

அரங்கியல்

எண்ணக்கருக்கள்



கந்தையா பூங்கந்தவேள்

30.2.2009
05/5/09



அரங்கியல் எண்ணக்கருக்கள் (Theatrical Concepts)

கந்தையா ஸ்ரீகந்தவேள் B.A., Dip.in.Ed., M.Ed.
ஆசிரியர். வ/விபுலாந்தாக் கல்லூரி.
பண்டாரிக்குளம். வவுனியா.



சண்முகலிங்கம் கல்விபியல்
அரங்கு
Shanmugalingam Educational
Theatre

அரங்கியல் எண்ணக்கருக்கள்

தலைப்பு	: அரங்கியல் எண்ணக்கருக்கள்
ஆசிரியர்	: கந்தையா ஸ்ரீகந்தவேள் B.A., Dip.in.Ed., M.Ed.
ISBN	: 978-955-51050-1-9
உரிமை	: செல்வலட்சுமி ஸ்ரீகந்தவேள் B.A.
முதற் பதிப்பு	: மே,2004.
இரண்டாம் பதிப்பு	: ஓகஸ்ட் 2008.
வெளியீடு	: சண்முகலிங்கம் கல்வியியல் அரங்கு, வவுனியா.
பக்க வடிவமைப்பு	: திருமதி.செ.ரஜனி, சி.தர்சன்.
அட்டை வடிவமைப்பு	: க.ரணேஷ்.
பதிப்பு	: மல்ரிவிஷன் அச்சுக்கலையகம், இல.77, முதலாம் குறுக்குத்தெரு, வவுனியா.
பக்கங்கள்	: 84
விலை	: ரூபா 160/=
தொடர்பு முகவரி	: பொதிகை, 395/145, ஜோசப்வாஸ் ஒழுங்கை, இறும்பைக்குளம், வவுனியா.
Subject	: Drama and Theatre
Title	: Theatrical Concepts
Author	: Kandiah Srikanthavel
ISBN	: 978-955-51050-1-9
©Copy right	: Selvaluxmy Srikanthavel
First Edition	: May 2004.
Second Edition	: August 2008.
Publisher	: Shanmugalingam Educational Theatre, Vavuniya.
Lay Out	: Mrs.S.Rajani & S.Tharsan
Cover design	: K.Ranesh
Printing	: Multivision Printers, No.77, 1st Cross Street, Vavuniya.
Pages	: 84
Price	: 160/=
Contact Address	: "Pothikai" 395/145, Joseph Vaz Lane, Rambaikkulam, Vavuniya.

பொருளடக்கம்

சமர்ப்பணம்	04
முன்னுரை	05
வாழ்த்துரை	09
அணிந்துரை	10
கலையும் வகையும்	13
கலையாக்கம் பற்றிய கோட்பாடுகள்	18
சடங்கும் அரங்கும்	21
நாட்டார் நாடகத்தின் தோற்றம்	27
அரங்கும் அதன் பண்புகளும்	32
அரங்கும் மற்றைய ஆற்றுகைக் கலைகளும்	36
நாடகமும் வானொலி நாடகமும்	40
நாடகமும் தொலைக்காட்சி நாடகமும்	45
நாடகமும் சினிமாவும்	49
நாடகத்தில் ஏனைய கலை வடிவங்களின் பங்கு	53
உலகளாவிய மொழியாக நடனக்கலை	58
அரங்கின் சமூக முக்கியத்துவம்	65
சிறுவர் அரங்கு - சிலகுறிப்புக்கள்	70
தெருவெளி அரங்கு (Street Theatre)	77
நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ரஸக்கோட்பாடு	80



எனது தந்தையார்
இளைப்பாறிய அதிபர்
அமரர் செல்லையா கந்தையா அவர்கட்கு
இந்நூல் சமர்ப்பணம்.

முதலாம் பதிப்பின் முன்னுரை

இலங்கையின் கல்விப்பரப்பில் “நாடகமும் அரங்கியலும்” என்னும் துறை இன்று கற்கைநெறியாக அறிமுகஞ் செய்யப்பட்டு கால்நூற்றாண்டுகள் கடந்துள்ளன. தரம் 10, க.பொ.த(சா/த), பொதுக்கலைமாணி, சிறப்புக் கலைமாணி, முதுதத்துவமாணி, கலாநிதிப்பட்டம் வரை தனது நிலையை வளர்த்து வந்துள்ளது.

இவ்வகையில் க.பொ.த(உ/த) நாடகமும் அரங்கியலும் கற்கைநெறி தொடர்பாக மாணவர்களுக்குரிய வழிகாட்டல் நூல்கள் வெளிவந்தமை மிகவும் குறைவாகவே உள்ளன. இக் குறைபாட்டை நீக்கும் முகமாக இச் சிறு நூலை வெளியிட எண்ணினேன். அவ்வப்போது எழுதி, மாணவர்களுக்கு வழங்கிய சிறு குறிப்புரைகளைத் திருத்தம் செய்து உங்களுக்குத் தருகிறேன். இந் நூல் உங்கள் பரீட்சைத் தேவையை மனங்கொண்டு எழுதப்பட்டதாகும்.

க.பொ.த(உ/த) நாடகமும் அரங்கியலும் மூன்று வினாத்தாள்களாக வகுத்து அமைக்கப்பட்டுப் பரீட்சிக்கப்படுகின்றன. வினாத்தாள் ஒன்றில் நாடக எண்ணக்கருக்களும் கோட்பாடுகளும் என்ற விடயம் பரீட்சிக்கப்படுகின்றன. இவ் விடயம் தொடர்பான பாட அலகுகளை மையமாகக் கொண்ட கட்டுரைகளை இந்நூலில் தொகுத்துள்ளேன். இந் நூல் க.பொ.த(உ/த) மாணவர்களுக்கு மட்டுமன்றி ஏனையோருக்கும் உதவும் என்பது எனது நம்பிக்கை.

இச் சந்தர்ப்பத்தில் இந் நூலாக்கத்திற்கு உந்து சக்தியாக இருந்தவர்களுக்கு நன்றி கூறக் கடமைப்பட்டுள்ளேன். அந்தவகையில்.

என்னை ஆளாக்கிய எனது தந்தையார் இளைப்பாறிய அதிபர் அமரர்.திரு.செ.கந்தையா அவர்களுக்கும், எனது தாயார் இளைப்பாறிய ஆசிரியை திருமதி.க.தங்கேஸ்வரி அவர்களுக்கும் எனக்கு அறிவொளி ஊட்டிய மதிப்புக்கும் பெருமைக்கும் உரிய ஆசிரியர்களுக்கும் என் நன்றிகள்.

“நாடகமும் அரங்கியலும்” பாடத்துறையில் என்னை வளம் சேர்த்த மதிப்புக்குரிய கலாநிதி குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம் அவர்கட்கும் மனங்கனிந்த நன்றிகள்.

“நாடகமும் அரங்கியலும்” பாடத்துறையில் அவ்வப் போது அறிவுரையூட்டி என்னுள் நின்று ஒளிபாச்சம் என் சகோதரர் திரு.கந்தையா ஸ்ரீகணேசன் அவர்களுக்கு என் நன்றிகள்.

இந் நூலை கணனியில் பதிப்பித்து உதவிய வைரஸ் கிறபிக்ஸ் நிறுவனத்தினருக்கும் என் நன்றிகள்.

இந் நூலுக்கு வாழ்த்துரையை எழுதி உதவிய என் மதிப்புக்கும் அன்புக்கும் உரிய ஆசான் கல்வியியற்றுறைப் பேராசிரியர் கலாநிதி.சபா.ஜெயராசா அவர்களுக்கும் என் மனமுவந்த நன்றிகள்.

எனது சிறிய வளர்ச்சிக்கும் மதிப்பளித்து பாராட்டி உற்சாகம் ஊட்டும் தெஸ்பியன் கலைவட்ட நண்பரும், ஆசிரிய நிலைய முகாமையாளருமாகிய திரு.த.சிவகுமாரன் அவர்களுக்கும் நண்பரும் உளவளத் துணையாளருமாகிய திரு.ந.ஞானசூரியர் அவர்களுக்கும் எனது நன்றிகள்.

இந் நூலை வாங்கிப் பயன்பெறும் மாணவர்களாகிய உங்களுக்கும் எனது நன்றிகள்.

கந்தையா ஸ்ரீகந்தவேள்
B.A.Dip.in.Ed, M.Ed.
ஆசிரியர்.

தெஸ்பியன் கலை வட்டம்.

காங்கேசன் துறை வீதி.

இணுவில்.

2004.

இரண்டாம் பதிப்பின் முன்னுரை

க.பொ.த.உயர்தரக் கலைத்திட்டத்தில் நாடகமும் அரங்கியலும் எனும் பாடத்துறை கற்கை நெறியாக வளர்த்தெடுக்கப்பட்டு 30 ஆண்டுகள் சென்ற நிலையில் இத்துறைசார் மாணவர்களுக்கான கற்றல் நூல்களின் அவசியம் உணரப்பட்டது. இதன் விளைவாக மாணவர்களது கற்றலுக்கு உதவும் வகையில் “நாடக அரங்கியற் கட்டுரைகள்” என்ற பெயரில் 2004 ஆம் ஆண்டு இணுவில் தெஸ்பியன் கலைவட்டத்தினரால் வெளியிடப்பட்ட நூலானது, 2008ம் ஆண்டில் “அரங்கியல் எண்ணக்கருக்கள்” என்ற பெயரில் மேலும் மூன்று கட்டுரைகள் இணைக்கப்பட்டு மறுபதிப்புச் செய்யப்படுகின்றது. இந்நூல் நாடகமும் அரங்கியல் மாணவர்களுக்கு பயனுடையதாக அமையும் என நம்புகின்றேன்.

மாணவர் கல்வி மேம்பாட்டிலும், ஆசிரியர் வாண்மை விருத்தியிலும் அக்கறை கொண்டு உழைப்பவரும் நாடகமும் அரங்கியலும் எனும் பாடத்துறையினை கற்கை நெறியாக வளர்த்தெடுப்பதில் சிரத்தை கொண்டவருமான வவுனியா தெற்கு வலயக் கல்விப்பணிப்பாளர் பெருமதிப்புக்குரிய V.R.A.ஓஸ்வேல்ட் அவர்களுக்கு எனது நன்றிகள்.

கல்வி, கலை நடவடிக்கைகளுடாக சிறார்களின் பண்புசார் நடத்தைகளில் ஆரோக்கியமான மாற்றத்தைக் கொண்டுவர முடியும் என்ற முழுநம்பிக்கை கொண்டவரும் அரங்கியற் செயற்பாடுகளுக்கு உந்து சக்தியாக விளங்குபவருமான வ/விபுலாநந்தாக் கல்லூரி அதிபர் மதிப்புக்குரிய மு.ஜெயதரன் அவர்களுக்கும் எனது நன்றிகள்.

இரண்டாம் பதிப்பு “சண்முகலிங்கம் கல்வியியல் அரங்கு” (SET) எனும் அமைப்பினூடாக வெளியிடப்படுகின்றது. இவ் அமைப்பு சார்ந்த நண்பர்களுக்கு எனது நன்றிகள்.

சண்முகலிங்கம் கல்வியியல் அரங்கின் இணை அமைப்பாளர் திரு.ச.வரதகுமார் அவர்கட்கும், இவ் அமைப்பின் தலைவர் திரு.கி.உதயகுமார் அவர்கட்கும் எனது நன்றிகள்.

இரண்டாம் பதிப்பிற்கு அணிந்துரை எழுதி உதவிய தமிழறிஞர் தமிழ்மணி அகலாங்கன் அவர்கட்கும் எனது நன்றிகள்.

இரண்டாம் பதிப்பினை அழகுற அச்சிட்டு உதவிய மல்ரிவிஷன் அச்சுக்கலையகத்தினருக்கும் எனது நன்றிகள்.

இந்நூலின் மறுபதிப்புக்கு ஆலோசனைகளும் உதவிகளும் புரிந்த சகோதரர் கலாநிதி.கந்தையா ஸ்ரீகணேசன் அவர்கட்கும் நண்பர் திரு.த.பிரதாபன் (SDYO) அவர்கட்கும் படியோலை திருத்தித்தந்த சகோதரர் திரு.க.ஸ்ரீகருணாகரன் அவர்கட்கும் எனது நன்றிகள்.

இந்நூலை வாங்கிக் கற்கும் மாணவர்கட்கும் எனது இதயபூர்வமான நன்றிகள்.

கந்தையா ஸ்ரீகந்தவேள்
B.A., Dip. in. Ed., M. Ed.
ஆசிரியர்.

சண்முகலிங்கம் கல்வியியல் அரங்கு,
வவுனியா.
2008.

வாழ்த்துரை

நாடகம் அரங்கியல் என்பது பள்ளிக்கூட கலைத்திட்டத்திலும், பல்கலைக்கழக கலைத்திட்டத்திலும் வளர்ச்சியடைந்துள்ளது. இந்த வளர்ச்சியின் வெளி வீசல்களாக நூலாக்கங்களும், பருவ இதழ்களும், கையேடுகளும், இலத்திரனியல் எண்ணக்கருக்கள் சாதனங்களும் பெருக்கமடையத் தொடங்கியுள்ளன. இந்த வரிசையில் திரு.கந்தையா ஸ்ரீகந்தவேள் அவர்களின் “அரங்கியல் எண்ணக்கருக்கள்” எனும் நூல் தெஸ்பியன் கலைவட்டத்தினால் வெளியிடப்பட்டுள்ளது.

பரீட்சைக்குரிய பாடமாக அரங்கியல் மாறும் பொழுது, பயிலுதலும், ஒப்புவித்தலும் என்ற “இயந்திரப் பாங்கான” அவலங்கள் ஏற்படும் நிலைகள் அதிகரிக்கும் வாய்ப்புக்கள் ஏற்படுகின்றன. கலையும், கற்பனையும், அழகியல் ஆக்கங்களும், புத்தாக்க மலர்ச்சியும், கட்டுண்டு, சுருண்டு விடும் நிலைகள் தோன்றுகின்றன. இந்த அவலங்களை அறைகூவல்களாக ஏற்கும் திறன் ஆசிரியர்களிடத்தும், மாணவர்களிடத்தும் வளர்க்கப்பட வேண்டியுள்ளது. இவற்றுக்குரிய தூண்டற்பேறு தரவல்ல தூண்டிகளை எழுத்தாக்கங்கள் வாயிலாக முன்னெடுக்க வேண்டியுள்ளது.

பன்முகப்பாங்கான சிந்தனைகளையும் உள்ளடக்கங்களையும் வளர்க்கும் பொழுது ஒருமுகமான இயந்திரப் பாங்கான அணுகுமுறைகளில் இருந்து மாணவர்களை விடுபடச் செய்ய முடியும்.

இந்த முயற்சிகளை நோக்கிய ஒரு பெயற்சி இந் நூலாக்கத்திலே மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. வினா-விடை என்ற இயந்திரச் சிறைக்குள் அகப்பட்டுக் கொள்ளாது கட்டுரை வடிவில், இலகுவான மொழி நடையில் நூலாசிரியர் தமது ஆக்கங்களை தந்துள்ளார். மாணவர்களது வாசிப்பு ஆற்றலை இந் நூல் தூண்டவல்லது. பல்லாயிரம் மலர்கள் மலரட்டும் என்றவாறு பற்பல நூல்கள் இத் துறையில் வெளிவரல் வேண்டும்.

06-05-2004

கலாநிதி சபா.ஜெயராசா
கல்வியியற் போராசிரியர்.
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.

அணிந்துரை

சமூக அக்கறை கொண்ட ஆற்றுகைக் கலைஞராக விளங்கும் கந்தையா ஸ்ரீகந்தவேள் அவர்கள் வவுனியா மாவட்டத்தின் நாடக வளர்ச்சியில் முக்கிய பங்காளியாக வளர்ந்து வருகின்றார்.

நாடகமும் அரங்கியலும் பற்றிய படிப்பறிவையும் பட்டறிவையும் ஒருங்கே கொண்ட இவர் இலங்கையின் பலபாகங்களிலும் நாடகப் பயிலரங்குகள் பலவற்றை நாடாத்தி, தனக்கெனத் தனியானதொரு நாடகக் கலைஞர் பரம்பரையையே உருவாக்கிவருகிறார்.

வவுனியாவில் வாழும் ஆர்வம் மிக்க இளங்கலைஞர்களை ஒன்றுதிரட்டி அவர்களுக்குப் பயிற்சிகளை வழங்கி மேடைக்குக் கொண்டுவருவதோடு மட்டுமன்றி, தான் கற்பிக்கும் வவுனியா விபுலாந்தாக் கல்லூரி மாணவர்கள் பலரையும் ஆற்றலுள்ள ஆற்றுகைக் கலைஞர்களாக வளர்த்தெடுத்து வருகிறார்.

வவுனியா தெற்குக் கல்வி வலயத்தில் பணிபுரியும் ஆசிரியர்களுக்கு, குறிப்பாக தமிழ் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்களுக்கு இவர் நாடகப் பயிலரங்குகள் மூலம் நாடகத்துறை அறிவையும் ஆற்றலையும் வளர்த்து வருவது மிகவும் சிறந்ததொரு சேவையாகச் சொல்லத் தக்கது.

முத்தமிழில் பெருமளவு மக்களைக் கவரக்கூடிய தமிழ், நாடகத் தமிழ்தான் என்பதில் மாற்றுக் கருத்துக்கு இடமே இல்லை. நாடகக் கலையினால் சமூகத்தை வாழவைக்கவும் முடியும் சீரழிக்கவும் முடியும்.

மனிதப் பலவீனங்களைத் தங்களது பணம் பண்ணும் பலங்களாகக் கொண்டு தயாரிக்கப்படும் பல திரைப்படங்களும், பல தொலைக்காட்சித் தொடர் நாடகங்களும் சமூகத்தைச் சீரழிப்பதில் எவ்வளவு சக்திமிக்கவைகளாக விளங்குகின்றன என்பதை நடைமுறையில் காண்கின்றோம்.

இதே நாடகத்துறை உலகின் பல பாகங்களிலும் பல்வேறு சமூக அரசியல் புரட்சிகளுக்கு வித்திட்டதையும், குறிப்பாக இந்திய விடுதலைப் கந்தையா ஸ்ரீகந்தவேள்

போரில் நாடகத்துறையின் பங்களிப்பையும் பெருமையோடு நினைவு கூறலாம்.

மேலைத்தேய ஆற்றுகை உத்திகளையும் கீழைத்தேயப் பாரம்பரியப் பண்புகளையும் கொண்டதாக இங்கு நாடகத்துறை வளர்ச்சியடைந்து வருவது மகிழ்ச்சிக் குரியது.

ஸ்ரீகந்தவேள் அவர்கள் இருதுறைகளையும் அறிந்தவராகவும், ஆற்றுனராகவும் விளங்குவதே இதற்குக் காரணம். இவரது “தேரார் வீதியில்” என்ற நாடக நூல் எனது இக்கருத்துக்கு எழுத்துமூலமான ஆதாரம் எனக் கொள்ளலாம்.

தமிழ் மொழி, வடமொழி, ஆங்கிலமொழி நாடகமரபுகளையெல்லாம் ஆராய்ந்த முத்தமிழ் வித்தகர்சுவாமி விபுலானந்தரின் மதங்க குளாமணி இவ்விடத்தில் நினைவு கொள்ளத்தக்க நூலாகும்.

கடந்த 2007ம் ஆண்டில் வடமாகாண கல்வி அமைச்சின் பண்பாட்டலுவல்கள் திணைக்களம் மாகாண இலக்கிய விழாவிற்சாகக் குறும்படம் ஒன்றைத் தயாரிக்க விரும்பியபோது ஸ்ரீகந்தவேள் அந்தப் பொறுப்பை ஏற்றார்.

உதவிப் பணிப்பாளர் திருமதி.என்.ஸ்ரீதேவி அவர்களது கரு (கதை) விற்கு உருகொடுத்து, தனது கலைஞர்களோடு “ஏக்கம்” என்ற பெயரில் ஒரு குறும்படத்தை சிறந்த வகையில் ஆக்கிக் கொடுத்தார். அவ் படைப்பு பலரது உள்ளங்களையும் கவர்ந்து பெரும் பாராட்டுதல்களையும் பெற்றது.

நாடக அரங்கியலின் நுட்பங்களைப் புரிந்து கொண்டவராக அதன் எல்லாத் துறைகளையும் விளக்கிக் கொண்டவராக, அனுபவம் பெற்றவராக விளங்கும் இந் நூலாசிரியர், நாடகத்துறை ஜாம்பவான் கலாநிதி குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம் அவர்களினால் பட்டை தீட்டப்பட்ட வைரம் என்பதும், நாடகத்துறை விற்பன்னர்களான பேராசிரியர் சி.மௌனகுரு, விரிவுரையாளர் கலாநிதி கந்தையா ஸ்ரீகணேசன் (முத்த சகோதரர்) முதலானவர்களோடு இணைந்து அனுபவம் பெற்றவர் என்பதும் குறிப்பிடத் தக்கது.

இந்நூல் நாடகமும் அரங்கியலும் என்ற பாடத்தைக் கற்கும் உயர்தர மாணவர்களைக் கருத்தில் கொண்டு எழுதப்பட்டுள்ளது.

கலையும் வகையும், கலை ஆக்கம் பற்றிய கோட்பாடுகள், சடங்கும் அரங்கும், நாட்டார் நாடகத்தின் தோற்றம், அரங்கும் அதன் பண்புகளும், அரங்கும் மற்றைய ஆற்றுகைக் கலைகளும் நாடகமும் வானொலி நாடகமும், நாடகமும் தொலைக்காட்சி நாடகமும், நாடகமும் சினிமாவும், நாடகத்தில் ஏனைய கலை வடிவங்களின் பங்கு, உலகளாவிய மொழியாக நடனக்கலை, அரங்கின் சமூக முக்கியத்துவம் சிறுவர் அரங்கு சிலகுறிப்புக்கள், தெருவெளி அரங்கு, நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ரஸக் கோட்பாடு ஆகிய தலைப்புக்களைக் கொண்ட பதினைந்து சிறந்த கட்டுரைகள் இந்நூலில் உள்ளன.

மாணவர்களுக்கு மட்டுமன்றி ஆர்வமுள்ள அனைவருக்கும் அதிக அறிவுப் பயன்பாட்டைத் தரவல்ல இந்நூல் எளிய தமிழில் ஆக்கப்பட்டமை சிறப்பம்சமாகும்.

இந்நூல் சிறப்புறவும், இத்துறை ஓங்கிச் செழித்து வளரவும், இந்நூலாசிரியர் இன்னும் பல நல்ல நூல்களையும் மேடை ஆற்றுகைகளையும் செய்யவும் வாழ்த்துகின்றேன்.

தமிழ்மணி அகலங்கன்

கலையும் வகையும்

“உலகப் பொது நிலையில் வைத்து இனங்கண்டு கொள்ளத்தக்கதாகவும், புரிந்து கொள்ளக் கூடியதாகவும் மனித வாழ்வை வியாக்கியானம் செய்வதே கலை ஆகும்.”

மனிதனது கருத்துக்கள் படிமங்களாகக் கலையில் படைக்கப்படுகின்றது. கடந்தகால அனுபவங்களையே கலைஞன் படிமங்களாகப் பயன்படுத்துகின்றான். இவற்றோடு தனது கற்பனைகளையும் இணைக்கின்றான். இவற்றின் பேறாக அமையும் கலைப்படைப்பு அடிப்படையில் வாழ்வினை ஒத்ததாக அமையும்.

உணர்ச்சி அல்லது உணர்வைத் தூண்டுவதே (Emotion) கலையின் நோக்காகவும், அவ் உணர்ச்சி நிலையானதொரு மனப்பதிவை ஏற்படுத்தி சிந்தனையையும் உணர்வையும் தூண்டுவனவே கலைப்படைப்புக்களாகக் கருதப்படும்.

வாழ்வில் தான் காணும் ஒன்றினால் உணர்வுரீதியாகவும் அறிவுரீதியாகவும் ஆழமானதொரு மனப்பதிவினைப் பெறும் ஒருவனே சிருஷ்டிகர்த்தாவாக முடியும்.

எனவே, கலைஞன் தான் இயற்கையில் கண்டு பெற்ற அதே உணர்வுத் தூண்டலைக் கலைஞனுக்கு வழங்குவதே; இயற்கையில் இருந்து பெற்று சிருஷ்டிக்கப்படும் கலையின் நோக்காகும்.

கலைகள் உலகப் பொதுமையானவை. அவை எங்கும் வியாபித்துள்ளன. கலைகள் பயிலப்படாத மக்கள் கூட்டங்கள் இல்லை.

ஒவ்வொரு பண்பாட்டு வலயத்தினதும் கலைகள் தனிச் சிறப்புடையனவாக இருக்கும். இருப்பினும் கலையின் அடிப்படை நோக்கும் சாரமும் உலகப் பொதுவான ஒன்று. கலை மகிழ்விக்கும். அத்தோடு அறிவையும் மேம்படுத்தும். கலை உணர்வோடும் அறிவோடும் சம்பந்தப்படுத்தாது. சிறந்த கலைப் படைப்புகள் கருத்தை முதன்மைப்படுத்தாது. உணவு, சூழ்நிலை, அனுபவம் என்பவற்றினூடாகக் கருத்தை அல்லது கருத்து நிலையை வெளிப்படுத்தும். உயர்ந்த கருத்துக்கள் உயர்ந்த கலையை உற்பத்தியாக்குவதில்லை. கலைஞர்களே உயர்ந்த கலைகளைப் படைக்கின்றனர்.

கலை என்பது, வெளிப்பாட்டுப் பண்பையும் கற்பனைப் பண்பையும் தொடர்பாடல் வல்லமையையும் கொண்டுள்ளது. இதனால் அது மொழியின் நிலையை எய்துகிறது. மொழியைப் போலவே கலையும் ஒரு கதையை, கருத்தை, உணர்வைக் கூறும். ஒவ்வொரு கலையினது மொழியையும் நன்கு அறிந்து பயின்ற கலைஞரால்தான் அந்தக் கலையின் உச்சங்களைத் தொட முடியும். கலை மொழியை உணராதார் கைவினைஞராக மட்டுமே இருப்பார். “மனிதன் ஒருவன் மனிதருக்கு மனிதரது சாதாரண மொழியில் பேசுவதுதான் கலை” என்கிறார் (வோட்ஸ்ருவோட்) அது வெறும் சாதாரண மொழியல்ல அதுவே கலையின் மொழி.

கலை என்பது என்ன? என்பதற்கு முடிந்த முடிபான வரைவிலக்கணங்களைக் கூற முடியாது. கலைஞர்கள், கலையியல் ஆய்வாளர்கள், விமர்ஷ்கர்கள் முதலியோர் கலை என்பது பற்றித் தத்தமது நோக்கிற்கும் தேவைக்கும் ஏற்ப விளக்கியுள்ளனர்.

இயற்கை அல்லாததை, இயற்கையில் இருந்து வேறுபட்டிருப்பதை கலை எனக் கூற முடியும். ஆயினும் இயற்கையிலிருந்து வேறுபட்டு நிற்கும் அனைத்தும் கலையாகிவிடுவதில்லை. ஒரு பொருள் அல்லது ஒரு நடவடிக்கை கலையாவதற்கு சில சிறப்புத் தகுதிகள் அவசியமாகின்றன. அவ்வாறு இல்லையேல் செய்யப்படும் அனைத்தும், ஆற்றப்படும் அனைத்தும் கலை என்று ஆகிவிடும். அவ்வாறு அமைந்துவிட்டால் கலைக்கும் கைவினைக்கும் வேறுபாடு இல்லாது போய்விடும்.

இயற்கையில் உள்ள பொருட்களையும் (கலை முதற்

பொருட்கள்) (ART MATERIALS) அப் பொருட்களின் ஆற்றல்களையும் குறித்த நோக்கத்துக்காக மனிதன் பயன்படுத்துகின்றான். அவ்வாறு பயன்படுத்தும் போது கலை பிறக்கிறது. எனினும் கைவினைப் பொருட்களும் அவ்வண்ணமே உற்பத்தியாக்கப்படும். ஆதலால் கலைப் பொருள் என்பது பிரதி செய்யப்படாததாகவும் பாவனை செய்யப்பட முடியாததாகவும் இருக்கும் என்பதைக் கருத்தில் கொள்வது அவசியம்.

