

நிகழ்கலை

நிகழ்கலைகளுக்கான காலாண்டிதழ்



ஜன. / பெப். / மார்ச். 94

ஆசிரியர்: பாலசுமார்

1

நிகழ்கலை

நிகழ்கலைகளுக்கென ஒரு சஞ்சிகை அவசியம் என பலரும் நினைத்ததன் வெளிப்பாடே இந்த நிகழ்கலை:

காத்திரமான நிகழ்கலைகளை அறிமுகம் பண்ணுவதும் அவை சம்பந்தமான வாதங்களை ஊக்குவிப்பதும் எமது எண்ணம்.

இந்த சஞ்சிகை நிகழ்கலை பற்றிய ஆராய்ச்சி, அறிமுகம், விமர்சனம் என்ற நோக்கங்களுடன் உங்கள் முன் வருகிறது.

நிகழ்கலையில் ஆராய்ச்சிகளை மேற்கொள்வோர்களிடமிருந்தும் புதிய விடயங்களை அறிமுகப்படுத்த விரும்புவோர்களிடமிருந்தும் நாம் ஆக்கங்களைக் கோருகிறோம்.

ஆழமானதும் புரிந்துணர்வுடனுமான, விவாதங்கள் மூலம் நமக்குள் ஒரு காத்திரமான கலை உணர்வை ஏற்படுத்தலாம் என நினைக்கிறோம். எம் மத்தியில் நிகழ்கலைகள் சம்பந்தமான நூல்கள் வெளிவருகின்றன. கூடுமானவரை நாம் அறியும் அனைத்தையும் அறிமுகப்படுத்தும் அதேவேளை சிறப்பான நூல்களை ஒளிக்கு கொணரவும் விரும்புகிறோம். சிறப்பாக அரங்கியல் நிகழ்வுகளிலேயே எமது கவனத்தைச் செலுத்த நினைக்கிறோம். நம்மத்தியில் நடைபெறும் காத்திரமான அரங்க நிகழ்வுகளுடன் பிறநாடுகளில் நடைபெறும் அரங்க நிகழ்வுகளையும் ஆய்வு முயற்சிகளையும் அறிமுகம் செய்ய எண்ணியுள்ளோம்.

இது பரந்த வாசகர்களை நோக்கிய முயற்சியல்ல. நிகழ்கலையில் ஆர்வமும் படிப்பும் அக்கறையும் கொண்டோரே இலக்கு.

ஆர்வமுடையோர் அனைவரையும் நிகழ்கலை ஆர்வமுடன் வரவேற்கிறது.

பாலசுகுமார்

தொடர்புக்கு : இல 54 பெய்லி முதலாம் குறுக்குத்தெரு, மட்டக்களப்பு;

வெளியிடுபவர் : பிரமிளா

ஆசிரியர் : பாலசுகுமார்

தனிஇதழ் : ரூபா 20/- ஆண்டு நன்கொடை : ரூபா 75/-

அச்சு : புனித செபத்தியார் அச்சகம், மட்டக்களப்பு;

தனிச்சுற்றுக்கு மட்டும்;

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக உலகுக்குப் பேராசிரியரின் பங்களிப்பு

கலாநிதி சி. மொளனகுரு,

(1984ல் வெளியிடப்பட்ட பேராசிரியர் சி. வித்தியானந்தன்
மணிவிழா மலரிலிருந்து எடுக்கப்பட்டது.)

பேராசிரியரின் பணி பன்முகப்பட்டது. இலக்கியம், ஆராய்ச்சி, சமயம், சமூகம், நாடகம் என அது விரியும். இவற்றுள் ஈழத்து நாடகத்துறை அவரால் பெருமை பெற்றது. அவருக்கு பெருமையும் தந்தது. பேராசிரியரின் வாழ்க்கையின் பெரும் பாலான பகுதி நாடகத் துறையுடன் சம்பந்தப்பட்டிருந்தது என்பது இன்றைய இளம் தலைமுறையினர் பலருக்குத் தெரியாத ஒரு சங்கதி. 1946ம் ஆண்டு தொடக்கம் 25 வருட காலங்கள் ஈழத்து தமிழ் நாடக உலகின் மையமாக அவர் இருந்தார் என்பது உண்மை. வெறும் புகழ்ச்சியன்று.

இளம் வயதில் நாடகத்தில் ஈடுபாடு மிக்கவராயிருந்த போராசிரியரின் ஆர்வம். இலங்கைப் பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியர் களாயிருந்த விபுலானந்த அடிகள், பிரான்சிஸ் கிங்ஸ்பெரி, க. கணபதிப்பிள்ளை ஆகியோரால் மேலும் வளர்க்கப்பட்டது. இம்மூவருமே நாடக ஈடுபாடுடையவர்கள் என்பதும் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை ஈழத்தமிழ் நாடக உலகின் இயற்பண்பு நாடகம் தோன்ற திருப்பு முனையாக நின்றவர் என்பதும் மனங்கொள்ளத் தக்கது.

பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் நாடக முயற்சி அவரது ஆசானான போராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்களை இயக்குவதுடன் ஆரம்பமானது. பேராசிரியர்

வித்தியானந்தன், தான் விரிவுரையாளராக இருந்த காலத்தில் 1948ல் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் பொருளோ பொருள் என்ற நாடகத்தின் தயாரிப்பாளராக அமைந்து பல்கலைக்கழக மாணாக்கரையும் நாடகத்தில் ஈடுபடுத்தினார். இராஜா இராணி கதைகளும், செந்தமிழ்க் கற்பனைக் கதைகளும் பேச்சும் உலவி வந்த ஈழத்துத் தமிழ் நாடக மேடையில் யாழ்ப்பாணத்துச் சாதாரண மனிதர்களையும், அவர்களின் வாழ்க்கைப் பிரச்சனைகளையும் பேச்சு மொழியையும் உலவவிட்டவர் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை. அவரது நாடகங்களை இயக்கிய காரணத்தால் ஈழத்தமிழ் நாடக உலகில் ஒரு புதுவழி பிறக்க திருப்பு முனையாக அமைந்தார் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன். அத்தோடு பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு நடிப்பித்தமையினால் படித்தோர் மத்தியில் நாடகத்திற்கு ஓர் உயர்ந்த இடத்தையும் பெற்றுத் தந்தார். பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் பொருளோ பொருள் (1948) முருகன் திருகுதாளம் (1950) சங்கிலி (1951) உடையார் மிடுக்கு (1953) தவறான எண்ணம் (1954) சுந்தரம் எங்கே (1955) துரோகிகள் (1956) ஆகிய நாடகங்களை மேடையிட்டு மாணாக்கரை இயக்கியும், அந்நாடகங்களை மாணாக்கரோடு சென்று கொழும்பு, மட்டக்களப்பு, யாழ்ப்பாணம் ஆகிய இடங்களில் மேடையிட்டும் நாடகப் பணியைத் தொடங்கி

னார் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனவர்கள். மறைந்த பேராசிரியர் கைலாசபதி. பேராசிரியர் சிவத்தம்பி இன்றைய தினகரன் ஆசிரியர் சிவகுருநாதன், தமிழர் கூட்டணித் தலைவர் அ. அமிர்தலிங்கம் போன்ற இன்றைய பிரபலஸ்தர்களிற் பலர் பல கலைக்கழக மாணவப் பருவத்தில் பேராசிரியரின் நாடகங்களில் நடித்தவர்களாவர்.

1952 இல் இலங்கை அரசின் கீழியங்கிய கலைக்கழகத்தின் தமிழ் நாடகக்குழுவின் தலைவராக இவர் நியமிக்கப்பட்ட பின்னர் இவரது நாடகப்பணி மேலும் செழுமையுற்றது. சிங்களமக்கள் தமது தேசியக் கலைகளை வளர்த்து, தமக்கென ஒரு தனித்துவம் மிக்க கலாசாரத்தினை உருவாக்க முயற்சித்த இக்காலகட்டத்தில் தமிழர் மத்தியிலிருந்த தேசியக் கலைகளையும் வளர்த்து ஒரு தனித்துவம் மிக்க ஈழத்தமிழர் கலாசாரத்தைத் தோற்றுவிக்கக் கலைக்கழகம் மூலம் முயற்சித்தவர் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனவர்கள். சிறப்பாக ஈழத்தமிழரின் பாரம்பரிய நாடகமான நாட்டுக்கூத்தினை வளர்ப்பதில் அவர் தீவிர பணியாற்றினார். அதனால் ஈழத்தமிழருக்கு அவர்களின் பண்பாட்டு வேர்களை உணர்த்திய பெருமையையும் தேடிக்கொண்டார்.

1952 இல் இருந்து அவரது நாடகப்பணிகளைப் பின்வருமாறு வகுக்கலாம்.

1. நவீன நாடகங்களை இயக்கி மேடையிட்டமை.
2. கிராமிய நாடகங்கள் வளர ஊக்கமளித்தமை.
3. தாளக்கட்டுக்களை ஒலிப்பதிவு செய்து பேணியதுடன் பிற நாட்டாருக்கு அறிமுகம் செய்தமை.

4. நாட்டுக்கூத்து நூல்களைப் பதிப்பித்தமை.
5. கிராமியக்கூத்துக்களை நகரத்தாருக்கு அறிமுகம் செய்தமை.
6. கிராமியக் கலைஞர்களைத் தேசியமட்டத்தில் அறிமுகம் செய்தமை.
7. ஈழத்தில் வழக்கிலிருந்த நவீன நாடகம் வளர உதவியமை.
8. நாடகப் போட்டிகளை மன்றங்கள் பாடசாலைகள் மட்டத்தில் நடத்தி இறுதியில் விழா வில் மேடையிட்டமை.
9. நாடக எழுத்துப்போட்டி நடத்தி பரிசு பெற்ற நூல்களை அச்சிட்டமை.
10. நாடகக்கருத்தரங்குகள் நடத்தியமை.
11. அண்ணாவிமார் மாநாடுகள் நடத்தியமை.
12. கூத்துக்கள் பற்றி ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகளை எழுதியமை.
13. நாட்டுக்கூத்துகளைப் பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு பழக்கி அரங்கேற்றி அதனை ஈழம் வாழ் சிங்கள தமிழ் மக்கள் மத்தியில் பரப்பியமை.

தனி ஒரு மனிதனாக இருந்து 1952ம் ஆண்டு தொடக்கம் இத்தனை பணிகளையும் நாடகத்துறைக்கு இவர் ஆற்றினார் என்பதை நினைக்க எமக்கு மலைப்பு ஏற்படுகின்றது. தனது அன்பாலும் திறந்த இதயத்தாலும், எப்போதும் உதவும் பண்பாலும் அவர் பெற்றுக்கொண்ட நெருக்கமான மாணாக்கரும், நண்பர்களும் இப்பணிக்கு

அவருக்கு உற்றுதுணையாக அமைந்தார்கள். அவரை மையமாகக் கொண்டு இக்காலகட்டத்தில் ஒரு நாடகக் குடும்பமே ஈழம் முழுவதும் உருவாகியது எனலாம்:

கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழு உறுப்பினர் என்ற வகையில் ஈழத்துத் தமிழ் நாடகக்காரர்களுடனும், சாதாரணமக்களுடனும் அவர் தொடர்பு கொண்ட அதே வேளையில் பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளர் பேராசிரியர் என்ற வகையில் பல்கலைக்கழக மாணாக்கருடனும் தொடர்பு கொண்டு ஈழத்து நாடக உலகில் ஈடுபாடு கொண்ட படித்தவரையும், பாமரரையும் இணைக்கும் இணைச் சங்கிலியாகப் பேராசிரியர் விளங்கினார்,

மேற்குறிப்பிட்ட அவரது நாடகப்பணிகளுள் ஈழத்துத் தமிழருக்குரிய நாடகமரபான கூத்துமரபினைக் கண்டு பிடித்ததும், அதனைப் பேணியதும், அதனைப் பிரபல்யப் படுத்தியதும், பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கொண்டு அதனைச் செம்மைப்படுத்தி நகரத் தமிழருக்கும், ஏனைய இனத்தவர்க்கும் அறிமுகப் படுத்தியதுமான அவரது பணி ஈழத்து நாடக வரலாற்றில் மிக முக்கியமான பணியாகும். ஓர் இனத்தின் தனித்துவம் அதனுடைய கலைகளிலும் தெரிய வேண்டும். எனவே ஈழத்துத் தமிழ் இனத்திற்கு ஒரு தனித்துவம் பொருந்திய நாடகமரபு தேவை என்பதை அன்றே தீர்க்கதரிசனத்துடன் யோசித்து பேராசிரியர் செயற்பட்டாரோ என்று எண்ணதோன்றுகிறது:

ஈழத்தில் தமிழர் வாழ் பகுதிகளிலெல்லாம் கூத்துமரபுகள் இருந்தாலும் அது உயிர்த்துடிப்போடு வாழும் இடம் மட்டக்களப்பு எனக் கண்டு, தமது கூத்துப் பணியினை அங்கு தான் அவர் தொடங்கினார்; அழியும் நிலையில் அங்கு காணப்

பட்ட மேளக்கூத்துத் தொடக்கம் செழிப்பு நிலையில் இருந்த நாட்டுக்கூத்து வரை மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தில் ஆடப்பட்ட சிறப்பான கூத்துக்களை மேலும் மேடையிடக் கலைக்கழகம், பிரதேச கலாமன்றங்கள் வாயிலாக ஊக்கமளித்ததுடன் அவற்றை நாடக விழாக்களில் கொழும்பில் மேடையிட்டு தமிழ் மக்களுக்கும் சிங்கள மக்களுக்கும் வெளிநாடுகளிலிருந்து அங்கு கூடிய பிறமொழி பேசுபவர்கட்கும் அறிமுகப் படுத்தினார். மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களை அறிமுகப்படுத்தியது போல யாழ்ப்பாணத்து அண்ணாவிமரபு நாடகங்கள், மூல்லைக்கீவுக் கோவலன் கூத்து, சிலாபக் கூத்து, மன்னார்க்கூத்து, மலையகக் காமன் கூத்து என்பனவும் இவரால் வெளியுலகுக்கு அறிமுகம் செய்யப்பட்டன:

மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களின் தாளக்கட்டுகள் பிரதானமாகவே; அண்ணாவி மாரின் வாய்மொழியாகப்பேணப்படுபவை; வாய்மொழியாகவே அடுத்த தலைமுறையினர்க்கு கையளிக்கப்படுபவை. இத்தாளக்கட்டுக்களை ஒலிப்பதிவு செய்து பேணியதுடன் அமையாது இங்கிலாந்து, அமெரிக்கா, வேல்ஸ் முதலாம் நாடுகளின் நாடகத்துறை ஆர்வலர்களுக்கும் வழங்கி நம் கூத்தின் பெருமையைப் பிறருக்கும் அன்று அறிவித்தார் பேராசிரியர்.

ஏட்டு வடிவில் இருந்த மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்தான அலங்கார ரூபன் நாடகம் (1962) மன்னார்க்கூத்துக்களான எந்திக் எம்பிரதோர் நாடகம் (1964) மூவிரா சாக்கள் நாடகம் (1966) ஞானசவுந்தரி நாடகம் (1967) என்பனவற்றை பிழைநீக்கி அச்சிட்டார். இதைத்தொடர்ந்து ஈழத்தில் ஏட்டுவடிவிலிருந்த நாட்டுக்கூத்து நூல்களை அச்சிடும் முயற்சியிற் பலரீடுபட்டனர். இவர்கட்கெல்லாம் பேராசிரியர் வழிகாட்டியானார்:

யாழ்ப்பாணத்தைச் சேர்ந்த கலையரசு சொர்ணலிங்கம், நடிகமணி. வி. வி. வைரமுத்து, கிருஸ்ணாழ்வார், மட்டக்களப்பைச் சேர்ந்த வந்தாறுமுலை க. செல்லையா அண்ணாவி யார் கழுதாவளை சி. தங்கராசா அண்ணாவி யார் முல்லைத்தீவைச் சேர்ந்த வே. சுப்பிரமணியம் அண்ணாவி யார் மன்னார் நானாட்டானைச் சேர்ந்த பெஞ்சமின் செல்வம் போன்ற கலைஞர்கள் தேசிய மட்டத்தில் இவரால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட கலைஞர்கள் ஆவர்.

