “செய்து காட்டுகை”யைத் (enactment) தீர்மானிக்கும். இந்தச் செய்து காட்டுகை நடிப்பின் மூலமும் அரங்கின் காட்டிகள் (Visuals) மூலமும் கேட்டலுக்குரிய இசைமூலமும் நிகழ்த்தப்படுகின்றது.

முன்னர் நடந்ததை அல்லது நடந்திருக்கக் கூடியது என்பதை அல்லது நடக்கக்கூடியது என்பதை “போலச் செய்த”லே (mimesis) நாடகத்தின் (கலையின்) அடிப்படை என்பர்.

இது பிரதானமாக நடிப்பின் மூலம் வரவேண்டும். இதற்கு நடிகர் தயார் செய்யப்படுகின்றார். அங்க அசைவுகள், குரலின் ஏற்ற இறக்கங்கள். வேட்புனைவு என்பன இந்தத் தயார் நிலையை ஏற்படுத்துகின்றன.

நடிப்பவரின் திறமைக்கியைய, பார்ப்போர் அந்தப் பாத்திரத்தோடு ஒன்றுவர்; ஒன்றி அப்பாத்திரத்தின் (அல்லது பாத்திரங்களின்) மன உணர்வுகள், பிரச்சினைகளோடு இணைந்து கொள்கின்றனர். அவற்றை தாமே அனுபவிப்பதாக எண்ணிக் கொள்கின்றனர். (empathy) நடிகரின் வெற்றி இந்த உணர்வை ஏற்படுத்துவதுதான்.

இதனை எவ்வாறு செய்வது? நடிப்பின் பல்வேறு பாணிகள் இதற்கு உதவும். இயல்பானதாக இருக்கலாம், அல்லது மிகைப்பட்ட அசைவுகளைக் கொண்டதாக இருக்கலாம். அது எவ்வாறாயினும் மூன்று அம்சங்கள் இதில் முக்கியமாகின்றன.

குரல் சொற்களை உரிய ஏற்ற இறக்க பாவங்களுடன் உத்தாரித்தல்

(declamation), அங்க அசைவுகள், பாவம் இவை மூன்றும் ஒன்றிணைந்து வரும். குரல் இல்லாமல் அங்க அசைவுகள் மாத்திரமும் வரலாம்.

நடிகர் மூலமே நாடகம் வெளிப்படுகின்றது. அந்த அயவில் நடிகர் முக்கியமானவர்கள் (அது ஆட்களாகவோ பாவைப் பிள்ளைகளாகவோ இருக்கலாம்).

அடுத்து முக்கியமாவது காட்டிகள் (Visuals) என்பவை. இவற்றுள், வேட உடுப்புகள், அரங்கக் காட்சி அமைப்புகள், ஒளி ஆதிகளும் இடம் பெறும். உடுப்புகள் ஆற்றுவோரின் தன்னையும் தனித்துவங்களையும் மனநிலைகளையும் கூட அறிய உதவும்.

காட்சியமைப்பு, ஆற்றுகையின் சூழலை நிர்ணயம் செய்ய வேண்டும். இவ்விடத்தில் ஒரு விடயத்தை மனதில் வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். பார்ப்போர் கற்பனைமிக்கவர்கள் அவர்களின் கற்பனையைத் தூண்டிவிடுகிற அளவுக்கு ஒரு சைகை/குறியீட்டைச் சுட்டிவிட்டால், மீதியை அவர்கள் தாங்களே கற்பனை செய்து கொள்வார்கள்.

ஒளி அமைப்பும் அவ்வாறானதே. ஒளி அமைப்பு நாடகத்தின் தொனியை நிர்ணயிக்கின்றது.

நாடகவாக்கத்தில் இசைக்கு மிக முக்கியமான பங்கு உண்டு. ஆற்றுகைக்கான சூழலை அது ஸ்தாபிக்கிறது. இந்த இசையும் சுட்டுவதாகவிருந்தாற் போதுமானது.

இந்த நாடகவாக்க அம்சங்கள் ஒன்றாக இணையும் பொழுது நாடகம் கலைக் கவர்ச்சியுடையதாகின்றது. “ஒன்றாக இணையும் தன்மை”, அந்த நாடகம் வாழ்க்கையை எவ்வாறு பார்க்கின்றது என்பதைப் பொறுத்தது. நோக்கத் தெளிவும் செயற்பாட்டுத் திறனும் இணைகின்ற பொழுது நல்ல நாடகம் பிறக்கும்.

‘தமிழ் நாடக விறா சீறப்புமலர் 1994’

எனும் நூலிலிருந்து. பக் 7-11

----- ***-----

எண்பதுகளில் தமிழ் நாடகம்

- சி. மௌனகுரு

நடிகர் ஒன்றியத்தின் நாடக இரசிகர் அவையும்,
கல்வி அமைச்சினால் ஆரம்பிக்கப்பட்ட
கல்வி நாடக டிப்ளோமா வகுப்பும்

காத்திரமான வளர்ச்சி பெற்று வந்த கனதியானவையும், தீவிரமானவையும் நாடக உணர்வை மேலும் வளர்த்து விடக்கூடியவையும் நாடக உணர்வை மேலும் வளர்த்து விடக்கூடியவையும் ஆர்வமூட்டக்கூடியவையுமான சில நிகழ்வுகள் எண்பதுகளில் ஈழத்தில் நடைபெற்றன. அவற்றுள் ஒன்று நடிகர் ஒன்றியம் முதன்முதலாக அமைத்த நாடக இரசிகர் அவையின் தோற்றம். இன்னொன்று கல்வி அமைச்சு ஆரம்பித்த பட்டதாரி ஆசிரியர்கட்கான கல்வி நாடக டிப்ளோமா வகுப்பு. அவ்விரண்டு நிகழ்வுகளும் ஏற்கனவே நாடகத்துறையில் ஈடுபட்டிருந்த நாடக நெறியாளர்களுக்கும், நடிகர்கட்கும் மேலும் நாடகம் பற்றிய அறிவைக் கொடுத்ததுடன் பல புதிய நெறியாளர்கள், நடிகர்கள் தோன்றவும் காலாயின.

காத்திரமான நாடகம் பற்றிய உணர்வும் நாடகத்தை ஒரு கனதியான விடயமாகக் கருதிய போக்கும், உலக நாடகங்களை உணர்த்தும், நமது நாட்டுப் பிரச்சினைகளை மையமாக்கி நமக்கென ஒரு தேசிய நாடக மரபை உருவாக்கவேண்டும். என்ற சிந்தனையும் கொண்ட தீவிர நாடகக் குழுக்ககள் ஓர் இயக்கமாக இணைந்து செயற்படத் தொடங்கியதன் விளைவாக 1970இல் கொழும்பில் நடிகர் ஒன்றியம் உருவாகியது. இதில் யாழ்ப்பாணத்து நெல்லியடி அம்பலத்தாடிகள் குழுவும் மட்டக்களப்பில் இயங்கிய “மட்டக்களப்பு நாடகசபா”வும், கொழும்பில் இயங்கிய “கூத்தாடிகள் குழு”வும், “எங்கள் குழு”வும் இணைந்தன. நாடு தழுவிய முறையில் இவ்வொன்றியம் அமைக்கப்பட்டதாயினும் இதன் செயற்பாடுகள் கொழும்பிலேயே அமைந்தன. இந்நடிகர் ஒன்றியத்தின் ஆதரவிலேயே கந்தன் கருணை 1974இல் தாசீசியஸினால் நெறிப்படுத்தப்பட்டு மேடையிடப்பட்டது. மட்டக்களப்பு வடமோடியும், யாழ்ப்பாணக் காத்தான் கூத்தும், பரத, கண்டிய நடனங்களும் இந்நாடகத்திற் பயன்படுத்தப்பட்டன. நடிகர் ஒன்றியம் ஒழுங்குசெய்த நாடகப் பயிற்சிகள், கலந்துரையாடல்கள் என்பன நாடகத்துறையில்

விசேடமாகக் கொழும்பில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருந்த இளந் தலைதுறையினர் பலருக்கு நாடகம் பற்றிய உணர்வை மேலும் அளிப்பனவாயிருந்தன.

1976இல் நடிகர் ஒன்றியம் நாடக இரசிகர் அவையைக் கொழும்பில் தாபித்தது. இந்த இரசிகர் அவை அங்கத்தவர்கட்கு ஒரு குறிப்பிட்ட தொகை நாடகங்களை நடிகர் ஒன்றியம் தயாரித்தளித்ததுடன் பிறமன்றங்கள் தயாரித்த சிறந்த நாடகங்களையும் தங்களின் இரசிகர் அவை அங்கத்தவருக்கு மேடையேற்றிக் காட்டியது. இந்த அவையினால் மரபுவழி நாடகங்கள், மோடியுற்று நாடகங்கள், நவீன உத்திப் பாங்கில் அமைந்த நாடகங்கள், நேர் நாடகங்கள், அபத்தச்சாயல் கொண்ட நாடகங்கள், மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் என வகைவகையான நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. நாடக ஆர்வலரின் இரசனை மட்டத்தை உயர்த்த இந்நாடகங்கள் துணை புரிந்தன.

இவ்வண்ணம் நாடகத்தை ஓர் இயக்கமாகச் செய்யும் பண்பு கொழும்பில் வாழ்ந்த நாடக ஆர்வம்மிக்க புத்திஜீவிகளிடம் இக்காலத்திற் காணப்பட்டது. பத்திரிகைகளும் இவ்வியக்கத்திற்கு ஊக்கமூட்டின. நாடகங்கள் பற்றிய விமர்சனங்கள் எழுதப்பட்டன. இளம் தயாரிப்பாளர்கள் பலருக்கு இவை பெரிதும் உதவின. நடிகர் ஒன்றியத்திற்காக க. பாலேந்திரா இந்திரா பார்த்தசாரதியின் “மழை” என்ற நாடகத்தைத் தயாரித்தார். க. பாலேந்திராவை ஒரு சிறந்த நாடக நெறியாளராக முதன்முதல் அறிமுகம் செய்த நாடகமாக இது அமைந்தது. மேடை நுணுக்கமும் உத்திகளும் அறிந்த அவரது நாடக அறிவு மழை மூலம் வெளிப்பட்டது. தொடர்ந்து க. பாலேந்திரா கட்டுப்பெத்தை மாணாக்கரைக் கொண்டு தருமு சிவராமுவின நசுஷத்திரவாஸியைத் தயாரித்தார். மழை, நசுஷத்திரவாஸி ஆகிய நாடகங்களின் கருக்கள் அன்றைய நாடக ஓட்டத்தினின்று சற்று வித்தியாசமாக அமைந்தன. இதனால் க. பாலேந்திரா விமர்சனத்திற்குள்ளானார். எனினும் அந்த நாடகங்களின் தயாரிப்புத் திறனால் அவர் கணிப்பிற்கும் உள்ளானார்.

1975இல் கொழும்பில் கல்வியமைச்சு பல்கலைக்கழகத்தில் கல்வித்துறையில் டிப்ளோமா பெறும் ஆசிரியர்கட்கு நாடகத்துறை டிப்ளோமா நெறி ஒன்றை ஆரம்பித்தது. அரங்கியல்நெறி முதன்முதலாகப் பல்கலைக்கழகத்திற் போதிக்கப்பட ஆரம்பித்தது. ஏ. ஜே. குணவர்த்தனா, தம்ம ஜாகொட, சொலமன் பொன்சேகா, ஹென்றி ஜெயசேனா, அமரதேவ போன்ற நாடகப்புலமை பெற்ற சிங்கள அறிஞர்களும், கலாநிதி கா.

சிவத்தம்பி, கலாநிதி சு. வித்தியானந்தனும் விரிவுரைகளை நிகழ்த்தினர். களப்பயிற்சி, கல்வியியல்வோருக்கு இங்கு அளிக்கப்பட்டது. இதன்மூலம் ஓரளவாவது முறையாக நாடகம் பற்றியும் குறிப்பாக அரங்கியல் பற்றியும் படிக்கும் வாய்ப்பு, தமிழ்கட்கு ஏற்பட்டது. இதனை எல்லாத் தமிழர்களும் பயன்படுத்திக் கொள்ளாமை துரதிர்ஷ்டமே. கல்வியில் டிப்ளோமா பெறுவதையே தமது குறியாகக் கொண்ட பட்டதாரித் தமிழ் ஆசிரியர்கள் நாடக டிப்ளோமாவில் கவனம் செலுத்தினாரில்லை. எனினும் அன்று நாடகத்துறையிலிருபட்ட பலர் இந்த நெறியைக் கற்க முன்வந்தனர். யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து குழந்தை சண்முகலிங்கம், காரை சுந்தரம்பிள்ளை, வி. கந்தவனம், வள்ளிநாயகி இராமலிங்கம், திருச்செல்வம் போன்றோரும், கொழும்பிலிருந்து அ. தாச்சியஸ், இ. சிவானந்தன், நா. சுந்தரலிங்கம் ஆகியோரும் மலை நாட்டிலிருந்து திருச்செந்தூரன், சத்தார் போன்றோரும், இன்னும் பலரும் இக்கல்வி பயின்றனர். மேலே பெயர் குறிப்பிட்டவர்கள் ஏற்கனவே நாடகத் துறையில் ஈடுபாடு கொண்டவர்களாயிருந்தனர்.

நாடக டிப்ளோமா சிதறிக் கிடந்த நாடக ஆர்வமுள்ளவர்களை ஒன்றிணைக்கவும், நாடகம் பற்றி அறிவு பெறவும் வழி வகுத்தது. தமது நாடகபட புலமைகளை வளர்த்துக் கொண்ட இவர்கள் தம் பிரதேசங்களுக்குச் சென்று பாடசாலைகளில் நாடகம் தயாரித்தபோது அந் நாடகங்கள் அரங்கவியல் நெறிக்குட்பட்டனவாக அமைந்தன. இப்புதிய நாடகங்கள் வழக்கமாக பாடசாலை நாடகங்களினின்றும் வித்தியாசமானவையாக அமைந்தன; விமர்சனத்திற்குட்பட்டன. அகில இலங்கைத் தமிழ்த் தினப் போட்டிகளில் இத்தகைய நாடகங்கள் மேடையேறின. இவ்வண்ணம் இப்புது நெறி ஈழத்தின் தமிழர் வாழ் பகுதிகளிலெல்லாம் பரவியது. எனினும் அது வேருன்றிய இடம் யாழ்ப்பாணமேயாகும். யாழ்ப்பாணத்தில் இது வேருன்ற அன்றைய குழலே காரணமாயிற்று. 1977இல் ஏற்பட்ட தமிழ்கட்கு எதிரான வன்செயல் காரணமாக, கூட்டாக வாழ்ந்த புகழ்மிக்க நாடகாசிரியர்களும், தயாரிப்பாளர்களும், யாழ்ப்பாணம், வவுனியா, கொழும்பு எனப் பிரிந்துபோயினர். முக்கியமான நாடக நெறியாளர்கள் யாழ்ப்பாணம் வந்தனர். யாழ்ப்பாணத்தில், பல்கலைக்கழகம் 1975இல் ஸ்தாபிக்கப்பட்ட பின்னர் புத்திஜீவிகளின் மத்திய ஸ்தானமாக அது செயற்படத் தொடங்கியது. இக்காலகட்டத்தில் நாடகத்தைத் தமது பிரதான நோக்கமாகக் கொண்டு யாழ்ப்பாணத்தில் நாடக அரங்கக் கல்லூரியும் அவைக்காற்று கலைக்கழகமும் நிறுவப்பட்டன. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு மௌனகுரு "மஹாகவி"யின் **புதியதொரு வீட்டையும்**, தமது **போர்க்களம்** என்னும் வடமோடி நாடகத்தையும் தயாரித்து

மேடையிட்டார். புதியதொரு வீடு யாழ். பல்கலைக்கழக மாணவரால் யாழ்ப்பாணத்தின் பல பாகங்களிலும் மேடையேற்றப்பட்டது. யாழ்ப்பாணத்தின் கிராமப் பகுதிகளுக்குள் மாத்திரம் கிடந்த கூத்து பல்கலைக்கழகத்துக்குள் மேடையேறியது. சி. மௌனகுரு யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு நு. மானின் **அதிமானிடனையும்**, அயனஸ் கோவின் அபத்த நாடகமான **தலைவரையும்** அவைக்காற்று கலைக்கழகத்துக்காகத் தயாரித்தளித்தார். பின்னர் நாடக அரங்கக் கல்லூரியுடனணைந்து தமது **சங்காரத்தையும்**, அபசரம், ஞானியின் **குருசேஷ்ரோபதேசம்** ஆகியவற்றையும் தயாரித்தார். புதியதொரு வீடு மோடியுற்ற நாடக மரபுக்கியையத் தயாரிக்கப்பட்டது. மோடியுற்ற நடிப்பு முறை காட்சி அமைப்புகளுடன் மரபுவழிக் கூத்தின் அசைவு முறைகளும் கதைக்கருவை விளக்கக் கையாளப்பட்டன. **போர்க்களம்** பழைய கூத்து முறையைச் செம்மைப்படுத்தி ஒரு பக்கப் பார்வையாளருக்காக அளிக்கப்பட்ட நாடகமாகும். **அதிமானிடன்** கூத்தின் அசைவுகளையும் ஆட்டங்களையும் நவீன மேடை உத்திகளையும் பயன்படுத்தி நு. மானின் நெடுங்கவிதை ஒன்றிணை மேடையில் நிகழ்த்திக் காட்ட முயன்ற நாடகமாகும். **அபசரம்** அபத்த நாடக நெறிக்கியைந்த நடிப்பு முறைகளையும், அசைவுகளையும் கொண்ட நாடகமாகத் தயாரிக்கப்பட்ட போதும் பாத்திரங்களின் இயக்கங்களை விளக்கக் கூத்தாட்ட முறைகள் அமைக்கப்பட்டன. குருசேஷ்ரோபதேசம் நெருக்கத்துப் பாணியில் அமைக்கப்பட்ட நவீன நாடகமாகும்.

மரபு வழிக் கூத்திற் பயிற்சி கொண்ட மௌனகுரு தமது நாடகங்களிற் பாரம்பரியக் கூத்தின் சாராம்சங்களைக் கையாண்டார். இது பற்றிக் கைலாசபதி பின்வருமாறு கூறுவார்.

“வடமோடிப்பாணி கைவந்த மௌனகுரு ஆட்டமுறையில் அமைந்த அசைவுகளை நாடகங்களிற் கையாள்வது பயன்தரு சோதனை ஆகும்.

இளந் தலைமுறை நெறியாளரும், நடிகருமான க. பாலேந்திரா நிர்மலா நித்தியானந்தன், மு. நித்தியானந்தன் ஆகியோர் அவைக்காற்று கலைக்கழகத்தின் முக்கியஸ்தர்களாயினர். நிர்மலா ஆங்கிலப் புலமையுடன் அமெரிக்காவிற் பல வருடங்கள் வாழ்ந்தமையினால் அங்கு நாடகங்களை நேரடியாகப் பார்க்கும் வாய்ப்பும் பெற்றவர். சிறந்த நடிகை; மு. நித்தியானந்தன் இலக்கிய விமர்சகர். இவர்களின் நாடக வருகை ஈழத் தமிழ் நாடக உலகுக்குப் புதியதொரு வேகத்தைக் கொடுத்தது.

யாழ்ப்பாணத்தின் பழைய தலைமுறை நடிக்காளான செல்வரத்தினம், அரசு, லோகநாதன் பிரான்சிஸ் ஜெனம். ஏ.ரி. பொன்னுத்துரை, சி.சு. நாகேந்திரா போன்றோரையும் வி. எம் குகராஜா, சோ. தேவராஜா போன்ற அடுத்த தலைமுறை இளைஞர்களையும் இணைத்த நாடக டிப்ளோமா பயிற்சி பெற்ற நடிக்காரன குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்திற்கு உதவியாக அ. தாசீலியஸ் விளங்கினார். சண்முகலிங்கம் கலையரசு சொர்ணலிங்கம் மரபில் வளர்ந்த சிறந்த நடிக்கர்; கலையரசின் சொர்ணலிங்கம் மரபில் நாடகங்களில் நடித்தவர். கொழும்பிற் பெற்ற நாடக டிப்ளோமாப் பயிற்சியினால் மேலும் தமது நாடகப் புலமையினை வளர்த்துக் கொண்டவர். நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் வருகை, யாழ்ப்பாணத்திற் பழம்பெரும் நடிக்காளிடத்தும், நாடக ஆர்வலர்களிடத்தும் நாடகம் பற்றிய நோக்கிற் பெரும் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியது.

இவ்விரண்டு நிறுவனங்களுமே நாடகக் கலை உலகில் மாறுதல் களைக் கொண்டுவரவேண்டும் என்ற காத்திரமான எண்ணத்துடன் ஸ்தாபிக்கப்பட்டன. அவைக்காற்று கலைக்கழகத்தினர் நாடகம் நாடகமாக அமையவேண்டும் என்பதிற் கூடிய கவனம் எடுத்தனர். தமிழில் நாடகம் வளரவில்லை. அதற்கான காரணம் சிறந்த நாடக வடிவம் பற்றிய அறிவு நாடகத்திலீடுபடுபவர்களுக்கு இன்மையே எனக் கருத்துக் கொண்டவர்கள். சிறந்த நாடகங்களைத் தெரித்து டேடையிடுவதன் மூலம் நாடகம் பற்றிய உணர்வை வளர்க்கலாம் என்று எண்ணிய இவர்கள், மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களிலே தமது கவனத்தைப் பெரும்பாலும் செலுத்தனர்.

