

நுண்கலைத்துறை வெளியீடு — |

யாழ். பஸ்கலைக் கழக

நுண்கலைத்துறை

“கற்கை நெறியாக அரங்கு”

— நாடகத்தினதும், அரங்கினதும்

கல்விசார் முக்கியத்துவம் பற்றிய

ஓரு கருத்தரங்கு

கருத்தரங்கக் கட்டுரைகள்

பதிப்பாசிரியர்

பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி

28-05-1993 வெள்ளி பி. ப. 3-00 — 6-00

29-05-1993 சனி மு. ப. 9-00 — பி. ப. 6-00

நுண்கலைத்துறை வெளியீடு — ।

யாழ். பஸ்கலைக் கழக
நுண்கலைத்துறை

“கற்கை நெறியாக அரங்கு”

— நாடகத்தின தும, அரங்கின தும
கல்விசார் முக்கியத்துவம் பற்றிய
ஒரு கருத்தரங்கு

கருத்தரங்கக் கட்டுரைகள்

பதிப்பாசிரியர்
பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி

28-05-1993 வெள்ளி பி. ப. 3-00 — 6-00
29-05-1993 சனி மு. ப. 9-00 — பி.ப. 6-00

00-0 - 00.0 miles - 0000-00.00
00-0 miles - 0000-00.00

நமத நாடக வளர்ச்சியின் புதியதொடு கட்டம் இப்பொலூ உரவாக்கம் பெற வேண்டும்.

ஏற்படகளில் இதி வகுபல்களிலும் எவ்விப்பாகவிலும் முதிய தசாபதத்தில் மீட்டெடுக்கப்பட்ட நமத நாடக வடிவங்கள் சமகாலத் தேவைகளைச் சித்திரிக்கும் கலை வடிவமாக மாற்றப்பட்டு வந்த அதே வேளையில் (தாசீயம், சமீமகவிள்கம், நா.சந்தரவிள்கம்), நாடகம், ஒருவரன் முறையான கல்விப்பாடமாகவும், ஏற்கப்படலாய்தான். கல்விப் பொழுத் தராதர (உயர்தர)ப் பரிசீலனையில் ஒரு பாடமாக்கிறான். முதலில் 5,6 பார்சிகார்த்திகரூடுக் குரும்பித்த இப்பாடத்தினை இப்பொலூ முந்து மற்று மேற்பட்ட மாணவர்கள் எடுக்கின்றனர். வடக்கில் சாத்திரமே பதிரக்கிற மேற்பட்ட பாடசாலைகள் இதனைப் பயிற்சியளிக்கின்றன.

யாழ்ப்பாகம் பல்கலைக்கழகம் இதனை 1985 முதல் பொதுக் கலைமாணிக்கு நேர்வுக்கான பாடமாகப் பயிற்சியளித்து. 1986 முதல் சிறப்புக்கலைமாணி வரப்புகள் நடைபெற்றன. 1992ல் நாடகவியல் ஆய்வுக்கான முதலாவது உயர்பட்டம் (M.A.) வழங்கப்பெற்றுள்ளது.

இப்பொலூ யாழ் பல்கலைக்கழகத்தின் வெளிவாரிப்பட்டப்படிப்புடன் நாடகமும் அரங்கிலும் மேலும் பல பட்டப்படிப்பு மாணவர்களால் பயிற்சியளிக்கிறது.

உயர்கல்வி மட்டத்தில் இந்த வளர்ச்சியின் ஏற்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் அதே வேளையிலே நடைபெற்றுள்ளது. மட்டத்தில் வட இலங்கைச் சங்கீத சபை (ஏந்தோங்) இதனை ஒரு பயின் பறையாக்கியதன் பின்னர், இந்துக்கால பயின்வுக்கான ஆசிரியர்கள் தொடர அதிகாரிக்கிற வருகின்றன. அங்கும் ஆசிரியர்கள் தர பாடசாலைகள் கடந்த மூன்றாண்டுகள் நடைபெற்ற வருகின்றன.

வளர்ந்த வரும் இந்த மாணவ தேவையினைக் கணக்கான்டே இந்தக் கருத்துறை ஒன்றுக்கு செய்யப்பட்டுள்ளது.

நாடகமும் அரங்கியலும் என்று "பாடம்" இரண்டு அமிசங்களை உள்ளடக்குவது

1. நாடகம் என்றும் கலை வடிவம் மூலமாக மனிதனை விளங்கிக்கொள்ள புலமை முயற்சியும்.
2. நிதித்திக் காட்டல் மூலமும் அதற்கு வேண்டிய குழலை உட்டாத்துவதற்கு மூலமும் மாணவர்களின் படைப்பாற்றலை நாட்டும்பூர்வமாக கலை முயற்சியும் முக்கியமாகின்றன.

ஆசிய இரண்டமின்கள் நாடகப் பயின்வில் முக்கியமாகின்றன.

இந்த இரண்டு அமிசங்களையும் விளக்குவதற்கு இந்தக் கட்டுரைகள் ஓரளவு பயன்படும்.

நாடகம் மனிதனை அவள்ள இளைய நிலைகளில் மோரகை நிலைகளிற் சித்திரிப்பு அந்த மோரகை, முரண்பாடு அவல மட்டத்திலோ, மசிழ்நறி மட்டத்திலோ, புலப்படலாம். - நிலை மூலமுடிகாட்டப்படலாம். - பாலைகளில் மூலமுடிகாட்டப்படல். மோடியையாகவும் காட்டப்படலாம். இயல்பாகவும் காட்டப்படலாம். ஆனால் இந்தக் கலை மனிதனை பண்பாட்டுத் தளநிலைகளையும் அதே வேளையில் அவளை உடைய பொருவான மாநாடுக் கீழ்க்கண்ட காட்டுவது. கலை எவ்வும் வகையில் இரு தனிக் கலையாக மாத்திரமல்லாத பல கலைகளின் சங்கமமாகிறது.

இந்தக் குத்தரங்களி இங்க யாழிப்பாவதீதின் நாடகக் கல்வித்துறையில் முக்கிய இடமிருப்பது அரங்கியற் குலமுயாக்க இடமிருப்பதுக்கிறார்.

இந்தக் குத்தரங்கள் இந்த அமைவுக்கு இரு/ஒக்கம் கிட்டிற்ற.

கலைப்பீடு முதல்வர் பேராசிரியர் பொ.பாலசுந்தரம்பிள்ளை பெரியும் உதவினார். பல்கலைக்கழக நிர்வாகத்தின் உதவியில்லை இந்தக் கட்டுரைத் தொகூரிக்கட்டாசிய நாம் பெற்றிருக்க முடியாது. இன்றைய நிலையில் இரு காலத்தின் மாணப் பெற்று.

மாணவர்களின் உதவி மதிப்பீடற்காரியா. ஆற்றுக்கக் கலையான இக் கலை பயிலும் மாணவர்கள் நமர ஒருஷ்கிசை நிலையினை அற்புதமாக கர்ட்டியன்னன.

ங்கலைத்துறை ஆசிரியர் ஒழுந்தின் ஒருஷ்த சிந்தனையினால் வெளிப்பாடே இந்தக் குத்தரங்கு.

ங்கலைத்துறை

28.05.1993.

பேராசிரியர். கா. சிவந்தாஸ்

பண்பாடாக அறிதல்

பேராசாரியர், கா. சிவதீர்மீபி

கலை என்பது "சமூக-அழகீயல் நிகழ்வு" (Socio-aesthetic phenomenon) ஆகும். அது சமூகத்தின் "பண்பாட்" டின் ஸ் நிலைகொண்டு நிற்பது. பண்பாடு என்பது (அசீ) சமூகத்தின் வாழ்க்கைமுறைமையாகும். அதற்குள் வாழ்க்கை சம்பந்தப்பட்ட நடவடிக்கைகள் யாவும் (மதம், உணவு, சூழல், மனிதஉறவுமுறைமை, பொருளாதார நடவடிக்கைகள், சமூக ஒழுங்கமைப்பு, வாழ்க்கை நோக்கு முதலியன்) இடமிருப்பதும்.

பண்பாட்டின் இயல்புகள் எனப்பினிவருவனவற்றைப் பண்பாட்டு மர்ணிடவியல்கள் முனைப்புப்படுத்திக் கூறுவார்.

(1) பண்பாடு அறியப்படுவது

(2) மனிதவாழ்க்கையின் உயிரியல், சூழல், உளவியல், வரலாற்று அமிசங்கரள் வழியாக வருவது (தொல்காப்பியம் அகத்தின்யியலிற் குறப்படும் கருப்பொருளை அவதானிக்குத் தொல்காப்பியம் அகத்தின்யியலிற் குறப்படும் மனித உறவினாடியாகப் பிறப்பது என்பதே தொல்காப்பியக் கொள்கையாகும்.)

(3) அது ஒறிப்பிட்ட அமைப்பு முறையினைக் கொண்டது

(4) பண்பாடு குறுவுக்குதலு மாறுபடுவது

(5) அது அசைவியக்கம் கொண்டது (தேசுக் நிற்பதீல்லை) *Dynamic = Energetic force*

(6) பண்பாடு என்பது அந்த மக்கட் கூட்டத்தினாற் பகிர்த்து கொள்ளப்படுவது

(7) அது குறிப்பிட்ட மக்கட் தொழுதியினரால் பகிர்ந்து கொள்ளப்படுவதால், அது வெளிப்படையானவையும் (explicit) உயத்துணரப்படுவனவையுமான (implicit) அமிசங்களைக் கொண்டது.

(8) பண்பாடு என்பது கலைகளின் மூலம் தனது உயிர்ப்பினை வெளிப்படுத்தி கொள்கிறது. அந்த நிலையிலேயே அசீ சமூகத்தின் படைப்பியல் உந்துதல் படைப்பியல் வன்மையும், அழகீயல் தொழிற்பாடுகளும், தொடர்பியல் முறைமைகளும் இனைகின்றன.

கலைகள் பயிறும் மாணவர்கள் மேற்கூறியவற்றுள் 6, 7, 8 ஆம் இயல்புகளை தெளியுபட விளக்கிக் கொள்ளல் வேண்டும்.

கலைகளின் முக்கியத்துவம் அவை பண்பாட்டின் வெளிப்படுகைத்தளமாக அமைவதே கலைக்கும் பண்பாட்டுக்குழுள்ள இந்த உறவு காரணமாகவே கலையானது (அந்தசீ) சமூகத்தினை எடுத்துக்கொள்கிறது முக்கியத்துவத்தின் விளைவாக (அந்தசீ) சமூகத்தினை எடுத்துக்கொள்கிறது முக்கியத்துவமாக அமைகின்றது. (இதனை நேர்மாற்றவில்லியமீஸ் (informing spirit of the group)) என்பார்.

எனவே அடுத்த நாம் "கலை" என்பது யாது என்பதனை விளக்கிக் கொள்ளல் அவசியமாகின்றது.

கலையின், சமூகவியல், மானிடவியல் முக்கியத்துவத்தினை விளக்கப்படுகிறது. முராய்ச்சியாளர்கள் கலையின் பொதுப்படையான இயல்பினை பின்வருமாறு விளக்குவார்.

கலை என்பது ஓர் உயர்வினை அல்லது பெற்மானத்தினை வெளிப்படுத்தவதிலும், தொடர்புறுத்துவதிலும் மனிதத்திற்கு தொழிற்படும் முறைமை ஆம் (honigman) இந்தக்குற்றுக்கள்.

(1) படைப்பாக்கத்திற்கு, உந்துதல்,

(2) அத்திற்கட்டோர் நமது தொழிற்பாட்டில் பொருது பெறும் ஆகியல் திருப்பதி.

(3) பல்வேறு கலை வடிவங்கள் (அதாவது பல்வேறு திறக்கின்வடிவங்கள்) ஆகியன இடம்பெறும்.

மேலே கூறிய இறுதி அம்சம் பற்றிய ஒரு குறிப்பு அவசியமாகின்றது. கலை அல்லது என்பது பிண்டப் பொருளாகவோ (அதாவது நமது கண் முன்னே பட்டவரித்தனமாக இருத்தல் சிற்பம், கட்டிடம் ஆகியன) அல்லது "நடைபெறுவதாகவோ" அதாவது அது நேரத்திலே மாத்திரம் பார்க்கக், கேட்கப்படத்தக்கதான் ஆற்றுக்கூயாகவோ (உம் இசை, நடனம், நாடகம்) இருக்கலாம். கலைக்குத் தூ வெடிவம், குக்கும் வடிவம் உண்டு.

கலை என்பது ஒரு "நடைமுறை" (process) ஆகும். அதன் வெளிப்படுத்து சாதனத்திற்கு ஏற்ப, வெளிப்படுத்துதலை முறைமைக்கேற்ப, பல்வேறு விதமாகக் கருதுவதுபோல்.

(1) வரைகலைகள் (graphic arts) - சித்திரம், ஓவியம், குழைகலைகள் (plastic arts) சிற்பம், மட்பாண்டம்.

(2) வாய்ச்சொற் கலைகள் (verbal arts).

(3) ஆற்றுக்கூக்கலைகள் (performing arts) - நடனம், நாடகம் என பிரித்தும் ஒன்றாக தழுவியும் பிரிவுகள் சொல்லும்.

நாடகம் என்பது ஆற்றுக்கூக்கலை மூலமாக ஒன்றினை/ஒரு விடயத்தினை 'நிகழ்த்திக் காட்டுதல்' (enact) ஆகும்.

இந்த "நிகழ்த்திக் காட்டுதல்" முறைமை மதச் சடங்குகளிடியாகவும், வரியாகவும் வருவது. மதத்திற் சடங்குகள் செய்யப்படுவது (ஆற்றப்படுவது) மத விசுவாதிமும், மத ஒழுக்காற்றிக்கும் முக்கியமானதாகும்.

சடங்கு தனது மதத்தள நிலையிலிருந்து விடுபடுகிறபொருது அது ஒரு "கலையாக" அதாவது, ரசனைக்கு, மசிழ்வுட்டலுக்குரியதாக அமையும். அது கலையாக முகிழ்க்கும் பொருது மத விசுவாசத்தின் கட்டமைப்பும் கலை நிலையில் முக்கியப்படும். மசிழ்வுட்டலும் இணைந்து நிற்கும்.

சடங்கு கலையாக மாறுவிறபொருது அது ஒரு விதிமுறையான ஒன்றுக்குப் பயிலப்படுவதிலை ஏற்படும். இதனால் அது மதநிலையிலிருந்து பொருது கட்டமைப்பு இந்தகம். அது மசிழ்வழிப்பு நிலைக்கு வரும் பொருதும் தொடர்கின்றது. பயில்வு, பயிற்சி இல்லாத எந்தக் கலையை : வெளிப்படுத்தப்படுவதில்லை. சில கலைகளின் பயில்வு, பயிற்சி சாஸ்ராஜமயப்படுத்தப்படும். சில கலைகள் அப்படி ஆவதில்லை.

நாடகத்தில் "நிகழ்த்திக் காட்டல்" முக்கியமென்பது ஏற்கனவே வற்புஷ்டப்பட்டது. எது நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகின்றது, எப்படி நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகின்றது என்ற விளைக்கான விடைகளில் நாடகக் கலையின் இயல்புகளையும் அது பண்பாட்டுடன் இணைந்து நிற்கும் முறைமையும் புலனாகும்.

எா நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகிறது? முன்னர் நடந்தவெய்க் கருதப்படுவது நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகிறது. அவற்றை இப்பொழுது மீள் நிகழ்த்திக் காட்டுவதால் ஒரு பயணம் என்ற ஒரு நம்பிக்கை (விசுவாசம்) இதன் இழையோடுமிக்கது.

முன்னர் நடந்தவெய்க் கருதப்படுவன ஆற்றப்பொம் நிலையிலிருந்து (மதநிலை, மதஞ்சார் நிலைகளிலிருந்து) நடக்கக் கூடியது ஏன்ற நிலைக்கு சமயத் தலைப்பயில்வுக்கு) வருகின்றோம்.

நாடகத்தின் வளர்ச்சி நிலையில் இரு விடயங்கள் முக்கியமானதான். இவை அதோற்றநிலையிலே ஆல்லியமாகத் தெரிந்தவை. மீண்டும் நாடகத்திற்குமின்ற தொடர்பை அறுத்திக் காட்டுபவை.

முதலாவது, இந்த நிகழ்த்திக் காட்டுக்கை எப்படி முன்னர்-நிகழ்ந்த ஒன்றுக்குக் கருதப்படுவது. இந்த நிகழ்த்துக்கை, வேடப்புக்கை, அசைவுமுறைகள் முதலியவற்றுக்கு இடம் கொடுக்கிறது. நிகழ்த்தப்படுவன், ஜதிகம் சார்ந்தவாகவோ, வரலாற்று நிலைப்பட்டவாகவோ அமைவதால், பார்ப்பவாக்கிடையே அவர்களுக்கு பாரம்பரியத் பேறுகளும் அவர்கள் நம்பி வாழ வேண்டிய இல்ட்ஸியங்களும் மீள் வற்புறுத்தப்படுகின்றன.

முதலாவதனடியாக, இரண்டாவது அமிசம் கேத்தினம்புதிடம்.

நிகழ்த்தப்படுவதும், நிகழ்த்த முறையும் முக்கியமானவையானபடியால், இந்த நிகழ்த்திக் காட்டுக்கையில் அன்றை சாதாரண சம்பவங்களில் ஒன்றுக்குக் கருதப்படுவதென்று: அதற்கான விசேட ஆயத்தய்கள் செய்யப்படுகின்றன. விசேட நினைகள் குறிக்கப்படுவது விசேட முறைமைகள் கையாளப்படுகின்றன. இவற்றில் ஏதோ ஒரு வகையில் பல்வேறு மனிதர்கள் சம்பந்தப்படுகிறார்கள்.

இந்நிலையில் நாடகத்தின் சமூகப் பயிற்சைம் பற்றிய ஒரு குறிப்பும் அவசியமானது. ஒரு பிரதேசத்திலுள்ள சமூகத்தின் பாரம்பரிய ஒருமைப்பாட்டுக்கும், வாழ முறைகளுக்கு மேற்பகுத்துவை வடிவங்கள் அமையும். சமூகத்தின் அமைப்பையும் அதிகார வரண் முறையையும் அந்த முறைமைகளுக்கான சமூக ஆதரவு எதிர்ப்புக்களையும் கண்ணுடுத்துக் காட்டும்.

ஒரு சமூகத்தின் வளர்ச்சியானது சமன்றதாக இருந்த அஷ்டமரபும் நவீனமும் இணையாகவோ, பொருளாதாரப் பனிரவு ஏற்றத் தாழ்வுக்கூடியதாக இருந்தோ, உயாதாழ்வுகள் கற்பிக்கப்பட்டும் எதிர்க்கப்பட்டு மிகுந்தோ கொண்டப்பட்டால், அதையை சுலாத்தில் நிலைமும் கலைகளிலும் சமன்ற தன்மையைக் கொண்டாம். சில கலைகள் போற்றப்பட்டுமல்ல கலைகள் அதிக ஆதரவற்றையிருக்கும் நிலைமை ஒன்று; இன்னொரு ஒரு கலையே, ஒரு குறிப்பட்ட சமூக மட்டத்தில் ஒரு முறைமையிலும், இன்னொரு முறைமையிலும் பயிலப்படும் நிலை ஏற்படும். நாடகக் கலையில் கலை, சமூக இயக்காரணமாக இது இக் கலையில் பிக்கீ பூல்லியமாகத் தொழியும். முன்றுவது உலகநாடான என்ற கூறப்படுவனவற்றில் இத்தகைய ஒரு நிலையினைக் காணலாம். இந்த நிலைமை காரணமாகவே மரபுவழி, நவீனம், நாட்டுக்கூத்து நவீன டிருமா என்ற வகைப்பாடு கூறுகூத்திலும் ஊனப்படுகின்றன.

இவ்வு இவற்றை ஒன்றாக இணைப்பதற்கான முயற்சியான்று கலையுலகிற் காணப்படுகிறிருதலின், சமக் டட்டத்திலும் கமவீனங்களை அகற்றிப் பொதுப்பட்டயாட்டு ஒரு சமகந்ததைத் தோற்றுவிப்பதற்கான அரசியல், சமுக சிந்தனையின் தொழிற்படிடு என்பதே கருத்தாகும்.

இந்த ஸ்த்ரீக்கரு நிலைளக்கம் பிள்ளுவத்தில் தமிழ்ப்பண்பாட்டில் நாடகம் கூடும் இடத்தினைப் பார்ப்போம்.

எழும்

இக் கட்டத்தில் "அரசுக்கு பண்பாடு" ^{Theatre Culture} / சொற்றெடுத்து விளக்கிக் கொள்ளல் அவசியம்.

அரசுக்கு பண்பாடு என்பது அரசுக்கு என்பது எம்முறையிலே பயிலப்படுகிறது, பார்க்கப்படுகிறது என்பது பற்றிய சகல நடமுறைகள், சிந்தனைகள், கண்ணோட்டங்கள் ஆகியவற்றின் / ஒருசேரக் குறிப்பத்தாகும் தமிழருடைய இசைப் பண்பாடு (Musical Arts) ஏனும் பொழுது பயிலப்படும் வாத்தியங்கள், இசைமுறைகள் சமூக நடமுறைகள் கூட சகல விடயங்களும் இடமிருப்பதும்.

"பண்பாடாக அரசு" என்ற நோக்கும் பொழுது "அரசுக்கு பண்பாடு" என்பதையும் தனிவுற விளக்கிக் கொள்ளல் வேண்டும்.

தமிழ் பண்பாட்டின் அரசு (Theatre) எனும் பொழுது ஒரு முக்கிய உண்மை எம் முன்னே நிற்கின்றது. தமிழரிடையே நடமீ, இசை, இலக்கியம் ஆகிய செந்நெறிக் கலைகளாக (classical arts) வளர்க்கப்பட்டுமை, பயிலப்பட்டும் போன்ற நாடகம் செந்நெறிக் கலையாகப் போற்றப்படவில்லை என்பதே அவ்வுண்மையாகும்.

இதனைச் சொல்லும் அதே வேளையில் ஆற்றகைக்கலை என்ற வகையில் "நடமீ" நாடகத்தின் பல அமிகங்களைத் தனிவயப்படுத்திக் கொண்டிருந்தது என்பது அறிந்து கொள்ளல் வேண்டும். பிற்காலத்தில் ப்ரதநாட்டியம் எனக் குறிப்பிடப்பெற்ற சத்தி, ஆட்டத்தின் ஆற்றக மரபினால் (performance tradition) நியமமான அரசு பல அமிகங்கள் இடமிருப்பதானால், "நிரதீத", "நிரதீதிய", "நாட்டிய" எனும் பதங்களிலே கருத்து வேறுபாட்டை உரைதல் வேண்டும். நாட்டியத்தின் உறுப்புக்கள் (தறிப்பாகப் பதம்) கதை தலைாத (சமீபவங்களை நாடகமாகக் கித்திரிக்கும்) கூத்தே, "கதீஷ்" எனும் சொல்லின் ஒரு ஏந்துழீசிச் செந்துகூடிக் காட்டும்.

செந்நெறிக் கலைகள் அவ்வசீ சமூகங்களின் உயர்மட்ட அங்கீகாரம் பெற்ற கலைகள். தமிழில் நாடகத்திற்கு அந்த அங்கீகாரமிருக்கவில்லையிரும் அது சுலாத்துவி அடி நிலையில் முக்கியமானதும், தொழிற்பாட்டு வள்மையுடையதுமான ஒரு கலை வடிவமாக விளங்கி வந்துள்ளது.

தமிழ்நாட்டில் ஸ்த்ரீ காலமாக மேலாண்மை வகுக்கு வந்த அரசியல், சமக் பண்பாட்டுச் சுக்கிள்கள் நாடகத்தை ஒரு முக்கியமான கலை வடிவமாக அங்கீராக்கவியிரும் மேலெழும்ப் பிடிமுனிலை. இது கிமி 600-1200 காலப் பகுதியில் துல்லியமாகத் தெரியிறா.

அந்தச் சமூக உருவாக்கம் 14ம் காற்றுணிடிற் சிதைவுறத் தொடங்குகின்ற பொழுது தான் நாடக வடிவங்கள் இலக்ஷ்ய அந்தஸ்ரப் பெறும் கலை வடிவங்களாக கொள்ளப்படுகின்றன.

அதன் பின்னர் நாடகம் ஒரு முக்கியமான கலையாகப் பயிலப்பட்டு வருகிறது.

கலைகளையும் சாதியடிப்படையிற் சமூக ஒழுங்குநிலைப்படுத்தி வந்துள்ள இச் சமுதாயத்தில் "நாடகம்" உயர்மட்ட நிலையில் இசை-நடனப் பாரம்பரியங்களோடு இணைப் பேண்டி வந்தது.

உயர்நிலையில்லாத நிலையில் நாடகம் செழிப்புற வளர்ந்ததெனிலும், அந்தச் சமூக மட்டத்தினரின் வரலாறு பதியப்படாத போன்ற போலவே அவர்களின் நாடக முயற்சிகளும் பதியப்படாத போயின.

ஆனால் அவை அடிநிலையிற் பேணப்பட்டு வந்துள்ளன. இந்தச் சமயற்ற தன்மை தமிழ்நாட்டு நாடகத்தின் வளர்ச்சியில் இருமட்ட நிலையினை ஏற்படுத்தியுள்ளது.

அடிநிலை மட்டத்தில் தெருக்கத்து மரபும் பிறநாட்டுச் சௌவாக்குக்குக்கு உட்படும். சமூக மப்பங்களிலேயே பாசி நாடக மரபும், பின்னர் நேரடியான மேனாட்டு நாடக மரபும் இடமிருப்பது வரலாறு. தமிழ்நாட்டில் "ஒதுக்கப்பட்டோர், பின்தங்கியோர், முன்னிலைப்பட்டோர்" சமூக முறையை (Scheduled, Backward Forward) கலைகளிலும் காணப்பட்டது. முன்னிலைப்பட்டோரின் கலை வடிவங்களே நியமமான கலை வடிவங்களாகச் சொள்ளப்பட்டன. பின்தங்கியோரின் மரபுகள் அவர்கள் முன்னேற அவர்களுடுக்கி முன்னேற விரிந்தன.

நாடகம் ஒட்டுமொத்தமான "சமூக ஒருங்கிசைக் கலையாதலால், தமிழ்நாட்டிற் ஏற்பட்டு வரும் இந்த சமூக அசைவியக்கத்தை (social dynamic)) அது பிரதிபலிக்க வேண்டும்.

இருப்பினும் காற்றுணிகள் காலமாக இருந்த வந்த இருநிலைப்பாடு இப்பொழுது விருப்படவில்லை. இதனாலேயே நாம் தமிழ் நாடகம் உற்றிப் பேசும் பொழுது இப்பொழுது மரபுவழி நாடகங்கள் பற்றியும், நல்ல நாடகங்கள் பற்றியும், புத்தாகை (innovative) அரங்கு பற்றியும் பேசுகிறோம்.

இது ஓரளவுக்கு அனைத்திந்திய மரபினைப் பிரதிபலிப்பதே, அங்கும் "மார்க்கீ", "தேசி" பற்றிய பிரிவுண்டு. தமிழ்நாட்டின் "தேசி"க்குள் உயர்தேசி, உயரலையாத "தேசி" கானப்பட்டன. அந்த உள்மையை நாம் இன்று மறக்கூட்டாது.

தமிழ்நாட்டின் நியமமான அரங்க மரபு தெருக்கத்து/ நாட்டுக்கத்து மரபுவழியாக மிட்டெடுக்கப்படல் வேண்டும். (தமிழகத்தின் தெருக்கத்து மரபும் நமது நாட்டுக்கத்து மரபும் இனாநிலைப்பட்டவை) கத்து மரபு என்பது இருநாடுகளுக்கும் பொதுவான பாரம்பரியம் மரபை கூட்டுகிறது.

தமிழ்ப் பாரம்பரியம் அரங்கின் மற்றைய பிரதான அமிசம் நாடகம், "ஆட்டம்" மூலம் எடுத்துரைத்தப்பட்டமையாகும். இக் கலையின் தொழிற் பாட்டைக் குறிக்கும் விளை வடிவம் இன்றும் "ஆடினர்" தான் (நாடகம் ஆடினர்).

இதனால் இந்தக் கூத்து மரபில் ஆட்டம், ஆட்ட அசைவுகள், ஆட்டக் கோவை கூத்துக்கீய இயம்பொறும்.

இந்தக் கூத்து மரபு (உலகியல் வழக்கின் பாற்பட்டதல்ல). இது தனக்கொன்று நாடக வழக்கினைக் கெர்க்கிறது)

தமிழ்க்கூத்து மரபினைப் பற்றியும் அது இன்று நமது பரிபாட்டியற் பெறும் இடத்தைப் பற்றியும் சிந்திக்கிறும் பொலூசு, தமிழ்க்கூத்து அரங்கு இன்றும் மதச்சபங்கு நிலவிலிருந்து விடுபடவில்லை என்பதை மனத்தில் இருத்திக்கொள்ளல் அவசியம்; நாடகத் தன்மையுடைய சபங்குகளும் (குருபோர் முதலியல்) சடங்கர்ச்சாரமான வைபவங்களுக்கான நாடகங்களும் (காத்தவராய்க்கூத்து, கோவலி கண்ணி நாடகம்) இன்று நம்மிடையேயுள்ளன.

பாரம்பரிய நாடக வடிவங்களைப் பொறுத்த வரையிற் பிரதேசநிலைப்படுத்திப் பாரிச்சும் மரபும் ஒன்றானது. (மட்டக்களப்புக் கூத்து, வள்ளிக் கூத்து). பிரதேசங்களை நிலவிய சமூத்த வளர்ச்சி காரணமாகவே இந்த வேற்பாடுகள் உள்ளன. அடிப்படையில் இவற்றிடையே அமைப்பொருமைப்பாடுகள் அவதானிக்கலாம்.

பாரம்பாய்த்தின் அரங்கில் அடிப்படையான மக்களுடனான ஒருங்கு நிலைப்பாடு அதன் "மேடை"யான ஸ்டக்கிள்ளாரி அமைப்பிலேயே தெரிய வருகிறது. இங்கு ஆற்காவோ /பாரிச்போர் பராத்தும் அறிக்கீடு இல்லை.

தமிழ்க்கூத்து மரபின் அரங்க முறைமைகள் சில கவாரசியமானவை. நாடகத்தைப் பாரிச்பவர்கள் எத்தனைய மருட்டுக்க (illusion) யைப் பெறகிறார்கள் என்பது உடல் பாக ஓராயப்பட வேண்டியது. சில நாடகங்களில் ஒரு பாத்திரத்தை இருவர் ஏற்று நடிக்கும் மரபு உண்டு. முனிகோவலன், பிள்ளோவலன், முஞ்சாசிச்சந்திரன், பிள்ளோவலன் என்ற நடிப்பு மரபு முக்கியமானது.

நடிப்பு முறைமை முன்றோர் குறியபடி இயல்பு நெறிப்பட்டது அன்று. மினைப்படுத்துப்பட்ட அசைவுகளைக் கொண்டிருக்கிறது.

நாடகத் தயாரிப்புக் கூத்து நிலையிற் குழு ஏற்பாடேயானும். (community eff-

குமையில் நமது பாரம்பரிய அரங்க (கூத்து முறைமை) எழுத்தறிவற்ற நிலையிலிப்படுவதாகும். (non-literate level) ; இப்பொலூசு அது எழுத்தறிவு (literate level) மட்டத்திக்குக் கொண்டுவரப்படுகிறது. இன்று பாரம்பரிய அரங்கில் ஏற்படும் மாற்றங்கள் இந்த மட்ட வேபொட்டிகள் அகற்றுவதனால்.

தமிழ்ப்பன்பாட்டின் சுனநாயக வேர்களைத் தேடும் முயற்சியே இன்று நம்மைக் கூத்துப் பாரம்பரியத்திற்கு இடுஞ்செய்துள்ளன.

இவ்வாறு நோக்கும் பொலூசு தர்கள் நம்மிடையே, "தமிழ் அரங்கு" (Tamil theatre) என்று ஒரு ஒருமித்த வடிவமில்லாத்தன்மையும், நம்மிடையே, நமது சமூக அமைப்பொட்டுக்கூடுதல் அமையப் பல்வேறு அரங்கங்கள் (Tamil theatres) இருப்பதும் தெரிய வரும். டால்வேப்பட்ட பாரம்பரிய அரங்கங்களோடாக ஒது தமிழ் அரங்கின் உருவாக்கப்படுவது இப்பொட்டு நடைபெற்றுக்கொண்டிருக்கிறது. தமிழ்நாட்டின் நாடக இழைக்குக்கொள்கூடிய ரெப்பிடையேயுள்ள நாடக அரங்கக் கல்லூரி போன்ற இயக்கங்களும் அப்பளியே/

விலக்கியமாக நாடகம்
சுமீர்தத்தய_மரபு_சார்ந்த_நோக்டு)

கலாநிதி - சுரேஷ் கனகராஜா.

