

# ஜீவந்த அரங்கக் கட்டுரைகள்

தொகுப்பாசிரியர்  
க. பரண்தரன்

ஸ்ரீமாதி வெள்மீடு







# ஜீவநதி அரங்கக் கட்டுரைகள்

தூஞுப்பாசிரியர்  
க. பரணீதரன்

ஜீவநதி வெளியீடு

கலை அகம்

அல்வாய்

2011

ജീവന്തി ആരംകക് കട്ടുരൈകൾ  
Jeevanathy Aranka Katuraikal

തോകുപ്പാസിരിയർ - ക.പരണ്ണീതരൻ  
Thokupasiriyar - K.Bharaneetharan

മുതൽപ്പതിപ്പ് - 2011 കാർത്തിക  
First Edition - 2011 November

പക്കങ്ങൾ - 68

Pages - 68

അട്ടട വാചിക്കലുകൾ - ക.പരണ്ണീതരൻ  
Cover design - K.Bharanee

വെளിയീറ്റു - ജീവന്തി  
കക്കലാകമ്, അലവായ്.  
Published by - Jeevanathy  
Kalaiaham, Alvai.

അംഗീകാരപ്പതിപ്പ് - മഥികലർസ്  
നല്ലൂർ  
Printers - Mathi colours  
Nallur

തൊബൈപേഴി - 0775991949  
Tel.No - 0775991949

വികല - 150/=  
Price - 150/=

ജീവന്തി വെളിയീറ്റു:13

# பொருளடக்கம்

## ஏதிய்புரை

- 1) நாட்டிய சாஸ்திரம் - சில அரங்க குறிப்புகள்  
க.திலகநாதன்
- 2) நாடகம் படைப்பாக்கச் செல்வநிகள்  
க.திலகநாதன்
- 3) ஈழத்துக் கூத்து மரபும் வழிபாடும்  
கலாநிதி த.கலாமணி
- 4) மிரயோக அரங்கு - அறிமுகம்  
பேராசிரியர் அம்மன்கிளி முருகதால்
- 5) கலைகளுடன் சுவைஞர்களின் உணர்வு  
பா.தனபாலன்
- 6) சீன மரபுவழி நாடக அரங்கு  
க.திலகநாதன்
- 7) அரங்க கட்டடக்கலை பற்றிய அறிமுகம்  
க.திலகநாதன்
- 8) கிராமியக் கலைகளும் செந்வநிக்கலைகளும்  
க.திலகநாதன்
- 9) வாணாலி நாடகம் - அறிமுகம்  
எஸ்.ரி.குமரன்
- 10) மறைந்தும் மறையாத ஈழத்து நாடக உலகின் மாமேதை வைரமுத்து  
தம்பு சிவா
- 11) நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் அரங்கச் செயற்பாடுகள்  
த.வசந்தன்
- 12) தமிழ் நாட்டின் பெருவிழா அரங்காக தெருக்கூத்து  
த.வசந்தன்
- 13) யம்யானிய கடுக்கி நாடக அரங்கின் அற்றுகைச் சிறப்புகள்  
த.வசந்தன்
- 14) வெறியாள்கையும் வெறியாளரும்  
க.திலகநாதன்
- 15) நோ  
க.பரண்தரன்

## பதிப்புகரா

“நாடகமும் அரங்கியலும்” என்பது இன்று பாடசாலை முதல் பல்கலைக்கழகம் வரை பயிலப்படும் ஓர் ஒழுக்கம் (Discipline) ஆகும். நாடக அரங்கு பல வகையாக நோக்கப்படுகின்றது. மரபுவழி நாடகங்களும் நவீன நாடகங்களும் இன்றும் பார்வையாளரிடம் செல்வாக்குச் செய்து வருகின்றன. அவைக்காற்று கலைகளான இவை நடிகர்களுடன் பார்வையாளர்கள் ஒத்துணர்வு பெறுவதற்கும் வழிவகுக்கின்றன.

“நாடகமும் அரங்கியலும்” எனும் பாடத்தைப் பயின்று வரும் மாணவர்கள் மரபுவழி நாடக அரங்குகளை அறிந்துகொள்ள வேண்டும். உலகின் பல்வேறு நாடுகளினதும் புகழ்பூத்த அரங்குகள் பற்றிய அறிகை, மரபுவழி நாடகநெறியாளர்களுக்கும் நவீன நாடகநெறியாளர்களுக்கும் வலுச் சேர்க்கும்.

“நாடகமும் அரங்கியலும்” பாடத்துக்கான நூல்கள் தமிழில் போதிய அளவு இல்லை என்ற குறைபாடு நெடுங்காலமாகச் சொல்லப்பட்டு வந்துள்ளது. ஆயினும், இன்று தமிழில் அரங்கியல் சார்ந்த நால்களை வெளிக்கொண்டு வரும் முயற்சியில் சிலர் ஈடுபாடு காட்டி வருவதையும் காணமுடிகிறது. அந்த வகையில், “ஜீவந்தி” சஞ்சிகையில் இடம்பெற்ற அரங்கியற் கட்டுரைகளைத் தொகுத்த வெளியிட்டால் மாணவர்களுக்குப் பயனுடையதாக இருக்குமே என்ற சிந்தனையின் வெளிப்பாடு தான் இத்தொகுப்புநால். பதினெண்ணால் கட்டுரைகள் இத்தொகுப்பில் இடம் பெறுகின்றன. மாணவர்களும் அரங்கியல் ஆர்வலர்களும், வாசகர்களும் இந்நாலுக்கு ஆதரவு தருவார்கள் என்பது நம்பிக்கை, “ஜீவந்தி அரங்கக் கட்டுரைகள்” எனும் இந்நால் ஜீவந்தியின் பதின்மூன்றாவது பதிப்பு நாலாகும்.

க.பரணீதரன்  
பதிப்பாசிரியர்.

கலை அகாமி  
அஸ்வாமி  
17.11.2011

## நாட்டிய சாஸ்தரம் சல அரங்கக்குறப்புக்கள்

நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் தோற்றும் பற்றிக் கூறின் அது தொன்மையானது. உண்மையில் நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிப்பது நாடகத்தையே. பரத முனிவர் இதனை எழுதினார். இங்கு நாடகம் எழுதுதல், நடித்தல், செய்து காட்டுதல், அரங்கேறும் இடங்கள் பற்றிக் குறிக்கப்படுகிறது. மற்றும் நாடகா சிரியர், நடிகள், நடனம், பாட்டு, பேச்சு, இசை நாடக அமைப்பு, நாடக அரங்குகள் என்கிற எல்லாவற்றையும் பேசுகிறது நாட்டிய சாஸ்திரம்.

மகாகவி காளிதாசன், பரதர் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை எழுதியதாக குறிப்பிடுகிறார். பரத என்ற சொல்

ப - பாவம் (Emotion)

ர - ராகம் (Melody)

த - தாளம் (Rhythm)

என்பன இணைந்து உருவாகின எனக் கூறுவர். பரதர் என்பதுகூட நடிகனைக் குறிக்கும். பிரம்மாவின் வேண்டுகோளிற்கு ஏற்ப பரதரால் நாட்டிய சாஸ்திரம் அருளப்பட்டது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் முன்னுக்கு பின் முரண்பாடு ஏதும் காணப்படாத காரணத்தால் ஒருவரே எழுதியிருக்க முடியும் என நம்பப்படுகிறது. 36 அதிகாரங்கள் கொண்டது. ஆயினும் இதன் சாரம் 11 அம்சங்களில் அடக்கி அழுத்தம் கொடுக்கப்படுகிறது. அவையாவன:— பாவம் சித்தி, ரசம், ஸ்வரம், அபிந்யம், ஆதாய, தர்மி, கானம், விருத்தி, அரங்கம், பிரகிருதி.

இந்தப் பதினொன்றிலும் அபிந்யம் முக்கியப்படுகிறது. ரசம் 8, பாவம் 49 (நிலையானது 8, மறுதலிப்பது 8, சஞ்சாரிபாவம் 33) அபிந்யம் 4, தர்மி 2, விருத்தி 4, பிரகிருதி 4, சித்தி 2, ஸ்வரம் 7, ஆதாய 4, கானம் 5, அரங்கு 03

6000 கூத்திரங்களும் 36 அதிகாரங்களுக்குள் அடக்கப்படுகின்றன. முதலாவது அத்தியாயம் நாடகத்தின் தோற்றும் பற்றிக் கூறும் அதே வேளை கடைசி அத்தியாயம் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை பரத முனிவர் எப்படி உலகத்திற்கு கொண்டுவந்தார் என்பது பற்றி கூறுகின்றது.

நாட்டிய சாஸ்திரம் நடிகரை முக்கியப்படுத்தும். முதன்மையாகக் கொண்டது. ரசத்திற்கு முக்கிய அழுத்தம் கொடுக்கப்படுகிறது. பரதர் கூறும் அடிப்படை ரசங்கள் எட்டு. இந்த ரசம் விபாவ - அனுபாவ - சஞ்சாரி(வியபிசாரி)

பாவங்களால் ஏற்படுவது சுவைக்கப்படுவது, நால்வகை அனுபவத்தினால்யாக காண்போரின் மனதில் அவையின் அனுபவம் ஏற்படுகிறது. பல வகை அபிநியங்களால் சுவையைத் தோற்றுவிப்பவை பாவங்கள் (Bhava). மேற் சொன்னவாறு பாவங்கள் நாற்பத்தொன்பது வகைப்படும். ஸ்தாயி பாவங்கள் எட்டு, சாத்துவிக பாவங்கள் எட்டு, சஞ்சாரி பாவங்கள் மூப்பத்து மூன்று.

ஸ்தாயிபாவங்கள் - ரதி, சோகம், நகை, குரோதம், உற்சாகம், பயம், ஜீகுட்ச, வியப்பு.

சாத்துவிகபாவங்கள் - ஸ்தம்பம், சுவேதம், ரோமாஞ்சம், அரபங்கம், வேபது, வைவர்ணயம், அச்சு, பிரளாயம்.

ரச ஒவ்வொன்றிற்கும் நிலையான (ஸ்தாயி) பாவமும் வர்ணங்களும் உண்டு.

1) சிருங்காரம்	- ரதி (அன்பு, காதல்)	- பச்சை
2) ஹால்ய	- நகை (சிரிப்பு)	- வெள்ளளை
3) ரெளத்திரம்	- குரோதம் (கோபம்)	- சிவப்பு
4) வீர	- உற்சாகம்	- மண்ணிறம்
5) பயானக	- பயம்	- கறுப்பு
6) பீப்தஸ	- ஜீகுட்ச (அருவருப்பு)	- நீலம்
7) அற்புத	- வியப்பு	- மஞ்சள்
8) கருணா	- சோகம்	- புறா வர்ணம்

அபிநியம் நான்கு வகைப்படும்.

- 1) ஆங்கிகம் - அங்கங்களால் அபிநியித்துக் காட்டுதல்.
- 2) வாசிகம் - வார்த்தைகளுக்கு அமைவாக செய்யப்படுவது
- 3) சாத்வீகம் - மெய்ப்பாடுகளால் உணர்ச்சிகளை கொண்டு செய்தல்.
- 4) ஆஹார்யம் - வேடஉடை, ஓப்பனை, காட்சிகளால் செய்தல்

இந்த நான்கு வகை வெளிப்பாடுகளையும் செய்பவர் நடிகரே. உடல், குரல், உணர்ச்சி, காண்பியங்களினுடோக பாவங்களை வெளிப்படுத்தி ரசங்களை தோற்றுவிப்பர். நடிகருக்கு ஏற்படும் உணர்வு பார்வையாளருக்கும் ஏற்பட வேண்டும். பாத்திரத்தை சித்திரிக்கும் போது நாடகாசிரியர் பாத்திரங்களினுடோக தன் உணர்வை வெளியிடுகிறான். இவ்வனர்வை நடிகர் பெற்று அதைக்கற்பனை பண்ணி நடிக்கும் போது பார்வையாளரும் தமது இனங்காணலின் வளர்ச்சிப்படியில் ஒரு நிலைக்கு வரும் போது நடிகர் பெறும் அதே உணர்வு அனுபவத்தை பார்ப்பவரும் பெற்றுக் கொள்வார்.

பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் போது முதலில் மனம் மாற்றத் திற்குள்ளாகிறது. இதிலிருந்து மனம் கற்பனைத் தளத்திற்கு இழுத்துச் செல்லப்படுகிறது. அது கற்பனையை அனுபவிக்கின்றது. நடிகளை தன்னோடு இனங்காண்கிறது. இந்தநிலை சர்வ உலக பொதுத்தன்மை பெற்றது. இதனால் ——————

தான் பார்ப்பவரை “சகிர்தயன்” என அழைத்தனர். சக இருதயம் (நடிகர் - பார்ப்பவர்) கொண்டவராக இருவரும் இருப்பார். நடிப்பதைப்பார்த்து அதன் உணர்வுகளை இவர் பெற்றுக் கொள்கிறார். இது அக்கணத்திலேயே நடைபெறுகிறது. அபிநுயங்கள் இரண்டு வகையாக சித்திரிக்கப்படுகின்றன.

1) லோக தர்மி - இயல்பான உலகவழக்கு (Realistic Practice or Realism)

2) நாட்டிய தர்மி - உலக இயல்பிற்கு சற்று அப்பாற்பட்டது (Conventional practice Idealism).

கண்ணீர் சிந்தி நடிப்பது லோக தர்மி. கண்ணீர் சிந்துவது போல ஜாடை காட்டுவது நாட்டிய தர்மி. இரண்டு தர்மியும் கலக்கப்பட்ட வெவ்வேறு சேர்க்கைகளால் ஆனதே ரூபகம்.

மேலும் நாட்டிய சாஸ்திரம் 10 வகை நாடகம் பற்றிக் கூறுகிறது. நாடகம், பிரகரணம், அங்க, வியாயோகம், பாணம், சமபகாரம், வீதி, பிரகசனம், திமம், ஈகாமிருகம் என்பனவாகும். நாடகம் கற்பித்தற் சாதனம், அறிவுட்டும், செயற்பாட்டிற்கு தூண்டும். கலை, கைவினைகளை உள்ளடக்கியதாக இருக்கும். எல்லா சாத்திரத்தையும் உள்ளடக்கியதால் இதனை திருக்கரண அனுகரண என அழைப்பார். (Triloga Anukarana) உலகத்தில் உள்ள இன்ப துன்பங்களை நால் வகை அபிநுயங்களையும் போல்ச் செய்து காட்டும். இவற்றோடு நிருத்தத்தை சேர்ப்பதன் மூலம் சிறந்த நாடகம் செய்யப்படும். நிருத்தியம் என்பது நாடகம் ஆகும். நிர்த்த என்பது வெறும் நடனம். நிர்த்திய என்பது பாவததுடன் கூடிய நடனம் என்பதாகும்.

நாட்டிய சாஸ்திரம் நாடக கதை அமைப்பு பற்றிக் கூறும் போது ஜந்து கட்டாங்கள் பற்றிப் பேசுகின்றது. பிராரம்பம் (தொடக்கம்), பிரயத்தனம் (முயற்சி), பிராப்தி (சம்பவம்), நியதபல பிரதாப்தி, பபயோகம் என்பனவாகும். மேலும் மூன்று வகையான அரங்கு பற்றிப் பேசுகின்றது. சதுரம், செவ்வகம், முக்கோணம் இவை மூன்றும் மேலும் 3 அளவுகளில் உள்ளன.

1) நீளம் அதிக அளவிலும் அகலம் குறைவாகவும் உள்ளது விகிருஷ்டம் (செவ்வகம்) என அழைக்கப்படும்

2) நீளமும் அகலமும் சரிசமமாக உள்ள சதுர அமைப்பு சதுஸ்ட (சதுரம்) என அழைக்கப்படும்.

3) முக்கோண வடிவில் மூன்று சமமான அளவுள்ள அமைப்பைக் கொண்டது தீரியஸ்ட என அழைக்கப்படும். மேலும் யேஸ்ட (பெரிய), மத்திம (நடுத்தரம்), அவரம் (குறைந்த அளவுள்ள) என மூன்று வகைப்படும் கேஸ்ட அரங்கு - தேவதைகளுக்குரியது. மத்திமம் - மன்னர்க்கு உரியது.

அவரம் - பொதுமக்களுக்கு உரியது. ஆயினும் மனிதர்க்கு குறிப்பிட்டுள்ள மண்டபம் விக்கிருஸ்ட மத்திம நாட்டிய மண்டபம் ஆகும்.

## நாடகப் படைப்பாக்கம் செல்நூற்கள்

கலைப்படைப்பொன்றை படைப்பாக்கம் செய்பவருக்கு கற்பனை, படைப்பாக்க உந்து சக்தி, அவதானம் என்பன அவசியமாகின்றன. நாடகப் படைப்பாக்கமும் அவ்வாறே, நாடகத்தைப் படைப்பாக்கம் செய்பவர்களில் ஆசிரியர்கள் முக்கியமானவர்களாகக் காணப்படுகின்றனர். அத்தகைய ஆசிரியர்களுக்கு உதவுமுகமாக இங்கு சில விடயங்களைக் கூறிச் செல்லலாம் என என்னப்படுகிறது.

நாடகமும் அரங்கியலும் பாடத்தை பயினும் ஆசிரியரும் மாணவர்களும் மற்றும் பிறரும் நாடக உலகில் நின்று ஈடுபட்டு வருபவருக்கும் பயனுள்ளதாக இத்தகைய படைப்பாக்கம் பற்றிய கட்டுரை உதவலாம்.

ஒரு நாடகத் தயாரிப்பில் நாம் கையாள வேண்டிய படிமுறையான செயற்பாடுகள். ஒரு ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட நாடகத் தயாரிப்புக்கு அவசியம். நாடகம் நடிகரின் கலை எனக் கூறப்படுகின்றபோதிலும் ஒரு நாடகத் தயாரிப்புக்கு நெறியாளனே பிரதானமானவளாகக் கணிக்கப் பெறுகிறான். நாடகம் என்பது கூட்டுக்கலை எனக் கூறுவர் (CollectiveArt) ஆனால் ஓவியம், சிற்பம், இலக்கியம் எனப்பார்க்கும் போது தனி ஒருவனே உரிமையாளனாக இருப்பார். நாடகம் அவ்வாறு அல்ல. அது இசை, நடனம், ஓவியம், கட்டடம், இலக்கியம், சிற்பம், அனைத்தையும் இணைத்து குழு சார்ந்த முறையில் தயாரிக்கப்படுவது ஆகும். இவற்றை இணைத்துச் செயற்படுத்துவன் நெறியாளர் ஆவான். அவர் கையிலேயே நாடகத்தின் வெற்றி தோல்வி தங்கியுள்ளது. கலைஞர்களையும் கைவினைஞர்களையும் தேவைப்படுவனவற்றையும் நாம் பின்வரும் ஒழுங்கில் நோக்கலாம்.

### தயாரிப்பாளர் (Producer)

ஒரு நாடகம் தயாரிப்பதற்கான அடிப்படை, தயாரிப்பாளரிலேயே தங்கியுள்ளது. இவர்களை மூன்று வகையாகப் பிரிக்கலாம்.

01. தொழில் முறைத் தயாரிப்பாளர்
02. பயில் முறைத் தயாரிப்பாளர்
03. கலைத்துவத் தயாரிப்பாளர்

தொழில் முறைத் தயாரிப்பாளர்கள் நாடகப் பண்பாடுள்ள அனைத்து நாடுகளிலும் உள்ளனர். இவர்கள் வர்த்தக நோக்கம் கொண்டவர்கள்.

இவர்களின் நோக்கம் இலாபமீட்டலே. இதன் மூலம் நாடகத்திற்கான அங்கீகாரமும் அவர்களால் வழங்கப்படுகிறது என்று கூடச்சொல்ல முடியும். மேற்கு நாடுகளிற் குறிப்பாக அமெரிக்கா, பிரித்தானியா போன்றவற்றில் நாடகம் பார்ப்பதற்கான விற்பனவுச் சீட்டின் விலை அதிகரித்ததாக இருப்பதைக் காண முடியும். இதேபோன்ற நிலை ஆசிய நாடுகளிற் காணப்பட்டாலும், நாடகம் பார்ப்பதற்காக அதிக பணம் செலவழிக்க வேண்டிய தேவை குறைவு என்றே கூறலாம்.

பயில்முறைத் தயாரிப்பாளர்கள் எனும் போது அபிவிருத்தி அடைந்து வரும் நாடுகளிற் குறிப்பாக எமது இலங்கை போன்ற நாடுகளில் நாடகம் செய்பவர்கள் தொழிலுக்காக அல்லாது தயாரிப்பதைக் காண முடிகிறது. அவர்களுக்குத் தொழில் என்பதை விடத் தமது நிறுவனம் தான் முக்கியமாகிறது.

கலைத்துவமாக தயாரிப்பவர்கள் தமது கலைத்துவ ஆர்வத்தை நாடகங்களாகத் தயாரிக்கின்றனர். இவர்களினால் அதன் திறமான தயாரிப்பிற்கு வழிசெய்த்துக் கொடுக்கப்படுகிறது.

எமது ஆசிய மரபிலே, நிறுவனங்கள், கோவில்கள், விடுதலை இயக்கங்கள் என்பல்வேறு விதமானவற்றில் தொழிற்படுவர்கள், தயாரிப்பில் ஆர்வம் காட்டுகின்றனர். அவர்கள் தமது கொள்கைகள், கோட்பாடுகளை மக்களிடம் எடுத்துச் செல்ல அவர்களே நாடகத் தயாரிப்பாளர்களாக மாறு கின்றனர். உதாரணமாக “சிக்குன் குனியா” பற்றிய செய்தியை நாடகத்தினாடாக காட்ட வேண்டும் என விரும்பும் சுகாதாரப் பிரிவு தாமே நாடகத்தை தயாரித்து மேடையேற்றலாம், ஆகவே இங்கு தயாரிப்பாளர் மாவட்ட சுகாதாரப் பிரிவு என்பதாகும்.

நாடகத் தயாரிப்பாளர் என்பவர் நாடகத்திற்கான திட்டம், நாடக இயக்குனர் தொலை என்பவற்றிற் கவனம் செலுத்த வேண்டும். நாடகம் தொடர்பான எல்லா விடயங்களையும் இவரே கவனிக்க வேண்டும். உதாரணமாக எழுத்துப் பிரதியை வாங்குதல் முதல் தொழில்நுட்பக் கலைஞர் தொலை வரை மட்டுமல்லாது அரங்கு, பார்வையாளர் போன்ற எல்லா அம்சங்களிலும் கவனம் செலுத்துதல் வேண்டும்.

### நாடக ஆசிரியர் (Script writer)

நாடகப் பிரதிகளை / எழுத்துருவை சிருஷ்டிப்பவர் நாடகாசிரியர். இவர் ஒரு கலைஞர். உலக நாடக அரங்க வரலாற்றிலே சிறந்த நாடகாசிரியர் கள் பலரைக் காண்கின்றோம். சோபோகிலிஸ், சேக்ஸ்பியர், பேணாட்சா, இப்சன், பிரெட், செக்கோவ், காளிதாசன், பவபூதி, பாசன், இராமானுஜம், மங்கை, வேவு சரவணன், சுந்தரவிங்கம், கணபதிப்பிள்ளை, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், சம்பந்த முதலியார், சரச்சந்திரா, தம்மயாகொட, மெளனகுரு, —ஜெவாநி அரங்கக் கட்டுரைகள் —

குழந்தை சண்முகவிளங்கம்... இவ்வாறு பட்டியல் நீண்டு கொண்டே போகும் அளவிற்கு சிறந்த பல நாடகாசிரியர்கள் எம் மத்தியில் வாழ்ந்துள்ளனர். அவர்கள் யாவரும் அவர்கள் படைத்த பாத்திரங்களால் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றனர். ஏன் சேக்ல்பியரை பாடுக்கிறோம்? ஏன் காளிதாசனைப் பாடுக்கிறோம்? என்றால் அந்த மனித நிலைச் சுட்டுகைக்காகவே. ஆகவே தான் அவர்கள் சிருஷ்டிகர்த்தாக்கள் ஆயினர்.

அந்த வகையிலே நாடக ஆசிரியர் என்பவர் சிறந்த படைப்புக்களைப் படைப்பவராக இருத்தல் வேண்டும். மேலைத் தேயங்களில் அநேகமாக ஒவ்வொரு குழுவிற்கும் ஒவ்வொரு நாடகாசிரியர் இருக்க வேண்டும். அல்லது இருப்பார் அவரே நாடகம் எழுதி அங்கு ஏற்படும் சிக்கல்களைத் தீர்த்து வைப்பார்.

நாடகம் எழுதும் ஆசிரியர் சமூகப் பொறுப்புள்ளவராகவும் சமூக பிரக்ஞை உள்ளவராகவும் இருத்தல் வேண்டும். சமூகத்தைக் கூர்ந்து அவதானிக்க வேண்டும். அத்துடன் நாடக நுணுக்கங்கள் பற்றியும் அது பற்றிய தெளிவும் நாடகாசிரியருக்கு இருத்தல் வேண்டும்.

### நெறியாளர்

நாடகாசிரியரால் எழுதப்பட்ட எழுத்துருவுக்கு உயிர் கொடுப்பவர் நெறியாளர். நாடகப்பிரதி எலும்புக்கூடு என்றால் தசையும் இரத்தமும் கொடுத்து நடமாட விடுவென் நெறியாளனே.

முன்னர் கூறியது போன்று முழு அளிக்கைக்கும் பொறுப்பு இவரே. பன்முகத் தன்மை வாய்ந்த இவரது செயற்பாட்டிற் கவனமும் இறுக்கமும் வேண்டும். கற்பனை வளமுள்ள சமூக ஆர்வம் கொண்டவராக இருத்தல் வேண்டும். வெறுமனே நேரடியான விடயத்தைக்கூறாது. புதிய வெளிப்பாடு களைப் பார்வையாளருக்குக் காட்டுதல் வேண்டும். பண்பாட்டின் வேரில் நின்று படைக்க வேண்டும். இதனாற்றான் இவ்வை மேடையின்படைப்பாளின்கிள்ளோம்.

இத்தகைய நெறியாளர் என்பவர் நாடகம் பற்றிய அனைத்து விடயங்களையும் அறிந்தவராக இருப்பார். நடிகர்களின் திறமைகளை வெளிக்கொணர் பவர் இவரே. நடிபாகமாடும் நடிகர்களுக்குரிய பாத்திரங்களைச் செவ்வகேன வழங்கி, நாடகத்தைச் சிறப்புடைய தாக்குபவர். நாடகத்திற்கு வேண்டிய துணைக்கருவிகளையும் துணைச்சாதனங்களையும் ஒழுங்கு படுத்தும் பொறுப்பும் இவருடையதாகும். எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக நாடகாசிரியரின் பிரதிக்கு ஏற்றவாறு முழு நாடகத்தையும் திட்டமிட்டு அந்த எழுத்துருவுக்கு உயிர் கொடுப்பவர் எம்மத்தியில் நெறியாளரே. அனைத்து செயற்பாடுகளையும் செய்வதன் காரணமாக நாடகத்தின் வெற்றிக்கும் தோல்விக்கும் அவரே காரணகர்த்தா.

நெறியாளர் கையாளும் இரண்டு பொருட்கள் ஒன்று நடிகர், மற்றயது மேடை என்பர், நடிகன் எவ்வாறு மேடையில் அசைதல், பாவித்தல் போன்ற விடயங்களும் முக்கியமாகின்றன. நடிகனைப் பொறுத்தளவில் அவனது உடலும் குரலும் பிரதானமானவை. நடிகன் தனது வெளிப்பாட்டுக்கு நான்கு அம்சங்களைப் பயன்படுத்துகிறான் என்பர்.

01. உடல்வழி வெளிப்பாடு (ஆங்கீக அபிநியம்)
02. குரல்வழி வெளிப்பாடு (வாச்சிக அபிநியம்)
03. உணர்ச்சிவழி வெளிப்பாடு (சாத்வீக அபிநியம்)
04. காண்பிய வழி வெளிப்பாடு (ஆகார்ய அபிநியம்)

இத்தகைய வெளிப்பாட்டுக்குத் துணைச்சாதனங்கள் அவசியம். அவையாவன.

1. காட்சி
2. வேடஉடை
3. ஓப்பனை
4. ஒளி
5. இசை, இசையற்ற சத்தங்கள்

இத்தகைய துணைச்சாதனங்களை நடிகனுக்கு வழங்குபவர்கள் கலைஞர்கள், கல்வினெஞ்சர்கள் ஆவர். காட்சியை வழங்குபவன் காட்சியமைப் பாளன். அதே போன்று வேடஉடை, ஓப்பனையாளன், ஒளி அமைப்பாளன், இசை அமைப்பாளன் எனப்பலர் நடிகனுக்குத் துணையாகச் செயற்படுவர்.

காட்சி அமைப்பு என்பது குறிக்கப்பட்ட நாடகத்திற்குரிய காட்சி அமைப்பாக அமைய வேண்டும். காட்சி அலங்காரம், காட்சி விதானிப்பு எனப் பலவாறு அழைக்கலாம். காட்சி அமைப்பினர் நெறியாளருடன் இணைந்து காட்சிகளைத் திட்டமிடவேண்டும். அப்போதுதான் நாடகத்தின் மனநிலை அதன் பின்புலம், குறியீடுகள் என்பன புலப்படக் கூடிய வகையிற் காட்சியை வடிவமைத்துக் கொள்ளலாம். காட்சி அமைத்துக் கொள்ளும்விதம், நாடக வகைக்கேற்ப மாறுபடும். பொதுவாக மூன்று பெரும் பகுதிக்குள் அடக்குவர்.