“உணர்வுச் செம்மையால் உயிர்ப்பூட்டும் கோலமே கலை” கலைஞனிடம் ஒரு சிறப்பான தொரு உணர்வுச் செம்மை இருப்பது அவசியம். தற்புதுமையான ஒன்றைக் கலைஞன் படைக்க வேண்டும் என்று எதிர்பார்க்கின்றோம்.

“மனிதனின் மானுடத்திற்கான நவேதனமே கலை” என்பார் (கிறீபிறிற்றெட்) பரந்த அறிவுக் கூர்மையுள்ள கலைஞன் என்பவன் தனக்கு அண்மையிலுள்ள பொருட்களைப் பார்ப்பவனாகவும் உணர்பவனாகவும் இருக்காது அந்தப் பொருளை அதன் உலகப் பொதுமையான நிலைமையில் காண்பவனாக, இருப்பான். இதன் மூலமே கலை என்பது உலகப் பொதுவான ஒன்றாகிறது. அது மானுடம் தழுவி வருகிறது.

உலகம் பற்றிய தன் அனுபவத்தையும் மனித உள்ளுயிர்ப்பின் பேரார்வங்களையும் வெளிப்படுத்துவதற்கு வேண்டிய பொருத்தமான வடிவங்களையும் தொடர்ந்து தேடிக் கொண்டிருக்கும் மானுடத்தின் கதையே காலம் காலமாகக் கலையின் கதையாக இருந்து வருகின்றது. அதன் மிகச்சிறந்த நிலையில் கலைப்பிரபஞ்சத்தின் சக்தியையும் விளங்காப் புதிரையும் கண்டு வியப்ப்ச்சம் கொள்ளத் தூண்டும். அனைத்தினதும் அடித்தளத்தில் உள்ள ஒழுங்கை அதனால் கண்டுபிடித்து வெளிக்காட்ட முடியும். பல வடிவங்களையும், பல்வேறு வகைப்பட்ட வடிவங்களையும் கொண்டதாக கலை இருப்பதனால் அதற்கு வரைவிலக்கணம் கூறுவது கடினம்.

கலைகளின் வகைகள்

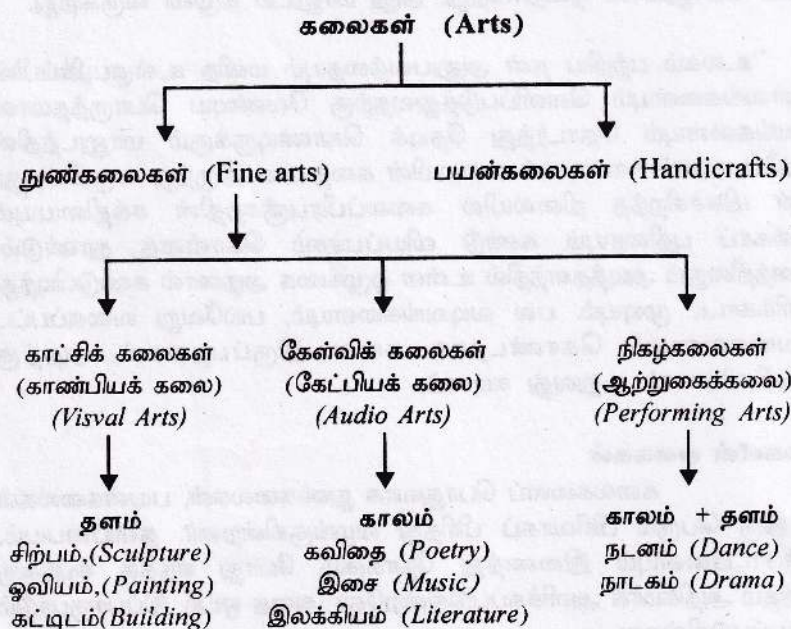
கலைகளைப் பொதுவாக நுண்கலைகள், பயன்கலைகள் என இரு பெரும் பிரிவாகப் பிரித்து வழங்குகின்றனர். களிப்பையும், பயன்பாட்டினையும் இணைத்து நோக்கும் போது எந்தக் கூறுக்கு அழுத்தம் அதிகமாக அளிக்கப்படுகின்றதோ அதை ஒட்டி இப்பாகுபாடும் செய்யப்படுகின்றது.

பயன்பாட்டை முதன்மையாகக் கருதி அவற்றை அழகுற அமைத்துக் கொள்வது என்பதை விட, அழகியலுக்கு முதன்மை தந்து உள்ளத்து உணர்வுகளை வெளியிடும் கலைகளே நுண்கலைகளாகும்.

நுண்கலைகளைக் கேள்விக் கலைகள் (கேட்பியக் கலைகள்), காட்சிக் கலைகள் (காண்பியக் கலைகள்), நிகழ்கலைகள் (ஆற்றுகைக்கலைகள்) என மூவகையாகக் கொள்வர்.

கவிதை, இசை ஆகியவை கேள்விக் கலைகளாகும் ஓவியம், சிற்பம், கட்டிடம் போன்றவை காட்சிக் கலைகளாகும் நடனம், நாடகம் போன்றவை நிகழ்வுக் கலைகளாகும்.

இத்தகைய பாகுபாட்டிற்கேற்ப அவற்றின் அடித் தளங்களும் அமைந்துள்ளன. கலைகளின் அடித்தளங்கள் தளமும் காலமுமாகும். கேள்விக் கலைகள் காலத்தையும், காட்சிக் கலைகள் தளத்தையும், நிகழ்வுக் கலைகள், தளம், காலம் இரண்டையும் அடித்தளங்களாகக் கொண்டுள்ளன.



ஆய்வாளர்கள் தத்தம் தேவைக்கும் நோக்குக்கும் ஏற்ப பல்வேறு வகையில் கலைகளை வகைப்படுத்துவதைக் காணலாம். இவை முடிந்த வகைப்பாடுகள் அல்ல என்பதை நினைவில் கொள்ளுதல் வேண்டும்.

பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி அவர்கள் கலைகளை நான்காக வகைப்படுத்துவதைக் காணலாம் (மே 1999) அவையாவன.

1. வரைகலை *Graphic Arts*
2. குழைமைக் கலை *Plastic Arts*
3. வாய்ச்சொற் கலை *Verbal Arts*
4. ஆற்றுகைக் கலை *Performing Arts*

கலைகளை ஆக்கும் கலை, ஆற்றுகைக் கலை எனப் பிரிக்கும் மரபும் ஒன்றுண்டு.



கலை என்பது ஒரு சாக்கு, ஒருவழி, ஒரு ஊடகம். நான் ஏதோ ஒரு சாக்கில் என்னுடைய என்னைத் தருகின்றேன். மற்றவர் அதைப் பெறுகின்றார். தருவதில் எனக்கு இன்பம் பெறுவதில் அவர்க்கு இன்பம். இன்பம் தருவதும் இன்பம் பெறுவதுமான சாக்கு இருக்கிறதே இதுதான் கலை இதுவும் இன்பமானது தான்.

-அன்னதா சங்கர்ராய்
கலை/5 (1988)

கலை ஆக்கம் பற்றிய கோட்பாடுகள்

கலை ஆக்கம் என்பது கலையைப் படைக்கும் ஆற்றலைக் குறிக்கும். புதிய எண்ணக்கரு ஒன்றைப் படைக்கும் செயற்பாடு கலை ஆக்கம் எனப் பொருள் தரப்படுகின்றது. இந்தப் புதியது புனையும் செயற்பாடு எவ்வாறு நிகழ்கின்றது எனக் கூற முற்படும் போது தான் பல பிரச்சினைகள் உருவாகின்றன. ஏனெனில் கலையாக்கம் என்பது அடிப்படையில் மனித மனத்தைத் தளமாகக் கொண்டது. மேலும் கலையாக்கத்திற்கும் அதனோடு நெருக்கமான வேறு செயல்களிற்கும் இடையில் திட்டவட்டமான வேறுபாடுகளும் இதுவரை சொல்லிவைக்கப்படவில்லை. உதாரணமாக கலையாக்கமும் கண்டுபிடித்தலும் மிக நெருக்கமான செயற்பாடு ஆகும். ஆனால் இவ் இரண்டுக்குமான வேறுபாடு வரைவிலக்கணப்படுத்தப்படவில்லை.

இவ்வாறு கலையாக்கம் மனிதமனத்தைக் களமாகக் கொண்டிருப்பதும் கலையாக்கத்திற்கும் அதற்கு நெருக்கமான சொற்பதங்களுக்கு மிடையே வேறுபாடு இருப்பதும் திட்டவட்டமான வரையறை செய்யாதிருப்பதும் கலையாக்கம் என்பதை ஒரு எண்ணக்கருவாக்குகின்றது.

இந்த நிலையில் கலையாக்கத் தொழிற்பாடுபற்றிய வெவ்வேறு கோட்பாடுகள் முன்மொழியப்பட்டன.

1. கலையாக்கம் என்பது ஒரு பெயர்ப்புச் செயற்பாடு ஆகும்.
2. அடிமனத்து எண்ணங்களில் புனித வழிப்படுத்தலே கலையாக்கம்.
3. கலையாக்கம் என்பது ஒரு பிரச்சனையை தீர்க்கும் முறை.
4. முனைப்பு வாய்ந்த உணர்ச்சிகளின் தன்னியல்பான வெளியேற்றமே கலையாக்கமாகும்.

கலையாக்கம் பற்றிய பெயர்ப்புக் கோட்பாட்டை கைபேக் (Herberg) என்பவர் முன்னெடுத்தார். புறத்தால் தாக்குண்ட மனித மனம் தனக்குள்ளே அருவ நிலையில் உருவாக்கிய கலையை உருவ நிலைக்கு கொண்டுவரும் போது கலைப்படைப்பு உருவாகின்றது. இவ்வாறு அருவ நிலையில் உள்ளிருப்பதைப் பெயர்த்து உருவ நிலைக்குக் கொண்டுவருதலே கலையாக்கம் ஆகுமென இவர் கூறினார்.

இந்தியக் கலைமரபிலும் கலையாக்கத்தை பெயர்ப்பு நடைமுறையாகப் பார்க்கும், நோக்கும் நிலை இருந்து வந்தது. இந்திய அழகியலாளர்கள் ஒருவரான புத்தகோசர் இதனைப் பின்வருமாறு கூறுவார். “கூட்டுப்புழு நிலையிலிருந்து வண்ணாக்கும் பூச்சி திடீரென மேற்கிளம்புவது போல கலை ஆக்கப்படுகின்றது.” எனக்கூறும் போது, நிலைப் படுத்துவதையே கலையாக்கம் எனக் கருதினார்.

பெளத்த நூல்கள் சில கலையாக்க நடைமுறையை ஒரு மொழிபெயர்ப்பு என ஏற்றுக் கொண்ட அதே வல்லமையோடு உருவநிலைப்படுத்தவில்லை எனக் கூறினார்கள்.

கலையாக்கம் என்பது அடிமனத்து எண்ணங்களின் புனித வழிப்படுத்தலே எனக் கூறும் இரண்டாவது கோட்பாட்டாளர்களில் சிக்மென்பிறாய்ட் (Sigmund Freud) முக்கியமானவராவார். ஒவ்வொரு மனிதர்களும் பிறரிடம் வெளியிடாது அடக்கி வைத்திருக்கும் எண்ணங்களைத் தம்முடைய ஆளுமையினாற் பரீட்சையமான ஒரு ஊடகத்தின் மூலம் கலையைப் படைக்கின்றனர் எனக் கூறினார். அதாவது சமூகம் ஏற்றுக் கொள்ளாத தனிமனித விருப்பங்களின் புனித வழிப்படுத்தலே கலையாக்கம். என இவர் கூறினார். இவரைப் பின்தொடர்ந்து சிலர் பித்து நிலையின் வெளிப்பாடு கலை எனவும் கூறினார்.

இவருடைய கொள்கையை கால்யுங் (Koulyung) என்பவர் பிரதானமாக விமர்சித்தார். அவர் கூறுகின்ற உள ஆற்றல்கள் மனிதர் அனைவர்க்கும் பொதுவானதெனக் கூறி அதே நடத்தைக் கோலங்கள் கலைஞர்களுக்கு இருக்குமெனக் கொள்ளமுடியாது எனக் கூறுவார். உளநடத்தையில் கலைஞர்களிடம் சில பிரத்தியேக நடத்தைகளை அவதானிக்கலாம் எனவும் அவர் கூறினார். மேலும் ஒருவரின் உள நடத்தை முறைகளை அறிந்து கொள்வதன் மூலம் அவரது கலைப்பற்றிப்

பூரணமாக அறியமுடியுமென்பதில்லை. மேலும் பித்து நிலையே கலையாக்கத்திற்குக் காரணம் என்பது முற்றிலும் சரியான கூற்று அல்ல.

முனைப்பு வாய்ந்த உணர்ச்சிகளின் தன்னியல்பான வெளிப்பாடே கலையெனக் கூறும் கொள்கைப் பாரம்பரியத்தின் முக்கியமான நபர், கவிஞர் வோட்ஸ்வோர்த் (*Wordsworth*) ஆவார். அவர் தன்னை நெருடும் உணர்ச்சிகளை வழிநீதோடச் செய்வதற்காகவே கலையை படைக்கின்றனர். எனக்கூறினார். மனித உணர்ச்சி வெளியேற்றத்திற்கும் கலையாக்கத்திற்கும் இடையிலான இன்றியமையாத் தொடர்பினைப் பற்றிக் பேசும் இக் கொள்கையாளரை வெளிப்பாட்டுவாதிகள் என்பர்.

ஜோன் டூஜி (*John Duei*), கில்காட் (*Hilcard*) போன்றவர்கள் கலையாக்கத்தை ஒரு பிரச்சினை தீர்க்கும் முறையாகப் பார்க்கின்றனர். அதன் படி கலையை ஆக்க வேண்டும் என்ற பிரச்சினையின் தீர்வே கலைப் பொருளாகும் எனக்கூறினார். இது தொடர்பாக சில கேள்விகள் எழுகின்றன. பிரச்சினையைத் தீர்க்க எவ்வாறு கலையாக்கத்தை நடைமுறைப் படுத்துகின்றான் என்பது முக்கியமானதொரு கேள்வியாகும்.

இதன் தொடராகச் சிலர் கலையாக்கத்தை ஒரு நிகழ்ச்சித் தொடராக விளக்க முயன்றனர். அவர்கள் பின்வரும் படி நிலை ஒன்றினைக் கலையாக்கத்தின் பொருட்டாக எடுத்துக் காட்டினர்.

1. தயார்ப்படுத்தல் *Preparation*
2. அடைகாத்தல் *Hyberration*
3. கண்டுபிடித்தல், அகக்காட்சி, ஒளிரும்நிலை *Innoration*
4. தூலநிலை, பௌதிகநிலைப்படுத்தல் *Materation*

புற நிலமைகளால் எழுகின்ற மனவெழுச்சியும் அதனை அடைகாத்து வருதலும் அது ஒரு நாள் கண்டுபிடிக்கப்படுவதும் கண்டுபிடிக்கப்படுவதனுடாக கலைப் பொருளாக மாற்றப்படுதலும் இங்கே விளக்கப்படுகின்றது.

கலையாக்கத்தின் அடிப்படைகள் எல்லாம் உள்ளத்தினையே மையமாகக் கொண்டவை என்ற வகையில் அவை மனிதருக்கு மனிதர் மாறுபடக் கூடியவை எனவே இந்த நிலையில் எளிதாக பொதுமைப்படுத்துவதற்கான ஒரே வழி கலையாக்கம் என்பதை ஒரு கண்டுபிடிப்பாக எடுத்துக் கொள்ளுதல் ஆகும். எல்லாக் கலைஞர்களும் கண்டுபிடித்தல் மூலம் புதியது ஒன்றைப் பிறப்பிக்கின்றார்கள்.

சுடங்கும் அரங்கும்

சுடங்கிற்கும் அரங்கிற்கும் நிறையவே தொடர்பு உண்டு. சுடங்கும் அரங்கும் நிகழ்த்தப்படுகின்ற பிரதான இயல்பு காரணமாகவே அவை இரண்டிற்கும் இடையில் ஒப்பீட்டுச் சிந்தனை உருவாகியிருத்தல் வேண்டும். நாடகத்தின் தோற்றம் பற்றி ஆராய்ந்த அறிஞர்கள் சுடங்கிலிருந்து நாடகம் தோன்றியது எனும் முடிவிற்கு வருகின்றனர். எனினும் வேறுபல கருத்துக்களும் உண்டு. இங்கு சுடங்கிற்கும் அரங்கிற்குமான தொடர்புகளும் வேறுபட்ட இயல்புகளும் நோக்கப்படுகின்றன. இதனை நோக்குவதற்கு வசதியாக, பின்வரும் வினாக்களை வினாவுவதன் மூலம் அறிந்து கொள்ளலாம். அவ் வினாக்கள் வருமாறு.

1. சுடங்கு என்பது யாது?
2. சுடங்கின் அடிப்படைப் பண்புகள் எவை?
3. சுடங்கு எப்போது நாடகமாகின்றது?
4. சுடங்கிற்கும் நாடகத்திற்கும் உள்ள வேறுபாடுகள் யாவை?

சுடங்கு என்பது யாது? எனும் வினாவினை நோக்குவோம். சுடங்கு என்பது “புனிதச் செயல்” என்பதாகும் “சுடங்கு என்பது ஒரு சமூகத்தின் அல்லது குழுமத்தின் அல்லது மதத்தின் அருவ நிலையிலான சிந்தனைகளை அல்லது கோட்பாடுகளை செயல்வடிவில் உருவம் கொடுத்தலே சுடங்கு” ஆகும். இதனைக் கிரியை என்றும் சமஸ்கிருதத்தில் கரணம் எனவும் ஆங்கிலத்தில் ரிச்சுவல் (Ritual) எனவும் அழைப்பர்.

சுடங்கு என்பதற்கு வேறுவேறு வரைவிலக்கணங்களும் உண்டு. அவற்றுள் சிலவற்றை இங்கு நோக்கலாம். “சாஸ்திரம் விதிப்பதனால் அல்லது வழக்கம் காரணமாக மேற்கொள்ளப்படும் புனிதச் செயல் சுடங்கு” ஆகும். உதாரணமாக திருமணச்சுடங்கு, மரணச்சுடங்கு, பூப்புச்சுடங்கு, உற்சவச்சுடங்கு.

“சடங்கு என்பது கூட ஒரு நடைமுறைதான் ஆனால் உழைப்புப் போக்கிலிருந்து வேறுபட்ட நடைமுறையாகும்” என்கிறார் (George Thomson). சடங்கின் உருவாக்கத்திற்கு பேரண்டவியல் கட்டுக்கதைகள் பெருந்துணை புரிகின்றன. இவை ஐதீகத்தை உருவாக்கியது. இவ் ஐதீகங்கள் மதம் சார்ந்த நம்பிக்கைகளின் வெளிப்பாடுகளாக அமைந்தன. இச்சடங்கில் மனிதனிடத்தில் காணப்படும் பாவனை மெய்ப்பாடுகள் அல்லது தன்னறிவுடன் கூடிய “போலச் செய்தல்” முதன்மை பெற்றது. இதனை அவன் குரங்கு மூதாதையர்களிடமிருந்து பெற்றான். இச்சடங்குகள் உழைப்புப் போக்கிற்கு முன்னதாகவோ அல்லது உழைப்புப் போக்கிற்கு பின்னதாகவோ அதைப் போன்று செய்வதாக அமைந்தன. இவை மனிதச் செயல் திறனை மேம்படுத்தும் புறநிலை நோக்கத்துடன் வளர்க்கப்பட்டன. இச்சடங்குகள் உண்மையான உழைப்பினின்றும் தனிமைப்பட்டதினால் கூட்டுழைப்பில் பயன்படும் பேச்சுறுப்புக்களின் இயக்கமும் உடல் உறுப்புக்களின் இயக்கமும், பாட்டும் நடனமும் சேர்ந்த தனிப்பட்ட செயலாக மாற்றி அமைக்கப்பட்டது. இனக் குழு வாழ்க்கையில் இத்தகைய பாட்டும் நடனமும் சர்வ வியாபகமான அம்சங்களாகவே காணப்படுகின்றன. அவர்கள் குலமரபுச் சின்னங்களின் வளர்ச்சிகளையோ செயல்களையோ கூத்துப்பாணியில் வெளிப்படுத்தினர். பிற்காலத்தில் குலமரபுச்சின்னங்களின் வளர்ச்சிகளையோ செயல்களையோ கூத்துப்பாணியில் வெளிப்படுத்தினர் பிற்காலத்தில் குலமரபுச்சின்னங்களில் குடிக்கொண்டுள்ளதாகக் கருதும் இறந்து போன தம் முன்னோர்களை நோக்கித் தற்போது உயிருள்ள குலத்தினரைக் காப்பாற்ற வேண்டும் என வரம் கேட்கின்றனர்.

குழந்தை பருவம் அடைந்த நேரத்தில் அது வயது வந்த நிலையைப் பாவனைச் சடங்கின் மூலம் கொண்டாடுகின்றனர். இனக்குழு மட்டத்தில் உயர்நிலைகளில் பாவனை நடனங்கள், இயற்கை நிகழ்வுகளின் குழுப்பாவனை நடனங்கள், இயற்கை நிகழ்வுகளின் முழுப் பரிமாணத்தோடும் இணைந்தே இருப்பதைக் காணமுடிகிறது. அதாவது பயிர்களை வளரச் செய்வதற்கான நடனம், கோடைகாலத்தினை வரவழைப்பதற்கான நடனம், பிறை நிலாவை முழு நிலாவாக மாற்றுவதற்கான நடனம் போன்றவை இத்தகு பாவனை நடனங்களுக்கு உதாரணங்களாகும்.

பயிர் வளர்தலை நடனமாக ஆடிக் காண்பிப்பதன் மூலமாகப் பயிரை வளர்த்து விடமுடியும் என நடனம் ஆடுபவர் நம்பினர். இதுதான் புராதன காலத்து மந்திரத்தின் அடிப்படையாகும். பாவனைச் செய்கைகளை கந்தையா ஸூகந்தவேள்

புராதன கால மந்திரத்தின் தோற்றுவாயாகும். இதற்கு கற்பனை உதவியது. கற்பனை ஐதீகத்தை தோற்றுவித்தது. ஐதீகங்கள் கதைப்பாடலைத் தோற்றுவித்தது. கதைப் பாடலைப் பாவனை மூலம் நிகழ்த்தும் சடங்குகள் நாடகமாயிற்று.

அடுத்து, சடங்கின் அடிப்படைப் பண்புகள் யாவை? என நோக்குவோம். சடங்கிற்கான சந்தர்ப்பங்கள், கலந்துகொள்வோர், அதற்குரிய ஒரு நேரம்(காலம்), நம்பிக்கைகள், தொடர்பு கொள்ளல், மீளச் செய்தல், ஐதீகம், ஒன்றிணைதல், ஆரம்பம், முரண்பாடு, தீர்மானம், வேடமுகப் பாவனை, மந்திர தந்திரங்கள், ஆடல், பாடல், பாவனை செய்தல், ஊர்வலம் போன்ற பண்புகள் பலவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

சடங்குகள் சில சந்தர்ப்பங்களிலேதான் நடைபெறுகின்றன. குலமரபுச் சின்னங்களை வழிபடுதல், மூதாதயரின் சக்தியைப் பெறுதல், குழந்தை பருவமடைதல், பயிரை வளரச் செய்தல், பருவங்கள் மாற்றமடைதல், போன்ற பல சந்தர்ப்பங்களின் போதுதான் சடங்குகள் நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

சடங்குகள் நிகழ்த்தும் போது அதில் அச்சமுகம் முழுவதும் பங்குகொள்வதை அவதானிக்கலாம். சடங்கினை நிகழ்த்தும் தலைவன் அல்லது பூசாரி மற்றும் அச்சமுகத்திலுள்ள அனைவரும் குறித்த நேரத்தில் குறித்த இடத்தில் இணைந்து கொள்கின்றனர். இங்கு ஆற்றுவோர் பங்காளர் என்ற பேதம் காணப்படுவதில்லை. பதிலாக மதம் சம்மந்தப்பட்ட ஒரு குழு அல்லது சபை காணப்படுகின்றது.

இவ்வாறு கலந்து கொள்ளும் சமூகத்தவர்கள் அனைவரும் ஒரே விதமான நம்பிக்கைகளைச் சம்பிரதாய பூர்வமாகப் பகிர்ந்து கொள்கிறார்கள். குறிப்பிட்ட சமயச் சடங்கு நிகழ்வுகளை ஏற்றுக் கொள்கிறார்கள்.

இங்ஙனம் சமயச் சடங்கினை நிகழ்த்துபவர்கள் நம்பிக்கை, நடைமுறைகள் மூலம் தமக்குள் ஒரு தொடர்பு முறையினை ஏற்படுத்திக் கொள்வதுடன், தம்முன்னோர் செய்த நடைமுறைகளை மீளவும் செய்கிறார்கள். இதனால் தொடர்பு கொள்ளலும் மீளச் செய்தலும் சடங்கின் பிரதான பண்புகளாகும்.

சடங்கில் ஐதீகம் (Myth) காணப்படும். ஐதீகம் என்பது கட்டுக்கதை. இது பேரண்டவியற் கட்டுக்கதைகள் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றது. சடங்கின் செயல்கள் இக் கதைகளின் அடிப்படையிலேயே நடைபெறுகின்றன. இது சடங்குக்குத் துணையாக பேச்சையும் செயல்களையும் உருவாக்கத் துணைபுரிந்தது. இது இடம், காலம் ஆகியவை பற்றிய ஸ்தூலமற்ற கருத்துக்களை உருவாக்கப் பயன்பட்டது.

குறித்த சடங்கில் ஆரம்பம், முரண்பாடு, தீர்மானம் ஆகிய ஒரு தொடர் இடம் பெறுவதைக் காணலாம். அதாவது சடங்கின் தொடக்கநிலை, பின் அது வளர்த்தெடுக்கப்படுவதற்கு வசதியான ஒரு முரண்பாடு அச்சடங்கின் முடிவுநிலை என்பன இடம் பெறுவதை அவதானிக்கலாம்.

சடங்கில் வேட முகப்பயன்பாடு பிரதான இடத்தைப் பெற்றுள்ளது. பூசாரி அல்லது அச்சடங்கினை நடத்துவோன் தன்னைக் கடவுள் நிலைக்கு உயர்த்துதல் அல்லது கடவுளுக்கு சம்பமாகச் செல்லுதலுக்கு வேடமுகம் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. வேடமுகத்தை அணிந்து கொண்ட பூசாரியை அக்குழுவும் கடவுளாகவே கருதிச் செயற்படுவர். இது நாடகத்தில் சிறப்புப் பண்பாக அமையும்.

சடங்கில் மந்திரநந்திரங்கள் இடம் பெறுவதை அவதானிக்கலாம். மந்திரங்களை உச்சரிப்பதன் மூலம் மனித நிலைக்கு அப்பால் செல்ல முடிகின்றதை உணர்ந்தனர். இயற்கை அதீத சக்திகளைத் தமது கட்டுப்பாட்டுக்குள் வைத்திருக்க முடியும் என நம்பினர். இதன் தொடர்ச்சியாகவே, இன்று சடங்குகளில் மந்திரங்கள் முக்கியம் பெறுவதைக் காணலாம். பூசாரியையும் சமூகத்தையும் (குழுமத்தையும்) இணைக்கும் சக்தியாகத் தந்திரங்கள் அமைந்தன. தந்திரங்களால் குழுமத்தில் உள்ள யாவரையும் இணைத்தனர்.

சடங்கில் பொதுவாக ஆடல், பாடல், கதைசுறல், பாவனை செய்தல் எனும் பண்புகள் இடம் பெறுவதை அவதானிக்கலாம். இவை சடங்கில் பங்கு கொள்வோரை மகிழ்விப்பதற்கு உதவும். இம் மகிழ்வளிப்பின் ஊடாக அச் சமூகம் முழுவதும் ஒன்றிணைவதைக் காணலாம். ஒன்றிணைதல் சடங்கிற்கும், நாடகத்திற்கும் பொதுவானதோர் பண்பாகும். இதுவே நாடகத்தின் தோற்றத்திற்கு அடிப்படையாகும்.

சடங்கில் ஊர்வலப் பண்பும் ஒன்றாகக் கருதப்படுகின்றது. ஒரு

இடத்திலிருந்து இன்னோர் இடத்திற்கு ஊர்வலமாக நகர்ந்து செல்லுதலைக் குறிப்பிடலாம். இந்து சமயச் சடங்குகளில் ஒன்றான வேட்டைத் திருவிழாச் சடங்கினை உதாரணமாகக் குறிப்பிடலாம். இப்பண்பு நாடகத்திலும் இடம்பெறுவதைக் காணலாம்.