தமிழ் நாடக நூல்களை எழுதுவோருக்கு ஊக்கமளிக்கும் நோக்கத்துடன் 1958, 1959, 1960ம் ஆண்டுகளில் நாடக எழுத்துப் போட்டியினைக் கலைக்கழகம் நடத்தியது. அதில் வெற்றி பெற்றோருக்கும் பரிசு வழங்கப்பட்டதுடன் அந்நூல்கள் அச்சிடவும் பட்டன. இதனை முன்னின்று நடத்தியவர் பேராசிரியரே, சொக்கன், எஸ் பொ, செம்பியன் செல்வன், து. சண்முகசுந்தரம், கதிரேசப்பிள்ளை, முத்துசிவஞானம், முல்லைமணி, தேவன், ஏ. ரி. பொன்னுத்துரை, திமிலைத்துமிலன் போன்ற நாடக எழுத்தாளர் பலர் இப்போட்டியிற் கலந்து கொண்டனர். பரிசும் பெற்றனர். பேராசிரியர் ஏற்படுத்திய நாடக விழா நாடகங்களில் நா. சுந்தரலிங்கம், அ. தாச்சியஸ், சி. மௌனகுரு, பௌசல் அமீர், மாத்தளைக் கார்த்திகேசு, கே. ஏ. ஜவாஹர், கலைச்செல்வன், லத்தீப், ம. சண்முகலிங்கம், அ. இரகுநாதன், பிரான்சிஸ் ஜென போன்ற நாடக உலகின் பிரபலஸ்தர்கள் பலர் நடிகர்களாக, இயக்குனர்களாகப் பங்கு கொண்டனர். இவ்வகையில் ஒரு காலகட்டத்தில் பேராசிரியரை மையமாகக் கொண்டே நாடக உலகு இயங்கியது எனலாம்.

1964, 1966, 1969, 1970 ஆம் ஆண்டுகளில் மன்னாரிலும் மட்டக்களப்பிலும் தொடர்ச்சியாக பிரதேச கலா

மன்றங்களின் ஆதரவில் அண்ணாவிமார் மாநாடுகள் நடாத்தப்பட்டன. இதனை இயக்கியவர் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனேயாவார். பிரதேசக் கச்சேரிகளைச் சேர்ந்த நிர்வாகஸ்தர்களின் உதவியுடன் அவ்வப்பகுதி அண்ணாவிமார்களில் சிறந்தோரைத் தெரிந்தெடுத்து அவர்களை ஊர்வலமாக அழைத்துவந்து, அரசு அதிகாரிகளைக் கொண்டு வரவேற்கப்பண்ணி அண்ணாவி மாருக்குப் பொன்னாடை போர்த்திக் கௌரவித்தார் பேராசிரியர், இம்மாநாடுகள் அண்ணாவிமாரின் கௌரவத்தை மக்கள் மத்தியில் உயர்த்தியதுடன் அண்ணாவிமாரை மேலும் நாடக அறையில் ஈடுபாடு கொள்ளவும் செய்தன. இச்செயல்களுக்கு அன்று பேராசிரியருக்கு உறுதுணையாக நின்றவர் இப்பகுதிகளில் அரசாங்க அறிபரா, அன்று இருந்த தேவநேசன் நேசையா ஆவர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

இலங்கை கலாசாரப் பேரவையின் நாடகக்குழுத் தலைவராக இருந்தபோது 1968, 1971, 1972ம் ஆண்டுகளில் முறையே மட்டக்களப்பு, யாழ்ப்பாணம், ஹட்டன் ஆகிய இடங்களில் நாடக எழுத்து நாடகத் தயாரிப்பு, மேடை ஒழுங்கு, ஒப்பனை, தழுவலாக்கம், பார்வையாளர் பிரச்சனை, பயில்முறை, (அமெச்சூர்) நாடக மன்றங்களின் பிரச்சனை என்பன சம்பந்தமாக பேராசிரியர் நடத்திய நாடகக் கருத்தரங்குகள் மிக முக்கியம் வாய்ந்தவை. காத்திரமான நாடகங்களை மேடையேற்றுவதில் தீவிர ஈடுபாடு கொண்டிருந்த நாடக நெறியாளர், எழுத்தாளர், நடிகர்கள் பலர் இக்கருத்தரங்குகளிற் பங்கு கொள்ளும் வாய்ப்பை ஏற்படுத்திக் கொடுத்ததுடன் காத்திரமான தமிழ் நாடகம் வளரவும் இக்கருத்தரங்குகள் உதவின.

பல்கலைக்கழகத்திலே பேராசிரியரின் நாடகப்பணி தனித்துவம் மிக்கதாக

அமைந்தது பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்களை ஆரம்பத்தில் இயக்கி பல்கலைக்கழகத்தில் மேடையிட்ட கலாநிதி அவர்கள் பின்னாளில் ஈழத்துத் தமிழரின் நாடக மரபான கூத்துமரபினை வளர்ப்பதிலேயே அதிக ஆர்வமும் அக்கறையும் கொண்டார். 1959, 60களில் மட்டக்களப்பு, யாழ்ப்பாணம் ஆகிய பகுதிகளிலிருந்து கூத்துக்களைத் தருவித்து அவற்றைப் பல்கலைக்கழகத்தில் மேடையிட்டார். 1962ல் பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கொண்டே கூத்துக்களைத் தயாரித்து ஈழத் தமிழருக்கு அறிமுகம் செய்தார் 1962 - 1969 வரை கர்ணன் போர் நொண்டி நாடகம், இராவணேசன், வாலிவதை என்பன அவரால் தயாரிக்கப்பட்ட கூத்துக்களாகும். கூத்துமரபின் ஆடல் பாடல் பிசகாது, கூத்திற் பாவிக்கப்படும் அதே வாத்தியங்களைக் கையாண்டு மரபு பிறழாது கூத்தைச் செம்மைப்படுத்தினார். இந்நான்கு கூத்துக்களும் அவருடைய பெரும் சிருஷ்டிகளாகும். விபுய விடிய ஆடப்பட்ட கூத்துக்களை மூன்றரை மணித்தியாலத்திற்குள் அமைத்தமையும், நடிப்புப்பண்பினைக் கூத்துட் புகுத்தியமையும் ராக தாளங்களை ஓர் ஒழுங்கிற்குள் கொணர்ந்தமையும், நவீன ஒலி ஒளி மேடை அமைப்புக்களைக் கூத்திற் பாவித்தமையும் அவர் கூத்திற் புகுத்திய திருத்தங்களாகும். முதன் முதலிற் பல்கலைக்கழக மாணாக்கரைக் கூத்தில் ஈடுபடுத்தியதுடன் பெண் பாத்திரத்திற்குப் பெண்களையே ஆடவும் வைத்தார். இதனாற் கூத்து புதுமெருகு பெற்றது. பேராசிரியர் சண்முகதாஸ், சி. மௌனகுரு, க. பேரின்பராசா, ஆ. சிவனேசச்செல்வன், ஹம்ஸவல்லி, சுகுணா போன்றோரும் இன்று மிக உயர் பதவிகளில் இருக்கும் பலரும் இக்கூத்துகளில் பங்கு கொண்டனர். கர்ணன்போர் நாடகத்தின் உதவியாளர்களாக பேராசிரியர் கைலாசபதியும் பேராசிரியர் சிவத்தம்பியும் அமைய, உடைய

மைப்பாளராக பேராசிரியர் நா. பாலகிருஷ்ணன் கடமையாற்றினார். மிகப் பெரும் நாடகக் குடும்பமொன்றைப் பேராசிரியர் கொண்டிருந்தார் என்பதற்கு இவை சான்று. இந்நாடகங்கள் பேராதனை கண்டி, கட்டுகஸ்தோட்டை, மன்னார், வவுனியா, யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு கொழும்பு முதலாம் பிரதேசங்களிலெல்லாம் மேடையிடப்பட்டன. பேராசிரியருடன் நாடகம் பழகுவது ஒரு தனி அனுபவம். அது தனியாக எழுதப்பட வேண்டியது.

இன்று ஈழத்துத் தமிழருக்கென ஒரு தேசிய நாடக மரபு வேண்டுமென்ப பேசும் பலருக்கு அன்று அடி எடுத்துத் தந்தவர் பேராசிரியரே. தற்போது உயர்பதவி காரணமாகவும் வேலைப்பளு காரணமாகவும் நாடகத் துறையினின்று அவர் ஒதுங்க நேர்ந்தாலும் இன்றும் தன்வேலைகளை ஒதுக்கி நாடகம் பார்க்க முன்னிலையில் நிற்பதும் நாடகம் இயற்றுவோரை ஊக்குவிப்பதும் அவர் நெஞ்சினுள் கனலும் நாடக ஆர்வத்திற்கு உதாரணங்களாம்.

படைப்பாளிகளே

நிகழ்காலையோடு தொடர்புடைய ஆக்கங்களை.

உங்களிடமிருந்து எதிர்பார்க்கிறோம்.

தரமான ஆக்கங்கள் பிரசுரிக்கப்படும்.

எம்மோடு தொடர்பு கொள்ளுங்கள்.

கலையும் நடனமும்

கலை:

கலை என்பது பல பொருள் ஒருசொல். கலை என்னுஞ் சொல், செயல்திறன், ஆண்மான், ஆண் குரங்கு, சுறாமீன், மசுராசி, உடை, அமிசம், சந்திரனின் பதினாறு கூறு, ஒளி, சாத்திரம், நூலறிவு, மொழி, வண்ணப்பாட்டின் ஒரு பாகம். வித்தியாதத்துவம் ஏழினுள் ஒன்று. மரக்கவடு, மேகலை, காஞ்சியென்னும் இடையணிகள், மரவயிரம், கற்பூரவகை முதலிய பல பொருள்களில் இலக்கிய ஆட்சி கொண்டுள்ளது. உலக வழக்கில் இன்னும் பல பொருள்களை உணர்த்தி வருகின்றது. கணிதம். மந்திரம், தந்திரம், போன்ற யோகப் பயிற்சியால் கிட்டு சித்திகள், பல்வேறு திறமைகள் மகலிய வற்றையும் இச் சொல் சுட்டி வருகின்றது. 'கலைச்சொற்கள்' (TECHNICAL TERMS) என்னும் போது 'கலை' என்பதன் பொருள் மேலும் விரிந்து செல்கின்றது. எனினும், இங்கு 'கலை' என்பதற்குச் சிறப்பாக 'அழகார்ந்த செயல்திறம்' என்னும் பொருளடிப்படையில் பலவாறாக விரிந்து நிற்கும் கூறுகளைக் காணலாம்.

இயல்பாய்த் தோன்றிய பொருளை இயற்கையாகவும், மக்களால் செயற்கையாக உருவாக்கப்பட்ட பொருளைக் கலையாகவும் அல்லது கலைப்படைப்பாகவும் கருதலாம். கலை என்பதற்கு அவ்வக் காலங்களில் மக்களின் வாழ்வியற் பண்பாட்டிற்கேற்பவும் நாகரிக வளர்ச்சிக்கேற்பவும், அவரவர் எந்தெந்தக் கோணத்தில் நோக்குகின்றனரோ அந்தந்தக்கோணத்தைப் பொறுத்தே விளக்கம் தரப்படுகின்றது. எனவே, கலையை இன்னதுதான் என்று இலக்கண வரையறை கூறி விளக்கவியலாது. ஆனால், கலை பற்றிச் சிந்தித்துள்ள அறிஞர் பலரும் பல்வேறு கோணங்களில் உணர்ந்து விளக்கந்தர முனைந்துள்ளனர். அவர்களின் கருத்துக்களை இயன்றவரையில் மனதுட்கொண்டு இயைத்துப்பார்த்துப் புரிந்து கொள்வதே ஏற்புடையதாகும்.

காண்கின்ற காட்சியிலும் கேட்கின்ற இன்னோசையிலும் மனங்கவிந்து, நாட்டத்துடன் திரட்டப்படும் அழகுணர்வை, ஒருவன் எவ்வாறேனும் புறக்கருவி வாயிலாகப் புலப்படுத்த ஆர்வம் கொள்கின்றான். அவன் கல்லைக் கருவியாகக் கொண்டு சிற்பத்தையும், வண்ணத்தை கருவியாகக்கொண்டு ஓவியத்தையும், ஓசையைக் கருவியாகக்கொண்டு இசையையும், நடிப்பைக் கருவியாகக்கொண்டு கூத்தையும், இவ்வாறே சிறப்பான ஒவ்வொன்றையும் கருவியாகக்கொண்டு ஒவ்வொரு கலையையும் வினைப்பாங்குடன் உருவாக்க வானான். இவ்வாறாக உருவாக்கப்பட்ட கலை பற்றிச் சிந்திக்கையில், கலை என்பது செயல் திறனைச் சிறப்பாக உணர்ந்துகின்றது. 'வினையமை பாவையின் இயலி' (நற் 352-1) என்னுமிடத்தில் வினையென்பது கலைப்படைப்பிலுள்ள செயல் திறனைக்குறித்துள்ளது. இந்தக் கலை, அழகு ஏற்படுத்தும் வகையில், செய்வதையும் குறிக்கும்; சுவை பயத்தலையும் பயன்பாட்டையும் குறிக்கும். ஆகவே, கலையில் செயல்திறம் அழகு, சுவை பயன் என்ற கூறுகளை காணலாம். பயன் என்னும் கூறு மிகுதிப்படுமேயெனின் அது கம்மியம் (தொழில்-CRAFT) என்ற பிரிவில் அடங்கும்; இந்நிலையில் அது வன்

கலையாகும். அழகுக்கூறே மிகுதியாக அமைந்து. பயன்கூறு குறையுமே எனின் அது அழகுக் கலையாகும். அதனை மென்கலை, கவின்கலை, கோமளக்கலை, அருங்கலை, இலலிதக் கலை என்பர்.

பொதுவாக கலையில் கற்பனை கவிந்து நிற்கும். அந்தக் கற்பனையை அடிப்படையாகக் கொண்டு அறிவு ஊக்கம். செயல்திறம் ஆகியவை ஒருமுகப்படும் ஒருவகைத் தவத்தின் வெளிப்பாடே கலையாகிறது. காலத்திற்குக்காலம் மக்கள் சமுதாயத்தையும் எண்ணங்களையும், அழகுணர்வுடன் கலை எதிரொலிக்கின்றது, அது மக்களின் பதிவேடாகவும் பயன்படுகின்றது என்பதே கலைத்திறனாய்வாளர்கள் பலரின் கருத்தாகும்.

சிறப்பு விளக்கங்கள்:- பௌத்தர்களின் கொள்கைப் படி, 'கலை என்பது ஒரு மனிதனின் உள்ளுணர்விலேயே காணப்படுவதாகும். எனவே அது புறத்தேயுள்ள பொருளில் அமைவதன்று என்பது சிறப்புக்குறிப்பாகும். இந்துக்களோ உள்ளுணர்வு, புறந்தேயுள்ள பொருள் ஆகிய இரண்டையுமே கலையின் இரு கூறுகளாகக் காண்பார்கள்; மேலும், கலையிலுள்ள அழகுணர்வு என்பதே ஒரு சித்தவீருத்தி என்றும் அவரவருக்குள்ள முன் வாசனையின் அனுபவ நினைவின் அளவே அவ்வுணர்வு அமையும் என்றும், அவ்வழகுணர்வு கருத்து எண்ணம், பாவம் கற்பனை ஆகியவற்றைப் பற்றி நிற்கும் என்றும் கருதுவார்கள்.

மனித உறவுகளையும் வாழ்க்கைக் குறிக்கோள்களையும் வகுத்து ஒழுங்கு படுத்துவதற்காகச் சமுதாயத்திடம் காணப்படும் நுட்பமான கவர்ச்சியுள்ள, ஆற்றலுடைய கருவியே கலை என்கின்றார் இராதாகமல்முகர்சி. கலை என்பது கலைஞனது அனுபவத்தினை அவன் வெளியிடும் வெளிப்பாடு மட்டுமன்று. அதன் வெளிப்பாட்டினையே கலைஞன் உணர்வு நிலையில் துய்க்கிற அனுபவமுமாகும். என்பர் டாக்டர் தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார். கலைஞர்கள் அழகுணர்ச்சியுடன் வேண்டுவன. பொருந்துவனவற்றை மட்டுமே தேர்ந்து கொள்கின்றனர், மற்றவற்றை விட்டு விடுகின்றனர். பெரும்பாலானோர் தன்னலம் கொண்டு கண்மூடிச் செய்வதையே கலைஞர் அழகுணர்ச்சி கொண்டு தெளிவுறச் செய்கின்றனர் எனலாம். அதனால் பெரும்பாலானோர் கண்டு கேட்டு உணர்ந்து புலப்படுத்துவன கலையாக விளங்கி, கற்பவரின் உள்ளத்தைக் கவர்கின்றன. என்பர் டாக்டர் மு. வரதராசனார்.