1. கற்பிதவாத நாடகங்களுக்குரியன
2. யதார்த்தவாத நாடகங்களுக்குரியன
3. யதார்த்தமல்லாத நாடகங்களுக்குரியன.

காட்சியைக் கொண்டு பார்வையாளன் நாடகத்தின் காலத்தை, களத்தை, பண்பாட்டை, இடத்தை, மனநிலையைக் கண்டு கொள்ளுவான்.

வேட உடைகள் கூட வேட உடை விதானிப்பாளனாற் செய்யப்படுவது, மேற்குறிப்பிட்டவாறு நாடகத்தில் சூழலுக்கேற்றவகையில் அதற்குரிய ஆடைகள் அணியப்படல் வேண்டும். இலக்கிய நாடகங்களுக்குரிய ஆடைகளை யதார்த்த நாடகங்களில் அணிய முடியாது. ஆகவே வேடஉடை விதானிப்பாளன் அதற்குரிய ஒளி அமைப்பாளன், காட்சி அமைப்பாளனுடன் கலந்துரையாட

வேண்டும். ஏனெனில் பாத்திரத்திற்குரிய ஆடையை தீர்மானித்த பின்னர் அதற்கு மாறுபாடான (Contrast) வர்ண ஒளியைப் பாய்ச்சினால் பாத்திரத்தின் பொருத்தப்பாடு சீர்குலைந்துவிடும்.

ஒப்பனையும் அவ்வாறே. ஒப்பனைக்கலை இன்று வளர்ந்து விட்டதைக் கண் கூடாகக் காணமுடிகிறது. பாத்திர இயல்புக் கேற்றவாறு ஒப்பனை செய்தல் பொருத்தமானது. முதியவருக்கும் குழந்தைக்கும் ஒரே மாதிரியான ஒப்பனை பொருந்தாது. ஒப்பனையால் முதியவருக்கு நடிக்கவிருக்கும் கண்ணங்கள் குழிய வேண்டும். அந்த நடிகர் குழந்தையாக நடிக்க வேண்டின் அந்த நடிகனின் கண்ணங்கள் சற்று வெளித்தள்ளிப் பூரிப்பாக இருக்க வேண்டும். அதாவது பார்வையாளன். நடிகனின் பாத்திரத்தைச் சரியாக விளங்கிக் கொள்ள. ஒப்பனை அவசியமாகின்றது. நாடக வகைக்கு ஏற்றவாறு ஒப்பனை அமைவது அவசியம்.

நாடகத்திற்கான ஒளி அமைப்பு என்பதும் நடிகனுக்குரிய துணைச் சாதனங்களில் ஒன்றாகும். நாடகம் தோண்றிய காலம் தொட்டே இருந்து வந்துள்ளது. கிரேக்கத்திற் கூரிய ஒளியில் நாடகம் இடம்பெற்றது. தொடர்ந்து தீப்பந்தாங்கள், விளக்குகள் gaslight மின் ஒளி எனத் தற்போது விரிந்த நிலையில் ஒளி அமைப்பு உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

நாடகத்தின் மன்றிலையைத் தூண்ட ஒளி உதவும். ஒளி என்பது வெளியின் அழகியற் கோலம். ஒரு இடத்தை "காண்" பிப்பது. அதுதான் ஒளியின் தன்மையாகும். திசை, செறிவு, வர்ணம் என்பவற்றாற் வாடி அளடி புலப்படும். தற்போது பல ஒளிவிளங்குகள் அறிமுகமாகிடுள்ளன. பொட்டொளி பரப்பொளி பாதாளி எனப்பல. இவற்றை எல்லாம் இயக்கும் ஒளி அமைப்பாளனே பிரதானம். வேடுடையின் தன்மை, காட்சியின் தன்மை என்பன அறிந்து ஒளியைப் பாய்ச்சினார் போதுமானது.

நாடகத்திற்கு இசை வழங்குபவர் இசை நெறியாளர். இவன் ஒரு சிறந்த கலைஞர். ஒட்டு மொத்தமான நாடகத்தின் மன நிலைக்கும் கூழலிற்குமேற்ற வகையில் இசை அமைத்துக் கொள்வார். இசைக்கு மயங்காதவர் எவரும் இல்லை. எமது நாடகப்பாரம்பரியத்திற் கண்ணன் அவர்கள் குறிப்பிடத்தக்கவர். பாத்திரங்களின் இயக்கத்திற்கேற்றவாறு இசை அமைக்கப்படும். இவ்விசை வாத்தியங்களாலும் வேறு சில பொருட்களாலும் ஏற்படுத்தப்படலாம். மேலும் இசையற்ற சத்துங்களும் நாடகத்திற்கு உதவுகின்றன.

மேற்குறிப்பிட்டவாறு ஒரு நாடகத்தைப் படைப்பாக்கம் செய்வதற்கு வேண்டியன் தயாரிப்பாளர், நெறியாளர், நாடக ஆசிரியர், நடிகர் மற்றும் துணையான காட்சி வேடுடை ஒப்பனை, ஒளி, இசை, போன்றவற்றை கையாள்வார்கள் அனைவரும் இணைந்து உருவாக்கப்படுவதே ஒரு நாடகப் படைப்பாக்கமாகும். இந்த நாடகப் படைப்பாக்கமானது பார்வையாளர் முன்னிலையிலே முடிவடைகின்றது.

## எடுத்துக் கூத்துமரபும் வழிபாடும் சல குறிப்புகள்

இலங்கையின் இந்துப் பாரம் பரியம் பற்றிய ஆய்வானது பிரதேசவாரியாக இடம்பெறும் வழிபாட்டு நடைமுறைகளையும் மத்பண்பாட்டு நடவடிக்கைகளையும் உள்ளடக்கியதான் இந்துப் பாரம் பரியத்தின் தொகுப்பாய்வின் அடிப்படையிலேயே மேற்கொள்ளப்படவேண்டும் என்ற கருத்து இன்று ஆய்வாளர்களால் முன்வைக்கப்படுகின்றது. இத்தொகுப்பாய்வு மேற்கொள்ளப்படுவதற்கு இப்பிரதேசங்களில் வாழும் இந்து மக்களிடையே காணப்படும் வணக்கத் தலங்களையும் வழிபாட்டு முறைகளையும் உள்ளடக்கியதான் முழுமையான தரவுத் தொகுதியையான்று வேண்டும். இத்தரவுத் தொகுதிக்குள் உள்ளடக்கப்படும் வகையில் இலங்கையில் காணப்படும் வழிபாட்டு நடைமுறைகளோடு கூத்து எவ்வாறு தொடர்புற்றிருந்தது என்பதனைப் பரிசீலித்து, பொதுவாக, மக்கள் வழிபாட்டு நடைமுறைகளில் கூத்தின் இனைவு எவ்வாறுள்ளது என முன்வைப்பதும் குறிப்பாக வடமராட்சி வாழும் மக்களின் நம்பிக்கைகளோடு கூத்தும் வழிபாடும் தொடர்புற்றிருந்த தன்மையைத் தெளிவாக்குவதும் இக் கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

வழிபாடும் கூத்தும் மக்கள் வாழ்க்கையுடன் தொடர்புற்றிருந்த முறைமை தமிழ் இலக்கிய நூல்களில் எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ளது. கிரேக்கம், சீனா, உரோமானியம், ஜப்பான், இந்தியா போன்ற நாடுகளின் நாடக வரலாறுகளை நோக்கும் போது, எல்லா நாடுகளிலுமே நாடகம் தோன்றுவதற்கான அடிப்படைக்காரணம் சமயச் சடங்குகள் தான் எனலாம். மதரீதியாக அல்லது சமூகரீதியாக ஒழுங்கு முறைப்படுத்தப்பட்ட ஒரு நடைமுறையைக் குறிப்பதான் சடங்கு என்பது நம்பிக்கையின் அடிப்படையாகப் பிறப்பதாகும். இச்சடங்குகள் சற்று விஸ்தாரமாக அமைகின்ற முறையிலேதான் நாடகம் தோன்றுகின்றது என்பர்.

சங்ககாலந்தொட்டே தமிழகத்தில் நாடகம் இருந்து வந்துள்ளமைக் கான சான்றுகள் சங்க இலக்கியங்களிற் காணப்படுகின்றன. பானர், பாடினியர், கூத்தர், விறலியர் போன்ற கலைஞர்கள் மன்னர்கள், வள்ளல்கள் ஆகியோரின் ஆதரவோடு நாடகக்கலையை வளர்த்து வந்தனர். சங்க காலத்தில் தமிழ்நாட்டில் காணப்பட்ட ஜவகை நிலப்பிரிவுகளிலும் அந்த நிலப்பிரிவுகளுக்குரிய கடவுளரை வழிபடும்போது விறலியர், பாடினியர் ஆகியோரோடு அந்த நிலப்பெண்களும் சேர்ந்து குரவைக்குத்தாடி வந்தனர். குறிஞ்சிநிலக் குறத்தியர்

முருகனை வழிபடும்போது குன்றக்குரவையும், மூல்லைநில ஆய்ச்சியர் மாயோனை நினைந்து ஆய்ச்சியர் குரவையும் நெய்தல் நிலப்பரத்தியர் வருணனை நோக்கிக் குரவைக் கூத்தையும், மருதநில உழுத்தியர் இந்திரனை நினைத்துத் துணங்கைக் கூத்தையும் பாலைநிலப்பெண்டிர் கொற்றவையின் முன்னின்று வேட்டுவவரியினையும் ஆடியுள்ளனர்.

இயற்கைச் சக்திகள் உலக நடவடிக்கைகளில் செல்வாக்குச் செலுத்தும் என்ற நம்பிக்கையை குலக்குழுநிலையில் வாழ்ந்திருந்த இச்சமூகத்தவர்கள் கொண்டிருந்தனர். இந்நம்பிக்கையூடாக மழை வேண்டியும் விலங்குகளி விருந்து பாதுகாப்பு வேண்டியும் பிற பிரச்சினைகளிலிருந்து விடுவிக்கும்படி வேண்டியும் இக்கூத்துகள் ஆடப்பட்டன அச்சத்தின் நிமித்தும் தெய்வங்களைத் திருப்திப்படுத்துவதற்காக நிகழ்த்தப்பட்ட கரணங்கள் அன்றைய கூத்தின் அம்சங்களாக விளங்கின.

பழந்தமிழ் நூலாகிய சிலப்பதிகாரத்தில் மதுரைக் காண்டத்திலே வேட்டுவவரிப்பகுதியில் மக்களின் வாழ்க்கையோடு வழிபாடும் கூத்தும் எவ்வாறு தொடர்புற்றிருந்தன என்ற செய்தி விளக்கப்பட்டுள்ளது. வேட்டுவர்கள் காடுறை தெய்வமாகிய கொற்றவையை வழிபாடு செய்யும் போது கூத்தும் மடையும் இடம் பெறுகின்றன. வேட்டுவக்குடியில் தெய்வத்திற்கு வழிபாடு செய்யும் உரிமையுடைய சாலினி என்பாள் தெய்வமேற்பெற்று, 'எயினர் மன்றுகள் பாழ்ப்பட்டன, கடன் உண்ணின் அல்லது கொற்றவை வெற்றி கொடாள், ஆதவின் நீர் செலுத்தற்குரிய கடனைச் செலுத்துவீராக' என்றாள். சாலினியின் இச்சொற்கேட்டு, எயினர் அனைவரும் சாலினிக்குக் கொற்றவைக் கோலம் புனைந்து வழிபாட்டுப் பொருட்களையும் கொண்டந்து வைத்துக் கொற்ற வையை வழிபடுகின்றனர். சாலினி மேலுற்ற கொற்றவை மூலமாக கொற்றவையின் நிலையும் முன்றிற் சிறப்பும் வென்றிக் கூத்தும் கொற்றவை ஆடிய கூத்தின் சிறப்பும் பேசப்படுகின்றன. இவ்வாறு வெற்றியை அருஞம் கொற்றவைத் தெய்வத்திற்கு மடையுடன் கூத்தும் நிவேதனப் பொருளாகின்றது. 'முன்னர் எதோ நிகழ்ந்தது' என்ற நம்பிக்கையான ஜீகமே (myth) பின்பு 'இவ்வாறுதான் அது நிகழ்ந்தது' என்ற செய்கைச் சடங்காக (ritual) ஆனது என்பர். முன்னர் நிகழ்ந்த ஒன்றைத் திருப்பிச் செய்தால் அதே பலன் நமக்குக் கிடைக்கும் என்ற நம்பிக்கையே அம்மன் கோயில்களிலே மடையும் கூத்தும் வழக்கமாவதற்குக் காரணமாகியிருக்க வேண்டும். இச்சடங்கின் வழியில் 'கொற்றவை வேடம் பூண்ட சாலினிபோன்று பலர் வேடமிட்டு ஆடத் தொடங்கியிருக்கவேண்டும்' என்றும், 'மக்கள் தாம் நினைத்த கருமங்களில் வெற்றிபெறுவதற்கும் கடும் நோயினின்றும் நீங்குவதற்கும் கூத்தாடுவதாக நேருகின்ற வழக்கமும் ஆரம்பித்திருக்க வேண்டும்' என்றும் பேராசிரியர் சண்முகதாஸ் குறிப்பிடுவார்.

இந்த வழிபாட்டு நடைமுறையின் தொடர்ச்சியாக இன்றும் இலங்கையின் பல ஆலயங்களிலும் வழிபாட்டின் ஓர் அம்சமாக கூத்து தொடர்பு

பட்டிருப்பதைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. விசேட விழாக்களின் இறுதியிலும் பொங்கல் நிகழ்ச்சிகளின் இறுதியிலும் சிவராத்திரி தினங்களிலும் கூத்துகள் மேடையேற்றப்படுகின்றன. விசேடமாக நேர்த்திக்காக கூத்துகளை மேடையேற்றும் மரபு சில ஆலயங்களில் இன்றும் காணப்படுகிறது. இம்மரபுடன் இணைந்ததாக மக்களின் சிறப்பார்ந்த நம்பிக்கைகளும் காணப்படுகின்றன.

வன்னிப்பிரதேசத்தில் வற்றாப்பளை, முள்ளியவளை, சிலாவத்தை, கற்கிடங்கு, பனையாண்டான், அரியமடு, கொக்கிளாய், குமிளாமுனை முதலிய வன்னிக் கிராமங்கள் பலவற்றிலும் கண்ணகை அம்மனுக்குரிய வழி பாட்டிடங்கள் அமைந்துள்ளன. ஆண்டு தோறும் வைகாசித் தீங்களில் கண்ணகை அம்மனுக்கு சிறப்பார்ந்த பொங்கல் வழிபாடுகள் நடைபெறுகின்றன. முள்ளியவளையிலும் வற்றாப்பளையிலும் வன்னிப்பிரதேசத்தவர் அனைவரையும் ஒன்று சேர்க்கும் பெருவிழாவாகவும் இது நடைபெறும் வற்றாப்பளை அம்மன் பொங்கல் விழாவில் பாக்குத் தண்டல் முதல் தீர்த்தம் எடுத்தல் இறுதியான காலத்தில் அம்மன் தொடர்பான கலைநிகழ்ச்சிகளாக கரகம், கும்மி, கோலாட்டம், வசந்தன் ஆட்டம் என்பவற்றைத் தொடர்ந்து உச்சக் கட்டமாக கண்ணகைதைக்கூறும் கோவலனார் கூத்து வட்டக்களாயில் ஆடப்படும்.

நோய்கள் உண்டாகியபோதும் கடல்வளாங்குன்றியபோதும் வயல் களில் வினைவு குறைந்தபோதும் மழைபெய்யத்தவறியபோதும் கூத்துகளை ஆடி, தெய்வங்களை மகிழ்விக்கும் வழக்கம் இன்றும் மன்னாரிற் காணப்படுவதாக அறியப்படுகின்றது. தொற்று நோய்கள் ஏற்படும்போதும் பயிர்வளங்குன்றும் போதும் வற்றாப்பளை கண்ணகை அம்மன் கோயிலில் கோவலன் கூத்தாடுவது வழக்கம். சின்னமுத்து, பொக்களிப்பான் போன்ற தொற்று நோய்கள் ஏற்பட்ட போது காத்தான் கூத்து மாத்தின் வடபகுதி எங்கும் ஆடப்பட்டது. இவ்வாறாக அறியப்படும் செய்திகள் பலவும் வழிபாட்டுடன் கூத்தும் இணைந்தவகையைத் தொலிக்கின்றன.

யாழ்ப்பாண மாவட்டத்தில் இந்துமதச் சார்பான கூத்துகளைப் பேணி வந்த கிராமங்களுள் காரைநகர், சுழிபுரம், வட்டுக்கோட்டை, ஆனைக்கோட்டை, இனைவில், அரியாலை, கோண்டாவில், மாதகல், காங்கேசன்துறை, மயிலிட்டி, அச்சுவெலி, ஆவரங்கால், புதுார், நீரவேலி, கைதடி, சாவக்சேரி, மீசாலை, பளை, வரணி, கரவெட்டி, தும்பளை, துண்ணாலை, பருத்தித்துறை, அல்வாய், வல்வெட்டித்துறை, புறாப்பொறுக்கி, தாழையாடி, அம்பன், குடுத்தனை, தீவுப்பகுதி என்பன முக்கியமானவை என்பன்.

சிவராத்திரி தினத்தன்றும் முக்கிய விழாக்களிலும் நேர்த்திக்காக கூத்துகள் ஆடப்பட்டு, பின்பு அந்த வழமை தொடரும் நிலையும் இன்று பல ஆலயங்களில் காணப்படுகின்றன. மாதனை கண்ணகை அம்மன் கோயில், புற்றளைப்பிள்ளையார் கேள்வியில், கற்கோவளம் கும்மி அம்மாள் கோயில் அல்வாய் வேவிலைந்தை முத்துமாரி அம்மன் கோயில், வதிரி உல்லியளைல்லை

முத்துமாரி அம்மன் கோயில், அல்வாய் சாமணந்தரை ஆலடிப்பிள்ளையார் கோயில் முதலான ஆலயங்களில் சிவராத்திரி தினங்கள், விசேஷ தினங்கள் என்பவற்றின்போது கூத்தாடப்படுகின்ற வழமை இன்றும் காணப்படுகின்றது.

கற்கோவளம் கும்மி அம்மன் ஆலயத்தில் சித்திராபெளர்ணமிக்கு பத்து நாட்களுக்கு முன்தொடங்கி தொடர்ச்சியாக பெண்களால் கும்மி அடிக்கப்படும் வழமையும் பெளர்ணமி அன்று காத்தவராயன் கூத்து மேடையேற்றப்படும் வழமையும் இருந்து வந்தன. மாதங்கள் கண்ணகை அம்மன் கோயிலிலும் கும்மி, கோலாட்டம், உடுக்கடிக்கதை ஆகிய நிகழ்வுகள் இன்றும் வைகாசி விழாவில் இடம் பெறுகின்றன. புலோலிகிழக்கு அறுபதுபாகைக் கிணற்றி அம்மன் கோயிலில் விலாசக்கூத்துகள் ஆடப்பட்டுவந்தன. அண்ணாவி விநாசிப்பிள்ளை என்பவர் இங்கு அரிசசந்திரவிலாசம் எனும் விலாசக்கூத்தை வைகாசிப்பொங்கலன்று நிகழ்த்திவந்தார்.

அல்வாய் சாமணந்தரை ஆலடிப்பிள்ளையார் கோயிலில் 1945ஆம் ஆண்டிலிருந்து தொடங்கி இன்று வரை சிவராத்திரி தினத்தன்று இசை நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டு வரும் வழமை தொடர்கிறது. 1945இல் அல்வாய் சாமணந்தரை ஆலடிப்பிள்ளையார் கோயில் பரிபாலன சபைத் தலைவராக இருந்த கலைஞர் எஸ்.தம்பிஜயா அவர்களின் கோரிக்கைக்கு இணங்கவே சிவராத்திரி தினத்தன்று இசை நாடகங்களை மேடையேற்றும் வழமை இங்கு ஆரம்பமானது. இச்சிவராத்திரிநாடகமேடை ஈழத்தின் புகழ்பூத்த நாடகக் கலைஞர்கள் பலர் இணைந்துஇசைநாடகங்களில் நடிப்பதற்குக் களம் அமைத்துக்கொடுத்தது. அக்காலத்தில் பல வருடங்களாக சிவராத்திரி நாடகங்களை மேடையேற்றும் பொறுப்பை ஆலய பரிபாலனசபை கலைஞர் எஸ்.தம்பிஜயாவிடமே ஒப்படைத்திருந்தது. கலைஞர் தம்பிஜயா ஏற்கெனவே பல நாடகங்களில் நடித்தும் நாடகங்களைப் பழக்கியும் 'அண்ணாவியார்' என்ற ஸ்தானத்தைப் பெற்றிருந்தவர். நெல்லண்டைப் பத்திரகாளி அம்மன் ஆலயத்திலும் நேர்த்திக்காக நாடகங்களை மேடையேற்றியவர். இதனால் இவரும் நடிகமணி வி.வி.வைரமுத்து, எம்.பி.அண்ணாசாமி ஆசிரியர், வசாவளான் மார்க்கன்டு, அச்சுவேலிமார்க்கன்டு, கே.வி.நீற்குணம், வி.கே.கிரத் தினம் போன்ற ஈழத்தின் புகழ்பூத்த இசைநாடகக் கலைஞர்களும் ஒன்றாக நடித்த பல இசை நாடகங்களையும் 'ஸ்பெல்ல்' நாடகங்களையும் கலைஞர் எஸ்.தம்பிஜயா அவர்களால் அல்வாய் சாமணந்தரை ஆலடிப்பிள்ளையார் ஆலய சிவராத்திரி விழாக்களில் மேடையேற்ற முடிந்தது. புகழ்பூத்த கலைஞர்களின் நாடகங்களை மேடையேற்றுவதோடு தமது ஊரைச் சேர்ந்த வயதுவந்த சிறுவர்களையும் சிறுமியரையும் கொண்டு சிறுவர்க்கான இசை நாடகங்களைத்தயார்த்து மேடையேற்றும் வழக்கத்தையும் அவர் கொண்டி நந்தார். இந்நடைமுறையானது அண்ணாவியார் எஸ்.தம்பிஜயா வழிவந்த

கலைஞர்களால் இன்றும் தொடர்ந்து முன்னெடுக்கப்பட்டு வருகின்றது.

நெல்லண்டைப் பத்திரிகாளி அம்மன் கோயில் ஈழத்தமிழூரின் கூத்து, விலாசம், இசைநாடகம் ஆகிய நாடகமரபுகளின் வரலாற்று ஆய்வுக்குரிய தொன்மையான கூத்துக்களாரி ஆகும். இவங்கையில் வழிபாட்டு நேர்த்திக் கடனுக்காக 'கூத்துப் போடுவிக்கும்' முறை தொடர்ந்தும் பேணப்படும் கோயிலாக நெல்லண்டை பத்திரிகாளி அம்மன் ஆலயமே விளங்குகின்றது. தமிழக சினிமாக்கத்தாநாயகரான தியாகராஜபாகவதர் கூட தமது வழக்கு ஒன்றுக்காக நேர்த்திவைத்து நெல்லண்டைக்கோயிலில் கூத்துப் போடுவித்தார் என்ற செய்தியும் உண்டு.

நெல்லண்டையிலே கூத்தும் வழிபாடும் இணைந்துள்ள முறைமை குறித்த பல அம்சங்கள் ஏனைய ஆலயங்களில் இடம்பெறும் கூத்துகளிலிருந்து நெல்லண்டைப்பத்திரிகாளி அம்மன் ஆலயத்தில் ஆடப்பெறும் கூத்துகளை வேறுபடுத்துவன். ஆரம்ப காலங்களிலே கூத்துகள் சமதரையிலே ஆடப்பட்டன. கூத்தாடுகின்ற இடத்தைச் சுற்றிக் கயிறுகட்டி அடைக்கப்பட்ட களாரியில் கூத்துகள் ஆடப்பட்டன. வடக்குமுகமாக களாரியின் வலப்பக்க மூலையில் இரு கதிரைகள் போடப்பட்டு கூத்தாடுபவர்கள் ஆலய முன்றலிலே சென்று காப்புப்பாடி கோயிலை வலம்வந்ததும், கதிரைகளுக்குப் பூஜை செய்யும் நடைமுறை இடம்பெறும். கோயிற்பூசகர் இப்பூஜையைச் செய்வார்.

அம்பாளும் ஆழ்வாரும் அங்கு ஆடப்பெறும் கூத்துகளைப் பார்க்க வருவார்கள் என்ற நம்பிக்கை காரணமாகவே இக்கதிரைகள் அவர்களுக்காக இடப்பட்டு கதிரைப்பூஜை நடைபெறும் வழக்கம் ஏற்பட்டது என்பர். இதன் காரணமாக வல்லிபுர ஆழ்வார் கோயில் கொடியேறியபின்னர் நெல்லண்டையிலே கூத்தாடப்படுவதில்லை. அம்பாளுடன் கூத்துப்பார்க்க வரும் வல்லிபுர ஆழ்வார் திருவிழாக் காலத்தில் தமது ஆலயத்திலேயே தங்கி தமது அடியார்களுக்கு அருள் நல்கும் காரணத்தால் கூத்துப்பார்க்க வரமாட்டார் என்ற நம்பிக்கையையே இது காட்டுகிறது. பண்டிதர் நமசிவாயம் அவர்கள் நெல்லண்டைப்பதி அம்மனைப் பரவும் போது,

'கூத்துவந்தாய் நேர்த்தியர் கூத்தாடுங்காலை

கோலமிகு வல்லிபுரக்கோவில் வைகும்

சீர்த்திமிகு நின்னன்னன் தனையும் கூவிச்

சேர்ந்திருந்து மேலைமதில் யன்னல் ஊடாய்

பீர்த்தவர்கள் வேண்டுவன பரிவின் ஈவாய்...'

என்று பாடுவதும் நெல்லண்டைப்பதியின் கூத்துநடைமுறை பற்றிய நம்பிக்கையையே கூட்டுவதாகும்.

கூத்தாடும் காலத்திலே கூத்தாடுபவர்கள் விரதம் இருப்பதும், தொடக்கத்திலும் முடிவிலும் காப்புச் சொல்வதும் மங்களம் பாடும் போது

விநாயகர், சரல்வதி, கூத்து ஆடப்படும் கோயிற்தெய்வம், கூத்தாடுவோர் குலதெய்வம் ஆகியோரை முன்னிறுத்தி வழிபாடு செய்வதும் கூட கூத்தும் வழி பாடும் இணைந்த தன்மையையே சுட்டுகின்றன. பொதுவாகவே, நேர்த்திக்கான கூத்துகளின் போது, களாரியின் வலதுபக்க மூலையில் பிள்ளையார், கூத்தாடப்படும் கோயிற்தெய்வம், பிறதெய்வங்கள் ஆகியோருக்காக பழம், பாக்கு, வெற்றிலை ஆகியவற்றை வைப்பதும் தோங்காய் உடைத்து கூத்தினை ஆரம்பிப்பதும் விழிய விழிய விளக்கேற்றுவதும் கூட கூத்துடன் இணைந்த வழிபாட்டு நடைமுறைகளாகவே உள்ளன.

நெல்லன்றைப் பத்திரிகாளி அம்மன் ஆலயத்தில், வடமராட்சியின் புகழ்பூத்த அண்ணாவியாரான தம்பையாவின் விலாசக்கூத்துகள் இடம் பெற்றன. இவரைத்தொடர்ந்து, வடமராட்சியின் புகழ்பூத்த இசைநாடகக் கலைஞர்களான எம்.வி.கிருஷ்ணாழ்வார் எஸ்.தம்பிஜயா, வி.வி.வைரமுத்து, எஸ்.செல்லத்துரை, சிவப்பிரகாசம் போன்றோர் இங்கு இசைநாடகங்களை மேடையேற்றிவிடந்தனர். ஆரம்பத்திலே இக்கோயிலில் நாட்டுக்கூத்துகளே ஆடப்பட்டன. பின்பு விலாசம், சபா, டிராமாமோடி என்று பலவாறாக ஆடப்பட்டு இன்று இசைநாடகங்கள் மேடையேறி வருகின்றன. இசைநாடகங்களைக்கூட கொட்டகைக் கூத்துகள் அல்லது ஸீன்கூத்துகள் என்று அழைக்கும் வழமையே இன்றும் வடமராட்சியில் இருந்து வருகின்றது.