பண்டைய சமூகங்களில் கூட்டுவாழ்க்கை முறையே நிலவியது. கூட்டாகவே மனிதர் வாழ்ந்தனர். தம் உணர்வுகளையும் பல்வேறு வகையில் கூட்டாகவே வெளிப்படுத்தினர். மனிதக் கூட்டம் வாழ்ந்த சூழ்நிலைக் கேற்பவே ஆரம்பத்தில் அவர்களின் வேட்டையாடும் தன்மையும் உணவு சேகரிக்கும் தன்மையும் அமைந்தன. இச் சூழ்நிலைகளே சமூகங்களுக்கிடையே தனித்துவம் பொருந்திய ஆடல் பாடல்களை உள்ளடக்கிய பண்பாட்டம்சங்களை உண்டாக்கின. இப் பண்பாட்டம்சங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டன. இவையாவும் சடங்கின் பண்புகளாக அடையாளம் காணப்பட்டுள்ளன.

அடுத்து, சடங்கு எப்பொழுது நாடகமாகின்றது? என நோக்குவோம். சடங்கில் இருக்கும் நம்பிக்கை விடுபட்டு அழகியல் அம்சம் அதிகரிக்கின்ற போது சடங்கு யாவரும் இணைந்து செயலாற்றுவர். இந்நிலை மாறி பார்வையாளர், பங்காளர் என்ற இரு பிரிவினராக குறித்த சமூகம் அல்லது குழுவினர் பிரிந்திருந்து, நிகழ்வுகளை ஒரு குழுவினர் நிகழ்த்த மற்றைய குழு பார்த்து நயக்கும் நிலை உருவாகும் போது சடங்கு நாடகமாகின்றது. அதாவது பூசாரி நடிக்க மாறும் போது நம்பிக்கை விடுபடுகின்றது. அப்போது அழகியல் நயப்பு முதன்மை பெறுகின்றது.

நம்பிக்கை என்பதனை விடவும் அறிவு பூர்வமாகவும் உணர்வு பூர்வமாகவும் சிந்திக்கும் போது: புறநிலை யதார்த்தம் உருவாகின்ற போது சடங்கு ஒன்று நாடகமாகின்றது. சடங்கில் காணப்படுகின்ற ஏனைய அம்சங்களை விட, போலச் செய்தலே பிரதான அம்சமாக வருகின்றபோது சடங்கு நாடகமாகின்றது. பேர்ண்டவியல் கருத்துக்களின் வளர்ச்சி, சமூகத்தின் வளர்ச்சி, இனக்குழுச் சமுதாயம் கலைந்து, சிதைந்து பின்னர் அளவீர்தியான மாற்றம் கொண்ட ஒரு காலகட்டத்திற்குள்ளே நுழைய ஆரம்பித்தது. அந்தக் காலகட்டத்தில் தான் சடங்கு நாடகமாகின்றது.

கோட்பாடும் நடைமுறையும் தன்னறிவு பூர்வமாகவே பிரித்தறியப்பட்டது. இது அறிவியற் சிந்தனையின் தோற்றத்திற்கான

முன்தேவையாக விளங்கியது. அத்த கற்பனையும் யதார்த்தமும் தன்னறிவு பூர்வமாகவே பிரித்தறியப்பட்டது. இது கலையியற் சிந்தனையின் தோற்றத்திற்கான முன்தேவையாக விளங்கியது. இந்த இரு சிந்தனைகளின் வளர்ச்சி, உடல் உழைப்பு ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் எழுந்த நாகரிக காலகட்டத்தில் மேலும் வளர ஆரம்பித்தது.

பாவனை நடனங்கள் உழைப்பினின்றும் துண்டிக்கப்பட்டு இனக்குழு மரபுகளை நினைவு கூறுகின்ற வகையில் பொழுது போக்குச் செயலாக மாறிவிட்டது. இதுவே பாடலும், ஆடலும் இணைந்த ஒரு குழுமப்பாடலாக உருமாரியது. இத்தகைய மாற்றம் சடங்கிலிருந்து நாடகத்தைத் தோற்றுவித்தது.

அடுத்து, சடங்கிற்கும் நாடகத்திற்கும் உள்ள வேறுபாடுகள் யாவை? என நோக்குவோம். சடங்கில் பங்கு கொள்வோருக்கிடையே பேதம் காணப்படுவதில்லை. ஆனால் நாடகத்தில் பார்ப்போர். ஆற்றுவோர் என்ற பேதம் காணப்படும். சடங்கு நம்பிக்கையை அடித்தளமாகக் கொண்டிருக்கும் போது நாடகம் நம்பிக்கையிலிருந்து விடுபட்டு அழகியல் நயப்புடையதாக இருக்கும். சடங்கினை பூசாரி (குழுத்தலைவன்) நிகழ்த்துவான். நாடகத்தினை நடிகன் அல்லது நெறியாளன் முன்நின்று நிகழ்த்துவான். சடங்கு அகவயமான தத்துவங்களின் புறத்தோற்றப்பாடு ஆகும். நாடகம் மனித உணர்வின் வெளிப்பாடு ஆகும். சடங்கில் பக்தர்களது வேண்டுகள் இருக்கும் நாடகத்தில் பார்வையாளர்களது விருப்புக்கள் இருக்கும்.

சடங்கு நிகழும் இடம் குறித்த சமூகத்தின் ஆலயமாகவோ அல்லது பொது இடங்களாகவோ விசுவாசிக்கப்பட்ட இடமாகவோ அமையும். நாடகம் நடைபெறும் இடத்தைப் பிரத்தியேகமாக அரங்கு என அழைப்பார். சடங்கில் நம்பிக்கையும் நாடகத்தில் நம்பிக்கைச் சிதைவும் இருக்கும். எனினும் சடங்கில் காணப்படுகின்ற புனிதம் அரங்கிலும் ஓரளவு இருக்கத்தான் செய்யும்.

தொகுத்து நோக்கும் போது சடங்கும் அரங்கும் அன்னியோன்னியத் தொடர்பு கொண்டவையாகவே விளங்குகின்றன. சடங்கிலிருந்து அரங்கு தோன்றியமையால் சடங்கில் காணப்படும் பல்வேறு அம்சங்களையும் அரங்கில் காணமுடியும் எனினும் அடிப்படையில் சிற்சில வேறுபாடுகள் உண்டு என்பதை நாம் அறிந்து கொள்ள வேண்டும்.



நாட்டார் நாடகத்தின் தோற்றம்

மனித இனம் தோன்றிய அன்றே நாடகக்கலை தோன்றிவிட்டது. மனிதன் கண்டறிந்த கலை நாடகக்கலை என்பர். நாடகத் தோற்றம் பற்றிப் பல்வேறு நாடகவியலாளரது கருத்தை எடுத்து நோக்குமிடத்து, நாடகம் சமயக்கரணங்களின் அடியாகத் தோன்றியது என்றும், போலச் செய்தலாகிய மரபின் அடியாகத் தோன்றியது என்றும்: ஆட்டத்திலிருந்து தோன்றியது என்றும்: பொய் முகம் அணிவதிலிருந்து தோன்றியது என்றும்: பாவனை செய்வதிலிருந்து தோன்றியது என்றும்: இயல்புக்கத்தின் அடியாகத் தோன்றியது என்றும்: இறைவனே நாடகத்தைத் தோற்றுவித்தான் என்றும் பல்வேறு கருத்துக்கள் முன்வைக்கப்பட்டுள்ளன. இக் கருத்துக்களில் நாடகத்தின் தோற்றத்துக்குரிய அடிப்படை இயல்புகளையே காணக் கூடியதாக உள்ளது. ஆனாலும் நாடகத்தின் தோற்றம் சமயக் கரணங்களின் அடியாகத் தோன்றியது என்பதே பல்வேறு நாடக ஆய்வாளர்களதும் சமூகவியலாளர்களதும் கருத்தாகும்.

சமயக் கரணங்களின் அடியாகத் தோற்றம் பெற்றதே நாடகக் கலை என்று ஏற்றுக் கொண்டமைக்கு உரிய ஆதாரங்களை நோக்கும் பொழுது: ஓசிரியஸ்சின் மரணத்தைக் கொண்டாடிய அபிடொஸ்பாஸ்க்கு நாடகங்கள், மத்தியகால நாடகங்களுக்கு வித்திட்ட ஈஸ்டர் வழிபாடு, கிரேக்கநாட்டு டயோனியஸ் விழா, யப்பான் நாட்டு சம்போசா நடனம், இந்தியாவின் இந்துமதக் கரணங்கள் (சூரன் போர்), இலங்கையின் கண்டிய நடனம் தமிழ் நாடகங்களுக்கு வித்திட்ட கள வேள்வி, வெறியாட்டு போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இக்கருத்துக்களின் அடியாக நாடகம், சமயக்கரணங்களின் அடியாகத் தோன்றியது எனக் கூறத்தோன்றிடினும் வேறுபல கருத்துக்களையும் நாம் ஆராய்வது அவசியமே.

சமயக்கரணம் என்பது சமயம் சார்ந்த கிரியைகளையே கருத்தில் கந்தையா ஸ்ரீகந்தவேள்

கொள்ளவேண்டும். அதாவது அகவயமான கருத்துக்களுக்கு செயல் வடிவம் கொடுப்பதாகும். அதுபோலவே அருவமாக உள்ள கதைப் பொருளுக்கு அல்லது ஐதீகத்திற்கு செயல் வடிவம் கொடுக்கின்றான் நடிகன்.

புராதன மனிதனுடைய சமயச் சடங்கிலே தான் நாடகத்தின் மூலவேர் உள்ளது என்கிறார் பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி அவர்கள். ஏதென்ஸ் மக்கள், மழை பெய்கின்ற போது தங்கள் கருவளத்தெய்வமான டயோனியஸ் தெய்வத்திடம் ஊர்வலமாகச் சென்று ஆடிப்பாடி விழா எடுப்பர். இதிலிருந்து கிரேக்கத்தில் நாடகம் தோன்றியது என்பர்.

அதாவது டயோனிய புகழ் பாடும் டத்திராம் பாடலைப்பாடிய கோறஸ்சில் இருந்தே அங்கு நாடகம் தோன்றியது. சமயக் கரணங்கள் நாடக அம்சங்களைக் கொண்டுள்ளன. இதிலிருந்து மக்கள் அரங்கு தோன்றியிருக்கவேண்டும் என்கிறார் ஜோன் ஹரீசன். அனைத்து கரணங்களும் நாடகமாவது இல்லை. ஒரு சமயக் கரணம் நாடகமாவதற்கு சமூகப்பின்னணி காரணமாக இருக்கும். ஒரு குறிப்பிட்ட சமயச் சடங்கு சகல சமூகத்தினாலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டமையால் அங்கு நாடகம் தோற்றம் பெற்றது.

ஐரோப்பா முழுவதும் கிறிஸ்துவின் அற்புதங்கள் நன்மை, தீமைப் போராட்டங்களின் ஊடாக நாடகம் பிறந்தது. அதாவது கிறிஸ்துவின் பாடுகளைச் சித்தரிக்கின்ற நாடகம் பிறந்தது என்பர். சீனாவில் இயற்கையை வழிபடுவதில் இருந்தும் மூதாதையர்களை வழிபடுவதில் இருந்தும் நடனத்தை ஆடினர் என்றும் அவை நாடகமாகப் பின்னர் முகிழ்த்தன என்றும் செளவுட் (Scout) என்பவர் கூறுகிறார். இந்திய நாடகம் சமயத் தொடர்புடையது. இதற்கான மூலவேர்களை இருக்கு வேதங்களில் காணலாம் என்பார் கீத் (Keeth). இலங்கை நாட்டார் நாடகங்களும் சமயச் சடங்கின் அடியாகத் தோன்றியது என்கின்றனர் பேராசிரியர் எதிரிவீர் சரச்சந்திரா, A.J. குணவர்த்தனா. வடக்கு, கிழக்கு நாட்டுக் கூத்துக்கள் ஈழத்துக்குரிய தனித்துவம் கொண்டவை. இவை சமயத் தொடர்பு உடையன என்கிறார் கலாநிதி.சி.மௌனகுரு அவர்கள்.

சமயக் கரணங்கள் இருவேறு அம்சங்களை உடையன.

1. ஐதீகம் - இது எப்படி நடந்தது என்கிற கதை (கட்டுக்கதை) இது மீளவும் செய்யப்பட்டால் பலன் ஏற்படும் என நம்பினர்.

கந்தையா ஸ்ரீகந்தவேள்

2. நம்பிக்கை - நம்பிக்கை மந்திரம் தந்திரத்தின் பாற்பட்டது.
நாடகத்தின் மூலவேர் மந்திரத்தில் உள்ளது. என்கிறார்
பேராசிரியர் J.ஜோர்ச் தொம்சன்.

ஐதீகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட நாடகங்களில் பிரதம நடிகன் தன்னைக் கடவுளாக அல்லது, கதாநாயகனாக பாவனை செய்கிறான் என்று ராகுலன் பிரபு (Ruklan) கூறுகிறார். புராதன மனிதன் வேட்டைக்குச் சென்றான். வேட்டைக்குப் போகும்போதும், மழை பெய்கின்ற போதும், வயலை உழுது பயிர் செய்கின்ற போதும் விளைச்சல் அற்றுப் போகும் பொழுதும் மந்திரங்களை உச்சரித்து நடனங்களை மேற்கொண்டான். அப்போது அவனது உறவினர்களும் அயலவர்களும் இணைவர். இதனால் அங்கு பார்வையாளர் அப்போது இணைந்த மக்கள் அரங்கு உருவாகியது என்பார் மல்கிறே ஆனந்த் (Mullerai Anand). புராதன மக்களின் மந்திரம் சார்ந்த நடனங்களிற்றான் அரங்கக் கலையின் சாரம் பொதிந்து உள்ளது. ஆகவே சமயச் சடங்கிலிருந்து நாடகம் தோன்றியது. இதன் வளர்ச்சிக்கு மந்திரங்களும், புராணக் கதைகளும் உதவின.

கிரேக்க அறிஞரான அரிஸ்டோட்டில் நடிப்பில் ஆர்வமும் பாவனை செய்யும் ஆற்றலும் மனித இயல்பு எனக் கூறினார். ஆகவே நாடகத்தின் மூலவேர் இப்பாவனை செய்தலிற்றான் உண்டு. இந்த அம்சத்தை மனித வளர்ச்சிக் கட்டத்தின் ஆரம்பக்கட்டமான குழந்தைப் பருவத்திலேயே காணலாம். குழந்தையின் பொதுவான இயல்பு பறவைகள் போலவும், விலங்குகள் போலவும், முதியோரைப் போலவும், பாவனை பண்ணுதல் ஆகும். இப்பாவனை பண்ணுதல் என்பது ஒரு பரந்த பொருளின் வாழ்க்கையை, உலகைப் பாவனை பண்ணுதல் எனக் கூறப்படும்.

மொழி தோன்ற முன்னரே மனிதன் சைகைகள் மூலமும். குறிப்புகள் மூலமும் தன் சமூகத்துடன் தொடர்பு கொண்டான் இந்தப்பண்பு நாடகத்தில் மிளிரக் காணலாம். இந்திய நாட்டிய சாஸ்திரமும் நாடகத்தின் தோற்றம் பற்றிக் கூறும் போது பாவனை செய்தலையே குறிப்பிடுகிறது. உதாரணமாக நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடும் முத்திரைகள் பாவனைகள் ஆகும். இதனை அனுசிருதி என்பர், ஆரம்பகாலத்தில் புராதன மனிதன் இயற்கை அத்த சக்திகளுக்குப் பயந்தான். இதனால் அவற்றை மகிழ்ச்சிப்படுத்த விரும்பி அவற்றைப் பாவனை செய்தான் ஆறுபோலப் பாய்ந்தான், காற்றுப்போல அசைந்தான். இடி இடிப்பதுபோல பாவனை செய்தான், வேட்டைக்கு புறப்படும் போது

வேட்டையாடலைப் பாவனை செய்தான். வேட்டையில், பிடிக்கப்போகும் மிருகங்களைப் பிடிக்க இயலுமென நம்பினான். இந்த நம்பிக்கை காரணமாக இவை மீள், மீள்ச் செய்யப்பட்டன. இதனால் பாவனை செய்தலும் ஒருவகைச் சடங்காகியது. இதுவும் சமயத்துடன் தொடர்புபட்டது.

மகிழ்ச்சி மேலீட்டால் ஆடிப்பாடுதல் மனித இயல்பு வாழ்வின் வேகம், சுறுசுறுப்பு, இயல்புக்கம், மனவெழுச்சி என்பவற்றை ஒத்திசைவுடன் கூடிய வெளிப்பாடு ஆகியன உடல் இயக்கங்களை ஏற்படுத்தும். உதாரணமாக மிருகங்கள், பறவைகள் கூட ஒத்திசைவுடன் கூடிய உடல் இயக்கங்களில் ஈடுபடுகின்றன. சேவலின் காதல் நடனம், போர் நடனம், கோழி குஞ்சைக் காக்க ஆடும் ஒத்திசைவு, மயிலின் ஆட்டம், உணர்ச்சியின் போது ஆண், பெண் சிலந்திகள் கால்களைச் சேர்த்து ஆடும் ஆட்டம், எருது, கடா சண்டையில் உள்ள ஒத்திசைவுகளாகும். மிருகங்கள், பறவைகளுக்கு பேசும் ஆற்றல் இல்லை. ஆகையால் அவைகளிடம் ஒத்திசைவுகளுக்கு மேற்பட்ட கலை நுணுக்கங்களை ஆட்டங்களில் காண முடியாது. ஆனால் பேசும் ஆற்றல் உள்ள மனிதனிடம் இருந்து தாள, லயம் பிசகாத ஆட்டங்களும் மேலாக நாடகங்களும் தோன்ற முடியும். அவ்வாறு தோன்றியுமுள்ளன. எனவே நடனங்களில் இருந்து நாடகம் தோன்றியது என்ற கருத்தை கென்றி வால்ப்ஸ் (Hentry Wells) குறிப்பிடுகின்றார்.

இந்திய அரங்கக் கலை வரலாற்றை ஆராயும் போது நடனக்கலை நாடகக் கலையுடன் தொடர்புபட்டது என்கிறார் A.N. பெருமாள். சீனாவிலும் நடனங்களில் இருந்தே நாடகம் தோன்றியது. ஜப்பான் நாடக வகைகள் அவர்கள் எரிமலைக்கு முன்பு ஆடிய சம்போசா நடனங்களில் இருந்தே தோன்றியது என்பார் ஸ்கொட் (Scott).

எனவே நடனமும் பாவனை செய்வதில் இருந்தே தோன்றியது. இப்பாவனை செய்தலை மீள்செய்வதன் மூலம் பலன் கிடைக்கும் என்ற நம்பிக்கை காணப்பட்டது. எனவே இது சடங்கின் அடிப்படையுடன் தொடர்புடையது. இரண்டையும் பிரித்துப் பார்க்க முடியாது. இது சீனா, ஜப்பான், இந்தியா போன்ற கீழைத்தேச நடனவகைகளுக்கும் பொருந்தும்.

நாட்டிய சாஸ்திரம் நாடக இலக்கணம் கூறும் நூல் 'நட்' என்கிற வடமொழியின் அடியாக நாடகம் என்ற கருத்து பெறப்படுகிறது. இது

சுறுவதாவது திரேதாயுகத்தில் இந்திரன் தலைமையில் தேவர்கள் பிரம்மாவிடம் சென்று மக்கள் ஆசை, சுயநலம், பொறாமை, போன்ற உணர்வுகளுடன் உள்ளார்கள். ஆகவே அவர்கள் கண்களுக்கு விருந்தளிக்க காட்சியைப் படைத்து அளியுங்கள். நால் வேதங்களைச் சூத்திரர் அணுகமுடியாது ஆகவே ஐந்தாவது வேதம் படையுங்கள் என்றனர். பிரம்மா தியானத்தில் இருந்தார். விஸ்வகர்மா என்ற தேவதச்சன் அரங்கைப் படைத்தான். அவ் அரங்கில் சிவன் ஆடினார். அத் தெய்வீக நடனத்தை பரத முனிவர் உலகிற்குக் கொண்டு வந்தார்.

பரதர் ரிக் வேதத்திலிருந்து நாடக இலக்கியத்தையும் சாம வேதத்திலிருந்து பாடல்களையும் யசூர் வேதத்திலிருந்து அபிநயங்களையும் அதர்வ வேதத்திலிருந்து ரசங்களையும் பெற்று, நாடகம் எனும் கலைவடிவம் தோற்றுவிக்கப்பட்டது எனும் கருத்தினை நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணலாம். இக் கருத்தினை நோக்கும் போது நாடகம் சமயத்தின் கருப்பையிலிருந்து தோற்றுவிக்கப்பட்டதெனலாம். வேட்டு வரி, குன்றக்குரவை, ஆச்சியர் குரவை ஆகியன சமயத் தொடர்பு உடையன. மாதவி ஆடிய பதினோர் ஆடல்களும் சமய ஐதீகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஆட்டங்கள். எனவே இவ்ரு பெறப்படுகின்ற கருத்துக்களின் படி இவ் ஆட்டங்கள் தெய்வீக தன்மையைப் பெற்றுள்ளன. இதனாலேயே எமது கடவுள்கள் நடராஜர், அரங்கக் கூத்தர், அரங்கநாதர், அம்பலவாணர் என நாமம் பெற்றுள்ளனர். இவற்றைத் தொகுத்து நோக்கும் போது, சமயக்கரணத்தினடியாக நாடகம் தோற்றம் பெற்றது என்பது பெறப்படுகின்றது.



நாடகம் ஒரு மக்கள் கூட்டத்தினரை ஒன்றிணைத்து உறுதிப்பாடுடையவர்களாக ஆக்கும். பணியினைப் புரிய வேண்டும் என்பர். இந்தப் பணி நாடகத்துக்கு அதன் பிறப்பால் வந்த பொறுப்பு எனலாம். நாடகம் சமயக் கரணத்தின் அடியாகத் தோன்றியது என்ற கொள்கை வலுப் பெற்றுள்ளமையால் சமயத்தின் பண்பு இதிலும் இருக்கக் காணலாம் ஒன்றிணைத்தலே சமயத்தின் தலையாய பணியாக அமைகிறது. எனவே நாடகமும் அப்பணியைப் புரிவது அவசியம்.

-குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம்-

அரங்கும் அதன் பண்புகளும்

அரங்கு என்பது எப்பொழுதுமே ஆற்றுபவர்களினதும் பார்ப்பவர்களினதும் தொடர்பு கொள்ளலாகவே இருக்கிறது. நிகழ்காலத்தில் தன்னைத்தான் வெளிப்படுத்தி நிற்கும் இயக்கத்தையும் முன்னர் நடந்த உண்மையான சம்பவத்தை அல்லது புனையப்பட்ட சம்பவத்தை மீள நிகழ்த்திக் காட்டலையும் உள்ளடக்கியதான நாடகம், கட்டிலக்கலைகளினதும் கதை கூறும் கவிதையினதும் பண்புகளைத் தன்னுள் உள்ளடக்கியுள்ளது. அதாவது நாடகத்திற்கு வெளி (Space) சார்ந்த பரிமாணமும் காலம் (Time) சார்ந்த பரிமாணமும் உண்டு.

நாடகம் சம்பவத்தை வெளிப்படுத்தும். வார்த்தைகள் காலத்துடன் அசைய, இந்த வார்த்தைகள் என்ற அச்சக் கோட்டை ஊடறுத்தபடி பல பரிமாணங்களையுடைய வெளிசார்ந்த படிமங்கள் பார்வையாளருக்குப் புலப்படும். இப் படிமங்கள் ஒவ்வொரு கணமும் பார்வையாளருக்குப் பலவித தகவல்களை வழங்கிய வண்ணம் இருக்கும். அவை அனைத்தும் ஒரே வேளையில் பார்வையாளரால் உள்வாங்கப்படும். பார்வையாளர் தன்னுள் படிந்த அப்படிமத்தை தனித்தனித் தகவல்களாகப் பிரித்துப் பார்க்க வேண்டியவராகவும், வெவ்வேறு தகவல்களைத் தொடர் வரிசையாக மாற்றியமைக்க வேண்டியவராகவும் இருப்பர்.

ஒவ்வொரு நாடக ஆற்றுகையிலும் ஒவ்வொரு கணமும் இவ்வாறான கட்டில செவிப்புல படிமங்களைப் பார்வையாளர் காண்பர். (Audio, Visual images) ஒவ்வொரு கணமும் இப்படிமங்கள் எண்ணற்ற சிறு சிறு தகவல்களைப் பார்வையாளர்களுக்கு வழங்கிய வண்ணம் இருக்கும். இவற்றுட் சில பார்வையாளர்களால் உணர்வு பூர்வமாக உள்வாங்கப்படுகின்றன. இவை அக்காட்சிபற்றிய அவர்களது அடிமன எதிர் வினைகளில் செல்வாக்கை ஏற்படுத்தும்.

படிமத்தைத் தோற்றுவிப்பதில் உழைக்கும் கலைஞர்களான நெறியாளன், காட்சிவிதானிப்பாளன், நடிகன், ஒளிவிதானிப்பாளன், இசைவிதானிப்பாளன். நடன விதானிப்பாளன் போன்றோர் குறித்த மூலகத்தின்பால் பார்வையாளரின் கவனத்தைக் குவியப்பண்ணும் வகையிலே உழைப்பார்.

ஒரு கணப்பொழுதில் பார்வையாளர் பல குறிகளால் கவரப்படுவர். அத்தகைய குறிகள் சிறு சிறு செய்திகளையும் அர்த்தங்களையும் கொண்டிருக்கும். இச் சிறு சிறு குறிகள் ஒவ்வொன்றும் ஆற்றுகையில் அர்த்தத்துக்குப் பங்களிப்புச் செய்கின்றன.

நாம் ஒரு நாடக ஆற்றுகையை குறிகளின் தொடையாகப் பார்க்கலாம். ஒரு நாடக ஆற்றுகையின் களத்தில் காட்சிக்கு வைக்கப்படும் ஒவ்வொரு பொருளும் குறியாகின்றது. இக் குறிகள் முக்கியத்துவமுடையன ஆகின்றன. இக் குறிகளே நாடகத்தில் சம்பவிக்கும் அனைத்தையும் பற்றிய தகவல்களைப் பார்வையாளருக்கு வழங்கும். இந்த அடிப்படை உண்மைகளில் இருந்து உயர்ந்த மட்டங்களிலான அர்த்தங்கள் வெளிக் கொணரப்படும்.

இந்த அர்த்தங்கள் வெளிக் கொணருகின்ற குறிமுறைகளாக பின்வருவனவற்றைக் கொள்ள முடியும் என மாட்டின் எஸ்லின்(Martin Eslin) குறிப்பிடுகின்றார் அவையாவன.

- | | |
|---------------------|-------------------------|
| 1. கள வரையறை | 2. நடிகன் |
| 3. காண்பியங்கள் | 4. கிளவிகள் (சொல்லாடல்) |
| 5. இசையும் ஒலியும். | |

ஆற்றப்படும் அரங்க வெளியின் வடிவம், நிகழ்வு நடைபெறும் சூழலின் உணர்வு, நாடகத்தின் தலைப்பு, நாடக வகை, நாடகத்துக்கான ஆரம்ப விளம்பரம், நாடகத்திற்கான முற் சொல் (Prologue) நாடகத்திற்கான பிற சொல் (Epilogue) என்பன நாடகத்தின் கள வரையறையைத் தீர்மானிக்கின்றன. இவை பார்வையாளர் பெறும் செய்தியின் விளைவில் முக்கியதாக்கத்தை உண்டு பண்ணும்.

நடிகன் தனது பௌதீக இயல்புகளாலும் தனது குரலாலும் மனப் போக்காலும் தான் ஒரு உண்மையான தனி நபராக இருப்பான்.