மேனாட்டறிஞர்கள் சிலர் தம் கோட்பாடுகளும் கலையினைப் பற்றிப் புரிந்து கொள்ளத் துணை நிற்கின்றன. ஒருவன் தன் கற்பனைக்குப் பொருளாகக் கொள்ளப்பட்ட எந்தப் பொருளின் மீதும் மனிதனின் சிந்தனைகளையும் மன உணர்ச்சிகளையும் ஏற்றுவதன் வாயிலாக இயற்கைக்கு மனிதத் தன்மையையூட்ட வல்லதிறனே கலை என்பர். கோல்ட்நீட்ச் செவிங் என்பவர் கலை மெய்ப் பொருளின் முற்றத்திலிருந்து துய்ப் போரைக் கருவறைக்கு இட்டுச் சென்று உலகியலைக் கடந்து நிற்கும் காட்சியினைப் புலப்படுத்தி நிற்கும் என்பர். கவின் கலையில் கலைஞனின் கை, மூளை இதயம் ஆகிய மூன்றும் இணைந்து செல்கின்றன என்பர். ரஸ்கின் (Ruski) கலை என்பது இயற்கைப் பொருட்களில் விளங்கும் உண்மையாகும். கலைஞனின் பணியாதெனில் இயற்கையினூடே பொலிவுறும் உண்மையைக்கண்டு தன் கலைப்படைப்பு வாயிலாகத் தக்க வண்ணம் வெளிப்படுத்துவதாகும்.

கலையாக்கத்தின் அடிப்படைகள் :-

1. கலைஞன் இயற்கையில் காணலாகும் பல்வேறு கூறுகளை நுனித்தறிந்து போற்றுத் திறன்.
2. உலகப் பொருள்களில் உள்ள பல்வேறு இயல்புகளையும் அவற்றின் பொருத்தத் தையும் புரிந்து கொள்ளுதல்.
3. பொருளைக் காண்கையில் அதன் சூழலையும், அச்சூழலை விட்டு அதனைத் தனித்து நோக்கி அதனால் மனதிற்படியும் மாறுதலையும் சீர்தூக்கிப் பார்க்கும் கலைஞனது திறமை.
4. கலைஞன் அவ்வப்போது திரட்டுகின்ற அழகனுபவங்களை கலைப் படைப்பின் போது தேவைக்கேற்ப நினைவிற்கு கொணரும் ஆற்றல்.
5. அவன் தன் கலைப்படைப்பிலே தன் மகிழ்ச்சியையும் ஆளுமையையும் கலந்தளிக்கும் வகையில் தன் மனதில் எழுந்த அழகனுபவ காட்சிக்கு சிறிது சிறிதாக புறவடிவம் அளிக்கப்படுகதலும், அதற்கேற்பச் சிந்தனைத் திறன் கொண்டு ஒருவகைத் தியான நிலையில் கலைப்பொருளை அகக்கண்ணால் காணும் பரிபக்குவமும் மனப் பயிற்சியும் கொள்ளுதல்.
6. அவன்தான் பெறும் அகக்காட்சிக்கேற்பக் கலைவடிவம் தருகையில் கலைக் கருவியாகிய கோடுகளாலும் வண்ணங்களாலும் உருவமைப்புக்களாலும் ஒலிக்கலவைகளாலும் புலப்படுத்தித் தன் கைகள், கண்கள், செவிகள் மனம் முதலியவற்றைப் பழகிக் கொள்ளுதல்.
7. அவன் கலையின் பொருட் கூறுகளையும் சமுதாய வாழ்க்கைப் போக்கினையும் ஒழுகொற்றையும் நன்கு தெரிந்து தெளிவு கொள்ளுதல்.
8. சிறந்த கலைப்படைப்பை நாடுகையில் அவன் தன் புறவுலகியல் தேவைகளை ஓரளவு அப்போதைக்கு மறந்த நிலையிலே கலையில் ஒன்றுகிற ஈடுபாடு.

மிக உயர்ந்த ஆன்மீக அனுபவத் தோட்டத்தை சத்தியத்தின் புலப்பாட்டிற்காகவே வழங்கிக் கலையை உருவாக்கும் மனவுறுதி.

கலைப்பயன்கள்;- கலையின் சிறப்புக் கூறாகிய அழகால் இன்பங் கிட்டுகிறது. கலையும் அழகும் நேர் தொடர்புடைய நிலையில், மக்களின் பகுத்தறிவு அங்கே குறுக்கிடுமெனின் கலையழகு குன்றிவிடும்; கலைப்பயனாகிய இன்பமும் கிட்டாது. கலைப் பலடப்பு வாயிலாகச் சில வேளைகளில் தொனிப்பொருள் (Suggestion) கலைஞனால் மிக நுட்பமாகப் புலப்படுத்தப்படும். அந் நிலையில் சமுதாயம் மிகப் பயன் கொள்ளும். கலை எந்த நோக்கத்துடன் படைக்கப்பட்டதோ அந்த நோக்கத்தினைக் கலைஞனும் புரிந்து கொண்டு, அதனை அழகனுபவத்துடன் சுவைத்தால் தான் கலையின் பயன் கொள்ள வாய்ப்பேற்படும். இந்நிலையில் கலையைத் துய்க்க வேண்டுமெனில் நுண்ணுணர்வுக்கு வேலை தரவேண்டுமென்று சிலரும் நுண்ணுணர்வின் தொடர்பின்றியே அது இயலுமென்று சிலரும் கூறுவர்.

கலை தன் அழகுக் கூறால் மக்களுள்ளங்களைக் கவர்ந்து இன்புறுத்துகின்றது. மக்களின் வாழ்க்கையில், சிறப்பாக ஒழுகலாறுகளில் அது பின்னிப் பிணைந்து அவர்களின் வாழ்விற்குச் சமுதாயத்தில் மதிப்பும் ஏற்றமும் நல்குகின்றது. அவர்கள் தம் பண்பாட்டைப் புரிந்து கொள்ள ஒரு வகையில் அளவு கோலாகவும் பயன்படுகின்றது. இந்நிலையில் மக்களின் அடிப்படைத் தேவைகளான உணவு, உடை, உறையுள் ஆகியவற்றிலும் கலை ஊடுருவி நிற்கின்றது. கலைஞரின் அழகனுபவம் (Aesthetic Experience) கலைஞரின் அழகனுபவத்திற்கு வழிகோலுவதால் கலையின் நோக்கம் படிப்படியே உலகளாவியதாய் அமைகின்றது. அந்நிலையில் கலையானது நாடு, இனம், மொழி, சமயம் ஆகிய எல்லைகளைக் கடந்து பயன்படுகின்றது.

வாழ்வில் ஏற்படும் சோர்வையும் துன்பத்தையும் களையும் கருவியாக கலை மக்களுக்கு மட்டுமே பயன்படுவது என்றில்லாமல் பறவை விலங்கு முதலிய உயிரினங்களுக்கும் பயன்படுவதாகிறது. இதனைக் கண்ணன் குழலோசையாலும் ஆனாய நாயனார் குழலோசையாலும் உயிர்கள் மயங்கி இன்புற்ற செய்தி கொண்டு உணரலாம்.

வாழ்க்கையில் வெறுத்தொதுக்கப்படும் துன்பங்களும் நிகழ்ச்சிகளும் கலைப்பொருள்களாகக் கலைவடிவம் (நடனம் நாடகம் முதலியவற்றில்) பெறுகையில் கலைஞர்களுக்கு அதுவும் ஒரு வகையில் கலையின்பமாக மாறி விடுதலைக் காணலாம். ஏனைய சுவைகளிலும் சுவைச் சுவையே மக்களைக் கவர்வதில் சிறந்தது என்பதை ஈண்டு நினைவுகூரலாம். சிறந்த கலைப் படைப்பினால் நிலையாத பொருள்களும் ஒரு வகையில் நிலைபெறு கொள்கின்றன. இயற்கை நிகழ்ச்சிகள், உயிர்கள் முதலியவற்றில் காணலாகும் நிலையாத அழகுக் கூறுகளைத் தனக்குக் கருப்பொருளாக ஏற்று அவற்றைத் தன் வடிவத்திலே நிலைபெறு கொள்ளச் செய்கின்றது கலைப்படைப்பு எனலாம். குழப்பமான உலகத்தில் இன்பத்தை தேர்ந்தெடுத்துச் சுவைக்கின்றனர் மக்கள். கலைஞன் மக்களின் தேவைக்கேற்ப அழகுக் கூறுகளை இயைபுடன் ஒகுங்கிணைத்துக் கலையின் வாயிலாக வழங்குகின்றான்.

இந்தியக் கலைஞனைப் பொறுத்தவரையில் அவன் காணும் அழகுப் பொருளைப் புலப்படுத்துவதை விட, உள்ளதை உணர்தந்வாறு புலப்படுத்தவே கலையைக் கருவியாகக் கொள்கின்றான். அந்நிலையில் கலை, மக்களின் மனத்தையும் இதயத்தையும் தூய நெறியில் செலுத்தும் ஆன்மநலக் கருவியாகவே பயன்படுகின்றது. ஆகவே, கலைப் பயன்கள் பலவற்றையுற்று நோக்கும் போது எம்மைப் பொறுத்த வரையில் கலை வாழ்க்கைக்காகவே என்பது பெரும் பாலும் பொருந்துவதாகும். 'கலை கலைக்காகவே' எனக் கொள்வது பிறநாடுகளுக்கு மிகவும் ஏற்புடையதாகும்.

கலை - பாகுபாடு! - கால வளர்ச்சியில் கலையிலே பல பாகுபாடுகள் அமைந்தன. முற்காலத்தைய கலை (Primitive Art) நாட்டுப்புறக்கலை (Folk Art) செவ்வியற்கலை அல்லது தரச்சிறப்பான கலை (Classical Art) என வகைகள் உண்டு. முற்காலத்திய கலையின் தன்னிச்சையான மனிதனது கரடுமுரடான உணர்ச்சி வெளிப்பாடு பதிவு பெற்றிருக்கும் மரபான விதிகளை அதனில் காணவியலாது; அது ஒரு வகையில் திருத்தாத கலையாகும்.

ஸ்ரீ

இவ்வாறெல்லாம் பாகுபாடுகள் பலவாகவுள்ள கலைகளையெல்லாம் எவ்வாறேனும் எண்ணிக்கையடிப்படையில் வகைப்படுத்த முயன்றனர். அவ்வாறான முயர்ச்சியின் விளைவாகக் கலைகள் 64 என்பது பொதுவாக எல்லா இந்தியப் பேரிலக்கியங்களிலும் குறிப்பிடப்பட்டபட்டுள்ளது. அவற்றின் பெயர்களும் தன்மையும் மக்கள் புரிந்து கொள்வதற்கு இராமாயணம், காதம்பரி, தசகுமார சரித்திரம் முதலிய காப்பியங்களும், வாத்தாயனர் எழுதிய காமகுத்திரமும், தண்டி எழுதிய காவியாதர்சமும் சில தந்திர சாத்திர நூல்களும் பயன்படுகின்றன. ஆய்கலைகள் அறுபத்துநான்கு என்பதை 'எண்ணெண்கலை யோர்' என்று சிலப்பதிகாரம் (14:167) குறிப்பிடுதலாலும் அறியலாம்.

சமண நூல்கள் ஆடவர் கலைகள் 72 என்றும், மகளிர் கலைகள் 64 என்றும் குறிப்பிடுகின்றன. ஆனால், நூல்களில் வருணிக்கும் போது 72க்கு மேலும் கலைகள் கூறப்படுகின்றன. அவற்றுள் பல பழங்கலைகளின் உட்பிரிவுகளாகவுள்ளன. அனைத்தையும் நோக்குகையில் கலை என்ற வளாகத்துள் உலகத்தில் காணலாகும் பல துறைகளிலுமுள்ள வித்தைகளும் நுண்கூறுகளும் கொணரப்படும் முயற்சியென்படும்.

அறுபத்து நான்கு கலைகளை ஆராய்ந்தால், அவற்றை அழகுக்கலைகள், அறிவுக்கலைகள், பயன்படு கலைகள், உடற்பயிற்சி, விளையாட்டு, பொழுதுபோக்கு, இன்பத்திற்கு உதவுபவை, சில்லறைப் பொது அறிவுகள் என்ற வகைகளில் அடக்கிக்காணலாம். அவற்றுள் முதலிடம் பெறுங்கலைகளான ஆடல் (நிருத்தியம்), பாடல், இசைக் கருவிகள், வீணை தமருகம், வாத்தியம், ஓவியம், கவிதை (காவியக் கிரியை) ஆகியவற்றை வாத்தாயனர் குறிப்பிடுகின்றார். பிற கலைகளையெல்லாம் கவிதைக்கு உதவும் அறிவுகள், இலக்கியத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு அறிவு, சொல் ஆகியவற்றின் தேர்ச்சிக்கும் பொழுது போக்கிற்கும் உதவும் கலைகள், மொழிகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட கலைகள், இலக்கியப் பயிற்சியுடன்தொடர்புள்ள வேறு சில கலைகள், வீட்டிலும் வாழ்க்கையிலும் அழகையும், சுவையும் மேம்படுத்த உதவுவன, உடலலங்காரந்திற்கானவை, மற்ற அறிவுகள் விளையாட்டு பொழுதுபோக்கிற்கானவை என்ற பிரிவுகளுடன் அடக்கி காண்கின்றார். இவற்றை தவிர 65 - ஆவது கலையாகப் 'புட்ப சுகடிகா' என்ற ஒன்றைக் குறிப்பிடுகின்றார். கலைகளைப் பற்றிய அட்டவணை சில நூல்களில் சிற்சில மாறுதலுடன் அமைந்துள்ளது.

நாட்டு நலத்திற்கும் பெருமைக்குரிய கலைஞான வகை அறுபத்து நான்காகக் கணக்கிட்டு உரைக்கப்படும். அவையாவன:

- | | |
|-------------------|------------------|
| 1. அக்கர இலக்கணம் | 2. இலிகிதம் |
| 3. கணிதம் | 4. வேதம் |
| 5. புராணம் | 6. வியாகரணம் |
| 7. நீதிசாத்திரம் | 8. சோதிடநூல் |
| 9. தரும சாத்திரம் | 10. யோகநூல் |
| 11. மந்திரநூல் | 12. சகுனநூல் |
| 13. சிற்பநூல் | 14. மருத்துவநூல் |
| 15. உருவசாத்திரம் | 16. இதிகாசம் |
| 17. காவியம் | 18. அலங்காரம் |

- | | |
|--------------------|-----------------------|
| 19. மதுரபாடனம் | 20. நாடகம் |
| 21. நிருத்தம் | 22. சத்த பிரமம் |
| 23. வீணை | 24. வேணு |
| 25. மிருதங்கம் | 26. தாளம் |
| 27. அத்திர பரீட்சை | 28. கனக பரீட்சை |
| 29. இரதப் பரீட்சை | 30. கச பரீட்சை |
| 31. அகவ பரீட்சை | 32. இரத்தினப் பரீட்சை |
| 33. பூ பரீட்சை | 34. சங்கிராம பரீட்சை |
| 35. மல்யுத்தம் | 36. ஆகருடணம் |
| 37. உச்சாடனம் | 38. வித்துவேடனம் |
| 39. மதன நூல் | 40. மோகனம் |
| 41. வசீகரணம் | 42. இரச வாதம் |
| 43. காந்தருவவாதம் | 44. பைபீலவாதம் |
| 45. கௌத்துவவாதம் | 46. தாதுவாதம் |
| 47. காருடம் | 48. நட்டம் |
| 49. முட்டி | 50. ஆகாயப்பிரவேசம் |
| 51. ஆகாய சமனம் | 52. பர்காயப் பிரவேசம் |
| 53. அதிரிச்சயம் | 54. இந்திரசாலம் |
| 55. மகேந்திரசாலம் | 56. அக்கினித்தம்பம் |
| 57. சலத்தம்பம் | 58. வாபத்தம்பம் |
| 59. திட்டித்தம்பம் | 60. வாக்குத்தம்பம் |
| 61. சுக்கித்தம்பம் | 62. கன்னத்தம்பம் |
| 63. கட்கத்தம்பம் | 64. அவத்தைப்பிரயோகம் |

நடனம்

அறிவு வளர்ச்சியும் நாகரிகமும் முதிர்வு பெறுவதற்கு ஆயிரக்கணக்கான ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்தே மனிதன் ஆடலிலும், பாடலிலும் ஈடுபட்டு வந்திருக்கின்றான். ஆதிகால மனிதன் பாடிய இசையையும் ஆடிய கூத்தையும் கலை வடிவங்கள் என்று கூறமுடியாது. அவற்றிற்கு இலக்கணம் வகுக்கப் பெறவில்லை. அவை பண்படாத நிலையிலேயே இருந்து வந்தன. இன்றும் இத்தகைய இசையையும் நடனத்தையும் பழங்குடி மக்கள் மலைவாழ் மக்கள் ஆகியோர்களிடையே காணலாம்.

நாகரிகம் வளர்ச்சி அடைய அடைய இசை, ஆடல் மதலியவை முன்னேற்றம் அடைந்து கலை வடிவங்களாகத் திகழ்ந்தன. மேலும் அவை பல வகைகளாகப் பிரிக்கப்பெற்றன. இந்தியாவில் மிகத் தொன்மையான கூத்துநூல் என்று கருதப்பெறும் நாட்டிய சாத்திரத்தை இயற்றிய பரத முனிவர் நாட்டியம் என்ற சொல்லுக்குப் பாடல், ஆடல் அபிநயம், உரையாடல், ஓப்பனை, காட்சித்திரைகள் ஆகியவை ஒருங்கு அமைந்த 'நாடகம்' என்ற பொருள் கூறினார்.