முன்னைய காலத்திலே, சில ஆலயங்களில் கூத்தாடப்படும் போது, கோயிலுக்குள் செல்லும் உரிமை மறுக்கப்பட்ட கலைஞர்கள் ஆடிய கூத்து களைக் காண்பதற்கும் கூட தாழ்த்தப்பட்டவர்களுக்கென பிரத்தியேக இடங்கள் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டிருந்தமையை செய்தியாக அறியக்கூடியதாக உள்ளது. ஆயினும், நெல்லன்றைப்பதியிலே இந்த வழக்கம் இருக்கவில்லை. அம்பாளின் நேர்த்திக்காக யார் கூத்தாடினாலும் அனைவரும் சென்று பார்க்கவேண்டும் என்ற என்னமே காணப்பட்டது. நேர்த்திக்காக ஒழுங்கு செய்யப்பட்டத்து, இடி, மின்னல், மழை என்பவற்றால் தடைப்படுவதற்கான குணங்குறிகள் காணப்பட்டபோது, கூத்து தடைப்படாதிருக்கவேண்டும் என எல்லோருமே அம்பாளை வேண்டுதல் செய்தனர். மேடையேற்றப்பட்ட இசைநாடகங்கள் சிறப்பாக அமைந்தவிடத்து.அவை யாரால் மேடையேற்றப்பட்டன என்ற பேதமின்றி, மரியகாரன், விதானையார் போன்ற ஊர் முதன்மையாளர்கள். மேடையிற் தோன்றி கலைஞர்களைப் பாராட்டுவதும் வெகுமதி வழங்குவதும் கூட நெல்லன்றைப் பத்திரிகாளி அம்மன் ஆலயத்தில் இடம் பெற்றன. நேர்த்திக்காகச் செய்யப்படும் கூத்துகளும் அம்பாளுக்கான நிவேதனப் பொருள்களே என்ற உணர்வுறிலை சாதி இறுக்கத்திலும் தளர்வுநிலையை ஏற்படுத்தியது.

பிள்ளைப்பேறு, நோய்நீக்கம், வழக்குவெற்றி, பரீட்சைச்சித்தி என்ப வற்றுக்காக வைக்கப்பட்ட நேர்த்திகளின் வரிசையில் இன்று 'வெளிநாட்டுப் பயணம் சித்திக்கும்போதும் நேர்த்திவைத்து நெல்லன்றைப்பத்திரிகாளி

அம்மன் ஆலயத்தில் கூத்துப்போடுவிக்கும் வழைம தொடருகிறது. கோயிலுக்கான நிதி உதவியைவிட நெல்லண்டை அம்பாஞ்சுக்கு கூத்து நேர்த்தி வைப்பதே சிறந்தது என்ற நம்பிக்கையே இன்றும் வடமராட்சி மக்களிடையே நின்று நிலைத்துவருகிறது.

இன்று மக்களின் வழிபாட்டு முறைகளில் 'சமஸ்கிருதமயப்பாடு' விளைவித்துவருகின்ற தாக்கம் குறித்து சமூகவியலாளர்கள் சுட்டிக் காட்டு கின்றனர். ஆனால் கூத்தும் வழிபாடும் இணைந்த நெல்லண்டைப்பத்திரகாளி அம்மன் ஆலயச் சூழலில் உள்ள வடமராட்சி மக்கள் தமது நம்பிக்கைகளையே வழிபாட்டின் அடித்தளமாகக் கொண்டு சமய அநுபவங்களையே உந்நதமாகக் கருதி வாழ்ந்து வருகின்றனர். இன்று நாடகம் ஓர் அரங்க ஆற்றுக்கைக்கலையாக புதிய பொருளில் புதிய உத்திரங்கள் முன்னெடுக்கப்படுகின்ற நிலையிலும் நெல்லண்டைப் பத்திரகாளி அம்மன் ஆலயத்தில் மேடையேறுகின்ற புராண, இதிகாசக் கதை அம்சங்களைக் கொண்ட மரபுக்கூத்துகள் தமது செல்வாக்கை இழந்துவிடாமல் இன்றும் பேணப்பட்டு வருகின்றன. ஈழத்துக்கூத்துமரபும் வழிபாடும் இணைந்த தன்மையினாலேயே இக்கூத்துமரபு இன்றும் நின்று நிலைத்துவருகின்றது என்பது மறுக்கற்பாலதன்று."

## மருயாக அரவிஞ் -அர்முகம்

அரங்க வரலாற்றில் காலந்தோறும் வெவ்வேறு அரங்குகள் செயல் பட்டு வந்துள்ளன. அந்த வகையில் மரபுசார் அரங்குகளை அந்தந்த நாடுகளின் அல்லது பிரதேசங்களின் பெயரால் அழைப்போம். கிரேக்க அரங்கு, சீன அரங்கு, யப்பானிய அரங்கு, இந்திய அரங்கு, ஜிரோப்பிய அரங்கு என வருபவை அவை. ஆனால் புதிய கலாசாரத்துக்கும் புதிய சிந்தனைகளுக்கு மேற்ப வேறு பல அரங்குகளும் மேற்குறிப்பிட்ட நாடுகளில் வந்து சேர்ந்தன. அது மட்டுமல்லாது யதார்த்த அரங்கு மோட்டமைப்படுத்தப்பட்ட அரங்கு, தெருவெளி அரங்கு, சமூக மாற்றத்துக்கான அரங்கு எனப் பலவும் செயல்பட்டன. அந்த வகையிலே புதிய அரங்க வடிவமாக இன்றைய அரங்கிலே வந்து சேர்ந்திருப்பது பிரயோக அரங்கு ( Applied Theatre ) ஆகும். இந்த பிரயோக அரங்கு அல்லது பிரயோக நாடகம் (applied Drama) என்ற சொற்பிரயோகம் 1990களில் நாடக ஆர்வலராலும் செயற்பாட்டாளர்களாலும் புழக்கத்துக்கு கொண்டு வரப்பட்டது. இந்த அரங்கு முக்கியமாக தனிநபர்களையும் (individuals) குழுமங்களையும் (community) சமூகங்களையும் (Societies) அடிப்படையாகக் கருத்திற் கொண்டது. கல்விஅரங்கு, கல்வியில் அரங்கு சுகாதாரக்கல்வியில் அரங்கு, சிறைச்சாலை களில் அரங்கு, குழும அரங்கு எனப்பல இதற்குள் செயல்படுகின்றன. பிரயோக அரங்கு பொதுவாக தனிநபர்களின் வாழ்க்கையை முன்னேற்றுவதற்கும் சிறந்த சமூகங்களை உருவாக்குவதற்கும் நாடகத்தை உபயோகிப்பதாகும் எனப்ப ஜூட்ட் அக்ரோய்ட் (Judith Ackroyd).

பிரயோக அரங்கு பற்றிய விளக்கங்கள் யின்வருமாறு அமைகின்றன.

1. நாடகத்துக்காகத் தனிநபர்களுடன் அல்லது விசேட குழுமங்களுடன் தொழிற்படும் போது இடையிடுதல் (intervention), தொடர்பாடல் (Communication), வளர்ச்சி (Development), வலுவுட்டல் (empowerment) வெளிப்படுத்துகை (expression) என்பவற்றைக் கொண்டிருக்கும் இது மன்செஸ்டர் பல்கலைக் கழகத்தினால் இன்னும் வளர்த்தெடுக்கப்பட்டது.
2. Applied theater researcher என்ற அவஸ்திரேவிய மின் சஞ்சிகை(online journal) மரபுசாராப் பின்புலங்களில் இயங்கும். குழுமத்தில் அரங்கு, வணிகத்திலும் தொழிற்சாலைகளிலுமான அரங்கு, அரசியற் செயற்பாட்டிலும் விவாதத்திலுமான அரங்கு, வாணாட்கல்விக்கும் கற்றலுக்குமான அரங்கு எனக்கறும்.

இந்த அரங்கின் தன்மைகள் ஏனைய அரங்குகளில் இல்லாமலில்லை

என்பதையும் கணக்கில் எடுக்கவேண்டும். பிரயோக அரங்கு பின்வருமாறு வரையறுக்கப்படுகிறது. மரபு சாரா செற்றிங்குகளில் நிகழ்த்தப்படும் அத்துடன் விளிம்பு நிலைப்பட்ட சமூகக் குழுமங்களைச் சேர்த்து நிகழ்த்தப்படும் அரங்கு. இது பொதுமக்களின் கல்வி, குற்றவியல் நீதி, பாரம்பரிய பிரதேச விளக்கம், அபிவிருத்தி பொதுசனப் பண்பாடு ஆகிய சமூக பண்பாட்டுக் கொள்கை சார் விடயங்களை கவனத்தில் கொள்கின்றது.

அது மட்டுமல்லாது அது கல்வி அரங்கின் ஒருபகுதியாகும்.

1. இது எழுத்துருவிலும் புதிதாக்கத்திலும் அதன் அளிக்கையிலும் பயிற்சிப் பட்டறைத் தன்மையைக் (workshop) கொண்டிருக்கும்.
2. எல்லா மாணவரையும் ஆகக் குறைந்தது அதன் அளிக்கையின் போது என்றாலும் பங்குபற்ற வைக்கும்.
3. பாரம்பரியமான கருவிகளையும் புதிதாக உருவாக்கிய நாடக மரபுகளையும் உள்ளடக்குதல். குழுவின் அத்தனை பேரும் பங்குபற்றல் பொறுப்பொடுத்தல்
4. இவ்வரங்கினுடாக கல்வி இலக்குகள் அடையப்படல்
5. குறிப்பிட்ட வயதினர்க்காக (குழந்தைகள், கட்டிள்மைப் பருவத்தினர் வயோதிப்பு) குறிப்பிட்ட இலக்குகளை அடைவதற்காக நிகழ்த்தப்படுதல்.
6. மாணவரின் கேள்விகளையும் பிரச்சினைகளையும் எழுப்ப இடமளிப்பது.
7. மாணவர் தமது பொறுப்பை தாமே ஏற்குமாறு வடிவமைக்கப்பட்டிருத்தலும் ஆசிரியரின் தேடுதல் அளவுக்கு மாணவரும் தேடுதற்கு வலுவுட்டப்பட வழியேற்படுத்தல்

பிரயோக அரங்கன்பது ஒரு விசேட பின்னணி அல்லது சந்தர்ப்பத்தில் விசேட பார்வையாளர்களுடன் ஒரு விசேட செற்றிங்கில் (Setting) நடத்தப்படுவது. (அதாவது அங்கு பாரம்பரிய மேடை இருக்காது. விசேட பிரச்சினை அதில் கையாளப்படும். உதாரணமாக இடம்பெயர்ந்தோரினை மீள்குடி யேற்றுவது பற்றியதாக, அல்லது குடிப்பழக்கத்தின் கேடுகளைச் சொல்வதாக அல்லது கூழல் மாசுபடல் தொடர்பாக இருக்கலாம். இவ்வரங்கில் பார்வையாளரின் பங்களிப்பு மிகவும் அவசியமானது எல்லாப் பார்வையாளரும் பார்வையாளராகத் தொடர்ந்து இருக்க மாட்டார்கள். தாங்களும் இத்தயாரிப்பில் சுறுசுறுப்பாக இணைந்துவிடுவர் பிரயோக அரங்கு பற்றி கவனஞ்செலுத்தும் போது அவ்வரங்கில் பேசப்பட வேண்டிய பிரச்சினை அல்லது விடயங்கள் பற்றிய தெளிவு இருக்கவேண்டும். பிரயோக அரங்கு வெறுமனே பொழுது போக்காகவோ மகிழ்ச்சிக்காகவோ இருக்க முடியாது. இவ்வரங்க அளிக்கையின் போது சில பார்வையாளர் பங்குபற்றுவதில்லை. காரணம் தமக்கு நடிக்கத் தெரியாது என நினைப்பது தான். ஆனால் அவ்வரங்கு நடிப்பை எதிர்பார்க்க வில்லை. அது குறிப்பிட்ட பிரச்சினை பற்றிய மக்களின் (பார்வையாளரின்) கருத்தை அல்லது புலக்காட்சியையே எதிர்பார்க்கிறது. அதனால் பிரயோக அரங்க அளிக்கையாளர்கள் தமது நாடகத்திற்கென எடுத்துக்கொண்ட

குறிப்பிட்ட கருப்பொருள் பற்றிய பார்வையாளர்களின் முன்னண்ணப் பதிவு களை நீக்கக்கூடிய வல்லமையுள்ளவர்களாக இருந்ததல் வேண்டும். இந்த அரங்கின் களம் நிச்சயமாக பாரம்பரியமான களமல்ல. ஒருமுதியோர் மட்மாகவோ அனாதை விடுதிகளாகவோ பாடசாலைகளாகவோ சிறைச் சாலைகளாகவோ இருக்கலாம் அதனை திறமைவாய்ந்த பயிற்றுவிப்பாளர்கள் அக்குழுமத்துப் பங்கேற்பாளர்களுடன் நடத்துவர்.

### **இருப்பிடியாக அரங்கின் பயன்பாடு**

1. சிறிய செய்தியைச் சொல்லப் பயன்படும். உதாரணம் : குழந்தைகளுக்கான சுகாதாரப் பழக்க வழக்கங்களை எடுக்கலாம் (பல் விளக்க வேண்டியதன் அவசியம் குழந்தைகள் பெரியோர் இதன் பார்வையாளராகவும் பங்காளராகவும் இருக்கலாம்.)Bob Elkinton என்பவர் ரயில் தண்டவாளத்தில் விளையாட வேண்டாம் என்ற செய்தியை பிரயோக அரங்கின் மூலம் பிரசாரம் செய்துள்ளார்.

2. உணர்ச்சி அலைகளைத் தூண்டக்கூடிய (sensitive) தகவல்களை ஏற்றுக்கொள்ளச் செய்ய உதவும். உதாரணமாக தமது அயலில் நடக்கின்ற சிறுவர் துழிப்பிரயோகம், வீட்டு வன்முறை போன்றவற்றை நேரடியாகக் கையாள்வதைவிட பிரயோக அரங்கின்மூலம் வெளிப்படுத்துவது, விவாதிப்பது, தீர்வுகாண்பது சுலபமாகும்.

3. விடயங்களை எடுத்துச் சொல்ல உதவும். (எயிடஸ்பற்றிய விழிப்புணரவு)

4. ஒரு கருப்பொருளை வார்த்துச் செல்ல அல்லது எடுத்துக் கொண்ட பிரச்சினை பற்றிய மக்களின் பிழையான மனப்பதிவுகளை மாற்ற உதவும். (பெண்கள்வி பற்றிய பிழையான மனப்பதிவை மாற்றலாம், சாதி பற்றிய மனப்பதிவு, விதி பற்றிய மனப்பதிவு, நும்பிக்கைகள் பற்றிய மனப்பதிவு என்பவற்றை மாற்றமுடியும்) பிரயோக அரங்கு ஒரு பிரச்சினை பற்றிய ஆழமான பார்வையை அது கொண்டிருக்கும். எனவே அதில் ஈடுபடும் நடிகர்கள் மிக அவதானமாக பிரச்சினைகளை விளங்கிக் கொள்பவர்களாக மக்களிடையே கொண்டு செல்பவராக இருக்க வேண்டும். இலங்கையைப்பொறுத்தவரை தமிழில் நாடகங்களைத் தயாரிக்கும் போது முக்கியமாக பாடசாலை நாடகங்களைத் தயாரிக்கும் போது குழந்தை மசன்முகலிங்கம் மாணவர் களுடன் உரையாடி அதனாடாக அவர்களின் பிரச்சினைகளை நாடகமாக்கு வதை மேற்கொண்டவர். சிதம்பரநாதனால் கடத்சியாக மேற்கொள்ளப்பட்ட நாடக முயற்சிகள் சில மக்களுடன் பேசி பிரச்சினைகளை வெளிப்படுத்தின. இவை முற்றுமுழுதாக பிரயோக அரங்கின் தன்மைகளைக் கொண்டிருக்கா விட்டாலும் மக்களின் பிரச்சினைகளை நாடகமாக்க முயலும் போது பிரயோக அரங்கின் தன்மைகள் தாமாகவே வந்து சேருவது தவிர்க்க முடியாததாகும் என்பதை இவை நிருபித்தன.

## கலைகளுடன் சுவைஞர்களின் உணர்ச்சி

மனிதத்துவ வாழ்வியலின் அர்த்தங்களை, இன்பங்களை, உணர்வுகளை வெளிக்காட்டி அழகியல் நுகர்ச்சிக்கு வழிகாட்டும் ஊடகங்களாகக் கலைகள் உள்ளன. கலைஞர்கள் தம் கலைகளினுடோக உள்ளத்து உணர்வுகளை பார்வையாளர்களான சுவைஞர்களின் மூன் வைக்கின்றார்கள். இதற்குப் பல்வேறு உத்திகள் கையாளப்படுகின்றன. பல்வேறு கலை ஊடகங்கள் இன்று முழுமையாகவே சுவைஞர்களின் திருப்திக்காகவே மக்கள் கலை ஊடகங்களாகப்பரினமித்துள்ளன. சுவைஞர்களே மிக உயர்ந்த நுகர்வோராக மாறுகின்ற போது கலைகள் தொழிற்துறைகளாக வளர்ச்சி கண்டுள்ளன.

இன்று கலையாக்கம் என்பது சூழலுக்கும் - சுயத்திற்கும் - சுவைஞர்களுக்குமிடையே நிகழும் உணர்வுகளின் வெளிப்பாடாக மினிர்கின்றது. இவ் உருவமாற்றம் கலையாக்கக் கோட்பாடுகள், இலட்சியங்கள், விழுமியங்களுக்கு அப்பாலும் செல்லக் கூடிய நியதிகளும் உருவாகிவிட்டன. சுவைஞர்களின் அழகியலுணர்வு ரசிப்புத் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்வதாக கலையாக்கச் செயன் முறைகள் மாற்றங்களுக்கு உள்ளாகி வருகின்றது.

இக்கலையாக்கங்கள் கற்பனைகளை ஆடியொற்றி வாழ்வியலினாடு எழுகின்றதாகினும் அனைத்துக் கற்பனைகளும் கலையாக்கங்களாக மாறி விடாது. இன்றைய சுவைஞர்களின் யதார்த்த நிலைகளில் இருந்து கற்பனை நிலைமாற்றங்களுடன் இணைந்து நடப்பியல் உணர்வோடு வெளிப்படும் கலையாக்கங்களின் செல்வாக்கும் பெருக்கமும் அதிகரித்து வருகின்றது.

கலையாக்கங்கள் சுவைஞர்களின் இன்ப உணர்வை பொருத்தமாக ஊட்டி பொருத்தமான சந்தர்ப்பங்களையும் சம்பவங்களையும்

1. ஆரம்பம்
2. வளர்ச்சி
3. உச்சநிலை
4. தீர்வு அல்லது முடிவு

என்றவகையில் உருவாக்கப்படுகின்றன. நிஜத்தை அறிதல், நிஜத்தை பாவனை செய்தல், நிஜத்துக்கு மெருகூட்டல் ஆகிய கலையாக்கச் செயன் முறைகள் கலைகளை சுவைஞர்களின் பால் இன்று ஈர்க்கின்றன. சுவைஞர்களின் உணர்ச்சிகளை மெருகூட்டல், செறிவூட்டல், குறியீட்டு வடிவங்களினுடோக பல்பரிமாண எண்ணக்கருக்களை விருத்தியாக்கல் கலைகளின் விளைவுகளாக கின்றன. இங்கே கலைகளின் நுகர்வோராகிய சுவைஞர்களாகின்றன. இங்கே

கலைகளின் நுகர்வோராகிய சுவைஞர்களின் திருப்திக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படுகின்றது. சுவைஞர்களுடன் கலைகள் உயிர்ப்பான தொடர்பை ஏற்படுத்த குறியீடுகள் உதவுகின்றன.

கலையாக்கக் குறியீடுகள் கலைப்படைப்புக்களை ஒரு விதத்தில் அருவப்படுத்தியும் அறிகைப்படுத்தியும் உணர்வுடியும் நிற்கின்றன. கலைத் தொடர்பாடல் குறியீடுகளால் வளம் பெறுகின்றன. உயிர்ப்புட்டப்படுகின்றன. குறியீடுகள் இன்றிக்கலைத் தொடர்பாடல் சாத்தியமற்றதாகிவிடும். அழகியல் கலைகளின் பிறப்பாக்கம் குறியீடுகளினாலேயே விசை பெறுகின்றன என்ற வகையில் இன்றைய சுவைஞர்கள் அறிவுடையவர்களாக ஆற்றலுடையவர் களாக இருக்கின்ற நிலையில் குறியீடுகள் மூலமான கலையாக்கத் தொடர்பாடல் பல்வேறு உணர்வுப் புலங்களினுடாக விருத்தியாகின்றன.

கல்வியியலிலும், அறிவியலிலும், கணிதவியலிலும் பல்வேறு வகை களில் குறியீடுகள் ஒரே பன் முகப்பாங்கில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. ஆனால் குறித்த ஒரு பொருளைக் கலைஞர்கள் வெவ்வேறு குறியீடுகளால் வெளிப் படுத்தல் கலைக் குறியீடுகளுக்குரிய விசேட சிறப்பியல்பாகும். ஒரு கலைக் குறியீடு அதனோடு தொடர்படைய பல்வேறு உணர்ச்சிக் குறியீடுகளைத் தொடர்புடுத்தி நிற்கின்றது. இக்குறியீடுகளே சுவைஞர்களின் பன்முக கலை தொடர்பான எழுச்சிகளுக்கு வழிகளைக் காட்டி நிற்கின்றன என்ற வகையில் கலைகளில் குறியீடுகள் மிக முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவையாயுள்ளன.

**கலைக் குறியீடுகள் சுவைஞர்களுக்கு**

1. அறிகைப்பரிமாணம்
2. தொடர்புப் பரிமாணம்
3. காட்சிப்பரிமாணம்
4. உணர்ச்சிப் பரிமாணம்

ஆகிய பரிமாணங்களினுடாக கலைகளின் மெய்ப் பெறுமானத்தை எடுத்துக்காட்டுகின்றன.

ஒவ்வொர் கலை ஊடகங்களும் கலைகளும் இன்று தொழிற்துறை களாக வளர்ந்து சுவைஞர்கள் தமது நுகர்வுக்கேற்ப பணத்தைச் செலுத்தும் நிலை பெரும்பாலும் அதிகாரித்துள்ள நிலையில் சுவைஞர்களே இன்று முதன்மை பெறும் மாற்றம் நிகழ்ந்து வருகின்றது. அதற்கேற்ப கலைகளினதும் கலையாக்கப் பரிமாணங்களும் விரைவாக மாற்றங்களுக்கு உள்ளாகி வருகின்றன.

# சீன ட்ரபி வட்ட நாடக அரங்கு இர் சனு அறமுகம்

சீனா பல இன மக்களையும் பல இன கலாசாரங்களையும் கொண்ட நாடாகும். அதனால் வித்தியாசமான அம்சங்களையும் அது அரங்கில் கொண்டிருந்தது. ஜரோப்பிய சமூகத்திற்கு இந்திய அரங்கு போலவே சீன அரங்கும் தெரியும். இசை சீன அரங்கின் அடிப்படையாக உள்ளது. இந்த இசை பிரதேசத்திற்கு பிரதேசம் வேறுபடும். மூன்று பக்கப் பார்வையாளர்கள், திரையில்லாமை, ஆடை ஆபரணங்கள் மிகவும் பிரகாசமானதாக இருத்தல், நடிப்பு முக்கியம் பெறல் போன்றன சீன அரங்கின் பண்புகளாகும்.

சீன நாடக வரலாறும் இற்கைக்கு 2000 வருடங்களுக்கு முற்பட்டது. ஆரம்ப கால சடங்கு இரண்டு வகையில் நிகழ்த்தப்பட்டன.

1. முதாதையர் வழிபாடு
2. வீர வழிபாடு, இராணுவ வழிபாடு

ஆரம்ப காலச் சடங்குகள் நம்பிக்கையை அல்லது பொழுதுபோக்கை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. வீர வழிபாட்டுச் சடங்கு நடந்த இடம் அரண்மனை (court) பூசாரி நடிப்பவராகவும் அரண்மனை சார்ந்தோர் பார்வையாளர்களாகவும் இருந்தனர். பெரிய உடைகள் அனைந்திருந்தனர். இசையாக ஒரு வகை தாள வாத்தியம் (drums) பயன்படுத்தப்பட்டது. புராணக் கதைகளே நாடாத்தப்பட்டன.

சீன நாடக வரலாற்றில் அரண்மனை சார்ந்தும் நாடகம் வளர்ந்திருந்தது. அரசர்கள் வெளியே வந்து மக்களுடன் இருந்து நாடகம் பார்க்க முடியாத வகையால் அரசு வேலைக்காரர்கள், வைப்பாட்டிமார் போன்றோரை நடிக்க வைத்து அரசன் நாடகம் பார்த்தான். இவர்களுக்கு வெளி நடிகர்கள் பணத்திற்கு பழக்கினர். 17ஆம் நூற்றாண்டில் Lievoy எனும் திறமையான கவிஞர், நாடக ஆசிரியன் சீனா முழுவதும் சென்று நாடகம் பழக்கினான். 17ஆம், 18ஆம் நூற்றாண்டு நாடகம் செக்கோ எனும் நகரத்தில் வளர்ந்தது. இவ்விடத்தில் கூடியளவு வியாபாரிகளே வந்து தங்கினர்.

சிங்சோங் கேள்ள (Singsong girls) என்ற குழு முதன்முதலில் நாடகக் குழுவாக வருகிறது. அதோடு கடாமைகள் என்ற குழுவும் உருவாகிறது. இவர்கள் இளைஞர்களுக்கு நாடகம் பழக்கினர்.

இக்காலத்திலேயே ரியாங் கொவாங் என்பவர் நாடக ஆசிரியராக ஆட்சிரிரார். நாடக பயிற்சிப் பாடசாலை இவரால் ஆரம்பிக்கப்படுகிறது. 12

வயதுக்குப்பட்டோர் பயிற்சிக்கு அனுமதிக்கப்பட்டனர். 7 வருட பயிற்சி வழங்கப்பட்டு இறுதியாக சான்றிதழ் வழங்கப்பட்டது. இவரது நாடகங்கள் சட்டதிட்டங்கள் இறுக்கமுடையவையாகும். இவரது நாடகங்கள் ஓதுப்படைகளைக் கொண்டதை.

1. முன்னோர் வழிபாடு
2. வீரர் பற்றிய புகமுறை
3. கணவனுக்கு கீழ்ப்பாடியும் மனைவி

இந்நாடகங்கள் செந்நெறி (Classic) முறைக்குரியவையாகும். சீன மொழியில் எழுதப்பட்டன. படித்தவர்களுக்குரியன. 1780இன் பின்னர் மொங்கோலிய படையெடுப்பால் சீன அரங்கு மாற்றம் பெறுகிறது. மொங்கோலியருக்கு சீன நாடகம் பிடிக்கவில்லை. நடிப்பு, வீரதீர்ச் செயல்கள், பாட்டு போன்றவற்றையே இவர்கள் விரும்பினர். இதனால் குறகிய அரங்கு (Theatre) உருவாகி அதிலிருந்து பீக்கிங் ஒபேரா உருவாகியது.

1790க்கு பிறகு தான் சீன அரங்கம் யாவராது கவனத்தையும் ஈர்த்தது. சீன நாடகத்திற்கு செல்லவர்கள் கூடுதலாக இசையை இரசிப்பதற்கே செல்கின்றனர். நடிகரே முக்கியம் பெறுகின்றார். மேடையில் மேடை அமைப்பு உருவாக்கங்கள் (Settings) இல்லை. ஆனால் நடிகன் உரையாடவினாலும், நடிப்பினாலும் தாம் நிற்கும் கூற்றிலையைக் காட்டுவான். இவர்களது இசை உரையாடல் ஆழமானதாக இல்லாததனால் சாதாரண மக்களும் இரசிக்கக் கூடியதாக உள்ளது. ஜீக் வரலாற்று சமூகப் பிரச்சினைகளுடனான திரைக்கு முன் பாடகர் குழு நிற்கும் கொங்கோட்டரம் (Concordrum), Simbolls, இரு தந்தி வாத்தியம் போன்ற வாத்தியங்கள் பாவிக்கப்படுவதுடன் பிரதான நடிகர் ஒவ்வொருவரும் கூச்சிக் என்ற ஒரு வாத்தியத்தை வைத்திருந்தனர். இதனால் எழுந்த இசை பலமானதாக இருந்தது.

### பீக்கிங் ஒபேரா (Peking opera)

பீக்கிங் ஒபேரா பாடல், உரையாடல், கூட்டுமூம், சேர்க்கல் ஆகிய நான்கு அம்சங்களும் இணைந்ததாகும். இந்த நான்கு அம்சங்களும் இணைந்து பல்வேறு வகையான பீக்கிங் ஒபேராவை தோற்றுவித்தன. இப்பீக்கிங் ஒபேராவில் பாடலும் உரையாடலுமே முக்கிய இடத்தை பெறுகின்றன. இப்பீக்கிங் ஒபேரா கிரேக்க அரங்கியற் சாயவுடன் ஒத்துப் போகக் கூடியதாக இருக்கிறது. ஆரம்பத்தில் வரலாற்று கற்பனைக் கதைகளே போடப்பட்டன. பின்னர் போர் சம்பந்தமாகவும், சமூகப் பிரச்சினைகள் சம்பந்தமாகவும் நாடகங்கள் போடப்பட்டன.

சீனப் பாரம்பரிய ஒபேராக்கள் 350 வகைப்பட்டவை. இவை பிராந்திய தனித் தன்மைகளுக்குப்பட்டன. இதனால் இவற்றின் பாணி, வாத்தியக் கருவிகள், அளிக்கை, முறை, மேடையேற்றம், காட்சி, நடிப்பு போன்றவற்றில் வேறுபாடு

காணப்பட்டாலும் இசை பெரும்பாலும் பொதுவானதாக இருந்தது.

