

தாடகமும் அரங்கமும்

(பழியை பாடத்திட்டத்திற்கு அமைப்பானது)

குறும் - 10, II



க. சுந்தரகுமார் B.A (Hons), M.A

விபுலம் வெளியீடு

நாடகமும் அரங்குமும்

(முதிய பாடத்திட்டத்திற்கு அமைவானது)

சுந்தரலிங்கம் சந்திரகுமார்

B.A.(Hons), M.A

(நாடகமும் அரங்கியலும்)

விபுலம் வெளியீடு

2012

தலைப்பு	-	நாடகமும் சிரங்கியலும்
ஆசிரியர்	-	சு.சந்திரகுமார்
உரிமை	-	ஆசிரியருக்கு
முதலாவது பதிப்பு	-	யூன் 2009
தீரண்டாவது பதிப்பு	-	நவம்பர் 2010
மூன்றாவது பதிப்பு	-	பெப்ரவரி 2012
வெளியீடு	-	விபுலம், ஞானசூரியம் சதுக்கம், மட்டக்களப்பு,
கணினி வடிவமைப்பு	-	சுபாஜெனி சங்கர்
அச்சுப் பதிப்பு	-	வணசிங்கா பிரிண்டர்ஸ், திருமலைவீதி, மட்டக்களப்பு.
பிரதிகள்	-	1000
பக்கம்	-	XIII+178
விலை	-	360/=

Title	-	Drama and Theatre
Author	-	Sundaralingam Chandrakumar
Copy right	-	Author
First Edition	-	June, 2009
Second Edition	-	November, 2010
Third Edition	-	February, 2012
Publisher	-	Vibulam Gnanasooriyam Square, Batticaloa.
Lay Out & Cover Design	-	Subajeni Shankar
Printing	-	Wanasinghe Printers, Trinco Road, Batticaloa.
Copies	-	1000
Pages	-	XIII+178
Price	-	360/=
ISBN	-	978-955-51736-4-3



சுமர்ப்பணம்

இந்நூல் என்னை உலகத்திற்குத் தந்து,
வளர்த்து ஆளாக்கிய
எனது அம்மாவுக்கும் அப்பாவுக்கும்.



• அணிந்துரை	v
• முதலாம் பதிப்பிற்கான முன்னுரை	vii
• இரண்டாம் பதிப்பிற்கான முன்னுரை	viii
• மூன்றாம் பதிப்பிற்கான முன்னுரை	ix
• பதிப்புரை	x
• பாடத்திட்டம்	xi
• கலை பற்றிய எண்ணக்கரு	1
• நாடக அரங்கு பற்றிய எண்ணக்கரு	4
• நாடகத்தின் தோற்றம்	7
• நாடகமும் ஏனைய கலை வடிவமும்	8
• நாடக வகைகள்	11
• அரங்கின் அடிப்படை மூலகங்கள்	19
• நெறியாள்கை	25
• அரங்கக் கைவினைகள்	29
• அரங்க நடிப்பு	38
• நாடகத் தயாரிப்பு	47
• அரங்க விளையாட்டு	49
• தமிழ் நாடக வரலாறு	55
• ஈழத்துத் தமிழ்ப் பிரதேச அரங்கு	60
• ஈழத்துத் தமிழ் நாடக ஆளுமைகள்	82
• சிங்கள நாடக அரங்கு	97
• நாடக எழுத்துரு	108
• விதிக்கப்பட்ட நாடக பாடம்	110
• நாட்டிய சாஸ்திரம்	133
• அபிநயங்கள் / சித்திரிப்புகள்	138
• சடங்கரங்கு	145
• நாடக மேடை வகைகள்	160
• பலேயும், ஒபேராவும்	164
• பிரத்தியேகப் பரீட்சை (Practical Exam)	165
• உசாத்துணை நூல்கள்	167
• புகைப்படங்கள்	169

அணிந்துரை

நாடகமும் அரங்கியலும் இன்று ஒரு பாட நெறியாக 6^{ம்} வகுப்பிலிருந்து பல்கலைக் கழகப் புகுமுக வகுப்பு வரை இலங்கைப் பாடசாலைகளில் கற்பிக்கப்படுகின்றது. விருப்புப் பாடமாக இதனை அறிமுகப்படுத்தி இருப்பினும் பல பாடசாலைகளில் இப்பாடத்தை விரும்பிப் பயிலும் மாணவர்கள் மெல்ல மெல்ல அதிகரித்துவருவதாக அறியமுடிகிறது.

நாடகம் பல்கலைகளும் சங்கமிக்கும் ஒரு கலை என்பர். நாடகமும் அரங்கியலும் எனும் பாடநெறியைப் பயில்வதன் வாயிலாக பல கலைகளில் மாணவர்களுக்குப் பரீட்சயம் ஏற்படுவதுடன், உள வலுவும், உடல் விருத்தியும் உடைய ஒரு ஆளுமையான மாணவர் வளர நாடகக் கல்வி உதவுகின்றது. நாடகம் கூட்டாகச் செயற்படும் கலையாதலால் மாணவரை மற்றவரோடு இணைக்கும் பண்பையும், சமூகமயமாக்கும் பண்பையும் இக்கல்வி அளிக்கிறது. நாடகம் செயல் முறைமை சார்ந்த கல்வி ஆதலால் வெறுமனே உருப்போடும் இயந்திரமாக மாணவரை மாற்றாது செயற்றிறனுடைய ஒருவராகவும் மாற்றுகின்றது. இன்று நமக்குத் தேவையானோர் புரிந்துணர்வும், செயற்றிறனும், சமூக அறிவும், மானிடத்தின் பால் அன்பும் கொண்ட தலைவர்களே. இத்தலைவர்களை உருவாக்கும் அடிப்படையைப் பாடசாலைகளில் நாடகமும் அரங்கியலும் எனும் பாடநெறி அளிக்கிறது.

இப்பாடநெறியினைப் பயிற்றுவிக்கும் ஆசிரியர்களும் புத்தகப் புழுக்களாக அல்லாது, செயற்றிறனும், ஆளுமையும் கொண்ட ஆசிரியர்களாக அமைவது அவசியம். தேசிய கல்வி நிறுவனம் 6^{ம்} தரம் தொடக்கம் 13^{ம்} தரம் வரைக்குமான பாடத்திட்டமொன்றை அமைத்துத் தந்துள்ளது. ஆனால் அதற்கான பாடநூல்கள் இன்னும் வெளி வரவில்லை. இப்பாட நூலைத் தேசிய நிறுவகமே எழுதும் முயற்சியில் ஈடுபட உள்ளது. இந்நிலமையில் இக்கல்வியைக் கற்பிக்க, பாடத்திட்டத்திற்கு அமைய பாடநூல்கள் வெளிவருதல் அவசியம். ஒரு பாடநூல் அல்லாது பல பாடநூல்கள் வருவது ஒரு வகையில் நல்லது என்றே நான் நினைக்கின்றேன். இப்பாடநூலை எழுதுபவர்கள் பாடத்தில் தோந்த புலமையும், கல்வியறிவில் பரீட்சயமும், படிப்பித்தலில் நீண்ட காலப்பணியாற்றுகையும் உடையவராய் இருத்தல் நன்று.

பத்தாம், பதினொராம் வகுப்பிற்கு அமைய நாடகமும் அரங்கியலும் எனும் இந்நூலை வெளியிடும் திரு சு.சுந்திரகுமார் மேற்குறிப்பிட்ட தகைமைகள் கொண்டவர். இப்பாடநெறியில் சிறப்புக் கலைமாணிப்பட்டம் (B.A Hons) பெற்றதுடன், கிழக்குப் பல்கலைக் கழகத்தில் இப்பாடத்தைப் பயிற்றும் விரிவுரையாளராகக் கடமையாற்றி, அபராத உழைப்பினால் முதுகலைமாணிப் (M.A) பட்டத்தையும் பெற்று, இன்று முதுதத்துவமாணிப் (M.Phil) பட்டப்படிப்பையும் மேற்கொண்டிருப்பவர். கிழக்குப் பல்கலைக் கழகத்தில் நுண்கலைத்துறை நடாத்திய நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறைகளில் ஆர்வத்துடன் பங்குகொண்டதோடு, நுண்கலைத்துறை தயாரித்த இராவணேசன், லயம், இன்னிய அணி, கிழக்கிசை முதலான மேடை நிகழ்வுகளில் பங்கேற்ற அனுபவமும் அவருக்குண்டு. கல்வியியலில் டிப்ளோமாய் பட்டத்தோடு, இப்பாடநெறியில் 5 வருட கால கற்பித்தல் அனுபவத்தையும் கொண்டவர்.

தன் அறிவு அனுபவத்திரட்சியின் பயனாக இந்நூலை அவர் வெளியிடுகிறார். செயல் முறைசார்ந்த ஒரு நூல் விபரமாகவும், காட்சித் தன்மை கொண்டதாகவும் வருதல் விரும்பத்தக்கதாயினும் புத்தக வெளியீட்டில் ஏற்படும் பணச்சிரமம் காரணமாக அவர் தனது எல்லைகளைக் குறுக்கிக் கொண்டுள்ளார் என்றே நினைக்கின்றேன். எனினும் அவரது முதல் முயற்சியை நான் பாராட்டுகின்றேன். பாடத்திட்டத்தை அடியொட்டி தெளிவாகவும், சுருக்கமாகவும் விபரங்களைக் கூறிச்செல்லும் இந்நூல் மாணவர்களுக்குப் பெரிதும் பயன்படும் என நினைக்கின்றேன். இத்துறையில் மென்மேலும் ஈடுபட்டு, மாணவர் பயனடையும் வகையில் சிறந்த நூல்களை திரு சு.சுந்திரகுமார் ஆக்கவேண்டும். வாழ்த்துக்கள்.

பேராசிரியர் சி. மௌனகுரு,

முன்னாள் நுண்கலைத்துறைத் தலைவர்,
கிழக்குப் பல்கலைக் கழகம்.

முதலாம் பத்ப்நிற்கான முன்னுரை

நாடகமும் அரங்கியலும் இலங்கையில் கல்வித் துறையில் ஒரு கற்கை நெறியாக அறிமுகப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. தரம் 6 தொடக்கம் உயர் தரம் வரையிலும், பல்கலைக் கழகத்திலும் ஒரு பாடமாக கற்பிக்கப்பட்டு வருகின்றது. மாணவர்களும் இப்பாடத்தின் தரத்தையும் மேலான தன்மையினையும் உணர்ந்து விரும்பிக் கற்கின்றனர். இந்தச் சூழ்நிலையில் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்களுக்கும், கற்கும் மாணவர்களுக்கும் புதிய பாடத் திட்டத்தினை மையப்படுத்திய நூல் பெரும் பற்றாக்குறையாக உள்ளது. இதனைக் கருத்தில் கொண்டு இக்குறையினை தீர்ப்பதற்காக இந்நூலை வெளியிட முன்வந்துள்ளேன். இது சிறிதாவது அக்குறையை நிவர்த்தி செய்யும் என நம்புகின்றேன்.

நாடகமும் அரங்கியலும் எனும் இந்நூல் தரம் 10, 11 புதிய பாடத்திட்டத்தை மையமாகக் கொண்டு எழுதப்பட்டதாகும். கலை பற்றிய எண்ணக்கரு, நாடக அரங்கு பற்றிய எண்ணக்கரு போன்றவை தெளிவுபடுத்தப்பட்டுள்ளதுடன் நாடகத்தின் அடிப்படை அம்சங்கள், அரங்க கைவினைகள், நெறியாள்கை, நடிப்பு, அரங்க விளையாட்டுக்கள், இலங்கை அரங்கு, நாட்டிய சாஸ்திரம், சடங்கரங்கு, விதிக்கப்பட்ட நாடக பாடத்தின் சுருக்கம், மேடைவகைகள் போன்றவையும் தெளிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளன. இத்தகைய முயற்சி பெரிதும் உதவும் என நம்புகின்றேன்.

இந்நூலை எழுதுவதற்கு தாண்டி ஆலோசனை வழங்கிய முதலமைச்சர் பேராசிரியர் சி.மௌனகுருவிரு என் மனம் நிறைந்த நன்றிகள்.

இந்நூலுக்கான அணிந்துரை வழங்கிய எனது பேராசான் பேராசிரியர் மௌனகுருவுக்கு என் மனம் நிறைந்த நன்றிகள். இந்நூலை வெளியிட முன்வந்த விமோசனா வெளியீட்டகத்தினருக்கும், கணினியில் பக்க வடிவமைப்பை அழகாக செய்து தந்த க. பிரதீபன் அவர்களுக்கும், இந்நூலுக்குரிய முன் அட்டையை வடிவமைத்துத் தந்த அஸ்ஸம் அவர்களுக்கும், அச்சில் வடிவமைத்துத் தந்த வணசிங்கா அச்சகத்தாருக்கும் எனது நன்றிகள்.

சு.சந்திரகுமார் B.A.(Hons), M.A (Drama and Theatre)

பிரதான விதி,

பெரியகல்லாறு - 03, கல்லாறு,

தொ.பே. 0776661495

இரண்டாம் பதீர்ற்கான முன்னுரை

நாடகமும் அரங்கியலும் புதுப்பொலிவுடன் மீண்டும் வெளிவருகிறது. அரங்க விளையாட்டு, ஒப்பனை, நடிப்பு, காட்சியமைப்பு, நாட்டியசாஸ்திரம், ஈழத்துத் தமிழ் நாடகம் ஆகியவற்றில் பல புதிய விடயங்கள் சேர்க்கப்பட்டு திருத்தங்கள் பல மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. பொருத்தமான இடங்களில் படங்களும் சேர்க்கப்பட்டுள்ளமை மாணவ ஆசிரியர் சமூகத்திற்கு மேலும் இலகுவாக கற்பதற்கு வழிவகுக்கும்.

இந்நூலை வெளியிட ஊக்குவித்த பேராசிரியர் சி. மௌனகுருவுக்கும், மாணவர்களுக்கும், ஆலோசனை வழங்கிய இஹைகநாதன், திருமதி.நபிரியந்தினி, திருமதி பரமேஸ்வரி, நிமல் அவர்கட்கும் என் மனமார்ந்த நன்றிகள்.

இந்நூலை வெளியிட முன்வந்த விமோசனா வெளியீட்டகத்தினருக்கும், கணனியில் பக்க வடிவமைப்பை அழகாக செய்து முன் அட்டையை வடிவமைத்துத் தந்த சி. தர்மினி அவர்களுக்கும், அச்சில் வடிவமைத்துத் தந்த வணசிங்கா அச்சகத்தாருக்கும் எனது நன்றிகள்.

சு. சந்திரகுமார் B.A.(Hons), M.A (Drama and Theatre)

நுண்கலைத்துறை,

கிழக்குப்பல்கலைக்கழகம்,

03.11.2010

முன்னாம் பதீப்நீர்கான முன்னுரை

நாடகமும் அரங்கியலும் கல்வித்துறையில் பல வழிகளில் தடம் பதித்துள்ளது. இதனால் கற்றல் கற்பித்தலுக்குப் பொருத்தமான நூல்கள் அவசியமாகும். இதனைக் கருத்தில் கொண்டு புதிய பல விடயங்களை உள்வாங்கி இந்நூல் வெளிவருகின்றது. அரங்கு, அரங்க விளையாட்டு, நடிப்பு, ஈழத்து நாடக வரலாறு, காண்பியங்கள், செய்முறைப் பரீட்சை, நாட்டிய சாஸ்திரம், சிங்கள நாடக மரபு போன்றவற்றில் புதிய விடயங்கள் சேர்க்கப்பட்டு திருத்தங்களும் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. பொருத்தமான இடத்தில் ஒளிப்படங்களும் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. இவ்வாறான புதிய படைப்புக்கள் ஆசிரியர், மாணவர்களுக்கு மேலும் இலகுவாகக் கற்கவும், கற்பிக்கவும் வழிவகுக்கும்.

இந்நூலை வெளியிட ஊக்குவித்த பேராசிரியர் சி. மௌனகுருவிற்கும் அன்பார்ந்த மாணவர்களுக்கும், இ.ஜெகநாதன், சிறிதரன், திருமதி. நபிரியந்தினி, பரமேஸ்வரி அவர்கட்கும் என் மனமார்ந்த நன்றிகள்.

இந்நூலை வெளியிட முன்வந்த விபுலம் வெளியீட்டகத்தினருக்கும் கணினியில் பக்க வடிவமைப்பை அழகாகச் செய்து முன் அட்டையை வடிவமைத்துத் தந்த S. சுபாஜெனி அவர்களுக்கும் அச்சில் வடிவமைத்துத் தந்த வணசிங்கா அச்சகத்தாருக்கும் எனது நன்றிகள்.

சு. சந்திரகுமார் B.A.(Hons), M.A (Drama and Theatre)

நுண்கலைத்துறை,

கிழக்குப்பல்கலைக்கழகம்,

25.02.2012.

மூன்றாம் பதியிற்கான வெளியீட்டுரை

2010இல் வெளிவந்த கிழக்குப்பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறை விரிவுரையாளர் திரு சு.சந்திரகுமார் அவர்களின் “நாடகமும் அரங்கியலும்” என்ற இந்த நூலின் மூன்றாம் பதிப்பை விபுலம் வெளியிடுகின்றது.

கிழக்கில் இருந்து புத்தகங்கள் வெளிவருவது என்பது மிகவும் குறைவாகும். அதில் தரமான புத்தகங்கள் வெளிவருவது என்பது அரிதாகும்.

அண்மைக்காலத்தில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட நாடகமும் அரங்கியலும் பாடத்தைக் கற்கும் மாணவர்களின் தொகை அதிகரித்து வருகின்றது. துரதிஷ்ட வசமாக இப்பாடத்திற்கான புத்தகங்கள் கிடைப்பது அரிதாகும். அக்குறையைப் போக்கும் வகையில், இப்புத்தகம் வெளிவருகிறது. மாணவர்களுக்கும், ஆசிரியர்களுக்கும் உதவும் வகையில் அதை சு. சந்திரகுமார் அவர்கள் உருவாக்கியுள்ளார்.

பல காத்திரமான நூல்களை வெளியிட்ட விபுலம். நாடகமும் அரங்கியலும் என்ற இந்த நூலின் மூன்றாம் பதிப்பை வெளியிடுகின்றது. அதை வெளியிட அனுமதித்த திரு சு.சந்திரகுமார் அவர்களுக்கும், அச்சில் வெளிசெய்த வணசிங்கா அச்சகத்தாருக்கும் நன்றி.

க. ஆறுமுகம்,
விபுலம் வெளியீட்டகம்,
ஞானசூரியம் சதுக்கம்,
மட்டக்களப்பு,
10.02.2012.

பாடத்திட்டம் - தரம் - 10

1. நயத்தல்

1.1 நாடகபாடம் - விழிப்பு

பாத்திரம், சொல்லாடல், கதைப்பின்னல், நாடகநெறியாள்கை

1.2 அரங்கு

1.2.1 நாடகபாணிகள் நாட்டியசாஸ்திரத்தில் கூறப்படும் 4 வகை அபிநயங்களின் பயன்பாடு

1.2.2 அரங்கக் கைவினைகளின் பயன்பாடு (நாடகத்திற்கான இசை, ஒளி, ஆடைஅமைப்பு, மேடைப்பொருள், ஒப்பனை, ஆட்டஅசைவு, அமைதி, மேடைக்காட்சி அமைப்புக்கள்)

1.2.3 நாடக ஆக்கத்தின் வெற்றியீட்டுகை

2. படைப்பாக்கச் செயற்பாடுகள்

2.1 உடலசைவுகள் சார்ந்த செயற்பாடுகள் (உடல் மன ஒருமிப்புக்கு உதவும் இயல்பான அசைவுகள்)

முன் ஆயத்தம் இல்லாத உடனடி வெளிப்படுத்துகை.

2.2 நடிப்பு முதல் நெறியாள்கை வரை

2.3 எந்த ஒரு வேளையிலும் கிடைக்கும் பொருட்களுடன்முன் ஆயத்தமில்லாது உடனடியாக நடித்தல்

3. கொள்கைகள்

3.1 நாடகம் என்பது யாது?

3.1.1 நான்கு வகை அபிநயங்கள்

3.1.2 நடிப்பு

3.1.3 நாடக மோதுகை

3.1.4 உலகியல்வழக்கு நாடகவழக்கு பற்றிய விளக்கம்

4. செயல்முறைகள்

4.1 நாடக படைப்பாக்கம்

4.2 நாடக பாடத்தை வாசித்தல்

4.3 சொல்லாடலின் பயன்பாடு

4.4 பாத்திர உருவாக்கம்

4.5 நாடக நிகழ்ச்சியின் உருவாக்கம் முதல் சொல்லாடல் வரை

4.6 மேடை உபகரணங்களையும் வேடப்பூணைவையும் திட்டமிடலும் செய்தலும்.

5. பண்பாட்டுப் பின்புலம்
- 5.1 சுதேச மரபுவழி நாடகப் பாரம்பரியங்களின் ஆற்றுகைப்பண்புகள்
- 5.2 சடங்குகள்
- 5.2.1 வேட்டைத்திருவிழா
- 5.2.2 சூரன் போர்
- 5.2.3 குளிர்த்தி - அம்மன்
- 5.2.4 பாண்டவர் வனவாசம்
- 5.2.5 காமன் கூத்து
- 5.2.6 பாஸ்கா

பாடத்திட்டம் - தரம் - 11

1. நயத்தல்

- 1.1 நாடக பாடம் - ஏந்தையும் தாயும், மழை பாத்திரம். சொல்லால், சூழமைவு, நாடகநெறியாள்கை, நாடக அனுபவங்கள்
- 1.2 அரங்கு
- 1.2.1 நாடகப் பாணிகள்
- 1.2.2 அரங்கக் கைவினைகளின் பயன்பாடு நாடகத்திற்கான இசை, ஒளி, மேடையொருங்கு, ஒப்பனை, ஆட்டஅசைவு, அமைதி, மேடைக் காட்சி அமைப்புக்கள்.
- 1.2.3 பார்ப்போர் பதிற்குறிகள்
- 1.2.4 முழு நாடக அளிக்கையையும் நயத்தல்
- 1.2.5 மரபுவழி நாடகம்
தொலைக்காட்சி நாடகம், வானொலிநாடகம், பாடசாலைநாடகம், சிறுவர்நாடகம்

2. படைப்பாக்கச் செயற்பாடுகள்.

- 2.1 முன் ஆயத்தமில்லாமல் உடனடியாக நாட்டார்கதைகளையும், வரலாற்றுக்கதைகளையும் செய்து காட்டுதல்.
- 2.2 ஊமம் ஆள்நிலை அனுபவங்களின் அடிப்படையில் ஊமம் செய்தல். சொல்லப்படுகின்றவற்றிற்கு ஏற்ப ஊமம் செய்தல்.
- 2.3 பாத்திரச் சித்தரிப்பு(நடிப்பு)
நாட்டார் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டும் மரபுவழிக் கதைகளை வியாக்கியானம் செய்யும் முறைமையிலும் நாடகங்களை உருவாக்குதல்.
- 2.4 நாடகப்படைப்பாக்கம்.
புத்தாக்க நாடகம்.

3. கொள்கைகள்

- 3.1 மேடை - வெவ்வேறு வகையான மேடைகள்.
- 3.1.1 ஆடைஅணிகள்.
- 3.1.2 வேடப்புனைவு
- 3.1.3 நாடகத்திற்கான அலங்காரம்.
- 3.1.4 மேடைக்கான ஒளி அமைப்பு
- 3.1.5 நாடகத்திற்கான இசையும் ஆட்ட ஆக்கமும்.
- 3.1.6 ஆற்றுகைக்கலை வடிவங்களிடையே நாடகம்.
- 3.1.7 நாடகத்தைப் பார்ப்போரது இடத்து ஏற்படும் பிறர் நிலை உணர்கை

4. செயல் முறைகள்.

- 4.1 நாடகப்பயிற்சிகள்.
- 4.2 எழுத்துரு வாசிப்பு
- 4.3 சொல்லாடலின் பயன்பாடு
- 4.4 பாத்திர உருவாக்கம்
- 4.5 நாடக நிகழ்ச்சியின் உருவாக்கம் முதல் சொல்லாடல் வரை.
- 4.6 மேடை உபகரணங்களையும் ஆடைஅணிகளையும் மேடை அமைப்புக்களையும் திட்டமிடலும் செய்தலும்.

5. பண்பாட்டுப் பின்புலம்.

- 5.1 ஸ்பெஷல் நாடகம்
- 5.2 நவீன நாடகவாக்கம்.
- 5.3 பேராசிரியர் க.கணபதிப்பிள்ளை
கலையரசு மற்றும் நாடக ஆர்வலர் நாடகமுயற்சிகள்.
(பிரதேச வாரியாகப் பார்க்கவும்)

1

கலை பற்றிய எண்ணக்கரு

கலை என்றால் “கலா” என்கின்ற சமஸ்கிருதச் சொல்லின் அடியால் பிறந்தது. கலை என்றால் என்ன என்பதற்குப் பல அறிஞர்கள் பல கருத்துக்களை முன்வைத்துள்ளனர். அவற்றுள் பின்வருவன குறிப்பிடத்தக்கவையாகும். மனிதனின் மானிடத்திற்கான திவோதனமே கலை என்பர் கிறீழிற்றெட். மனிதன் ஒருவன் மனிதருக்கு மனிதனது சாதாரண மொழியில் பேசுவதே கலையாகும் என்பர் வோட்ஸ்ருவோட். கலை என்பது இன்பம் தரவும் இன்பம் பெறவுமான சாக்கு இருக்கின்றதோ அதுவே கலை என்பர் அன்னதாசங்கர்ரஸ்கின். கலை என்பது மனித முயற்சியால் உருவாக்கப்படுகின்ற அழகியல் அம்சத்தைத் தன்னுள்ளே கொண்டதான உணர்வினை வெளிப்படுத்தக் கூடியதாக அல்லது தூண்டக் கூடியதாக அமைகின்ற படைப்புக்கள் கலைப்படைப்புக்களாகும் என்பர் ஹோனிக்மன்.

மேற்குறிப்பிட்டவற்றுள் கொனிக்மெனின் **மனிதத்திறனின் (Human Skill)** வெளிப்பாடுகள் எனும் கருத்தே ஓரளவு ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியதாகும். உள்ளத்து உணர்வினைக் கைதேர்ந்த ஊடகத்தினூடாக வெளிப்படுத்துவதே கலையாகும்.

கலை பற்றிய வகைப்பாடு

கலையை ஒரு கலைஞன் என்ன நோக்கத்திற்காகப் படைக்கின்றானோ அந்த நோக்கத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு கலையைப் பல வழிகளில் பிரித்து நோக்கலாம்.

1. I. **நுண்கலை:-** இதை அழகுக்கலை, கவிங்கலை என அழைப்பர். நுண்ணிய வெளிப்பாட்டைக் கொண்டதும், அழகை முதன்மைப் படுத்தி படைக்கப்படுகின்றதுமான கலை நுண்கலை யாகும். உதாரணம் கட்டிடம், சிற்பம், ஓவியம், நடனம், நாடகம், கூத்து.

II. பயன்கலை:- பயனை முதன்மையாகக் கொண்டு படைக் கப்படுபவை இதுவாகும். உதாரணம் நெசவு, கைத்தொழில், மட்பாண்டம், உருக்கு வேலை.

2. புலன்களை அடிப்படையாகக் கொண்டும் இதனைப் பிரிக்கலாம்.

I. கட்புலக்கலை - கண் என்கின்ற புலன் அம்சத்தால் மட்டும் நுகரப்படுகின்ற கலை இதுவாகும். உதாரணம் கட்டிடம், சிற்பம், ஓவியம்.

II. செவிப்புலக்கலை - செவி என்கின்ற புலன் அங்கத்தால் மட்டும் நுகரப்படுகின்ற கலை இதுவாகும். உதாரணம் இசை, வாத்திய இசை.

III. கட்புல செவிப்புலக்கலை - கண், செவி ஆகிய இருபுலன்களால் நுகரக்கூடிய கலை இதுவாகும். உதாரணம் நாடகம், கூத்து, கவிதை, இசைக்கச்சேரி, நடனம்.

3. மற்றும் ஆற்றுகைக் கலை, ஆக்குகலை எனவும் பிரிக்கலாம்.

I. ஆற்றுகைக் கலை - ஒருவர் இன்னொருவருக்கு ஆற்றிக் காட்டுவது அதாவது படைப்பினையும், படைப்பாளியினையும் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று பிரிக்க முடியாத கலை ஆற்றுகைக் கலையாகும். உதாரணம் கூத்து, நடனம், நாடகம், ஒபேரா, பலே.

II. ஆக்குகலை - நுகர்வோர் நுகரும்போது படைப்பாளியின் தொடர்பு இல்லாத கலை ஆக்குக் கலை எனப்படும். உதாரணம் கட்டிடம், சிற்பம், ஓவியம்.

4. இன்னொருவகையிலும் வகைப்படுத்தலாம்

1. காலக் கலை - இசை

2. வெளிக் கலை - கட்டிடம், சிற்பம், ஓவியம்

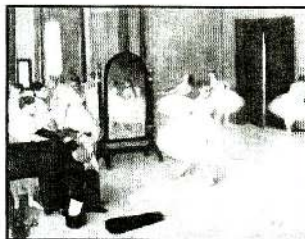
3. கால வெளிக் கலை - நாடகம், கூத்து, நடனம்

5. மேலும் பின்வருமாறும் கலையைப் பிரிக்கலாம்.

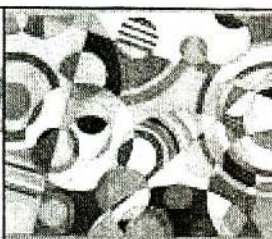
1. அவைக்காற்றுக் கலை

2. சடங்குக் கலை

3. தொழில் நுட்பக் கலை



நடனம்



ஒவியம்



சிற்பம்



ஒவியக் கலை



கட்டிடக் கலை



பொம்மலாட்டம்



குழு நடனம்

2

நாடக அரங்கு பற்றிய

எண்ணக்கரு

நாடகம்

நாடகமும் அரங்கியலும் என்ற கற்கைநெறியை விளங்கிக் கொள்வதற்கு நாடகம், அரங்கு என்பன பற்றிய தெளிவு இருக்க வேண்டும். நாடகம் என்பது Drama என ஆங்கிலத்தில் அழைப்பர். Drama எனும் ஆங்கிலச் சொல் Dramenon என்ற கிரேக்கச் சொல்லில் இருந்து தோன்றியது என்பர். Dramenon என்பது நிகழ்த்திக் காட்டுதல்/செய்து காட்டுதல் எனப்படும். ஆகவே நாடகம் இதனையே சுட்டுகின்றது.

தமிழ் பாரம்பரியத்தில் நாடகம் “கூத்து” என அழைக்கப்பட்டது. இது “குதி” எனும் வினையாடியில் இருந்து தோன்றியது என்பர். “குதி” என்பது குதித்தல், ஆடுதல் எனப் பொருள்படும். தமிழர் பாரம்பரியத்தில் நாடகம் என்பது ஆடப்படுவதாகவே உள்ளது. சமஸ்கிருத மரபில் “நட்” என்கின்ற வேர்ச் சொல்லில் இருந்தே “நாட்டியம்” என்பது தோன்றியது என்பர். நாட்டியம் என்பது நாடகத்தையே குறித்து நிற்பதாக பரத முனிவரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றது.

அரங்கு

நாடகம் நிகழ்த்தப்படும் இடம் அரங்கு எனப்படும். இதனை ஆடுகளம், வெளி, நிகழ்விடம், ஆற்றுகை இடம் எனப் பல பெயர்களிலும் அழைக்கப்படுகின்றது. அரங்கு ஆங்கிலத்தில் Theatre என அழைக்கப்படுகின்றது. Theatre ஆனது Theatron என்ற கிரேக்கச் சொல்லில் இருந்தே வந்தது என்பர். Theatron என்பது “நிகழ்த்தப்படும் இடம்” எனப் பொருள்படும். ஆகவே அரங்கு என்பது நிகழ்த்தப்படும் இடம் எனப்பொருள்படும். ஆனால் இன்று அரங்கு என்பதை இடத்தை மாத்திரமல்ல நடிகர், பார்வையாளர், உடை, ஒப்பனை, காட்சியமைப்பு, ஒளியமைப்பு, கலைஞர்கள் முதலானவற்றை உள்ளடக்கியுள்ளதைக் குறிக்கும்.

நாடகமும் அரங்கும் ஒன்றில் ஒன்று தங்கியுள்ளது எனலாம். நாடகம் ஒன்று நிகழ்த்தப்பட வேண்டுமாயின் நிகழ்த்தப்படவேண்டிய அரங்கானது அவசியமாகின்றது. அதே போன்று அரங்கு ஒன்று உயிரோட்டமாக இயங்க வேண்டுமாயின் அதிலே நாடகம் நிகழ்த்தப் படுதல் வேண்டும்.

அரங்கு மாற்றமடைய மாற்றமடைய அதிலே நிகழ்த்தப்படுகின்ற நாடகத்தின் ஆற்றுகை முறையிலும் மாற்றங்கள் ஏற்படும். வட்ட அரங்கு, திறந்த வெளி அரங்கு, ஊர்தி அரங்கு, படச்சட்ட அரங்கு, முக்கோண, சதுர, செவ்வக, மாடிக்கட்டிட அரங்கு போன்ற வெவ்வேறு அரங்க வெளிகளுக்கு ஏற்ற வகையில் நாடகத்திற்குரிய ஆற்றுகை மாற்றம் பெறுவதை உலக நாடக வரலாறு முழுவதிலும் நாம் கண்டு கொள்ளலாம். எனவே மேடை ஒரே தன்மை உடையதல்ல என்பது புலனாகிறது.

உலகத்தில் நிகழ்த்தப்படும் ஆற்றுகைகள் எல்லாம் வெவ்வேறு நிகழ்விடங்களைக் கொண்டு செய்துகாட்டப்படுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக புராதன கிரேக்க ஆற்றுகைகள் மலையடிவாரத்தில் வட்டமான நிகழ்விடத்தில் இடம்பெற்றன. ஈழத்தில் கூத்து வட்டக் களரியில் நிகழ்த்தப்பட்டது. சிங்கள அரங்கவெளிகளில் கோலம் தானாயம்பல எனும் வீட்டு முற்றத்திலும் (Maduva), சொக்கறி களத்து மேட்டிலும், நூர்த்தி களரிய எனும் இடத்திலும் நிகழ்த்தப்படும். இவ்வாறே கபக்கி, நோ, ஒபேரா, தெருக்கூத்து போன்றனவும் வெவ்வேறு ஆடுகளங்களில் ஆற்றுகை செய்யப்படுகின்றன.

அரங்க வெளியின் வகைப்பாடு

இதனை வடிவ, உள்ளடக்கம் என்ற அடிப்படையில் இருவகையாக வகுக்கலாம்.

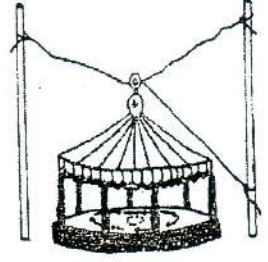
1. பௌதீக ரீதியானவை. இது வடிவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. வட்டம், சதுரம், முக்கோணம், சமதளம், படச்சட்ட மேடை என அமையும்.
2. கருத்தியல் ரீதியானது. இது உள்ளடக்கத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. பாரம்பரிய அரங்கு, நவீன அரங்கு, சிறுவர் அரங்கு, பெண்ணியல் அரங்கு, தலித்தரங்கு, ஒடுக்கப்பட்டோருக்கான அரங்கு, சமூக அரங்கு என்ற ரீதியில் அமையும்.

அரங்க மூலகங்கள்

1. பிரதான மூலகம் - நடிகர், பார்வையாளர், நிகழ்த்துமிடம்.
2. துணை மூலகம் - உடை, ஒப்பனை, காட்சி, இசை.



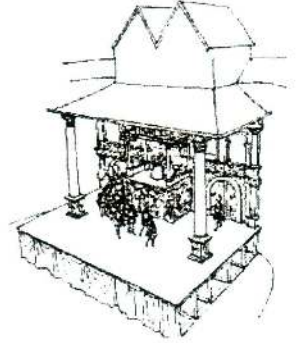
நோ அரங்கு



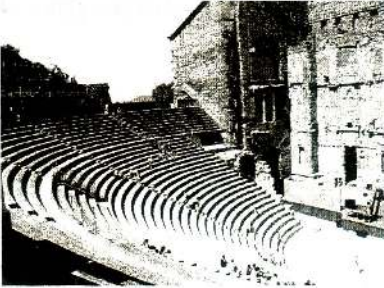
வட்டக்களரி அரங்கு



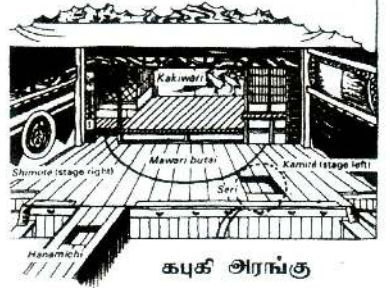
உரோம அரங்கு



குளோப் அரங்கு



கரேக்க அரங்கு



கயுதி அரங்கு

3

நாடகத்தின் தோற்றம்

சமூகத்தின் மாற்றத்திற்கேற்ப கலையின் தோற்றம் பற்றிய பல எண்ணக்கருக்களும் மாற்றமடைகின்றன. அந்த வகையில் நாடகத்தின் தோற்றம் பற்றிய கோட்பாட்டைப் பின்வருமாறு நோக்கலாம்.

1. போலச் செய்தலிலிருந்தே அனைத்துக் கலைகளும் தோற்றம் பெற்றது என்பர் அரிஸ்ரோட்டில்.
2. நடனத்திலிருந்து நாடகம் தோன்றியது என்பர் ஹில்லேப்பிராண்ட்.
3. பாவைக் கூத்திலிருந்தே நாடகம் தோன்றியது என்பர் பிஷல், லிடர்ஸ். இதில் பிஷல் பொம்மலாட்டத்திலிருந்தே நாடகம் தோன்றியது எனவும் லிடர்ஸ் நிழலாட்டத்திலிருந்தே நாடகம் தோன்றியது எனவும் கூறுகின்றனர்.
4. உலக நடைமுறைகளைப் போலச் செய்தலிலிருந்தே நாடகம் தோன்றியது எனவும், இறைவனால் தோற்றுவிக்கப்பட்டது எனவும் பரத முனிவர் குறிப்பிடுகின்றார்.
5. தொழிலின் அடியாகவே நாடகம் தோன்றியது எனவும் குறிப்பிடுவர்.
6. விளையாட்டிலிருந்தே நாடகம் தோன்றியது என்பர் ஆர். எல். ஆகுஜா.
7. பருவகால மாற்றத்திலிருந்தே நாடகம் தோன்றியது.
8. சடங்கினடியாகவே நாடகம் தோன்றியது என்பர் அலாடிஸ் நிக்கோல், ஜோன்கரிசன், சிவத்தம்பி, தோம்சன் போன்றோர். இதுவே எல்லோராலும் ஏற்றுக் கொள்ளப்படும் கோட்பாடாகும்.

4

நாடகமும் ஏனைய கலை வடிவமும்

நாடகக் கலையானது ஏனைய கலை வடிவங்களில் இருந்து பின்வரும் நிலைகளில் வேறுபடுகின்றது. நிலைகளில் வேறுபடுகின்றது.

1. நாடகம் ஒரு அவைக்காற்றுக் கலையாகும் அதாவது நிகழ்த்திக் காட்டலாகும்.
2. கூட்டுக் கலையாகக் காணப்படுகின்றமை. கட்டிடம், சிற்பம், ஓவியம், நடனம் முதலான கலைகளையும், பல கலைஞர்களையும், நாடகச் செயற்பாட்டில் இணைப்பதைக் காணலாம்.
3. பார்ப்போரை மையமாகக் கொண்டு நேருக்கு நேர் நேரடியாகக் கருத்தைப் பகிர்ந்து கொள்ளும் கலை ஆற்றுகைக் கலையாகும்.
4. நாடகம் ஒரு கட்டிலக் கலையாகும். பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் போது நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கும் கலை வடிவமாகும்.
5. மேடையை மையமாகக் கொண்டது.
6. படைப்பாளியின் தொடர்பு விட்டுப்போகாத கலை. உதாரணம் சிற்பத்தைச் சிற்பி செதுக்கிய பின் சிற்பத்திற்கும் சிற்பிக்கும் இடையிலான தொடர்பு விட்டுப் போகின்றது. ஆனால் நாடகத்தில் அவ்வாறில்லை.
7. மீளநிகழ்த்தும் போது புத்துயிர் பெறும் கலை நாடகமாகும். கட்டிடம், சிற்பம், ஓவியம், கைவினைக் கலைகள் அவ்வாறில்லை.
8. பிறக்கும் போதே இறந்து பார்ப்போரின் மனங்களில் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்ற கலை வடிவமாகும். சிற்பம் ஓவியம் போன்றவை அவ்வாறில்லை.
9. குறித்த செய்தியை இலகுவாகப் பார்ப்போருக்கு கொண்டு செல்லும் கலை. இவ்வாறான காரணங்களால் பேணப்படுகின்றது.
10. நான்கு அபிநயத்தினூடாக ரச அனுபவத்தைத் தோற்றுவிப்பது.

நாடகமும் சினிமாவும்

1. வெளிப்படும் ஊடகத்தை மையமாகக் கொண்டு வேறுபடுகின்றது. சினிமா கமெராவை மையமாகக் கொண்டது. நாடகம் மேடையை மையமாகக் கொண்டது.
2. பார்ப்போரை மையமாகக் கொண்டு வேறுபடல். சினிமாவிற்கு பார்ப்போர் அவசியமில்லை, நாடகத்திற்கு அவசியம்.
3. சினிமாவை விரும்பிய நேரத்தில் பார்க்கலாம். ஆனால் நாடகம் அவ்வாறில்லை.
4. நாடகம் பல தடவை மேடையேற்றினாலும் ஒரே மாதிரியாக இருக்காது. ஆனால் சினிமா அவ்வாறே இருக்கும்

நாடகமும் இலக்கியமும்

இலக்கிய வடிவங்கள் பல இருந்தபோதிலும் பொதுவாக அதில் காணப்படும் கதையுடனே நாடகம் இங்கு ஒப்பிடப்படுகின்றது.

வேறுபாடு

1. நாடகம் செயலால் உருவானது இலக்கியம் சொல்லாலும் எழுத்துக்களாலும் உருவானது.
2. நாடகம் செய்து காட்டுவது நாடகம் படிப்பதற்குரியது.
3. நாடகத்தை ரசிக்க கல்வியறிவு அவசியமில்லை. இலக்கியத்திற்கு அவசியம்.
4. சம்பவ விபரிப்பை நாடகத்தில் இலகுவாக பார்ப்போர் விளங்கிக் கொள்ளக் கூடியவாறு விளக்கலாம்.
5. நாடகம் கூட்டாக இணைந்து நிகழ்த்திக் காட்டப்படுவது. இதனால் பார்ப்போர் கூட்டாகவே பார்த்தும் கேட்டும் ரசிப்பர். அறிவூட்டலும் கிடைக்கும். ஆனால் இலக்கியம் தனி ஒருவரால் எழுதப்படுவதாகும்.
6. நாடக நிகழ்த்துகை வெளி வரையறுக்கப்பட்டது. இலக்கியத்தின் வெளி எல்லையற்றது. அதாவது கதையின் கரு நீண்ட காலம் சென்று வளர்ச்சியடையும்.
7. நாடகத்தை நிகழ்த்தும்போது நான்கு வகை அபிநயங்கள் மூலம் சித்திரிக்கப்படும். இலக்கியத்தில் வாச்சிக அபிநயமே இருக்கும்.

8. நாடகத்தில் உரையாடலாடாகவே (Dialogue) கரு நகர்த்தப்படும். இலக்கியத்தில் தேவைக்கேற்பவே உரையாடல் (Dialogue) பயன்படும்.

ஒற்றுமை

1. இரண்டும் பாத்திரங்களினுடாகவே வெளிப்படுகின்றது.
2. இரண்டிலும் ஆரம்பம், இடை, முடிவு எனும் ஒழுங்குண்டு.
3. பிரச்சினையை மையமாகக் கொண்டது.
4. மோதுகையுண்டு.
5. கற்பனை இருக்கும்.

நாடகத்தின் தனித்துவமும் சிறப்பும்

1. பாத்திரங்களினுடாகவே கதையை வெளிப்படுத்தும். இதனை சிற்பம், கட்டிடம், ஓவியத்தில் காண முடியாது.
2. காட்சியமைப்பு, உடை, ஒப்பனை, அபிநயம் போன்றவற்றினால் கதை வளர்த்துச் செல்லப்படும்.
3. மோதுகையை அடிப்படையாகக் கொண்டது நாடகக் கலையாகும். மனித முரண்பாட்டின் சித்திரிப்பு இதில் வெளிக்கிளம்பும்.
4. போலச் செய்தல் இதில் உண்டு.
5. உடனே சமூகத்தின் மத்தியில் விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்தும் கலை. அதாவது மனுத்தாக்கம் நிகழும்.
6. ஒருவர் அல்லது பலர் ஒரு கூட்டத்தின் முன் ஒரு இடத்தைக் கொண்டு நிகழ்த்திக் காட்டுவது.
7. மனித முரண்பாடுகளை, அனுபவங்களை பாத்திரங்களினுடாக பார்ப்போருக்கு வெளிக்காட்டுவது.
8. இருபுலக் கலை (கட்புல, செவிப்புல)
9. பல்வேறு சூழ்நிலைகளைச் சிந்திப்பது.
10. உடல், குரல், உணர்ச்சி, உடை, ஒப்பனை, காட்சி, இசைகளினுடாக விடயம் வெளிப்படும் கலை.

5

நாடக வகைகள்

நாடகங்கள் காலத்திற்கு காலம் இடத்திற்கு இடம் தோற்றம் பெறுகின்றன. மேலைத்தேய நாடுகளிலும் கீழைத்தேய நாடுகளிலும் இத்தன்மை வேறுபடுகின்றது. மேலைத்தேய நாடுகளில் குறிப்பாக கிரேக்கத்தில் இன்பியல் நாடகம், துன்பியல் நாடகம் என இருவகை நாடகங்களும் கீழைத்தேயத்தில் இன்பியல் நாடகம் சிறப்புற்று இருப்பதனையும் காணலாம். இவற்றை விட அண்மைக் காலத்தில் பல வகையான நாடகங்கள் காணப்படுகின்றன. அவையாவன

- | | |
|------------------------|--------------------------------|
| 1. முழு நீள நாடகம் | 7. யதார்த்த நாடகம் |
| 2. ஓரங்க நாடகம் | 8. மோடிமைப்படுத்தப்பட்ட நாடகம் |
| 3. வானொலி நாடகம் | 9. கலப்புப் பாணி நாடகம் |
| 4. தொலைக்காட்சி நாடகம் | என்பனவாகும். |
| 5. பாடசாலை நாடகம் | |
| 6. சிறுவர் நாடகம் | |

முழு நீள நாடகம்

ஆரம்ப காலமுதல் இன்றுவரையும் இந்தவகையான நாடகங்களைக் காணலாம். பல அங்கங்களையும், காட்சிகளையும் இது கொண்டிருக்கும். நீண்ட நேரத்தில் முடியும் தன்மை கொண்டது. கதைப்பின்னலில் பல கருத்துக்கள் புலப்படும். பல பாத்திரங்களை தன்னகத்தே கொண்டது. அனுபவம் பெற்ற ஆசிரியர்கள் இதை எழுதியிருக்கின்றார்கள்.

ஓரங்க நாடகம்

சில காட்சிகளைக் கொண்டு ஓரங்கத்திலே இந் நாடகம் முடிவடைவதால் ஓரங்க நாடகம் எனப்படும். நேரச் சுருக்கமே இதன் அடிப்படை அம்சமாகும். குறுகிய நேரத்திற்குள் முழுமையான உணர்ச்சியை உண்டாக்கும். தனி ஒரு கருத்தே கருவாக இருக்கும். பாத்திரங்கள் எண்ணிக்கையில் குறைவையும், அனுபவம் வாய்ந்தவர்கள்

இதனை எழுதி பழக்குவர். ஒருவிதத்தை குறிப்பாக உணர்த்தப் பயன்படும்.