இத் தலைப்பு பலருக்கு முறைப்பட்ட ஒன்றாக தோன்றலாம். ஏனெனில் 'நாடகம்' திட்டுக்கிணியமும்! முறைப்பட்ட பதங்களாக குடுதப்படுவதால் ஆகும். அடிப்படையில் நாடகம் கட்டுவன் சார்ந்தது. மேடையிலே நிகழ்த்தப்படும் செயல்களே அதன் மையம். இலக்கியம் அடிப்படையில் மொழி சார்ந்த கலை தானிலே தரப்படும் சொற்களை மையமாகக் கொட்ட. கிரேக்க மொழியில் 'DRAMA' என்ற பதத்திற்கான அடிச்சொல் செய்வதைக் குறிப்பிடும். 'THEATRE' காட்சியைக் குறிப்பிடும். இவை இக்கலையின் கட்டுவன் சார்ந்த தன்மையை நினைவுட்டுகின்றன. அப்படியாயின் நாடகத்தை இலக்கியமாக பேச முற்பட வாமா? 'LITERATURE, LITERARY, LITERATE', போன்ற பதங்களின் வரைவில் கலங்கள் வரலாற்று ரீதியாக மாறி வந்தன்னமை இப்பிரச்சனையை மேலும் சிகிகலாக்குகிறது 14ம் நாற்றாக்டில் 'LITERATE'. என்ற பதம் வழக்கிறஞ் வந்த போது அப்பதத்திலிருந்து கட்டப்பட்டவர் வாசிக்கக் கூடியவர் மட்டுமல்ல உயர்கழாம் சார்ந்த புலமை உள்ளவராகவும் குடுதப்பட்டார். (ஏனென்றால் நிலமானிய அமைப்பிலே உயர்கழாத்தைச் சேர்ந்த சிறபான்றியினால் வாசிக்கும் தீர்த்தைப் பெற்றிருந்தனர்) 16ம் நாற்றாக்டிலே அச்சுக்குதலை தோன்றியதும் எழுத்து வாசனை அச்சுதிக்கப்பட்ட நால்கட்டுநேரடியாகத் தொடர்புற்றிருந்தது. அதன்பின்னர் அச்சுதிக்கப்பட்டவை ஆக்க இலக்கியமாகவும், அறிவுசாரி இலக்கியமாகவும் (வரலாறு, மெய்யியல், அறிவியல்) கூடபடத் தொடங்கியது. இப்பொழுது இலக்கியம் என்ற பதம் ஆக்க இலக்கியத்தையே கட்டி நிற்கின்றது.

நாடகம் எழுத்து வடிவில் அல்லது அச்சுவடிவில் உள்ளபோதிலும் (ஒன்றில் முன்னதாக அதுப்பட்டு பின்னர் அளிக்கை செய்யப்படும் ஜல்லது அளிக்கை செய்தலும் எழுத்துப்பட்டு பின்னாக நடைபெறலாம்) கடந்த காலத்திலேன்முதப்பட்ட நாடகங்கள் அச்சுவடிவிலே விடுதி கிடைத்த போதிலும் (நவீன் விமர்சகர்களைப் போன்ற ஆறில்லோட்டிலும் நாடக அட்லிகளை வைத்துக் கொண்டு தனது கோட்பாடுகளை வரையந்ததார்) இலக்கியமாக நாடக குடுதப்படுவதற்கு நீண்ட காலம் எடுத்தது. நாடகம் புலமை சார்ந்த அல்லது உயரிப்பார்ந்த கலை வடிவமாக குடுதப்படாததால் ஒருவேளை இந்த நிலை ஏற்பட்டிருக்கலாம். வரலாற்று ரீதியாக நாடகம் மக்கள் பட்பாட்டைச் சார்ந்தது. ஆவாழ சார்ந்த நூட்டுவை பொருத்தமே. ஒரு நிகழ்ச்சியைப் பார்த்து ரசிக்கவும் அதிக கல்வியறிவு தேவைப் பட்டிருக்கவில்லை. நால்கண் வாங்கும் பத்தொகையை விட பெரும்பாலும் ரழைவுக்கட்டு முறைவாக இருந்ததால் பெரும்பான்மையோர் நாடகத்தைப் பார்க்கக் கூடியதாய் இருந்து. மேஜும் நடிகர்களும் நாடக உசிரியர்களும் சமுதாயத்தால் ஒதுக்கப்பட்டவராகவே இருந்து. ஒதுக்க காரணம் நாடகம் கீழ்த்தர உரைச்சிகளைத் தூண்டி விட்டு ஒதுக்கக் கேடுகடுக்க வழிகோவியது என்ற கருத்து நிலவியதாகும். ஒதுக்கியியுடைய பொற்கால நாடக கால கட்டத்திற்கு பின் 17ம் நாற்றாக்டிலே ஆட்சியில் அமர்ந்திருந்த குடும் சாம்மைவாதிகள் எல்லா நாடகக் கொட்டகைகளுக்கும் முடுவிழா நடத்தினர். இவை ஒதுக்கக் கேடுகளின் முகைகளாக கருதப்பட்டன. இச்செயலில் இருந்த நாடகத்திற்குரிய பஞ்சுகள், இலக்கியம் பேருவும் விழுமியங்களுக்கு முறைப்பட்டவையாக கருதப்பட்டமையை நாடு அவதானிக்கலாம்.

நவீன் காலத்தில் நாடகத்தை இலக்கியத் தரத்திற்கு 'உயர்த்திய' இயக்கங்களுள் பிரித்தானிய அமெரிக்க நிற்காப்பாளர்கள் முன்வத்து 'புதிய விமர்சனம்' குறிப்பிடத்தக்க பட்சினை வகித்தலு. இதன் மூலம் நாடகம் கவிதையோடு சமமாக குடுதப்பட்டதோடு அதற்கு ஒரே கல்விசாரி பயன்பாடும் வழங்கப்பட்டது. இத்திற்காப்பாளர்கள் கவிதைகளையும் புனைக்கத்தகளையும் எழுவார் அலுவலினார்களே அல்லவாறே நாடக நால்களையும் அலுவலினால்வாரு சொல்லையும் மிக ரதுக்கமாக கூராய்ந்து அவற்றின் அர்த்தங்களை வரைபார்க்க முன்னந்தார்கள். இந்த அலுவலுமுறை முறிப்பிட்ட நாடக நாலை வரலாறு சமுதாயம்

கடந்த அவற்றிடன் சமீமங்கப்படாத ஒன்றாகவும், வெளிசாரி பொருளாகவும், நோக்கும் ஒன்றாக அமைந்ததோடு அவே புறநிலை காரிந்த விழுடோன் ரீதியான ஒய்வுறுதையாகவும் காளிமூலப்பட்டது. இந்த பல்கலைக்கழகம் உட்பட எல்லாக் கர்ணி மட்டங்களிலும் இந்த அதை முறையே கோலோசுக்கின்றது. மாவெள்கள் நாடக தாழை ஒய்வு செய்கின்ற போது, கண், கண்டப்பிள்ளை, படிமம், பாத்திரங்கள், பாத்திரவாரி :பு எனக் கூடுபடுத்தி வேறாக்கி ஒடுக்கிப் பார்க்கின்றனர். இதனால் நாடகத்திற்கு ஒருவகை ஆதாயம் ஏற்பட்டபோதும் (அடுவது அங்கீகரிக்கப்பட்ட கற்கை நெறி) இன்னொரு வகையில் நோக்கும் போது இதற்கு இழப்பும் ஏற்பட்டது. நாடகம் நாடகமாக நோக்கப்படாத கவிதையாகவும், புனைக்கதையாகவும் நோக்கப்பட்டது.

நாடகத்தை நாம் 'அரங்கக்கலையாக' என்னால் நோக்க வேண்டுமென்பதை அறிய வேண்டுமானால் முதலில் நாடகம் என்றும் கலைவடிவம் வேடு கலை வடிவங்களிலுந்து என்னால் வேறுபடுகிறது என்பதைக் கண்டறிதல் வேண்டும். நாவெளாசிரியரும், கவிஞரும் ஆசிரியர்கள் என்ற வகையில் தமது பாத்திரங்களின் உறுளங்களில் நிகழ்வன. பற்றிக் குறிப்புறருசெய்யலாம். பாத்திரங்களுக்கு இடையிலான உறவு பற்றி கருத்து வெளியிடலாம். சூழலையும் செயற்பாடுகளையும் வர்ணிக்கலாம். கருப்பொருள் பற்றி தமது கருத்துக்களை தெரிவிக்கலாம். இனால் நாடக ஆசிரியரோ இவ்வாறு செய்யமுடியாது. ஒன்றில் அவர் தனது பாத்திரங்களின் பின்னால் அல்லது கொள்ள வேண்டும். சொல்லாடல்கள் செயல்கள் டாகவே கதை தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும். ஆக்கியோனின் இடையீடு இந்தி 'முரட்' தனக்கே உரித்து உயிர்பெற்று முடிவுறந்து கருப்பொருளைக் காவிச் செல்லும். இந்த வகையில் நாடகமே கலைவடிவங்களையிக் கூறுவதைத் தன்மை வாய்ந்த ஒன்றாலும், நிலமைகள் தமிழ்தாமே வெளிப்படுத்தி நிற்கும். இனால் குவிதையே குலைவழுவங்களுள் மிக ஆள்நிலைப்பட்ட ஒன்றாலும், அங்கு கவிஞர் என்னங்களையும், உரைவுகளுண்டும் சொல்லாடல் மூலம் அன்றி - நேரடியாகவே வெளிப்படுத்தி விட்றான். நாடகம் திருவு புனைக்கதைக்கு நெருக்கமானது, இரண்டும் புறநிலைத்தன்மை வாய்ந்தவை. சொல்லாடல் மூலம், செயல்லுவழும் தாம் எடுத்துக்கொண்ட பொருளை வெளிப்படுத்தி விட்றன. எனின் நாவெளாசிரியருக்கு இருக்கக் கூடிய கால அவகாசம் நாடுக ஆசிரியருக்கு விடையாது. ஒரு நாவெளாசிரியர் தனது பாத்திரங்களின் உளவியல் நெளிவு கழிவுகளை அவசரப்படாமல் வெளிப்படுத்தலாம். பாத்திரங்களை வெளிவேடு கோடுக்களில் இருந்து நோக்குவதற்கு அவசிக்கு வாய்ப்புகள் உண்டு. ஒனால் ஒப்பீட்டு அளவில் நாடக ஆசிரியர்களுக்கு இத்தகைய வாய்ப்புகள், வசதிகள் இல்லை. ஒரு மறிப்பிட்ட கால எல்லைகளில் நாடகம் நிகழ்த்தி முடிக்கப்பட்டு, வேண்டுமென்ற முன்னிபந்தனை இருப்பதனால் நாடக ஆசிரியர் மிகச் சிக்கும்மாக செயற்பட நிரப்பந்திக்கப்படுகிறான். தனது காட்சிகளை மிகுக் கவனமாகத் தேர்ந்தெடுத்து சொல்லாடல் செயல் போன்றவற்றிற்கு எவ்வளவுக்கு குழுக்கு முடியுமேர் அவ்வளவுக்கு குழுக்கி உச்ச கோழி காட்டும் தன்மையை பெறகிறதியதாக அமைகிக் கொண்டும். இத்தகைய நிரப்பந்தங்கள் 'முரடுக்கு' உக்கிரத்தன்மையையும், உருவகச் செலுமையையும் அடிக்க கவிதையுடன் நெறியை வகைநிறது. இதனால்தான் போலும் பல நாடங்கள் கவிதையை வாய்ந்த நடையில் உத்தப்பட்டன. கதையை நகர்த்தி வளர்த்துச் செல்லுவது சொல்லாடவிலும் செயறிகளிலும் தங்கி இருப்பதனால் நாடக ஆசிரியர் சில விசேட பிரச்சுகளுக்குக் கூடுக்க வேண்டியுள்ளார். சாதாரணப் பேசுகப் போன்ற சொல்லாடல் இயல்பாக அமைந்திருப்பதோடு பாத்திரத்தின் வெளிப்பாடாகியும், கதையை நகர்த்துச் செல்லும் தகவல்களை வழங்கும் உடகமாகவும், கடந்த காலத்தில் நடைபெற்ற செயல்களுக்கும் எதிர்காலத்தில் நிகழப்போலும் செயல்களுக்கும் ஒரு இனைவாக்குவும் அமைதல் வேண்டும். செயல் சொல்லாடவுக்கு குறைபோவதோடு, ஜாத்தம் வாய்ந்ததாகவும் கதையை நகர்த்துச் செல்வதாகவும் அமைதல் வேண்டும்.

ஒரு வகையில் நோக்கும் போது தால்வடிவின்ன நாடகம் அரங்கத்தில் நிகழ்த்தப்படும் நாடகத்தின் வெழும் எழும்புக்கடே அதாவது நாடக தால்களும், மேடையேற்றத்திற்கும் இடையே நெறிமாது அல்லது மாறாத பொருத்தம் இருக்குமென்ற சொல்வதற்கின்றை.

முதலாவதாக ரா விலே குந்தகை பற்றி சுகல அங்கூரையும் அறிப்பிடுதல் முடியாத . கொல் காடல் மட்டுமே ரா வியம் குந்தகையில் ஒன்றாக இருக்கக் கூடும். களால் வடிவாலும்படி போகக் கிடானிப்பு, காட்சி, ஆழம்படி, வெட உமேபு, உப்பனை) செயல்நிகழ்வு (பெளத்தீக உடலசெங்கள், அமங்கள்) நடத்தை (நடை, பாவனை, செக்ககள், முகபாவனை எனி டீஸ் பழக்க வழக்கங்கள்). போன்றவற்றை மற்றுமுறுதாக எழுத்துவில் உணர்த்தமுடியாத . அறிவின் ஒரு சில அங்கூரை மட்டும் தான் தன் எழுத்துவில் கூடிடக் காட்டலாம். ஏத்து சுவை நெறியாளரினாம், நடிகரைவிளை கற்பனை அற்றல். தலிப்பட்ட விரைவு வெற்றி அபிளாகைகளைப் பொழத்தே மேடையில் உருபிபெற முடியும். சொல்லாடலைப் பொழத்து வரையில் கூட அதட்டு வரவேஷ்டிய உணர்ச்சி, தொனி போன்றவை தனித்தனி நடிகளின் நாப்பியில் இது ஒரே சீராக இருக்கும் என்ற உத்தரவாதம் இல்லை. இந்கவகையில் நாடக நடத்துக்கை அளிக்கை செய்தல் என்பது நெறியாளர்களும், நடிகர்களும் வியாக்கியாட்டியில் தங்கியுள்ளது. எனவே நாடக எழுத்துவில்லை நாடகத்தில் இருந்த நெறியாளர், நடிகர் கூட அளிவிளைக்கும்நாடகம் வேறுபடுத்தியப்பில்லை. குந்தகைக்கு குந்தகை ஹேபாடுகள் இருக்கின்ற மேடைக்கட்டுபாடுகள் ஒனியமைப்பு மாத்தும் பாட்டுவாளர் என்பவற்றைப் பொழத்தே ஒரு வேதபாடுகள் குலங்கும். பார்வையாளர்களிடையேயுள்ள வித்திபாசம் ஒரே படைப்பையும் வித்தியாசமான குந்தகைகள் கூகினம்.

பார்வையாளரும் நாடகத் தயாரிப்பாளர்களும் வெவ்வேறு பக்பாடுகளால், சமூக சிறப்பங்களால், மூரலாற்று சூழல்களால் உருவாக்கப்படுவதால் அவர்களின் நாடக அபவம் வீரப்படவே செய்யும். கவிஞரோ, நாவலாசிநியனோ தமது எடுத்துவியே மூலமையான வெள்ள அல்லது நாவல் என்ற குற்றாம். ஒனால் நாடக ஒசிரியர் அவ்வாறு குறுமுடியால், என்ற விவரினால் நாடகம் வேறு ஒருவொடு குந்தகையில் அளிக்கப்படும் நாடகம் கேற . எனவே நாடக ரா வில் உடங்கியுள்ள சொற்களை மட்டும் விளங்கி திடுப்பி கடையும் ஒரு வாசகம் முடு நாடகத்தையும் அபெளிப்பவாக தனிகள் நினைத்தும் கொள்ளக்கூடாது . இசைக்குறியிக்களை மட்டும் வாசித்தால் இசை நிகழ்ச்சி கேட்டது போல் இருால் அப்படிசாயின் நாடகத்தை குருமுக்கையாக எவ்வாறு நாம் நோக்குவது முதலில் ரா விவரின் ஒவ்வொரு சொல்லும் எதும் 'கட்டுவிற்கு' என்பதை ஓராய்வதை விடுதீர் அது என்ன 'செப்கிறது' என்பதைப் பார்க்க வேண்டும். அதாவது மூராயியச் செயலாகப் பார்க்க வேண்டும். இந்தச் சொற்கள் குற்றாம் முடும், பாத்திரங்களையும் எவ்வாறு வளர்க்கின்றன. முரணை எவ்வாறு வளர்த்துதேதான் தீர்க்கு இடுகீசு செல்கின்றன, போன்ற அங்கூரை குளித்தல் வேண்டும். இரட்டாவதாக நாடக திடு வெள்ளல் வெள்ளும். அதாவது நாடகம் ஒரிப்பட்ட தொடர்ச்சியையில் படிப்படியாகக் கட்டுவிற்கு என்றத்தையிலும் உணர்ச்சியிலும் ஒரு தாக்கத்தை கட்ட எழுப்பி தீர்க்கியான ஒரு பாதிப்பை ஏற்படுத்தவேண்டும். இதுவே எம்முள் நிகழும் நாடகமானும். முன்றாவதாக எமது கண்மட்டமால் செவியும் வாசிக்கும். அதாவது நிகழ்த்தப்படும் நாடகங்கள் கேட்கும் உணர்வை நாம் வளர்த்துதை வேண்டும். நாடக வரிகள் போன்ற போடப்படுவதை ஒலிபூட்டுக்கைகளை பிள்ளை இசையை மனச் செவியினால் கேட்கப் பட்டு வேண்டும். நாங்காவதாக நாம் வாசிக்கும் போது மேடை பற்றிய எங்கூரை எமது மனதில் உருபிபெற்ற தொடர்ச்சியாக பேப்படவேண்டும். பொருத்தமான மேடையில் நாடக மரபுகளை ஏற்ப இது நிகழ்த்தப்படுவதை நாம் எமது ஏற்பனையால் உய்த்துவது வேண்டும். ஒந்தாவதாக அறிவு ரிசால் மட்டுமல்ல உள்ளத்தாலும் நாடகம் வாசிக்கப்பட வேண்டும். பிற இலக்கிய வடிவங்கடேன் ஒப்பிடும் பொயுச் சுற்றகை பார்ப்போனை அதிகளில் ஸர்க்கின்றது . 'பிரேக்டிரிஸ்' பராதீஸ்ப்படுத்தல் எடும் குற்றினை இவ்விடத்திற் மனம் கொள்ளுப் பொருந்தும் உரைத்து வகப்படுத்தவின் போதாமையை அவர் வரிபுக்குத்தான் அறிய சார்ந்த வாசிப்பு இங்கு முற்றாக நிராகரிக்கப்படவில்லை. இத்தியாக நாம் நாடகத்தை இது தோன்றிய வரவாற்று பக்பாட்டு சூழலில் வாசிப்புதான் எல்லா எமது சூழலில் வாசிப்பதா? என்பதை நோக்குதல் வேண்டும். எமது சூழல் பக்பாட்டு

- 4 -

ஏனை, மரபு உணர்வுச் செல்லியிடக் நாடகமங்களைப் பார்த்தல் தவிர்க்க முடியாததோடு ஒன்றால் அறிப்பிட்ட நாடகம் தோன்றிய காலத்தை மூன்று கொள்ளலும் அவசியம். சிறந்த நாடகங்கள் ஒரே நேரத்தில் சுட்டிப்புத் தன்மையையும் கால, தேச வர்த்தமானங்களை உடன்த தன்மையையும் பெற்ற இலுப்பதை நாம் அப்பொழுது உரைவாம்.

மேலே நாம் சுட்டியுள்ள அலை முறை நடைக்கை ராலரகவும் குற்றகையாகவும் உடதிப்படுத்தும் அதே வேளை எவ்வாறு வருபிப்பு வளமானதாகவும், பொருத்தமானதாகவும் கருக உணர்வுத் தன்மை பெற்ற இலுப்பதையும் உடதிப்படுத்தும் என்பதையும் இனிக்கவனிப்போ நாடகத்தை இலக்கியமாக எாசிமபத ஒரு வகையில் பழுமை பேசுவதும் தன்மையை வளர்ப்பதற்கு ஒப்பாலும். நாடகத்தை அளிக்கை செய்வதாக நோக்குவது விடுவிப்பு உரைவு கூடும் கீட்டும். ஒவ்வொரும் எந்த வடிவில் நாடகம் கல்வி கற்றோரின் சொத்தாக ஜவர்கள் அதற்கு பாசுகும் உரத்தங்களுக்கு கட்டுப்பட்டு ஸ்ரிதங்களுக்கு ஒன்றால் நாடகம் குற்றகையாக விளங்கும் போது அதை எல்லோரும் அப்பளிக்கக் கூடிய ஒன்றாகவும் அவர்களுக்கு வியாக்கி யானங்களுக்கு இடம் அளிப்பவர்களும் இருக்கும். நாடக தால் ஒரு சூல்டு வட்டத்திலிருந்து சொத்து ஒன்றால் குற்றகை வெளு ஒன்றங்களுக்குறியது. ரால் வியாக்கியானங்களுக்கு எல்லை வகுக்கிறது. குற்றகை பல்வேறு வியாக்கியானங்களுக்கு இடமளிக்கிறது. ரால் வாசகளின் அபவம் குத்த தன்மை வாய்ந்ததாயிருக்கும் கூக்குவிக்கும். குற்றகை பார்ப்பேருவின் அபவத்தில் பன்மைத் தன்மையை கூக்குவிக்கும். ரால் ஒருவரை தனிமையான வாசிப்புப் பழக்கத்தையும், ரசனையையும் கூக்குவிக்க குற்றகை ஒரு சமூகம் சார்ந்த கூட்டு அதிபலத்திற்கு வழிவகுக்கும். ரால் பற்றற்ற நிலையில் இருங்க அபவிப்பதற்கு ரால்கும். அதே வேளை குற்றகை நேரடியாக எம்மைப் பாதித்து சில விளாக்குகளை மத்தில் எழுப்பும். பற்றற்ற முறையில் வாசித்தால் ஒரு நாடகத்தின் அடிப்படை மாற்றத்திற்கு வழிகோலக் கூடியதன்மைகளை ஓரம் தன்னி அர்த்தமற்ற பொருமைப்பாடுகளில் எம்மை ஈடுபடுத்தக் கூட்டலாம். குற்றகை எம்மை நேரடியாகப் பாதித்து சலங்குகளை ஏற்படுத்தும் வாசிய குறுக்குமான மொழியில் சார்ந்தங்களுக்கும் ஒரேங் சார்ந்த உயிர்களும் எம்மை உந்தி. குற்றகை நாடகத்தின் உயிரையும், முழுமையையும் பாதகாக்கிறது. வாசிப்பில் வியாக்கியானங்களுக்கு டோக நாடகங்களில் பொதிந்தினர் அடிப்படை மாற்றத்தன்மைகளை நரும் எடும் காலாதங் போல பாவனை செய்யலரும். ஒன்றால் குற்றகையில் இவ்வாறு தப்பு தலைக்கு இடமில்லை. இலக்கியத்தினை திறனாய்வு குயிவாளர்களின் குற்றகைகள், உரைகள் டோகத்தாள் நாம் அபவிப்பது வழக்கம். (இன்றைரகும், திறனாய்வுகளும் கல்வி கற்று மட்டத்தின் விழுமியங்களையே பெரிம் பிரதிபலிக்கும்) குற்றகை ஒரு நேரடி அபவத்தை நாம் பெற வழிவகுக்கிறது. சில மறைவாள தர்த்தங்களை நாடுவதற்கு நாடக ரால் எம்மை உந்தும். ஒன்றால் குற்றகை ஒரு அபவத்தின் முழுமையை பெற வழிவகுக்கும். இலக்கிய விமர்சன நடைமுறையும் ராலை நெகிற்கியற்ற கல்லாக காதும் போகும் எம் அபவத்தையும் அர்த்தத்தையும் கூக்கின்றன. ஒன்றால் குற்றகை ஒரு விடுவிப்பிற்கு வழி வகுக்கிறது. எனில் எல்லா நாடக இலக்கியங்களும் நாம் மேலே சுட்டிக்காட்டுகின்ற முறைபாடுகளுக்கு உட்பட்டவையாக இருக்க வேண்டியதில்லை. பல நாடக ரால்கள் பற்று பேரும் வாசிப்பு அபவத்தை எதிர்த்த அதனை மேவி நிற்கின்றது. உதாரணம் பிரேரக்கு நாடக ரால். எனவே ஒரு ரால் சிறந்த நாடக இலக்கியமாக இருக்கும் அதே வேளையில் ஒரு சிறந்த குற்றகையாக வாசித்தலுக்கு கல்வி ரீதிபாடு பெடுமதி மிக்கதாயிருக்கும். எம் உள்ளத்தையும், அறிவாற்றலையும் வளர்கின்றது. எம்மை எடுக்கோள்களை விளைவதற்கு உந்துகின்றது. அர்த்தங்களின் பன்மைத் தன்மைக்கு முகம் கொடுக்க வேண்ட எம்மை நிர்ப்பதற்கு கலையின் பொருளாதார, சமூக பொருத்தப்பாடுகள் பற்றி சிந்திக்க ரால்களின்ற

முதலிலைப் பாடசாலைக் கலைத்திட்டத்தில் நாடகம்

முதல்நிலை, இரண்டாம்மிலை பாசாலைக் கலைத்திட்டத்தில் நாடகம் பெறும் இடத்தினை ஆராய்வதன் மூலம், கலைத்திட்டம் என்றால் என்ன என அறிவுச் சொருத்தமுடையதாகும். ஆங்கிலமொழிச் சொல்லாசிய, curriculum என்பதை தமிழிச் சொல்லை கலைத்திட்டமாகும். Curriculum எனும் சொல் இலத்தீன் மொழியிலிருந்து தோன்றியதன்றும் இதன் பொருள் 'வணிடி ஒட்டும் பாதை' என்றும் சொல்வார். இப்பொழுது "கல்வியல் வழிகாட்டும் பாதை" என்ற கருத்தில் ஆங்கில அக்ராதியில் இடம்பிடித்துள்ளது. தமிழில் பாடவிதானம் எனவும், பாதைத்திட்டம் எனவும் முன்னர் சொல்லப்பட்ட curriculum . இப்பொழுது கலைத்திட்டம் எனப் பெயர் பெறவதாயிற்ற. எனவே கலைத்திட்டம் என்பது பாடசாலைகளில் ஒருவன் கற்க வேண்டிய துறைகளை (course of study) கொண்ட வழிகாட்டும் பாதை எனக் கொள்ளலாம்.

தற்காலத்தில் பலவிதக் கலைத்திட்ட அமைப்புக்கள் நடைமுறையில் உண்டு. அவையாவன (1) பாடக்கலைத்திட்டம் (2) செயல்முறைக் கலைத்திட்டம் (3) மையக் கலைத்திட்டம்.

மேலே குறிப்பிட்ட கலைத்திட்டமன்றத்தையும் உள்ளடக்கிய சம்நிலைக் கலைத்திட்ட இங்கு இன்றியமையாததாகும். இத்திட்டத்தில் பின்வரும் தொழிற்பாடுகளை நாம் காண முடிகிறது.

- 1.1 உடல்சாரி தொழிற்பாடுகள்
- 1.2 சுகந் தொழிற்பாடுகள்
- 1.3 கற்பணசாரி தொழிற்பாடுகள்
- 1.4 ஆக்கந் தொழிற்பாடுகள்
- 1.5 அறிவியல் நோக்கத் தொழிற்பாடுகள்
- 1.6 ஆண்மீகத் தொழிற்பாடுகள்

இங்கே குறிப்பிட்ட தொழிற்பாடுகளுட் பெரும்பாலானவற்றை உள்ளடக்கியதா அமைவது தான் நாடகக் கல்வியாகும்.

இங்கு இலங்கையில் முதல்நிலை பாடசாலை மட்டத்திலேயே நாடக வாயிலாகவும் கற்பிக்க வேண்டும் என்கி கலைத்திட்டத்தில் கானப்படும் அதே வேளையில் இடைநிலைப் பாடசாலைகளில் நாடகத்திற்குரிய முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படவில்லை என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. ஆனால் ஆண்டு 12, 13 வருப்புகளில் நாடகமும் அரங்கியலும் ஒரு பாடமாகவே அமைந்துள்ளதன்பறம் நோக்குத்தற்குரியது.

இந்து ஆண்டுகள் நிறமிய பின்னர் பாடசாலைக்கு வரும் குழந்தைகள் விளையாட்டு பருவத்தினராவர். இவர்கள் விளையாட்டைத்தான் பெறுகிற விரும்புவார்கள். கல்விச் சூழ்நிலையானது குழுமப்பசீ குழநிலையின்றும் பெறுகிற மாறுபட்டதாகும். புதிய குழநிலையுமையும் கொடுமையுமிருக்குமானால் பின்னைகள் அஞ்சிக்க கல்வியை வெறுக்கத் தொடர்கிறார்கள். ஆகவே பள்ளி வாழ்க்கை மென்றையும் இனிமையும் வாய்ந்ததாக அமைதல் வேண்டும். அதற்கு நாடகவாயிலாக விளையாட்டு முறையில் கல்வி போதித்தல் பெறும் பயிற்சியதாக அமையும். ஆங்கில அறிஞரான ஜால்குவெல் இக் என்பாரும் நாடக வாயிலாகக் கற்பித்தலே சிறந்த கற்பித்தங்காரும் என வலியுறுத்தவார்.

பிள்ளைகள் மற்றவர்கள் செய்வதைப் பார்த்து அதைபடி செய்யும் இயல்பு கொண்டவர்கள். வீட்டிலுள்ள பெற்றேரும் ஏனையோரும் செய்யும் செயல்களைப் பார்த்து அவற்றைப் போலச் செய்து மகிழும் இயல்புடையது. எனவே இத்தகைய ஆற்றலைப் பயன்படுத்தி கல்வித்துறையில் நெறிப்படுத்த நாடகம் பொரும் உதவுமானாலோ முதனிலைப் பாடகளையும் குறிப்புகளும் கலைத்திட்டத்தில் முக்கியமிடும்பெற்றிரு.

2. இலங்கைக் கல்வி அமைச்சு வகுத்து கலைத்திட்டத்தில் ஆண்டு ஒன்று தொடக்கம் ஆண்டு ஜந்து வரையுள்ள மாணவர்களுக்கான நாடகம் பற்றிய சொற்பாடுகளை நோக்குவோம்.

ஆரம்பக் கல்வியில் நோக்குகள் பற்றிக் கூறுகையில் கலைத்திட்டத்தில் பிள்ளைகளுக்குத்தகும் காணப்படுகின்றன.

2.1 ஆகை சிந்தனையை விருத்தி செய்வதற்கான மொழிசார், மொழிசாராத நிறுத்துகளை வளர்த்தல்.

2.2 அழகினை இரசிப்பதற்கு வேண்டிய ஆற்றலையும் திறனையும் வளர்த்துக் கொ.

2.3 கலாசார பண்பாட்டுத்துறைகளில் பொது அறிவினைப் பெறுதல்.

2.4 இவற்றுடன் உடல் உள்ளம் ஆன்மா என்பற்றை வளர்த்துக் கொள்வதனையும் இணைத்துக்கொள்ள வேண்டும்.

3. ஆண்டு ஒன்றுக்கான கலைத்திட்டத்தில் முதன் மொழியைக் கற்பிப்பதுடன் இணைந்து நடப்பு பற்றிக் கூறும் போது பிள்ளைகள் காணப்படுகின்றன.

"பிள்ளைகளுக்குப் பார்ச்சயமான மனிதர்கள், பிரானிகள் போலப் பாவனை செய்து உரையாடுதல், தபாற்காரர், வியாபாரி, விவசாயி முதலியோர் போலவும், முயல், யானை, பாம்பு, மாடு, காகம், வாத்து, மயில் முதலியை போலவும் பாவனை செய்தல். ஒரு சிறிய கதையை நடத்தும் ஆற்றலை வளர்த்தல்"

(கல்வி அமைச்ச வெளியீடு)

முழந்தை தான் வாழும் குழலில் உள்ள பறவைகளை, மிகுங்களை அல்லது மனிதர்களைப் பார்த்துப் போலச் செய்தல் முறையை வளர்க்கலாம். அவர்களுக்குப் பிடித்தமான கதைகளை நடிக்க வைக்கலாம். காகமும் வட்டாயும், காகமும் தண்டிர குடமும் ஆகிய கதைகளை நடிக்க வைக்கலாம். கதையைக் குறிய பிள் பாத்திரங்கள் பேசுவது போல அவர்களாகவே பேசி நடிக்க வைப்பதன் மூலம் கேட்டற் பயிற்சியையும் வழங்க முடியும். இவர்கள் மத்தியில் அவதானிக்கும் பயிற்சியும் இதனால் வளர்ச்சி பெறுகிறது.

4. ஆண்டு 1 தொடக்கம் ஆண்டு 5 வரையுள்ள கலைத்திட்டத்தில் அழகியலும் உடலத்தொழி ற்பாடும் ஏரும் பாடம் ஒவ்வொரு வகுப்பிலும் இடம்பெற்றுக்கொடு அமைத்துள்ளார்கள். பாடத்தில் இடம்பெற்றுள்ள அமைங்கள் அனைத்தும் நாடகக் கல்வியுடன் தொடர்புடையவாகவே உள்ளன. அவை வருமாறு.

4.1 சுவாசப் பயிற்சி

4.2 கேட்டற் பயிற்சி

4.3 பலவகைப்பட்ட அசைஷ்டர் (தாளத்திற்கேற்ப அசைதல்)

4.4 இசைப் பயிற்சி/இசைக் கருவிகள் பற்றிய அறிவு

-3-

- 4.5 திடத்தை உபயோகித்தல் (மேடையைப் பயன்படுத்த அறிதல்)
 - 4.6 உடல் உபப்புகள் பற்றிய அறிவு பெறல்
 - 4.7 நடிப்புப் பயிற்சி
 - 4.8 மெய்ப்பாடுகளை வெளிப்படுத்தல்
 - 4.9 ஆக்க முயற்சிகள்
- 5.0 இவை பற்றி இன்த தனித்தனி ஆராய்வோம்.
- 5.1 சுவாசப்படிப்பு

ஆண்டு ஒன்று தொடக்கம் ஆண்டு மூன்று வரை குறுகிய நீண்ட, மிக நீண்ட சுவாசித்தற் பயிற்சியளித்தல்.