இவ்வரங்கு பாடல், இசை, நடனம், ஊமம், பேச்சு, கதை போன்ற அம்சங்களைல்லாம் இணைந்திருக்கும். பாத்திரங்கள் உயர் தொல் சீர் கவிதை முறையில் பேசின. நாடகத்தில் பேசப்படும் உரையாடல்கள் அனைத்தும் சில சொற்பமான சொற்களைக் கொண்ட பாடல்கள் மூலம் வெளிப்படுத்தப்படும். இவ்வரங்கின் கதை பாடல்களாகவும் கட்டுலக் காட்சியாகவும் வரும். கட்டுலக் காட்சி என்பது பாத்திரம் தனது உணர்ச்சிகளை கணக்கள், உடம்பு அளிக்கைகள் மூலம் வெளிப்படுத்துதலாகும்.

இந்த ஒபேறாக்களிலே வரும் பாத்திரங்களாக 'டங்', 'சிங்', 'யிங்', 'சோ' போன்றன உள்ளன. இவற்றில் 'சிங்' பாத்திரம் ஆண் - பழுதவர், படை வீரர் போன்றவற்றிற்கும் வருவார். 'டங்' என்பது பெண் பாத்திரம். இதனை ஆண்களே ஏற்பர். இவர் மிகவும் மெதுவாக நடப்பார்... 'யிங்' போர் வீரர், கதாநாயகர்கள் போன்ற பாத்திரங்களை ஏற்பார். 'சோ' கோமாளிப் பாத்திரமாகும்.

சீன மரபு வழியரங்கில் பல குறியீடுகள் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டன. இவை கற்பனைக்கு இடம் தருபவையாகும். இவற்றினைப் பார்த்து இரசிப்பதற்கு முன்னரிவு தேவை. ஒருவர் மேடையில் வட்டமாக வரும்போது அவர் நெடுஞ்சூரம் நடக்கின்றார் என்று அர்த்தம். இவை மூலம் மேசை, கதிரைகளை ஒழுங்காக வைப்புதல் மூலம் அரண்மனை, மலை என்பவற்றை உருவாக்குவர். இவ்வாறான குறியீடுகள் பிரக்டின் காவிய அரங்கிற்கு உதவியாக இருந்தன என்பது இங்கு குறிப்பிடத்கூட்டது. யள்ளலைத் திறத்தல், மலையிலிருந்து இறங்குதல்... போன்றவற்றிற்கெல்லாம் குறியீடுகள் உண்டு. இவை எளிமையானவையாக இருக்கும்.

மேலும் நாடகங்களில் உடை, ஒப்பனை, முகழி என்பனவும் சிறப்பாக அமைந்துள்ளன. முகத்திற்கு ஒப்பனை செய்வதற்கு துணிகளும் வர்ணப் பூச்சுகளும் பயன்படுத்தப்பட்டன. நடிகர் உள்ளாடையும், உயர்ந்த சப்பாத்துக்களும் அணிந்திருந்தார். அவர்களை பெரிதாகவும் உயரமாகவும் காட்டவே பயன்படுத்தப்பட்டன. நடிகர்களின் ஆடைகள் அக்காலத்திற்குரியவையாகவும், குறியீடாகவும் அமைந்திருந்தன. முகழிகள் வர்ணப் பூச்சுக்களால் ஆக்கப்பட்டிருந்தன. நீலம், பச்சை, சிவப்பு, மஞ்சள் போன்ற நிறங்கள் இதற்கு தெரிவு செய்யப்பட்டிருந்தன. பாத்திரங்களின் குணாதிச்யங்களைக் காட்டும் குறியீடுகளாகவும் நிறங்களை பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

சீன அரங்கில் ஆத்மாவாக இருப்பது மோடியாகும். குறிப்பிட்ட பாணியில் யதார்த்தவாதியின் நடவடிக்கைகள் இங்கு மோடியாக காட்டப்படுகின்றன. உடல் ரீதியாகவும், குரல் ரீதியாகவும் வெளிப்படுகின்ற மோடியை அடிப்படையாகக் கொண்டே சீனப் பாரம்பரிய அரங்கில் வேறுபாடுகளும் இனங்காணப்படுகின்றது.

## சீன அரங்கக் கட்டடம்

### 1. நிரந்தர அரங்கு

கோவிலுக்கு முன் கல்லால் கட்டப்பட்டது. பார்வையாளர் கூடும் நடுவில் ஒரு மேடை காணப்படும். அதைச் சுற்றி கதிரைகள் போடப்பட்டிருக்கும். இந்த நடு இடம் 'பெண்ட' என அழைக்கப்படும். பணக்காரர்கள் உணவு உண்ட வண்ணம் இங்கு நாடகம் பார்ப்பர். பார்வையாளர் கூடம் நீள்சதுரமாகவும் இரு பக்கம் அரங்க மாடி இருக்கையை பல்கனியை (balcony) கொண்டதாகவும் இருக்கும். அரங்க மாடி இருக்கை பல்கனியில் (balcony) ஆகக் கூடிய பணக்காரர் இருப்பர். பெண்களுக்கு தனியிடம் கொடுக்கப்பட்டது. நடுவில் உள்ள 'பெண்டை'ச் சுற்றிமரத்தாலான வாங்குகளும் போடப்பட்டிருக்கும்.

### 2. மரபு வழியரங்கு

இவ்வரங்கின் கதவில் வேலைப்பாடுமைந்த பட்டுத் திரை முன் தொங்கும். பின் திரை மரத்தால் செய்யப்பட்டிருக்கும். அரங்கின் மேல் நடுவில் ஒரு கம்பி உண்டு. இதில் வேஷக்கை விநோதம் (circus) காட்டுவர். நுழைவுச் சீட்டு (Ticket) பணம் இல்லை. தேநீருக்கு மட்டும் பணம் உண்டு. பீக்கிங் அரங்கில் பாட்டும் இசையும் முக்கியம் பெற்றன. மிகப் பழைய நாடகத்தில் வெளிச்சும் பாவிக்கப்படவில்லை. இயல்பானதாக காணப்பட்டது.

இவ்வாறு ஆசிய மரபில் ஓவ்வொர் அரங்கப் பணபாடும் ஓவ்வொர் பிராந்திய மரபுகளிற்கேற்ப காணப்படும் என்பது தெளிவாகின்றது.

## அரசுக்கட்டடக் கலைப்ர்ணி அரமுகம்

நாடகம் எனும் கலைவடிவம் வாசிக்கப்படுவதற்கான கலைவடிவம் அல்ல. அது நடிக்கப்படும் கலை வடிவம் ஆகும். அதாவது அந் நாடகம் ஆற்றுகை செய்வதற்காகவே பயிற்சி எடுக்கப்படுகிறது. அந்த நாடகம் ஆற்றுகை செய்வதற்கு ஒரு களம் அல்லது ஒரு அரங்க வெளி (Theatre space) தேவையாகின்றது. இந்த அரங்க வெளி அல்லது களம் என்பது நடிப்பிடமாக மட்டுமே அல்லாமல் அந்தக் கலைக்காரர்து இயக்கத்தைக் கண்டு அனுபவம் பெற பார்ப்போரும் தேவைப்படுவதால் அப்பார்வையாளர் அமர அல்லது நின்று பார்ப்பதற்கு ஓர் இடம் அவசியமாகின்றது. அவ்வாறான ஒரு இடம் தான் அரங்கு. அரங்கு என்பது வெறுமனே பார்த்து ரசிக்கும் இடம் அல்ல. பல்வேறுபட்ட இன்பு துன்பங்களை விளங்கிக் கொள்ளும் இடமும் ஆகும். அரங்கக் கட்டடம் என்பதில் நாம் விளங்கிக் கொள்ள வேண்டிய விடயம் என்னவெனில் தனியே பெளதிக் நிலைப் பட்ட அரங்கு தான் அரங்கு என்பதல்ல. அல்லது கட்டப்பட்ட அரங்கு தான் அரங்கு என்பதல்ல. உதாரணமாக ஒரு தெரு வெளி அரங்கு இடம் பெறுகின்றது எனின் அதன் இடம் அதாவது பார்வையாளர் – நடிகர் நின்று அல்லது இருந்து பார்க்கும் இடம் நடிகர் நடிக்குமிடம் என்பன இரண்டும் இணைந்தே அரங்கக் கட்டடம் (Theatre architecture) என்பதாகின்றது. ஆகவே இங்கு ஆற்றுகைதான் பிரதான மாகின்றது.

மரபான ஆற்றுகை அரங்கில் நடிகர்கள் தமது நடிப்பை ஆற்றுகை செய்யும் இடமாக மேடை (Stage). இதில் ஒரு பகுதியாக (Acting Area) நடிப்பிடம் மற்றொரு பகுதியாக நடிகர்கள் வேடம் புனையவும் ஒப்பனை செய்து கொள்ளவும் உடை மாற்றிக் கொள்ளவும் தேவையான பின் மேடை (Back Stage) அடுத்து பார்வையாளர்கள் அமர்ந்து பார்ப்பதற்கு தேவையான பார்வையாளர்கள் இடம் (Auditorium) ஆகிய இவ்விரு (மேடை, பார்வையாளர்) பகுதிகளையும் கொண்டதாக அமைகிறது இவ்கிரு பகுதிகளையும் சேர்த்தே நாடக அரங்கு (Play house theatre) அமைகிறது.

நாடக அரங்க வரலாற்றில் நாடகத்தின் தோற்றம், தன்மை, அதன் கருப்பொருள், வெளிப்பாடு, உத்திகள் காலத்திற்குக் காலம் இடத்திற்கு இடம் எவ்வாறு வேறுபட்டு மாற்றமும் வளர்ச்சியும் அடைந்து வந்திருக்கின்றன எனில் மாற்றங்கள் எதுவும் நாடகத்தின் தன்மை, வெளிப்பாடு, அது தோண்றிய காலச் சூழல், சமூகப்பின்னனி இவைகளுக்கு அப்பால் ஏதோ ஒரு தன்னிச்சையான போக்கில் நிகழ்ந்தலை அல்ல. மாறாக இவ்வரங்குகள் அவ்வைக் காலத்தில் தோண்றிய நாடகங்களின் தன்மை, வெளிப்பாட்டு உத்திமுறைகள், காலப்

பின்னனி, சமூகப்பொருளாதார பண்பாட்டுப்பின்னனி இவை சார்ந்து தேவைப் பட்ட நிகழ்த்து முறைகளின் அவசியத்தில் இருந்து தோற்றம் பெற்றிருக்கின்றன. அதாவது இவை சார்ந்து தவிர்க்க முடியாத ஒரு வளர்ச்சியின் அம்சமாகவே இவை மாற்றம் பெற்றிருக்கின்றன. எந்தவொரு நாடகமும் தனக்கெனாலோ அரங்கு இல்லாமல் தானெனாலும் நிகழ்வாக வெளிப்பட சாத்தியமே இல்லை. இப்படி வெளிப்பட வேண்டிய நாடகம் தன் வெளிப்பாட்டுக்கென தேர்வு செய்து கொள்ளும் ஒரு களமாகவே அரங்க வெளி உள்ளது. அதே வேளையிலே அந்தந்த சமூகத்தின் மரபு சார்ந்து நிகழ்வதை காணக்கூடியதாக உள்ளது. எனவே இத்தகைய அரங்குகளும் அதனதன் அமைப்பில் காலத்துக்குக் காலம் இடத்திற்கு இடம் நாடகத்திற்கு நாடகம் வேறுபடுவதைக் காணகிறோம்.

தமிழ் பண்பாட்டில் நாடகக் கட்டடங்கள் பெறுகின்ற, பெற்று வந்துள்ள இடமானது இந்தப்பண்பாட்டின் குழலினாலும் சமூக ஒழுங்கமைப்பாலும் ஒழுங்கமைக்கப்படுகின்ற தன்மையைக் காணலாம். அடி நிலை மக்களுடனான உறவு மிகவும் நெருக்கமாகவும் இறுக்கமாகவும் இருக்கும் குழலில் - அந்த நிலையில் - நாடகம் யாருக்காக ஆற்றுகை செய்யப்படுகின்றதோ அவர்கள் நடுவில் இருப்பது அத்தியாவசியமாகும். இதன் கட்டுல கட்டட நிலையின் வெளிப்பாடுதான் வட்டக்களாரி. திறந்த வெளியில் மக்கள் எல்லாப் பக்கங்களிலும் கூழ்ந்திருக்க அவர்களுக்கு நடுவே வட்டக்களாரி அமையும். வட்டக் களாக்கு எந்த ஒரு திசையும் பிரதான திசை அல்ல. அதனை எங்கிருந்தும் பார்க்கலாம் ஆற்றுகை செய்யவர்களும் சுற்றி வர இருப்பவர்களும் எல்லோருக்கும் தம் ஆற்றுகையை செய்து காட்டுவேர். அந்த நிலையில் இங்கு முதுகு காட்டுதல் என்ற பிரச்சினைக்கு இடம் இல்லை. அது மாத்திரமல்ல கூத்தில் நடிகர்கள் சுற்றிச் சுற்றி ஆடுவதும் நடு மேடையில் நிற்கும் அண்ணாவியாரும் ஒரு திசையை மாத்திரம் பார்க்காமல் சுழன்று சுழன்று மத்தளம் வாசிப்பதும் கூத்தின் கலை இயல்பு மாத்திரம் அல்ல. ஒரு சமூகத்தின் தேவையும் கூட என்பது புலனாகும்.

இந்த வகையில் வெளிப்படுகின்ற எந்த ஒரு நாடகமும் அந்தச் சமூகத்தில் ஏற்கனவே நிலவி வரும் அரங்க அமைப்புக்களில் ஏதாவது ஒன்றை தெரிவு செய்யலாம். அல்லது ஏற்கனவே இருந்த பழைய அரங்க அமைப்பு முறைகளை நிராகரித்து விட்டு முற்றிலும் புதிய அரங்க அமைப்பை உருவாக்கிக் கொள்ள முடியும். ஆனால் எது எப்படியோ இருக்கும் வேளையில் நடைமுறையில் கையாளுகின்ற எந்த ஒரு அரங்கும் நடிகர்களையும் பார்ப்பவர்களையும் உள்ளடக்கியதாகவே அமைந்து விடுகின்றதை காண்கின் ரோம். நடிகர்களை மட்டும் வைத்துக் கொண்டு பார்வையாளர்கள் இல்லாத ஒரு அரங்கையோ அல்லது பார்வையாளர்களை மட்டும் வைத்துக் கொண்டு நடிகர்களே இல்லாத அரங்கையோ கற்பனை செய்து பார்க்க முடியாது. ஏனெனில் பார்வையாளன் இல்லாத நாடகம் இல்லை. நடிகன் இல்லாத நாடகம் இல்லை (பொம்மலாட்டம், நிழலாட்டம், பாவைக்குத்து என்பவற்றில் நாடக

நடிகர் நேரடியாக தொய்மாது விட்டாலும் அவற்றைக் கையாளுகின்றவன் நடிகனே ஆவான்.) ஆகவே இந்த இரண்டு (நடிகர்,பார்வையாளர்) கலைஞர் களுக்கிடையில் காணப்படும் பொருத்தப்பாடு, இனக்கப்பாடு உடையன வாகவே எந்த ஒரு அரங்கையும் தேர்ந்தெடுக்கமுடியும்.

பார்வையாளர் இடமிருந்து தனிப்பிரிந்து நடிகர்கள் தனியாக மேடை போட்டு நடித்த நாளிலிருந்து தற்போது பார்வையாளர் மத்தியில் வழி ஒதுக்கி அவர்கள் மத்தியிலும் நடிப்பிடத்தை உருவாக்கி தாங்களும் பார்வையாளர்களில் ஒருவராக கலந்து நாங்கள் நிகழ்வை நடத்துகின்ற தற்கால நவீன முறை உத்திகள் எனக்கருதப்படுகின்ற நாடகங்கள் வரை எல்லா நாடக அரங்கு களிலும் நடிகர்களுக்கும் பார்வையாளருக்குமான உறவில் அந்தந்த கால சிந்தனைகளின் வெளிப்பாட்டையும் அவற்றின் பரிமானத்தையும் உணர்த்துவதாக இருக்கின்றன. இவ்வாறு சொல்லுகின்ற பொழுது எந்த ஒரு நாடகத்திற்கும் ஏற்படுத்தயதான எந்தக்காலத்திற்கும் பொருந்தக்கூடியதானது என நிர்ணயம் செய்யக்கூடிய ஒரு நிரந்தரமான அரங்கு என்பது அர்த்தமற்றதாகி, காலம் தோற்றுவித்த பல்வேறு அரங்குகளிலிருந்து ஓவ்வொரு நாடகமும் தன் நிகழ்த்துகைக்கு என பிரத்தியேகமான ஒரு அரங்கை தானே வடிவமைத்துக் கொள்வது என்பது இயல்பானதும் தவிர்க்க முடியாததும் ஆகி விடுகிறது. எந்த ஒரு நாடகத்தையும் பார்வையாளர்களை ஈடுபாடு கொள்ள வேக்கும் ஓர் இயக்கமாக கண்ணின் முன்னே நிகழ்த்த வேண்டிஇருக்கிறது என்ற வகையிலே காலத்துக்குக் காலம் சமூகத்துக்கு சமூகம் இவ் அரங்க அமைப்புக்கள் வெவ்வேறு வகையில் நிலவி வந்துள்ளன. என்பது பற்றிய புரிதல் அரங்க தேர்வுக்கு ஒரு புதிய அனுபவமாக இருக்கும்.

இத்தகைய அரங்கக் கட்டடம் என்பது அதன் அமைப்பை தீர்மானிப்பவர் அரங்கக்கட்டடவியலாளர் என்பர் மேற்சொன்னவாறு அரங்குகள் கட்டப் பட்ட நிலையிலும் (Building) கட்டப்படாத தற்காலிக அமைப்புக்களாகவும் அமைப்புக்களின்றி கட்டடங்களின்றி வெறும் காட்சியைப் பின்னணியாகக் கொண்டும் நிகழ்த்தப்படுவற்றை அரங்கக் கட்டடம் எனக் கூற முடியும். ஆயினும் பெளதிக் நிலைப்பட்ட அரங்கு எனும் பொழுது தான் அரங்கக் கட்டடவியலாளர் முக்கியமாகின்றார். அரங்கின் ஆற்றுகைக்கு அடிப்படையாக விளங்குவது (மரபுவழி அரங்குகளில் ) நடிகன் பார்வையாளன் இடையே நிகழும் உறவிற்கு “பார்வை கோடுகளுக்கு” (Slight Lines) அடிப்படையாக வெளிசார்ந்து உறவு நிலைக்கு (Basic Special Relationship) அரங்க அமைவிடம் அவசியமாகும். Richard Wagner என்பவர் (Opera Composer,Author) 1876ல் Stage Master ஜயம் Architect ஜயம் இணைத்து ஒரு அரங்கினை கட்டுவித்தார். (Proscenium Theatre) 1957 Tuyrone Guthrie தனது காட்சி விதானிப்புகளுக்கு Architect ஜ இணைத்து ஓர் அரங்கினை கட்டுவித்தார். (Open Stage)

இத்தகைய முறைகளில் அமைக்கப்பட்ட அரங்குகள் இணைந்து செயற்படும் பொழுதுதான் அரங்கின் அழகியல் தன்மையும் ஆற்றுகைக்குரிய ஜீவநதி அரங்கக் கட்டுரைகள்

சரியான அரங்க வெளியும் அமையும். இன்று பல அரங்குகளை அமைக்கும் போது அரங்கக் கலைஞர்களையும் இணைத்துக் கொள்ளும் தன்மையைக் காண்கிறோம்.

ஆகவே அரங்கக் கட்டடம் என்பது மனிதகுலத்தின் வளர்ச்சிக்கும் தேவைக்கும் ஏற்ற விதத்தில் மாறிவந்திருக்கிறது என்பது தெளிவாகின்றது. உலகில் ஒவ்வொரு அரங்கப் பண்பாட்டில் அந்தந்த பண்பாட்டுக்கேற்றவாறு அரங்கக் கட்டடங்கள் அமைந்திருப்பதை காண முடியும். இத்தகைய அரங்கக் கட்டடங்கள் பற்றி அதன் அமைப்புக்கள் பற்றி பல்வேறு விதமான விளக்கங்கள் அரங்கவியலாளர்களால் தரப்பட்டுள்ளன. Richard Southern என்பவர் அரங்கக் கட்டட மரபுகளை ஏழு கட்டங்களாக வகுத்துள்ளார். அத்தகைய பிரிப்பு சரியானது என பலராலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. அரங்கின் ஏழு கட்டங்களும் எவ்வளவு எனக்குறிப்பிடும் இவர்.

உலக அரங்க விருத்தியை காலங்களாக வகுக்காது கட்டடங்களாக வகுப்பது பொருந்தும் என்றார். அந்த அடிப்படையிலேயே அரங்க விருத்தியின் முதலாவது கட்டமாக வேடாட்டுப்பு அணிந்து கொண்ட கட்டடம். இந்த கட்டடத்திலே அவன் அணிந்தவற்றையும் தாங்கி நிற்பவற்றையும் பொருட்களையும் விட வேறு எந்த அரங்க நுட்பமும் அவனுக்கு துணையாக நிற்பதில்லை. இந்தக் கட்டடத்திலே நடிகள் ஏனைய புறச்சாதனங்கள் ஏதுமின்றி அரங்க அளிக்கையின் உச்சங்களை அடைந்தான் என குறிப்பிடுகின்றார்.

இரண்டாவது கட்டடம் எளிமையான வேடாட்டுப்பு அணிந்து அளிக்கையில் ஈடுபட்ட நடிகள் பெரிய விழுாவில் அளிக்கை செய்யும் நிலை ஏற்பட்டது. இதில் அவன் முன்னர் போலவே திறந்த வெளியில் (Open Space) நிகழ்த்தினான். உதாரணம்:- கிரேக்க அரங்கில் கரண நிகழ்வுகளும் நிகழ்த்தப்பட்டது. சமய மூலமே மேலோங்கியிருந்தது. சிறிய அளவில் தொழில் முறைப் பண்பு இருந்தது. உயர்மேடை, பார்வையாளர் இருக்கை, கவிதைச்செம்மை பெற்ற எழுத்துரு என்பன காணப்பட்டன.

மூன்றாவது கட்டடத்தில் சமயசார்பற்ற பண்பு தோன்றியது. காட்சிகள் அளவிலும் நடிகர் எண்ணிக்கையிலும் குறைகின்றது. ஆடம்பரத்துக்கு பதிலாக எளிமை ஏற்பட்டது. தொழில் முறைத்தன்மை ஆரம்பித்தது. மரபு காலம் பெற்ற மூலகம் குறைகின்றது. சமயப்பண்பு அவல மெய்யியல் பண்புக்கு இடம் விடுகிறது. சிறுதொலைகையினரான பார்வையாளருக்காக காட்சிகள் (Shows) விதானிக்கப்படுகிறது பார்வையாளர்கள் சில சமயங்களில் உள்ளகங்களில் (Indor) இருந்தனர். நாலாவது கட்டடத்திலே புதிய ஒரு போக்கு ஏற்படுகிறது. மேடை கண்டு பிடிக்கப்படுகிறது. தொழில்முறை நடிகர் குழுக்கள் தாம் நடிக்கும் பரப்பையும் பின்னணியையும் தமக்கு சில ஒழுங்கான வசதிகளையும் ஏற்படுத்திக் கொள்வதற்கான ஒழுங்குகளையும் ஆரம்பிக்கின்றனர். மேடை ஒரு செயல் முறைக் கருவி ஆகின்றது. (A Practical Tool) சில வேளைகளில் மேடை திறந்த வெளியில் இருந்து கொண்டு முழுமையான கூரையுள்ள கட்டடத்துக்கள் வரமறுத்தது. இக்கட்டடத்தில் காட்சிப்பின்னணியில் சாத்தியக்

கூறு பற்றிய துறையில் கவனம் செலுத்தப்பட்டது. காட்சியில் கட்டுல முக்கியத் துவம் உணரப்பட்டது. நாம் இன்று அறியும் காட்சி இக்கட்டத்தில் தான் பிறந்தது. இவ்வாறான ஒழுங்கு படுத்தப்பட்ட மேடையின் விருத்தி உலக அரங்கிலேயே ஏற்பட முடிந்தது.

அரங்க விருத்தியில் ஜந்தாவது கட்டம் புரட்சிகரமான கட்டம். அரங்க அளிக்கையில் ஒழுங்காகவும் முழுமையாகவும் உள்ளகத்தில் வருகின்றது. காட்சியமைப்பு கால நிலையால் பாதிக்கப்படாமல் இருக்கவும் ஒளியில்லாது பகட்டில்லை. எனவே ஒளியமைப்புக்காகவும் அளிக்கைகள் அடிக்கடி நிகழ்த்தப் பட்டதால் காலநிலையிலிருந்து பார்வையாளர்களைப் பேணவும் ஆரம்ப காலத்தில் உணர்ச்சிக் காண்டவின் அடியாக இருந்த அரங்கு இப்போது கூடியளவு அறிவுக் காண்டலாக மாறியது. குளிரைத்தாங்க முடியாமை, குளிலிருந்து கொண்டு நாடக நுட்பங்களை நயப்பது கஷ்டமென்பதால் இக்கட்டத்தில் பிரத்தியேகமாக விதானிக்கப்பட்ட கூரையுள்ள அரங்குகள் நிர்மாணிக்கப்பட்டன. ஆரம்ப காலத்தில் பிரபுத்துவ இசையரங்குகளாக இருந்தன. பின் அதே சாயலில் கட்டப் பட்ட பெரிய அரங்குகளாக பெருத்தன.

அரங்கின் ஆராவது கட்டம் கலைத்துவ விருத்தியாக இருந்தது. அக்காலத்தின் சமூகத்தின் போக்கிற்கு அமைய உலகப் பொதுக்காட்சி அளிக்கை மாயக் தோற்றுத்தின் பெருங் காட்சியாக விருத்தி அடைந்தது. (The Indor Public Scenic Show Developed into a illusion) அரங்க மாயத்தோற்றும் (Theatre illusion) என்ற பண்பு மேலோங்குகிறது. நடிப்பு மேடையில் விருத்தியடைகின்ற போதிலும் அரங்கு ஒரு மாயத்தோற்றும் என்பது வலுப்பெற்றிருந்தது. அடுத்த கட்டமாக வருவது மாயத்தோற்று விரோதக் கட்டம். உலகையே இந்தக்கால கட்டத்தில் ஆக்கிரமித்து வந்த சிந்தனைப் போக்கின் பெறுபேராக இது அரங்கிலும் இடம் பெற்று வந்தது. ஜேர்மனிய நாடகவியலாளர் Bertold Brecht என்பவர் இத்தகைய அரங்கினையே தனது நாடகக் கோட்பாட்டை விளக்க பயன்படுத்தினார்.

றிச்சாட் சுதேனைப் பொறுத்தவரை வரலாற்றுக் காலகட்டத்தை எவ்வாறு ஆண்டுவாரியாக சொல்வது என்ற கேள்வி காரணமாக அந்த வரலாற்றுக்காலத்தைக் கட்டங்கள் வாரியாகக் கூறினார். மெல்ல மெல்ல திறந்த வெளிக்கு நாடகம் வந்து மெது மெதுவாக அதன் மட்டங்கள் உயர்ந்து பார்வையாளர்களுக்கான இருக்கைகள் நிரந்தரமாகி கட்டடங்கள் நிரந்தரமாக கட்டப்பட்டு வந்து மீண்டும் நாடகத்தின்தேவை கருதி படச்சட்ட அரங்கை விஸ்தரித்து அதன் தேவைகளை அதிகமாக்கி இன்றைய நிலையில் நாடகம் ஆடப்படுகின்ற நிலைமையை காட்டியுள்ளார் என்பது தெளிவு.

உண்மையில் இத்தகைய ஒரு நிலையில் தான் அரங்கக் கட்டம் (நடிகர், ஆற்றுகைக்களம், பார்வையாளர்) வளர்ந்து வந்துள்ளது என்பது தெளிவா கின்றது. இன்று அரங்கின் தேவை அதிகமாக உணரப்படுவதன் காரணமாக முழு அரங்க கட்டத்தையும் பயன்படுத்தும் முறை வலுப்பெற்றுள்ளது. அதாவது பார்வையாளருக்குள் இருந்தும் செய்தல், வருதல் என்னவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

## க்ராம்யக் கலைகளும் செந்நெர்க் கலைகளும்

தமிழ்ரிடையே குறிப்பாக இசை, நடனம், இலக்கியம், என்பன செந்நெரிக் கலைகளாகப் பயிலப்பட்டு வருவன. எல்லா இலக்கியமும் இசையும் நடனமும் செந்நெரிக்கலைகள் அல்ல. கர்நாடக சங்கீதம், பறதம், கதகளி, குச்சப்படி, ஆகியவையே செந்நெரி கலைகளாகப் பயிலப்பட்டு வருவதைக் காணலாம். அதாவது மக்களுடைய சமூக நிகழ்வுகளுக்கேற்ப அவை பயிலப்பட்டுவருகின்ற தமிழ் நாட்டைப் பொறுத்தவரை ஒதுக்கப்பட்டோர், தாழ்த்தப்பட்டோர், முன்னிலைப் படுத்தப்பட்டோர் என்கிற சமூக நிலை கலைகளிலும் காணப்படுகின்றன. முன்னிலைப் பட்டோரே செந்நெரிக் கலைகளிலும் ஆர்வம் கொண்டவராகவும், அதனை ரசிப்ப வராகவும் காணப்படுகின்றார். செந்நெரிக் கலைகளைப் பொறுத்தவரை ஒழுங் கான ஒரு பயில்வு அவசியம். பயிற்சி முக்கியம். ஒரு காலங்களுக்கு தேவைப்படுகிறது. அங்கு புரிதல் என்பது மிக அவசியம். சரீரம், சாரீரம் ஆகிய இரண்டுமே ஒத்து வரவேண்டும். அதனுடைய மொழியை அறிந்து கொள்ள வேண்டும். ஆதலால் இங்கு அறிவு என்பது அவசியமாகின்றது. இக்கலைகளைப் பயில்வதற்கு அறிவு என்பதோடு பொருளியல் தேவையும் அவசியமாகிறது. ஆகவே நகர்ப்புறம் சார்ந்து இக்கலை வழக்கில் இருந்து வருகிறது. அரங்கேற்றம் நிகழ்த்தப்படும் போதுதான் அதனுடைய முழுமை வெளிக்கிளம்புகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவி நடனம் ஆடினாள். 11ஆடல்கள் 5 வயதில் இருந்து 12 வயது வரை, 7வருடப்பயிற்சி அதன் ஒழுங்கு முறைகள் என்பன பற்றி அரங்கேற்றி காதையில் காணலாம்.