வானொலிநாடகம்

கேட்போரது மனதை அரங்காக அல்லது மேடையாகக் கொண்டு இந் நாடகம் காணப்படும். கேட்போரே இங்கு பிரதானம். செவிப் புலன் வழியாகவே மாத்திரம் இதனை ரசிக்கலாம் அல்லது அனுபவிக்கலாம்.

- மேடை நாடகம் பார்த்தும், கேட்டும் ரசிக்க கூடிய கலை வானொலி நாடகம் கேட்டு மாத்திரமே ரசிக்கக் கூடியவை.
- வானொலி நாடகத்திற்கு மேடை, அரங்கம், ஒப்பனை, காட்சியமைப்புக்கள் தேவையில்லை. வானொலியைக் கேட்போர் காட்சியைக் கற்பனை செய்து கொள்வர். மேடை நாடகத்தில் காட்சி புலப்படுவதால் கற்பனை தேவையில்லை.
- மேடை நாடகத்தில் செயல், குரல், முகபாவம் அவசியம். இதனூடாகவே நடிப்பு புலப்படும். வானொலி நாடகத்தில் குரல் மூலமே நடிப்பு புலப்படும். இதனால் நடிகர் குரலை பொருத்த மான இடத்தில் உயர்த்தி, தாழ்த்தி, அழுத்தி பாவத்தோடு வெளிப்படுத்தல் வேண்டும்.
- மேடை நாடகத்தில் பார்ப்போர் வானொலி நாடகத்தில் கேட்போர் காணப்படுவர்.
- மேடை நாடகத்தில் குறிப்பிட்ட இடம் இருக்கும். வானொலியில் குரல் மேடையாகும்.
- உடல் அசைவு மேடை நாடகத்தில் அவசியம். வானொலியில் குரல் நடிப்பிலே அனைத்தும் காட்டப்படும்.
- மேடை நாடகம் தொடர்ச்சியாக காட்டப்படும். வானொலி நாடகம் துண்டு துண்டாக காட்டப்படும்.
- மேடை நாடகம் அவைக்காற்றுகை செய்து காட்டப்படும். தொழிநுட்ப சாதனமாகப் பயன்படும்.
- வானொலி நாடகத்தைக் கேட்போர் பாத்திர உரையாடலை கற்பனைக் கண்ணால் பார்ப்பர். மேடை நாடகத்தில் நேரடியாகப் பார்ப்பர்.

இலங்கையில் ஆரம்ப காலம் முதல் வானொலி நாடகம் பிரபல்யம் பெறுகின்றது. இதில் சானா எனப்படும் சன்முகநாதன் குறிப்பிடத் தக்கவராவார். பிற்காலத்தில் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை,

வரணியூர், ஜோர்ச்.சந்திரசேகரன் போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்கவராவர்.

தொலைக்காட்சி நாடகம்

இது ஒரு தொழிநுட்பக் கலையாகும். கமெராவை மையமாகக் கொண்டது. கட்புல, செவிப்புல வழியாக நுகரப்படுகின்றது. தற்காலத்தில் மக்கள் மத்தியில் பிரபல்யம் பெற்று காணப்படுகின்றது.

- காட்சி நேரடியாக காட்டப்படுவதனால் கற்பனை அதிகம் தேவையில்லை. நடிப்பு நுணுக்கமாகப் புலப்படும்.
- பல காட்சிகள் அங்கங்களை கொண்டது நீண்ட நேரக்காட்சி களும் உரையாடல்களும் இதிலுண்டு.
- நடிகர்களும் அதிகம் தேவை.
- கதைக்கரு ஐதீக, சமூகம் சார்ந்தவையாக இங்கு பயன்படுகின்றது.
- தொடர்ச்சியாக இந்நாடகம் காட்டப்படாது. நீண்ட நாட்களுக்கு துண்டு துண்டாக காட்டப்படும்.
- கமெராவின் கோணங்களே காட்சியை புலப்படுத்தும். பல கமெராக்கள் சேர்ந்து எடுத்த காட்சிகள் தொகுக்கப்பட்டு வருவதே தொலைக்காட்சி நாடகம்.

பாடசாலை நாடகம்

மாணவர்களின் கல்வியைப் புலப்படுத்துவதற்கு நாடகங்கள் பெரும் பங்களிப்பைச் செலுத்துகின்றன. ஆசிரியர் ஒரு நடிகர். தான் சொல்லவரும் விடயத்தை, எண்ணக்கருவை நாடகத்தினூடாகவே வெளிப்படுத்துகின்றார். இதிலிருந்தே மாணவர்களும் தகவலைப் பெறுகின்றனர். பாடசாலை நாடகமானது, 11-18 வயதுக்குட்பட்ட மாணவர்களின் உள முதிர்ச்சிக்கேற்ப கல்வி, சமூக, பண்பாட்டுத் தேவைகளைக் கருத்திற்கொண்டு நிகழ்த்தப்படும்.

பாடப்புத்தகங்களில் பல நாடக பாடங்கள் காணப்படுகின்றன. இதில் வரும் கதைக்கரு, உரையாடல், காட்சியமைப்புகள், இரச உணர்வுகள் போன்றவற்றைப் பெறுவதற்கு நாடகப் பாணி உதவுகின்றது. மாணவர்களே நாடகப் பாணியில் வாசித்து, நடித்து, காட்சிகளாக உருவாக்கிக் காட்டுகின்றனர். இவை ஆரம்ப கட்ட கல்வியரங்காகும் (Education Theater).

அத்தோடு மாணவர்களின் பிரச்சினைகளை எடுத்துக்காட்டி அவர்களை நல்வழிப்படுத்த மாணவர்களினாலும், ஆசிரியர்களினாலும் நாடகம் எழுதப்பட்டு நடிக்கப்படுகின்றது.

பாடசாலைகளில் தமிழ்த் தினப் போட்டி, மாணவர்மன்றம், ஆசிரியர்தினம், சிறுவர்தினம், விளையாட்டுப் போட்டி, நவராத்திரி திருவிழா, சிவராத்திரி விழா, ஒளிவிழா, அன்னையர் தினம் போன்ற பல நிகழ்வுகளில் மாணவர்களின் ஈபாட்டுடன் தயாரிக்கப்படும் நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

இலங்கையில் பாடசாலை நாடகங்கள் பல வழிகளில் வளர்ந்துள்ளன. நாடகத்தை நெறிப்படுத்த பொருத்தமான குழல் இங்குண்டு எனலாம். இலங்கையில் சிறந்த நாடக ஆசிரியர்களும், நெறியாளர்களும் பாடசாலையை மையமாகக் கொண்டு அதிக நாடகங்களை எழுதி மேடையேற்றியுள்ளனர். பாடசாலை நாடக, முன்னோடி குழந்தை சண்முகலிங்கமாவார்.

1980களில் பாரம்பரிய முறையான நாடகங்களை பாடசாலையில் மேடையேற்றியவர்களில் A.T. பொண்ணுத்துரை, S. கதிரேசப்பிள்ளை, T. சண்முகசுந்தரம், T. சோமசுந்தரம், க. சிதம்பரநாதன், பிரான்சிஸ் ஜெனம் போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாவர்.

பிற்காலத்தில் நவீன முறையிலான நாடகங்கள் மாணவர்களின் கல்வியை அடிப்படையாகக் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டது. சுண்டிக்குழி மகளிர் கல்லூரி (7நாடகத்தொகுப்பு), சென்.ஜோன்ஸ் கல்லூரி, உடுவில் மகளிர் கல்லூரி என்பன குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

நாடக அரங்கக் கல்லூரி ஸ்தாபிக்கப்பட்டு ம.சண்முகலிங்கத் தால் பல வகையான நாடகங்கள் பாடசாலை மாணவர்களுக்காக மேடையேற்றப்படுகின்றது. இவர் ஆரம்ப வகுப்பு மாணவர்களுக்காக **ஆச்சி சுட்ட வடை, முயலார் முயல்கிறார், அன்னையும் பிதாவும், அயலவன் யார், தாய் சொல்லைத் தட்டாதே, செல்லும் செல்லாத செட்டியார்** போன்ற நாடகங்களையும் உயர்வகுப்பு மாணவர்களுக்காக நாளை மறுதினம், மாதொரு பாகம், நகரத்தில் இடர்படோம், சத்திய சோதனை, சிலையின் சீற்றம் போன்ற நாடகங்களையும் எழுதியுள்ளார். இவர் புதிய நட்புமுறைகளையும், நாட்டார் பாடல்களையும் இணைத்துப் படைத்துள்ளார்.

பேராசிரியர் சி.மௌனகுருவும் பாடசாலை மாணவர்களுக்காக எழுதியும், தயாரித்தும் பயிற்சிப்பட்டறைகளையும் செய்துள்ளார். தப்பி வந்த தாடியாடு, வேடனை உச்சிய வெள்ளைப் புறாக்கள் இவரின் குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களாகும்.

மட்டக்களப்பில் 1990களின் பின் பாடசாலை நாடகம் பெரும் வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. வின்சன் மகளிர் கல்லூரி, இந்துக்கல்லூரி, செங்கலடி மத்தியகல்லூரி போன்றன இதில் குறிப்பிடத்தக்கன. இன்று பல பாடசாலைகள் இதனை முன்னெடுத்துச் செல்கின்றன.

இவற்றைவிட முல்லைத்தீவு, மன்னார், வவுனியா, திருகோணமலை, கொழும்பு, மலையகம் போன்ற பகுதிகளிலும் பாடசாலை நாடகம் நல்ல முறையில் செய்யப்படுகின்றது. எனவே நாடகவகைகளுள் பாடசாலை அரங்கும் குறிப்பிடத்தக்கது.

சிறுவர் நாடகம்

சிறுவர்களின் திறன் ஆளுமைகளை வளர்த்தெடுப்பதற்கு பங்கெடுக்கும் ஊடகமே சிறுவர் நாடகம் எனப்படும். இதன் பார்ப்போர் சிறுவர்களாவர். இவர்களின் ரசனைக் கேற்ப நாடகம் நடிக்கப்பட வேண்டும். இது மூன்று வகைப்படும்.

1. சிறுவர்கள் சிறுவர்களுக்காக நடிப்பது
2. பெரியவர்கள் சிறுவர்களுக்காக நடிப்பது
3. சிறுவரும் பெரியோரும் சேர்ந்து சிறுவர்களுக்காக நடிப்பது என்பனவாகும்.

இவற்றிலே சிறுவர்கள் நடிக்கும் முறைமை குறிப்பிடத்தக்கது. மிருகங்கள், பறவைகள் போன்று பாத்திரமேற்று அதிக ஒப்பனையுடன் இந்நாடகம் நடிக்கப்படுகின்றது. 7-12 வயதுக்குட்பட்டவர்களே இந்நாடகங்களுக்கு பொருத்தமானவர்களாவர்.

சிறுவர் நாடகத்தின் பண்புகள் அல்லது கியல்புகள்

- பிள்ளைகள் தமது சூழலில் காணப்படும் பறவைகள், மிருகங்கள் போன்ற பாத்திரங்களாக வருவர்.
- கேலி, மகிழ்ச்சி, நகைச்சுவை என்பன நிறைந்திருக்கும்.
- ஆடல், பாடல் நிறைந்திருக்கும்.

- கடும் பிரகாசமான உடை, ஒப்பனை பயன்படுத்தப்படும். முக முடியை முகம் தெரியக் கூடியவாறு பயன்படுத்தல் வேண்டும்.
- இலகுவான மொழி நடை சிறுவர்களுக்குப் பொருத்தமாக இருத்தல் வேண்டும்.
- கதையம்சமானது நீதிக்கதைகள், தந்திரக்கதைகள், கற்பனைக் கதைகள் காணப்படல் வேண்டும்.
- அதிக அபிநயம் காணப்படும்.
- வேட, உடைகள், அசைவுகள் காணப்படும்.

நன்மைகள்

- குழந்தைகளின் மனவெழுச்சி, கற்பனை என்பன அதிகரிக்கும்.
- சிறுவர்களின் அழகியல்த் திறன் வளரும்.
- கூட்டுணர்வு, அவதானிப்பு அதிகரிக்கும்.
- தன்னம்பிக்கை, சுறுசுறுப்பு, ஞாபகசக்தி பொதுநலம், பேச்சுப்பயிற்சி, உடல்விருத்தி ஏற்படும்.

சிறுவர் நாடக ஆசிரியர்கள்

இலங்கையிலும், இந்தியாவிலும் குறிப்பிடத்தக்க சிறுவர் நாடக ஆளுமைகளைக் காணலாம்.

இலங்கை

குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் சிறுவர் அரங்கத்திற்கு முன்னோடியாவார். இவர் பல நாடகங்களை எழுதியமையால் குழந்தை எனும் பெயரைப் பெற்றுள்ளார். இவரது முதலாவது நாடகம் “கூடி விளையாடு பாப்பா” என்பதாகும் (பாடசாலை அரங்கு எனும் தலைப்பில் பார்க்க)

பேரா.சி.மௌனகுரு யாழ்ப்பாணத்தில் மாத்திரமன்றி மட்டக்களப்பிலும் சிறுவர் நாடகத்தில் ஈடுபாடு காட்டுபவர். தப்பிவந்த தாடியாடு, வேடனை உச்சிய வெள்ளைப் புறாக்கள் இவரின் காத்திரமான சிறுவர் நாடகங்களாகும்.

ஜெயசங்கர் பிள்ளை அழுத கண்ணீர் எனும் நாடகத்தை எழுதியுள்ளார். சேமலாத சுபசிங்க சிங்கள சிறுவர் நாடக ஆசிரியருள் குறிப்பிடத்தக்கவராவார்.

தமிழ் நாட்டின்

பேராசிரியர் சோ.இராமானுஜர் குட்டியானை கொம்பு முளைக்குது எனும் நாடகத்தையும், வேலுசரவணன் அங்காதுங்கா, தங்கராணி, தேவலோக யானை, பல்லி எனும் நாடகத்தையும் எழுதியுள்ளனர்.

யதார்த்த நாடகம் (Realistic play)

நாளாந்த வாழ்வோடு தொடர்புபட்ட சொல்லாடல், அசைவு, உடை, ஒப்பனை, காட்சி, இசை, கொண்டதான அளிக்கையாகும். இயல்பான இந்நாடகத்தில் சமகால சமூகத்தின் மொழிப் பிரயோகத்துடன் கதை அமையும். மோடிமைப்படுத்தப்பட்ட நாடகத்துக்கு முற்றிலும் வேறுபட்டது. நாடகம் எழுதப்படும் நாடக ஆசிரியரின் பிரதேச மொழியான பிரயோக மொழியிலேயே இந் நாடகம் எழுதப்படும். யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு, மலையகம் போன்ற பிரதேசங்களுக்கு என உரிய வேறுபட்ட மொழிப் பிரயோக உச்சரிப்புடன் எழுதப்பட்டிருக்கும். எந்தையும் தாயும், உறவுகள், கண்ணன் கூத்து போன்ற நாடகங்களுக்கு இத்தன்மை உண்டு.

மோடிமைப்படுத்தப்பட்ட நாடகம் (Stylized play)

மோடிமை என்பது மிகைப்படுத்தப்பட்ட யதார்த்தத்துக்கு எதிரான சொல்லாடல், உடை, ஒப்பனை இசை போன்றவை வருவதாக அமையும். எல்லாப் பாணியின் இணைப்பும் இதில் இருக்கும். இதன் கதைக்கரு உரையாடல், உடை, ஒப்பனை, காட்சி விதானிப்பு மோடிமைப்படுத்தப்பட்டதாக (யதார்த்தத்துக்குமாறாக) இருக்கும். நடிப்பு இயல்புக்கு மாறானது. இவற்றைக் கொண்டே அடையாளம் காணலாம். உதாரணம் இராவணேசன், சங்கராசன், கந்தன்கருணை, மண்குமந்தமேனியர்.

கலப்புப் பாணி நாடகம் (Mixed style play)

பன்முகத்தன்மை கொண்டதாக இந்நாடகம் அமையும். யதார்த்தப்போக்கும் மோடிப்படுத்தப்பட்ட போக்கும் அதில் கலந்திருக்கும், நாடகத்தின் இரசனைமட்டம், திருப்புமுனை, முரண் வளர்ச்சி என்பவற்றிக்கெல்லாம் இப்பாணி பொருத்தப்பட்டிருக்கும். சொல்லாடல், நடிப்பு, உடை, ஒப்பனை, இசை போன்றவற்றைப் பார்க்கும்

போதும் யதார்த்தப் பாணியும் மோடிப்படுத்தப்பட்ட பாணியும் அதில் இருக்கும். உதாரணம் புழுவாய் மரமாகி, புதியதொருவீடு, அன்னையிட்டதீ. இராவணேசன்.



கண்மணிக் குட்டியார்

சிறுவர் நாடகம்



கூடி விளையாடு பாப்பா

1979

6

அரங்கின் அடிப்படை மூலகங்கள்

நாடக அரங்கின் அடிப்படை அம்சங்களாக அன்று இருந்து இன்று வரைக் காணப்படுவது நடிகன், நிகழ்த்தப்படும் இடம், பார்வையாளர்கள்.

நடிகன்

நாடகத்தின் பிரதான அம்சம் அல்லது மூலகம் நடிகன் ஆவான். நடிகன் இல்லாமல் நாடகமில்லை. நடிகன் பார்ப்போரின் கட்டபுலத்தைப் பூர்த்தி செய்பவனாகக் காணப்படுகின்றான். அரங்கில் திகழும் முதல் காண்பியம் நடிகனாவான். ஒரு நாடகத்தில் ஒரு பாத்திரத்தைத் தோற்றுவிப்பது நடிகனாவான்.

ஒரு நாடகத்தில் ஒருவரோ அல்லது சிலரோ நடிப்புச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடும்போது அவர்களை நடிகர் என்கின்றோம். நாடகத்தின் இதயமும், மையக்கவர்ச்சியும் நடிகனாவான். ஏனைய சாதனங்கள் இல்லாமல் நாடகம் நிகழ்த்தலாம் ஆனால் நடிகன் இல்லாமல் நாடகம் நிகழ்த்த முடியாது.

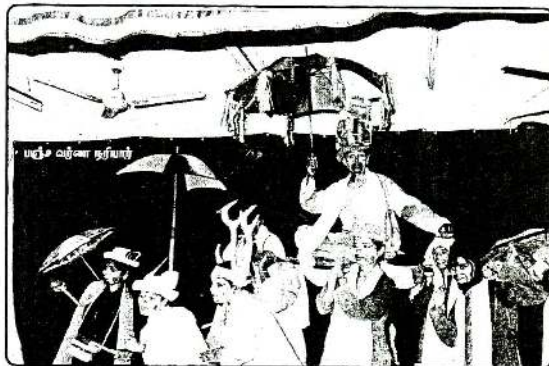
ஆரம்பகாலத்தில் ஆடல், பாடல் பிரதான ஊடகமாகக் காணப்பட்டது. இதனைக் “கோரஸ்” குழுவினரே செய்தனர். இவர்கள் ஆடல், பாடல்களில் ஈடுபடும் குழுவினராவர். பின்னர் அக்குழுவில் இருந்து சிலர் முன்னே வந்து சிறிய உரையாடலை மேற்கொள்ளல், வேறுபடுத்திக் காட்ட முகத்தில் கோடுகள், முகமூடி அணிதல் போன்ற செயற்பாடுகளை மேற்கொள்ளும்போது நடிகன் தோன்றுகின்றான். உலக நாடக வரலாற்றில் புராதன கிரேக்க கால நாடகம் வரலாற்றில் முதன்மையானது. இதில் தோன்றிய முதலாவது நடிகனாகத் தெஸ்பிஸ் (Thespis) விளங்குகின்றார். உலகின் முதலாவது நடிகன் எனவும் இவரை முழு நாடக உலகமும் போற்றும். இதன் பின்னரே பல காத்திரமான நடிகர்கள் தோன்றினர். நெறியாளர், நாடக ஆசிரியர் போன்றோர் நடிகனுடாகவே தனது

எண்ணங்களை வெளிப்படுத்துகின்றனர். நடிகன் நாடகத்தின் சொல்லாடல்கள், உச்சரிப்பு நல்ல முறையில் நெறியாள ருடன் கலந்துரையாடி கையாள்கிறான்.

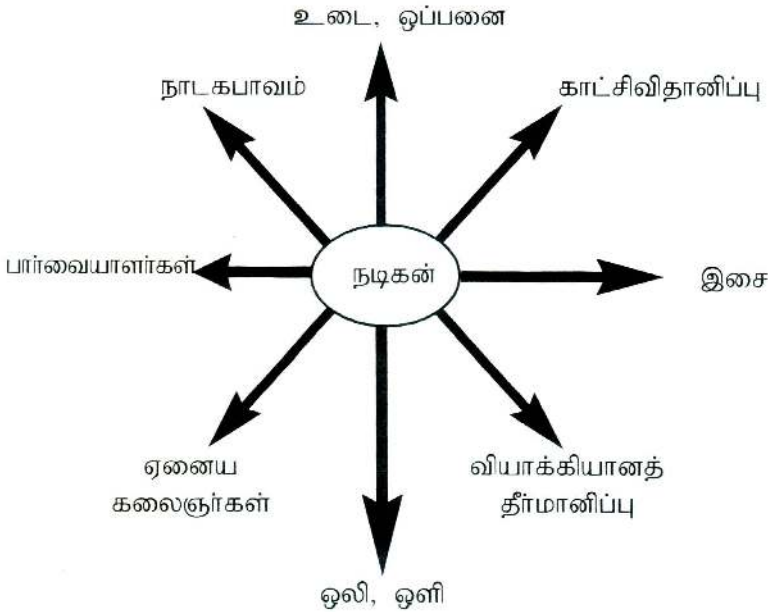
நாடக அரங்கில் நடிகனின் முக்கியத்துவத்தைப் பின்வருமாறு உரைலாம்.

1. நடிகன் இன்றி நாடகம் இல்லை. ஆகவே அரங்கின் அடிப்படை மூலகமாக விளங்குவது நடிகன் ஆவான். நடிகர், இசை, ஒளி, ஒலி, கைப்பொருள் போன்றன யாவும் அரங்க மூலங்களாக இருந்தாலும் நடிகனே பிரதான மூலமாவான். ஏனெனில் ஏனைய மூலங்கள் எல்லாம் அவனுக்குத் துணைபுரிவதாக அமைவதால் அவன் பிரதான மூலமாகின்றான்.
2. மற்றும் பார்ப்போரின் கட்டிலத்தை பூர்த்தி செய்யும் முதற் காண்பியம் நடிகராவார். நாடகத்தின் கதைக் கருவை வெளிப்படுத்த நடிகன் உதவுகின்றான். ஒரு நாடகத்தில் நடிகனுடாகவே கதைநகர்த்தப்படும். பிரதானபாத்திரம், துணைப் பாத்திரங்கள் இதில் உண்டு.
4. நாடக பாத்திரங்களை வெளிப்படுத்த உதவுகின்றான்.
5. நாடகத்தின் சூழ்நிலையை, களத்தைவெளிப்படுத்த உதவுகின்றார்.
6. நாடகம் சிறப்புறவும், வெற்றியடையவும் உதவுகின்றான்.
7. ஒன்றைச் செய்து காட்டுவதற்கு நடிகனே உதவுகின்றான். உதாரணமாக உணர்வுபூர்வமான ஒரு விடயம் நாடகத்தில் செய்து காட்ட வேண்டுமெனின் அது நடிகனாலேயே செய்து காட்டப்படுகின்றது.
8. நடிகன் பாகமாடுபவன்.
9. பாத்திரமேற்பவன் நடிகனாவான்.
10. நடிப்பு என்பது உருமேற்கொள்ளும் செயற்பாடாகும். இந்த முதன்மைச் செயற்பாட்டிற்கு உரிய மூலதனம் நடிகனாவான்.
11. அரங்கின் “உயிர் வாழ்வு” நடிகனிலேயே தங்கியுள்ளது. இதனால் முக்கிய இடம் வகிக்கின்றான்.
12. நாடகத்திற்கு “அவைக்காற்றுக்கலை” எனும் சிறப்பை நடிகனே கொடுக்கின்றான். உயிர் உள்ள மனிதன் உயிர் உள்ள மனிதர்கள் முன்னால் ஒன்றை நிகழ்த்திக்காட்டுவது நாடகமாகும்.

13. கட்டில், செவிப்பில் கலையாக நாடகக்கலை காணப்படுவதனால் அதனைப் பூர்த்தி செய்பவன் நடிகனேயாவான். இதனால் முக்கிய இடம் பெறுகின்றான்.
14. கற்பனையில் உள்ள பாத்திரத்திற்கு உருவநிலைப்படுத்தி உயிர் கொடுப்பவன் நடிகன் என்பதால் பிரதான இடத்தைப் பெறுகின்றான்.
15. பார்ப்போரின் மனங்களில் உடனடி எதிர்வினையைத் தூண்டுகின்ற / உருவாக்குகின்றவன் நடிகனாவான்.
16. ஆங்கிகம், ஆஹார்யம், வாச்சிகம், சாத்வீகம் முதலான அபிநயங்களையும் சித்திரிப்பவன் நடிகன் ஆவான்.
17. மனித அனுபவங்களைப் பார்ப்போருக்கு வழங்குவவன் நடிகன்.
18. எழுத்துருவில் புதைந்துள்ளவற்றை, உட்கருவை வெளிப்படுத்துபவன்.
19. நாடகப் பாத்திரங்களின் குண இயல்பு நடிகருடாக சித்திரிக்கப்படும்.



நடிப்பு முறைமைகள்



பார்வையாளர்கள்

அரங்கின் பிரதான மூலகங்களுள் அடுத்ததாக விளங்குவது பார்ப்போராவர். பார்ப்போரின் நாடகம் இல்லை. நடிகன் நாடகத்திற்கு எவ்வளவு பிரதானமோ அவ்வாறே பார்ப்போரும் பிரதானமானவராவர். ரசிகர், பங்குகொள்வோர் என்றெல்லாம் இதனை அழைப்பர். சடங்கிலிருந்தே நாடகம் தோன்றியது என்பர். சமயச்சடங்குகளில் பக்தர்களுக்கு பயம், நம்பிக்கை குறையும் போது பக்தர்கள் பார்ப்போராக மாறுகின்றனர். பார்வையாளர்கள் என்போர் “பார்வையினை ஆளுபவர்கள்” எனும் கருத்தினைத் தருகின்றது. நிகழ்த்திக் காட்டுபவரின் பார்வையினை ஆள்பவராக விளங்குகின்றனர். நாடகம் கட்டிலக்கலை இதனால் நாடகத்தை பார்க்க பார்ப்போர் இன்றியமையாதவர்களாவர். கற்றலுக்காகவும், மகிழ்ச்சிக்காகவும் ஆற்றுகையையும் பார்க்க வருகின்றனர்.

நாடகம், தொலைக்காட்சி, சினிமா, விளையாட்டு, இசை போன்ற நிகழ்வைப் பார்க்கும் வெவ்வேறான பார்ப்போர் உண்டு.

அரங்கில் பார்ப்போர் பின்வரும் நிலைகளில் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றனர்.

1. பார்ப்போரின்றி நாடகம் இல்லை. இதனைப் பார்ப்பதற்கு பார்ப்போர் முக்கிய இடம்வகிப்பதனால் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றனர்.
2. பார்ப்போரே நாடகத்தை பார்த்து லயிப்பவராவர். அதாவது பார்வையாளராலேயே நாடகம் ரசிக்கப்படுகின்றது. இதனால் பார்ப்போர் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றனர். (ரசிப்பதற்கு பார்ப்போர் அவசியம்)
3. பார்ப்போர் நாடகத்தைப் பார்த்து லயிக்கும்போது அதன் ஊடாக ரசம் (நவரசம்) பார்ப்போர் மேன்நிலையில் உணரப்படுகின்றது. நாடகத்தினூடாக வெளிக்கிளம்பும் ரசத்தை உணர பார்ப்போர் முக்கியம் பெறுகின்றனர். உதாரணமாக ஈடிபஸ் மன்னன், அன்ரிக்கனி போன்ற அவல நாடகங்களைப் பார்க்கும்போது பயம், பரிவு முதலான உணர்வு வெளிவரும்.
4. நாடகம் வெற்றியடைவதற்கும் மென்மேலும் வளர்வதற்கும் பார்ப்போர் அவசியம்.
5. நாடக அரங்கில் திருத்தங்களையும், மாற்றங்களையும் செய்வதற்கு உதவுகின்றனர். அதாவது ஆற்றுகையுடன் செயன் முறையான பங்கேற்றலை மேற்கொள்ளும்போது ஆற்றுகையின் போக்கை மாற்றும் தன்மை கொண்டவர்கள்.
6. நாடகத்தை விமர்சனம் செய்வதற்கு பார்ப்போர் வேண்டும்.
7. பார்ப்போரே பதிற்குறிகளை மேற்கொள்கின்றனர். இதனால் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றனர். (நாடகத்தை நிகழ்த்திக் காட்டுவோரை / ஆற்றுவோரை பதிற் குறிகள் மூலம்) பதிற் குறிகளான உற்சாகப்படுத்தல், கைதட்டல், ஆரவாரப்படல், உணர்ந்துகொள்ளல் போன்றவற்றைச் செய்யும்போது நாடகத்தை ஆற்றுவோரை / நிகழ்த்திக்காட்டுவோரைச் சென்றடையும் போதே நாடகம் முழுமையடைகின்றது. இன்றியமையாதவர்கள் பார்ப்போராவர்.
8. நாடகத்தை நகர்த்திச் செல்வதற்கு பார்வையாளர்கள் அவசியம்.

இடம்

நாடகத்தின் பிரதான மூலகங்களில் அடுத்து குறிப்பிடத்தக்கது நிகழ்த்தப்படும் இடமாகும். நாடகத்தை நிகழ்த்திக்காட்டும் “வெளி” இடமாகும். எந்தவொரு நாடகமும் குறித்த இடத்திலேயே, சூழலிலேயே நிகழ்த்தப்படுகின்றது. நாடகம் எழுதப்பட்டாலோ, பாடப்பட்டாலோ நாடகமாகாது. அது அரங்கில் நிகழ்த்தப்பட வேண்டும். நாடகம் என்பது நிகழ்த்திக்காட்டுவது. அது நிகழ்த்தப்படும் இடமே அரங்காகும். அரங்கு என்பது நாடகம் கட்டிலனாக உருவாக்கப்படும் இடமாகும். பார்ப்போரும் நிகழ்த்துவோரும் உணர்வை பகிர்ந்து கொள்ளும் இடமாகவும் இது அமைகின்றது. இதற்கு இடம் அவசியம். இவ்வாறாக நாடகம் நிகழ்த்தப்படும் இடம் எப்போதும் ஒரே தன்மை கொண்டதல்ல நெகிழ்வுத் தன்மை கொண்டது. சமதளமாகவோ, உயர்ந்ததாகவோ இவ்வரங்கு காணப்படும். அதாவது வீதியாக, மண்டபமாக, மலைச்சாரலாக, திறந்த வெளியாக, உயர்ந்த மேடையாகக் காணப்படும். புராதன காலத்தில் நாடகம் திறந்த வெளி அரங்கிலே நிகழ்த்தப்பட்டது. இன்று உயர்ந்த மேடையிலே நிகழ்த்தப்படுகின்றது.

நிகழ்த்தப்படும் இடம் பல்வேறு பெயர்களில் அழைக்கப்படுகின்றது. மலையடிவாரம், வட்டக்களரி, வீதிகள், படச்சட்டமேடை, முக்கோண அரங்கு, சதுரஅரங்கு, செவ்வகஅரங்கு, குளோப்தியட்டர் (மாடிக்கட்டிடம்), கூத்தாடுகளம் எனப் பல அரங்குகளில் நாடகம் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. இன்றைய கால கட்டத்தில் நாடகம் நிகழ்த்துமிடம் (pro-scenium) படச் சட்ட/ புரீனியம் அரங்காகும்.



தெருவெளி அரங்கு

நெறியாள்கை

நாடக எழுத்துருவை நடிகன் என்ற சாதனத்தினூடாக பல்வேறு கலைத்துறை வல்லுனர்களுடன் உயிர் பெறச் செய்வது நெறியாள்கை ஆகும். மனிதர்களை கையாளும் ஒருவரை செயற்பாடு இதுவாகும். அருவ நிலையில் இருக்கின்ற நாடக எழுத்துருவை உயிர் கொடுத்து உருவ நிலைப்படுத்துகின்ற செயற்பாடே நெறியாள்கை எனப்படும். நாடக எழுத்துரு என்பது அளிக்கக்கூடிய பிரதியே ஆகும். இது ஒரு எழுமபுக் கூடாகும். இதில் பாத்திர பெயர், உரையாடல், அவை புரியும் பௌதீக செயற்பாடுகள் போன்றவையெல்லாம் காணப்படும். இது கருத்துருவ நிலைப்பட்டது. இந்த எழுத்துருவுக்கு உருவம் கொடுப்பது நெறியாள்கையாகும். நெறியாள்தான் பாத்திரம், காட்சியமைப்பு, இசை, ஒப்பனை, ஒளியமைப்பு என்பவற்றை பயன்படுத்தி நாடகத்தை வெளிப்படுத்துவான். பிரதியை தனக்குள் உயிர்ப்பித்து மேடையில் அசைவு, குரல், உச்சரிப்பு போன்றவற்றின் மூலம் உயிர்ப்பிக்கிறான். நெறியாளன் சிருஷ்டியாகின்றான், வியாக்கியானிப்பாளராகின்றான். இவரது நோக்கம் நாடக பாடத்தை அரங்க நிலையில்வைத்து வியாக்கியானித்தலாகும். இதனால் நெறியாளர்கலை என்பர்.

நவீன நாடக நெறியாள்கையில் நெறியாளர் என அழைப்பது போல் கூத்தை நெறிப்படுத்துவது அண்ணாவியாராவார்.

நெறியாளனுக்கு இருக்க வேண்டிய தகுதிகள்

1. அவதானம், உண்மைத்தன்மை, நேர்மை, அர்ப்பணிப்பு, உணர் திறன், எனும் அடிப்படைத்தகுதி இருக்க வேண்டும்.
2. அரங்க கருத்துநிலை, கோட்பாட்டறிவு, சமகால அரங்கப்போக்கு தொடர்பான அறிவும் தெளிவும் இருக்க வேண்டும்.
3. கலைஞர்களுக்கு சம மதிப்பு கொடுத்து சினேக பூர்வமாக நடத்தல் வேண்டும்.
4. கற்பனை படைப்பாக்கத்திறன் இருக்க வேண்டும்.
5. நடிகன், மேடையின் ஏனைய சாதனங்களான உடை, ஒப்பனை,

மேடை அமைப்பு, நடனம் போன்றவற்றில் அடிப்படை அறிவும், கையாளும் திறனும் கொண்டவராக இருக்க வேண்டும்.

6. ரசிகனாக இருக்க வேண்டும்.
7. உலக நாடக வரலாற்றில் மாற்றமடையும் அரங்க நுட்ப முறைகள், பயிற்சிகள் போன்றவற்றையெல்லாம் தெரிந்திருத்தல் வேண்டும்.
8. நடிகன் எனும் சாதனத்தை கையாள்தல், பயிற்சி கொடுத்தல் போன்றவற்றையும் அறிந்திருத்தல் வேண்டும்.
9. பொருத்தமான எழுத்துருவை தெரிவு செய்யும் அறிவு இருத்தல் வேண்டும்.
10. மேடை அசைவு, அதன் பிரிப்பு பற்றி அறிந்திருத்தல் வேண்டும்.
11. நண்பனாகவும், நல்ல தலைவனாகவும் இருத்தல் வேண்டும்.
12. நாடக ஆசிரியனுக்குக் கடமைப்பட்டிருக்க வேண்டும்.
13. பார்ப்போரின் இலக்கு நன்குணர்ந்தவராக இருத்தல் வேண்டும்.
14. சமூக தேவை, கருத்து நிலைக்கேற்ப நாடகப் பிரதியைத் தெரிவு செய்தல்.

நெறியாளனின் பணிகள்

நாடக பிரதி செய்வது முதல் அது ஆற்றுகையாக முழுமைபெறும் வரையும் நெறியாளனுக்கு தொடர்பு உண்டு. எழுத்துருத் தெரிவு, ஒன்றாக வாசித்து ஆராய்தல், பாத்திரத்திற்குப் பொருத்தமான நடிகர் தெரிவு, நாடகப் பாத்திரம் ஒன்றை ஆயத்தமின்றி செய்து காட்டல், உடல், குரல், உணர்ச்சி வழிச் சித்திரிப்புப் பயிற்சி கொடுத்தல் என்பனவாகும். இதனை பின்வருமாறு விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

1. நாடக பிரதியை தெரிவு செய்தல்

நெறியாளன் ஆற்றுகைக்கு வேண்டிய நாடக பாடத்தை தெரிவு செய்கின்ற முறை இதுவாகும். பார்ப்போர், சமூக நோக்கு, அவர் கால பொருத்தப்பாடு போன்றவற்றை கவனத்தில் கொண்டு தெரிவு செய்வதாக இது அமையும். பின்னர் அவ்வெழுத்துருவில் உள்ள கதைக்கரு, பாத்திர பண்பு, மொழி, உரையாடல், மேடைக்குறிப்பு, கொடுக்கப்படும் அழுத்தம் போன்றவற்றையெல்லாம் அறிந்து கொள்ள நெறியாளன் எழுத்துருவை வாசித்தல் வேண்டும். 1ம் வாசிப்பு, 2ம், 3ம் வாசிப்பு என அமையும்.

2. நடிகர் தெரிவு

நாடகத்தின் பிரதான மூலமாகிய நடிகனை தெரிவு செய்தல் அடுத்த பணியாகும். எழுத்துருவின், தன்மைக்கேற்ப பொருத்தமான நடிகனைத் தெரிவு செய்தல் இங்கு இடம்பெறும். நடிகர்தெரிவானது பின்வரும் வழிகளில் நடைபெறும். திறந்ததெரிவு, மூடியதெரிவு, சல்லடைத் தெரிவு, இறுதித்தெரிவு என்பனவாகும்.

திறந்ததெரிவு என்பது நடிகர் வந்திருக்கும் எல்லா நடிகர்களையும் ஒரு குழுவாக வைத்து தெரிவு செய்கின்ற ஒரு முறையாகும். மூடிய தெரிவு என்பது நடிகரை ஒரு இடத்தில் தனித்தனியே அழைத்து தெரிவுசெய்கின்ற முறையாகும். சல்லடைத்தெரிவு என்பது ஒரு கதாபாத்திரத்தை செய்து காட்டும் போது நடிகனின் குரல், தோற்றப்பாடு என்பவற்றைக் கொண்டு ஏனைய கதாபாத்திரங்கள் ஏதாவது ஒன்றிற்கு அவர் பொருத்தம் வாழ்ந்தவரா? என பார்க்கின்ற முறையாகும். இறுதித் தெரிவு என்பது நடிகனுக்குரிய கதாபாத்திரத்தை இறுதியாக தீர்மானிக்கும் முறையாகும்.

நெறியாளர் நடிகனுக்கு ஆற்றுகை வரையும் குறிப்பிட்ட பாத்திரம் நடிகனுக்குத்தான் என்று கூறுதல் வேண்டும்.

3. வியாக்கியானத் தீர்மானிப்பு

ஒரு நாடக பாடத்தை நெறியாளர் பல்வேறு கோணங்களில் வைத்து நோக்குவது இதுவாகும். எவ்வாறு காட்சிப்படுத்தலாம் என்பது இங்கு முக்கியமானதாகும்.

4. நடிகனுக்குரிய பயிற்சி கொடுத்தல்

தெரிவு செய்த நடிகனுக்குரிய பொருத்தமான பாத்திரத்தை தாங்கி நடிப்பதற்குத் தேவையான பயிற்சி வழங்குதலாகும். நடிகனுக்கு மிக முக்கியமான உடல், குரல், மனம் போன்றவற்றைத் தளர்வாக வைத்திருக்க முறையே உடல் பயிற்சி, தேகப் பயிற்சி, தியானம், அரங்க விளையாட்டுக்கள் போன்ற பயிற்சிகளை செய்விப்பார்.

5. ஒத்திகை

நாடக பாடத்தில் இருக்கின்ற முன்வரையான விடயங்களை நடிகர், நெறியாளர், ஏனைய கலைஞர்கள் எல்லோருமாக இணைந்து அரங்க நிலைக்குக் கொண்டுவருவதற்கு முன்னர் ஈடுபடும் செயல் முறைகள் ஒத்திகையாகும்.

ஒத்திகையின் படி நிலைகள்

அ. வாசிப்பு ஒத்திகை

நாடக பாடத்தை நடிகர்களுடன் இணைந்து முழுமையாக வாசித்து விளங்குதல்.

ஆ. செயல் ஒத்திகை

இவற்றுள் மேடை அசைவுகள், மேடையின் பலம், பலவீனமான பகுதி போன்றவற்றை அறிதல் இடம் பெறும்.

இ. மனன ஒத்திகை

நினைவில் வைத்திருக்க திரும்பத் திரும்ப செய்தல் மனன ஒத்திகையாகும்.

ஈ. பாத்திரப் படைப்பு ஒத்திகை

நாடக பாடத்திற்கேற்ப நெறியாளர் பாத்திரத்தை உருவாக்க வழிப்படுத்தல்.

உ. வாக்கிய விதானிப்பு ஒத்திகை

வசனங்களை உணர்வின் உணர்ச்சியின்பால் கதைப்பதற்கு பயிற்சி பெறுதல்.

ஊ. பூரணப்படுத்தும் ஒத்திகை

சகல பாத்திரங்களையும் ஒன்றுடன் ஒன்று இணைத்து செயற்படக்கூடியதாக இது அமையும்.

எ. தொழிநுட்ப ஒத்திகையும், உடை ஒப்பனை ஒத்திகையும் அரங்கக் காண்பியங்களுடன் இணைத்து இது மேற்கொள்ளப்படும்.

ஏ. வேட உடை ஒப்பனை, இசை, நெறியாள்கை, காட்சி, ஒளி போன்றோர்களை தீர்மானிப்பவர் நெறியாளரே. உதாரணம்:- எந்தையும் தாயும் நாடகத்தை நெறிப்படுத்தும் போது அனைத்து காண்பியங்களையும் நெறியாளரின் சிருஷ்டியாகவே தீர்மானிக்க வேண்டும்.

6. மேடையேற்றம்

ஒத்திகை முடிந்த பின் முதல் ஆற்றுகையாக இது அமையும்.

7. மதிப்பீடு

இவ்வாறாக நாடகப் பிரதியை தெரிவு செய்தல் முதல் நடிகர் தெரிவு, பயிற்சி, ஒத்திகை, மேடையேற்றம் அனைத்துக்கும் பொறுப்பாக இருப்பவர் நெறியாளர் ஆவார். இவரே மேடையின் சிருஷ்டி கர்த்தாவாக விளங்குகின்றார். நாடகத்தில் சர்வாதிகாரியாகக் காணப்படுபவர் நெறியாளராவார்.

8

அரங்கக் கைவினைகள்

இதனுள் உடை, ஒப்பனை, காட்சியமைப்பு, மேடையமைப்பு, இசை, ஒளியமைப்பு போன்றன அடங்குகின்றன.

ஒப்பனை

நாடக அரங்கின் குறிப்பிடத்தக்க காண்பியம் ஒப்பனையாகும். நடிப்பின் முகத்திற்கு பூசப்படும் பூச்சி ஒப்பனை எனப்படும். நடிப்பை அலங்கரித்தல், அழகுபடுத்தல் என்பன இதில் முக்கியமாகும். ஒப்பனை என பிரிக்கப்பட்டு பாத்திர அழகு, பாத்திர தகுதி அத்தனையையும் கொண்டுவந்து செவ்வையான அழகை செய்மையாகக் காட்டுவது ஒப்பனை ஆகும். பாத்திர உரு மேற்கொள்ள ஒப்பனை அவசியமாகும்.



கிரேக்கத்தில் தெஸ்பிஸ் எனும் நடிப்பை தன்னில் இருந்து மற்றவரை வேறுபடுத்திக் காட்ட முகத்தில் வெள்ளை வர்ணம் பூசினான். வேட முகமும் இங்கு பயன்படுத்தப்பட்டது. யதார்த்த நாடகங்களிலும் ஒப்பனை பாத்திரத்திற்கேற்ப பயன்படுத்தப்படுகின்றது. குறியீட்டு நாடகத்தில் குறியீட்டுத் தன்மைக்கேற்ப பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

கீழைத்தேய நாடுகளில் ஆஹாரிய அபிநயம் முக்கிய இடம் வகிப்பதால் ஒப்பனை முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. இந்தியாவில் தெருக்கூத்து, கதகளி போன்றவற்றில் அதிக ஒப்பனை செய்யப்படுகின்றது. குறிப்பாக கதகளியில் ஐந்தாக பிரித்து நேர்த்தியாக ஒப்பனை செய்யப்படுகின்றது. அவை பச்சை, கத்தி, தாடி, கரி, மினுக்கு என காணப்படுகின்றன. இவை குறியீட்டுப் பாங்கானவை. இலங்கையில் தமிழ்க் கூத்துக்களிலும், சிங்களக் கூத்துக்களிலும் ஒப்பனை அவர்களது பண்பாட்டிற்கேற்ப பயன்படுத்தப்படுகின்றது. சீன ஒபேராவில்

குறியீட்டுப் பாங்கை கொண்டு வர ஒப்பனை பயன்படுகின்றது. பிரகாசமானதாகவும் கடும் நிறம் கொண்டதாகவும் இங்கு ஒப்பனை இருக்கும். தலையலங்காரம், ஆபரணங்கள், அணிகலன்கள், வேட முகங்கள் என்பனவும் ஒப்பனைக்காக பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

ஒப்பனையின் வகைகள்

1. நேரடி ஒப்பனை (Straight makeup) : இலகுவான எளிமையான ஒப்பனையாகும். எளிமையாகச் செய்யும் இவை இருப்பதை அழகுபடுத்துவதாக அமையும். மேடை ஒளியமைப்பால் முகம் தட்டையாகத் தெரியும். இதனால் இதனைப் போக்க முப்பரிமாணரீதியான உருவங்கள் பார்ப்போருக்குத் தெளிவாகத் தெரிவதற்கு உதவும். உதாரணம் விழிப்பு நாடகத்தில் செல்வி, சந்திரன் போன்ற பாத்திரங்கள்.
2. விசேட ஒப்பனை (Special makeup) : விசேடமாக ஒரு பாத்திர உருவாக்கத்தைக் கொண்டு வருதல். நாடகத்தில் பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ப பொருத்தமான பாத்திர உருவாக் கங்களைக் கொண்டு வரச் செய்யலாம். குறியீட்டு ஒப்பனை, வினோத பாத்திரம், மோடிமைப் பாத்திரம் போன்ற யதார்த்த எதிர் ஒப்பனை முறைமைகளும் இதில் உள்ளடங்கும். இவை நாடக மோடிமையின் பேச்சு நடைக்கு ஏற்பவும் அமையும்.

ஒப்பனைக்குத் தேவையான பொருட்கள்

கண்ணாடி, சீப்பு, அரிதாரம், Eye brow pencil, pancake, Theatre powder, Foundation colour, தும்பு, பஞ்சு, துணி, வெள்வெட்டுணி, காதணி, சிலம்பு, முடி, கிரீடம், தலைப் பாகை, மாலைகள், உதட்டுச் சாயம், சவற்காரம், பசை, துடைப்பான், தூரிகை, மெழுகு, கத்தரிக்கோல், கண்ணச்சாயம், முடிகோதி, முத்துவெள்ளை. Sprit Gum (பசை), Tooth Eramals.