ஆண்டு நாலில் மேலே ரெபிபிட்டவாறு மன ஒருமைப்பாட்டுடன் சுவாசிக்கப் பயிற்றதல்.

ஆண்டு ஜந்தில் சரியான முறையில் சுவாசிக்கப் பயிற்சி அளித்தல்.
சுவாசித்தவில் மன ஒருமைப்பாட்டைக் கடைப்பிடித்தல்.

காற்றை உள்வாங்குவதும் வெளியேற்றுவதும் ஒரு சீரான முறையில் அமைதல். வேண்டும், வளர்ந்து வரும் ஸிறார்களின் உடல் வளர்ச்சிக்கும், உளவளர்ச்சிக்கும் உதவும் இப்பயிற்சி நாடகப்பயிற்சிக்கும் மிகவும் இன்றியமையாததென்பது தறிப்பிடத்தக்கதானும்.

5.2 இசைப்பட்டந் பயிற்சி

ஆண்டு ஒன்று ஆண்டு இரண்டு ஆணிய வத்ப்புகளில் சூழலில் உள்ள ஒவிகளை அவானிக்கவும் வேற பிரித்தறியும் பயிற்றதல்
பல்வேற இசைக்கருவிகளில் ஒவிகளை அறியச் செய்தல்
இசைக்கருவிக்கேற்பத் தாளம் போடப் பயிற்றதல்
இசைக்கருவியுடன் இலகுவான புாடலைப் பாடுவத்தல்
வரையறைப்பட்ட கால எல்லைகள் குறித்த ஒவிகளை அறிதல்
ஆண்டு மூன்றிலும் நான்கிலும் ஒவிகளை வேறபிரித்தப்பார்க்கப் பயிற்றதல்
(இசைக் கருவிகள் உட்பட)
உரையாடல், கலந்துரையாடல், கதைகள் என்பனவற்றைக் கேட்டு வைத்தல்
பாடலும் இசைக்கருவிப் பிரயோகமும்
நாடகம் நடனம் என்பனவற்றை அவதானித்தல்

ஆண்டு நான்கில் உரையாடலும் கலந்துரையாடலும் இடம் பெறல் வேண்டும்
ஆண்டு ஜந்தில் பல்லியத்தின் ஒவிகளில் ஒரு வாத்தியத்தின் ஒவியை இனங்கானுதல்
இசைக்கருவியை மீட்டி ஒவிவேற்றபாடறிதல்
கதையும் நாடகமும். - கேட்டல்
தோற்கருவிகளின் ஒசை வேறுபாடறிதல்

செவிப்புலுக்குப் பயிற்சியளிப்பதன்மூலம் அவதானம், கோபகம் என்பனவற்றை வளர்த்த நாடகத்தில் ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்குமிகுக்க வேண்டிய கேட்டற் பயிற்சியை விருத்தி செய்யலாம்.

5.3 பெல்வகப்பட்ட அசைன்

பல்வகப்பட்ட அசைன் நாடகப் பயிற்சிக்கு இன்றியமயாதனவாகும். உடல்வளர்ச்சி, உளவளர்ச்சி என்பவற்றிற்கும் இது முக்கியமாகும். இவ்வசைன் தாள வயத்திற்கு முன்னால் வேண்டும்.

ஆண் ஒன்றில் நடத்தல், ஓடுதல், பாய்தல், வளைஞல், ஒளித்துக் கொள்ளல். பறவைகள், பிருகங்கள் போல் ஓடுதல், பாய்தல், நடத்தல், ஆடுதல்.

ஆண் இரண்டிலும் மூன்றிலும் தாள வயத்துக்கேற்ப அசைதல், சுழலுதல், பூசை வளைதல், நியீர்தல், மிதித்தல், தவழுதல் அபிநயத்துடனும், தாளத்துடனும் ஆடுதல்.

ஆகீக நடனம்

கிராமிய நடனம்

ஆண் நாள்தீவில்

அபிநயம் ஜாடாக வெவ்வேறு மெய்ப்பாடுகள், கதாபாத்திரங்கள், நிழம்பிசிரி சமீபவங்கள் ஆசியவற்றை சித்திரித்தல்.

நல்ல மீறுகுடன் கூடிய ஆகீக நடனம், கிராமிய நடனம் ஆடுதல் — தடித் தகதியில் போன்ற தாளுநடைகளுக்கு ஏற்பாடு அசைதல்.

பல்வேறு தொழில்களைச் சித்திரிக்கும் வகையில் லயத்துடன் அசைதல். நாடகப் பயிற்சிக்கு தாள, வயம் மிகவும் இன்றியமயாதனவாகும்.

5.4 இசைப்பயிற்சி

இசைப்பயிற்சியில் இசைக்கருவிகள் பற்றிய அறிவும் அடங்கும்.

ஆண் ஒன்றில் பாடல்களைக் கேட்கவும், கேட்டுப் பாட்டுவும் பயிற்றுதல்.

ஆண் இரண்டில் கருவியிசையுடன் பாடுதல்.

கிராமியப் பாடல்களையும் கழந்தைப் பாடல்களையும் பயிற்றுதல்.

குரலை உயர்த்தியும் தாழ்த்தியும் பாடப் பயிற்றுதல்.

ஆண்டுமின்றி ஒலிக்கட்டுப்பாட்டை வளர்த்தல்.

ஒலிக்கும் நாதத்திற்கும் வேறுபாடு கற்பித்தல்.

ஆண் நாள்தீவில் கருத்து வெளிப்பாட்டிற்கேற்ப குரலைத் தாழ்த்தியும் உயர்த்தியும் இசைத்தல்.

ஆண் நாள்தீவும், ஜந்திலும் கருவி இசைகள் பற்றிய அறிவை அளித்தல்.

5.5 இடத்தை உபயோகித்தல் (மேடைப் பயன்பாடு)

ஆண் ஒன்றில் வரையறக்கப்பட்ட இடத்தீவில் நடமாடப் பயிலுதல்.

ஆண் இரண்டிலும் மூன்றிலும் இடத்தீல் நடைகள் இருப்பின் அதற்கேற்ப நடமாடப் பயிலுதல்.

வட்டம், வரிகை, சுற்றம், முக்கோணம் என்பவற்றிற்கேற்ப நிற்றல்.

முன், பின், வலம், இடம் என்பவற்றை அறிதல்.

ஆண் ஜந்தில் மேடையைப் பல வகையிலும் நிறமயாகப் பயன்படுத்த அறிதல்.

5.6 உடல் உறுப்புகள் பற்றி ஊர்தல்

ஆண்டு ஒன்றில் கை, கால், தலை எவ்வளவிற்கும் இசைக்கு ஏற்ப அசைத்தல்.
ஆண்டு இரண்டிலும், மூன்றிலும் முக்கிய உறுப்புகளை அசைத்தல்.
உடற் சுக்கி பற்றி அறிதல்.
ஆண்டு நாள்கிழும், ஜந்திரும் உடற் பாகத்தை உடலுறுப்பின் வெவ்வேறு பகுதிகளை
மாற்றுதல்.
அங்கம், உபாங்கம், பிரதியாங்கம் பற்றி அறிவு பெறல்.

5.7 குடிப்பு -

கதைகளைக் கூறி நடிக்க வைத்தல்:

உ-மீ-முயலும் சிங்கமும்.

ஆண்டு ஒன்றில் கதாபாத்திரங்களை ஏற்ற, சிறுவசளங்களைப் பேசி நடித்தல்.

ஆண்டு இரண்டில் பாத்திரத்தின் பாவம் வெளிப்பட நடித்தல்.

பாத்திர ஆக்கம்

பாத்திரத்தை வெளிக்கொன்ற நூராண்டியும் அசைவையும் உபயோகித்தல்.

உரை வடிவிலும் பாட்டு வடிவிலும் சொல்லாடுதல்.

ஆக்க நாடகம் நடித்தல்.

நடன விளையாட்டு.

குலவாக நடித்தல்.

ஆண்டு மூன்றில்

பாவகள் செய்தல்.

மெய்ப்பாடு தலங்கூடு நடித்தல்.

பாத்திரங்களின் ஞானிசயம் வெளிப்பட நடித்தல்.

சொல்லாடல் பாட்டிலும் வசனத்திலும்.

ஆண்டு நாள்கில்

பல்வேறு கதாயாத்திரங்களையும், சமீபவங்களையும் சித்திரித்த சிறு நாடன் நடித்தல்.

மேடைக்கு வருதல், மேடைய விட்டுப் போதல் பற்றிய அறிவு பெறல்.

ஆண்டு ஜந்தில்

பாத்திரங்களின் இயக்கத்தை மேடையிலும் செங்கியிலும் காட்ட அறிதல்.

முழுமூயாக நாடகத்தை நடிக்கப் பயிற்றுதல்.

நேரம் இடம் என்பவற்றை ஊர்ந்த நடித்தல்.

பாத்திர வேறுபாடு ஊர்தல்.

வேறு பாத்திரங்களுடன் நடிக்கப்பயிற்றுதல்.

ஒரு பாத்திரம் எளிமாருள மெய்ப்பாடுகளைப் பிரதிபலித்தல்.

நடிப்புப் பயிற்சி கொடுக்கும் போது ஆசிரியர் தமது எண்ணத்திற்கேற்ப மானவர்களுடைய வயது, அறிவு, தீர்த்தி, மனப்பாங்கு என்பவற்றை மனதிற் கொடுப்பது பயிற்சியளிக்கலாம்.

பல்வேறு பாத்திரங்கள் போல் நடிக்கப் பயிற்றும் போது கறிப்பிடம் சிலகாட்சிகளையும் சமீபவங்களையும் கூறி நடிக்க வைக்கலாம்.

உ-ம்

சந்தை, தபாற்கந்தோர், புகையிரத நிலையம், பிருகக் காட்சிக் காலை என்பவற்றை தொடர்புடைய பாத்திரங்களாக நடிக்க வைக்கலாம்.

எடுத்துக் காட்டாட தபாற்கந்தோர் பாத்திரங்கள் வருமாறு

1. தபால்திபர்
2. முத்திரை விற்பவர்
3. காக்கிகட்டளை கொடுப்பவர்.
4. தபாற்காரன்
5. தபாற்கந்தோருக்கு வருவோர்.

5.8 மெய்ப்பாடுகளை வெளிப்படுத்தல்

ஆண்டு மூன்றிலும் அதன் பின்னரும் மெய்ப்பாடுகள் தோன்ற நடிக்கப் பயிற்றலாம். ஆண்டு நாள்சிலும், ஜந்திலும் அங்க அசைவு மூலமும் முகபாவ மூலமும் கருத்தை வெளிப்படுத்தல்.

5.9 ஆக்க முயற்சிகள்

ஆண்டு நாள்சிலும் ஜந்திலும் மாணவர்கள் நாடுமே சிந்தித்து ஆடவும் பாடவும் பயிற்சி அளிக்கப்படல் வேண்டும்.

ஆக்க நடனம், ஆக்கப் பாடல், ஆக்க இரை என்பவற்றில் பயிற்சியளித்தல்.
நாளத்திற்கேற்ப ஆடுதல்
நாளத்திற்கேற்ப பாடுதல்

நாடகப் பயிற்சிக்கு இன்றியமையாத அபிசங்களை உள்ளடக்கியதாக இக் கலைத்திட்டம் அமைந்துள்ளதென்பதை மறப்பதற்கில்லை.

மெய்ப்பாடுகள் தோன்ற நடித்தில்பாத்திரங்களின் குரோதிசயங்கள் வெளிப்பட நடித்தல் என்பவற்றில் ஆசிரியர் கூடிய கவனம் செலுத்துதல் வேண்டும். ஆக்கத் தொழிற்பாட்டிற்கும் அவரவருடைய சுயசிந்தனைக்கிடம் விடுதல் வேண்டும்.

ஆரம்பக் கல்வியில் பொம்மலாட்டத்திற்கும் நேரம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் பெரும்பாலான பாடசாலைகள் இதற்கு அவ்வளவு முக்கியத்துவம் கொடுப்பதாக தெரியவில்லை.

ஆரம்ப கல்வியை ஈட்டுகின்ற ஆசிரியர்கள் எவ்வளவு காறும் இக்கலைத்திட்டத்திற்கு கமையக் கற்பிக்கின்றார்களோ தெரியவில்லை. ஆசிரியப் பயிற்சிக் கலாசாலைகளிலும் ஆரம்பப் பயிற்சியின் போது இப்பயிற்சி முரணமாக அளிக்கப்படுவதில்லை என்பதை மறுக்க முடியாது. இதற்குப் பல காரணங்களுண்டு.

அரசாங்கம் ஆரம்பப் பாடசாலை ஆசிரியர்களுக்குப் பயிற்சியளிக்கும் போது இத்தகையில் தரத்திடையவரை அனுசீலித்து பெறவதாகத் தெரியவில்லை. ஏதோ கருத்தரங்களை நடத்தி விட்டார் போதும் என்ற அளவில் நடந்த கொள்வதை அவதானிக்க முடிகிறது.

இலங்கையில் உள்ள இடையிலைப் பாடசாலைகளில் நாடகக் கல்விக்கு இடமளிக்கப்படவில்லை. ஏதாவது போட்டிகளுக்கு இவ்வகுப்பு மாணவரில் ஜந்தாற பேரரத் தொந்து வருடத்திற்கொருமுறையோ, இருமுறையோ நாடகப் பயிற்சி(நடிக்க மட்டும்) அளிப்பதைத் தவிர வேறொன்றும் நடப்பதாயில்லை.

இப்பொழுது ஆண்டு 12 நாடகக்கம் பல்கலைக்கழகம் வரை நாடகமும் அரசுகியலும் ஒரு பாடத்துறையாகவுள்ளது. ஆகவே ஆண்டு ஜந்தினி பின்னரே நாடகத்தை

- 7 -

மாணவர்கள் பயிறுதற்கேற்ற வகையில் கலைத்திட்டம் அமைக்கப்படுதல் வேண்டும்.

சித்திரம், இசை, நடனம் என்பன இடைநிலை பாடசாலைகளில் பயிற்றப்-
படவில் வேண்டும். இதன் இன்றியமையாமை ஏறித்த கல்விமான்களும் கலைஞர்களும் இதை
சமீபந்தப்பட்டவர்களுக்குடாக அரசுக்குத் தொளிலித்து ஆவன செய்தல் அவசியமாகும்.

ஙலாநிலி, காலை. செ. சுந்தரமீபி

சிறுவருக்கான நாடகம் எழுதல்

சிறுவருக்கான நாடகம் எழுதல் பற்றிச் சிந்திக்குமிடத்து, நாடகம் எழுதும் பணி, சிறுவரின் நாட்டக்கள், சிறுவருக்கான நாடகங்கள் என்பன பற்றிச் சிந்திப்பது பொருத்தமாக அமையும்.

1. நாடகம் என்பது என்ன?

அது ஒரு பொருள்ல; நிகழ்வு. அந்திகழ்வு உண்மையானதோரு கால அளவிலே (Real time) - குறித்த நேரத்துள்-, ஜப்மீயாக்கதோரு விவரியில் (Real space-time) இல்லீபதம். ஒரு நாடகத்திற்கிட்டு ஒரு நாடகத்திற்கிட்டு இருக்கும், அது நாடகத்திற்கு அடையாளம் கண்டுகொள்ள, புரிந்துகொள்ள உதவும்.

இனி கண்டு கொள்ளக்கூடியதான் : ஒரு அறிக்கை ஒழுங்கை நாடகம் கொண்டிருக்கும். அவ்வொருங்கு, பாரிவையாளரது கவனத்தைக் கவரிவதை நோக்காகக் கொண்டிருக்கும். இத்தகைய நாடகம் மூலமே நாம் அரங்க அபவத்தைப் பெறுகிறோம்.

2. நாடகமொன்றின் ஆக்கக்கூறுகள்:

ஆக்கக்கூறுகள் ஆறு என அளிஸ்டோட்டல் கூறுவர். அவையாவன :

1. கதைப்பின்ல, 2. பாத்திரங்கள், 3. கரு, 4. சொல்நடை/ஒசாந்தா
5. இசை, 6. பெருங்காட்சி. அளிஸ்டோட்டலின் அரங்கக் கோட்பாட்டை ஏற்காதவர்கள் கூட, இப்பிரிப்பை நிராகரிக்க முடியாதவர்களாக உள்ளனர்.

மரபு: மேற்கண்ட ஆறுடன் மரபையும் சேர்த்துக்கொள்வது நல்லதென் சிலர் நம்புவர். மரபு, நாட்டுக்கு நாடு, பண்பாட்டுக்குப் பண்பாடு வேறுபடும். அதற்கேற்ப அரங்க அறிக்கைகள், கலாசார வலையங்களுக்கு ஏற்ப வேறுபடுகின்ற மரபுகள், அரங்க தொடர்பு கொள்ளலை எளிதாக்குகின்றன; அர்த்தம் பொதிந்தாக்குகின்றன-தனித்துவம் வாய்ந்த சுட்டிகள், குறிஞ்சி, குறியீடுகள் என்பவற்றைப் பிறப்பிக்கின்றன.

3. நாடகாசிரியன் கருத்திற் கொள்ளக்கூடியவை :

1. உலகப் பொதுமையும் பண்பாட்டுத் தனித்துவமும்:

உலகநாடுகள் இன்று மிக நெருக்கமான தொடர்புகளைக் கொண்டுள்ளன, இதனால் சிந்தனையில் உறவு எழவாய்ப்புள்ளது. பல்வேறு பண்பாடுகளின், பரஸ்பர ஜாட்டம் நிகழ வாய்ப்புள்ளது. வெவ்வேறு கலாசார வலையங்களின் கலைகள் ஒன்றிலொன்று செல்வார்க்குச் செலுத்தித் திற்கின்றன. இருப்பிரும், ஒரு தேசிய இடம் தனித்துவதை வெளிப்படுத்துவதாகண்டும், யாதனாபிபாகவும், வழிநடத்துவதாகவும் கலைகள் இருக்க வேண்டும். நாடகம் விப் பொழுப்பில் விடும் நாட்காப்பிடிகள் இருக்க முடியாது.

2. காலத்தின் வெளிப்பாடு:

ஒவ்வொரு வரலாற்றுக் காலமும் தனித்துவமான சிந்தனைகளையும், விழுமியங்களையும் அதற்கேற்றவாறு அமையும் கலைவெளிப்பாடுகளையும் மோட்களையும் கொண்டதாக இருக்கும். தனது காலத்தின் எதிர்வினையாக நாடகம் அமைய வேண்டும்.

3. நாடகத்தின் நோக்கு:

அறிவுட்டலும் மனிமுவளித்தலும் நாடகத்தின் அடிப்படை நோக்குகளாக உள்ளன. இரண்டினங்கும் அன்று வீதத்தின் சமநிலை சரியாகப் பேணப்படாதவிடத்து, கலைப்படைப்பு என்ற வகையில் நாடகம் பாதிப்படையும். நாடகம் ஒரு கலை வடிவம் என்பதை மறக்கக்கூடாது.

4. நாடகத்தின் பணி:

நாடகம் வாழ்க்கையை, வெளிப்படுத்துவதையும், பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவதையும், வாழ்வுக்கு வழிகாட்டுவதையும் தனது உயர் பணியாகக் கொண்டிருக்கும்.

5. நாடகம் கைக்கொள்ளும் முறைமை:

வாழ்க்கையினை யினவொத்ததாகவுள்ள கலைவடிவம் நாடகம். எனவே நாடகமும் வாழ்வு போன்ற, இயங்கியற் பண்டு கொண்டது. அது, 'நிகழ்ச்சிகளின் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட தொகுப்பாக' அமையும். தொங்கும், தொகுத்தலும் அதன் அடிப்படை முறைமை. இளம்பூர்ணர் கூறியவாறு, "சுவைபட வந்தனவெல்லாம் ஒரிடத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறல்" அதன் முறைமை. இத்தொகுப்பு, ஒரு ஜாம்பம், நடு, முடிவு எனப் பொறுவாக அமையும். அவ்வழைப்பு:

1. ஆரம்பம்/விளக்கம்;
2. நெருஞ்கடிகள்/மோதல்கள்;
3. உச்சக்கட்டம்;
4. உச்சக்கட்ட வீழ்ச்சி/முடிவு என வளர்ந்து தேடும்.

இவ்விதிகளை மீறும் நாடகங்களே இன்று அதிகம். மொழிக்கெதிரான விளர்ச்சியே நல்ல கவிதை எனக் கொள்ளப்படுவது சரியாயில், விதிமுறைகளை மீறும் நாடகங்கள் சிறந்தவையாக அமைவதில் வியப்பில்லை.

6. நாடகத்தின் அடிப்படை இயல்புகள்:

மூன்று அடிப்படை இயல்புகள் பற்றிக் குறிப்பிடப்படுகிறது. அவையாவன:

1. இயக்கம்/செயல்;
 2. முறகல்நிலை/தூடிப்புநிலை;
 3. உயர்த்திப்பாபாபாத்திரங்கள்.
- இம்மூன்று இயல்புகளையும் சரிவர அமைக்கத் தவறும் நாடகம் நிச்சயமாகத் தோல்வியில் முடிவடையும் எனலாம்.

7. நாடகத்தின் மொழி:

நாடகத்தின் மொழி வெறுமனே, அச்செழுத்து வடிவில்லிருந்து, வாசக்கால் கட்டுலனாடாகக் கீர்க்கிக்கப்படும் ஒன்றெல். அதன் வார்த்தைகள் அனைத்தும் பேசப்படும் வார்த்தைகளாகும். பேசப்படுவதற்காகவே அவை எழுதப்படும் வேறு மேடைக்கான நாடகத்தைப் பொறுத்த வரையில், யேசுக் கூடுதல், நடிகளது உடல் சார்ந்த பெளதிக் கெளிப்பாடுகளோடு இணைந்து, கருத்தினையும் உணர்வினையும் வெளிப்படுத்துவதாக அமையும்.

நாடகத்தின் வார்த்தைகள் செயல் பொதிந்தனவாக அமைவதும் அவசியம். சில சமயங்களில் வார்த்தையின் விஸ்தரிப்பாக செயலும், வேறு சில சமயங்களில் செயலின் விஸ்தரிப்பாக வார்த்தையும் அமையும்.

8. தற்புதூம்:

நாடகீ கலையில் சிறந்த சாதனங்களை ஏற்படுத்திய பல நாடகாசிரியர்கள் தடக்கு முனிவிருந்த பலருக்குத் தாமி கடமைப்பட்டுள்ளமையை ஏற்றுக்கொண்டுள்ளன புதியத் துறை எதுவும் இல்லை; அனைத்தும் முன்வரோ "செய்யப்பட்டு விட்டன" என்று சில முறை குழுமம் நாடகாசிரியர் கூறினார்.

நாடகாசிரியர்கள் பழமையிலிருந்தும், வரலாற்றிலிருந்தும், சமகாலத்திலிருந்து வேற்று நாட்டு அப்பவங்களிலிருந்தும் தமது கலைக்கு வேண்டிய தாண்டிற்பேறுகளைப் பெறமுடியும். ஆயிரம் இவர்களது படைப்பு முன்னையவற்றின், "விசுவாசமான பிரதியா" அமைதலாகாது. ஒருவரது படைப்பு, அவரது தற்புதூமையை, தனித்துவத்தை வெளிப்படுத்திப்பதோடு, புதிய கூட்டுங்களிலும், புதிய அரசினர் மற்புக்கொண்டும் உற்பவிப்பதால்வும் அமைய வேண்டும்.

4. சிறுவரது நாட்டங்கள்:

1. விளையாட்டு:

சிறுவர் மட்டுமல்ல, வளர்ந்த மனிதரும் விளையாட்டை விரும்புவர். சிறுவர் அனைத்தையுமே விளையாட்டாகவே புரிய விரும்புவர். கற்றலையும் விளையாட்டு மூலமே பெறுவார்.

பாவனை செய்து விளையாடுதல் சிறுபராயப் பிள்ளைகளில் கற்றல் முறைமையாகும். உதாரணம்— மன்சோற சமைத்தல், தேர்த்திருவிழா நடத்துக்காரர்யாவையைப் பிள்ளையாகப் பாவித்து விளையாடுதல், தீருமணம் நடத்துதல். இவற்றில் நாடகப்பண்பு நிறைந்திருப்பதை அவதானிக்கலாம்.

மேலும், அனைத்து விளையாட்டுக்களுமே ஒரு வகையில் நாடகப்பண்பு கொண்டவையாகவே உள்ளன. சிறுவர் முதல் பெரியவர் வரை விளையாடும் அனைத்து விளையாட்டுக்களிலும் 'பாமாடும்' (Role play) தன்மை உள்ளது. உதாரணம்—அனைத்துவைவர், பந்துவீச்சாளர், தூாப்பெபுத்தாடுபவர்....

எனவே, சிறுவருக்கான நாடகம் விளையாட்டுப் போல நிகழ்த்தக் கூடு ஒன்றுக்கும், விளையாட்டுப் பண்பு கொண்டதாகவும் இருப்பது அதிகம். அதே பாவனை செய்வதற்குப் போதிய வாய்ப்பளிப்பதாகவும் இருக்க வேண்டும்.

2. ஆடல் பாடல் கவிதை:

ஆரம்பகால மனிதரது வெளிப்பாட்டு சாதனமாகவும் பொருத் போக சாதனமாகவும், ஊர்ச்சி வெளியேற்ற ஆர்தியாகவும் அமைந்தவை ஆடலும் பாடலுமாகும். சிறுவர் இயல்பாகவே ஆடப்பாட விரும்புவர்.. காரணம், மனவிலூசியத்தாண்டவல்லவை, உடலியக்கத்துக்கு உதவுவன், மிதயிஞ்சிய சக்தியை வெளியேற்றத்துண்ணபுரிவன், உற்சாகத்தை ஏற்படுத்துவன், தனது லயத்தைத்தான் கண்டுகொள்ள உதவுவன், கூட்டுச்செயற்பாட்டுக்கு உதவுவன், சுருங்கக்கறின், விளையாட்டின் இயல்புகள் அனைத்தையும் இவை கொண்டுள்ளன, அத்தோடு சுதந்திரம், கற்பனை, அவதானம், கருத்தாண்றல் ஆகிய பண்புகளையு வளர்க்க உதவுவன்.

பாடல்களில் ஈருபடும் பிள்ளை கவிதை இன்பத்தையும் சுவைக்கிறது. கவிதையின் சந்த ஒலி, வயம் என்பன்றும், சொல்லழகும், செட்டும், செறிவும் பிள்ளையைக் கவர்வது. "அம்புவி மாமா அழகம் சொக்கா..." முதல் "மர்மி மாமி பள்ளாடு..." வரையிலான அனைத்துப் பிள்ளைப் பாடல்களும் கவிதையின் ஒசை நயத்தைக் கொண்டு பிள்ளையைக் கவர்கின்றன.

ஆகவே, பிள்ளையைக்காக எழுதப்படும் நாடகங்கள் ஆடல், பாடல் என்பவற்றேஞு கவிதை இன்பத்தைப் பயப்பனவாக அமைதல் விரும்பத்தக்கது.

3. குதை-சொல்லல்:

கதை கேட்டல், வினாயாட்டுக்கு அடுத்தபடியாகப் பிள்ளைகளால் விரும்பப் படும் ஒன்றாடும். பிள்ளைகளுக்குக் கதையாகக் கூறப்படும் அனைத்தையுமே நாடகமாக எழுதிவிடமுடியாது. சிறபிள்ளைகளுக்கு, கதைசொல்லும் பாட்டி, இராமாயன், மனோபாரதக்கதைகளைக்கூடத் தான் திறமையினால் சொல்லி விட முடியும். மிகச் சிறிய பிள்ளைகளுக்கு அதை நாடகமாக அமைத்தல் கடினம். பாத்திரங்களின் மொழிநடை, பாவனை என்பன பிள்ளைக்குப் புமியாததாக இருக்கும். கதையாகக்கூறுவிட்டு பேச்சுமொழியில் கூறிவிடமுடியும். எனவே, பிள்ளையின் சொல்லுதல்கள் நின்ற படிக்கக்கூடிய கதைகளையே நாடகமாக முடியும்.

டெட்டாயுமாக ஒரு நிபுமமான கதை இருக்கவேண்டுமென்பது அவசியமில்லை, சிறவர் சேர்ந்து ஒரு மாட்டு வண்டியைச் செய்து முடித்தல், ஒரு மிகச் சிறந்த சிறவர் நாடகமாக மேடையில் செய்து காட்டப்பட்டது. விஞ்ஞான, சுகாதார விழக்கங்கள் பல சிறவர் நாடகங்களாக ஆக்கப்படுகின்றன.

4. விணோதங்கள் (fantasy)

சிறவர் இயல்பாகக் கற்பனை வளம் நிறமியவர்களாக உள்ளனர். அதனால் அவர்கள் விணோதங்களை விருப்புடன் நயக்கும் ஆற்றுவடையவர்களாக உள்ளனர். நீப்பெப்பியொன்று அவர்களுக்கு கற்பனையில் மோட்டார்காராகவும் மாட்டுவண்டியாகவும் காட்சிகளும். தாமே மோட்டார் செக்கிளாகவும், கார்மாறிக் கட்டக்கு விழரந்தோடு வீட்டுக்கு வெண்டிய பொருளை வாங்கிவருவர். பிள்ளைகளின் விணோத் நாட்டத்தைக் கருத்திற் கொண்டே பயன்ன விசீவளி சார்ந்த புள்ளிகளைப் படமாக, எடுத்து மேலைந்தேயத்தவர் சினிமா, தொலைக்காட்சி என்பவற்றில் "படம்க" காண்பிக்கின்றனர். சிறவர்கள் விணோத உலகக்கீடு கருத்திற் கொண்டே, பன்னடிய காலம்முதல், மிருகங்கள், பறவைகள், இராட்சர்கள் என்பவற்றைப் பாத்திரங்களாக கொண்டு கதைகள், அவர்களுக்காக புனையப்பட்டன. மேலும் வர்களுக்கள், வேட உடுப்புகள் என்பவற்றிலும் அவர்களுக்காக நாட்டம் விணோதப் பண்டு கொண்டதாகவே இருக்கும் மிகவும் பகட்டாரவர்களுக்களையே அவர்கள் எங்கம் எதிரும் விரும்புவர்.

ஆகவே, சிறவர்களுக்கென எழுதப்படும் நாடகங்கள் விணோதம் நிறந்தவையாக அமந்த பிள்ளைகளின் கணவுகள் இன்பன்களை அவர்களுக்கு அளிப்பது விரும்பத்தக்கதாடும்.

சிறவருக்கான அரங்கு:

"சிறவர் நாடகம்" எப்பதையும் "சிறவர் அரங்கு" எப்பதையும் வெள்வேலூனவையாகக் கொள்ளலாம். சிறவர் நாடகம் எப்பது சிறவரால் புத்தனிப்பு முறையில், வகுப்பறையில், நாடக பாட வேளையில், ஆசிரியரோடு இனைந்த ஆக்கப்படும் நாடகத்தைக் குறிக்கும். அத்தகைய நடவடிக்கைகளுள் முக்கியமான ஒன்றுக் கொடுத்து அமைவது "ஆக்க நாடகமாகும்". இதனை விட நாடகப் பண்பு கொண்ட விளையாட்டுக்கும் வகுப்பறையில் பயன்படும். இவற்றுக்கு, எழுதப்பட்டதொரு நாடக எழுத்தரு பயன்படுத்தப்பட மாட்டால். ஆக்க நாடகத்தின் இழநி இலக்காக, சில சமயங்களில், மாணவர் சேர்ந்த எழுதும் நாடக எழுத்தருவொன்று அமையக்கூடும்.

"சிறவருக்கான நாடகம் எழுததல்" என்ற தலைப்பு, சிறவருக்கான அரங்கினையே அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைசிறது எனலாம். சிறவருக்கான அரங்கம் எப்பது, சிறவருக்கென - அதாவது சிறவரைப் பார்வையாளர்களாகக் கொண்ட, அரங்கினையே குறிக்கிறது. இது ஒரு நியம அரங்காகும். ஒருவரால், அல்லது ஒரு குழுவால் திட்டமிட்டு எழுதப்பட்டதொரு எழுத்தரு இதற்கு அவசியம். சிறவர் கல்வியில் ஆக்கறை உள்ளவர்கள் இதற்கான எழுத்தருவை எழுதவார்.

1. ஆற்றுவோர்:

சிறவருக்கான அரங்கு முன்று வகையான ஆற்றுவோரைக் கொண்டதாக இருக்கும். 1. சிறவருக்காக சிறவரே நடித்தல் - அதாவது நடிகர் யாவரும் சிறவர்; 2. சிறவருக்காக வளர்ந்தவர்கள் நடித்தல் - அதாவது பார்வையாளர்கள் சிறவர், நடிப்பவர் வளர்ந்தவர்; 3. சிறவரும் வளர்ந்தவரும் கலந்த சிறவருக்காக நடித்தல்.

2. பார்வையாளர்:

சிறவர் அரங்கின் பார்வையாளர் சிறவரே. சில சமயங்களில் சிறவரின் பெற்றீர், சகோதரர், நெருங்கிய உறவினர் ஆசியோரும் பார்வையாளராக அமைவர் - அதாவது, அரங்கில் சிறவர் நடிக்கும் பட்சத்தில், சிறவர் மட்டுமே பார்வையாளராக இருப்பது விரும்பப்படுகிறது; தவிர்க்க முடியாத நிலைமையிலே" நடிக்கும் பின் இளகள் பால் அதாபமாக நோக்கக்கூடிய, அவர்களது பெற்றீர் உறவினர் என்போர் அழைத்திக்கப்படுவர்.