ரெனெசி வில்லியம்ஸின் **கண்ணாடி வார்ப்புகள்**, அலெக்ஸி அபுசேர்வின் **புதிய உலகம் பழைய இருவர்**, அயனெஸ்கோவின் **தலைவர்**, **கிடைவளிகள்**, கார்சியா லோகாவின் **ஒரு பாலவீடு**, அன்ரன் செக்கோவின் **சம்பந்தம்**, பாதல்சர்க்காரின் **முகமில்லாத மனிதர்கள்**, கிரிஸ் கர்னாட்டின் **அரையும் குறையும்**, பேட்டல் பிரக்டின் **யுகதர்மம்** என்பனவற்றுடன் ந. முத்துசாமி. இந்திரா பார்த்தசாரதி போன்ற தமிழ்நாட்டு நாடகாசிரியர்களின் நாடகங்களையும் மேடையிட்டனர். இதன்மூலம் அமெரிக்க, ருஷ்ய, ஸ்பானிய, ஜேர்மானிய, இந்திய நாடக ஆசிரியர்களை அடுக்கடுக்காக அவைக்காற்று கலைக்கழகம் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக ஆவல்கட்கு அறிமுகம் செய்தது. இரசிகர் அவை ஒன்றினையும் இக்கழகம் அமைத்து, தாம் தயாரித்த நாடகங்களைத் தொடர்ச்சியாக அவர்களுக்கு அளிக்கும் நாடக முயற்சியை இக்கழகம் யாழ்ப்பாணத்தில் முதற் தடவையாக ஆரம்பித்தது.

இவ்வவைக்காற்று கலைக்கழகம் தயாரித்த கண்ணாடி வார்ப்புக்களும், புகழ்மழும் பல மேடைகளைக் கண்டன. விசேடமாக யுகதர்மம் யாழ்ப்பாணத்தில் பல பகுதிகளிலும் - விசேடமாகப் பாடசாலைகளில் மேடையேற்றிற்று., இவற்றுள் கண்ணாடி வார்ப்புகள், ஒரு பாலை வீடு என்பன நேர் நாடகங்களாகத் (Straight Theatre) தயாரிக்கப்பட்டன. யுகதர்மம் காவிய (Epic Theatre) நாடகப் பாணியில் தயாரிக்கப்பட்டது. முகமில்லாத மனிதர்கள் மோடியுற்ற (Stylosed) குறியீட்டு (Symbolic) நாடகப் பாணியில் தயாரிக்கப்பட்டன. தலைவர் இடைவெளிகள் அபத்த (Absurd) நாடக முறையிலமைந்தன. இவ்வாறு இந்நாடகங்கள் மூலம் பல நாடகமுறைகளையும் நாடக ஆர்வலர் அறியும் வாய்ப்புக் கிட்டியதுடன் நாடக உலகின் புதிய பரிமாணங்களை நாடகச் சுவைஞர் அறியவும் முடிந்தது. அவைக்காற்று கலைக்கழகம் தயாரித்த நாடகங்களை நிர்மலா நித்தியானந்தன் மொழி பெயர்த்தார். பாலேந்திரா நெறியாளன்பை செய்தார். பாலேந்திராவை, குறிப்பிடத்தக்க நெறியாளராக இந்நாடகங்கள் காட்டின. மேலை நாட்டு நாடக நூல்களைக் கற்று அதே முறையில் நாடகங்களை ஈழத் தமிழுட நாடக உலகுக்க அளித்தமை பாலேந்திரா ஆற்றிய பணியாகும். பாலேந்திராவின் யுகதர்ம நெறியாள்கை பற்றி அ. யேசுராசா பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

“ அந்நியக் களத்தில் இயங்கும் பாத்திரங்களை உருவாக்கி உலகப் புகழ் பெற்ற ஒரு நாடகாசிரியன் நாடகத்தினை வெற்றிகரமாக இன்னொரு மொழியில் நிகழ்த்திக் காட்டுதல் என்பது சாதாரணமானதல்ல. நாடகாசிரியன் ஆதாரநோக்கு, மேடை அமைப்பு, பாத்திர இயக்கம், உருவ ஒப்பனை இசை இவைப்பற்றிய சரியான அறிதல்களும் நீண்ட உழைப்பும் பயிற்சியும் அவசியமானவை. இந்நாடகத்தின் நெறியாளரான க. பாலேந்திரா இவற்றைப் பேணியுள்ளமையை இந்த நாடகத்தின் பெருமளவு வெற்றி நிரூபிக்கின்றது.”

உலகப் புகழ்பெற்ற நாடக ஆசிரியர்களையும் நாடகங்களையும் தமிழ்ச் சுவைஞர்கட்கு அறிமுகம் செய்த வகையிலும், யாழ்ப்பாணப் பட்டினத்தில் மாத்திரமின்றி அதை வேறு இடங்கட்குக் கொண்டு சென்ற வகையிலும் 1977களுக்குப்பின் ஈழத்து நாடக உலகில் அவைக்காற்று கலைக்கழகத்தினர் செய்த தீவிர நாடகப்பணி குறிப்பிடற்குரியது. இம்மொழிபெயர்ப்பு நாடக மரபுக்கு ஈழத்து நாடக வரலாற்றில் ஒரு பெரும் இடம் உண்டு. ஒரே நேரத்தில் பல்வேறு வகையான உலக

நாடகங்களை அறிமுகம் செய்த வகையிலும், அதைப் பிரக்ஞை பூர்வமாகச் செய்த வகையிலும் முன்னைய மொழிபெயர்ப்பு நாடகக்காரர்களிடமிருந்து அவைக்காற்றுக் கலைக் கழகத்தினர் வேறுபடுகின்றனர். இவற்றைவிட மேடைச் செம்மையிலும், நாடக அளிக்கையிலும் இவர்கள் எடுத்த கவனம் முக்கியமானது. என்னும் சில மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் உருவச் செம்மையுடையவனாயினும் அவற்றின் உள்ளடக்கத்துடன் மக்கள் ஒன்றினரா? என்பது வினாவிற்குரியது. "தினகரன் வார இதழ் ஒன்றில் (28-12-80) தீவிர நாடக உலகின் மாபெரும் நாடகங்களை மேடையேற்றியதன் மூலம் அவற்றின் புரியாததன்மை காரணமாக அந்நியப்பட்டுவிடும் அபாயம் இருப்பதாக அவைக்காற்று கலைக் கழகத்தினரே உணர்ந்திருப்பது வெளிப்படுகின்றது" என்று விம்ச்சர் நு.மான் எழுதினார்.

நாடக அரங்கக் கல்லூரியினர் பெரும்பாலும் சுய ஆக்க நாடகங்களிலே தமது கவனத்தைச் செலுத்தினர். "மஹாகவி"யின் கோடை, புதியதொரு வீடு, அம்பலத்தாடிகளின் கந்தன் கருணை, மௌனகுருவின் சங்காரம் நா. சுந்தரலிங்கத்தின் அபசரம் ஆகிய பழைய நாடகங்களையும், தாசீசியஸின் பொறுத்தது போதும், குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தின் உறவுகள், கூடினையாடு பாப்பா, ஞானியின் குருஷேத்ரோபதேசம், வி.எம். குகராஜாவின் விளக்கும் விரல்களும், அவள் என் கலங்குகிறாள் ஆகிய புதிய நாடகங்களையும் மேடையிட்டனர்.

நாடக அரங்கக் கல்லூரியினர் தயாரித்த நாடகங்களும் பல தரப்பட்டவை. "மஹாகவி"யின் கோடை, குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தின் உறவுகள், வி.எம். குகராஜாவின் விளக்கும் விரல்களும், அவள் என் கலங்குகிறாள் என்பன நேர் நாடகங்களாகும். இவற்றில் இயற்பண்பு நெறிக்காட்சி அமைப்புக்கும், நடிப்பும், உரையாடல்களும் கையாளப்பட்டன. புதியதொரு வீடு, மோடியுற்ற நாடகமாகும். மோடியுற்ற காட்சி அமைப்பு, நடிப்பு முறை என்பன இதற்கு கையாளப்பட்டன. அம்பலத்தாடிகளின் கந்தன் கருணையும், மௌனகுருவின் சங்காரமும் கூத்து முறையில் அமைந்த நாடகங்களாகும். பாரம்பரியக் கூத்துக்களாயினும் அவை நவீன அரங்கியல் நெறிமுறைகளுக்கியை மேடை நுணுக்கங்களுடன் தயாரிக்கப்பட்ட நவீன நாடகங்களாகும். குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தின் கூடினையாடு பாப்பா சிறுவர் நாடக நெறிமுறைக்கியையுத் தயாரிக்கப்பட்ட சிறுவர் நாடகமாகும். நா. சுந்தரலிங்கத்தின் அபசரத்தில் அபத்த நாடகக் காட்சி, நடிப்பு, அசைவுகள் என்பன கையாளப்பட்டன. தாசீசியஸின் பொறுத்தது போதும் மோடியுற்ற நாடகமுறை, பிறச்சின்

காவிய நாடகமுறை ஆகியவற்றிற்கியையத் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகமாகும். இவ்வண்ணம் பல்வேறு வகையான நாடக அரங்குகளை நாடக அரங்கக் கல்லூரியினரும் தமது சுய ஆக்கங்களின் மூலம் சுவைநூல்கட்கு வழங்கினர்.

நாடக அரங்கக் கல்லூரியினரின் இன்னொரு பணி நாடகப் பயிற்சி வகுப்புகள் நடத்தியமையாகும். இக்கல்லூரி தமது அங்கத்தவர்கட்கு வாராவாரம் பயிற்சி வகுப்புகளை நடத்தியது. இப்பயிற்சி வகுப்புகளில் யாழ்ப்பாணத்தின் பழைய தலைமுறையினரும் பங்கு கொண்டு பயன் பெற்றனர். மேடை, நடப்பு, அசைவு, கற்பனைத் திறனை வளர்த்தல், ஒலி, ஒளிகளைப் பயன்படுத்தல், ஒப்பனை, நாடக நிர்வாகம் போன்ற நாடகங்கள் பற்றிய நடைமுறை அறிவுடன் நாடக வரலாறு பற்றிய தத்துவார்த்த அறிவும் பயிற்சியில் ஊட்டப்பட்டது.

அத்தோடு நாடக அரங்கக் கல்லூரி வெளியிலே நாடகத்தில் ஈடுபடும், ஆய்வு மனப்பாங்கு கொண்டோரை அழைப்பித்து, கருத்தரங்குகள் நடாத்தியது. இவ்வண்ணம் நாடகத்தைக் கற்பித்துப் புதியவர்களை உருவாக்கியதுடன் இரசிகர் அவை ஒன்றினை அமைத்துத் தொடர்ச்சியாக அவர்கட்குத் தரமான நாடகங்களை அளித்து, தரமான ஓர் இரசிகர் குழாத்தையும் உருவாக்கக் கல்லூரியினர் முயன்றனர். இந்த இரசிகர் அவையில் நாடக அரங்கக் கல்லூரி தமது முயற்சியாளர்களைக் கொண்டு தயாரித்த நாடகங்களை மேடையிட்டது. இதன் மூலம் வி.எம். குகராஜா, நேமன் போன்ற புதிய நெறியாளர்களும் சிதம்பரநாதன், தேவராஜா, உருத்திரேஸ்வரன் போன்ற நடிகர்களும் உருவானார்கள். வி.எம். குகராஜாவை ஆசிரியராகக் கொண்டு “அரங்கு” என்று நாடகத்திற்கென்று ஒரு சஞ்சிகை கல்லூரியில் வெளியிடப்பட்டது. நாடக அரங்கக் கல்லூரி சார்பில் அ. தாசீசியஸ் எழுதி நெறிப்படுத்திய **பொறுத்தது போகும்** நாடகம் குறிப்பிடற்குரிய நாடகமாகும். யாழ்ப்பாணத்துக் கூத்து முறைகளைக் கையாண்டு தமிழ் மக்களுக்கான ஒரு தேசிய நாடக வடிவத்தைத் தேடும் முயற்சியில் அதன் பங்கு குறிப்பிடற்குரியது.

இந்நாடகம் கொடுமைப்படுத்தும் சம்மாட்டிக்கு எதிராகத் திரண்டெழும் மீனவத்தொழிலாளர் பற்றியது. நாடகப் பயிற்சி நெறிகளை மனத்திற் கொண்டு பயிற்சிக்கென்று எழுதப்பட்ட இந்நாடகம், பயிற்சியாளர்கட்கு நாடகம் பற்றிய அறிவையும் தெளிவையும் கொடுத்தது.

“ இந்த நாடகம் எடுத்துக் கொண்ட கருப்பொருள் பரப்புக்குள்

அடங்குவதன்று. அது சர்வதேசியரீதியாகப் பரந்து உள்ள சகல வகையான சுரண்டல்களையும் அடக்குமுறைகளையும் உள்ளடக்கி விரிந்து வியாபித்துள்ளது.”

இந்நாடகம் 1980இல் நடைபெற்ற கலைக்கழகப் போட்டியில் சிறந்த நெறியாள்கை, சிறந்த பிரதி என்பவற்றிற்கான பரிசுகளைப் பெற்றுச் சிறந்த நாடகமாகத் தெரிவு செய்யப்பட்டது. இவ்வரிசையிற் பாரம்பரிய வடமோடிக் கூத்தினடியாக நவீன மேடை நெறிகளுக்கு இயைய மெளனகுரு தமது சங்காரத்தை நாடக அரங்கக் கல்லூரிக்காக மீண்டும் மேடையிட்டார். இவ்வண்ணம் தமிழின் பாரம்பரியக் கூத்து முறைகளின் சாராம்சத்தை உள்ளடக்கி இம்மண்ணுக்குரிய பிரச்சினைகளை மையமாக்கி ஈழத்தமிழருக்கென ஒரு தேசிய நாடக மரபை உருவாக்கக் கல்லூரி உழைத்த அதே நேரம் புதிய முயற்சிகளிலுமீடுபட்டது. அதனுள் ஒன்றுதான் சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பாகும். முதன்முதலில் ஈழத் தமிழ் நாடக உலகில் சிறுவர் நாடக இலக்கணங்கட்கமைய, கல்லூரியே ம. சண்முகலிங்கத்தின் கூடி வீளையாடு பாப்பா மேடையிட்டது. இதனை அ. தாசீசியஸ் நெறிப்படுத்தினார். பெரியவர்கள் மிருகங்களாக வேடமிட்டுச் சிறுவர்கட்காக நடித்த இந்நாடகத்தை யாழ்ப்பாணத்திலுள்ள பல பாடசாலைகளும் பார்த்துப் பயனடைந்தன. அத்தோடு தாசீசியஸின் பொறுத்தது போதும், மெளனகுருவின் சங்காரம் என்பனவும் யாழ்ப்பாணக் கிராமங்கள் தோறும் மேடையிடப்பட்டன. முன்னர்போல மக்களைத் தேடி நாடகங்கள் சென்றன.

அவைக்காற்று கலைக்கழகத்தாலும், நாடக அரங்கக் கல்லூரியாலும் யாழ்ப்பாணத்தின் பல பாகங்களிலும் மேடையிடப்பட்ட இந்நாடகங்கள் வரவேற்பைப் பெற்றன.

“ பொதுவாகச் சினிமாப்பாணி நாடகங்களும், சரித்திர நாடகங்களும், மின்னல் வேக நாடகங்களும் கோலோச்சி வந்த யாழ்ப்பாண மாவட்டத்தில் இப்புதுப்பாணி நாடகங்களுக்கு வரவேற்பு இருந்ததில் வியப்பில்லை.”

என்று நா. சுந்தரலிங்கம் தமது கட்டுரையொன்றிற் குறிப்பிடுகின்றார். இவ்வண்ணம் இவ்விரண்டு நிறுவனங்களும் பொதுவாக ஈழத்தமிழ் நாடக உலகிலும் குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்திலும் 1975க்குப் பின்னர் நாடகத்தின் பிரதான போக்கிணை நிர்ணயிப்பதிற் பெரும் பங்கு செலுத்தின. ஈழத்தமிழின் பிரச்சினைகளை மையமாக்கி ஈழத் தமிழருக்கென ஒரு

தேசிய நாடக மரபை உருவாக்க வேண்டும். அவற்றை உருவாக்க எமது பாரம்பரியக் கூத்தின் சாரத்தையும் துணைக்கொள்ள வேண்டும் என்ற கருத்தை நாடக அரங்கக் கல்லூரி கொண்டிருந்தது.

பிறமொழி நாடகங்களைத் தொடர்ச்சியாக அளிப்பதன் மூலம் நாடகம் பற்றிய காத்திரமான உண்பவைத் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் ஏற்படுத்தி அதன்மூலம் தமிழருக்கெனச் சிறந்த நாடக மரபுகளை உருவாக்கலாம் என்ற கருத்தை அவைக்காற்று கலைக்கழகம் கொண்டிருந்தது.

நாடக அரங்கக் கல்லூரி சுய ஆக்கங்களிலும் கூத்துமரபுகளிலும் கவனம் செலுத்த அவைக்காற்று கலைக்கழகம் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களிற் கவனம் செலுத்தியது. இவ்விரு போக்குகள் பற்றியும் சாதக பாதகமாக விவாதங்கள் இக்காலகட்டத்தில் நடந்தேறின.

இவைக்காற்று கலைக்கழகத்தின் நாடகங்களின் உள்ளடக்கங்கள் விமர்சனத்திற்குள்ளாயின. சமூகப் பெறுமானம் மிக்க காத்திரமான உள்ளடக்க மரபில் வந்த நாடக உலகில் பாலேந்திரா உருவவாதியாகத் திகழ்கிறார் என்ற குற்றச்சாட்டு முன் வைக்கப்பட்டது.

நாடக அரங்கக்கல்லூரியினரின் நாடகங்களுக்கு எதிராக அவை உருவச் செம்மையற்றவை. நாடக இலக்கணங்கட்குட்படாதவை என்ற குற்றச்சாட்டு முன் வைக்கப்பட்டது. இவ்விவாதங்களில் கலாநிதி கைலாசபதி, A.J. கனகரத்தினா, கலாநிதி சண்முகரத்தினம், கலாநிதி சிவசேகரம், நு.மான், யேசராசா, புஷ்பராசன், நா. சந்திரலிங்கம், இளைய பத்மநாதன், பாலேந்திரா ஆகியோர் கலந்து கொண்டனர். ஈழத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் நாடகத்தின் உருவம் உள்ளடக்கம் பற்றிய விவாதம் முன்னொருபோதும் இல்லாத வகையில் இக்காலகட்டத்திலேயே நடந்தது. இத்தகைய விவாதங்கள் சிற்சில வேளைகளில் தனிப்பட்ட தாக்குதல்களாக மாறிய போதும் இவ்விவாதங்கள் நாடக ஆர்வலரிடையே நாடகச் சிந்தனை வளர உதவின என்பதில் ஐயமில்லை.

நாடக அரங்கக்கல்லூரியினரின் நாடகங்கள் வெளியே இருந்த நாடகத் தயாரிப்பாளர் தயாரிப்புகளிலும் தமது செல்வாக்கைச் செலுத்தின. இளைய பத்மநாதனும், ஆனந்தராஜனும் இவர்களுட் குறிப்பிடத் தக்கவர்கள்.

இளைய பத்மநாதன் நடிகர் ஒன்றிய நாடகங்களில் நடித்தவர். இக்கால கட்டத்தில் **ஏகலைவன்** (1982) என்ற புதுமோடி நாடகத்தை எழுதி நெறிப்படுத்தினார். யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு, மன்னார்க் கூத்துக் களைக் கலந்து புதுமோடி என்ற புது உருவை இவர் உருவாக்கினார்.

ஆலும் பாடலும் அழகிய மேடைக்கோலங்களும் நிறைந்த நாடகம் அது. நவீன அரங்கியல் உத்தியளுக்கிணையத் தயாரிக்கப்பட்ட அந்நாடகம் நெல்லியடி உயர் வகுப்பு மாணாக்கரால் நடிக்கப்பட்டது. இத்துடன் இவரது **பாஞ்சாலீ சபதமும்** குறிப்பிடத்தக்கது.

ஆனந்தராஜன் பாடசாலை நாடகங்களை முன்னரே பழக்கி வந்தவர். இந்நாடகங்களை அரங்கியல் நெறிகளுக்கிணைய மேடையிட்டவர். இவராலே தயாரிக்கப்பட்ட ஷேக்ஸ்பியரின் **ஹம்லட்** குறிப்பிடத்தக்கது. பின்னாளில் “மகாகவி”யின் புதியதொரு வீடு. இவரே எழுதிய **கிருட்டினில் குருட்டாட்டம்** ஆகிய நாடகங்களை நவீன நாடக நெறிகளுக்கமைய மோடியுற்ற முறையிற் தயாரித்தார். இவரது நாடகங்களுக்கு மையமாக இளவாலை சென்ற ஹென்றிஸ் பாடசாலை அமைந்தது.

ஏற்கனவே நாடகத் தயாரிப்பாளராகவும் எழுத்தாளராகவும் இருந்த வி.எம் குகராஜா நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் செல்வாக்கினால் மேலும் சிறந்த நாடகங்களைத் தயாரித்தார். அரங்கக் கல்லூரிக்காக முன் குறிப்பிட்ட நாடகங்களைத் தயாரித்ததுடன் **புதிய சுவர்கள்** போன்ற நாடகங்களும் இவரால் நவீன நாடக நெறிமுறைகளுக்கிணையத் தயாரிக்கப்பட்டன. ஏற்கனவே கலையரசு சொர்ணலிங்கம் மரபில் வளர்ந்திருந்த மாணிப்பாய் இந்துக் கல்லூரியின் நாடகப் போட்டியில் இம்மாணாக்கரைக் கொண்டு இவரால் தயாரிக்கப்பட்ட இவரது அவள் ஏன் கலங்குகிறாள் நாடகம் குறிப்பிடத்தக்கது.