ஒப்பனை செய்யப்படும் முறைமை

ஒப்பனைக்குரிய பொருட்களைச் சேர்த்தல். கைகளை நன்றாகக் கழுவுதல். முகத்தைச் சுத்தமாகக் கழுவுதல். ஆண்கள் முகச் சவரம் எடுத்தல் போன்றவை முன்செயற்பாடுகள் ஆகும். பின் நிறம் தோல் பொருத்தத்திற்கு ஏற்ப அடிப்படை வர்ணம் பூசுதல். இரண்டாவதாக பாத்திரப் பொருத்தத்திற்கேற்ப அடிப்படைக் கோடுகள்

வரைதல், முன்றாவதாக பாத்திரக் குணப் பண்பை வெளிக்கொணரல். நெற்றியில், கண்மை, உதட்டுச் சாயங்களைப் பூசலாம். முக ஒப்பனையில் பிரதானம் நெற்றி, கண், முக்கு, வாய், தாடை, கன்னம் ஆகிய 6 பகுதிகளுமாகும். முக ஒப்பனையில் நிறங்கள், கோடுகள் பயன்படுத்தலாம்.

ஒப்பனை செய்பவர்

திருத்தியமைத்தல், வடிவத்தை மாற்றியமைத்தல் என்பவற்றைக் கருத்தில் கொண்டு செய்தல் வேண்டும். மேடை நாடகம், கூத்துக் களரி, தெருவெளி அரங்கு போன்ற வெளிகளின் பொருத்தப்பாட்டிற்கு ஏற்பவும், வயது, அந்தஸ்த்து, நிலைப்பாடு, சமயம், மிருக



பாத்திரங்கள், உளவியல் தன்மை போன்றவற்றிற்கு ஏற்பவும் ஒப்பனை செய்தல் வேண்டும். நிறப் பயன்பாடு நடிகளின் உள்மன தேவைக்கும், வெளி நடத்தைகளுக்குமேற்ப பயன்படுத்துதல் வேண்டும். கட்புலக் கலையான நாடகத்தில் பார்ப்போர் ரசிக்க ஒப்பனையில் மிகக் கவனம் செலுத்துதல் வேண்டும்.

நாடகத்தில் ஒப்பனையின் முக்கியத்துவம்

1. பாத்திர வேறுபாட்டைக் காட்ட உதாரணமாக அரக்கன், கிருஷ்ணர்.
2. தூரத்தில் உள்ள நடிகர் பார்வையாளருக்குத் தெளிவாக தெரிவதற்கு.
3. பால் வேறுபாட்டிற்கு உதாரணம் ஆண் பெண்.
4. வயது வேறுபாட்டிற்கு உதாரணம் 16வயது இளைஞனை 75வயது கிழவனாக நடித்துக் காண்பிப்பதற்கு.
5. பாத்திரத்திற்கு அழகை ஊட்டுவதற்கு.
6. பாத்திரத்தின் சமூகப் பின்னணியைக் கொண்டுவர தமிழ் சமூகம், முஸ்லிம் சமூகம், கிறிஸ்தவ சமூகம், பௌத்த சமூகம் என அறிய உதவும். (பண்பாட்டுப் பின்புலத்தைக் காட்டுவதற்கு)
7. உள்ள குறையை மறைக்க.
8. மேடையில் உள்ள ஒளியமைப்பிற்குத் தெளிவாகத் தெரிவதற்கு.

9. ஆடைக்கும் உள்ளத்து உணர்விற்கும் ஒரு தொடர்பை ஏற்படுத்துவதற்கு.
10. இயல்பான தோற்றத்திற்கு, நடிப்பிற்கு.
11. அக்கால சூழலைப் படம் பிடித்துக்காட்ட.
12. மிருக, பறவைப் பாத்திரத்தைக் கொண்டுவருவதற்கு.
13. நடிப்பை இலகுவாக்க.
14. பாத்திர அந்தஸ்தை அறிய உதாரணம் ஏழை, பணக்காரன்.
15. பாத்திரத்தை உருவாக்க.
16. நாடக மோடியையும், வகையையும் அறிய (யதார்த்த, குறியீட்டு மோடி).

வேட உடையமைப்பு

நாடகக் காண்பியவழிச் சித்திரிப்புக்களில் இதுவும் குறிப்பிடத்தக்கது. நடிகன் உரு மேற்கொள்கையில் பௌதீக தளத்தைப் பூர்த்தி செய்யும் காண்பியமாக வேட உடை அமைகின்றது. பார்ப்போரின் கட்டிலத்தைப் பூர்த்தி செய்வது உடையமைப்பாகும். வேட உடையினாலேயே நடிகனின் வகிபாகம் வெளிக் கொணரப்படும்.



வேட உடையமைப்பின் பயன்பாடு

1. நடிப்பை உருவாக்க அல்லது பாத்திரத்தை உருவாக்க.
2. பௌதீக நிலையினை கொண்டுவர உதாரணம் பால், வயது, சமூக அந்தஸ்தைக் காட்ட உதவுகின்றது.
3. பண்பாட்டை வெளிப்படுத்த உதவும் உதாரணம் இந்து, முஸ்லிம், சிங்களவர்.
4. நாடகத்தின் மோடியையும் கருவையும் அறிய உதவும்.
5. உணர்ச்சியினை மாற்ற உதவும். **உதாரணம்** : திறஜடி, கொமடி.
6. நடிப்பை இலகுவாக்கவும், பாத்திரத்தை வேறுபடுத்தவும் உதவும்.
7. பாத்திரக் குண இயல்பைக் கொண்டுவருவதற்கு உதவும்.
8. பார்ப்போரின் மனப்பாங்கைக் கட்டியெழுப்ப உதவும். (உடம் : மயாணகாண்டத்தில் உடை படம், காமன் கூத்து உடை)

காட்சியமைப்பு

எழுத்துருவில் அமைந்துள்ள விடயத்தை மேடை நிலைக்கு கொண்டுவரும் போது அதற்கான சூழலை உருவாக்குதல் காட்சியமைப்பாகும். நாடகத்தின் சூழல், மனோநிலை, மோடி போன்றவற்றை கட்டில் நிலைக்கு கொண்டுவருதல் காட்சியமைப்பாகும்.

ஆரம்பத்தில் (சுத்துக்களில்) வசனங்கள், பாட்டுக்கள் மூலமே இடம், சூழல் என்பன உணர்த்தப்பட்டன. பிற்காலத்தில் காட்சிக்காக திரை பயன்படுத்தப்பட்டது. இயற்பண்பு யதார்த்த அரங்கில் இயல்பான காட்சி கொண்டுவரப்பட்டது. குறியீட்டு அரங்கில் அதற்கேற்ற காட்சி பயன்படுத்தப்பட்டது.

காட்சியமைப்பின் பயன்பாடு

1. நாடக ஆற்றுகைக்குத் தேவையான கட்டில் சூழலை உருவாக்குதல். உதாரணம் விபத்து காட்சி எனின் அதனை ஆற்றுவதற்கு காட்சி கொண்டுவரப்படுகின்றது.
2. நாடக நிகழ்வின் காலம், நேரம், அரங்கப் பொருட்கள் போன்றவற்றை தெளிவுபடுத்துவதற்கு உதவும். உதாரணம் கிரேக்கம், சேக்ஸ்பியர், தற்கால நாடகத் தன்மைகள் போன்றவற்றை அறிந்து கொள்வதற்கு உதவுகின்றது.
3. நடிப்பை இலகுவடுத்துதல்.
4. நடிப்பின் மோடியை வெளிப்படுத்துதல். உதாரணம் யதார்த்த மோடி நாடகம் எனில் இயல்பான காட்சி இருக்கும். குறியீட்டு அரங்கில் குறியீட்டுக் காட்சி புலப்படும். கருவுக்கு அழுத்தம் கொடுக்கக்கூடியதாகவும் இருக்கும்.
5. பெரும் காட்சிப் பண்பை உணர்த்துதல்.
6. நாடகச் செய்தியை கட்டில் வியாக்கியானம் செய்வதற்கு உதவுதல்.
7. நாடகத்தில் வரும் பாத்திரத்தின் பண்பாட்டை எடுத்துக் காட்டுவதற்கு உதவுதல்.
8. நடிப்பிடத்தை வரையறை செய்வதற்கு உதாரணம் எந்தையும் தாயும் நாடகத்தில் ஐயாத்துரை குடும்பம், மகேஸ்வரி குடும்பம், சங்கரப்பிள்ளை குடும்பம் என வரையறை செய்வதற்கு உதவுகின்றது.
9. நாடகத்தின் மனோ நிலையினைக் காட்ட உதவுதல்.

10. வார்த்தைகளுக்கு அப்பாற்பட்ட சிலவற்றை கட்டில நிலைப் படுத்துதல்.
11. நாடகத்தின் குறியீட்டுப் பண்பை வெளிக்காட்டல்.

காட்சி விதானியின் வகைகள்.

1. யதார்த்த காட்சி விதானியு
2. யதார்த்த விரோத காட்சி விதானியு

யதார்த்த காட்சி விதானியு என்பது வாழ்க்கையின் நடைமுறை விடயங்களையும், உண்மை விடயங்களையும் இயற்கையாக காட்டுதலாகும். உதாரணம் வரவேற்பு அறை எனின் அப்படியே காட்டுதல். யதார்த்த விரோத காட்சி விதானியு என்பது நாடக மனோநிலைக்கும் உண்மைக்கும் புறம்பானது.

காட்சி விதானியுக் கூறுகளாக கோடு / ரேகை, வடிவம், திணிவு, பெறுமதி, வர்ணம் போன்றவை காணப்படுகின்றன.

அரங்க இசை

இசை என்பது ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட ஒலிகளின் தொகுப்பாகும். நாடகத்திற்கு வழங்கப்படும் இசையை மனித இசை, வாத்திய இசை என வெளிப்படுத்தும் சாதனங்களைக் கொண்டு இருவகையாகப் பிரிக்கலாம். படைப்பின் ஆழத்தைப் பார்ப்போருக்குக் கொண்டு செல்ல இசை உதவுகின்றது.

நாடகத்தில் இசையின் நிலைப்பாடு பின்வருமாறு காணப்படுகின்றது.

1. கரு இசை

நாடக மையக்கருத்தை வெளிப்படுத்தும் இசை இதுவாகும். பாடல்கள், இசைக்கருவியின் மூலம் வெளிப்படுத்துவதாக இது அமைகின்றது.

2. மன உணர்வு இசை

குறித்த சந்தர்ப்பத்தில் வெளிப்படும் மன உணர்வை பிரதிபளிக்கும் இசையாகும். வயலின் இவ்வுணர்வை இலகுவாகத் தூண்டும். அதவாது நாடகக் கட்டங்களின் உணர்ச்சி பாவங்களை வெளிக்கொணரும்.

3. பின் நோக்கு இசை

நடந்த சம்பவத்தை மீண்டும் நினைவுக்குக் கொண்டுவரும்

இசையாகும். உணர்வுகளை மீட்டுப்பார்க்கும் போது இவ்விசை பயன்படுகிறது.

4. பின்னணி இசை

5. குறியீட்டு இசை

குறித்த ஒரு சந்தர்ப்பத்தைக் குறியீடாக உணர்த்தும் இசை குறியீட்டு இசையாகும். உதாரணமாக காலைக் காட்சியை நினைவுபடுத்த காலை நேரத்தை பிரதிபலிக்கும் இசையை பயன்படுத்துதல்.

6. விளைவு இசை

குண்டு வெடிப்பு, கதவு அடைத்தல், குதிரையோடும் ஒலி போன்றவற்றை ஏற்படுத்துதல்.

7. காட்சி மாற்றத்திற்குப் பயன்படல்.

8. பாத்திரத்தின் தன்மையைக் காட்டப் பயன்படல்.

9. நாடகக் கட்டங்களின் முக்கியத்துவத்தைக் கொண்டு வரல்.

அரங்க ஒளியமைப்பு

அரங்கில் உள்ள நடிகன், மேடைப் பொருட்கள், காட்சி போன்றவற்றைப் பார்வையாளர்கள் தெளிவாகக்காண ஒளியமைப்பு பயன்படுத்தப்படுகின்றது. தற்போது உணர்வையும், கருத்தையும் வெளிப்படுத்த ஒளி அரங்கில் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. கிரேக்கம், எலிசபத்தியன் அரங்கில் ஒளியமைப்பு பயன்படுத்தப்படவில்லை ஏனெனில் பகலில் நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டதே இதற்குக் காரணம். இன்று இதன் பயன்பாடு காத்திரமானது.

பாரம்பரிய தெருக்கூத்து, நாட்டுக்கூத்துக்களில் ஒளியமைப்பானது தீப்பந்தம், தீவட்டி, மெழுகுவர்த்தி, பெற்றோல்மக்சு, தேங்காய்ச் சிரட்டையில் திரி, துணி இட்டு வெளிச்சம் எழுப்புதல் போன்றவற்றின் மூலம் இடம்பெற்றது.

ஒளியூட்டுகையின் வகைகள்

இதன் வகைகளை பின்வருமாறு நோக்கலாம். அசையும் பொட்டொளி, அசையாப் பொட்டொளி. ஒளிவெள்ளம், கீற்றொளி, பக்க ஒளி, தலையொளி, அடியொளி, பின்னொளி, முன்னொளி என்பனவாகும்.

நாடகத்தில் ஒளியில் பல நிறங்களைப் பயன்படுத்தி பார்ப்போரிடம் உணர்வை வெளிப்படுத்தலாம்.

ஒளியமைப்பின் வரலாறு

ஆரம்ப காலத்தில் நாடகம் பகலில் நடந்ததால் ஒளியமைப்பு இல்லை. சூரிய ஒளியே பிரதான ஒளியாக இருந்தது. இரவைக் காட்ட தீப்பந்தம் மெழுவர்த்தி, டோச்லைட் போன்றவற்றைப் பயன்படுத்தினர். இரவில் நிகழ்த்தப்பட்ட பின்னர் தீப்பந்தம், எண்ணெய் விளக்கு மூலம் ஒளி எழுப்பி நடித்தனர். பின்னர் விளக்கு, பெற்றோல் மெக்ஸ் போன்றவற்றைப் பயன்படுத்தினர். தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியால் 18ம் நூற்றாண்டில் வாயு விளக்கு பிற்காலத்தில் மின்சார விளக்குகளின் அறிமுகம் வருகின்றது.

ஒளியமைப்பதன் நோக்கம் : நாடகத்தின் நிகழ்த்துகையின் போது தேர்ந்த வெளிச்சம், தோற்ற வெளிப்பாடு, தகவலைக் கொடுத்தல், அர்த்தப்படுத்தல்

நாடக அரங்கில் ஒளியின் பயன்கள்

1. கட்டில் உருவாக்கத்திற்கு அதாவது நடிக்கையும், காட்சிகளையும் பார்ப்போர் பார்ப்பதற்கு.
2. மன நிலையை உருவாக்குவதற்கு நாடக மனநிலை, பாத்திர மனநிலை போன்றவற்றை உருவாக்குதல்.
உதாரணம்: சோகம், கோபம், யுத்தம்.
3. நடிக்கும் களத்தை வரையறை செய்ய உதவும்.
4. குறியீடாக சிலவற்றை வெளிப்படுத்த உதவும்.
உதாரணம் : இடி, மின்னல்
5. காட்சிகளை இணைக்க உதவும்.
6. நாடகத்தை காவிச் செல்ல உதவும்.
7. காலத்தை உணர்த்துவதற்கு உதவும்.
உதாரணம்: காலை, மாலை, குளிர், வெப்பம்.
8. காட்சி மாற்றத்திற்கு / ஒழுங்கமைப்புக்கு.
9. அரங்கை பெருங்காட்சிப்படுத்த உதவுகிறது.
10. பாத்திர அசைவை வெளிப்படுத்துவதற்கு உதவுகிறது.
11. நாடகமோடியைக் காட்ட.
உதாரணம்: யதார்த்தமோடி, யதார்த்தமற்றமோடி.

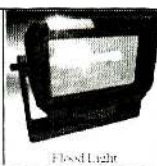
12. நாடகத்தின் காலத்தையும், சூழலையும் எடுத்துக் காட்டுவதற்கு உதாரணம் இரவு, பகல், விடியல்.
13. கதையின் களத்தைக் காட்டுவதற்கு. உதாரணம் யுத்த களம் எனின் சிவப்பு ஒளி வழங்குதல்.
14. ஒளியின் மங்கலாக்கியைப் பயன்படுத்தி ஒளிக் குறிய உணர்வைத் தோற்றுவித்தல்.
15. பாத்திர, காட்சிகளின் உணர்ச்சியை வெளிக்கொணர் உதவும்.



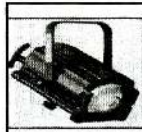
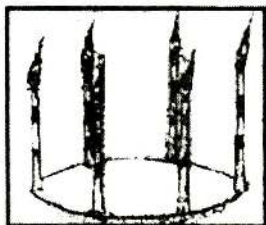
Beam Light



Dimmer



Flood Light



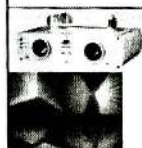
Stage Light



அடித்தள வளக்க (Flood)



அடித்தள வளக்க



Beam Light



அடித்தள வளக்க

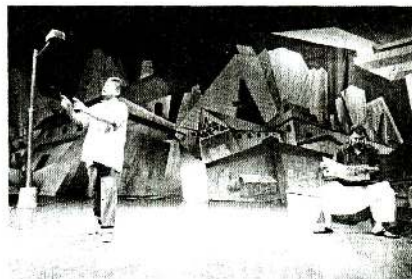


குறுக்குவளக்க



கூத்தில்
ஒளியூட்டுகை

ஒளியமைப்பு



காட்சியமைப்பு

9

அரங்க நடிப்பு

நடிப்பு என்பது ஒன்றை உருமேற்கொள்வதாகும். ஒன்று இன்னொன்றாக அல்லது ஒருவர் இன்னொருவராக நிற்பதாக இது அமையும். Make it Imitate ஆக இது காணப்படுகிறது. அதாவது போலியாக நிற்பல் அல்லது போலியை உண்மையாக உணர்த்துதல் அல்லது பாத்திரமேற்றல் நடிப்பாகும். அரங்கில் நடிப்பை உண்மையாகப் பார்க்கிறோம். அரங்கில் நடிகன் ஒன்றைப் போல அபிநயித்துக் காட்டுகிறான். அரிஸ்தோட்டில் **போலச்செய்தல்** என்றும் ஸ்ரெனிஸ் லாவஸ்கி நடிகன் அரங்கில் **பாத்திரமாக வாழ்கின்ற நிலை** என்றும் பிறக்ட் நடிகன் குறிப்பிட்ட பாத்திரத்தைச் **செய்து காட்டுதல்** என்றும் கூறுகின்றனர். வெற்றிகரமான நடிப்புக்கு கண்ணோடு கண் தொடர்பு ஏற்படும் வண்ணம் நடித்தல் வேண்டும். நிலைக்கண்ணாடி முன் நின்று பயிற்சி பெறலாம்.

நடிகனுக்குரிய பயிற்சிகள்

நடிகனுக்கு பிரதானமான குரல், உடல் சாதனங்களை நெகிழ் வாக்கி பயம், வெட்கம், பதட்டம் இன்றி உள்ளம் நினைப்பதை உடல் செய்துகாட்ட பயிற்சி அவசியமாகின்றது. நடிகனுக்குரிய பயிற்சிகள் பல காணப்பட்ட போதிலும் பின்வரும் மூன்று பயிற்சியுமே முக்கியமாகின்றது. அவையாவன.

1. உடல் சார்ந்த பயிற்சி
2. குரல் சார்ந்த பயிற்சி
3. மனம் சார்ந்த பயிற்சி என்பனவாகும்.

உடல் சார்ந்த பயிற்சி

நடிகனுக்கு உடல் அவசியம். நாடகம் கட்டிலக்கலையாகக் காணப்படுவதால் அதைப் பூர்த்தி செய்வது நடிகனின் உடலாகும். நடிகன் உடலைத்தளர்வாக வைத்துக்கொள்ள தனக்கேற்றவாறு வசப்படுத்த வேண்டும். பிசைந்து பக்குவப்படுத்தப்பட்ட மண் எந்த

மட்பாண்டத்தையும் செய்வதற்கு தயாராக இருப்பது போல் நடிகனுடைய உடலும் குறிப்பிட்ட நேரத்தில் குறிப்பிட்ட பாத்திரமாக உருமேற்கொள்ள அல்லது ஆள்மயமாக பயிற்சி அவசியமாகும். உடலும், உடலை உள்நின்று இயக்குகின்ற மனமும், புதைந்து கிடக்கும் குரலும் ஒரு நடிகனுக்கு முதன்மைக் கூறுகளாகும்.

உடல் சார்ந்த பயிற்சி சாதாரணமாக தேகப் பயிற்சியிலிருந்தே தொடங்குகின்றது. தலை முதல் பாதம் வரையிலான சங்கிலித் தொடராக தளர்நிலைப் பயிற்சி இடம்பெறுகின்றது. உடல் சருகு போல் எதற்கும் அசையக்கூடியதாக இருக்க வேண்டும். முதற்கட்டமாக நெகிழ்ச்சிப் பயிற்சி வழங்கப்படும். அடுத்த கட்டத்தில் உணர்வுடன் கூடிய அசைவிற்கான பயிற்சி வழங்கப்படும். பயிற்சி மூலமே அசைவைச் சிறப்பாக வெளிப்படுத்த முடியும். உடற் பயிற்சியினை சாதாரண தேகப்பயிற்சி, ஜிம், கராத்தே, அரங்க விளையாட்டுக்கள், ஊமச் செயற்பாடுகள், ஆட்டங்கள், அசைவுகள் மூலம் பெறலாம்.

நடிகனுக்கு உடல் சார்ந்த பயிற்சியின் அவசியம்

1. உடலைத் தளர்வாக்க / நெகிழ்வாக்க.
2. உடலின் உள்ளார்ந்த லயத்தைக் கண்டுபிடிக்க.
3. உடலை உணர்வுகளின் தொகுதியாக வைத்திருக்க.
4. இயல்பானதாக இருப்பதற்கு.
5. நடிப்பை இலகுவாக்க.
6. மகிழ்ச்சியான மனநிலையை உருவாக்க.
7. மனத்தடைகளைத் தாண்ட.
8. உருமேற்கொள்ள.
9. கொடுக்கும் பாத்திரத்தைப் படைத்துக்காட்ட.
10. மற்றவர் மீது நம்பிக்கை வைக்க.
11. வெட்கம், பயம், கூச்சத்தை அகற்ற.

குரல் சார்ந்த பயிற்சி

உடலும் குரலும் நடிகனுக்கு பிரதான அவைக்காற்றுகைச் சாதனமாகும். அவற்றைத் தளர்வாக வைத்திருக்கவேண்டும். இது நாடகத்தில் நடிகன் நடிப்புத்திறனை வெளிப்படுத்த அவசியமாகின்றது. குரல் பயிற்சி மூச்சிப் பயிற்சியினூடாக ஆரம்பமாகின்றது. மூச்சுப் பயிற்சியின் அடுத்தகட்டம் குரல்ப் பயிற்சியாகும்.

உட்கவாசத்தின் போது நுரையீரலும் நெஞ்சும் விரிவடைவதும் வெளிச் சுவாசத்தின் போது அவை சுருங்குவதும் இடம்பெறும். சுவாசப் பயிற்சியின் போது மூக்கினால் மெதுவாகவும் ஆழமாகவும் மூச்சை இழுத்து பின் மெல்ல மெல்ல வெளிச் சுவாசித்தல் முக்கியமானது. நுரையீரலில் இருந்து வரும் காற்று ஓட்டம் மூக்கில் தடங்களைப் பெற்று ஒலியாகி மொழி பிறக்கின்றது. உயிர் எழுத்துக்கள், மெய் எழுத்துக்களைச் சொல்லி பயிற்சி பெறலாம்.

உடலில் இருந்து குரலானது ஐந்து இடங்களில் இருந்து பிறக்கிறது. அவை உச்சந்தலை, மூக்கு, தொண்டை, நெஞ்சு, அடியவிறு என்பவைகளாகும். குரல்ப் பயிற்சியினை அரங்கவிளையாட்டு, மூச்சுப்பயிற்சி, குரலுக்கான பேச்சுப் பயிற்சி, பல நாடக பாடங்களில் குறிப்பாக எடுக்கப்பட்ட பகுதியினையும், கவிதைகள், மரபுவழி அரங்கப் பாடல்களைப் பாடுதல், துணுக்குகள் போன்றவற்றையும் உணர்வுடன் வாசிப்பதன் மூலம் பெறலாம்.

குரல் பயிற்சியால் நமக்கு ஏற்படும் நன்மைகள்

1. தெளிவாகப் பேசுவதற்கு.
2. குரலைப் புறத் தெரிதல்.
3. உணர்ச்சிகரமாகப் பேசுதல் - கோபம், துக்கம், பயம், சந்தோசம் போன்ற உணர்வினுடாகப் பேசுவதற்கு.
4. குரலைத் தளர்வாக்குவதற்கு.
5. உணர்வோடு பேசுவதற்கு மென்மையாகப்பேசுவதற்கு.
6. பாத்திரங்களாக நிலைநாட்டல்.
7. பலவித ஒலிகளை உருவாக்க உ-ம் பறவைகள், மிருகங்கள், வண்டுகள், ஏனைய மனிதர்கள் என ஒலியெழுப்ப.
8. பாடுவதற்கு.
9. உச்சரிப்புடன் பேசுவதற்கு.
10. நீண்ட வசனங்களை இலகுவாகப் பேசுவதற்கு.
11. தேவைக்கேற்ப குரலைக்கட்டுப்படுத்துவதற்கு.
12. நாடகத்தில் வேண்டிய இடத்தில் குரலை ஏற்ற இறக்கத்திற்கு கொண்டு வருவதற்கு.
13. குரலை முனைப்படுத்துவதற்கு.

மனம் சார்ந்த பயிற்சி

உடல்ப் பயிற்சி, குரல்ப் பயிற்சி, நாடகத்திற்கு எவ்வளவு அவசியமோ அதேபோல் மனம் சார்ந்த பயிற்சியும் அவசியம். மனத்தை நடிகன் தளர்வாக வைத்திருத்தல் வேண்டும். இதற்கு உடல்பயிற்சி தேவையானது. மனம் சார்ந்த பயிற்சியினை தியானம், ஒன்றை நினைத்தல், எல்லா நினைவுகளையும் விலக்குதல் அதாவது சூழலில் உள்ள ஒலிகளைக் கூர்ந்து பட்டியற்படுத்தல், அவதானம், கருத்துன்றல், அரங்க விளையாட்டுக்கள் போன்றவற்றின் மூலம் பெறலாம். மனம் சார்ந்த பயிற்சியின் நோக்கம் கவனக்குறிப்பாகும்.

இது இருவகைப்படும்.

1. பௌதீக ரீதியான கவனக்குறிப்பு
2. அகரீதியான கவனக்குறிப்பு. என்பனவாகும்.

மனம் சார்ந்த பயிற்சியால் நடிகனுக்கு ஏற்படும் நன்மை

1. வசனங்களை மனப்பாடமாக வைத்திருக்க.
2. மனதை ஒருநிலைப்படுத்த.
3. செயல்களை ஒழுங்கு நிலையில் வைத்திருக்க.
4. பாத்திரத்தினுள் வாழ.
5. எதிர்பாராத நிலைமைகளை சமாளிக்கவும், பாத்திரத்தை உருவாக்கவும். உதாரணம்: வாளால் உன்னை வெட்டுவேன் என வாளை உறையிலிருந்து உருவும் போது வாள் வராமல் பிடிமட்டும் வந்தால் பிடியாலாவது உன்னைக் கொல்லவேன் எனக்கூறல்.
6. மனதை ஒருமுகப்படுத்தவும், உடல் அசைவைக்கட்டுப்படுத்துவதற்கும்.
7. நடிக் நல்ல மனநிலையை உருவாக்க.
8. மகிழ்ச்சியாக இருப்பதற்கு.

எனவே நடிகன் மனம், குரல், உடல் சார்ந்த இறுக்கத்தை நெகிழ்வாக்க பயிற்சி பிரதானமாகும். இவற்றைவிட நடிகன் ஒளியமைப்பு, ஒப்பனை, இசை, காட்சியமைப்பு, மேடைப்பொருள் போன்ற விடயங்களில் அறிவைப்பெற பயிற்சி எடுக்க வேண்டும். நடப்பினை வளர்த்துக் கொள்ள புதிதளிப்பு, புத்தளிப்பு பயிற்சியும் நடைபெறுகின்றது.

புலப் பயிற்சியானது ஒழுக்கக் கட்டுப்பாடுகளைத் தர உதவும். கண், காது நாக்கு, உடல், புலன்கள் உடனான பயிற்சிகள் நடிகனுக்கு மிக அவசியம். கோபம், இழப்புக்களைச் சகித்தலுக்கு இப்பயிற்சி அவசியம்.

நடிப்புக் கோட்பாடு

நாடகம் நடிகனின் கலை. பார்ப்போருக்குக் கட்டிலனாவது நடிகனேயாவான். இதற்கு நடிகன் நடிப்புக் கோட்பாடுகள் பற்றி அறிந்திருத்தல் வேண்டும். நடிப்புக்கோட்பாடுகள் பல உண்டு. அவற்றைப் பின்வருமாறு நோக்கலாம்.

1. யதார்த்த நடிப்பு அல்லது இயல்பு நடிப்புமுறை.
2. யதார்த்த விரோத நடிப்பு முறை.
3. கற்பித வாத நடிப்பு முறை போன்றன குறிப்பிடத்தக்கன.

யதார்த்த நடிப்பு முறை

உள்ளதை உள்ளவாறு நடிப்பது யதார்த்த நடிப்பாகும். அன்றாடம் வாழ்வில் காணும் விடயங்களை எந்த வித மெருகூட்டலுமின்றி சாதாரணமாக நடிப்பதாகும். இதை நாட்டியசாஸ்திரம் லோக தர்மி எனவும் தொல்காப்பியம் உலகியல் வழக்கு எனவும் குறிப்பிடுகின்றது.

யதார்த்த நடிப்பானது மிக எளிமையானது. இயல்பான உடை, ஒப்பனை பாத்திரத்திற்கேற்ப பொருத்தமாகப் பயன்படுத்தப்படும். வாழ்வியலைப் போலச்செய்வதாக இது அமையும். உதாரணமாக குடும்பப்பிரச்சினை, சமூகப்பிரச்சினை, அரசியல்பிரச்சினை போன்ற வற்றையும், மக்களின் பண்பாட்டம்சங்களினையும் கருவாகக்கொண்டது. ஹென்றி இப்சன், பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை, குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் போன்றோரது நாடகங்கள் இப்பாணியை ஒத்தது. யதார்த்த நடிப்பு முறையை பரிசோதனை செய்து காத்திரமாகத் தந்தவர் ஸ்ரெனிஸ்லாவஸ்கியாவார். இவர் தனது முறைமை நடிப்புக் கோட்பாட்டின் மூலம் வெளிப்படுத்தியுள்ளார். பாத்திரமாக மாறி நடிக்கவேண்டும் என்றும், உண்மையான நடிப்பு அடி மனதினைக் கட்டுப்படுத்தும் போது வரும் என்றும் இவர் குறிப்பிடுகின்றார்.

யதார்த்த விரோத நடிப்பு முறை

இயல்புக்கு மாறாக நடிக்கும் அனைத்து நடிப்பும் இதனுள் அடங்கும். நாட்டியசாஸ்திரம் நாட்டியதர்மி எனவும் தொல்காப்பியம் நாடகவழக்கு எனவும் குறிப்பிடுகின்றது. பிரக்டின் காவிய அரங்க நடிப்பு முறை, மேயர்கோஷ்டன் உடற்பொறிமுறை நடிப்பு முறை, குறியீட்டு நடிப்பு முறை போன்றவை இதில் குறிப்பிடத்தக்கன.

ஆசிய நடிப்பு முறை

ஆசிய நடிப்புமுறையை அதன் பிரதேசத் தன்மையையும், அரங்கத் தன்மையையும் கொண்டு இரண்டு வகையாக நோக்கலாம்.

1. சீன, யப்பானிய நடிப்பு முறை
2. இந்திய நடிப்பு முறை

சீன, யப்பானிய நடிப்பு முறை பாடல், இசை, நடனம் என்பவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டது. யதார்த்தமற்ற, மோடிப் படுத்தப்பட்ட நடிப்பு முறையே உயிரோட்டமாக உள்ளது. ஊமம், குறியீட்டுத்தன்மை, துள்ளல், அபிநயம் போன்றன இதில் புலப்படுகின்றன. சீனாவில் பீஜிங் ஒபேரா முக்கிய நடனமாகும். இதில் இசையே பிரதானம். இசைக்கேற்ப நடனம் இடம்பெறும். யப்பானில் கபுக்கி, நோ முதலான நாடகவடிவங்கள் புராதன காலமாக ஆடப்பட்டு வருகின்றன. கபுக்கியில் ஆடல், பாடல் பிரதான ஊடகமாகும். இது பொது மக்களுக்குரிய அரங்காகும். நோ யப்பானியப் பாரம்பரிய நாடகமாகும். இது உயர் சமூகத்திற்குரிய செந்நெறி அரங்காகும்.

இந்திய நடிப்பு முறையானது நாட்டிய சாஸ்த்திரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளது. (இது வேறொரு இடத்தில் விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளது.)

நடிப்பில் பிரதானமானவை

உருமேற்கொள்ளும் நடிப்பில் போலச்செய்தல், ஊமம், புதிதளித்தல், வகிபாகமாடுதல் முதலான திருப்பு முனைகள் குறிப்பிடத் தக்கது.

போலச்செய்தல் (Imitation)

போலச்செய்தலில் இருந்தே நாடகம் தோன்றியது. அனைத்துக் கலைகளுக்கும் இது அடிப்படை என்பார் அரிஸ்டோட்டில். பரதமுனிவர் உலக நடைமுறைகளைப் போலச்செய்தலே நாடகம் என்பார். நடிகர்

உருமேற்கொள்ள, ஒருவர் இன்னொருவராக மாற, பாத்திரமாக வாழ, சம்பவங்கள், விலங்குகள், போலச் செய்ய, பறவைகளாக மாற போலச்செய்தல் அவசியம். இதனை ஒருவர் உடலால், குரலால் மனவெழுச்சியால், ஏனைய காண்பியங்களால் போலச்செய்கிறார். அதாவது நான்கு அபிநயங்களுடன் போலச் செய்வது முக்கிய விடயமாகும். உதாரணம் வயது முதிர்ந்த ஒரு மனிதனைப் போலச் செய்ய வேண்டும் எனில் அவரைப் போல நடு நடுங்கி, பொக்கை வாயுடன், கூனுடன், தளர்வுடன் நடித்தல்(ஆங்கிகம்) போலவும், தடுமாற்றத்துடன் பேசுதல்(வாச்சிகம்)போலவும், நரைத்த முடி, தாடி, முகச் சுருக்கம், பல் விழுதல், பண்பாட்டிற்கேற்ப உடையணிதல், கையில் பொல்லு வைத்திருத்தல் (ஆஹாரியம்) போலவும், சோகமன, இன்பமான உணர்வுகளைக் கொண்டுவருதல் (சாத்வீகம்) போலவும் போலச் செய்தல் இடம்பெறும். இது நடிப்பின் போது நடிகன் பாத்திரமாக வாழத் தேவையான முக்கிய விடயமாகும்.

இவ்வாறே வியாபாரி, வைத்தியர், தாதி, பிச்சைக்காரன், பூசாரி, பாம்பாட்டி போன்ற பாத்திரங்களைப் போலச்செய்யலாம்.

ஊமம் (Mime)

வார்த்தைகள் ஏதுமின்றி செய்து காட்டுவதால் ஊமம் எனப்படும். ஆங்கிக அபிநயம், ஆஹார்ய அபிநயம், சாத்வீக அபிநயம் ஊம நடிப்பில் முக்கிய இடம்வகிக்கிறது. நடிகர் ஒரு விடயத்தை அசைவுகளால், உடல் மொழியால், உணர்வுகளால், குறியீடுகளால் செய்து காட்டுவார். மேடையில் அசையும் ஒவ்வொரு அசைவிற்கும் அர்த்தம் உண்டு. பலே நடனம் இதில் பிரதானம். உரோமர் காலத்தில் ஊம நடனம் தோற்றம் பெற்றது என்பர். சமூத்தில் ரதிதரன் இதனை முன்னெடுத்துச் செல்கின்றார்.

புதிதளித்தல் (Improvisation)

செயலை, நிகழ்வை, சூழமைவை, பாத்திரமொன்றை எதுவித முன்னாயத்தமின்றியும், எழுத்துருவின்றியும் திடீரென அல்லது உடனடியாக சித்திரிப்பதே புதிதளித்தலாகும். நாடகம் ஒன்றில் புதிதளித்தல் மிக முக்கியம். விரி சிந்தனையினூடே கற்பனை வளம் கிடைக்கும். நடிகன் தனக்கு வழங்கப்படும் ஒரு பொருளை கற்பனை மூலம் தேவையான இடத்தில் புதிதளிக்கின்றான். உதாரணம் ஒரு

தடி தனது கையில் இருக்குமெனில் அதனை வயோதிபர் தனக்கு ஊண்டு பொல்லாகப் பாவிப்பதற்கு அல்லது ஒருவருக்கு அடிப்பதற்கோ அல்லது ஏறிவதற்கோ பயன்படுத்தலாம். உரையாடல் எனில் பொருத்தமான இடத்தில் கோபமாகவும், மகிழ்ச்சியாகவும் பேசுவதற்கு புதிதளித்தல் அவசியம். சந்தைச் சூழமைவை, தேர்தல் பிரச்சாரக் கூட்டச் சூழமைவை, விபத்து நடந்து வைத்தியசாலைக்கு அனுமதிக்கும்போதான சூழமைவை, சமய ஊர்வலமான சூழமைவை, கோயில்த் திருவிழாச் சூழமைவை உடனடியாகச் சித்திரிப்பதுடன் அப்பயிற்சிகள் அவசியம். அப்போதே சொல்லாடலை உருவாக்கும் திறன் வரும்.

பாடலைப் பாடும் போதும், ஒன்றைக் காட்சிப்படுத்தும் போதும், நடிகன் கற்பனையைக் கொணர புதிதளித்துக் காட்டுகிறான். இதன் மூலமே பார்ப்போரை நாடகத்தில் இணைக்கிறான். எடுத்துக்காட்டாக மழை நாடகத்தை நடிக்கும் போது நடிகர்கள் அங்க அசைவுகளாலும், உடலாலும் காட்சிப்படுத்தலுக்குப் புதிதளித்தல் திறன் பயன்படுகின்றது. மேடை அசைவையும் பாத்திர வேறுபாட்டிற்கு ஏற்ப நடிகள் வெளிக்கொணரலாம். எடுத்துக்காட்டாக வயது முதிர்ந்த பாத்திரம் மேடையில் மெதுவாகவும் குறைவாகவும், நகரலாம். கோபம், ஆவேசம் வரும் போது இயல்பிற்கு மாறான நகர்தலும் அதற்கேற்ற செயலைச் செய்து காட்டுதலும் இடம்பெறும். வாசித்தவற்றை, கேட்டவற்றை, அனுபவித்தவற்றை உடனடியாகக் கற்பனைச் சக்தி மூலம் செய்யலாம். புதிதளித்தலைத் தனியாகவும், கூட்டாகவும் வெளிக் கொணரலாம். திடீரெனப் புதிதளிக்கும் போது பயிற்சிப்பட்டறைகளில் குறிப்பிட்ட நேரம் கொடுத்தல் அவசியம். புதிதளித்தல் மூலம் கிடைக்கும் நன்மைகளில் கற்பனை வளம், மாணவர்கள் ஒன்றாகச் செய்யும் திறன், தீர்மானம் எடுக்கும் அறிவு, நாடகத்தை, எழுதி தயாரிக்கக் கூடிய திறன், சூழமைவைக் கண்டுபிடிக்கும் திறன், மீளச் செய்தல், நடிப்புத் திறன் போன்றவை ஆகும்.

வகிபாகமாடுதல்

ஒருவர் இன்னொருவராக வகித்தலாகும். ஒரு குடும்பத்தில் “தாய்” வீட்டில் இருக்கும் போது எவ்வாறு குடும்பத் தலைவியாக, தாயாக, அன்பாக, சமாளிக்கும் குணமுடையவராக இருக்கிறார். பாடசாலை ஆசிரியையாயின் கற்பித்தல், நிருவாகத்தில் ஈடுபடல், மாணவர்களை வழிப்படுத்தல் என்ற “Role modal” இல் (வகிபாகத்

தில்) செயற்படுகின்றார். சந்தைக்குச் செல்லும் போது சந்தையில் பொருட்களை “வாங்குபவராக” இருத்தல், கோயிலுக்குச் சென்றால் பக்தியுடன் இறைவனை வழிபடும் “பக்தராகச்” செயற்படுதல் என்ற ரீதியில் வெவ்வேறு வகிபாகத்தை வெவ்வேறு சூழல், இடம், சமூகம், பண்பாட்டுக்கேற்ப வகிபாகம் செய்கிறார் என்பது தாய் மூலம் புலனாகின்றது. நடிகர் ஒருவரும் ஒரு பாத்திரத்தைத் தாங்கி நடிக்கும்போது இவ்வாறே பல விடயங்களைக் கருத்தில் கொண்டு நடிக்க வேண்டும். பாத்திரத்தின் பண்பாடு, வயது, அந்தஸ்து, மனோநிலை, யாருடன் அன்பு கொள்கிறார். என்பது, உளநிலை அடிக்கடி அவர் நினைப்பவர், மதப் பற்று, அவரது போக்கு எனப் பலவற்றை எல்லாம் கருத்தில் கொண்டு வகிபாகம் செய்தல் வேண்டும்.

எந்தையும் தாயும் நாடகத்தில் பெரியையா போல் ஒரு மாணவன் வகிபாகம் ஆடுகிறான் / நடிக்கிறான் எனின் அந்தப் பாத்திரத்தின் வயது, அந்தஸ்து, குணம், அவர் அடிக்கடி முத்த மகன் மோகனை அழைத்தல், அவர் கோயிலில் அர்ச்சனை போடுதல், பிள்ளைகள் மீது நிறைந்த அன்பாயிருத்தல் என்ற உள, பொளதீக செயற்பாடுகளை எல்லாம் உணர்ந்து போலச் செய்வதே வகிபாகமாடுவதாக அமையும்.



ஷைலாக் வேடத்தில்
கலையரசு

10

நாடகத் தயாரிப்பு

தயாரிப்பு என்பது நாடகம் தொடங்கி முடியும் வரை நாடகத்தில் வருகின்ற சகல துறைகளிலும் தொடர்புபடுவதும், தெரிவு செய்வதுமாக காணப்படுவதாகும். இதனைச் செய்பவரே தயாரிப்பாளர் ஆவார். தயாரிப்பாளர் நாடகத்திற்குரிய பிரதான கர்த்தாவாகக் காணப்படுகின்றார். இவருடைய பணிகளைப்பற்றி பின்வருமாறு நோக்கலாம்.

தயாரிப்பாளரின் பிரதான பணியாகக் காணப்படுவது நாடகத்தின் அனைத்து நடவடிக்கைகளுக்கும்மான ஒட்டுமொத்தச் செலவுகளைப் பொறுப்பேற்பதாகும். இவரே நாடகத்தின் ஆரம்பம் தொடக்கம் இறுதிவரையான அனைத்துச் செலவுகளுக்கும் நிதி வழங்குபவராகக் காணப்படுவார்.

நாடகத்திற்குரிய எழுத்துருவைத் தெரிவுசெய்யும் பொறுப்பு தயாரிப்பாளரிடமே காணப்படுகிறது. இவர் எழுத்துருவைத் தெரிவு செய்யும்போது சமூகத்திற்குப் பொருத்தமான கதையை அடிப்படையாகக் கொண்ட நாடகபாடத்தை தெரிவுசெய்தல் வேண்டும். அத்துடன் பார்வையாளர்களை விரைவில் கவர்ச்சுடியதாகவும் வருமானத்தை பெறக்கூடியதுமான எழுத்துருவை தெரிவுசெய்தல் தயாரிப்பாளரின் மற்றுமொரு பணியாகக் காணப்படுகிறது.

நாடகநெறியாளனை தெரிவுசெய்யும் பொறுப்பும் தயாரிப்பாளனையே சாரும். நாடகத்தில் வருகின்ற அனைத்து விடயங்களையும் ஒழுங்குபடுத்துபவர் தயாரிப்பாளராவார். அடுத்து தயாரிப்பாளரின் பணியாக காணப்படுவது கலைஞர்களைத் தெரிவுசெய்வதாகும். அந்த வகையில் தயாரிப்பாளன் தனக்கு விருப்பமான, திறமையான சிறந்த நடிகர்களையும், காட்சி அமைப்பாளர்களையும், ஒளியமைப்பாளர்களையும், இசையமைப்பாளர்களையும், உடை, ஒப்பனையாளர்களையும் இவரே தெரிவு செய்பவராகக் காணப்படுகின்றார்.

தயாரிப்பாளரின் மற்றுமொருபணியாக காணப்படுவது நாடகத்திற்குரிய ஒப்பனைப் பொருட்களையும், உடைகளையும், இசைக்கருவிகளையும், ஒளியமைப்புப் பொருட்களையும் தெரிவுசெய்து அவற்றை நாடகத்திற்கு வழங்குபவராகக் காணப்படுகிறார்.

அடுத்து தயாரிப்பாளரின் பணியானது நாடகத்தில் பங்குபற்றும் கலைஞர்கள், ஏனையோருக்குத் தேவையான உணவுகளை வழங்குவதாகும். உணவிற்குரிய அனைத்துச் செலவுகளையும் இவரே பொறுப்பேற்றுச் செய்கின்றார்.

நாடகத்தை மேடையேற்றுவதற்கான, அரங்கேற்றுவதற்கான இடத்தைத் தெரிவு செய்பவராகவும் தயாரிப்பாளர் காணப்படுகிறார். இவர் தெரிவு செய்யும் போது மக்கள் அதிகம் கூடியிருக்கும் இடங்களில் பொருத்தமான மேடையமைத்து நாடகம் நடத்தத் தீர்மானிப்பார்.

மேலும் நாடகத்தை மேடையேற்றுவதற்கான பற்றுச் சீட்டுக் களை வழங்குபவராகவும், விளம்பர பிரேரணைகள் மூலம் நாடகத்தை கவர்ச்சிபடுத்துபவராகவும் தயாரிப்பாளர் காணப்படுவார். இது மற்றுமொரு பணியாகவும் காணப்படுகிறது.

நாடகம் நிகழ்த்தப்படும் இடம் பொருத்தமானதாக அமையக் கூடியவாறு முடிவெடுப்பதும் தயாரிப்பாளர் கடப்பாடாகும்.

இவ்வாறு தயாரிப்பாளர் நாடகத்தில் வரும் பணிகளைச் செய்வதற்கு முக்கியப்படுகிறார். ஆனால் அனைத்துக் கலைகளாலும் இவர் தேர்ச்சி பெற்றவர் எனக் கூறமுடியாது. சில வேளைகளில் இவர் தேர்ச்சிபெற்றவராகவும் காணப்படுவார். இவ்வாறு தயாரிப்பாளரின் பணிகள் ஒரு நாடகத்திற்கு இன்றியமையாதது என எம்மால் புரிந்துகொள்ளமுடிகிறது.

ஆனால் இலங்கை போன்ற நாடுகளில் நாடகத் தயாரிப்பு நிறுவனங்களோ, தயாரிப்பாளர்களோ இல்லையெனலாம். தயாரிப்பு, நெறியாள்கை மற்றும் ஏனைய முகாமைத்துவம் போன்ற செயற்பாடுகள் ஒருவராலேயே மேற்கொள்ளப்படுகின்றன.