அத்துடன் தான் ஏற்றுக் கொண்ட பாத்திரத்தின் உடலியல், உளவியல் சமூகவியல் சார் பரிமாணங்களை ஆராய்ந்து அவற்றை வெளிப்படுத்துவதன் மூலம் தானே மாற்றமடைகின்றான்: பௌதீக பிம்பம் ஆகின்றான். அத்துடன் நடிகனது ஆளுமை மூலம் பார்வையாளனது புலப்பதிவில் முற்றுமுழுதான அங்கீகாரம் கிடைக்கும் பொழுது அவனது செயல் முழுமை பெறுகின்றது. எனவே நடிகனின் ஆளுமை மட்டும் கவர்ச்சியை உண்டாக்கி விடுவதில்லை. பலரின் ஊடாட்டமே ஆற்றுகையில் கவர்ச்சியை அளிக்கின்றது. எனவே நடிகர்களது ஆளுமைகளில் காணப்படும் சமநிலையே ஆற்றுகையில் இறுதி அர்த்தத்தை உறுதி செய்யும்.

நடிகனின் ஆளுமையுடன் அவனுடன் வேறும் சில குறிமுறைகள் இணைந்தே அரங்கில் அர்த்தத்தை வெளிப்படுத்துகின்றது. குரலைப் பயன்படுத்தும் முறை, முகபாவம், மெய்யசைவுக் குறி, வெளியில் தொகுதியாக்கல், அசைவு, நடிகன் தனது உடலில் சுமந்து நிற்பவையும் (ஒப்பனை, வேட உடுப்பு, வேடமுகம் போன்றவையும்) அர்த்தத்தை வெளிப்படுத்துகின்றன.

நாடகத்தில் காண்பியங்கள் அடிப்படையான குறிமுறையாக அமைகிறது. அதாவது அரங்க வெளியின் உள்ளமைப்பாகும். இது ஒரு நாடகத்தின் தகவல்களையும் அர்த்தங்களையும் உருவாக்கும். சுட்டிகளின் பல்வகைத்தான ஊட்டத்திற்கு இடமளிக்கின்றது. இது நடிகனின் அசைவுக் கோலத்தைத் தீர்மானிக்கின்றது. நாடக ஆற்றுகை ஒன்றினை காண்பியங்களில்: (காட்சியமைப்பு, இடம், காலம், பாத்திரங்களின் சமூக அந்தஸ்து) இவை போன்ற பல அத்தியாவசிய அம்சங்களைச் சுட்டிக் காட்டுவதற்குப் பயன்படுகின்றன. அத்துடன் காண்பியங்களின் வர்ணத்திட்டமும் அர்த்த பெறுமானத்தைக் காட்டி நிக்கின்றது. மேலும் தட்டு முட்டுக்களும் காண்பியங்களாக நின்று ஆற்றுகை வெளியில் தேவையான அர்த்த பெறுமானங்களை விளக்கி நிற்கும். கருவிகள், தளபாடங்கள், ஆயுதங்கள் என்பவை இதற்குள் அடங்கும். மேலும் காண்பிய அம்சங்களில் ஒளியின் பயன்பாடும் சிறந்த குறி முறையாக அமையும்.

நாடக குறிமுறைகளில் சந்ததி சந்ததியாக நிலைத்திருப்பது நாடக பாடமாகும். அதாவது நாடக எழுத்துருவாக்கம் ஆகும். நாடகப் பாடம் ஒன்று சொற்களின் அகராதியியற் கருத்தையும் சொற்களின் தொடரியற்

கருத்தையும் விளக்கி நிற்கும். அத்துடன் நிஜ உலகில் சந்தர்ப்பம் சூழ்நிலைக்கேற்ப உள்ளூறைப் பொருளும் உண்டு. மேலும் ஆற்றுகையில் மோடியை வெளிப்படுத்தும் மூலங்களும் இருக்கும். அதாவது கவிதையாக, உரைநடையாக, இரண்டும் கலந்ததாக இருக்கும் இச் சொற்களின் மூலம் பாத்திரங்களின் ஆளுமைக்குரிய பேச்சுக் கோலம் பாத்திரங்களின் பிரதேச மொழி, தொழில்சார் மொழி என்பன மூலம் பாத்திரங்களைத் தனிமைப்படுத்திப் பார்க்க வகை ஏற்படுகின்றது. கதை சொல்லும் நுட்பம், இயங்கியல் பண்பு சொல்லாடலில் உள்ளூறையாகவுள்ள லயம் என்பன இங்கு கருத்தில் எடுக்க வேண்டியவை.

இசையும் ஒலியும் ஆற்றுகையில் அர்த்தத்தைத் தருகின்ற குறிமுறையாக அமைந்துள்ளன. பின்னணி இசையாக, பாட்டோடு வரும் இசையாக, மனநிலையை வெளிப்படுத்தும் இசையாக, சிந்தனையை ஏற்படுத்தும் இசையாக எல்லாம் வலுவுள்ள தாக்கத்தை ஏற்படுத்தி வருகின்றன. நாடகத்தின் கட்டில் படிமங்களுக்கான வரையறையாக இசை அமைகின்றது. மேலும் இசையல்லாத ஒலிகளும் நாடக ஆற்றுகையில் பங்குவகிக்கின்றன. சிறு துப்பாக்கிச் சூடுமுதல் பாரிய இராணுவத் தாக்குதல் வரை எளிய பொறிகள் வாயிலாக மிகவும் தாக்கமான முறையில் உருவாக்கப்படுவதுண்டு.

இது வரை கூறியவை ஒவ்வொன்றும் தனித்தனியே தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும் ஒரு முழுமையின் பகுதிகளே. இவை ஒன்றுக்கொன்று துணையானவை. ஒன்று மற்றொன்றுக்கு வேண்டியளவு இட்டு நிரப்பும். சில வேளை ஒன்றுக் கொன்று எதிர் முகப்பட்டவையாகவும் இருக்கலாம். ஆனால் எல்லாம் ஒருமித்து பார்வையாளரிடத்து ஒரு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும். அப்படியான தாக்கம் ஏற்படும் போதுதான் அந்த ஆற்றுகையின் முழுக்கருத்தும் தெளிவாகும். இவ் ஆற்றுகை இவையாவற்றையும் முழுக்கருத்தும் தெளிவாகும். இவ் ஆற்றுகை இவையாவற்றையும் கொண்டு இழைக்கப்பட்டதே. இவ் ஆற்றுகையினையே பார்வையாளர் பெறுகின்றார்கள். இவ் ஆற்றுகையினோடு ஆற்றுவோர் பார்ப்போருடன் தொடர்பு கொள்கின்றனர். எனவே அரங்கு என்பது, ஆற்றுகையும் பார்த்தலும் தான் இதுவே அரங்கின் சாராம்சம் ஆகின்றது.



அரங்கும் மற்றைய ஆற்றுகைக் கலைகளும்

கலைகளைப் பொதுவாக இரண்டாக பிரிப்பர். அவையாவன,

1. ஆக்கும் கலைகள் *Creative Arts*
2. ஆற்றுகைக் கலைகள் *Performing Arts*

அதாவது, பிண்டப்பிரமாணக் கலைகளை (Concrete Arts) ஆக்கும் கலைகள் எனவும் நடைபெறுவதான கலைகளை (Functional Arts) ஆற்றுகைக் கலைகள் எனவும் அழைப்பர்.

சிற்பம், ஓவியம், கட்டிடம் ஆகிய கலைகள் ஆக்கும் கலைகளுக்குச் சிறந்த உதாரணங்களாகும். அதேவேளை, இசை, நடனம், நாடகம் என்பன ஆற்றுகைக் கலைகளுக்குச் சிறந்த உதாரணங்களாம்.

ஆற்றுகைக் கலைகள் என்பது, ஒருவர் ஒன்றைப் புரிவதன் மூலம் படைக்கப்படுகின்ற கலையாகும். கலையைப் படைக்கின்றவரே அக்கலையின் உற்பத்திக்கான ஒரு பிரதான கலை முதற் பொருளாக அமையும் போது அது ஆற்றுகைக் கலை எனப்படுகின்றது. ஆற்றுவோன் இல்லாத வேளையில் இக்கலையைக் காண முடியாது. இசை, நடனம், நாடகம் என்பன ஆற்றுகைக் கலையாகும். இத்துடன் சினிமாவையும் (சலனப்படத்தினையும்) சில வரையறைகளுடன் ஆற்றுகைக் கலையாகக் கொள்ளலாம்.

அரங்கு மற்றைய ஆற்றுகைக் கலைகளிலிருந்து பல்வேறு வகையில் வேறுபடுகின்றது. அவற்றுள் ஒன்று நிகழ்த்திக் காட்டுகை, மற்றையது செயல் முனைப்புள்ள பார்ப்போர் இவ் இரண்டும் அரங்கை மற்றைய ஆற்றுகைக் கலைகளில் இருந்து எங்ஙனம் வேறு

படுத்திநிக்கின்றது என்பதை நோக்குவோம்.

அரங்கு ஒரு கலை வடிவம். அது ஒரு ஆற்றுகைக் கலைவடிவம். ஆற்றுவோரும் பார்ப்போரும் இணைந்து படைக்கின்ற கலை, ஆற்றுகையோ ஆற்றப்படும் முறைமையோ அரங்கின் சாரம் ஆகாது. ஆற்றுகை மக்கள் மீது ஏற்படுத்தும் தாக்கமே அதன் சாரமாகும்.

Drama என்ற பதத்தின் மூலச் சொல்லின் பொருள் “செய்தல்” என்பதாகும். கிரேக்க மூலச் சொல்லாகிய “*Dramenon*” என்பதிலிருந்து “*Drama*” என்ற ஆங்கிலப்பதம் உருவானது. *Dramenon* என்ற பதத்தின் பொருள் “செய்யப்பட்ட ஒன்று” ஆகும்.

“*Mimesis*” என்ற சொல் நாடகத் தோடு சம்பந்தப்படுகின்றது. இதன் பொருள் “பாவனை செய்தல்” அல்லது “போலச் செய்தல்” அல்லது “பிரதிநிதிப்படுத்தல்” ஆகும். அதாவது வேறு ஒன்றினை ஒத்திருத்தலாகும்.

வடமொழியில் “நாட்டிய” என்பது மனிதரின் செயல்களையும் நடத்தைகளையும் “பாவனை செய்தலைக்” குறிக்கும். நாடகம் வாழ்வை மிக ஒத்த கலையாக இருப்பதுடன் வாழ்வைப் போல செய்கின்றது. உயிருள்ள மனிதர் பாத்திரங்களாக “ஆள் மேற் கொள்கின்றார்கள்” (Impersonation) பார்வையாளர் முன் நிலையில் இது நடை பெறுகின்றது. அரங்கிற்கு செயல் முனைப்புள்ள பார்ப்போர் வேண்டப் படுகின்றனர்.

உடல் அசைவுகளைப் பயன்படுத்தும் ஒரு வெளிப்பாட்டு வடிவம் அல்லது முறைமை நடனம் எனலாம். அம்முறைமையின் அசைவுகள் வழமையான பாங்கானதாக இருக்கும். இது பல கோலங்களை புத்தளிப்புச் செய்யும் நடனத்தின் அசைவுக் கோலங்கள் இசையோடு இணைந்ததாக இருக்கும்.

நடனம் மூன்று வகைப்பட்டனவாக நாட்டிய சாஸ்திரம் வகைப்படுத்துகின்றது. அவையாவன,

1. அங்க அசைவுகளுடன் கூடிய ஆடல். (நிருத்த)
2. பாவம் கலந்து அசைவுகளுடன் கூடிய ஆடல். (நிருத்திய)
3. கதையை ஆடல் மூலம் கூறும் முறைமை. (நாட்டிய)

இவற்றுள் மூன்றாவதாக கூறப்பட்ட கதையை ஆடல் மூலம் கூறும் முறைமை நாடகத்துடன் ஓரளவு ஒத்துள்ள போதிலும் ஆற்றுவோனாகிய நடனக்காரனோ அல்லது நடனக்காரியோ தனது, உடல் வெளிப்பாடுகளையே முன்வைப்பர். நடனத்தில் பின்னணியாகவே குரல் வெளிப்பாடு அமையும்.

உடல் அசைவைக் கொண்டு வெளியில் கோலங்கள் அமைத்தல், நடனம் என்பர். இதன் மூலம் நடனம் மனிதனையும் வெளியையும் இணைக்கின்றது. வெறும் வெளி வர்ணக் கோலங்கள் போடப்பட்ட அழகிய ஒரு இடமாக நடனக் கோலங்கள் அமைந்து விடுகின்றன.

நாடகமும் உடல், குரல் கொண்டு வெளியில் காட்சிப் படிமங்களை அமைப்பதன் மூலம் மனிதனையும் வெளியையும் இணைக்கின்றதாயினும் குறிப்பிட்ட நாடகத்தின் களத்தையும் காலத்தையும் காட்டுகின்றது.

நடனம் அபிநயம், பாவங்கள், அடவுகள், முத்திரைகள் என்பவற்றின் மூலம் வெளிப்படுத்தப் படுகின்றது. அதனால் இங்கு உடல் மொழிமூலமாக நிகழ்த்திக் காட்டுகை அமையும்.

நாடகம் இதே போன்று உடல் மொழி மூலம் நிகழ்த்திக் காட்டினாலும் நடனத்தையும் தன்னுள் உள்ளடக்கியதாக அமைகின்றது.

இசைக் கலை நடனத்தோடும் நாடகத்தோடும் தொடர்பு பட்டாலும் அது 'ஒலியை மையமாகக் கொண்ட கலை வடிவமாகும்.' பதிலாக நாடகமோ காட்சியை மையமாகக் கொண்ட கலைவடிவமாகும். இசை, ஒலியை மையமாகக் கொண்ட காரணத்தால் இதனை ஒலிக்கலை, தொனிக்கலை, நாடகக்கலை எனப்பலவாறு குறிப்பிடுவர். இதனால் இசையின் நிகழ்த்திக் காட்டுகை பெருமளவுக்கு குரல், கருவி என்பவற்றில் தங்கியுள்ளது. பண், பாடல், சொல், பாடற் பொருள் பாடுவோன் குரல் முதலிய அனைத்தும் ஒன்றோடு ஒன்று இசைந்த நிலையே இசை எனலாம். மனிதன் உட்பட பல்வேறு மூலங்களிலிருந்தும் பெறப்படும் ஒலிகளால் இசை உற்பத்தியாக்கப்படுகின்றது. அந்த ஒலிகள் ஒரு முறைமைக்கு உட்படுத்தப்படும் வேளையிற் தான் அதற்கு இசை எனப் பெயரிடுகின்றோம். நடனம், நாடகம் இரண்டிலும் பயன்படுகின்றது.

சினிமா (சலனப்படம்) நாடகத்தோடு மிகவும் ஒத்த இயல்புகளைக் கொண்டிருப்பினும் பல்வேறு வேறுபாடுகளைத் தன்னத்தே கொண்டுள்ளது. நிழல் கோலங்களால் அசையும் படமங்களை உருவாக்குதலே சலனப்படமாகும். நாடகத்தின் பிரதான அம்சங்களான நடிப்பு, காட்சி, ஒலியும் இசையும், வேட உடை, ஒப்பனை, வேடமுகம் முதலியவற்றைச் சினிமாவும் கொண்டிருக்கின்றது. எனினும் இரண்டினதும் ஆற்றுகை முறையும் அடிப்படையில் வேறுபட்டது. நாடகம் அரங்க வெளியில் படைக்கப்படும் வேளையில் நுகர்வோன் இருந்து கண்டுகளிக்க வேண்டும். சினிமா அரங்கில்தான் கண்டு களிக்க வேண்டுமாயினும் இருபரிமாணத் திரையே பயன்படுகின்றது. நாடகத்தில் முப்பரிமாணமுடைய வரையறுக்கப்பட்ட வெளி பயன்படுத்தப் படுகின்றது.

சினிமாவின் ஆற்றுகைக்கு செயல்முனைப்பான பார்ப்போர் அவசியமில்லை. நாடகத்திற்கு செயல் முனைப்பான பார்ப்போர் தேவை. நாடகம் இருவழித் தொடர்பு கொண்ட கலையாக இருக்கும். அதாவது ஆற்றுவோர் பார்ப்போர் தொடர்புடையது. சினிமா ஒருவழித் தொடர்புடையதாகும்.

சினிமாவும் தொலைக் காட்சியும் பிரதானமாக தொழில் நுட்பத்தின் வெளிப்பாடுகளே. நாடகத்தின் விஞ்ஞானரீதியான கண்டுபிடிப்பே சினிமா ஆகும். இத்தகைய தொடர்பாடல் சாதனங்களுடன் ஒப்பிடும் போது அரங்கு இலகுவில் கையாளப்படத் தக்கதாகவும் பெரும் தயாரிப்புச் செலவு குறைந்ததாகவும் உள்ளது.

“பாவனை என்பது வார்த்தைகளையோ சப்தங்களையோ பயன்படுத்தாமல் நடிப்பதாகும்; மெய்ப்பாடுகள், முகபாவனை, உடலசைவு ஆகியவற்றைக் கொண்டு ஒரு நடிக்கனோ அல்லது பாவனைக் கலைஞனோ செய்து காட்டும் நிகழ்த்துதலாகும்.”

- Michael Etherton 1982 : 14-

நாடகமும் வானொலி நாடகமும்

நாடகம் என்பது, முன்னர் நடந்ததை அல்லது நடந்ததாகக் கருதியதை அல்லது நடக்கக் கூடியது என்பதைப் “போலச் செய்தலே” (Mimesis) ஆகும்.

இக் கலையானது, அடிப்படையில் காலத்தையும் (Time) வெளியையும் (Space) கொண்டிருக்கும் இதனால் இதனை கால வெளிக்கலை எனக் கொள்வர்.

சிலர் முன்னே, ஒருவரோ, இருவரோ பலரோ ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலில் ஏதோ ஒன்றினைச் “செய்து காட்டுவது”, “ஆற்றுவது”, அல்லது “நிகழ்த்திக் காட்டுவது ஆகும். சுருங்கச் சொன்னால் நாடகம் கண்பிரசன்னமாக இருக்கும். அதாவது நாடகம் ஆற்றப்படும் அந்தக் கணத்தில் அது நம்முன்னே பிரசன்னமாக இருக்கும். அதனை நாம் பார்க்கிறோம். இது நம்முன்னே நிகழ்கின்றது. இதனால் நாடகம் ஒரு ஆற்றுகைக் கலை எனக் கொள்ள முடிகின்றது.

நாடகம் கண்ணால் பார்த்தும் கேட்டும் ரசிப்பதற்கான கலையாகும். இதனை இந்திய நாடகக் கோட்பாட்டாளர்கள் “திருஷ்ய சிரவ்ய காவியம்” என அழைக்கின்றனர். அதாவது கண்ணால் பார்ப்பதற்கும் காதால் கேட்பதற்குமான கவிதை என விளக்கம் தரப்படுகின்றது. நாடகம் ‘திருஷ்ய கலா’ என்ற அடிப்படையில் பார்ப்பதற்கான கலை எனக் கூறுவது பொருந்தும். இதனால் பார்ப்பதற்கென பல அரங்க முலங்கள் இருக்கும்.

காட்சிவிதானிப்பு, ஒளிவிதானிப்பு, வேடஉடை, ஒப்பனை, மேடைப்பொருள், கைப்பொருள், வேடமுகம், நடிகனது செயல்கள்

அனைத்தும் காண்பிய மூலகங்களே. இசை கூட பார்ப்பதற்குரியதாகவே அமைதல் வேண்டும் என நாட்டியசாஸ்திரம் கூறுகின்றது.

இது இவ்வாறு இருக்க கேட்பியங்களும் நாடகத்தில் முக்கியம் பெறும். நடிகன் பேசும் சொல்லாடல், எழுப்பும் ஒலிகள், இசைக் குறியீடுகள் முதலான கேட்பிய மூலக்கூறுகளும் நாடகத்தில் இடம் பெறுகின்றது.

இதனால் நாடகம் என்கின்ற போது ஆற்றுதல், பார்த்தல் முக்கியமாகின்றது. அண்மைக்காலத்தில் நாடகக் கலையினை வானொலி என்கின்ற தொழில் நுட்ப சாதனத்தினூடாக சுவைஞர்களிடம் கொண்டு செல்லும் ஒரு முறைமை அறிமுகப்படுத்தப்படலாயிற்று. இதனையே வானொலி நாடகம் என அழைக்கின்றார்கள். இதனை மேடை நாடகத்துடன் ஒப்பிடமுடியாது. இரண்டும் ஒன்றல்ல. விஞ்ஞான தொழில் நுட்பவிரிவாக்கமே வானொலி நாடகமாகும்.

ஆனால், நாடகக் கலையின் அடிப்படை அம்சங்கள் பலவற்றை வானொலி நாடகங்கள் (*Radio Drama*) கொண்டிருக்கின்றமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும். நாடக எழுத்துரு ஒன்றில் இடம் பெறவேண்டிய அம்சங்களில் பெரும்பாலான அம்சங்களை வானொலி நாடகத்திலும் காணலாம். அதாவது நாடகத்தின் கரு, சீந்தனை, பாத்திரங்கள், சொல்லாடல், பாடல், பெருங்காட்சி என்பன இன்றியமையாத அம்சங்களாகும். மேடை நாடகத்தில் மேடைக் குறிப்புக்கள் அடிப்படையானதாகும். வானொலி நாடகத்தில் ஒலிக்குறியீடுகள் அடிப்படையானதாகும்.

வானொலி நாடகங்கள் பார்த்தலுக்கன்றி கேட்டலுக்கே முக்கியத்துவம் கொடுக்கின்றது. செவிவழி நுகர்ச்சியே இங்கு இடம்பெறும் செவி என்ற பொறியினூடாக சுவைஞனை சென்றடையும் கலைவடிவமாக வானொலி நாடகம் காணப்படுகின்றது.

இங்கு வானொலிக் கருவி, ஒலிப்பதிவுக்கருவி, ஒலிப்பதிவு நாடா, ஒலிப்பேழை இன்றியமையாதனவாகும். வானொலி வாயிலாகக் கேட்பதானால் வானொலியும் வானொலி அலைவரிசையும் அத்தியாவசியமானதாகும். ஒலிப் பதிவுக்கருவி மூலம் கேட்பதானால் ஒலிப்பதிவுக் கருவி அத்தியாவசியமானதாகும்.

நாடகத்துக்குரிய அம்சங்களான நாடக எழுத்துரு, பாத்திரங்கள் குரலை வழங்குகின்ற நடிக நடிகையர் முதலானவற்றின் துணை கொண்டு ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்ட ஒலிப்பதிவு நாடா ஒலிப்பேழைகளில் ஏற்கனவே நாடகத்தை ஆற்றுமாறு செய்து அவை சேமித்து வைக்கப்படும். அவற்றை வேண்டிய போது ஒலிபரப்புச் செய்யும் போது சுவைஞர்கள் அதனைச் சுவைக்க முடியும்.

வானொலி நாடகத்தில் ஒலியே பிரதானம் நடிகன் பேசும் உரையாடல்கள், அவனது தொனி, அவனது குரலின் வீச்சு (கதி) அவனது குரலின் இனிமை. குரலின் ஏற்ற இறக்கம் முதலானவை முக்கியம் பெறும். நாடகத்தின் காலம், களம் என்பவற்றையும் செவிவளியாகவே வெளிப்படுத்தப்படல் வேண்டும்.

வானொலி நாடகத்திற்கு காட்சிவிதானிப்போ, ஒளிவிதானிப்போ, வேடஉடை விதானிப்போ, வேடமுகங்களோ, ஒப்பனையோ வேண்டியதில்லை. யாவும் ஒலிமற்றும் குரல் மூலமே புலப்படுத்தப்படவேண்டி இருக்கும். பாத்திரத்தின் வயது. பாத்திரத்தின் குணவியல்புகள், பாத்திரம் அணிந்திருக்கும் ஆடை, அணிகள், உடலின் பௌதிகத் தோற்றம், உளவியல் பண்புகள் யாவும் பாத்திரங்களது உரையாடல்கள் ஊடாகவே புலப்படுவதாக இருக்கும்.

மனநிலை மாற்றங்கள் உடல்நிலை மாற்றங்கள், எவ்வாறான சூழ்நிலையில் நிற்கின்றார் என்பதையெல்லாம் உரையாடல், ஒலிவெளிப்பாடுகள், இசைவிதானிப்புகளுக்கூடாகவே வெளிப்படுத்தப்படுவதாக இருக்கும்.

இந்த உரையாடல்கள், பாத்திரங்களின் தனிமொழிக்கூடாகவோ, பாத்திரம் இன்னொரு பாத்திரத்தோடு தொடர்பு கொள்வதனுடாகவோ தாம் யார்? எந்த அந்தஸ்துடையவர்? என்ன தொழில் புரிபவர்? எந்தக் களத்தில் நிற்கின்றார்? எந்த மனநிலையுடன் நிற்கின்றார்? எங்கு செல்கிறார்? எதில் செல்கிறார் முதலான வினாக்களுக்கு விடையளிப்பதாக இருக்கும்.

நாடகத்தை வானொலியூடாக சுவைக்கும் சுவைஞர்கள் யாவற்றையும் தமது மனத்திரையில் கற்பனை செய்து கொள்ள வேண்டும். அப்பொழுது தான் நாடகத்தின் அனைத்தும் பொருள்கொண்டதாக அமையும்.

வானொலி நாடகத்தில் இசையின் பங்கு முக்கியமானதாகும். நாடகத்தின் கருவை வெளிப்படுத்துவது முதல் மனநிலையைத் தோற்றுவிப்பதுவரையில் இசை முக்கிய இடத்தை வகிக்கின்றது. ஆரம்பக்குறியிசை, காட்சிமாற்றக் குறியிசை, நிறைவுக் குறியிசை என இசையின் தேவை வானொலி நாடகத்தில் முக்கியம் பெறுகின்றது. அத்துடன் ஒலி விளைவுகளை ஏற்படுத்தவும் இசை உதவும். எடுத்துக்காட்டாக கலையை உணர்த்தும் வகையில் பறவைகள். குருவிகளது ஒலி, கதவில் தட்டும் ஒலி, வெடி ஒலி, வாகனம் ஓடும் ஒலி, பிறேக் ஒலி, சைரன் ஒலி... என பல்வேறு ஒலிகள் கொண்டுவரப்படுகின்றன.

வானொலி நாடகத்திற்கு அரங்கு கட்டாயமானதல்ல. மனம் எனும் அரங்கு இங்கு முக்கியம் பெறும். மனவெளியில் யாவும் நடந்தேறுவதாக அமையும். வானொலிக் கருவி ஒன்று இருந்தால் போதும் இதனைச் சுவைப்பதற்காக அரங்கை நோக்கிச் செல்ல வேண்டியதும் இல்லை. இதனால் மேடை நாடகத்துடன் ஒப்பிடும் போது இதன் சுவைஞர்களின் எண்ணிக்கை வரையறுக்கப்படாததாக இருக்கும்.

அதிகமான பொருட்செலவின்றி வானொலி நாடகம் ஒன்றைத் தயாரித்து விடலாம். அதே வேளை ஒருமுறை தயாரித்த வானொலி நாடகத்தை பலதடவைகள் ஒலிபரப்புச் செய்யமுடியும். நீண்டகாலத்துக்கு அதனைப் பேணவும் முடியும். நாடகம் நடைபெற்றதை ஆதாரப்படுத்தவும் முடியும்.

சினிமாவைப்போன்று கலைஞனைக் கொண்டு இக் கலை தயாரிக்கப்பட்டாலும் அந்தக் கலைஞன் இல்லாத வேளைகளிலும் இக் கலைவடிவத்தை சுவைக்க முடியும். ஆற்றுகைக் கலைகளுக்கான பண்பில் பிரதானமான பண்பு உயிருள்ள மனிதர் உயிருள்ள மனிதர் முன்பாக நிகழ்த்தப்படுகின்ற கலைகளே ஆற்றுகைக் கலைகளாகும். எனவே வானொலி நாடகம் சிலவரையறைகளுடனே ஆற்றுகைக்கலையெனக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது. தயாரிப்பு நிலையில் உயிருள்ள மனிதர்கள் சம்பந்தப்படுகின்றார்களே ஒழிய அந்த தயாரிப்பு நிறைவு பெற்று முடிந்ததும் உயிருள்ளமனிதர் வேறாகவும் அவர்களால் படைக்கப்பட்ட படைப்பு (வானொலி நாடகம்) வேறாகவும் பிரிந்து நிற்பதைக் காணலாம்.