சிறவரை, அவர்களது வயதை அடிப்படையாகக் கொண்டு வெள்வேற பிரிவினராக வகுப்பது வழக்கம்:

1. 01 வயது முதல் 05 வயது வரையிலான சிறவர்,
2. 06 " " 08 " " "
3. 09 " " 11 " " "

இவ்வொரு பிரிவிலுள்ள பின் இளகளது உள் முதிர்ச்சிக்கு ஏற்ற வகையில் உள்ளடக்கத்தைப் பொறித்து செய்து, அதற்குப் பொருத்தமான வடிவத்தில் நாடகத்தை மேடைக்காக எழுதவது நாடகாசிரியரது பணியாகும்.

3. சிறவர்_அரங்கும்_அழைந்திப்_போதனையும்:

சிறவர் அரங்குக்காக எழுதுகின்றவர் எந்தவாரு சந்தர்ப்பத்திலும் வெளிப்படையாகப் போதித்தலைக் கூக்கொள்ளக்கூடாது என்பர். நல்ல கருத்துக்கள்

படைப்பினி தொக்கு நின்ற தனது பனியிலைச் செய்வதே சிறந்த உறையாகும்.

4. சிறவர்_அரங்கின்_பயன்:

பாரிவையாளராக உள்ள பிள்ளைகள் பெறும் பயன்களாவன:

1. தாம் கேட்டு நயந்த ஒரு கதை மேடையில் உயிர்பெற்ற நிகழ்வதைக் காண்பதால் விளையும் இன்பம்; 2. துவில், உயர் குணம், நன்றி அறிதல், அழகு, உறுதி எனிபன நிறைந்த பாத்திரங்களோடு தன்னை இணத்துக் கொள்வதால் பிள்ளை பெறும் ஆழமான, புனிதமான உள்ளூர்டு; 3. கதைப் பொருளின் தீரசு-செயல்கள், திசிலீகள் என்பவற்றேரு பிள்ளையும் பயிஞ்சு கொள்வதால், அதன் ஊர்ச்சிகள் வெளியேற்றப்படுதல்; 4. தயாரிப்பு நல்ல முறையில், அழகுடன் அளிக்கை செய்யப்படுமிடத்து, பிள்ளை அரங்கக் கலையை இரசிக்கக் கற்றல்.

நடிக்கும் பிள்ளைகளும், தயாரிப்பில் ஈடுபடும் பிள்ளைகளும் பெறும் நன்மைகள்: 1. கூடிக் கருமாற்றும் பண்பு; 2. அவதானம்; 3. கருத்து நிறல்; 4. தலைமைக்குக் கட்டுப்படுதல்; 5. சிருநீடியால் வரும் இன்பம். 6. கற்பனை விருத்தி, 7. தன்னமிபிக்கை; 8. கருத்துப் பரிமாற்றம்; 9. வெளிப்பாட்டுத் திறன்; 10. பட்டறிவு; 11. தனிடக்கம்; 12. ஆக்க முயற்சியில் ஆக்கம்.

எனவே, சிறவருக்கான நாடகம் எழுத்தின்றவர், மேற்கண்ட பயன்களைப் பிள்ளைகள் பெறுமாற அமையக்கூடிய நாடகங்களை எழுதுவது அவசியமாகின்றது.

சிறவர் அரங்கு நல்லதொரு அரங்காகும். இந்த வகையிலீ அது வளர்ந்தோர் அரங்கின்றுந்து எந்த வகையிலும் வேறுபட்ட ஒன்றல்ல. சிறவர் அரங்கில் "சொல்லுதல்" என்பதைவிட "காட்டுதல்" என்பதே முதன்மை பெறும். உரையாடல் குறுகியதாகவும் சொல்லுத்தைப் பெருக்கவல்லதாகவும் இருக்கவேண்டும். வினாக்களையிலும் நம்பத்தகுந்த பாத்திரங்களாக-இருக்கவேண்டும். சினர்ச்சியும் வர்ணமும் உள்ள காட்சிகளைப் பிள்ளைகள் விரும்புவார். சிறவர் அரங்கு பிள்ளைகளுப் பெயர்ளாதாக அமைவதற்கு அடிப்படையாக அமைவது நாடக எழுத்துருவாகும்.

6. நாடகம்_எழுதுதல்:

நாடகம் எழுதுதல் கடினமான பணி. சிருநீடி இன்பத்தைப் பெறும் நாடகாசிரியன் ஓயரங்களைத் தாங்கிக்கொள்வான்:

நாடகம் எழுதக் கற்றுக்கொள்ள முடியும். நாடகம் எழுதுதல் சம்பந்தப்பட்ட திறன்களை அறிந்து கொண்டால் எவரும் எழுதிவிட முடியும் என்றும் கூறுகிற்றான்.

அனைத்தையும் கற்றத் தர முடியாது; குறிப்பாக, படைப்பு இரகசீயத்தை, படைப்பின் சாரத்தை எவரும் சொல்லிந்த தரவியலாது. பாரிவையாளரின் பறிவைத் தூண்டவல்ல, உயிர் சீசளை, வாழும் பாத்திரங்களைப் படைக்கவோ, சினர்ச்சியும், பதட்டமும், உராசியமும் செறிந்த, காத்திரமான உரையாடலை எழுதவோ எவரும் கற்றத்தர முடியாது.

ஆரிவழுள்ள-ஒருவர், நாடகமொன்ற எவ்வாட வடிவமைக்கப்படுகிறது? நாடகத்தின் சிறப்புப் பண்டிகள், குறுகள் யாவை? என்பதை பற்றிய அறிவை நேரகாலத்தோடு அறிந்து வைத்திருந்தால், பிழைவிட்டுத் திருந்ததல் என்ற நிலைமையில் காலத்தை விசையமாக்க வேண்டி நேரிட்டால். இதுகூசுக்கருத்திற் கொண்டே நாடகத்தின் பண்புகள் குறுகள் பற்றி மேலே கறப்பட்டது.

குழந்தை மு. சங்முகவிங்கம்

சிறுவர்களுக்கான நாடகத் தயாரிப்பு

4-5 வயது தொடக்கம் 10-11 வயது வரை உள்ள பிரிவின்றையே சென்றுகிறோம்.

மேலெண்ணாடுகளில் சிறுவர்கள் மிக இளம் வயதிலேயே அரங்கத்தோடும், அரங்க விளையாட்டுகளுக்கு அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறார்கள். ரஷ்ட்யா, அமெரிக்கா, இங்லீஸ் நாட்டுத் தொடக்கம், ஜோர்மனி, போலந்து, செக்கோல்லாவாக்கியா போன்ற நாடுகளில் அரங்க சிறுவர்களின் அறிவுட்டற் சாதனமாயிப் பயன்படுகிறது. மேலெண்ணாடுகளில் அரங்க சிறுவர்களின் அழகியல் உணர்வு, இரசனைப்போக்கு, ஆக்கத்திற்கு, உளவியல்திற்கு அவதானம், நிதானம், கற்பனை, பகுத்துப் பார்க்கும் திறன், பொதுநலப் போக்கு, தன்னம்பிக்கை, சுறசுறப்பு, பேச்சுப் பயிற்சி, உடல் விருத்தி போன்றவற்றை வளர்க்க ஆடக்மாண்பும் செயற்படுகிறது. இதனால் இத்துறை அறிவும் ஆற்றலும், பயிற்சியும் தேர்ச்சியும் பெற்ற நிபுணர்களே குழந்தைகளுக்கான அரங்க விளையாட்டுக்களையும் சிறுவர் நாடகங்களையும் தயாரிக்கின்றனர். அவர்களது நாட்டின் தேவைகளும் எமது நாட்டின் தேவைகளும் மாறுபடலாம். நாங்கள் அலுத்த விரும்பும் இடங்கள் வேறுக இருக்கலாம். ஆனால் சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பு என்பது கவனமாகச் செய்யப்பட வேண்டிய ஒன்று என்பதை மறந்து விட முடியாது. சோசலிச் நாடுகளில், சோசலிச் சமதாரிமத்தின் விருமியங்களும், அவற்றைப் பெற அவர்தாம் முன்னோர் செய்த தியாகங்களைப் போராட்டங்களும், இவ் விருமியங்களைப் பேணிப் பாதகாத்து முன்னெடுத்துச் செல்ல வேண்டிய அவசியமும் சிறுவர் அரங்கில் கற்பிக்கப்படுகின்றன. அவர்களின் வயது வேறுபாடுகளுக்கேற்றபடி ஏனுக்குமாக இக் குற்பித்தல் நடைபெறுகிறது.

அதே சமயத்தில் இப் பின்னாள் கண்புட்டப்படுகிறார்கள். கூடு முயற்சி, விட்டுக் கொடுத்தல், தலைமுறை தாங்கள் போன்ற பண்புகளும் இதனாடாக வளர்ந்துதெடுக்கப்படுகின்றன. இதனைச் செயிவது தலையாய் கடமை என்றே இந் நாட்டு அரசுகளும் கருதுகின்றன.

சோவியத் நாட்டில் மட்டும் குழந்தைகளுக்காகச் சுமார் 150 நாடக அரங்கங்களிருந்தன. ஜோர்மனி, இங்லீஸ் நாட்டுத்தல், அமெரிக்கா போன்ற நாடுகளில் சிறுவர் தமிழிருப்பபடியே தமிழைப் பல சுறைகளிலும் விருத்தி செய்த கொள்ளச் சுதந்திரம் வழங்கப்பட வேண்டும் என்ற நோக்கத்தோடு அரங்க செயற்படுத்தப்படுகிறது. இந்துறையில் ஈருபடும் ஆசிரியர் தமிழிருப்பபடி சிறுவர் அரங்கை விருத்தி செய்யவும் பாரிசோதனை செய்து பார்க்கவும் இடமளிக்கப்படுகிறது. எமது நாட்டில், அதிலும் குறிப்பாகத் தமிழ் நாடகத் துறையில் சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பு இன்னும் குழந்தைப் பருவத்திலேயே இருக்கிறது. தமிழ்நாட்டிலும் இத்துறை பெருமளவு வளர்ச்சி பெற்றகாப்பில்லை. இராமாணஜம் அவர்களே தமிழ்நாட்டில் சிறுவர் நாடகத்தின் முன்னோடி எனலாம். இங்கு குழந்தை ம. சன்முகவிங்கம் அவர்களின் கூடி விளையாடு பாபிபாதான் பிரக்கஞ் பூர்வமாக முதன் முதலில் தயாரிக்கப்பட்ட தமிழ்ச் சிறுவர் நாடகம் எனலாம். கூடி விளையாடு பாபிபா, பெரியவர்கள் சிறுவர்களுக்காக நடித்த நாடகம். சி.மெளனாகுவின் நாடகங்களான தப்பி வந்த தாடி ஆடு, வேடனை உச்சிய வெள்ளைப் புருக்கள் முதலியனவும் முனியமானவையாகும்.

இளம் பார்வையாளருக்கான வெளிக்கிராட் அரங்கத்தின் ஆரம்ப கார்த்தாவுர் சிறுவர் அரங்கத்தில் பாண்டித்துயம் பெற்றவருமான அலெக்சாந்தர் பிரயெண்ற்சேல், சிறுவர் அரங்கு பற்றிப் பின்வருமாறு கறுகிறார்.

"அரங்குக் கலைஞர்களைப் போன்ற உணர்திறன் உடைய ஆசிரியர்களாகவும் ஆசிரியர்களைப் போன்ற சிந்திகீக்கூடி கடிய கலைஞர்களாகவும் சிறுவர்கள் உருவாக்க வேண்டும்.

சிறுவர் அரங்கில் கற்றல், கற்பித்தல் ஆகிய இரு கூறக்கணம் முனிசிபல் பெறும் தன்மையை இங்கு நாங்கள் பார்க்கின்றோம்.

இரு மூந்தெயின் வயது, குழல், வளர்ப்பு முறை, நண்மதி, உளவியல் படிப்பு போன்றவை பற்றி ஒரு ஆசிரியர் அறிந்திருப்பது கற்பித்தலுக்கு எவ்வளவு அவசியமோ அதே அளவுக்கு அவற்றை ஒரு சிறுவர் நாட்க்கி தயாரிப்பாளரும் அறிந்திருக்க வேண்டிய அவசியமாகும்.

சிறந்த கலைஞர்கள், முரண்பாடுகளையும் ஒத்திசைவுகளையும் ஆடுருவிப் பார்த்திருக் கூன்னவராய் இருப்பார். பாத்திரங்களின் ஊர்வுக் கோலங்களையும், நடத்திவேற்போக்குகளையும் பிரித்தறியும் ஆற்றல் உடையவர்களாயும் இருப்பார். அரங்கத்தை உருவாக்கும் ஆசிரியர்கள் விடயங்களை வியாக்கியானதிறுச் சிறந்த முறையில் நெறிப்-படுத்தக் கூடிய ஆற்றல் பெற்றவர்களாய் இருத்தல் அவசியம்.

அரங்கம் எல்லோருக்கும் கற்பிக்கும் முதிர்ந்த பாரிசையாளருக்குக் கற்பிப்பது ஒப்பிட்டனவில் இலகுவானது. அது குறைந்த பொறுப்புடைய செயல். வயது வந்தேராம் அறிவு, அனுபவம், இயைபுபடுத்தும் திறன், பிரித்தறியும் ஆற்றல் போன்றன அரசுத்தின் அறிஞுட்டலீ பருவக் குறைத்துவிடும்.

சிறுவரோ கல்வியில் ஒரு குறித்த படியில் இருப்பார்கள். ஆகவே அரங்கின் மூலம் அவர்களின் அறிவும் அனுபவமும், ஆழமை, திறன்கள், இரசனை என்பனவும் என்பதற்குமாயின், அது மிகுப் பொறுப்பான செயல். சிறுவர் நாடகம் தயாரிப்பவர் சிறுவனின் உளப்பாக்கு, சிந்தனைப் போக்கு, ஆர்வம், கற்பனை விருத்தி போன்றவற்றை அறிந்த செயற்படுவது முக்கியம். முதியோர்களின் கண்ணுட்டத்தில் குமந்தைகளுக்குப் போதிப்போமாயின் பொருந்தாமை காரணமாக ஒரு நேர்மையின்மை தோற்றும். சிறுவருக்குரிய அனுபவத்தில் பொயிமீமையும் போலத் தன்மையும் புகுந்து விடும்.

சிறவர் நாட்கூத் தயாரிப்பு எனும் போது வகுப்பறைச் சிறுவன் நாட்கூத்தை நாம் கருதவில்லை. சிறவர் அரங்கு பற்றியே மற்றுக்க் கருதசிரேயும்.

சிறவர் நாடகத் தயாரிப்புக்கென எழுதப்படும் எழுத்தருவின் கருப்பொருளும் கதையும், உரையாடலும் அவர்களின் உள் முதிர்வுக்கும் அங்பவ எல்லைக்கும் உட்பட்டு அமைதல் வேண்டும். குந்தியாகவும், கர்ணனாகவும், அநாதையாகவும், திருநிலகண்டர் மனைவியாகவும் நடிக்கும்படி கூறும். போது சிறவர் அப் பாத்திரங்களின் இயல்லைப் பாதமது அங்பவ எல்லைக்குள் பெற முடியாமல் ஆசிரியரை அல்லது நெறியாளரைப் பாப்போலச் செய்யி முனைவர். அந்தப் பாத்திர ஏற்பு அவர்களின் உளவியலையும் பாதுகீலாம். தாய்னால் அடிக்கடி தனிப்புறத்தைப்படும் பிள்ளை நோய் தீர்க்கும் நிலாராயாக ஒரு தாய் பாத்திரத்தில் நடிக்கலாம். அது விதி விலக்கு. ஆனால், பொதுவாகத் தானே சுயமாகச் சிந்தித்து, இயல்பாகச் செயற்படக்கூடிய பாத்திரங்களிலே ॥ १५० ॥ நடிக்க வேண்டும். இல்லையானால் நாடகம் தனிமயிக்கை குறைந்து மற்றவரில் தங்கி இருக்கும் தனிமையையே வளர்க்கும். இது ஒரு எதிர் விளைவு.

சிறுவர் தாள்கள் தயாரிப்பதை நினைவிட அப்பாரி, ஆட்சி, நாட்கள் சிறுவர்களும் அதனைப் பார்க்கும் சிறுவர்களும் எந்த வித உள்ளத் தடைக்குமின்றி அந் நாட்கத்தில் குதா கலமாக ஈடுபடுத்தேயாகும். இத் தயாரிப்பில் நாட்கத்தில் செமீதம் மிக முக்கியமான ஒன்றில்லை. அதன் மூலம், உருவாகும் சிறுவரின் உறவுகளைப் போட்டு முக்கியம். ஆகவே சிறுவர் நாட்கத் தயாரிப்பில் ஈடுபடும் ஒருவர் முதலில் முழந்தைகளுடன் மனம் விட்டும் பழக வேண்டும். அவர்களோடு விளையாட வேண்டும். ஆட்சி பாடி மகிழ வேண்டும். இவ்வாறு அவர்களோடு நெருக்கமாவதன் மூலம் அவர்களின் உள்ளத்தடைகளை உடைக்க வேண்டும். அவர்களிடம் உடல், ஊள் இருக்கும் இருக்கக் கூடாது. மேடையில் அவர்கள் நாட்கம் நடிக்கிறோம் என்பது போலவிரி விளையாடுகிறோம் என்பது போலத் தோன்ற வேண்டும்.

முழந்தைகளின் அறிவு, உடல் ஊளர்ச்சியிலே சமுகமயமாக்கவிலோம் என்றும் குன்றி பெரும் பங்கு வகிக்கின்றன. முழந்தைகளின் விளையாட்டுக்களை ஆராயிந்து உளவியலாளர்கள் அவர்கள் ஜந்து வயது தொடக்கமே ஒரு கதைக்கு அமைய விளையாடத் தொடர்க்குவர் எனக் கூடினார். ஏழு வயது முதல் தமது அங்பவங்களையும் அறிவையும் தாநமாக வளர்க்க முற்படுவதோடு, பொருட்களைப் பகிர்ந்து உபயோகிக்கும் கூட்டு முடிவுகளை எடுக்கவும் முற்படுவார். ஆரம்பக் கல்விப் பராயத்தில் பார்த்தல், கேட்டல், உணர்தல் போன்றவற்றில் அவர்களிடத்தே பாரிய வளர்ச்சி ஏற்படுவதோடு பேச்சில் வியத்தஞ்சு வருத்தியும் ஏற்படும். இவ் வளர்ச்சிகளை மனங்கொண்டு அவற்றை ஒருவீடியைத்து விருத்தி செய்யக் கிறவர் நாட்கம் உடல் வேண்டும். நாட்கம் ஒன்றை நடிப்பதன் மூலம் அவர்கள் புதிய கண்டு பிடிப்புகளில் ஈடுபட வேண்டும்.

சிறுவர் நாட்கம் தயாரிக்கும் போது, சிறுவர்களின் ஆர்வத்தைத் தாட்டி அது குறையாமல் பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும். சிறுவரின் கவனம் அடிக்கடி மாறக் கூடியது. ஆகவே அதைப் பேணுவதும் வளர்ப்பதும் கடினம். நெறியாளர்களுடைய கவனமின்றி இருந்தால் நாட்கத்தில் அடிக்கடி தொய்வு ஏற்படும். சிறுரீகளிடத்தோடு ஆரீவியின்மை தோன்றும். சிறுரீகளை ஏமாற்றுவது கடினம். தமது மறுதலிப்பை அல்லது விருப்பமின்மையை அவர்கள் உடனுக்குடன் தொய்ப்படுத்துவார். அவர்களை நம்ப வைத்து எம்முடவு அவர்கள் காணப் போகும் கணவுகளுக்கு அழைத்துச் செல்கூட்டுக்கும் முயற்சி தேவை.

நாட்கம் பெருமளவுக்கு விளையாட்டுப் பங்கிளக் கொண்டிருக்க வேண்டும். அதிகம் காத்திரமான முறையில் அமையத் தேவையில்லை. சிறுவர் சுதந்திரமாகவும் மகிழ்வாகவும் பங்கு கொள்ள வாய்ப்பு அளிக்க வேண்டும்.

இந் நாட்கங்களின் ஆஸ்தி பாடலும் நிறையவே அமையலாம், ஆனால் அவை சிறுவரின் சுதந்திரத்தைக் கட்டுப்படுத்தவனவாக அமையாது அவர்களின் சுற்றியெணக்கும், சுயசிறுஷ்டிக்கும் செயற்பாட்டுக்கும் துணை புரிவதாக அமைய வேண்டும். மேடையில் எல்லாக் கணவுகளும் அங்கெங்கும் இயக்கங்களும் இடம் பெற-

பாடல்களை. இலகுவான தாள்களில் அமைத்துக் கொள்ளலாம். முழந்தைகளின் இயல்பான் வயத்தோடு இசைவாக அப் பாட்டு மெட்டுகள் அமையும்மானால் அவர்கள் யாரும் அழைக்காமலே பாட்டில் இணைந்து கொள்வார். வெளிவேறு மெட்டுகளை மாறி மாறிப் புதுத்தாமல், நல்ல தாள் வயத்தோடு ஊள்ள ஒரே மெட்டை மீறிருந்து

மீண்டும் பாடுவது நல்லது. அப்போது எல்லாச் சிறுவர்களும் தாழும் கூடிப் பார்வும் பெறுவர்.

பல்வேறு எனிய இசைக்கருவிகளை அறிமுகம் செய்யலாம். பிற நாட்டு இசைக்கருவிகளை விட்டுமது இசைக்கருவிகளைப் பாவிப்பது விரும்பத்தக்கது. இதனால் எமது பண்பாட்டு மரபுகளில் சிறுவர்கள் விருப்பையும் ஆர்வத்தையும் பதியச் செய்யலாம் சுய தயாரிப்புக்கருவிகளையும் தாராளமாகப் பாவிக்கலாம். மரபு வழிப் பண்பாடு களும் பெறுமானங்களும் குழந்தைகளிடம் கையளிக்கப்படுவது முக்கியம்.

உரையாடல் எனிமையானதாயும், பேச்சு வழக்கில் அமைந்ததாயும், சிறுவர்களிடம் இயல்பாகப் பேசுபவையாகவும் இருக்கலாம். மொழியின் இலகுத்தன்மை வயதுக்கு கேற்றபடி மாறலாம். இலகுத் தன்மையும் கடினத் தன்மையும் மாறி மாறி வரக் கூடாது.

பிள்ளைகளுக்குக் கவர்ச்சியான நிறங்களில் விருப்பம் அதிகம். ஆகவே மேன் அமைப்பிலும், உடை ஒப்பனையிலும் கடும் நிறங்கள் பயன்படலாம். பாத்திரங்கள் பல ஒரே சீருடையில் வருவது விரும்பத்தக்கதல்ல. சிறுவர் வினோதமான கற்பனை நிறைந்தவர்கள், ஆகவே அவர்களின் கற்பனைக்கும், கருத்துக்கும் விருந்தளிப்பனவாக நாடகத் தயாரிப்பு அமையலாம். சிவப்புக் காகம், பச்சை நாய், வால் அருட்டுப்பிளாஸ்டர் போட்ட நரி, மாலை போட்ட சிவ்கம் போன்ற பாத்திரங்கள் அவர்கள் மிகவும் நயப்பார்.

தொழில் ஏட்டு ஒளியுட்ப்பில் சிறுவர் நாடகத்திற்கு அவசியமில்லை. தெளிவாகப் பார்க்கக் கூடிய வெள்ளை ஒளியே விரும்பத்தக்கது. மனநிலை, நேரம், காலம் ஆகியவற்றில் ஏற்படும் மாற்றங்களை இலகுவான வேறு வழிகளில் உணர்த்திக் கூட்ட வேண்டும்.

சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பின் ஊடாக வரும் செயிதி உள்ளுறைப் பொருள்கள் இருக்க வேண்டுமேயன்றி வெளிப்படையாக அமையக் கூடாது.

எனைய நாடகங்களைப் போலவே இதற்கும் முன்பயிற்சிகள் அவசியம். ஆனால் நாடக ஒத்திகை வேளை சிறுவருக்கு உற்சாக முட்டுவதாக அமைதல் வேண்டும். சிறுவனின் இயல்பான திறக்கள் அந்த நேரங்களில் வளர்க்கப்பட வேண்டும். தனிமீட்கீல் ஆக்குவிக்கப்பட வேண்டும். உளச் சமநிலை சீர் செய்யப்பட வேண்டும். மொத்தமாகச் சொன்னால் சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பு பிள்ளையிடத்தே ஓர் ஆணுமை மாற்றத்தை ஏற்படுத்த வேண்டும்.

உள்மையில் சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பு பிள்ளைகள் மத்தியில் மிகுந்த மன நிறைவை ஏற்படுத்துகிறது. அவர்கள் அந்த நேரத்தை மிகுந்த ஆவண்டன் எதிரோ நோக்குகளின்றனர். சிக்கல் நிறைந்த சில எண்ணக்கருக்கள் அவர்கள் மனதில் தெளிவாகப் பதிய வைக்கப்படுகிறது. பாடசாலையிலே சிறுவர் நாடகம் தயாரிக்கும் போது மாணவர் வரவு அதிகரிக்கிறது. பாடசாலையை விட்டு விலகும் சிறுவர் தொகை குறைகிறது. ஆசிரியருக்கும் மாணவருக்கும் இடையில் உள்ள நெருக்கம் அதிகமாகிறது.

-5-

ஷர்மப் பகுப்புகளில் கண்ணிக் கர்ந்தும் மாணவர்டீம் அப்பறத் திறமைகள் இருக்கும். சிலர் அல்லது வெளிக் கொண்டார்கள், பலாடம் ஆவை இலை மறை காயாகவே இருந்து விடும், சிலர் முன்றாக்கு வர வெட்கப்படுவார்கள், ஆற்றல்களை வெளிக்கொண்ட கூசிச்சிப்புவார்கள். அதைகைய மாணவருக்குச் சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பு ஒரு வரப்பிரசாதமாகும்.

சிறுவருக்கான நாடகத்தில் வயது வந்தோரிக் பங்கு யாது? வயது வந்தோர் குழந்தைகளுக்காக நடிக்கலாம். ஆனால் அப்படி நடிக்கும் போது சில பிரச்சினைகள் எரும். அதைகைய நாடகங்கள் சில சமயம் மெருகும் நட்புமும் கூடியவையாய் அமைந்து விடும். பெரியவர்களின் நடிப்பு குழந்தைகளின் சிறுகித்தல் மட்டத்தைத் தாண்டி விடலாம் அல்லது அவர்கள் அதற்கு ஜக்கியப்பட முடியாததாகிவிடும். எல்லாவற்றையும் வயது வந்தோர் தமக்காகச் செய்வதைச் சில குழந்தைகள் விரும்புவதில்லை.

பின் நடிகராக இருந்தால் அவர்களே விளையாடி விளையாடிக் கற்றுக் கொள்வர் குதையை நகர்த்திக் கொள்ள வேண்டிய சந்தர்ப்பங்களில் மட்டும் முதியோர் வரித்து வரலாம். சிறுவருக்காகப் பெரியோர் நடித்தாலும் கூட அவர்கள் இளைஞர்களாய் இருப்பது நல்லது.

வாழ்க்கையின் கடினமான புள்ளிகளில், பிரச்சினைகளை நேரடியாக எதிர் நோக்க முடியாத போது நாம் எல்லாம் இசைவாக்கங்களைப் பயன்படுத்துகிறோம். ஒரு வழியில் நிறைவேற முடியாதிருக்கும் விருப்பங்களும் ஆசைகளும் ஏதோ ஒரு கலை வடிவத்தினாடே தீர்க்கப்படலாம். குழந்தைகளுக்கும் நாடகம் அதைகையை ஒரு உளவியாக இசைவாக்கமாகவும் அமையலாம்.

நடனம்

எமது நாட்டில் சங்கீதம், நடனக்கலை எனியன சாஸ்திர ரீதியாக வளர்ந்த அளவு நாடகம் வளரவில்லை. நாடகம் வளர்ந்த அளவு சிறுவர் நாடகம் வளரவில்லை. ஆனால் சங்கீத நடனத் துறைகளில் காண முடியாத புதிய ஆக்கந் தேடல் நாடகத்தில் உள்ளது. இவ் விடயங்களை மனதில் கொண்டே நாங்கள் எனிர்காலத்தில் சிறுவர் நாடகங்களைத் தயாரிக்க வேண்டும்.

— சிறுவர் நாடகம் —

- கோவை மகேந்திரன் -

அரங்கத் தயாரிப்பின் அம்சங்களும் ஆவற்றின் கல்வியியல் முக்கியத்துவமும்

நாடகக் கல்வியின் சிறப்பம் சங்களில் ஒன்றாக இரு பார்வையாளரோடு நேரடி தொடர்பின் ஏற்படுத்துவதற்கும். இவ்வும்சமே அதனை ஒரு தொடர்பியற் சாதனமாகவும், அரிஷுட்டற் சாதனமாகவும், களிப்பூட்டற் சாதனமாகவும் விந்திக்கு கணக்கில் பிறகலைக்கூடில்லாத சுதந்திரமும், சாத்தியக் கூகுளும், பண்புகளும் நாடகத்திற்கு உட்டு. சமூக, பொருளாதார, அரசியல் முரண்பாடுகளின் அடியாக எழும் நெருக்கை, நிலைமைகளை மனித உரைவுகளின் அடிப்படையிலே இரு வெளிப்படுத்துவதால், நாடகத் தலைவர்ப்படுத்தப்பட்ட மனதாபிமானம் பிக்க கலையாக மினிர்கிறது. தொழில்துட்டு சிகிச்சைற்று சமூகத்திலே, அச் சுறுகத்தவரோடு இலருவான் தொடர்பை ஏற்படுத்துவது முன் சிறந்த சாதனம் நாடகமாகும். எனினும் எந்த நாகரைத்திற்கும், அந்தாக்குத்திற்கு உரிந்தான் தொழில்துட்பமட்டத்திற்குப் பொருந்துவதாக அமைவதற்கு இக்கலையால் முடிவிற்கு. இந்த காரணமாகவே கிழு குழும் தூந்தார்ஜுகுடு முற்பட்ட காலத்தில் இருந்த இற்றைவரை பல்வேறுபட்ட சமூக, பொருளாதார, தொழில்துட்ப விருத்தியில் படிமுறைகளுக்கு உட்பட்டு எல்லாச் சமூகத்தவராலும் பொறும் விரும்பிப்பார்க்கப்பட்டுடைய பேரி வளர்க்கப்படும் வாழும் கலையாக நாடகங்கள் நிகழ்கிறது.

சுடு, பொருளாதார, கலாச்சார மாற்றங்களுக்கு உந்த கோலாக ஏவுமிகிள்ளோனம், தொழில்துட்பம், வெஜுனத் தொடர்பியல் பொற்ற பிற குறைகளில் ஒரு மாற்றங்களுக்குப் புதுமேயங்காக நாடகக் கலை மட்டுமன்றி பிற கலைகளும் முந்தீக் கூடியாகும். இயற்றை உள்வாங்கி நன்றை விருத்தி செய்யும் நிர்ப்பந்தம் இருக்க வைகளுக்கு ஏற்படுவது தவிர்க்க முடியாததாகிறது. இந்த அடிப்படையில் பல்வேறுகளிலும் ஏற்படுகின்ற நவீன கார்புஷிப்புகள் அரங்கத்தின் துழுவுறட்டு, மன்றங்களிலே நாடகத்திற்கு மேற்கூட்டும் கலைகளாக விருத்தியடைந்து முக்கியத்துவம் பொலும் பொறுவாக நாம் கார்க்காட்டி ஒரு பய்ப்பாகும். இவ்வாறான கில அம்சங்களையே நாடகத் தயாரிப்பு அம்சங்கள் மூலம் கார்க்காட்டி முற்படுவிரோம்.

இரு நாடகம் எடுத்துகளில் அமைந்தானும் அமையாவிட்டாலும், அது தயாரிக்கப்பட்டு மேடையேற்றப்படும்போதுமான் அது ஒரு கலைவடிவமாகப் பர்வாடிக்கிறது, நோக்கில் பூரிப்படுகிறது, எனவே நாடக உருவாக்கத்தில் தயாரிப்பு அம்சம் யிக் குக்கியபாடு தற்கால நாடகத் தயாரிப்பில் பல்வேறு இயல்க்கும் அவற்றின் பிரசேரன்களுக்கும் சங்கமிக்கின்றன. இவை நாடகத்தின் பொமதிக்கு மெற்கூட்டுவதோடு, நாடகம் சார்ந்தோரின் அறிவு, மனப்பயங்கர, ஆற்றல் ஆளியவற்றிலும் பெருமாற்றங்களையும் ஏற்படுத்துகின்றன.

அரங்கத் தயாரிப்பின் அம்சங்கள் என நாம் கூறிப்போது, பொறுவாக, ஒரு நாடகத்தின் ஜீவ நாடியான நடிப்பு அல்லது பாத்திர வெளிப்பாடு, அப்பாத்திர வெளிப்பாட்டிற்கு உந்தலாக அமையும் ஒட்பகை, உடையவி நிர்மானிப்பு; பேடைக்காட்டு யமைப்பு உருவாக்கம்; மேடைப் பொருட்களின் நிர்மானிப்பு; ஒளி-ஒலி அமைப்புக்கள் பிரயோகம்; நாடகத்திற்கான இசை உருவாக்கம், ஆடல் நிர்மானம் போன்ற குறைகள் உள்ளடக்கமிருாம்.