நாடக அரங்கக் கல்லூரியிற் பயிற்சி பெற்றவரும் ஏற்கனவே பழம் பெரும் நடிகராயிருந்தவருமான சு. பிரான்சிஸ் ஜெனமும் இக்காலத்தில் ஒரு நெறியாளராக முகிழ்கின்றார். பெரும்பாலும் சிறுவர்க்கான நாடகங்களை இவர் தயாரித்தார். இக்கதைகளிற் பெரும்பாலானவை பைபிள் கதைகளை ஆதாரமாகக் கொண்டவை. **அயலவன் யார், தாய் சொல்லைத் தட்டாதே, அன்னையும் பிதாவும், செல்லும் செல்லாத செட்டியார்** என்பன இவர் தயாரித்த குறிப்பிடத்தக்க சிறுவர் நாடகங்களாகும். பத்து வயதுக்குட்பட்ட சிறுவர் நடித்த இவரது நாடகங்கள்

சிறுவர் நாடகக் கோட்பாடுகட்கிணையத் தயாரிக்கப்பட்டனவாக அமைந்தன. யாழ்ப்பாணத்திலிருந்த ஆரம்பப் பாடசாலைகளான சென்ற் மேரிஸ், சென் பொஸ்கோ என்பன இவரது நாடக மையங்களாயின.

இவர்களைவிட ஏ.ரி.பொன்னுத்துரை, வி. கந்தவனம், வள்ளிநாயகி இராமலிங்கம் (குறமகள்) ஆகியோரும் பாடசாலை நாடகங்களில் அதிக ஈடுபாடு காட்டினர். இவர்கள் ஆசிரியர்களாயிருந்தமையினால் தாம் கற்பித்த கல்லூரிகளைத் தமது மையமாகக் கொண்டனர்.

வட்டாரக் கல்வி அதிகாரியாகக் கடமையாற்றிய இ. சிவானந்தன் ஆரம்பப் பாடசாலைகளிற் படிப்பிக்கும் ஆசிரியர்கட்கான சிறுவர் நாடகம் பற்றிய களப் பயிற்சிக் கலந்துரையாடல்கள் இக்கால கட்டத்தில் ஒழுங்கு செய்தமையினால் பல ஆரம்பப் பாடசாலை ஆசிரியர்கள் அதிற் கலந்துகொண்டு தம் பாடசாலைகளிலும் சிறுவர் நாடகங்கள் தயாரிக்கத் தொடங்கினர். இத்தகைய கலந்துரையாடல்களை ஒழுங்கு செய்தவர்களுள் மயிலங்கூடலூர் நடராஜனும் குறிப்பிடற்குரியவர்.

நாடக வளர்ச்சியில் பாடசாலை நாடகங்களுக்கெனத் தனி இடமுண்டு. வசதிகளும் வாய்ப்புகளும் பாடசாலைகயளிற் கிடைப்பதனால் நமது நாடகசிரியர், நெறியாளர்கள் பலருக்குப் பாடசாலைகளே நாடக மையங்களாகிவிடுகின்றன. 1980 களுக்கு முன்னர் பழைய பாணியிலமைந்த நாடகங்களே ஈழத்தின் பல பாகங்களிலுமுள்ள பாடசாலைகளில் மேடையேறின. ஏ.ரி. பொன்னுத்துரை, செ.கதிரேசாப்பிள்ளை, த. சண்முகசந்தரம் ஆகியோர் இவ்வகையிற் பழம் பெரும் பாடசாலை நாடகாசிரியர்களாவர்.

பாடசாலையை மையமாகக் கொண்டு நல்ல நாடகங்களை அளித்தவர்களுட் குறிப்பிடத்தக்கவர் க. சோமசுந்தரம் அவர்கள். ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களை ஆங்கில மேடை நடிப்பு முறைகளுக்கியைய மேடை நுணுக்கங்களுடன் இவர் மேடையிட்டார்.

1980 களுக்குப் பின்னால் நவீன பாணியிலமைந்த நாடகங்களையும் பாடசாலைகள் தயாரிப்பதில் ஆர்வம் காட்டின. இவ்வகையில் சுண்டிக்குளி மகளிர் கல்லூரி, சென்ற் ஜோன்ஸ் கல்லூரி, வட இந்துக் கல்லூரி, உடுவில் மகளிர் கல்லூரி, சென்ற் ஹென்றிஸ் பாடசாலை, சென்ற் ஜோன்ஸ் பொஸ்கோ, சென்ற் மேரிஸ் ஆரம்பப் பாடசாலைகள், வசாவிளான் மத்திய மகா வித்தியாலயம், நுடேஸ்வராக் கல்லூரி, மானிப்பாய் இந்துக்

கல்லூரி என்பன குறிப்பிடற்குரியன.

இக்காலகட்டத்தில் யாழ்ப்பல்கலைக்கழகத் தமிழ் இலக்கிய மன்றத்தின் ஆதரவில் ஆறு நாடகங்கள் என்ற நூல் வெளியிடப்பட்டது (1979). இதில் “மகாகவி”யின் **புதியதொரு வீடு** பௌசல் அமீரின் **ஏணிப்படிகள்**, நா. சந்திரலிங்கத்தின் **விற்ப்பு**, மாவை நித்தியானந்தத்தின் **ஐயா எலக்சன் கேட்கிறார்**, ஜே. எம். ஸிஞ்ஜின் **மொழி பெயர்ப்பு நாடகமான கடலின் அக்கரை போவோர்**, ம. சண்முகலிங்கத்தின் **கூடி விளையாடு பாப்பா** என்பன அடங்கின.

இதன் முன்னுரையில் பத்திராபர் மல்லிகா கனகரத்தினம்

“ தமிழில் போதியளவு தரமான நாடகப் பிரதிகள் இல்லாமை கவலைக்குரிய விடயமாகும். மிகத் துரித வேகத்தில் வளர்ந்துவரும் எமது நாடக உலகின் நாடகத் தயாரிப்பு நாடக அரங்கு பற்றிய அறிவுத் துறையோடு சுயமொழி நாடகப் பிரதிகளின் உருவாக்கமும் இணைந்த வளர்ச்சிப்போக்கினை அடைய வேண்டும். நமக்கே உரிய கலைத்துவ கலாசாரப் பின்னணியோடு ஆழ்ந்த சமூகப் பிரக்ஞை, காத்திரமான உள்ளடக்க உருவ அமைப்புடன் நமது சுயமொழி நாடகங்கள் தனித்துவமான முறையில் உருவாக்கம் பெறுவதுதான் இன்றைய எமது கலை உலகின் தேவையை நிறைவு செய்வதாக அமையும்.”

என்று குறிப்பிடுகிறார்.

இதே காலப் பகுதியிற்றான் நடிகர் ஒன்றியம் நாடகம் நான்கினை (1980) வெளியிடுகிறது. இந்நூலில் மௌனகுருவின் **சங்காரம்**, முருகையனின் **கடுழியம்**, நா. சந்தலிங்கத்தின் **அபகரம்**, இ. சிவானந்தனின் **காலம் சீவக்கிறகு** என்னும் நாடகங்கள் அடங்கின.

இதன் முன்னுரையில் இதன் ஆசிரியர்கள் நால்வரும் :

“நமது நாட்டுக்கெனப் பிரத்தியேகமான பிரச்சினைகள், வாழ்க்கை முறைகள், பழக்க வழக்கங்கள், பண்பாடுகள் உள்ளன. இவற்றை நாம் தேசிய நாடக வடிவத்தினூடாகக் கொண்டுவர வேண்டும். நாடகங்களின் கருப்பொருளாக, தேசிய வாழ்வு அமைந்து நமது பாரம்பரிய மரபுகளில் வேரூன்றி உயிர்த்து எழும்போதுதான் ஒரு

தனித்துவமான ஈழத்துத் தேசிய நாடக மரபை நாம் படைத்தவராவோம்.”

என்று எழுதினார்கள்.

இவ்வண்ணம் நாடகம் பற்றிய சர்ச்சைகளுடன் நாடகங்கள் - அதிலும் மேடையேறிய நாடகங்கள் மேடைக் குறிப்புகளுடன் நூலுருப் பெற்றமையும் நாடகம் பற்றிய தீவிர சிந்தனை இக்காலகட்டத்தில் வளர்ந்தமைக்குச் சான்றுகளாம்.

யாழ்ப்பாணத்தில் இவ்வண்ணம் வேகமடைந்து வந்த நாடக இயக்கம் - 1983இன் பின் மந்தமாகியது. 1983 இல் நடைபெற்ற தமிழர் மீதான இனப்படுகொலையும், அதைத் தொடர்ந்து வந்த அவசர காலச் சட்டமும், ஊரடங்குச் சட்டமும் கலை நிகழ்வுகள் எதுவும் வெளியிலும் மண்டபங்களிலும் நடைபெறாமல் ஆக்கின.

இக்காலப் பகுதியில் நாடக வளர்ச்சியைப் பாடசாலைகளிலேயே தான் பெருமளவு கா முடிகிறது. வெளியிலே நாடகம் வளர உதவிய நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் இக்காலகட்டத்தில் பாடசாலை நாடகங்களில் ஈடுபட்டனர். நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் இயக்குநரான ம. சண்முகலிங்கம் தீவிர, பாடசாலை நாடக எழுத்தாளரானார். அவரது நாளை மறுதினம், மாதொரு பாகம், நகரத்தில் இடர்ப்படோம், சத்திய சோதனை, சிலையின் சீற்றம் போன்ற நாடகங்கள் உயர்வகுப்பு மாணாக்கரால் நடிக்கப்பட்டன. அவரது ஆச்சி கட்ட வடை, முயலார் முயல்கிறார், அன்னையும் பிதாவும், அயலவன் யார், தாய் சொல்லைத் தட்டாதே, செல்லும் செல்லாத செட்டியார் ஆகிய நாடகங்கள் ஆரம்பப் பாடசாலை மாணாக்கரால் நடிக்கப்பட்டன. நாட்டுப் பாடல்களைப் புகுத்தி நவீன சிறுவர் நாடக அரங்கிற்கமைய இந்நாடகங்களை இவர் ஆக்கினார். ம. சண்முகலிங்கம் நடிகராகவும் நெறியாளராகவும் இருந்தமையினால் நடிப்பதற்கேற்றவையும், நவீன கோட்பாடுகளுக்கேற்றவையுமான நாடகங்கள் இவரால் எழுத முடிந்தது.

“மகாகவி”, முருகையன் வரிசையில் சண்முகலிங்கமும் ஒரு சிறந்த நாடக ஆசிரியராகும் தன்மையை இக்காலத்திற் காண முடிகிறது. “மகாகவி”யும் முருகையனும் நாடக எழுத்தாளர் மாத்திரமே. சண்முகலிங்கமோ நடிகராயும், நெறியாளராயும் இருந்தமையினால் மேடைக்கெனத்

திட்டமிட்டு எழுதப்படும் பண்பு சண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்களிற் காணப்பட்டன. சமகாலப் பிரச்சினைகளும், மனித முரண்பாடுகளும் சண்முகலிங்கத்தின் நாடகத்தின் கருப்பொருளாயின. ஒருவித அங்கதச் சுவை இவர் நாடகத்தினூடு இழையோடிச் செல்லும் காட்சி அமைப்புக்களும், ஆடை அணிமணிகளும், சினிமாப்பாணி நடிப்பும், புராணக் கதைகளும், மாணாக்கரின் அனுபவத்திற்குட்படாத கதைப் கருக்களும் ஆக்கிரமித்திருந்த பாடசாலைகளில் சிறுவர்களின் அனுபவத்திற்குட்பட்ட, சிறுவர் நாடக இலக்கணங்களுக்குப் பொருந்திய, சிறுவர்களின் கற்பனைகளைத் தூண்டி, அவர்களின் ஆளுமைகளை வளர்க்கக்கூடிய இத்தகைய நாடகங்கள் சண்முகலிங்கத்தினால் உருவாகின்றன. கல்வியியல் நாடக டிப்ளோமாவிற் பெற்ற பயிற்சி அவருக்கு இதில் நன்கு உதவியது.

இந்நாடகங்களின் நெறியாளராக அமைந்தவர் க. சிதம்பரநாதனாவார், யாழ்ப்பல்கலைக்கழக நாடகங்களில் நடித்து, நாடக அரங்கக் கல்லூரியிற் பயிற்சி பெற்று நாடக உலகில் தன்னை வளர்த்துக் கொண்ட க. சிதம்பரநாதனின் கற்பனைச் சிறப்பும், நாடக ஆக்கமும் மேடை அறிவும் அவர் தயாரிப்புகளிற் புலப்பட்டன. நாடகச் சுவைஞர்க்கு சிதம்பரநாதன் புதிய நெறியாளராக அறிமுகமாகத் தொடங்கினார். சண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்களைத் தயாரித்த இன்னொரு நெறியாளர் சு. பிரான்சிஸ் ஜெனமாவார்.

சி. மௌனகுருவும் இக்காலத்தில் சிறுவர் நாடகம் எழுதி இயக்கினார். இதற் க. சிதம்பரநாதன் இவருக்கு உதவியாளரானார். மரபு வழிக் கூத்தின் இலகுவான ஆடல்களையும், பாத்திர அறிமுக முறைகளையும் சிறுவர் நாடகத்தில் இவர் பயன்படுத்தினார். பாரம்பரியக் கூத்துக்களின் சாரம் சிறுவர் நாடக வளர்ச்சிக்கு நன்கு பயன்படும் என்பதை இவரது சிறுவர் நாடகமான **தாடி ஆடு** புலப்படுத்தியது. இந்நாடகத்தினை சென்ற ஜேன் பொஸ்கோ ஆரம்ப பாடசாலை மாணாக்கர் நடித்தனர்.

1984 ஆம் ஆண்டில் இலங்கையின் தமிழ் பேசும் மக்கள் வாழும் பகுதிகளில் நிலமைகள் மேலும் மோசமடைந்தன. யாழ்ப்பாணப் பகுதியை அரசாங்கம் தடைப் பிரதேசமாகப் பிரகடனம் செய்தது. அரசாங்கத்திற்கெதிராகப் போராடிய இளைஞர்களை அரசாங்கம் பயங்கரவாதிகள் எனக் கூறிப் பரவலாகக் கைது செய்தது. அரசின் கெடுபடிகள் அதிகரித்தன. தொடர்ச்சியான அவசரகால நிலையும் ஊரடங்குச் சட்டங்களும் கலை

நிகழ்வுகள் நாடகங்கள் எதுவும் நடைபெறாமலாக்கின. எனினும் இக்கால கட்டத்தில் சமகால எரியும் பிரச்சினைகளைக் கொண்ட நாடகங்கள் யாழ்ப்பாணத்தில் மேடையேறத் தொடங்கின. இவ்வகையில் யாழ்ப்பால் கலைக்கழக மாணவர் மேடையிட்ட **மண் சுமந்த மேனியர்** குறிப்பிடத்தக்க நாடகமாகும்.

ஈழத்துத் தமிழ் மக்களின் நாட்டுப் பாடல்களுடன், கிரேக்க நாடக மரபின் கோரஸ் முறைமையும், பேட்டல் பிரி. கற்றின் அரங்கின் புறநிலைப்படுத்தும் நோக்கின் முறைமையையும் இணைந்து இந்த நாடகம் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

“விவாகமாகாத பெண் குழந்தைககள், கடனாளியாகப் போய்க் கொண்டிருக்கும் குடும்பத் தலைவன், பல்வேறு மன உளைச்சல்களால் தன்னைத்தான் இனம் கண்டு கொள்ளும் பயணத்தின் முடிவில் இயக்கத்திற் சேர்ந்து வீட்ட முத்த மகன், இந்தக் கவலைகளினால் அழுக்கப்படுகின்ற தாய், இவர்களின் ஒரே நம்பிக்கைச் சுடராய் விளங்கும் பரீட்சை எடுக்கவிருக்கும் இரண்டாவது மகன் இவர்களுடைய அங்கலாய்ப்புகளும் அவதிகளுந்தான் நாடகத்தின் உட்கரு.”

சமகாலப் பிரச்சினைகளை ஊடுபாவாக வைத்து இந்நாடகம் நெய்யப்பட்டிருந்தது. மோடியுற்ற நடிப்புமுறை, சோடனைகளாலும், திரைச்சீலைகளாலும் மறைக்காது வெற்று மேடையை மாத்திரம் பயன்படுத்தி நடிகர்களின் அசைவுகளை மாத்திரம் கொண்ட கர்ட்சிகளின் தொகுப்பு. ஊமம், உரைஞர்கள் நடிகர்களாயும், கதை கூறுபவர்களாகவும் மாறும் கூத்து. உத்தி முறை ஆகியன இந்நாடக அளிப்பு முறைகளாக அமைந்தன. இந்நாடகத்தை க. சிதம்பரநாதன் நெறிப்படுத்தினார். நாடக எழுத்தாளர் குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் ஆவார். இந்நாடக நெறியாள்கை மூலம் க. சிதம்பரநாதன் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றின் கணிப்பிற்குரிய ஒரு நாடக நெறியாளரானார்.

கிராமங்கள் தோறும் இந்நாடகம் மேடையிடப்பட்டது. இதன் மூலம் நவீன அரங்கியல் உத்திகளுக்கும், நவீன நாடகத்திற்கும் யாழ்ப்பாணத்துச் சாதாரண மனிதனும் பயிற்றுப்பட்டான். தமிழ் மக்களின் பிரச்சினைகள் தமிழ் மக்களின் மத்தியில் வழங்கி வரும் பாரம்பரிய இசை நடன வடிவங்களையும் கலந்து நவீன உத்திகளையும் இணைத்து உருவாகும்

தேசிய நாடகத்தின் மூலம் கொடுபட வேண்டும் என்ற கொள்கைளை முற்று முழுதாக மண் சுமந்த மேனியரிற் காண முடிந்தது. இந்நாடகம் பற்றிக் கூறவந்த கா. சிவத்தம்பி,

“வித்தியானந்தன், தாசீயஸ், சுந்தரலிங்கம், மௌனகுரு முதலியோரின் நாடகப் பணிகளைத் தன் வயப்படுத்திப் புதிய ஒரு நாடகத் தளத்துக்கு எம்மை சண்முகலிங்கம் இட்டுச் செல்கிறார்”

என்று குறிப்பிடுகிறார்.

வீதி நாடகங்கள்

இக்கால கட்டத்தில் உருவாகிய வீதி/நாடகங்களும் குறிப்பிடங்குரியவை. இவ்வீதி நாடகங்களுப்பு முன்னோடி நாடகம் 1982ஆம் ஆண்டுப் பகுதிகளில் ஆரம்பிக்கப்பட்டது. புதுசு குழுவினர் அன்றைய தமிழர் அரசியலின் போலித்தனங்களை அங்கதச் சுவையுடன் விளக்கி, **தீருவியா** என்ற நாடகத்தை இக்கால கட்டத்தில் நிகழ்த்தினர். மாவை நித்தியானந்தன் இதன் ஆசிரியராவார். ஆதவன் இதன் நெறியாளராவார். இது மரபுரீதியான மேடையில் நிகழ்த்தப்பட்டாலும் வீதி நாடகமாகவும் நிகழ்த்தப்பட்டது. மக்கள் கூடும் இடத்தில் மத்தளத்தை முழக்கி மக்கள் கவனத்தைக் கவர்ந்து ஆடை, அலங்காரம் உடை ஒப்பனைகள் அதிகமின்றி மக்கள் கூடும் இடத்தில் இந்நாடகத்தை நடத்தினர்.

1985க்குப் பின்னர் இவ்வீதி நாடகங்கள் யாழ்ப்பாணத்தில் முக்கிய இடம் பெறத் தொடங்கின. நாடகம் இருக்குமிடத்தை மக்கள் நோக்கி வராமல் மக்கள் இருக்கும் இடத்தை நாடகம் நோக்கிப் போகும் பண்பு இதனால் உருவாகியது. அரசியற் பிரசாரம், சீதிரூத்தப் பிரசாரம் என்பன இவ்வீதி நாடகங்களின் கருப்பொருளாயின. **விடுதலைக்காளி, மாயமான், கசிப்பு** போன்ற வீதி நாடகங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. இவற்றைத் தெருக்கூத்து என இந்நாடகத்தை மேடையிட்டோரும் பார்வையாளரும் அழைத்துக் கொண்டனர்.

ஈழத்து நாடக மரபில் தெருக்கூத்து அமிசம் இருக்கவில்லை. மேடை அமைத்து கொட்டகை போட்டு மக்கள் குழு இருக்க நடத்தும் செழுமையான கூத்துமரபே நமது மரபாகும். தெருக்கூத்து மரபு தமிழ் நாட்டிற்குரியது. வீதி நாடகம்கூட எம்மத்தியில் இல்லாத ஒன்று.

மகிடிக்கூத்தில் வீதி நாடகத்தின் தன்மைகளைக் காண முடிகிறது. எனினும் வீதி நாடகம் என்ற பெயரில் இவை நிகழ்த்தப்பட்டன. வீதி நாடக வடிவம் மக்களோடு நேரடியாக உறவாடுகின்ற வலிமை வாய்ந்த வடிவமாகும். இவை மரபான மேடை, திரை, ஒப்பனை என்பவற்றில் தங்கி இருப்பனவல்ல. நடிகர்களின் உடலசைவுகளையும், குரலையும், நடிகர்களால் உருவாக்கப்படும் காட்சித் தன்மைகளையும் தமது வலிமை வாய்ந்த சாதனங்களாகக் கொள்பவை. நாடகத்திற் பெறும் குரல், உடற்பயிற்சிகள் இவற்றிற்கு மிக அவசியம்.