தொகுத்து நோக்கும் போது மேடை நாடகத்தின் பல கூறுகளை

வானொலி நாடகம் கொண்டிருப்பினும் மேடை நாடகம் வேறு வானொலி நாடகம் வேறு வானொலி நாடகம் மேடை நாடகத்தின் விஞ்ஞான தொழில்நுட்ப விரிவாக்கமே எனக் கொள்ளலாம். இவ்வாறான வானொலி நாடகம் மனமேடையில் ஒலி, குரல் மற்றும் இசையூடாக தன்னை வெளிப்படுத்தி நிற்கும். மேடைநாடகம் காண்பியங்களுடாகவும் கேட்பியங்களுடாகவும் தன்னை வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றது. மாறாக வானொலி நாடகம் கேட்பிய வெளிப்பாடுகளுடாக தன்னை வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றது.



கேட்பிய விளைவு ஊடாக மனத்திரையில் காண்பிய விளைவை வானொலி நாடகம் ஏற்படுத்துகின்றது. இதற்காக வார்த்தைகள், ஒலிவிளைவுகள் மற்றும் இசை பயன்படுத்தப்படுகின்றன. கேட்போனிடம் ஒலிப் பெறுமானங்களுக்கூடாக காலம், நேரம் மற்றும் சூழலை உருவாக்க வேண்டும். பாத்திரத்தையும் கட்டியெழுப்ப வேண்டும். இந்தக் கடும் பணியை மிக மிக சிறிய கணப்பொழுதுகளில் செய்தாகவேண்டும். ஒவ்வொரு செக்கனும் மிக மிகத் திட்டமிட்டு நல்ல முறையில் பயன்படுத்தப்பட்டாலே கேட்பிய விளைவு ஊடான காண்பிய விளைவு சாத்தியமாகும்.

- இராஜபுத்திரன் யோகராஜன்
(இலங்கையின் வானொலி நாடகக் கலைஞர்)

நாடகமும் தொலைக்காட்சி நாடகமும்

நாடகம் என்பது முன்னர் நடந்ததை அல்லது நடந்திருக்கக் கூடியது என்பதை அல்லது நடக்கக் கூடியது என்பதை “போல செய்தலே” (Mimesis) ஆகும். நாடகக் கலைக்கென தனித்துவமான இயல்புகள் உண்டு. அதற்கென நீண்ட வரலாறு உண்டு. அந்த வரலாற்றுத் தடத்தில் இலத்திரனியல் தொழில் நுட்பத்தின் வரவினால் மிக அண்மைக்காலத்தில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட ஒரு ஊடகமே தொலைக்காட்சி ஆகும். தொலைக்காட்சிப் பெட்டியின் துணையுடன் வெளிப்படுத்தப்படும் ஒரு புதிய கலைவடிவமே தொலைக்காட்சி நாடகமாகும். புகைப்படக் கலையின் கண்டுபிடிப்பு, சினிமாக் கமராவின்கண்டுபிடிப்பு, வீடியோ கமராவின்கண்டுபிடிப்பு என இலத்திரனியல் தொழில்நுட்பம் காட்சிகாக்கும் திறன்களைக் கொண்டிருந்தன. இதன் விளைவே தொலைக்காட்சி நாடகம். நாடகக் கலையின் விஞ்ஞான தொழில் நுட்பவிரிவாக்கமே தொலைக்காட்சி நாடகமாகும்.

நாடகக் கலையுடன் ஒப்பிடுமிடத்து பல்வேறு அம்சங்களை தொலைக்காட்சி நாடகம் கொண்டிருக்கின்றன. எனினும் இரண்டு இரு வேறுகலையாகவே பார்க்கவேண்டியுள்ளது. ஏனெனில் நாடகத்தின் வெளிப்பாட்டு ஊடகம் மேடை (அரங்கு). தொலைக் காட்சி நாடகத்தின் வெளிப்பாட்டு ஊடகம் தொலைக்காட்சி ஆகும்.

மேடை நாடகத்தில் நடிகர்கள் (ஆற்றுவோர்) நேரடியாக பார்ப்போர் முன்னிலையில் தமது ஆற்றுகையை நிகழ்த்துவதாக இருக்கும். அதாவது உடன் எதிரே இருபகுதியினரும் இருப்பார். இரத்தமும் சதையுமான மனிதர்கள் இரத்தமும் சதையுமான மனிதர்கள் முன்னிலையில் ஆற்றுகை நடைபெறும். அந்த ஆற்றுகையை சுவைஞர்கள் பார்ப்பார் ஆற்றுகலும் பார்த்தலும் உடனடியானதாக இருக்கும்.

தொலைக்காட்சி நாடகத்தை எடுத்துக் கொண்டால் ஆற்றுவோருக்கும் பார்ப்போருக்கும் இடையில் தொலைக்காட்சி என்னும் கருவி புகுந்து விடுகின்றது. இதனால் ஆற்றுவோர் பார்ப்போர் உறவு நேரடியாக இருப்பதற்கு இங்கு வாய்ப்பில்லை. சினிமாவைப் போன்று உயிருள்ள கலைஞர்களைக் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டாலும் ஆற்றுகை நிலையில் பார்ப்போருடன் நேரடித் தொடர்பு கொள்ள முடிவதில்லை. ஆற்றுவோருக்கும் பார்ப்போருக்குமிடையில் இருவழித் தொடர்பாடலுக்கு இங்கு இடமில்லை. இது மேடை நாடகத்திலிருந்து தொலைக்காட்சி நாடகத்தை வேறுபடுத்தும் பிரதான காரணியாகும்.

மேடை நாடகத்தின் மூலக் கூறுகளான நாடகப்பிரதி, நடிப்பு, வேடஉடை, ஒப்பனை, காட்சிவிதானிப்பு, வேடமுகம் முதலான அம்சங்களைத் தொலைக்காட்சி நாடகமும் பயன்படுத்தும். எனினும் அவற்றின் தயாரிப்பு முறை முற்றிலும் வேறுபட்டதாகவே இருக்கும். மேடை நாடகத்தில் வரையறுக்கப்பட்ட வெளியை மனங்கொண்டே தயாரிப்பு இடம் பெறும்.

தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் வரையறுக்கப்பட்டாத வெளியினைப் பயன்படுத்த முடியும். மேடை நாடகம் வரையறுக்கப்பட்ட வெளியையே பல்வேறு களங்களாக குறுகிய நேர அடிப்படையில் மாற்றி உபயோகிக்க வேண்டியிருக்கும். அதே வேளை தொலைக்காட்சி நாடகம் யதார்த்தக் களங்களைக் காட்சிக் களங்களாக உபயோகிக்க வேண்டியிருக்கும். எடுத்துக்காட்டாக கடற்கரைக் காட்சியாக இருப்பின் கடற்கரைக்கே சென்று தொலைக்காட்சி நாடகத்திற்கான ஒளிப்பதிவினை மேற்கொள்ள வேண்டியிருக்கும். தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் எத்தனை களங்களில் நாடகம் நிகழ்கின்றதோ அத்தனை களங்களும் யதார்த்தமான களங்களையே தெரிவு செய்ய வேண்டியிருக்கும்.

மேடை நாடகத்துக்கு கால வரையறை கட்டாயமானதாகும். தொலைக்காட்சி நாடகம் காலவரையறையைக் கொண்டதாக இருப்பினும் தொடர் நாடகங்களுக்கு காலவரையறை நீண்டதாகக் காணப்படும்.

மேடை நாடகத்தின் பார்ப்போர் வரையறுக்கப்பட்ட அளவினதாகவே காணப்படுவர். தொலைக்காட்சி நாடகத்தின் பார்ப்போர் எண்ணிக்கை வரையறுக்கப்படமாட்டாது.

மேடை நாடகம் குறுங்கால வாழ்வுடையதாக இருக்கும். தொலைக்காட்சி நாடகம் நீண்ட வாழ்வுத்தன்மை கொண்டது. மீண்டும் மீண்டும் மறுஒளிபரப்புச் செய்ய முடியும். காலம் பல கடந்தும் அதனை ஒளிபரப்புச் செய்யலாம். இதனால் தொலைக்காட்சி நாடகத்திற்கு ஆவணப்படுத்தப்படுகின்ற பண்பு உண்டு.

தொலைக்காட்சி நாடகத்தைப் பொறுத்த வரையில் நெறியாளரும், கமரா தொழில் நுட்பவியலாளரும் செல்வாக்குச் செலுத்துவர். இதனால் இவர்களது செயற்பாடுகள் பார்ப்போரிடம் செல்வாக்குச் செலுத்துவதை தவிர்க்க இயலாது. பலதடவை திருத்தியும் புதுக்கியும் தயாரிக்கப்பட்ட படைப்பினையே பார்ப்போர் சுவைக்கின்றனர். மேடை நாடகத்தில் திருத்துவதற்கும் புதுக்குவதற்கும் சந்தர்ப்பம் இல்லை. ஆற்றுகை பார்ப்போர் முன்னிலையிலே படைக்கப்படுவதே இதற்குக் காரணமாகும்.

தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் தொலைநோக்கு, அண்மைய நோக்கு காட்சிகளைக் கொண்டுவருவது இலகுவானது. இதற்கு கமராத் தொழில்நுட்பம் பெரிதும் உதவும். மேடை நாடகத்தில் அண்மை, சேய்மை காட்சிகளைக் காட்டமுடியாது. அதேவேளை தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் பின்னோக்கு உத்தி, முன்னோக்கு உத்திகளைக் காட்டுவது இலகுவானது. மேடைநாடகத்தில் இதனைக் கொண்டுவருவது கடினமானது.

தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் ஆற்றுவோரது குரல்களை மாற்ற வேண்டுமாயின் மாற்ற முடியும். ஆண் ஒருவருக்கு பெண்குரலைக் கொடுக்கவோ பெண் ஒருவருக்கு ஆணின் குரலைக் கொடுக்கவோ மிருகங்கள் பறவைகளுக்கு மனிதர்குரலைக் கொடுக்கவோ, றோபோக்களைப் பேசவைக்கவோ அசையவைக்கவோ, கற்பனைப் பாங்கான பாத்திரங்களைப் படைக்கவோ முடியும்.

இரட்டையர் பாத்திரங்களைப் படைப்பது இலகுவானது. அதேவேளை ஒருவரைப் போல பல பாத்திரங்களைப் படைப்பதும் இலகுவானது. சடப்பொருட்களைக் கூட அசையவைக்கவும் நடமாடவும் செய்ய முடியும்.

உ-ம் எலும்புக் கூட்டை நடனமாடச் செய்தல்.

பாத்திரங்களின் உடல் உறுப்புக்களைப் பூதாகாரப் படுத்தவும் கந்தையா ஸ்ரீகந்தவேள்

விசித்திரத் தன்மைகளை கொண்டுவரவும் தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் சந்தர்ப்பம் உண்டு.

காட்சிகளை அழகும் ஆடம்பரமும் நிறைந்ததாகப் படைக்க தொலைக்காட்சி நாடகத்தில் கமராத் தொழில்நுட்பம் உதவும். இன்று தொழில்நுட்பம், டிஜிற்றல் தொழில்நுட்பங்களைப் பயன்படுத்தி அதிகமான ஒளி, ஒலி விளைவுகளைக் கொண்டு வரமுடிகின்றது.

தொலைக்காட்சி, கமரா, கணனி, வீடியோ பதிவுக்கருவிகள் (ஒளிப்பேனைகள்) எனப் பல தொழில்நுட்பக் கருவிகள் தொலைக்காட்சி நாடகத் தயாரிப்புக்கு மிக அவசியமானவையாகின்றன. இவை மேடை நாடகத்திலிருந்து தொலைக்காட்சி நாடகத்தை வேறுபடுத்தும் காரணிகளாகும்.



நாடகமும் சினிமாவும்

நாடகமும் சினிமாவும் தாயும் சேயும் தான் எனினும் தாயை விஞ்சிய சேயாக சினிமா இன்று வளர்ந்து நிற்கின்றது. நாடகத்தின் விஞ்ஞான, தொழில்நுட்பரீதியான வளர்ச்சியே சினிமா. விஞ்ஞான, தொழில்நுட்ப சாதனங்கள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டதனால் நாடகத்தின் சாத்தியப்பாடுகள் பல் பரிமாணமுடையதாக வளரத் தலைப்பட்டது. இந்த வகையில் “அரங்கு” என்ற ஊடகத்துக்குப் பதிலாக “தொலைக்காட்சி” “திரை” (சினிமா) எனும் ஊடகங்கள் பயன்படுத்தப்படலாயின. இவ் ஊடகங்கள் அரங்குடன் ஒப்பிடுமிடத்து புதுமை கலந்ததாக, நுட்பம்மிக்கதாக, கவர்ச்சிவாய்ந்த சங்கதியாக அமைந்தன. சினிமா அடிப்படையில் அரங்கின் பல்வேறு கூறுகளைக் கொண்டிருந்தாலும் சினிமாவின் வெளிப்பாட்டு ஊடகம் மாற்றம் பெற்றதனால் இரண்டும் வேறு வேறு கலை வடிவங்களாகவே விளங்குகின்றன.

ஆற்றுகைக் கலைகளுள் ஒன்றாக நாடகம் விளங்குகின்றது. அதாவது நிகழ்கலைகள் அல்லது நடைபெறுவதான கலைகளுள் ஒன்றாக விளங்குகின்றது. சினிமாவும் ஆற்றுகைக் கலையாக இருப்பினும் சில வரையறை உண்டு. இரண்டும் அரங்கக் கலைகளாகவே விளங்குகின்றன. இரண்டும் பார்வையாளரை தம் எதிரே கொண்டிருப்பதை வேண்டிநிற்பனவாகும். ஆனால் நாடகத்தில் நடிகன் இரத்தமும் சதையுமாக நேரடியாகத் தொடர்புபடுவான். சினிமாவில் நடிகன் பார்வையாளர் முன்னிலையில் இரத்தமும் சதையுமாக விளங்குவதில்லை. சினிமாவில் நிழல் கோலமே முதன்மை பெறும். நாடகம் முப்பரிமாண வெளியிலே நிகழ்த்தப்படும் போது, சினிமா இருபரிமாணத் திரையிலே முப்பரிமாண நிழற் கோலங்களாக விழுத்தப்படும். அந்த நிழற் கோலங்களையே பார்வையாளர் பார்க்கின்றனர். எனவே அடிப்படையில் நாடகத்துக்கும்

சினிமாவுக்குமான வேறுபாடு யாதெனில் நாடகம் நிஜம் சினிமா நிழல்.

நாடகத்தினதும் சினிமாவினதும் பொதுவான அம்சங்கள் வருமாறு, அரங்கு, காட்சிவிதானிப்பு, வேடப்புனைவு, ஆடை அலங்காரம், ஒப்பனை, வேடமுகம், இசைவிதானிப்பு, ஒளிவிதானிப்பு, நடிகன், சொல்லாடல் முதலியவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

சினிமா நிகழ்த்தப்படும் கலைவடிவமாக இருப்பினும் நாடகக் கலையிலிருந்து வேறுபட்ட சில அடிப்படை அம்சங்களையும் கொண்டுள்ளது. கமரா, படச்சுருள், புரொஜெக்டர், காட்சி முதலியனவாகும். இதனால் நாடகத்துடன் சினிமாவை ஒப்பிடுமிடத்து தொழில் நுட்பம் சார்ந்த அம்சங்கள் மிக அதிகமாகக் காணப்படுகின்றன. விஷேடமாக சினிமாவைப் பார்க்க வேண்டுமாயின் வெண்திரை ஒன்று அவசியமாகின்றது.

நாடகக் கலையின் பண்புகளில் முக்கியமானதோர் அம்சம், பார்வையாளர்கள் முன்னிலையில் கலை உருவாக்கம் இடம்பெறுகின்றது. நாடகம் உருவாகும் கணத்தில் இல்லாது போகும் கலைவடிவம். உயிருள்ள கலைஞன் உயிருள்ள பார்வையாளர் முன்னிலையில் நிகழ்த்தப்படும் போது பார்க்கப்படும் கலையாகக் காணப்படுகின்றது. இதனால் நாடகம் வாழ்வை ஒத்ததாகக் காணப்படுகின்றது. மாறாக சினிமா முன்கூட்டியே தயாரிக்கப்பட்டு அவை படச்சுருள்களுள் சேமித்து வைக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். பின்பு பார்வையாளர்களை அரங்கில் அமர்த்தி வேண்டிய தடவைகள் வேண்டிய இடங்களுக்குக் கொண்டு சென்று காட்சிப்படுத்தக் கூடியதாக இருக்கும். சினிமாவில் ஆற்றுவோர், முன்னிலையில் பார்ப்போர் இருக்க வேண்டியதில்லை.

நாடகத்தில் ஆற்றுவோர் பார்ப்போர் உறவு நெருக்கமானதாக இருக்கும். இரு வழித் தொடர்புடையதாக இருக்கும். சினிமாவில் ஆற்றுவோர் பார்ப்போருக்கிடையே இரு வழித்தொடர்பு கிடையாது. இரத்தமும் சதையுமான கலைஞர்கள் நாடகத்தில் பார்வையாளர்களுடன் தொடர்பு கொள்ளும் போது சினிமாவில் ஆற்றுவோரது நிழல்களையே கண்டுகளிக்க முடியும்.

நாடகம் பார்வையாளர் முன்னிலையிலேயே தனது படைப்பை பிரசவிக்கிறது. சினிமா ஏற்கனவே பிரசவிக்கப்பட்டுவிடுகின்றது. பின்னர் எது வித மாறுதல்களும் இல்லாது ஒரே தன்மையில் எத்தனை கந்தையா லீகந்தவேள்

தடவைகளும் கண்டு களிக்கலாம்.

நாடகம் நிகழ்த்தப்படும் வெளியினால், அதன் ஆற்றுகையும் வரையறைக்கு உட்பட்டதாக இருக்கும். நாடகம் ஆற்றப்படும் அரங்கின் வரையறைக்குள்ளேயே ஆற்றுகைக்கான திட்டங்களை மேற்கொள்ள முடியும். சினிமாவில் அரங்கின் வரையறை என்பதில்லை. விரும்பிய காட்சியை, விரும்பிய களத்தைத் தெரிவு செய்து கொள்ளலாம். இந்தவகையில் நாடகம் குறைந்தளவு கள வரையறையைக் கொண்டிருக்கும் போது சினிமா கள வரையறையற்றதாக விளங்குகின்றது. அதாவது சினிமாவில் சந்திரமண்டலக் காட்சி, மலைத்தொடர்கள், நீர்வீழ்ச்சிகள், மலைச்சரிவுகள், வானம், பனிமூட்டங்கள், நீர்வீழ்ச்சிகள், கற்பனைக் காட்சிகள், பாலைவனங்கள், உலக அதிசயங்கள் போன்ற பலவற்றைக் காட்டமுடியும். இரவு, பகல், மழை, இடி, மின்னல், முதலியவற்றை யதார்த்தமாகக் காட்டமுடியும்.

நாடகத்தில் தூரக்காட்சி, அண்மைக்காட்சி முதலியவற்றையும் கற்பனைக் காட்சி, கணக்காட்சி முதலியவற்றையும் காட்டுவது சிரமமானது. சினிமாவில் அண்மை, சேய்மைக் காட்சிகளை கமராவின் துணைக்கொண்டு மிக இலகுவாகக் காட்டலாம்.

நாடகத்தில் இரட்டையர் பாத்திரங்களைப் படைக்கும் போது வேடமுகத்தின் துணைக் கொண்டு படைக்கலாம். ஆனால் ஒரே நேரத்தில் ஒருவரை வைத்து இரட்டையர் பாத்திரத்தை இலகுவாக கமராவின் துணை கொண்டு படைக்க முடியும்.

நாடகத்தில் நடிகனே பிரதானமானவன். சினிமாவில் நடிகள் பிரதானமானவனாக இருக்க வேண்டியதில்லை. அதாவது சினிமா, விலங்குகள், பறவைகளை வைத்தும் தயாரிக்கப்படுகின்றன.

நாடகத்தில் நடிகனை நம்புகின்றோம். சினிமாவில் நடிகனுக்கும், பார்வையாளனுக்கும் இடையில் தொழில்நுட்பம் புகுந்துவிடுகின்றது. “கமரா” என்ற தொழில்நுட்ப சாதனத்தின் செயற்பாடுகள் இணைக்கப்பட்டு வருவதனால் நீண்ட வாழ்வுத்தன்மை பெற்று வருகின்றது. நாடகத்துக்கும் சினிமாவுக்கும் வேறுபாட்டைக் கொண்டு வருவது கமராதான். நாடகத்தில் அரங்கும் சினிமாவில் பிரதான ஊடகமாகக் கமராவும் விளங்குகின்றது.

நாடகத்தில் ஆற்றுவோரையும், பார்வையாளர்களையும்
கந்தையா ஸ்ரீகந்தவேள் - 51 - அரங்கியல் எண்ணக்கருக்கள்

இணைக்கும் உத்திகள் அதிகம் பிரயோகிக்கப்படுகின்றன. சினிமாவில் இவ்வகையான உத்திகள் பிரயோகிக்கப்படுகின்றன. நாடகம் யதார்த்த உலகின் உண்மைகளை உய்துணர வைக்கின்றது. சினிமா சலன உலகின் மெய்மையைக் காட்டுகின்றது. நாடகம் நிஜம், சினிமா நிழல்.

சினிமாவின் மிக நுட்பமான சில செயல்களை யதார்த்தமாகக் காட்டமுடியும். நாடகத்தில் அவ்வாறு காட்டுவது சிரமமான காரியமாகும். எடுத்துக்காட்டாக சினிமாவில் கண்ணின் கருமணியை, கருமணியூடாக வரும் கண்ணீரை மிக அண்மையாக வைத்துக் காட்டவும் துல்லியமாகக் காட்டவும் முடியும். நாடகத்தில் இதனைக் காட்டுவது சிரமமாகும்.



“ஒரு நாடகம் மீண்டும் மீண்டும் மேடையேறுகின்றது என்பது உண்மையாயினும் ஒரு நாடகம் முதல் அளித்த அளிக்கை மாதிரி மீண்டும் அளிக்கப்படுவதில்லை. ஒரு நாடகத்தின் ஒவ்வொரு மேடையேற்றமும் அதனை ஒரு புதிய அரங்க அளிக்கையாகவே தருகின்றது. சினிமா அப்படியன்று. ஒரு படமே மீண்டும் அதேமாதிரி பிசகின்றி ஓடும். அது இயந்திரத்திற்குள் அடக்கமானது நாடகம் அப்படியன்று. அது மனிதனுக்குள் அடக்கமானது. இதனால் ஒரு நாடகத்தை மனிதர் மறுபடியும் அப்படியே நடிக்கின்றார். சிற்சில மாறுபாடுகள் அடுத்த மேடையேற்றத்திலிருக்கும்.”

-பேராசிரியர் சி.மௌனகுரு-

நாடகத்தில் ஏனைய கலை வடிவங்களின் பங்கு

நாடகம் ஒரு கலை வடிவமாகும். அரங்கில் நிகழ்த்தப்படுவதால் அரங்கக் கலை என்றும், அவைக்கு ஆற்றப்படுவதால் அவைக்காற்றுக் கலை என்றும், குறித்த வெளியில், குறித்த காலத்துள் இயங்குவதால் கால வெளிக்கலை என்றும், தொடர்ச்சியான இயக்கத்தினூடாக வெளிப்படுத்துவதனால் இயங்குகலை என்றும் பல்வேறு கலைஞர்களை இணைத்து வெளிப்படுத்துவதனால் கூட்டுக் கலை வடிவம் என்றும் கட்டிலன், செவிப்புலன் கொண்டு நுகரப்படுவதால் கட்டிலன், செவிப்புலன் கலை என்றும் கொள்ளப்படுகின்றது.

நாடகம் என்பது செய்து காட்டுதல் ஆகும். எதனைச் செய்து காட்டுதல் எனும்போது மனித மோதல்களைச் செய்து காட்டுதல் என்பதாகும். இதனால் நாடகமானது சிலர் முன்னே, ஒருவரோ அல்லது இருவரோ அல்லது பலரோ குறிப்பிட்ட சூழலில் செய்து காட்டுதல் ஆகும்.

“நாடகம்” என்ற பதம் ஆங்கிலத்தில் “Drama” என அழைக்கப்பட்டது. “Drama” என்ற பதமானது கிரேக்க வேர்ச்சொல்லாகிய “Dramenon” என்பதிலிருந்து தோன்றியது என்பர். “Dramenon” என்பது பார்க்கும் இடம் என்பதாகும்.

“அரங்கு” என்ற பதம் ஆங்கிலத்தில் “Theatre” என அழைக்கப்பட்டது. “Theatre” என்ற பதமானது கிரேக்க வேர்ச் சொல்லாகிய “Theatron” என்பதிலிருந்து தோன்றியது என்பர். “Theatron” என்பது பார்க்கும் இடம் என்பதாகும்.

நாடகம், அரங்கு ஆகிய இரு சொற்களும் ஒன்றையொன்று பிரித்து நின்று செயற்பட முடியாதவை. ஒன்றையொன்று முழுமைப்படுத்தி நிற்கின்றவை. அதாவது நிகழ்த்துதலைப் பார்த்தலே நாடகம் என்பதால், நிகழ்த்துவதும் பார்ப்பதற்கான இடம் என்பதும் நாடகத்தின் பிரதான அச்சாணியாகும்.

நிகழ்த்தப்படுவது பார்க்கப்படல் வேண்டும் என்பதால், நாடகத்தில் இரு பிரிவினர் சம்மந்தப்படுகின்றனர். ஒரு பிரிவினர் ஆற்றுவோர், மற்றைய பிரிவினர் பார்ப்போர் ஆவர். இவ்விரு சாராரும் குறித்த சமூக மட்டத்திலேயே வாழ்கின்றனர். ஆற்றுவோர் தாம் சொல்லவரும் செய்தியை தீர்மானிப்பர். அச்செய்தியை எவ்வாறு பார்வையாளருக்கு வழங்குவது என்பதைத் தீர்மானிப்பர். அச் செய்தி அச் சமூகத்திற்கு பயன்பாடு உடையதாகவும் இருக்க வேண்டும். பார்வையாளரைக் கவரும் விதத்தில் ஆற்றுகையை வழங்குதலும் வேண்டும். நாடகத்தில் பல்வேறு அம்சங்களும் ஆற்றுகையின் அழகியலைத் தீர்மானிக்கும்.

நாடகம் தன்னுள் இருக்கும் பண்புக் கூறுகளைப் பல்வேறு கலை வடிவங்களில் இருந்தும் பெற்று முழுமைப் படுத்துகின்றது. அதனால் பல்வேறு கலைகளையும் படைக்கும் கலைஞர்கள் ஒருங்கிணைந்து, படைக்கும் ஒரு கலையாதலால் நாடகம் ஒரு கூட்டுக்கலை எனவும் அழைக்கப்படுகின்றது. அதாவது சிற்பக்கலைஞன், ஓவியக் கலைஞன், இசைக்கலைஞன், நடனக்கலைஞன், நாடக ஆசிரியன், நெறியாளன், நடிகன், காட்சிவிதானிப்பாளன், உடைவிதானிப்பாளன், ஒப்பனையாளன், மேடை உதவியாளர், நினைவூட்டுபவர் (எடுத்துச் சொல்பவர்) போன்றோர் ஒருமித்து ஒன்றுகூடி தனிக்கலை வடிவமான நாடகத்தை பிறப்பிக்கின்றனர்.

நாடகக் கலையினுள், சிற்பம், ஓவியம், இசை, கட்டிடம், ஒப்பனை, வேட உடை, இலக்கியம், நடனம், முதலான கலைகளும், மேடைக் காட்சிவிதானிப்பு, ஒளி, ஒலி முதலிய தொழில்நுட்பக் கலைகளும் இதனுடன் தொடர்பு பட்டுள்ளன. இதனாலேயே இளம் பூரணர் என்னும் உரையாசிரியர் “நாடக வழக்கு” என்ற தொல்காப்பிய சூத்திரத்தில் வரும் சொற்றொடருக்கு உரைவிளக்கம் செய்யுமிடத்து “சுவைபட வந்தனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறுதல்” என்கிறார் போலும்.

நாடகத்தில் சிற்பக்கலை எவ்வகையில் தொடர்பு படுகின்றது

என நோக்குவோம். அதாவது நாடகத்திற்கான களத்தை, சூழலை வழங்குவது காட்சிவிதானிப்பாகும். குறிப்பாக மேடையில் வைக்கப்படும் மேடைப்பொருட்கள் சிற்பக்கலையின் தேவைப்பாட்டை வேண்டி நிற்கும் உதாரணமாக அரச நாடகமொன்றில் பயன்படுத்தப்படும் சிம்மாசனம் சிற்பக்கலையின் பாற்படும். காட்சித் தட்டிகளை உருவாக்குவதற்கு சிற்பக்கலை பெரிதும் உதவும்.