நாடகத் தயாரிப்புத் திறையில் நடிப்பியலின் முக்கியத்துவத்தை வலியுறுத்தி வேண்டியதில்லை. நடிகளின்றி எவ்வளக நாடகமுல்லை. சிரேங்காந்தில் நாடகம் செழிப்புற்ற இருந்த காலத்தாட்டு 19ஆம் நாட்குப்பிடிகள் பிற்பகுதி வரை நடிப்புத் திறையில் மிகச் சிலரே பிரசுரித்தி பெற்றிருந்தனர். இவர்களும் தம் சொந்த முயற்சியினாலும் அபஷத்தினாலுமே முன்னிக்கு வந்தவர்கள். இத்திறையில் ஈடுபட விரும்பும் எவருக்கும், அவர்கள் பின்பற்றி முன்னிக்கு வரக்கூடிய கற்கைதெறி, அல்லது முறைமை, எருவும் அதுவரை விட்டவில்லை. பழக்கத்தில் இருந்த - இரண்டொன்றும் காரண காரியத் தொடர்புடைய விஞ்ஞான அனுகல் முறைகளாக இருக்கவில்லை. எனிறும் 20ஆம் நாட்குப்பிடிகள் முற்பகுதியிலும் அதற்குப் பின்னரும் நடிப்பியலை ஒரு முறைமையாகக் கர்பிக்கவேண்டும் வாய்ப்புப் பெருகிறது. இதற்கு முன்னோடியாக உழைத்தவர் றஷ்ட்ஸியானாடகக் கலைருள்ளரிசிலவள்க்கி ஆவர். இவரின் நடிப்பியத் பயிற்சி, கல்வி உளியல் சார்ந்த முக்கிய அமைச்சர்களின் அடியாக நடிப்பியலை நடிகர்களுக்குப் பயிற்சியளிக்கிறது.

ஒரு நடிகள் நான் கொள்கூம் பாத்திரமாக வாழ்வதற்கான வழிமுறைகளை ஸ்ரவிச்ஸவள்க்கி தனித் திறையை முறைமை மூலம் வளிப்படுத்தினார். இம்முறைமை, இயல்பாட்டுக்கத் தொழிற்பாட்டிற்கு ஒரு நடிகள் தனித் திறை நிலையாக நாட்கும் செயற்பாடுகளைக் கொண்டது. இச் செயற்பாடுகளுக்கு ஒரு நடிகள் தன் உடற்கூக்களைப் பற்றியும் அவற்றின் தொழிற்பாடுகளைப் பற்றியும் தெளிவாகப்பற்றிந்திருக்கிற அவசியமாகும். இங்கே உடற்குறியில் முக்கியத்துவம் அடைகிறது. உடற்கூக்களின் செயற்பாடுகளினால் அத்தில் ஏற்படும் மாற்றங்களையும், அகச் செயற்பாடுகளினால் உடலில் ஏற்படும் மாற்றங்களையும் அறிய வைத்து இவை இரண்டின் உதவியோடும், பாத்திரமாக வாழும் நிலையைத் தோற்றுவிக்க, ஸ்ரவிச்ஸவள்க்கியின் முறைமை மற்படுவிற்கு. இங்கே நடிகருக்கு உளியல், உடற்குறியில் ஆசியன பற்றிய அறிவு அவசியமாகிறது. அவற்றியும் நன்றா நிலை மனத்தின் கட்டவிழுப்புக்கு அத்தியாவசியமான உட்சாய்டலை, இடையூர இயல்பாகவே வழங்குவதற்கு, அவனால் உருவாக்கப்படுகிற நிலைமைகளுக்கு () தொடர்ச்சியாக உருவாக்கப்பட வேண்டும். இவ்வகுவாக்கந்திருவசியமான கற்பனை, அவதானம், கவனக்குவிழ, ஞாபகம், நோக்கர போன்ற கல்வியியல் அமைச்சர்களையும் நடிப்பியல் வலியுறுத்தர்கிறது. நடிப்பெள்ப்பு வெருமனை உரையாடலாலும் அங்க அதசுவகளாலும் உருவருக்கப்படுவதொன்றில், காத்திரமான உள்பயிற்சியாலும் ஜிரசுவிய புவப்பயிற்சியாலும் இவளிப்பாடுபெற்று எடுப்பது கூறுவிச்வாஸ்வத்துக்கியின் முறைமயிலிருந்து தெளிவாகிறது.

பாத்திர உருவாக்கத்திற்குப் புறமாக நின்ற உடபுபலை ஒப்பளையும் உடையவியமாகிவிடும் மனித உடற்குறியில் அலுத்தம் கலைகளாடும். ஒரு நடிகளை மேடையில் அழுபடுத்திக் காட்டும் நோக்கோடு இக்கலைகள் பயன்படுத்தப்படுவதில்லை. நடிகளின் உடலமைப்புக்கு ஏற்ப அவளிடத்துடன் மறைக்கப்பட வேண்டியவற்றை மற்றத்தும் கல்க்கிக் காட்டப்பட வேண்டியவற்றை கலக்கிக் காட்டியும் அவனைப் பாத்திரத் தோற்றப்பாடு உடையவாக மாற்றாவதோ, நோக்கமாடும். இந்நோக்கை அடைவதற்கு மனித உடற்குறியிலீ அறிவு அவசியமாடும். மேலும் ஒப்பளைப்பொருட்களின் பயன்பாடு என்பது அவற்றின் இரசாயனத்துமைகளை அறிவுறும், அவற்றைப் பயன்படுத்தும் ஏட்பங்களை அறிவுறும் அவற்றின் பயன்பாட்டால் விபரங்கள் ஏற்படுத்தி வேண்டிய பாரிகாரங்களை மேற்கொள்வதே உள்ளடக்கம். இவை இக்கலையின் பரிமாணத்தைப் புத்திபூர்வமாக்குகின்றன.

இச்சந்தார்ப்பத்தில் இவற்றின் இன்றுமாரு அமைச்சர்தையும் நாம் கவனிக் கொடும். நாடகச்சம்பவம் நடைபெறும் காலத்தை உரைந்தி நிற்கும் நாடக வகைகளும் உட்டு. இவ்வகை நாடகங்களில் அந்தகாலத்திற்குரிய வேடப்புவை மேற்கொள்வதே முக்காடுப்

ஒது சந்தர்ப்பங்களில் அக்டாலத்தைச் சிகிச்சையுமெப்பு, அவியப்பட்ட பூராச்சிகள், உடையிழும் முறை, அவற்றின் வடிவமைப்பு போன்ற அம்சங்களைலாம் முக்கியம் காவிடக்கூடியன. எனவே ரைவபற்றிழும் இவற்றோடு நொடர்புள்ள பிற அம்சங்களைய் வரலாற் காதியாக ஆராய்வு அவசியமாகிறது. இவ்வகுக்கல் முறை தயாரிப்பு அம்சங்களின் கல்வியியல் முக்கியத்துவத்தினை மேஜும் வலியுறுத்துகிறது.

நடிகட்டுத், உணவநிற்கும் உணக்காதனங்களுள் முக்கியமானங்கள் பொரியஞ்சி காட்சியமைப்பாரும். நாடக நிகழ்வுக்கு வேண்டிய குழலை இது ஏற்படுத்திக் கொடுக்கிறது. காட்சியமைப்பு விதாளிப்பைப் பின்வருமானாக நாம் வகைப்படுத்திக் கூறலாம்.

(1) ஒரு நாடகத்திற்காரிய பின்னாலீக் களத்தை, நிட்டமிடல், நிம்மாளிக்கல்

(2) அக்டால்சியமைப்பை மேடையில் உடவாக்குதல்; செயற்படுத்தல்

(3) காட்சியமைப்பை ஒளியுட்டல். இச் செயற்பாடுகள் ஒவ்வொன்றும் மேடை

என்ற காதிய பரிமாவத்துள் செயற்படுத்தப்பட வேண்டிய விசேட காற்றுகளாகும். இதற்குக் காட்சியமைப்பாளங்களுக்குத் தயாராக இருப்பது அவசியமையும், கந்தப்பன் வளம், ஆக்கற், பங்கு, அமைப்பாக்கத்திற்கு, பொறி முறை வகுரத்தற்பயிற்சி, ஒவியம் நிர்ப்பம் குனிய பிற துட்களைகளின் அறிவு பயிற்சிழும், வரலாற்காதியாக கட்டிடக்கலை கால அலங்காரம் குவியவற்றில் அறிவு, மேடை ஒளியுட்டல் முறைகள் பற்றிய அறிவு குவியவாடு இவற்றை மேடை என்ற அடகம் அளிக்கும் எளிலைப்பாட்டுக்குள்ளு, தான் உபயோகிக்கப்படும், தனித்தனிமயான பொருட்கள் மூலம் தனது கூக்கப்படுத்தப்பட்ட காட்சியமைப்படங்களை வருவாடுகிறான். எனவே மேடைக் காட்சியமைப்பெஸ்பாடு பரந்தபட்ட கல்விப்புலையை வேண்டி நிற்கிறது. ஆரம்பத்தில் நாடகாசிரியர், நெறியாளர், நடிகர் ஆகியோராக கலைகள் சார்பாகத்திட்டமிடப்படும் காட்சியமைப்பு பின்னர் ஆராய்வும், நொழில் ருட்பந்திறம், கையாணகை சிறப்பும் புற்ற கலையாக மாறுகிறது. இங்கே அதிகமைப்பான்து, திறன் குனிய மூலங்கள் ஒன்றுக்கே கூடி வறைப்பொருள்களை.

மேடை ஒளியுட்டல் என்பது இன்ன விசேடத்திலும் கெற்ற ஒரு கலையாகப் பார்விக்கின்றது. ஆரம்ப சுாலங்களில் நடிகளை மேடையில் தெளிவாகத் தெரியவெட்டு, ஒளியுட்டலில் ஏடுப்படைப் பிரச்சனையாக இருந்தது. மின்சமிழ்கள் கீழுபிடிக்கப்பட்டுப் புழக்கத்தில் வந்ததும் அவை உடனடியாகவே அரங்கத்துள் குறந்தது. கூடிய பிரச்சாரமான ஒளியை இதுவ தகுவதால் நடிகளை தெளிவாகத் தெரிய விகிடம் அடிப்படைப் பிரச்சினைகள் நீர்த்துப்பட்டன மேடையில் காங்குக்கப்புலைக்கும் சுகல பொருட்களையும் ஒளி ஒன்றினைப்பதால் நாடக அளிக்கையில் அது ஒரு முக்கிய சாதனமாக அமைகிறது. நந்தால் நாடகங்களில் மேடை ஒளியுட்டலானது நான்கு தொழிற்பாடுகளைக் கொட்டுதான் அமைகிறது. அவையான கட்டுப்பாடு, நம்பகத்தன்மை, அமைப்புக்காக்கம், மனோநிலை உருவாக்கம் எனபன்றாம். இது தொழிற்பாடுகள் ஒளியின் செறியி, திட்டப்பாடு, அசை குவிய அம்சங்களின் கையாள்கையால் நோற்றுவிக்கப்படுகின்றன. ஒளி முதல்களைக் கூட்டாகவும் இயக்குவதாலும், தனித்தனியே ஓய்க்கவதாலும் ஒரு இயங்கியல் தன்மை ஒளியும் விளையாடுவதாலும் அவற்றின் செறியிலை, நிறத்திலும் பரம்பவிலை அவையிலும் மாற்றங்களையும் குற்றத் திட்டம். மேடையில் இவ்வாறான ஒளிப்பாச்சை அரங்க கையாள்கையில் பல சிக்கல் தன்மைகளைப் புதுத்தின்றன. எனவே இக்கருவிகளைச் செய்விய முறையிலும் ஆபத்தின்றிழும் கையாள்வதற்கு பின்னியில், ஒளியினா,

நிறுத்தினிடம் விளையுகள் போன்ற பல்வே விஞ்ஞானத்திற்கறைகளிலும் செய்யுதை அறிவும் குறிக்கப்படுவதை அறிவும் ஏவசியமானது. ஒவ்வொரு பாட்டின் சிக்கல் தன்மைகள் கடக்கப்பட்டு வரும்போது அவசியமான அறிவும் அறிவிலும் கடிய ஆழமும்தெளிவும் தோட்டு படிக்கிறன.

நாடகத் தயாரிப்பில் ஒவ்வொரு குடியிய பங்கை வகுக்கிறார். உள்ளுருவும் உடலும் போன்ற உருவாக்கப்படுகின்ற மெத்தையான உருவுகளையும் அடிக்கின்றன. வேப்பாடுகளையும் ஒரு நடிகை தன் கிரலாஜம் உடலாலும் வெளிக்காட்டக் கூடிய வகையில் அவற்றைப் பயிற்சிக்க வேணும் என ஸ்ரவிள்லவஸ்க்கினி வலியுத்தில் கூறுவார். குரவிஸ் ஏற்றத்தாழ்வுகள்காலம், உச்சாரிட்டுச் செம்மையாலும், முறையான ஒவிச் செலுத்துதையாலுமே உருவுகள் பெருமளவு கூடுபாவப்படுகின்றன. மூலம் நாளில் அதிர்விளால் உட்டாக்கப்படுகின்ற ஒவி உடலில் உள்ள பல்வே ஆகிய உரப்பிக்கப்பட்டு நாக்கின் பொருத்தமான பயன்பாட்டால் ஒவிக் கோலங்களாக வெளி வருகின்றன. அதாவது இவ்வதிர்வுகள் வொயிச் சந்தமாக அல்லது உருவோடு கூடிய சொற்கூடங்களாக அல்லது இசையாக அதாவது நெரிசுசெய்து ஒன்றாக்கப்பட்ட அதிர்வுகளாக-வெளிவருகின்றன. ஒளியின் பிறப்பாக்கம், அவற்றின் சௌத்தாக, அவற்றிக்கூடியே உள்ள நூல்கீய வோபமாகுன், ஒவிக்கோலங்களுக்கும் உருவுகளுக்கும் மனோநிலைகளுக்கும் உள்ள தொடர்புகள் போன்ற அம்சங்களை ஒரு நடிகரம் நாடு இசைக்கும்பூரிங்கும் அதிவாரிகளேயாயின் நாடந்தின் நொடர்புகளான் பட்டு செய்யாயட கிறது. ஒவியியலும் ஒளியியலும் விஞ்ஞானம் கார்ந்த படித்துதைகள் இவற்றினி அறிமுகம் செய்யும்பட்டாடப்பரப்பு விரிமிபட்டது. நாடகக் கலைக்கருக்கும் இசைப்பிரியர்களுக்கு இவற்றில் குலமையிருப்பின் தமது கலைவளிப்பாட்டிலும் உள்வாங்கவிலும் கூடிய அகநோ கையும் அபைவத்தையும் பொவர் என்பதில் ஜூயயில்லை.

நாடகம், இசையையும் ஆடலையும் உரிண்டக்கிய கலையானது, தயாரிப்பில் இவை, நடிகளுக்கு உருவுகளை வெளிப்படுத்துவதற்கும் நாடகத்தின் மேலோங்கிய உருவு நிறைய வளர்ப்பதற்கும் ஏனைச் சாதனங்களைக் கட்டப்பயன்படுத்துகின்றன. தோந்திதெடுத் தொற்களின் ஒருங்காக்கமாக இசையும், நேர்ந்திதெடுத் தொற்களின் ஒருங்காக்கமாக ஆடலும் இருப்பதால் 'லயம்' இவற்றின் உடன்மிறந்த பட்பமாறிகள். மூலம் என்பது இசையே! என ஸ்ரவிள்லவஸ்க்கினி நெரிப்பிருகிறார். சொற்றெளியும், சுருதியும், வயமும் ஒசைக்கரிய பங்குகளாக இருக்க, உம் உம் லயமும் ஆடவில் பங்குகளாக அமைகின்றன. மேடையில் பேசப்படும் உரையாடல்களும் அதைவுக்கும் ஒன்றின் பங்பிழையும் ஆடவின் நோத்தியினையும் பொறும் போது நாடகத்தின் அழியற் பட்டும், இதன் காரணமாக அதன் கவர்ச்சியும் தொடர்பியற் பட்டும் மிகவின்றன. இத்தைய பாடசாலை அழியற் கலைத்திட்டத்தின் இசையும் ஆடலும் முக்கிய இடத்தைப் பொறுத்த நாம், அவதானிக்க வேணும். இவற்றை மாற்வர் ஒருபாடமாகக் கற்று பிப்பாட நெறிகளில் அறிமுக அறிவும் செய்யுதற அறிவும் பெருமளவு போதிக்கப்படுகின்றன. நாடகத்தில் இக்கலைகளின் பங்களிப்பு அவற்றின் நாடகம் சார்ந்த பிரயோ ஹிம் பயன்பாட்டிலுமே தங்கியுள்ளது. ஒரு கால இசைக் கலையாகவும் ஆடல் கலை வும் அவை நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்படுவதைகின்றன. 'அபிநயப்பாடல்', குறுத்து வெளிப்பாட்டு இசைவு! எனப் பாடங்கள் மட்டங்களில் கூறப்படுவது போல, நாடகத்தில் இவற்றின் பங்குகள் அவற்றின் பிரயோகத் தன்மைகளாலேயே சிறப்புப் பொறுகின்றன. அந்த அளவிற்கு நாடகத்தின் நெலுக்குக்கேற்ப இசையும் ஆடவும் மீண்டுத்தாரிப்புச் செய்யப்பட்டு ஆக்கக் கலைகளும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

-5-

தயாரிப்பில் இக்கலைகள் அறிவு, மூக்கம், மீச்சுத்தரிப்பு, பிரயோகம் ஆகிய அறிவு சார்ந்த பாட்டுகளுக்கு உட்பட்டு இயங்குகின்றன.

இராவுரை அறியவற்றைச் சுருக்கி நோக்கவோம். நாடகத் தயாரிப்பு புப்பங்களான நடிப்பு, ஒப்பன, உடையி, உளி, ஒவி, ஆடல், போன்ற ஆகிய கூகள் ஒவ்வொன்றும் தலைநலையே பெற்றாறாறுகளானதும். நாடகத் தயாரிப்பில் போய் இக்கூக்கள் ஒன்றியூந்து ஒரு முடிமையான கலை வடிவமாக வெளிப்படுகிறது. மூப்படப்பட்டில் அறிவியற் பாடும், அழியற் பாடும், நொடர்பியற் பாடும் இக்கூக்கள் ஒவ்வொன்றினால் சம்மையான கலைத்துவமான மூக்கத்திற்கிலேயே தங்கியுள்ளது. நெணால் நாடகத் தயாரிப்பில் ஈடுபடுவோருக்கு, அதாவத் நாடகத்தை ஒரு இயலாம் எற்போகுக்கு, பரந்தபட்ட அறிவு அவசியமாகிறது. ஆகவே தயாரிப்பு அம்சங்கள் டாக உடம் குறியல், உளவியல், மின்னியல், ஒளியியல், ஒளியியற் பொறுமை வரைதல், வரலாறு, தழற்படிப்பு, சீற்பலியல், தலியக்கலை, பூட்டங்கலை, இஞ்சக்கலை ஆகிய கலைகளிலெல்லாம் அறிவு விருத்தியாக்கப்படுகிறது, மேடையிலே அறிமுகம் அறிவு செய்து வரவாக உடனடியாகவே பிரயோகப்படுத்தப்படுவதால் அதன் விளக்கமும், பயன்பாடும், பங்குகொள்ள அபைவழும் உடனிகழ்வாகவே ஏற்படுகின்றன. இது இத்தனையின் கல்வியியல் மூக்கியத்துவத்தை வலியுடைய நிதிக் காட்டுகிறது. வடப்பற்றக் கற்பித்தனவில் காப்படும் கட்டுப்பாடுகள், முறைக்கள் தளர்ந்தப்பட்டு நாடகத்தயாரிப்பில் சுதந்திரமாகச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடும் வாய்ப்பு குடுங்கால் உடு. நாம் எதிர்க்கொள்ளும் பிரச்சினைகளை ஆராய்வு, அவதானம், மீட்டல், பிரயோகம் போன்ற பம்புகளில் அடிப்படையில் விடுவதீர, தம் இாது இலக்ககை கலாபூமிவமான ஓக்கப்படைப்பாக உருவாக்குவதால், நாடகத்துறைகளில் விளையாட்டுறைக் கற்பித்துவம், நாடக மூற்றுக்கற்பித்துவம் இடம்பெறவது இத்தனையின் மூக்கியத்துவத்தை மேவை வலியுடையாக்கி வருகிறது.

* கேள்வி கூடுதல் அமைப்புக்கும், மேடைப் பொட்டுகளில் ஸ்ரீமானிப்பு.

அரு. நா. சுந்தரவிஜ் கம்

நாடகப் பட்டறை ஒழுங்குபடுத்தும் முறைமை

முழுநிதை ம. சுன்னுகவிங்கம்

நாடகம், அரங்கு என்பது கற்றலுக்கு உதவும் சாதனங்களாக இருந்துவருகின்றன. நியமகல்வி முறையிலும், முறையில் கல்வியிலும் இவை உதவுகின்றன. கேட்டுக்கற்றல், பார்த்துக்கற்றல், செய்து-பட்டறிந்து கற்றல் ஆகிய யாவும் இவற்றால் விளையக்கூடியன.

I. அரங்கக்கலையின் மூலங்களும் பட்டறையும்:

பட்டறிவுமூலம் கற்றலையே பட்டறை முறைமை நிறைவுசெய்கின்றது. நாடகம் ஒரு கூட்டுக்கலை; எனினும் அது ஒரு தனிக்கலை! அது பல மூலகங்களின் இசைவால் முழுமைபெற்றுத் தனிக்கலையாக நிற்கும். எனவே, நாடகத்துக்கான பட்டறைகளை ஒழுங்கு செய்பவர், வெவ்வேறு இலக்குகளைக் கருத்தற்கொண்டு ஒழுங்குகளை மேற்கொள்வார். உ-ம்: 1. அரங்கக் கலைகளை அறிமுகம் செய்தும், அவற்றின்பால் நாட்டத்தை ஏற்படுத்துதலும்; 2. நாடகம் எழுதுதல்; 3. நடித்தல்; 4. நெறியானுகை செய்தல்; 5. காட்சிவிதானித்தல்; 6. ஒளிவிதானிப்பு; 7. அரங்குக்கான இசை அமைத்தல்; 8. அரங்குக்கான நடவடிக்கை; 9. அரங்க நிர்வாகம் என வெவ்வேறு இலக்குகளைக் கருத்தற்கொண்டு, தனித்தனி பட்டறைகள் ஒழுங்கு செய்யப்படும்.

II. அரங்க வகைகளும் பட்டறைகளும்:

எமது சூழலைக் கருத்தற்கொண்டு நோக்குமிடத்து, இங்கு இன்று பயிலப்படும் அரங்குகளைப் பின்வரும் வகையில் பிரித்து நோக்கலாம்:

1. பாலர் கல்வியில் அரங்கு;
2. சிறுவருக்கான அரங்கு;
3. பாடசாலை அரங்கு - பாடசாலை அரங்கு எப்பது, இடைநிலை வகுப்பு மாணவர்களை பார்வையாறாகவும், ஆற்றவோராகவும் கொண்ட அரங்கு எக்கொள்ளலாம்;
4. வளர்ந்தோர் அரங்கு அல்லது சமூக அரங்கு - உயர்தரவகுப்பு மாணவர், பல்கலைக்கழக மாணவர் யாவரும் இதற்குள் வரக்கூடும்.

மேலும், எமது சமூக அரங்கினைப் பின்வருமாறும் வகுத்துக் கொள்ளலாம்:

1. பாரம்பரிய வழிநின்ற அரங்கு - எமது பிரதேசக் குத்துக்கள், 'இசைநாடகம்' எப்படும் வடிவம் இதற்குள் அடங்கக்கூடும்;
2. சமகால அரங்கு - இதில், இயல்பு நெறி நிற்ற அரங்கும், மோடிமை அரங்கும் அடங்கலாம். தெருவெளி அரங்கையும் சமகால அரங்கினுள் நிறுத்திக் கொடுக்கலாம்.

கற்கைநெறியாக அரங்கு வளர்ந்து வருவதால் நாம் பட்டறைகளை வகைப்படுத்தி, முறைமைப்படுத்தி நடத்தமற்படுவது அவசியமாகின்றது. எனவே, எமது அரங்க முயற்சிகளை வகைப்படுத்தி, ஒவ்வொரு வகைக்குமான், பட்டறைகளை நடத்துவதும் பயன்தரும். பாரம்பரியவடிவங்களுக்கும் பட்டறைகள் பயன்படும் என்பதை நாம் உணர்த்தலைப்படுவது நல்லது.

III. பயில்வோரும் பட்டறையும்

எமது தன நிலைமைகளைக் கருத்தற்காண்டே நாம் பட்டறைகளை ஒழுங்குசெய்வது அவசியம். எதனைப் பயிலப்போகிறோம் என்பது எந்த அளவுக்கு முக்கியமாக இருக்கின்றதோ, அதனைவிட யார் பயிலப்போகிறார்கள் என்பதை அறிந்து, அவர்களையும் வகைப்படுத்தகீர்க்காண்டு, ஒவ்வொரு வகையினருக்கும் தனித்தனியே பட்டறைகளை ஒழுங்கு செய்தல் நல்லது. சில சமயங்களில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட வகையினரை இணைத்துச் செய்வதும், சாத்தியமாகவும் அவசியமாகவும் இருக்கும்.

எமது குழுவின் அரங்க நடவடிக்கைகளைக் கருத்தற்காளினாலுமிடத்து பட்டறைமூலம் பயிலுவோரைப் பின்வரும் முறையில் வகைப்படுத்தலாம்:

1. காலர் பாடசாலை ஆசிரியர்கள்
2. ஆரம்ப வகுப்புக்களில் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்கள்
3. ஆரம்ப வகுப்புகளில் பயிலும் மாணவர்
4. ஆரம்பவகுப்பு மாணவரையும் ஆசிரியர்களையும் இணைத்து;
5. இடைநிலை வகுப்புகளில் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்;
6. இடைநிலை வகுப்புகளில் கற்கும் மாணவர்;
7. இடைநிலை வகுப்பு மாணவரையும் ஆசிரியர்களையும் இணைத்து;
8. உயர்தர வகுப்பு மாணவர்;
9. நாடக, அரங்க நடவடிக்கைகளில் பொதுவான நாட்டங் கொண்ட ஆசிரியர்கள்;
10. ஆசிரிய கலாசாலைகளில் பயிலும் ஆசிரிய மாணவர்;
11. பயில்முறைக் கலைஞர்களாக உள்ளவர்கள்;
12. நாடகக்கலையில் ஆரவங்கொண்ட - முங் அழபவம் - இல்லாத - இன்னார்;
13. நாடகத்தைப் பாடசெறியாகப் பயிலும் மாணவர்;
14. நாடக பாடத்தைக் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்
15. தொழில்முறைக் கலைஞர்
16. பாரம்பரிய வழிநந்த நாடகங்களை நடிக்கும் கலைஞர்
17. பிரசார நேர்க்குடன் நாடகத்தைப் பயன்படுத்தவோர். உ-ம்: சுகாதார ஆழியர்.

நாடகக்கலையில் ஆரவமுள்ள பயில்முறையாளர்களையும், ஆசிரியர்களையும், நாடக ஆசிரியர்களையும் அனைத்துப் பட்டறைகளிலும் இணைத்துக்கொள்ளலாம்.

மேலும், தெருவெனி அரங்கினை ஒரு தனிவடிவமாகக் கருத்தற் கொண்டு, அதன் ஆற்றுகை சம்பந்தப்பட்ட பட்டறைகளைத் தனிப்பிரிவாக அமைத்து நடத்துவது பற்றியும் சிந்தகிக்கலாம்.

IV. பயில்வை வழிநடத்துவோரும் பட்டறையும்:

"கற்பித்தல்", "பயிற்றுதல்" என்பவை இன்று ஒவ்வாச் சொற்களாக கருதப்படுவதற்குமினு. ஆசிரியன் ஒரு வழிகாட்டியாகவே அமைதல் நல்லதைக் கருதப்படுகிறது. இலக்கீகச் சென்றடைபவர் மாணவர். பிரதானமாக, சிறுவருடன் சேர்ந்து பட்டறை நடத்தும் ஆசிரியர், நியம ஆசிரியராகும் வரைபடப்போன்றிராது, சமமானவர்களுள் முதன்மையான ஒருவரைப்போன்று நடத்தும் கொள்வது அவசியமாகும். வரைந்தவருடன் இணைந்து பட்டறை நடத்தும் ஒருவர்கூட, தன்னை "ஆசிரியர்" என்க கருதிக்கொள்ளாது; பட்டறையில் சுதந்திரமானதொரு குழல் நிலவும் வகையில் நடந்துகொள்வது அவசியமாகும்.

பட்டறையை வழிநடத்துவோர் எண்ணிக்கை

தனியாருவர் தனித்து நன்றும் வழிநடத்தமுடியும்; பல்ரோடு இணைந்தும் வழிநடத்தமுடியும். பட்டறையின் இலக்கினைப் பொறுத்து நடத்துவோர் எண்ணிக்கை வேறுபடும். அரங்கின் மூலகங்கள் ஒவ்வொன்றையும் அவ்வத்துறைசார் கலைஞர்கள் தனித்து நடத்தமுடியும். ஆயினும் நடிப்பு போன்ற அரங்க மூலகம் சார்ந்ததொரு பட்டறையினை, மிகவும் விரிவான முறையில் நடத்துவதாயின், வெள்வேறு மோட்டியில் அமைந்து நடிப்பு முறைமைகளை ஆழமாகப் பார்த்து அனுபவம் பெற்ற கலைஞர்கள் இணைந்து நடத்த வேண்டி வரும்.

எவ்வாறாயினும் தனியாருவர் பட்டறையை வழிநடத்தும் நிலைமையே இயல்பானதாக அமையும். அவர் வெவ்வேறு துறைசாரி அரங்கக் கலைஞர்களது உதவியோடு பட்டறையை நடத்தி முடிக்கலாம். அரங்கின் சகல துறைகளிலும் துறைபோன ஒருவராக எவரும் இருப்பது அரிது. ஆயினும், அரங்கு பற்றியும் நாடகம் பற்றியும் தெளிவான அறிவும் விளக்கமும் அனுபவமும் உள்ள ஒருவர் சிறந்த முறையில் பட்டறையை வழி நடத்த முடியும்.

V. பட்டறையின் நோக்கம்.

சிறந்ததொரு கலைப்படைப்பு என்பது தான் ஒன்றைச் சொல்லுவது வேண்டியில் இன்னொன்றைக் கருதுவதாக இருக்கும். அது கருதும் பொருளை மையிப்பொருள் எனவும் கொள்ளலாம். எனவே, சிறுஉங்டிக்கலையான நாடகக்கலை சம்பந்தப்பட்டதொரு பட்டறையும் இரண்டு வகையான நோக்கங்களைக் கொள்ளதாக இருக்கும்.

வெளிப்படை நோக்கம்

அரங்கக்கலைகளில் பயிலவையும், ஓர்வத்தையும் அனுபவத்தையும் பட்டறையில் பங்குகொள்வோர் பெற்றுக்கொள்வதற்கான சூழலையும் வாய்ப்புக்களையும் ஏற்படுத்தக் கொள்கிறதலே பட்டறை ஒழுங்கு படுத்தலின் வெளிவாரியான அல்லது வெளிப்படையான நோக்கமாகும். அரங்கக்கலையின் மூலகங்களில் ஒன்றில் அல்லது பலத்தில் ஆற்றலையும் அனுபவத்தையும் விருத்தி செய்து கொள்வதை நோக்காகக் கொண்டே, பயிலுநர், நாடகப்பட்டறைக்கு வருகின்றனர்.

உள்ளுறை நோக்கம்:

கலைப்படைப்பில் ஈடுபடுவதற்காகப் பயில முற்படும் ஒருவர், முதலில் தன்னைத்தான் கண்ணுகொள்ள வேண்டும். அதாவது, தன் ஆற்றலைத் தான் இனங்கள்குகொள்ள வேண்டும். தன்னைத்தான் விமர்சிக்கும் துணிவையும் தீர்ணையும் பெற வேண்டும். சுயநலத்தை விடவேண்டும். கூடிக்கரும்மாற்றத் தேவைப்படும் தன்நம்பிக்கையைப் பெற வேண்டும். முழுமையானதொரு ஜிசைச் கோலத்தின், மிகச்சிறிய, ஆயிறும் மிக இன்றியமையாததொரு ஜிசைக்குறி, தான் என்பதை உணரவேண்டும். ஜிவர்றை அறிவதாயின் அவன், தன் குறைகளை அறிந்து, களைந்து, தன் ஆற்றல்களை அறிந்து விருத்தி செய்துகொள்ள வேண்டும். தன்னையே தான் கண்ணுபடிக்கும் படிமுறையில் ஈடுபடும் ஒரு பாட்டறையான், வெற்றிகாலும் பட்சத்தில் சிறந்ததொரு கலைஞராக வளர்வதோடு, மனிதர் நிறைந்ததொரு மனிதனாக உயர்வான். ஜிவ்விரண்டில் முற்கூரியது மட்டும் வளர்ந்தால் பாட்டறை பாதி வெற்றி பெற்றதாகும்: பின்தை மட்டும் உயர்ந்தால் பாட்டறை முழுவெற்றி பெற்றதாகக் கருதமுடியும். இரண்டுமே வளருமாயின் பின் பேசவும் வேண்டுமோ?

VII. பட்டறைச் சூழல்

நாடகப்பட்டறை ஒரு கல்விமுறைமை என்ற வகையில் அதன் சூழல் கல்வி நடவடிக்கை சுதந்திரமாக நடைபெறுவதற்கான சூழலாக இருப்பது நல்லது. பட்டறையில் பங்குபெறுபவர், தாமாக முயன்ற கல்வியைப்பெறும் முயற்சியில் ஈடுபடுவது அவசியமாதலால், பட்டறையின் சூழல் சுதந்திரம் நிறைந்ததொன்றாக அமைவது அவசியம்.

மகிழ்வும் சுதந்திரமுமே சிறுஉங்கியின் அடிப்படைகள், படைப்பலட பவத்தையும், படைப்பில் ஈடுபடும்வேளையில் கிடைக்கும் இன்பத்தையும் பெறுவதாயின் பட்டறைச் சூழல் மட்டுப்பாடுகளற்றதாக இருப்பது அவசியம். அனைவரும் கூட்டாக இணைந்து, தாமாக ஏற்படுத்தக் கொள்ளும் ஒழுங்குகள் கட்டுப்பாடுகள் என்பவற்றைத் தவிர, தனியொருவரால் விதிக்கப்படும் கட்டுப்பாடு அங்கு இருக்காது.