அத்தோடு வீதி நாடகங்கள் மக்களுக்குக் கருத்துக்களை நேரடியாகக் கூறுவனவாகையினால் மக்களோடு உறவாடும் தன்மையுடையனவாக அமையவேண்டும். இவற்றிற் பார்வையாளர் பங்களிப்பு முக்கியமானதாகும். பாத்திரங்கள் பார்வையாளர்களுடன் உரையாடுதல் மூலம் இப்பங்களிப்பினைப் பெற முடியும். பிரச்சற்றினுடைய அந்நியப்படுத்துதல் இதற்குப் பொருந்தாது.

இவ்வீதி நாடகங்களைத் தயாரித்த பலர், இவற்றில் அதிக கவனம் செலுத்தாமையினால் அவை வீதி நாடகப் பண்பைப் பெறாவாயின. எனினும் சம காலப் பிரச்சினைகளை அவை கூறுவதாலும், வேறு பொழுது போக்குகளின்மையினாலும் மக்கள் அவற்றைக் கூடி நின்று அவதானிக்கவும் இரசிக்கவும் செய்கின்றனர். அரசியல் இயக்கங்கள் தமது கருத்தைக் கூற நாடகத்தை ஒரு சாதனமாகக் கையாளும் பண்பையும் இக்காலத்திற் காணலாம். **புதுயுகம் மலர்கீறகு** எனும் நாடகம் இதற்கு உதாரணமாகும். குறியீட்டு முறையில் இக்காலப் பிரச்சினைகளையும் அவை தீர்க்கப்பட்டு ஒரு புதுயுகம் உருவாக்கப்பட வேண்டும் என்பதையும் இந்நாடகம் கருப்பொருளையுடையது.

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் நாடகமும் அரங்கியலும் க.பொ.த. உயர்தரப் பரீட்சைக்கு ஒரு பாடமாக 1979இல் அறிமுகமாகியமை ஒரு முக்கிய அம்சமாகும். அப்பொது நாடகவியலை டிப்ளோமா வகுப்பில் (கல்விநெறிப் பட்டப்பின்படிப்பாக) பயின்ற 10 பட்டதாரிகள் இருந்தனர்.

1984இல், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகமும் அரங்கியலும் பட்டப்பிடிப்பிற்குரிய ஒரு பாடநெறியாயிற்று. பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி அத்துறைக்குப் பொறுப்பாளரானார்.

ஒரு கலை-அதிலும் முக்கியமாக நாடகக்கலை ஒரு பல்கலைக்கழகப் பாடநெறியாக அறிமுகமாகியுள்ளமை மிக முக்கிய விடயமாகும். இக்கலையில் சகல பரிமாணங்களையும் விஞ்ஞான ரீதியாக, ஒரு நெறிமுறையினூடாக (discipline) க் கற்கும் வாய்ப்பு தமிழ் நாடகத்தின் வளர்ச்சியை இன்னொரு தளத்துக்கு இட்டுச் செல்கிறது. பல்கலைக்கழகப் படிப்புநெறி இக்கலைக்கு ஒரு கனதியை மாத்திரம் ல்லாமல் ஓர் அந்தஸ்தையும் தேடித் தந்துள்ளது.

‘ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கு’ எனும்

நூலிலிருந்து

ஆசிரியர் :- கலாநிதி சி.மௌனகுரு
பக் 200-217



நாடகத்தில் பாத்திர வார்ப்பு

(CHARACTERIZATION)

அராலியூர் ந. சுந்தரம்பிள்ளை

பாத்திர வார்ப்பின் முக்கியத்துவம்

எந்த இலக்கியத்திற்கும் பொருளாக அமைவது மனித உறவுகள் தான். அது மனிதனுக்கும் மனிதனுக்கும் இடையில், மனிதனுக்கும் சமுதாயத்திற்கும் இடையில், மனிதனுக்கும் இயற்கைக்கும் இடையில், மனிதனுக்கும் செய்வத்திற்கும் இடையில் - என்று பல வகைப்படும். ஒரு எழுத்தாளன் எந்த அளவிற்கு இந்த உறவுகளைத் திறம்படச் சித்திரித்துக் காட்டுகிறானோ, அந்த அளவுக்கு அவனது எழுத்து சிறப்புற்று விளங்கும்.

எந்த வகைப் படைப்பிலக்கியமாக இருந்தாலும் அங்கு வாசகர்களைக் கவர்வது அதில் வருகின்ற பாத்திரங்கள் தான். அவற்றின் கொள்கைகள், லட்சியங்கள், வெற்றி தோல்விகளில் வாசகர்கள் அக்கறை காட்டுகின்றனர். அந்தக் கதாபாத்திரங்களுக்கு அடுத்து என்ன நடக்குப் போகின்றது என்று அறியும் ஆவலில் தான் சிலர், கையில் எடுத்த புத்தகத்தை கீழே வைக்காமலே சில நாவல்களை வாசித்து முடிக்கின்றனர். அதனால்தான், எந்த இலக்கியமும் அதில் வருகின்ற பாத்திரங்களை விடச் சிறந்ததல்ல என்று கூறுப்படுகின்றது.

இந்த அக்கறை நாடகத்தில் இன்னும் சற்றுக் கூடுதலாகவே உள்ளது. நாடகாசிரியன் வர்ணனைகள், விளக்கங்கள், அலம்பல்கள் ஏதும் இன்றி தான் சொல்ல வந்தது எல்லாவற்றையும் பாத்திரங்களின் வாயிலாக அல்லவா வெளியிடுகிறான்? நாடகம் நடக்கின்ற அவ்வளவு நேரமும் - அது மேடை, வானொலி, ரீ.வீ. சினிமா எந்த ஊடகமாக இருந்தாலும் - அது நன்றாக இருந்தால் ரசிகர்கள் அதில் ஒன்றிப் போய் விடுகின்றனர். பார்வையாளர்கள் - கேட்போர், நாடகப் பாத்திரங்களுக்காக அனுதாபப்படுகின்றனர். அவர்கள் சிக்கல்களில் மாட்டிக் கொள்ளும் பொழுது இவர்களும் கலங்குகின்றனர். அவர்கள் வெற்றி பெறும் போது இவர்களும் சிரித்து மகிழ்கின்றனர். இந்த ரசிகர் பாத்திர - ஈடுபாடு எவ்வளவுக் கெவ்வளவு கூடுதலாக இருக்கிறதோ, அவ்வளவுக் கவ்வளவு

அந்த நாடகம் சிறந்தது என்று கூறலாம்.

அற்புத நாடகம், (Melodrama) மிகை உணர்வு நாடகம், (Sentimental Drama) கேலிக் கூத்து நாடகம், (Farce) ஆகியவற்றில் பாத்திரப் படைப்பிற்கு முக்கியத்துவம் இல்லை.

கதை அமைப்பும் பாத்திரப் படைப்பும்

பார்வையாளர்கள் கதை அமைப்பை விட (Plot) பாத்திரங்களிலேயே கூடிய கவனம் செலுத்துகின்றனர் என்பதற்காகச் சில நாடகாசிரியர்கள், கதை அமைப்பைப் புறக்கணித்து பாத்திரங்களை வார்த்தெடுக்க முயன்றுள்ளனர். அத்தகைய பாத்திரங்கள், கதையமைப்புடன் சேராது துருத்திக் கொண்டு நிற்பதைக் காணலாம். கதைப் பின்னல் இல்லாமல், பாத்திரங்களே இல்லை என்பதை யாவரும் உணர வேண்டும். கதைக்காகப் பாத்திரங்களே தவிர, பாத்திரங்களுக்காகக் கதை இல்லை!

எத்தனை பாத்திரங்கள் தேவை? எப்படிப்பட்ட பாத்திரங்கள் தேவை? என்பதையெல்லாம் தீர்மானிப்பது கதையமைப்பு. எந்த ஒரு பாத்திரமுமு தனித்து நிற்காது, அவை ஒன்றுடன் ஒன்று இணைந்து, ஒன்றில் ஒன்று தங்கியிருப்பத அவசியம். என்னென்ன பாத்திரங்கள் வேண்டும்? அவை நாடகத்தில் எந்த எந்த இடங்களில் வர வேண்டும்? என்பவற்றையெல்லாம் முன் கூட்டியே சுருக்கமாக எழுதிவைத்துக் கொள்வது நல்லது. பிறகு நாடகத்தை எழுதும் பொழுது அப்பட்டியலில் வேண்டிய மாற்றங்களைச் செய்து கொள்ளலாம்.

பாத்திரப்படைப்பும் முரணும்

நாடகத்தின் அடிப்படையான முரண், அதன் எல்லா அம்சங்களிலும் ஊடுருவி நிற்கின்றது. நாடகப் பாத்திரங்கள் வெவ்வேறு வகைப்பட்டனவாக இருப்பதுடன், அவை ஒவ்வொன்றிற்கிடையிலும் ஏதோ ஒருவகை முரண் இருப்பது அவசியம். உணர்ச்சி வெளிப்பாடு, பாத்திரங்களின் குணசித்திர வெளிப்பாடு, நாடகத்தின் கதையை நகர்த்துதல், அதில் வரம் செயல்கள் நியாயப்படுத்துதல் எல்லாம் இந்த முரண் மூலம் சாதிக்கப்படுகின்றன.

கதையின் சூழ்நிலையுடன் முரண்பட்டவர்களாகவும் பாத்திரங்களைப் படைக்கலாம். ஓதெல்லோ நாடகத்தில் ஷேக்ஸ்பியர், ஓதெல்லோ, டெஸ்டிமோனா ஆகிய இரு பிரதான பாத்திரங்களையும், கதையின் சூழ்நிலையுடன் முரண்பட்டவர்களாகச் சித்திரித்துள்ளார். கறுப்பு நிற முஸ்லிம் ஆகிய ஓதெல்லோ, வெள்ளைக்கார அழகியாகிய டெஸ்டிமோனாவைக் காதலித்துக் கல்யாணம் செய்து கொள்கிறான். அதனால் பொறாமை கொண்ட வெள்ளை இன இளைஞர்கள், அவனுக்கு எதிராகச் சூழ்ச்சி செய்கின்றனர். அதனால் கதை வேகமாக நகர்கின்றது. கடைசியாக ஓதெல்லோ சதிகார்களது வலையில் சிக்கி, ஏதும் அறியாத டெஸ்டிமோனாவைக் கொலை செய்துவிடுகிறான். எனது **மலராத மொட்டுக்கள்** நாடகத்தில் வரும் அருள், கமலம் என்ற பிரதான பாத்திரங்களும், சூழ்நிலையுடன் முரண்பட்டவர்களாகவே படைக்கப்பட்டுள்ளனர். யாழ்ப்பாணத்து இளைஞனான அருள் மலையகத்துத் தமிழ்ப் பிள்ளைகளைக் கல்வியில் முன்னேற்ற வேண்டும் என்ற ஆர்வத்துடன் வருகிறான். ஆனால் மலையகத்துச் சூழ்நிலை தனக்கு எதிராகச் செயற்படுவதைக் கண்டு, மனமுடைந்து போகிறான். நாடகம் சோகமாக முடிகின்றது.

ஷேக்ஸ்பியரது “மக்பெத்” ஓர் அருமைமான நாடகம். அதில் வருகின்ற “மக்பெத்” என்ற பாத்திரம் இந்த முரணுக்கும் பாத்திர வார்ப்பிற்கும் நல்ல எடுத்துக்காட்டு.

அவன் படைத்தளபதி நாட்டுக்காகவும் அரசனுக்காகவும் உயிரைக் கொடுத்துப் போரிட்டுப் பல வெற்றிகளைப் பெற்றுக் கொடுத்தவன். பேராசைப் பேய் அவனைப் பற்றுகிறது. மன்னனைத் துரோகமாகக் கொலை செய்து அரசைக் கைப்பற்றுகின்றான். அதன் பிறகு தனது உற்ற நண்பன் உட்படப் பலரைக் கொலை செய்கிறான். நாட்டு மக்களைப் பகைத்துக் கொள்கிறான். அவனது மனச் சாட்சி அவனை உறுத்துகின்றது. இறுதியில் தன்னுடன் தானே முரண்பட்டு நிற்கிறான். மக்பெத்தான் நாடகத்தின் கதாநாயகன் பிரதான பாத்திரம் - ஒரு வித்தியாசமான கதாநாயகன். எல்லோராலும் இப்படி ஒரு பாத்திரத்தைச் சிருஷ்டிக்க முடியாது. ஷேக்ஸ்பியர் அறிவும் அனுபவமும் நிறைந்துவிட்ட தமது முதுமைக் காலத்தில்தான் இந்த நாடகத்தை எழுதினார்.

நீங்கள் படைக்கப்போகும் பாத்திரங்கள் பற்றிய சகல விடயங்களையும் நீங்கள் அறிந்திருக்க வேண்டும். நீங்கள் நாடகத்தில்

பயன்படுத்தப்போகாத விடையங்களையும் அறியத்தான் வேண்டும். சரி, எல்லாவற்றையும் அறிந்து எவ்வாறு பார்வையாளர்களுக்கு வாசகர்களுக்கு வெளியிடுவது? அதாவது பாத்திரவார்ப்புச் செய்வது எவ்வாறு? நாவலாக இருந்தால் வேண்டிய எல்லாவற்றையும் எழுதித்தள்ளிவிடலாம். இது நாடகமாயிற்றே!

பாத்திர வார்ப்புச் செய்வது எப்படி?

பாத்திர சிருஷ்டி செய்வதற்கு ஒரு நாடகாசிரியனுக்கு சிறப்பான வழிகள் இரண்டு உள்ளன. ஒன்று உரையாடல்; மற்றது செயல்கள். உரையாடல் என்றால் ஒரு பாத்திரத்தைப்பற்றி மற்றவர்கள் உரையாடுவதல்ல. தானே தனது உரையாடல்கள் மூலம் தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொள்வது. சிறந்த ஆங்கில நாடகாசிரியரான கல்ஸ்வோர்தி (Galsworthy) கூறினார்: “நல்ல உரையாடல்தான் பாத்திரவார்ப்பு” நிஜ வாழ்க்கையிற் கூட நாம் ஒருவரை அவரது பேச்சிலிருந்து கணிப்பதில்லை? ஒருவரது சமூக அந்தஸ்து குணாதிசயம், கல்வி, பழக்க வழக்கங்கள் போன்றவற்றை அறிந்து கொள்வதற்கு, உரையாடல் பெருந்துணை புரிகின்றது.

செந்தமிழிற் பேசக்கூடாது. அந்தப் பாத்திரத்தின் சமூக நிலைக்கேற்ற இயல்பான மொழியில் அது பேச வேண்டும். அதற்காக வெறும் கொச்சைச் சொற்களைக் கொட்டித் தீர்ப்பதல்ல. பேச்சு வழக்கை அளவாகத்தான் உபயோகிக்க வேண்டும். அதிகமாகப் பயன்படுத்தினால் எல்வோருக்கும் விளங்காது. எரிச்சலூட்டும்.

செயல்களின் (Actions) மூலமும் ஒரு பாத்திரத்தின் குண இயல்பு வெளிப்படுகின்றது. நாடகத்தில் செயல்கள் நிறைய வரும். உலகின் தலை சிறந்த நாடகங்களிலெல்லாம் தங்கள் செயல்கள் மூலமே பாத்திரங்கள் தங்களை வெளிப்படுத்திக் கொள்கின்றன. ஷேக்ஸ்பியரது “ஹாம்லெட்” நாடகத்தை எடுத்துக் கொள்வோம். செயல்களுக்குப் பெயர் போன நாடகம் அது. அதில் பல அழகான தனி மொழிகளும் (Soliloquy) வருகின்றன. அந்தத் தனிமொழிகளுக்காகவே நாடகத்தைப் பார்க்கலாம். அவற்றை எடுத்து விட்டாலும் கூட, செயல்கள் மட்டுமே அந்த நாடகத்தின் சிறப்பை எடுத்தியம்பப் போதுமானவை. “வாத்தியார் கவனம்!” நாடகத்தில் வருகின்ற பாத்திரங்களின் செயல்களால், அவற்றின் குணஇயல்புகள் வெளிப்படவில்லையா?

உரையாடல்களும் செயல்களும் பாத்திர வார்ப்பிற்கு மட்டும் உதவி செய்யவில்லை. அவை கதையையும் நகர்த்திச் செல்கின்றன என்பதையும் நாம் மறந்து விடலாகாது.

முழுமையான பாத்திரங்கள் :

இலக்கியத்தில் முழுமையான பாத்திரங்கள் (Round Characters) தட்டையான பாத்திரங்கள் (Flat Characters) என்று இரண்டு வகை உண்டு. சில கதை மாந்தர் கதையில் முக்கிய பங்கெடுப்பர். கதையை நடத்திச் செல்பவர். அவர்களைப் பற்றிய பல விடயங்களை நாம் அறிந்திருக்கிறோம். அவர்களே முழுமையான பாத்திரங்கள். ஏனையவர்கள் சும்மா வந்த போகும் பாத்திரங்கள். நாடகத்தில் ஒரு சில பாத்திரங்களையே முழுமையாகப் படைக்க முடியும். உங்களது பிரதான கதை மாந்தர் பற்றிய சகல விடயங்களையும் கொடுத்து, அவர்களை முப்பரிமாண பாத்திரங்களாகப் படைப்பீர்கள். அப்பொழுதுதான் பார்வையாளர் - வாசகர்களுக்கு அவர்களை மனதில் இருத்திக் கொள்ள வசதியாக இருக்கும்.

உங்கள் கதை மாந்தரை மிகுந்த கெட்டிக்காரர்களாகவோ அசகாய குரர்களாகவோ, லட்சிய பாத்திரங்களாகவோ படைக்காதீர்கள். பொது மக்கள் அவர்களிடமிருந்து விலகியே நிற்பர். இராமனையும், இலக்குமணனையும், தருமனையும், அரிச்சந்திரனையும், சீதையையும், கண்ணகியையும் புராண இதிகாச நாடகங்களுக்கு விட்டு விடுங்கள். உலகில் முழுக்க முழுக்க நல்லவனென்றோ, முழுக்க முழுக்கக் கெட்டவன் என்றோ யாரும் இல்லை. ஒரு சிலர் இருக்கலாம். அவர்கள் புறநடை. சராசரி மனிதன் நல்ல பண்புகள், கெட்ட பண்புகளின் கலவையாகவே இருக்கின்றான் அவற்றின் அளவில் தான் வேறுபாடு. எனவே பலமும், பலவீனமும், முரண்பாடுகளும் கொண்ட மனிதர்களை உங்கள் நாடகங்களிலே உலவ விடுங்கள். அவர்களுடன் பார்வையாளர்கள் இலகுவில் ஒன்றிப் போய் விடுவர். அந்தப் பாத்திரங்களில் அவர்கள் தங்களையே காண்பர்!

‘நாடகம் எழுதுவது எப்படி?’ என்ற நூலிலிருந்து.
ஆசிரியர் - அராலியூர் ந. சுந்தரம்பிள்ளை
பக் 63-66

----- ***** -----

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு

பால சுகுமார்

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 பின்பற்றுவனவாக உள்ளன. பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் பிரதிநிதியாக யாழ்ப்பாணத்தில் கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தையும் திருகோணமலையில் நாடகமணி 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 இந்தியாவிலிருந்து வந்து மேடையிட்டன. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், பம்மல் சம்பந்த முதலியார், கன்னையா, 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 செயல்படுகிறார். 1913இல் இலங்கா சுபோத விலாச சபா அமைக்கப்படுகிறது. 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. இதேபோ 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" கணைசன் தியேட்டர் 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 இக்காலப்பகுதியில் மேடையிடப்படுகின்றன. திருகோணமலையில் உசேன் பாலந்தை கதை நாடகமாக 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 நடிமணி வி.வி. வைரமுத்துவைப் பார்க்கிறோம். 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. அதைப் போலவே ஈழத்துக்கும் சமூக நாடகம் 1940களில் உருவாகிறது. சாமளா அல்லது இன்பத்தில் துன்பம் சு.செல்வநாயகம் என்பவரது நாடகம், இக்கால நாவல்களும் இப்போக்கிலேயே எழுதப்பட்டன. சீனிமாவின் பாதிப்பும் இதற்கு ஏற்படுகிறது. 1940களில் தமிழ் நாட்டில் சுதந்திரத்திற்கான போராட்டச் சூழல், புதிய நிலைமை ஏற்படுகிறது. அங்கு தேசியக் கொடி, கதரின் வெற்றி என்பன போன்ற நாடகங்கள் மேடையிடப்பட்டன. 1950ஆம் ஆண்டுக்கு முன்பு ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு எந்தவிதமான தனித்துவத் தன்மையையும் வெளிப்படுத்தவில்லை யென்றாலும் சில குறிப்பான பண்புகளை உள்ளதை மறந்துவிட முடியாது.

இரண்டு பண்புகளை நாம் இனங்காண முடியும்.