இதில் தாண்டவம், ஆண்களுக்கு ஏற்றதாகவும் இலாசியம் பெண்களுக்கு ஏற்றதாகவும் நிருத்தம் சுத்த நடனமாகவும் வழங்கி வந்தன. பின்னர் நிருத்தமும் அபிநயமும்

கலந்த நிருத்தியம் என்ற வகையும் தோன்றியது. சிவபெருமான் ஆடிய ஆடல் தாண்டவம் என்றும், பார்வதி ஆடிய ஆடல் இலாசியம் என்றும் சொல்லப்படுன்றன. இக்காலத்தில் ஆடல் இலக்கண நூல்களில் எண்ணற்ற நடன வகைகள் விபரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. பரதர் தமது நாட்டிய நூலில் விந்திய மலைக்குத் தெற்கே வாழ்ந்த மக்கள் இசையிலும் நடவத்திலும் சிறப்புற்று விளங்கினர் என்று கூறியுள்ளார்.

இந்தியக் கலாசாரத்தில் சிறப்புற்று விளங்குவது நாட்டியக் கலையாகும். இது காலத்தால் மூத்தும் இளமை குன்றாத சிறப்புத்தன்மை வாய்ந்தது. சுமார் 2000 ஆண்டுகளாக பாரதம் முழுவதும் இக்கலை பரவிக்கிடந்தது.

இக்கலைக்கு இலக்கணம் வகுத்த பரத முனிவர் நாட்டிய சாத்திரம் என்ற தனது வடமொழி நூலில் இதுபற்றி 37 அத்தியாயங்களை எழுதியுள்ளார். பரதர் கி. மு. 5ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்திருக்கலாம் என நம்பப்படுகிறது. மேலும் நாட்டிய சாத்திரம் என்ற நூல் பல நாட்டிய அறிஞர்களால் பல்வேறு காலங்களில் எழுதப்பட்ட ஒரு தொகுப்பு நூலாகவும் கருதுவதற்கு இடமுண்டு. எவ்வாறு இருப்பினும் இதன் முதல்சில அத்தியாயங்கள் சுமார் கி. மு. 5ம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்டிருக்கலாம் என்று சில வல்லுனர்கள் நம்புகின்றார்கள்.

தமிழ் நாட்டில் வழங்கி வந்த ஆடல் வகைகளை விபரிக்கும் ஐந்து நூல்கள், கிண்டியின் 'இசை நுணுக்கம்' சியாமளேந்திரரின் 'இந்திர காளியம்' அறிவானாரின் 'பஞ்சமரபு' ஆதிவாயிலரின் 'நாடகத்தமிழ் நூல்' என்பனவாகும் என்று அடியார்க்கு நல்லாரின் உரையிலிருந்து அறியலாம். இப்பெயர்கள் கொண்ட சில நூல்கள் இக்காலத்தில் வழக்கிலிருந்த போதிலும் இவற்றின் முதல் நூல்கள் மறைந்து போயின என்றே தோன்றுகின்றது.

தென்னாட்டில் வழங்கிவந்த இசையையும் ஆடலையும் விவரிக்கும் கருவூலம் போன்ற நூல் சிலப்பதிகாரம் ஆகும். இதன் உரைகளையும் கவித்தொகை முதலிய சங்க இலக்கியங்களையும் ஆராய்ந்தால், அக்காலத்தில் ஆடற்கலை, கூத்து குனிப்பு முதலிய பெயர்களுடன் வழங்கி வந்தது என்றும் அகக்கூத்து, புறக்கூத்து என்ற பிரிவுகளைக் கொண்டிருந்தது என்றும் அறியலாம். இவற்றைத்தவிர கடவுளர் ஆடிய அல்லியம், கொடு கொட்டி, குடை, குடம், பேடி, கடையம், பாண்டரங்கம், மல், துடி, மரக்கால் பாலை' என்று பதினொருவகைக் கூத்துக்களும் விவரிக்கப்படுகின்றன. மக்களிடையே குரவை, கவி, நடம், நோக்கு முதலிய கூத்துக்களும் வழக்கில் இருந்தன.

பரதம்:- தென்இந்திய நடன வகைகளுள் மிகத் தொன்மை வாய்ந்ததும் உலகப் புகழ் பெற்றதுமான ஆடல் வகை பரதநாட்டியமாகும். இதற்கு கி. பி. 19ம் நூற்றாண்டில் தாசியாட்டம், சின்னமேளம், சதிர் என்ற பெயர்களே வழங்கி வந்தன. பி. ஆர் இராசமய்யரின் கமலாம்பாள் சரித்திரம்(கி.பி. 1893) என்னும் நூலில் இது சதிர் என்றே குறிப்பிடப்படுகின்றது. கவி சுப்பிரமணிய பாரதியார் இதைக் கூத்து என்றுகூறினார். பரதநாட்டியம் என்ற பெயர் இதற்கு இருபதாம் நூற்றாண்டில்தான் அமைந்தது. பாவம், ராகம், தாளம் என்ற சொற்களின் முதல் எழுத்துக்களைக் கொண்டு இம் மூன்று சொற்களின் இறுதியில் பொதுவாக வரும் 'ம்' ஐ இணைத்தும் உருவாக்கம் பெற்றது. 'பரதம்' என்ற கலைச்சொல் என்றும் கருதப்படுகின்றது.

இக்காலத்தில் பரத நாட்டியம் என்ற பெயருடன் வழங்கி வரும் ஆடல் வகை தமிழ் நாட்டின் பற்பல ஆலயங்களில், வழிபாட்டுத் தொடர்புடன் தேவதாசிகள் என்றழைக்கப்பட்ட தேவரடியார்களால் ஆடப்பெற்று வந்த தனிப்பட்ட நடனங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டது. சோழ மன்னர்கள் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயில் போன்ற ஆலயங்களில் நூற்றுக்கணக்கான தேவதாசிகளை அமர்த்தி அவர்களுக்கு மானியங்கள் அளித்திருந்தனர் எனக் கல்வெட்டுக்கள் கூறுகின்றன. இம்மரபு பின்னர் ஆட்சி புரிந்த பாண்டிய மன்னர்கள், நாயக்க அரசர்கள், மராத்திய அரசர்கள் ஆகியவர்களின் காலங்களிலும் தொடர்ந்து வழங்கி வந்தது. மேலும் தஞ்சாவூர், கும்பகோணம், சிதம்பரம், திருவண்ணாமலை, விருத்தாசலம் ஆகிய ஐந்து தலங்களிலுள்ள ஆலயங்களிலும் அக்காலத்து மன்னர்கள் 'கரணங்கள்' எனப்படும் நாட்டிய அடவுகளை சிறப்பங்களாக செதுக்கி வைத்ததிலிருந்து அவர்களுக்கு ஆடற்கலையில் இருந்த ஆர்வம் நமக்குத் தெரிய வருகின்றது. ஆகவே பரத நாட்டியம் என்ற கலை தமிழகம் அளித்து இருக்கும் ஒரு பெருங் கொடையாகும்.

தஞ்சையை ஆண்டு வந்த சரபோஜிமன்னர் காலத்தில் (கி.பி: 1832ம் ஆண்டு வரை) பரத நாட்டியம் 18 உறுப்புக்கள் கொண்டதாக இருந்தது. ஆயினும் அவருடைய சபையில் ஆடல் ஆசிரியர்களாக இருந்தவர்களும் 'தஞ்சை நால்வர்' என்று புகழ் பெற்றவருமான சின்னையா, பொன்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு ஆகியோர் பரத நாட்டியத்திற்கு ஒரு புதிய குறுகிய அமைப்பை ஏற்படுத்தி அலாரிப்பு, சதிசுரம், சப்தம், வர்ணம், பதம், சாவணி, தில்லானா என்ற அடவை அறிமுகம் செய்து வைத்தனர். இந்த அமைப்புக்கேற்ற இசை வடிவங்கள் பலவற்றையும் இந் நால்வரும் இயற்றி நாட்டியத்திற்கு புத்துயிர் அளித்தனர்.

சென்னையில் 1930ம் ஆண்டு நிறைவேற்றப்பட்ட ஒரு சட்டத்தின் படி கோயில்களில் தேவதாசிகள் நாட்டியம் ஆடும் முறை அகற்றப்பட்ட பிறகு ஆடற்கலையின் ஒளி மங்கலாயிற்று. அச்சமயம் ஈ. கிருட்டினய்யர், உருக்குமணிதேவியார், டாக்டர். வே. இராகவன் முதலியோரின் பெரு முயற்சி காரணமாக பரதநாட்டியம் புது மெருகு பெற்று பொலிவுறலாயிற்று. இந்த மறுமலர்ச்சியில் தோன்றி உலகப் புகழ் பெற்ற ஆடற்கலைஞர் பாலசரஸ்வதியாவார். ஆடற்கலை தேவதாசிகளிடமிருந்து சட்டபூர்வமாக பறிக்கப்பட்ட பின்னர் அக்கலைக்கு புத்துயிர் ஊட்டியவர்களில் முதன்மையானவர்கள். ஸ்ரீமதி பாலசரஸ்வதி அவர்களும் ஸ்ரீமதி ருக்மணி அருண்டேல் அவர்களும் ஆகும். இந்த இரு நாட்டிய பேரொளி விளக்குகளும் சமூகத்தாலும் அரசாலும் மறந்து போய்க் கொண்டிருந்த பரத நாட்டியத்திற்கு உயிர் கொடுத்த முன்னோடிகளாவர்.

பரதநாட்டியம்

தென்னாட்டில் சிறப்பாகத் தமிழ் நாட்டிற் பயில் நிலையிலுள்ள நடனமே பரத நாட்டியமாகும். பரத நாட்டியம் என்றும் நடனக்கலை வாக்கியம், அபிநயம், காணம், ரஸம், என்ற நான்கு அம்சங்களை உள்ளடக்கியது. இவை முறையே இருக்கு, யசுர், சாம அதர்வண வேதங்களின் சாராம்சம் என்னும் அறம், பொருள் இன்பம் வீடு

என்னும் நான்கு பேறுகளையும் நல்குவதென்றும் நம்பப்படுகின்றது. இக்கலை தாண்டவம் லாஸ்யம் என இருவகைப்படும். சிவ கணத்தவருள் ஒருவரான தண்டு முனிவர் மூலம் சிவன் தந்த கலை தாண்டவம் என்றும், பார்வதிதேவி ஆடியது லாஸ்யம் என்றும் புராண நூல்கள் கூறுகின்றன.

இந்நாட்டியக்கலை நிருத்தம், நிருத்தியம், நாட்டியம் என மூன்று வகை நடனங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது:

நிருத்தம்: அபிநயங்களின்றி அங்கப் பிரத்தியங்களுக்குச் சொல்லப்பட்ட முறையில் சர் ரத்தைமட்டும் வேண்டிய வகையில் அசைப்பதும் வளைப்பதும் நிருத்தமாகும்.

நிருத்தியம்: ரசபாவங்களைக் கூட்டி தாளக்கட்டுகளுக்கிணங்க ஆட வேண்டியவையே நிருத்தியமாகும். மேலும் இந்நிருத்தியம், நாட்டியம், நிருத்தம் என்பவற்றைவிடச் சிறந்த தாயும், முக்கியத்துவம் உள்ளதாயும், விளங்குகின்றது.

நாட்டியம்: நாடகத்திற்குச் சிறப்பாயமைந்த ரஸாபிநயம், நாபாபிநயம் ஆகியவற்றைத் தத்ருபமாக நடித்துக் காட்டுவதே நாட்டியம், இதில் பழமையான கதைகளே அபிநயிக் கப்படும்.

நிருத்தியத்தில் முதன்மையாகவுள்ள அபிநயம் நான்கு வகைப்படும்: அவையாவன ஆங்கிகாபிநயம், வாச்சிகாபிநயம், ஆஹார்ய அபிநயம், ஸாத்விகாபிநயம்;

ஆங்கிகாபிநயம்: அங்கங்களின் அசைவுகளினால் செய்யப்படும் அபிநயம் ஆங்கிகாபிநயம் எனப்படும்;

வாச்சிகாபிநயம்: காவியங்களிலும், நாடகங்களிலும் காணப்படும் வார்த்தைகளுக்கு அமைவாகச் செய்யப்படும் அபிநயம் வாச்சிகாபிநயம் எனப்படும்.

ஆஹார்ய அபிநயம்: நடனமாடுபவர் ஆடை, ஆபரணங்களாற் தம்மை அலங்கரித்துக் கொண்டு செய்யும் அபிநயம் ஆஹார்ய அபிநயம் எனப்படும்.

ஸாத்விகா அபிநயம்: உள்ளத்தில் எழும் உணர்ச்சியை விளக்கிக் காட்டும் பாவங்களைக் கொண்டது ஸாத்விகா அபிநயம் எனப்படும்.

அங்கங்களை மூன்று வகையாகப் பிரிக்கலாம். இவை திரியாங்கம் எனப்படும்; அவையாவன:

1. அங்கம்
2. ப்ரத்யாங்கம்
3. உபாங்கம்

அங்கம்: தலை, விரல், கை, மார்பு, இடை, பக்கம், பாதம் என்பனவாகும்;

ப்ரத்யாங்கம்: புயம், கழுத்து, மணிக்கட்டு, இரு தொடைகள், முழங்கால், கணைக் கால், முதுகு என்பனவாகும்.

உபாங்கம்: கன்னம், விழி, இமை, புருவம், மூக்கு, பல், உதடு, நாக்கு, முகவாய்க் கட்டு என்பனவாகும்.]

இவற்றுள் தலை, கண்கள், கழுத்து, கைகள், கால்கள் ஆகிய உறுப்புகள் முக்கியமானவை.

தலையின் அசைவுகள், ஒன்பது வகை சிரோ பேதங்கள் எனவும், கண்களின் அசைவுகள் எட்டுவகைத் திருஷ்டி பேதங்கள் எனவும் கழுத்தின் அசைவுகள் நான்கு வகை கீர்வா பேதங்கள் எனவும் வகுக்கப்பட்டுள்ளன. பாதிபேதங்கள் நான்கு வகையாகவும் உறஸ்த பேதங்கள் (கை) அஸ்யுத ஹஸ்தம், ஹம்யுத ஹஸ்தம், அபூர்வ ஹஸ்தம் என மூன்று வகையாகவும் பிரிக்கப்பட்டுள்ளன. அஸ்யுத உறஸ்தம் இருபத்தெட்டு முத்திரைகளைக் கொண்டது. ஸம்யுத் உறஸ்தம் இருபத்திநான்கு முத்திரைகளைக் கொண்டது. இக் கலைக்கான பயிற்சியை அடவு, கோர்வை, தீர்மானம், உருப்படிகள் என்ற படிமுறையில் பயின்று கொள்கின்றார்கள்.

அடவு: தலை, கால், சரீர அசைவுகள் ஒரே நேரத்தில் ஒருங்கே இணைந்து தாளச் சீர்ப்பிரமாணத்திற்கேற்ப வருவது அடவு எனப்படும். ஒவ்வொரு அடவும் சிரோ பேதங்கள், திருஷ்டி பேதங்கள், உறஸ்த பேதங்கள், பாதி பேதங்கள் என்பவற்றை உள்ளடக்கியதாக இருக்கும். இந்த அடவுகள் ஒவ்வொன்றும் விளம்ப, மத்ரிம, துரித ஆகிய மூன்று காலங்களிலும் செய்யப்படும். அடவுகளில் மென்மையான அடவு, வன்மையான அடவு மெய்யடவு போன்ற வகைகள் உண்டு.

கோர்வை: பல அடவுகளின் சேர்க்கையே கோர்வை எனப்படும். இது லயத்துடன் அமைந்திருக்கும். கோர்வையில் தொகுக்கப்படும் அடவுகள் சமச்சீராக அமைந்திருக்கும். கோர்வை அழுத்தமாகவும், உறுதியாகவும் செய்யப்பட வேண்டும். பாட்டினது வன்மை மென்மைக்கேற்பகோர்வைகள் அமைய வேண்டும். கோர்வை 'கிடக தரிநிடதொம்' அல்லது 'ததிங்கிணதொம்' என்ற தீர்மானத்துடன் முடிவுறும். இந்த அடவு மகுட அடவு எனப்படும்.

தீர்மானம்:- மிருதங்கச் சொற்களுடன்சேர்ந்த ஜதிகளைக் கொண்ட மகுட அடவுகளுடன் முடிவுறும் கோர்வைகள் தீர்மானம் எனப்படும்.

உருப்படிகள்:- தாளத்துடனும் இசையுடனும் அமைக்கப்பட்ட திட்டமான ஒரு நடன உருவமே நடன உருப்படி என அழைக்கப்படுகின்றது.

அலாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம், சப்தம், வர்ணம், பதம், தில்லான, ஸ்லோகம் என்பன பரத நாட்டியத்தின் முக்கிய உருப்படிகளாகும்.

அஷ்டபதி, ஜாவளி, கீர்த்தனை போன்ற உருப்படிகளும் பரதநாட்டியக் கச்சேரியில் இடம் பெறுவதுண்டு. இவற்றினைப் பற்றிச் சுருக்கமான அறிமுகம் கீழே தரப்படுகின்றது:

அலாரிப்பு:- அலர் என்ற சொல் தமிழில் மலர்வது என்று பொருள்படும். இவ்வுருப்படி நடனமாடுபவர் தன் உடலை மலராக நினைத்து அதனைக் கடவுளுக்கு அர்ப்பணம் செய்வது போல் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. உருப்படிகளின் வரிசையில் இது ஆரம்ப நிகழ்ச்சியாக விளங்கும், குரு, தெய்வம், சபையினர் என்போருக்கு அஞ்சலி செலுத்தும் நிகழ்ச்சியாகவும் இது அமைந்துள்ளது. இது எவ்வித பாடல்களோ அபிநயங்களோ இன்றி ஆடப்படும் உருப்படியாகும். இதில் 'தாம் திதாதெய்ததெய்' எனும் சொற்கட்டு விளம்ப, மத்யம, துரித காலங்களில் இடம் பெறுகின்றது. இவ்வுருப்படி நாட்டை இராகத்தில் பாடப்படுகிறது.

ஜதிஸ்வரம்:- அலாரிப்பிற்கு அடுத்த நிகழ்ச்சி 'ஜதிஸ்வரமாகும். இது ஸ்வரங்களையும் ஜதிகளையும் கொண்டதாக இருக்கிறது. இது பல்லவி அனுபல்லவி சரணம் என்ற பகுதிகளையுடையதாக இருக்கின்றது. ஜதிஸ்வரத்தில் முதல் ஸ்வரப் பகுதியை எடுத்துப் பாடியதும் மேற்காலத்தில் ஒரு ஜதியுடன் நிகழ்ச்சி தொடங்குகின்றது. இவ்வுருப்படியினை மேலும் மெருகட்டுவதற்காக ஒருசில மெய்யடவுகளை ஜதிஸ்வரத்தின் ஆரம்பத்திலும் சில கோர்வைகளின் இறுதியிலும் செய்கின்றார்கள்.

சப்தம்:- நாட்டிய உருப்படிகளின் வரிசையில் மூன்றாவதாக வரும் உருப்படி சப்தமாகும். முதலில் அபிநயத்தை அறிமுகப்படுத்தும் உருப்படியும் இதுவாகும். இவ்வுருப்படி சிவபெருமான், கண்ணன், முருகப்பெருமான் ஸ்ரீராமன் மேல் பாடப்பட்டவையாகும். ஆரம்பத்தில் சப்தங்கள் யாவும் காம்போதி இராகத்தில்தான் பாடப்பட்டு வந்தன. ஆனால் இப்போது ராகமாலிகாவிலும் பாடப்படுகின்றது. இவ்வுருப்படி பெரும்பாலும் மிஸ்ரசாபு தாளத்தில்தான் அமைந்துள்ளது. இது பத்து (10) தொடக்கம் பதினைந்து (15) நிமிடங்களுக்குரியதாக அமைந்துள்ளது.

வர்ணம்:- பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சியில் சப்தத்தை தொடர்ந்து வரும் நிகழ்ச்சியாகிய வர்ணம் ஒரு நாட்டிய நிகழ்ச்சியின் சிகரமாக விளங்கும். வர்ணம் என்பது இசைக்கும் நடனத்திற்கும் பொதுவானதாகும். பாட்டிற்குரிய வகையினைத் தானவர்ணம் என்றும், நடனத்திற்குரிய வகையினை பத வர்ணம் என்றும் அழைப்பர். வர்ணம் பூர்வாங்கம், உத்தராங்கம் என்னும் இரு பிரிவுகளையுடையது. பூர்வாங்கம் என்பது பல்லவி அனுபல்லவி முத்தாயிஸ்வரம் என்ற கிரமத்தைக் கொண்டுள்ளது. உத்தராங்கம் என்பது சரணம், சரணஸ்வரங்கள் என்பனவற்றைக் கொண்டிருக்கும். சரணத்துக்கு எத்துக்கடைப்பல்லவி என்றும் உப பல்லவியென்றும் சிட்டைப் பல்லவியென்றும் வேறு பெயர்கள் உண்டு.

பதம்:- கடினமான ஜதிகளைக் கொண்ட வர்ணத்தினை நீண்ட நேரம் ஆடிய பிறகு எளிய முறையில் அபிநயத்திற்கு மட்டும் முக்கியத்துவம் அளித்து பதங்களை ஆடும் வழக்கம் இருந்து வருகிறது. பதம் என்ற சொல் பொதுவாக வார்த்தைகளைக் குறிப்பிடும். பதங்கள் நாட்டியத்திற்காகவே அமைக்கப்பட்டன எனில் மிகையாகாது. இது அபிநயத்திற்கே முழுவதும் உரியதாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது. சங்கீதசாஸ்திர முறைப்படி பதமென்பது நாயகா நாயகி பாவம் நிறைந்தது. நாட்டியத்திற்காக உபயோகிக்கப்படுவதென்றாலும் அதன் தாதுவின் அழகிய அமைப்பை (மெட்டு) இட்டு இசைக் கச்சேரிகளிலும் பாடுவதுண்டு.

கீர்த்தனை:- கீர்த்தனை என்ற சொல் இசைப்பாடல், புகழ்ச்சி எனப் பொருள் படும். கீர்த்தனைகள் சுருதிகளுக்கு முன்னோடியாகும். இதை 15ம் நூற்றாண்டில் தாளப் பாக்கம் அன்னமாச்சாரியார் அவர்கள் உருவாக்கினார். இவை பல்லவி, சரணம் என்ற அங்கங்களையுடையதாக இருந்தன. பின் 16ம் நூற்றாண்டில் புரந்தரதாசர் பல்லவி அனுபல்லவி சரணம் ஆகிய பிரிவுகளை அறிமுகப்படுத்தினார்.

ஜாவளி:- சிருங்கார இரசத்தையும் நாயக நாயகி சகிபாவத்தையும் வெளிப்படுத்தும் ரீதியில் 19ம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய உருப்படியே ஜாவளி ஆகும். இது நாட்டியத்திற்கு உபயோகிக்கப்படுகின்றது. இதன் அமைப்பானது உற்சாகம் ஊட்டக்கூடியதாகவும், சலபமானதாகவும் இருக்கும். நடைமுறை மொழியில் நாயகா நாயகி நியதிகளை விளக்குவனவாக இதன் சாகித்தியம் அமையும். பதங்களைப்போல் ஜாவளிகளிலும் அபிநயமே பிரதானமாக விளங்குகின்றது. பதங்களில் குறிப்பிடப்படும் நாயகர்கள் அநேகமாக கடவுளாகவே இருப்பர். ஜாவளிகளில் மனிதர்களையும் தலைவனாகக் கொள்ளும் சிருங்காரத்திற்கே அதிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டிருக்கும் அநேக ஜாவளிகள் சிருங்காரம் நிறைந்தனவாக இருக்கும்.

அஷ்டபதி:- அஷ்டபதி ஜயதேவரால் இயற்றப்பட்ட உருப்படியாகும். இதனைக் கீத கோவிந்தம் என்று அழைப்பர். ராதை, கிருஷ்ணன், சகி, ஆகிய மூவருமே இக்காவியத்தின் கதாபாத்திரங்களாவர். இது கிருஷ்ண பரமாத்மாவிடம் ராதை கொண்ட அன்பினை சித்திரித்துக் காட்டுவதாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

தில்லானா:- திரித்தில்லானா என்னும் தேசிய வகையினின்று உதித்ததே தில்லானாவாகும். உணர்ச்சியைத்தட்டி எழுப்பவல்ல வகையில் அமைக்கப்பட்ட நாட்டிய சங்கீத. உருப்படியே இது. இதன் தாது கவர்ச்சிகரமாகவும் சலபமாகவும் அமைந்திருக்கும் சொற்கட்டுக்களையே மையமாகக் கொண்டு இயற்றப்படும் உருப்படி தில்லானாவாகும்.

இது ஜதி போல் உச்சரிக்கப்படாமல் பாடப்படும் இசை உருப்படியாகும். இதன் சாகித்தியத்தில் ஸ்வரங்களும் ஜதிகளும் கலந்து வருகின்றன.

ஸ்லோகம்:- தாளத்தில் பாடப்படாது கவிதைகளை இராகமாக நீட்டிப்பாடுவதற்கு விருத்தம் என்றும், ஸ்லோகம் என்றும் கூறுவர். இதனைத் தமிழில் விருத்தம் என்றும், வட மொழியில் ஸ்லோகம் என்றும் தெலுங்கில் பத்யம் என்று சொல்வார்கள். இந்த மூன்று சொற்களும் கவிதையையே குறிக்கும். க்ருஷ்ணா கானாமிருதம் போன்ற வட மொழிக் கவிதைகளும் நடராசர் பத்து, திருவாசகம், பிள்ளைத்தமிழ் போன்ற தமிழ் மொழிக் கவிதைகளும் பாடப்பட்டு ஆறாமர அபிநயிப்பர். இது கடவுளின் பல அற்புத லீலைகளை சித்திரிப்பதாக அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றது. இது நடன உருப்படிகளில் ஆடப்படும் இறுதி உருப்படியாகவும் உள்ளது.

புதிதாகச் சேர்க்கப்பட்ட உருப்படிகள்:-

கவுத்துவம்:- அலாரிப்பிற்கு அடுத்த நிகழ்ச்சியாக இது ஆடப்பட்டு வருகிறது. இதில் தாளப்பின்னணியுடன் முத்திரைகள், அடவுகள் கலந்து ஆடப்படும் ஜதிகள் சொற்

கட்டுகளாக வரும். இவை கடவுளின் புகழ்பாடுவனவாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இது ஜதியுடன் ஆரம்பமாகும். பின் சாகித்தியம் தொடரும். சாகித்தியம் முடிந்ததும், மீண்டும் ஜதிகள் வருகின்றன. ஜதிகளுக்கு அடவுக்கோர்வைகளுக்கும், சாகித்தியங்களுக்கு அபிநயமும் செய்யப்படுகின்றன. இது சிவன், விநாயகர், முருகன், கிருஷ்ணன் போன்ற கடவுளர் மேல் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

தோடய மங்களம்:- இது கடவுளை வாழ்த்துவதாக அமையும். இது ஜய, ஜய, என்றும் மங்கள என்றும் சொற்களைக் கொண்ட பாடலாக இருக்கும். இது அநேகமாக இராக மாலிகையாகவும் தாளமாலிகையாகவும் கூட அமைந்திருக்கும். முன்பெல்லாம் இதற்கு நடனம் ஆடப்படவில்லை. தற்காலத்தில் இதனை ஆட்டத்திற்கு உகந்ததாக ஏற்படுத்தியுள்ளனர்.

முன்பு இது மேளம் கட்டுவதற்கும், இறைவனை வழிபடுவதற்குமே பாடப்பட்டு வந்தது. பல நிகழ்ச்சிகளில் இந்த சம்பிரதாய தோடய மங்கள பாட்டிற்குப் பதிலாக ஏதேனும் கீருதியைப் பாடி வருகின்றார்கள். அந்தந்த ஊரின் ஆலயத்தின் முக்கிய கடவுளின் பெயரிலும் தோடய மங்களங்கள் உள்ளன.

புஷ்பாஞ்சலி:- புஷ்பம் என்பது மலர்கள் என்று பொருள்படும். புஷ்பாஞ்சலி என்பது மலர்களினால் செய்யப்படும் வணக்கமாகும். இது கடவுளுக்கும் அரங்க தேவதைக்கும் மலர்சளினால் அஞ்சலி செலுத்துவதாக அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றது. சிலர், இவ்வுருப்படியினை நடன ஆரம்பத்தில் ஆடுவதை இப்போது வழக்கப்படுத்தியுள்ளனர். இது வெறும் செற்கட்டுக்களால் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வுருப்படி ஆடும்போது சிலர் உண்மையான மலர்களை கைகளில் வைத்து ஆடுவார்கள். சிலர் மலர்களை கைகளில் வைத்திருப்பது போன்ற பாவனையுடன் ஆடுவார்கள். இது அநேகமாக நாட்டை ராகத் அமைந்ததாக இருக்கும்.

இசை: பரத நாட்டியக் கச்சேரியில் இசைக்கப்படும் இசை கர்நாடக இசை மரபையொட்டிய இசையாகும். நடன ஆசிரியர் பாடல்களைப் பாடியும் ஜதிகளைச் சொல்லியும் நட்டுவாங்கம் செய்வார். பரத நடனத்தில் தாளமே பிரதான வாத்தியமாகும். தாளத்துடன் மிருதங்கமும் பிரதான இடம் வகிக்கும். தற்போது வயலினும் முக்கிய இடம் வகிக்கின்றது. முன்பு வீணை, குழல் என்பனவும் பிரதான வாத்தியங்களாக இருந்துள்ளன என்று அறிகின்றோம்.

உடை: பரத நாட்டியக் கச்சேரியில் இடம் பெறும் உடையமைப்பு காலத்துக்குக் காலம் மாறுதல் அடைந்து வந்துள்ளது.

பரத நாட்டியமானது 'சதிர்' என வழங்கப்பட்ட காலத்தில் கால் முழுவதையும் மூடும் பைஜாமாவும், அதன் மேல் ஒன்பது கஜம் சேலையும், முழங்கை வரை அமைந்த ரவிக்கையும் அணிந்திருந்தனர்.

அந்தச் சேலை துய்யா சேலை என்றழைக்கப்பட்டது. அது ஜரிகையினால் அமைக்கப்பட்டது. தற்போது ஆடைகளை விசிறி மடிப்போடு அழகாகத் தைத்து அணிகின்றனர்.

நாட்டிய நாடகத்தில் பாத்திரத்தின் தன்மைக்கேற்ப உடைகளும் அவற்றின் வர்ணங்களும் தெரியப்படும்.

அணிகலன்கள்: பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சியில் தலையிலிருந்து கால்வரை தற்போது பயன்படுத்தப்படும் நகைகள்.

தலை: ராக்கொடி, தலைச்சோடனை (உச்சிப்பட்டம், நெற்றிப்பட்டம், சந்திர பிறை, சூரிய பிறை) ஐடைநாகம், பின்னல் நுனியில் குஞ்சம்.

முகம்: காதில் தோடு, ஜிமிக்கி மாட்டல், மூக்கில் முக்குத்தி, நந்து, புல்லாக்கு.

கழுத்து: அட்டியல் கீழ்கண்டவற்றில் ஏதேனும் ஒன்றோ இரண்டோ அணியலாம். முத்துஹாரம், மரகண்டிபதக்கம், மாங்காய் மாலை, பதக்கம், சங்கிலி.

கை: புஜத்தில் அணிவது வங்கி அல்லது நாகொத்து. கையில் அணிவது வளைகள் அல்லது கங்கணம் அல்லது பட்டைக் காப்பு, விரலில் அணிவது மோதிரம்.

இடுப்பு: ஒட்டியாணம்.

கால்கள்: சலங்கை, கொலுசு.

மேற்கூறிய நகைகள் தங்கநிறத்தில் அல்லது தங்கத்தில் அமைவது வழக்கம். மாணிக்கமோ அல்லது சிவப்புக் கற்களோ அவைகளில் அதிகமாகப் பதிக்கப்பட்டிருப்பது தென்னாட்டுச் சம்பிரதாயம்.

ஒப்பனை: சாதாரணமாக முதத்தைக் கெடுக்காத அளவில் முகப்பூச்சு செய்து கொள்ள வேண்டும். முன்பு சதிரக் கச்சேரிக்கு மஞ்சள் பூசிய முகத்தில் புருவம் தீட்டி கண்களில் அஞ்சுபனமிட்டு, திலகமிட்டு வெற்றிலை பாக்கு போடப்பட்ட உதட்டுடன் ஆடுபவர்கள் காட்சியளித்தார்கள்.

அதன் பின் முத்து வெள்ளை என்று அழைக்கப்படும் தூள் (பவுடரைப்) பயன்படுத்தினார்கள். இதனைச் சிவப்புக் கலவையுடன் கலந்து மைதீட்டி, உதட்டிற்கு சிவப்புச் சாயம் பூசி ஆடுபவர்கள் காட்சியளித்தார்கள்.

இன்று ஒப்பனைக் கலையில் பல பதிய கலவைகள் வந்து விட்டன. இவற்றை நல்ல முறையில் உபயோகித்தால் வியர்வை ஏற்பட்டாலும் முகம் வாடாது காட்சியளிக்கும். எண்ணை கலந்த ஆதாரப் பூச்சு, பவுடர், மை பென்சில், உதட்டுச் சாயம், திலகம் நகச்சாயம், கைவிரல் பாதங்களுக்கு மருதாணி அல்லது செஞ்சாயம் பூசும் வழக்கமும் இன்று உண்டு.