இதைப் போன்று ஓவியக்கலையும் நாடகமொன்றின் காட்சிவிதானிப்புக்கு பெரிதும் உதவுகின்றது. காட்சித் தட்டிகள், திரைகள், கைப்பொருட்கள் மூலம் காண்பிய விளைவுகளை உருவாக்கித் தருவதற்கு ஓவியக்கலை உதவும்.

இசை, நாடகத்துடன் இணைபிரியாத ஒரு கலை வடிவமாகும். நாடகம் ஒன்றின் மனநிலை, சூழல், காலம், என்பவற்றை வெளிப்படுத்துவதற்கும் நாடகத்தில் ஒரு பற்றுதலை ஏற்படுத்துவதற்கும் மீள வலியுறுத்தலுக்கும், அழுத்திக்காட்டுவதற்கும், பண்பாட்டை இனங்காட்டுவதற்கும் இசை முக்கிய பங்காற்றுகின்றது.

நடனம், நாடகத்துடன் இணைந்த இன்னொரு கலைவடிவமாகும். இதனை பரதர் நாட்டியம் என்னும் பதத்தின்மூலம் அழைக்கிறார். புராதன காலம் முதல் நடனத்தையும். நாடகத்தையும் பிரித்துப் பார்ப்பதில்லை. இன்று இரண்டும் தனித்தனியாகப் பிரித்து கூர்மை பெற்று வளர்ந்து வருகின்றன. இருப்பினும் நாடகத்தில் நடனத்தின் முக்கியத்துவம் இன்றுவரை இடம்பெற்று வருகின்றது. நாடகத்தில் பெருங்காட்சியை ஏற்படுத்தவும், இடை நிகழ்வுகளை உருவாக்கவும், மனநிலையை மாற்றவும். காட்சி மாற்றத்தைக் காட்டவும் நடனம் நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

இலக்கியம், நாடகக்கலையுடன் மிகவும் தொடர்புடையதொரு கலைவடிவமாகும். நாடகபாடம் (Drama Text) என்ற வகையில் இலக்கியக்கலை தொடர்புடிகின்றது. ஒரு நாடகத்தில் எலும்புக்கூடாக நாடக இலக்கியம் அமைகிறது. நாடகம் ஒன்றின் அமைப்பானது, ஆரம்பம் வளர்ச்சி, சிக்கல், முடிவு என்ற ஒழுங்கிலமையும். இவ்வமைப்பின் ஊடாக நாடக ஆற்றுகையினை வரையறுத்து நிற்கும். நாடக இலக்கியமானது நடிகனால் பேசப்படும் சொல்லாடல்களையும், அவனது உணர்வு நிலைகளையும், அவனது செயல்களையும், சூழலையும் சுட்டிக்காட்டி நிற்கும். நாடக இலக்கியமானது ஆற்றுகையினை, அதன் இருப்பினை கந்தையா ஸ்ரீகந்தவேள்

நிலைநாட்டிக் காட்டுவது. இந்த நாடக இலக்கியமானது, வசனமாக, பாடலாக, கவிதையாக, இவை கலந்தவையாக அமையலாம். அதேவேளை பேச்சு மொழியாகவும், செவ்வியல் மொழியாகவும் அமையலாம். நாடகத் தயாரிப்புக்கு முன்னர் உருவாகி, நாடகத் தயாரிப்பு நிறைவடைந்த பின்னரும் உயிர்வாழும் கலைவடிவமாக நாடக இலக்கியம் காணப்படும். இது நாடக ஆசிரியரின் கலைப்படைப்பாகும். இங்கு மொழிக்கு முக்கிய இடம் உண்டு. அதேவேளை செயலுக்கான குறிப்புக்களும் இடம்பெறும்.

நாடகம் நிகழ்த்தப்படும் இடம் அரங்கு ஆகும். அரங்கானது கட்டிடக்கலையின் பாற்படும். அரங்கின் கட்டிட அமைப்பைப் பொறுத்து அதன்சாயலில் வேறுபட்டு நிற்கும். அரங்கின் சாயல் அதன் ஆற்றுகையைப் பாதிக்கும் அதேவேளை ஆற்றுவோர் பார்ப்போர் உறவையும் பாதிக்கும். அரங்கின் கட்டிட அமைவிற்கேற்ப கட்டப்பட்ட அரங்குகள், கட்டப்படாத அரங்குகள் என்றும். நிரந்தர அரங்குகள், தற்காலிக அரங்குகள் என்றும் சமதரை அரங்குகள் உயர்த்தப்பட்ட அரங்குகள் என்றும் உட்குழிவான அரங்குகள். குகைவடிவ அரங்குகள் என்றும் வடிவ அமைப்பில் சதுர அரங்கு, வட்ட அரங்கு நீள்சதுர அரங்கு, முக்கோண அரங்கு எனவும்: பலதரப்பட்ட வகையில் அரங்கு அமைக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். ஆற்றுகைக்கான வெளியையும், பார்ப்பதற்கான வெளியையும் கொண்டதாக அரங்கு அமைக்கப்பட்டிருப்பதையும் காணலாம்.

வேட உடை, ஓப்பனை என்பனவும் நாடகத்துடன் தொடர்புடைய அழகுக் கலைகள் ஆகும். இவை நாடகக் கதாபாத்திரங்களைப் பௌதீக நிலைப்படுத்துவதற்குத் துணை புரியும் பிரதானமான கலைகளாகும். நடிகனின் வயது, தொழில், அந்தஸ்து, குண இயல்பு, தோற்றம், பருமன், பொருளாதார நிலை, அரசியற் பண்புகள் போன்றவற்றை வெளிப்படுத்த வேட உடை ஓப்பனை உதவும்.

தொழில்நுட்பக் கலைகளான ஒளி, ஒலி என்பனவும் நாடகத்துடன் தொடர்புடைய கலைகளாக விளங்குகின்றன. நாடகத்தினைப் பார்ப்பதற்கு ஒளி அவசியமாகின்றது அத்துடன் நாடகத்தில் ஒளி விளைவுகளை ஏற்படுத்துவதற்கு, ஒளியின் மூலம் மனநிலை, சூழல், காலம், களம், என்பவற்றை வெளிப்படுத்த முடியும்.

ஒலி விளைவுகள் மூலம், நாடகத்தில் உணர்வுகளை

வெளிப்படுத்த, காலத்தைக் காட்ட, சம்பவத்தைப் புலப்படுத்த, களத்தைக் காட்ட முடியும். உதாரணமாக குண்டுச் சத்தம், வாகன இரைச்சல் முதலானவற்றின் மூலம் கருத்தைப் புலப்படுத்தலாம்.

தொகுத்து நோக்கும் போது, நாடகம் பல்வேறு கலை வடிவங்கள் இணைந்த ஒரு தொடையாக அமையும். அதாவது சுவைபட வந்தனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாக தொகுத்துக் கூறுதலாகும். இதனால் நாடகத்தைக் கலைகளின் அரசி என அழைக்கும் மரபு உண்டு.



“மகிழ்ச்சி, புதியதென்பு, மதிநுட்பம் ஆகியவை நாடகக் கலையினது அடித்தளக் கூறுகளாகும். நாள் முழுவதும் உழைத்துச் சோர்ந்த மனிதனின் உள்ள இறுக்கத்தை நெகிழ்விப்பது, அடுத்த நாளுக்குத் தேவையான புதிய சக்தியை அவனுக்கு அளிப்பது, அவனது உள்ளத்தூண்டலுக்கு உறுதுணையாக நிற்பது ஆகியன அவ் அடித்தளக் கூறுகளின் விளக்கமாகும். நாடகம் நன்றெறிப் போதனைகளின் வகுப்புக்கள் அல்ல மாறாக சுவை உணர்வின் தரத்தை மெல்ல உயர்த்தி மனிதாபிமானப் பிணைப்புக்களை அவனுள் ஏற்படுத்தி நிற்பது குழம்பிக் கிடக்கும் ஆத்மாவுக்குள் மென் மேலும் புத்தொளியையும் புதுக் காற்றையும் தோன்றச் செய்வது.”

-ரோலே-

உ வகளாவிய மொழியாக நடனக்கலை

கலை என்றால் அழகு என்று அர்த்தம் கொள்ளப்படுகின்றது. இது மனிதத் திறன் வழி வரும் வெளிப்பாடாகின்றது. அதற்கு ஒரு தொடர்பாடல் வல்லமை இருக்கிறது. சமூகத்தின் ஒரு பிரிவினரே கலையைப் பிறப்பிக்கின்றனர். ஆற்றுகைக் கலையான நடனக் கலையைப் பொறுத்த வரையில் நடனக் கலைஞன், தான் பெற்ற அனுபவங்களைத் தன் நடனக் கலையினூடாக மற்றையவனுக்கு வழங்குகின்றான். அந்த வகையில் உலகம் தழுவிய நிலையில் நடனம் புரிய வைக்கப்படுகின்றது. அதற்கு நாடு, இனம், மொழி, மதம், சாதி, பிரதேசம் கடந்த சக்தியுண்டு. ஏனெனில் அது தன் வெளிப்பாட்டு சக்தியாக “உடல்மொழி” (*Body Language*) யிலேயே பெரிதும் தங்கியுள்ளது.

நடனம் என்பது “வரையறுக்கப்பட்ட வெளியில் லயபூர்வமான உடல் அசைவுகளின் மூலம் உருவாக்கப்படுகின்ற ஒரு கலைவடிவமாகும்” இதனை “உடல் மொழி கொண்டு வெளியில் கோலங்களை அமைத்தல் நடனமாகும்” என வரையறுக்கலாம். எனவே நடனக்கலையில் “மனித உடல் மொழி” பிரதானமானது என்பதை உணர முடிகின்றது. அதே வேளை நடனக்கலைக்கு “வரையறுக்கப்பட்ட வெளி” (*Limited Space*) அவசியமாகின்றது. அதாவது இந்த வரையறுக்கப்பட்ட வெளியை ஆடற்கோலம் (*Choreography*) தீர்மானிக்கின்றது. வரையறுக்கப்பட்ட வெளி என்பது, நடனம் ஆடப்படும் இடத்தைக் குறிக்கும். இது “அரங்கு” என அழைக்கப்படும். அடுத்து நடனத்திற்கு மிகவும் அவசியமானதோர் அம்சம் “லயம்” (*Rhythm*) ஆகும். நடனத்துடன் இணைந்த இன்னொரு கலையாக “இசை” பிரதான இடத்தை வகிக்கின்றது. இசையானது லயத்தினைக் தோற்றுவிக்க உதவுகின்றது.

‘உடல் மொழி’ என்பது உடல் உறுப்புக்களினால்

உருவாக்கப்படுவது. இதனைப் பரதர் அங்கம், பிரத்தியாங்கம், உபாங்கம் என அழைக்கின்றார். இதனை அபிநயங்களினூடாக விளக்குகின்றார். அவையாவன ஆங்கிகம், வாச்சிகம், ஆகார்யம், சாத்விகம் என்பவையாகும். நடன பாரம்பரியத்தை இந்திய மரபு மூன்றாக பிரித்துப் பார்க்கின்றது. அவை நிருத்த , நிருத்திய, நாட்டிய என்பனவாகும். இவற்றுள் “நிருத்த” என்பது தூய நடனத்தை குறித்தது. அதாவது அசைவுகள், முத்திரைகள், முகபாவங்கள் என்பவற்றைக் கருத்துருவ நிலையில் வெளிப்படுத்துகின்றது. “நிருத்திய” என்பது கூட்டு நடனமாகும். அதாவது “அபிநய” நடனமாக இருக்கும். உணர்ச்சிகளை உருவகப்படுத்துவதாக இருக்கும். “நாட்டிய” என்பது, நாடகத்தைக் குறிக்கும், அதாவது மனித நிலைக்கு ஏற்ற வகையில் கதை தழுவி வருவதாக இருக்கும்.

நால்வகை அபிநயங்களில் ‘ஆங்கிக அபிநயம்’ என்பது, அங்கங்களால் வெளிப்படுத்துவதாகும். இவ்வாறான அபிநயமே நிருத்த, நிருத்தி, நாட்டிய மூலம் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது. “வாச்சிக அபிநயம்” என்பது பேச்சு, குரல் ஒலி மூலம் வெளிப்படுத்தப்படும் அபிநயமாகும். ‘ஆகார்ய அபிநயம்’ என்பது, பெருங்காட்சிப் பண்புடன் வெளிப்படுத்தப்படுவது. அதாவது, மேடைப் பொருட்கள், பண்புடன் வெளிப்படுத்தப்படுவது. அதாவது, மேடைப் பொருட்கள், ஆடை அலங்காரங்கள், ஒப்பனைகள், முகமூடிகள், பிராணிகள் மூலம் வெளிப்படுத்தப்படும். ‘சாத்துவிக அபிநயம்’ என்பது, உணர்வுகள் அல்லது மன எழுச்சிகள் மூலம் வெளிப்படுத்தப்படும் அபிநயமாகும்.

இவ்வாறான முறையில் நடனக்கலை வெளிப்பட்டு நிக்கும் போது அது உலகளாவிய மொழியாக நின்று பொருளுணர்த்தும். உடல், மேடைப் பொருட்கள் ஆகியனவும் முப்பரிமாண இயல்புடையன. இந்த முப்பரிமாண உருக்கள் தாம் இயங்கும் முப்பரிமாண வெளியில் தொடர்பாவங்களால் தம்முடைய உணர்ச்சிகளைப் பரிமாற்றுகின்றன.

வெளியினுடைய அளவு, வடிவம், பரப்பு, அதில் பயன்படும் வர்ணம் ஆகியனவும் நடன மொழி உருவாக்கத்தில் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றன. பங்கெடுத்து மாத்திரமன்றி நடனத்தின் மொழியில் தாமும் அங்கமாகின்றன.

அசைவுகள், தமக்குள் சில நிலைகளையும் கொண்டிருக்கின்றன. அந்த நிலையில் அசைவுகளின் அழுத்தங்களும் இருக்கின்றன. இந்த கந்தையா லீகந்தவேள்

அசைவில் உடல் முழுவதும் தொழிற்பாட்டாலும் கால்களுக்கும், கைகளுக்குமே பிரதான இடமிருக்கின்றன. கால்கள் தாள அசைவின் லயத்தைப் பேணுகின்றன. இவ்வாறு அசையும் பொழுது மேடை வெளியில் சில தாளக் கோலங்கள் உருவாகும். இந்திய நடனத்தைப் பொறுத்த வரைக்கும் இந்த அசைவில் பங்கு கொள்கின்ற நுண்ணிய விடயங்கள் வரை கவனம் செலுத்தப்படும். அதாவது கண்கள், கண்ணிலுள்ளிருக்கும் கருமணிகள், புருவங்கள், நெற்றிச் சுருக்கங்கள் வரை கவனிக்கப்படுகின்றன.

மேலைத்தேயத்தில் இந்த மரபு பேணப்படுவதில்லை. முகபாவங்கள் என்பது பெரியளவில் மேலைப்புல நடனங்களில் கவனிக்கப்படுவதில்லை. மேலைப் புலத்தவர்களது நடனங்கள் உடலில் பெரிய உறுப்புக்களின் வழிவருகின்ற அசைவுகளிலேயே பெரிதும் தங்கியிருக்கின்றன. பூமியிலிருந்து மேற்கிளம்பி அசைகின்ற மரபும் மேலைப்புலத்தில் அவதானிக்கக் கூடியது.

கீழைத்தேயத்திலும் சில செந்நெறிப்பாரம்பரிய நடனங்களிலும் பல கிராமிய நடனங்களிலும் இதனைக் காணலாம். கண்டிய நடனத்திலும், கதகளியிலும், கூத்துக்களிலும் இவ்வாறான பூமியை விட்டுக் கிளர்ந்தெழுந்து ஆடும் ஆட்டத்தைக் காணலாம்.

நடனக் கலைஞன் வரையறுக்கப்பட்ட வெளியில் குறுக்காகவும், நெடுக்காகவும் கோடுகளால் கோலங்களைப் பின்னுகின்றான். அவ்வாறான கோலங்கள் வளை கோடுகளாலும், நேர்கோடுகளாலும் அமைக்கப்படுகின்றன. குறுக்கான அசைவு என்பது கிடையாக வெளியில் தொடர்பு கொள்ளாததைக் குறிக்கும். இவ்வாறு வெளியில் தொடர்பு கொள்ளாதவன் மூலம் அழகிய வண்ணக் கோலங்கள் படைக்கப்படுகின்றன.

அதே வேளை தனியொரு நடனக்காரன் குறித்த வெளியில் நடனமாடுதலும் ஒரு குழுவாக குறித்த வெளியில் தொடர்பு கொள்ளாதலும் உண்டு, இவ்வாறான அசைவுகள் நடனக் கலைக்கு அழகையும், செம்மையையும் வழங்குகின்றன. தனியொருவர் நடனமாடுதல், கோடுகளைக் கொண்டு சித்திரம் வரைவதைக் குறிப்பதாகவும் குழு ஒன்று நடனமாடுதல் வர்ணங்கள் கொண்டு ஓவியம் தீட்டுவதைக் குறிப்பதாகவும் கொள்வர்.

நடனக் கலையைப் பொறுத்த வரையில் ஆடுபவரின் உடல்மொழி மட்டும் இடம் பெறுவதில்லை. ஆடுபவர் அணியும் ஆடைகள், மற்றும் அணிகலங்கள், ஒப்பனை முதலியனவும் நடன மொழியாக்கத்திற்கு உதவுகின்றன. அவ் வகையில் ஒவ்வொரு பண்பாட்டுக்கேற்பவும் இது தனிச்சிறப்பு கொண்டிருக்கும். எனினும், நடனக் கலைக்குரிய வகையில் அவ் ஆடை அணிகள் அணியப்படும்.

நடன மொழியாக்கத்திற்கு, ஆடை அணிகலன் மற்றும் அரங்க வெளியின் பயன்பாடுகளும் வர்ணங்களும் உதவுகின்றன. அவ்வகையில் அவ்வப் பண்பாட்டுப் பரிச்சயங்களுக்கு ஏற்ப ஒவ்வொரு வர்ணமும் ஒவ்வொரு விளக்கத்தை, பொருளைக் கொண்டிருக்கும். உதாரணமாக, இந்திய நடனமான கதகளியில் வரும் பாத்திரங்கள் குறித்த வர்ணத்தில் ஒப்பனை செய்து வருவதைக் காணலாம் கிருஷ்ணர் நீல வர்ணத்தில் ஒப்பனை செய்து வருவார். நீல வர்ண ஆடை அணிந்திருப்பார்.

நடனத்துடன் இணைந்த மற்றொரு கலை இசைக் கலை என ஏலவே குறிப்பிட்டிருந்தேன். இசையே, “ஊக்கியாக” நடனத்தில் தொழிற்படுகின்றது. இசையே லயப்பிடிப்பிற்கு உதவுகின்றது. இசை தாளமாகவும், ஐதியாகவும், தரு ஆகவும், பாடலாகவும், முரளுதலாகவும் வருகின்றது. மேலைத்தேய நடனங்கள் முழுமையாகத் தூய இசையில் தங்கியுள்ளன. இந்திய நடன மரபைப் பொறுத்தவரையில் இலக்கியம் இசையோடு சேர்ந்து கொள்கின்றது. இசை வெளிப்பட்ட பாடல்களும் இந்திய நடன மொழியாக்கத்தில் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றன. அதேவேளை தூய இசை வெளிப்பட்ட நடனங்களும் உள்ளன.

கீழைத்தேயத்தில் நடனம் பற்றிக் கூறப்படும் மிகப்புராதன நூலாக நாட்டிய சாஸ்திரம் அமைகின்றது. தமிழ் மரபில் “சிலப்பதிகாரக் காப்பியம்” நடனம் பற்றிச் சிறப்பாகக் கூறுகின்றது. இந்தியாவில் பரதம், குச்சுப்புடி, கதகளி, மணிப்புரி, யட்சகானம், யாத்திரா, நவ்தங்கி, சௌதங்கி, ராம்லீலா, ராஸ்லீலா, முதலான நடனங்கள் ஆடப்பட்டுவருகின்றன. யப்பானில் நோ, கபூக்கி முதலான நடனங்களும், சீனாவில் பிஜிங் ஒப்பேராவும் முதன்மை பெறுகின்றன.

மேலைத்தேயத்தில் பவே தூய்மைச் சிறப்புடையதோர் நடனமாகும். இது பொதுவாக ஜரோப்பா எங்கனும் ஆடப்படும் அதேவேளை சிறப்பாக ரஸ்யாவில் ஆடப்பட்டு வருகின்றது. இது ஜரோப்பிய வரலாற்றோடு ஒன்றிணைந்த ஓர் நடனமாகும். அதே வேளை கந்தையா ழிகந்தவேள்

ஐரோப்பிய பண்பாடுகளை எடுத்துக்காட்டும் ஓர் குறிகாட்டியாகவும் (Index) அமையும். ஐரோப்பிய மக்களது சமூக நடனங்கள் (Social Dance), மாயவித்தை நடனங்கள் (Magical Dance), கருவளப் பெருக்கத்திற்கான நடனங்கள் (Fertility), வளமிய நடனங்கள் இந்த மூன்றிலிருந்தும் பலே (Bellet) நடனம் ஐரோப்பாவில் வளர்ச்சியடைந்தது.

கிரேக்க மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய தொன்மங்கள், தொன்மக்கதைகள், ஐதீகங்கள் (Myths) இந்த பலே நடனம் வளர்ச்சி அடைவதற்குரிய உள்ளடக்கத்தினைக் கொடுத்தது.

உரோமப் பேரரசு காலத்தில் அவர்களுக்கு விளையாட்டுக்கள் (Games), தசைநார்ப்பயிற்சிகள் (Gymnastic) பலே நடனத்திற்கு உதவி செய்தது.

பழைய, புதிய ஏற்பாடுகளில் வரும் பைபிள் கதைகளைப் பலே நடனத்தில் ஆடிக்காட்டியமையினால் பைபிள் கதைகள் பலே நடனத்திற்கு உதவி செய்தது.

பலே நடனத்தில் இரண்டு விதமான வளர்ச்சி ஏற்பட்டது. அவையாவன தொல் சீர் பலே, நவீன பலே என்பனவாகும் பிற்காலத்தில் பலே நடனத்தில் பல பாணிகள் வளர்ச்சியடையத் தொடங்கின.

புராதன மக்களின் கரணங்களில் ஆடலும், பாடலும் முக்கியம் இடம்பெற்றன. நாட்டார் பாடல்கள், நாட்டார் ஆடல்கள் என்பன இக்கலைகளின் தொன்மையை உணர்த்தி நிற்கின்றன. புராதன கொண்டாட்டங்கள் யாவும் ஆட்டத்தை முதன்மையாகக் கொண்டிருக்கின்றது.

“நடனக் கலையானது, உலகளாவிய மொழி. மக்களை ஒருங்கிணைக்கும் ஓர் உலகளாவிய சாதனம். நடனக்கலையானது சமூக, அரசியல், சமய செய்தித் தொடர்புக்கான ஓர் வழிமுறை. அந்த மந்திர சக்தியின் அந்தக்கணநேரப் பரவசத்தில் மக்கள் தங்களை மறந்த லயம் தன்னில் இருக்கின்றார்கள். அப்போது அவர்களின் இதயத்துடிப்பு கணநேரம் நின்று விடுகின்றது. அவர்களின் உள்ளங்கள் விரிவடைகின்றது. அவர்களின் உடல்கள் கட்டுத்தசைகளிலிருந்து விடுபட்டுத் துடிக்கின்றன. நடனம் வார்பட அச்சினை உடைத் தெறிந்து உணர்ச்சிகள், துடிப்புகள்,

மரணம், மறுபிறவி எனும் தாள லயத்தினுள் நுழையவேண்டும். அகத்தின் உணர்ச்சி வேகத்தை வெளிப்படுத்துவதில் குறிக்கோளாக இருக்க வேண்டும் என்கிறார்” பிரான்ஸ் நாட்டு நடனக்கலைஞர் மாரிஸ்பேர்ஜாட் (யுனஸ்கோ கூரியர் பக்கம் 4)

“நடனக்கலையின் ஒரே ஆதாரம் இடப்பரப்பு, அதன் ஒரே கருவி உடல். நடனக்கலைக்கு சொற்களோ, வண்ணங்களோ, மண்ணோ, கல்லோ, மரமோ தேவையில்லை. நடனக்கலை நிகழ்காலத்தில் வாழ்கின்றது. உயிர் இறப்பதும் புத்துயிர் பெறுவதும் அதன் வாழ்வு. அது மறைகின்றது. மறுபடியும் தோன்றுகின்றது. நடனக்கலையைப் பெற்றெடுத்த ஒரே பெற்றோர் நடனக்கலைஞன், அவர் அழியக் கூடியவர். உடல் முதுமை அடைகிறது, ஒரு நாள் அழிந்து விடுகின்றது. நடனக்கலைக்குப் புரவலர்கள் இல்லை. நடனக்கலைஞர்கள் தாங்களாகவே புதுப் புதுப் பாணிகளைக் கண்டு பிடிக்கின்றார்கள். அதன் முழுமைகண்டு எழுச்சி கொள்கின்றார்கள். தங்கள் கலையில் முழு மூச்சுடன் ஈடுபாடு கொள்கின்றார்கள்”. (டொமினிக் குப்பாய் பிரான்சின் நடனக்கலைஞர் யுனஸ்கோ கூரியர் பக்கம் 12)

“நம்மை உலகத்துடன் ஒருங்கிணைக்கும் பிணைப்புக்களுக்கு நடனக்கலை புத்துயிர் ஊட்டுகின்றது” என்கிறார் டொமினிக் குப்பாய்.

“நடனமாடும் ஓர் உடல் அண்டத்துடன் ஓர் உறவினை ஏற்படுத்துகின்றது. ஆற்றல்கள், சக்திகள், எழுச்சிகள் ஆகியவற்றுடன் தொடர்பு கொள்ளும் ஓர் மையம் ஆகின்றது. விண்ணாகவும் விழுமிய நிலையில் அது மெய்மறந்த ஆனந்த பரவச நிலைக்கு வழிகாட்டுகின்றது” என்கிறார் டொமினிக் குப்பாய்.

நடனக் கலைஞரைப்பற்றிக் கூறும் போது டொமினிக் குப்பாய் பின்வரும் கூறுகின்றார். “அவர்கள் அசைந்தாடும் வேர்கள் கொண்ட மரங்கள். அவர்கள் மீன்கள், பறவைகள், அசைந்தாடும் உயர்ந்த மரங்களாவும் உயரமான நிலவுலகப் பறவைகளாகவும் அவர்கள் இடப்பரப்பின் வழியே கிடைமட்டமாகவும், செங்குத்தாகவும், மாபெரும் அசையும் சிலுவைகள் போல் ஆடுகின்றார்கள்.”

ஆனால் நடனம் நடனக் கலைஞனின் அக அசைவு மோனமேயாகும். பாதங்களின் தாள ஒலி, கைகளின் தட்டொலி,

விரல்களின் சுடக்கொலிகள் போன்ற உடல் ஓலிகள் கேட்கப்படும் அரிய நேர்வுகளில் தவிர அது மோனத்திலிருந்தும் வெற்றிடங்களிலிருந்தும் தோன்றும் ஓர் அசைவுமாகும். அதன் அக அதிர்வொலியாக அமைந்திருப்பது சுவாசமாகும். என்கிறார் குப்பாய் (யுனஸ்கோ கூரியர் பக்கம் 12)



“நடனமும் அதன் தொடர்பாலும் என்கின்ற வகையில் மூன்று மிக முக்கிய குறிகள் அதனுடன் இணைந்து தொழிற்படுகின்றன.