- 1) கூத்துக்கள் - சாதி நிலை
- 2) சபா நாடகங்கள் - மத்தியதர வர்க்கம்

ஐம்பதுகளுக்கு முன்னுள்ள சூழ்நிலைகளில் 1940களில் பல நாடகங்களைப் படைத்த பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை முக்கியம் பெறுகிறார். ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கிற்கு கணபதிப்பிள்ளையின் அடியெடுப்பு முக்கிய திருப்புமுனையாகக் கொள்ளப்பட வேண்டும். ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கில், பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை 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) நாடலன் நகரவாழ்க்கை

1952ஆம் ஆண்டு "இரு நாடகம்" என்ற நாடக நூல் வெளியிடப்பட்டது. இவர் லண்டனில் படித்தவர். பெர்னாட்ஷா 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 பட்டாதாரிகள் இந்தப் பண்புக்குள் வருகின்றனர்.

ஐம்பதுகளுக்குப் பின்பு ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை அவர்கள் நாற்பதுகளின் பிற்பகுதியில் ஏற்படுத்திய காத்திரமான நாடகம் பற்றிய செயற்பாடு தமிழ் நாடக உலகிற்கு ஒரு புதிய பரம்பரையினரைக் கொணர்ந்தது. 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) இக்காலப்பகுதியில் தமிழின் நவீன நாடக அரங்கு செயற்பாடுகளைப் பின்வருமாறு வகைப்படுத்தலாம்.

- 1) கலைக்கழக தமிழ் நாடகக் குழுவின் செயற்பாடு
- 2) வானொலி நாடகத்தின் பலம் (சானாவின் பங்களிப்பு)
- 3) பேராசிரியர் கணபதிப் பிள்ளையை அடியொற்றி வடக்கு கிழக்கு மாகாணங்களின் நாடகச் செயற்பாடு

பேராசிரியர் கணபதிப் பிள்ளையின் பங்கும் பணியும் இங்குதான் முக்கியமாகிறது. பெரும்பான்மையான பார்வையாளர்கள் இந்த நாடகங்களுக்கு ஆதரவு வழங்கினர். இவரது நாடகங்கள் தமது உள்ளக் கதைகளை மீட்டுகின்ற ஓர் அரசாங்கத் தொழிற்பட்டமை இங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும். மொழியியல் அறிஞராகிய பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையாழ்ப்பாணப் பேச்சு வழக்கை அறிவியல் பூர்வமாகக் கையாண்டார். ஆனால் பின் நாட்களில் பல நாடகக்காரர்கள் இதனை நகைச்சுவைக்காகப்

பயன்படுத்தினர். மொழி நடையில் மாத்திரம் இந்தச் சீரழிவு ஏற்படாமல் பாத்திர வார்ப்பு, அமைப்பு ஆகியவற்றிலும் ஏற்படுத்தியது. இக்காலத்து நாடங்களில் இருவகைப் போக்குகளை நாம் உணர முடிகிறது.

- 1) பேச்சு வழக்கைக் காத்திரமாகப் பயன்படுத்துகிற பண்புப் புத்தாக்கங்கள் என இவற்றினை நாம் குறிப்பிடலாம்.
- 2) மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்களும் அதன் மேடையேற்றமும் (தழுவுல்)

நாம் குறிப்பிடுகிற இந்த தசாப்தத்தில் 1956ஆம் ஆண்டு மிக முக்கியமானதாக கருதப்படுகிறது. இந்த ஆண்டு இலங்கையின் சமூகக் கலை அரசியல் வரலாற்றில் முக்கியமான ஒரு பண்பைப் பிரதிபலித்து நிற்கிறது. முற்போக்குக் கொள்கையும் யதார்த்தவாதப் பண்புகளும் எழுச்சி பெற்ற காலம். இந்தக் காலப்பகுதியின் தொடக்கத்திலிருந்து இருபது ஆண்டுகள் தொடர்ச்சியாக இலங்கையின் கலை வரலாறு மார்க்சிய முற்போக்குக் கொள்கைகளை வெளிப்படுத்தியதோடு அதில் வெற்றியும் மகிழ்ச்சியும் கண்ட காலப்பகுதிகளாகும் 1956ஆம் ஆண்டுகளின் பின்பு நாடகச் செயற்பாடுதான் ஜனநாயக முற்போக்குத் தளத்தில் தொழிற்பட்டது! இக்காலத்தில் அ. முத்துலிங்கம், 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 சவப்பெட்டி, ஓஸ்கார் வைல்டின் சிறிமான் ஆனந்தம் மொலியரின் யார் வைத்தியர், சூழ்ச்சியின் பரிசு இம்சனின் வாழும் இனம் திரு கந்தையா இந்த வகை நாடகங்களை மேடையேற்றியவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர். “எங்களுக்கே” சொந்தமான, உண்மையாகவே தேசியப் பண்புடைய மரபினை உருவாக்கிக் கொள்வதற்கு, மேலும் தகைமைகளைப் பெறும் பொருட்டே மேலைத்தேய நாடகங்கள் 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 தயாரிப்புகள்.
- 3) கொழும்பு நாடக மன்றங்களின் தொழிற்பாடு.
- 4) கலைக்கழகப் பாணியில் மட்டக்களப்பு, மன்னார், யாழ்ப்பாணம், திருகோணமலை, மலையகம் ஆகிய இடங்களில் நாடக முயற்சிகள்.

அம்பலத் தாடிகளின் கந்தன்கருணை, மௌனகுருவின் சங்காரம் தாசீசியஸின் முயற்சிகள் புதிய போக்கைச் சுட்டுகின்றன.

வித்தியானந்தனின் மீட்டெடுப்புப் பணி

பேராசிரியர் சிவத்தம்பி, வித்தியானந்தனின் பணியை மீள் கண்டுபிடிப்பு எனக் குறிப்பிடுவார். இக்காலத்தில் சிங்கள நாடக மரபில் பேராசிரியர் சரத்சந்திரவின் வருகை முக்கியமாகிறது. மனமே, சிங்கபாகு

போன்ற சிங்கள மரபு வழிபட்ட நாடகங்கள் சிங்களவர்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றன. தமிழ்த் தேசிய உணர்வு மிக்கவரான பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் சரத்சந்திரவின் முயற்சிகளினால் உந்தப்பட்டு, தமிழ்க் கூத்து மரபை மீளமைக்கும் பணியில் ஈடுபட்டார். இவருக்குத் துணையாகப் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி, போராசிரியர் கைலாசபதி, பேராசிரியர் சண்முகதாஸ், கலாநிதி மௌனகுரு ஆகியோர் தொழிற்பட்டனர். பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் பணிகள் எனும் போது,

- i) கூத்து நூல்களைப் பதிப்பித்தார்; ஆய்வுப் பணிகள் புதுமைசார் அம்சம் பெற்றன.
- 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 கூத்தையேயாகும். இதற்கான காரணங்களாகப் பல விமர்சனங்கள் வைக்கப்படுகின்றன. இந்த விமர்சனங்களுக்கு அப்பால், பேராசிரியரின் பணி ஈழத்துத் தமிழ் அரங்க வரலாற்றில் மிகமிக முக்கியமாகக் காணப்பட வேண்டிய ஒன்று. பேராசிரியர் கூத்தில் செய்த மாற்றங்களைப் பின்வருமாறு குறிப்பிடலாம்.

- i) களரியில் இருந்த கூத்தைப் படச்சட்ட மேடைக்குக் கொண்டு வந்தது.
- ii) உடையமைப்பு ஒப்பணையில் 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 மத்தியதர 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 மொழிபெயர்ப்பு 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 பாணியில் எல். மத்தியசிஞ்சோ, க. தம்பிராஜா, எஸ். பாலசிங்கம், திரவியம் இராமச்சந்திரன் ஆகியோர் முக்கியமானவர்களாகும். மத்திய சிஞ்சோ, தம்பிராஜா, பாலசிங்கம் போன்றவர்கள், வித்தியானந்தன் பாணியையும் பழைய மரபையும் கற்றுத் தமது கூத்துக்களை அமைத்துக் கொண்டனர். திரவியம் இராமச்சந்திரன் வித்தியானந்தன் பாணியை அப்படியே பின்பற்றினார். அதில் மாற்றங்கள் செய்யவில்லை. இவரது தயாரிப்புக்களுக்குக் கலாநிதி மௌனகுரு துணையாக இருந்தார். மட்டக்களப்பில் இன்றும் இந்தப் பாணி பின்பற்றப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

இதன்தாக்கம் திருகோணமலையிலும் பாதிக்கச் செய்தது. குறிப்பாகச் சேனையூர் இந்தப் பாணியிலான கூத்துக்கள் மேடையிடப்பட்டன. இதில் கல்லாறு நடராசா ஆசிரியரும் அவரைத் தொடர்ந்து திரு. செ. வுலிபுண சேகரமும் முக்கியமானவர்கள். திருகோணமலையிலும் இந்தப் பாணி தொடர்கிறது. அண்மைக்காலத்தில் மட்டக்களப்பு நல்லலிங்கம் அவர்கள், திருகோணமலையில் இந்த வகையிலான பல கூத்துக்களைத் தயாரித்துள்ளார். மட்டக்களப்பில் வின்சன் மகளிர் கல்லூரி, புனித சிவிலியா பெண்கள் கல்லூரி முதலான பெரும்பாலான பாடசாலைகள் இக்கூத்துப் பாணியை இன்று வரை தொடர்கின்றன. இதே போல திருகோணமலையில் சேனையூர் மகாவித்தியாலயம், புனித மரியாள் கல்லூரி, கட்டைபுறிச்சான் விபுலானந்த வித்தியாலயம், உவர்மலை விவேகானந்த வித்தியாலயம் என்பன இன்றும் இத்தகைய கூத்துக்களை மேடையேற்றி வருகின்றன.

யாழ்ப்பாணத்தில் வித்தியானந்தனின் தாக்கம், யாழ்ப்பாண இசை நாடக மரபில் செல்வாக்குச் செலுத்தியது. நவீன் மேடைக்கு ஏற்ப இது மாற்றியமைக்கப்பட்டது. விடிய விடிய ஆடிய இசை நாடகங்கள் சுருக்கப்பட்டன. உதாரணமாக நந்தனார் கதை, அரிச்சந்திரா கதை என்பன இந்தப் பாணியில் சுருக்கப்பட்டன. யாழ்ப்பாணக் கரையோரப் பகுதிகளில் செல்வாக்கு உடையதாக இருந்த கூத்து மரபுகளும் இந்த பாணியில் சுருக்கி மேடையிடப்பட்டன.

அறுபதுகளின் பிற்பகுதி

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் அறுபதுகளின் பிற்பகுதி மிக முக்கியமான காலகட்டமாகும். ந. சுந்தரலிங்கத்தின் “அபஸ்வரம்”, கலாநிதி மெளனகுருவின் “சங்காரம்” என்பவற்றோடு முருகையன், சிவானந்தன் என்பவர்களது முயற்சிகளும், தாசீசியஸின் வருகையும் இக்காலக் கொடும்பு 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 இருக்கின்ற 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 தந்தன.

- 1) கலாநிதி மௌனகுருவின் - சங்காரம்
- 2) அம்பலத்தாடிகளின் - கந்தன் கருணை

இந்தப் பின்னணியில் முருகையனின் “கோபுரவாசல்” நாடகத்தையும் குறிப்பிடலாம். இக்காலகட்டம் 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 உடைத் தெறியும் நோக்கோடு பயன்படுத்தியமை முக்கியமான ஒரு செயற்பாடு. இக்காலகட்டம் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது நாடகம் அரசியல் பேசிய காலம் எனப் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி கூறுவார். ஐம்பதுகளில் ஏற்பட்ட சினிமாவின் தாக்கம் காரணமாகச் சினிமா பாணியிலான நாடகங்கள், தமிழர் வாழும் பிரதேசங்களில் பெருமளவில் மேடையேற்றப்பட்டமையை நாம் இங்கு 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 பின்பற்றப்பட்டன. அக்காலத்தில் புகழ் பெற்றிருந்த சிவாஜி, எம். ஜி. ஆர்., பாணியிலான நாடகங்கள் இதில் நடிக்கப்பட்டன. சினிமா நடிக்களைப் போலவே தங்களைக் கற்பனை செய்து கொண்டவர்களாக இந்த நடிக்கர்கள் இருக்கின்றனர். இந்த வகையில் மறைந்த சிறிசங்கர், உதயகுமார், கலைச் செல்வன் ஆகியோரது செயற்பாடுகளைக் குறிப்பிடலாம். தமிழர் வாழும் பிரதேசங்களில் இந்தப் பாணியிலான மேடை நாடகங்களுக்கு என ஆயிரக்காணக்கான 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 மேடையேற்றப் படுவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

1970 தொடக்கம் 1970 வரையிலான அரங்க மரபு

இக்காலத்து நாடக அரங்கச் செயற்பாடுகளை நாம் பின்வருமாறு வகைப்படுத்தலாம்.

- 1) நவீன தமிழ் நாடக அரங்கை சினிமாவின் பிடியிலிருந்து விடுவிக்கும் கற்பனை வளம் மிக்க கலைஞர்களின் தொழிற்பாடு.
- 2) கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழு சிங்கள நாடகங்களுக்குச் சமமாக தமிழ் நாடகங்களை ஒரே விழாவில் மேடையேற்றியமை.
- 3) பல்கலைக்கழக பட்டப் பின்படிப்புக் கல்வி டிப்ளோமாவிற்கு 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

இந்தப் பின்னணியில் தாசிசீயஸ், சுந்தரலிங்கம், சுஹூர் ஹமீட், சிவானந்தன், மௌனகுரு, இளைய பத்மநாதன், பாலேந்திரா, குழந்தை சண்முகலிங்கம் ஆகியோர் முக்கியமானவர்களாக அறியப்படுகின்றனர். இக்காலகட்டத்தில் சமத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கச் சூழலில் 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

தாசீசியல்

- அறுபதுகளின் பிற்பகுதி
- புதியதொரு வீடு, கந்தன் கருணை
- 1971 - கோடை
- 1974 - கந்தன் கருணை - கொழும்பு
- 1975 - காலம் சிவக்கிறது
- 1979 - பொறுத்தது போதும்

ந. சுந்தரலிங்கம்

1971 - கடுழியம்

1975 - விழிப்பு (சங்காரத்தின் பாதிப்பு)

சுஹைர் ஹமீட் - அம்பி

1970 - வேதாளம் சொன்ன கதை

கலாநதி சி. மௌனகுரு

அறுபதுகளின் பிற்பகுதி சங்காரம்

1978 - புதியதொரு வீடு

- தாசீசியஸிலிருந்து சிறிது மாறுகிறது.

1979 - அதிமானுடன்

தமிழ் நாடக மரபில் புதிய சிந்தனை மாற்றங்கள் உள்வாங்கப்பட்ட சூழ்நிலையில், சமாந்திரமாக சிங்களத்தினும் முற்போக்குச் சிந்தனை மரபுடன் புதிய கலைஞர்கள் அறிமுகமாகின்றனர். அவர்கள் சிங்கள மரபுவழிப் பண்புகளையும் நடன நாடக உத்திகளையும் கையாண்டு புதிய முயற்சிகளில் ஈடுபட்டனர். ஆர்.ஆர் சமரக்கோன், தர்மசிறி பண்டாரநாயக்கா, தர்மசேன பத்திராஜா பராக்கிரம நிரியெல்ல, தம் 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 பயனாக வெளிப்பாடுகளினைத் தொடர்ந்து வரும் தசாப்தங்களில் 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 இக்காலத்தில் 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. இதன் பின்னணியிலேயே எண்பது களில் ஒரு நாடக மலர்ச்சி உருவாகிறது. இன்று நவீன நாடக மேடை யேற்றத்தோடு தொடர்புபட்ட பலர் இந்தக் கல்லூரியின் செல்வாக்குக்கு உட்பட்டவர்களேயாவர்.

அவைக்காற்றுக் கலைக்கழகத்தின் 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. முத்துசாமியின் காலம் காலமாக, யுகதர்மம், நாற்காலிகாரர் ஆகிய நாடங்களையும் மேடையிட்டனர். இவர்கள் மரபை வெறுக்க முத்துசாமி தனது படைப்புக்களில் மரபை இணைத்தமை இங்கு ஆச்சரியமான ஒற்றுமையாக உள்ளது.

பாலேந்திரா மேற்கத்திய இயற்பண்புவாத பாணிகளைத் தன்கரத்தில் எடுத்துகொண்டார். தமிழில் நாடகமே இல்லை என்று கூறுவது சிரிப்புக்குரிய விடயமாகும். இன்றும்சூடப் பாலேந்திரா இதே கருத்தையே அவரது அண்மைக்காலப் பேட்டி ஒன்றின் மூலம் குறிப்பிடுகிறார். புலம்பெயர்ந்த தேசங்களில் இவர் இன்று தனது அவைக்காற்றுக் கலைக்கழகச் செயல்பாடுகளை நகர்த்தியுள்ளார். யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தின் தொடக்கம் புதிய அரங்க முயற்சிகளுக்குத் துணையாக அமைந்தது. பேராசிரியர். கைலாசபதி, பேராசிரியர். சிவத்தம்பி, பேராசிரியர். சண்முகதாஸ், கலாநிதி மௌனகுரு ஆகியோரது இணைந்த செயல்பாடு தமிழ் நாடக அரங்கில் ஒரு புதிய பரிமாணத்தை ஏற்படுத்தியது. இக்காலத்தில் இப்பல்கலைக் 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. இத்தளநிலை 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) மண்குமந்த 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, மௌன குரு, பிரான்சிஸ் ஜெனம் ஆகியோர் ஏற்படுத்தினர். கலாநிதி மௌன குருவின் 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 நின்றன.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக முயற்சிகள் சமகாலத்தில் ஏற்பட்ட அரசியல் மயப்பட்ட இனப் பிரச்சினையோடு நேரடியான தொடர்புகளைக் கொண்டிருந்தது. பல்கலைக்கழக அரங்க முயற்சிகளில் சிதம்பரநாதன்,

குழந்தை சண்முகலிங்கம், கலாநிதி மௌனகுரு ஆகியோர் முக்கியமான வர்களாகத் 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 ஆசிரியர்களான போது பாடசாலைகளிலும் அதற்கு வெளியிலும் இந்த வகை முயற்சிகளில் ஈடுபட்டனர். யாழ்ப்பாணத்தில் உருவான பாடசாலை அரங்க மரபு அரசியல் சார்ந்த நாடக மரபு இக்காலத்தில் தமிழ் வாழும் எல்லாப் பகுதிகளுக்கும் 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 செயற்பாடு முக்கியமானது) மாயமான் விடுதலைக்காளி, கசிப்பு, களத்தில் காத்தான்.

அண்மைக்கால அரங்க முயற்சிகள்

அண்மைக்கால அரங்க முயற்சி எனக் குறிப்பிடுகின்ற பொழுது 90க்குப் பின் உள்ள சூழ்நிலையையே குறிக்கிறது. தொண்ணூறுகளில் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு எண்பதுகளில் யாழ்ப்பாணத்தை மையமாகக் கொண்ட நிமைமை மாறி, பன்முகத்தன்மை பெறுகிறது. தொண்ணூறுகளில் தமிழ் நாடகச் செல்நெறிகளைப் 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 என்பன வற்றினால் ஏற்பட்ட புதிய தமிழ் நாடகச் சூழல்
- 4) கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்தில் நுண்கலைத் துறையின் ஆரம்பம்.

இந்த நான்கு அம்சங்களும் முனைப்பைப் பெறுகின்ற தொண்ணூறு களின் ஆரம்பத்தில் யாழ்ப்பாண அரசியல் சூழ்நிலை புதிய பண்பை அடைகிறது. இந்த அரசியல் சூழ்நிலைகளுக்கேற்ப அரங்க மரபும் மாற்றம் அடைகிறது. யாழ்ப்பாணத்தில் இக்காலப்பகுதியில் ஆறு விதமான நாடகப் போக்குகளை இனங்காண முடிகிறது.

- 1) சண்முகலிங்கம் பாணியிலான ஓயிலாக்க மரபு
- 2) மௌனகுருவின் மோடியுற்ற பண்புடைய அரங்க மரபு
- 3) சிதம்பரநாதனின் சமூக மாற்றத்திற்கான அரங்கு.
- 4) ஜேய்சங்கர் போன்றோரின் பழைய யதார்த்த பாணியை மெருகூட்டுகின்ற போக்கு.
- 5) திருமறைக் கலாமன்றத்தின் 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 இங்கு அரங்கு பெரிதும் பயன்பட்டது. இந்த அரங்குகளில் சில எந்தவிதமான முன்னறிவிப்புகளும் இன்றி மக்கள் முன் நடத்தப்படும் சில ஏற்கனவே உள்ள அரங்க முறைமையைத் தமது கொள்கைகளை வெளிப்படுத்துவதற்கான அரங்க வடிவமாகப் பயன்படுத்துகின்ற பண்பு காணப்பட்டது. இது யாழ்ப்பாணம், முல்லைத்தீவு ஆகிய பிரதேசங்களில் ஒரு காத்திரமான தொழிற்பாடாக 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 பெரும் வரவேற்பைப் பெற்றாலும் சில வெற்றிகரமாக அமையவில்லை. குழந்தை சண்முகலிங்கத்தின் பல நாடகங்கள், அவரது பழைய மரபிலேயே அமைந்தன. எந்தையும் தாயும் போன்ற பரிட்சார்த்த முயற்சிகளும் இவரால் மேற்கொள்ளப்பட்டன. தொண்ணூறுகளில் மௌனகுருலின் செயற்பாடு 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 தயாரிக்கப் பட்டது.