11

அரங்க விளையாட்டு

அரங்கிற்கு நடிகனைத் தயார்ப்படுத்தும் விளையாட்டு அரங்க விளையாட்டு எனப்படும். உடல் உளச்சமநிலையை ஏற்படுத்தி மனத் தடைகளை நீக்குதல் உடல், மனம், குரல் போன்றவற்றைத் தளர்வாக வைத்திருக்க அரங்கவிளையாட்டு இடம்பெறும்.

அரங்க விளையாட்டுக்கள் என்பது மாணவர்களைச் சுதந்திரமான மனநிலையில் வைத்து முன்னெடுத்துச் செல்வது. களைப்பை இலகுவாக்க, பிரச்சினையைத் தீர்க்க, நற்பண்பில் தேர்ச்சி பெற விளையாடுவது அரங்க விளையாட்டு ஆகும். சூழல், மிருகங்களின் முக்கியத்துவத்தைக்காட்டல் மொழிப் பிரயோகம் ஏற்படல், ஆசிரியர் இலகுவாக கற்பித்தல் போன்ற செயற்பாடுகளுக்கு இது உதவுகின்றது.

இவ்விளையாட்டானது வகுப்பறை, முற்றம், மைதானம் போன்ற இடங்களில் இடம்பெறும். மாணவரின் உள்ளார்ந்த ஆற்றல் தூண்டப்படல், இறுக்கத்தைக் கலைத்தல், சுதந்திர மனநிலை போன்ற செயற்பாடுகள் இடம்பெறும்.

அரங்க விளையாட்டால் நடிகனுக்கு கிடைக்கும் நன்மைகள்

கற்பனை வளத்தைத் தூண்டல், அறிவு, உணர்வு பூர்வமாக கற்பனை வளர்த்தல், வேகம், ஆழம் நிறைதலான காட்சிகளைப் பெறல்.

அவதானம் - அவதானம் மிக முக்கியம் இதனை வளர்க்க தகுந்த இடத்தில் பிரயோகிக்க அரங்க விளையாட்டு உதவுகின்றது.

புலனுணர்வு - புலன்களை எந்நேரமும் வழிப்படுத்துவதன் மூலம், கூர்மைப்படுத்தி பிரயோகிக்கும் தன்மை வளரும், தொடு புலன், செவிப்புலன், கட்புலன், பேச்சுவன்மை போன்றனவும் வளரும்.

மனவெழுச்சி - மன எழுச்சியை வெளிப்படையாகப் பகிரவும், வெளிப்படுத்தவும், தேவையான போது ஒழுங்குபடுத்தவும் கூடிய ஆற்றலை உடையது. அத்தோடு வெட்கம், பயம் போன்ற மனத்தடைகளும் அகற்றப்படுவதற்கு உதவுகின்றது.

தளர் நிலை - மனம், உடல், குரல் தளர்வாக வைத்திருக்கவும், உள்ளார்ந்த ஆற்றலை வளர்க்கவும் உதவும்.

கருத்தான்றுதல் - எவ்விதத்திலும் கருத்தான்றி செய்யும் பண்பு வளரும். நாடகத்தில் கருத்தான்றுதல் மிக அவசியமாகும். இதனைச் செயற்படுத்த உதவுதல். கரடியும் கிராம மக்களும், ஆடும் வீடும்.

சுதந்திர சிந்தனை - தடைகளற்ற சுதந்திரமான சிந்தனையே புதிய விடயத்தைக் கண்டுபிடிக்கவும், செயற்படுத்தும் படைப்பாக்க திறனாகவும் வளர வழி கோலும் (சுதந்திரமாக சிந்திக்க மாணவர்களிடையே வழி வகுக்கும்) இதனை அரங்க விளையாட்டு செய்கின்றது.

உள முதிர்ச்சி - செயற்பாடுகளில் தமது உணர்வினிற்கு அப்பாலும் சிந்திக்கக் கூடிய முதிர்ச்சி நிலை அரங்க விளையாட்டால் உருவெடுக்கின்றது. இது செயற்பட்டு கருத்தாண்டலை அதிகரித்து ஆளுமையினை விபரிக்கவும் உதவும்.

படைப்பாக்க இன்பம் - அரங்கவிளையாட்டில் செயற்பட்டு மீண்டும் மீண்டும் ஈடுபட அவர்களை ஊக்குவித்து, படைப்பாக்கச் சிந்தனையையும், ஆர்வத்தையும் தூண்ட உதவுகிறது.

சமூக உணர்ச்சி - கூடிச்செயற்படும் (ஆண், பெண் இருபாலாரும்) உணர்வும், விட்டுக்கொடுக்கும் மனப்பாங்கும், பொது நலன் முதலான பண்பை வளர்க்கும் பரந்த சமூக உணர்வும் உண்டாகும். (கூட்டுணர்வு).

அத்தோடு உன்னிப்பாகச் செவிமடுத்தல், கணப்பொழுதில் தீர்மானம் எடுத்தல், சுய சிந்தனை, குரலையும் கேட்டலையும் வலுப்படுத்தல் போன்றவற்றையும் அரங்க விளையாட்டின் மூலம் பெறலாம்.

அரங்க விளையாட்டுக்கள்

1. கோ கோ கோ
2. காக்காக் குஞ்சு

3. அடி அடி நாளம்படி
4. பொன் முட்டை விளையாட்டு
5. நண்டு, இறால், மீன்
6. கண்ணாடி விளையாட்டு
7. ஊதப்பா ஊது
8. நிலையம் மாறு விளையாட்டு
9. சிரட்டையைக் கவிழ்ப்போம், நிமிர்த்துவோம்
10. தண்ணீர் பலூன்
11. சோடியைக் கண்டு பிடி
12. இப்ப என்ன நேரம்.
13. தலைவனைக் கண்டுபிடி
14. கோழி கோட்டான்
15. கரடியும் கிராமத்து மக்களும்
16. குலை குலையாய் முந்திரிக்காய்

ஆடும் வீடும்

இரண்டு பேர் வீடாக கைகளை உயர்த்திப்பிடித்து நிற்க அவர்களுள் ஆடுபோல் ஒருவர் நிற்பார். ஒவ்வொருவரும் இவ்வாறு நிற்கும் போது, அந்த அமைப்புக்குள் வராத ஒருவர் வெளியில் நிற்பார். அவர் “ஆடு” எனக் கத்தினால் வீடு இருக்க ஆடு மாறும். இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் ஆடு என்று கத்தியவரும் ஏதாவது ஒரு வீட்டினுள் நின்றுவிட வேண்டும். பின்னர் ஒருவர் எஞ்சுவார். அவர் “வீடு” எனக் கத்தினால் ஆடு இருக்க அவ்விடத்தில் வீடு வந்து கட்டும். இவ்வாறே “எல்லாம்” என்று சொன்னதும் ஆடாகவும் வீடாகவும் நிற்பவர்கள் மாறுவர். இவ்வாறு ஏதாவது ஒன்றைச் சொல்லிக் கொண்டு இதனை விளையாடலாம். வேகமாகவும் சத்தமாகவும் கூறுதல் மூலம் உடல் தளர்வு ஏற்படும்.

கந்தையாண்ணை சொல்கிறார்

நடத்துபவர் “கந்தையாண்ணை செய்யட்டாம்” என்று ஒரு செயலைச் சொல்வார். அதை எல்லோரும் செய்ய வேண்டும். சில வேளைகளில் கந்தையாண்ணை சொல்லுவதாகச் சொல்லாமல் ஒரு செயலைச் செய்யச் சொன்னால் அதை சிறுவர்கள் செய்யக்கூடாது. அப்படிச் செய்தால் அவர்கள் அவுட்.

உதாரணம் கந்தையாண்ணை இருக்கட்டுமாம், எழும்பட்டாம் இதில் சரியானது கந்தையாண்ணை இருக்கட்டுமாம் என்பது. எழும்பட்டாம் என்பது பிழையாகும்.

கரடியும் கிராமத்து மக்களும்

கிடைக்கக்கூடிய ஆட்களைக் கொண்டு விளையாடலாம். சிலர் கிராமத்து மக்களாக தங்களுக்குரிய வேலைகளைச் செய்து கொண்டிருப்பர். குறிப்பாக சாப்பிடுவது போல், காலைக் கடனை முடிப்பது போல், விளையாடுவது போல், படிப்பது போல், செய்து கொண்டிருப்பர். இந்த நேரத்தில் கரடி என உரத்துக் கத்திக்கொண்டு கிராமத்திற்கு வருவார். அவர் வந்ததும் தங்களது கடமைகளைச் செய்து கொண்டிருப்பவர்கள் எந்தவித அசைவும் இன்றி still இல் நிற்க வேண்டும். அவ்வாறு நிற்பவர்களைக் கரடியாக வருபவர் மற்றவர்களைத் தொடாது கூடாத வார்த்தை பேசாது ஏதாவது சைகைகளை, சிரிப்பைக் காட்டி சிரிக்கவைக்க வேண்டும் அல்லது அவர்கள் நிற்கும் நிலையில் இருந்து மாற வைத்து கரடியாக்க வேண்டும். அவ்வாறு மாற்றம் ஏதும் நிகழ்ந்தால் அவர்கள் அவுட் என்பது நிபந்தனையாகும். அல்லது கரடியாக மாறி மாறாத கிராம மக்களை மாற்ற முயற்சிக்க வேண்டும். பின்னர் இவ்வாறு மாறி மாறிச் செய்யலாம்.

கண்ணாடி விளையாட்டு

இதனை வகுப்பறையிலும் விளையாடலாம். இரண்டு இரண்டு பேர் வீதம் தெரிவு செய்து ஒருவர் முகம் பார்க்கும் கண்ணாடியாகவும் மற்றவர் ஆளாகவும் பாவனை செய்தல் வேண்டும். கண்ணாடிக்கு முன்னால் நிற்கும் ஆள் முகத்தைத் துடைத்தல், பல்லைப் பார்த்தல், தலைவாருதல், கிறீம், பவுடர் பூசுதல், ஓடிப் பார்த்தல், நடித்தல் எனப் பல்வேறு செயற்பாடுகளைக் கற்பனை வளத்திற்கேற்ப செய்யும் போது கண்ணாடி அதேபோல் செய்ய வேண்டும். (ஏனெனில் நாம் கண்ணாடிக்கு முன் எது செய்தாலும் எமக்குத் தெரியும்) பின்னர் கண்ணாடியாக நிற்பவர் ஆளாக மாறிச் செய்யலாம்.

தலைவனைக் கண்டுபிடி

ஒரு குழுவின் வட்டமாக நிற்க வேண்டும். பின்னர் தலைவனைக் கண்டுபிடிப்பதற்கு ஒருவரைத் தெரிவு செய்து வெளியே அனுப்பிவைத்தல் வேண்டும். அதற்கிடையில் வட்டமாக நிற்கும் குழுவினுள் தலைவன் ஒருவன் தெரிவு செய்யப்பட்டு அவர் செய்வதைப்

போன்று பின்பற்றிச் செய்வதற்கு அறிவுறுத்தப்படும். பின்னர் தலைவனைக் கண்டு பிடிப்பவனை அழைக்கலாம். அவர் வட்டத்தினுள் நின்று யாரைப் பின்பற்றிச் செயற்படுகின்றனர் என்பதைக் கண்டு பிடிக்க வேண்டும். இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் தலைவராகப் பாவனை செய்பவர் மிகக் கவனமாகச் செய்யவேண்டும். தன்னைக் காட்டிக் கொள்ளாதவாறு தலையைச் சொறியலாம், கைதட்டலாம், நடக்கலாம், நிற்கலாம், பாடலாம், வட்டமாக மெதுவாக ஓடலாம், நடக்கலாம் அப்போது அத்தலைவனைப் பின்பற்றி (போலச் செய்தல்) ஏனையவர்கள் செய்ய வேண்டும். இருந்த போதிலும் தலைவனை உற்று நோக்கி செய்யக் கூடாது. ஏனெனில் கண்டு பிடிப்பவர் இலகுவாக கண்டுபிடித்து விடுவார். பின்னர் கண்டு பிடித்தவர் தலைவராக மாற, பிடிபட்டவர் கண்டுபிடிப்பாளராக வரலாம். அல்லது வேறு ஒருவரையும் பயன்படுத்தலாம். இதில் விரைவாகத் துவங்கி கூட்டுத் தொழில்படுதலில் ஈடுபடல் இருக்கும்.

அரங்க விளையாட்டுக்களை நடிகனுக்கு உதவும் முறைமையில் வகுத்தல்

அரங்க விளையாட்டுக்கள் நடிகனுக்கு பல்வேறு செயற்பாடுகளைச் செயற்படுத்துவதற்கு உதவினாலும் மொழி, உடல், உளத்தோடு தொடர்புபட்ட அவதானம், கருத்தூன்றல் போன்றவற்றின் செயற்திறனைப் பெற்றுக்கொள்வதற்கு பலவழிகளிலும் உதவுகின்றது.

குரல் மற்றும் மொழி விருத்திக்கான அரங்க விளையாட்டுகள்

நடிகன் ஒருவனுக்குரிய சொற்களின் உச்சரிப்பு, குரலின் ஏற்ற இறக்கம், தொனி, மொழிவிருத்தி, புறத்தெரிதல், சத்தத்தூடன் அழுத்தம் திருத்தமாகப் பேசுதல் போன்றவற்றிற்குரிய பயிற்சியாக இருக்கும் விளையாட்டுக்களாகும். குரலுடன் தொடர்புபட்ட அரங்க விளையாட்டுக்கள் எல்லாம் அதற்குள் அடங்கும். ல, ள, ழ, ண, ன என்பவற்றைத் திருத்தமாகக் கூறுவதற்கும் நாக்கை வளைத்தெடுப்பதற்குமான தளர்வுப் பயிற்சியைத் தரக்கூடிய விளையாட்டுக்கள் இதற்குள் வரும். உதாரணம் நாராய் நாராய், கோழி கோட்டான், குலைகுலையாய் முந்திரிக்காய் போன்றவற்றின் மூலம் குரல் பயிற்சியைப் பெற்றாலும் வேறு சில விளையாட்டுக்கள் மூலமும் இவ்விருத்தி ஏற்படும்.

உடல் விருத்திக்கான அரங்க விளையாட்டுகள்

உடல் சார்ந்த பயிற்சிக்குரிய விளையாட்டுக்கள் இதில் அடங்கும். உடலைத்தளர்வாக வைத்திருத்தல் நடிகனுக்கு அவசிய

மாகும். ஓடுதல், பாய்தல், தனியான முயற்சி, சிரித்தல், ஆடுதல், தவளுதல், உருளுதல், ஓடி ஒன்றை உருவாக்குதல் மூலம் கூட்டாக முயற்சித்தல் போன்றவற்றின் மூலம் வெளிப்படும் விளையாட்டுக்கள் இதில்வரும். ஆடும் வீடும், அடி அடி நுளம்படி, கந்தையாண்ணை சொல்கிறார் இ வால் அறுத்தல்.

அவதானம் கருத்தூன்றலுக்கான விளையாட்டுக்கள்

கருத்தூன்றல் என்பது ஒருவர் கூறுவதை அல்லது செய்வதை எந்தவித வெளிச் சிந்தனையும் இன்றி குறிப்பாக அவதானித்து ஒரு செயலைச் செய்வதாகும். உளம் சார்ந்த செயற்பாட்டை ஊக்குவித்து நடிப்பின் போது பாத்திரத்தைச் சித்திரிக்க உதவும் விளையாட்டுக்கள் இதனுள்வரும். உடல், குரல் சார்ந்த செயற்பாடுகளைப் பெறுவதற்காக செய்யப்படும் விளையாட்டுக்களிலும் அவதானம், கருத்தூன்றல் போன்ற பயிற்சியைப் பெறலாம். கருத்தூன்றல், அவதானம் போன்றவற்றின் அதிகரிப்பை ஊக்குவிப்பதற்குரிய விளையாட்டுக்கள் மூலமும் மொழி விருத்தியும் உடல்விருத்தியும் ஏற்படுவதும் உண்டு. உதாரணம் ஆடும் வீடும், கரடியும் கிராம மக்களும், கந்தையாண்ணை சொல்கிறார், பெரிய பாணை சின்னப்பாணை.



அரங்க விளையாட்டுக்கள்

12

தமிழ் நாடக வரலாறு

தமிழ் நாடக வரலாறு இங்கு சுருக்கமாக நோக்கப்படுகின்றது. இலக்கியங்களும், கல்வெட்டுக்களும் இதனை அறிந்து கொள்ள சான்று பகர்கின்றன.

சங்க காலம் (கி.பி 1-3)

இக்காலத்தில் நாடக இலக்கியமோ, நாடகவடிவிலான இலக்கியமோ தோற்றம் பெறவில்லை. ஆனால் பதினெண்மேற்கணக்கு நூல்கள் நாடகம் பற்றிய தகவல்களைத் தருகின்றன.

இங்கு காணப்பட்ட சடங்குசார் ஆடல்களாக களவேள்வி, துணங்கைக்கூத்து, தைநீராடல், வேலன்வெறியாடல், குரவைக்கூத்து போன்றன குறிப்பிடத்தக்கன.

இங்கு காணப்பட்ட விழாக்களாக காமன்விழா, இந்திரவிழா, வேனில்விழா போன்றன குறிப்பிடத்தக்கன.

தொழில்முறைக் கலைஞர்களாக கோடியர், வயிரியர், கண்ணுளர், கூத்தர், பாணர், பொருணர், புலவர் போன்ற தொழில் குழாங்கள் இங்கு தொழிற்பட்டன. மருத நில காலத்தில் தொழில் முறைக் கலைஞர்களான பரத்தையர்கள் ஆடல், பாடல்களில் ஈடுபட்டனர் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

சங்க மருவிய காலம் (கி.பி 3-6)

சமண, பௌத்த மதத்தினர் இக்காலத்தில் தமிழ் நாட்டில் செல்வாக்குப் பெற்று இருந்தனர். பதினெண்கீழ்க் கணக்கு நூல்கள் நாடகம் பற்றிய தகவலைத் தருகின்றது. இதில் சிலப்பதிகாரமே நாடகம் பற்றிய தகவலை அதிகம் தரும் நூலாகும்.

சிலப்பதிகாரத்தில் வேத்தியல்க் கூத்து, பொதுவியல்க் கூத்து, மாதவியின் 11வகையான ஆடல்கள், மேடையமைப்பு, எழினி (திரை) அலங்காரம், அவைக்காற்று முறைகள், இசையாசிரியன், யாழ் ஆசிரியன், தண்ணுமையாசிரியன், குழலாசிரியன் போன்ற கலைஞர்கள் பற்றியும் தகவல்களைத் தருகின்றன.

மாதவி 11வகையான ஆடல்களை ஆடினார். அவையாவன, கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம், அல்லியம், மல், துடியாட்டம், குடைக்கூத்து, குடம், பேடியாட்டம், மரக்காலாட்டம், பாவைக்கூத்து, கடையம். இது வேத்தியல், பொதுவியல் சார்ந்த கூத்துக்களாகவும், நின்றாடும், வீழ்ந்தாடும் கூத்துக்களாகவும் காணப்பட்டன. ஆடல் மகளீரான மாதவிக்கு “தலைக்கோலி” எனும் பட்டம் வழங்கப்பட்டது.

பல்லவர் காலம் (கி.பி 6-9)

இது பக்தி நெறிக்காலமாகும். இக்காலத்தில் நாடகம் பெருவாரியாக வளராதபோதிலும் கோயிலோடு இணைந்து ஆடல், பாடல் இடம் பெற்றன. மகேந்திரவர்மன் எழுதிய “மத்த விலாச பிரகசனம்” எனும் நாடகம் இதில் குறிப்பிடத்தக்கது.

சோழர் காலம் (கி.பி 9-13)

கல்வெட்டு இலக்கியங்களும் சான்றுபகிர்கின்றன. கோயிலை மையமாகக் கொண்டே நாடகம் வளர்ந்தது. கோயிந்திருவிழா, விசேட தினங்களில் நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டது. நாடகத்தை நிகழ்த்தியோர் கோயில்பிணப் பெண்டுகள் என அழைக்கப்பட்டனர்.

இராஜ இராஜேஸ்வர நாடகம், பூம்புலியூர் நாடகம், திருமூலர் நாடகம் போன்ற நாடகங்களும், தமிழ்க் கூத்துக்கள், சாக்கைக் கூத்து, ஆரியக் கூத்து போன்றனவும் நிகழ்த்தப்பட்டன.

நாணாவித நாடகசாலை எனும் நாடகமேடையும் இங்கு இருந்துள்ளது. நாடகமாதிரியோருக்கு பொன், பொருள் போன்றன வழங்கப்பட்டுள்ளன.

நாயக்கர் காலம் (கி.பி 14-18)

இக்காலத்தில் பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி, கீர்த்தனை நாடகம் போன்ற நாடக வடிவங்கள் தோற்றம் பெற்றுள்ளன. பள்ளு நாடகம்

பள்ளர்களின் வாழ்க்கை வரலாற்றினை நகைப்புடன் கூறுவதாகும். ஞானப்பள்ளி, பறாணை விநாயகப்பள்ளி, கனகராயப்பள்ளி, முக்கூடற்பள்ளி, வையாபுரிப்பள்ளி போன்ற நாடகங்கள் குறிப்பிடத்தக்கன. குறவஞ்சியானது குறவர்களின் வாழ்க்கை வரலாற்றை கலைநயத்துடன் கூறுவதாகும். குற்றாலக்குறவஞ்சி, அழகுமலைக்குறவஞ்சி போன்ற நாடகங்கள் குறிப்பிடத்தக்கன. கீர்த்தனையானது கதாகாலேட்சபம் எனவும் அழைக்கப்படுகின்றது. இசை இதன் பிரதான ஊடகமாகும். இராம நாடகம் கீர்த்தனை, நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனை போன்ற நாடகங்கள் குறிப்பிடத்தக்கன. அத்தோடு உயர்நிலை மக்களுக்கான நாடக வடிவங்களாக பரதநாட்டியம், கர்நாடக சங்கீதம், நாட்டியநாடகம் போன்றனவும் காணப்பட்டன.

தெருக்கூத்து

தெருக்களிலும், வீதிகளிலும், வயல்வெளிகளிலும் மேடுகளிலும் நிகழ்த்தப்பட்ட கூத்து தெருக்கூத்தாகும். தமிழ் நாட்டின் தேசிய கலை வடிவம் இதுவாகும். ஆடலும், பாடலும் இதன் பிரதான ஊடகம். **புரிசு கண்ணப்பதம்பிரான், புரிசு நடேசதம்பிரான்** போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்க தெருக்கூத்து கலைஞராவர். பார்ஷி நாடகம் தமிழ் நாட்டில் தோன்றி வளர்வதற்கு முன்னர் மக்கள் மத்தியில் பெரும் வரவேற்பைப் பெற்றது. தெருக்கூத்து வேறு தெருவெளி அரங்கு வேறு.

19ம் - 20ம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாடகம்

ஐரோப்பியரின் வருகையின் பின்னர் புதிய மத்தியதர வர்க்கம் தோன்றியது. இவர்களின் இரசனைக்கேற்ப நாடகம் தோன்றியது எனலாம்.

பார்ஷி நாடக மரபு

தமிழ் நாட்டில் தெருக்கூத்துக்குப் பின்னர் பிரபல்யம் அடைந்த நாடகமரபு பார்ஷி நாடகமரபாகும். பார்ஷி (பாரசீக) இனமக்களால் தமிழ் நாட்டில் அறிமுகமாகியது. இசை இதன் பிரதானமான ஊடகமாகும். இது கர்நாடக சங்கீதத்தை இணைத்து வளர்ந்தது. மூன்று பக்கம் அடைக்கப்பட்ட மேடையில் சீன் கட்டி நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டது.

இந் நாடக மரபு மக்கள் மத்தியில் பெரும் புகழ்பெற அடியெடுத்துக் கொடுத்தவர் **தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்**

ஆவார். இவரே இசை நாடகத்தின் முன்னோடியாகவும், இசை நாடகத்தின் தந்தை யாகவும், பார்விய நாடகத்தை வளர்க்க பெரும் வழியமைத்தவராகவும் விளங்குகின்றார். 40 நாடகங்களை எழுதினார். இவரது புராண இதிகாச நாடகங்களான சதிஅனுஷியா, பவளக்கொடி, பிரகலாதன், அல்லி சரித்திரம், லவகுசா, அபிமன்யு போன்றன குறிப்பிடத்தக்கன. சமஸ்கிருத நாடகமாக பிரபுவின்லீலை, சுந்தரி போன்றனவும் சேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களாக றோமியோ யூலியட், சிம்பலைன் போன்றனவும் குறிப்பிடத்தக்கன. இவர் ஓறிஜினல் **Boys company** என்ற நாடகசபையை ஸ்தாபித்தார். இலங்கையில் இசை நாடகம் வளர வழிவகுத்தவர்.

தமிழகத்தின் புகழ்பெற்ற இசை நாடகக் கலைஞர்களாக கோவிந்த சாமிராவ், K.குற்றாலம்பிள்ளை, M.R.கோவிந்தசாமி, G.S.கிட்டப்பா, K.P.சுந்தரம்பாள், T.K.S.சகோதரர்கள், T.K.பட்டம்பாள் போன்றோர்கள் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாவர். M.S. விஜயாள், சி.முத்துசாமி, S.G. காசிஜயர், M.S. சுப்புலட்சுமி, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் போன்றோர் இலங்கைக்கு வந்து இசைநாடகம் நிகழ்த்தினர்.

தமிழ் நவீன நாடகம்

பம்மல் சம்மந்த முதலியார் இதில் குறிப்பிடத்தக்கவராவார். இயல்பு நாடகங்களைத் தயாரித்தார். மத்திய தரவர்க்கத்திற்கேற்ப நாடகத்தை எழுதினார். **சுகுணவிலாசசபை** எனும் சபையை உருவாக்கி புகழ்பெற்ற நாடகங்களை எழுதினார். சபாபதி, காதலர்

கண்கள், சங்கீத பைத்தியம் போன்றன இவரது இதிகாச நாடகங்களாகும். சாரங்கரா, மனோகரா, வேதாள உலகம் போன்ற சமூக நாடகங்களும், சிறுத்தொண்டர், சகுந்தலை முதலான வரலாற்று நாடகங்களையும், அமலாதித்தன் (ஹம்லட்), வாணிபுரவணிகன் (வெணிஸ் நகர வர்த்தகன்) நீ விரும்பியவிதமே, மகபதி போன்ற சேக்ஸ்பியரின் தழுவல் நாடகங்களையும் எழுதினார். நடிப்பிற்கும், அரங்கக் காட்சிகளுக்கும் முன்னுரிமை கொடுத்தார்.

பிற்காலத்தில் வேலைக்காரி, ஓர்இரவு, நல்லதம்பி, காதல்ஜோதி போன்றவற்றை அறிஞர் அண்ணாத்தாரையும், தூக்குமேடை, ஒரே முத்தம் போன்றவற்றை கலைஞர் கருணாநிதியும், பிரளயம் எனும் நாடகத்தை ராமசாமியும், குணசேகரம் போன்றவர்கள் இன்றைய தமிழ் நாடகத்தில் பெரும்பங்கு வகிக்கின்றனர்.



பம்மல்
சம்பந்தமுதலியார்



பேரறிஞர்
அண்ணா



எம்.ஜி.ஆர்



கண்ணப்பதும்பிரான்



எம்.எஸ்.சுப்புலட்சுமி



மு. கருணாநிதி



எம்.கே.
தீயாகராஜ
பாகவதர்.



ரவீந்திரநாத் தாகூர்



பாதுல் சர்க்கார்



பாதல் சர்க்காரின் முன்றாவது அராங்கு



செல்வீ.



**சங்கரதாஸ்
சுவாமிகள்**



T.K.S.
சகோதரர்கள்



காளிதாஸ்

13

ஈழத்துத் தமிழ்ப் பிரதேச அரங்கு

ஈழத்துத் தமிழர் வாழ்கின்ற பிரதேசங்களில் அன்றிலிருந்து இன்றுவரை காத்திரமான பல நாடக வடிவங்கள் ஆடப்படுகின்றன. சடங்காக ஆடப்பட்ட தமிழ் நாடகம் சடங்கிலிருந்து விடுபட்டு ஆட்டம், அபிநயம், கதைகூறும் மரபாக வளர்ந்து அடுத்தகட்ட வளர்ச்சியைப் பெற்றது. இதில் கரகாட்டம், கோலாட்டம், காவடியாட்டம் போன்ற ஆட்டமுறையும் உடுக்கடிக்கதை, மகிழ்ச்சி கூத்து, பறைமேளக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, காத்தவராயன் கூத்து, கோவலன் கூத்து, பாஸ்க்கா அரங்கு போன்றவையும் இதனுள் அடங்குகின்றன. பின்னர் இது நாடகத்திற்குரிய கட்டமைப்பினையும், அழகியலையும் தன்னகத்தே கொண்டு வளர்ந்தது. அதுவே கூத்தாகும். இதில் வடமோடிக்கூத்து, தென்மோடிக்கூத்து குறிப்பிடத்தக்கன. இவ்வாறு காணப்பட்ட நாடகம் 19ம் நூற்றாண்டில் புதிய அரங்க நுட்ப முறைகளை உள்வாங்கி அடுத்தகட்ட வளர்ச்சியைப் பெற்றது. இந்த வளர்ச்சிப் போக்கினூடாகவே ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கை நோக்கலாம்.

ஈழத்தில் மட்டக்களப்பு, யாழ்ப்பாணம், முல்லைத்தீவு, மன்னார், திருகோணமலை, வவுனியா, சிலாபம், புத்தளம், மலையகம், அம்பாறை முதலான பிரதேசங்களில் பரம்பரை பரம்பரையாக நாடக அரங்கச் செயற்பாடுகள் இடம் பெறுகின்றன.

மட்டக்களப்புப் பிரதேசம்

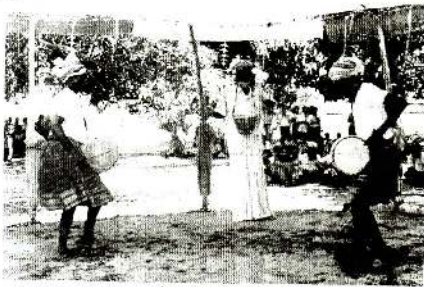
மட்டக்களப்பில் அம்மக்களின் வாழ்வோடு, தொழிலோடு இணைந்ததாக பல நாடக வடிவங்கள் தோற்றம் பெற்று பயில் நிலையில் உள்ளன. இவை அம்மக்களின் மண்வாசனை துன்பப்பியதாக வளர்ந்தன. பேராசிரியர் சி. மௌனகுரு இப்பிரதேசக்கூத்துக்கள் பற்றி ஆராய்ந்து “மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகம்” எனும் நூலாக வெளியிட்டுள்ளார்.

இது மட்டக்களப்புப் பாரம்பரிய நாடகங்கள் பற்றி அறிய உதவும் ஆவணமாக உள்ளது.

மட்டக்களப்பில் மகிழக் கூத்து, பறைமேளக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, வடமோடிக் கூத்து, தென்மோடிக் கூத்து போன்றவை ஆடப்படுகின்றன. ஈழத்தில் கூத்தின் உயிர்த்தன்மை கெடாது இன்றைய நவீன உலகிலும் சில கிராமங்களில் நாட்டுக் கூத்துக்கள் ஆடப்படுகின்றன குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

பறைமேளக் கூத்து

இது மட்டக்களப்பிற்கே உரிய நாடக வடிவமாகும். பறையர் சமூகத்தினரிடம் ஆடப்படுகின்றது. இதில் ஆட்டமும், அபிநயமுமே பிரதான அம்சமாகும். கதைக்கரு கிடையாது. தாளத்திற்கேற்ப பல ஆட்டக் கோலங்கள் அதிலுண்டு. இக்கூத்தினை நடத்திச் செல்பவன் **மூப்பன்** எனப்படுகின்றான்.



பறைமேளக் கூத்தானது கோயில் வெளிவிதியில் சமதள மேடையில் நிகழ்த்தப்படும். மக்கள் சுற்றி நின்று பார்ப்பர். இரண்டு அல்லது மூன்று பேர் பறையைத் தாங்கிக் கொண்டு தாளத்தைப் பறையில் அடித்து சிறு குழலின் ஊதலுக்கேற்ப ஆடுவர். கோணங்கி வருதல், இராசா வருதல் போன்று தாளத்தை வாசித்து ஆடிக்காட்டுவர். நடிகர் இருப்பில் வேட்டி கட்டி, சிறிய வெனியனும், தலைப்பாகையும் அணிந்திருப்பர்.

மகிழக் கூத்து

மட்டக்களப்பில் இன்றும் ஆடப்படுகின்றது. அத்தோடு யாழ்ப்பாணம், முல்லைத்தீவு, வவுனியா, மூதூர் ஆகிய பிரதேசங்களிலும் ஆடப்படுகின்றன. பிரதேசத்திற்குப் பிரதேசம் உருவத்திலும், உள்ளடக்கத்திலும், ஆட்ட முறையிலும்,



அரங்க அமைப்பிலும் வேறுபாடு உண்டு. எனினும் இது ஒரு குழுவை இன்னுமொரு குழு மந்திர தந்திரத்தால் வெற்றி கொண்டமையினைப்

மையமாகக் கொண்டது. மூன்று வகையான மகிடிக்கத்து மட்டக்களப் பில் ஆடப்படுகின்றன.

ஆட்ட அபிநயத்தோடு சிறிதளவான கதைக் கருவையும் கொண்டு நீள்சதுரமேடையில் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. இதில் முதல் இரண்டு வகைக்கும் எழுத்துப் பிரதி இல்லை. மற்றயதற்கு வரிவடிவம் உண்டு.

இதில் வரும் பாத்திரங்களாக ஒண்டிப்புலி, காமாட்சி, வேடன், வேடுவிச்சி, மீனாட்சி, வெள்ளைக்காரன், வெள்ளைக்காரி போன்ற பிரதான பாத்திரங்களும் சாம்பலாண்டி, சுடலைவைரவன் முதலான தெய்வங்களும் குறிப்பிடத்தக்கன. முதலாவது மகிடிக் கூத்தானது மலையாள தேசத்திலிருந்து வரும் ஒண்டிப்புலியும், காமாட்சியும் மட்டக்களப்பில் இடம் பெற்ற மந்திரதந்திர விளையாட்டில் ஈடுபட்டு காளியம்மாளின் உதவியுடன் வெற்றி பெறுவதாக அமைகின்றது. இரண்டாவது மகிடிக் கூத்தானது வேடன், வேடுவிச்சி, வெள்ளைக்காரன், வெள்ளைக்காரி வந்து மந்திரதந்திர விளையாட்டுக்களைப் பார்ப்பது போல் நிகழ்த்துகை இருக்கும். புலிவேடம் பூண்டு புலியாட்டமும் ஆடப்படும். இதனை நிகழ்த்துவோர் சாம்பலாண்டியாவார். மூன்றாவது மகிடிக்கத்து சிறுதெய்வ வணக்கமுறையுடன் தொடர்புபட்டது. இதில் இரண்டு கதை நிகழ்த்தப்படும். இதில் குறவன், குறத்தியை மையப்படுத்திய கதையே சிறப்பானதாகும். நீள் சதுர மேடையின் மேற்குப் பகுதியில் வட்ட மேடை அமைத்து இது நிகழ்த்தப்படும். தவில் வாத்தியக்கருவியாகக் காணப்படுகின்றது.

வசந்தன் கூத்து

மட்டக்களப்புப் பகுதியில் அறுவடை முடிந்தபின் சீத்திரை வருடப் பிறப்பை முன்னிட்டு நிகழ்த்தப்படும். வசந்தன் கவித்திரட்டில் பாடல் தொகுக்கப்பட்டுள்ளது. இது ஆடலையும், பாடலையும் பிரதானமாகக் கொண்டது. பாடல் களை அவற்றிற்குரிய சந்தத்திலே பாடியபடி 6 அல்லது 8 பேர் அல்லது 12 பேர் கோலடித்து ஆடுவது இக்கூத்தின் பிரதானம். இதில் வரும் பாடல்கள்



தெய்வங்களையும், தனிமனிதர்களையும், தொழில் வகைகளையும் சார்ந்தது. வசந்தராசன் வந்து வசந்தன் கூத்தைப்பார்ப்பது போல் இதன் நிகழ்த்துகை காணப்படும் என பேராசிரியர். சி. மௌனகுரு குறிப்பிடுகின்றார். தொழில் சார்ந்த வசந்தன் கூத்தில் வரம்பு கட்டுதல், விதைத்தல், உழுதல்,

அறுவடை செய்தல், உட்பட்டி கட்டுதல் போன்றவை அபிநயத்துடன் காட்டப்படுகின்றது.

நிகழ்த்தப்படும் இடம் கோயில் முன்றலாகும். இங்கு மக்கள் சுற்றியிருக்க சமதளத்தில் ஆடப்பட்டது. பிற்காலத்தில் வட்டமாக களரி அமைத்து ஆடப்படுகின்றது. சபையோர் எனப்படும் அண்ணாவியாரையும், பிற்பாட்டுக்காரரையும் சுற்றியே கூத்தர் ஆடுவர். “னன்னன்ன” எனும் சொற்கட்டுக்களைக்கூறி அதன் பின்னரே பாடுவர். பாடல் காவியம், சிந்து, குளிர்த்தி போன்ற பாணிகளில் பாடப்படும். மத்தளம், தாளமே இதன் பிரதான வாத்தியக் கருவி. சிறுவட்டம் (வீசாணம்), பெருவட்டம், எட்டுப் போடுதல் முதலான ஆட்ட முறையும் இதில் உண்டு.

நடிகர்களாக 12 வயதுக்கு உட்பட்ட சிறுவர்கள் காணப்படுவர். தலையில் தலைப்பாகை அல்லது முடிவைத்து காலில் சதங்கை கட்டி கையில் இரு கோலுடன் அரங்கில் தோன்றி ஆடுவர்.

வடமோடி தென்மோடிக் கூத்து

கூத்து என்பது கதை தழுவிய ஆட்டமாகும். வளர்ச்சியடைந்த நாடகக் கட்டமைப்புடன் கூடியவையே இதுவாகும். 17ஆம் நூற்றாண்டில் இருந்து வந்ததாகக் கூறப்படுகின்றது. ஆடலையும், பாடலையும் மையமாகக் கொண்டது. இக் கூத்துக்களிடையே ஒற்றுமையும், வேற்றுமையும் உண்டு.



ஒற்றுமை

1. ஆடலையும் பாடலையும் ஊடகமாகக் கொண்டது.

ஆட்டமே இங்கு பிரதானம். சொற்கட்டுக்கள் தாளக்கட்டுக்கள் எனப்படும். நிறநல், திரும்புதல், வீசாணம், எட்டடி, ரத்து, பொடியடி, உலா, நாலடி, ஓய்யாரம், சுற்றியாடுதல் போன்ற ஆட்டங்கள் இவற்றில் உண்டு. இதில் பாடல் சிறப்பானது சுற்றியிருக்கும் பார்வையாளருக்குக் கேட்கக்கூடியவாறு பாடப்படும். விருத்தம், தரு, சிந்து, கவி, கந்தார்த்தம் முதலான பாவகையுண்டு. இரு கூத்திலும் மத்தளம், தாளம் பிரதான வாத்தியக்கருவிகள் ஆகும்.

2. கற்பனைக் கதையை மையமாகக் கொண்டே இரு கூத்தும் நிகழ்த்தப்படும்.

3. நிகழ்த்தப்படும் இடம் வட்டக்களரி ஆகும்.

இது அழகாக அலங்கரிக்கப்பட்டிருக்கும். வட்டமான இவ் அரங்கு நிலத்திலிருந்து மூன்றடி உயர்த்தி அதனுள் மண், களி நிரப்பி சுற்றி ஏழு அல்லது எட்டு கம்பு நடப்பட்டு மேலே சேலைகளால் கொய்து அலங்கரித்து கூம்பு வடிவில் இவ்வரங்கு கட்டப்பட்டிருக்கும். இது ஒரு திறந்த வெளியரங்காகும்.

4. ஒப்பனையும், உடையும் கடும் நிறமாகவும் பிரகாசமானதாகவும் காணப்பட்டன.

முத்து வெள்ளை, சாதிலிங்கம், ஆமணக்கு எண்ணெய் போன்றவற்றைச் சேர்த்து முகத்தில் பூசுவர், புருவம், மீசை தீட்டுவதற்கு கரி பயன்படுத்தப்பட்டது.

5. காட்சியமைப்பானது இரு கூத்திலும் இல்லை.

நடிகர் பாடலில் கூற பார்ப்போர் மனங்களில் கற்பனை செய்து கொள்வர்.

6. ஒளியமைப்பை நோக்கும் போது ஆரம்பத்தில் தீப்பந்தமே பயன்படுத்தப்பட்டது.

பின்னர் வாழைக் குற்றிகளில் பழஞ்சீலை இட்டு, தேங்காய் எண்ணெய் ஊற்றி எரித்து இது இடம் பெறும். பிற்காலத்தில் பெற்றோல்மக்கச், மின் விளக்கு பயன்படுத்தப்பட்டன.

7. கூத்தை நிகழ்த்துவோர் சபையோர் எனப்படும் அண்ணாவி யாரே கட்டியக்காரனும் பிரதான இடம் வகிக்கின்றான்.
8. கூத்தில் பார்ப்போர் கிராமப்புற மக்களாவர்.
9. கூத்தில் சமூக ஒற்றுமை காணப்பட்டது.
10. மக்களின் மனதிற்கு மகிழ்ச்சியை ஊட்டியது.
11. படர்க்கை முறையிலே பாத்திர அறிமுகம் காணப்பட்டது.
12. அணிகலனாக புஜக்கட்டை, மார்புப் பதக்கம், சதங்கை போன்றன அணியப்பட்டன.
13. இரு கூத்துக்களிலும் நடிகர் நல்ல பயிற்சியைப் பெற வேண்டும்.

வேறுபாடு

இரு கூத்துக்களுக்குமிடையே கதைக்கரு, ஆடல், பாடல், அவைக் காற்றுமுறை, உடை, ஒப்பனை, அணிகலன்கள் ரீதியில் வேறுபாடுகள் உண்டு.



மீனாட்சுவாக்கக் கூத்து

வடமோடி	தென்மோடி
1. ஆரியக் கூத்து	தமிழ்க் கூத்து.
2. இந்தியாவிற்கு வடக்கே இருந்து வந்தது.	இந்தியாவிற்கு தெற்கே இருந்து வந்தது.
3. கதை போர் சார்ந்த கதை வெற்றி பிரதான நோக்கம். துன்பியல் தன்மை வாய்ந்தது. உதாரணம்: இராமநாடகம், 18 ^{ம்} போர்.	காதல் சார்ந்த கதை போர் இடம் பெறலாம் காதலுக்காகவே அமையும். உதாரணம் - அலங்கார ரூபன், அனுரத்திரநாடகம்.
4. சுவை வீரம், கோபம், அழகை	வியப்பு
5. ஆடல் நுணுக்கம் குறைந்த விரைவான அசைவு கொண்ட ஆட்டம். வரவாட்டம் ஒரு பக்கப் பார்ப் போரை நோக்கி நேர் முகமாக இருக்கும். நாலுபக்கம் தாளம் தீர்க்கப்படும். பாதத்தின் முழுப் பகுதியும் நிலத்தில் படும் ஆட்டம். ஆட்டத்திற்கு தித்தித்தா என்ற தாளம் அடிப்படையானது. காலமேற்றுதல் இல்லை (துரித ஆட்டம்).	நுணுக் கமான, கடினமான ஆட்டம் வட்டக்களரியில் நாலுபக்கப் பார்ப் போருக்கு ஏற்ப சுற்றி ஆடப்படும். ஒருமுறை தாளம் தீர்க்கப்படும். பாதத்தின் முழுப் பகுதியும் நிலத்தில் படாத ஆட்டம். ஆட்டத்திற்கு தெய்யத்தாக சந்தத்தூமி என்ற தாளம் அடிப் படையானது. காலமேற்றுதல் இருக்கும்.

<p>6. பாடல் நடிகரே வரவுப் பாடல் பாடி தன்னை அறிமுகம் செய்வார்.</p> <p>விருத்தம் இழுத்துப் பாடப் படும் முறையில்லை.</p> <p>கந்தார்த்தம் என்ற பா வகை யில் பாடுவர்.</p> <p>சுத்தர் ஒரு பாடலைப் பாடிக்க பக்கப் பாட்டுக் காரர் தொடர்ந்து அப்பாடலை முழுமையாகப் படிப்பர்.</p> <p>7. ஆற்றுகை சுத்தின் பாடல்கள் மூலமே சுத்தர் பற்றிய அறிமுகம் இடம் பெறும்.</p> <p>8. உடை ஒப்பனை பாரமான கண்ணாடி சருகை, மணிகள் பதிக்கப்பட்ட கரப்பு டுப்பு, வில்லுடுப்பு</p> <p>பாரம் கூடிய கீரிடம் அணிந் திருப்பர்.</p> <p>வில், அம்பு, தண்டாயுதம், கட்டாரி பயன்படும்.</p>	<p>சபையோரே வரவுப் பாடல் பாடி நடிகரை அறிமுகம் செய்வர்.</p> <p>விருத்தம் இழுத்துப் பாடப்படும்.</p> <p>தாழிசை, உலா, கலித்துறை போன்ற பாவினம் இருக்கும்.</p> <p>சுத்தர் ஒரு பாடலை ஆரம்பிக்க அப்பாட்டின் கடைசிப் பகுதியை மட்டும் பிற்பாட்டுக்காரர் பாடுவர்.</p> <p>சபையோரே நாடகத்தை நடத்திச் செல்வர்.</p> <p>மணிகள், பூக்கள் பொருந்திய பாரம் குறைந்த உடை</p> <p>பாரம் குறைந்த பூமுடி அணிந் திருப்பர்.</p> <p>வாள் ஆயுதமாகப் பயன்படுத்தப் படும்.</p>
--	---

மன்னார் கூத்து மரபு

இலங்கையில் மட்டக்களப்புக்கு அடுத்தபடியாக புத்துயிர் பெற்று விளங்கும் கூத்தரங்குகள் மன்னாரில் காணப்படுகின்றன. கத்தோலிக்கப் பாங்கான கூத்து மரபுகள் புகழ் பெற்று விளங்கும் இடம் மன்னாராகும்.

இலங்கையில் கரையோரப் பகுதியை போர்த்துக்கேயர் கைப்பற்றியதிலிருந்து அவர்களின் கத்தோலிக்க மத ஆற்றுகைக்கு உட்பட்டிருந்த மன்னாரில் படிப்படியாக கத்தோலிக்க மதம் பரவியது. இலங்கையின் பெரும்பாலான கரையோரப் பகுதிகளிலும் இதே நிலை காணப்பட்டது. இதனால் அங்கே கத்தோலிக்க கதையம்சங்களும் பரவலாயிற்று. மேலும் தமது மதத்தைப் பரப்ப மேற்கத்தேயத்தவருக்கு சிறந்த ஊடகமாக கலை விளங்கியது. இதனால் மன்னார்க் கூத்துக்கள் என்னும் போது அங்கு கத்தோலிக்கக் கூத்துக்களே பெரிதும் பிரபல்லியம் பெறுகின்றன.

இங்கு ஆடப்படும் கூத்துக்களாக வடபாங்கு, தென்பாங்கு, வாசாப்பு, உடக்குபாஸ் முதலான கூத்துக்களே ஆடப்படுகின்றன. கத்தோலிக்கரின் வருகையின் பின் இத்தன்மையுடன் கூடிய நாடக கதைக்கருவையும், பாணியையும் காணமுடிகின்றது.

வடபாங்கு தென்பாங்கு

வடபாங்கு யாழ்ப்பாணப்பாங்கு எனவும், தென்பாங்கு மாதோட்டப்பாங்கு எனவும் அழைக்கப்படுகின்றது. மன்னார் கூத்து மரபில் இவற்றிற்கு தனிச்சிறப்புகள் உண்டு. இவை மட்டக்களப்பின் வடமோடி, தென்மோடியைப் போன்று பெயர் பெற்றவையாகும்.