1. படிமம் (Image) 2. உடல் (Body)
3. மொழி (Language)

இம் மூன்றும் பலே (Ballet), நவீன நடனம் (Modern Dance), நடன அரங்கு (Dance Theatre) என்பற்றில் இளையோடியிருக்கும் அதேவேளை வாழ்க்கை நெருக்கீடுகளுக்கான விவாதத்தையும் அதனுடனான சொல்லாடலையும் கிளறி நிற்கும்”

மாதா ஹ்ரஹாம் (Martha Graham)

அரங்கின் சமூக முக்கியத்துவம்

பொதுவாகக் கலைகள் மனிதன், மனிதனுக்காக மனிதனால் படைக்கப்படும் நிவேதனமே. எனவே நாடகக்கலையும் சமூகத்தில் முக்கியத்துவம் பெறும் கலைவடிவமாகும். மனிதர்களது தொகுதியே சமூகமாகும். சமூகத்திலிருந்து பிறக்கும் நாடகம் சமூகத்தால் வாழ்கின்றது. சமூகத்திற்காக வாழ்கின்ற, இன்று நாடகம் மனித மோதுகைகளைக் காட்டுகின்ற ஒரு கலைவடிவமாகும். இக்கலைவடிவம் இன்று பல்புறப் பயன் வாய்ந்தனவாக அமைகின்றது. அந்தவகையில் சமூக மாற்றுச் சாதனமாக, கல்விச்சாதனமாக (அறிவூட்டல் சாதனமாக), அரசில் பிரசாரசாதனமாக, சுகாதாரம் பேணும் சாதனமாக, நோய்த்தடுப்புக் கருவியாக, சிகிச்சையாக, பாரம்பரியங்களைக் கடத்தும் சாதனமாக, விழுமியங்களைப் பேணும் சாதனமாக, சமூகத்தைச் சுட்டிக்காட்டும் ஒரு குறிகாட்டியாக வரலாற்றுப் பொக்கிசமாக, சமயப் பிரசார சாதனமாக, இருப்பை நிலை நாட்டுவதாக, பரிமாற்றும் ஊடகமாக எனப் பல பணிகளை ஆற்றுவதால் நாடகம் சமூகத்தில் முக்கியத்துவம் பெற்றதொரு கலைவடிவமாக அமைகின்றது.

பொதுவாக கலைகள் மகிழ்வளிப்பினூடாக அறிவூட்டலை வழங்குவது சமூக முக்கியத்துவம் என்று கூறலாம். ஆரம்பகாலம் முதல் இன்றுவரை அரங்கு இவ் இரு பயன்களையும் ஆற்றிவருகின்றதெனலாம். சடங்குகளிலிருந்து தோன்றிய நாடகக் கலை சடங்கு நிலையிலேயே இவ்விரு பயன்களையும் ஆற்றி வந்துள்ளது எனலாம். வேட்டைச்சடங்கின் போது வேட்டையாடலை அபிநயித்தனர். இதனால் வேட்டை அதிகம் கிடைக்கும் என நம்பினர். அதன் காரணமாக மீண்டும் வேட்டையாடலை அபிநயித்தனர். இது அரங்கின் சமூக முக்கியத்துவம் அல்லவா? அத்தோடு மறைமுகமாக அவர்களுக்கு பயிற்சியும் கல்வியும் கிடைத்தது எனலாம்.

நாடகத்தை அபிநயித்தவரிடையேயும் அதனைப் பார்த்து நயந்தவர்களிடையேயும் மகிழ்வளிப்பு இடம் பெற்றது எனலாம். நாடக ஆற்றுகையின் போது குறித்த அச்சமுகம் முழுவதும் ஒன்றிணைந்து கொண்டமை இன்னொரு பயன்பாடாகும். ஆற்றுவோர் பார்ப்போரிடையே ஒரு தொடர்பாடலை உண்டாக்கியமை மற்றுமொரு பயன்பாடாகும்.

அரங்கு ஒரு சமூக மாற்றுச் சாதனமாக அமைகின்றது. சமூகத்தை பல்வேறுபட்ட மாற்ற நிலைக்கு கொண்டு வருவதில் அரங்கிற்கு வலிமையான சக்தி இருப்பதே அதற்குக் காரணம். ஏனெனில் அரங்கு பல்வேறு கலைகளின் சங்கமமாக இருப்பதே. அதாவது தனித்தனியே ஒவ்வொரு கலைகளும் இருப்பதிலுள்ள சுவையை விட அவை சேரும் போது இருக்கும் சுவையே தனித்துவமானது. அது பஞ்சாமிரதத்தில் உள்ள சுவையைப் போன்று தனித்தனிபழங்களின் சுவையைக் கடந்து ஒரு பொதுச்சுவையைத் தருவதை ஒத்தது. சமூகத்தில் காணப்படும் பல்வேறு பிரச்சினைகளை இனங்கண்டு அதனை வெளிப்படுத்துவதும் அதற்கான தீர்வுகளைத் தேடும் ஒரு சிறந்த சாதனமாக அரங்கு அமைகின்றது. இது அரங்கின் சமூக முக்கியத்துவமே.

திரு.க.சிதம்பரநாதன்(1994) அவர்கள் சமூக மாற்றத்துக்கான அரங்கு என்ற ஆய்வினூடாக இதனைப் புலப்படுத்தியுள்ளார். சமூகத்தில் புரையோடிப் போயுள்ள சீதனப் பிரச்சினை, சாதிப்பிரச்சினை, இனப்பிரச்சினை, பிரதேச வேறுபாட்டுப் பிரச்சினை, மதப்பிரச்சினை என பல்வேறுபட்ட பிரச்சினைகளை இனங்காட்டுவது, அப்பிரச்சினைகளை இனங்காட்டுவது மட்டுமல்லாது அதனைத் தீர்ப்பதற்கான வழிவகைகள் முதலியவற்றை எடுத்துரைப்பதற்கும் சிறந்த சாதனமாக சமூகத்தில் அரங்கு முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது எனலாம்.

அரங்கு கல்விச் சாதனமாகப் பயன்படுகின்றது. அரங்கின் வன்மையான மகிழ்வுட்டல் அம்சங்கள் இதற்கு பெரிதும் உதவுகின்றதெனலாம். குழந்தைகளுக்கான மருந்துக் கலவைகளில் இனிப்புச் சுவையூட்டுவது போன்று அரங்கில் இருக்கும் மகிழ்வுட்டல் அம்சங்கள் கற்றல் செயற்பாட்டை இலகுபடுத்த உதவுகின்றது. ஆரம்பகால நாடகங்கள் இதற்குச் சிறந்த உதாரணங்களாக அமையும். எமது பண்பாட்டில் உள்ள கூத்துக்கள், மற்றும் இசை நாடகங்கள், வாய்மைபேசு, கற்புடைமகள், வீர வாழ்வுடைய மனிதன், தெய்வ நிலைபெறுதல், அவதாரபுருசர் போன்ற பல்வேறு விடையங்களைக் கருப்பொருட்களாக

கொண்டிருந்தமையை அவதானிக்கலாம் இதனைக் கலாநிதி தணிகாசலம்பிள்ளை அவர்களது கலாநிதிப் பட்டத்திற்கான ஆய்வு நன்கு புலப்படுத்தி நிற்கின்றது. முறைசாராக் கல்விச்செயற்பாடாக அரங்கு (நாடகம்) அமைகின்றமையைக் குறிப்படலாம். நவீன கற்பித்தலியலில் அரங்கினதும் நாடகத்தினதும் பல்வேறு கூறுகள் பயன்பட்டு வருகின்றன. இது அரங்கின் சமூக முக்கியத்துவமாகும்.

அரங்கு ஒரு அரசியல் பிரசார சாதனமாக அமைகின்றது. அதாவது அரங்கினூடாக அரசியலில் கட்சிகள், இயக்கங்கள், தனிநபர்கள் பிரபலமாகியமை குறிப்பிடத்தக்கது. அரசியல் மாற்றங்களுக்கும் அரங்கு பயன்பட்டு வந்துள்ளமை அரங்கின் சமூக முக்கியத்துவமாகும். இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் தமிழக அரசியலில் குறிப்பிடத்தக்க செல்வாக்கு பெற்றது. எம்.ஜி.இராமச்சந்திரன், அமெரிக்க முன்னாள் ஜனாதிபதி நேகன் முதலானவர்கள் அரங்கினூடாக முதன்மை பெற்றவர்கள். இத்துடன் ரஷ்யப்புரட்சி, அமெரிக்கப்புரட்சி முதலான பல நாடுகளின் புரட்சிக்கு அரங்கு பெரும் பங்களிப்புச் செய்துள்ளது. எமது இன விடுதலைப் போராட்டத்திற்கு தெருவெளி நாடகங்கள் எத்தகைய பங்களிப்பினை வழங்கிற்று என்பதை யாவரும் அறிவர்.

அரங்கு, சுகாதார அறிவுறுத்தல்களாகவும், நோய் தடுப்புக் கருவியாகவும் பயன்பட்டு வருவதும் குறிப்பிடத்தக்கது. சுகாதாரமான வாழ்வினை வாழ்ந்து நோய் இல்லாத வாழ்வு, வாழும் விழிப்புணர்வுகளை ஏற்படுத்தும் சிறந்த சாதனமாக அரங்கு அமைகின்றது. சுகாதாரம் பேணும் கருத்தரங்குகளை நாடத்துவதைவிட நல்ல தெருவெளி நாடகங்களை நிகழ்த்துவதன் மூலம் இலகுவில் விழிப்புணர்வினை ஏற்படுத்த முடியும். இது அரங்கின் சமூக முக்கியத்துவம் ஆகும்.

அரங்கு ஒரு சிகிச்சையாக இன்று பயன்பட்டு வருகின்றது. உளப் பிறழ்வு அடைந்தவர்களைச் “சீர்மியம் செய்யும் முகமாக அரங்கு பயன்படுகின்றது. இதற்காக இன்று நாடகச் சிகிச்சையாளர்களை வைத்திய சாலைகளில் நியமிக்கும் வழக்கத்தை எமது பிரதேசங்களிலும் காணலாம். புராதன கிரேக்கத்தில் அரங்கின் சமூகப் பயனாக அமைந்தது. “கதாசிஸ்” என்பது “உணர்ச்சி வெளியேறுகை” ஆகும் என்கின்றார் கிரேக்க அறிஞர் அரிஸ்டோட்டில். நாடகத்தைப் பார்க்கும் பார்வையாளன் தன் மனச்சுமைகளைக் கொட்டுவதன் மூலம் மன ஆறுதல் அடைந்து தனது முட்டுக்களை நீக்குகின்றான். இன்று இதனையே “தளைநீக்கத்திற்கான அரங்கு” என்று அழைக்கின்றார்கள் கந்தையா ஸ்ரீகந்தவேள்

கலாநிதி.க.சிதம்பரநாதன் அரங்கினூடாக அகமுரண்பாடுகளைக் களையலாம் என்று தனது கலாநிதி பட்ட ஆய்வினூடாக வலியுறுத்தியுள்ளமை இங்கு குறிப்பிடற்குரியது. இது அரங்கின் சமூக முக்கியத்துவத்தை புலப்படுத்துகின்றது.

அரங்கு சமூகத்தைச் சுட்டிக் காட்டும் ஒரு சுட்டியாக அமைகின்றது ஒரு நாட்டின் அல்லது பண்பாட்டின் பாரம்பரியங்களாக பிரதேசம், மொழி, இனம், மதம், இவர்களது பழக்கவழக்கங்கள், உடை, உடுக்கும் முறை, உணவு, உண்ணும் முறை, பேச்சு, பேசும் முறை, விழாக்கள், சடங்குகள், மத அனுபூட்டானங்கள், நம்பிக்கைகள், விழுமியங்கள் முதலான பண்பாட்டு அம்சங்களை அரங்கினூடாக அறிய முடிவதுடன் எதிர் கால சந்ததிக்கு அதனை எடுத்து செல்லுவதற்கு உதவுகின்றது. இது அரங்கின் சமூக முக்கியத்துவமாகும்.

அரங்கு சமூகத்தைச் சுட்டிக் காட்டும் ஒரு சுட்டியாக அமைகின்றது. ஏதாவது அரங்கை வைத்து நாம் ஒரு சமூகத்தையோ: ஒரு இனத்தையோ: ஒரு பண்பாட்டையோ அறிய முடிகின்றது. வடமோடி, தென்மோடி நாடக வடிவங்கள் இலங்கைத் தமிழரை அறிய வைக்கின்றது. கண்டிய நடனம் என்றவுடன் இலங்கைச் சிங்கள மக்களை அறிய வைக்கின்றது. பரநாட்டியம் என்றவுடன் இந்தியரை அறியவைக்கின்றது. இவை போன்று இன்னும் பலவற்றை எடுத்துக் கூறலாம். இது ஒரு அரங்கின் சமூக முக்கியத்துவத்தை எடுத்துக் காட்டுகின்றது.

அரங்கு ஒரு வரலாற்றுப் பொக்கிசமாகவும் விளங்குகின்றது. புராதன கிரேக்க நாடக எழுத்துருக்கள், அரங்கக் கட்டிடங்கள், ரோமநாடக ஆசிரியர்கள் தம் எழுத்துருக்கள் கட்டிடங்கள், ஷேக்ஸ்பியர், பேண்ட்ஷோ, ஹென்றி இப்சன், அன்ரன் செக்கோவ் முதலான நாடக ஆசிரியர்களது நாடக எழுத்துருக்கள் அறியத்தந்த பண்பாட்டினது பொக்கிசமாக அமைகின்றமையை நாம் காணலாம். இது அரங்கின் சமூக முக்கியத்துவமாகும்.

அரங்கு ஒரு சமயப் பிரசார சாதனமாக அமைகின்றது. அன்று தொட்டு இன்று வரை இப்பயன் நாடகத்தில் இடம்பெற்று வந்துள்ளதை அவதானிக்கலாம். நாடகத்தின் தோற்ற நிலையில் இதனைக் காணலாம். காத்தவராயன் நாடகம், கோவலன் கூத்து, திருமுல நாராயணர் நாடகம், வள்ளிதிருமணம் முதலான நாடகங்கள் சமய உள்ளடக்கம் கொண்ட நாடகங்களாகும். எமது பாரம்பரிய நாடக வடிவங்களான வடமோடி, கந்தையா ஸூகந்தவேள்

தென்மோடி நாடகங்கள் பெரும்பாலும் இந்து மத இதிகாச, புராணக் கதைகளையே எடுத்துக் கூறுகின்றன. இவை சமய பிரசார நோக்கோடு எழுதப்பட்டனவாகும். மத்திய கால ஜரோப்பாவின் அரங்கவரலாற்றை நோக்கின் கிறிஸ்தவ மதக்கதைகளை உள்ளடக்கமாகக் கொண்ட புனிதரின் நாடகம், திருமறை நாடகம், ஒழுக்கப்பண்பு நாடகம் என்பவை கிறிஸ்தவ மத பிரசாரத்திற்காக தயாரிக்கப்பட்டவையே! இது அரங்கின் சமூக முக்கியத்துவமாகும்.

அரங்கு தனிப்பட்டவர்களது தனிப்பட்ட பண்பாட்டினது இருப்பு நிலைகளை எடுத்துக்காட்டும் கருவியாக பயன்படுகின்றது. அதாவது நாடக நடிகர்கள், நாடக மன்றங்கள், அரசுகள், அரசநிறுவனங்கள் தத்தமது இருப்பு நிலைகளையும் ஆளுமையையும் பறைசாற்றி நிற்கின்றது. எடுத்துக்காட்டாக, சிவாஜிகணேசன் ஆளுமை, இருப்பு நிலை, எம்.ஜி.ஆர்.இன் இருப்புநிலைகளைக் குறிப்பிடலாம். இது தனிப்பட்டவர்களது இருப்பு நிலையையும் ஆளுமைப்பண்பையும் எடுத்துக் கூறுகின்றது.

இவ்வாறு அரங்கு சமூகத்தில் பல்வேறு பணிகளை ஆற்றுவதன் மூலம் சமூக முக்கியத்துவம் பெற்று வந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. அடிப்படையில் மகிழ்வளிப்பினூடாக அறிவுட்டல் என்பது நாடகத்தின் பிரதான பணியாகும். நாடகத்திற்குக் கதைப்பொருளை அச் சமூகத்திலிருந்து பெற்று அச்சமூகத்திற்குக் கலையாக்கிக் கொடுக்கும் கலைஞர்களது பங்கு இங்கு முக்கியம் பெறுகின்றது.



சிறுவர் அரங்கு- சில குறிப்புகள்

சிறுவர் அரங்கு என்பது சிறுவர்களுக்காக தயாரிக்கப்படுகின்ற நாடகத்தைக் குறிக்கும். அதாவது சிறுவர்களைப் பார்வையாளர்களாகக் கொண்ட அரங்கினைச் சிறுவர் அரங்கு எனக் குறிப்பிடுவர்.

சிறுவர்கள் எனும்போது, சிறுவர்கள் யார்? எனும் வினா எழுவது இயல்பு. பொதுவாக 18 வயது வரையிலான பிள்ளைகளைச் சிறுவர்கள் என ஜக்கிய நாடுகள் சபை வரையறுக்கின்றது. இருப்பினும் சிறுவர்கள் எனும் போது 12 வயதுக்குட்பட்ட பிள்ளைகளையே இங்கு குறிப்பிடுகின்றோம். ஆரம்பக் கல்வியில் ஈடுபட்டுள்ள மாணாக்கர்களைப் பார்வையாளர்களாகக் கொள்ளும் அரங்கு சிறுவர் அரங்காகும்.

எனவே சிறுவர்களை மகிழ்விக்கவும், அதனூடாக அறிவூட்டவும் சிறுவர் அரங்கு உதவும். சிறுவர் அரங்கானது பின்வரும் மூன்று வகையில் தயாரிக்க முடியும்.

1. சிறுவர்களுக்காக சிறுவர்களைக் கொண்டு தயாரிக்கும் நாடகம்.
2. சிறுவர்களுக்காக வளர்ந்தோரைக் கொண்டு தயாரிக்கும் நாடகம்.
3. சிறுவர்களுக்காக சிறுவர்களையும், வளர்ந்தோரையும் கொண்டு தயாரிக்கும் நாடகம்.

சிறுவர் அரங்கில் இரண்டு எண்ணக்கருக்களை நாம் விளங்கிக் கொள்ள வேண்டும்.

1. சிறுவர் நாடகப் பிரதி (எழுத்துரு)
2. சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பு (மேடைநிகழ்வு)

ஒன்று சிறுவர்கள் நடப்பதற்காக எழுதப்படும் பிரதி, மற்றையது ஏனைய அரங்க மூலகங்களையும் இணைத்துக் கொண்டு தயாரிக்கப்படும் முழுமையான அரங்க ஆற்றுகையாகும்.

சிறுவர் அரங்கின் பண்புகள்

சிறுவர் அரங்கானது சிறுவர்களது விருப்பங்கள், நாட்டங்கள், ஆர்வங்கள், உளநிலைகள் என்பவற்றைக் கருத்தில் கொண்டு தயாரிக்கப்படுதல் வேண்டும்.

சிறுவருடைய நாட்டங்கள், விருப்பங்கள் சிலவற்றை இங்கு குறிப்பிடலாம்.

- | | |
|---------------|---------------------------------------|
| 1. புதுமைகள் | 7. கூட்டுச் செயல் |
| 2. வினோதம் | 8. கதைகேட்டல் |
| 3. விந்தைகள் | 9. வர்ணங்கள் |
| 4. விளையாட்டு | 10. மிருகங்கள். பறவைகள் உடனான ஈடுபாடு |
| 5. ஆடல் | 11. புதிர் போடல் |
| 6. பாடல் | 12. நகைச் சுவை |

மேற்குறித்த விடயங்களை உள்ளடக்கிய வகையில் சிறுவர் அரங்கிற்கான எழுத்துப் பிரதியை அமைக்கும் போது அதன் மொழிநடை கொண்டதாகவும் அமைப்பது அவசியம். சிறுவர்களது அனுபவத்துக்குள் உள்ளடக்கக்கூடிய வகையிலான பதங்களைக் கொண்டதாக இருத்தல் வேண்டும்.

நாடகப் பிரதிக்கான எழுத்துப் பிரதியினை தயாரிக்கும் போது செல்வாக்குச் செலுத்தும் இன்னொரு அம்சம் நாடகத்திற்கான கருப்பொருள் தெரிவு. சிறுவர்களது அனுபவத்துக்குட்பட்ட கருப்பொருட்களை நாம் தெரிவு செய்வது அவசியம். சிறுவர் அரங்கிற்கான கருப்பொருட்களுக்கு சில உதாரணங்கள் வருமாறு.

1. ஒற்றுமையே பலம்
2. கூட்டுவாழ்வு மகிழ்ச்சி தரும்

3. நட்பு
4. தந்திரக் கதைகள்
5. ஒன்றுபட்டால் உண்டு வாழ்வு
6. பிறர்க்கு உதவி செய்வோம்
7. நல்லதையே செய்
8. புத்திவான் பலவான்
9. அன்பு செய்தல்

சிறுவர் அரங்கானது சிறுவர்களை மகிழ்வூட்டுதலையே அடிநாதமாகக் கொண்டிருத்தல் வேண்டும். இருப்பினும் மறைமுகமான முறையில் அறிவூட்டல் இடம்பெறலாம்.

சிறுவர் அரங்கிற்கான எழுத்துருவில் பாடல்கள் முக்கிய இடம்பெறும். இப்பாடல்கள் சிறியவையாகவும் சந்தத்துடன் பாடக்கூடியவையாகவும் ஆடி அபிநயிக்கக் கூடியவையாகவும் இருத்தல் வேண்டும். அத்துடன் பாடல்கள் ஐதி, தாளக்கட்டுடன் பாடக்கூடியவையாகவும் இருக்கலாம். பாடல்களுக்கான மெட்டுகள், தாளங்கள் பற்றிய குறிப்புக்களையோ / சங்கேதக் குறியீடுகளையோ கொண்டிருக்கலாம். அவை சிறுவரது அனுபவப் பரப்புக்குள் உள்ளவையாக இருத்தல் வேண்டும்.

எழுத்துருவினைத் தயாரிக்கும் நாடகாசிரியர் தமது தயாரிப்புக் குறிப்புக்களையும் எழுத்துருவில் குறிப்பிடுதல் வேண்டும். இத்துடன் நடிகர் மேடைப்பரப்பில் எங்கு நின்றல் வேண்டும் என்ன செய்ய வேண்டும் என்பதையும் குறிப்பிட்டிருத்தல் வேண்டும். இது தயாரிப்பினை எளிதாக்கவும் வலிதாக்கவும் வகைசெய்யும்.

எழுத்துருவை அமைக்கும் போது மொழிக் குறியீடுகளைக் கவனத்தில் கொண்டு அந்த மொழிக் குறியீடுகளைக் குறித்துக் கொள்ள வேண்டும். அப்பொழுதுதான் நாடகப் பாத்திரங்கள் அப்பாத்திர உரையாடல்களை உரிய முறையில் உச்சரிக்க முடியும்.

மேடையில் வைக்கப்படும் பொருட்கள், பயன்படுத்தப்படும் காட்சிகள், மற்றும் ஓவியங்கள் பற்றிய குறிப்புக்களையும் கொண்டிருப்பது அவசியம். அதேவேளை அதற்காகப் பயன்படுத்தப்படும் வர்ணங்கள், வர்ணத் திட்டங்கள் பற்றிய குறிப்புக்களும் எழுதப்பட்டிருப்பது அவசியம்.

இதே போன்று சிறுவர் அரங்கில் பயன்படுத்தப்படும் கைப்பொருட்கள் எவை எவை என்பதுவும் குறிப்பிடப்படுதல் வேண்டும். சிறுவர் அரங்கில் பயன்படுத்தப்படும் கைப்பொருட்கள் சிறுவர்கள் தூக்கக்கூடியவையாக இருத்தல் வேண்டும். உண்மைப் பொருட்களைத் தவிர்த்து அதன் மாதிரிகளை அமைப்பது நல்லது. இவை பற்றிய விளக்கக் குறிப்புக்கள் இருப்பது அவசியம்.

அடுத்து தயாரிப்பு தொடர்பான விடயங்களை நோக்குவோமாயின், சிறுவர் அரங்கில் கற்பனா பூர்வமான விடயங்கள் அபூர்வமான நிகழ்வுகள், வினோதமான, விந்தையான நிகழ்வுகள், சம்பவங்களுடாக கதை கூறுவதாக இருத்தல் வேண்டும்.

ஆடல், பாடல் நிறைந்தவையாக இருத்தல் வேண்டும், சிறுவர்களைக் கவரக்கூடியதான அம்சங்கள் பலவற்றையும் இணைத்தல் வேண்டும். விலங்குகள், பறவைகள், ஊர்வன முதலியன வருவதாக இருந்தால் அவற்றிற்கான வேடமுகம் ஒப்பனை, ஆடை, அலங்காரங்கள் முதலியவற்றிலும் கவனம் செலுத்துதல் வேண்டும். வேடமுகம் எனும் போது முகத்தை மூடும் முகமூடி அல்ல. வேடத்தைக் குறிக்கும் முகம். எனவே அவை குறியீடாக விளங்கும் வகையில் முகத்தை மறைக்காது அமைந்தால் போதுமானது. முகம் நடிக்களைப் பொறுத்த வரையில் நடிப்பை வெளிப்படுத்தும் பிரதான உறுப்பு அதனையோ அதன் பிரதான அங்கமான கண்ணையோ மறைப்பது மிகவும் தவறானதொரு செயற்பாடாகும். எனவே முகத்தை மறைக்காது வேடமுகம் அணியப்படல் வேண்டும்.

அடுத்து, ஒப்பனையை எடுத்துக்கொண்டால் ஒப்பனையும் நடிகளது முகத்தை மறைப்பதாக இருத்தல் கூடாது. முகத்தில் சித்திரக் குறியீடுகள் மூலம் பாத்திரங்களை சித்திரிப்பது அவசியம். சிறுவர்களைப் பொறுத்த வரையில் வர்ணம் மிகவும் விருப்பத்திற்குரிய ஒன்றாகும். எனவே வர்ணங்களைப் பயன்படுத்தும் போது அவர்களுக்கு விருப்பமான கவரக்கூடியதான, பொருத்தப்பாடுள்ள வர்ணங்களைப் பயன்படுத்தலாம். ஆடை, ஆபரணங்களைப் பற்றிச் சிந்திக்கும்போது சிறுவர்கள் அணியக்கூடியதாக இருத்தல் வேண்டும். சிறுவர் அரங்குகளைப் பொறுத்தவரையில் பொருத்தமில்லாமலும் வர்ணம் பயன்படுத்தப்படலாம். கதாபாத்திரங்களைப் புலப்படுத்தக் கூடியதான ஆடை ஆபரணங்களைக் கூட அணியலாம்.

மேடைப் பொருட்களை அமைக்கும் போது, அம்மேடைப்பொருட்கள் இயற்கைப் பொருட்களைப் பயன்படுத்தாது, செயற்கையாக உருவாக்குவது நல்லது. பொதுவாக கலை என்பதே செயற்கையானதுதான். அது மனிதர்களால் படைக்கப்படுவது. எனவே மேடைப் பொருட்களும் செயற்கையாகவே அமைப்பது நல்லது. எடுத்துக் காட்டாக மரம் ஒன்றையோ, பலவற்றையோ கொண்டுவர எண்ணினால், மரத்தை செயற்கையாக ஓவியமாக வரைந்தோ / செய்தோ மேடையில் பயன்படுத்துவது நல்லது.

சிறுவர் அரங்கிற்கான பார்ப்போர் சிறுவர்கள்தான். இருப்பினும் சிறுவர்களில் நாட்டமுடைய பெரியோர், சிறுவர் பற்றிய ஆய்வாளர்கள், சிறுவர்களில் பரிவுள்ள நிறுவன உறுப்பினர்கள் பார்ப்போராக இருக்கலாம்.

சிறுவர் அரங்கில் ஒளி பற்றிச் சிந்திப்பதும் அவசியம். உள்ளரங்க நிகழ்வுகளில் ஒளியையும் ஒளியின் விளைவுகளையும், ஒளி வர்ணங்களின் ஜாலங்களையும் கண்டனுபவிப்பதில் சிறுவர்கள் நாட்டமுடையவர்களாக இருப்பர். எனவே வர்ணக் கலவைகள் மங்கலாக்கிகளின் துணையுடன் ஒளியூட்டல் செய்யும் போது சிறுவர்கள் மகிழ்வடைவர் என்பது திண்ணம்.

சிறுவர் அரங்கில் ஒளி விளைவுகள் மற்றும் இசைவிதானிப்பு தொடர்பாகச் சிந்திப்பதும் அவசியம். இவ்விடத்தில் ஒளிவிளைவுகள் மூலம் என்ன விளைவினை / விளைவுகளை ஏற்படுத்த வேண்டும் என்பதனைத் தெரிவு செய்தல் வேண்டும். எடுத்துக் காட்டாக காடு ஒன்றைப் படைக்க வேண்டுமானால், காட்டில் வரும் ஒலிகள், சத்தங்கள் முதலியனவற்றைக் கொண்டுவருதல் வேண்டும். இதற்காக ஓகன் மூலம் பெறப்படும் ஒலிகளைப் பெறமுடியும். இருப்பினும் ஆற்றுவோரே அவ்வொலிகளை எழுப்புதல் நாடகத்தின் சிறப்புக்கு வழிவகுக்கும்.