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, ஸ்ரீகணேசன் போன்றோர் காரசாரமான விமர்சனங்களை முன் வைத்தனர். தொண்ணூற்றைந்தில் ஏற்பட்ட யாழ்ப்பாண இடப்பெயர்வு, யாழ்ப்பாண அரங்கியல் முயற்சிகளில் சில பின்னடைவுகளை ஏற்படுத்தியுள்ளது. தொண்ணூறுகளில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகம் அரங்கியலை 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 தமிழ்த்தினப் போட்டிகளுக்காகச் சில நல்ல நாடகங்கள் பாடசாலைகளில் மேடையிடப் பட்டன. யாழ்ப்பாணத்திலும் தொய்வின்றி நாடக முயற்சிகள் நடைபெற்று வந்தன. கொழும்பில் இடையிடையே பழைய சினிமா பாணியிலான நாடகங்கள் மேடையிடப்படுவது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

மலையகத்தில் இக்காலத்தில் பல நாடகப் பட்டறைகள் கருத்தரங்குகள் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டன. அதன் வழியாக வந்த பலர் சில நல்ல நாடகங்களை மேடையிட்டனர். அதோடு பாடசாலைகளில் காத்திரமான பல முயற்சிகள் நடைபெற்றன. இந்த முயற்சிகள் அந்தணி ஜீவா, சுகுமாரன் போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாக உள்ளனர்.

திருகோணமலையில் தொண்ணூறுகளில் நாடகம் புதிய பரிமாணத்தைப் பெறுவதை அவதானிக்க முடிகிறது. மறைந்த திரு. பற்குணத்தின் ஏற்பாட்டின் பேரில் நடைபெற்ற பல நாடகப் பட்டறைகள் புதிய உத்வேகத்தை ஏற்படுத்தின. பாடசாலைத் தயாரிப்புகளாகச் சில நல்ல நாடகங்கள் வெளிவந்தன. திருமலைநவம், ரத்தினசிங்கம், பற்குணம், பாலசுகுமார் ஆகியோரது முயற்சிகள் இங்கு மணங்கொள்ளத் தக்கதாகும். இக்காலகட்டத்தில் திருகோணமலையில் விபுலானந்த தமிழ் மகாவித்தியாலம், சென்ஜோசப் கல்லூரி, சண்முக வித்தியாலயம், சேனையூர் மகா வித்தியாலயம் சில நல்ல தயாரிப்புகளைத் தந்தன. ஆனாலும் இன்றைய நிலையில் திருமலையினுடைய அரங்க முயற்சிகள் பாடசாலை மட்டத்தானேயே 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 அறிமுகப்படுத்தியது. அதைத் தொடர்ந்து கலாநிதி மௌனகுருவின் தயாரிப்புக்கள் முக்கியமாகின்றன. இவரது வேடனை உச்சிய வெள்ளைப் புறாக்கள், முயலார் முயல்கிறார், புதியதொரு வீடு அகிய 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 உடற்பொறி முறையான நடிப்பு முறையையும் நமது பாரம்பரிய அரங்க முறைகளின் கூறுகளையும் இணைத்த பரிசோதனை முயற்சிகளாய் அமைந்தன. கருத்துப் புலப்பாட்டிற்காகவே மக்கள் முன் வந்தன. இவரது நாடகங்கள் பற்றிப் பல காத்திரமான, காரசாரமான விமர்சனங்கள் முன் வைக்கப்பட்டுள்ளன.

ஜெய்சங்கரது சிறுபிள்ளை விளையாட்டு, பிள்ளை அழுத கண்ணீர் ஆகிள நாடகங்கள் மேடையிடப்பட்டன. இவரது நாடகங்கள் யதார்த்தப் பாணியையே பெரிதும் பின்பற்றி இருந்தன. இன்று சிவரெட்டினம் போன்றோரது முயற்சிகளும் குறிப்பிடும்படியாக உள்ளன.

‘உலக அரங்க வரலாறு’ எனும் நூலிலிருந்து.
 ஆசிரியர் பால சுகுமார்
 பக் 203-222



நவீன நாடகத்தில் கருத்துப்புலப்படுத்தம் நிகழ்த்துவோன் - பார்வையாளன் எதிர்கொள்ளும் பிரச்சனைகள்

ஆ. தனஞ்செயன்

நாடித்துடிப்பைப் போல, மனிதர்களிடமும் விலங்குகளிலும் இடைவிடாது நிகழும் ஒரு செயல் கருத்துப்புலப்படுத்தம் (Communication). அனுப்புவோன் (Sender) பெறுவோன் (Receiver) என்னும் இருவருக்கிடையே எப்போதெல்லாம் பரஸ்பரம் புரியக்கூடிய சங்கேதங்கள் (Codes) பரிமாறிக் கொள்ளப்படுகின்றனவோ, அப்போதெல்லாம் கருத்துப்புலப்படுத்தம் என்னும் நிகழ்வு இடம்பெறுகிறது. பேச்சு, பாடல், வாக்கியம் என்னும் மொழிக் கூறுகள் (Oral elements) மட்டுமல்லாமல், நிறங்கள், சடப்பொருட்கள், சப்தம், அசைவுகள், நறுமணம், அமைதி, வெளி-இப்படிப் பல்வேறு வகைப்பட்ட சங்கேதங்கள் மூலமாக அனுப்புவோமானால் ஏதோ ஒன்று அனுப்பப்பட, மறுமுனையில் பெறுவோனால் அது ஒரு கருத்தாக அல்லது செய்தியாகப் பெற்றுக் கொள்ளப்படுகிறது. இது கருத்துப்புலப்படுத்தத்தின் படிமுறை நிகழ்வாகும்.

இக்கருத்துப் புலப்படுத்தம், பல அடையாளங்கள் அல்லது ஊடகங்கள் வாயிலாக நிகழ்கிறது. அவ்வூடகங்களுள், மனிதனுடைய நுண்ணிய கண்டுபிடிப்பான கலை முக்கியமானது. கலை என்று கூறும் போது, அது தூலமான, அருபமான ஊடகங்கள் பலவற்றைக் குறிக்கிறது. கட்புலன் ஈர்ப்புக்குரிய கலைகள், செவிப்புல ஈர்ப்புக்குரிய கலைகள் இவை இரண்டின் துணையோடு நுகரப்படும் கலைகள் - என்று கலையாகிய ஊடகங்கள் பல திறத்தன. இவ்வூடகங்கள், வாய்மொழிக் கூறுகள் (Verbal elements) வாய்மொழிசாராத கூறுகள் (Nonverbal elements) என்னும் இவ்விரு வகைமைகளின் பல துணைக்கூறுகளால் வடிவமைக்கப் பட்டவை. வாய்மொழிக்கூறுகள், வாய்மொழிசாராத கூறுகள் - என்னும் இவ்விரு வகைமைகளின் ஒன்றினுள் ஒன்று ஊடுருவிய கட்டுமானங்களோடு பார்வையாளர் எனப்படும் பெறுபவரின் (receiver) முன்கே அவர்களுடைய மனப்பங்கேற்பினைத் தூண்டி ஈர்த்துக் கொள்ளும் வகையில் நிகழ்த்தப்படுவன நிகழ்த்துக் கலைகளாகும். இவற்றுள் நவீன நாடகமும் ஒன்று.

இந்நவீன நாடகம் உட்பட அரங்கக் கலைகள் யாவும், கட்புலன்

செவிப்புலன் ஆகியவற்றை ஈர்த்துக் கொண்டு தம் பார்வையாளர்களுக்கு கருத்துப் புலப்படுத்தும் செய்யக்கூடியவை. அதாவது, அரங்கக்கலைகள் என்னும் ஊடகங்கள் வாயிலாக நிகழ்த்துவோர் (Performers) தங்கள் பார்வையாளர்களுக்குக் கதை சொல்கிறார்கள் அல்லது ஒரு கருத்தை எடுத்துரைக்கின்றார்கள். ஒரு கருத்து, கதை சொல்லப்படும் போதோ நிகழ்த்தப்படும் போதோ அது எப்படி நிகழ்த்தப்படுகிறது என்னும் படிமுறையின் வாயிலாகத்தான் அது பார்வையாளரைச் சென்றடைய முடியும். பார்வையாளரும் நிகழ்த்துவோரும் சமவிகிதத்தில் பொறுப்பேற்றுக் கொண்டு, பங்கேற்கும் போதுதான் ஒரு நிகழ்த்துதல் வெற்றி பெறுகிறது என்பது நிகழ்த்துதல் பற்றிய கோட்பாடுகள் சொல்லும் உண்மை.

இங்கு “நிகழ்த்துதலின் வெற்றி” என்பது, ஒரு கருத்து சரியான முறையில் பார்வையாளனைச் சென்றடைதல் என்பதைக் குறிக்கிறது. ஒரு கருத்து பார்வையாளனிடம் சேரவேண்டுமென்றால் அதைச் சொல்லும் விதம், பார்வையாளனின் தளத்திற்கு எட்டக் கூடியதாகவும், அவனுக்குப் புரியக்கூடிய பரிச்சயமான குறியீடுகளை உடையதாகவும், அவனுக்குச் சேர்வூட்டும் எதிரிடையான அம்சங்களைக் களையக் கூடியதாகவும் இருக்க வேண்டும். இப்படிக் கூறும் போது, நிகழ்த்துதலின் வெற்றிக்குப் பார்வையாளனுடையவிட, நிகழ்த்துவோனுடைய பொறுப்பே பன்மடங்காக உள்ளது என்பது புரியும். நிகழ்த்துதலில் ஒன்றை “எப்படி” “எவ்வாறு” சொல்கிறான் என்பதுதான் முக்கியமானது. “எப்படி” “எவ்வாறு” என்பன, கருத்துப்புலப்படுத்த வழிமுறைகள் இவை பார்வையாளனை “என்ன?” என்னும் ஒன்றைப் பற்றிக் கேட்க அல்லது பார்க்க வைப்பதற்காக, அவனுடைய கவனத்தை முழுவதுமாக ஈர்க்கச் செய்யும் முயற்சியை உள்ளடக்கியவை.

எனவே, நாட்டுப்புறக்கலைகளை நிகழ்த்தும் கலைஞர்கள், தமது பார்வையாளரின் ஆர்வமுடைய பங்கேற்பைத் தொடர்ந்து தக்கவைத்துக் கொள்வதற்காக நிகழ்த்தும் முறையில் பல உத்திகளைப் பிரக்ஞைப் பூர்வமாகக் கையாள வேண்டியவர்களாக உள்ளனர் என்பதைப் புரிந்து கொள்கிறோம். பார்வையாளனைத் தக்க வைத்துக் கொள்வதற்காகச் சமூல சமரசங்களைச் செய்து கொள்வது நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக் கலைஞர்கள் கடைப்பிடிக்கும் மரமான வழிமுறையாகும்.

நிகழ்த்துதலின் வெற்றிக்கு, நிகழ்த்துநர்களும் பார்வையாளர்களும் சமஅளவில் பொறுப்பேற்க வேண்டும் என்னும் கொள்கை பரதக்கலை போன்ற சாஸ்திரீய கலைகளுக்கு மிகவும் பொருந்தும். ஏனெனில், அது

தனது ஆங்கிக, ஆஹார்ய, வாச்சிக, சாத்விகாபிநயங்கள் என்னும் மொழி மற்றும் மொழி சாராத மொழிக் கூறுகளைப் பற்றி நர்த்தகி எத்துணை அளவிற்கு அறிந்து கொண்டிருக்கிறாரோ அத்துணை அளவிற்குப் பார்வையாளர்களும் அறிந்திருக்க வேண்டும் என்று எதிர்பார்க்கிறது. நல்ல பார்வையாளர்களைக் கொண்ட அவையின் இலக்கணம் பற்றி இயம்பும், அபிநயதர்ப்பணத்தின் நூற்பா இதற்குச் சான்று. ஒரு கதை அல்லது நிகழ்ச்சி தரும் உணர்ச்சியை உள்வாக்கி அனுபவித்து, ஆங்கிக, ஆஹார்ய, சாத்விகாபிநயங்கள் எனப்படும் மொழிசாரா கருத்துப்புலப்படுத்தக் கூறுகளின் துணையால் நர்த்தகி வெளிப்படுத்தும் போது உண்டாகும் ரசஉற்பத்தி பார்வையாளர்களிடமும் தோன்ற வேண்டும். அப்போதுதான் நிகழ்த்துதல் வெற்றிபெறும். இங்கு தனது மொழிக்கூறுகளை நன்கறிந்த ஒருங்கிணைந்த பார்வையாளர்களையே பரதக்கலை எப்பொதும் சார்ந்திருக்க வேண்டிய தேவை ஏற்படுகிறது என்பதை நாம் புரிந்து கொள்கிறோம். அதனால்தான், கலைஞர்களுக்கு இணையான படைப்பாளிகள் என்னும் பொருளில் பார்வையாளர்களை “சஹ்ருதயர்” என்று நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகிறது.

இங்கு ஒரு கேள்வி. பரதக்கலை தனது நிகழ்த்துதலின் வெற்றிக்கு “சஹ்ருதயர்” எனப்படும் தனது பார்வையாளர்களிடமிருந்து எதிர்பார்க்கும் ரசஉற்பத்தி, நவீன நாடகத்தின் வெகுஜனப் பார்வையாளர்களுக்குச் சாத்தியமானதானா?

இது, தனக்கென ஒரு பொதுமொழியற்ற இன்றைய நாடகம் பற்றிப் போதுமான அனுபவங்கள் ஏதுமற்ற சமூகத்தில் சாத்தியமில்லை. அதனால், நாடகத்தை எடுத்துக் கொண்டு வெகுஜனங்களிடம் வரும் கலைஞர்களுக்கு தடங்கலற்ற கருத்துப் புலப்படுத்ததிற்குப் பாதை போடும் இன்றியமையாத கடமை இருக்கிறது. அதாவது, ஒருங்கிணைந்த பார்வையாளர்கள் (Integral audience) என்னும் சிறுவட்டத்தை மீறிய, வெகுஜனங்கள் என்னும் பார்வையாளர் தளத்தை எட்டக்கூடிய பொதுவான நாடக மொழியைப் படைக்க வேண்டிய முயற்சிகை இது குறிக்கிறது.

இன்று நவீன நாடகம் எனும் இந்த அரங்கக்கலை, கலைஞனுக்காகவா மக்களுக்காகவா என்னும் மிகப் பழைய கேள்விகளையே மீண்டும் எழுப்பும் ஒரு சூழலை உருவாக்கியிருக்கிறது. ஏனென்றால், நவீன நாடகம் என்பது, கலைஞன் தன்னைத் தேடித் தன் வாழ்வின் அர்த்தம் தேடிப் புறப்பட்டுப் போகும் மனவழிப்பயணமாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுக்

கொண்டிருக்கிறது. இது கருத்துப் புலப்படுத்தத்தின் வாயிலை அடைத்து விட்டு ஒரு மிகக்குறுகிய பார்வையாளர்களை மட்டும் (அதாவது “அறிவு ஜீவிகள்” எனும் அடைமொழி கொண்ட ஒருங்கிணைந்த பார்வையாளர்) அடைந்தால் போதும் என்று கருதுகிறவர்களின் கொள்கை. இந்தக் கருத்தின் சார்பினர், இதுவரையில் நிகழ்த்தியுள்ள பல நாடகங்களின் நிகழ்த்துதல்கள், சொல்லும் முறையில் பல அழகியல் கூறுகளை, உத்திகளைக் கையாண்டிருப்பினும், அவை ஊடகத்தை (வடிவத்தைச்) செழுமைப்படுத்தியதோடு நின்றுவிட்டன; கருத்துப்புலப்படுத்தத்தின் வீச்சை அதிகரிக்கச் செய்ய இவை உதவவில்லை. மேலும் அவை சொல்லும் செய்திகள் பரந்துபட்ட சமூகத்தின் பிரச்சினைகளைத் தீண்டாதவையும் ஆகும். ஏனெனில் நாடகம் என்பது இவர்களுடைய கொள்கையில், நாடகம் கலைக்காகவே அல்லது கலைஞர்களுக்காகவே, கலை, இலக்கியங்களில் சம காலத்தியப் பிரச்சினைகளைப் புகுத்துவதும் அவற்றை அரசியல் தொடர்பான நடவடிக்கைகளுக்குப் பயன்படுத்துவதும் அருவருக்கத்தக்க செய்கை என்பது போன்ற மனோபாவம் கடந்த பல ஆண்டுகளாகத் “தூய கலை இலக்கியவாதி”களிடம் இருந்து வந்திருக்கிறது. இந்த மனோபாவம் இன்றைய உயர் வர்க்கத்தைச் சார்ந்த அல்லது தங்களை அவ்வாறாகக் கருதிக் கொண்டிருக்கும் நவீன நாடக இயக்குநர்களிடம் ஒருவிதத் தற்செருக்கோடு காணப்படுகிறது.

இவ்வகை நவீன நாடக இயக்குநர்கள் தமது நாடகங்களில் செயல் படும் கருத்துப்புலப்படுத்தம் பற்றிக் கொண்டுள்ள மனப்பான்மை வினோதமானது. நாடகங்கள் அவற்றைப் பார்க்கும் பார்வையாளர்களுக்கு உடனே புரிந்ததாக வேண்டிய கட்டாயம் ஏதுமில்லை. கலைஞன் தன்னுடைய தளத்திலேயே இயங்குவான். அவனுடைய தளத்திற்குப் பார்வையாளர்கள் தாம் வரவேண்டுமே தவிர பார்வையாளர்கள் இருக்கும் தளத்திற்குக் கலைஞன் இறங்கிச் செல்ல வேண்டும் என்ற அவசியமில்லை. அப்படிப் பார்வையாளன் தளத்திற்கு இறங்கிச் செல்வது ஒரு சமரசம் (Compromise) இதில் தமக்கு உடன்பாடில்லை என்பது போன்ற நிகழ்த்துதற் கொள்கையை உடையவர்கள் சிலர் இங்கு இருக்கின்றனர். ஆனால், இந்தச் “சமரசத் தீண்டாமை” என்பது நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக் கலைஞர்களிடம் காணமுடியாது. நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக்கலைக் கூறுகளைப் பிய்த்தெடுத்துத் தங்களுடைய நவீனநாடகப் படைப்புகளில் ஓட்டிச் செர்த்து அழகு பார்க்கும் இப்படைப்பாளர்கள், மரபுக்கலைஞர்கள் தம் கலைகளை நிகழ்த்தும் போது கடைப்பிடிக்கும் பார்வையாளனை நோக்கிய சமரசப் போக்கினை மட்டும் ஏற்க மறுப்பது ஏனென்று புரியவில்லை.

இது ஒருவிதமான பிடிவாதம்; பார்வையாளர் தளத்திற்கு இறங்கிவர மறுப்பதென்பது பார்வையாளர்களின் வெவ்வேறு பண்பாட்டுச் சூழலை, புதிய நாடகமொழி பற்றிய அவர்களுடைய பரிச்சயமில்லாத நிலையைப் புரிந்து கொள்ள மறுக்கும் பிடிவாதம், மரபான மக்கள் கலையாயினும், நவீன நாடகமாயினும் அவை அவற்றுக்கே உரிய பண்பாட்டுச் சூழலை விடுத்து, வேறொரு பண்பாட்டுச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படுமாயின் அங்கு கருத்துப் புலப்படுத்தப் பிரச்சினை எழுந்தே தீரும். ஏனெனில், எந்த ஒரு பண்பாட்டின் சூழலிலும், தங்களுக்கு மிகவும் பரஸ்பரம் பரிச்சயமான சங்கேதங்கள் மூலமே ஒரு குழுவினர் தமக்குள் தற்குத்தடையற்ற கருத்து புலப்படுத்தம் செய்து கொள்வர். பரிச்சயப்பட்ட சங்கேதங்கள் இல்லாது போயின. கருத்துப்புலப்படுத்தம் தடைப்பட்டுவிடும். இது ஒரு மலிவான உண்மை. உலகப் பண்பாடுகள் அனைத்திலும், பலவகைப்பட்ட நாட்டுப்புறக்கலை வடிவங்கள் வாழ்கின்றன. இவை ஒவ்வொன்றும் தத்தமது பண்பாட்டுச் சூழலில் ஏதோ ஒரு வகைச் செயற்பாட்டை (Function) அளித்துக் கொண்டிருக்கின்றன. ஒரு குறிப்பிட்ட நாட்டுப்புறக் கலை வடிவத்தின் இந்தச் செயற்பாட்டை அனுபவபூர்வமாக உணர்ந்து கொண்டிருக்கும் ஒரு குறிப்பிட்ட மக்கள் குழுவுக்கே அல்லாது, அவர்களுடைய கலை வடிவம் வேறொரு பண்பாட்டுச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படுமாயின் அங்கு வாழும் மக்கள் குழுவிற்கு அது அந்நியப்பட்ட ஒரு கலைவடிவமாகி, அதன் மொழியானது கருத்துப் புலப்படுத்தம் செய்யத் தவறிவிடும். இதனை ஒரு நடைமுறை உதாரணம் மூய்ப்பிக்கிறது.