இவை இலக்கியச் சிறப்பு வாய்ந்தவை. ஆட்டம் பிரதான இடம் வகிப்பதில்லை. கடினமான சொல்லாட்சிகளும் இடையிடையே காணப்படுகின்றன.

கத்தோலிக்க மதம் சார்ந்த கதைகளே கூறப்படுகின்றன. ஆனால் ஒரே கதையை வெவ்வேறு பாங்குகளில் மாறி மாறி பாடப்படுவதும் உண்டு.

இலக்கிய அறிவு குறைந்த பின்தங்கிய பிரதேசத்திலும் இத்தனை செழுமை வாய்ந்த நாடகங்களை யார்த்துள்ள மன்னர் கூத்தாசிரியர்களின் அறிவுத்திறன் பற்றி வியக்காது இருக்க முடியாது.

மன்னர் கத்தோலிக்க அரங்கில் கூத்துக்களை இயற்றிய புலவரில் காலத்தால் முந்தியவர் “லோரன்ஸ்பிள்ளை” ஆவார். இவர் இயற்றிய மூவிராசாக்கள் என்ற வாசகப்பாவே முதன் முதலில் இயற்றப்பட்ட நாடக நூலாகக் கருதப்படுகின்றது.

இவற்றை விட கீத்தான்பிள்ளை (அருமை நாடகம்), கந்தியோ புலவர் (போதகப்பித்தான்), குருகுடி நாட்டுத்தேவர் (திருச்செல்வம்) ஆகிய கூத்தாசிரியர்களும் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாவர்.

வாசாப்பு

வசனம் கலந்த பா என்று வித்தியானந்தன் கூறுவார். மன்னர் கத்தோலிக்க மரபில் இறுக்கமான கலாச்சாரப் பிணைப்பு உடைய ஒரு நாடக அம்சம் வாசகப்பா ஆகும்.

இந்நாடகங்கள் மன்னர்க் கத்தோலிக்கரின் நம்பிக்கைகளில் ஒன்றிணைந்ததாகும். விரதம் இருந்து நேர்த்தி செய்து இதனை ஆடுவதால் நோய்கள் அகலும், துயரங்கள் தீரும், பீணக்குகள் அகலும் என்ற நம்பிக்கைகள் உண்டு. இதனை ஆடும் போது தவறேதும் நடந்தால் மீண்டும் முழுவதையும் ஆடும் முறையுண்டு. இது சடங்கு ரீதியாகவும் முக்கியம் பெற்ற நாடகம் ஆகும்.

வாசாப்பின் அரங்கு பின்வருமாறு



இந்த அரங்கில் ஏனைய தமிழ்க் கூத்தரங்குகளுடன் வேறுபட்ட பல அம்சங்கள் காணப்படுகின்றன. அவையாவன அண்ணாவியாருடனும் பிற்பாட்டுக்காரருடனும் பிரமுகர்களும் அரங்கில் இருப்பர்.

நீள்சதுரக் களரியின் பின்னால் சைக்குளோட்டாமாகவினால் பிரிக்கப்பட்ட ஒப்பனையறை காணப்படும். சைக்குளோட்டாமாகவின் நடுப்பகுதியில் கொழு என்னும் மேடைப் பொருள் உண்டு. இத்தகைய அரங்கில் அரைவட்ட ஒப்பனை அறையில் ஒப்பனை செய்யப்படும். அரங்க நடவடிக்கைகளுக்கு அமைய இந்த ஒப்பனை நிகழ்வுகள் நடைபெறும்.

பெரும்பாலும் மன்னாரில் கத்தோலிக்கப் புனிதர்கள், பைபிள் கதைகள் ஆகியவற்றின் கதைக்கருக்களே பயன்படுத்தப்படுகின்றன. கூத்துக்களாக உள்ள கதைகள் கூட வாசாப்புக்களாகப் பாடப்படுகின்றன. உதாரணம் : **அந்தோனியார் வாசாப்பு, சந்தோமயர் வாசாப்பு, ஞான சௌந்தரி வாசாப்பு, எஸ்தாக்கியர் வாசாப்பு.**

உடையமைப்பை நோக்கும் போது வாசாப்பிலும் (கூத்துக் களிலும்) கூட மத்திய காலத்துக் கிறிஸ்தவ நாடக மரபுகள் கலந்துள்ளன. குறிப்பாக சாத்தானின் நீண்ட நகங்கள், பறவைச் சொண்டு, இறக்கை, நீண்ட கரிய ஆடைகள் ஆகியனவும், விகவாசிகளின் வழி பாட்டு ஆடைகளும் மன்னார்ப் பாரம்பரியங்களுடன் கலந்து பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. ஒப்பனைகள் இயற்கையானவையாகவும் பாத்திரத்திற்கு ஏற்றனவாகவும் அமைகின்றன.

மேலும் **புலசத்தோர்** எனும் பாத்திரம் மன்னார்க் கூத்துக்களில் சிறப்பம்சமாகும். இவர் கடவுள் வாழ்த்துக் கூறி, கதைச் சுருக்கம் கூறி, நாடகத்தை ஆரம்பித்து வைப்பார். இசையினை நோக்கும் போது இந்நாடகத்தில் ஹார்மோனியம், சுத்தமத்தளம், தாளம் ஆகியன பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

மேடைப் பொருட்களாக வாள், புலசத்தோரின் பிரம்பு, பேய்த்தலை, மந்திரக்கோல், கைப்பொருட்களாவும் சிலுவை, சிம்மாசனம் ஆகியன மேடைப் பொருட்களாகவும் காணப்படும். காட்சி விதானிப்புகள் இங்கே பயன்பாட்டில் இருந்துள்ளதாக அறிய முடிகிறது. மன்னார்ப்

பகுதியில் மக்களால் பெரிதும் ரசிக்கப்பட்ட அரங்க வடிவமாக வாசாப்பு நிகழ்ந்துள்ளமையின் காரணம் அதன் விளக்கத்தன்மையேயாகும்.

முல்லைத்தீவு கூத்துமரபு

இங்கு வடமோடிகூத்து, தென்மோடிகூத்து, மகிடிக்கூத்து, கோவலன் கூத்து போன்றவை ஆடப்படுகின்றன. இதில் கோவலன் கூத்தே சிறப்பானது.

கோவலன் கூத்து

வன்னிப் பிரதேசத்திற்கு தனித்துவமானது வற்றாப்பளைக் கண்ணகியம்மன் திருவிழாவில் சடங்குடன் ஒட்டியதாக ஆடப்படும்.

நாடக அம்சங்கள்

நிகழ்விடம் - சமதளத்தில் வட்டக்களரி அமைத்து ஆடப்படுகிறது.

உடை, ஒப்பனை - வில்லுடுப்பு பயன்படுத்தப்படுவதோடு பெண்கள் சேலை அணிவர்.

ஆட்டம் - நுணுக்கமாகவும், பாய்ந்தாடுவதாகவும் இருக்கும்.

அணிகலன்- சிலம்பு, வாள், ஈட்டி, கிரீடம், புஜக்கட்டை.

பாடல் - இதன் மெட்டு வித்தியாசமானது.

மலையகக் கூத்து

தென்னிந்தியத் தாக்கம் மலையகத்தில் உண்டு. இங்கு காமன் கூத்து, பொண்ணர்சங்கர், அருச்சுனன் தபசு, குறவஞ்சி ஆட்டம் போன்றவை மண்வாசனை ததும்பியதாக ஆடப்படுகின்றன.

அருச்சுனன் தபசு

அருச்சுனன் பல்வேறு இடர்களைத் தாண்டி பாகபதம் பெறும் நிகழ்வை மையமாகக் கொண்டது. இதில் வரும் பாத்திரங்களாக அருச்சுனன், இந்திரன், சிவன், உமை, பன்னி, சிவகனம் போன்றன காணப்படுகின்றன. தவசுமரத்தில் ஏறுதல் தவம் செய்தலைக் குறிக்கும்.

உடை, ஒப்பனையும் விசேடமான ஆடல், பாடலும் இக்கூத்தில் உண்டு.

பொன்னர் சங்கர்

மகாபாரதக் கிளைக் கதையாக இது காணப்படுகின்றது. முற்பிறப்பில் தருமராக இருந்தவர் பொன்னராகவும், அருச்சுனன் சங்கராகவும், திரௌபதி இவர்களின் சகோதரியாகவும், குந்தி, தாமரை பெரிய நாச்சியாகவும், கிருஷ்ணன் பெரிய சாமியாகவும் கருதப்பட்டு இக்கதை நடைபெறும். இக்கதையைக் கூறும் மந்திரமுனி சூத்திரதாரிபோல் செயற்படுவார். பாத்திரத் தெரிவு சடங்கு ரீதியாக நடைபெறும். நடிப்பு, குரல் வளம் நடிக்குக்குத் தேவை.

பிள்ளையில்லாதவர்கள் இக்கூத்தைப் பார்த்தால் பிள்ளைப்பேறு கிடைக்கும் எனும் நம்பிக்கையுண்டு. கூத்து கோயில் வெளிவீதியில் நடைபெறும். மரமுடி, கைப்பொருள் உண்டு. 16 நாட்கள் நடைபெறும்.

யாழ்ப்பாணக் கூத்து

இங்கு காத்தவராயன் கூத்து, வடமோடிக் கூத்து, தென்மோடிக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, மகிழிக் கூத்து போன்றவை ஆடப்படுகின்றன. இதன் விரிவை மட்டக்களப்புப் பிரதேசக் கூத்தில் பார்க்கவும். காத்தவராயன் கூத்தே சிறப்பானது.

காத்தவராயன் கூத்து

யாழ்ப்பாணத்தில் ஆடப்படும் கூத்துக்களில் குறிப்பிடத்தக்கது காத்தவராயன் கூத்தாகும். அநேகமாக வடபகுதியில் இது ஆடப்படுகின்றது. இதனைச் சிந்துக்கூத்து எனவும் அழைப்பர். துள்ளல் நடையுடனான ஆட்டமே இதில் உண்டு. இது ஆரம்பத்தில் சடங்காகவே ஆடப்பட்டது. பின்னரே கூத்துக்குரிய வடிவம் பெற்றது. இது தனியான ஒரு கூத்துமரபாக இன்று வளர்ந்து வருகின்றது. இது ஒரு நாட்டுப்புறக் கலை வெளிப்பாடாகும். ஆரம்பத்தில் உடுக்கடித்து கதையாகப் பாடப்பட்டு வந்த இக்கூத்து மரபு பின் வேடம் கட்டி ஆடும் மரபாக வளர்ந்தது.

காத்தவராயன் அதிமானிடனாகவும், கடவுளின் புத்திரனாகவும், தாழ்த்தப்பட்ட சமூகத்தின் கடவுளாகவும் கருதப்படுகின்றான். இதனால் அம்மக்களிடம் நிலவும் நம்பிக்கை, பாரம்பரியங்கள், சடங்குகள்

ஆகியவற்றின் குறியீடாகவே இந்த காத்தவராயன் கூத்தைக் கருதலாம். இது சாதி முரண்பாட்டின் அடிப்படையில் அமைந்தமையினைக் காட்டுகின்றது.

கதைக்கரு

சிவனுக்கும் மாரியம்மனுக்கும் மகனாகப் பிறந்தவனே காத்தவராயன். இவன் தாழ்ந்த சாதியினரிடம் காணப்பட்ட

வணக்கத்திற்குரியவன். காத்தவராயன் உயர் குலத்துப் பெண்ணான ஆரியப்பூழாலை விரும்பியமையினால் சாதியடிப்படையிலான பல தடைகளையும், போராட்டங்களையும் தாண்டி மணப்பதான காதல் போராட்டக்கதையாகும். உயர்ந்த, தாழ்ந்த சமூகத்தினரிடையிலான வர்க்க முரணையும் இது காட்டுகின்றது.

காத்தவராயன் கூத்தின் சிறப்பியல்புகள்

1. துள்ளல் நடையோடு கூடிய சிந்து நடைக் கூத்து.
2. ஒவ்வொரு பாத்திரமும் தம்மைத்தாமே நேரடியாக அறிமுகம் செய்யும்.
3. சாதாரண நாட்டுப்புற உரையாடல்கள் இதில் உண்டு. அத்தோடு சின்னான், தூத்தன், கறுப்பாயி, கறுப்பி, ஆரியமாலை முதலான பாத்திரப்பெயர்களும், அத்தார், மைத்துனன் முதலான உறவுப் பெயர்களும் இதில் உண்டு.
4. காத்தவராயனாக 7 பேர் வேடம் ஏற்று நடிக்கின்றனர். பால காத்தவராயன் முதல் கனமரத்தில் ஏற்றப்படும் வரை பல பருவங்களினூடாகக் காட்டப்படுகின்றான்.
5. உடை, ஒப்பனையானது பாத்திரத்திற்கு ஏற்றவாறு பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இசை நாடகத்தை ஒத்த உடுப்புக்கள் இதில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.
6. நிகழ்விடம் படச்சட்டமேடையாகும். மேடைப்பொருளாக, சூலம், வாள், ஈட்டி, வில், வேப்பிலை போன்றவை பயன்படுத்தப்படுகின்றன.
7. குறியீடும். ஊமமும் இதில் உண்டு. படகுவலித்தல் ஊமமாகவும், கனமரத்தில் ஏறுதல் குறியீடாகவும் செய்து காட்டப்படுகின்றது.
8. ஆடலும் வித்தியாசமானது துள்ளல் நடையுடன் கூடிய ஆட்டமாகும்.

9. இசைக் கருவியாக உடுக்கை பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அண்மைக் காலத்தில் ஹார்மோனியம், டோல்கி, மிருதங்கம் போன்றவையும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

யாழ்பாணக் கத்தோலிக்க கூத்து மரபு

கத்தோலிக்கர் வருகையால் யாழ்பாணத்தில் புதிய நாடகமரபு ஒன்று பரவியது இதன் சிறப்பியல்புகளாகப் பின்வருவனவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

1. கத்தோலிக்கர் சார்பான கதை. உதாரணம் தேவசகாயம்பிள்ளை, எஸ்தாக்கியர் நாடகம், அந்தோனியர் நாடகம், ஞானசவுந்தரி நாடகம்.
2. ஆடல் குறைவு.
3. பேசிநடித்ததால் பாடல் குறைவு.
4. படச்சட்ட மேடையில் நிகழ்த்தப்படும்.

ஈழத்து இசை நாடகம்

பார்ஷி இன மக்களால் கொண்டுவரப்பட்ட நாடகம் பார்ஷி நாடகமாகும். இந்திய மராட்டிய மாநிலத்தில் பம்பாய் பகுதியில் ஏற்பட்ட பார்சீய நாடகமரபின் தாக்கத்தால் அங்கே பார்ஷி நாடகமரபு உருவாகிற்று. அங்கிருந்து 18ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் தமிழ் நாடகத்திற்குப் பரப்பப்பட்டது. சங்கரதாஸ் சுவாமிகளால் மேலும் வளர்க்கப்பட்டது. பின் தமிழ் நாட்டிலிருந்து ஈழத்து நாடகப் பாரம்பரியத்தினுள் பரவியது. நாட்டுக் கோட்டை செட்டியாரால் கொண்டுவரப்பட்டது.

பார்ஷி நாடகம் இசையினை மையமாகக் கொண்டது. இதனால் இசை நாடகம் எனப்பெயர் பெற்றது. அண்ணாவியார் நாடகமரபு, கொட்டகை நாடகம், பார்ஷி நாடகம், ஸ்பெசல் நாடகமரபு எனவும் இதனை அழைப்பர். இது இலங்கையில் வளர்ந்த முறையினை செ.சுந்தரம்பிள்ளை 3 கட்டங்களாக குறிப்பிடுவார். அவையாவன

1. கி.பி. 1919க்கு முற்பட்டகாலம். இந்தியக் கலைஞர்களால் மட்டும் நாடகம் போடப்பட்டது. பணம் சம்பாதிக்கும் நோக்குடன் படச்சட்ட மேடை அமைத்து, மடுவம், கொட்டகை அமைத்து திரை கட்டி நாடகம் நிகழ்த்தினர். கொட்டடிமடுவம், புத்து வாட்டிமடுவம் இதில் குறிப்பிடத்தக்கன. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், ஊ.வே.சுவாமிநாதன், சண்முகவடிவு குறிப்பிடத்தக்கவர்களாவர்.

2. இரண்டாம் கட்டம் 1919 - 1939க்கு இடைப்பட்ட காலமாகும் இந்தியக் கலைஞர்களுடன் இலங்கைக் கலைஞர்களும் இணைந்து நாடகம் போட்டனர். இக்காலத்தை இசை நாடகத்தின் பொற்காலம் என்பர். M.R.கோவிந்த சுவாமிப்பிள்ளை, M.S.சுப்புலக்ஷ்மி, P.S.வேலுநாயக்கர், M.K.தியாகராஜபாகவதர், M.S.விஜயாள், T.K.சகோதரர்கள் போன்ற இந்தியக் கலைஞர்களுடன் வி.வி.வைரமுத்து, J.S.ஜெயராஜா, S.K.செல்லையாப்பிள்ளை, கன்னிகாபரமேஸ்வரி, கிருஷ்ணாழ்வார் போன்ற இலங்கைக் கலைஞர்களும் இணைந்து நாடகம் நிகழ்த்தினர்.
3. மூன்றாம் கட்டமாக 1939க்குப் பின் காணப்படுகின்றது. இலங்கைக் கலைஞர்கள் மட்டும் இசைநாடகம் நிகழ்த்தினர். இதில் சுபத்திரைகிருஷ்ணாழ்வார், வி.வி.வைரமுத்து, பழன் செல்லையா, சரவணமுத்து, கரவெட்டி சுந்தரம், கொக்குவில் நமசிவாயம், பொன்னாலைக் கிருஷ்ணன், கன்னிகா பரமேஸ்வரி, T.K.ரத்தினம் போன்றோர் புகழ் பெற்றனர். இவர்கள் தொழில் முறைக் கலைஞர்களாவர். பல இடங்களில் இசை நாடகம் நிகழ்த்தினர்.

வி.வி.வைரமுத்து

நடிகமணி என்ற பட்டத்தை பெற்றவர். இந்தியாவில் சிவாஜி கணேசனுக்கு நிகரானவர். சிறந்த ஹார்மோனிய வித்துவான் நடிகர், நெறியாளர், பாடகர், மனிதரை மதிப்பவராக விளங்கினார். இசை நாடகத்தை ஈழத்தில் வளர்த்தவர். இதனை வசந்தகான சபாவினுடாக மேற்கொண்டார். இவர் ஒரு சிறந்த இசை நாடக நடிகராகத் திகழ்ந்தார். சங்கீத ஞானம், நடிப்புத்திறனால் தன்னைப் பிரபலப்படுத்தினார்.

இவரது சிறப்பியல்புகளும் சாதனைகளும்

1. சிறந்த நடிகப்பாற்றல் கொண்ட இவர் அரிச்சந்திரனாக, சந்திரமதியாக பாத்திரமேற்று நடித்தார். பாடலிலும், நடிப்பிலும் கவர்ச்சி உண்டு. அரிச்சந்திர மயான காண்டம், பவளக்கொடி, அல்லி அரிச்சுனா, சத்தியவான் சாவித்திரி போன்றவற்றில் நடித்தார்.
2. இனிய குரல் வளம் கொண்டவர். ஏற்ற இறக்கத்துடன், பாவி வெளிப்பாட்டுடன் பாடும் திறமை கொண்டவர்.

3. இடையறாத முயற்சி இவரிடம் காணப்பட்டது.
4. வசந்தகான சபா எனும் சபாவை உருவாக்கி இசை நாடகத்தை வளர்த்தார்.
5. புகழ் பெற்ற நாடகங்களை மேடையேற்றினார் மயான காண்டம், வள்ளி திருமணம், சத்தியவான் சாவித்திரி இதில் குறிப்பிடத் தக்கவை.
6. இசை நாடகத்தில் முடிசூடாமன்னன்.
7. நாடக அமைப்பில் மாற்றத்தைக் கொண்டதல்.
8. தொழில்முறை நடிகனாகவும். வானொலி நடிகனாகவும் காணப்பட்டமை.

இவரை விட மேலும் பல இசை நாடக நடிகர்கள் குறிப்பிடத் தக்கவர்களாவர். பபூன் செல்லையாப்பிள்ளை, கிருஷ்ணாழ்வார் போன்றோரும் இதில் புகழ்பெற்றவர்கள். ஈழத்து இசை நாடக வரலாற்றில். பபூன் செல்லையாப்பிள்ளை பபூன் நாடகத்தில் சிறப்பு பெற்றுவிளங்கினார். கிருஷ்ணாழ்வார் சுபத்திரை, கிருஷ்ணன் வேடங்களில் சிறப்பு பெற்றார். இதனால் சுபத்திரையாழ்வார், கிருஷ்ணாழ்வார் எனப் பெயர் பெற்றார். வைரவி அண்ணாவியாரும் தமது சமூகத்தை இத்துறையில் வளர்த்தார்.

இசை நாடகத்தின் பண்புகள்

இசை பிரதான ஊடகம். இதிகாசங்கள், புனைகதைகளை உள்ளடக்கியமை, படச்சட்ட மேடையில் முன், பின், பக்கத் திரை பயன்படுத்தப்பட்டமை. மிருதங்கம், ஹார்மோனியம் பிரதான இசைக் கருவியாகும். பாடி நடத்தலான புதிய நடப்பு முறை காணப்படும், இசை மூலமே பாவங்கள், உணர்வுகள் வெளிப்படும்.

ஈழத்துத் தமிழ் நாடகத்தின் அண்மைக்காலப் போக்குகள்

ஆங்கிலேயர் இலங்கைக்கு வருகை தந்ததுடன் சமூகத்தில், பண்பாட்டில், மொழியில், மதத்தில் மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. இதனால் மத்திய தர வாக்கம் ஒன்று தோன்றியது. மத்திய தர வாக்கத்தின் தேவைக்கும், ரசனைக்கும் ஏற்ப நாடகம் உருவானது. 1950களில் கலையரசு சொர்ணலிங்கம், பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை போன்றோர் நாடகத்துறையில் பெரும் திருப்பத்தை ஏற்படுத்தினர்.

1960களில் பேராசிரியர் சு.வித்தியானந்தனின் கூத்து மீளுருவாக்கச் செயற்பாடு, கொழும்பு பல்கலைக்கழக, நாடக மன்றத்தின் செயற்பாடுகள், உயர் கல்வி நிறுவனங்களின் செயற்பாடுகள் போன்றன பிரதேச அரங்கை வளர்க்க வழி வகுத்தன. இவ்வாறான அரங்கப் போக்குகள் இக்காலத்தில் இடம் பெற்றன.

1970களில் இன்னுமொரு போக்கில் அரங்கத்துறை நகர்ந்தது. சினிமாவில் இருந்து விடுபட்ட நவீன நாடக மரபு, கலைக்கழகச் செயற்பாடு, டிப்ளோமாவிற்குப் பாடமாக்கியமை போன்ற செயற்பாடுகள் முக்கியமானது. இக்காலத்தில் வித்தியானந்தன் பாணியை பரிசோதனைக்குட்படுத்தி இன்னுமொரு கட்டத்திற்குத் தமிழ் நாடகம் வளர வழிவகுத்தனர். அத்தோடு பல நெறியாளர்களும் புதிய நுட்ப முறையிலான நாடகங்களும் எழுந்தன. ஏ.சி.தாசீசியஸ், நா.சுந்தரலிங்கம், சி.மௌனகுரு, சுகைஹர் ஹமீட். குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம், பாலேந்திரா போன்றோர் முக்கியமானவர்களாகக் காணப்பட்டனர். நடிகர் ஒன்றியமும் இக்காலத்தில் தோற்றம் பொற்றது.

1980களில் நாடகம் அடுத்த கட்டத்திற்கு வளர்ந்தது. உயர் தரப் பரீட்சைக்கும், பல்கலைக்கழகத்திலும் நாடகம் ஒரு பாடமாகியமை, சிறுவர் நாடக முயற்சி, மண்சுமந்த மேனியர் போன்ற புதிய நாடக முயற்சிகள் போன்றனவும் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது. நாடக ஆளுமைகளின் செயற்பாடும், நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் செயற்பாடும் இங்கு முக்கியமானது.

1990களில் பன்முகத் தன்மையாக ஈழத்தில் நாடகம் பரவியது. இக்காலத்தில் தனிநபர் நாடக ஆளுமைகளின் பரிசோதனை முயற்சிகளும், நாடக நிறுவனங்களின் செயற்பாடுகளும் முக்கியமானது. இருந்த போதிலும் இக்கால நாடகப் போக்குக்களாகப் பின்வருவனவற்றை நோக்கலாம். இன ஒடுக்கு முறைக்கு எதிரானதும். போரட்டத் திற்கு எதிரானதுமான அரங்கு, ஊர்வல, தெருவளி அரங்கு, பெண்ணியல் அரங்கு, சிறுவர் அரங்கு, பிரதேச அரங்கு, மோடியுற்ற நாடகப் பண்பு, பழைய யதார்த்தப் பாணியிலான அரங்க முயற்சிகள், வித்தியானந்தன் பாணியிலான அரங்கு என பலவாறு பாணி(Style), உள்ளடக்கம் (Theme) ரீதியாகப் பிரித்து நோக்கலாம். சிதம்பரநாதன், ஜெயசங்கர், பாலசுகுமார், தவராசா, ஜோன்சன்ராஜ்குமார், க.ரதிதரன் போன்றோரும் குறிப்பிடத்தக்க அரங்கச் செயற்பாட்டாளர்களாவர். இவர்களுள் ரதிதரன் 2000ம்

ஆண்டுகளுக்குப் பின் புதிய பல அரங்க முயற்சிகளில் ஈடுபடுகின்றார். இவரது “கூட்டு” அரங்கச் செயற்பாடு முக்கியமானது. இவர் நடிகராக, நெறியாளராக, நாடக விமர்சகராகத் தொழில்படுகின்றார். இவர் நெறிப்படுத்திய கூட்டு நாடகங்களில் “அசைவு-1999”, “The mind”, “2004: 9.0”, “முகத்திரை அல்லது கனவின் நிழல்” போன்றன குறிப்பிடத்தக்கன. இவற்றைத் தவிர “பொங்கொலி நகரார்”, “வேதாளம்”, “சிவப்பு விளக்கு”, “ஒதெல்லோ” போன்ற நாடகங்களையும் நெறிப்படுத்தியுள்ள அண்மைக்கால நாடகக்காரராவார். சிதம்பரநாதன் சமூக மாற்றத்திற்கான அரங்கிலும், ஜெயசங்கர் கூத்து மீளுருவாக்கச் செயற்பாட்டிலும் ஈடுபடுகின்றனர். மீளுருவாக்கம் என்பது சமகால சமூகத்தின் தேவைக்கு ஏற்ப பாரம்பரிய கூத்து மரபு மாறாது, கூத்தாகவே வட்டக்களரியில் ஆடுவதாக அமையும்.

ஈழத்துத் தமிழ் நாடகச் செயற்பாட்டில் ஈடுபடும் நிறுவனங்கள்

பல்கலைக்கழகங்களும் அதற்கு வெளியிலுள்ள நிறுவனங்களும் நாடகத்தில் பரிசோதனை முயற்சிகளை மேற்கொண்டு அதை வளர்க்கின்றன. இங்கு பல்கலைக்கழகம் தவிர்ந்த ஏனைய நிறுவனங்களின் நாடக முயற்சிகளே நோக்கப்படுகின்றது. நடிகர் ஒன்றியம், அவைக் காற்றுக் கழகம், நாடக அரங்கியக் கல்லூரி, திருமறைக் கலாமன்றம், செயல்திறன் நாடக இயக்கம் போன்றன இவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கன.

திருமறைக் கலாமன்றம்

இது 1965இல் ஆரம்பிக்கப்பட்டது. 1970, 1980களில் நாடகச் செயற்பாடுகளில் அதிகம் ஈடுபட்டது. அருள்திரு மரியசேவியரே அதன் தோற்றத்திற்குக் காரண கர்த்தா. கலாமன்றத்தின் பணிகளாகப் பின்வருவனவற்றை நோக்கலாம்.

1. பயிற்சிப் பட்டறைகளை நடாத்துதல்.
2. அரங்கியல் சார் சஞ்சிகை வெளியீடுகள். உதாரணம் ஆற்றுகை, கலை முகம்.
3. தமிழ் நாடக விழாவை நடாத்துதல்.
4. சமூக நாடகம், குறியீட்டு நாடகம், இசை நாடகம் எனப் பல பாணிகளில் நாடகங்களைத் தயாரித்தனர். உதாரணம் சீதனத் தேடல், அமைதிப்பூங்கா, சடித்துயர் வெல், ஜீவப் பிராயதனம்.

5. சிறுவர் நாடக முயற்சிகளில் ஈடுபடல்.
6. கூத்துருவ நாடகங்களை எழுதித் தயாரித்தமை. உதாரணம் ஜோன்சன்ராஜ்குமாரின் கொல் ஈனும் கொற்றம்.
7. நாடகப் போட்டிகளை நடாத்துதல், அண்ணாவிமாரைக் கௌரவித்தல்.
8. நாடக ஆற்றுகைகளில் இயேசுவின் திருப்பாடுகள் சம்பந்தமான காட்சிகள் பிரதான இடம்பெறும்.
9. மரபு வழி நாடக வடிவங்களான கூத்துக்கள், இசை நாடகங்கள் போன்றவற்றை அரங்கேற்றியமை.

நாடக அரங்கக் கல்லூரி

இது 23.01.1978இல் குழந்தை ம.சண்முகலிங்கத்தால் நிறுவப் பட்டது. இதன் பின்னர் பல நாடக ஆளுமைகள் இதில் இணைந்து கொண்டனர். இதன் பணிகளாக பின்வருவனவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

1. யாழ்ப்பாணத்தில் காத்திரமான நாடகத்தை உருவாக்கிய மையும் கற்கை நெறியாக நாடகத்தை வளர்த்தமையும்.
2. பாடசாலை அரங்கு ஒன்றை உருவாக்கியமை. உதாரணம் கூடிவிளையாடு பாப்பா, திரிசங்கு சொர்க்கம்.
3. பெண்ணியல் அரங்கச் செயற்பாடுகள். உதாரணம் அன்னையிட்ட தீ, மா தொருபாகம்.
4. அரங்கச் சஞ்சிகை வெளியீடு. உதாரணம் அரங்கம்.
5. சுய ஆக்க நாடகத்தைத் தயாரித்தமை. உதாரணம் மகா கவியின் கோடை, புதியதொரு வீடு, அம்பலத்தாடிகளின் கந்தன் கருணை, மௌனகுருவின் சங்காரம்,

நா.சுந்தரலிங்கத்தின் அபசரம், தாசீசியஸின் பொறுத்தது போதும், சண்முகலிங்கத்தின் உறவுகள்.

6. நாடகப் பயிற்சி வகுப்புக்களை நடாத்துகின்றமை.
7. நடிகரையும், நெறியாளரையும் உருவாக்கியமை. தாசீசியஸ், வி.எம்.சுகராஜா, சிதம்பரநாதன், தேவராஜா.

8. சிறுவர் அரங்கச் செயற்பாடுகள். உதாரணம் கூடி விளையாடு பாப்பா, தப்பி வந்த தாடியாடு.
9. வாசிப்போர் அரங்கை (Read's Theatre) நடத்துகின்றமை.
10. நவீன நாடக வளர்ச்சிக்குப் பல வழிகளில் பங்களித்தமை.
11. சிறுவர் நாடகம், பா நாடகம், அபத்த நாடகம், யதார்த்த நாடகம், கூத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட நவீன நாடகம் போன்றவை அறிமுகமாகியமை.

அவைக்காற்றுக் கழகம்

1980களில் திரு க.பாலேந்திரா, நிர்மலா நித்தியானந்தன் ஆகியோரால் ஸ்தாபிக்கப்பட்டது. பின்னர் ஏ.ஜே. கனகரட்ணா, சி.மௌனகுரு போன்றோர் இதில் இணைந்து செயற்பட்டனர். தமிழில் நல்ல மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்களைத்தந்தனர். எடுத்துக்காட்டாக ரென்சி வில்லியம்மின் கண்ணாடி வார்ப்புக்கள், அயனஸ்கோவின் தலைவர், பாதர் சர்க்காரின் முகமில்லாத மனிதர்கள், பெற்றோல் பிறக்டின் யுக தர்மம், கிருஸ்டி கர்னாட்டின் அரையும் குறையும் போன்றவை குறிப்பிடத்தக்கன.

செயல்திறன் அரங்க இயக்கம்

இன்று காத்திரமான நாடகச் செயற்பாட்டில் ஈடுபடும் நிறுவனம். தே. தேவானந்த் போன்றவர்கள் முதன் நிலையாக நின்று உழைக்கின்றனர்.

1. நாடகம் தொடர்பான கருத்தரங்குகளை நடாத்துகின்றமை.
2. நல்ல நாடகங்களைத் தயாரித்தமை. கூடி விளையாடு பாப்பா, நாி செய்த நாடகமே, அன்னை இட்ட தீ.
3. நாடகம் தொடர்பான கலந்துரையாடல்களையும், பயிற்சிப்பட்டறைகளையும் மேற்கொள்கின்றமை.
4. நாடகச் சஞ்சிகை வெளியிடுகின்றமை. உதாரணம் கூத்தரங்கம்.



கிசை நாடகம்



கூத்துக்கள்

சீ. ஜெயசங்கர்



வி.வி. வைரமுத்து

சொர்ணலிங்கம்

கவிஞர்
இ. முருகையன்

செ. சுந்தரம்பிள்ளை



பிரான்சிஸ் ஜெனம்

ம. சண்முகலிங்கம்

என். கே. பத்மநாதன்

மஹாகவி
கு. உருத்தரபிரக்த

14

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக ஆளுமைகள்

கலையரசு சொர்ணலிங்கம்

ஈழத்து நவீன நாடகத்தின் தந்தை இவராவர். இயற்பண்புவாத யதார்த்தவாத பாணியைக் கொண்டு நாடகம் நிகழ்த்தினார். இவர் நாடகங்களை எழுதாதபோதும் பம்மல்சம்பந்த முதலியாரை குருவாகக் கொண்டு வேதாள உலகம், சாரங்கரா, மனோகரா, வாணிபத்துார் வணிகன், சகுந்தலை போன்ற நாடகங்களை தமிழர் வாழும் பிரதேசத்தில் யதார்த்தப் பாணியில் மேடையேற்றினார்.

அரங்கப் பங்களிப்பு

1. இயற்பண்பு யதார்த்தப் பாணியில் முதன் முதல் நாடகம் நிகழ்த்தினார் நவீன நாடகத்திற்கு வழி காட்டினார்.
2. சீனிகளைப் பயன்படுத்தினார். உதாரணம் திரைச் சீலைகள்.
3. காட்சியை உண்மையாக மேடையில் கொணர்ந்தார்.
4. ஒளியமைப்பிற்கு மின்குமிழ் பயன்படுத்தப்பட்டது. கிட்டத்தட்ட 300 விளக்கு பயன்படுத்தப்பட்டது.
5. இயல்பான, உண்மையான நடிப்புமுறை.
6. மேடையில் நிற்கும் வரை நடித்தல் முறை அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது.
7. பாத்திரமாகமாறி நடித்தல்.
8. உரையாடல் புலப்பட்டது.
9. மொழியை பாத்திரத்திற்கு ஏற்ப பயன்படுத்தியமை.
10. நேர்ச்சுருக்கத்துடன் நாடகம் நிகழ்த்தியமை.
11. படச்சட்டமேடையில் நாடகம் நிகழ்த்துவதை அறிமுகம் செய்தமை.

பேராசிரியர் க.கணபதிப்பிள்ளை

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்கவராக விளங்குபவர் பேராசிரியர் க.கணபதிப்பிள்ளை ஆவார். ஈழத்து நவீன நாடகத்தின் முன்னோடி பல்கலைக் கழகத்தை மையமாகக் கொண்டு மத்திய தரவர்க்கத்திற்காக நாடகங்களைப் படைத்தவர். இலங்கைத் தமிழ் யதார்த்த நாடகத்தை ஆரம்பித்து வைத்தவர். இவரின் பங்களிப்பு அளப்பெரியது இதனைப் பின்வருமாறு நோக்கலாம்.

இயற்ப்பண்பு யதார்த்தவாத அரங்கின் மூலம் நாடகத்தை எழுதினார். இவ்வரங்கினை இலங்கைத் தமிழ் அரங்கிற்கு அறிமுகப்படுத்தியவர். இதனால் இயற்ப்பண்பு, யதார்த்தவாத அரங்கின் முன்னோடியாவார்.

பிரச்சினைகளை மையமாகக் கொண்டு முதன் முதல் இவரால் நாடகம் படைக்கப்பட்டது. பொதுவாக குடும்பப் பிரச்சினைகள், சமூகப் பிரச்சினைகள், சமகால அரசியல் பிரச்சினைகள் போன்றவற்றைக் கொண்டு இவரது நாடகம் காணப்படுகின்றன. இவையே பிரதான கதைக் கருவாகவும் நாடகத்தில் காணப்பட்டன. குடும்பப் பிரச்சினையில் திருமணம் சொத்துத் தொடர்பானவை பிரதான இடம் வகிக்கின்றன. உதாரணம் சுந்தரம் எங்கே, தவறான எண்ணம். சமூகப் பிரச்சினையில் ஆங்கிலம் கற்ற மத்திய தரவர்க்கப் பிரச்சினையே கருவாகக் காணப்படுகிறது. இவர்களது நெருக்கடி, அவற்றினால் ஏற்பட்ட சமூக நிலைப்பாடுகள் வர்க்கபேதங்கள் இதில் பேசப்பட்டன. உயர் மத்தியதர, கீழ்மத்தியதர வர்க்கத்தினரிடையே காணப்படும் உறவுப்பிணக்குகள் விரிசல்களும் அவரது நாடகக்கருப் பொருளாகும். உதாரணம் பொருளோ பொருள், தவறான எண்ணம். அரசியல் பிரச்சினையில் ஈழத்துத் தமிழர் 1950களில் எதிர்நோக்கிய பிரச்சினைகளை மையமாகக் கொண்டு நாடகங்களைப் படைத்தார். தேர்தல் இன முரண்பாடு, அரசியல் வாழ்க்கைகளின் நடத்தை போன்றன பிரதான அம்சமாகும். உதாரணம் துரோகிகள்.

மண் வாசனை துதும்பிய நாடகங்களை எழுதினார். யாழ்ப்பாணத்தை மையமாகக் கொண்டு குறிப்பாக வடமராட்சிப் பிரதேசத்தை மையமாகக் கொண்டு எழுதப்பட்டமை. உதாரணம் பொருளோ பொருள், சுந்தரம் எங்கே, தவறான எண்ணம், உடையார் மிடுக்கு, நாட்டவன் நகரவாழ்க்கை, கண்ணன்கூத்து.

பேச்சு மொழிவழக்கில் நாடகம் எழுதப்பட்டது. உதாரணம் பருத்தித்துறை வழக்கு. இதன் பின்னரே ஈழத்துப் பேச்சு மொழியில் நாடகம் எழுதப்பட்டது.

முன்னைய நாடகத்தில் இல்லாத இயல்பான நடிப்பு, உடை, ஒப்பனை பயன்படுத்தப்பட்டன. படச்சட்ட மேடையில் திரை கட்டி நாடகம் நிகழ்த்தினார்.

ஈழத்துத் தமிழர் மத்தியில் உலாவும் கதாபாத்திரங்கள் இவரின் நாடகத்தில் புலப்பட்டன. சமூகத்தில் காணப்படும் மத்தியதர வர்க்கப் பாத்திரங்களும், நடுத்தரப் பாத்திரங்களும், கீழ்மட்டப் பாத்திரங்களும் இவரின் நாடகத்தில் வந்து போகின்றன. சாதியினைப்பேணும் உடையார், விதானையார், கிராமத்துக்குடியானவர், ஆங்கிலம் கற்றோர் சமூகம், பெண்கள், ஆண்கள், அரசியல்வாதிகள், வேலையாட்கள், கூலியாட்கள் எனப்படல பாத்திரங்கள் இவரது நாடகத்தில் வெளிக்கிளம்பின. இவற்றை 3 வகையாகப்பிரித்து நோக்கலாம். 1. பிரதான பாத்திரம் 2. துணைப் பாத்திரம் 3. உதிரிப் பாத்திரம் என்பனவாகும்.

அங்கம், காட்சி போன்ற பிரிவுகள் கொண்டிருந்தன. இவரின் நாடகங்களில் அனேகமாக இவ்வம்சத்தைக் காணலாம்.

கதையாடலாடாக நாடகம் நகர்த்தப்படுகின்றது. முதன் முதலில் சமகால அரசியல் நாடகம் எழுதப்பட்டமை.

வடமொழி நாடகத்தினைத் தமிழுக்கு அறிமுகப் படுத்தியமை.

உதாரணம் இரத்தினாவளி எனும் நாடகம் மாணிக்கமாலை என்னும் பெயருடன் மொழி பெயர்க்கப்பட்டதால் சமஸ்கிருத நாடகத்தை கட்டமைப்பை ஈழத்தவரும் கற்க வழிவகுத்தது. பின்வருமாறு இவரது நாடகத்தை வகைப்படுத்தி நோக்கலாம்.

நானாடகம் - உடையார் மிடுக்கு, கண்ணன் கூத்து, முருகன் திருகுதாளம் நாட்டவன் நகர வாழ்க்கை.

இருநாடகம் - தவறான எண்ணம், பொருளோ பொருள்.

தழுவல் நாடகம்- மாணிக்கமாலை

வரலாறு நாடகம் - சங்கிலி.
 அரசியல் நாடகம் - துரோகிகள்.
 பிற்காலத்தில் - சுந்தரம் எங்கே.

பேராசிரியர் சு.வித்தியானந்தன்.

1956, 1960களில் ஈழத்தில் தேசிய நாடகம் பற்றிய தேடல் நடைபெற்றது. சிங்கள, தமிழ் மக்கள் மத்தியில் இச்செயற்பாடு இடம்பெற்றது. பேரா.சு.வித்தியானந்தன் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் பல மாற்றங்களைக் கொண்டு வந்தார். ஏனெனில் தமிழருக் கென்று தேசிய நாடகத்தைக் கட்டமைத்தவர் இவராவர். கூத்தைப் புத்தாக்கம் செய்வதற்கு அவருக்கு பின்புலமாக இருந்தவற்றைப் பின்வருமாறு நோக்கலாம்.

1. பல்கலைக் கழக அரங்கின் பின்புலம்.
2. பல்கலைக் கழகத்தின் அரங்க முயற்சிகள்.
3. நாட்டில் ஏற்பட்ட இன ரீதியான எழுச்சிகள்.
4. எதிரிவீர சரச்சந்திராவின் சிங்கள நாடக உலகின் ஈர்ப்பு.
5. சிறுபராயம் முதலே அவரது கிராமத்தில் நடைபெற்ற அரங்கச் செயற்பாடுகள் என்பனவாகும்.

இவரின் அரங்கப் பங்களிப்பினைப் பின்வருமாறு கூறலாம்.

பாரம்பரியக் கூத்துக்களைப் புத்தாக்கம் செய்தமை.
 கூத்தின் உயிர்த்தன்மை கெடாதவாறு காலத்தின் தேவைக்கேற்ப புதிய நுட்ப முறைகளை இணைத்துப் புத்தாக்கத்தை மேற்கொண்டார். தேசிய அரங்கு இதனுடாக அமைக்கப்பட்டது.

- வட்டக்களரியிலிருந்த கூத்தை படச்சட்ட மேடைக்குக் கொணர்ந்தார்.
- பெண்பாத்திரங்களைப் பெண்களே தாங்கி நடிக்கவைத்தமை.
- வட்டக்களரியின் நடுவில் நின்றசபையோர் இவரது படச்சட்ட மேடையில் இரு புறமும் அமர்த்தப்பட்டனர்.
- நேரத்தைச் சுருக்கியமை. 1 - 3 மணித்தியாலமாகச் சுருக்கப் பட்டது.
- பாடல் செம்மைப்படுத்தப்பட்டது. வரவு விருத்தம், வரவுத்தரு, இழுத்துப்பாடும் முறையும், திரும்பப்பாடும் முறையும் நீக்கப்பட்டது.

- எழுத்துருவின் அமைப்பிலும், இலக்கிய நடைமுறையிலும் மாற்றங்கள் ஏற்பட்டமை.
- ஆடலில் செம்மைப்படுத்தப்பட்டமை.
- நடிப்பு புகுத்தப்பட்டமை.
- உடை, ஒப்பனை செம்மைப்படுத்தப்பட்டன.
- ஒளியமைப்பு பயன்படுத்தப்பட்டன. உதாரணம் இராவணேசன், வாலிவதை, நொண்டி நாடகம், கர்ணன்போர். இந்த முயற்சிக்கு வந்தாறுமுலை செல்லையா அண்ணாவியாரும், பல்கலைக்கழக மாணவர்களும் உதவினர்.

பாரம்பரியக் கூத்துக்களைப் பேண வழி செய்தமை.

1. கூத்துக்களைப் பதிப்பித்தமை.
அலங்காரரூபன், என்றிக் எம்பரதோர், முவிராசாக்கள், ஞானசௌந்தரி.
2. அண்ணாவியார் மகாநாடுகளை நடத்தியமை.
3. கூத்துப் போட்டிகளை நடத்தியமை. தேசிய, பிரதேச மட்டங்களில் நடந்தது.
4. பிரதேச கலாமன்றங்களுடாக கூத்தை மேடையேற்றியமை.
5. தாளக்கட்டுக்களை ஒலிப்பதிவு செய்தமை.
6. பாரம்பரியக்கூத்து, இசையினை நகர்ப்புறப் பார்வையாளருக்கு அறிமுகப்படுத்தியமை.

நவீன நாடகம் வளர்வதற்கு வகை செய்து ஊக்கமளித்தமை.

- நாடகப்போட்டிகளை ஏற்பாடு செய்தமை.
- நாடக எழுத்துருவாக்கப் போட்டிகளை ஏற்பாடு செய்தமை.
- அந்நாடக எழுத்துருக்களை பதிப்பித்து வெளியிட வகை செய்தமை.
- இவரது நாடகங்கள் இலங்கையின் பல பாகங்களிலும் மேடையேற்றப்பட்டன.
- தமிழர் அரங்கு ஆராய்ச்சி மகாநாட்டில் இலங்கைத் தமிழ்ப் பாரம்பரிய அரங்கு என்ற பொருளில் ஆற்றிய ஆராய்ச்சிக்கு

கட்டுரை தமிழர் மத்தியிலும் இன்று ஏனைய மக்கள் மத்தியிலும் தமிழ் அரங்கு பற்றிய ஒரு புரிந்துணர்வுகளை ஏற்படுத்தினார்.

- உலகில் நிலவிய நாடக அரங்க உத்திகளையும் தமிழ் அரங்கில் புகுத்தினார்.
- இதனால் தமிழ் அரங்க மரபில் புதிய பல மாற்றங்கள் ஏற்பட வழிவகுத்தது.

பேராசிரியர் க.வித்தியானந்தனுக்குப் பின் அவரது பணியினை முன்னெடுத்துச் சென்றவர்கள். சி.மௌனகுரு, நா.சுந்தரலிங்கம், இ.முருகையன், மு.சிவானந்தன், ம.சண்முகலிங்கம், க.சிதம்பரநாதன் ஆவர். இவர்கள் காத்திரமான நாடகத் தயாரிப்புக்களில் தங்களை ஈடுபடுத்தி பல வழிகளில் பல நிறுவனங்களுடன் நாடகத்தை வளர்த்தனர். இவர்களது பங்களிப்பினையும், ஆளுமையினையும் பின்வருமாறு நோக்கலாம்.

1. பல்கலைக் கழகத்திற்கு வெளியே நாடகமன்றங்கள், கழகங்களை அமைத்து நாடகம் நிகழ்த்தியமை.