அனைவரையும், நீர்ப்பற்றயின்றி, தலையெழுச்சியாகப் பங்குகொள்ள வைப்பதற்காகவே பட்டறைச் சூழல், சுதந்திரமானதாக உள்ளது. பட்டறை நடத்தப் பயன்படுத்தும் வெளி - அது மண்டபமாகவோ, அரங்கமாகவோ, வெட்டவெளியாகவோ இருக்கலாம் - பட்டறையாளர்களின் எந்தவொரு நடவடிக்கையையும் கட்டுப்படுத்துவதாக அமையக்கூடாது. மனம்போலச் செயல்பாரிய, இடம் விட்டுக்கொடுக்க வேண்டும். பட்டறையாளர்களது மனங்களும், பட்டறை வழங்கும் இடமும், கட்டுப்பாடுகள் எதுவுமில்லாது, விட்டு விடுதலையாகி நிற்க வேண்டும். அப்பொழுதுதான் 'மனமுண்டானால் இடமுண்டு' என்ற நிலை தோற்றும்.

ஒவ்வொரு பட்டறையாளரும் கூட்டாக இணைந்து, தமக்குள் உறைந்தபோய்க்கிடக்கின்ற மனிதத்தை, உருகிவெளிவரச் செய்வதற்கான சூழலை பட்டறை நடைமுறையும், சூழலும் ஏற்படுத்தக் கொடுக்கவேண்டும். அது "குடி வாழ்தல்" என்ற உயரிய கணங்களை உற்பத்தியாக்கவேண்டும்.

VII. பட்டறையில் பயன்படும் ஊடகங்கள்

பட்டறை எந்த நோக்கத்துக்காக, நடத்தப்படுகிறதோ அதற்கேற்றங்காறு அங்கு பயன்படுத்தப்படும் ஊடகங்கள் வேறுபடும். ஒளியமைப்பு சார்ந்த பட்டறையாயின், ஒளியமைப்புச் சாதனங்களும், மேடைவெளியும், வேடாடுப்பு, ஓபிபனையும், நடிகர்களது அசைவும், காட்சியமைப்புக்களும் ஊடகங்களாகப் பயன்படும். அவ்வாறே காட்சியமைப்பு, இசை, நடனம் என்பனவற்றுக்குத் தடித்தனியே பட்டறை நடத்துக்கையில், பயன்படும் ஊடகங்கள் வேறுபடும். எனவே, பொதுவாக நடிப்பினை முதல்மைப்படுத்தி நடத்தப்படும், பொதுமைப்பட்டதொரு பட்டறையாயின் அதில் பின்வரும் ஊடகங்கள் பயனுடையனாக அமையும்:

1. விளையாட்டு:

பலவகையான அரங்க விளையாட்டுக்கள் உள்ளன. இவற்றைவிட கற்பனை வளமும், சுதந்திர உணர்வும் உள்ளதொரு பட்டறையில் பட்டறைவை வழிநடத்துவோரும் பட்டறையாளர்களும் இணைந்து பலபிபல அரங்க விளையாட்டுக்களை உருவாக்க முடியும். இவற்றைவிட நியமவிளையாட்டுக்களையும் பட்டறையில் பாவனை செய்யமுடியும். மேலும், அனைத்து நடவடிக்கைகளையும் 'விளையாட்டு' எனும் வகையில் ஈடுபாட்டோடும், மகிழ்வோடும் செய்வதன் மூலம், பட்டறை நடவடிக்கை முழுவதுமே ஒரு விளையாட்டு தரும் இன்பத்தைத் தந்தவண்ணமிருக்கும்.

மேலும், நாடகப்பாங்கான விளையாட்டுக்கள் பலவும் பயன்படுத்தப்படும். இவற்றுள், பாகமாடுதல், ஆக்கநாடகம் ஆயின் பயன்படுத்தப்படும். அவை நாடகப் பண்புடையவாக இருப்பதும் விளையாட்டின் பண்பும், மனதீவையும், சூழலுமே அங்கு மேலோங்கி நிற்கும்.

2. புத்தளிப்பு

எறுத்தரு இல்லாத நிகழ்த்தப்படும் ஒரு நாடகம் என இதனைக் கறமுடியும். எந்தவொரு நிலைமையையும் உடனடியாகச் செய்துகாட்டுதல் இதன் இயல்பும் பயனுமாகும். பேச்சினைப் பயன்படுத்தியும் இதனைச் செய்யலாம். பேச்சு இல்லாத வெறுமனே உடல்மொழியைப் பயன்படுத்தியும் இதனை நிகழ்த்தலாம். சிறுவர் முதல் வயது வந்தவர் வரை இதனைச் செய்து பல திறன்களை விருத்தி செய்துகொள்ள முடியும். நாடகப் பட்டறையில் புத்தளிப்பின் பயன் மிகவும் குறிப்பிடக்கூடியதாகும். புத்தளிப்பும், பலவழிகளில் விளையாட்டின் பண்பினைக் கொண்டதோரு ஜாடகமாகும்.

3. அசைவும் ஆட்டங்களும்

தன் உடலின் சாத்தியக்கறுகளையும், வளரியின் பல்வேறு பரிமாணங்களையும் பட்டறையாளன் கண்ணுகொள்ள உதவும் மிகச் சுறந்த ஜாடகம் அசைவும், அசைவிலிருந்து வளர்த்தெடுக்கப்படும் ஆட்டங்களுமாகும். சாதாரணமான நடத்தவிலிருந்து பல்வேறுவகைப்பட்ட நடைகள் வரையிலும்; தனியல்பான ஆட்டங்களிலிருந்து சாஸ்திரியப்படுத்தப்பட்ட ஆட்டங்கள் வரையிலும், ஒவ்வொருவரும் தன்னாற்றலுக்கேற்ற அளவில் புரிந்துகொண்டு புரிதலை இது உள்ளடக்கும்.

4. பேச்சும் பாட்டுக்களும்:

சுயமாகப் பேசுதல், செந்தமிழில் பேசுதல், மொழியிலர் மொழியில் பேசுதல், உரைநடையில் பேசுதல், கவிதையில் பேசுதல் எனப் பலவாறு பேசுதல் மூலம் பேச்சின் பரிமாணத்தை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. அவ்வாறே, எவ்விதக் கட்டுப்பாடுமின்றிப் பாடுதல் முதல் சுருதி லயசுத்தத்தோடு பாடுதல் வரை, தன்னாற்றலை ஒருவர் கண்ணுகொள்ளப் பட்டறை உதவுகிறது. ஆற்றலை மட்டுமன்றித் தன்று மட்டுப்பாடுகளையும் அறிந்துகொள்ளப் பட்டறை உதவும்.

5. ஜாமம்/குடும்பம்:

பேச்சினைப் பயன்படுத்தாது உடல்னை மட்டும் பயன்படுத்துக் கருத்தினை வெளிப்படுத்தும் கலை ஜாமம் எனலாம். மேலைத்தேசங்களில் இது ஒரு ஏதனிக்கலையாக வளர்ந்துள்ளது. இது, மிகவும் பயனுடையதோரு ஜாடகமாகப் பட்டறைகளில் பயன்படும். தனியாருவர் செய்வது முதல் பலர் இணைந்து செய்தல் வரையிலும்; தனியாரு செயல்முதல் நீண்டதோரு நாடகம் வரையிலும். இவ்வூடுகத்தினாடாக வெளிப்படுத்தக்கூடியதாக இருக்கும்.

VIII. பட்டறைதரும் அனுபவங்கள்

நாடகப்பட்டறை மூலம் ஒருவர் பெறக்கூடிய அனுபவங்கள் பல உள்ளன. சுருக்கக் கூறுவதாயின், அவர்கள் வாழ்க்கை அனுபவத்தைப் பெறுகிறார்கள் என்றால். வாழ்தல் என்பது வெறுமென உண்டு உடுத்து வாழ்தல் என்பதல்ல; அனைத்தையும் அழகுபடச் சுவைத்து வாழ்தலே வாழ்வாரும்.

பட்டறைதரும் அனுபவங்களுள் முக்கியமான சிலவற்றை மட்டுமே இங்கு மிகச் சுருக்கமாக நோக்கக்கூடியதாகவுற்றது:

- 1. கற்பணி:** கற்பணி என்பது சோம்பலின் விளைபயனில்லை; அது அறிவின் விவேகத்தை, பயிற்றப்பட்ட சிந்தனையின் பெறுபேறாகும். வேகமும் ஆழமும் நிறைந்த கற்பணத்திற்கை வளர்க்கப்பட்டறை உதவும். கற்பண கலைஞரின் ஆயுதமாகும்.
- 2. அவதானம்:** வாழ்வினை அவதானித்து, மக்களிடத்திலிருந்து கற்றுக்கொண்டதை மக்களின் நலனுக்காகப் பயனிப்படுத்துவதே சிறந்த கலைஞரின் பணி எனக் கொள்ளப்படுகிறது. ஆற்றல் நிறைந்த அவதானத்தை வளர்த்து, அறிய வேண்டியவற்றைத் தெரிந்து, விரைந்து அவதானிக்கும் பண்பு பட்டறையால் பெறப்படும் அனுபவமர்க்கும்.
- 3. புலானிர்ஷி:** கலைஞரின் புலன்கள் எப்பொழுதும் விழிப்பாக இருப்பது அவசியம். ஜம்புலன்களையும் கூர்மைப்படுத்தப்பட்டறை பல நடைமுறை களைக் கொள்ளும். கூர்மையான புலன்கள், சிருஉங்கித்தலில் பெருந்தன்றன புரியும்.
- 4. மனவெழுச்சிகள்:** நவரசங்களையும் வெளிப்படுத்தும் கலைஞர் தனது மன வெழுச்சிகளின் இயல்பினையும் தாக்கங்களையும், பரிமாணங்களையும் அனுபவநூர்வமாக உணர்ந்திருப்பது அவசியமாகின்றது. வேண்டிய வேளைகளில் அவற்றை மீள்படைப்புச் செய்யும் அவசியம் கலைஞர்க்கு உண்டு.
- 5. தளர்ப்பீடு:** இது தசைநார்களின் தளர்ப்பீட்டையும், உள்ளத்தின் தளர்ப்பீட்டையும் உள்ளடக்கி நிற்கிறது. உடலும் உள்ளறும் பதட்டமின்றி இருக்க இது உதவும். தளர்ப்பீட்டு நிலையில் தன்னை வைத்துக்கொள்கை கூடிய ஒரு கலைஞரால்தான், தான் விரும்பியவாறு சிருஉங்கிக்க முடியும்.
- 6. கருத்தாந்திரி:** கருத்தாந்திரி செய்யாத கருமம் கைகடாது. செய்யும் கருமத்தீல் கருத்தாந்திரி நிற்கும் பழக்கத்தைக் கலைஞர் ஏற்படுத்திக் கொண்டால், படைப்பு நிச்சயம் சீர்க்கும். நாடகப்பட்டறை தரும் அனுபவங்களும் மிகவும் நெருக்கமான அனுபவமாக அமைவது கருத்தாந்திரலால் கிடைக்கும் இப்பழும் பயனுமாகும். இது கற்றலுக்கும், கலைச் சிருஉங்கிக்கும் பெரிதும் உதவும்.

7. சிறுஉட்டு_இன்பம்: ஒளினறச் சிறுஉட்டிக்கும் வேண்டில், சிறுஉட்டிப்பவன் பெறும் இன்பத்தை இது குறிக்கும். அது உழைப்புக்கல்ந்ததொரு இன்பமாக இருப்பிரும், உழைப்பின் சிறமம் மறக்கப்பட்டு, உழைப்பால் விணந்த இன்பமே எஞ்சி நிற்கும். இந்த அனுபவத்தைப் பட்டறை பல வழிகளில் தந்து நிற்கும்.
8. சுதந்திர_சிந்தனை: சுதந்திரமான சூழலை வழங்கிச் சிறுஉட்டியில் ஈடுபட உதவும் பட்டறை, சுதந்திர சிந்தனையை வளர்க்கிறது. சுதந்திர சிந்தனை, தற்புதுமையான படைப்புக்கு வழிவகுக்கிறது. தனித்துவமும் தற்புதுமையும் கலையின் இன்றியுமையாப் பண்புகளாகும்.
9. ஆழக்கியல்_இன்பம்: கலையை நயக்கும் பாங்கினைப் பட்டறை பலவழிகளால் ஏற்படுத்தகின்றது. இப்பழக்கம் மெல்லமெல்ல ஏற்படும் ஒன்றாகும். நாடகக் கலையின் அனைத்து இயல்புகளையும் அறிவுதல்லும் இது பெறப்படுகிறது. இவ்வழுபவம் புனிரீதி ஏனைய கலைகள் அனைத்தையும் நயக்கும் பாங்கிக்கூட கொருக்கிறது.
10. சமூக_இணர்வு: கூடுக்கலை எனப்படும் நாடகக்கலை தனது தனித்துவமான இயல்பின் காரணமாகப் பலரையும் இனைந்து கருமாற்றுவக்கிறது. பட்டறையின் இலக்குகளில் ஒன்றாக அமைவதும் இதுவே. குடுக்கருமாற்றும் பண்பு, சுயநலங்களை அகற்ற உதவுகிறது; பொதுநல்லுக்காகத் தன்னை விட்டுக்கொடுக்கும் தன்மையை வளர்க்கிறது. இது பரந்த சமூக உணர்வாகப் பாரியகிக்கின்றது.

IX. பட்டறைக்கால வேலைத்திட்டமும் அதனை நடைமுறைப்படுத்தவும்:

பட்டறையை வழிநடத்தபவர் நிச்சயமாக ஒரு வேலைத்திட்டத்தை வைத்திருப்பது அவசியம். அவிவேலைத்திட்டம், 1. பட்டறையின் இலக்கு, 2. இலக்குப்பட்டறையாளர், 3. பட்டறையின் கால அளவு என்பவைக் கேற்ப வேறுபட்டதாக அமையும்.

கருத்திரைகளும் செயல்முறைகளும் கலந்ததாகப் பட்டறை வேலைத் திட்டம் அமைவது விரும்பத்தக்கது. நாடக வரலாறு, நாடக, அரங்கக் கோட்பாடுகள் என்பவை பற்றிய அறிவு மிக அவசியமாகும். செய்முறை அனுபவமும் கோட்பாடுகள், கொள்கைகள் பற்றிய அறிவும் சமநிலைப்படுவது அவசியம்.

கற்பித்தல் - கற்றல்முறைமைகள் போன்று, பட்டறை நடத்தும் முறைமையும், வழிகாட்டிக்கும் பட்டறையாளர்களுக்குமிடையில் விண்ணம் ஜாட்டத்தின் பயனாக அமையும் ஒன்றாகவே இருதியில் அமையும்.

இன்ன சுதந்திரம் பற்றியும், மனித உரிமைகள் பற்றியும் நினையவே போட படுகிறது. சுதந்திரமாக வாழும் உரிமை ஒவ்வொருமனிதச்சுக்கும் யின் அடிப்படையானதாகும். நீதியானதும், சுனாயகமானதுமான வாழ்க்கை நடைமுறையில் அடிப்படைகளை உரவாக்குவதிலும், பேரிப்பாக்காப்பதிலும், முன்னெடுத்துச் செய்து தீர்மை நாட்டில் வாழும் ஒவ்வொரு பிரச்சாயும் சென்று கூடமான (Active) பங்கினி வகீப்புமேற்றான் அச்சுறுத்தில் உண்மையான, ஏர்த்தலுள்ள சுதந்திரம் நிலவழியும். இந்த கருத்து தெர்டால் பங்குவகீக்கக்கூடிய ஆற்றல் ஒவ்வொரு பிரச்சாக்கும் இருக்கவேண்டியது முக்கியமானதாகும். மேற்கூற அவன் செயல் முனைப் பற்ற (Passive) நிலையில் இருப்பதிலும் பார்க்கு செயல் முனைப்பு உள்ளவனாக இருக்கவேண்டியது முக்கியமானதாகும். அதாவது தான் எதிர்நோக்கும் பிரச்சினைகள் சம்பந்தமாக தாக்கம் விளைவிக்கக்கூடிய கருத்துக்களை குறக்குவதாக இருக்க வேண்டும். இன்ன எமது சமூகத்தில் ஒரு மௌனம் பங்கமாக நிலவுகிறது. இருக்கிற நிலைமைகளிலீர மாற்றத்தை ஏற்படுத்தக்கூடிய தாக்கமான சொற்களை மனிதர்கள் பேசுத் தயங்கிறார்கள். இத்தகைய ஒரு செயல்முனைப்பற்ற நிலையிலிருந்து வெளிவந்த ஒரு செயல்முனைப்பான நிலைக்கு மனிதர்கள் மாறவேண்டும். அச்சுறுத்தில் வாழும் மக்களிடையே ஒரு மேம்பட்ட மனித உறவு போட்டுடைய இது சாத்தியமாகும். மக்கள் தமது அபிஸாக்காதனை வெளிப்படுத்தக்கூடியவர்களாகவும், செயல்முனைப்புடையோராகவுமிருத்துக்கு மக்களிடையே போட்டுப்பட வேண்டிய நல்லறவு யிருவும் முக்கியமானதாகும்.

மக்களின் பிறப்புமிகு என்ன பேசுப்படும் பொழுது நாம் அவர்களின் அடிப்படைத்தேவகருக்கான உரிமைபற்றி பேசுகின்றோம். வாழுவதற்கான உரிமையும் தமிழ் வெளிப்படுத்துவதற்கான உரிமையும் இங்கு முக்கியமானவையாகக் கொள்ள படுகின்றன. இந்த உரிமைகள் அவனுக்கு தாமாகவே விடைத்துவிடும் என்பதிலும் பமர்க்க விவர்த்த அவன் தானே முன்வந்து பெறவேண்டியுள்ளது. எனவே இவற்றின் விருத்திக்கான பயிற்சியும், கல்வியும் அவனுக்கு அத்தியாவசியமாகின்றது. அவன் வாழும் நாட்டில்லை கல்வி முறைமை அவனுக்கு இவற்றிற அளிக்கவேண்டுமென்பதை எதிர்பார்ப்பு.

மேற்கூற ஒருவன் நம்பிக்கை கொள்வதாக - அதாவது தனது சுகமனிதர் கடுள் ஷடாகுவதிலும், முகம்கொள்வதிலும் - வாழ்தல் அவனு உரிமையாகும். ஒருவன்டைய கல்லா ரி வாழ்க்கையிறா டு அவன் நல்ல உள், உடல் பாங்குகளை விருத்தி செய்யமுடியும் என்றும், தனது எடுப்புகளையும், உபர்வுகளையும் சிறந்த முறையில் சொற்றுவோடும், செயல்களை டும் வெளிப்படுத்தக் கற்கூடுகொள்ள முடியும் என்றும் ஒரு குழுவிடைய கவனத்தை நன்பால் கவர்வதிலும், மற்றவர்களுக்கு நாக்கக் கவனமயான முறையிலும், சிறப்பாகவும் நியாயிக்கக்கூடிய தன்மையை பெறவாண்டும், மற்றவர்களுடைய மன்னாருக்கிண் கோங்களை விளங்கிக்கொள்ள முடிய ஆற்றலைப் பெறவாண்டும், ஜோம் இத்தகைய பல தொடர்புகளொள்ள திறந்தனை பெற்கூடுகொள்வாண்டு எதிர்பார்க்கின்றோம்.

மேவும் பின்னால்வானா குண்மூலரைச் செய்தில்லை களாகவும், படைப்பாக்க ஆக மையுள்ளவர்களாகவும் உருவாக்க வேண்டிய பாடசாலைகளின் பெறப்படாம்.

ஊால் பறதிக்ட வசமாக எழு ஜோஸ்லாஸியில் வரலாறு எழ்துப் பெய்து மற்றும், மந்தமானமான ஒரு கல்வித்துறையே திரித்துவிட்டுப் பேற்றுக்கொட்ட வேண்டிய நாடு சுதந்திரமடந்த பின்னர் இன்னம் கூட நடை முறையில் அந்தச் சாயல் கொட்ட கல்வித்துறையே நாடு பிஸ்பத்ரி வருகிறோம். அரசாங்கங்கள் மாநாம் போது கல்வித்துறையில் மாற்றங்கள் ஜோங்குவரப்பட்டாலும் மனப்பாங்கில் மாற்றம் ஏற்படாமல்யில் காரமாக நமர கல்வித்துறையில் இருந்தும் கொண்டிருக்கிற செல்வாக்க இருந்தால் வருகிறது.

பாடசாலை மாவுவன் படைப்பாற்றி மிக்கவனாக மாற்றுவதற்குப் படி லாக அவனை ஒரு மந்த புத்தியுள்ளவாகவே மாற்றுகிறது. இங்கு மாவுவன் ஒப்புமாகக் கருப்பட்டு "தற்பத்திய" செய்யப்பட்டுகிறான். அவனிடம் உள்ளுறைந்தான் படைப்பாற்றல் வெளிக்கொருப்புதுதற்கப் பதிலாக அவனிடமுள்ள படைப்பாற்றல் பறித்தெடுக்கப்பட்டுகிறது. இதனாலேயே இவான் இலிச் "பள்ளிக்கூடங்களைக் கண்ணால் புதிய சமூகம் ஒன்றைக் கட்டியதுப்புக்கள்" என்ற கூறுகிறார் யோரும் நமர கல்வித்துறையில் ஆளியர் "எல்லாம் தெரிந்த" பிரதிகுதியாகவும், மாவுவர் ஒன்னம் தெரியாத வர்களாகவும் கருப்பட்டுகிறார். ஆனாலும் ஆளியர் விளியோ விப்பவராகவும், மாவுவர் ஆளியர் விளியோ விப்பவற்றை அப்படியே துக்கவோராகவும் ஆக்கப்படுகிறார். ஆளியர் கள் பாரம்பரியங்களை வடிவாடு கடைப்பிடித்து அவற்றை மாவுவர்கள் மீது திரிப்பவராகவே செயற்படுகிறார். இங்கு மாவுவர் கள் புதியமுறையில் சிந்திப்பாற முடியாமற் போய்விடுகிறது. புதிய தீர்வுகளை மூலம் அவர்களும்யூனிஷனர்களாக மாவுவர்கள் செயற்படுவதில்லை. பாடச்சனை வெருக்கே கருப்போடுபவர்களாகவே மாவுவர்கள் செயற்படுகிறார்கள். இதனால் மாவுவர் கள் படைப்பாகு ஆகுமையுடையவர்களாக உடனாவதில்லை.

ஒவ்வொன்று படைப்பாக்க குற்றங்கடையவாக இருந்ததற்கு அவனது மனம் பல் கோசு புதிய வழிகளுக்கு திறந்துவிட்டபட வேண்டும். இதன் அர்த்தம் அவன் பிறக்கி விடுகளை எதிர்கொள்ளும்போது அவற்றைத்தார்ப்பதற்காகத் தடிப்போடு பல புதிய தீர்வுகளை பாட்டிக்கப் பார்ப்பவனாக இருப்பதே . அவன் உருச்சிரி புரீவுமான உள்ளார்ந்த நிலையில் அப் பிரத்தினையை அனுகினாலே இப்புதியும். உப்பமயில் ஒவ்வொரு நல்மனித்துறை நன்றைவில் படைப்பாக்க ஆகுமையுடையவாக கருவாவதற்கான சாத்தியப்படாடுகள் உட்கு. ஆனால் அந்தகைய சாத்தியப்படாடுகளை நமர கல்வித்துறை அவளுக்கு வழங்கவதில்லை. கரியாறுமறையில் பயிற்சிப்பட்டால் அவன் தன்னை எதிர் நோக்கும் பிரத்தினைகளை தீர்ப்பதற்கான புதிய வழிமுறைகளை ஆழ்மாகத் தேடுமுடியும். எவ்ராளும் கந்த முடியும் என் கூகிற அரசுக்கு கலை கும், புதிசித்தல் அரங்கில் (Improvisational theatre) முக்கியமானவராக அவும் கருதப்படுகிற வயாலோஸ்யோவின் குழும் இடம் தரும் எனில் எவரும் தான் அதிக வரும்புவதை கந்திக்கொள்ளலாம் என்கி எந்த ஒரு நல்மனித்துறை தாம் தாம் இடம் தருவார்களென்றீர் குழும் தான் அவருக்குக் கற்பிக்கவேண்டிய எல்லாவற்றையும் கற்பிக்கும் என்கி இதில் 'தீற்மை' 'திறமையின்மை' என்பதற்குப் பெரி தாக இடம் எடுவும் இல்லை என்கி கூகிறார். நமர கல்வித்துறையில் இந்திலையையில்லை. இங்கு கழுபும் இடம் தருவதில்லை நாழும் நமக்கு இடம் தருவதில்லை.

மேலும் பாடசாலை நிர்வாகமுறையை மாணவர்களை முக்கியமாக பாமர மாணவர்களை அச்சுத்தீர்ம் ஒன்றாகவே இருந்துவிடுவது. இதன் காரணமாகப் பின்தங்கிய பகுதிகளிற் பெரும்பாலான மாணவர்களைப்பாடசாலைக்குப் போகாமல் இடையில் நிதி விடுவிட்டிருள்ளது. விராமப் புறங்களுக்கு நாம் கெள்றால் இதைப் பிரிடப் பிரமாணமாக அறிந்த கொள்ளலாம்.

மேலும் நடை பாடசாலைகளில் ஏற்பிக்கப்படும் விஷயங்கள்கூட மாணவர்களில் நாளாந்த வாழ்க்கையைப்படுத்தும், பிரச்சினைகளுடைய எவ்வித தொடர்புமற்றவையாகவே பெரும்பாலும் இருக்கின்றன. வரலாற்றிலும், ஜிதந்திலும், விண்ணானத்திலும், புதிய கர்குபிடிப்புக்கள் அவர்களுக்குச் சொல்லக் கொடுக்கப்படுகின்றன. அவர்களும் அதைச் செபிக்கிறார்கள். ஆனால் அவை மாணவர்களை பிடிவும் ஆபத்தான முறையில் அவர்களில் குழலில் இருந்து அன்றியப்படுத்துகின்றன.

இவ்வாறு எம்மிடமுள்ள கல்வி எமல ஏற்பிக்கப்படுக்கக்கூட நிறைவுசெய்யாத நிலையில் எமக்கு ஒரு மாற்றுக்கல்வி (Alternate education) தேவைப்படுகிறது. ஒரு உறுதாராநிலையில் அரங்கு ஒரு மாற்றுக்கல்வியாகத் தொழிற்பட வாம் என்பதே என்ற நிலைபாடு ஆரம்ப. எம்பது கடந்த கால அரசுக்கார் வேலை அபைங்கள் இந்த நம்பிக்கையை எமக்குத் தடுகிறது. இவ்வாறு முறைகாரா நிலையில் தொழிற்படும் அரங்கில் கலந்து கொள்பவர்கள் அனசவியக்கம் (Dynamic) உள்ள முறையைப்படுத்துவது கடுபாடு கொள்கின்றிலையிலும் அதேநேரங்கு மனிழ்ச்சியான சூழலிலும் தமது கற்றலை மேற்கொள்ளுதியும்.

ஆனால் நம்பத்தியில் நிலைகளிற் கல்விபூர்வையும் எவ்வாறு தொலோனியலிச் செல்வாக்கு இன்னும் இருக்கின்றதோ, அதேபோல அல்லது அதைவிட அதிகமாக நம்மத்தியில் நிலைம் நவீன அரங்கிலும் இச்சாயலை செல்வாக்குச் செலுத்தகின்றது. நாம் மேற்கூறிய கல்விபூர்வை எவ்வாறு மாணவனை ஒரு துர்வோகாகக் குறுகிறதோ அதே பேரலத்தாள் இவ்வரங்கும் பார்வையாளனை துர்வோகாகவே குறுகிறது. அதாவது தங்கால் கையாளப்படுவிற் (Manipulate) இலக்காகப் பார்வையாளனைக் குறுகிறது. அதாவது இங்கும் நமது கல்விபூர்வையில் நடப்பது பேரலவே பார்வையாளனீரே குத்தகைகள் நிரிக்கப்படுகின்றன. பார்வையாளன் கட்டுப்படுத்தப்படுகின்றான். ஒரு செயல்குற்றனப்பற்ற நிலைக்குத் தங்காப்படுகின்றான். இவ்வாறாக ஒரு நிலையில் பார்வையாளன் இடத்து படைப்பாக்க ஆற்றலை காட்ட முடியாது.

அந்தோடு நம்மத்தியில் நிலைம் நவீன அரங்க தனி ஆற்றங்காக சிறப்பான முடிபப் பாதிகளை கோரிந்திருப்பது. இதன் காரணத்தால் இந்த அரங்கில் மேடையேற்ற முடிகள் அனைக்கொல்ல பல்கலைக்கழக மட்டத்திலும், யெரிய பாடசாலைகள் மட்டத்திலே நடைபொல்கின்றன. பல்கலை இடங்களுக்கு இந்த அரங்கக் கல்பமாக எடுத்துச் செல்ல முடியாது. இந்த அரங்க நடைபொல் இடங்களுக்குத் தாங்கப்பட்ட மக்களிடமிருந்து அன்றியப்பட்ட ஒன்றாகவே இருக்கிறது.

எனவே பார்வையாளரிடம் படைப்பாக்க ஆற்றலை ராய்டக்குடியரம் பரந்த படை பார்வையாளரை தேடிசென்ற அவர்கள் மத்தியில் நடைபெற்ற குடியரசான ஒரு சுநாயகத் தண்மையுள்ள அரங்க நடவடிக்கையே மாற்றக்கல்வியாக உரவாக விட்டதாரும்.

இந்தகைய அரங்க நடவடிக்கை கலந்துகொள்பவர்களை ஈடுபாடு கொள்ள பயிற்சியத இல்லைகாக கொட்டிருள்ளது. அதாவது அவர்கள் உள்ளார்ந்தாலீயாக அரங்க நடவடிக்கையில் ஈடுபட்டிருப்பதை இல்லைகாகக் கொட்டிருக்கும். இந்தகைய நிலை இன்றைய எமரை கல்விமுறையில் பெரும்பாலான மாணவர்கள் ஈடுபடுத்தினால் கலந்துகொட்டிருப்பதற்கு எதிராக ஒரு முறையாகும். இப்பும் கூறப்படுகின்ற இந்த அரங்க நடவடிக்கை கலந்துகொள்ளின்று சிந்தனையை, உரிமை, செயற்படுத்தினால், புகைக்காட்சி பொறும் திறனை ராய்வுவதை நோக்காக கொட்டிருக்கும். நமது ஒருக்குமுறைச் சமூகத்தில் நாற்குச்சிக்குல்குட்டப்பட்டு சுருங்கிப் போயிருப்பவர்களை விடுவிட்டு அவர்களை படைப்பாக்க ஆருமையை நட்டியெழுப்புவதை தவற முக்கிய இல்லைகாக கொட்டிருக்கும். இந்த நடவடிக்கை களும் தமிழ்மை குப்பறிவுதற்கும், தமது பலத்தையும், பலவீனத்தையும் ஏற்பட்டுக்கொள்வதற்கும் உரிய காலமாக இருக்கும். இந்த அரங்கக் குருமதி தொடரால் விழிப்புவர்கள், நம்பிக்கை, ஒருவரை ஒருவர் புரிந்து கொள்கூடிய ஏற்படும். இதன் விளைவு மாசுடவித்தியாக இருக்கும்.

அதாவது எமரை சமூகத்தில் நிலைமீ கல்விமுறை எமரை சமூகத்தை மனிதந்த்ரவும் நாற்காக்குவதற்கு பெரும் மொத்தப் பாட்டுப் பாட்டுக்கும். இந்த நிலையில் மனிதந்த்ரவுமற்ற நிலைக்கு ஆளாக்கப்பட்டு எமரை சமூகத்தை மாணிடப்படுத்தவதற்கான ஒர் மாற்றாக் கல்வியேற்பாடாக அரங்க நடவடிக்கையை நாம் மேற்கொள்ளலாம். அரங்க ஒரு செய்முறைக்கலை என்ற வகையில் கொள்கையும், நட்டமுறையும் இருந்த அரங்க கெயல்நுடவதற்கில் எடுத்த பல காலமாக ஈடுபட்டபோது பெற்ற அபையுமின்று இருந்த எமக்கு உருவியாகத் தந்திட்டிந்தாள்ளன.

ஆனால் அரங்க ஒரு கைளரவமான இடத்தைப் பெறாத, சிறந்த அரங்கப் பெரும்பாடு ஒன்று நிலவாத நமது சமூகத்தில் எழுவதால் மட்டும் இதை நிருபிப்பது கடினம். மேலும் இந்தகையை ஒரு சங்கமான நிலையில் மாணிடப்படுத்தவுக்குரிய அரங்க வடிவம் பற்றியும், அதன் அம்சங்கள் பற்றியும் இக் குறையிய கட்டுரையில் கூறப் படுவது விஷயத்திற்கு ஒரு காரியமாகவே அமையும் என்று அஞ்சி அதை இங்கு நவீர்த்தாக் கொள்ளிறேன்.

எனினும் அத்தகைய ஒரு அரங்க நடவடிக்கையை (Theatre activity) இனிமைய அரங்கச் சௌலாளிகள் (Theatre activists) தேடிப் புகின் அரங்கப் பாப்பாடு வளர்ச்சியறாத நமது சமூகத்தில் அரங்க ஒன்று? என்ற கேட்பவர்களுக்கு நாம் ஒரு பொமதியான புதீலை அளிக்குமுடியும் என நான் கூறுகிறேன்.

பூரம்பரியம் நவீனத்துவமும்! - நமது நாடக வளர்ச்சியில் இன்று இல்லை ஒரு பிரச்சினையா?