1990ம் ஆண்டு ஆகஸ்ட் மாதம், பாலையங் கோட்டை தூயசவேரியார் கல்லூரியின் நாட்டார் வழக்காற்றியல் துறையும் .போர்ட் .பவுண்டேஷன் நிறுவனமும் இணைந்து நடத்திய நாட்டார் வழக்காற்றியல் பற்றிய இரண்டாவது சர்வதேசக் கருத்தரங்கிற்காக இரண்டு நாள் தெருக்கூத்து நிகழ்ச்சி நடத்தப்பட்டது. நெல்லை மாவட்டம் பாலையங் கோட்டைக்கு அருகில் உள்ள இலந்தைக்குளம் கிராமத்தில், “தெருக் கூத்து” என்னும் நாட்டுப்புற அரங்கக்கலை வடிவம் பற்றிய பெயரைக் கூட கேட்டறியாத மக்கள் மத்தியில் வடஆற்காடு மாவட்டம் பெருக்கட்டூர் இராஜகோபால் குழுவினர் “திரௌபதி வஸ்திராபகரணம்” “நளாயினி” ஆகிய பாரதக்கதைகளைத் தம் தெருக்கூத்து வடிவம் மூலம் நிகழ்த்திக் காட்டினர். இவ்விரண்டு கதைகளும் - கிராமத்தின் வெகு சில பார்வையாளர்களுக்கு மட்டுமே தெரிந்திருந்தாலும் - முழுமையாகப் பார்வையாளருக்குப் போய்ச் சேரவில்லை. தெருக்கூத்து நிகழ்த்துதல்களைப் பார்த்த கிராமவாசிகளிடம் பேசியபோது, இவ்வுண்மை வெளிப்பட்டது. ஏனெனில் அம்மக்களுடைய

பண்பாட்டுச் சூழலில் தெருக்கூத்தின் பயன்பாடு (Function) இதற்கு முன் உணரப்படாதது. எனவே, வட ஆர்க்காடு, தென்னார்க்காடு மாவட்ட மக்களின் பண்பாட்டுக்கே உரிய தெருக்கூத்தின் நாட்டுப்புற அரங்கக்கலை மொழி வில்லுப்பாட்டு, கணியானகூத்து, மகுடாட்டம் போன்ற நிகழ்த்துக்கலைகளை மட்டுமே அறிந்திருக்கும் ஒரு பண்பாட்டுச் சூழலில் வாழும் நெல்லைமாவட்ட இலந்தைக்குளம் கிராமவாசிகளுக்குக் கதை சொல்லும் திறனற்றுப் பூரணமான கருத்துப்புலப்படுத்தம் செய்வதற்கு இயலாமற் போய்விட்டது. இதைப் போலவே, ஆர்க்காடு மாவட்டங்களின் மக்களுக்கு வில்லுப்பாட்டு, கணியான் கூத்து, மகுடாட்டம் போன்ற நிகழ்த்துக் கலைகளைப் பார்க்க நோந்தால் அவற்றின் மொழியும் முழுமையான கருத்துப்புலப்படுத்தம் செய்வதற்குத் தவறிவிடும்.

மேற்குறிப்பிட்ட அனுபவங்கள் உணர்த்தும் உண்மை என்ன? ஒரு நிகழ்த்துக்கலை அல்லது நாடகம் தனது பார்வையாளர்களிடம் நிகழ்த்துதலின் மூலம் பூரணமான கருத்துப்புலப்படுத்தம் செய்ய வெண்டுமானால், தனது பார்வையாளர்களின் பண்பாட்டுச் சூழலுக்குப் பழக்கமான ஒரு பொது மொழியைக் கொண்டிருப்பது அவசியம் என்பதே அவுண்மை.

இவ்வுண்மை தனது நியாயத்தை வலியுறுத்திக் கொள்வதற்கு உதவும் மற்றொரு உதாரணத்தையும் பார்க்கலாம். குறிப்பிட்ட சில நாட்டுப்புற வாய்மொழிக் கலைகள், நிகழ்த்துக் கலைகளின் மொழிக்கு மட்டுமே காலங்காலமாகத் தங்களைத் தயார் செய்து கொண்டிருக்கும் பார்வையாளர்களிடம், மேலைநாட்டு நாடகவியல் சிந்தனைகளின் தாக்கங்களால் வடிவமைக்கப்பட்ட நவீனத் தமிழ்நாடகப் படைப்பு ஒன்றின் நிகழ்த்துதலை முன் வைத்தால், அப்பார்வையாளர்களிடம் பிரதிபலிக்கும் அனுபவம் (response) எப்படி இருக்கும்? இதனைப் புரிசையில் நிகழ்ந்த கோடை விழாவில் (பிப்ரவரி, 1990) நேரிடையாகப் பார்வையாளர் மத்தியிலிருந்தே பார்க்க முடிந்தது.

புரிசைக் கிராமத்தின் நாடகவிழாவில் துளிர், நிஜநாடக இயக்கம், சங்கரதாள் சுவாமிகள் நாடகப்பள்ளி, கூத்துப்பட்டறை போன்ற அமைப்புகள் தத்தம் நவீன நாடகங்களை நிகழ்த்தின. இவ்விழாவுக்குத் திரண்டிருந்த பார்வையாளர்கள் தெருக்கூத்து மொழிக்குப் பழக்கப்பட்ட ஏராளமான புரிசைக் கிராமவாசிகள் அக்கிராமத்தின் சமூகப் பண்பாட்டுச் சூழலுக்குச் சற்றும் பழக்கப்படாத அல்லது ஓரளவுக்குப் பழக்கப்பட்ட பத்திரிகையா

ளர்கள், சினிமாத்துறையினர், நவீன நாடகத்துறையினர், கலை இலக்கியத் துறையகளில் பரவலாக ஆர்வம் கொண்டிருக்கின்ற அறிவு ஜீவிகள், ஆய்வாளர்கள், வெளிநாட்டு ஆராய்ச்சியாளர்கள் மற்றும் சிலர்.

நவீன நாடகமொழியின் கருத்துப்புலப்படுத்த வீச்சு, வெகுஜனங்களிடையே எந்த அளவிற்குச் சாத்தியம் என்பதை அறிந்து கொள்ள புரிசை நாடகவிழா ஓர் உரைகல். உதாரணத்திற்குக் கூத்துப்பட்டறையின் “தூதகடோக்கஜம்” நாடகத்தை எடுத்துக் கொள்ளலாம். இந்நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்த மொழிசாரா கருத்துப்புலப்படுத்தக் கூறுகளுள் களிர், பயட்டின் அடவுகளும் ஒன்று. நான்கு திசையினின்றும் பாத்திரங்கள் பறக்கும் பாவனையில் குதித்துக் குதித்துவரும் காட்சி ஒன்றினைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்த பார்வையாளர்கள் ஒருவரான புரிசைக்கிராமத்து மூதாட்டி என்ன நினைத்தாரோ பக்கத்திலிருந்தவரிடம், “ஏன் இப்படி எருமை மாடு மாதிரி குதிக்குறாங்க?” என்றார். இது சற்று நம்மை அதிர்ச்சிக்குள்ளாக்கினாலும் கதையை விவரிக்கும் படைப்பாளன், அதற்குப் பயன்படுத்தியுள்ள அரங்கக்கலைமொழி, அது பற்றிய பரிச்சயமற்ற பார்வையாளருக்குக் கருத்துப்புலப்படுத்தம் செய்வதற்கு உதவவில்லை என்பதையே உணர்ந்து கொள்கிறோம். இதைப் போலவே மு. இராமசாமியின் “ஸ்பார்டகஸ்” நாடகத்திலும் பிரச்சினைகள் இருக்கின்றன.

இது ஒருபுறமிக்க, புரிசை கண்ணப்பத்தம்பிரானின் “அனுமன் தூது”வின் ஒரு காட்சியை எடுத்துக் கொள்ளலாம். அது, சீதை இருக்கும் அசோகவனம் செல்லும் அனுமன் மரத்தில் ஏறி உலுக்குதல். அனுமன் வேஷத்தில் இருக்கும் சம்பந்தம் ஆடுகளத்திலுள்ள பெரிய பந்தலின் மீதேறி, அதனை வேகவேகமாக உலுக்கிறார். அப்போது “பந்தலைப் போட்டு ஏண்டா இப்படி உலுக்குறான்?” என்று புரிசைப் பார்வையாளரிடமிருந்து கேள்வி எழவில்லை. காரணம் அனுமன் பயன்படுத்தும் நிமிரிதளம் (Vertical space) என்னும் கற்பனைத்தளத்தின் அர்த்தம் பார்வையாளர்களுக்கு இயல்பாகப் புரியக்கூடியது. அதாவது தெருக்கூத்து என்னும் நாட்டுப்புற அரங்கக்கலை மொழி, மரபுவழிப் பயிற்சியின் மூலம் அவர்களுக்க மிகவும் பழக்கமானதாக இருக்கிறது. ஆகையால், அங்கு கருத்துப்புலப்படுத்தம் எந்தத்த தடையும் இன்றி நிகழ்கிறது.

எனவே நிகழ்த்தப்படும் ஒரு நாடகத்தில் நிகழ்த்துவோன் பார்வையாளன் இருவருக்கும் பழக்கமான சங்கேதங்கள் பயன்படுத்தப்படும் போதுதான், தடங்கலற்ற கருத்துப் புலப்படுத்தப் படிமுறைக்கு வழி

உண்டாகிறது. இதன் மூலமே நிகழ்த்துதல் வெற்றி பெறுகிறது. இந்த நிகழ்த்தலின் வெற்றிக்கு இருவரும் சம அளவில் பொறுப்பேற்கிறார்கள். ஆனால் நவீன நாடகத்தினுடையவை போன்ற, நிகழ்த்தவோனுக்கு மட்டுமே பழக்கமான சங்கேதங்கள் பயன்படுத்தப்படும்போது உண்டாகும் நிகழ்த்துதலின் தோல்விக்கு நிகழ்த்துநர்கள் மட்டுமே பொறுப்பேற்கிறார்கள்.

நவீன நாடகம் - சமூக அந்தஸ்துக்கான அடையாளமா? விடுதலைக்கான ஆயுதமா?

ஒரு கலைப்படைப்பை மிகவும் சிக்கலாக்குவது, இருண்மைப்படுத்துவது ஆகியவற்றின் மூலம், இரண்டு வகைக் காரியங்கள் நிறைவேற்றப்படுகின்றன. ஒன்று, மிக மிகச் சுருங்கிய "அறிவுஜீவி"களான ஒருங்கிணைந்த பார்வையாளர்களுக்கு மட்டுமே உரியது என்றாக்கி, ஒரு படைப்பின் கருத்து புலப்படுத்த வீச்சை குறுக்கிக் கொள்வது.

மற்றொன்று, குறிப்பிட்ட கலைவடிவ நடவடிக்கைகளில் தொடர்புடையவர்களும், அக்கலைவடிவம் பற்றி வியாக்யானம் செய்வோரும் அதன் குறுகிய பார்வையாளர்களும் தத்தமது செயல்காடுகள் மூலமாக அக்குறிப்பிட்ட கலைப்படைப்பை, தமது சமூக அந்தஸ்துக்குரிய அடையாளமாக (status symbol) ஆக்கிக் கொள்வது. இவை தமிழகத்தின் இன்றைய நவீன நாடக இயக்கத்தில் முகம் காட்டுவதை, அதன் செயல்பாடுகளை உன்னிப்பாகக் கவனிப்போர் புரிந்து கொண்டிருப்பர். ஆகவே, ஒரு கலை வடிவம் குறிப்பிட்ட வகுப்பினர் சமூக அந்தஸ்தைப் புலப்படுத்தும் சாதனமாக அமைந்து விட்டதென்றால், ஒரு குறிப்பிட்ட குறுங்குழுவுக்கு மட்டுமே மேற்கூடிய பயன்பாட்டை (Function) நல்குவதோடு நின்றுவிடுகிறது. பரந்துபட்ட மக்கள் பரப்புக்குக் கருத்தறிவித்தும் மகிழ்வித்தும் பயன்பாடு நல்கும் ஊடகமாக அது செயல்படுவதில்லை. பொதுவாகக் கருத்துப்புலப்படுத்தத்தின் பயன்பாடுகள் என்ன? தகவல் (information) அளித்தல், சமூகவயமாதல் (socialization) செயல் ஊக்கம் தருதல் (motivation) விவாதம் மேற்கொள்ளல் (debate and discussion) கல்வி (education) பண்பாட்டு வளர்ச்சி (cultural promotion) பொழுதுபோக்கு (entertainment) ஒருங்கிணைப்பு (integration) போன்றவை கருத்துப்புலப்படுத்தத்தால் உண்டாகும் பயன்பாடுகள். கருத்துப்புலப்படுத்தத்தின் வீச்சை ஒரு குறுங்குழுவுக்குள்ளேயே சுருக்கிக் கொள்ளும் நவீன நாடகம் மேற்கூடிய பயன்பாடுகளில் எதை எதை அளிக்கிறது என்பது

கேள்விக்குறி. குறுங்குழுவான ஒருங்கிணைந்த பார்வையாளர் வட்டத்திலிருந்து விடுபட்டு, வெகுமக்கள் ஊடகமாக ஒரு கலைவடிவம் அமைய வேண்டுமானால், அது உட்கொள்ளும் செய்திகள் பரவலான மக்களுடைய வாழ்க்கையோடு தொடர்புடைய பிரச்சினைகளாக இருந்தே ஆதல் வேண்டும். அத்துடன், அதன் நிகழ்த்து முறைக்கூறுகள், தான் எதிர்கொள்ளும் பார்வையாளர்களுடைய சமூக, அரசியல் பண்பாட்டு குழலைக் கவனத்திற் கொண்டதாகவும் இருக்க வேண்டும்.

ஒரு நாடக நிகழ்த்துவோன், பார்வையாளனிடம் மிக அணுகுமமாகச் சென்று “உன் பிரச்சினைகளைப் பற்றி உன்னிடம் உனக்குப் புரிந்த மொழியிலேயே பேச வந்திருக்கிறேன்” என்று தனது கலை வடிவத்தின் வாயிலாகச் சொல்வதும், “ஆமாம், நீ என் பிரச்சினையைத்தான் பேசுகிறாய்” என்று பார்வையாளன் உணர்ந்து கொள்வதும் ஒரு நிகழ்த்துதலில் வெற்றியில் நிகழ்த்துவோன் பார்வையாளன் என்னும் இருவரும் சம அளவுக்குப் பொறுப்பேற்றுகிறார்கள் என்பதை உணர்த்துவன. இவ்விடயத்தில் இலங்கைக்காரரான இளையதம்பி பத்மநாபனின் அனுபவத்தைக் குறிப்பிடுவது பொருத்தமானதாக இருக்கலாம். அவருடைய குழுவின் படைப்பான “கந்தன் கருணை” நாடகம் இலங்கையில் நிகழ்ந்த போது, பார்வையாளர்கள் முதியவர் ஒருவர், “ஓ!” இந்த நாடகம் எங்களுடைய பிரச்சினையை எடுத்துக்கொண்டு பேசுகிறது. இது எங்கள் மக்களுடைய கோயில் நுழைவுப் போராட்டம் பற்றியது.....” என்று மொழிந்த வார்த்தைகள், ஒரு நாடக நிகழ்த்துதலின் வெற்றியை அளவிடப் போதுமான உரைகல்.

இதுபோன்ற அனுபவங்கள் சொல்லும் உண்மை என்ன? நவீன நாடகம், பார்வையாளன் எனப்படும் இன்றைய மனிதனை, அவனுடைய பிரச்சினைகளை, அவனுடைய சமூகத்தை, அவன் வாழும் காலத்தை அவனுக்குப் புரியக்கூடிய மொழியில் பிரதிபலிக்க வேண்டும் என்பதுதான். ஏனெனில், அவனையும் அவனுடைய போராட்டத்தையும், உலகக் கண்ணோட்டத்தையும் பிரதிபலிக்கச் செய்தலின் வாயிலாகவே ஒரு நாடக நிகழ்த்துவோன், வெகுஜனப் பார்வையாளர்களோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொள்கிறான். அவ்வாறே, தன்னை நெருங்கி வந்து, தன்னிடம் அக்கறை காட்டும் கலைஞனைத்தான் பார்வையாளனும் அங்கீகரிக்கிறான்.

இவ்விடத்தில் எழும் ஒரு பிரச்சினையையும் சொல்லி ஆக வேண்டும். இன்றைய மனிதனின் சமகாலத்தியப் பிரச்சினைகளையும், அவன் வாழ்க்கைத் தடத்தை மாற்றக்கூடிய அரசியலையும் மையமாகக் கொண்டு

நிகழ்த்தப்படும் நாடகங்கள், சில நாடகப்படைப்பாளர்களுக்கு, சலிப்படையச் செய்யும் நாடகங்களாகவும், காலங்கடந்து நிற்கக்கூடியவை அல்ல என்பதாகவும் அபிப்பிராயங்கள் இருக்கின்றன. ந. முத்துச்சாமி போன்றோர் இவ்வகைக் கருத்துக்களின் தரப்பில் அணிவகுத்து நிற்பவர்கள்.

வெகுஜனங்களை நோக்கிய, அவர்களுக்கு கல்வி புகட்டுகிற நாடகங்கள் பற்றிய மேற்படி விமர்சனங்கள் கவனத்திற்குரியவை. பட்டினி, வறுமை, கல்வியறிவின்மை பெண்ணடிமை, சுகாதாரமின்மை, குழந்தைகளின் பிரச்சினை, நிறுவெறி, மொழிவாதம், சாதி மதவாதம், ஆதிக்கச் சக்திகளின் சுரண்டல், வலிமையற்ற நாடுகள் மீதான வளர்ந்த நாடுகளின் ஆதிக்கம், அந்நிய சக்திகளின் தலையீடுகள் - இப்படிப் பல்வேறுபட்ட பிரச்சினைகளை எதிர்கொள்ளும் இந்தியா போன்ற மூன்றாம் உலக நாடுகளில் இப்பிரச்சினைகளையும், அவை மறைமுகமாகவும் நேரடியாகவும் விளைவிக்கும் தீமைகள் பற்றியும் வெகு மக்களுக்கு உணர்த்தி முடிவு காண முற்படும் பணியில் கலை இலக்கியங்கள் என்னும் நடவடிக்கைகள் நிகழ வேண்டிவது ஓர் அவசியம். இதனை ஒதுக்கிவிட்டு, "அரசியலை மையமாகக் கொண்டு முன்வைக்கப்படும் நாடகம் முதலிய சகல வடிவங்கள் தற்காலிகமானவை" என்பது, அவற்றின் இன்றியமையாத உடனடிப்பயன்பாட்டை மலிவுப்படுத்திவிட்டு, மறைமுகமாக ஆதிக்கச் சக்திகளுக்குத் துணை போகும் வாதமாகவே அமையும். இதுபோன்ற வாதங்களை முன்வைக்கும் நாடகவியலாளர்களுக்கு ஆகுஸ்டோ போல் (Augusto Boal) என்னும் இலத்தீன் அமெரிக்க நாடகவியலாளர் தனது "ஒடுக்கப்பட்டோரின் நாடகம்" நூலில் அளித்துள்ள பதில் நமது கவனத்திற்குரியது. அவர் கூறுகிறார்:

"தியேட்டர் என்பது அரசியல் சார்ந்ததாக அவசியம் இருந்தே ஆகவேண்டும். ஏனென்றால் மனிதனுடைய அனைத்து நடவடிக்கைகளும் அரசியல் சார்ந்தனவாகவே இருக்கின்றன. அந்த நடவடிக்கைகளில் தியேட்டரும் ஒன்று. அரசியலிலிருந்து தியேட்டரைப் பிரிக்க முனைவோர் நம்மை ஒரு தவறான பாதையில் செலுத்துவதற்கு முயற்சி செய்கின்றனர்."

தியேட்டர் என்பது ஓர் ஆயுதம். மிகவும் சக்தி வாய்ந்த ஆயுதம். இந்த ஒரு காரணத்திற்காகவே ஓரவர் போரிட வேண்டும். தியேட்டர் ஒரு சக்திவாய்ந்த ஆயுதம் என்பதாலேயே ஆளும் வர்க்கம், அதனைத் தம் கட்டுப்பாட்டுக்குள் நிரந்தரமாக வைத்திருந்து அதனைத் தம் ஆதிக்கத் திற்கான கருவியாகப் பயன்படுத்திடவும் முயன்று வருகிறது. இம்முயற்சியில்

ஈடுபடும் ஆளும் வர்க்கத்தினர் தியேட்டர் என்பதன் கருத்தாக்கத்தைத் (concept) திரிக்கவும் செய்கின்றனர். ஆனால், தியேட்டர் என்பது விடுதலைக்கான ஓர் ஆயுதமாகும். அதனால் சரியான தியேட்டர் வடிவங்களை உருவாக்க வேண்டும்.”

ஆன்ம விடுதலையை நாடுவோரின் தேடல் சாதனமாகவும், அறிவு ஜீவிகளின் சமூக அந்தஸ்துகுரிய அடையாளமாகவும் நாடகம் ஆக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் இந்தியச் சூழலில், ஆகுஸ்டோ இந்தக் கருத்துக்கள் நமது சிந்தனைக்குரியவை.

நவீன நாடகங்களில் மரபுக்கலை கூறுகள் : புத்துருவாக்க முயற்சி

தமிழகத்தில் நல்ல நாடகம், பண்பாட்டு உள்வாங்குதல், பண்பாட்டுப் பரவல் (Acculturation and diffusion) அகிய படிமுறைகளால், ஏனைய கலை மற்றும் இதரப் பண்பாட்டுப் படைப்புகளைப் போலவே, நாளுக்கு நாள் புதிய பரிமாணங்களைப் பெற்றுவருவதைப் பார்க்கிறோம். வட்டார, தேச சர்வதேச அளவில் நடத்தப்படும் நாடகப் பயிற்சிப்பட்டறைகள், கருத்தரங்குகள் மற்றும் நாடகப் பள்ளிகள், சங்கீத நாடக அகாடெமி, இயல் இசை நாடக மன்றம் போன்றவை நடத்தும் நாடக விழாக்கள் ஆகியவை, நாடகம் வடிவம் மற்றும் உள்ளடக்க ரீதியிலான பல பரிமாணங்களை அடைவதற்கு உதவி வரும் சூழல்களாகக் கருதலாம். இந்தப் பின்னணியில் தமிழகத்தில் இதுவரையில் நிகழ்த்தப்பட்ட நவீன நாடகங்கள் சிலவற்றைக் கவனத்திற் கொண்டு வரும்போது, அவற்றில் ஒருவகை “கொல்லாஜ்” (Collage) வடிவம் செயல்படுவதை அறியமுடியும். அதாவது, நிகழ்த்தப்படும் நாடகப்படைப்பு ஒன்றைப் பல்வேறு நாட்டுப் புறக்கலை வடிவங்களிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட சிற்சில கூறுகளைக் கொண்டு உருவாக்கும் கலப்பு வடிவ முயற்சி அது.