தொகுப்பமைப்பு:

சி, பற்குணம்

நன்றி : வாழ்வியற் களஞ்சியம்

நாட்டியக்கலை - கலாநிதி பத்தமா சுப்பிரமணியம்

தொலைக்கல்விப்பிரசுரங்கள்

தமிழர் மரபுகள் - தஞ்சைப்பல்கலைக்கழகம்

அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கு (Total Theatre)

கலாநிதி சி மௌனகுரு

அரங்கின் நோக்கம் யாது?

அரங்கியல் ஆய்வில், அல்லது அரங்க நிகழ்வுகளில் ஈடுபடுவோர் தத்தம் அனுபவம், அறிவு, சமூகப் பார்வை தத்துவ ஈடுபாடு என்பதற்கமைய இதற்கு விளக்கம் தந்துள்ளனர். எனினும் மக்களை மக்களுக்கு உணர்த்துதலே அரங்கின் நோக்கம் என்பதில் அதிகளவு வேறுபாடு அவர்களிடம் இல்லை. அரங்கின் நோக்கம் யாது? எனும் வினாவிற்கு விடை 'மக்களை மக்களுக்கு உணர்த்துதல்' என்பதாகும். உலகின் பன்னாட்டு அரங்க அனுபவங்களையும் எடுத்துப் பார்க்கையில் இது சரி எனவே தெரிகிறது.

மக்களை மக்களுக்கு உணர்த்துதல் என்பது அரங்க வரலாற்றிலே இரண்டு வகையாக நிகழ்ந்துள்ளது.

ஒன்று, மக்களை அரங்க நிகழ்வுகளோடு இணைக்கின்ற இன்னொரு வகையிற் சொன்னால் பங்காளர்களாக ஆக்குகின்ற நிகழ்வு.

இன்னொன்று, மக்களை வெறும் பார்வையாளர்களாக ஆக்குகின்ற அரங்க நிகழ்வு.

புராதன நாடகங்களும் மறுமலர்ச்சிக்கால ஆங்கில இசை நாடகங்களும் (Masque) அதனோடொத்த பிரான்சிய இசை நடன நாடகங்களும் (Ballet) கீழைத்தேய (சீன ஜப்பானிய, இந்திய) நாடகங்களும் மக்களைப் பங்காளர்களாக ஆக்குகின்ற பண்பினைக் கொண்டன.

19ம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பாவில் தோன்றிய இயற்பண்பு (Naturalistic) நாடக அரங்கு மக்களை அமைதியான பார்வையாளர்களாக்கி விட்டது. நான்கு சுவர்கட்கு மத்தியில் நடக்கும் ஒரு நிகழ்வை நான்காவது சுவராக அமர்ந்திருந்து பார்க்கும் பார்வையாளர்களாக ஆக்கியது இயற்பண்பு நாடக அரங்கு.

இயற்பண்பு, யதார்த்த நாடக அரங்குகள் கண்ணாடி போல வாழ்க்கையைப் பிரதி பலிக்கும் அரங்கு என வருணித்த 19ம் நூற்றாண்டின் தீவிர நாடகக்காரர்களுள் ஒருவரான அன்ரொனின் ஆர்டவுட் (Antonin Artaud) அது மக்களை மடையர்களாக, வெறும் பார்வையாளர்களாக வைக்கும் அரங்கு என விமர்சனமும் செய்தார்.

கண்ணாடி போல வாழ்வைக் காட்டுவது மட்டுமல்ல அதற்கு அப்பாலும் சென்று வாழ்வின் பின் புலங்களையும், தெரியாத விடயங்களையும் தெரியப்படுத்துவதே இலக்கியம் என்ற கோட்பாட்டினால் கவரப்பட்ட நாடக ஆர்வலர்கள் அதற்கான ஒரு அரங்கைத் தேடினர்.

இந்தத் தேடல் அவர்களைப் பல திசைகளுக்குச் செல்ல வைத்தது. தேடலில் ஈடுபட்டோர் பல்வேறு முகாம்களாகப் பிளவுண்டும் போயினர். அவர்கள் தேடலில் செயற்பாட்டில் ஓர் உண்மை, சத்தியம் இருந்தது.

எதிர்கால அரங்கு (Future Theatre) என்னவாயிருக்கும் என்பதை இவர்கள் விவாதித்தனர்; செயற்படுத்தினர். இவ்வண்ணம் யதார்த்த அரங்கிற்கு மாற்றிடாக ஐரோப்பாவில் முன்வைக்கப்பட்ட அரங்கே அனைத்தும் உட்கொண்ட நாடக அரங்காகும். இதனை ஆங்கிலத்தில் Total Theatre என அழைப்பர்.

19ம் நூற்றாண்டில் பிரபல்யமான நாடக மரபில் வந்த மேலைத்தேய நாடகக் காரருக்கு கீழைத்தேய நாடக மரபு புதுமையாக இருந்தது. கீழைத்தேய நாடக மரபு ஆடலும், பாடலும் குறியீடுகளும் நிறைந்தது. ஒரு வகையில் ஐரோப்பியரின் Total Theatre தன்மை கொண்டது. எனவே 19ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் அவற்றை அவர்கள் கற்கவும் ஆரம்பித்தனர்.

ஐரோப்பிய Total Theatre காரர்களின் கருத்துகள் வேறு. கீழைத்தேய Total Theatre தரும் கருத்துக்கள் வேறு. உவ்விரண்டினது. அறிமுகம் இங்கு செய்யப்படுகின்றது.

Total Theatre என்ற ஆங்கிலச் சொற்றொடரின் மொழிபெயர்ப்பான அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கு என்ற சொற்றொடர் எல்லாக் கலைகளும் ஊடறுத்துச் செல்லும் இடமான அரங்கைக் குறித்து நிற்கிறது. எல்லாக் கலைகளினதும் ஐக்கியம் என்கையில் நாம் சங்கீதம், நட்பை (அசைவுகள்) காட்சியமைப்பு, ஒளி, முதலியவற்றை நினைக்கிறோம். அத்தோடு இலக்கியம், சிற்பம். கட்டிடம், ஓவியம், தொழில்நுட்பக் கலைகள் இவற்றையும் கலை சார்ந்த ஏனையவற்றையும் உள்ளடக்குதல் அவசியம்.

பல்வேறு விதமான கலைகளின் இணைப்பில் குறிப்பிடத்தக்க இசைவும், அதனூடாகத் தாக்கமும் ஏற்படவே இதில் முக்கிய அம்சமாகும். அனைத்தும் உட்கொள்ளுதல் என்பது குறைந்த அல்லது கூடிய அளவில் விரிவானதாகவும் அதிக அல்லது குறைந்தளவிலான பல்வேறு பண்பு கூறுக்களை கொண்டதாகவும் இருக்க வேண்டும். ஆனால் அவ்வுட்கொள்ளுதல் தீவிர தாக்கத்தைத் தருவதாகவும் அமைய வேண்டும். அனைத்தும் உட்கொள்ளுதல் என்பது விரிவானதாகவும், எல்லாவற்றையும் உள்ளடக்கியதாகவும் இருக்கும் அதேவேளை அது கலையின் மூலக்கூறுகளுக்கிடையிலான உறவுமாகும்.

அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கு இரண்டு அம்சங்களைக் கொண்டுள்ளது. முதல் அம்சம் அது இப்போதுதான் அறிமுகமாகியுள்ளது. இதனால் குறிப்பிட்டு இதுதான் அது என்ற கூறமுடியாதுள்ளது. இரண்டாவது அம்சம் அது கலாசார வரலாற்றுடனும் வரலாற்றுப் பரிணாமத்துடனும் சம்பந்தப்பட்டுள்ளது.

அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கு (Total Theatre) ஐரோப்பாவில் தோன்றி வளர்ந்தமைக்கு ஒரு வரலாற்றுண்டு.

ஐரோப்பிய வரலாற்றில் மறுமலர்ச்சிக்காலம் முக்கியமான காலமாகும். இக்காலத்தில் புதிய வடிவங்களைக் கண்டு பிடிப்பதிலும் பயில்வதிலும் முயற்சிகள் நடந்தன.

கிரேக்க, ரோம நாகரிகங்கள் இதற்கு புதிய அடித்தளங்களைத் தருவதில் பெரும் பங்காற்றின. கிரேக்க, ரோம நாகரிகங்களை மீட்டுப் பெற்றமை ஒன்றிணைந்த உண்மைகளை (Total Reality) மீட்டுப் பெற்றயையாகும். இது ஒரு அரங்க வடிவத்திற்கான தேடல் மாத்திரமல்ல. எதிர்கால அரங்கை உருவாக்கும் முயற்சிக்கும் ஊக்கம் தந்தது.

எதிர்கால அரங்கத் தேடலில் உருவானவையே மறுமலர்ச்சிக்கான ஆங்கில இசை நாடகங்களும் (Masque) அதனோடொத்த பிராங்கிய இசை, நடன நாடகங்களும் (Ballet)

இத்தகைய புராதன நாடகங்கள் அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கத் தன்மை (Total Theatre) கொண்டன என்பது உணரப்பட்டது. சங்கீதம், குரல், நடனம், அசைவுகள், முகமூடி, உடை, ஒப்பனை, அரங்க அமைப்பு என்னும் பலவற்றையும் புராதன நாடகங்கள் உட்கொண்டிருந்தன. மறுமலர்ச்சிக்கால நாடகங்கள் இந்த மூலகங்களைக் கையாண்டனவாயினும் இவற்றை மீளமைத்துப் புதிய வழியிற் கையாண்டன.

எளிமைப்படுத்தப்பட்ட அல்லது திட்டமிடப்பட்ட இசை நாடகங்களில் மலை நுளந்தது, வானத்திலிருந்து சம்மனசுகள் வந்தனர். புராண கதாபாத்திரங்கள் அதில் இடம் பெற்றன.

பிரதான பாத்திரங்கள் குறியீட்டு முறையிலமைந்த ஆடை அணிகளை அணிந்தன. சில நேரங்களில் இப்பாத்திரங்கள் எடுத்துரைஞர்களால் விளக்கப்பட்டன. இதன் நடவண்கள் கேத்திர கணித முறை (Geometrical) அலங்கார எழுத்து (Hieroglyphic) குறியீடுகளால் அமைக்கப்பட்டன. இந்நடனக்காரர்கள் வெளியேயிருந்து வந்து நடனம் செய்தபின் சென்றனர். இது இன்னொரு குழுபோலவே கருதப்பட்டது பார்வையாளர்களும் சில வேளைகளில் ஆடலில் இணைந்து கொண்டனர்.

கிரேக்க துன்பியல் நாடகத்தைவிட மறுமலர்ச்சிக்கால இசை நாடகங்கள் அதிக ளவு சடங்குத் தன்மைகள் கொண்டனவாக இருந்தன. இசை நாடகங்களிற் கையாளப்பட்ட இந்தக் கேத்திரகணித முறை உடுக்கள், கோள்களின் அசைவுகளைப் பாவனை செய்ததினின்றி உருவானவை என்றும் இவை பைதோகிரசின் இலக்கங்களின் ஒத்திசைவை நடனத்திலும் காட்டின என்றும் சிலர் கூறுவர்.

இந்த மறுமலர்ச்சிப் பாரம்பரியம்தான் இரண்டு நூற்றாண்டுகட்குப் பின்னர் இசை மேதை றிச்சட் வாக்னரினால் தொகுத்துரைக்கப்பட்டது. அவர் கிரேக்க துன்பியலான ஒன்றிணைக்கப்பட்ட கலை ஆக்கம் (Great Uniterian Art work) என்று கூறினார். றிச்சட் வாக்னர் கிரேக்க துன்பியலை மனித உள்ளத்தைக்கூறும் புரட்சி என்றார்.

வாக்னரின் முயற்சிகள் Schopenhauer இன் தத்துவத்தினால் தூண்டப்பட்டவையாகும். மனித மனம் இரண்டு விதமான அறிதல்களில் தங்கியுள்ளது. ஒன்று எமது அக உலகோடு சம்பந்தப்பட்ட அறிதல், மற்றொன்று எம்மைச் சுற்றியுள்ள புற உலகோடு சம்பந்தப்பட்ட அறிதல். இந்த இரண்டு தன்மைத்தான அறிதல் ஒன்றை விட்டு ஒன்று நேரத்திற்குத்தக பாவனையில் பயன்படுகிறது.

இதன்படி வாக்கனர் தனிமனிதன் தனியாகப் பாடுகையில் தன்னை வெளிப்படுத்துகிறான் எனவும், கூட்டாகப் (Orchestra) பாடுகையில் உலகின் குரலைப் பிரதிபலிக்கிறான் எனவும் கூறினார் இதே அணுகுமுறையை அவர் கவிஞனுக்கும், கொம்போஸருக்கும் பயன்படுத்திப் பார்த்தார். இவர்களும் இவ்விரண்டு நிலைகளின் பிரதிநிதிகளே. இவ்விரண்டு நிலைமைகளையும் களைய வேண்டுமாயின் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று நன்மை பெற்று வெளிப்படுத்தலிற் சமீக்க வேண்டும் என்றார்.

அறிவு ஒரு தளத்திலும், உணர்வு ஒரு தளத்திலும் வேலை செய்கிறது. இரண்டின் இணையும் அவசியம். கவிதையும், சங்கீதமும் இணைய வேண்டும். அறிவு உணர்வு மயப்பட வேண்டும். (Emotionalysing intelectual) என்றார் வாக்கனர்.

வாக்கனரின் தத்துவம், ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட கலை முயற்சியாகும். (Total Art work) இதுவே எதிர்கால அரங்கிற்கான அத்திவாரமுமாகும். இச்சிந்தனை ஐரோப்பியக் கலை உலகில் பெரும் பாதிப்பினை ஏற்படுத்தியுள்ளது.

ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட கலை முயற்சிகளுக்கு அவர் பாவித்த ஜெர்மனிய சொற்றொடர் GESAMTKUNSTWERK என்பதாகும். GESAMTKUNSTWERK என்பதனை ஒன்றிணைக்கப்பட்ட (Collected), ஐக்கியமான (United) முழுதுமான (Total) என நாம் அழைக்கலாம். எனவே Total Theatre என்ற எண்ணக்கரு வாக்கனரின் எண்ணக்கருவிலிருந்தே உருவானது என்பர்.

இந்தச் சிந்தனை கலைகளை இணைத்து நோக்க உதவியுள்ளது. 19ம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய குறியீட்டு (Sympolic) இயக்கம் தொடக்கம், 20ம் நூற்றாண்டில் பிரபல்யம் பெற்ற சர்ரியலிஸ இயக்கத்திற்கூடாக நவீன ஓவிய இயக்கம் வரை அவ்வியக்கச் சிந்தனைகள் வளர இச்சிந்தனை முறை உதவியுள்ளது.

குறியீட்டு இயக்கம் 1886இல் மலர்மேயினாலும் (Mallarme) அவரது இயக்கக் குழுவினாலும் ஆரம்பிக்கப்பட்டது. இதன்பண்புகள் கவிதையிலும் ஓவியத்திலும் பிரதிபலித்தது.

நாடக அரங்கில் மெட்டர்லிங் (Maeterlink) இப்பாணி நாடக ஆசிரியராகத் திகழ்கிறார். அரங்க வரலாற்றில் கோடன் கிறைக் (Gordon Craig) அடோல்பி அப்பியா (Adolphe Appia) என்போர் இக்கொள்கைகளினால் பாதிப்புக்குள்ளானவர்களாகக் காணப்படுகிறார்கள்.

குறியீட்டியல் (Sympolism) அழகியலின் பிரதான குணாதிசயம் என்னவெனில் அது கலைகளுக்கிடையிலான உறவுகளை ஏற்றுக் கொள்ளுதலாகும். அத்தோடு அது வித்தியாசமான உணர்வுகளுக்கிடையிலான உறவுகளையும் ஏற்றுக்கொள்கிறது.

அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கானது, கலைகள் ஒருங்கிணைகின்ற ஒரு இடம் மாத்திரமல்ல, அதன் மூலம் ஒரு தாக்கம் ஏற்படுத்துகிற இடமுமாகும். அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கில் அனைத்தையும் இணைக்கும் ஒரு குறியீட்டு விருப்பம் இருக்கிறது எனலாம்.

நாடகக்காரரான அடோல்பி அப்பியாவின் எழுத்துக்களில் இத்தாக்கத்தினைக் காணலாம். கீறப்பட்ட சீனறிகளுக்குப் பதிலாக திட்டவட்டமான செட்டிங்குகளை வைத்ததிலும், ஒளிமூலம் இடத்தை நிரப்பியதிலும், இது வெளிப்பட்டது. (இவை பிழையான வழியில் அவரை வழி நடத்தின என்பது பலர் அபிப்பிராயம்

அப்பியா வாக்னரின், சங்கீதத்தையும் நாடகத்தையும் ஒருங்கிணைத்தல் என்பது தனைப் பின்பற்றினார். கட்டபுல நோக்குகள் (Visual Aspects) முழுவதையும் ஒருங்கிணைத்தார். பின்வரும் முறைகளில் இவற்றை அவர் செய்தார்.