1.0 நாடக உலகிலே அடிக்கடி பேசப்படும் சொற்களாக பாரம்பரியம் நவீனத்துவமுமின்னன. பாரம்பரியம் எனும் சொல்லுகிறப் பதிலாக 'மரபு' எனும் வார்த்தையும் கூறப்படக் காலாம். நாடகங்களைக் குறிப்பிடும் போது மரபுவழி நாடகங்கள், கூத்துக்கள் அல்லது பாரம்பரிய நாடகங்கள் என்றும் நவீன நாடகங்கள் என்றும் கூவது வழக்கம். மரபைக் கெடுத்திரவிட்டார்கள், பாரம்பரியத்திற்கீருள் சினிமாவைக் கலந்து விட்டார்கள் என்றெல்லாம் முனுமுனுப்பவர்களை இன்றும் காண்கிறோம். இந்தகைய சூழ்நிலையில் "பாரம்பரியம் நவீனத்துவமும்" நமது நாடக வளர்ச்சியில் இன்று இது ஒரு பிரச்சினையா? என ஆராய்வது பொருத்தமாட்டதாரும்.

2.0 பாரம்பரியம் என்றால் என்ன நவீனத்துவம் என்றால் என்ன என் முதலில் நோக்குவோம். ஒரு சந்ததி இன்னொரு சந்ததிக்கு விட்டுச் செல்கின்ற பழக்க வழக்கங்கள் நம்பிக்கைகள், சடங்குகள் சம்பிரதாயங்கள் கலை இலக்கியம் என்பன வற்றிற பாரம்பரியமானவை என்பது. இதற்குமைய வாழ்வை வாழ்யாகத் தொடர்ந்து வளர்ந்து வருகின்ற நாடக மரபையும் நாம் பாரம்பரியத்ருள் இரண்டுக்கொள்கின்றோம்.

இன்றைய காலத்துக்குமைய எதை நாம் மாற்றி அமைத்திருக்கொள்கின்றோமோ அதை நவீனத்துவப்படுத்தல் எனக்கூனின்றோம். நாம் தொடர்ந்து மாற்றமடைஷா கொள்கிறுக்கின்ற உலகிலே வாழ்ந்து கொள்கிறுக்கிறோம். இம்மாற்றங்களுக்கேற்ப நாமும் ஈடுகொடுத்து, பொருத்தப்பாடுடையந்து வாழக்கற்காத பட்சத்தில் நனித்து விடப்பட்டு விடுவோம். இந்திலைமை கலை இலக்கியங்களுக்குமிழுஞ்சு. பாரதிப்பியம் பாரம்பரியம் எனக் கூறிக்கொட்டு ஒன்றை முற்றும் முறைமாகப் பேச முயற்சிக்கும் பொருசு நவீனத்துவமென்றும். காற்று வீசிப்பாதிப்பை உடிடாக்காமல் விடாது என்பது உரிமையே. இதனை உரைந்த காரணத்தால் "பழையன கழிவும் புதியன புதுதலம் வருவல் கால வகையினாலே" என்றார் பவாந்தியார்.

3.0 இன்று நவீனத்துவம் என்ற கூறும் ஒன்றை நானை பாரம்பரியமாக மாற்றிவிடும் என்ற உருபுமையையும் நாம் ஏற்றுக்கொள்ளுதல் வேண்டும். பதிதொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பாரதியில் ஈழத்துக்கு வந்த பார்சி நாடகமரபு அதாவது இசை நாடக மரபு அன்ற நவீன நாடகமாகவே கொள்ளப்பட்டது. அது இன்று மரபுவழி நாடகத்துள் ஒன்றாகக் கொள்ளப்படுகிறது.

4.0 ஈழத்துத் தமிழ் நாடக உலகில் பாரம்பரிய நாடகங்களாக பின்வருவன கூறப்படுகின்றன.

1. விலாச நாடகங்கள்
 2. பள்ளு நாடகங்கள்
 3. நொன்றி நாடகங்கள்
 4. நாட்டுக்கூத்துக்கள் எனக் கூறப்படும்.
- (அ) வடமோடி
(ஆ) தென்மோடி
(இ) வடமோடி

- (இ) எட்டாலீடு
- (ஈ) தென்பெண்
- (உ) வாராப்பு

5. கதவழிக்குத்தாக்கள் (காத்தான் குத்த மெட்டிலமைந்த குத்துங்கள்)

விலாச நாடங்கள், பள்ளு நாடங்கள் என்பன இப்பொழுத வழக்காமிக் விட்டன. நொட்டி நாடகம் அழும்வமாக மேடையேற்றப்படுகின்றது. அவைம் இவையென்றே சொல்லுமளவுக்கு மறந்துகொட்டு வருகின்றது. நாட்டுக்குத்தாக்களும் கதவழிக்குத்தாக்களும் இன்ஸம் ஆடப்பட்டுவருகின்றன. இவை பெரும்பாலும் நவீன உத்தீழாரங்களாக ஈயாவுடையேற்றப்படுகின்றன. இக்குத்தாக்கள் ஆதாரமாகக் கொட்டு நவீனக்காரர்கள் பழக்கதல் பற்றிச் சிலகருத்தாக்களை நோக்குவோம்,

5.0 பாரமீபரியக்குத்தாக்களை எடுத்துக் கொட்டால் அதில் பின்வரும் அமிசங்கள் முக்கியமாக அவதானிக்கப்படல் வேண்டும்.

1. பிரதி- நாடகச் சௌல்லரு
2. பாடல் இசை
3. ஆடல்
4. அளிக்கைமுறை
5. பின்னாளி

இதில் பங்கப்பாட்டுக்காரர், இசைக்கருவிகளை இசைப்போர் ஆகியோடு அப்பினார்.

6. ஒப்பன
7. காட்சியமைப்பு
8. ஒவி ஒளி
9. அண்மாவியாளின் பங்கு (நெறியாள்கை)

இவையாவிவொன்றையும் தனித்தனியாக நோக்குவோம்.

5.1 பிரதி

பழைய குத்தப்பிரதியைத்தான் பயன்படுத்தி நாட்டுக்குத்தாக்கள் ஆடப்படல் வேண்டும் என்ற வற்புநித்துவோர் இன்று பவர் இருக்கின்றார்கள். புதிதாகப் பிரதியாக்கம் செய்தால் அது நாட்டுக்குத்தாகக் குருதப்பயமாட்டால் என்பது அவர்க்குடைய கருத்து அப்படியானால் சமகாலப்பிரச்சினைகளை நாட்டுக்குத்தாவிடுவத்தின் அடக்கம் பெறுது அக்குத்தாக்கு என்ற பெயரிட்டு அழைக்கலாம். நவீன நாட்டுக்குத்து என்று சொல்வதா, வேண்டாமா என்ற வினா எல்லா இயல்பே.

5.2 பாடல்/இசை

நாட்டுக்குத்தாக்களை மேடையேற்றம்போல, இது தென்மோடி இசை, இது வடமோடி இசை என்ற கூவோரும் இது நாட்டுக் குத்து இசையல்ல சினிமா கலந்து விட்டது, கருநாடக இசை கலந்துவிட்டது எனக்கூவோரும் இருக்கின்றனர். இவர்கள் கூற்றில் உப்பமையில்லாமலுமில்லை ஆனால் எம்மும் எதிர்நோக்கும் சிக்கல் இரதான். ஓர் இடத்திலிருந்து எடுத்துச் செல்லப்படும் இசை இன்னோர் இடத்தில் ஓரளவு திரிபுபட்டு பாடப்படுவதைக் காப்பாம். ஒரேபாட்டை இரண்டு முன்று வகையாகப்பாடக் கேட்டிருக்கின்றேன்.

நாட்டுக்கூத்து மெட்டுக்கள் மறக்கப்பட்டுவரும் இந்நாளில் திருப்பட இசையறை ப்பாளர்கள் நாட்டார் மெட்டுக்களைக் கையாணுகின்றனர். மீண்டும் நாட்டுக்கூத்துக்களை மேடையேற்றும்போல் சிலிமாவில் கையாளப்பட்ட நாட்டுக்கூத்து மெட்டுக்களை கையாள நேரும்போது சிலிமாப்பாட்டு என்ற கூச்சலிருக்கிறனர். உதாரணமாக "அன்னக்கிளி உட்டு உள்ளத் தெடுதே" என்ற பாடலைக் குறலாம்.

5.3 ஆடல்

வடமோடி ஆடல் தெள்மோடி ஆடல் எலம் பார்ப்பாடு நீண்டநாட்களாக இரவே வந்திருக்கிறது. இப்பொழுது இரண்டும் கலந்தும் ஆடப்படுகிறது. இவ்வதவிர சிலிமாவில் தாக்கத்தினால் சில நவீன ஆட்டயரடுகளும் நாட்டுக்கூத்துதென்ற பெயால் வைக்கப்படுகிறது. உள்ளமயில் இர தவிர்க்கப்பட வேண்டிய ஒரு நேரத்தோடு இசைமரபிழும் ஆட்டமரபிழும் நாம் கவனமாய் இருந்தல் வேண்டும் எப்பதை மறக்கீ கூடார.

5.4 அங்கிடகமுறை

அளிக்கைமுறையை இங்கே நாம்தறிப்பிடுவது களைபோற்றத்தை அல்லது மேஜை யேற்றத்தையாகும். முன்னர் வட்டக்களாயில் ஆடப்பட்ட குத்தை இப்பொழுது ஒரு முகமேடையில் மேடையேற்றுகின்றோம். () முன்னர் ஆடிய வட்டக்கோட்டாட்டம் எட்டுக் கோட்டாட்டம் என்பனவற்றின் ஆட்ட எர்விக்கையைக் குறைத்து நேர்க்கோட்டாட்டம், முன்னே வந்த பின்னே செல்லுதல் ஓரிடத்தில் நின்ற ஒருவர் எட்டுப் போடுதல் நின்றியித்ததல் ஆகிய ஆட்டங்களை ஆடவேண்டியுள்ளது. அதே நேரத்தில் பழைய ஆட்ட முறைமகளையும் போரியே ஆகவேண்டும்.

முன்னர் நாடகத்தில் ஒரு சமீபவும் முடிவடைந்தும் வட்டம் போட்டால் காட்டிமாறாகிறது என்ற பொருள்படும். இப்பொழுது நவீன சாதனங்கள் உள்ள காரணத்தால் இம்முறை போப்பட வேண்டுமா என வினா ஏற்படுவோரும் உண்டு. சந்தர்ப்பத்திற் கேற்றவகையில் இதனைப் போலாய் என நான் கருவுகின்றேன்.

5.5 பின்னால்

நாட்டுக்கூத்துக்களில் பின்னால் முக்கிய இடம் பெறகிறது. முன்னர் ஏட்டுக்கை வியார் மத்துள அண்ணாவியார், சல்லாக்காரர், ஆவியோசுரைலாய் களியில் நடிக்குக்குப் பின்னால் நின்ற பாடியும் ஆடியும் நிற்யார். இன்று இந்திய மாறிலிட்டது. எனிறும் இம்முறை மீண்டும் கொன்றுவரப்படல் வேண்டும் என்ற குத்தையை அண்ணாவிமாரும் உண்டு.

நடிகள் பாடியே நடிக்கவேண்டும் எப்பதை நான் ஏற்றுக்கொள்கின்றேன். ஆனால் குடும்பமான ஆட்டத்தை ஆடும் நடிகளுக்கு உதவியாகப் பக்கப்பாட்டுக்காரர் பாடி உதவி செய்தேயாகவேண்டும்.

மத்துளும் தாளமும் மட்டுமே முன்னர் நாட்டுக் குத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டன. முகவையும் சில இடங்களில் பயன்படுத்தப்பட்டதை அறிகின்றோம். இப்பொழுது ஓர்மோனியத்தைப் பயன்படுத்துகின்றோம். ஏனைய நவீன குறுக்களும் பயன்படுத்தலாமா பயன்படுத்தக்கூடாதா என்ற வாதப்பிரதிவாதங்களும் இப்பொழுது உள்ளன எப்பதையும் கொல்லத்தான் வேண்டும்.

5.6 ஒப்பன

முனிர் வடமோடிக் கொருமாதிரியும் தென்மோடிக்கொருமாதிரியும் ஒப்பன செய்தனர். இப்பொழுது ஒரேமாதிரியே ஒப்பன செய்து வருகின்றனர். பாத்தி ரத்திற் கேற்ற வகையில், அது வாழ்ந்த, வாழுமிகாலத்தை மனதிற் கொண்டு ஒப்பன செய்தல் வரவேற்றற்றுரியதாகும்.

5.7 காட்சியமெப்பு

நாட்டார் குத்ரக்கள் முனிர் வட்டக்களிலிலேயே ஆடப்பட்டன. காட்சியமெப்புக்களோ அல்லது திரைச்சீலகளையோ அவர்கள் பயன்படுத்தவில்லை. இப்பொழுது ஒரு முகமேடையில் பலவகைத் திரைச்சீலகளைக் கட்டி ஆடவருகின்றனர்.

சில்லாங்கள் நிரந்தரமான அமைப்புக்களை வைத்தும் மேடையேற்றுகின்றனர். இவற்றை எதயமைப்புக்கேற்ப அமைப்பதில் தவறில்லை. ஆனால் தேவையின்றி திரைக்கள் மாற்றி மாற்றி இரசிகர்களின் பொலிமயச் சோநிப்பால் தவிர்க்கப்படல் வேண்டும்.

5.8 ஒவி ஒளி

ஒவி ஒளி என்பன இன்று நாடகங்களில் இன்றியமையாத அமிசங்களாகிவிட்டன. ஒவிவருக்கியின்றி தீப்பந்தங்களைக் கொடுத்து வைத்து நாம் நாடகமாடப்போவதில்லை அதற்காக தேவையின்றி பலவர்கள் ஒளியையும் மேடையில் பாய்ச்சுவது விரும்பத்தக்கதன் ஒ

5.9 அரோவியாளிள் பஞ்ச (நெறியாள்கை)

பாரம்பரிய நாடகமாக இருந்தாலும் இன்று சரியான நெறியாள்கையின்றி மேற்கொண்டு விரும்பத்தக்கதல்ல. இவர்களும் (பாரம்பரிய நாடகக்காரரும்), நாட்டு அரசிக் அறிவு பொலிபா யிடவும் இன்றியமையாததாகும்.

இயவரை பொலிவாக பாரம்பரியமும் நவீன்தாவறமும் இருாயும் போது ஏற்படும் சில பிரச்சினைகளை நோக்கினோம். இவ்விடத்தில் ஓர் உள்ளமயை நாம் உருகுதல் வேண்டும். இதான் சரியான மரபு அல்லது பாரம்பரியம் என அதித்துவத்துக் கற்றுடியால். நா நாடக ஆலயின் பல பாரம்பரிய, வடிவங்களைக் காண்கின்றோம். அவற்றைப் பேணும் அதேவேளையில் நவீன, உத்திமுறைகளையும் அளவறிந்து கையாள வேண்டும். அதீல் தவறேயில்லை. என்பதையும் உருகுதல் வேண்டும்.

நிறவாக உமாபதி சிவாச்சாரியார் தமிழ் சிவப்பிரகாசம் எழம் தூ லில் கறியதெடுக்கே நினைவுபடுத்த விரும்புகிறேன்.

"பழைமைபற்றி ஒன்றை நன்றென்றும்
புதைமைபற்றி ஒன்றை நீரெந்தும்
கொள்கூடல் தவ ~"

எனவே கொள்ள வேண்டியவற்றை கொண்டு தள்ள வேண்டியவற்றைத் தள்ளுவது இன்றியமையாததேயாரும்.

பாரம்பரியமும் நவ்தாத்துவமும் - நாடக வளர்ச்சியில்

இது ஒரு பிரச்சினையா

***** : ***** : ***** : *** : *** : *** : *** : *** : *** : *** : ***

இன்றைய அரங்கு சென்ற காலங்களின் அரங்கங்கள் என்ற அடித்தளத்தில் நிற்பச் சம்பந்தமாக பாரம்பரியங்களின், பரிசோதனைகளின், சாதனைகளின் பெறுபேறாகத் திகழ்வது. அரங்கின் கதை என்பது புதிய வடிவங்கள் பழைய மரபுகளுக்குச் சவால் விட்டு கதை; பழைய மரபுகள்புதியனவற்றுக்கான அடிப்படைகளைத் தந்த கதை, எனவே அரங்க ஒரு "வைதிகமான" கலை, அது பழையதில் தொங்கிக் கொண்டேயிருக்கிறது.

பாட்டோடும் ஓட்டத்தோடும் மந்திர உச்சாடனத்தோடும் திகழ்ந்த டயோ ஸியல் வழிபாட்டின் போல் ஓட்டுத் தோலால் ஆன உடையனிந்த ஐம்பது புசாரிகள் பங்கு பற்றினர். தெஸ்பிய் முதலாவது நடிகளை அறிமுகப்படுத்தினார். ஈங்கிலாங்கிரி நடிகரைப் பயண்படுத்தினார். சொபோசிலிங் மூன்றாவது நடிகரைச் சேந்த்துக் கொண்டார். ஈங்கிலாங்கிரி பாடகர் மூன்விள் பண்ணிருவர் சொபோசிலிங் பயண்படுத்திய எண்ணிக்கை பதினெட்டு புராணக் கதைகளை மீளிப்புச் செய்வதான் ஈப்பிலாங்கிரி முறையிலிருந்து கதைக் கருவுக்கும் பாத்திர வார்ப்புக்கும் முக்கியத்துவம் தந்த சொபோசிலிங் பானி முன்னேற்றமானது.

இங்கிலாந்தில் தூரம்ப் கால நாடகங்கள் சமயத் தொடர்புள்ளவையாய் இருந்தன. சுவிசேஷங் பாத்திரங்கள், புனிதர்கள் மிகழ்த்திய அங்புதங்கள் பற்றிய நாடகங்கள் (Miracle plays) தேவாலயத்திலேயே நடைபெற்றன. இதன் பிறகு corpus Christi விழாவில் ஓடப்பட்ட நாடகங்கள் விலிவிய நூலில் வரும் சம்பவங்கள் அடப்படையாக கொண்டவை - Mystery Plays. ஒவ்வொரு நாடகமும் ஒரு தொழில்/கைவிளைக் களத்தினால் (guilds) ஓடப்பட்டது. அது போதனை செய்யும் morality - நாடகங்கள் சற்று வித்தியாசமானவை இவற்றில் மனித ஞங்கள் ஜல்லங் இயல்புகள் பாத்திரங்களாக உருவுக்கப்பட்டன.

நாடகக் குழுவினர் நாடோடிகளாகத் திரிந்தனர். ஒக்காலத்தில் சத்திரங்கள் (rods) நாடகம் போட ஏற்ற இடமாக விளங்கின. இத்தகைய ஒரு சூழலில் தான் ஹெக்ஸ்பியர் தலையெடுத்தார். தூண்கள் நிறுத்தப்பட்ட, பாரிய கதவுகளை உடைய சிட்டத்தட்ட 'வெழுமை' யான மேட்டயை அவர் பயண்படுத்தினார். காட்சி கேட்போதனை இல்லை, காலத்திற்கேற்ற உடை இல்லை.

ஹெக்ஸ்பியர் அரங்கில் சொல் அதீத முக்கியத்துவம் பெற்றது. கேட்போதர வசப்படுத்தும் - கவிதைப்பாங்கான மொழியாட்சி அவருடைய தனி உத்திரம். அவர் ஒவியால் இசை அமைப்பார், சொல்லால் படிமங்கள் ஓக்லுவார்.

பட்டப் பகவில் நடந்த ஹெக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் பார்வையாளர் உக்கியத் துவம் பெடுவது புதினமன்ற. பார்வையாளர் மேடையின் மூஞ்சை புறத்தும் இருந்தனர். இக்கால நாடகங்களிற் போல, மேடை நோக்கி ஒளிக்கக்கும் விளக்குகளோ இருளோ நடிகளையும் பார்வையாளன்றும் பிரிக்கா. வெசுபெத்தகால நடிகள் பார்வையாளனாலும் தொடர்பு வைக்க வேண்டியிருந்தது.

ஜிரோப்பிய நவ-நெந்தெறிக்கால அரங்குக்கும் மனோரதிய மிகைப்பாட்டு புப்புக்கும் எதிரானதோர் எடுச்சியே யதார்த்த (Realistic) அரங்காகும். நந்த அங்குப் பிரிவு ஈரடிப்பா வகை, செய்கையான (மிகை) நடிப்பு - பேச்சு; தேவையற்ற கம்பரம், இவற்றுக்கெதிராக யதார்த்த வாதிகள் கிளம்பினர். பத்தொன் பதாம் ண ந்தாக்ஷின் கடைக்கூறிலும் இருபதாம் ண ந்தாக்ஷின் முற்பகுதியிலும் நடிப்பு நெறியாள்கை, பிரதிபாக்கம் முதலிய துறைகளில் யதார்த்த வாதிகள் செய்த பரிசோதனையின் பெழுபேசுகள் இன்றும் பயன் தருகின்றன. நாடகம் வபழ்க்கையைப் பேரால் இருக்க வேண்டும் என்ற கோட்பாட்டுடைய வரித்துக் கொண்ட யதார்த்த வாதிகள் ஆடம்பர setting ஜியும் கவிதை நடையையும், ஒடை அலங்காரம் களையும் வளிந்து குத்திய முடிவுகளையும் நிராகரித்தார்கள்.

" பாத்திரங்கள் எல்லாம் வாமனர்களாகி விட்டது போலவும் மேடை நான் முன் கண்டிராத இளவு பெரிதாகி விட்டது போலவும் தொற்றுமளித்தன. இவர்கள் ஏன் உரத்துப் பேசுகிறார்களில்லை? ஏன் அதிக அங்க இசைவுகளைச் செய்கிறார்களில்லை. என்று கேட்டுக் கொண்டேன்".

- இப்பெப்படைய " Ghosts " பற்றி W.B Yeats " காதலை வெளியிட ஒர் அங்காரம், அந்தரயிகச் செய்தி சொல்ல ஒர் இறை கூன்; காதோடு சொல்ல வேண்டிய ரகசியத்தை உரையரவில் ஓத்து அந்த தொட்டையிலிருந்து கர்கரத்த நூரவில் பேசுதல்; மேடையில் நிற்கும் எல்லோகும் எப்போதடா வெளியோடுவாம் என்று கோபவேசத்தில் அவசரப்படுதல்"

- August Strindberg

யதார்த்த வாதிகளில் முன்னாடிகளாக அறிப்பிடத்தக்கவர்கள் இப்பெணும், செக்கோவும். அவர்களுடைய உரை நடை கவிதைப் பாங்கானது இப்பெண்டைய யதார்த்த உலகில் சாமானியர்களே நடைாடினார்கள். அவர்கள் சம்பந்தப்பட்ட சமானியப் பிரச்சினைகளே அலசப்பட்டன. செக்கோவுடைய உத்தியோ, தமது : பாத்திரங்களிடையே சிக்கலான உறவுகளை உண்டாக்குவது அவருடைய உரையாடல் வரி காக்கிடையில் தொளிப்போகுள் மறைந்து கிடக்கும். அவருடைய பாத்திரங்கள் சொல்லாத செய்திகள் அதிகம்.

நவீன், மோடியுற்ற அரங்கு, பார்வையாளர்களுக்கு "நலம் பார்ப்பது நடிப்பு - பாவனை" என்ற உணர்வைத் தருகின்றது. உள்ளியற் பிரச்சினைகளைத் தத்துவப் பிரச்சனைகளாகவும், மனித உறவுப் பிரச்சனைகளைக் மனித இருப்புப் பற்றிய பிரச்சனைகளாகவும் காட்டுகிறது. விப்ரங்களை விட, கொலங்களைத் தஞ்சுவதில் அங்குவனம் செலுத்துகிறது. பாத்திரங்கள் தனி மனிதர்களாக அங்கு வகை மாதிரிகளாக (types) தஞ்சுவது அதன் இயல்பு.

இரிதோத்தில் காலத்திலிருந்து வரும் நாடகம் ரபுகளிலிருந்து அதிக ண ரம் விலசி நிற்பவர் Boecheet அரங்கை மாவிடம் தலவியதாகவும் சுலதாயப் பொழப்புவர்க்கு வாய்ந்ததாகவும் ஒக்கியமை அவருடைய சாதனை எனலாம்.

கிரோக்க, கிழக்கத்தீய மரபுகளின் பல கூருகளை ஜவர் உள்ளாங்கிறார். வேடமுகம், பாட்டு, கவிதை, காட்சியமைப்பு, அங்கதம், நேர்உரை(direct address)

யாவையும் பயன்படுத்தும் Brecht ; தமது பங்குக்கு lantern sides , தலைப்புகள், தனி உரை (a side) ஒகியவற்றையும் சேர்க்கிறார். Brecht அரசுகில் நடிகள் புறவயமாக நின்டு நடிக்கிறான். பார்வையாளர் அந்தியப்படுத்தப்படுகின்றனர்.

ஒவ்வோர் அரங்கம், தனக்கு முந்திய அரசுகிலிருந்து சில பங்குகளில் மாறுபட்ட போதும் ஒரு சில பங்குகளையாவது பழையவற்றிலிருந்து உள் வாங்கிக் கொள்வதைக் காலாம். சகல புது முயற்சிகளின் - பரிசோதனைகளின் பெறுபேருகளாக எஞ்சித்திற்பவை இரு பிரதான சிளைகள் யதார்த்த அரங்கு, மோடியுற்ற அரங்கு.

இதேவேளை சமகால அரங்க பல முந்திய மீளிப்புக்களையுடை (revivals) காண்கிறது. இங்கிலாந்தில் ஹெஷ்க்ஸ்பியர், ஹெஷாழிரான்சில் மொவியர் ஒகியவற்றைக் கார்வாம். குப்பாளில் ஒரு புறம் நோ குடுக்கி பாரம்பரிய அரங்கும், மறுபுறம் வண்ணறை, பாவியஸ் மலிந்த நவீன அரங்கும் இயங்குவது அறிப்பிடத்தக்கது.

இதிலிருந்து நான் ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்குக்கு வர விரும்புகிறேன். வடமொழி, தென்மொழி ஆக்குக்களை நமது நாடகத்தின் வேர்கள் எனக் கொள்ளலாம். ஐவை வட்டக் களரியில் ஹரவாரவாக ஓடப்பட்டவை. கோயில் வீதியில் ஓடப்பட்ட இந் நாடகங்களில் புராண இதிகாசம் கதைகள் எடுத்தாளப்பட்டன. இவை டக்கால சமூக நிகழ்வாக விளங்கின என்பதைக் குறிப்பிடவேண்டும்.

கொட்டைக்குக் கூத்துகளே உதன் முதலில் ரசிகர்கள் காசு கொடுத்து ஒரிடத்தில் முழுமிகுந்து பார்த்த நாடகங்கள் எனலாம். இவை புராண இதிகாச கருப்பொருள்கள் தமிழிய இசை நாடகங்கள் ஆலம். சிபபான்மை 'முத்தம்பி' போன்ற வரலாட தமிழிய நாடகங்களும் இடம் பெற்றன.

சங்கரதால் சுவாமிகள் மரபில் வந்த இசை நாடகங்கள், பிள்ளைக் காட்சி களால் ஏற்படுத்தப்படும் காட்சி மாற்றங்கள் கொண்டவையும் - கர்நாடக இசைக்கு மூக்கியத்துவம் கொடுப்பவை. ஈழத்தில் இவ்வகையான நாடகங்களைப் பிரபலப் படுத்திய சாதனையாளர் நடிகமணி வி.வி.வெரமுத்து.

கலையரசு சொர்க்கவின்கம். பம்பல் சம்பந்த முதலியார் பானியிலான மேனாட்டு நாடகங்களைப் பிரபலப்படுத்தினார். இவை பெரும்பாலும் ஹெஷ்க்ஸ்பியர் முதலியோரின் தமிழ் வடிவங்களாகவும் நேர் - நாடகங்களாகவும் (direct plays) விளங்கின. ஐவை ஒங்கிலம் படித்த மத்தியதர. மேல்மட்ட ரசனைக்குரியவை என்பதையும் அறிப்பிட்டாக வேண்டும்.

பேராதனைப் பல்கலைக் கழகங்கள் மாங்கார்கள் படித்து அரங்கேற்ற வதற்கென பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை எழுதிய நாட்டுக் கூத்துகளை - மரபு தமிழிய ஆதே வேளை, முன்று மனிநேர எல்லைக்குள் இருக்கி மீளிப்புச் செய்தார்.

எதிரி வீர சரத்சந்திய சிங்கள நாடகத்தைறையில் செய்த மீளிப்பு முயற்சி களால் எழுச்சியுற்ற பேராசிரியர் ச. வித்தியானந்தன், நாட்டுக் கூத்துகளை - மரபு தமிழிய ஆதே வேளை, முன்று மனிநேர எல்லைக்குள் இருக்கி மீளிப்புச் செய்தார்.

எழுபதுகளில் கொட்டும்பை மையமாகக் கொண்டு பல நாடக முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. ஸ்ரீஸ் மேல் நாட்டு நாடக உத்திகளை உள்வாங்கும் வாய்ப்புப் பெற்ற நா. சுந்தரவிச்கம் பாலேந்திரா, தாயீஸ் முதலியோர் தமிழ் அரசுக் கலைரை அறிந்திராத புதிய கோலங்களை அறிஞகப்படுத்தினர். திர்மலா நித்தியாஸந் தன் பல ஆய்வில் நாடகங்களை மொழிபெயர்த்தக் கூடியாரித்தவித்தார்.

கவிஞர் முருகையன் நாடகாசிரியராகவும் தம் பெயரை நிறுவியுள்ளார். அவர் எனதி டா. சுந்தரவிச்கம் நெறியாள்கை செய்த கருமியம்' தமிழ் நாடக வரலாற்றில் ஒரு திருப்பு முனையாகக் கருதப்படுவது. கந்தபுராணக் கதையமைப்புக்குச் சமாந் தரமான ஒரு நவீன புராணத்திற்காக தொழிலாளர் எழுச்சியை சொல்கிறார் கவிஞர். அங்கே தேவர்கள் சிறையில் துன்புகிறார்கள். இங்கே தொழிலாளர் கட்டுங்கு சிடக்கிறார்கள். சயந்தன், வீரவாடு முதலியோர் விலங்கொடிக்கிறார்கள்; வேலாயுதத்தால் வெட்டித் துளைத்தி விடுதலை காட்கிறார்கள். முருகுடைய 'வெறியாட்டு' இனவாத அபிவுகளைக் குறியீடாகச் சொல்லது அவர் கடைசியாக எனதிய 'உயித்த மனிதர் கூத்து'ம் தன்னகத்தே பல குறியீடுகளைக் கொண்டது. (இதில் சிதம்பர நாதனின் பங்க பற்றிப் பின்னால் குறிப்பிடுவேன்)

மூற்றாக கவியின் பா நாடகங்கள் யதர்த்த பட்பு வாய்ர்தலை; கதைக்கடு பாத்திர வாய்ப்பு, வளர்ச்சி ஒக்யவற்றுக்கு முக்கியம் தருபவை. தலை சிறந்த கவிஞராக அவர் விளங்கிய பொலும், கவிஞர், அரங்கின் மற்றுக் கூகளை விழங்காமல் இருப்பது பராட்டுக்குரியது. இயல்பான உரையாடலுக்கு அவர் கையானும் கவிப்பாவினும் வளைந்து கொடுக்கின்றது. புதியதொடு வீட்டின் உள்ளடக்கம் சுற்று விட்கியாசமானது. கவிகைப் பகுதிகளை நீக்கிவிட்டு பார்த்தால் எஞ்சும் காட்சிப் பழுதிகள் மேல்நாட்டு தீணப்படம் போல இருக்கம்.

நாடகாசிரியராகவும், நெறியாளர் குகும் விளங்குபவர் மென்றாகு அவருடைய சங்காரம்! வர்க்க முரப்பாடு பற்றிய ஒரு சமூகவியற் பார்வை எனலாம். முற்போக்கான இப் பொருளை அலச அவர் பயன்படுத்துவது வடமோடிக் கூத்துவடிலும் சங்காரத்தில் மட்டுமன்றி "நம்மை பிடித்த பிசாக்கள்" முதலிய ஏனைய முயற்சிகளிலும் அவர் கூத்து வடிவத்தையீடு பயன்படுத்துகிறார். 'சக்தி பிறக்குது!' என்ற நாடகத்தின் நாட்டுக் கூத்தோடு பரத ஓதிகளை இனக்கும் பரிசோதனையையும் அவர் செய்து உள்ளார்.

முழுந்தை ம் சுங்கவிச்கம் எப்பதுகளில் தமிழ் நாடக அரங்க கூட்ட மிக முக்கியமான நாடக ஒசிரியராகத் திகுங்கிறார். ஈழத்தமிழர்கள் அனுபவித்துவரும் இன்னில்கள்; முகம் கொடுக்க வேஷ்டியுள்ள பிரச்சனைகள், அவர்கட்டைய எதிர்பார்ப்புக்கள், நிராசைகள், பலவீணங்கள் முதலியவற்றை பொறுளாக கொண்டவை சும்முக விசிரத்தின் நாடகங்கள். போராட்டம், படிப்பு, வெளிநாட்டு மோகம், ஜகால மரங்கம், அகதிநிலை, பின்னைகளை வெளியே ஆபப்பிய பெற்றோரின் ' இஞ்சுதல் ' என ஏறத்தாழ எல்லா பிரச்சனைகளையும் அலசுகிறார் சுமுகவிச்கம். இவருடையது ஒரு நவ-யதார்த்த அரங்க எவ்வாம். 'ம் சுமந்த மேனியரில்' புரான சட்டத் தொழும், நாட்டார் பாடலையும் ஆட்ட வடிவங்களையும் பயன்படுத்தும் இவர் ' இன்னை டட்ட தீ ' யில் திருவாசகம், திருப்புகழ், திருப்பாவை முதலியவற்றை மிக்க பொருத்தப்பாட்டோடு பயன்படுத்துகிறார்.