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் அல்லது கிராமியக்கலைகள் என நாம் அழைக்கும் கலைகள் ஒரு குறிப்பிட்ட ஒரு சில இனத்தவர்களால் நிகழ்த்தப் படுகிறது. அது இடத்திற்கிடம் வேறுபடும். ஒரு பெயர் கொண்டு அழைக்கப்படா விட்டாலும் கூட அதனால் ஆட்ட முறைமைபாடல் முறைமை என்பன வேறுபடும். தமிழகத்திலும், ஈழத்திலும் இக்கலைகள் பரந்துபட்டபயில்வு நிலையில் உள்ளன.

கலை என்பது சமூக அழகியல் நிகழ்வாகும். இது சமூகத்தின் பண் பாட்டுள் நிலை கொண்டு நிற்பது. பண்பாடு என்பது அச்சுமகத்தின் வாழ்க்கை முறை. அதற்குள் வாழ்க்கை சம்பந்தப்பட்ட நடவடிக்கைகள் யாவும் (மதம், உணவு, சூழல், மனிதுறவுமுறை, வாழ்க்கை நோக்கு, பொருளாதாரம்) இடம் பெறும். பண்பாட்டின் இயல்புகள் எனப்பின்வருவனவற்றைப் பண்பாட்டு மானிடவியலாளர் முனைப் படுத்திக் கூறுவார்.

1. பண்பாடு அறியப்படுவது
2. மனித வாழ்க்கையில் உயிரியல், க.ளவியல், சூழல், வரலாற்று அம்சங்களை காக வரும்
3. மன்றாடு குறிப்பிட்டு அவைகளிலே நூல்கள் தூண்டி ஆகவே அரங்கக் கட்டுரைகள் —

4. பண்பாடு குழுவிற்கு குழு மாறுபடுவது

5. அது அசைவியக்கம் கொண்டது.

6.அதன் காரணமாக வெளிப்படையானவை யாவும் உய்துணரப் படுபவையாக உள்ளது.

பண்பாடு என்பது கலைகளின் மூலம் உயிர்ப்பினை ஏற்படுத்திக் கொள்கிறது. அந்த நிலையிலேயே அச்சமூகத்தின் படைப்பியல், உந்துதலும், படைப்பியல் வண்மையும், அழகியல் தொழிற்பாடுகளும், தொழிலியல் முறைகளும் இயங்குகின்ற கலைகளில் முக்கியத்துவம். அவை பண்பாட்டின் வெளிப் படுகைத்தளமாக அமைவதே கலைக்கும் பண்பாட்டுக்குமின்ன இந்த உறவு காரணமாக அந்த சமூகத்தினை எடுத்துணர்த்தும் உயிர்ப்பு மையமாக அமைகிறது. கலை என்பது ஒருநடைமுறை அதன் வெளிப்படுதைக் காரணமாக கலைகள் வேறுபடும். இந்த இடத்திலே மேற்சொல்லப்பட்ட கலைகளும் வெளிப்படும். தமிழிடையே பல்வேறுகலைகள் பயிலப்பட்டு வருகின்றன. வாய்ச்சொல் கலைகள், நுண்கலைகள், காட்சிக்கலைகள் ஆற்றுகைக்கலைகள், சடங்குக் கலைகள், தொழில்நுட்பக் கலைகள் என அவை விரிந்து செல்லும்.

ஒரு காலத்தில் ஒவ்வொன்றுக்கும் வேறுவேறு நோக்கங்களுக்காக உருவாக்கப்பட்டு காலப்போக்கில் செழுமைப்பட்டு மெல்ல மெல்ல கலைத்துவ அம்சங்களைப் பெற்றுக் கொண்டு கலைகளாய் வெசுகுஞ்சுதொடர்பு ஊடகங்களின் பயனால் இன்று குக்கிராமங்களிலுள்ள கலைகளைக்கூட அனைவரும் அறியும் வண்ணம் வெளிக்காட்டப்பட்டு வருகிறது. இக்கலைகள் பொதுவாகப் பரம்பரை பரம்பரையாக வருவதுமுண்டு. பொதுவாக கிராமங்களில் அவர்களுடைய மொழி யினுடாக அது வெளிவரும். பேச்சுவழக்கு அதன் தொணி. இதே நேரத்தில் கிராமியக் கலைகளாய் பயிலப்பட்டு வரும் கோலாட்டம், கும்மி, கரகம், காவடி, பொம்ம லாட்டம், போன்ற செந்நெரிக் கலைகள் இடம் பெறுவதையும் நாம் காணலாம். ஆனால் அவை செந்நெரிக் கலைகளுக்குள்ள தன்மைகளினுள்ளே அங்கே இடம் பெறும். ஆகவே அது செழுமைப்படுத்தப்பட்ட ஒரு வடிவமாகவே காணப்படும். கிராமியக் கலைகளாக நிகழ்த்தப்பட்ட போது இந்த உறவுமுறை அதன் தன்மைகள் மாற்றமடைந்து விடும். அங்கு அதன் வடிவம் என்பதும் கட்டமைப்பு, தாளம், பாவும், என்பன மட்டுமே மேற்கிளம்பும். ஆகவே செந்நெரிக்கலைகள் அதன் பயில்வு முறையினால் எப்போதும் மேல்தட்டு வரக்கூடியதாக இருப்பதைக் காண முடியும். அதற்குரிய வாத்தியங்களும் அவ்வாறு வீணை, வயலின், மிருதங்கங்கள் வாங்குவதற்கு அவர்களால் தான்முடியும்.

நிகழ்த்து கலைகள் என்கின்றவகையிலே கிராமியக் கலைகளும், செந்நெரிக்கலைகளும் ஏதோ ஒரு வகையில் மக்களுக்காகவே நிகழ்த்தப்படுவன. ஆனால் அதனுடைய ரசனை மட்டங்களில் வேறுபாடு காணப்படுகிறது. கர்நாடக சங்கீதத்தை ஓரளவு கற்றவரால் தான் தெலுங்கு கீர்த்தனையைக் கேட்கமுடியும் பரத நாட்டியத்தைச் சிறிதளவேனும் கற்றுணர்ந்தவரால் தான் அதன் முத்திரைகளை விளங்கிக்கொள்ள முடியும். ஆனால் நாட்டுப்புறங்கலைகள் ரசிப்பதற்கேற்ற ஒருக்றமும் அவசியமானதல்ல. படித்தவரானும் அதனை ரசிக்க முடியும் என்பதே அதன் உண்மையாகும்.

## வாணால் நாடகம் அர்முகம்

வாணாலி நாடகம் என்பது ஒரு செவிப்புல சாதனமாகும். வாணாலி நாடகம் ஓர் அற்புதமான ஊடகம். அது ஒன்றி என்ற வாகனம் மூலமாக ரசிகனுடைய மனதில் அரங்கேறுகின்றது. இக் கலைவடிவம் 20 ஆம் நூற்றாண்டில் பிறந்த கலையாகும். இன்றும் உயிர் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் கலையாகவும் காணப்படுகின்றது. கலை வடிவங்களிலே மிக மிகக் கவர்ச்சியானது நாடகம். அந் நாடகங்களில் மிகமிக எளிமையானது வாணாலி நாடகம். இது வலிமையானது. எளிமையானது. எல்லாவகை மக்களாலும் புரிந்து கொள்ளப்படக்கூடியது. வலிமை பெற்ற கலைவடிவம்.

வாணாலி நாடகம் குரல் சார்ந்ததனால் செவிப்புல சாதனமாக காணப்படுகின்றது. பாத்திரத்தின் தொனி, குரல், குரல் இசை, குரல் விளைவுகள் என்பவற்றை கொடுப்பதன் மூலம் காட்சிகள் கற்பனைக்கு விடப்படுகின்றன. வாணாலி நாடக வெளியானது மன மேடையை கொண்டுள்ளது. நாடகத்தை கேட்கும் ஒவ்வொரு ரசிகனும் தன் கற்பனைக்கேற்றவாறு பாத்திரங்களை உருவாக்கி தன் கற்பனைக்கேற்றவாறு பாத்திரங்களை உருவாக்கி தன் மன அரங்கில் உலாவ விடுகின்றான். வாணாலி நாடகம் மேடை நாடகத்திலிருந்து அதிகம் கற்பனைக்கு இடம் கொடுக்கும் ஒரு வடிவம். கேட்போன் தனது கற்பனையின் ஊடாக பழங்களை உருவாக்குகின்றான். இதற்கான தூண்டுதல் வாணாலி நாடக மூலக் கூறுகளினால் தோற்றுவிக்கப்படுகின்றது.

மேடை நாடகங்களில் உள்ளது போலவே எழுத்தாளன், நெறியாளன், நடிகன், நுகர்வோன், போன்றோர் வாணாலி நாடகத்திலும் உள்ளனர். எனினும், நேரடியாக கண்களால் காணும் தன்மை இல்லாது மனக் கண்களால் காணும் தன்மையே வாணாலி நாடகத்தில் காணப்படும் தனித்துவமான அம்சமாகும். வாணாலி நாடகம் தனித்தன்மையோடு தனிக்கலை உணர்வோடு தனக்கென்று ஒரு தனித்ததை உண்டாக்கியுள்ளது.

**வாணாலி நாடக மூலக்கூறுகள்**

**1) குரல் (எழுத்துருவில் உறையாடல் / பேசப்படும் சொற்கள்)**

மேடை நாடகங்களில் நடிகர்கள் எழும்பும் தசையுமாக தோன்றி நடிப்பர். ஆனால் வாணாலிநாடகத்தில் குரல் தான் அனைத்து விடயங்களையும் தீர்மானிக்கிறது. குரல் ஏற்றுக்கொள்ளும் உளர்ச்சிநிலை என்பன வெளிப்படுத்தப்படும். குரல் மட்டுமன்றி சொற்களும் (உறையாடல்களும்) இவற்றை விளக்க முற்பட

வேண்டும். இவையே ஒரு படிமத்தை கேட்போரிடையே உருவாக்குகின்றன. வானொலி நாடகத்தின் குரல் நடைமுறைக்கு அப்பால் உருவத்தை தருகிறது. பயன்படுத்துகின்ற குரலில் சமூக நடப்புக்கு எதிரான குரலை பயன்படுத்த வேண்டும். இக்குரல்களின் ஊடாக படிமங்களை உருவாக்குகின்றது.

குரல் ஏற்றத்தாழ்வோடு அமைய வேண்டும். நவரச உனர்ச்சிகளையும் குரல்களின்மூலம் வெளிப்படுத்தி பாத்திரத்தோடு நுகர்வோனை ஒன்றிக்க வைக்கக் கூடிய குரல் நடிப்பு அவசியம். வல்லின மெல்லின உச்சரிப்புகள் சரியாக உச்சரிக்கப்படவேண்டும். உச்சரிப்பு தெளிவாக அமையாது விடின் சொற்களை கேட்பவர்கள் தவறாக விளாங்கிக் கொள்வார்கள்.

உரையாடலில் பிரதானமான குரலுக்கு ஊடாக வெளிப்படுவதில் உடலில் இருந்து வரும் சத்தம் உடலின் எந்தப்பகுதியில் இருந்துவரும் என்பதை காட்டுதல் வேண்டும். அகவயம் உனர்ச்சி சார்ந்தது. புறவயம் வெளி தொழிற்பாடு சார்ந்தது. கடின வேலை செய்வார் குரல். பயந்த குணாம்சம் உள்ளவர் குரல், வீரம் மிக்கவர் குரல் இவற்றிற்கு இடையே அதன் லயம் மாறுபடும் சொற்கள் அமுததப்படுவதன் ஊடாக அதன் பொருள் துலங்கப்படும் உதாரணம் - அங்கு ஒரு 'பெரிய' பொருள் இருக்கிறது.

பாத்திரங்களின் குணம், இயல்பு, பழக் வழுக்கங்களை உள்வாங்கி அவற்றை குரலால் உனர்த்தக் கூடிய அளவிற்கு வானொலி நாடக நடிகர்கள் நடிக்க வேண்டும். வானொலி நாடக குரல் தெரிவிற்கு ஒலி வாங்கியின் மூன் நின்று பேசிய பின் தெரிவு செய்வது சிறப்பானதாக அமையும். நேரில் பாத்திரத்திற்கு பொருந்தும் குரல், ஒலிப்பதிவின் பின் பொருத்தமற்றதாகவும். நேரில் பொருத்தமற்றாகக் கணிக்கப்படும் குரல் ஒலிப்பதிவின் பின் பொருத்தமான குரலாகவும் அமையலாம்.

## 2) ஒலி விளைவுகள் (சிறப்பு சப்தங்கள்)

ஒலிவிளைவுகள் மூலம், களம், காட்சி, நிலைமை என்பன தீர்மானிக்கப்படுகிறது. ஒலிவிளைவுகளை வானொலி நாடக எழுத்தாளரே கற்பனை செய்து எழுத்துருவில் குறிப்பது நல்லது. வானொலியில் சத்தங்கள் (ஒலிவிளைவு) பாத்திரங்கள் மூலம் தெளிவுபடுத்தப்பட வேண்டும். ஒலி விளைவுகளை புரிந்து கொள்ள முடியாதவர்கள் உரையாடலுக்கு ஊடாக சம்பவத்தை விளாங்கிக் கொள்வார். வானொலி நாடகத்தில் தூரம், அண்மை, சேய்மை ஒலி விளைவால் காட்டப்படுகின்றன.

## 3) திடை

இசையானது நாடகத்தில் மன நிலைமை எடுத்துக்காட்ட, கருவை அமுத்த, உனர்வுகளை காட்ட, கூழலையும் களத்தையும் நிலைநிறுத்த, பிரதான காட்சிகளுக்கிடையில் தொடர்பை ஏற்படுத்த காட்சி, மாற்றங்களை ஏற்படுத்த பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

உரையாடல்களுக்கு இடையில் இயக்கம், பாத்திரப்படைப்பை மேற் கொள்ள, பண்பாட்டை பிரதிபிளிக்க இசை உதவுகிறது. இசை நாடகத்தின் செயலோடு இணைந்து செல்லுதல் வேண்டும். இசைமூலம் நாடக கரு (theme), கட்டமைப்பு (structure), மன நிலை (mood) என்பன ஒருங்கிணைக்கப்பட்டு கலைத்துவமான படைப்பாகின்றது.

#### 4) மௌனம்

மௌனம், அமைதி, தாமதம் என்பன தொடர்ச்சியான உரையாடல், இசை, ஓலி விளைவுகளுக்கிடையில் வெவ்வேறு அர்த்தங்களை வெளிப்படுத்தும் பொருட்டு பயன்படுத்தப்படும். பாத்திர உரையாடல்கள் தொடர்ந்து உரையாடுக் கொண்டிருக்கக் கூடாது. இடையிடையே செயல்களும் (Action) வரவேண்டும்.

#### 5) ஓலிப்பதிவு

வானொலி நாடகம் ஓலிப்பதிவில் பின்னரே தனது வடிவத்தை முழுமையாகப் பெறுகிறது. ஏனெனில் அது வானொலி என்ற சாதனத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. ஓலிப்பதிவில் குரல் தெளிவு, பாத்திரங்களின் குரல், இசை, ஓலி, விளைவுகளுக்கிடையிலான சமநிலை, குரலின் ஏற்ற இறக்கம் ஆகியவற்றை கவனத்தில் கொண்டு ஓலிப்பதிவு மேற்கொள்ளப் படவேண்டும்.

ஏனைய நாடகங்களிலிருந்து வானொலி நாடக எழுத்துரு மாற்றம் பெறும் விடயங்கள்

வானொலி நாடக எழுத்துருவானது மற்றைய நாடகங்களில் இருந்து வேறுபாடுகளை கொண்டுள்ளதை அவதானிக்கலாம். மேடை நாடகத்துக்கு எழுதும் எழுத்துருவை சார்ந்து காட்சி பற்றிய விடயங்கள் மேலோட்டமாக கூறப்படுவதால் வானொலி நாடகத்தில் தெளிவை கொண்டுவரமுடியாது. காரணம் மேடை நாடக அமைப்பு வேறு. தொலைக்காட்சிக்கு திரைப்படத்திற்கு எழுதும் முறைகள் வேறு. இதிலிருந்து வானொலி நாடக எழுத்துரு முற்றிலும் வேறுபட்டது. வானொலி நாடகத்திற்கு காட்சி, களம் என்பவற்றை புலப்படுத்த வேண்டிய பொறுப்பு உரையாடல், இசையில் தங்கியுள்ளது. எனவே அதற்கான உரையாடல், இசை, ஓலிவிளைவு என்பன எழுத்துருவில் தெளிவாக குறிக்கப்பட வேண்டும்.

நாடகத்தின் பிரதான கட்டமைப்பு தோற்றுவாய், முரண் (சிக்கல்), எழுச்சி, உச்சம், வீழ்ச்சி, தீர்வு, முடிவு போன்றனவாகும். இவ் அம்சங்கள் வானொலி நாடகத்திலும் முக்கியப்படுகின்றது. வானொலி நாடகத்தில் இந்த முரண் (சிக்கல்) பிரதானமானது. முரண் இல்லை எனின் கேட்பவருக்கு சலிப்பு ஏற்படும் இவ் விடயம் கவனிக்கப்பட வேண்டியது. பாத்திர உணர்ச்சியை மேடை நாடகத்தில் நடிகன் செயல் மூலம் காட்டமுடியும். வானொலி நாடகத்தில் இவற்றை காட்ட உரையாடல் முக்கியப் படுகின்றது. அசையியக்கம், உணர்ச்சி வெளிப்பாடு என்பன எல்லாம் உரையாடலில் வெளிப் படுத்தும் முறையில் தங்கியுள்ளது.

நாடக எழுத்துருக்களை விட வானொலி நாடக எழுத்துருவில், காட்சி, சம்பவம், களம், பாத்திர மனினிலை, பால், அந்தஸ்து, தொழில் என்பவற்றை உரையாடல் மூலம் தத்துப்பமாக அமைப்பதன் உடைக வானொலி நாடகத்தின் இலக்கை அடைய முடியும். வானொலி நாடக மூலக்கூறுகளான பேசப்படும் சொற்கள், ஒலி விளைவுகள், இசை, மெளனம், ஒலிப்பதிவு போன்ற விடயங்கள் தெளிவாக புலப்படுத்தப்படுதல் வேண்டும். வானொலி நாடகம் கற்றோருக்கு மட்டுமென்றி, படிக்காதவர்களையும், பாமரர்களையும், குழந்தைகளையும் ஒரே நேரத்தில் கவரவல்லது. இதனால் எழுத்துரு யதார்த்த மாக அமைதல் வேண்டும்.

நாடகத்தில் பேச்சு என்பது நடிகனது உடல் சார்ந்த, பெளதீக வெளிப் பாடுகளோடு இணைந்து கருத்தையும் உணர்வினையும், செயல்களையும் வெளிப்படுத்துவதாக அமைய வேண்டும். இவற்றை கருத்தில் கொண்டு வானொலி நாடக எழுத்துரு தயாரிக்கபட வேண்டும்.

#### வானொலி நாடகத்தில் கவனிக்க வேண்டிய அம்சங்கள்

செவிப்புலன் ஒன்றை மட்டுமே கொண்டு நுகரப்படும் வானொலி நாடகத்தில் பொருத்தமான இடங்களைல்லாம் நாடகாசிரியன் சொற்சித்திரங்களை வரைதல் வேண்டும். இது பிரதிமை படிமம் எனப்படும். சொற்சித்திரங்களை வரையும் காட்சிகளை கேட்போர் தங்கள் மனத்திரையில் கண்டு களிப்பர். அவை தனியாகத் துருத்திக் கொண்டு நில்லாது நாடகத்துள் நன்கு இணைந்திருந்தால் நாடகத்திற்கு அழகு சேர்க்கும். வானொலி நாடகத்தில் ஆண்களே மாறி மாறித் தொடர்ந்து பேசுவதும் பெண்களே மாறிமாறிப் பேசுவதும் ஒரே குரலாக ஒலிப்பதுச் சலிப்பைத்தரும் ஆணும் பெண்ணும் மாறி மாறிப் பேசுவது பாத்திரங்களை இலகுவில் அடையாளம் காண உதவும்.

உரையாடல் பேச்சு வழக்கில் கையாளவது சிறந்தது. அப்பொழுது தான் நாடகம் எந்தப் பகுதியில் நடக்கிறது என்ற பிரேமை கேட்போருக்கு ஏற்படும். விதி விலக்காக அரச நாடகங்கள் செந்தமிழ்ப் பாஸ்கான மொழி நடையை முழுவதுமாக கொண்டுள்ளன.

வானொலி நாடகங்களில் மிக நீண்ட வசனம் பொருத்தமில்லை. மெளனமே சிறந்த நடிப்பு என்று சொல்வார்கள். அம்மெளனங்கள் தாங்கள் சரியாக பயன் படுத்தினால் வெளிப்படையாக சொல்வதை விட கூடுதலாக சொல்லலாம். வானொலி நாடகத்தில் ஒவ்வொரு காட்சியிலும் தோற்றுவாய், எழுச்சி, உச்சக் கட்டம், வீழ்ச்சி ஆகிய கட்டங்கள் வரும். அவற்றை மனதில் கொண்டே, காட்சியில் நிகழ்ச்சிகள் அமைக் கப்பட வேண்டும். காட்சியை ஒரேயடியாக விறுவிறுப்பாக அமைத்துக் கொண்டு போகக் கூடாது. நீண்ட காட்சிகள் அவுப்பைத்தரும். முதல் காட்சியின் கடைசி வசனத்தில் அடுத்த காட்சி ஆரம்பிக்கப்பட வேண்டும். நாடக பாத்திர பெயர்கள் நீண்டதாக இராது சிறிய தாக இருக்க வேண்டும். காட்சிகள், களங்கள் உரையாடல் மூலம் நன்கு

தெளிவுபடுத்தப் படவேண்டும். நாடகம் நடை பெறும் காலத்தை குறிப்பிடும் போது காலம் சரியாக புலப்படக்கூடிய உரையாடல் மூலம் குறிப்பிட வேண்டும். உதாரணம் அதிகாலை எனின் அதிகாலை என நடைபெறும் சம்பாஷிணை மூலம் தெரியவரேவேண்டும். வாளனாலி நாடக உரையாடல் யதார்த்தமாகவும் கதை ஓட்டத்தில் தத்துவார்த்தமான தொடர்பும் இருத்தல் அவசியம். ஒலிக்குறிப்புகள் இசை இடலுக்கான பகுதிகள் எழுத்துருவில் குறிக்கப்பட வேண்டும்.

வாளனாலி நாடக உரையாடல் கலகலப்பாகவும் இனிமையாகவும் இருத்தல் வேண்டும். குறிப்பிட்ட வசனங்களை சரியாக உச்சரிக்க வேண்டும். உரையாடலுக்கிடையே இடைவெளி, அழுத் த வேண்டிய சொற்களை அழுத்துதல் என்பன சரியாக இருக்க வேண்டும். சில சந்தர்ப்பங்களில் நாடக ஒலி விளைவுகள் சொற்களால் காட்டப்பட வேண்டும். ஒலிகளை கற்பனை செய்து நாடக பிரதியில் குறித்து விடுவது நல்லது.

சாதாரண நாடகங்களில் நாம் ஒருவரை அடிக்கடி பெயர் சொல்லி அழைத்து உரையாடுவதில்லை. ஆனால் வாளனாலி நாடகத்தில் பாத்திரங்கள் அடிக்கடி பெயர் சொல்லி அழைக்க வேண்டும். இல்லையேல் யார் பேசகிறார் என்பது தெரியாமல் போகும். உணர்வு மனநிலைக்கு ஏற்படுத்தையாடல் முக்கியப் படவேண்டும். ஒலி விளைவுகள், இசை என்பவற்றிற்கு ஏற்ப உரையாடல் ஒத்துப் போக வேண்டும். நாடக ஆரம்பம், முடிவு தெளிவாக புலப்படுத்தப்பட வேண்டும்.

**வாளனாலி நாடகத்தின் சிறப்புத் தன்மைகள்.**

□ நாடக அராங்குகளை நாடிச் சென்று நாடகங்களை கண்டு ரசிக்கும் சுமைகள் கூட இல்லாமல் அவரவர் இல்லங்களுக்கு சென்று மக்களுக்கு இன்பம் தரம்கூடிய வகையில் வாளனாலி நாடகம் அமைகின்றது.

□ எவ்வேலையை செய்து கொண்டும் வாளனாலி நாடகத்தை கேட்கலாம். விரும்பின இடங்களுக்கு கொண்டு சென்று கேட்கலாம்.

□ கண்பார்வை அற்றவர்களும் செவிப்புலன் ஊடாக சுவைக்கலாம். கற்பனை படிமங்களை விருத்தி செய்ய உதவுகின்றது.

□ எழுதப் படிக்கத் தெரியாதவர்கள் நவீன சாதனங்களை எட்ட முடியாதவர்களின் பட்டி தொட்டிவரை சென்றடைகிறது.

மக்களுக்கு சிறந்தனை ரீதியான கருத்தியலை கேட்போர் அறியாமலேயே புரிய வைப்பது வாளனாலி நாடகத்தில் தனிச்சிறப்பாகும். இன்று சில வாளனாலி நாடக படைப்புகள் அதன் பண்புகள், பாணி, கட்டமைப்பு போன்றவை சிதைக்கப்பட்டு உருவாக்கப்படுகின்றன.

வாளனாலி நாடகம் அதற்கென வரையறுக்கப்பட்ட பண்புகள், கட்டமைப்புகளுடன் உருவாக்கப்பட்டு ஒலி பரப்பப்படும் போது அதன் தாக்கம் உண்மையான நுகர் வோன் மனங்களை வென்ற கலைப்படைப்பாக சாங்கமிக்கின்றது.

## மறைந்தும் மறையாத எடுத்து நாடக உலகன் டாஸ்மைதைவரமுத்து

இலங்கையிலே தோன்றிய நாடக நடிகர்களுள் மிகவும் முக்கியமான வரும் பிரசித்தி பெற்றவருமாகிய நடிகமணி வைரமுத்து அவர்கள் தமது சிறந்த குரல் வளத்தால் பாடினாட்டுப் புகழ் பெற்றவர். வைரமுத்துவின் மயானகாண்டம் மூவாயிரம் தடவைகளுக்கு மேல் மேடையேறி நாடக இரசிகர்களின் மனங்களை ஈர்த்தன. அரிச்சுந்திர மகாராஜன் நாடு நகர் இழந்து சுடலை காப்பவனாக வரும் கட்டத்திலேயே வைரமுத்துவின் (மயானகாண்டம்) நடிப்பு இமயமென உயர்ந்து நின்றது. மேடை நாடகங்களில் பேரும் புகழும் பெற்ற நடிகராகப் பெருமை பெற்ற வைரமுத்து பல நாடகங்களைத் தயாரித்தும் வழங்கியுள்ளார்.

'பவளக்கொடி', 'அல்லியர்ச்சனா', 'சாராங்கதாரா' 'நல்லதங்காள்' 'ஞான சவுந்தரி' 'பூதத்தம்பி' போன்ற வைரமுத்துவின் நாடகங்களும் பலமுறை மேடையேறியுள்ளன. நாடகங்களில் வரும் சோகமான கட்டங்களில் மனதை உருக்கும் அவரது பாடல்கள் பலரை அழுவத்து விடுமாம். அவருடைய நாடகங்களின் வெற்றிக்குக் காரணம் அவர் நாடகங்களில் ஏற்று நடிக்கும் பாத்திரமாகவே தமிழை உருவாக்கிக் கொள்வதுதான். அவருடைய தோற்றும் அவர் ஏற்றுக் கொள்ளும் பாத்திரத்திற்கு அமைவாக இருப்பதே அவருடைய நடிப்பின் வெற்றிக்கு ஒரு காரணமாகும். எப்படி நாடகங்களின் நடிப்பில் உச்சகட்டத்தில் இருந்தாரோ, அதே போல் இசைக் கச்சேரிகள் செய்வதிலும் வல்லவராக இருந்தார். 1950, 1960களில் இலங்கை வாளனாலியில் இடையிடையே வைரமுத்து வின் இசைக் கச்சேரிகள் இடம் பெற்று வந்தன. அத்துடன் திருமுறைப் பாடல் களையும், பக்திப் பாடல்களையும் வாளனாலியிற் பாடிவந்தார். இவரது இனிமையான குரலாற் கவரப்பட்ட பல வாளனாலி இரசிகர்கள் அவரை அழுத்து முக்கியமான விழாக்களிற் பாடவைத்து மகிழ்ந்தனர். முழுநேர நாடகக் கலைஞராகப் பணியாற்றத் தொடங்கிய பின்னர் இசைக்கச்சேரி செய்வதை நிறுத்திக் கொண்டார்.