இதன் பொருட்டு, தமிழகத்தின் வாய்மொழிக்கலைகள், நிகழ்த்துக் கலைகள் ஆகியவற்றை உற்று ஆராய்ந்தும், அவற்றை நிகழ்த்தும் கலைஞர்களிடம் கலந்துரையாடியும், அக்கலைகளில் காணப்படும் நிகழ்த்து முறை நுட்பங்களைக் கற்றுக் கொள்ளும் முயற்சியில் சில நவீன நாடகக் கலைஞர்கள் தொடர்ந்து ஈடுபட்டு வருகின்றனர். மாறிவரும் பண்பாட்டுச் சூழல்தரும் நெருக்கடிகளால் வேர்களை இழந்து கொண்டிருக்கும் சில

நிகழ்த்துக்கலைகள், நவீன நாடகக் கலைஞர்களின் மேற்காட்டிய ஈடுபாடு காரணமாகப் புத்துயிர் பெற்றுவருவதையும் இங்குச் சுட்டிக் காட்டுவது அவசியமே.

தமிழகத்தின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் அவ்வவ் வட்டாரப் பண்பாட்டைப் பிரதிபலிக்கும் சடங்கியல் சாராத நாட்டுப் புறக்கலை வடிவங்களான தெருக்கூத்து, தேவராட்டம், மெலட்டுர் பாகவதமேளாவின் இசை நாட்டிய நாடகம், நார்த்தேவன் குடிக்காடு கூத்து மற்றும் தப்பாட்டம், கும்மி முதலிய நடன வகைகள் போன்ற நிகழ்த்துக்கலைகள், செந்நெறிக்கலையான பரதநாட்டியம் மற்றும் களிர்.பயட்டு, மல்யுத்தம் முதலிய வீரக்கலைகள், சிறுவர் விளையாட்டுகள், நாட்டுப்புறப்பாடல் வடிவங்களான வாய்மொழிக் கலைகள் ஆகியவற்றின் நிகழ்த்துமுறைக் கூறுகளைக் கொண்டு இன்றைய நவீன நாடக இயக்குநர்கள் தங்கள் படைப்புக்களைச் செழுமைப்படுத்தி வருகின்றனர். நிஜநாடக இயக்கம், மு. இராமசாமி, "துளிர்" ராஜீ, கூத்துப்பட்டறை ந. முத்துச்சாமி, பேராசிரியர் சே. இராமானுஜம், கே.ஏ. குணசேகரன் போன்றோரின் இயக்கத்தில் உருவான கடந்த காலத்திய படைப்புகள், நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக்கலைகள் மேற்கட்டிய கலைஞர்களிடம் ஏற்படுத்தியிருக்கும் தாக்கத்தை நமக்கு உணர்த்துகின்றன.

நவீன நாடகங்களில் பயன்படுத்தப்படும் மரபுக்கலை வடிவங்களின் கூறுகள் இருவகைப்பட்டவை. அவை வாய்மொழிக் கூறுகளும் (oral elements) மொழி சாராத கருத்துப்புலப்படுத்தக் கூறுகளும் (Non-verbal communicative elements) ஆகும். உலகின் அனைத்து மக்களுடைய வாழ்வியலிலும், கலைவடிவங்களிலும் இம்மொழிசாராத கருத்துப்புலப்படுத்தக் கூறுகள் தவிர்க்க முடியாத இடத்தை வகிக்கின்றன.

கண் அசைவுகள் கை, கால் அசைவுகள் உருத்தோற்றங்கள் (postures) இருக்கும் நிலைகள் (positions) தனிநபர்களுக்கு இடையேயும் தனிநபர்கள் பொருட்களுக்கு இடையேயும் உள்ள வெளி (space), பயன்படுத்தப்படும் முறை, பாவனை (mime), முகபாவம் (Facial Expression), பார்க்கும் கோணம் (direction of gaze) வரிவடிவப்படுத்த முடியாத குரல் ஒலிகள் (paralinguistic features) உச்சரிக்கும் விதம் (variables of emotional tone) மவுனம் (Silence) பேச்சினூடாகச் சொல்லாமல் விடப்படும் செய்திகள் (dropping of elements from speech) கருவிகளின் இசை ஆகியவை மொழிசாராத கருத்துப் புலப்படுத்தக்

கூறுகளில் சில.

பொதுவாக நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக்கலைகளின் வாய் மொழி மற்றும் வாய்மொழி சாராத கூறுகளை நவீன நாடகங்களில் கருத்தறிவித்தலுக்காக மிகவும் நுட்பமாகக் கையாளும் முயற்சிகள் காணப்படுகின்றன. ஆயினும், இவற்றில் எழும் சில சிக்கல்கள் கருத்துப்புலப்படுத்தத்திற்குத் தடையாகி விடுகின்றன.

ஒரு கருத்தை உள்ளடக்கிச் சொல்வதற்கு இலகுவான ஊடகமாகச் செயல்படும் எந்த ஒரு கலைவடிவமும் மாற்றங்களை ஏற்கிறதென்றால் அதற்குத் தூண்டுதலாகச் சில காரணங்கள் இருக்க வேண்டும். உள்ளடக்கத்தின் இயல்பு, திரும்பத் திரும்ப ஒரே வடிவத்தைக் கையாளாமல்தான் உண்டாகும் சலிப்பு, நாடக உருவாக்குவோனின் தனித்திறமை, மற்ற குழுவினருந்து ஒரு குழு தன்னை வேறுபடுத்திக் கொள்ள நாடும் விழைவு - போன்றவை நவீன நாடக வடிவத்தில் காணப்படும் தினுசுகளுக்கு அடிப்படையாகும். நாடகவியலாளர் வேறு காரணங்களையும் சொல்லலாம். ஆனால் ஒரு பருப்பொருள் வடிவமானலும், பருண்மையற்ற கலை வடிவமானாலும் அது பயன்பாட்டாலேயே (function) தீர்மானிக்கப்படுகிறது. குறிப்பிட்ட பொருளிலோ கலைவடிவத்திலோ பயன்பாடு எதனையும் கொடுக்காமல் ஏதோ “ஒன்று” ஒட்டிக்கொண்டிருக்குமானால் “அது” அர்த்தமற்ற அலங்காரமாகிவிடும். அல்லது தவறான அர்த்தத்தைப் புகட்டுவதாக ஆகிவிடும். ஒரு வேடனுடைய கையிலிருக்கும் கூரிய அம்பும், முறுக்கேறிய நாண் பூட்டிய வில்லும், விலங்கைக் குறிபார்த்து வீழ்த்தும் இலக்குக்கு உதவக்கூடிய பயன்பாட்டுக்கு ஏற்ப அமைந்தன. ஆனால், அம்பின் பிற்பகுதியில் இணைக்கப்பட்டிருக்கும் வண்ணவண்ண இறகுகளும், நாண் கட்டப்பட்ட வில்லின் தண்டு முனைகளில் பொருத்தப்பட்டிருக்கும் இழைக்குஞ்சங்களும் வேடனின், இலக்குகளுக்கு உதவாத வெறும் அலங்காரப் பொருட்களே; இவற்றால் எவ்விதப் பயன்பாடும் கிடையாது. அதைப்போலவே, ஒரு நவீன நாடகத்தில் நடிகர்களிடம் இடம்பெறும் அசைவுகள், தோற்றம், பார்க்கும் கோணம், வைக்கப்பட்டிருக்கும் பொருட்கள், அவற்றுடன் நடிகனின் ஊடாட்டம் - இவை யாவும் அந்தந்தச் சூழக்கேற்ப அர்த்தம் புகட்டக் கூடியவை, தேவையில்லாமல் மேடையில் இவை இடம் பெற்றுவிடுமானால், அம்பில் உள்ள வண்ண இறகுகள் போல் பயன்பாடற்ற அலங்காரமாக அமைவதோடு தவறான அர்த்தத்தையும் கொடுத்த விடும். மேலும் சரியான கருத்துப்புலப்படுத்தத்திற்கும் தடையாகி விடும்.

நாட்டுப்புறக் கலைவடிவங்களை நவீன நாடகத்தில் பயன்படுத்தும் போதும் இதுபோன்ற சிக்கல்கள் வருவதற்கு வாய்ப்பிருக்கிறது. உதாரணத்திற்கு சிலவற்றைக் குறிப்பிடலாம். மதுரை நிஜநாடக இயக்கம் நடத்திய நாடக விழாவில் (மார்ச், 1990) நிகழ்த்தப்பட்டவற்றுள் டாக்டர் ருத்ரனின் “ஈடிப்பஸ்” நாடகமும் ஒன்று. நாடகத்தின் காட்சிகள் முழுவதிலும் வயோதிக ஆணின் மண்சிலை ஒன்று பார்வையாளர் பார்வைக்குப் பட்டுக்கொண்டே இருந்தது. ஆனால் பாத்திரங்கள் எதுவும் அந்தச் சிலையோடு ஊடாட்டம் செய்யவெ இல்லை. நாடகம் முடிந்ததும் பார்வையாளர்கள் “அந்தச் சிலை எதற்கு? அது என்ன சொல்லிற்று? நாடகத்திற்கும் நிலைக்கும் என்ன தொடர்பு? என்று கேட்டவண்ணம் இருந்தனர். இங்கு மேடையிலிருந்து சிலை எந்தவிதமான கருத்தையும் தெரிவிக்கவில்லை. எனவே, பயன்பாடு ஏதும்ற்ற நிலையில் அச்சிலை அர்த்தமற்ற பொருளாகிவிட்டது.

“சாபவிமோசனம்” நாடகத்தில் மு. இராமசாமி, ஒருசில நாட்டுப் புறக்கலை வடிவங்களுடைய கூறுகளைப் பல இடங்களில் பயன்படுத்தியிருந்தார். முனிவரின் சீடர்கள் நந்தவனத்தில் பூப்பறிக்கும் காட்சி; மலர் கொய்வது போல் பாவனைகள் செய்தவாறு சீடர்கள் உறுமிமேள வாசிப்புக்குத் தேவராட்ட அடவுகளைப் போட்டு நடனமாடினர். “பூக்கொய்கிறார்கள்” என்பதைச் சொல்வதற்கு வெறும் பாவனை (mime) மட்டுமே போதுமானது; தேவராட்ட அடவுகள் எவ்வகையிலும் மெருகூட்டுவதற்கு உதவவில்லை. மாறாக, சீடர்கள் தேவராட்டம் ஆடுகிறார்கள் என்னும் உணர்வைத்தான் தருகிறது. எனவே தேவராட்டம் ஒரு மிகை அலங்காரமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பதைத்தான் நாடகத்தில் காண்கிறோம்.

ஆனால் அதேசமயம் கிளித்தட்டு விளையாட்டும் வேறுசில பாவனைக் கூறுகளும் இந்நாடகத்தில் அருமையாகப் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தன. ரிஷிபத்தினியின் மேல் காமுறும் ஒரு தவமுனிவர், தன் தவக்கோலம் சிதைத்து அவளைத் துரத்திப் பிடிக்க முற்படுகிறார். முனிவரின் சிதைவைத் தடுக்க எத்தனிக்கும் அவருடைய சீடர்கள், ரிஷிபத்தினிக்கு இடையூறு நேராதவாறு அவளுக்கும் முனிவனுக்கும் இடையில் நின்று தடுக்க முற்படுகின்றனர். இக்காட்சிக்கு நாட்டுப்புற விளையாட்டான கிளித்தட்டு (பாஞ்சாங்கோடு) பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தது. காமவெறியோடு துரத்தி வரும் முனிவன், கற்பைப் பறிகொடுத்துவிடக் கூடாது என்பதில் உறுதியாகப் போராடும் ரிஷிபத்தினி இவர்களுக்கிடையிலான போராட்டம்,

பார்வையாளர்களிடம் பதற்றத்தையும் விறுவிறுப்பையும் கூட்டும் வகையில் “கிளித்தட்டு” ஆட்ட உத்தி, அலங்காரமாக இல்லாமல் அளவாகச் செயல்படுத்தப்பட்டிருந்தது. அதைப் போலவே பாவனைக் கூறுகளும் (mimetic elements); ரிஷிபத்தினியாக நடித்தவர் பார்வையாளர் எதிரில் வெறும் தளத்திலேயே ஒரு பெரிய நீர்க்குளத்தைக் கொண்டு வந்து நிறுத்தும் வகையில், நீரடும் பாவனைப் படிமுறைகளை வெளி மற்றும் தமது உடல் மொழிகளால் படைத்ததும் குறிப்பிடத்தக்கது. மு. இராமசாமியின் மற்றொரு படைப்பான “ஸ்பாட்கஸ்” (பாதல் சர்க்கார் எழுதியது) நாடகம் கூட. ரதம், குதிரைச்சவாரி, குகை, சுவர் யுத்தம் நிறுத்திவைக்கப்பட்ட பிணம் போன்றவை உட்பட அனைத்திற்கும் பாவனைக் கூறுகள் உள்ளிட்ட உடல் மொழிகளை மிக அதிகமாகப் பயன்படுத்தி உருவாக்கப்பட்ட படைப்பு.

துளிர் நாடக அமைப்பைச் சேர்ந்த ராஜீ, “நந்தன் கதை” போன்ற நாடகங்களில் பறைக்கருவியை இசைத்து நிகழ்த்தும் தப்பாட்டம் பொன்ற மொழிசாராத கருத்துப் பரிமாற்றக் கூறுகளைப் பயன்படுத்தி வருகிறார். “கூத்துப்பட்டறை” முத்துசாமி, மற்றும் இவ்வமைப்புக்காக நாடகங்களை இயக்கவோர் சுவரொட்டிகள், நாற்காலிக்காரர், தூதகடோக்கஜம் போன்ற படைப்புகளில் தெருக்கூத்தின் பாணிகளையும், நாட்டிய அடவுகள், நாட்டுப்புற விளையாட்டுக்கள் ஆகியவற்றையும் பயன்படுத்தி நாடக வடிவத்தை மெருகூட்டியும், கதை சொல்வதில் நுணுக்கமான உத்திகளைக் கையாண்டும் வருகின்றனர்.

இராமனுஜம் தனது “வெறியாட்டம்” நாடகத்தில் அடிநாதமாக இழையோடிய சோகத்தைப் பார்வையாளர்களுக்குப் புலப்படுத்த ஒப்பாரி என்னும் நாட்டுப்புற இசை வடிவத்தை நேர்த்தியாகப் பயன்படுத்தியிருந்தார் அடிமைப் பெண்களின் எண்ணிக்கையை மிகுதிப்படுத்திக் காட்டுவதற்காக, நடிகைகள் கைகளில் ஏந்திக் கொண்டிருந்த முகம் வரையப்பட்ட மண்பாணைகள், மன்னன், வீரர்கள் ஆகியோர் கிரேக்கப்பண்பாட்டினைச் சேர்ந்தவர்கள் என்பதைப் புலப்படுத்த அவர்கள் அணிந்திருந்த ஆடைகள் கயிற்றால் செய்யப்பட்ட முடி (crown) முதலிய சடப்பொருட் கூறுகளையும் (Material Culture) அவர் பயன்படுத்திக் கொண்டிருந்தார். (ஆனால் ஓலமிடும் அடிமைப் பெண்களின் எண்ணிக்கையை மிகுதிப்படுத்த முகம் வரையப்பட்ட மண்பாணைகள் ஏந்த வைத்த இயக்குநரின் நோக்கம், பார்வையாளர்கள் பலருக்குப் பாணைகளை மனிதத் தலைகளாக அர்த்தப்படுத்திக் கொள்ள முடியாமற் போனதையும் நேரில் அறிய முடிந்தது.) அதைப் போலவே

அவருடைய “தங்கக்குடம்” நாடகத்திலும் பல நாட்டுப்புறக்கலை வடிவங்கள் எடுத்தாளப்பட்டிருந்தன. குழந்தைகளின் சிறு நாடக வடிவமும் (mini Drama or non game) இதில் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தது. உதாரணம்: தளபதியும் அமைச்சரும் செய்யும் குதிரைச்சவாரி; பார்வையாளர்களைக் கவர்ந்த உத்திகளுள் இது ஒன்று.

இவ்வாறு மரபான கலைகளின் (Traditional Artforms) சிறப்புக் கூறுகளை இன்றைய தெருநாடகம் (Street Theatre) உள்ளிட்ட நவீன நாடகங்களுக்குப் பயன்படுத்தும் போது, வேறொரு ஆபத்து சம்பவிக்கவும் வாய்ப்பிருக்கிறது. நாடக இயக்குநர் தமது படைப்பில் தேவை எனக்கருதும் இடங்களில், ஒரு கருத்தைப் பார்வையாளரிடம் கலைநயத்தோடு சொல்ல வேண்டும் என்பதற்காக ஏதேனும் ஒரு மரபான கலைவடிவத்தின் சில கூறுகளை மட்டும் எடுத்துக் கையாளுகிறார். அவ்வாறு கையாளும் போது அம்மரபுக் கலையைப் பற்றி இதற்கு முன் பரிச்சயம் இல்லாத ஒரு பண்பாட்டுக் குழுவிலிருந்து வரும் பார்வையாளர்களுக்கு அந்தச் சிறப்புக் கூறுகளின் மூலம் சொல்ல வரும் செய்தி புரியாமல் போய்விடலாம். அதாவது, நுட்பமாகக் கருத்தறிவிக்கும் நோக்குடன் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கும் அம்மரபுக்கலைக் கூறுகள் கருத்தறிவிக்கும் செயற்பாட்டைச் செய்யத் தவறி விடுகின்றன. எனவே, கலை நேர்த்தியுடன் கருத்துப் பரிமாற்றம் செய்ய முயலும் போது, பார்வையாளர் களுடைய பண்பாட்டுச் சூழலைக் கவனத்தில் எடுத்துக் கொண்டு செயல்படுவது, இன்றைய அரங்கக் கலைஞர்களின் முன் எழுந்துள்ள ஒரு பிரச்சினையாகும். இந்தப் பிரச்சினையை அலட்சியப்படுத்தினால், இவ்வரங்கக் கலைஞர்கள், மிகவும் குறைந்த எண்ணிக்கையிலான “ஒருங்கிணைந்த பார்வையாளர்களை” மட்டுமே நம்பியிருக்க வேண்டும். அதாவது, தங்கள் கலை ஊடகங்களின் மூலமாக கலைஞர்கள் கருத்துக்களை எடுத்துரைக்கும் போது செயல்படும் கருத்துப் புலப்படுத்தும் பரந்த மக்களிடம் சேராமல் சுருங்கிய வட்டத்திற்குள்ளேயே நின்றுவிடும். அத்துடன், “அறிவு ஜீவிகளின்”, சமூக அந்தஸ்துக்கான அடையாளமாகவே (Status symbol) நவீன நாடகம் “சென்று தேய்ந்து இறுதல்” அடைந்து விடும்.

குறிப்புகள்

1. Wadley susan, S.1986. The Katha of Saka. Two Tellings in Stuart H.Balacckburn and A.K.Ramanujan, eds, Another Harmony, New Essays on the Folklore of India (91st ed) P.196, Oxford University press, Walton St.Oxford)
2. “ஸபா கல்பதநூர் பாதி வேதசா கோபஜீவிதஹு சாஸ்த்ரபுஷ்பஸு மாகீர்ணோவித்வத்தூர்பீரமர சோபிதஹு” (“கேட்கும் வரங்கள் அனைத்தையும் கொடுக்கும் வள்ளலாகிய கல்பகவிருட்சம் போன்றது சபை. அது வேதங்களைத் தன் கிளைகளாகவும், சாஸ்திரங்களை மலர்களாகவும் கற்றறிந்த அறிஞர்களை வண்டுகளாகவும் கொண்டு ஒளிவிடுகிறது”) மேற்கோள் : பத்மா சுப்பிரமணியம், பரதக்கலைக் கோட்பாடு ப.8)
3. ந. முத்துசாமியுடன் ரெங்கராஜன் நடத்திய பேட்டி, வெளி (நாடக இதழ்) செப்.அக். 1990. பக். 15-16, வெளியிடுபவர் ரெங்கராஜன், 1415.2 - வது தெரு. முதல் செக்டார் கே.கே. நகர் சென்னை - 78
4. Sean MacBride and others 1982 many voices one world Report by the International commission for the study of communication problems, UNESCO, Oxford & IBH Publishing co.96, Janpath, New Delhi
5. An Interview with Iliyathambi Padmanaban by Mangai, weekend, Indian Express, 3-11-90
6. ந. முத்துசாமியுடன் ரெங்கராஜன் நடத்திய பேட்டி, வெளி. ப. 17-18
7. Augusto Boal, 1976, Theatre of Oppressed P.I.X, Pluto Press Limited, 105a Torriano Avenue London

‘அரங்கின் பரிமாணங்கள்’ எனும்
நூலிலிருந்து பக் 20-33

----- ***** -----