எடுத்துக்காட்டாக,

- | | |
|----------------------------|---------------------|
| I. நாடக ஒன்றியம் | - நா.சுந்தரலிங்கம். |
| II. அவைக்காற்று கலைக்கழகம் | - க.பாலேந்திரா. |
| III. நாடக அரங்கக் கல்லூரி | - ம.சண்முகலிங்கம். |

2. தலை சிறந்த மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களை அரங்கேற்றியமை. எடுத்துக்காட்டாக கண்ணாடி வார்ப்புக்கள். யுகதம்ம, ஒரு பாவையின் வீடு.
3. கூத்து ஆட்டத்தில் புதிய உள்ளடக்கத்தினைச் சேர்ந்தமை. எடுத்துக்காட்டாக சங்காரம் - மௌனகுரு, கந்தன் கருணை - தாச்சியஸ்.
4. கூத்தையும் பரதத்தையும் கலந்தமை.

எடுத்துக்காட்டாக சக்தி பிறக்கிறது, மழை - பேரா.சி.மௌனகுரு.

5. நவீன நாடகத்தில் கூத்தின் ஆல், பாடல், அளிக்கை முறை, உடை, ஒப்பனைகளைச் சேர்ந்தமை.

எடுத்துக்காட்டாக, **மௌனகுரு** - தப்பிவந்த தாடியாடு, **சிதம்பரநாதன்** - மண்சுமந்த மேனியர், உயிர்த்த மனிதர் கூத்து, **ம. சண்முகலிங்கம்** - அன்னையிட்ட தீ, **சி. ஜெயசங்கர்** - நவீன பத்மசூரன், **தாச்சியஸ்** - புதியதொரு வீடு

நா.சுந்தரலிங்கம்

நாடக ஆசிரியர், நெறியாளர், விமர்சகர், தயாரிப்பாளர், நடிகர், நடிகர் ஒன்றியத்தின் ஸ்தாபகர், விஞ்ஞானப் பட்டதாரி, எனப் பல வழிகளில் தொழில்பட்டவர். நாடகத்தில் டிப்ளோமா பட்டம் பெற்றவர். 1970களில் நீங்காத அரங்கப் பிதாமகனாக விளங்குகின்றார். நாடகத்தில் பகுதி நேர விரிவுரையாளர். சுந்தா என இவரை அழைப்பர்.

1965களில் **சுத்தாடிகள்** என்ற நாடகக் குழுவை உருவாக்கி கொழும்பு வாழ் ரசிகர்களுக்கு காத்திரமான நாடகங்களை நெறியாள்கை செய்தார். 1970களில் சுத்தாடிகள் நாடகக் குழு, அரங்காடிகள் நாடகக் குழு, மட்டக்களப்பு நாடக சபா, நெல்லியடி அம்பலத்தாடிகள் ஆகிய வற்றை இணைத்து கொழும்பில் நடிகர் ஒன்றியம் எனும் நாடக நிறுவனத்தை உருவாக்கியவர். சமூக அரசியல் ஒடுக்கு முறைக்குஎதிரான கருத்துக்களையும், மனித, சமூகப் பிரச்சினைகளையும் இவரது நாடகங்களில் வெளிக்கொணரப்படுவதைக் காணலாம்.

இவரின் அரங்கப் பங்களிப்பினைப் பின்வருமாறு கூறலாம்.

1. சிறந்த நெறியாள்கையை வெளிப்படுத்திக் காட்டியமை. கலை பற்றிய பாத்திர தெரிவு, வாசிப்புப் பயிற்சி, மேடை அமைப்பு, ஒத்திகை என்பவற்றை தேவைக் கேற்ப திட்டமிட்டு ஒழுங்குபடுத்தி செயற்படுத்தினார். இதன் பின்னர் சிலர் அந்நுட்ப முறையை பின்பற்றினர்.
2. எழுத்துருபிரதி (Drama Tex) ஒன்றை சிறப்பாக பேணும் திறன் காணப்பட்டமை. இசை, ஒளியமைப்பு போன்ற குறிப்புகள் எல்லாம் பேணியவர். உதாரணம் விழிப்பு, அபசரம்.
3. மேடைக் காட்சிகளை புதிய நுட்பமுறையில் பயன்படுத்தியமை. காட்போட், றெஜிபோம் என்பவற்றால் உருவங்களைச் செய்து நடிகருக்கு விளக்கமளித்தார்.
4. அபத்த நாடகப் பாணியில் முதன் முதல் நாடகம் எழுதியமை உதாரணம் அபசரம்.
5. சிறந்த நடிகர். சுவர்கள், அபசரம், இருதுயரங்கள், கடுழியம், புதியதொரு வீடு, விழிப்பு ஆகிய நாடகங்களில் நடித்தமை.
6. நல்ல நாடகங்களை எழுதியமை. அபசரம், விழிப்பு, பம்மாத்து.

7. நல்ல நெறியாளர். அபகரம், பம்மாத்து, விழிப்பு, கடுமியம்.
8. செய்முறை கலந்த பயிற்சிப் பட்டறைகளை நடத்தியமை.
உதாரணம் ஆரம்பவகுப்பு அழகியல் தொழிற்பாட்டு ஆசிரியர்
களுக்கு பயிற்சி வழங்கியமை.
9. யதார்த்தப் பாணியுடன் மோடிப்படுத்தப்பட்ட நாடகப் பாணியையும்
இணைத்துப் படைத்தார்.

ஏ.சி.தாச்சியல்

வட மராட்சி கிழக்குப் பகுதியை சேர்ந்தவர். அல்லிகல்யே எனும் புகழ் பெற்ற நெறியாளரிடமும், ஜோன்மக்கன்ரயா எனும் உலகப் புகழ்பெற்ற நாடகவியலாளரிடமும் நாடகம் தொடர்பான பல வற்றைக் கற்றார். நடிகர் ஒன்றியத்தில் இணைந்து நடிகராகவும், நெறியாளராகவும் செயற்பட்டார். இன்று உலகளாவிய ரீதியில் தனது ஆளுமையினை வெளிப்படுத்திக் கொண்டு இருக்கும் இவருக்கு “இயல் விருது” 2006ம் ஆண்டிற்கான விருதை கனேடிய தமிழ் இலக்கியத் தோட்டம் வழங்கியது.

இவரின் அரசங்கப் பங்களிப்பினைப் பின்வருமாறு கூறலாம்

1. இவர் எழுத்துருவை காத்திரமாக தந்தார். உதாரணம் பொறுத்தது போதும்.
2. சிறந்த நெறியாளர். பொறுத்தது போதும், கோடை, புதிய தொருவீடு, பிச்சை வேண்டாம், காலம் சிவக்கிறது, கந்தன் கருணை போன்றவை இவரால் நெறியாள்கை செய்யப்பட்ட நாடகங்களாகும்.
3. நாடக அரசங்கக் கல்லூரியில் இணைந்து தொழிற்பட்டமை. குழந்தையின் கூடிவிளையாடு பாப்பா, உதவிய உறவுகள் ஆகிய நாடகங்களை நெறிப்படுத்தினார்.
4. யதார்த்த, யதார்த்த விரோத பண்பை தனது நாடகத்தில் கையாண்டார்.
5. நடிப்பு பயிற்சிக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தார். மேயர்கோல்டன் உடற் பொறிமுறை நடிப்பு முறையைக் கையாண்டார்.
6. விவாத அரசங்கை பின்பற்றியமை.
7. வெளிநாட்டில் உடனடி அரசங்கை (Instent Theatre) முன்னெடுப்பவர்.

பேராசிரியர் சி. மௌனகுரு

ஈழத்துத் தமிழ் நாடகத்தின் பிதாமகன். கிழக்கிலங்கையின் கலை முத்து இன்றுவரையும் அரங்கச் செயற்பாட்டில் ஈடுபடும் அரங்க வியலாளர். சிறந்த நடிக்கர், ஆய்வாளர், நெறியாளர், நாடக ஆசிரியர், தயாரிப்பாளர், அரங்கப் பரிசோதனையாளர் எனப் பல துறைகளிலும் தொழிற்படும் பல்நோக்கு அரங்க ஆளுமை இவராவார். பல்கலைக் கழகத்தினூடாக தீவிரமாக இவரது அரங்க ஆளுமை வளர்ந்தது. **பாசுபதாஸ்திரம்** எனும் நாடகத்தில் சிவவேடம் தாங்கி நடித்தபோது பேராசிரியர் வித்தியானந்தனால் இனங்காணப்பட்டார்.

இவரின் அரங்கப் பங்களிப்பினைப் பின்வருமாறு கூறலாம்.

1. வித்தியானந்தனின் நாடகப் பாணி உருவாக பெரும் பங்களிப்புச் செய்தார். ஆட்டப் பயிற்சி கொடுத்து, எழுத்துருத் தயாரிப்புக்கு உதவினார். இராவணேசன், வாலிவதை, நொண்டி நாடகத்தை பிரதியாக்கம் செய்தார்.
2. இதனைப் பிற்காலத்தில் கொண்டு சென்றமை.
 - I. கூத்து பாணியில் புதிய உள்ளடக்கம். உதாரணம் சங்காரம்.
 - II. பரதத்தையும் கூத்தையும் இணைத்தமை. உதாரணம் மழை, சரிபாதி.
 - III. கூத்துடன் புதிய நுட்ப முறையை இணைத்தமை. உதாரணம் இராவணேசன்
3. சிறந்த சிறுவர் நாடகங்களை எழுதியமை. உதாரணம் தப்பிவந்த தாடியாடு, வேடனை உச்சிய வெள்ளைப் புறாக்கள்.
4. காத்திரமான எழுத்துருக்களை எழுதும் ஆற்றல் கொண்டமை. மேடைக் குறிப்பு, அசைவுகள், ஒளியமைப்புக்கள் எனப் பல விடையங்கள் இவரது எழுத்துருவில் இருக்கும்.
5. புதிய அரங்கப் பாணியைப் பின்பற்றினார் எடுத்துரைஞர், கோரஸ், தொலைப்படுத்தல்.
6. சிறந்த நாடக ஆய்வாளர். மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகம் எனும் தலைப்பில் கூத்தை, அதன் ஆட்டத்தை, நுட்பத்தை ஆராய்ந்தவர்.
7. பல்கலைக்கழக அரங்க ஆளுமை. தமிழருக்கான ஒரு இன்னிய அணியை உருவாக்கினார்.

8. சிறந்த நடிகர். உருமேற் கொண்டு நடிக்கும் ஆற்றல் படைத்தவர். உதாரணம் இராவணேசனில் - இராவணன், வாலிவதையில் - வாலி, நொண்டியில் - செட்டி, அபசுரத்தில் - பிரச்சினை, சங்காரத்தில் - தொழிலாளி, பாலன் பிறந்தான் - ஜோசப் என்ப பலவிதமான பாத்திரங்களைத் தாங்கி நடித்தார்.
9. சிறந்த கூத்தர்.
10. பழைய, புதிய அரங்க நுட்பமுறைகளை இணைக்கும் பண்பு கொண்டமை. கூத்து ஆடல் பாடலுடன் பரதம், தெருக்கூத்து, யதார்த்தப் பாணி, காவியப் பாணி நாடக நுட்பத்தை இணைத்தமை உதாரணம் சரிபாதி, தப்பிவந்த தாடியாடு.
11. சமகால சமூகப் பிரச்சினைகளை மையமாகக் கொண்டு நாடகம் எழுதியமை. உதாரணம் மழை - ஒற்றுமை, சரிபாதி - சமத்துவம்.
12. கூத்தை முதன்முதல் பல்கலைக்கழகங்களில் பாடநெறி யாக்கினார்.
13. கூத்தை செந்நெறி நாடக வடிவமாக்கினார்

இவரது நாடகங்களாக இராவணேசன், வாலிவதை, சங்காரம், யாருக்குச் சொந்தம், கும்பகர்ணன், சக்தி பிறக்கிறது, விடிவு, சரிபாதி, நம்மைப்பிடித்த பிசாசுகள், உயிர்ப்பு, பரபாஸ், ஓர் உண்மை மனிதனின் கதை, வனவாசத்தின் பின் முதலான நாடகம் சமூக, அரசியல் பிரச்சினை களும், தப்பி வந்த தாடியாடு, வேடனை உச்சிய வெள்ளைப் புறாக்கள் ஆகிய சிறுவர் நாடகங்களும் குறிப்பிடத்தக்கன.

குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம்

1980களின் பின் குறிப்பிடத்தக்க அரங்கப் பொக்கிசமாக இவர் விளங்குகின்றார். யாழ்ப்பாண அரங்க வளர்ச்சியில் ஒரு விடிவெள்ளி 70களில் ஆரம்பித்த இவரது பணி இன்று வரையும் செல்கின்றது.

இவரது அரங்கப் பங்களிப்புகள்

1. புதிய அரங்க மரபுகள் பலவற்றைக் கையாண்டமை.
 - I. பல அரங்க மேடைகளை இணைத்து அரங்கில் பயன்டுத்தியமை.
 - II. புதிய அரங்கப் பண்பை அறிமுகப்படுத்தியமை.

- III. சமூக, சமகால அரசியல் பிரச்சினைகளைக் கொண்டு நாடகம் எழுதியமை. உதாரணம் மண்கமந்த மேனியர், எந்தையும் தாயும்.
- IV. நாடகக் கதையை நகர்த்துவது எழுத்துரைஞரே.
- V. பழைய அரங்க மரபையும், புதிய அரங்க மரபையும் இணைத்து நாடகம் நிகழ்த்தியமை. உதாரணம் மண்கமந்த மேனியர்.
2. நாடக அரங்கக் கல்லூரி ஸ்தாபகர். இதனுடாக பல நாடகங்களை நெறியாள்கை செய்தமை. நாடக ஆசிரியர்களை உருவாக்கியமை.
3. நாடகத்துக்குரிய இசை ஒன்றை கட்டியெழுப்பியமை. புகழ் பெற்ற கோபாலகிருஷ்ணன் எனும் கண்ணனை உருவாக்கினார்.
4. சிறுவர் நாடகங்களை எழுதியமை. சுண்டிக்குளியில் அதிக சிறுவர் நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டன. கூடி விளையாடு பாப்பா, ஆச்சி சுட்ட வடை இவரது புகழ் பெற்ற நாடகமாகும்.

இவரது நாடகங்களாக மண்கமந்த மேனியர், அன்னையிட்ட தீ, எந்தையும் தாயும், புழுவாய் மரமாகி, வாற்பேத்தை, தாயுமாய் நாயுமானார் முதலான சமூக, அரசியல் நாடகங்களும், கூடி விளையாடு பாப்பா, முயலார் முயல்கிறார், ஆச்சி சுட்ட வடை, அன்னையும் பிதாவும், செல்லும் செல்லாத செட்டியார் போன்ற சிறுவர் நாடகங்களும் குறிப்பிடத்தக்கன.

“பா” நாடக ஆளுமைகள்

“பா” நாடகம் என்பது கவிதை முறையில் அமைந்ததாகும். மஹாகவி உருத்திரமூர்த்தி கோடை, புதியதொரு வீடு, முற்றிற்று போன்ற நாடகங்களையும், இ.முருகையன் கடுழியம், கோபுரவாசல், தரிசனம் போன்ற நாடகங்களையும், அம்பி வேதாளம் சொன்னகதை எனும் நாடகத்தையும் எழுதியுள்ளனர். இந்நாடகங்களில் கவிதை மொழியுடன் காட்சிப் படிமங்கள் வெளிக்கிளம்பும். உணர்ச்சி வெளிப்பாடும் அதிகம் உண்டு.

பிரான்சிஸ் ஜெனம்

இவர் நாடகங்கள் எதையும் எழுதாத போதிலும் தலை சிறந்த நடிகராகத் திகழும் புகழ்பெற்ற ஆளுமை. தனது நாடக ஆளுமையின் வெளிப்பாட்டால் விருதுகளையும், பட்டங்களையும் பெற்றார்.

அரங்கப் பங்களிப்பு

1. சிறந்த திரைப்பட, மேடை நடிகர். எந்தையும் தாயும் - சுந்தரம்பிள்ளை, தேரோட்டி மகன் -குந்தி போன்ற பாத்திரங்களைத் தாங்கி நடித்தமை. இந்த நாடகங்கள் இசை, சமூக, வரலாற்று, சிறுவர், கூத்து போன்ற பலவகையான வெவ்வேறுபட்ட நாடகப் பாணிகளைக் கொண்டவையாகும்.
2. நாடகங்களை நெறிப்படுத்தியமை. சிறுவர் நாடகம் - முயலார் முயல்கிறார், கல்வியல் அரங்கு - குழந்தையின் நாடகங்கள், கிறிஸ்தவ சமய நாடகங்கள்- களங்கம், நெஞ்சக்கனல்.

ஏ.ரி. பொன்னுத்துரை

ஈழத்தில் நாடக நடிப்புத் துறையில் முக்கியமான மைல்கல் இவராவார். நெறியாளராகவும் நாடக ஆசிரியராகவும் திகழ்ந்தார்.

அரங்கப் பங்களிப்புகள்

1. புகழ் பெற்ற சிறந்த நடிகராகக் காணப்பட்டமை. மேடை நாடகத்தில் பொறுத்தது போதும் கோடை, சங்காரம். வானொலி நாடகத்தில் சானாவுடன் இணைந்து செயற்பட்டமை.
2. நெறியாளராகக் காணப்பட்டமை. ஆட்டக் கூத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு தாளக்காவடி எனும் நாடகத்தைத் தயாரித்தார்.
3. நல்ல நாடகங்களை எழுதியமை. மயில், தாளக்காவடி, சேவல்.

க. சீதம்பரநாதன்

1970 கள் முதல் இன்று வரையும் பல்கலைக்கழகத்திலும், நாடக மன்றங்களிலும் பல முனைப்புக்களில் அரங்கச் செயற்பாட்டில் ஈடுபட்டுவரும் பல்துறை ஆளுமையாவார். ஈழத்து நாடகத் துறையில் இவரது “சமூக மாற்றத்திற்கான அரங்கு” எனும் நூல் பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது.

அரங்கப் பங்களிப்புகள்

1. நாடகப் பட்டம் பெற்றமை.
2. சிறந்த நடிகர். உதாரணம் புதியதொருவீடு.
3. சிறந்த நெறியாளர். உதாரணம் சிறுவர் அரங்கில் கூடிவிளையாடு பாப்பா, முயலார் முயல்கிறார், ஆச்சி சுட்ட வடை, அன்னையும் பிதாவும், அயலவன் யார், தாய் சொல்லைத் தட்டாதே, கல்வியல் அரங்கில் தவப்பயன், தாயுமாய் நாயுமானார். வீதி நாடகத்தில் மாயமான், மானுடம் கடரும் ஓர் விடுதலை. அரசியல் நாடகத்தில் மண்சுமந்த மேனியர்.
4. 1990களில் கட்டவிழ்ப்பு அரங்கு, சமூகக் குழும அரங்கு போன்ற புதிய போக்கை அறிமுகப்படுத்தியமை.
5. காத்திரமான நாடகங்களை எழுதியமை. உதாரணம் உயிர்த்த மனிதர் கூத்து, நாமிருக்கும் நாடு நமது, பொய்க்கால்.
6. மொழி பெயர்த்தமை. உதாரணம் செவ்வியக்கு இது சீன ஒப்பேரா நாடகமாகும்.

பேராசிரியர் கா.சீவத்தம்பி

1960களில் இருந்து 2011 வரை ஈழத்து நாடகம் கோட்பாட்டு ரீதியாகவும், செயற்பாட்டு ரீதியாகவும் பரிணமிக்கவும், கற்கை நெறியாக நாடகம் உருப்பெறவும் வழிவகுத்தவர். நடிகர், நெறியாளர், நாடக ஆய்வாளர், விமர்சகர், நாடகப் புலமையாளர்.

அரங்கப் பங்களிப்புகள்

1. கல்வியல் அரங்கில் முக்கிய ஆளுமை. நாடகம், நுண்கலைப் பாடத்திட்டங்களை பல்கலைக்கழகங்களிலும், பாடசாலை, கல்வியியல் கல்லூரிகளிலும் முதன் முதல் தயாரித்தமை.
2. சிறந்த மேடை, வானொலி நடிகர். உடையார்மிடுக்கில் உடையார் எனும் பாத்திரத்தைத் தாங்கி நடத்தமை.
3. சு. வித்தியானந்தனின் கூத்துப் புத்தாக்கத்திற்கு உறுதுணையாக நின்றமை. (எழுத்துருத் தயாரிப்பு, பயிற்சி, ஒப்பனை, ஒளியமைப்பு).

4. சிறந்ததொரு நாடக விரிவுரையாளராக இருந்ததோடு பயிற்சிப் பட்டறைகள், நாடகச் செயலமர்வுகளையும் நடத்தி யமை. கற்கை நெறி அரங்கு இதனுடாக வெளிக் கிளம்பியது.
5. நாடக அரங்க ஆய்வாளர். “பண்டைத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம்” சிறந்த ஆய்வு நூலாகும்.
6. நாடக விமர்சகர்.
7. கல்வித் துறையில் தரம் 6 தொடக்கம் பல்கலைக்கழகம் வரை நாடகமும் அரங்கியலும் ஒரு பாடமாகக் கற்பிக்க வழி ஏற்படுத்தியமை.
8. நல்ல நாடக ஆளுமைகளை உருவாக்கியமை, ம. சண்முகலிங்கம், சி.மௌனகுரு, செ.சுந்தரம்பிள்ளை, க.சிதம்பரநாதன்.
9. நாடகமும் அரங்கியலும் பாடத்தில் விடைத்தாள் தயாரிக்கும் பிரதம பரீட்சகராகத்திகழ்ந்து பல அறிவுரைகளையும் வழிகாட்டல்களையும் செய்தமை.

சி. ஜெயசங்கர்

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்க ஆளுமைகளில் பஸ்துறை அளுமை கொண்டவர். நாடக ஆய்வாளர், நடிகர், நாடக விரிவுரையாளர், உள்ளூர் அறிவுத்திறன் செயற்பாட்டில் அர்ப்பணிப்புடன் அயராது ஈடுபடுபவர், கூத்தின் மீளுருவாக்கச் செயற்பாட்டாளர், நாடக விமர்சகர், காலனிய ஆதிக்கத்தின் எதிர்செயற்பாட்டாளர்.

அரங்கப் பங்களிப்புகள்

1. நாடகத்தில் பட்டம் பெற்றவர்.
2. கூத்து மீளுருவாக்கம் எனும் புதியதொரு அரங்கப் போக்கை ஈழத்தில் முதன்முதல் தொடர் செயல்வாதத்துடன் முன்னெடுத்தமை.
3. ஈழத்து சிறுவர் கூத்தரங்கின் ஆரம்ப கர்த்தா. உதாரணம் நந்திப்போர்.
4. உள்ளூர் அரங்கச் செயற்பாடு தொடர்பாக கலந்துரையாடல்களை மேற்கொண்டு, அதனை பாரம்பரியத்துடன் பேண செயற்படுபவர்.
5. சிறந்த நடிகராகக் காணப்படுகின்றமை. கொடுக்கும் பாத்திரத்தை கற்பனை வளத்தின் மூலம் படைப்பாக்கத் திறனை

மேற்கொள்ளும் காத்திரமான அரங்கவியலாளர். இராவணேசனில் இராவணன், நவீன பத்மாகூரனில் புதிதொரு வீட்டில்.

6. நவீன நாடகத்தில் கூத்தைப் புகுத்தியமை. உதாரணம் நவீன பத்மாகூரன்.
7. மோடிப்படுத்தப்பட்ட நாடகப் பாணியையே அதிகம் பயன் படுத்துபவர்.
8. ஒடுக்குமுறை, அதிகாரத்திற்கு எதிரான கருத்துக்களை அரங்கில் முன்வைப்பவர்.
9. சிறந்த நாடகங்களை எழுதியமை. வீதி நாடகம் மனிதன் இருக்கிறான் மனிசி எங்கே? சிறுவர் அரங்கு பிள்ளை அழுத கண்ணீர்.



நா. சுந்தரவிங்கம்



ஏ.சி.தாச்சியல்



க.சிதம்பரநாதன்



ஏ.ஜே. கனகரெட்னா



பேரா. சு.
வித்தியானந்தன்



பேரா. கா.
சீவத்தம்பி



பேரா. சி.
மௌனகுரு



க. செல்லையா
அண்ணாவியார்



க. பாலேந்திரா



பேரா. க.
கணபதீப்பிள்ளை



சுரைகர் ஹம்ட்



ஏ.ரீ.
பொன்னுத்துரை

15

சிங்கள நாடக அரங்கு

தமிழ் மக்கள் மத்தியில் காணப்பட்ட நாடகச் செயற்பாடு போல் சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் காத்திரமான நாடகச் செயற்பாடு மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. இதனை இரண்டாக நோக்கலாம்.

1. பாரம்பரிய அரங்கு
2. நவீன அரங்கு

பாரம்பரிய அரங்கு

1. கரணம் சார் நாடகம் - சன்னியக்கும், கொகம்பங்கரிய, கம்மடுவ, ரட்டயக்கம்.
2. நாடகம் சார் கரணம் - தொவில், மகாபிரித்.
3. சமயம் சாராத நாடகம் - கோலம், சொக்கறி, நூர்த்தி. நாடகம்.

நவீன நாடகம்

19ம் நூற்றாண்டில் ஆங்கிலேயர் வருகையின் பின் தோன்றியது. இதில் 1956 களில் சரச்சந்திரா முக்கியத்துவம் பெறுகின்றார்.

கரணம் (சடங்கு) சார் நாடகம்

உலக நாடகம் சடங்கிலிருந்து தோற்றம் பெற்றது. இவ்வாறே சிங்கள நாடகமும் சமயச் சடங்கிலிருந்தே தோன்றியது. சிங்கள மக்கள் பின்வரும் தேவைகளுக்காக சடங்கினைச் செய்கின்றனர்.

1. உடல் வளம் வேண்டி.
2. பயிர் வளம் வேண்டி.
3. தொற்று நோயில் இருந்து விடுபடுவதற்கு.
4. இயற்கைச் சக்திகளை மகிழ்விப்பதற்கு.
5. பேயோட்டுவதற்கு.

மேலும் செய்வினைகளில் இருந்து விடுபட சிறு தெய்வம் போல் உருவங்களை முன்வைத்து சடங்கு செய்தனர். முழுக்கிராமமும் இதில் பங்கு கொண்டன. குறிப்பாக பேய்கள், பிசாசுகள் போல் வேடமிட்டு நிகழ்த்தப்பட்டது. பேய்களின் தலைவன் வெசமுனி எனப்பட்டான் இக்கரணங்களுக்கிடையில் பார்போரின் சலிப்புத் தன்மையைப் போக்க இடைநிகழ்வு நிகழ்த்தப்பட்டது. இச்சடங்கில் முகமூடி அணியப்படும்.

இச்சடங்கில் காணப்படும் கூட்டுநடனம், அபிநயம், உரையாடல் எனப் பல விடயங்கள் பார்போரைக் கவரக்கூடியவாறு இருக்கும். நாடகத்தின் மூலம் இச்சடங்கில் காணப்படும்.

1. அவைக் காற்றுவோர் - ஒரு குழு.
2. அரங்கம் - துப்பரவு செய்யப்பட்ட இடம்.
3. பார்வையாளர்கள் - கிராம மக்கள். இவற்றோடு நடிப்பு, முத்திரை, அபிநயம், ஒப்பனை, உடை, உரையாடல் காணப்படும்.

சடங்கு சார்ந்த ஆடல்கள்

இவற்றுள் தொவில், கம்மடுவ, ஹொகம்பங்கரிய, சன்னியக்கும், ரட்டயக்கும், தொறகட அஸன, கறாயக்கும், பலி நடனம் போன்ற பிசாசோட்டும் சடங்குகளும், வடிகப்பட்டின, மாங்கனியை வீழ்த்துதல், இராம கதை, யானை பிடித்தல் போன்ற இடை நிகழ்வுகளும் குறிப்பிடத் தக்கன.

தொவில்

இது பிசாசு ஓட்டும் சடங்காகும். இதில் பிசாசு ஓட்டுபவர், பார்போர், நோயாளியைப் போன்றோர் கலந்துகொள்வர். இச்சடங்கு குறிப்பிட்ட பிசாசு நோயாளியைப் பிடித்துள்ளது எனக் கண்டவுடன் பிசாசுகள் நோயாளியில் உருக்கொண்டு ஆடும். அது தமது விருப்பத் தைப் பெற்றதாகும். இதிலுள்ள நாடக அம்சங்களாகக் காணப்படுபவை.

- | | | |
|--------------------|---|--|
| நேரம் | - | இரவில் நீண்ட நேரம் நடைபெறும். |
| ஒப்பனை, உடை | - | வேடமுகமும், பிசாசு, நோயாளிக்கு செய்யப்படும் ஒப்பனையும். |
| பாத்திரம் | - | பிசாசு, நோயாளி, பிசாசு ஓட்டுபவர். |
| இசை | - | மத்தள இசை. |
| ஆடல் | - | சன்னியக்கும், ரட்டயக்கும், கராயக்கும் போன்ற பிசாசாட்டங்கள் குறிப்பிடத்தக்கன. |
| பார்ப்போர் | - | கிராமத்தவர். |

கொகம்பங்கரிய

சமூக நலன் கருதிச் செய்யப்படுவது. மிகவும் பெரியது. நோய் நீக்கவும், வளம் வேண்டியும் செய்யப்படுவது இதுவாகும். தற்போது கண்டிய நடனமாக்கப்பட்டுள்ளது எனலாம்.

கதையம்சம் - விஜயனுடன் தொடர்புடையதாக நிகழ்த்திக்காட்டப்படும்.

ஆடல் - இதுவே கொகம்பங்கரியவில் பிரதானம். நிகழ்த்து வோர் பக்தியுடன் கலந்து கொள்வர். ஒழுங்கு முறையுடன் ஆடுவர்.

உடை, ஒப்பனை- இதனை நிகழ்த்தும் பூசாரி மலர் மன்னனைப் போல் வேடம் தரித்து அவனைப் போல் கரணத்தைச் செய்வான். இதனோடு இந்திரன், பிராமணர்கள், பாண்டுவாகதேவன் எனப் பல பாத்திரங்களுக்கும் ஒப்பனை செய்வர். சிரிப்பே நோய்க்குச் சிறந்த மருந்து என்பர். இதனுடாக புலப்படும் பின்வரும் சடங்கு கள் கொகம்பங்கரியாவில் செய்யப்படும். நாயக்கம், உறுயக்கம் இதில் பன்றி வேட்டை இடம்பெறும். வடியக்கம் இதில் வேடரைச் சேர்த்துக் கொள்ளல் இடம்பெறும். இவை நாடகத் தன்மை கொண்டதாகும். பொழுது போக்காகவும், இடை நிகழ்வாகவும் இவை அமையும்.

கம்மடுவ

வளம் வேண்டிச் செய்யப்படுகின்ற கரணங்களில் இடை நிகழ்வாக இது இடம்பெறும். அறுவடை முடிந்த பின் உணவுப் பண்டங்க ளினால் படைத்து, உடுக்கு முதலான வாத்தியங்களை இசைத்து ஆடுவர். பின் “வாதுலபாகே” எனப்படும் ஆடல் ஆடப்படும்.

இதில் பூசாரி கண்கள் கட்டப்பட்ட நிலையில் மெய்மறந்து வெறிகொண்டாடுவான். தென்னோலை, தீப்பந்தங்களைத் தாங்கிக் கொண்டு தீய ஆவியை விரட்டி ஆடுவான். பின் சில நாடகக் கதை நிகழ்த்தப்படும். அவற்றுள் மாங்கனியை வீழ்த்துதல், இராமவதை குறிப்பிடத்தக்கன.

வடிகப்பட்டின

குனியம், செய்வினை, கண்ணாறு, நானாறு என்பவற்றைப் போக்கும் கரணங்களின் இடை நிகழ்வாக வடிகப்பட்டின இடம் பெறும். குனியம் செய்யக் கூடிய பிராமணர் இந்தியாவில் இருந்து இலங்கைக்கு

வந்த விடயம் செய்து காட்டப்படும். இவர்களுக்கு சிங்களம் தெரியாது. பூசாரிக்கு சமஸ்கிருத மொழி தெரியாது. இவர்களுக்குள் ஏற்படும் சிக்கல், உரையாடல் சுவாரஸ்யமானது. நகைச்சுவை, கேலி, கிண்டல் இதில் மலிந்திருக்கும். வடிகப்பட்டின ஆட்டக்காரர் சுழன்றாடுதல், சுற்றியாடுதல், உரத்துச் சத்தமிடல் போன்றவற்றில் ஈடுபடுவர். இது பார்ப்போரைக் கவரும்.

பின் பிராமணர் வேட்டி, தலைப்பாகை, கையில் கம்பு, கழுத்தில் உருத்திராக்க மாலை, ஏடு, குடை என்பவற்றுடன் தோன்றுவர். மத்தள தாளத்திற்கேற்ப இவர்கள் நடனமாடுவார்கள். பலிபீடத்தைப் பார்த்து என்ன, எது என வினவுதல், பூசாரி பதில் கூறல் என்பன இடம்பெறும்.

நோயாளியை பரிசோதிப்பது ஆடிப்பாடி தோத்திரம் செய்தல், பிசாசை விரட்டுதல், உரையாடல் போன்றன இடம் பெறும் மக்கள் பார்போராவர்.

நட்டயக்கும

சுகப்பிரசவம் வேண்டியும், கருவிலிருக்கும் குழந்தையைப் பாதுகாக்க வேண்டியும், பிறந்த குழந்தையைப் பாதுகாக்க வேண்டியும் இச்சடங்கு செய்யப்படும். கஞமல் எனும் பிசாசு உருவத்தை செய்து படையல் படைத்து இது நடைபெறல், பிசாசுக்கும் பூசாரிக்கும் இடையில் உரையாடல் இடம்பெறுதல், ஆடல், பாடல் போலச்செய்தல், வேடப் புனைவு, பாலியல் உணர்வுடன் கூடிய வசனம் இதில் காணப்படும் நாடக அம்சங்களாகும்.

கராயக்கும

“கரா” எனும் பிசாசை ஓட்டும் சடங்காகும். வேடமிடல், ஆடல், பாடல், உரையாடல் இதில் காணப்படும் நாடக அம்சங்களாகும்.

சன்னியக்கும

பேயை ஓட்டும் சடங்குகளில் சன்னியக்குமவும் ஒன்றாகும். நோய்க்குக் காரணம் கெட்ட பேயான சன்னியக்குமவே என நம்பி இச்சடங்கை செய்கின்றனர். இதில் 18 பேய்களை ஓட்டுவதாக நிகழ்த்திக் காட்டப்படும். இச் சடங்கு நிகழ்த்துகையில் வேடமிடல், இசை, மோதுகை, உரையாடல் போன்றவை நாடகத்தன்மை வாய்ந்தவையாகும்.

சிங்களப் பாரம்பரிய நாடக வடிவங்கள்

கோலம்

நாடகத் தன்மை வாய்ந்தது. வெலிகம், அம்பலாங்கொட, பெந்தர போன்ற பகுதிகளில் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. எல்லோரும் வேடமுகம் அணிந்து ஆடுவர். கதுறு எனும் மரத்தால் செய்யப்படும். அழகான வேட முகம் அணிந்து ஆட்டக்காரர்கள் ஒவ்வொரு வரும் ஒவ்வொரு கோலத்தில் அல்லது வடிவத்தில் தோன்றுவதே கோலம் எனப்பட்டது. இந்த முகமுடி பாத்திர தன்மையைப் பிரதிபலிக்கும். இக் கோலமானது,



1. இரவில் தொடங்கி விடிய விடிய ஆடப்படும்.
2. பாடல்கள், ஆடல்கள் இதன் பிரதான ஊடகம். கோரஸ் அல்லது பாடல் குழுவே பாடல்களைப் பாடினர். சில உரையாடலும் உண்டு.
3. பாத்திரங்கள் நாளாந்தம் எமது சமூகத்தில் காணும் பாத்திரங்களாகும். பொலிஸ், வீரன், அரசன், குடி போதைக்காரன், விதானை, கிளாக், முதலாளி போன்ற பாத்திரங்களும் மனிதரில்லாத பாத்திரங்களும் வரும்.

ஆட்டம் - சந்தர்ப்பங்களைச் சித்திரிக்க நடனம் பயன் படும். சிறப்பாக அமையும் 3 ஆட்டக் கோலம் உண்டு.

1. பொலிஸ்க் கோலம்
2. அரசனும் பரிவாரமும்
3. கதை நிகழ்த்திக் காட்டப்படும். சந்த கிந்துறு கதாவ, மனமே கத்தாவ, கம கத்தாவ இதில் குறிப்பிடத்தக்கன.

மேடை - சமதரையில் வட்டமான களரிபோல் அமைத்து நிகழ்த்தப்பட்டது. தானாயம்பல என இதனை அழைப்பர். இது அழகாக அலங்கரிக்கப்பட்டிருக்கும். கோலம் நிகழ்த்தப்படும் அரங்க வெளியை 'மடுவ' / முற்றம் என்று அழைப்பர்.

ஆற்றுகை - மும்மணிக்கு வணக்கம் செலுத்தி கடவுள் வாழ்த்துப் பாடப்படும். மத்தளக் கலைஞர்கள் மத்தளம் அடிக்க, கொரண எனும் குழலை ஊத கதை கூறப்பட கோலம் நடைபெறும். பாத்திரங்கள்

பெத்தே குருவால் அறிமுகப்படுத்தப்படும். நாடகம் தொடங்குமுன் ‘பணிவுட்கோலம்’ எனும் நடிப்புப் பகுதி வரும்.

கிராமிய மக்களுக்குரிய கிராமிய மொழிப்பிரயோகம் இதில் காணப்படும் காஸ்யமும், சிரிப்பூட்டும் உரையாடலும், அங்கதமும் நிறைந்திருக்கும். இவை காணப்பட்டாலும் இது அல்ல அதன் நோக்கம் நல்ல கருத்தை கூறுவதாகும். கோலத்திற்கும் வசந்தன் கூத்திற்கும் ஒற்றுமையுண்டு. சமூகக் குறைகளை எள்ளி நகையாடுவதும் நாட்டார் பாடல், நடனங்களை தன்னகத்தே கொண்டிருப்பதும் வேடமுகம் பயன்படுத்தப்படுவதும் சிறப்பம்சமாகும்.

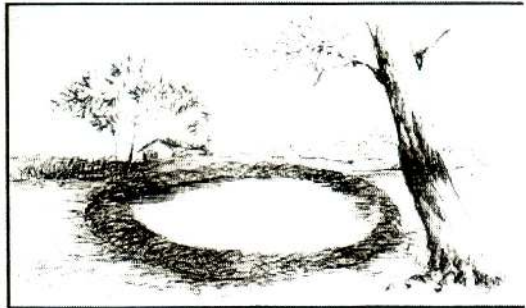
சொக்கறி

கண்டிப் பிரதேசத்துக்குரியது. கின்றைய சாதியினரால் ஆடப் பட்டது. சிங்கள வருடப்பிறப்பில் நிகழ்த்தப்படும். கிராமிய நடனமாகும். பத்தினி வழிபாட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டது.

அரங்கு - எளிமையானது, வட்டக்களரி அமைப்பையுடையது. பார்ப்போர் சுற்றியிருப்பர். “களத்துமேடு” என்று அழைக்கப்படும்.

நிகழ்த்துகை- கூத்தைப் போல் நிகழ்த்தப்படும். பெத்தேகுருவால் பாத்திர அறிமுகம் நடக்கும், பின் அன்றைய கதை நிகழ்த்தப்படும்.

கதை - ஆண்டிக்குருவும் (மந்திவாதி), காமாட்சியும், இந்தியாவில் பாண்டிய நாட்டில் இருந்து வந்தனர். இங்கு வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் போது ஒரு நாள் குருசாமிக்கு பாம்பு கடித்தது. வைத்தியரிடம் கொண்டு வைத்தியம் பார்க்கும்போது வைத்தி யருக்கும் சொக்கரிக்கும் நட்பு ஏற்பட்டு ஓடிவிடு கின்றனர். பின் குருசாமி கண்டு பிடித்து சேர்ந்து வாழ்வதாக இதன் கதை அமையும்.



களத்து மேடு

பாத்திரங்கள் - குருசாமி, (மந்திவாதி), சொக்கரி, பறையா, வைத்தியர் (பரிகாரி),

பாம்பாட்டி, செட்டி பூசாரி, காளியம்மா போன்றவர்கள் இதிலுண்டு.

ஊமம் - இது சொக்கரியில் கூடுதலாக இடம் பெறும். குருசாமி, சொக்கரி பறையா சேர்ந்து மரம் தறித்தல், தோணி செய்தல், கடலைக் கடத்தல், வீடு கட்டல், பாயிழைத்தல் போன்றவை புதிதளித்தல் மூலம் செய்து காட்டப்படும்.

பாடல் - காத்தவராயன் கூத்தை ஒத்த இசை, நடன வடிவம் இதில் உண்டு. உதாரணம் கடலைக் கடக்கும் போது பாடும் பாடல்.

மற்றும் குறியீட்டுப் பாணியும் உண்டு. உதாரணம் பாய் இழைத்தல் ஒன்று சேர்த்தலைக் குறிக்கும். கேலியும், கிண்டலும் நிறைந்து காணப்படும். சில இடங்களில் அளவுக்கு மிஞ்சிய விரசம் காணப்படும். சமுதாயக் குறைபாடுகள் சுட்டிக்காட்டப்படும். பிறர் மனைவியை விரும்பக்கூடாது என்பது எடுத்துக் கூறப்படுகின்றது. ஆடல், பாடல் இதில் நிறைந்திருக்கும். அத்தோடு பயிர் விளைச்சல், வளம், செழிப்பு, நல்ல வாழ்க்கை போன்றவற்றுக்காக நிகழ்த்தப் படுகிறது.

சிங்கள நாட்டுக் கூத்து

நாடகம்

சிங்கள நாட்டுக் கூத்து இதுவாகும் 18ம், 19ம் நூற்றாண்டுகளில் வளர்ந்தது. சிங்கள கிறிஸ்தவ நாடகம் இதுவாகும். அம்மதக் கதையே இதன் உள்ளடக் கமாகும். இசை நாடகம் எனவும் இதை அழைப்பர்.

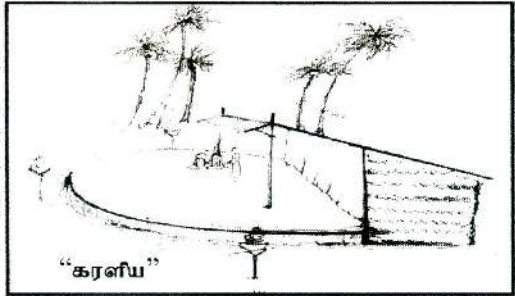
நாடகமவில் உரையாடல், பாடல் என்பன உண்டு. வசனங்கள் இசைத் தன்மையுடையது. இது மக்களைக் கவரும். நாடகமவை பிலிப்பினோ என்பவரே முன்னெடுத்துச் சென்றார். கையிருப்புப் பாத்திரங்களும் இதில் உண்டு. பாத்திரத்திற்கேற்ப உடை, ஒப்பனை செய்யப்பட்டது. கவர்ச்சி மிகுந்த அணிகலன் அணிந்து வருவர். 3-7 நாட்கள் ஆடப்படும்.



மேடை - “கரளிய” (Karaliya) எனும் அரைவட்ட அரங்க வெளியில் நிகழ்த்தப்படும். கோவில் முன்றலில்

அமைக்கப்பட்டது. “முன் நடிப்பு” எனும் பகுதி இதில் உண்டு. கோமாளி, மேளம் தட்டுவோர், விளையாட்டுப்பிள்ளை, குரல் கொடுக்கும் தூதுவர் இப்பகுதியில் வருவர். இயேசுவின் இறப்பும், மீட்பும் இடம்பெற்றது. பெத்தே குரு மேடைக்கு கொண்டு வரமுடியாத பாத்திரத்தை எடுத்துரைப்பார். நடிகர் பாடும் பாடல்களை பிற பாட்டுக்காரர் திரும்பப் பாடுவர்.

வாத் தியக் கருவி - மத்தளம், எக்காளம், கைத்தாளம், கொகண எனும் குழலும், பின்னர் ஹார்மோனியம், வயலினும் பயன்படுத்தப்பட்டது.



ஒளி - விளக்குகள், பந்தங்கள்.

ஆற்றுகை - முதலில் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடல் இடம்பெறும். தோடயம் கிறிஸ்தவ முறைப்படி இடம்பெறும். பின் கையிருப்புப் பாத்திரம் காட்டப்படும். தொடர்ந்து கோமாளி வருவார். பின் கதை இடம் பெற்று நாடகம் முடியும். தமிழ்க் கூத்திற்கும் நாடகமவிற்கும் ஒற்றுமையுண்டு.

நூர்த்தி

19ம் நூற்றாண்டின் பிற பகுதியில் சிங்கள நாடகத்துறையில் புதிய மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியது. சிங்கள இசை நாடகம் இது வாகும். நூர்த்தியில் இசையே பிரதான ஊடகம். இந்துஸ்தானிய இசை இதில் இடம்பெறும். 1877 பார்ஸி நாடகக் குழுவினால் அறிமுகமானது. சிங்கள முதலாவது நூர்த்தி “ரொலினா” ஆகும். யோன் டி சில்வா பிரபல்யமானவர். பார்சிய நாடக மரபின் வருகையால் இது பரவியது. சீன் கட்டி நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டது. பெண் பாத்திரங்களை பெண்களே தாங்கி நடித்தனர்.

மேடை - மூன்றுபக்கம் மறைக் கப்பட்ட கொட்டகை அமைத்து முன்திரை, பின்திரை, பக்கத்திரை கட்டி நிகழ்த்தப்பட்டது. மேடை அலங்காரிக் கப்பட்டிருந்தது.

கதைக்கரு - வீரதீரக்கதைகள் இசையுடன் பாடி நடிக்கப்பட்டன.

கோமாளிக்குப் பதிலாக விகடகவி அறிமுகமானார். குத்திரதாரி, விதுசகன் போன்றோரால் பாத்திரங்கள் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டன. தொன்பஸ் திரியன், ஜோன் டிசில் வா, பீற்றசில் வா போன்றோர் முக்கியமான நூர்த்தி நாடக ஆசிரியர்களாவர்.



சிங்கள நவீன நாடகம்

பல்கலைக்கழகத்திற் கூடாக E.F. லுடோவை நவீன நாடகப் பண்பு கொண்ட நாடகங்களை முன்னெடுத்தார். ஆங்கில நாடகம் பல்கலைக்கழகத்தில் 1933 - 1942 வரை The Rival - ஸெரிடன், Image nary Invalid - மோலியர், Arms and the man - போனாட்ஷொ போன்றவற்றையும், 1943-1952 வரை 9 நாடகங்களையும் மேடையேற்றினார்.

பேராசிரியர் எதிரீ வீரசரச்சந்திரா

பேராசிரியர் எதிரி வீரசரச்சந்திரா 1914 பிறந்து, 82 வருடம் வாழ்ந்தவர். இலங்கையில் சுதந்திரத்தின் பின் சுதேசிய தேடல் இடம்பெற்றது. அதில் ஈடுபட்டவர். மேற்கத்தேய நாடகத்தில் பாதிக்கப்பட்டாலும் சிங்களப் பாரம்பரிய நாடகங்களான நாடகம், நூர்த்தி போன்றவற்றை நிகழ்த்தினார். 1956களின் பின் சிங்கள தேசிய நாடகத்தை கட்டமைத்தார்.