1. சங்கீதத்தின் கேத்திர கணித வடிவத்தினைக் காட்டும் வகையில் அரங்கின் வெளியை உணர்த்தினார்.
2. நடிகர்கட்கு அவர்களின் சிற்பத்தன்மை (Sculptural quality) உணர்த்தப்பட்டது. சூழவுள்ள இசை நிரம்பிய வெளியுடன் அவர்கள் இணைக்கப்பட்டனர்.
- 3: இவ்வொருங்கிணைப்பின் அசைவுகள் நடிகர்களின் உடலால் வெளிப்படுத்தப்பட்டன. அதற்குத்தக ஒளியும் இசையும் இணைக்கப்பட்டன.

அப்பியாவின் தத்துவம் நடிகர்களின் ஒத்திசைவான அசைவுகளையே மையம் கொண்டிருந்தது.

மெட்டர்லிங்கின் (Metier) நாடகங்கள் பேச்சுக்கு அதி முக்கியத்துவம் தரவில்லை. அவரது ஆரம்ப கால நாடகங்களில் அமைதி பெரும் பங்காற்றியது. 'ஆழமான அதிர்வலைகளை எழுப்ப பேச்சு மூலமாகவன்றி அமைதி மூலமாகவே பார்வையாளர்களிடம் தொடர்பு கொள்ள வேண்டுமென்பது அவரது கோட்பாடு.

அன்ரொனின் ஆர்டாவுட் (Antonin Artaud), போன்றோரும் பேச்சற்ற அரங்க வடிவங்களில் தம் கவனத்தைச் செலுத்தினர்.

அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கக் கோட்பாடு சர்ரியலிஸ்டுகளையே அதிகம் பாதித்தது. சர்ரியலிஸம் என்ற கோட்பாடு Total Theatre ருடன் தொடர்புடையதாகும்.

முதன் முதலில் அப்பொலினயர் (Appollinaire) என்பவரால் இம்முயற்சி தொடங்கப்பட்டது. இவர் 1917ல் Parade என்ற பவே நாடகத்தை (Ballet)த் தயாரித்த போது Coceteau வினுடைய பிரதியையும், Satic னுடைய சங்கீதத்தினையும் Massie னுடைய ஆடற்கலையையும், பிக்காஸோவினுடைய கியூபிஸ் அலங்காரத்தையும் ஒன்றிணைத்தார்.

ஏற்கனவே இருந்த பவே நடனங்களைவிட இதுவே உண்மையான பவே நடனம் என நினைத்த அவர் இதற்கு யதார்த்த பவே (Realistic Ballet) எனப் பெயரிட்டார். இந்த நாடகத்திற்கு சர்ரியலிஸ்ட் நாடகம் எனவும் பெயரிடப்பட்டது. ஒலி, அசைவு, நிலை (Gesture) நிறம், செயல் ஆகியவற்றின் ஒன்றிணைப்பினை இது கொண்டிருந்தது.

அக்காலகட்டத்தில் குறியீட்டிலும் சர்ரியலிசமும் உயர்ந்த உண்மைகளைக் கண்டடைவதற்கான பாதைகள் என்ற எண்ணம் இருந்தது.

சர்ரியலிஸ்டுகளின் பிரகடனம் (Surrealist Manifesto) 1924ல் வெளி வந்தது. அதில் கனவு நிலையும், நனவு நிலையும் தான் உண்மையான யதார்த்த நிலை என பிரகடனப் படுத்தி Breton அதுவே சர்ரியலிஸம் என்றார்.

நனவு நிலையும், கனவு நிலையும் என்ற பிரிவு சர்ரியலிஸ்டுகளினால் நிறுவப்பட்ட பின்னர் அடிப்படை இருவித நிலைகள் (Basic Duality) என்பது உறுதியானது. இதிலிருந்து சர்ரியலிஸ்டுகள் ஐரோப்பிய பகுத்தறிவுவாதம் வகுத்த அகவய புறவய உறவு நிலைகள் என்பதனை நிராகரித்தனர். சர்ரியலிஸப் புரட்சி மனத்தை அகவயம் புறவயம் இணைந்த ஒன்றாகவே கண்டது. அரசியல் நடவடிக்கைகளுக்கும் அப்பால் மாக்ஸியத்தின் மனம் பற்றிய கோட்பாட்டின் மறு பக்கமாக இது அமைந்தது.

மாக்ஸியம் இயங்கியல் ரீதியாக, உலோகாயுத ரீதியாக, சரித்திரத்தில் மனம் வகிக்கும் இடத்தைக் கணித்தது. சர்ரியலிஸம் மனம் இவ்வகையில் தானே வகிக்கும் பாத்திரத்தைக் கணித்தது. எதிர் கால அரங்கிற்கான தத்துவத்தையும் இது வழங்கியது.

இதற்கான முயற்சியினை சர்ரியலிஸ்ட் இயக்கத்தின் உறுப்பினரும் முக்கிய நாடகக் காரருமான Antonin Artaud 1938ல் எழுதிய Theatre and its double என்னும் நூலிற் காண்கிறோம். ஆர்ட்டாவுட் இலக்கியம் அல்லாத, பிரதி பலிப்பல்லாத அரங்கிற்கு அளிக்கக்கூடிய கால வெளிப்பாடுகளையும் உள்ளடக்கிய Total Theatre க்கான முயற்சிகளை மேற்கொண்டார்.

தூரகிழக்கு நாடுகளின் அரங்கக் கலைகள் இவரைக் கவர்ந்தன. அவற்றில் அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கின் தன்மைகளை இவர் கண்டார். அவற்றைப்போல நடனம் சப்தம், ஒளி, என்பவைவற்றின் இணைவில் அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கு அமைய வேண்டுமென விரும்பினார்.

ஆர்ட்டாவுட்டின் அரங்கு நாடக வரலாற்றில் குரூர அரங்கு (Theatre of cruelty) என அழைக்கப்படுகிறது. ஆர்ட்டாவுட் நாடகத்திய அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கு நோய் நீக்கலுக்குரிய மாற்றீடாகும். தனக்கும் மேலான சக்திகளுக்கும் வல்லமைகளுக்கும் எதிராக, தொடர்ச்சியாக மனிதன் இயங்குவதால் வரும் உளத்தாக்கங்களையும் அவற்றைத் தீர்ப்பதனையும் இக்குரூர அரங்கு கொண்டுள்ளது. இவற்றின் பல அம்சங்களை ஆர்ட்டாவுட் கீழைத்தேய நாடகங்களிற் கண்டார்.

ஆர்ட்டாவுட்டின் குரூர அரங்கு மனித இயக்கத்தில் இருமை நிலையின் புதிர்களை விடுவிப்பதை நோக்காகக் கொண்டிருந்தது. இதனை ஒரு இரசவாத அரங்கு (Archemical Theatre) எனலாம்,

முரண்பாடும் எதிர்ப்பும் எப்பொருள்களிலும் உண்டு மனதிற்கும் பொருளிற்கு மிடையே, உருவத்திற்கும் உள்ளடக்கத்திற்குமிடையே, திட்டவட்டமானதிற்கும், கற்பனை

யானதிற்குமிடையே முரண்பாடுகளுண்டு. இயக்கமுண்டு, இவை புதிரானவை இம் புதிர்கள் விடுவிக்கப்படுவதையே குரூர அரங்கு நோக்காக கொண்டது. ஆர்ட்டாவுட்டின் குரூர அரங்கின் வடிவமும் தன்மையும் புலனாவதும் (Concrete) புலனாகாதது (Abstract) முடைய இயல் கடந்த தத்துவத்தை (Metaphysics) விளங்குவதாக அமைந்தன.

இச்செயலை நவீன ஒவியமும் செய்கிறது. சர்ரியலிஸத்தின் இக்கோட்பாடு வேகமாக அமெரிக்காவில் இடம் பிடித்துக் கொண்டது. ஒவியத்திலும் பின்னர் சிற்பத்திலும் இது செல்வாக்குச் செலுத்தியது. நிகழ்ச்சிகளை இது பிரதானமாகக் கொண்டது. அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கிலும் சம்பவங்கள் பிரதானமாயின.

சம்பவங்கள் எனப்பட்ட வடிவம் இரண்டு வகையில் வளர்ச்சிபெற்றன. ஒருவகை, நடனத்தில் அல்லது பல்வித ஊடகங்களில் புதிய மனக்காட்சியினை ஏற்படுத்தும் வகையில் வளர்ந்தமை. பங்கு கொள்ளும் செயல்களாக அவை ஆகின. இதற்கு சம்பவங்கள் (Happenings) என பெயரிட்ட அலன் கப்ரோ (Allan Kaprov) இப்போது அதனை பங்கு கொள்ளல் என்ற அர்த்தத்தில் அழைக்கத் தொடங்கினார். ஆனால் இச்சம்பவம் அரங்குடன் தொடர்பு படுத்தப்படவில்லை.

இன்னொருவகை, அரங்கில் இது தனித்துவமான தெளிவான ஒன்றாக இடம் பெறத்தொடங்கியமையாகும். (பங்குகொள்ளல் அரங்கின் முக்கிய அம்சமானது) இதன் தர்க்கரீதியான வளர்ச்சியினை 1969ல் நிச்சட் செக்னரின் டயோனசஸ் என்ற நாடகத்தில் நடிகர்களும், பார்வையாளர்களும் இணைந்து ஆடுவதற்கான காணலாம். முக்கியமாக சூழல் அரங்கின் (Environmental Theatre) மேடை நிகழ்வுகள் முழுமை பெறுவதற்கு பார்வையாளர் பங்கு கொள்வதனை ஒரு முக்கிய அம்சமாகக் கொள்கின்றனர். குறிப்பிட்ட அளவுக்கு இவை அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கின் தன்மைகளைக் கொண்டுள்ளன.

பங்குகொள்ளல் கொண்ட அரங்கு உளக்காட்சிகளையும், அனுபவங்களையும் வெளிப்படுத்தும். இதில் முக்கிய அம்சம் யாதெனில் பங்கு கொள்ளலில் எந்தப் பங்கு கொள்ளல் முக்கியமானது என அறிவதும், மறைபொருட் குறியீடுகளை விளங்கிக் கொள்ள இப்பங்கு கொள்ளல் எவ்வாறு உதவுகிறது என அறிவதுமாகும்.

மார்சல் மக்லுகான் Marshall McLuhan தனது Understanding Media வில் மனிதனின் தொடர்பு கொள்ளல் முறைமையை விளக்குகிறார். பல்வேறு விதமான ஊடகங்களும் கொள்ளும் தொடர்புத் தன்மையினை இவர் அதில் ஆராய்கிறார். அத்தோடு தொடர்புகள் என்பது மனிதர் கொள்ளும் தொடர்புகளல்ல, மனிதர்களின் புலனுணர்வுகள் ஒன்றுடனொன்று கொள்ளும் தொடர்பு எனக் கூறும் இவர், புலன்கள் ஒன்றுக் கொன்று தொடர்பு கொள்வதில் என்ன தடங்கல்கள் ஏற்படுகின்றன என்பதையும், எவ்வாறு திருப்தியான முழுமை பெற்ற புலனுணர்வு அனுபவங்கள் ஏற்படுகின்றன எனவும் ஆராய்கிறார்.

மக்லுகானின் நோக்கம் வாக்கனின் அல்லது ஆர்ட்டாவுட்டின் நோக்கங்களைத் துல்லியமாகக் காட்டுவதாகும்.

அன்றொனின் ஆர்ட்டாவுட்டின் அரங்கத் தன்மைகள் புலனுணர்வில் புராதனத் தன்மைகள் கொண்டவை. பிரித்தெடுக்கப்பட்ட தகவல்கள் ஒன்றிணைக்கப்பட்டு உருவத்தன்மை பெறுபவை.

அன்றொனின் ஆர்ட்டாவுட்டி, பலவீசிய நடனங்கள் அல்லது ஆசியாவின் எந்த நாடகமும் அல்லது நடனமும் மறைபொருள் அனுபவங்களைக் கொண்டுள்ளது என விளக்கினார். ஜப்பானிய கபுகி நாடகத்தின் உச்சக்கட்டத்தில் கையாளப்படும் மையி (Mie) எனப்படும். நிற்கும் நிலை இதற்கு நல்ல உதாரணமாகும். இது உருவத்தன்மையும் மறைபொருள் அனுபவங்களையும் தரும். பயங்கரமும் நாடகத் தன்மையும் மிக்க இந்த நிற்கும் நிலை ஜப்பானிய சமயத்தினின்று பெறப்பட்டதாகும். ஜப்பானியரின் சமயச் சிற்பங்களில் இதனைக் காணலாம்.

இந்த நிற்கும் நிலையை உண்டாக்க மரக்கட்டைகள் கொண்டு எழுப்பும் ஒலியும், வாயினால் எழுப்பும் ஒலியும் உதவுகின்றன. இவற்றோடு அவர்களின் முகமூடி ஒப்பனை என்பன இணைந்து ஒரு தாக்கத்தை தருகின்றன. இவை மறை பொருள் அனுபவத்தின் முன்மாதிரியைத் தருகின்றன.

கபுகியின் மேடைப் பயன்பாடு முப்பரிமாணமுடையது. இந்த மேடை நுட்பங்களுக்கூடாக கபுகி நாடகத்தின் செய்தி சங்கீதத்தின் மூலம் அபிநயம் மூலம் ஏனைய முறை மூலம் எடுத்துச் செல்லப்படுகிறது.

அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கின் தன்மைகள் இவ்வாறு ஜப்பானிய கபுகியில் காணப்படுகிறது.

கீழைத்தேய நாடுகளின் அரங்குகளில் முக்கியமாக மரபு வழி அரங்கில் அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கின் பல சாயல்களைக் காணலாம். கீழைத்தேய நாடக அரங்கு வகைகளை நாம் சமயம் சார் நாடக அரங்கு, கிராமிய நாடக அரங்கு, மரபு வழி நாடக அரங்கு என மூன்றாக வகுக்கலாம். இம்மூன்றிலும் அடிநாதமாக உள்ளவை ஆடலும் பாடலும். சமயச் சடங்கு நிலையில் ஆடல், பாடல், இசை, அபிநயம் உடை என்பவற்றில் ஒருங்கிணைப்பைக் காணலாம். இவை அனைத்தும் இணைந்து ஒருணர்வை ஏற்படுத்துகின்றன. சமயச் சடங்குகளில் பார்வையாளரின் தீவிர பங்கு கொள்ளல் நடைபெறுகிறது. நோய் தீர்க்கும் தன்மைகள் சிலவற்றை இவை கொண்டுள்ளன. தீவிர பங்கு கொள்ளல் நோயை இலகுவாக நீக்குகிறது. திட்டமிடாமலே கீழைத்தேய முன்னோரால் உருவாக்கப்பட்ட அரங்கு அது. இதில் அரங்கு எனும் நிலையில் மக்கள் ஈடுபடுவதில்லை. நம்பிக்கையுடனே ஈடுபடுகின்றனர்.

கீழைத்தேயக் கிராமிய அரங்கு பெரும்பாலும் சமூக அரங்காகும். சமூக ஒருங்கிணைவைப் பல நிலைகளிலும் இது ஏற்படுத்துகிறது. ஆடல், பாடல் இசை, ஒப்பனை அசைவுகள் என பலவற்றை இணைக்கும் அரங்கு இது. இங்கு நாடகம் பார்ப்பதை விட நாடகத்திற்கு போவதும், அதில் பங்காளராவதும் (நடிகருக்கு வெகுமதி தருபவராக பிற்பாட்டுக்காரராக) மிக முக்கிய அம்சமாகும். இதன் மூலம் அந்நிய மாதலிலிருந்து விடுபட்டு மனிதன் சமூகத்துடன் ஐக்கியமாகி பல உளத் தடைகளைத் தாண்டுகிறான்.

கீழைத்தேய நாடுகளில் மரபு வழி நாடகங்கள் மிக அதிகம். திறந்த வெளி அரங்கத்தன்மையும், அளிக்கை முறைமையும் பார்வையாளர்களை இதில் பங்கு கொள்ளச் செய்கின்றன. இப்பங்கு கொள்ளலே பார்வையாளன் பெறும் பெரும் பயனாகும்.