சிறுவர் அரங்கில் ஆடல்கள் மிகவும் திட்டமிடப்பட்ட ஆடல்களாக இருத்தல் வேண்டும். சிறுவர்களைப் பொறுத்தவரையில் ஆடுதலில் மிகவும் விருப்புடையவர்கள். எனவே இவ் ஆடல்கள் புதிய படைப்பாக இருப்பது நல்லது.

சிறுவர் அரங்கில் சிறு விளையாட்டுக்களைப் பயன்படுத்துதல் அவசியம். விளையாட்டு சிறுவர்களை மகிழ்வுட்டும் அம்சங்களில் முக்கியமானது. சிறுவர்களை ஒன்று திரட்டவும் அவர்கள் ஈடுபாட்டுடன் உழைக்கவும் இது உதவும்.

கந்தையா ஸ்ரீகந்தவேள்

தொகுத்து நோக்குகின்றபோது சிறுவர் அரங்கானது சிறுவர்களைப் பார்வையாளராகக் கொண்டது. சிறுவர்களது நாட்டங்களுக்கேற்ப அதன் எழுத்துருவும் தயாரிப்பும் இடம்பெறுதல் வேண்டும். ஒட்டு மொத்தமாக நோக்கும்போது சிறுவர் அரங்கானது மகிழ்வூட்டல் அம்சங்கள் பல நிரம்பியவையாக இருத்தல் அவசியம். அறிவூட்டல்கள் நேரடியாக இருக்க வேண்டியதில்லை. வேட உடை ஒப்பனை ஆடம்பரம், அழகு நிறைந்ததாக இருத்தல் வேண்டுமேயன்றி பாத்திரப் பொருத்தமானதாக இருக்க வேண்டியதில்லை. எனினும் அவை நாடக நிகழ்வுக்குப் பொருத்தமானவையாகவும் புரிந்து கொள்ளக் கூடியதாகவும் இருத்தல் வேண்டும்.

கிலங்கையில் தமிழ்ச் சிறுவர் அரங்கு

கிலங்கையில் குறிப்பாக சிறுவர் அரங்கு 1980 களிலேயே காத்திரமான படைப்புக்கு வித்திட்டதெனலாம். சிங்கள மொழிமூலமான சிறுவர் அரங்குகள் சிறப்பாக எழுதித் தயாரிக்கப்பட்டன. இதனை அருகிலிருந்து பார்த்தவர்கள், தமிழில் காத்திரமான சிறுவர் அரங்கத் தயாரிப்புக்களில் ஈடுபடல் வேண்டும் என்ற உத்வேகம் கொண்டு உழைத்தனர். அவர்களில் விதந்துரைக்கப்படத்தக்கவர்களில் குழந்தை. ம.சண்முகலிங்கம், இ.சிவானந்தன், சி.மௌனகுரு அவர்கள் குறிப்பிடற்குரியவராவர்.

குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம் அவர்கள் “கூடிவளையாடு பாப்பா” என்னும் சிறுவர் நாடகத்தை எழுதித் தயாரித்து தந்தமை தமிழர் அரங்க வரலாற்றில் பெருமைக்கு உரியதொரு விடயமாகும். இது சிறுவர் அரங்க வரலாற்றில் முதல் அடியெடுத்து வைப்பு எனலாம். இவர் முயலார் முயல்கிறார், ஆச்சி சுட்டவடை, பஞ்சவர்ண நரியார்... என பத்துக்கும் மேற்பட்ட சிறுவர் நாடகப் பிரதிகளை எழுதித் தயாரித்தார்.

சி.மௌனகுரு தப்பிவந்த தாடியாடு, வேடனை உச்சிய வெள்ளைப் புறாக்கள், முதலான சிறுவர் அரங்கப் பிரதிகளை எழுதித் தயாரித்தார். இவை யாழ்ப்பாணத்து நகர்புறத்துப் பாடசாலைகளில் அவ்வப்போது தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்களாகும்.

இவர்களைவிட வேறு சிலர் சிறுவர் அரங்க எழுத்துப் பிரதிகளை எழுதியும் தயாரித்தும் வருகின்றார்கள். இருந்தபோதும் சிறுவர்

அரங்கிற்குரிய பண்புகள் யாவற்றையும் உள்வாங்கவில்லை என்னும் விமர்சனமும் உண்டு. எனவே, அரங்கியற்குரிய பண்புகள் யாவற்றையும் உள்வாங்கி முழுமையான நாடகமாக வெளிப்படுத்துவது அவசியம்.

சிறுவர் அரங்கிற்கான களமாக பாடசாலைகளே இருக்கின்றன. இப்பாடசாலை அரங்க வாய்ப்புக்களையும் சந்தர்ப்பங்களையும் பயன்படுத்தி சிறுவர் அரங்கத் தயாரிப்புக்களைப் படைத்தளிப்பது அவசியம். இவ்வாறு சிறுவர் நாடகங்களைத் தயாரித்து அவற்றைப் பார்க்கவைப்பது அவர்களுக்கு மகிழ்வைத் தருவதோடு அவர்கள் கற்றல் செயற்பாட்டில் ஈடுபாட்டுடன் பங்கு கொள்ளவும் வகை செய்கின்றது.

சிறுவர் அரங்கும் ஆசிரியரும்

சிறுவர் அரங்கில் ஆசிரியர்களது ஈடுபாடு முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றது. ஆசிரியர்கள் தமது கற்றல் கற்பித்தல் செயற்பாட்டை முன்னெடுத்துச் செல்வதற்கு சிறுவர் அரங்கின் கூறுகளைப் பயன்படுத்தி வருவது குறிப்பிடத்தக்கது. குறிப்பாக ஆடல், பாடல், கதைகூறல், விளையாட்டு, செயற்பாடு முதலியவற்றைப் பயன்படுத்துவதன் மூலம் கற்றல் செயற்பாட்டை எளிதாக்கி வருகின்றார்கள்.

சிறுவர் அரங்கக் கூறுகளுக்கு மாணவர்களைக் கவரும் சக்தியுண்டு. இந்தச் சக்தியைப் பயன்படுத்தி மாணவர்களை கற்றலுக்கான கவிநிலைக்குக் கொண்டுவரவும் கற்றல் கற்பித்தலைச் சிறந்த முறையில் முன்னெடுத்துச் செல்லவும் முடியும்.

நவீன கல்விச் சீர்திருத்தத் திட்டத்தில் ஆரம்பக் கல்விச் செயற்பாடுகளில், செயற்பாடு சார்ந்த கல்விக்கு அதிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. எழுத்து வேலைகள் குறைவாகவும், செயற்பாடுகள் அதிகமாகவும் பயன்படுத்த வேண்டும் எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இதனை நடைமுறைப்படுத்த வேண்டுமானால் ஆரம்பக் கல்வி ஆசிரியர்கள் சிறுவர் அரங்கப் பயிற்சி பெற்றிருப்பது அவசியம். ஆரம்பக் கல்வி ஆசிரியர்கள் தமது கற்றல் கற்பித்தற் செயற்பாடுகளை வினைத்திறனுடன் முன்னெடுத்துச் செல்ல இது வழிவகுக்கும்.



தெருவெளி அரங்கு

தெரு வெளியினை ஆற்றுகைக்கான பிரதான இடமாகக் கொண்டு இயங்கும் ஒரு அரங்கு இதுவாகும். இங்கு மேடை அமைக்கப்படுவதில்லை. தெருவிலுள்ள சமதரை அரங்கு பயன்படும். நடிப்பைப் பொறுத்தவரையில் இவ்வரங்கில் யதார்த்தப் பாங்கான நடிப்புக்கு இடமில்லை. நுண்மையான இசைக் கருவிகளான வயலின், வீணை என்பன பயன்படுத்தப் படுவதில்லை. இவ்வரங்கு கட்டற்ற அரங்காக இருக்கும். அதாவது சுதந்திர அரங்காக இருக்கும். குறிப்பாக பிரச்சினைகளை வெளிப்படுத்தும் நோக்கம் கொண்டவையாக இருக்கும். சமகால சமூக, பொருளாதார, அரசியல் முக்கியத்துவம் கொண்டவையாக இருக்கும்.

நடிகர்களைப் பொறுத்த வரையில் எதற்கும் தயாரானவராக இருப்பார்கள். அவர்களை நடிகர் என்று குறிப்பதைவிட கலைஞர்கள் என்று கூறுவதே பொருத்தமானது. அரங்கு திறந்து வெளியாக இருப்பதோடு பார்வையாளர்களால் சூழப்பட்டவையாகவும் இருக்கும். குறிப்பாக நடிகர்கள் தமது சொந்தக்குரல் உடல் வெளிப்பாடுகளில் பெரிதும் தங்கி இருப்பர்.

பார்வையாளர்களைப் பொறுத்தவரை இருநிலையில் காணலாம். ஒன்று பொதுவான பார்வையாளர்கள், மற்றயது குறிப்பிட்ட பார்வையாளர்கள், பொதுவான பார்வையாளர்கள் என்பதற்குள் சிறுவர், முதியவர், ஆண், பெண், படித்தவர், படியாதவர், என்ற பேதமின்றிச் சகலரையும் உள்ளடக்குவதைக் குறிக்கும். குறிப்பான பார்வையாளர்களாக மகளிர், மாணவர்கள், தொழிலாளர் எனத் தனிப்பட்ட ஒரு குழுவினரைப் பார்வையாளர்களாகக் கொண்டிருத்தலைக் குறிப்பதாகும்.

அளிக்கை செய்வோர் கூவி அழைத்தோ அல்லது மேளம் / பறை கொட்டியோ குறிப்பிட்ட தெருவிலோ அல்லது சமூகம் கூடும் சந்தை வெளியிலோ அல்லது மைதானத்திலோ பார்வையாளரை ஒன்று சேர்ப்பர். பின்னர் தமது ஆற்றுகையை அவர்கள் மத்தியிலுள்ள வெளியில் நிகழ்த்துவர்.

தெருவெளி அரங்கில் ஆடல், பாடல், வேடமுகப் பயன்பாடு விரவிக் காணப்படும். ஆற்றுவோர், பார்ப்போர் உறவு மிகவும் நெருக்கமானதாக இருக்கும். உடலும் உள்ளமும் இணைந்தது போல ஆற்றுவோர், பார்ப்போர் உறவு காணப்படும். ஆற்றுவோர் நாற்புறமும் நிற்கும் இருக்கும் பார்வையாளரை நோக்கியதாக தமது ஆற்றுகையை நிகழ்த்துதல் இங்கு அவசியமானதாகும். பார்வையாளர் எதிர் வினைக்கு இவ் அரங்கில் முக்கிய இடம் அளிக்கப்படும்.

இங்கு திரை மேடை அலங்காரங்கள், ஒளிவிதானிப்பு இடம் பெறமாட்டாது. இதனால் காட்சிமாற்றங்களுக்கோ, மருட்கைக் காட்சிகளுக்கோ இடம் தரப்படுவதில்லை. நடிகர்கள் பார்வையாளர்களுக்குள்ளேயே காணப்படுவர். சில அரங்க உத்திகளை அவர்கள் கையாள்வர். தமது கைகளில் உள்ள, உடலில் அணிந்துள்ள ஆடையின் பாகங்களை தமது பாத்திரச் சித்தரிப்புக்காக பயன்படுத்திக்கொள்வர். உ+ம் பஞ்சாபி சோல், இடுப்பில் கட்டிய சால்வை, தலைப்பாகை.

நடிப்பில் மோடிப்படுத்தப்பட்ட நடிப்பினைப் பெரும்பாலும் பயன்படுத்துவர் மிகைப்படுத்தப்பட்ட நடிப்பும் இடம் பெறும். நடிகர்கள் தமது உடல் வெளிப்பாட்டாலும் பார்வையாளர்களைத் தம் வசப்படுத்துவர். சொல்லவந்த செய்தியை குறிப்பிட்ட காலத்தில் சொல்லிச் செல்வதாக அமையும். தெரு வெளி அரங்கானது பெரும்பாலும் 30 நிமிடங்களுக்கு மேல் அதன் ஆற்றுகை நீடிக்கக்கூடாது. மிகக் குறுகிய காலத்தையே பயன்படுத்துதல் அவசியம். ஏனெனில் நிகழ்த்தப்படும் இடம் பெரும்பாலும் தெரு என்பதால் நீண்ட நேரத்தை பார்வையாளர்கள் செலவு செய்து இந் நிகழ்ச்சியைப் பார்க்க விரும்பமாட்டார்கள்.

இலங்கைத் தமிழ் அரங்கைப் பொறுத்தவரையில் எண்பதுகளிலேயே தெருவெளி அரங்கானது காத்திரமான போக்கை இனம் காட்டிற்று இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக புதுசு குழுவினரின்

நித்தியானந்தன் தயாரித்த 'திருவிழா', யாழ்ப்பல்கலைக்கழக கலாசார குழுவின் தயாரிப்பில் உருவான சேரனின் 'மாயமான்', V.M.குகராஜாவின் 'கசிப்பு', விடுதலைக்காளி முதலான தெருவெளி அரங்குகளைக் குறிப்பிடலாம். கசிப்பு எனும் தெருவெளி அரங்கானது கலை பண்பாட்டுக் கழகத்தினரால் மக்கள் வாழும் இடங்களில் எல்லாம் கொண்டு சென்று பல தடவைகள் அரங்கேற்றப்பட்டன. தற்போதும் தெருவெளி அரங்க முயற்சிகள் இடம்பெற்று வருகின்றன. அகதிகள் பிரச்சினை, மிதிவெடி விழிப்புணர்வு (நெஞ்சறுத்தும் கானல்) அரசியல் விழிப்புணர்வு, (பொங்குதமிழ் அரங்க நிகழ்வு) போன்ற கருப்பொருளில் இவை ஆற்றுகை செய்யப்பட்டன.

வன்னி பெருநிலப்பரப்பில் திரு.பாலசிங்கம், திரு.செல்வகுமார் முதலியோர் தெருவெளி அரங்க ஆற்றுகைகளில் ஈடுபட்டு வருகின்றனர். குறிப்பாக அரங்கச் செயற்பாட்டுக் குழுவினரும் தெருவெளி அரங்கத் தயாரிப்புகளில் ஈடுபட்டு வருகின்றனர். அவர்களில் "கசிப்பு ஒழிப்பு" தொடர்பான விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்தும் வகையில் வவுனியா அரங்கச் செயற்பாட்டுக் குழுவின் இயக்குனர் திரு.விந்தன் அவர்களால் நெறிப்படுத்தப்பட்டு அரங்கேற்றப்பட்டு வந்தமை குறிப்பிடக் கூடிய தொன்றாகும்.

விடுதலை இயக்கங்கள் தெருவெளி அரங்கினை தமது அரசியல் கொள்கை விளக்கங்களை மக்களுக்கு எடுத்துரைக்க பயன்படுத்தி வந்தமை, வருகின்றமை குறிப்பிடத்தக்க ஒன்றாகும்.

தெருவெளி அரங்கும் தெருக்கூத்தும் ஒன்றல்ல இரண்டும் வேறுபட்ட எண்ணக்கருவை கொண்டவை தெருக்கூத்து தமிழகத்தின் பாரம்பரிய அரங்க வடிவம். இது புராண, இதிகாச, பெருவழக்கு கதைகளை கோயில் வீதியில் விடியவிடிய பல நாட்கள் தொடர்ந்து ஆடிக் காட்டுவதாகும். இதுவே இதன் பிரதான வேறுபாடாகும்.



நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் “ரஸக்கோட்பாடு”

கலை இன்பமாவது காவியம், சிற்பம், ஓவியம், நடனம், இசை, நாடகம் என்ற கலைகள் வாயிலாக மனத்தினது தூய நிலையின் கண்ணே எழுகின்ற இன்பமாகும். ‘கலையின் மூலம் உண்டாகும் இன்பத்தினைக் கலை நூலார் ‘ரஸம்’ எனக் கூறுகின்றனர். “ரஸம் என்பது அழகினை நுகருமிடத்து உண்டாகும் இன்ப நிலை” ஆகும் இவ் ரஸமானது கலை அனுபவங்களின் வாயிலாகப் பெறப்படும் பெறுபேறு என்றும் கூறப்படுகின்றது. ரஸம் கேட்போன் அல்லது பார்ப்போனிடம் ஏற்படச் செய்வதாகவும் அழகியல் அனுபவமாகவும் கொள்ளப்படுகின்றது. ஒரு கலைஞன் அல்லது சுவைஞன் ஒரு கலைப்படைப்பைப் பார்க்கும் போது அல்லது கேட்கும் போது பல்வேறு காரணிகளால் தனது உள்ளத்து உணர்வுகள் தூண்டப்பட்ட நிலையில் ரஸத்தை அனுபவிக்கின்றான்.

கலைப் படைப்பு பார்வையாளர் ரசிகரிடம் ஏற்படுத்தும் தாக்கம் ரஸம் எனப்படும். இதற்கு அடிப்படை ஆதாரமாக அமைவது “அழகு” ஆகும். அழகிய கலைப்படைப்புகளுள் ரஷிகர்கள் மத்தியில் மிக உயர்ந்த ரசனையை ஏற்படுத்துகின்றது.

“ரஸம்” என்ற சொல் “ரஸ்” என்ற வடமொழிச் சொல்லின் வினையடியாகத் தோற்றம் பெற்றது இது அனுபவித்தல், சுவைத்தல், சாறு, அமுதம் போன்ற பொருட்களில் விளக்கப்பட்டுள்ளது. ரஸம் என்ற சொல் வேதங்களிலே இருக்கு வேதத்திலே முதல் முதல் காணப்படுகின்றது. “சோம ரஸம்” எனும் பதம் சோமக் கொடியில் இருந்து பிளிந்து எடுக்கப்படும் சாறு என்ற அர்த்தத்தில் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

ரஸம் என்பது இருவகை அனுபவங்களைச் சுட்டி நிற்கிறது. கவிஞன் அல்லது படைப்பாளனது அனுபவமாகவும் பார்வையாளர்கள் கந்தையா ஸூகந்தவேள்

அல்லது ரசிகனது அனுபவமாகவும் இது விளக்கப்பட்டுள்ளது.

அழகியற்கலை சம்பந்தமான நூல்களுள் எமக்குக் கிடைக்கும் காலத்தால் முற்பட்ட நூல் பரத முனிவரால் எழுதப்பட்ட நாட்டிய சாஸ்திரமாகும். பரதர் நாடகக்கலையை அடிப்படையாகக் கொண்டு ரஸக் கொள்கையை விளக்கியதோடு எவ்வாறு ரஸம் தோற்றுவிக்கப்படுகின்றது. அது எவ்வாறு பார்வையாளனைச் சென்றடைந்து அவனது அனுபவம் ஆகின்றது என்ற கருத்துக்களையும் விளக்கியுள்ளார்.

பரதர் கூறும் ரஸங்கள் எட்டு வகைப்படும். அவை வருமாறு.

1. ஹாஸ்ய - சிரிப்பு
2. குரோத - கோபம்
3. உற்ஸாக - பெருமிதநிலை
4. பய - பயம்
5. ஜீகுப்ஸ - அருவருப்பு
6. விஸ்மய - வியப்பு
7. ரதி - சிருங்காரம்
8. சோகம் - துன்பம் / கருணா

ரஸங்களை ஒன்பதாக கூறும் மரபு பிற்காலத்தில் உருவானது. அதனால் 'நவரசம்' என்ற கோட்பாட்டிற்குப் பழக்கப்பட்டவர்களாக இருக்கின்றோம். ஒன்பதாவது ரஸம் "சாந்தம்" என்பதாகும். எந்தவொரு உணர்வு நிலையும் இல்லாதிருக்கும் நிலை தான் சாந்தம் எனும் ரஸம் ஆகும். தொல்காப்பியர் "சாந்தம்" எனும் ரஸத்தை "நடுவு நிலை" என அழைப்பார்.

பரதர் காவியத்தில் ரஸம் தோன்றும் முறையைப் பின்வருமாறு விளக்குகின்றார். ஒரு மரம் விதையிலிருந்து தோன்றுகின்றது. மரத்திலிருந்து பூக்களும் பழங்களும் தோன்றுகின்றன. மரத்திற்கு விதை மூலமாக இருப்பது போன்று கவிஞனுக்கு இதயத்திலிருந்து தோன்றும் ரஸம் காவியத்திற்கு மூலமாக உள்ளது என்று கூறுகின்றார்.

பரதர் ரஸக் கொள்கை பற்றி கூறும் போது "மனத்திலே உணர்ச்சி உண்டாகி அதனின்றும் சுவையாகிய ரஸம் பிறக்கும்" என்று கூறுகின்றார். பரத சாஸ்திரத்தில் ஆறாவது அத்தியாயத்தில் ரஸம் எவ்வாறு

தோற்றுவிக்கப் படுகின்றது என்பது பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளது. விபாவம், அனுபாவம், வியபிச்சாரி பாவம் ஆகியவற்றின் சேர்கையினால் ரஸம் தோற்றுவிக்கப்படுகின்றது. என்று நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றது.

ரஸத்தைத் தோற்றுவிக்கும் காரணிகள் இரண்டு வகைப்படும். அவையாவன.

1. விஷய காரணி
2. விஷயி காரணி என்பனவாகும்.

‘விஷய காரணி’ என்று கூறும் போது அவைசிறப்பாக நாடகக் கலையில் கதாபாத்திரங்களிடையே பாவங்களை தோற்றுவிப்பதுடன் பார்வையாளரிடமும் அவ்வுணர்ச்சிகளை நேரடியாகத் தோற்றுவிப்பதுடன் அவ்வுணர்ச்சிகளை மறைமுகமாகவும் தோற்றுவிக்கின்றன.

விபாவம் இரண்டு வகைப்படும்

1. ஆலம்பன விபாவம்
2. உத்தீபன விபாவம்

‘ஆலம்பன விபாவம்’ மனிதனால் தூண்டப்படுவது. அதாவது காலம், இடம், சூழ்நிலை ஆகியவற்றால் உருவாக்கப்படுவது.

விபாவத்தை உணர்ச்சிகளின் தோற்றத்திற்குக் காரணமாகவும், அனுபாவத்தை காரியமாகவும் கொள்ளப்படுகின்றது. ‘அனுபாவம்’ சொல், செயல், எண்ணம் இவற்றின் துணைக்கொண்டு செய்யப்படும் அபிநய வகைகளால் கிளரப்படும் உணர்வுகளான, புருவங்களை நெரித்தல், கடைக்கண் பார்வை முதலிய புற வெளிப்பாடுகளினால் உணர்த்தப்படும் போது தோன்றுகின்றது. விசேட வகையான அனுபாவங்களை பரதர் ‘சாத்தீக பாவங்கள்’ என்கிறார். இவை எட்டு வகைப்படும்.

‘வியபிச்சாரி பாவங்கள்’ 33 ஆகும் இவை ‘சஞ்சாரி பாவங்கள்’ எனவும் அழைக்கப்படும். இவை இடையிடையே தோன்றி மறையும் பாவங்கள் ஆகும். வியபிச்சாரி என்றால் ‘ஒன்றை இழுத்துச் செல்வது’ என்று பொருள். இவை ரஸம் உண்டாவதற்கு உதவுகின்றன. வியபிச்சாரி பாவங்கள், ஸ்தாயி பாவங்கள் ரஸமாக மாற்றுவதற்கு இழுத்துச் செல்கின்றன.

‘ஸ்தாயி பாவம்’ நிலையான அடிப்படையான உணர்ச்சியாகும்.

ஸ்தாயி பாவங்களே ரஸமாக உருமாறும் தன்மை உடையவை. பரதர் ஸ்தாயி பாவத்தின் உருமாற்றம் அல்லது மாற்றமே ரஸம் என்று கூறுகின்றார். ஸ்தாயி பாவங்களே எட்டுவகையான ரஸங்களைத் தோற்று விக்கின்றன.

ரஸத்தைத் தோற்றுவிக்கும் காரணிகள் இரண்டு என முன்னர் கண்டோம். அவற்றில் விஷய காரணிகள் என்று கூறும் போது அவை சிறப்பாக நாடக கதாபாத்திரங்களிடையே நேரடியாகப் பாவங்களைத் தோற்றுவிப்பதுடன் பார்வையாளரிடையே மறைமுகமாகவும் தோற்றுவிக்கின்றன. பாவங்கள் ரஸத்தைத் தோற்றுவித்து பார்வையாளரிடத்தும் தோற்ற வைக்கின்றது.

கதாபாத்தரங்கள் மூலம் விபாவம், அனுபாவம், வியபிசாரி பாவங்கள் மூலமாக பார்வையாளர்களிடத்து சூகம் நிலையிலுள்ள ஸ்தாயி பாவங்கள் தூண்டப்பட்டு அவைகளினால் அவ்வுணர்ச்சிகள் அனுபவமாகி, அழகியல் திருப்தி உணர்ச்சியாகி ரஸமாகின்றது. ரஸத்தை அனுபவிப்பவர்கள் ரசிகர்கள் அல்லது சுவைஞர்கள் என்று அழைக்கப்படுகின்றனர். இவர்களும் கலைஞனை ஒத்த கற்பனைத்திறன் உடையவர்களாக இருந்தால்தான் கலையின் மூலம் கிடைக்கின்ற பூரணமான அனுபவத்தைப் பெறமுடியும்.



Refernces

உசாத்துணை நூல்கள்

1. சிவத்தம்பி .கா, மௌனகுரு.சி, திலகநாதன்.க, அரங்கு ஓர் அறிமுகம், அமரர் சி.பற்குணம் நினைவு மலர்குழு வெளியீடு, மே.1999.
2. மோசேஸ் எஸ், தொழில்நுட்பக் கலைகள், கிருஷி வெளியீடு 2007.
3. இராமானுஜம் சே, நாடகப்படைப்பாக்கம் அடித்தளங்கள் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, தஞ்சாவூர், டிசம்பர் 1994.
4. சண்முகலிங்கம்.ம, தொகுப்பு கந்தையா ஸ்ரீகணேசன், நாடக வழக்கு, இணுவில் கலை இலக்கிய வட்டம், வெளியீடு, 2005.
5. சிவத்தம்பி.கா., பதிப்பாசிரியர், கற்கை நெறியாக அரங்கு, நியூ செஞ்சலி புக் ஹவுஸ் வெளியீடு, அக்டோபர் 1996.
6. ஸ்ரீராம தேசிகன் எஸ்.என்.தமிழாக்கம், பரதக்கலைக்களஞ்சியம், திருநெல்வேலி தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை. முதற்பதிப்பு - ஜூலை 2001.
7. பத்மா சுப்பிரமணியம், பரதக்கலைக் கோட்பாடு, வானதி பதிப்பகம், முதற்பதிப்பு செப்டம்பர், 1985.

நாடகம் அரங்கியல் என்பது பள்ளிக்கூட
கலைத்திட்டத்திலும், பல்கலைக்கழக
கலைத்திட்டத்திலும் வளர்ச்சியடைந்துள்ளது. இந்த
வளர்ச்சியின் வெளி வீச்சுக்களாக நூலாக்கங்களும்,
பருவ இதழ்களும், கையேடுகளும், இலத்திரனியல்
சாதனங்களும் பெருக்கமடையத் தொடங்கியுள்ளன.
இந்த வரிசையில் திரு.கந்தையா ஸ்ரீகந்தவேள்
அவ்வளவின் “அரங்கியல் எண்ணக்கருக்கள்”
எனும் நூல் சண்முகலிங்கம் கல்வியியல் அரங்கினால்
வெளியிடப்பட்டுள்ளது.

இந்த நூலங்களை நோக்கிய ஒரு பெயர்சி இந்
நூலாக்கத்திலே மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. வினா -
சிடை என்ற இயந்திரச் சிறைக்குள் அகப்பட்டுக்
கொண்டது கட்டுரை வடிவில், இலகுவான மொழி
நடைமீல் நூலாசிரியர் தமது ஆக்கங்களை
தந்துள்ளார் மாணவர்களது வாசிப்பு ஆற்றலை இந்
நூல் தூண்டுவல்லது. பல்லாயிரம் -மலர்கள் -
மலர்நிழல் என்றவாறு பற்பல நூல்கள் இத் துறையில்
வெளியாக வேண்டும்.

கலாநிதி சபா.ஜெயராசா
கல்வியியற் பேராசிரியர்
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.

ISBN 978-955-51050-1-9