இவரே மனமே, சிங்கபாகு, வெல்லவரும் முதலான நாடகங்களை படைத்தார். இவரது நாடகங்களில் மனிதமுரண்பாடு சிறப்பாக எடுத்துக்காட்டப்பட்டது. கோரசை பயன்படுத்தல், பெத்தேகுரு அறிமுகம், எளிய உடை ஒப்பனை, மனித உணர்வான இரக்கம், பாசம், அன்பு போன்றவற்றிற்கு இவரது நாடகம் முன்னுரிமை கொடுத்தது. தழுவல் நாடகம், சுய ஆக்க நாடகங்கள் வெளிவந்தமை. இதில் வட்டபுளுவே, கெவன், பித்தள, பஹின களாவ குறிப்பிடத்தக்கது.

அண்மைக்காலத்தில் சிங்கள நாடக உலகில் நாடகச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுவோர் பராக்கிரம நிரியல்ல (ஜனகரலிய) சரண்தாஸ்,

மிருட்ச கடிகம், மாயப்பட்டாடை, செக்கு, பயணம் போன்ற நாடகங்க ளையும் தயானந்த குணவர்த்தன நரி பேனா, பராஸ்ஸயா, சுவர்ணதிலகா போன்ற நாடகங்களையும், ஹென்றி ஜெயசேன வெண்கட்டி வட்டம், குவேனி, ஜனேலய முதலான நாடகங்களையும் தம்மயாகொட சம்மந்தம், ஒவ்வொரு மனிதன் போன்ற நாடகங்களையும் சுகந்தபால சில்வா - “அபே கட்டிய” எனும் நாடகக் குழுவின் மூலம் துன்ன துனு கழுவே, எக்க வல்லே பொல், போடியக்காரயோ, தட்டு கெவல் போன்ற நாடகங்களையும் எழுதியும் நெறிப்படுத்தியும் உள்ளனர்.

சிங்கள தமிழ் நாடகப் பாரம்பரியங்களுக்கிடையினை ஒற்றுமை

பேராசிரியர் சி. மௌனகுரு இதனை ஆராய்ந்து முன் வைத்துள்ளார். சிங்களவர் மத்தியில் காணப்படும் தொவிலுக்கும் தமிழர் மத்தியில் காணப்படும் கழிப்புக்கும் இடையில் ஒற்றுமையுண்டு. இரண்டும் பேயோட்டும் சடங்காகும். அத்தோடு சிங்களவர் மத்தியில் காணப்படும் மகாபிரித் ஒதுதலுக்கும் தமிழர் மத்தியில் காணப்படும் கோயிற் சடங்கிற்கும் இடையிலும் ஒற்றுமையுண்டு. இரண்டிலும் 7ம் நாள் சடங்கு நாடகத்தன்மை வாய்ந்தது. இவ்வாறே கோலமும் வசந்தனும் அவைக்காற்றுமுறையில் ஒற்றுமைப்படுகிறது.

மற்றும் சிங்களவர் மத்தியில் காணப்படும் சொக்கரிக்கும் தமிழர் மத்தியில் காணப்படும் மகிடிக்கும் ஒற்றுமையுண்டு. இரண்டும் இந்தியாவில் இருந்து வந்தோர் பற்றிய கதையாகும். இவ்வாறே பாவைக் கூத்துக்கும் குரன்போருக்கும் ஒற்றுமையுண்டு இரண்டும் மரத்தாலான பொம்மைகளைக் கொண்டு நிகழ்த்தப்படும்.

சிங்கள, தமிழ் கத்தோலிக்கர் மத்தியில் ஈஸ்டர் நாட்களில் பாஸ்க்கா இடம் பெறுகின்றது. இதிலும் ஒற்றுமையுண்டு. இவ்வாறே சிங்கள நாடகமவிற்கும் தமிழர் நாட்டுக்கூத்திற்கும் ஒற்றுமையுண்டு. இரண்டும் வட்டக்களரியில் ஆடல், பாடலை மையமாகக் கொண்டு நிகழ்த்தப்படும். ரவர்கோலுக்கும் இசை நாடகத்திற்கும் இடையேயும் ஒற்றுமையுண்டு. இரண்டிற்கும் பிரதான ஊடகம் இசையாகும்.



எச்.எ.பெதேரா



சீத்ரசேன



சுகந்தபால



பேராசிரியர் சுரச்சந்திரா



காமினி



புத்திக தமயந்த



அஞ்சலிக்கா



சோமலதா



ஜோன் டி சில்வா



குணசேன கலபதி



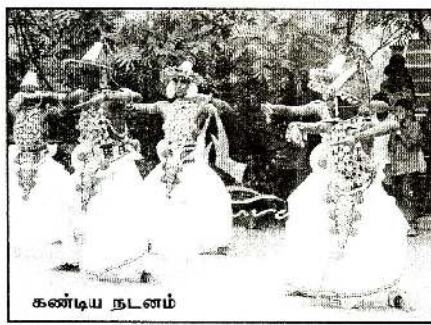
தூர்மசீறி



பராக்கிரம நாயகம்



சொக்கந்



கண்டிய நடனம்

16

நாடக எழுத்துரு

நாடக ஆற்றுகைக்கு மிக அவசியமானது நாடக எழுத்துரு வாகும். நடிக்கரை, நெறியாளரை, காட்சியமைப்பாளரை, ஒளியமைப்பாளரை வழி நடத்திச் செல்லுவது எழுத்துருவாகும். நாடக எழுத்துரு என்பது “தாள்களில் அல்லது சொற்களில் உட்படுத்திய பதிவின் மூலம் உருவாக்கப்படுபவை” நாடக எழுத்துரு எனப்படும். இதனை நாடக பாடம், ஆற்றுகைப் பாடம், பின் ஆற்றுகைப் பாடம் எனவும் அழைப்பர். இதனை ஆங்கிலத்தில் Drama tex என அழைப்பர். இதற்கு நாடக பாடம் என்பது பொருத்தமானது.

எழுத்துருவானது நாடக வரலாற்றில் பல்வேறுவகையாக வளர்ந்துள்ளது.

அவையாவன

1. செந்நெறி நாடக எழுத்துரு (சமஸ்கிருத மரபு)
2. யதார்த்த நாடக எழுத்துரு (உண்மை)
3. மிகைப்பாட்டு நாடக எழுத்துரு (கற்பனை)
4. மனோரதிய நாடக எழுத்துரு (கற்பனை)
5. யதார்த்த எதிர் நாடக எழுத்துரு (இயல்பற்ற) என்பனவாகும்.

இதனை மேலும் மூன்று வகையாகப் பிரிக்கலாம்

1. தனி ஆற்றுகைக்கான நாடக பாடம்
2. தனி வாசிப்பிற்கான நாடக பாடம்
3. இரண்டும் இணைந்ததான நாடக பாடம்.

எழுத்துருவின் தன்மைகள்

1. பல வழிகளைப் பின்பற்றி ஒருவரால் அல்லது பலரால் எழுதப்படும் உரையாடல்கள், குறிப்புக்கள் போன்றன காணப்படும்.
2. நெகிழ்ச்சித்தன்மை கொண்டது.
3. தொழிநுட்ப பதிவுகளோடு இருக்கும்.

4. நாடக பாட முடிவு பாடல், கவிதை, உரையாடல், வசனம், குறிப்பு, என ஏதாவது ஒன்றுடன் முடிவடையும்.
5. முடிவு ஏதோ ஒரு உணர்ச்சியை மையமாகக் கொண்டது (இன்பியல், துன்பியல்)
6. ஒரு ஒழுங்கிருக்கும் அதாவது ஆரம்பம், முரண், முரண் வளர்ச்சி, உச்சம், முடிவு என்பவற்றைப் பிரதானமாகக் கொண்டிருக்கும்.

நாடக எழுத்துருவின் அவசியம்

1. அரங்க வரலாற்றை அறிந்து கொள்ள உதவும்.
2. செய்தி ஒன்றை கையளிக்கும் தொடர்பாடல் சாதனம்.
3. கால ஓட்டத்தில் சமூகவியல் நிகழ்வுகளை அடுத்த சந்ததியினருக்கு கையளிப்பதற்கு உதவும்.
4. ஒரு ஆற்றுகையை தொடர்பற்ற புதிய புதிய குழுவினர் ஆற்றுவதற்கு நாடக பாடம் தேவை.
5. பாத்திரப்பண்பு, பாத்திரப் படைப்புக்களை தெளிவாகக் காட்டல்.
6. எழுத்துரு நாடக கதைப்பின்னலை முழுமையாகச் செய்கிறது.

நாடக எழுத்துரு ஒன்றை எழுதும் போது கவனிக்க வேண்டியவை

பாத்திரங்கள், சூழமைவுகள், சம்பவங்கள், மோதுகைகள் போன்றவற்றைக் கருத்தில் கொண்டு எழுதுவது முக்கியம்.

- பாத்திரங்களின் அக புற இயல்புகள், நடத்தைகள் போன்றவற்றைக் கருத்தில் கொள்ளல் வேண்டும்.
- செயல்கள், அசைவுகள், உணர்வுகள், மனவெழுச்சிகள் பற்றியறிதல் வேண்டும்.
- இசை, ஒளியமைப்பு, மேடைக் குறிப்புப் பற்றிக் குறிப்பிடல் சிறப்பாகும்.
- மொழிப் பயன்பாடு பற்றித் தெரிதல்.
- மேடையில் பயன்படுத்த முடியாததை பொருத்தமான உத்திமூலம் உணர்த்தல்.

சிறுவர் நாடகம், மாணவர்களின் கட்டிளமைப் பருவப் பிரச்சினைகளை மையமாகக் கொண்ட பாடசாலை நாடகம், புராண நாடகம், அனுபவ நாடகம், அறிவூட்டும் நாடக எழுத்துருக்களை எழுதலாம்.

17

விதிக்கப்பட்ட நாடக பாடம்

தரம் 10 க்கு “விழிப்பு”, எனும் நாடக பாடமும், தரம் 11க்கு “எந்தையும் தாயும்”, “மழை” எனும் நாடக பாடமும் விதிக்கப்பட்டுள்ளது. நாடகத்தில் “சொல்லாடலின்” பயன்பாடு மிக முக்கியம். சொல்லாடல் மூலமே நாடக மோடி, பாத்திரப் பண்புகள், அதன் உணர்வு வெளிப்பாடுகள், பாத்திரத்தின் நடத்தை, வயது, அந்தஸ்த்து, உளநிலை, விருப்பு வெறுப்புக்கள், மோதுகை நிலை, சார்பு நிலை எதிர்நிலைப் பாத்திரம் என்பவையெல்லாம் வெளிப்படும். விதிக்கப் பட்ட நாடக பாடத்தில் இதனைக் காணலாம்.

விழிப்பு நாடகம்

விழிப்பு நாடகத்தின் ஆசிரியர் நா.சுந்தரலிங்கம்.

எழுதியது - 07-10-1969

விழிப்பு நாடகத்தின் நெறியாளர் நா.சுந்தரலிங்கம்.

இந்நாடகத்தின் பாடல்கள் - இ.முருகையன்.

முதல் மேடையேற்றம் 21-11-1975.

தயாரிப்பு - கூத்தாடிகள்.

கதாமாந்தர்கள்

1. சந்திரன் - வேலையில்லாப் பட்டதாரி
2. கார்த்திகேசு - சந்திரனின் தகப்பன்
3. சிவக்கொழுந்து - சந்திரனின் பெரியப்பா
4. செல்வி - சந்திரனின் மனைவி
5. சிறும்பலம் - செல்வியின் தகப்பன்

அத்தோடு கார்த்திகேசுவின் மனைவி, 12 பரீட்சாத்திகள், 6 தொழிலாளர்கள், 3 காயகாரர்கள், 3 நீதிபதிகள், 4 படித்தவர்கள், டொக்டர், தபாற்காரன். விழிப்பு நாடகம் 3 அங்கங்களையும், 6 காட்சிகளையும் கொண்டது.

கதைச் சுருக்கம்

விழிப்பு நாடகத்தின் கதாநாயகன் சந்திரன் இவன் வேலையற்ற பட்டதாரி இவனது தாயார் தங்கம் கடும் நோயுற்று குணப்படுத்த முடியாத நிலையில் இருந்தார். அப்பொழுது சந்திரனுக்கு திருமணம் முடிக்க ஆசைப்பட்டார் தங்கம். “.....ஒண்டுமில்லை.....சந்திரனுக்கு ஒரு கலியாணம் செய்தால் என்ன?நான் சாக முந்தி அதை என்ற கண்ணாலை....ஒருக்கால... பார்க்கவேணும் என்று ஆசையாய் இருக்கிறது” என்று சொன்னாள் “அதுக்கென்ன.....சோதினை முடிஞ்சு ... சந்திரன் வந்த உடனே செய்யலாம்” என்று சொன்னன். என கார்த்திகேசு குறிப்பிட்டதன் மூலம் தங்கம் மகனுக்குத் திருமணம் செய்வதற்கு ஆசைப்படுவதை அறிந்து கொள்ளலாம். பின்னர் சிவக் கொழுந்தும் தாயின் விருப்பத்தையே தெரிவிக்கிறார். சிவக்கொழுந்து “உனக்கொரு கலியாணத்தைச் செய்து பார்க்கிறதுக் கிடையிலை தான் கண்ணை முடி விடுவாளோ என்று அவள் கவலைப் படுகிறாள் இந்த கவலையாலேயே அவள் அரைவாசி செத்துப் போனாள் (யோசித்து) ஏன்டா சந்திரன் நீ ஒரு கலியாணத்தை முடிச்சால் என்ன?” சந்திரன் “என்ன பெரியய்யா நீங்கள்..... உழைக்கிறதுக்கு வழியை காணவில்லை கலியாணம் இல்லாததுதான் குறை” என்கிறான். மீண்டும் தாயின் நிலையைப்பற்றி எடுத்துக் கூறியபோது சந்திரன் திருமணத்திற்கு ஒப்புக்கொள்கிறான்.

சிவக்கொழுந்து சிற்றம்பலத்தின் மகளான செல்வியைத் திருமணம் செய்து வைப்பதற்கு சம்மதம் கேட்க போகிறார். சிற்றம்பலத்திடம் இதனைத் தெரிவித்ததும் சிற்றம்பலம் “இல்லை இல்லை.... எனக்கு விருப்பமில்லை என்று இல்லை செல்வியிறறைக் கேட்காமல் இதுக்கொரு முற்றுச் சொல்கிறது சரியில்லை எண்டுதான் யோசிக்கிறன்” எனக் கூறி செல்வியிடம் நல்ல முடிவு கேட்பதாக எடுத்துரைக்கிறார். சிவக்கொழுந்து சென்றதும் சிற்றம்பலம் செல்வியிடம் அனுமதி கேட்ட போது செல்வி “என்னப்பா நீங்கள் இப்ப சயன்ஸ் கிறட்யுவேட்சே வேலையில்லாமல் கஷ்டப்படுகினம்.... நீங்கள் ஒரு ஆட்ஸ் கிறட்யுவேற்றைப் பற்றி சொல்றீங்கள். எனக்குத் தெரியும். என்றை கிளாஸ்மெற் ஒருத்தியின்றை அண்ணை BA பாஸ் பண்ணி இப்ப 10 வருசம்” எனக் கூறிய போது செல்வியின் தந்தை வேலை எப்படியாவது கிடைக்கும் இந்த சம்மதத்தை விடமுடியாது என எடுத்துரைத்து திருமணத்திற்கு சம்மதித்து திருமணம் நடைபெற்றது.

பின்னர் வேலையில்லாமல் சந்திரன் குடும்பத்தினர் பெரும் கஷ்டப்படுகின்றனர். 3 வருசமாகியும் இதே நிலைதான். செல்வி பெரும் கவலையுடனும், எதிர்பார்ப்புடனும் காணப்படுகின்றான். இதற்கிடையில் சந்திரன் நேர்முகப்பரீட்சை ஒன்றிற்குச் சென்றிருந்தான். அங்கு நேர்முகப் பரீட்சை செய்யவர்கள் தராசுடன் வந்து இருக்கின்றனர். ஒவ்வொருவராக அழைக்கப்பட்டு விளங்காத வினாக்களைத் தொகுக்கின்றனர். இதன்போது Telephone call ஒருவருக்கு வேலை கொடுக்கச் சொல்லி சிபார்சு செய்யப்படுகிறது. பின்னர் நேர்முகப் பரீட்சை முடிய சோகம், கவலை, வெறுப்பு, எதிர்பார்ப்பு, கோபம், ஏமாற்றம் போன்ற உணர்வு வெளிப்பாட்டுடன் பட்டதாரிகள் வெளியேறுகின்றனர். சிவக்கொழுந்தும், கார்த்திகேசும் நேர்முகப் பரீட்சைக்கு சென்றவனுக்கு வேலை கிடைக்கும் என தைரியம் ஊட்டுகின்றனர்.

பல முறை எடுத்துக் கூறியும் செல்வி பெரும் கவலையோடு “நான் எனது தகப்பனோடு இருந்திருந்தால் உங்களுக்கு இந்த கஷ்டம் வந்திருக்காது” எனக் கூறுகின்றான். இந்த சந்தர்ப்பத்தில் சந்திரன் நேர்முகப் பரீட்சை முடிந்து வீட்டிற்கு வருகிறான். வேலை கிடைக்குமா? என வினவியபோது இதிலும் வேலை கிடைக்காது எனக் கூறுகின்றான்.

அப்போது கோபத்தோடு கார்த்திகேசு “அப்ப நீயும் ஏதாவது கரிசனை எடுத்தாலெல்லோ” என்கிறார். சந்திரன் “நான் கருசனைப்பட்டு என்ன செய்யிறது. செய்யிறதுக்கு வேலையுமல்லோ இருக்க வேணும்” எனக் கூறி வாய்த்தாக்கம் நடக்கிறது.

மேலும் கார்த்திகேசு எனக்குச் செல்வியைப் பற்றிய கவலை தான் அவளது விருப்பத்தை நிறைவேற்ற வேண்டும் ஆனால் முடிய வில்லையே என்கிறார். சந்திரன் ஆறுதலாகவும், உறுதியாகவும் “எல்லோருக்கும் வேலை வேண்டும் என்றால் என்ன செய்வது” எனக் கூற கார்த்திகேசும் ஏற்றுக்கொள்கிறார். மகனுக்கு ஆதரவளிக் கின்றான். சிவக்கொழுந்து சாருகின்றார்.

பின்னர் முதலாளித்துவ ஏகாதிபத்திய ஆட்சிக்கு எதிராகவும், தொழிலை பெறவும் தொழிலாளர்களுடனும், படித்தவர்களுடனும் இணைந்து சந்திரன் போராடுகிறான். தொழில் இல்லாமையின் நிலைப்பாடு எடுத்துரைக்கப்படுகின்றது. இதனிடையே அடிக்கடி செல்வி சண்டையிடுகிறான்.

செல்வி - “(ஆத்திரத்துடன்) உண்மை என்ன உண்மை நீங்கள் குடும்ப பொறுப்பில்லாமல் ஊர் சுற்றறியல் அதுதான் உண்மை”.

சந்திரன் - “(கடுமையாக) பொறுப்பில்லாமல் ஊர் சுற்றாரனோ”

செல்வி - “பின்னயென்ன ஒவ்வொரு நாளும் திருஞ்சுபாட்டு வாரங்கை என்ன உத்தியோகத்தோடேயே வாறியல்.”

சந்திரன் - “உத்தியோகம்... உத்தியோகம் அது ஒண்டுதான் உனக்கு கண்ணுக்கு முழிப்பாய் தெரியுது அது கிடைக்கிறதுக்கு நீ வழியை காட்டு நான் செய்யிறேன்.” என இரண்டு பேருக்குமிடையே கருத்து மோதல்கள் நடைபெறுகின்றது.

தொழில் கிடைக்காததால் ஏற்பட்ட இவர்களது சண்டையின் இறுதியில் **செல்வி** “வீட்டை விட்டுப் போவதாக” முடிவெடுக்கிறான். சந்திரன் தடுக்கிறான். சண்டை உச்சத்திற்கு சென்றதும் கார்த்திகேசும் சிவக்கொழுந்தும் வந்து தடுக்கின்றனர். அப்போது செல்வி (உறுதியாக) “இனி என்னாலை இஞ்சை இருக்க ஏலாது” என உறுதியாகக் கூறுகின்றான். சிவக்கொழுந்தும் செல்வியின் நிலைப்பாட்டிற்கு ஆதரவு வழங்குகின்றார்.

இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் செல்வியின் தந்தை சிற்றம்பலம் வருகிறார். நடந்த சம்பவத்தைக் கண்டு அதிர்ச்சியடைகின்றார்.

சிற்றம்பலம் - “(கார்த்திகேசுவிடம்) நடந்தெல்லாம் நான் கேள்விப்பட்டேன்” எனக் கூறினார். சிற்றம்பலம் “என்னோடை இருக்கும் வரைக்கும் ஒரு நாளாவது அவள் கலங்கியிருக்கமாட்டாள் என்ன செய்து பட்டதெல்லாம் போதும் நீ வா மோனை” எனக் கூறியதும் செல்வி தந்தையின் அருகில் செல்கிறான் அப்போது வீட்டை விட்டு போவதற்கு உறுதியாகிவிட்டது. சந்திரன் ஆறுதலாக அவசரப்பட்டு முடிவெடுத்தால் உண்ட வாழ்க்கையை பாதிக்கும் அதற்காக நீ போகவேண்டாம் என்று பெரும் கவலையுடன் இரந்து கேட்கின்றான். அப்போதும் அவள் கேட்கவில்லை.

இதன் பின்னர் செல்வி தகப்பனுடன் செல்வதற்கு குழம்பிய நிலையில் ஆயத்தமாகிறான். இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் வேலை கேட்டு

ஊர்வலம் செல்வதற்கு கூட்டம் ஒன்று கூடிய போது பொலிசாரால் அடித்து, துரத்தப்பட்ட சந்திரனின் நண்பனான கந்தசாமி அவன் வீட்டிற்கு ஓடிவருகிறான். உடனே வீட்டில் இருந்தோர் மருந்து கட்டி அவர்களுக்கு உதவுகின்றனர். பின்னர் செல்வி ஜன்னலினூடாக மற்றவர்களுக்கும் என்ன நடக்கிறது எனப்பார்த்து அங்கு நடந்ததைக் கண்டு அதிர்ச்சியடைகிறான். அவன் “மார்க்கண்டுவுக்கு பொலிஸ் அடித்து இரத்தத்தோடு காணப்படுகின்றான்” எனக் கத்துகிறான் அப்போது என்ன செய்வது எனத் தெரியாமல் அங்கலாயித்த செல்வி சந்திரனின் அருகில் வந்து பின்வருமாறு கேட்கிறான்.

செல்வி - “சொல்ல மாட்டிங்களோ ஏன் மார்க்கண்டிற்கு அடி விழுந்தது.
சந்திரன் - “(ஆறுதலாக) எங்களைப் போல அவனுக்கும் வேலை இல்லை” எனக் கூறுகின்றான்.

இவ்வாறே தனது கணவனுக்கும் ஏற்படும் என நினைத்து மீண்டும் சிற்றம்பலம் கூப்பிட்ட போதும் செல்வி யோசித்துக் கொண்டு நான் வரல்லை நீங்கள் போங்கோ அப்பா என கூறுகின்றான்.

இவ்வாறு கூறி சந்திரனின் போராட்டத்திற்கு உதவுகின்றான். காயமடைந்தவர்களுக்கு மருந்து கட்டுதல், ஆறுதல் கூறுதல் போன்ற செயற்பாடுகளிலும் ஈடுபடுகின்றான். இறுதியில் பின்வரும் பாடல் பாடப்படுகின்றது.

செல்வி - “உழைப்பதற்கு வழியிருக்க உள்ளத்தில் திடமிருக்க பிழைக்க வழி ஏன் இல்லை, பேசுங்கள் தோழர்களே”
சந்திரன் - “பிழைக்க வழியில்லாத பிற்போக்கு நிலைமை இங்கு விளைக்க நிலமில்லாத வேதனையால் தோழர்களே”

இவ்வாறு பாடி பார்ப்போரிடம் நாடகத்தின் முடிவு விடப்படுகின்றது. இந்நாடகம் வேலையில்லாப் பட்டதாரியின் கஷ்டத்தை புலப்படுத்துகிறது. சுந்தரலிங்கத்தின் விழிப்பு நாடகம் மாக்கிச சிந்தனையின் பால் உருவானது. மேற்கத்தேய நவீன நாடகக் கட்டமைப்புடன் ஈழத்துக் கூத்து ஆட்டமுறையினை இணைப்பதைக் காணலாம். இந்நாடகத்தில் வரும் தொழிலாளர் எழுச்சியைச் சித்திரிக்கும்போது கூத்தாட்ட முறையினூடாகக் காட்டுவது தனிச் சிறப்பாகும். போராட்டங்களின் அவசியம் இதில் படம் பிடித்துக் காட்டப்படுகின்றது. காத்திரமான

சமூக உள்ளடக்கம் கொண்டதாக இந்நாடகம் விளங்குகின்றது.



விழிப்பு எனும் பெயர் இந்நாடகத்திற்கு குறிப்பாகப் பொருந்தாததைக் கதைப் போக்குக் கேற்ப உற்று நோக்கலாம். குடும்ப அங்கத் தவர்கள் அல்லது திருமணத்

தின் பின்னர் கணவன் மனைவியர் விழிப்பாக இருப்பது பற்றியா? அல்லது பாத்திரங்களுக்கு ஊடாக முதலாளிமார் தொழிலாளிகளின் ஊடான விழிப்புப் பற்றியா? நாடக ஆசிரியர் சொல்கிறார் எனும் மீதமான போக்கு நிலவுகின்றது. இருந்த போதிலும் விழிப்பு நாடகத்தில் விழிப்பு ஏற்படும் சந்தர்ப்பங்களினைப் பின்வருமாறு வகுக்கலாம்.

1. கார்த்திகேசு தனது நியாயப்பாட்டை விளக்கிக் கூறுதல் மூலம் புலப்படும். செல்வி சந்திரனுடன் எந்த முயற்சியும் இல்லாது வேலை கிடைக்கவில்லை என விவாதித்தபோது ஒரு கட்டத்தில் கார்த்திகேசுவும் கோபத்தோடு சந்திரனுக்கு ஏசுகின்றார். அப்போது சந்திரன் வேலை இருந்தால் தானே நான் என்ன சொல்வது எனக் கூறி தனது நியாயப்பாட்டைத் தெரிவித்ததும் விழிப்படைந்த கார்த்திகேசு மகனுக்கு ஆதரவளித்து “செல்வியைப் பற்றிக் கவலைதான் ஆனால் அவளது விருப்பத்தை நிறைவேற்ற முடிய வில்லையே” எனக் கவலை கொள்கிறார்.
2. செல்வியின் விளங்கிக்கொள்ளும் மனப்பாங்கு. சந்திரனுக்கு வேலை கிடைக்காது பல வழிகளில் சந்திரனுடன் சண்டை செய்த செல்வி பிரியுமளவுக்கு செயற்பட்ட வேளையில் தொழிலாளர் எதிர் நோக்கும் சவாலையும் கஸ்டங்களையும் உணர்ந்து தனது கணவனுக்கும் இப்படித்தான் பாதிப்பு வரும் என மனம் மாறி விழிப்படைதல்.
3. முதலாளிகள், தொழிலாளர்களின் சிந்தனைகள் தொழில் இல்லையே என்ற எண்ணத்துடன் போராடுதல் என்ற விழிப்புணர்வும் வெளிக்கிளம்புகின்றது. முதலாளிகள் இயந்திர மயமாக்க வேண்டும் என்ற விழிப்புணர்வுடன் செயற்படல்.

அடுத்தது தொழிலாளர்கள் ஒன்று கூடி எதிர்த்துப்போராடும் செயற்பாடு.

வேலை இல்லாத திண்டாட்டத்திற்கான காரணங்கள்

1. புதிய இயந்திர சாதனங்களின் வருகை - சிவக்கொழுந்து புதிய ரெக்டர் வாங்கி உழுதுதல் எனக் கூறுவதன் மூலம் அறியலாம்.
2. நாளுக்கு நாள் உயர்ந்து செல்லும் விலைவாசிக்கு முகம் கொடுக்க முடியாத நிலைமை - சம்பளக் குறைவு, தேங்காய் ஆய்தல் போன்றவற்றின் மூலம் அறியலாம்.
3. பெரிய கம்பனிகள் இயந்திரங்களைக் கொண்டு பொருட்கள் செய்தல்.
4. முதலாளித்துவ ஏகாதிபத்தியத்தின் செற்பாடுகள்.

விழிப்பின் மோதுகை

மோதுகை என்பது ஒரு பாத்திரம் இன்னுமொரு பாத்திரத்துடன் மோதுகிற நிலைமை மோதுகை எனப்படும். இந்நாடகத்தில் பின்வருவோருக்கிடையில் மோதல் இடம்பெறுவதினாடாக நாடகத்தின் கதை வளர்த்தெடுக்கப்படுகின்றது. சந்திரனுக்கும் தாய்க்கும், சந்திரனுக்கும் தந்தைக்கும், சந்திரனுக்கும் செல்விக்கும், சந்திரனுக்கும் சிவக்கொழுந்துவுக்கும் மோதுகை ஏற்படுகின்றது.



விழிப்பு நாடகத்தில் வெளிக்கிளம்பும் யதார்த்த யதார்த்த எதிர்ப் பாணிகள்

விழிப்பு நாடகம் எல்லா வகையான நாடகப் பாணிகளையும் உள்ளடக்கிய ஒரு கலப்பு நாடகமாகும். யதார்த்தம், ஊமம், குறியீடு, கதைசொல்லும் முறைமை (காவியப் பாணி) போன்றவையுண்டு.

குறியீடு : தராகடன் தலைவர் (Interviewer) வரும் காட்சியானது நேர்முகப் பரீட்சைக்கு வருபவரின் தராதரங்களை நிறுப்பதற்காக அல்லது அளப்பதற்கான குறியீடாகும். இவ்வாறே பல செயல்களும், பொருட்களும் இந்நாடகத்தில் குறியீட்டம்சத்தைத் தரும்.

உணர்வு : தலைவர் (Interviewer) நேர்முகப் பரீட்சைக்கு வந்திருப்பவர் ஒவ்வொருவரையும் உள்ளே அழைத்தல், அவர்களது கையை உயர்த்தி மணத்தல், எழுப்பி கதிரையை இழுத்துவிடல், கையால் இருக்கச் சொல்லல், பரீட்சைக் கொண்டுவரும் பத்திரங்களை வாங்க மறுத்தல், பரீட்சார்த்தி ஒன்றுமறியாது திகைத்தல் போன்றவற்றில் எல்லாம் ஊமப்பண்பு வெளிப்படும்.

மொழியிலும் கலப்பு உண்டு : பேச்சு மொழி, செம்மொழி, மொழியில்லா மொழி எனப் பலவற்றைக் காணலாம். மொழியில்லா மொழியில் “லங்குறு சிம்பிலி சாலா” எனத்தலைவர் கூறல். பீயோனும் யோ... யோ... என்றும், கந்த... கந்த என்றும் கூறுதல் பரீட்சைக் கர்த்திரைதெல்லாம் அர்த்தமில்லாத மொழியாக இருப்பதை உணரலாம்.

அபத்தம் : சமூக, அரசியலில் நம்பிக்கை இழப்புத் தன்மை. நேர்முகப் பரீட்சைக்கு வருபவர்கள் நம்பிக்கை அற்று இருத்தல். அத்தோடு தலைவர் நகைச்சுவையுடன் திரைசைக் கையில் எடுத்து காலை உயர்த்தி உயர்த்தி வித்தியாசமான இசையுடன் நகர்ந்து நடித்தல், அவர்களது பார்வை, மேல் உயர்ந்த மீசையுடனான ஒப்பனை எல்லாவற்றையும் உற்று நோக்கினால் அபத்தப் பண்பு (அர்த்தமற்ற தன்மை) புலப்படும். அத்தோடு விளங்கிக் கொள்ள முடியாத மொழியில் நேர்காண்பவர் பேசுவது அபத்தத்தை மேலும் வலுப்படுத்துகின்றது.

காவியப் பாணி : இதில் எடுத்துரைப்புப் பாணி, கதை சொல்லும் தன்மை முக்கியமாகும். சிவக்கொழுந்து தங்கம் சுகவீனமுற்று இருந்த போது அவள் தனது மகன் சந்திரனுக்கு திருமணம் செய்து வைக்க வேண்டும் என்று விரும்பினாள் என்பதை எடுத்துக்கூறுகின்றார். செல்வி சந்திரனுடன் சண்டையிடும்போது சந்திரன் வேலையில்லாத திண்டாட்டம் பற்றியக் கூறும்போது நோக்கு உணர்வானது எடுத்துரைப்புப் பாணியில் புலப்படுகின்றது. உதாரணம் சந்திரன் “நான் சொல்லுற விசயம் ஒரு தத்துவம். நான் சொல்ல வந்தது என்னெண்டால்...” என்னும் கூற்றும் காவியப் பாணியைத்தரும் எடுத்துரைப்புத் தன்மையாகும்.

சிந்திக்கத் தூண்டுவதன் மூலம் பார்ப்போரையும் நடிகரையும் அந்நியப் படுத்துவதும், பாத்திரமாக மாறும் போது சிந்தனையைத் தூண்டாத யதார்த்தப் பாணியினையும் இந்நாடகத்தில் காணலாம். சந்திரனுக்கு வேலை கிடைக்கவில்லை என்று செல்வி சண்டையிடும்

போது பார்ப்போரின் சிந்தனை தூண்டப்படுவதும், பற்றி வைத்திருப்பதும் ஏற்படும்.

செல்வி : “ஓடித்திரிஞ்சு கதைகளைப் பற்றி இப்ப ஏன் கதைக் கிறையள். இப்பதான், நீங்கள் ஒரு இன்ரவிக்குப் போறேல்லையே”

சந்திரன் : “ஓம் போறேல்லையே... ஏன் போறேல்லை அதில எனக்கு நம்பிக்கை இல்லை.

செல்வி : (ஏளனமாக) இப்ப பின்னை உங்களுக்கு எதிலை நம்பிக்கை” எனத் தொடரும் உரையாடல்களிலும்

செல்வி : “..... உங்கட சோம்பறித்தனத்திற்கு அது ஒரு சாட்டெல்லோ”

சந்திரன் : “சோம்பறித்தனமோ? வீட்டில் இருந்து கொண்டு நேரத்தை வீணாக்கிக் கொண்டோ நான் இருக்கிறேன்”

எனும் உரையாடல்களிலும் தொழிலாளர்கள் பாடல் பாடி தமது நிலைப்பாட்டை முன் மொழிதல், கூத்தாட்டத்தைப் பயன் படுத்தல் போன்ற சந்தர்ப்பங்களிலும் பார்ப்போர் உணர்வு ரீதியாக கதைப் பின்னலுடன் நெருங்காது அன்னியமாவதை உணரலாம்.

செல்வி : “உங்களுக்கு நாட்டைப் பற்றியும் ஊரைப் பற்றியும் தானே கவலை, நானொருத்தி வீட்டை இருக்கிறன் எண்டதைப் பற்றி உங்களுக்கு என்ன கவலை”

சந்திரன் : “உன்னைப் பற்றி நான் கவலைப்படாமல் வேறு ஆர் கவலைப்படுகிறது”

செல்வி : “..... என்னைப் பற்றின அக்கறை உங்களுக்கு எப்ப வந்தது. நான் சந்தோசமா இருக்க வேண்டும் எண்டு நீங்கள் எப்ப யோசிச்ச நீங்கள்”

சந்திரன் : “...எனக்கு இதயமே இல்லை எண்டா நீ நினைக்கி ராய்....”

செல்வி : “உங்கடை..... விருப்பங்கள்.... அதலை ககம்.... அதெல்லாம் எப்ப...”

இவ்வாறு சந்திரனுக்கும் செல்விக்கும் சச்சரவு வரும் காட்சி யில் காதல், அன்பு, உணர்வு வெளிப்படும் சம்பவம் பார்ப்போரை சிந்தனை ரீதியாக நாடகச் சூழமைவுடன் உட்புகுத்துகின்றமையினை நோக்கலாம். எர்னஸ்த் லாவஸ்க்கி குறிப்பிடுவதைப் போல் பாத்திர

மாக மாறி நடிக்கும் போது பார்ப்போரைப் பற்றி வைத்திருக்கும் தன்மை இருந்தாலும், பார்ப்போரைச் சிந்திக்கத் தூண்டும் விதமான பிரக்டின் காவியப் பாணி நடிப்பும் விழிப்பு நாடகத்தில் நிறைய உண்டு.

யதார்த்தப் போக்கு: உரையாடல், மொழி, சமகாலச் சமூகப்பின் புலம், பாத்திர உருவாக்கங்கள் ஊடாகக் கண்டு கொள்ளலாம். சந்திரனுக்கும் செல்விக்கும், செல்விக்கும் சிவக்கொழுந்துக்கும், சிவக்கொழுந்துக்கும் சந்திரனுக்கும் எனக் காணப்படும் உரையாடல்கள் இயல்பானது. மொழியில் “எங்கை மாமா போட்டாரோ” எனச் செல்வி கேட்க “கூப்பிட்டார் உன்னைக் காணல்லை, பிறகு வாறன் எண்டு சொல்லி போட்டுப் போறார்” என்று சிற்றம்பலம் கூறுவது சாதாரண பேச்சு வழக்காகும்.

எதிர் யதார்த்தப் போக்குக்கு: நேர்முகப் பரீட்சையின் போது வரும் பரீட்சகர்கள் தராசுடன் வருதல், நகச்சுவை ததும்பும் உடை, ஒப்பனை, காட்சி, இசை, உரையாடல்களைக் கொண்டு வெளிப்படுத்தும் போதும், தொழிலாளர்கள் ஒன்று கூடி எழுச்சியைக் காட்டும் காட்சி உருவாக்கம் கூத்தாட்டத்துடனும் கூத்துப் பாடலுடனும் செயற்படுதல் யதார்த்தப் போக்குக்குமாறுவதாக அமைகிறது.

கதாமாந்தர்களின் குணவியல்புகள்

சந்திரன்

1. இளமையான வயது.
2. வேலையுற்ற பட்டதாரி.
3. சொந்த உழைப்பில் வாழ வேண்டும் என்ற சிந்தனை உடையவன்.
4. பொது நோக்கம் கொண்டவன். தனக்கு மட்டுமல்ல சமூகத்திற்கும் வேலை கிடைத்து சந்தோசமாக இருக்க விரும்புதல்.
5. நாட்டில் ஏற்பட்ட வேலை இல்லாப்பிரச்சினைக்கு முகம் கொடுக்க முனைபவன்.
6. பெற்றோரின் ஆசையினை நிறைவேற்றுவவன்.
7. பொறுமையுடையவன், மனைவி மீது அன்பு கொண்டவன்.

சிவக்கொழுந்து

1. சமூகத்தில் உயர்ந்த அந்தஸ்த்தில் இருப்பவன் என்ற நினைப்பில் உலா வருபவன்.
2. இலாபமே குறிக்கோளாக இருப்பவன் - உழவு இயந்திரம்

- வாங்கி இலாபம் பெற நினைத்தல்.
3. மனித குணமற்றவர் - செல்வியை சந்திரனிடம் இருந்து பிரிக்க முயற்சித்தல்.
 4. தம்பி கார்த்திகேசுவை அடக்கியாள நினைப்பவன்.
 5. நகைச்சுவையுடன் பேசுபவர்.

கார்த்திகேசு

1. படித்தவர்.
2. அண்ணனுக்கு அடிபணிபவர்.
3. சமாளிக்கும் தன்மை கொண்டவர்.
4. குடும்பப் பொறுப்புடையவர்.
5. மகனிடம் பாசம் கொண்டவர்.

எந்தையும் தாயும் நாடகம்

குழந்தை ம.சண்முகலிங்கத்தால் 1992ம் ஆண்டு எழுதப்பட்டது. எஸ். சிவயோகனால் நெறியாள்கை செய்யப் பட்டு 4.4.1992 முதன் முதல் நாற்சார் வீட்டில் நிகழ்த்தப்பட்டது. நாடக அரங்க கல்லூரி தயாரித்தது. இது ஒரு யதார்த் தப்பாணி நாடகமாகும். யாழ்ப்பாணத்தில் உள்ள நாற்சார் வீடுகளில் பத்துத் தடவை மேடையேற்றப்பட்டதாக அறிகின்றோம். 1992 இல் பிரான்சிஸ் ஜெனம் சங்கரப்பிள்ளையாகவும், ஏரி. அரசு ஐயாத்துரை யாகவும், பூ. செந்தில்நாதன் கண்ணனாகவும், க. லோசனா வசந்தியா கவும், செ. சுந்தரலிங்கம் செல்வரட்ணமாகவும், வி. கமலா மகேஸ்வரியா கவும் நடித்தனர். காத்திரமான சமூக உள்ளடக்கத்தைக் கொண்டது. அன்றைய தமிழ்ச் சமூகத்தின் அவலமும், எதிர்பார்ப்பும் வெளிக் கிளம்புகின்றது. நாளாந்த வாழ்க்கையில் பேசும் பேச்சு மொழி, செயற்பாடு போன்ற யதார்த்த நாடகக் கூறுகள் இதிலுண்டு. எனினும் மோடிமைப்படுத்தப்பட்ட பாணியும் இதில் உண்டு.

கதாமாந்தர்கள்

1. சங்கரப்பிள்ளை - 75வயது.
2. செல்வரெத்தினம் - 65வயது
3. மகேஸ்வரி - 60வயது
4. ஐயாத்துரை - 50வயது
5. வசந்தி - 25வயது
6. கண்ணன் - 20வயது



கதைக்கரு

பிள்ளைகளை வெளிநாட்டுக்கு அனுப்பிவிட்டு அநாதையாய் இருக்கும் பெற்றோரின் ஏக்கம் இங்கு தெளிவாக எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றது. அத்தோடு அவர்களது தவிப்பு, எதிர்பார்ப்பு யுத்த சூழல் போன்றனவும் இதில் காத்திரமாக வெளிக்கொணரப்படுகின்றது.

சங்கரப்பிள்ளை வசதியான குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர். இவருக்கு 11 பிள்ளைகள் இப்பிள்ளைகள் அனைவரையும் ஒவ்வொரு நாட்டிற்கும் அனுப்பிவிட்டு எந்தவித உதவியுமின்றி பாசத்திற்காக தவிக்கும் சந்தர்ப்பத்தில் ஐயாத்துரை குடும்பத்தினர் பெரும் உதவி புரிகின்றனர். சங்கரப்பிள்ளையின் வீட்டிற்கு யார் வரும்போதும் ஏதோ ஒரு மகனின் பெயரைச் சொல்லியே அழைப்பார் எடுத்துக்காட்டாக ஐயாத்துரை வந்த போது “ஆரது...மோகனே வந்திட்டயா மோனை.....?” இந்த சந்தர்ப்பத்தில் ஐயாத்துரை சிரித்துக்கொண்டு பெரியய்யா மோகனும்மில்லை மகேசனும்மில்லை அது நான்தான் ஐயாத்துரை எனக் குறிப்பிடுவார். இவ்வாறு பிள்ளைகளை வெளிநாடு அனுப்பிட்டு பாசத்திற்கு காக சங்கரப்பிள்ளை தவிக்கின்றார்.



லண்டன், அவுஸ்ரேலியா போன்ற நாடுகளுக்கு போயிருக்கலாமே என ஐயாத்துரை வினவியதும் அங்கு குளிர் காணப்படும். இங்குள்ள சொத்துக்களை விட்டு விட்டு எப்படி வாழ்வது எனக் குறிப்பிடுகின்றார்.

அத்தோடு சில பெற்றோருக்கு அந்தந்த நாட்டுச் சுவாத்தியம், சூழல் ஒத்துழைக்காது என்பது எடுத்திக்காட்டப்படுகின்றது. “ஒரு சர்வதேச கம்பனியின் முகாமையாளர்” என்றெல்லாம் கண்ணன் நகைச் சுவையாக கதைக்கின்றான்.

இதற்கிடையே ஐயாத்துரை காலைக்கடனை முடிக்கச் சொல்லி சங்கரப்பிள்ளைக்கு உதவுகின்றார். சங்கரப்பிள்ளை என்னால் உங்களுக்கு பெரும் கஷ்டம் விதி இன்னும் வருகுதில்லை எனக் கூறி இடையிடையே வசந்தியைப் பற்றி விசாரித்து திருமணம் முடித்து வைக்கக் கேட்கின்றார். அதாவது வெளிநாடு அனுப்பலாமே எனக்

குறிப்பிடுகின்றார். இதன் மூலம் வெளிநாட்டு மோகம் தீராதவர் என்பதனை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. அத்தோடு வயதுக்குவந்த பெண்ணை நேரத்திற்கு திருமணம் முடித்து வைக்கும் பண்பும் புலப்படுத்தப் படுகின்றது.



காலைக்கடன் முடிக்க கக்கூசிக்கு கொமட் இல்லாததால் கயிறு கட்டியே குந்தி எழும்புவார். முதுமையின் தளர்ச்சி, மனத்தளர்ச்சி போன்றவற்றால் சோர்ந்து எந்தவித உதவியுமின்றி காணப்படுகின்றார். காலைக்கடன் முடித்துவிட்டு வரும் வரைக்கும் ஐயாத்துரை கட்டிலை ஒழுங்குபடுத்துகின்றார். இதற்கிடையில் செல்வரெத்தினம், மகேஸ்வரி குடும்பம் பற்றி காட்டப்படுகின்றது.

இக் குடும்பமும் இருபிள்ளைகளையும் வெளிநாட்டுக்கு அனுப்பி விட்டு உறவினராக, பாசத்திற்காக ஏங்கும் குடும்பமாகும். யாழ்ப்பாணத்தில் தொலைபேசி வசதி இல்லாத இக்காலத்தில் கடிதத் தொடர்பே காணப்பட்டது. அதுவும் ஒரு மாதத்திற்கு ஒரு தடவையே கடிதம் வரும். இது கப்பல் மூலமே வரும். கடிதத்திற்காக ஏங்கிக்

கொண்டு ஆவலோடு இருப்பர். ரெலிபோன் எடுக்க கொழும்புக்கு செல்ல வேண்டும். சைக்கில் மணி அடித்தாலும் தபாற்காரன் கடிதம் கொண்டுவந்துள்ளான் என எதிர்பார்த்து செல்வர். வெளிநாட்டில் இருந்து பிள்ளைகள் வந்தால் கொழும்புக்கு மாத்திரமே இலகுவாக வரலாம் யாழ்ப்பாணத்திற்கு வரமுடியாது. என்பதெல்லாம் இவர்களது உரையாடல் மூலம் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது.

சங்கரப்பிள்ளை தன் கருமங்களை முடித்துவிட்டு வருகின்றார். ஐயாத்துரை தேனீர் கொடுக்க அதைக் குடித்து விட்டு மூன்றாவது மகனின் பிறந்தநாள் இன்று எனக்கூறி கோயிலுக்கு அர்ச்சனை போடப் போவதற்கு ஆயத்தமாகின்றார்.

இதற்கிடையில் கண்ணன் தேனீர் கொடுக்க போகும் போது தபாற்காரனுக்காக சங்கரப்பிள்ளை எதிர்பார்த்துக்கொண்டிருக்கின்றார். அப்போது, **கண்ணன்** - “பிள்ளைகளை அனுப்பிவிட்டு தபாற்காரனுக்காக தவம் இருக்குதுகள் கிளடுகள்”

வசந்தி - “பாவமட அதுகள் அவைக்குள்ள ஒரே ஆறுதல் அங்கிருந்து வார தபால்கள்தானே” என்பதன் மூலமும், **சங்கரப்பிள்ளை** - “மோகன்ற காகிதம் கனகாலம் வரவில்லை... இன்றைக்கு வரும்...



அந்தா மணிச்சத்தம் கேட்குது(உரத்து) ஆரது மணியடித்தது போஸ்ட்மேனோ?” என்பதன் மூலமும், **செல்வரெத்தினம்** - “பெரியய்யா இன்னும் போஸ்ட்மேன் வரவில்லை” என்று கூறுவதன் மூலமும் வெளிநாட்டில் உள்ள பிள்ளைகளின் அன்பிற்காக பெரும் எதிர்பார்ப்புடன் ஏங்கி தவிக்கும் நிலைமை புலப்படுகின்றது. பிள்ளைகளிடம் இருந்து வந்த பழைய கடிதத்தை எடுத்து செல்வரெத்தினமும் மகேஸ்வரியும் வாசித்து அவற்றில் மகிழ்ந்து ஆறுதலாகின்றனர்.