மேலை நாடுகளில் ஆரம்ப காலங்களில், புராதன காலங்களில்-அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கே இருந்தது. கிரேக்க துன்பியல் நாடகங்களிற்கூட இந்த (Total Theatre) தன்மை காணப்பட்டது. பின்னாளில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சிப் போக்குகள் நடிகர்களையும், பார்வையாளர்களையும் பிரித்து விட்டன. பார்வையாளன் அமைதியாக நிகழ்வுகளைப் பார்க்க வேண்டியவனான். மனிதன் தனித்துப் போனான். இயற்பண்பு, யதார்த்த நாடக அரங்குகள் தனிமனிதனையே முக்கியப்படுத்தின. இவற்றினின்று மனிதனை மீட்டெடுக்கவும், அவன் மனநோயினைக் குணமாக்கவும் அவனைச்சமூக மனிதனாக்கவும் புதிய அரங்கு தேவைப்பட்டது. இப்புதிய அரங்கின் தேடலிலே மேற்கில் அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கு உருவானது. நவீன நாடக முன்னோடிகளான மெட்டர்லிங், கோடன்கிறைக், அடோல்பி அப்பியா, மேயர்ஹோல்ட், பிரக்ட், றிச்சட் செக்னர், குறெட்டொவ்ஸ்கி; பீட்டர்புறாக் என்போர் அனைவரும் Total Theatre இன் பால் ஈர்க்கப்பட்டோரே. இவர்களின் அரங்குகள் அவர்களின் ஆளுமைக்கு ஏற்ப தனிதனிப் பாணிகளாக தனி உருவங்கள் பெற்றிருப்பினும் அடிப்படையில் அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்குகளே.

இவ்வரங்குள் பார்வையாளரையும், நடிகரையும் இணைக்கின்றன. முக்கியமாக பார்வையாளரைப் பங்கு கொள்ளச் செய்கின்றன. மரபான அரங்க முறைகளை மீறுகின்றன.

ஐரோப்பாவில் அரங்க வரலாறு இவ்வாறமைய ஆசியாவின் அரங்கு தன் பழைய தன்மைகளை அழிந்துவிடாமல் பேணியபடி வளர்ந்து வந்துள்ளது. அதன் சமூகப் பயன்பாடும், அதன் தேவையும் அதனை அழிந்து விட விடவில்லை. 19ம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பியத் தாக்கமும், நவீன தொழில்நுட்ப வளர்ச்சிகளும் அதனை அசைத்தன. புதிய அரங்குகள் ஆசியாவில் எழுந்தன. எனினும் இன்று கீழைத்தேய நாடக விற்பன்னர்கள் தமது பாரம்பரியத்திலிருந்தே நவீனம் படைக்க முனைகிறார்கள்.

கீழைத்தேயத்தைச் சேர்ந்த பல முக்கிய நாடகக்காரர்களின் அரங்குகள் அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்காகக் காணப்படுகின்றன. இன்றைய அரங்கின் பிரதான போக்கு இது போலவே தெரிகிறது.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. Kisby E. T: (Ed) Total Theatre
2. Sunita Dhir Styles of Acting
3. Antonin Artaud The Theatre and its double

ஸ்பொட் லைட் (Spot light)

1992, 93ல் ஈழத்தில் வெளி வந்த அரங்கு சார் நூல்கள்

செ. யோகராசா

வானொலி நாடகங்கள்

இலங்கை வானொலி நாடக எழுத்தாளர்கள் என்று கவனிக்கும் போது இலங்கையர் கோன் தொடக்கம் நீண்டதொரு பட்டியலுக்கு இடமுள்ளது. இப்பட்டியலில் அண்மையில் வானொலி நாடகங்கள் வெளியிட்ட ஐவர் வந்து சேர்கின்றனர்.

- வெறும் கனவல்ல இளங்கீரன் வெளியீடு:
தமிழ்மன்றம், ராஜகிரிய, ஸ்ரீலங்கா, முதற்பதிப்பு
ஜனவரி, 1993 (விலை: குறிப்பிடப்படவில்லை)

நாவலாசிரியர் என்ற விதத்திலே நன்கறியப்பட்ட இளங்கீரன் 1990 களின் முற்பகுதியில் இலங்கை வானொலிக்காக எழுதிய ஐந்து நாடகங்களின் தொகுப்பு இது. இஸ்லாமியப் பண்பாட்டின் வெவ்வேறு கோலங்கள் நாடகமாக்கப்பட்டுள்ளன.

- அன்றில் பறவைகள் - அகலங்கன் வெளியீடு:
வவுனியா முத்தமிழ்க் கலாமன்றம்,
முதற்பதிப்பு பங்களி 1992 விலை, ரூ - 40.

அகலங்கன் 1987 தொடக்கம் 1991 வரை எழுதிய ஐந்து நாடகங்கள் இத்தொகுப்பிலுள்ளன. வெளிநாடு போவதால் குடும்பங்களில் ஏற்படும் பாதிப்பு, பணம் மனித உறவுகளைப் பாதிப்பதை, வாழ்க்கை பற்றிய பிழையான கணிப்பு குடும்ப உறவுகளைப் பாதிப்பது ஆசிரியத் தொழிலின் மேன்மை முதலான விடயங்கள் நாடகமாகியுள்ளன.

- மீண்டும் பிறந்தால் மலரும் வாழ்வு - எஸ். ஜெயராஜா, மட்டக்களப்பு
(ஏனைய விபரங்கள் இடம் பெறவில்லை)

இத்தொகுப்பில் 'புதிய உலகம்' என்ற கத்தோலிக்க நிகழ்ச்சியில் 1985ன் பின் ஒலிபரப்பான 12 நாடகங்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. கத்தோலிக்க நிகழ்ச்சியில் ஒலிபரப்பானவை என்பதனால் இந்நாடகங்களில் கத்தோலிக்க சமயக் கருத்துக்கள் அழுத்தம் பெற்றிருக்கும் என்று எதிர்பார்க்கக் கூடும். அப்படியல்ல. ஒவ்வொரு குடும்பத்திலும் ஒவ்வொரு வீட்டிலும் இடம் பெறும் சாதாரண சம்பவங்கள் பிரச்சனைகளே நாடகங்களின் கருவாகியுள்ளன.

- வீடு - அருணா செல்லத்துரை, இளவழகன்
பதிப்பகம், சென்னை, முதற்பதிப்பு பெப்ரவரி
1993. இலங்கையில்: குறிஞ்சி வெளியீடு
கொழும்பு இந்திய விலை ரூ 30.

ஐந்து வானொலி நாடகங்களும் தொலைக்காட்சி நாடகம் ஒன்றும் இத்தொகுப்பில் இடம்பெற்றுள்ளன; இவை 1972 தொடக்கம் 1988 வரையான காலத்திற்குரியவை. வானொலி நாடகங்களுள் ஒன்று ஒலிப்பதிவின் பின் ஒலிபரப்பப்பட்டாமல் இரத்துச் செய்யப்பட்டது. மற்றொன்று, வானொலியை மனங்கொண்டு எழுதப்பட்டு ஏற்காமல் நிராகரிக்கப்பட்டது. வானொலிக்குரிய சட்ட திட்டங்களே இதற்குக் காரணமாகும். குடும்ப உறவுகள், காதல் மனிதாபிமானம் முதலானவற்றைக் கருவாகக் கொண்டவை ஒலிபரப்பப்பட்டன.

வீடு தொலைக்காட்சி நாடகம் என்றவிதத்தில் விதந்துரைக்கப்பட வேண்டியது; தொலைக்காட்சி நாடகப் பிரதி எழுதவிரும்புபார்களுக்கு இந்நாடகமும், தொலைக்காட்சி நாடகம் பற்றியமைந்த கட்டுரையும் பயனுள்ளவை.

- ஷேக்ஸ்பியரின் நோமியோ ஜூலியட்
தமிழில் தான்தோன்றிக் கவிராயர். அன்னை
வெளியீட்டகம், மருதமுனை, முதற்பதிப்பு அக்டோபர் 1992, விலை ரூ 75.

உலக நாடகமேதை ஷேக்ஸ்பியரது நாடகத்தின் தமிழாக்கம் என்ற விதத்தில் மேற்கூறப்பட்ட வானொலி நாடகங்களிலிருந்து வேறுபடுகிறது. இத் தொகுப்பு, மேதையின் 420ம் ஆண்டு நிறைவு விழாவை ஒட்டி இலங்கை வானொலி விசேட நிகழ்ச்சியாகத் தயாரித்து ஒலிபரப்பியது இது.

வானொலி நாடகத்திற்குள்ள நேரக் கட்டுப்பாடு பாத்திரங்களின் எண்ணிக்கையைக் குறைக்குமளவிற்கு - உபபாத்திரங்களை இல்லாமற் செய்யுமளவிற்கு - ஆதிக்கம் செலுத்தியுள்ளதனை மன்னிக்கலாமா என்பது நாடக ஆர்வலரைப் பொறுத்த விடயம். அது எவ்வாறாயினும் நோமியோ ஜூலியட் கவிதை நாடக வடிவில் வெளிப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. பொதுவாக நோக்கின், பாத்திரங்கள் தமது மன உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துவதற்கு கவிதை வடிவம் தடையாக அமையவில்லை என்றே கூறத்தோன்றுகிறது. மாதிரிக்கு ஒரு பகுதி:

பென்வோலியா:

நிறுத்துங்கள்! முட்டாள்கள்! வாணா உறையில் செலுத்துங்கள்! உங்கள் செயலின் விளைவு அறியீர்!

(அங்கு அப்போது டைபால்ட் வருகிறான்)

டைபால்ட்:

என்ன பென் வோலியோ? இந்தக் கதிகெட்ட சின்னப்பணி ஆட்டங்கள் மீதா உன் சீற்றத்தைக் காட்டுவதற்கு வாள் எடுத்தாய்?

ஆகா திரும்பு! முகம் காட்டு! உன் உயிர் முடிக்கும் காலன் இதோ வந்தேன்பார்!

ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்கள் பற்றி அறிமுகக் கட்டுரையொன்று 'ஷேக்ஸ்பியர் ஒரு ஜீவநதி' என்ற பெயரில் இடம் பெற்றமை பாராட்டற்குரியது.

இதுவரை கூறப்பட்ட வானொலி நாடகங்களுக்கு இருவிதங்களில் அபிப்பிராயம் கூறலாம். ஒலிபரப்பினூடாக ஏற்படும் உணர்வுகளை உள்வாங்கி அபிப்பிராயம் கூறுவது ஒன்று; வானொலிக்கான பிரதியை வாசிப்பதனால் ஏற்படும் அபிப்பிராயங்களைக் கூறுவது மற்றொன்று. இரண்டாவது வகையிலான அபிப்பிராயமே இங்கு இடம் பெறவுள்ளது.

வானொலி நாடகங்களின் கரு எத்தகையன என்பது முக்கியமல்ல. நாடகத்தின் பிரதி என்றவிதத்தில் அப்பிரதி நாடகப்பாங்குடன் அமைந்துள்ளதா என்பதே கேள்வி. பிறதானமான முரணை மையமாகக்கொண்டு உச்சகட்டத்தை நோக்கி நாடகம் வளர்ந்து செல்லுதல், அதற்கேற்ப பாத்திரங்களின் உரையாடல், காட்சிகள் அமைதல் முதலியன நாடகப்பாங்கிற்குரிய முக்கிய அம்சங்களாகின்றன. ஆழ்ந்து நோக்கும்போது மேற்கூறிய வானொலி நாடக எழுத்தாளர் எவரும் நாடகப்பாங்கில் தமது நாடகங்களை அமைப்பதில் அக்கறை காட்டியுள்ளனரென்று கூறுவதற்கில்லை. நாடகப்பிரதிகள் வானொலியில் ஒலிபரப்புவதற்கேற்ற முறையில் எழுதப்பட்டிருக்கவில்லை. (அது வானொலி நிகழ்ச்சித் தயாரிப்பாளரது வேலை என்று கூறுதல் கூடும். அவ்வாறு எழுதப்பட்டிருப்பின் வானொலிக்கு நாடகங்கள் எழுத வருபவர்கள் வாசிப்பதனூடாக எழுத்துப் பயிற்சி பெற்றிருப்பரன்றோ!

மேற்கூறிய வானொலி நாடகங்கள் பொழுது போக்காக வாசிக்கப்படுவது தவிர வேறு சில பயன்களையும் தரக்கூடும். (i) இலங்கை வானொலி நிகழ்ச்சி தயாரிப்பாளர் பற்றிய தகவல்கள் (ii) வானொலி நாடகங்கள், தொலைக்காட்சி நாடகங்கள் என்பவற்றிற்குரிய தனித்தவமான அம்சங்கள் பற்றிய அறிவு; முறையே அன்றில் பறவைகளுக்கு கலாநிதி சி. மொளனகுரு எழுதிய முன்னுரையும் 'வீடு' ந்த அருணா செல்லத்துரை எழுதிய கட்டுரையும்);

அடுத்த இதழில் தொடரும்

மட்டக்களப்பில்

நவீன இலக்கியங்களுக்கான
புத்தக மையம்

அனாமிகா புத்தகசாலை

இல. 54, பெய்லி முதலாம்
குறுக்குத் தெரு,
மட்டக்களப்பு.

சித்திரைத்திங்களில் வெளிவருகிறது.

'உதயம்'

கலை, இலக்கிய காலாண்டிதழ்
ஆக்கங்களை அனுப்புங்கள்.

ஆசிரியர்
உதயம்

65, லேடி மனிங் டிறைஸ்,
மட்டக்களப்பு.

மட்டக்களப்பில்

நல்ல இலக்கியங்களையும் கலைகளையும்
அறிமுகம் செய்யும் நோக்குடன்
கலைஇலக்கிய அறிமுக அமைப்பு
என்ற முன்னுரையுடன்
வந்துள்ளது

விழுதுகள்

இவர்கள் நடத்திய முதல் நிகழ்வு
20. 03. 94 பி. 4.00 மணிக்கு
மட்டக்களப்பு அரசினர் ஆசிரியர் கலாசாலை
மண்டபத்தில்
'அவள் அப்படித்தான்' திரைப்படக்காட்சி

'பாலசுகுமார் நாடகங்கள்' நூல் வெளியீட்டு விழா
20. 02. 94 பி. 4.00 மணிக்கு
மட்டக்களப்பு அரசினர் ஆசிரியர் கலாசாலை மண்டபத்தில்
நடைபெற்றது.

அரசினர் ஆசிரியர் கலாசாலை அதிபர்
திரு வ. கனகசிங்கம் தலைமைதாங்க
கிழக்குப் பல்கலைக் கழக துணைவேந்தர்
பேராசிரியர் எஸ். சந்தானம் பிரதம விருந்தினராகவும்
மக்கள் வங்கி அரசடிக்கிளை முகாமையாளர்
திரு எஸ். கருணாநிதி சிறப்பு விருந்தினராகவும் கலந்து கொண்டார்கள்.
நூல் வெளியீட்டுரையை

மக்கள் வங்கியின் உதவிப்பிராந்திய முகாமையாளர்
திரு. எஸ். சீவரத்தினம் அவர்கள் நிகழ்த்தினார்கள்.

இந்த நிகழ்ச்சியில் சிறப்பம்சமாக
அரங்க நிகழ்வாக பரதம்' என்ற தலைப்பில்
செல்வி அபிராமி பற்குணத்தின்
நடன அரங்க நிகழ்வு நடைபெற்றது.

கிழக்குப் பல்கலைக் கழக கலை கலாசார பீடாதிபதி
கலாநிதி சி. மௌனகுரு இந்த நிகழ்ச்சிக்கான அறிமுக
உரையை நிகழ்த்தினார்.
பிரமிளா சுகுமார் நன்றியுரை வழங்கினார்.

பொருளடக்கம்

1. பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் பற்றிய குறிப்பு	கலாநிதி. மௌனகுரு	3
2. கலையும் நடனமும்	எஸ். பற்குணம்	8
3. அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்கு	கலாநிதி மௌனகுரு	23
4. ஸ்பொட் லைட் (Spot Light)	செ. யோகராசா	32

அட்டையில்: பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன்

அட்டையெழுத்தமைப்பு; எஸ். செந்தில்நாதன்

நிகழ்கலையோடு தொடர்புடைய தங்கள் நூல்களை நாம் அறிமுகம் செய்யவும் விமர்சனம் செய்யவும், நூல்களின் பிரதியை எமக்கு அனுப்பி வைப்புங்கள்.

அனுப்ப வேண்டிய முகவரி:

இல. 54, பெய்லி முதலாம் குறுக்குத் தெரு
மட்டக்களப்பு.

வெளிநாட்டு நண்பர்களுக்கு

தங்கள் அன்பளிப்புக்களை எமக்கு அனுப்பி வைப்புங்கள்.

அனுப்ப வேண்டிய முகவரி

வங்கிக் கணக்கு இலக்கம் 5657

அரசடி மக்கள் வங்கிக் கிளை

மட்டக்களப்பு

ஸ்ரீலங்கா

இச்சஞ்சிகை மட்டக்களப்பு புனித செபத்தியார் அச்சகத்தில் நிகழ்கலை ஆசிரியரினால் அச்சிட்டு 29-03-1994ல் வெளியிடப்பட்டது.