இலங்கை வாளனாலி நாடகத் தயாரிப்பாராக இருந்த கலாஜோதி 'சானா' அவர்கள் முதன் முதலில் வைரமுத்துவின் நாடகங்களை வாளனாலியில் ஒலிபரப்ப உதவினார். அப்பொழுது வாளனாலித் தமிழ் நிகழ்ச்சித் தலைவராக இருந்த நாவற்குழியூர் க.செ.நடராசன், வைரமுத்துவின் இசை நாடகம் ஒன்றின் ஒலிப்பதிவைக் கேட்டதும் நடராசன் அசந்துபோய் விட்டதாகவும் அறியக் கிடக்கின்றது. 1953ஆம் ஆண்டு வைரமுத்துவின் மயான காண்டம் நாடகம் இலங்கை வாளனாலியில் நேரடியாகவே ஒலிபரப்புச் செய்யப் பட்டது. இதனை அடுத்து வாளனாலி ரசிகர்களின் வேண்டு கோருக்கு இணங்க இலங்கை வாளனாலி நிலையத்தினர். இவருடைய நாடகங்கள் பலவற்றை ஒலிப்பதிவு

செய்து வைத்து இடையிடையே ஒலிபரப்பி வருகின்றனர். 'கோவலன்' சத்தியவான் சாவித்திரி ஆகிய நாடகங்களை முதல்முதலில் சானா ஓலிப்பதிவு செய்து ஒலிபரப்பி வந்தார். சானாவுக்குப்பின் நாடகத் தயாரிப்பாளராகப் பணியாற்றிய கே.எம்.வாசகர் இத்துறையில் மிகுந்த ஈடுபாடு காட்டுனார். வைரமுத்துவின் நெருங்கிய நண்பனான் இவர் 'நந்தனார்', 'திருநீலச் ண்டர், 'வள்ளிதிருமணன்' ஆகிய நாடகங்களை ஒலிப்பதிவு செய்தார்.

1943ஆம் ஆண்டு ஜனவரி மாதம் தொடக்கம் 'நாடக மேடைப் பாடல்கள் என்னும் தலைப்பில் புதியதொரு நிகழ்ச்சியை இலங்கை வானாலி ஆரம்பித்தது. இந்த நிகழ்ச்சியைத் தயாரித்தளித்துவந்த வி.என்.மதிஃ முகன் காங்கேசன்துறைக்குச் சென்று நடிகமணியைப் பேட்டிகண்டு அதையும் ஒலிபரப்புச் செய்து அவருடைய நாடக மேடைப் பாடல்களையும் வானாலி யூடாகப் பரவச் செய்தார். நடிகமணி இயற்கையெய்வுதற்கு இரண்டொரு தினங்கள் முன்னதாக அவருடைய 'சங்கீத கோவலன்' என்னும் நாடகம் இலங்கை வானெனாலியினரால் ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்டது. ஒர் ப்புத் துறையில் தேர்ச்சிமிக்க வி.ஏ.சிவகுரானத்தின் அனுசரணையுடன் இந்நாடகத்தை ஒலிப்பதிவு செய்தவர் க.ப.சோமசுந்தரமாவார்.

இசை நாடக மரபின் அச்சானியாகத்திகழ்வது அதன் இசையின் நாடகத்தன்மையாகும். இந்நாடகங்களில் இசையே உள்ளடக்கமாகவுள்ளது. அரங்கில் பார்க்கும்போது நடிப்புத்திறனும், உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டுத்திறனும் இசையினாடகப் பளிச்சிடக் காணலாம். ஆனால், வானெனாலி மூலம் வைரமுத்து நாடகத்தில் உயிர் நாடியான கருத்தையே இசைமூலம் வெளிக்கொணர்ந்து இரசிகர்களைப் பிரவசப்படுத்தினார்.

1959ஆம் ஆண்டு இலங்கைக்கு வருகைதந்த பிரித்தானிய பி.பி.சி (BBC) ஒலிபரப்பு நிலையத்தினர் 'மயானகாண்டம்' நாடகத்தை ஒளிப்பதிவு செய்து இணைந்தன் தொலைக்காட்சியில் ஒலிபரப்புச் செய்தனர். பின்னர் இந்நாடகம் அமெரிக்கா, வேல்ஸ், யூகோசிலேவியா ஆகிய நாடுகளிலும் ஒலிபரப்புச் செய்யப்பட்டன. இதனால் "ஈழத்துத் தமிழ் மக்களின் மரபுவழி நாடகத்தின் பெருவளர்ச்சியை மேற்கூலக நாடக வர்க்கத்தினரும் பார்த்து அறிய முடிந்தது. இதற்கு முன்னோடியாகவும், காரண கர்த்தாவாகவும் அமைந்த வைரமுத்து பாராட்டுக்கும் பெருமைக்கும் உரியவராவார்" என்று பேராசிரியர் ச.வித்தியானந்தன் புகழாரம் கூட்டியுள்ளார்.

"வைரமுத்து எனும் இந்தக் கலைஞருக்குள்ளிருந்த மனிதன் மிக அற்புதமானவன். நுண்ணிய உயர்வினன். பொறாமையற்றவன். மற்றவர்களின் திறமை வெளிப்பாட்டிலே தான் பூரணத்துவத்தைக் கண்டவன். தமிழின் தலைசிறந்த நடிகர்களுள் ஒருவன்" என்று பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி குறிப்பிட்டுள்ளார்.

"இசைநாடக அரங்கின் மூலப்பண்பு எந்த வகையிலும் மாறுபடாத வாறு, அதனை மேலும் செழுமையறங் செய்வதற்கு வேண்டிய மாற்றங்களைக்

காலத்தை அறிந்து அனுசரித்துச் செய்து வந்தார் வைரமுத்து. அதனால் அவருடைய அரங்கு இருபதாம் நூற்றாண்டின் கடைசிக் கூறு வரை வீரியத்தோடு வாழும் வலுவைப் பெற்றது” என குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம் இயங்பியுள்ளார்.

“இசைநாடக மரபை வளர்த்துதேடுத்த ஈழத்தவர் பலர். இவர்களுள் பேரும் புகழும் பெற்றவராக தமது மயானகாண்டத்தை மூவாயிரம் தடவைகளுக்கு மேல் நடத்தியவராக நடிகமணி வைரமுத்து தனித்து ஒளி வீசுகின்றார். இசை நாடகத்தை ஈழத்தின் தமிழ் – வாழ் பிரதேசங்களிலும், தமிழ் மொழியறியாத சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் கொண்டு சென்றார். இதன் மூலம் தமிழர் மத்தி யிலும் சிறந்த ஒரு நாடகமரபு உண்டென்பதை அவர் குறிப்பாகத் தமிழர் அல்லாத பலருக்கும் உணர்த்தினார்” என்கிறார் பேராசிரியர் சி.மெளனுக்ரு.

இலங்கை ‘ஞபவாஹினி’ கூட்டுத்தாபனம் தனது தொலைக்காட்சிச் சனல் ஊடாக வைரமுத்துவின் ‘மயானகாண்டம்’ நாடகத்தையும், ஏனைய அவரது நாடகங்களின் சில முக்கிய காட்சிகளையும் ஒளிப்பதிலும் செய்து ஒளிபரப்பியது. அத்துடன் நேர்காணல் ஒன்றும் ஒளிபரப்புச் செய்யப்பட்டது.

1989 யூலை மாதம் ஒன்பதாம் திகதி காலமான நடிகமணி வைரமுத்து அவர்களின் மறைவுடன் ஓர் அற்புதமான மனிதரையும் இழுந்து நிற்கின்றோம். “�ழத்து தமிழ் கலை உலகின் பிரகாசம் மிக்க பெரும் நட்சத்திரம் ஒன்று மறைந்துவிட்டது. மிகக் குறிப்பாக ஈழத் தமிழ் நாடகத்துறையில் ஒளிர்ந்த ஒப்பற் தாரரகை ஒன்று இழக்கப்பட்டு விட்டது. ‘மயானகாண்டம்’ புகழ் நடிக மணி வி.வி.வைரமுத்துவின் இழப்பை கலாரசிகர்கள், கலைஞர்கள், கலாபி மானிகள் சார்பில் கவலையுடன் இங்கு பகிற்ந்து கொள்கிறோம்” என்று யாழ்ப்பாணம் ‘தயன்’ பத்திரிகை 11 - 07 - 1989 அன்று ஆசிரிய தலையாங்கம் தீட்டியிருந்தது.

இந்த உயர்ந்த கலைஞரிடம் சிறிதும் தற்பெருமை இருக்கவில்லை. கொஞ்சம் உயரத் தொடர்கியவுடனேயே ‘மற்றவர்களுக்கு என்ன தெரியும்’ என்று பீற்றித் தீரியும் பலர் வாழும் இவவுகில் கொஞ்சமும் இறுமாப்பில்லாது வைரமுத்து வாழுந்தார். அவருடைய எளிமை, பொறுமை, எவரையும் போற்றி மதிக்கும் பண்பு என்பனவே அவரைப் புகழின் உச்சிக்கு இட்டுச் சென்றது.

கவிஞர் வைரமுத்து தமது வெற்றிக்கு ஒப்பனையை நம்பியிருக்க வில்லை. மேடைக்காட்சிச் சோடனைகளையோ படுதாக்க்களையோ நம்பியிருக்க வில்லை. புதுவகை இசைக் கருவிகளான டமாரங்களையோ, டப்பாக்களையோ நம்பியிருக்க வில்லை. வர்ணங்கால ஒளி மயக்குகளை நம்பியிருக்கவில்லை. தமது கலையை நம்பினார். மக்களை நம்பினார்.

இத்தகைய ஒரு பெருமையிக்க கலைஞரை ஈன்றெடுத்த யாழ்ப்பாணத்து மன் பெருமை பெற்று நிற்கின்றது. இன்றை இளம் தலைமுறையினர் இந்த ஆற்றல்மிகுக் நாடகக் கலைஞரை அவரின் தனித்துவமான ஆளுமையைத் தெரிந்துகொண்டு, வருங்காலக் கலைப் பயணத்தில் கால்பதிக்கவேண்டும்.

# நாடக அரங்கக் கல்லூரியன் அரங்கச் செயற்பாடுகள்

அறிமுகம்

நாடகமும் அரங்கியலும் என்னும் துறையினைக் கற்கை நெறியாக வளர்த்துகிற வேண்டும். காத்திரமான நாடக உணர்வு தமிழ் மக்கள் மத்தியில் பரவலாக வேண்டும் என்னும் நோக்கில் நிறுவப்பட்டதே நாடக அரங்கக்கல்லூரி ஆகும். யாழ்ப்பாணத்தின் பழைய தலைமுறை நடிகர்களான செல்வரட்னாம், அரசையா, லோகநாதன், பிரான்சிஸ் ஜெனம், A.T.பொன்னுத் துரை, பேர்மினல், கவிஞர் கந்தவனம் போன்றவர்களையும் புதிய தலைமுறையினரான V.M.குகராசா, சோ.தேவராசா, உருத்திரேஸ்வரன் போன்றோரையும் இணைத்து குழந்தை ம.சண்முகவிங்கம் அவர்களின் முழு முயற்சியின் காரணமாக நவீன நெறியாளரான தாசீசியலின் துணையுடன் யாழ்வீரசிங்கம் மண்டபத்தில் கலையரசு சொர்ணாலிங்கம் அவர்களால் 23-01-1978இல் வைபவரீதியாக ஆரம்பித்து வைக்கப்பட்டது. இவ் நாடக அரங்கக் கல்லூரி “எம்க்காக ஒரு நாடகம் செய்வோம்” என்ற மகுட வாசகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு இயங்குகின்றது. இக்கல்லூரியின் நோக்கங்கள்

- 1) நாடகத்தைக் கல்விமுறையாக்கல்.
- 2) நாடகத்திற்கு முறையான பயிற்சிகளை வழங்கி சுய ஆக்க நாடகங்களைத் தயாரித்தல்.
- 3) மேலைத்தேச, கீழைத்தேச நாடக வரலாற்றை நன்கறிந்து தரமான நாடகங்களைத் தயாரித்தல். என்பனவாகும்.

நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் தலைவராக க.செல்வரட்னமும், செயலாளராக குழந்தை ம.சண்முகவிங்கம் நிதிப் பொறுப்பாளராக, பிரான்சிஸ் ஜெனமும் ஆரம்பகால உறுப்பினர்களாக சிசுநாகேந்திரா, S.T.அரசு, T.S. லோகநாதன், தாசீசியஸ், உருத்திரேஸ்வரன், கோவிந்தசாமி, பேர்மினல், தேவராசா, A.T.பொன்னுத் துரை, செ. சுந்தரவிங்கம், L.M.ஹேமன், தயாளன், அன்றன் பொன்றால், மௌனகுரு ஆகியோரும் செயற்பட்டனர்.

தோற்றுப் பின்னணி

நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் தோற்றம், பின்னணியை நோக்குவோ மாயின் 1976ஆம் ஆண்டு ஆசிரியர்களுக்கு என ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட நாடக அரங்கியல் டிப்பிளோமா கற்கை நெறியில் குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம் அவர்கள் கலந்து கொண்டபோது அங்கு நடத்தப்பட்ட களப்பயிற்சிகள், பயிற்சிப்

பட்டறைகள், நாடகத் தயாரிப்புக்கள் மூலம் நாடகத்தை சாதனைக்குரிய தாக்கலாம் என்பதை இனங்கண்டு நாடகப் பயிற்சிநெறியினைப் பூர்த்தி செய்தவர்களான அ. தாசீசியல், நா. சுந்தரவளிங்கம், காரைசுந்தரம்பிள்ளை, கவிஞர் கந்தவனம், திருட்செல்வம், சிவானந்தன், குறமகள் ஆகியவர்களை வளவாளர்களாகக் கொண்டு குழந்தை ம. சண்முகவிங்கத்தின் முழுமுயற்சியால் நாடக அரங்கக் கல்லூரி தனது செயற் பாட்டை முன்னெடுத்தது. ஆரம்பத்தில் அங்கத்தவர்களாக 150 பேர் வரையில் இணைந்து கொண்டனர். சனி, ஞாயிறு ஆகிய இரு தினங்களில் மேற்படி வளவாளர்களால் களப்பயிற்சிகளும், அதனுடாக நாடகங்களும் தயாரிக்கப்பட்டன. நாடகங்களைப் பார்ப்பதற்காக நிரந்தரமாக ரசிகர் அவை உருவாக்கப்பட்டு பருவசீட்டு அடிப்படையில் வருடத்தில் 2 சீசன்கள் நாடகங்கள் அளிக்கை செய்யப்பட்டன.

### அரங்கச் செயற்சாருகள்

நல்ல நாடகத்தை தயாரித்தல் என்ற அடிப்படை நோக்கத்தை நிறை வேற்றுவதற்காக 1978, 1979, 1980, 1981 காலப்பகுதியில் சனி, ஞாயிறு தினங்களில் காலை 9 மணி தொடக்கம் மாலை 6 மணி வரை திருநெல்வேலி இந்து வாலிபர் சங்கம், கோண்டாவில் இராமகிருஷ்ண வித்தியாலயம், பெரிய புலி; மகாவித்தியாலயம் ஆகிய இடங்களில் தாசீசியல் தொடர்ச்சியாக 4 வருடாங்கள் வாரத்தில் சனி, ஞாயிறு ஆகிய தினங்களில் கொழும்பிலிருந்து வருகை தந்து பயிற்சிகளை ஏனைய வளவாளர்களுடன் இணைந்து வழங்கினார். ஆடல், பாடல், ஒலி, ஓளினாடி பயன்படுத்தல், ஒப்பனை, நாடக நிர்வாகம், உலக நாடக வரலாறு, நாடகச் தயாரிப்பு, நெறியாளர்கை முறைமை, நாடகப் பயிற்சிக்கான உடற் பயிற்சி, குரல் பயிற்சி, முசுகுப் பயிற்சி, பேச்சுப் பயிற்சி, உளப் பயிற்சி, கற்பனைத் திறன், ஆக்கத்திறன், கருத்துண்டலுக்கான பயிற்சி என அரங்கு சார் முழுமையான பயிற்சிச் சமூகங்களும் பயிற்சிச் சமூகங்களும் வழங்கப்பட்டு அப்பயிற்சிப் பட்டறை ஊடாகப் பல தரமான நாடகங்கள் ரசிசிங்கம் மண்டபத்தில் ரசிகர் அவைக்கூடாகத் தயாரிக்கப்பட்டன.

மேற்படி நாடக ஆற்றுகைகள், ரசிகர் அவைக்கு மட்டுமன்றி வேறு இடங்களிலும் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டன. இந்த வகையில் கொழும்பு புதிய கதிரேசன் மண்டபம், காங்கேசன்துறை நடேஸ்வராக் கல்லூரி, குரும்பசிட்டி மார்க்க சபை, யாழ்ப்பத்திய கல்லூரி, யாழ்கிழந்துக் கல்லூரி, பொஸ்கோ, யாழ்.சென் ஜோன்ஸ், கொழும்பு சரஸ்வதி மண்டபம், இலங்கை ஓலிபரப்புக் கூட்டுத்தாபனக் கேட்போர் கூடம், கொழும்பு ஜோன் டி சில்வா அரங்கு, இளாவாலை, அளவெட்டி, நயினாதீவு, பருத்தித்துறை, நெல் வியடி, முள்ளியவளை, அரியாலை, மூல்லைத்தீவு, மட்டுவில், கிளிநொச்சி, பாப்லபிட்டி, தெல்லிப் பளை, நல்லூர், குரும்பசிட்டி, பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம், யாழ்ரன் கல்லூரி, யாழ்த்திறந்த வெளி அரங்கு, யூனியன் கல்லூரி, யாழ்.நிற்மர் மண்டபம், யாழ். பல்கலைக்கழகம், கொழும்பு ரவர் மண்டபம், யாழ். மாட்கரசபை மண்டபம், வட்டுக் கோட்டை யாழ்ப்பாணக் கல்லூரி போன்ற இடங்களில் மேடை ஏற்றப்பட்டன.

நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் தயாரிப்பு நாடகங்கள் பலதரப்பட்டவையாக காணப்பட்டன. மஹாகவியின் கோடை, குழந்தை ம.சண்முகலிங்கத்தின் உறவுகள், V.M.குராஜாவின் விளக்கும் விரல்களும், அவள் ஏன் கலங்குகின்றாள் என்பன நேர் நாடகங்களாகக் காணப்பட்டன. இங்கு இயற்பண்பு நெறிக் காட்சி அமைப்புக்களும் நடிப்பு உ.ரையாடல்களும் கையாளப்பட்டன. புதியதொரு வீடு, காட்சி யமைப்பு, நடிப்பு முறைகளில் மோடிமையை உள்ளடக்கியிருந்தது. அம்பலத்தாடிகளின் கந்தன் கருணையும், மெளன்குருவின் சங்காரமும் கூத்து முறையில் அமைந்த நவீன் அரங்கியல் நெறிமுறைகளுக்கமைய மேடை நுனுக்கங்களுடன் தயாரிக்கப்பட்ட நவீன் நாடகங்களாகும். குழந்தை ம.சண்முகலிங்கத்தின் கூடி விளையாடு பாப்பா நாடகம் சிறுவர் நாடக காட்சி நெறிமுறைக்கு அமைவாகத் தயாரிக்கப்பட்டது. நா.சுந்தரவிங்கத்தின் அபசரத்தில் அபத்த நாடகக் காட்சி, நடிப்புக்கள் கையாளப்பட்டன. தாசீசியலின் பொறுத்தது போதும் மேலைத்தேய நாடக முறை, பிரெக்ற்றின் காவிய நாடக முறை அகியவற்றுக்கு அமைவாக தயாரிக்கப்பட்ட நாடகமாகும். இவ்வாறு பல தரப்பட்ட நாடக வடிவங்களை உள்ளடக்கிய சுய ஆக்கத் தயாரிப்புக்களை நாடக அரங்கக் கல்லூரிரசிகர்க்கட்டு வழங்கியது.

திதி	நாடக ஆசிரியரும், நாடகமும்	நெறியாளர்
20-03-1979	மஹாகவியின் 'கோடை'	V.M.குராஜா
25-03-1979	அம்பலத்தாடிகளின் 'கந்தன் கருணை'	அ.தாசீசியல்
05-05-1979	ஓ.ஆகுராஜாவின் 'விளக்கும் விரல்களும்'	V.M.குராஜா
26-08-1979	அ.தாசீசியலின் 'பொறுத்தது போதும்'	அ.தாசீசியல்
21-09-1979	குழந்தையின் கூடி விளையாடு பாப்பா'	அ.தாசீசியல்
23-12-1979	ஆணந்தராஜாவின் 'இருட்டினிற் குருட்டு ஆட்டம்'	L.M.நோமன்
25-05-1980	குழந்தையின் 'உறவுகள்'	V.M.குராஜா
02-08-1980	V.M.குராஜாவின் 'அவள் ஏன் கலங்குகிறாள்'	ம.சண்முகலிங்கம்
15 - 11 - 1980	சி.மெளன்குருவின் 'சங்காரம்'	சி.மெளன்குரு
21 - 03 - 1981	மஹாகவியின் 'புதியதொரு வீடு'	L.M.நோமன்
25-07 - 1981	சுந்தரவிங்கத்தின் 'அபசரம்'	சி.மெளன்குரு
26-03-1982	ஞானியின் 'குருசேஷ்ட்டிரோபதேசம்'	சி.மெளன்குரு

மேலும் நாடக அரங்கக்கல்லூரிக்கு வெளியிலே நாடகத்தில் ஈடுபடும் ஆய்வு மனப்பாங்கு கொண்டோரை அழைத்துக் கருத்தரங்குகள், பயிற்சிப் பட்டறைகளை நடாத்தியது. ரசிகர் அவை உறவாக்கப்பட்டு நாடகங்கள் தயாரிக்கப்பட்டமையினால் தாசீசியல், மெளன்குரு, சண்முகலிங்கம், S.T.அரசு, பிரான்சிஸ் ஜெனம் போன்ற நெறியாளர்களும் புதிய நெறியாளர்களாக

V.M.குகராஜா, நோமன், சிதம்பரநாதன் போன்றோர் நாடகத்தை வளர்க்க இனங்காணப்பட்டனர். பேர்மிலஸ், பிரான்சில் ஜெனம், லோக நாதன், உருத்திரேஸ்வரன் போன்றோர் சிறந்த நடிகர்களாக இனங்காணப்பட்டனர்.

நாடக அரங்கக் கல்லூரியினர்களுக்கு நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறைகள், தயாரிப்புக்கு அப்பால் 1981-1982 காலப்பகுதியில் 'அரங்கம்' என்னும் பெயரில் நாடகச்சஞ்சிகையை மஹாகவியின் "வேண்டியவாறு வேண்டிய விளைக்கும் வேட்கையில் வீறுடன் முயல் வோம்" எனும் கூற்றினை தாரக மந்திரமாகக் கொண்டு குழந்தை ம.சண்முகவினங்கத்தின் வழிகாட்டில் V.M. குகராஜாவை ஆசிரியராகக் கொண்டு நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் அரங்கச்செயற்பாடுகள், நாடகத் தயாரிப்புக்கள், அக்காலத்தில் மேடையிட்ட நாடகத்தின் விமர்சனங்கள், அரங்கியல் செய்திகள், நாடகம்சார் கட்டுரைகள், கருத்தாடல்கள், நாடகக் கலைஞர்களின் போட்டிகள், நாடகக் கலைஞர்களை அறிமுகப்படுத்தல் போன்ற அரங்கியல் சார் அம்சங்களை உள்ளடக்கிய ஈழத்து தமிழர் மத்தியில் வெளிவந்த முதலாவது அரங்கியலுக்கான சஞ்சிகை என்ற பெருமையுடன் 5 பிரதிகள் வெளிவந்தன. பின் நிதிநிலைமை காரணமாக இச்செயற்பாடு முடங்கிவிட்டது. இது அரங்கக் கலைக் ஏற்பட்ட துரதிஸ்டம் எனலாம். நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் தயாரிப்பாக அ.தாசீசியல் எழுதி நெறிப்படுத்திய பொறுத்தது போதும் என்ற நாடகம் யாழ்ப்பாணத்துக் கூத்து முறைகளை கையாண்டு தமிழ் மக்களுக்கான ஒரு தேசிய நாடக வடிவத்தைத் தேடும் முயற்சியில் ஈடுபட்டன. இந்நாடகம் கொடுமைப்படுத்தும் சம்மாட்டிக்கு எதிராகத் திரண்டெழும் மீனவத் தொழிலாளர் பற்றியது. இந்த நாடகம் 1980ல் நடை பெற்ற இலங்கை கலைக்கழக நாடகப் போட்டியில் சிறந்த நெறியாள்கை, சிறந்த நடிப்பு, சிறந்த பிரதி இவற்றுக்கான பரிசினைப் பெற்று 1வது இடத்தையும் தனதாக்கிக் கொண்டது. மௌனங்குரு சங்காரத்தைக் கூத்தினாடியாக நவீன் மேடை நெறிகளுக்கு இயைய நாடக அரங்கக் கல்லூரிக்காக தயாரித்தார். ஈழத்தமிழ் நாடக உலகில் முதல் சிறுவர் நாடகமான குழந்தை ம.சண்முகவினங்கத்தால் எழுதப் பட்ட கூடி விளையாடு பாப்பா நாடகம் தாசீசியலால் நெறிப்படுத்தப்பட்டது.

நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் தாக்கத்தினால் பயின்றவர்கள் வெளியே நாடகங்களை நெறியாள்கை செய்தனர். இந்த வகையில் V.M. குகராஜா, சிதம்பர நாதன், உருத்திரேஸ்வரன், பிரான்சில் ஜெனம், பேர்மினஸ், குழந்தை ம.சண்முகவினங்கம் போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் செயற்பாடுகளில் பிரச்சினை காரணமாக இடைவெளி காணப்பட்டது. அக்காலப்பகுதியில் குழந்தை ம.சண்முகவினங்கம், சி.மௌனங்குரு போன்றோர் பாடசாலை நாடகங் களில் கவனம் செலுத்தினர். பிற்பட்ட காலங்களில் ராடக அரங் ஈக் கல்லூரியின் தயாரிப்பான உயிர்த்த மனிதன் கூத்து நாடகம் வெளிந்தது. இந்நாடகம் ஈழத்தமிழ் மக்களின் அரசியல் வரலாற்றைப் புடிமிட்டுக்காட்டி அடக்கப்பட்ட தமிழ் மக்களின் உணர்வை விழிப்படையச் செய்கின்றது. ஐதீகக் கதை ஒன்றின் மூலம் பண்பாட்டு அம்சங்களை வில்தாரமாக அலசுகின்றது.

பிற்பட்ட தயாரிப்பான எந்தையும் தாயும் நாடகம் முதியோர் பிரச்சினை பற்றிய தாக அமைந்தது. வெளிநாட்டிற்குப் பிள்ளைகளை அனுப்பி விட்டு தனிமையில் வாழும் முதியவர்களின் மனதிலையை பிரதிபலிக்கும் யதார்த்த நாடகமாகும். இவ்நாடகம் பரீசார்த்த முயற்சியாக நாச்சார் வீட்டில் போடப்பட்டு பெரும் வரவேற்றபைப் பெற்றது குறிப்பிடத்தக்கது. பின் நீ் செய்த நாடகமே, ஒரு பாவையின் வீடு, மனத்தவம் மேடையேற்றப்பட்டது. குழந்தையின் எழுத்துரு. அரசையாவின் நெறியாள் கையில் 1997ல் பாஞ்சாலிசுபதும் எனும் நாடகம் மேடையிடப்பட்டது. நாடக அரங்கக் கல்லூரி பிற்பட்ட காலத்தில் தனது பணியை கருத்தரங்குகள், பயிற்சிப் பட்டறைகள் என்ற ரீதியில் குறைத்துக் கொண்டது. இதற்கு அங்கத் தவர்களின் இணைவு இல்லாத தன்மை காரணமென்னாம். புதிய தலைமுறையினரான ரெஜி ஜோலட், ஞான பாஸ்கரன் போன்றோர் மீண்டும் அரங்கக் கல்லூரியை புத்துயிர் பெறச் செய்வதற்காக சண்முகவினங்கத்தின் வழி காட்டலில் நாடக அரங்கக் கல்லூரிக்கான புதிய யாப்பு அமைத்தல், இலச்சினை அமைத்தல், செயற்பாடுகளை விஸ்தரித்தல், நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் 25ஆவது ஆண்டு நிறைவு தினத்தைக் கொண்டாடும் முகமாக இக்கல்லூரியின் பரீசார்த்த முயற்சியாக ஆர்கொலோ சதுரர் என்ற நாடகம் சாந்தினி சிவநேசன், தவநாதன் ரொபேட், இ.முருகையன், குழந்தை ம.சண்முகவினங்கம் ஆகி யோளின் எழுத்துரு வாக்கத்தில் சாந்தினி சிவநேசனின் நடனவாக்கம். நெறியாள்கையில் 2003ஆம் ஆண்டு மேடையிட்டுப் பலரது பாராட்டையும் பெற்று 9 ஆற்றுகை களைக் கண்டது. இவ் ஆற்றுகையை ஆவணப் படுத்தும் நோக்கில் புத்தகமாக, ஓலி, ஒளி உசிவுகளாக நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் தயாரிப்பில் வெளியிடப் பட்டது. தட்டிபாதும் தனது செயற்பாட்டினை பயிற்சிப் பட்டறைகள், கருத்தரங்கு ஸ் நடாத்துதல் என்ற ரீதியில் நடை முறைப்படுத்துகின்றது.

நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் ஸ்தாபகர், அங்கத்தவர்களின் பங்களிப்பு ஜால் நாடகமும் அரங்கக்கல்லூரியும் இன்று கற்கை நெறியாக வளர்ந்துள்ள ட. இந்த வகையில் நாடகம் கற்கை நெறியாக வளர, பயிற்சிப் பட்டறைகள் ஊடாக தயாரிப்புக்களை உருவாக்க, யாழ்.பல்கலைக் கழகத்தில் நாடகமும் ஏ.ரங்கியலும் பாடதெறி நடைபெற, வட ஈலங்கைச் சங்கீத சபை, யாழ்.தேசிய கல்வியியற் கல்லூரியில் நாடகமும் அரங்கியலும் கற்பிக்க, மட்டக்களப் புப் பல்கலைக்கழகம், விபுலானந்தா இசை நடனக் கல்லூரியில் நாடகம் கற்பிக்க, பல நெறியாளர், பல நாடக ஆசிரியர், நடிகர்கள், நாடகத் தயாரிப்பக்கள் உருவாக நாடக அரங்கக்கல்லூரியின் ஸ்தாபகர் குழந்தை ம.சண்முகவினங்கம், பேராசிரியர் சி.மெளனகுரு, தாசீசியல் ஏனைய நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் அங்கத்தவர்களின் பங்களிப்பே காரணமென்னாம்.

#### முழுவூரை

இன்றைய தேவை யாதெனில் குற்றுயிராகக் கிடக்கும் நாடக அரங்கக் கல்லூரியினை மீண்டும் பழைய நிலைக்குக் கொண்டுவர உழைத்தலே நாடக அரங்கக் கல்லூரி ஸ்தாபகர் குழந்தை ம.சண்முகவினங்கத்திற்கு நாம் செலுத்தும் நன்றிக் கடனாகும்.

# தட்டி நாட்டுப் பெருஷ்டா அரங்காக தெருக்கூத்து

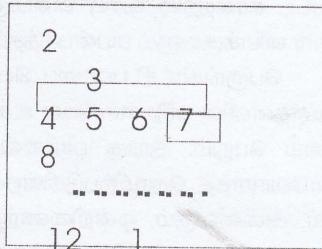
தமிழ்நாட்டின் பெருவிழா அரங்க வழவமாக தெருக்கூத்து காணப்படுகின்றது. மக்களை ஒருங்கிணைக்கும் வல்லமை கொண்ட சடங்கு அரங்க வழவமாக தர்மபுரி மாவட்டம், வடசூர்காடு, தென்னாற்காடு, செங்கல்பட்டு, சீவகின்புட்ட மாவட்டங்களில் இதிகாசக் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

## ஆற்றுக்கைச் சிறப்புக்கள்

தெருக்கூத்தானது திரெளபதை அம்மன் கோயில் உற்சவத்தில் 10-18ம் நாள் திருவிழாக் காலத்தில் தொடர்ச்சியாக நிகழ்த்தப்படும். கோயிலின் மேற்கு, வடக்குப் பார்த்து திறந்தவெளித் தன்மையுடைய அரங்கு அழைக்கப்படும். இது மைய ஆற்றுக்கை வெளியாகவும், அதுசார்ந்த கிராமத்தின் பகுதிகளான தெரு, வயல் வெளிகள் அரங்காகி கிராமமே இதிகாச கிராமமாகத் தொழிற்படும்.

### தெருக்கூத்துரங்கு

1. முன்அரங்கு - (சபை)
2. பின்னரங்கு - (கொட்டகை)
3. கறுப்புத்திரை
4. நீண்ட ஆசனம்
5. ஆர்மோனியக்காரர்
6. மேளமடிப்பவர்
7. முக வீணை வாசிப்பவர்
8. தாளம் போடுபவர், பிற்பாட்டுக்காரர்
9. பதிவான விசுப்பலகை (கூத்தர் அமரும் இடம்)
10. ஒப்பனை அறையில் இருந்து கூத்தர் வரும் வழி
11. திரெரச்சேலை பிடிக்கும் இடம்.
- 12,13. விளக்கு
- 14,15,16. பார்ப்போர் அமருமிடம்



மைய ஆற்றுக்கை வெளி (களாரி) மூன்று பக்கமும் திறவுண்ட தன்மையாகவும் பின்னால் அணியறை (Green Room) காணப்படும் அணிஅறையினுள் வேடம் கட்டுபவர் ஆற்றுக்கை நிகழும் போது பிற்பாட்டுக் காரர் உடன் சேர்ந்து பாடுதல். அசாதி ஒலி எழுப்புவார்கள். அணியறை ஆற்றுக்கைக்கழுத்தில் — ஜீவநதி அரங்கக் கட்டுரைகள் —

நீட்சியாகத் தொழிற்படும் மைய ஆற்றுகை வெளி தவிர அர்ச்சனன் தபசுக்காக நாட்டப்பட்ட மரத்தினும்(80அடி). விராட பருவம்(ஆணிரை மீட்பு) வயல் வெளி களிலும் நிகழும். ஆலை வழிபாடு செய்து காப்புக் கட்டி அம்மன் புகழ் பாடி ஆற்றுகை ஆரம்பமாகும், பார்வையாளரை ஒன்றினைக்க மிருதங்கத்தில் (சாப்பு) வாசிக்கப்படும். அது களாரிகூட்டுதல் எனப்படுகிறது.

தெருக்கூத்தின் பாத்திரங்களில் 99% காலப்பிரிவு வழி நின்று பார்த்தால் இறந்துபோன காலத்திற்கு உரியவை. கட்டியக்காரன். கோமாளி போன்றன நிகழ்காலத்திற்கு உரியவையாகும். இங்கு உரையாடல், பாடல்களுக்கு ஊடாக கதை நகர்த்தப் படும். பிற்பாட்டுக்காரர்களின் பாடல்கள் ஆர்மோனியும், முக வீணை, மத்தளம், தாளம். சுருதிப் பெட்டி போன்றவற்றின் இசைகள் மூலம் ஆற்றுகை முழுமை யடையும். மேடைப் பொருளாக களாரியில் ஒரு 'வாங்கு' மட்டும் பயன்படும். இது சிம்மாசனமாக படுக்கையாக, இரதமாக, தேவைக்கேற்ப பயன்படுத்தப்படும். நடிகர்களின் பெருங்காட்சிப் பண்பைத் தோற்றுவிக்க பெரிய புஜ கீர்த்திகள். கிரீடங்கள். செவிப் பூக்கள், மார்புப் பதக்கங்கள் பயன்படும். விரிந்த அரையாடையும் அதனுற் கால் மட்டும் நீண்ட காற்சட்டையும் மேலே மேற்சட்டையும் பாத்திரங்கள் அணியும் முகம் சார் பகுதிகளான கண்கள், இமை, புருவம், நாடி கண்ணப்பகுதிகளில் நிறக் குறியீடுகள் மூலம் பாத்திரப் பண்பை வெளிப்படுத்தும் வகையில் நுட்பமாக ஒப்பனை மேற்கொள்ளப்படும். ஒளியூட்டலுக்காக ஆரம்பகாலத்தில் பாரிய தாச்சிகளும், பிற்பட்ட காலத்தில் வாடு விளக்குகள். தைல விளக்குகளும், தற்காலத்தில் மின்சார விளக்குகளும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

பெருங்காட்சி பண்பை வெளிப்படுத்தும் வகையில் 50 அடி நீளமான துரியோதனனின் படுகளச்சிலை உடைக்கப்படுவதுடன் தெருக்கூத்து ஆற்றுகை முழுமை பெறும். இங்கு பார்வையாளர். பக்தர்கள், பார்வையாளர் பங்கு கொள்வோராகத் தொழிற்படுகின்றனர். கிராமமே அரங்காக மாறும் தன்மை, மக்கள் அனைவரும் ஒன்றினைந்து செல்லும் தன்மையினாலேயே தெருக்கூத்து ஆற்றுகை பெருவிழா ஆற்றுகையாக இன்றும் தமிழ்நாட்டில் தனித்துவம் இழக்காது நிகழ்த்தப்படுகிறது,

# யஸ்ராஜி கபுக்க நாடக வடிவத்தின் ஆற்றுகைச் சிறப்புக்கள்

17ஆம் நூற்றாண்டின் மத்திய பகுதியிலிருந்து யப்பானில் செல்வாக்கு மிக்க அரங்க மகிழ்வூட்டு வடிவமாக கபுக்கி காணப்படுகிறது. கபுக்கி அரங்க வடிவமானது இசை, நடனம், வினோதம் போன்றவற்றின் மூலம் பெருங் காட்சித் தன்மையுடன் கருத்துக் களை வெளிப் படுத்தலை அடிப் படையாகக் கொண்டுள்ளது. கபுக்கியின் உருவாக்கத்துக்கு யப்பானிய நோஹ் நாடகங்கள், புனர்க்கு, யப்பானிய களைக் கூத்தாட்டம் என்பன உதவின. ஆற்றம்பத்தில் லெளக்கக் கதைகள் கொண்டதாகவும் பின்னர் பொழுதுபோக்கு வடிவமாகவும் மாறியது.

## ஆற்றுகைச் சிறப்புக்கள்

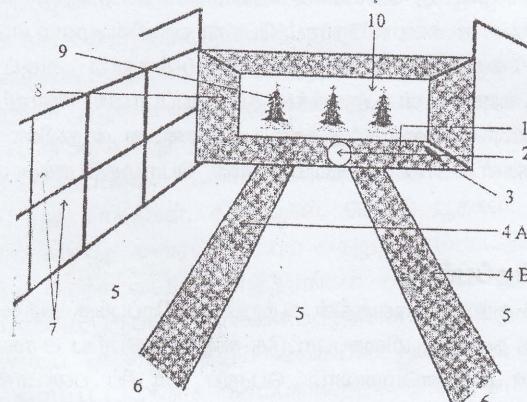
கபுக்கி அரங்க வடிவத்தின் ஆற்றுகைச் சிறப்புக்கு அதில் காணப்படும் பெருங் காட்சித் தன்மை, மிகைப்பாட்டுத் தன்மை, பெரிய அரங்க நிர்மாணத் தன்மை என்பன காரணமென்னலாம். பெருங் காட்சிப் பண்பானது நடிகரின் ஆடம்பரமான வேட உடை, ஒப்பனை, நடனம், பிரகாசமான காட்சியமைப்பு, ஒளியமைப்பு, இசையமைப்புத் தாக்கம் என்பனவற்றின் மூலம் வெளிப்பட்டது. இவை மிகைப்பாட்டுத் தன்மை கொண்டதாகவும் காணப்படுகின்றன.

நடிகர்கள் பரம்பரை பரம்பரையாகத் தந்தை - மகன், ஆசிரியன் - மாணவன் என்ற ரீதியில் குழந்தைப் பருவம் முதல் பயிற்சி அளிக்கப்பட்டு ஆற்றுகைக்குத் தயார்ப்படுத்தப்படுவேர். வசந்த காலத்தில் விறுவிறுப்பான நாடகமும், குளிர் காலத்தில் ஆவிகளின் நாடகமும் நிகழ்த்தப்படும். கபுக்கி அரங்கானது யப்பானிய கட்டடக் கலை, சுதேசியத் தன்மை உடையதாகவும், பார்தவயாளரை நெருக்கமாக ஆற்றுகையின்பால் ஈடுபடத் தூண்டும் வகையில் அமைந்துள்ளது. பொதுவாக அரங்கானது 90 அடி அகலம், 27 அடி உயரம், 60 அடி நீளம் உடையதாக படச் சட்ட அரங்காக்க காணப்படுகின்றது.

## கபுக்கி அரங்கு

- 1 - பிரதான மேடை (Main Stage)
- 2 - சுழலும் மேடை (Revolving Stage)
- 3 - இசைனர் (Musicians)
- 4A - பிரதான கணாமிச்சி (Kanamichi)

- 4B – துணையான கனாமிச்சி (Kanamichi)  
 5 – பார்வையாளர் கூடம், பார்வையாளர்  
 6 – பின்புற திரை (Curtain)  
 7 – பார்வையாளர் மாடம் (Balcony)  
 8 – புறோசீனிய அரங்க கட்டடம் (Proscenium Stage)  
 9 – ஒபன் மர ஓலியம்  
 10 – பிண் சுவர் (Cyclo Rama)



பிரதான மேடை புறோசீனியம் அரங்கத் தன்மை உடையதாகவும், நடுவில் சூழலும் மேடையும், கனாமிச்சி (பூம்பாதை) பார்வையாளர் மாடங்கள், கோரல் இருப்பிடம், கலைஞர்கள் இருக்குமிடம் என்பவற்றைக் கொண்டதாக அமைந்துள்ளது. மேடையில் மலைகள், வீடுகள், பூங்கா என்பன நுணுக்கமாக இயல்புத் தன்மை உடையதாக வடிவமைக்கப்படுகின்றன. பார்வையாளர் பகுதியை ஊடறுத்துக் காணப்படும் கனாமிச்சி (பூம்பாதை), நடிகர் வரவு, வெளியேறல், நடிகர், பார்வையாளர் வளிய உறவிற்கு வழிவகுத்தல் (பேசுதல், தொடுதல்), திடீர் தோற்றம், மறைவுகள் காட்டப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. கபுக்கி அரங்கின் பின்னணியில் காணப்படும் 3 பைன் மரங்கள் சொர்க்கம், நரகம், பூமி என்பவற்றைக் குறியீடாகக் காட்டுகின்றன. கபுக்கி அரங்கில் காணப்படும் பெருங் காட்சித் தன்மை, மிகைப்பாட்டுத் தன்மை, பெரிய அரங்க நிர்மாணத் தன்மை இவையே ஏனைய அரங்க வடிவங்களிலிருந்து கபுக்கி அரங்கினை வேறுபடுத்துகின்றன.

## நெற்யாள்கையும் நெற்யாளரும்

நாடகம் சமூகத்திலிருந்து பிறந்து, சமூகத்தினால் வாழ்ந்து சமூகத்தை வாழ வைக்கிறது. இக்கலை வடிவம் மதக் கரணங்களில் இருந்து பிறந்தது. மனிதனது தேவையை நிறைவு செய்யும் பொருட்டு தோன்றிய கலை வடிவம். ஆகவே பல பிரச்சினைகளுக்கும் தீர்வாக நாடகம் அமைகிறதா? இயற்கையை வெற்றி கொள்ள வேண்டிய தேவை காரணமாக கரணம் தோன்றியது. இக் கரணத்தினால்யாக நாடகம் தோன்றியது என்ற உண்மை மறுக்க முடியாதது ஆகும்.

சமூகம் வழங்கும் மொழி, பண்பாடுகள், மரபுகள், வழுமைகள், பாரம்பரியங்கள், மூட நம்பிக்கைகள் யாவும் நாடகத்தின் மூலங்கள். மக்களிடம் இருந்து பெற்றதை மக்களிடம் வழங்குவது தான் கலை என்பதாகும். இந்த வகையில் தான் பேணாட்சா சோாஷலிச சமுதாயத்தையும் பிரெக்ற் பொதுவட்டமைச் சமுதாயத்தையும் உருவாக்க முற்பட்டனர் எனக் கூற முடியுமா?

'தேசம் ஒன்று தனக்கு முன்னிலையிலேயே வெளிப்படையாக நின்று சிந்திக்கும் இடம் தான் அரங்கு' - Martin Esslin

எல்லின் கூறும் இத்தகைய கூற்று எத்துறை பொருத்தப்பாடுடையது. உணவோடு மட்டும் மனிதன் வாழ்வதில்லை. நீர், நிதித்திரை, அன்பு, ஆதரவு என உடல் சார்ந்த தேவைகள் என்பதோடு மனிதனுக்கு கருத்துக்களும் உணர்வுகளும் அவசியம். அரங்கு என்பது மக்கள் கூடி நின்று செறிவான உணர்வகள், கருத்துக்கள், அனுகூலங்கள் என்பவற்றைப் பகிற்ந்து கொள்ளும் இடம் தான். கலை என்பது கலைஞரது வாழ்வு பற்றிய புலக் காட்சியின் தரிசனம் என்பது. நாடக ஆசிரியர், நெறியாளர், நடிகர் மற்றும் ஏனைய அரங்க கலைஞர்களின் கூட்டுச் சேர்க்கையாக நாடகம் இருப்பதால் பல சிக்கல்களும் ஏற்பட வாய்ப்புண்டு. அதே நேரம் ஒன்றுபட்ட கலைத் தேடலில் கலைஞர்கள் ஈடுபடும்போது நாடகம் அதியுன்னத வெற்றியடைந்து விடுகிறது. மனித அனுபவமே அனைத்து அரங்க நடவடிக்கைகளுக்கும் காரணம். பார்வையாளர் கூட தமது வரவை மட்டும் அரங்கிற்கு கொண்டு வருவதில்லை. அனுபவத்தையும் சமந்து வருகின்றனர். இத்தகைய அனுபவங்களைப் பகிற்ந்து கொள்வதில் மிகப் பிரதான பங்கை எடுத்துக் கொள்பவர் நெறியாளர் ஆவார். கிட்டத்தட்ட முழுப் பொறுப்பும் நெறியாளருடையது என்று கூறுவது பொருத்தமுடையது ஆகும்.

நாடக நெறியாளரை மேடையின் சிருஷ்டி கர்த்தா என்பர். நாடகாசிரியரின் எழுத்துருவை மேடையில் இயக்குபவர் இவரே. ஆகவே மேடைப் படைப்பாளி எனக் கூற முடியுமா? படைப்பாக்கம் என்பது இரண்டு — ஜீவாநதி அரங்கக் கட்டுரைகள் — 49 —

நிலைகளில் வரும் என்பத். ஒன்று படைப்பாக்க மனநிலை (Creative Mood), மற்றையது படைப்பாக்க அனுபவம் (Creative Experience). படைப்பாக்க மன நிலை என்பது எழுத வேண்டும் போல இருக்கிறது எழுதினேன், இவ்வாறு நடிக்க வேண்டும் என இருந்தது நடித்தேன், இவ்வாறு நெறிப்படுத்த வேண்டும் என நினைத்தேன், செய்தேன் என்பவற்றின் ஆடிப்படையில் கொள்ளப்படுவது.

படைப்பாக்க அனுபவம் என்பது அவரது ஆளுமையால் பெறப்படுவது, அந்த அனுபவம் பொதுமையாக்கப்பட்ட அனுபவமாகப் படைக்கப்படல் வேண்டும் (மற்றவரின் அனுபவத்துள் அடங்குதல் வேண்டும்.). ஆகவே நாடக நெறியாளர் இரு நிலைகளிலும் செயற்படலாம். நெறியாளர் தனது படைப்பாக்கத்தின்போது இரண்டு சாதனங்களைப் பயன்படுத்துவார். ஒன்று நடிகர் (Actor/Actress), மற்றையது மேடை/களம் (Stage/space), நாடகம் என்பது நடிகரின் கலை எனக் கூறினாலும் கூட நெறியாளரின் ஆளுகைக்குப்பட்டதே நடிகன் தன் படைப்பாற்றலை மேற்கொள்ள முடியும். அவ்வாறாயின் நடிகரின் சுதந்திரம் கட்டுப்படுத்தப்படுகிறதா?

நடிகர் கலைஞராக இருந்தாலும் நெறியாளர் கையில் அவர் ஒரு சாதனம் (Tool) தான். நெறியாளர் தனது படைப்பாக்கத்திற்காக நடிகரைப் பயன்படுத்துகிறார். நடிகரின் ஆற்றலை, கற்பனையை, ஆர்வத்தை, படைப்பாக்க உந்து சுக்தியை நெறியாளர் கட்டுப்படுத்துவதில்லை. அவற்றை நல்ல முறையில் தனது படைப்பிற்கேற்ப வழிகாட்டி (Guide) சிறந்த வெளிப்படுத்தலைக் கொண்டு வருகின்றார். இவ்வாறு தான் நடிகர் பயன்படுத்தப்படுகிறார். நடிகர், பார்வையாளர் தொடர்பு கொள்ளும் முறைமை இவ்வாறு அமையும் (படச்சட்ட அரங்கில் நிற்கும் நடிகரை ஆடிப்படையாகக் கொண்டு).

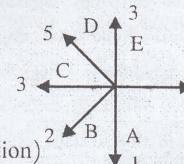
A - முன் பக்க நிலை (Front Position)

B - கால் பங்கு திரும்பிய நிலை (Quarter Turn Position)

C - அரைப் பங்கு திரும்பிய நிலை (Half Turn Position)

D - முக்கால் பங்கு திரும்பிய நிலை (Three Quarter Turn Position)

E - பின் பக்கம் திரும்பிய நிலை (Full Back)



நடிகரின் உடல் நிலை பார்வையாளருடன் நெருங்கிய தொடர்புள்ள நிலை A, B, C, E, D என ஒழுங்கப்படுத்தப்படும். C, E இரண்டு நிலைகளும் சமமான பலமுள்ள நிலைகள். D ஏன் ஐந்தாவதாகக் குறிப்பிடப்படுகிறது நடிகர் அரங்கை விட்டு வெளியேற்ற தயாராகிறார் என்பதாலா?

இவ்வாறான நிலையின் அடுத்த கட்டமாக நெறியாளர் கவனிக்க வேண்டிய விடயம் அசைவுகள். ஆகவே இனி அந்த அசைவுகளின் பின்னணியில் மேடையை எவ்வாறு பயன்படுத்துகிறார் என்பதைக் கவனிக்கலாம் (படச் சட்ட அரங்கை ஆடிப்படையாகக் கொண்டு). படச் சட்ட அரங்கைப் பிரிக்கும்போது 6 அல்லது 7 அல்லது 12 பிரிவுகளாகப் பிரிக்கும் முறை உண்டு. பெரும்பாலும் 9 பிரிவுகளையே கற்பித்தலில் பயன்படுத்துகிறோம்.

UR - Up Right – மேல் வலது  
 UC - Up Centre – மேல் – மேல் மத்தி  
 UL - Up Left – மேல்.இ. – மேல் இடது  
 CR - Centre Right – ம.வ. – மத்தி வலது  
 CC - Centre Centre – ம.ம. – மத்தி மத்தி  
 CL - Centre Left – ம.இ. – மத்தி இடது  
 DR - Down Right – கீ.வ. – கீழ் வலது  
 DC - Down Centre – கீ.ம. – கீழ் மத்தி  
 DL - Down Left – கீ.இ. – கீழ் இடது

மேல்.வ. 8 UR	மேல்.வ. 7 UC	மேல்.வ. 9 UL
ம.வ. 5 CR	ம.ம. 4 CC	ம.இ. 6 CL
கீ.வ. 2 DR	கீ.ம. 1 DC	கீ.இ. 3 DL

பத்தில் குறிப்பிட்டபாடு படச் சட்ட அரங்கின் பரப்புகள் பின்வரும் ஒழுங்கில் முக்கிய இடம் பெறுகின்றன.

1 - DC, 2 - DR, 3 - DL, 4 - CC, 5 - CR, 6 - CL, 7 - UC, 8 - UR, 9 - UL

ஏன் இடது பக்கத்தை விட வலது பக்கம் முக்கிய பரப்பாக அமைகின்றது. எமது வாசிப்பு முறைமை வலதில் தொடங்கி இடதாக அமைகின்ற காரணத்தாலா? பண்பாட்டில் வலதுக்கு முக்கிய இடம் என்பதாலா? ஆனால் அனிவகுப்பு இடம்பெறும்போது இடம் எனத் தானே தொடங்குகிறது. அப்படி யாயின் ஏன் இடது முக்கியப்படவில்லை. எமது பார்வைக் கோணம் எப்பொழுதும் வலதிலிருந்தே ஆரம்பிக்கின்றது. ஆகவே வலது முக்கியமாயிற்று. இதன் காரணமாக மத்தி, வலது, இடது என்னும் அடிப்படையில் மேடையின் பரப்புகள் (Areas) முக்கியமாயின.

மேற்கூறப்பட்ட ஒழுங்கு நிலையில் பலமான பரப்புக்களை நெறியாளர் பலவீணமாக்கவும் பலவீணமான பகுதிகளை அவர் பலமாக்கவும் முடியும். அது தான் அவருடைய நெறியாளர்கைத் திறன் ஆகும். மாறுபாடுகளை (மட்டங்கள் - Levels, வேட உடை - costume, ஓப்பனை - Makeup, ஒளி - Light, நிலைகள் - Poses, பொருட்கள் - Props., அசைவுகள் - Movements, சத்துங்கள் - Sounds) பயன்படுத்தியும் குவிவு (Focus) முறைமையைப் பயன்படுத்தியும் அதனைச் சாத்தியமாக்கலாம்.

பெரும்பாலும் (எப்பொழுதுமல்ல) மேல் வலது, மேல் மத்தி, மேல் இடது பகுதிகள் காட்சிப் பொருட்களால் நிரப்பப்படுவதுண்டு. ஆகவே முன் பகுதிகளில் தான் செயல்கள் பெரும்பாலும் இடம்பெறும். இத்தகைய செயல் களுக்கு நடிகரைப் பயன்படுத்துவார் நெறியாளர். மேடையில் இணைப் பாக்கத்தை (Composition), காட்சிப்படுத்தலை (Picturization), அசைவினை (Movements), லயத்தை (Rhythm) கூட்டுமே நாடகவாக்கத்தை (Pantomimic dramatization) உருவாக்கி கதையைப் பரிமாற காலாயிருப்பவர் நெறியாளரே. நடிகரினது அசைவுகள் தீர்மானிக்கப்படுவது யாரால்? கூத்தில் அண்ணாவியார் தீர்மானிப்பார். எப்போது எட்டுப் போடுவது? எப்போது பெரு வட்டம் போடுவது? குறுப்பிட்ட தாளாக கட்டுக்கு ஏற்ப எவ்வாறு ஆடுவது? போன்ற அசைவுக்கான ஒழுங்குகளை அண்ணாவியாரே தீர்மானிக்கின்றார். நடிகரையும் மேடையையும் எவ்வாறு

நெறியாளர் பயன்படுத்துகிறார் என்பதை இது வரை பார்த்தோம். உண்மையில் இது நெறியாளரின் அறிவு, திறன் எனக் கூற முடியுமா? இத்தகைய அறிவு, திறனுடோக வியாக்கியானம் செய்கின்ற மனப் பாங்கினைப் பெறுகின்றார். படைப்பாக்க மனநிலை, படைப்பாக்க அனுபவத்தினுடோக வியாக்கியானம் செய்கின்ற நிலை தோன்றுகிறது. அரங்கிற்கான அனைத்துப் பணிகளையும் நிறைவேற்றுகின்றவராகவும் அனைத்தையும் தெரிவு செய்கின்றவராகவும் காணப்படுகின்றார்.

எழுத்துரு, நடிகர், மேடை (களம்), காட்சி, இசை - சத்தம், ஒளி, வேட உடை, ஒப்பனை, பார்வையாளர்

முழுமையான புரிந்து கொள்ளல், அவதானம், கருத்துஞ்சறல் ஊடாக வியாக்கியானம் இடம்பெறும். இத்தகைய வியாக்கியானம் நாடகாசிரியர் சொல்ல வந்த கருத்தை அழுத்திக் காட்ட வேண்டுமே தவிர வேறு விதமாகச் சித்திரிக்கக் கூடாது. ஆரம்ப காலத்தில் நாடகாசிரியரும் நெறியாளரும் ஒரு வராக இருந்த காரணத்தால் சிக்கல்கள் தோன்ற வாய்ப்பிருக்கவில்லை. ஆனால் இருவரும் வேறு வேறான நிலையில் வருகின்றபோது அவதானம் தேவைப்படுகின்றது. நாடகாசிரியரின் அனுமதியின் பேரில் சில மாற்றங்களைச் செய்யலாம் அல்லது பிரதியை விலைக்கு வாங்கியிருந்தால் அத்தகைய சுதந்திரம் உண்டு.

நெறியாளர் தனித்துவம் மிக்கவராக விளங்கினாலும் கூட நாடக அரங்கு கூட்டு மொத்த தயாரிப்பு என்ற நிலையில் அந்த கூட்டு வாழ்க்கையை மிகவும் சவார்சியமாகவும், மகிழ்வாகவும் அனுபவிக்கும் ஆளுமை அவருக்கு இருக்கும். ஏனெனில் அது அவரின் தலைமைத்துவப் பண்பாகவும் விளங்குகின்றது.