'யார்க்கெடுத்துரைபேன்' 'தில்லை முஷார் ஆடிய திருவடி' பல்லுயிர் தோறும் பயின்றனன் ஆகி என்ற தொடங்குவிறத. மேடையில் அகதிகள் பல ஓர்கள் தோறும் பயின்றனர். அப்படி பழையவங்கள்க்கு புதுப்பொருளும் பொருத்தமும் காவிப்பு சம்முகவிச்கத்தின் தனித்திறன்.

கல்வித்துறையில் கூட போட்டி, முதன்மை பெற்ற மாணவருடைய இயல்பான நாட்டங்கள் புறக்கிக்கப்படுவதை, கலாசூர்வமாக சித்திரிக்கிறார். மாதொகு பாடத்தில் பெய்கள் பற்றித் தழிச்சலுகம் கொட்டுள்ள பாரம்பரிய நோக்கை மறுபரிசீலனை செய்கிறார். "யார்க்கெடுத்துரைப்பேன்" இல் அகதிகள் என்றால் நிவாரணம் பெற்றுச் சோம்பி இருப்பவர்களில்லர்; தமிழ், தமிழ் சூழலை, சுகவாழியை ஒழுங்க செய்வோர் என்ற தத்துவத்தை முன்வைக்கிறார்.

எமது சமூகத்தில் பாரம்பரியமாகப் பேறப்படும் விழுமியங்களுக்குப் புதிய வியாக்கியானம் தருவது இவர் இயல்பு. பாரதிக்குப் பின் தவம், வேள்வி, நியாகம் என்ற தொடர்கள் சமூகப் பரிமாணங்கள் பெறுவதை சம்முகவிச்கத்தின் முய்ச்சமந்த மேனியால் துவியமாகத் தொடரிறத. பாரதி கவிதையினாடாக வெளிப்படுத்தியிருந்த தத்துவத்துக்கு நாடகத்தின் மூலம் அடுத்தம் கொடுத்தவர், தழிலுக்கியப் பறப்பின் சம்முகவிச்கும் ஒருவரே.

சம்முகவிச்கத்தின் வளர்ச்சியில் 'எந்தையும் தாழும்' முக்கிய இடம் வகிக்கின்றது. நாட்டார் பாடல் ஆட்டம் குறியீடு ஆனியவற்றிலிருந்து முற்றாக ஜிருபட்டு யதார்த்த பூர்வமான நாடகம் ஒன்றின் மூலம் நம் நெஞ்செத் தொடுகிறார் சம்முகவிச்கம்.

இது வரை எடுத்துக் காட்டப்பட்ட முயற்சிகள் எல்லாம் தம் அளவில் இவை அரங்கத்திற்கு காலத்தின் புதிய முயற்சிகளாக கருக்கப்பட்டு வரவேற்றப் பெற்ற போதிலும் பாரம்பரியத்தில் இருந்த முற்றாக ஜிருபட்டதாகவும் இல்லவிட்டு ரே சொல்லத் தோன்றுவிறத. பழைய வடிவங்கள் - கொலங்கள் கொட்டு, நாம் முதிய பரிமாணங்களைத் தொடலாம், வெறுமனே பழையவற்றை மீள்ளிப்பு செய்வதை விட, காலத்திற்கு ஏற்ப விழுதயங்களை சொல்ல, பழைய வடிவங்களை பயன்படுத்தல் சிறந்தது.

தழிச் அரங்கில் வளர்ச்சியில் ஒரு சுவாரஸ்யமான அம்சம் என்னவென்றால் மெளன்குருவும், சமீமுகவிச்கமும், சிதம்பரநாதரும் ஏற்படுத்திய தாக்கத்துக்கு ஆற்றான எமது பாரம்பரிய நாடகம் ஒதுங்கி கொட்டுமை ஆகும். பாடகர் ஒரு எடுத்துறைரான், பெரும் எண்ணிக்கையில் நடிகர் பங்கு கொள்ளும் epic frame வரியீடு இவையே நாடகத்தின் கொடுமுடி என்ற 'பிரமை' பாடசாலைகள் வரை தொற்றிக் கொள்ள, அதுவரை யதார்த்த (நேர்) நாடகங்கள் தயாரித்த பலர் தம் செயலாவது யாதொன்றும் இல்லை என நேர்க்கீவட்டனர். பேராசிரியர் கா.சிவத்தமீபி தறிப்பிடுவது போல "மாற்ற அரங்கு" இங்கு பிரதான அரங்காடு விட்டது.

புதிய நாடக வடிவங்களுக்கான தேடலில் சிதம்பரநாதவி ஈடுபட்டிடுகிறார். அவர் நெறியாள்கை செய்த 'உயிர்தீத மனிதர் கூத்து' மோடிப்படுத்தப்பட்ட ரெறியீடு நாடகம் எனலாம். தழிச் நாடக அரங்க மூன்பு கண்டிராத பல உத்தி ஸ்

- 6 -

அதில் பிரயோசிக்கப்பட்ட போகும், பாடல், ஆட்டம், உருவேறுதல் முதலியவற்றில் பாரம்பரியத்தை கொண்டு கணக்கான முடிவிற்கு.

முடிவாக, ஆற்றலுள்ள ஒரு நாடக ஆசிரியருக்கோ இயக்ஞருக்கு பாரம்பரியம் பிரச்சினையே அல்ல; உண்மையில் பாரம்பரியத்தை கால் ஊன்றியவனாய், சமூகப் பிரக்கிஞரோடு தன் கலையாக்கத்தில் ஈடுபடும் ஒருவனால் புதிய எல்லைகளைத் தொடர்ந்து என்ற நம்புகிறேன்.

-கவிஞர் சோ. பத்மநாதன்.

"பாரம்பரியம் நவீந்தவமும் : நமத நாடக வளர்ச்சியில் இன்று இது ஒரு பிரச்சினையா?"

-கந்தயா டீக்ளேசன்

'பழைய கழிகலும் புதிய புகுதலும் வழுவல்! ஏன்றோர் நண்ண வாசிரியா'. மனித வாழ்வின் இயக்கவியல் போக்கில் பாரம்பரியங்கள் தொன்றுகின்றன; அதன் களத்தில் நின்ற நவீந்தவமும் பிறப்பெடுகின்றது. இது வாழ்க்கைக்கு மட்டுமல்ல கலை இலக்கிய நடவடிக்கைகளுக்கும் பொருந்தும்.

நாம் வாழும் காலகட்டத்துக்கு உற்பட்ட காலங்களில் பயில்நிலையில் இருந்த கலைவடிவங்கள், கலைஞர்களை, கலைநடவடிக்கைகள் எமக்கு பாரம்பரியமாகும். இந்தடன் காலம் நின்றவிடுவதில்லை. புதிய சிந்தனைகளும், புதிய பிரக்ஞகளும் புதிய வாழ்நிலைகளும் நவீந்தவத்துக்கு வழிகோவுகின்றன. எனிம் ஏதோ ஒரு புள்ளியில் இந்த நவீந்தவம் பாரம்பரியத்தை நிச்சயமாகத் தொடர்புகொண்டிருக்கும். இந்த நவீந்தவமே புதிய பாரம்பரியமாக பரிமளிப்புதற்கான வாய்ப்பு அது எவ்வளவு ரம் காத்திரமான முறையிலும் பிரக்ஞபூர்வமாகவும் தனது பாரம்பரியத்திலிருந்து முக்கியத்துவம் என்பதையும் தாங்கியுள்ளது.

நாடக வரலாற்றின் பூர்வீக பதிவாகக் கிடைக்கும் கிரேக்க நாடகங்கள், ட்யோஸ் பாரம்பரிய விழாக்களில் பாடப்படும் டித்ராம் (Dythramb) பாடல்கள் சடங்குகளுடே முகிழ்த்தன. ஆயினும் பாரம்பரியங்களை ஓப்படியே உள்வாய்க்காமல் 'நாடகமாக' புதிய கலை உருவப்பெற்ற இன்றுவரை நாடகச் சுவையைத் (இலக்கியமாகவும்) தருகின்றன. இருந்தும் மேற்கூலக நாடகப் போக்குகள் கிரேக்கத்துடன் நின்றவிடாத மோம் நாகரீகந்தா மும், மக்கியகால கந்தோவிக்க மறைபொருள், அற்புத மற்றும் சுதேச அரங்க முறைகளுடைய மாற்றுறை சேக்ஸ்பியர், மோவியே போன்ற நாடகமேதகவான உலகுக்கு அளிக்கன.

தொடர்ந்த நிலவிய மனோராதை, மிகப்பாட்டு நாடகவடிவங்களை மறுந்து, யநார்த்த, யநார்த்த விரோத மரபுகள் தோன்றின. பெசென், செக்கோவ் போன்றோர் இதோன்றினர். அந்தோடு அரிஸ்ரோட்டவின் நாடகக்கொள்கைகளான இடம்-காலம்-செயல் ஒருமைகள் கேள்விக்குள்ளாக்கப்பட்டன. 'நாடகத்துடன் ஒன்றுகல்' "கதாசிஸ்" ஒன்று திவரங்க கருத்துக்களை மறுத்தின் "ப்ராதீஸப்படுத்தல்" எப்படும் நாடகத்தூடல் பாரிப்போர் ஒன்றாகார அந்திக்க வேண்டும் என்ற கருத்தை முன்வத்தார் பிற்றச் செய்யும் 20ம் து ற்றாண்டு காவியநாடக அரங்கப் படைப்பிராளர். இவ்வாறாக பாரம்பரியங்களைக்கடந்த நவீந்தவம் நாடக உலகில் புகுந்து தோன்றிறது.

கீழைத்தேச நாடக மரபுகள் பெரும்பாலும் ஜூடல், பாடல், இசை, புராண, இநிகாச கடக்ககளிலே தங்கியுள்ளன. பன்பாட்டுக்கோலங்களை வாழ்வியல் விழுவியங்களைத் தாங்கியிற்கும் அநேவேளையில் சுத்தியம், தர்மம், அறம் வெல்லும், அநீதி அறியும், அகர்மம் தோற்கும் என்ற கருப்பொருட்களை அவை சிந்திரிக்கின்றன.

இவற்றின் இருப்புக்கு இந்தியா, சீனா, யப்பான், இந்தோசீயா, யாவா, இலங்கை போன்ற நாடுகளின் அதிகம் நெருக்கடிக்குள்ளாகாத, மாற்றமுடை கைத்தொழில், இயந்திர, தொழில்நுட்பமயப்படாத சமூக அமைப்பும் ஒரு காரணமாகிறது. ஜனால் மேற்கீன் ஆனாகக்குட்பட்ட கீழைத்தேசம் (நகரங்கள் குறிப்பாக) மெல்ல மெல்ல விர்தான் தொழில்நுட்ப வியாபார கல்வி முறைமைகளால் மாற்றமுறவுத்தால் மக்களின் வாழ்வியல் முறைமைகளும், சிந்தனைகளும், தேவைகளும் மாற்றமுறகின்றன; ஆகவே கலைபூரிக்கீய வடிவங்களும் மாற்றக்கூட கோரிந்திர்கின்றன.

சமுத்தின் பாரம்பரிய வடிவங்களுக்கு சடங்கு நிலைப்பட்ட கூத்துக்கள், சடங்கிலிருந்து பிரிந்து கலைவடிவாகீய கூத்துக்கள் என பிரிப்புகளை முன்வைக்கிறார்கலாந்தி.சி.மெளைகுரு. சடங்கில் மக்களுக்கு நம்பிக்கை இழக்க இது கலைவடிவங்களும் அந்தஸ்தைப் பெறுகிறது எனக் கூறும் தொழச்சின் கருத்தையும் நாம் இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். கலைவடிவமாகீய கூத்துகளும் ஆடுவோரின் தனித்துவமான ஆனாக்குட்பட்டு காலந்தோறும் மாற்றமுற்று வந்திருக்கும். ஏனெனில் ஆடுபவர்கள் மனிதர்கள். பாரம்பரியம் பேணுவதல் என்று 'அரும்பொருட்காட்சிப் பிண்டமாக' வைத்திருக்க முயற்சித்தல் கூத்தைப் பொறுத்தவரையில் அர்த்தமற்றது. நெஜி சிறிவர்த்தனா கூறுவதுபோல் 18ம் நூற்றாண்டுப் பெட்டி இன்று கண்காட்சிப் பொருள். அங்கு அதைச் செய்தவருக்கு அது ஒரு கலைப்பணியல்ல. அது அவர்வாழ்நிலைக்கான தொழில். 5ம் நூற்றாண்டு சிரேரக்க சிற்பிக்கு சிற்பம்செய்தல் தொழில். அச்சிற்பம் இன்று எமக்கு கணைப்பொக்கிடும். தீயாகராஜசுவாபிகாருக்கு பஞ்சரத்தினக் கீர்த்தனைகள் இறைவனைப் பிரார்த்துக்கை உதவின் வாழ்வுடை இரண்டது. இன்று அவற்றை நெட்டுருப்போட்டு ரசிப்பவர்களுக்கு அது கலையாகும். ஆனால் குத்தை எம் முன்னோர் ஆடும்போது அது அவர்கள் வாழ்நிலையுடன் இரண்டு திருந்தது. இன்று வாழ்நிலைகள் மாறிய நிலையில் அதனை தகரமாந்தர் அப்படியே பேணுவது என்பது சாத்தியமற்றது. அதனை கண்காட்சி பொருளாகக் காட்ட இன்றைய மனிதரே தேவைப்படுவர். எனவேதான் பாரம்பரியக் கூத்துக்களை அது இயல்புடன் வாழக்கூடிய சிராமத்து மக்களிடம் விட்டுவிடுவதும், அவர்களை ஆட ஆக்குவிப்பதுமே கூத்தின் செறிவான அம்சங்களை தக்கவைக்கும் உத்தியாகும். பல்கலைக்கழக மாணவர்களோ, பயிற்சிக்கலாசாலை மாணவர்களோ அரசு அரசு கள் உத்தியோகத்தோரா தமது அரைகுறைப் பயிற்சியினால் விளைந்த ஆற்றுக்கைகள் எல்லாம், திருமறைக்கலாமன்றத்தின் இருங்கும் கெட்டால் படைப்புகளினாலும் பாரம்பரியங்களைப் பேணுவோம் என்பது எம்மை நாமே ஏமாற்றம் முயற்சியாகும். ஏனெனில் இப்படைப்புகளில் கூத்துகளின் 'சாரம்' நீர்த்துப்போகின்றது என்பது கவலைக்குரிய அம்சமே. அதுமட்டுமல்ல இதனை ஆட முயற்சிக்கும் நபர்களுக்கு இது ஒரு மேலதிக பொழுதுபோக்குச் செயற்பாடாக்கயால் வம்சாவளிக் கடக்கல் இயல்பாகவே இல்லாமல் போய்விடுகின்றது. பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் முடுக்கிலிட்ட நவீந்துவத்தால் கூத்துப்பாரம்பரியம் வீறுநடைபோடுகிறதா என்றால் இல்லை என்பதே யதார்த்த நிலைமையாகும்.

இனி 'நாடகம்' எனும் பகுத்துக்கு வருவோமானால், சிரேக்க நாடகம், ஆங்கலநாடகம் போல் ஒரு தமிழ்மகளின் உறவர்வை அபிலாசைகளை சிற்றிரிக்கும் தமிழ்நாடகம் தமிழில் ஏழவில்லை என்பது பேராசிரியர் சிவத்தகம்பியின் கருத்தாகும். இந்திய கலைவிமர்ச்சகர் வெங்கட்சாமிநாதன் 'நாடகம்', 'நாடகமரபு' என இரு பிரிப்புகளைச் சுட்டிக்காட்டி தமிழில் நாடகமரபுகள் உண்டு; நாடகம் இல்லை என்பார். உள்ளெல்லையில் நாடகம் எனும் சிந்தகளை ஒரு மேற்கத்தைய என்னக்கருவாகும் எனது நாடகமரபுகளாக காவடி கரகும், வசந்தங்குத்து முக்குள் வடமோடி தென் மோடி என வகுத்து கூறமுடியும். தமிழில் மட்டுமல்ல கீழந்தேசக்தில் தீயேட்டர் களே நிறையுள்ளன என்றாம். ஆனால் மேற்கீன் பாளியில் 'நாடகம்' தயாரிக்கப் புறப்பட்ட ஈழத்தமிழ் அரங்கு சமீபகாலங்களில் சரதித்தை என்ன என்பதே இன்றைய ஆய்வுக்குரிய விடயமாகும்.

சிங்கப்பரி தேசிகரின் தொடர்பாலும், மேற்குலக கல்வியினாலும் விளைந்த சிந்தனையால் இயற்பங்குவாத நாடகங்களை பேச்சுத் தமிழில் கழித்துக்களின் பிரச்சினைகளை மையப்பொருளாகக் கொண்டு எடுத்தினார் பேராசிரியர். கணபதிப்பில் இவற்றை நெறியாள்கை செய்திறார் பேராசிரியர் விக்தியானந்தன். ஜம்பதுகளில் சிங்கன் நாடுகு உலசில் தேசிய ஏழஶ்ஶியின் இயல்பான பின்னவியில், இஸ்கங்கலைக்கராசன பேராசிரியர் சுரத்சந்திரவினால் பாரம்பரிய மீன்கரிசமாக நவீனத்துவமாக தயாரிக்கப்பட்ட 'நாடகம்' கலைவடிவத்தை அவகாங்க விக்தியானந்தன் தமிழிலும் பாரம்பரிய வடிவங்களை நவீனப்படுத்த முனைந்தார். செல்லையா அண்ணாவியாரின் துணையோடு விடியவிடிய மட்டக்களப்பில் வட்டக்களரியில் ஆடிய வடமோடி தென்மேராகுத்துக்களை நவீன படச்சட்ட மேடைக்கு 3 மனித்தியாலத்துக்கு குறுக்கி நவீன ஒளி ஒளி அமைப்பு உகவிகளோடு அறுபதுகளில் இராவணேசன், நொண்டிநாடகம், கர்ணம்-போர், வாவிவதை ஆசியவற்றை மேடையேற்றினார். இந்த பாரம்பரிய அலை ஏற்படுத்திய தாக்கக்தாலும், அகேகாலத்தில் அரசியல் தக்தவார்த்த அலையாக வீசிய பொதுவுடைமத்தக்துவத்தாலும் ஈர்க்கப்பட்ட, மேற்குலக கல்வியும் பெற்ற புதிய இளம் நாடகவியலாளர்கள் ஏழுபதுகளில் நவீன உள்ளடக்கங்களுக்கு கூத்துப் புதிச்சங்களை புகுந்தினர். இதனால் அரங்கு பிரகாசித்தது என்பது உண்மைதான். மௌனகுருவின் 'சங்காரம்', முருகையவின் 'கருப்பியம்', சுந்தரவின் குத்தின் 'விறிப்பு' இ.சிவானந்தவின் 'காலம்சிவக்கிரதி', ஏ.என்.ரகுநாதவின் 'கந்தன் கருணை', தாசீசியின் 'பொறுத்தது போதும்', வி.எம்.குகராஜவின் 'மனிதாம் மிருகமும்' போன்ற மேடையேறின்.

இவர்கள் எக்யாண்ட் பாரம்பரிய வடிவங்கள் நல்லகாலத்து மனிதனின் அவசரிகளை, சிந்தனைகளை கற முடிமையான முறையில் வெளிப்படுத்த உதவி செய்யவில்லை. பார்ப்போருக்கும் 'முடிமையான நாடகக் கலையைபவும்' கிடைக்கவில்லை. ஏவெனில் பாரம்பரிய கூத்து ஆட்டங்கள் பாடல்கள் பார்ப்போரில் ஏற்படுத்தியிருக்கின்றன. மனப்பதில் புதிய கதாபாக்ட்ரிக்டீர்க்கு அதே ஆட்டக் கோலங்களை, புதிய எண்ணால் அலைகளுக்கு அதே பாடல் முறைமைகளை ஏற்றுக்கொள்ள வெறிதும் துணைசெய்யாது. மாறாக நவீங்பாக்ட்ரிர வார்ப்பு சிதைக்கப்படும். நவீன எண்ணாலைகள் ஏற்படுத்தக் கூடிய கற்பனா விஸ்தாரம் மட்டுப்படுத்தப்படும். உதாரணமாக இராவணேசனின்

தாளக்கட்டுக்கு நவீன ஆலைமுதலாளி ஆடிவரும்போது, என்னால் தோபம், கொடுமை என்ற பண்புகள் பொதுவானவையாக இருந்தபோதும் நெறியாளர் எனிர்பார்க்கிறார் பார்ப்போளில் ஏற்படுத்தும் ஓடாட்டம், எனிர்த்தாக்கம், மூர்மையானதாக இராசு இராவணேசன் பாத்திரம் மனதில் ஏற்படுத்திய படிமம், ஆலைமுதலாளி பாத்திரச் சிதைவுயே ஏற்படுக்கும். அரங்கச் செயற்பாடுகாளும் புதுமைகளாலும் நிறைந்த தமிழ்நாடக அரங்கக் கோயிலில், மக்கள் பிரச்சினை எனும் விக்சிரகம் அரதிட்டை செய்தபோதும் கோயிலுக்கு சாமியும், சாமிக்கு கோயிலும் பொருந்தியதான் என்பதே இப்போது எழும் கேள்வியாகும். இவ்விடத்தில் பேராசிரியர் கா. சிவக்தம்பி 'தொழிலாளர் பாதை'யில் ஸ்புதிய 'வெறுங்கோயில்' என்ற கட்டுரையை நினைவு படுத்த தோன்றுகிறது.

ஆளாலும், தமிழ்நாடக அரங்கு 'மகாகவி' எனும் நாடகக்லசிரியரை மூன்றாம் தமிழ்நாடக அரங்க மிகயாகாது. 'புதியதொரு வீடு', 'கோடை' ஆகிய நாடகங்கள் தமிழில் பேச்சோலைக் கலிகதநடையில் எழுதப்பட்டன. மேற்கந்தய நாடக சிந்தனைகளுக்கு ஒந்துப்போதும் தன்மையன். முரண்கணுடன் பாத்திரங்கள் படிவளர்ச்சிபெற்று இந்தி தீர்வைநோக்கி நகர்த்தப்படுவதுடன், சமகால மனிதரின் இருப்புகள், இக்கட்டுகள் பொருத்தமான நாடக முறைமைகளுடு வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. 'புதியதொரு வீட்டில்' இன்னக்கப்பட்ட நாட்டார் மெட்டிலமமந்த புதிய பாடல்வரின் பெற்றும் நாடகத்துடன் ஒட்டவில்லை என்பதையும் இங்கு ஈட்டிக்காட்டலாம்.

என்பதுகளின் பிரதான நாடக நாயகனான குழந்தை ம. சன்மூகவின் கம் 'மஞ்சமந்த மேனியர்' முதல் 'எந்தையும் தாயும்' வரை சீரான மாற்றங்களை நன்றா டு உள்வாங்கி நாடகங்களை படைக்க முனைந்தார். தமிழ்மக்கள் பிரச்சினை மானவர் கல்விப்பிரச்சினை, பெண்கள் பிரச்சினை, யோரினால் விளையும் உளவியல் பிரச்சினை ஆகியவற்றை கருப்பொருள்களாகக் கொண்டு பாரம்பரிய சிந்தனைகளுக்கு புதிய வியாக்கியானங்களை வழங்கினார். பாரம்பரியங்களில் இருந்த உள்வாங்கிய உத்திகளைக்கொண்டும், மேற்கூலைக் கொட்டி மோடிப்படுத்தப்பட்ட அரங்க முறைமைகளுடாகவும் தனக்கேயுரிய அரங்கொள்கிற நிறுவினார். ஒரு தீவிரமான அரசியல் அரங்கிற்கான தளக்கை நிறுவியபோதும், நமிற் அரங்கை புதிய கட்டுத்துவம் தழுந்தபோதும் பண்பாட்டுப் புலத்தில் உத்திகளை பெற்றபோதும், மேற்கூலக நாடகம்' எனும் பகுதிகளுக்கு அவரது படைப்புகள் மூழைமையை எட்டுகின்றனவா என்பது சிந்திக்கவேண்டியது. பாத்திரங்களை நன்கு அறிமுகம் செய்வார். மூரண பாடுகள் சிக்திரிக்கப்படும். அவை வளர்த்தெடுக்கப்பட முன்னரே, நாடகங்கள், கணம் மாற்ற வேண்டும், சமூக அமைப்பு மாற்ற வேண்டும், கொடிய அரசு வீழ்த்தப்பட வேண்டும், முக்கள் ஒர்றுபட வேண்டும் எனக் கோஷிக்கப்படி நிறைவுபெறும். சமகால பொதுவட்டமை சிந்தாந்தம் இவரையும் ஆகர்சிந்தனில் வியப்பில்லை.

அத்தோடு இப்பிரச்சினைகளை வெளிப்படுத்த நாட்டார்பாடல்களை அதிகம் பயன்படுத்தவார். ஆளால் நவீன பிரச்சினையையும், நவீன கவிதையும் பாடலும் தராச்சுடிய தாக்கத்தை நாட்டார் பாடலால் வழங்குமுடிவுகளை. நாட்டார் இசையின் சுவையும், அனால் நொலைப்படுத்தும் பண்பும் எம்மும் மயக்கிய போதும் மக்கள் பிரச்சினையை மக்களிடம் தாக்கமான முறையில் வழங்குவதில் பெற்றும் வெற்றிபெற உதவவில்லை.

உதாரணமாக "மன்கமந்த மேவிய" தில் பாலிக்கப்படும் நாட்டார் பாடலான
'உசிபோல்நெல்வினையும்' என்ற பாடல் பார்க்போருக்கு தொற்றவைக்காத
உயர்வை 'உனை பாத்திரத்துள் ஒரு சிறுதுளி தேன் எஞ்சியுள்ளது' என்ற நவீன
பாஸ்தீன்க் கவிதை தொற்றவைக்கிறது.

மீண்டும் பாந்திர வார்ப்பு என்ற பிரச்சினைக்கு வந்தால் 'அங்கைஇட்ட தீவிள்
ஜானசி பாத்திரத்தை வளர்த்தெடுக்கும் அளவுக்கு மற்றைய பாந்திரங்களில் சன்முகவிள்
கம் கவனம் செலுந்தவில்லை. 'எந்தையும் காடும்' நாடகம் அவரை பேராசிரியர்.
கனபதிப்பிள்ளை தொடக்கி வந்த்தை மேற்கூலக 'நாடக' பாரம்பரியத்தில்
தமிழுக்கு நாடகம் தந்தவராகக் கொள்ளவைக்கும். இவ்விடத்தில் கனபதிப்பிள்ளை
தொடக்கிவத்தை பேச்சுத்தமிழ் பிரயோகம்(வரணியுரான் கோமாளிகள் ராமதாஸ்
ஷடாக சிதைந்த நிலைமையை) வெறும் நெயாள்ஷி நடக்கச்சவை நிலையிலிருந்து
காத்திரமான பாவளைக்கு காப்பாற்றிய பெருமையும், சன்முகவிள்கத்தையே ஈரும்.

சன்முகவிள்கம் அவர்களின் நாடகங்களுடாக அவற்றை நெறிப்படுத்தியதன்
மூலம் வளர்சிபெற்ற சிதம்பரநாதன் தனித்துவமான நடரை நெறியாள்களைக்கு நாட்டா
லுலங்களிலும், பாங்பாட்டுப் புலந்தில் பெற்ற உத்திகளிலும், ஒரு சில ஆட்ட மரபு
களிலும் ஏதேனும் நிகழ்த்திக்காட்டும் பண்பிலும் நங்சியுள்ளார். நவீன மக்கள் அரசியல்
பிரச்சினையைக் குற மரபுஉத்திகள், குறியீடுகள் நாராளமாகப் பயன்படுத்துவார்.
அவரது கற்பனை, படிமம் என்பது பார்ப்போருக்கு ஒருவித பெருங்காட்சிப்
பணியையும், விஷப்பையும் அளிக்கிறது. என்பதில் இரண்டாம் கருத்துக்கு இடமில்லை.
அரங்கு நிறைந்த நிகழ்வுகளைக் கொண்டாக இருக்கும். ஓளால் 'நாடகம்'
துப்பமுறும், முரங்களினாடாக வளர்த்தெடுக்கப்படவேண்டிய நாடகம் பாத்திரங்கள்
படி வளர்ச்சியுடைய நாடகச் சுவையை ஏற்படுத்தாத வெறுமனே படிமங்களுடன் கூடிய
கறிஞ்டு மற்றும் பெருங்காட்சிப் பந்துகள் நிறைந்த அரங்காசிவிரும் அவலம் ஏற்படு
கிறது. மூருகையனின் வரிக்குடாக நமிறர் அரசியல் பிரச்சினையின் வரலாற்றுப்
பறிவுகளை நர முஸ்லந்த சிதம்பரநாதனின் 'உயிர்த்த மனிதர் கூட்டு' அரசியல்
உயிர்த்தாலும் பார்ப்போரின் உள்ளங்களில் உணர்வுறவுமாக தொற்றவில்லை என்பது
அபுவி. உண்மையாகும்.

அறிஸ்ரோட்டிலின் சித்தாந்தங்களையே மறுக்க புதியநாடகக் கொள்கைகளை
உருவாக்கிய பிறைக்ட் கூட, நவீன பிரச்சினைகளைக் குற கீழைத்தேச மரபுகளை
பயன்படுத்தியபோதும், வகைமாறிப் பாத்திரயிகளை உருவாக்கியபோதும்,
முரங்களினாடாக நாடகக்கட்டங்களை வளர்த்தெடுக்கவும், பாத்திரவார்ப்புகளை
கச்சிதமாக செய்யவும் தவறவில்லை என்பது மனங்கொள்கைக்கது. உதாரணம்
"த தோக்கேசியன் சோக் சேக்கிள்" இன்ற நிட்சட் செக்கர் முதல் பீட்டர்புனி த்
மற்றும் யூஜீனோ பாபா வரை பாரம்பரியங்களில் இருந்து ஓட்டங்களைப் பெற்றாலும்
நாடகம் என்ற கலைவடிவம் கோரும் காலவிதிகளை அவர்களால் மறுக்கமுடிவுடில்லை.

அத்தோடு பாரம்பரியங்களை அப்பிடியே உள்வாங்குநல் என்பது தவிர்க்கப்பட்டு அதன் ஆட்டங்கள் கருக்கருடன் பிள்ளீப்பினைந்து கலையூடுமைபெற்று வெளிப்படுத்தப் படவேண்டும். வெறுமனே நிகழ்ந்திக்காட்டும் உட்திகளாலும் சமூகப்பிரக்ஞதெயுள்ள கருக்களாலும், சிலேடை அங்கந வீச்சுக்கருடன் கூடிய மொழிநடையாலும், உணர்லூட்டக்கூடிய நாட்டார் மூலங்களாலும், பன்பாட்டுப் படிமங்களாலும், பிரக்ஞதெயுர்வமற்ற சம்பவங்களின் கோரப்புகளாலும், ஜீஞ்கக்கடைகளை பயன்படுத்துவதாலும் மட்டும் 'தமிழ் நாடகங்கள்' நோன்றமுடியாது. மாறாக, பாரம்பரியங்களின் பூரத்தில் தமிழ்நாடகம் உயிர்கெழாயுல் போகலாம். வெற்றிகரமான மேடைநிகழ்வுகள் இல்லை அரய்க ஆற்றுக்கைகளையே நாம் காண்கிறோம். அவை எம்மையெல்லாம் புளகாங்கிரமடையச் செய்கின்றது. நாடக மரபுகளால் நிறைந்துள்ள ஈழதமிழ் அரங்கிற்கு இன்னொரு மரபை அவை வழங்கலாம். மங்கள் அவலங்களை, வாற்குகப் பிரச்சினைகளை மசிற்கவ கூறும் 'நாடகங்கள்' நோன்றும் வழிவகைகளை நாம் காணவேண்டும். மகாகவியும் சங்குகவிங்கமும் நல்ல தமிழ்நாடகங்களை ஆக்க எமக்குள்ள வழிகாட்டிகள் என்பதை நாம் மறக்குமுடியாது.

விவாதிக்கப்பட்ட விடயங்கள்

1. 'பண்பாடாக அரங்கு' — பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி
2. 'இலக்கியமாக நாடகம்' — கலாநிதி அ. சுரேஷ் கனகராஜா
3. 'முதல் நிலை, இரண்டாம் நிலைப் பாடசாலைக் கலைத்திட்டத்தில் நாடகம்' — கலாநிதி காரை. செ. சுந்தரம்பிள்ளை
4. 'சிறுவர்களுக்கான நாடகம் எழுதுதல்' — திரு. குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம்
5. 'சிறுவர்களுக்கான நாடகத் தயாரிப்பு' — திருமதி கோகிலா மகேந்திரன்
6. 'அரங்கத் தயாரிப்பின் அம்சங்களும் அவற்றின கல்வியியல் முக்கியத்துவமும்' — திரு. நா. சுந்தரலிங்கம்
7. 'நாடகப் பட்டிறை ஒழுங்குபடுத்தும் முறைமை' — திரு. குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம்
8. 'மாற்றுக் கல்வியாக அரங்கு' — திரு. க. சிதம்பரநாதன்
9. 'பாரம்பரியமும் நவீனத்துவமும்' — நமது நாடக வளர்ச்சியில் இன்று இது ஒரு பிரச்சினையா? — கலாநிதி காரை. செ. சுந்தரம்பிள்ளை
— கலீஞர் சேர். பத்மநாதன்
— திரு. கந்தையா ஸ்ரீகணேசன்

கருத்தரங்கு இணைப்பாளர் : திரு. கந்தையா ஸ்ரீகணேசன்

கருத்தரங்கு நிர்வாகம் : திருமதி அ. நொ. கிருஷ்ணவேணி
திரு. க. சிதம்பரநாதன்

கருத்தரங்கு ஒழுங்கமைப்பு : பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி

அமைப்பு உதவி : கலாநிதி காரை. செ. சுந்தரம்பிள்ளை