அரங்க வரலாற்றில் ஆரம்பத்தில் நாடகாசிரியரே நெறியாளராக இருந்தார். 19ஆம் நூற்றாண்டின் பின்னரே லோட் சேக்ஸ் மனிங்கன் கோமகன் நாடகத்தில் நெறியாளர்கை என்ற விடயத்தை முதன்முதலில் அறிமுகப்படுத்தினார். தொடர்ந்து ஸ்ரனில்லவல்கி மிகவும் முக்கியமானவராக இருந்தார். இவரே நடிப்பில் முறைமைக் கோட்பாட்டை முன்வைத்தவர். தொடர்ந்து பேட்டோல்ற் பிரெக்ற் நெறியாளர்கையில் பல மாற்றங்களைக் கொண்டு வந்தார், இவர் ஜேர்மனியைச் சேர்ந்தவர், கவிஞர், நாடகாசிரியர், நெறியாளர், நாடகக் கோட்பாட்டாளர், பொதுவுடைமை வாதம் பேசியவர், போதனை அரங்கை முன் வைத்தவர். தொடர்ந்து பல நாடக அறிஞர்கள் அரங்க வரலாற்றில் இடம் பெற்றாலும் துருத்திக் கொண்டு நிற்பவர் தென்னாபிரிக்காவைச் சேர்ந்த ஒகஸ்ராபோல் என்பவரே. இவர் விவாத அரங்கை முன்வைத்தவர். எமது பண் பாட்டில் கூத்தின் நெறியாளர் அண்ணாவியார். இசை நாடகத்திலும் அவ்வாறே.

மேற்படி நெறியாளர் அரங்கில் பல்வேறு பணிகளைச் செய்கிறார். நாடக எழுத்துருவை வாசித்து, வியாக்கியானம் செய்து, நடிகர்களைத் தெரிவு செய்து, தெரிவு செய்த நடிகர்களுக்கு பாத்திரங்கள் வழங்கி, ஒத்திகைகளை மேற்கொண்டு, நாடக அளிக்கை வரை பல செயற்பாடுகளையும் இனைத்து நாடகம் ஓன்றினை முழுமையாக பார்வையாளருக்கு வழங்குவதே அவரது பணியாகும்.

## நோ[Noh]

நோவின் வரலாறு

நோ என்பது 14ஆம் நூற்றாண்டு முதல் காணப்படுகின்ற, யப்பானிய அரங்கின் மரபு நிலை வடிவமாகும். இந்த அரங்கில் நடிகர்கள் (வழக்கமாக ஆண்கள்) தமது நடிபாகங்களை, பாட நடிப்பார்கள். இவர்களுடன் கோரஸ் குழுவினரும் புல்லாங்குழல், பேரிகை என்பவற்றை உள்ளடக்கிய வாத்தியக் கோஷ்டியினரும் சேர்ந்து இசைப்பர். மேடைப் பொருள்கள் குறை வாகவே பயன்படுத்தப் பட்ட போதும் முகமுடிகளும் உடை களும் தாராளமாகப் பயன் படுத்தப்பட்டன. நடிகர்களின் இயக்கம் மெதுவாகவும் நிதானமாகவும் காணப்பட்டது.

மத்திய ஆசிய நடனமும் ஊம வடிவங்களும் நோ அரங்கின் மூலங்களாகும். சங்ககு - sangaku என்பது நடனத்தையும் இசையையும் சில வேளைகளில் கண்கட்டு வித்தையையும் ஒன்றாக இணைத்த ஒரு வடிவமாகும். அது, 8ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் கொரியாவி லிருந்தும் சீனாவிலிருந்தும் யப்பானுக்கு கொண்டு வரப்பட்டதாகும். இப்பெயர் சறுககு - Sarugaku ("குரங்கு இசை") என 14ஆம் நூற்றாண்டில் நடுப் பகுதியில் மாற்றப் பட்டது.

யப்பானுக்குச் சொந்தமான வடிவங்களும் பயன்படுத்தப்பட்டன. அவற்றுள் ஒன்று டெங்ககு (dengaku) (கிராமிய இசை) ஆகும். இது நெல் விதைப்பின்போதும் அறுவடையின்போதும் பயன்படுத்தப்பட்ட நாட்டுப்புற நடனச் சடங்கு சம்பந்தமானதாகும். ககுர (kagura) என்பது Shinto புனிதஸ்தலங்களில் ஆற்றுக்கை செய்யப்பட்ட சமய நடனமாகும்.

'நோ' எனும் பதம், ஆற்றுக்கையாளர்களுக்கும் அவையினருக்கும் இடையே உள்ள ரீதியான பிளைப்பைக் குறிக்கும் பெளத்தச் சொல் ஆகும். 14ஆம் நூற்றாண்டில் அரசவைப் பிரபுக்களின் உபசரிப்புக்கான ஒரு பிரதான வடிவமாக இது இருந்தது. அப்போது பயன்படுத்தப்பட்ட பதங்களுள் சரககு - நோ (Saragaku - noh), டெங்ககு - நோ (dengaku - noh) என்பவையும் உள்ளடக்கப்பட்டிருந்தன. ஆற்றுக்கையாளர்கள் அமைச்சுர் நடிகர்கள் அல்லது தொழில் நிலைக் குழுவினர் (professionals) எனக் குறிப்பிடுவதற்காக 'நோ' என்பது இப்பதங்களில் பயன்படுத்தப்பட்டது.

14ஆம் நூற்றாண்டாவில், dangaku - noh என்ற பகுதி கைவிடப்பட்டு saragaku - noh என்ற பதம் பயன்படுத்தப்பட்டது. இவ்வாறு கைவிடப்பட்ட dangaku

- noh பகுதி saragaku - noh பகுதியின் உள்வாங்கப்பட்டிருந்தது. ஆற்றுகைக் குழுவினர் பொதுவாக Shinto புனித ஸ்தலங்களைச் சேர்ந்தவர்களாகவும் பெளத்த கோயில்களைச் சேர்ந்தவர்களாகவும் காணப்பட்டனர். சில வேளைகளில், நடிகர்கள் தாழ்ந்த வரிசை நிலையிலுள்ள புரோகிதர்களாக விளங்கியதோடு, சில வேளைகளில், சுற்றுப் பயணங்கள் சென்று பயனுறு ஆற்றுகைகளையும் வழங்கினர். இன்று காணப்படுகின்ற 'நோ' அரங்கு Kannami என்பவராலும் அவரது மகனான Zeami என்பவராலும் (1363 - 1443 காலப் பகுதியில்) ஆரம்பிக்கப்பட்டதாகக் கருதப்படுகின்றது. Kannami என்பவர் Naraஇல் காணப்பட்ட Kasuga புனிதஸ்தலத்தின் (Kasuga Shrine) ஆற்றுகைக் குழுவொன்றுக்கு தலைவராக இருந்தவராவார். விவசாயிகள் முதல் பிரபுகள் வரையான பரந்த மக்கள் கூட்டத்தினர் முன் Kannami ஆற்றுகை செய்தார். ஆற்றுகையை எவர் முன் வழங்கினாரோ அக்குறிப்பிட்ட குழுவினருக்குப் பொருத்தமாக அமையக்கூடியதாக தனது ஆற்றுகையைச் சீர்செய்யக்கூடிய ஆற்றலை அவர் பெற்றிருந்தார்.

1374இல், Kyōtoஇலுள்ள புனிதஸ்தலமான்றில் அவர் (Kannami) ஒரு ஆற்றுகை வழங்கினார். அக்காலத்தில் ஜப்பானின் சக்தி மிக்க ஆட்சியாளராக இருந்த Yoshimitsu என்பவரும் அந்த அவையிலிருந்த மக்களுள் ஒருவராக இருந்தார். Yoshimitsu அந்த ஆற்றுகையில், விசேடமாக Kannamiஇன் 12 வயது மகனான Zeamiஇன் நடிப்பில் (ஆற்றுகையை) ஆசை கொண்டு, தனது மாளிகையில் அந்த ஆற்றுகைக் குழுவை ஸ்தாபித்தார். இதனால் அவர், அந்த ஆற்றுகைக் குழுவினரின் போதிகராக விளங்கினார்.

Kannamiஇன் மரணத்தின் பின், Zeami அக்குழுவைப் பொறுப்பேற்றார். Yoshimitsu அளவுக்கு அவரது புத்திரர்களோ வாரிசுகளோ Zeamiக்கு ஆதரவளிக்காததோடு, 1434இல் Yoshimitsuஇன் இளைய மகனால், தொலைவிலுள்ள தீவொன்றுக்கு Zeami நாடு கடத்தப்பட்டார். அக்காலத்தில் அறியப்பட்டிருந்த 241 நாடகங்களில் கிட்டத்தட்ட 100 நாடகங்களை எழுதிய வளம் மிக்க எழுத்தாளராக Zeami விளங்கினார். 'நோ' ஆற்றுகைக்கான அடிப்படைக் கோட்பாடுகளை Kannami, Zeami ஆகிய இருவருமே உருவாக்கினர். இந்நாடகத்தில் நான்கு அல்லது ஐந்து நடிகர்கள் இருப்பர். - அவர்களுள் பிரதானமான உரையாளர் /நடனகாரர், நடனமாடாத ஒருவர் (அநேகமாக, ஒரு சுவாமியார்), ஏனைய தனிநபர்கள் எனக் காணப்படுவர். ஒவ்வொரு நாடகத்தின் முடிவும் நடனமொன்றைக் கொண்டிருக்கும். இந்நாடகம் அதிக அளவுக்கு உரையாடலைக் கொண்டிருக்காதபோதும், நாடகத்தில் காணப்படும் நடனங்கள் காரணமாகவும், அதிலுள்ள வரிகளை நிதானமாக வாசித்தல் காரணமாகவும் ஒரு மனித்தியாலம் அல்லது அதற்குக் கூடுதலாக இந்நாடகம் எடுக்கும்.

Muromachi காலத்தில் ஏற்ததாழ 1000 நாடகங்கள் எழுதப்பட்டன.

ஆயினும் அவற்றுள் ஏற்தாழ 400 வரை இப்போது இல்லை. இன்று பயன்படுத்தப்படுகின்ற 250 அல்லது அதற்கும் அதிகமான நாடகங்கள் அநேகமாக அக்காலத்தில் எழுதப்பட்டவையாகும். ‘நோ’ நாடகத்தை முதன்முதலில் பார்வையிட்ட ஜப்பானியரல்லாதோரில் ஒருவர், ஜக்கிய நாடுகளின் (U.S.) ஜனாதிபதியாக ஒரு காலத்தில் விளங்கியவரும், உள்நாட்டுப் போரின் நாயகனாகவும் (civil war hero) விளங்கிய Ulysses S.Grant ஆவார். இந்நாடகத்தை Grant பெரிதும் விரும்பியதோடு, இந்நாடகங்கள் பேணப்படுவதை உறுதி செய்யக்கூடிய வகையில் ஜப்பானிய விருந்தளிப்போரைத் தூண்டினார்.

### ‘நோ’வின் துத்துவம்

நடிகர்கள் செய்யுளில் பயிற்சி பெற வேண்டுமென Zeami வலியுறுத் தினார். நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்படும் செய்யுள், தாக்கம் விளைவிக்கும் வகையில் அவையினருக்குப் பரிச்சயமாக இருக்க வேண்டுமென Zeami கூறினார். நேர்த்தியாகவும் வலீகரமாகவும் செய்யுள் வரிகளைச் சொல்லக் கற்றுக் கொள்வதற்கு நடிகர்கள் செய்யுளைக் கற்க வேண்டும் எனவும் Zeami குறிப்பிட்டார்.

மேலும், ‘நோ’ நாடகத்துக்கு மூன்று வழிகாட்டற் கோட்பாடுகள் உள்ளதெனவும் Zeami குறிப்பிட்டார். முதலாவது பாவனை செய்தலாகும். நிகழ்வுகளை உள்ளவாரே நடிகர்கள் பாவனை செய்தல் வேண்டும் எனவும் பாவனை செய்யும் நிகழ்வுகளில் இயல்பாக இல்லாத விடயங்களை அல்லது நேர்த்தியை, விசேஷப்புகளுடன் செய்யக் கூடாதெனவும் குறிப்பிட்டார். இரண்டாவது கோட்பாடு yuguna எனப்படும். இது ‘உண்மை அழகானது’, ‘திறமையாக நடித்தால் அழகான அம்சம் வெளிக்கொணரப்பட முடியும்’ என்ற கருத்து களை அடிப்படையாகக் கொண்டது. நிகழ்வுகளின் (விடயங்களின்) இதயமாக அமைவது அழகே. கலையின் மூலம் இந்த அழகு வெளிப்படுத்தப்படலாம்.

‘நோ’வின் மூன்றாவது கோட்பாடு அதன் விழுமிய நடை ஆகும். இது ஒரு நிகழ்வின் ‘அமைதியான, ஆடம்பரமான, கடுமையான அழகைக் குறிப்பிடுகிறது. மூன்று வகையான விழுமிய நடை இருப்பதாக அவர் கூறுகிறார் : 1) அமைதியான மலர் (பூ) ஒன்றின் நடை 2) மிகவும் ஆழமான மலர் ஒன்றின் நடை 3) மறைபொருள் நிறைந்த மலர் ஒன்றின் நடை. முதலாவது நடைக்கான உதாரணம், வெள்ளிக் கிண்ணத்தில் உள்ள, தூய வெண்மையான பனிப் படை ஆகும். இது அடிப்படையில் அழகின் பெளதிக் ரீதியான அம்சமாகும். இரண்டாவது நடைக்கான உதாரணம், பனியால் மூடப்பட்ட மலை முகடுகளின் தொடரும், ஆனால் அவற்றுள் ஒன்று மாத்திரம் மூடப்படாதிருப்பதும் ஆகும். எனவே இது அழகின் தெய்வீக அம்சம், அம்சத்தை ஒத்தது. மூன்றாவது நடைக்கான உதாரணம், பூரணமான (absolute) ஒன்றின் பிரதேசத்தைக் கீவாக்கி அரங்கக் கட்டுரைகள்

குறிப்பதாகும். புத்த மதத்தின் ஜப்பானிய தியான மார்க்கக் கிளை நெறியானது (Zen) இதனை நன்மை தீமையற்ற, சரி - பிழையற்ற, அல்லது இவற்றை ஒத்த கோழைத்தனமுள்ள மக்களதும் நிகழ்வுகளதும் அம்சங்கள் யாவும் இல்லாத ஓர் இடத்தைக் குறிக்கிறது.

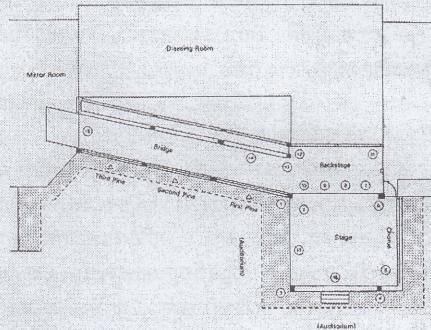
### ஆற்றுவக

1. நடிகர் அரங்கிற்கு (மேடைக்கு) வருதல் - இவ்வாறு வருமென், கண் ணாடி உள்ள அறையெயான்றில் நின்று முழு உருவத்தையும் கண் ணாடியில் பார்த்து தனது பாத்திரத்தின் தன்மையை பார்த்துக் கொள்வார். பின் மேடை உதவியாளர்களால், கண் ணாடி உள்ள அறைக்கும் மேடைக்கும் இடையிலுள்ள திரை உயர்த்தப்படும்போது அரங்கில் தோன்றுவார்.

2. நடிகர் பாலப் பகுதிக்கு (bridge area) நகர்தல் - இப்பாலப் பகுதி 6.5 அடி அகலமும் 33 அடி தொடக்கம் 52 அடி வரை நீளமானதுமான, இரு புறமும் தண்டவாளமிடப்பட்ட (கிராதி இடப்பட்ட) ஒரு பகுதியாகும். இதற்குக் கூரையும் உண்டு. மேடையில் பின்புறச் சுவரில் தேவதாரு (rime) மரமொன்று பகட்டாக வரையப்பட்டிருக்கும். இது Naraகிலுள்ள Kasuga புனிதஸ்தல மேடையின் பின்புறத்திலுள்ள தேவதாரு மரங்களை ஞாபகப்படுத்துவதாக இருக்கும்.

3. அடிப்படையில் மெதுவான இயக்கத்தில் (slow motion), மேடைப் பகுதியை (stage proper) நோக்கி நடிகர் நகர்தல் - தரையில் தனது கால்களை வழுக்கிக் கொண்டே நடிகர் வருவார். மேடை மத்திக்கு (stage proper) அவர் வரும்போது, முதன்மைப் பாத்திரத்துக்கான தூண் என்று குறிப்பிடப்படும் தூணைக் கடந்திருப்பார்.

4. அதன் பின் வழமையாக, மேடையின் மூன் பகுதிக்கு நடிகர் நகர்வார். - முகமூடி அணிந்திருப்பதால் சரியாக எங்கே போகிறார் எனப் பார்ப்பது கஷ்டமானது. எனவே தான் அவர் மூன் மேடையில் உள்ள (down stage) தூணில் கவுனம் செலுத்துவார். இத்தூண் ஆனது 'கண் நிலைத்து நிறுத்தப்படும்' தூண்



The Nō Stage

- |                          |                   |
|--------------------------|-------------------|
| 1. Shelf pillar          | 10. Drum          |
| 2. Shelf seat            | 11. Sliding door  |
| 3. Eye-fixing pillar     | 12. Stage screen  |
| 4. Wall pillar           | 13. Kyogen pillar |
| 5. Wall seat             | 14. Curtain       |
| 6. Flute player's pillar | 15. Stage front   |
| 7. Piano                 | 16. Stage front   |
| 8. Small hand-drum       | 17. Nōki front    |
| 9. Large hand-drum       |                   |

எனப்படும். மேடைக்கு எதிர்ப் புறத்தில் 'wakiஇன் தூண்' எனப்படும் தூண் காணப்படும். பிரதான பாத்திரம் மேடைக்கு வரும்போது இத்தூண் அருகே துணைப் பாத்திரம் நின்று கொண்டிருக்கும்.

மேடையின் இடது புறத்தில் 4 அடி அகலமான இடத்தில் 6 அல்லது 8 பேர் கொண்ட பாடகர் குழு (chorus) அமர்ந்திருக்கும். upstage - Left corner இலுள்ள அவசரமான கதவால் (Hurry Door) இக்குழுவினர் உட்புகுவார்கள். இதுவே, முக்கியத்துவம் குறைந்த கதாபாத்திரங்கள் மேடைக்கு வருவதற்கான வழியுமாகும்.

### **நோ' நாடகத்தின் பயன்படுத்தும்யறும் கலைச் சொற்கள்**

பல சொற்கள் உள்ளன. இவற்றுள் முக்கியமானவை : - Shite (சைற்) - கதாநாயகன் அல்லது பிரதான பாத்திரம், Tsure (சுயர்) - கதாநாயகனைப் பின்பற்றுபவர், Waki (வகி) - விருந்தினர் அல்லது விருந்தினர்கள் (அநேகமாக, அலைந்து திரியும் ஒரு பிக்கு சுவாமியார்), Waki no tsure - விருந்தினரின் பணியாளர், Tomo - முக்கியமில்லாத பணியாளர், Kogata - மிகவும் இளமையான சிறுவன், Kiogenshi - மானுமி அல்லது வேலை யாள், Hannya - தீய தேவதை, Kataru - நோவின் உரையாடற் பகுதிகள், Utai - நோவின் பாடும் பகுதிகள்

நாடகங்களிலுள்ள இரு பிரதான பாத்திரங்கள் Waki, Shite ஆகியோராவர். Shiteக்கு மிகவும் சிறந்த வரிகள் (பாடல் வரிகள்) கொடுக்கப்படும். சினிமாவில் உள்ளது போல், நோவின் பாத்திரங்கள் முற்றாக வளர்ச்சியுள்ள பாத்திரங்கள் அல்ல. 'நோ'வின் நோக்கம் மனித நடத்தையின் முக்கிய சார்த்தைக் காட்டுவதே ஆகும்.

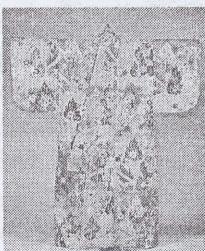
### **நோ' உடை அணிகள்**

'நோ' நாடகத்தின் பழைமையான ஆடைகள் 15ஆம் நூற்றாண்டில் ஆறாவது shogun (அரசன்), Yoshimasu (ஆட்சிக்காலம் 1440 - 1473)இன் ஆட்சிக் காலத்திலிருந்து இன்று வரை இருந்து வருபவையாகும். நடிகள் ஒருவனால் அணியப்படும் ஆடை வகையானது, அவரது பாத்திரத்தைப் பொறுத்ததாகும். எனவே ஒரு குறிப்பிட்ட உடையனி வகை ஒரு குறிப்பிட்ட பாத்திரத்தை - அதாவது, ஓர் இளம் பெண், அழகான ஒரு மனிதன். அல்லது துர்த்தேவதை என்றவாறு - குறிக்கும்.

'நோ' ஆடை அணிகளின் நிறம் முக்கியமானதாகும். வெள்ளையானது மிகவும் உன்னதமான (கெளரவமான) நிறமாகக் கொள்ளப்படும். இது பிரபுக்களை ஒத்த பாத்திரங்களுக்குப் பயன்படுத்தப்படும். மிகவும் தாழ் நிலைக்குரிய நிறமாக மண்ணிறம் (brown) கருதப்படும். எனவே இது வேலையாட்கள், நாட்டுப்புற மக்கள் போன்றோரின் ஆடை அணிகளைக் — ஜிவாந்தி ஸாங்கக் கட்டுரைகள் —

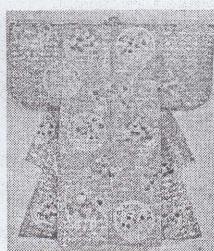
குறிக்கும் நிறமாகும். இளம் பெண்கள் சிவப்பு நிற உடையணிகளை அணிவர். முதிய பெண்கள் கடும் நிறங்களாலான ஆடை அணிகளை அணிவர். இளம் நீல நிறம் சுறுசுறுப்பான சுபாவத்தைக் குறிக்கும். கடும் நீலமானது புறமுகியாக உள்ள ஒருவரைக் குறிக்கும். இளம் பச்சை நிறம் ஊழியர்களுக்காகப் பயன்படுத்தப்படும்.

**kara - ori** எனும் உடை ஒரு வகை ஆகும். இது வழுமையாக ஒரு பெண்ணைக் குறிக்கப் பயன்படுத்தப்படும். சில வேளைகளில் மிக நேர்த்தியான இளம் மனிதனைக் குறிக்கவும். பயன்படுத்தலாம். ஓர் உதாரணம் கீழே உள்ளது.



இந்த உடை

17ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்ப  
காலத்திற்கு முன்வரை உடையாக இருந்தது.



பெண் பாத்திரம் அணிந்த

17 - ம் நூற்றாண்டு  
உடையணி

#### வேறு உடையணி வகைகளும் அவர்ஷ்வர அணிந்தோரும் :

**atsuita** – ஆண் பாத்திரங்கள், kariginu - உயர் குல சீமான் – shinto சுவாமிமார் – தேவதைகள் – தெய்வங்கள், கோடு போட்ட உடை – தேவதைகள் – உயர் நிலையிலுள்ள மனிதர்கள், கோடு போடாத உடை – shinto சுவாமிமார், nuihaku & surihaku - பெண்கள், kara ori - இது கீழ் ஆடைகளின் மேல் பெண்களால் அணியப்படும், nuihaku - ராஜ சபையினர், இளைஞர்கள், பிள்ளைகள் அணியும் உடை, happy - ஆண்கள் (இது முங்கால் வரை நீண்ட உடை) மடித்து விடப்படும் நீண்ட கைகளுடன் கூடியது.

கால ஓட்டத்துடன் உடையணிகளின் தரமும் செய்நேர்த்தியும் மெதுவாகக் குறைந்து கொண்டு சென்றுள்ளன. மிகச் சிறந்த ஆடையணிகள், Mamoyama காலத்திலும் Edo காலத்தின் ஆரம்பத்திலும் செய்யப்பட்டிருந்தன. Edo காலத்தின் மத்திய பகுதியில் (நடுப் பகுதியில்) பயன்படுத்திய ஆடைகளும் சிறந்தவையாக இன்றும் கொள்ளப்பட்டன. ஆனால் 19ஆம் நூற்றாண்டில் ஆடை அணிகள் தரத்தில் குறைந்து கொண்டு சென்றன. இன்றும் 'நோ' உடைகள் தயாரிக்கப்படுகின்றன. ஆயினும், Mamoyama காலத்தில் இருந்த அளவுக்குத் தரமுடையதாக இருக்கவில்லை.

### நோவின் முகமூர்த்தி

- முகமூர்த்தி பல வகையின் : ஆடவருக்குரியவை, பெண்களுக்குரியவை, தேவதைகளுக்கும் முனிவர்களுக்கும் உரியவை, பைத்தியக்காரருக்குரியவை, கெட்ட பிசாசுகளுக்குரியவை, கட்டுக் கதை விலங்குகளுக்குரியவை
- முகமூர்த்தி பாத்திரங்களின் இயல்லை வெளிப்படுத்த வேண்டும் என எதிர்பார்க்கப்பட்டன. உ - ம்: அழகான பெண்.
- Edo காலத்தின் ஆரம்பத்தில் முகமூர்த்தி உருவாக்கப்பட்டன. பின்னர் வந்தவை இவற்றின் மீள் உருவாக்கங்களே.

### முகமூர்த்தி வகை

Okina

முகமூர்த்தி 1206இலிருந்து

Kagekiyo

yamauba

Uba

Ko-omote (பாத்திரதுக்குரியது.) அழகான கண்ணிப் பெண் (பிரபுக் குலப் பெண்)

### பாத்திரம்

கிழவன் (மிகவும் பழையையான okina

Tokyoஇலுள்ள Asakusa கோயிலில் பேணப்பட்டு வருகிறது.)

போர் வீரன்

குனியக்காரி

கிழவி



- முகமூர்த்தி தயாரிப்பாளர் 10 பேரின் பெயர்கள் தெரிந்துள்ளோதும், அவர்களைப் பற்றிய சுயவிபரங்கள் கிடைக்கவில்லை.

### நோவின் கணதுமி பின்னல்கள் (Plots)

முதலாவது அடிப்படையான வகை கதைப் பின்னல்கள், யதார்த்த உலகு சம்பந்தப்பட்டவையாகவும் தெய்வீகம் (தெய்வங்கள்) சம்பந்தப்பட்டவை யாகவும் உள்ளன. யதார்த்தப் படைப்புகளில் - நீண்ட காலம் பிரிந்திருந்த பெற்றோர் - பிள்ளைகள் அல்லது சகோதரி - சகோதரியர் இறுதியாக ஒன்று சேர்தல். இந்த ஒன்று சேரல் ஒரு சவாமியாரால் (priest) அல்லது தேவதையால் ஏற்பட்டிருக்கும்.

இரண்டாவது வகைக் கதைப் பின்னல்கள் - இவ்வகையான ஜீவாநி அரங்கக் கட்டுரைகள் -

நாடகங்களே அனுகம். இதுவும் இரு பகுதிகளை உடையது.

முதலாம் பகுதியில் - Waki (ஒரு பிக்கு அல்லது சவாமியார்) ஒரு விசேடமான இடத்தில் Shite (கதாநாயகன்)ஐச் சந்திப்பார். புத்தருக்கும் மனிதனுக்கும் உள்ள தொடர்பை ஒத்ததாய், மேடையில் நிகழும் நிகழ்ச்சிகளுக்கும் சபையினருக்கும் இடையே தொடர்பாளராக விளங்குவார்.

Shite (பிரதான பாத்திரம்) - நரகத்திலிருந்து உதவி கேட்டு வரும் பாவப்பட்ட பிறவியாக இருப்பார். பாவப்பட்ட பிறவி தன் பாவங்களைத் தீர்ப்பதற்காக இந்த உலகுக்கு வந்திருப்பார். Waki-ல் Shite-ல் தாம் சந்திக்கும் அந்த இடத்தின் பெருமை பற்றிப் பேசி, அவ்விடத்தில் நிகழ்ந்த வரலாற்றுப் போர் பற்றிக் கூறுவார்கள். கதையின் உச்சத்தில், shite உணர்ச்சிவசப்பட்டு, தன் பாவத்தை மன்னிக்க உதவுமாறு waki-இடம் கேட்பார்.

இந்நேரத்தில் kyo-gen இடைச் சங்கீதம் (இசை) ஓலிக்கும்.

அந்நேரத்தில், shite தனது உடையையும் முகமூடியையும் களைந்து இரண்டாம் (ஆங்கம்) பகுதிக்குரிய யதார்த்த வேடத்தைப் புனைவார்.

இரு பாத்திர மாற்றங்களும் கவனிப்புக்குரியவை.

அழகிய பெண் - பாம்பாக

சிறுவன் - போர் வீரனின் ஆவியாக

இந்த இரண்டாம் பகுதியில் பாடகர் இசைக் குழு (chorus), அப்பாத்திரத் தின் கதையைக் கூறும். கதையின் உச்சம் நடனத்தால் வெளிப்படுத்தப்படும். பிக்கு அல்லது சவாமியார், இப்பாவப்பட்ட நபரின் இளைப்பாறலுக்காக (ஆத்ம சாந்திக்காக) இறைஞ்சுவார்.

இவ் ஜப்பானின் ஆற்றுகையானது காலத்தால் அழியாது பேணப்பட்டு வரும் ஒரு கலை வடிவமாக இன்றும் பேணப்பட்டு வருகின்றது.







# நூலின் உள்ளே இவர்கள்...



க. திலைகநாதன்



மு. மாம்மன்குமார்



பா. தயைாலன்



த. கலாமனி



க. பிரவீன்குரும்



தம்புசீவா



த. வசந்தன்



ஸ்ரீ. ரி. குமாரன்