கோயிலுக்கு தயாராகும் போது ஹெலிகொப்டர் சத்தம் கேட்கிறது எல்லோரும் உடனே ஓடி ஒழிக்கின்றனர்.

சங்கரப்பிள்ளை - “பிள்ளேனோ மோகன் அதில் கட்டாயம் வருவான்” எனக் கூறிக் கொண்டு பின் பதட்டத்தோடு உள்ளே போய் கட்டிலில் மல்லாந்து படுக்கிறார்.

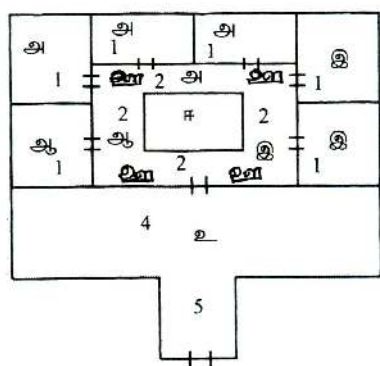
மீண்டும் பெரும் ஆவலுடன் சங்கரப்பிள்ளை கடிதத்தை எதிர்பார்க்கிறார். கடிதம் வராவிட்டாலும் போஸ்ட்மேன் வந்து “இண்டைக்கு பெரியய்யாவுக்கு ஒன்றுமில்லை” எனக் கூறுவான். இன்று அதுவுமில்லை என விரத்தியுடன் கூறிக் கொண்டு கட்டிலில் அமர்கிறார். மகேஸ்வரி குடும்பத்தினர் பிள்ளைகளின் பழைய போட்டோவை எடுத்துப் பார்க்கின்றனர்.

இறுதியில் ஐயாத்துரை கோயிலுக்குப் போய் வரும்போது சங்கரப்பிள்ளை கட்டிலில் கிடப்பதைக் கண்டு சந்தேகப்படுகின்றார். கிட்டப்போய் நாடிபிடித்துப் பார்த்த போது இறந்துவிட்டார். என்பதை உணர்ந்தார். பின்னர் எல்லோருக்கும் தெரிகின்றது. பின் சடலத்தை இன்போம் பண்ணி வைத்து ICRC க்கு அறிவித்து மக்களிடமும் அறிவிக்கின்றனர்.

மரண அறிவித்தல் நோட்டீஸ் கண்ணனால் தயாரிக்கப்பட்டு வாசிக்கப்படுகின்றது. இதில் ஒரே ஒரு பெருமைதான் பிள்ளைகள் 11

மேடைப்பொருள் - கட்டில், கதிரை, மேசை, இரட்டைக்கதிரை, குத்துவிளக்கு

நாற்சார் வீடு - சதுரமான அமைப்பைக் கொண்டதாக இருக்கும். வீட்டின் வாயிலில் வெளி விறாந்தை ஒன்றும், முன்னோக்கித் துருத்தி நிற்கும் விறாந்தை போன்ற பகுதியும் இருக்கும், கூரையற்றதொரு முற்றத்தை வீட்டின் நடுப்பகுதி கொண்டிருக்கும். உள்முற்றத்தின் நான்கு பக்கமும் உள்விறாந்தை (ஆளோடி) இருக்கும். ஏனைய நான்கு பக்கங்களில் அறைகள் இருக்கும். எல்லா நாற்சார் வீடுகளும் ஒரே மாதிரியாக இருக்காது. (சண்முகலிங்கம்.ம.2008.12)



நாற்சார் வீடு

1. அறைகள்
2. ஆலோடி
3. நடு / உள் முற்றம்
4. வெளி விறாந்தை
5. துருத்திய பகுதி
 - அ. பெரியையா வீடு
 - ஆ. செல்வரெத்தினம் வீடு
 - இ. ஐயாத்துரை வீடு
 - ஈ. நடுப்பகுதி, கூரையற்ற முற்றம்
 - உ. ஆற்றுகைக்குப் பயன்படாத பகுதி
 - ஊ. பார்வையாளர்



இசை - இறுதியாக மரணத்துக்குரிய இசையான சோகம், துக்கம் கலந்த இசை ஒலிக்கின்றது. (மரண ஓலம்) தாங்கள் மரணவீட்டில் அனுபவித்ததைப் போன்று மாணவர்கள் இதன் இசைப்பின்னியை தெளிவாகக் குறிப்பிடலாம். மரண இசைக்கு பயன்படுத்தப்படும் கருவிகளாக வயலின், ஹார்மோனியம், பறை, தபேலா, கிளாரிநெற் போன்றவை பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இதுவே இறுதிக் காட்சியுமாகும். இவற்றால் பார்ப்போருக்கு சோகரசம் வெளிக்கிளம்புகின்றது.

பாத்திர குணவியல்புகள்

சங்கரப்பிள்ளை

வசதியான குடும்பம், 75 வயது, வெளிநாட்டு மோகம், வெளிநாட்டுமோகம் திராதவர், 11 பிள்ளைக்காரர், வெளிநாடு அனுப்பி விட்டு தனியே தவிப்பவர், பிள்ளைகள் மீது பாசம் கொண்டவர், தமிழ்ப் பண்பாட்டை மதிப்பவர். (கோயிலில் அர்ச்சனை போடல்)

செல்வரத்தினம்

65வயது நிரம்பியவர், குடும்பத்தலைவர் 2பிள்ளைகளை வெளிநாடு அனுப்பிவிட்டு பாசத்திற்காக ஏங்குபவர். மனைவியுடன் இருப்பவர், உள்ளதைக் கொண்டு திருப்தியடைபவர்(பழைய கடிதம், புகைப்படம்) ஆடம்பரமான வாழ்க்கை.

ஐயாத்துரை

50வயது நிரம்பியவர், எதைக் கூறினாலும் நகைச்சுவையோடு கூறுவார், இரண்டு பிள்ளைகளை தன்னுடன் வைத்திருப்பவர், வெளிநாட்டு

மோகத்தை வெறுப்பவர், உதவி செய்யும் மனப்பாங்கும் அயலவருடன் பாசமும் கொண்டவர், கடன்படாதவர், எதனையும் எதிர்பார்த்து அயலவருடன் உறவை வளர்ப்பவரல்ல.

கண்ணன்

20வயது, எல்லோரிடமும் அன்பு கொண்டவன், தந்தையைப் போன்று நகைச்சுவையாக பேசுவான், உதவி செய்பவன், நல்ல எழுத்தாளன் (மரண நோட்டீஸ் எழுதுதல்).

மறைமுகமாக இந்நாடகத்தில் புலப்படும் விடையங்கள்

1. விலைவாசி அதிகம் காறில் கோயிலுக்குப் போகலாம். என சங்கரப்பிள்ளை கேட்டபோது பெற்றோரின் விலை அதிகம் என்கிறார்.
2. ரெலிபோன் எடுக்க கொழும்புக்குச் செல்லல்.
3. ஏற்றத்தாழ்வு உணர்வு.
4. தான் மட்டும் வாழ்ந்தால் போதும் எனும் உணர்வு.
5. யுத்த சூழல் வெளிப்படல். யாழ்ப்பாணம் செல்ல முடியாத நிலைமை, கெலி வரல். யுத்தத்தால் புலம் பெயர்ந்துள்ளமை.
6. பண்பாட்டுப் பின்புலம் புலப்படல். - கோயிலுக்குச் செல்லல், பொட்டு வைத்தல், மரணக்கிரிகை, விளக்கு வைத்தல் போன்றன.
7. உறவுக்கு ஏங்குதல், சமூக மாற்றத்தால் குடும்பங்கள் தனியாகும் போது அயலவருடன் உறவினை ஏற்படுத்துதல்.
8. நகைச்சுவை உணர்வு புலப்படல்.
9. வெளிநாட்டிலும் யுத்தம் என்பதைக் காட்டும்.
10. கடிதத்தொடர்பு காணப்படல்.
11. தாய் தந்தையர் அனாதைகளாக்கப்பட்டமை. சமகால சமூக அசைவியக்கம். படம்பிடித்துக் காட்டப்பட்டது.

ஒப்பனை

பாத்திர உருவாக்கத்திற்கு ஒப்பனை அவசியமாகும். நீங்கள் கற்கும் நாடக பாடத்தில் வரும் பாத்திரங்களுக்கு ஒப்பனை எவ்வாறு செய்யலாம் எனக் கேட்டால் பாத்திரத்தின் வயது, மதம், இனம்,

பண்பாடு, இன்னுமொரு பாத்திரத்தின் உரையாடல் போன்றவற்றை மனதில் கொண்டு கற்பனையாக வெளிப்படுத்தல் வேண்டும். உதாரணமாக சங்கரப்பிள்ளை எனும் பாத்திரத்திற்கு எவ்வாறு ஒப்பனை செய்யலாம் எனின் இவர் 75வயதானவர் என்பதை கருத்தில் கொண்டு ஒப்பனை செய்யப்படல் வேண்டும். மீசை, தாடி, தலைமுடி நரைத்துக் காணப்படல், தளர் நடை உடை பாவனை, பல் விழுந்தால்போல காட்டுதல், உடை மத்திய தரக் குடும்ப உடையாக இருத்தல், முகச் சுருக்கம், கண்ணக்குழிச் சுருக்கம், கண்ணாடி அணிதல், நெற்றியில் திருநீறு பூசுதல், கையில் பொல் வைத்திருத்தல் போன்றவற்றைக் கொண்டுவரல் எனக் காட்டலாம். வசந்தி எனும் பாத்திரத்திற்கு தமிழ்ப் பண்பாட்டோடு இணைந்தால் போல் ஒப்பனை செய்து பாத்திர வாக்கத்தை கொண்டுவரலாம். நேரடியாக ஒப்பனையும் செய்யப்படலாம். சாதாரணமாக சேலை அணிதல், சிறிய ஒட்டுப் பொட்டு, தலையில் பூ வைத்தல், கையில் வளையல் அணிதல், காதணி போன்றவற்றை அணிந்து வருவது போல் கொண்டு வரலாம். சாதாரண குடும்பத்தைச் சேர்ந்த பெண்ணாக ஒப்பனை செய்தல் வேண்டும்.

செல்வரெத்தினம் 65 வயதைக் கொண்டவர். இவருக்கு ஒப்பனை செய்யும் போது எம்மத்தியில் உலாவும் இதே வயதுடைய ஒரு மனிதரைக் கருத்திற் கொண்டு ஒப்பனை செய்யலாம். சிறிய தாடி வைக்கலாம் அல்லது முகச்சவரம் எடுத்தது போல் காட்டலாம். முகத்தில் சிறிய சுருக்கத்தைக் கொண்டுவர விசேட ஒப்பனை முறை பயன்படுத்தலாம். தலைமுடி நரைமுடியாக, தலையின் நடுவில் அல்லது நெற்றியில் வழுக்கையாகவும் கட்டலாம். வெற்றிலை சாப்பிட்டிருக்கலாம்.

மகேஸ்வரி 60 வயதைக் கொண்டவர். 2 பிள்ளைகளைப் பெற்றிருந்த தாயார். எதிர்பார்ப்பு, சோகம், சற்று மகிழ்ச்சிப்படுத்தல் போன்ற முக பாவங்களையும், தமிழ்ப் பண்பாட்டோடு இணைந்தாக ஒப்பனையும் செய்தல் வேண்டும். சேலை அணிந்திருத்தல், நரைத்த தலை முடியுடன் கொண்டையோடு, தோடு, கையில் வளையல், குங்குமப் பொட்டு, தாலி, முக்குக் கண்ணாடி போன்றவற்றை அணிந்திருப்பார். முகச் சுருக்கம், பல் விழுந்தாற்போல் காட்டலாம். அதிக பணத்தைக் கொண்ட குடும்பத் தாயாக ஒப்பனை செய்யலாம்.

மழை நாடகம்

பேராசிரியர் சி.மௌனகுருவால் எழுதப்பட்டது. இவரால் நெறியாள்கை செய்யப்பட்டு 1985ல் யாழ்/ இந்துக் கல்லூரியில் மேடை

யேற்றப்பட்டது. இந்நாடகத்திற்கு இசை வழங்கியவர் கண்ணன் ஆவார். செல்வி மாலதி சண்முகலிங்கம் நெறியாள்கைக்கு உதவினார்..

கதாமாந்தர்களாக எடுத்துரைஞர் நால்வர், மனிதர் சிலர், மழையாக சிலர், முகிலாக சிலர் காணப்படுகின்றனர்.

இந்நாடகத்தை மாலதி நெறியாள்கை செய்யும் போது ஆடல், பாடல் என்பவற்றிற்கேற்ப மேடைக் காட்சிகளை பாத்திரமாக புலப்படுத்தினார்.

இந்நாடகத்தின் பாத்திர வார்ப்பும் மக்கள் கூட்டத்தை கொண்டு. கதையின் போக்குக்கேற்ப இவர்கள் கதையை அபிநயித்துக் காட்டுவர். அதாவது மழை, மேகம், வெள்ளம் என அபிநயிப்பர்.

இது ஒரு மோடிப்படுத்தப்பட்ட நிருத்திய நாடகமாகும். கூத்து, பரதம், பஜனை, கதகளி போன்ற வடிவங்கள் சேர்ந்து உருவான படைப்பே மழை நாடகம்.

கதைச் சுருக்கம்

கதை வெளிப்படுத்தும் தொனி ஒன்றுபட்டால் உண்டு வாழ்வு அல்லது ஒற்றுமையே பலம் என்பதாகும். அதாவது பிரிந்து நிற்கும் சமுதாயம் ஒன்றுபட்டால் எதிலும் வெற்றியைக் காணலாம் என்பதை எடுத்துக் காட்டுகின்றது. நாம் சோகத்தோடும், அவலத்தோடும் வாழ்வது ஒற்றுமையின்மையே. இதற்காக ஒன்றுபடல் வேண்டும் என்கிறார் நாடக ஆசிரியர்.

மழையில்லாது வரட்சியின் காரணத்தினால் மக்கள் பாதிக்கப்பட்டு வந்திருக்கின்றனர். இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் மனிதர்கள் போகும் வழி தெரியாது கொடிய விலங்குகள் நடமாடும் சீரற்ற வழியால் மக்கள் வருவதை எடுத்துரைஞர் மிக அழகாக விளக்குகின்றார். என்ன குறை உடல், உளம் சேர்ந்துள்ளது என அம் மனிதர் கூட்டத்தினிடம் கேட்கின்றார். அதற்கு மனிதர்கள் ஒவ்வொருவரும் கஸ்டத்தை விளக்குகின்றனர்.

மனிதர்1 - மழையில்லை மழையில்லை / பயிர் ஏதும் விளையவில்லை.

மனிதர்2- ஒருதுளியும் காணாமல் / உலர்ந்து நிலம் கிடக்கிறதே.

மனிதர்3- எங்கும் இருளே தெரிகிறது / எந்த ஒரு ஒளியும் காணோமே.

மனிதர்4- தலைமுறைகள் வாடுகின்றன / எதிர்காலம் புரியவில்லை.

மனிதர்5- தாகம் அம்மா பெரும் தாகம் அம்மா / தண்ணீரின்
தவிக்கின்றோம்.

மனிதர்6- தண்ணீர் உள்ள இடம் தேடி / தனியே நாம்
நடக்கின்றோம். என மனிதர் கூட்டம் படிப்படியாகத்
தங்களது பிரச்சினையை எடுத்துக் கூறுகின்றனர்.

இதனைக் கேட்ட எடுத்துரைஞர் சோர்ந்து போகின்றார். இதுவே
இவர்களின் விதி போல் இருக்கிறது என்று சோகமாக தனது உணர்வை
காட்சிப்படுத்துகின்றார்.

இதனிடையே மழையை பெற்றுக் கொள்ள என்ன “மார்க்கம்”
என வாடிய மனிதர்கள் கேட்கின்றனர்.

மனிதர் “மழையையே மண்ணிற்கு கொண்டு வர நாம் என்ன
மார்க்கங்கள் செய்து வந்தோம்? ” “எந்த மார்க்கமும் இல்லை” என
ஏனையோர் தலையை அசைக்கின்றனர்.

எடுத்துரைஞர் எல்லோரும் சேர்ந்து மழையை அழைத்தால்
மழை வரும் என்கிறார். மனிதர்களுக்கு அது நம்பிக்கையில்லை.
ஒன்று கூடினால் மழை வருமா? என யோசிக்கின்றனர். எடுத்துரைஞர்
பின்வருமாறு தெளிவுபடுத்துகின்றார். எல்லோருக்கும் மழை, தாகம்
பொதுவான பிரச்சினை ஆகவே ஒன்றுபடலாம் என்றார். உறுதியுடன்
குரலை எழுப்பினால் அது கிடைத்துவிடும் மந்திரம், தோத்திரம், பஜனை,
காவியம் போன்றவற்றினால் மழையை வருவிக்கும் முயற்சி தோன்று
கின்றன.

பின்னர் எல்லோரும் சேர்ந்து உற்சாகம் பெற்று பெரும் யாகம்
செய்கின்றனர். மனிதர்களின் உடல் முயற்சிகள் இங்கு காட்சிப்
படுத்தப்படுகின்றன. மேடைக் காட்சியாக நடிகர் பயன்படுவது குறிப்பிடத்
தக்கதாகும். “மழையே வருவாய்” எனப் பாடிக் கொண்டு மேடையின்
நடுவில் இருந்த யாக மேடையச் சுற்றி நடிகர்கள் மழை வருவது
போன்று அசைகின்றனர். மற்றும் பல செயல்களிலும் ஈடுபடுகின்றனர்.
இச்செயல்கள் மேடைக் காட்சியாகப் பரிணமிக்கின்றன.

மனிதர்கள் சோர்ந்து போக சோராமல் முயலுங்கள். தொடர்ந்து
முயலுங்கள் என உச்சாகப்படுத்துகின்றார் எடுத்துரைஞர்.

மக்கள் ஒன்று சேர்ந்து ஒரு பிரிவினர் பாட, மறு பிரிவினர்
ஆடுகின்றனர். இந்த யாகத்தின் இறுதியில் வெற்றி பெறுகின்றனர்.

மழையாக ஆடுதல், மின்னலாக ஆடுதல், புயலாக ஆடுதல், மக்களாக ஆடுதல் எல்லாம் இடம் பெறுகின்றது. இது மேடைக் காட்சிப் பின் புலத்தை வெளிக்கொணர்கின்றது.

முடிவில் மழை பெய்கின்றது. மழை கொட்டியதால் மனிதர்கள் உற்சாகம், மகிழ்ச்சி அடைந்து மேலும் ஆடல், பாடல்களில் ஈடுபடுகின்றனர். நாடகத்தின் உச்ச கட்டமும் இதுவே ஆகும். மனித முயற்சியால் எதனையும் செய்யலாம் என்பது இந்நாடகத்தின் மூலம் வெளிக்கிளம்புகின்றது.

இங்கு சொல்லாடலானது பாடல்களாகவே காணப்பட்டது. பின்னணிப் பாடல்கள், சொற்கட்டுக்கள் மூலம் கூறப்பட்டன. பாடலின் ஆரம்பம் “தன்னான்” எனும் வாத்திய இசையுடன் தொடங்கி “மாரி பெய்தது மாரி பெய்தது” எனும் பாடலுடன் எல்லோரினதும் வணக்கத் துடன் முடிவடைகின்றது. அதாவது இந்நாடகத்தில் நீண்ட காலம் வரட்சியால் பாதிக்கப்பட்ட மக்கள் ஒன்றிணைந்து தம்முயற்சி யால் மழையை வர்ப்பண்ணுதல் புலனாகின்றது.

இந்நாடகத்தின் முரண் தொடக்கத்திலே ஆரம்பமாகின்றது. அதாவது மழைக்காக மக்கள் வேண்டுவதனுடாக அவதானிக்கப் படுகின்றது. மழையைப் பெறுவதற்கு ஒவ்வொருவரும் தனித்தனியாக முயற்சி செய்து, பின் இணைந்து செய்தல் போன்றவற்றினுடாக முரண் வளர்க்கப்பட்டு இம்முயற்சி தோல்வியடைய உச்சத்தை அடைந்து அனைவரும் இணைந்து ஒரு மனதுடன் கடுமையாக வேண்ட மழை வருகிறது. மகிழ்ச்சியில் மக்கள் ஆடுவதன் மூலம் முடிகிறது. இதில் ஆசிரியர் கர்நாடக சங்கீதம், கூத்துப்பாடல் போன்றவற்றின் மூலம் சோகத்தை உயர்த்தி இசை நாடகப்பாணியில் செய்துள்ளார்.

மழை நாடகம் வெளிப்படும் முறைமை

நடனம், பாடல், காட்சிகள் மூலம் வெளிப்படுகின்றது. பாடல்களில் பஜனை, கர்நாடக சங்கீதம், மந்திரம், கூத்துப் பாடல் போன்றன பயன்படுத்தப்படுகின்றன. மற்றும் தவிப்புடன் ஆடிப்பாடி மேடைக்கு நகர்தல், இதில் பரதமும், நாடக ஆட்டமும் இணைகின்றன. தவிப்பை வலுப்படுத்தல் மோகனம், சகானா இராகங்களில் இவை நாடகப் பாணியில் பாடுதல். மழையை வருவிக்க பல தொழிற்பாடுகளை நிகழ்த்தலாம். யாகம் செய்தல், விஞ்ஞான முயற்சிகள், நிலம் தோன்று தல், ஊமமாக விஞ்ஞான தொழிற்பாடுகள் செய்து காட்டப்படுதல்.

அடுத்து முகிலாக நடிகர்கள் அசைதல், இதற்கிடையில் நடிகர்களே நிலை மாறி சிவனாகவும் பார்வதியாகவும் காட்சி உருவாக்கலாம். ஏனையவர்கள் பரதம் மூலம் மழையை வேண்டி பிராத்தனைக் காட்சியை அளிக்கலாம்.

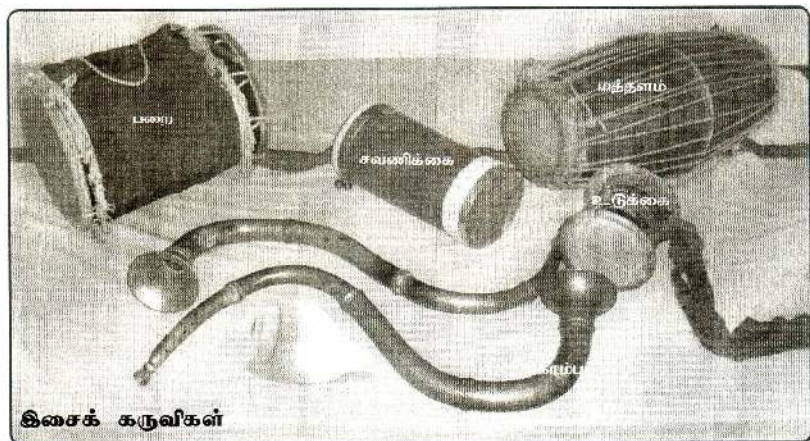
மழையாக வரும் போது வேகமான நடையில் கதகளி ஆட்டத்துடன் பாவங்களை வெளிப்படுத்தலாம். நடிகர்களே மழை வேண்டிப்பாடும் போது திருவேண்பாவையும், மழை பெய்யும் போது பாரதியின் வேகமிகு பாடலும் இசைக்கின்றன. வெள்ளத்தை கதகளியால், ஊமத்தால் காட்டலாம். குறியீட்டு அம்சங்களைக் கொண்டு வருதல் முக்கியமானதாகும். நடனம், பாடல், காட்சி மூலமும் பஃனை, கர்நாடக சங்கீதம், மந்திரம், கூத்துப் பாடல் போன்றவற்றின் மூலமும் வெளிப்படுத்தலாம் என்பது புலனாகிறது.

காட்சியமைப்பு

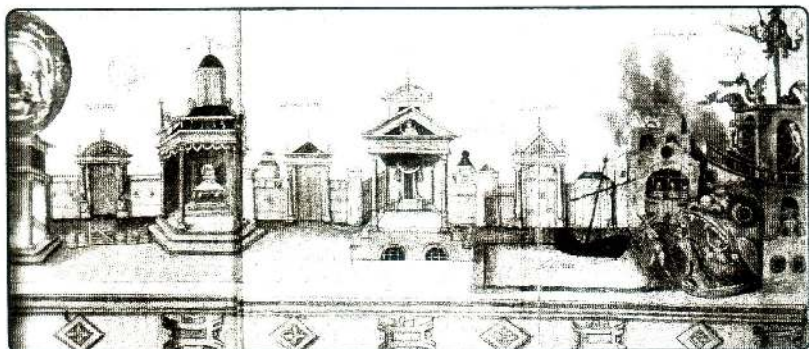
நடிகர்களே காட்சியாக மாறுகின்றனர். மனிதர்கள் தங்களது உடலால் அசைந்து, ஒன்று சேர்ந்து காட்சியை உருவாக்குகின்றனர். முழு அர்த்தத்தையும், தாக்கத்தையும் உணர்ந்து கொள்ளுமாறு நடிகர்கள் காட்சியை உருவாக்குகின்றனர். நடிகர்களே காட்சியாக மாறுகின்றனர். பாத்திரங்களின் எதிர்பார்ப்பு, துன்பப்பட்ட தன்மையாக அசைவு இருக்கும். மழையாகவும், முகிலாகவும் பாத்திரங்களே வரும். ஆடலினூடாகவும், அங்க அசைவுகளினூடாகவும் காட்சிகளை அமைத்து வெளிப்படுத்துகின்றனர். காட்சிகளைக் கொண்டு வரும் அங்க அசைவுகளாக பரதம், கூத்துகளிலுள்ள ஆட்டக் கோலங்கள், கதகளியாட்டம், பலே நடனம் போன்றவை பயன்படுத்தப்படுகின்றன. மழை நாடகத்தில் காட்சியை உருவாக்கப் பாடல்கள் பொருத்தமான இடத்தில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. வரட்சியில் பாதிக்கப்பட்ட துன்ப நிலையின் போதும், கடுமையான வேண்டுதலுடன் மகிழ்சியடைந்த போதும், கர்நாடக சங்கீதம், கூத்துப் பாடல், இசை நாடகப் பாடலிலும் இணைந்து பாடப்பட்டு காட்சிப்படுத்தப்படுகின்றது. முழு அர்த்தத்தையும், தாக்கத்தையும் உணர்ந்துகொள்ளுமாறு நடிகர்கள் மேடையில் காட்சியை உருவாக்கலாம். மழை நாடகத்தின் மோடி, கரு, குறியீட்டுப் பண்பு, உணர்வுகளின் முனைப்புக்களைத் தரக்கூடியவாறு கற்பனையுடன் உருவாக்குதல் வேண்டும்.



நாடகக் காட்சிகள்



இசைக் கருவிகள்



மத்தியகால நாடக மேடை

18

நாட்டிய சாஸ்திரம்

இது பரத முனிவரால் தோற்றுவிக்கப்பட்டது. கி.மு 2^{ம்} நூற்றாண்டிற்கும், கி.பி 2^{ம்} நூற்றாண்டிற்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் தோற்றுவிக்கப்பட்டதாகக் கூறப்படுகின்றது.

நாட்டிய சாஸ்திரம் 36 அத்தியாயங்களையும், 6000 சுலோகங்களையும் கொண்டது. நாடகத்திற்குரிய நடிப்பு, நாடகப்பாத்திரங்கள், நாடகக்கட்டமைப்புகள், அவைக்காற்றுமுறை, உடை, ஒப்பனை, காட்சி, அபிநயங்கள், மேடை, நடனம், இசை, மொழி, நெறியாள்கை போன்ற அனைத்து விடயங்களையும் சிறப்புறக் கூறுகிறது.

நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் ரசங்கள்

7^{ம்}, 8^{ம்} அத்தியாயங்களில் 8 வகையான ரசம் பற்றி நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றது. ரசம் பாவத்தில் இருந்தே வெளிப்படுகிறது. ரசம் என்பது, கண்ணால் பார்க்கும் போதும், காதால் கேட்கும் போதும் தோன்றும் உணர்வே இரசமாகும். இதனை சுவை எனவும் அழைப்பர்.

எட்டுவகை ரசங்கள்

ஸ்ருங்காரம் - காதல், ரதி, ஹாஸ்யம் - நகைச்சுவை, கருணா - சோகம், ரௌத்திரம் - கோபம், வீரம் - உற்சாகம், பயானகம் - பயம், பீடம் - அருவருப்பு, அற்புதம் - ஆச்சரியம். போன்றவையாகும். தொல்காப்பியர் இதனை எட்டு மெய்ப் பாடுகள் என்பார். ஆனால் அரிஸ்ரோட்டில் உணர்ச்சி வெளிக்கொணர்கையை கதாசிஸ் என்பார்.

ரஸம் உற்பத்தியாகும் முறைகள்

ஷ்ருங்காரமானது காதலை அடிப்படையாகக் கொண்டது. இதன் ஸ்தாயி பாவம் ரதியாகும். இது மூன்று வகைப்படும். ஹாஸ்ய ரஸமானது நகைச் சுவை எனவும் அழைக்கப்படுகின்றது. இது ஷ்ருங்காரத்திலிருந்து உற்பத்தியாகின்றது. கருணா ரஸம் இதற்கு

எதிரானது. ஷ்ருங்காரம் காமத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுகின்றது. ஆறு வகைச் சிரிப்பு இதில் வரும். **கருணா ரஸமானது** சோகம், அவலம், கவலை எனவும் அழைக்கப்படுகின்றது. இது வீழ்ச்சி, செல்வத்தை அழித்தல், கொலை போன்றவற்றால் உற்பத்தியாகின்றது. **ரௌத்திர ரஸமானது** கோபம், சினம் எனவும் அழைக்கப்படுகின்றது. இது அற்புதத்திற்கு எதிரானது. எதிரி, பொய், வஞ்சனை, கோள், போர், கற்பழிப்பு, பொறாமை போன்றவற்றால் உற்பத்தியாகின்றது. **வீர ரஸமானது** உற்சாகம், கொடை போன்றவற்றால் உற்பத்தியாகின்றது. **பயானக ரஸமானது** வீரத்திற்கு எதிரானது. இராட்சதன், பேய், பிசாசு, பாம்பு, அடர்ந்த காடு, சண்டை, வக்கிர சத்தம் போன்றவற்றால் உற்பத்தியாகின்றது. **பீபற்ச ரஸமானது** அருவருப்பு எனவும் அழைக்கப்படுகின்றது. தூநாற்றம், எலும்பு, விருப்பமின்மை போன்றவற்றால் உற்பத்தியாகின்றது. **அற்புத ரஸமானது** ஆச்சர்யம் எனவும் அழைக்கப்படுகின்றது. இது ரௌத்திரத்திற்கு எதிரானது. இதில் சத்வகுணம் பிரதானம். மகிழ்ச்சி, தெய்வீகம் இதன் பண்பாகும்.

பாவங்கள்

நாடகத்தில் இதைப்பார்ப்போர்க்கு ரசத்தை தோன்றச் செய்வது பாவங்களாகும். பாவம் என்பதற்கு தோற்றுவித்தல், பரவதல் எனப் பொருள்படும். 49 பாவங்கள் பற்றிக் கூறப்படுகிறன. அவற்றுள் ஸ்தாயிபாவம் 8, சாத்துவீகபாவம் 8, வியபிச்சாரிபாவம் 33 ஆகும்.

நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிப்பிடும் அவைக்காற்று முறை

நிருத்தம் :- சொற்கட்டுக்கான அழகிய உடல் அசைவுகளைக் கொண்டு நிகழ்த்துபவை நிருத்தமாகும். பார்ப்போருக்கு கருத்தெதையும் வெளிப்படுத்தாது. நாடகத்தின் பிரதானம் செய்து காட்டுதலாகும். அத்தன்மையினை இங்கு காணமுடியாது. ஆனால் தாளம், லயம் என்பன இதில் இருக்கும். நிருத்தத்தில் காண்போருக்கு மன மகிழ்ச்சியை ஏற்படுத்தும் ஆட்டமே இதில் முக்கியமாகும். இதனால் நிருத்தத்தை நாடகமாகக் கொள்ளமுடியாது.

நிருத்தியம் :- ஆட்டத்துடன் இணைந்த பாவவெளிப்பாடு நிருத்தியமாகும். அபிநயமே முக்கிய இடம்வகிக்கிறது. இது இரண்டு வகைப்படும்.

1. பிருகாப்த நிருத்தியம் - பாடலுக்கு வெவ்வேறு பொருளைச் செய்து காட்டுதலாகும்.
2. ஏகாப்த நிருத்தியம் - ஒரு பொருள் கொண்டதாக செய்து காட்டுதலாகும்.

எனவே நிருத்தியத்தில் பாடலுக்குரிய பொருள் வெளிப்படுவதால் நாடகமாகக் கொள்ளலாம். உணர்வு வெளிப்பாடு, கருத்து வெளிப்பாடு, அபிநயம், பாடல், இசை, உடை, ஒப்பனை, பாத்திர உருவாக்கம் போன்ற நாடக அம்சங்கள் இந்த நிருத்தியத்தில் உண்டு.

நாட்டியம் :- ஆடலும், அபிநயமும் இணைந்து ஒரு கதையினைச் செய்து காட்டுவது நாட்டியமாகும். நாடக அம்சங்களைக் கொண்ட நிருத்தியத்தைத் தன்னகத்தே கொண்டது. போலச்செய்தல், மோதுகை, பாத்திரங்கள், காண்பியங்கள், அபிநயங்கள் முதலானவை நாட்டியத்தில் புதைந்து கிடப்பதனால் இதனை நாடகமாகக் குறிப்பிடலாம்.

நாட்டிய சாஸ்திர நடிப்பு முறை

நாட்டிய சாஸ்திரம் “தர்மி” என நடிப்பைக் கூறுகின்றது. இது இரண்டு வகைப்படும்.

1. லோகதர்மி
2. நாட்டியதர்மி

லோகதர்மி என்பது இயல்பு நடிப்பு, யதார்த்த நடிப்பு எனப்படும். இதனைத் தொல்காப்பியம் உலகியல் வழக்கு எனக் குறிப்பிடுகின்றது. பாத்திரமாக மாறி இயல்பாக நடித்தல் லோகதர்மியில் பிரதானம்.

நாட்டியதர்மி என்பது யதார்த்தமற்ற நடிப்புமுறை எனப்படும். இதனைத் தொல்காப்பியம் நாடக வழக்கு எனக்குறிப்பிடுகின்றது. இவ்வாறு இரண்டு வகை நடிப்புப் பற்றிக் கூறப்பட்ட போதிலும் பிற்காலத்தில் இரண்டு நடிப்பு முறைகளும் இணைந்தே ஒரு நாடகத்தில் நடிக்கப்படுகின்றன.

சமஸ்கிருதம் கூறும் நாடக வகை

இது இரண்டு வகைப்படும். ஒன்று ரூபம், மற்றையது உபரூபம் ஆகும். ரூபம் பத்து வகையான நாடகங்களை கொண்டது. நாடகம்,

சமவகாரம், டிமம், பிரகரண, ஈகாமிருக, வியாயோகம், பாணம், வீதி, பிரகஸனம், அங்கம் என்பனவாகும்.

நாட்டிய சாஸ்த்திரம் கூறும் இருவகை நாடகம்

மார்க்கம், தேசி எனும் அரங்கப் பாரம்பரியம் பற்றியும் நாட்டிய சாஸ்த்திரம் குறிப்பிடுகிறது. மார்க்கம் என்பது செந்நெறி (சமஸ்கிருத) அரங்காகும். இது நியம வடிவத்திற்கு உட்பட்டது. நாடகத்திற்குரிய கட்டமைப்பு முறைமை இதில் இருக்கும். தேசி என்பது இந்தியப் பிரதேசப் பாரம்பரிய அரங்காகும். இது அந்தந்தப் பிரதேச வழக்குகள், வாழ்க்கை முறைகள், சமூக, பண்பாட்டுத் தனித்துவங்களைக் கொண்டு நிகழ்த்தப்படுவதனால் நியம விதிகளுக்கு அப்பாற்பட்டதாக விளங்குகின்றது. இதன் ஆற்றுகை சடங்கு நிலைப்பட்டதாகவும் பார்ப்போர் பங்கு பற்றும் தன்மை கொண்டதாகவும் இருக்கும். உதாரணம் தெருக்கூத்து, கதகளி, கிருஷ்ணாட்டம், ரசலீலா, இராமலீலா, குச்சுப்படி, கிராமிய சடங் காட்டங்கள், தலித்தரங்குகள்.

வட மொழி ஆசிரியர்கள்

காளிதாசன் சாகுந்தலம், மாளவிகாக் கினிமித்திரம், விக் கிரமோர் வசீயம், சொற்பன வாசவதத்தம், கர்ண பாரம், பஞ்சராத்தம், பாலசரிதம் எனும் நாடகங்களையும், மகேந்திரவர்மன் மத்தவிலாசபிரகசனம் எனும் நாடகத்தையும், பவபூதி மகாவீரசரித்திரம், மாலதிமாதவம் எனும் நாடகங்களையும் சூத்திரகன் மிருட்சகடிகம் எனும் நாடகத்தையும் எழுதியுள்ளனர்.

நாட்டிய சாஸ்திர மேடை

இது மூன்று வகைப்படும். அவையாவன.

1. திரியஸ்ர - முக்கோணம்
2. சதுரஸ்ர - சதுரம்
3. விகிருஸ்ட- செவ்வகம்



கோரஸ்



சிருங்காரம்



ஹாஸ்யம்



சோகம்



கோபம்



வீரம்



பயானகம்



பீபட்சம்



அற்புதம்



சாந்தம்



தெருக்கூத்து



கதகளி



வட இந்திய கதக்



மணப்பூர் மணப்பூர்



ஆந்திர குச்சுப்படி



ஓர்ஷா ஒடிசீ

19

அபிநயங்கள் / சித்திரிப்புக்கள்

அபிநயம் பற்றி பரதமுனிவர் நாட்டிய சாஸ்த்திரத்தில் 8^{ம்} அத்தியாயத்தில் விளக்குகின்றார். ஒரு நாடகத்தின் முழுமைக்கு அபிநயம் இன்றியமையாததாகும். முதலில் அபிநயம் என்றால் என்ன? என்பதை நோக்குவோம். அபிநயம் என்பது ஒன்றைப் போலச் செய்வதாகும். அதாவது “ஒரு விடயத்தை நடிகன் பார்ப்போருக்கு மகிழ்ச்சி உண்டாக்கும் வண்ணம் செய்து காட்டுவது” அபிநயம் எனப்படும். கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தல், ஒன்றைச் சித்திரித்தல் இன்னும் ஒருவகையில் நோக்குவோமாயின் ஒரு விடயத்தை நடிகன் உடல் உறுப்புக்களால், உடை, ஒப்பனை, காட்சி, மேடைப்பொருளால், வார்த்தையால், உணர்ச்சிகளால், வெளிப்படுத்துவது அபிநயமாகும். எனவே அபிநயம் என்பது ஒரு கதைக்கருவை போலச் செய்தல் அல்லது எடுத்துக்கூறுதல் அல்லது சித்திரிப்புக்களாகும். எனினும் போலச் செய்வதற்கு அனைத்து அபிநயமும் முக்கியமாகும். நான்கு அபிநயங்களின் மூலமே ஏதாவது ஒரு பாத்திரத்தை முழுமையாகச் சித்திரிக்கலாம்.

அபிநயமானது நாடகக் கதையினையும், பாத்திரவார்ப்புக்களையும், கருத்துக்களையும், சூழல்க் காரணிகளையும், பார்ப்போர் புரிந்து கொள்ளச் செய்வதாக அமைகின்றது. தனியாகவோ அல்லது கூட்டாகவோ சித்திரிப்புக்கள் / பயிற்சி மூலம் சித்திரிப்புத் திறன் அதிகம் வரும்.

அபிநயத்தின் வகையும் தொகையும்

அபிநயம் நான்கு வகைப்படும். அவையாவன

- 1 ஆங்கிகா அபிநயம்
- 2 ஆஹார்ய அபிநயம்
- 3 வாச்சிக அபிநயம்
- 4 சாத்வீக அபிநயம் என்பனவாகும்.

ஆங்கிகா அபிநயம்

ஆங்கிக அபிநயம் என்பது ஒரு விடயத்தை உடலினூடாக வெளிப்படுத்துவதாகும். உடல் வழிச் சித்திரிப்பு இதன் பிரதான வெளிப்பாடாகும். எனவே நடிகன் தனது உடலாலும் உடல் அசைவுகளாலும் நிற்கும் நிலைகளாலும் ஒரு விடயத்தைச் சித்திரிக்கும் உடல்வழிச் சித்திரிப்பே ஆங்கிக அபிநயமாகும். இது 3 வகைப்படும். அவையாவன

- | | |
|--------------------|----------------------|
| 1. அங்கம் | - இது 6 வகைப்படும் |
| 2. பிராத்தியாங்கம் | - இது 9 வகைப்படும் |
| 3. உபாங்கம் | - இது 12 வகைப்படும். |

ஆங்கிகா அபிநயத்தின் முக்கியத்துவம்

நாடகமானது கட்டிலக்கலையாகும். இக்கட்டிலத்தைப் பூர்த்தி செய்வது உடல் வழிச்சித்திரிப்பாகும். எந்தவித ஒப்பனையும் இன்றி நாடகத்தை நடிக்கும்போது “உடல்” பிரதான இடத்தை வகிக்கிறது. அங்கமானது பார்ப்போருக்கு முதலில் தெரிவதனாலேயே நாட்டிய சாஸ்திரமும், பரதரும், நாடக நெறியாளரும் இதனை முக்கியத்துவப் படுத்துகின்றனர். இதனாலே ஆங்கிக அபிநயத்திற்கு நாடகத்தில் முக்கிய இடமுண்டு.

உடலைப் பிரதானப்படுத்தி இந்த அபிநயம் செய்யப்படுவதால் உடலை நடிகன் பயிற்சிகள் மூலம் தளர்வாக வைத்துக்கொள்வது அவசியமாகும். இது கொடுக்கும் பாத்திரத்திற்கேற்ப பாவத்துடன் பாத்திரமாக மாறி நடிக்க உதவுகின்றது. இவ்வாறு நடிப்பதற்கும், பயிற்சி பெறுவதற்கும் ஆங்கிக அபிநயம் உதவுவதால் இது முக்கிய இடம் பெறுகிறது.

ஆசிய அரங்கில் “ஆங்கிக” அபிநயமே பிரதான இடம் வகிக்கிறது. நாடகக் கருத்தை இதனூடாகவே வெளிப்படுத்துகின்றனர். உதாரணம் ஈழத்துக் கூத்து என்பது கதை தழுவிய ஆட்டமாகும். இந்த ஆட்டத்திற்கு ஆங்கிகம் உதவுகின்றது. இவற்றைப் போன்றே தமிழ் நாட்டில் தெருக்கூத்து, கேரளத்தில் கதகளி, சீனாவில் ஒபேரா, ஜப்பானில் கபுகி, நோ, போன்றன நடிகனின் உடலையே பிரதானமாகக் கொண்டு செய்யப்படுகின்றன. அத்தோடு மேற்கத்தேயத்தில் பிலே

நடனத்திலும், ஊமம் (mime) முதலான நாடகமரபுகளிலும் இவ்வபிநயம் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

ஆங்கிகத்தின் முக்கியத்துவம் கருதியே நவீன நாடக ஆசிரியரான மேயர்கோல்ட் “உடற்ப் பொறி முறை” நடிப்பை உருவாக்கினார். இதனாலேயே ஏனைய அபிநயத்தைவிட இவ் அபிநயம் முக்கியத்துவமும் முதன்மையும் பெறுகின்றது.



ஆங்கிகம்



வாச்சிகம்

வாச்சிக அபிநயம்

வாச்சிக அபிநயம் என்பது குரல் வழிச் சித்திரிப்பாகும். குரலால் ஒரு விடயத்தைப் பார்ப்போருக்கு வெளிப்படுத்துவதாக விளங்குகின்றது. குரல், வாய் இங்கு பிரதான இடம் வகிக்கின்றது. வாய் பேச்சுக்கள், உரையாடல்கள், சத்தங்கள், பாடுதல்கள், நடிகன் தனது குரலில் நெகிழ்வுத் தன்மையையும், கவர்ச்சியையும், லாவகத்தையும், தெளிவையும் கொண்டிருத்தல் முக்கிய விடயமாகும். இவ் அபிநயத்தில் முக்கிய இடம் வகிக்கின்றது. இவ் அபிநயத்தில் பின்வரும் 4 பிரிவுகள் முக்கிய இடம் வகிக்கின்றன.

- | | |
|--------------------|---|
| சுகீத வாச்சிகம் - | இது பாத்திரமானது கீதத்தை தானே பாடி ஆடுவதைக் குறிக்கும். |
| உபகீத வாச்சிகம் - | சபையோர் புகழும்படி பாடலைப் பாடும் போது ஆடுவதைக் குறிக்கும். |
| கசப்த வாச்சிகம் - | பெண்ணொருவள் தானே கணிப்பித்துக் கொண்டு ஆடுவதைக் குறிக்கும். |
| உபசப்த வாச்சிகம் - | இது நடனவாங்கங்கள் ஒலிக்க பெண் ஆடுவதைக் குறிக்கும். |

வாச்சிக அபிநயத்தின் முக்கியத்துவம்

வாச்சிக அபிநயமானது சொல்லாடல் (உரையாடல், பாடல், மொழி நிலை எனும் செயற்பாட்டால்) மூலம் வெளிக்கொணரப்படுகிறது. உலக நாடக வரலாற்றில் சில வகையான அரங்குகளில் வாச்சிக அபிநயமே பிரதான இடம் வகிக்கின்றது. ஒபேரா நாடகம், இசை நாடகம் போன்றவற்றில் இந் நிலைப்பாடு உண்டு. சாதாரணமாக ஒரு நாடகத்தில் உடல், உளத்தோடு முழுதும் வெளிப்படுவது வழக்கம். எனவே செவிப்புலத்தைப் பூர்த்தி செய்வது வாச்சிகமாகும். இதனால் நாடகத்தில் முக்கிய இடம் வகிக்கிறது.

நாடகத்தில் குரலை ஏற்ற இறக்கத்துடன் கதைத்தல், உச்சரிப்புடன் கதைத்தல், பாடுதல், இசைத்தல், சொற்பதங்கள், தூர உள்ள பார்ப்போருக்கு ஏற்ப பேசுதல் போன்றவற்றின் மூலம் வாச்சிக அபிநயம் காணப்படுவதால் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது.

நாடகத்தின் குரல் சார்ந்தவற்றையெல்லாம் வெளிப்படுத்த உதவுகின்றது. பாடுதல், இரகசியமாகக் கதைத்து பார்ப்போரை கவர்தல், போன்றவற்றிற்கெல்லாம் வாச்சிக அபிநயம் உதவுவதால் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. இதன் முக்கியத்தை ஒபேரா, இசை நாடகம், பாரம்பரியக் கூத்து, மோடிப்படுத்தப்பட்ட நாடகம் போன்றவற்றில் காணலாம்.

ஆஹார்ய அபிநயம்

காண்பிய வழிச்சித்திரிப்பு ஆஹார்ய அபிநயமாகும். அரங்கில் காணப்படும் பிற பொருட்களாலும் நடிகனின் துணைச் சாதனங்களாலும் கதைக்கருவை வெளிப்படுத்துகின்ற அபிநயம் இதுவாகும். உடை, ஒப்பனை, காட்சியமைப்பு, மேடைப் பொருள், அணிகலன்கள், பாத்திரம் கையாளும் ஆயுதங்கள், ஒளியமைப்பு போன்றவற்றின் மூலம் கதையினைச் சித்திரித்துக் காட்டுவது ஆஹார்ய அபிநயமாகும். ஆஹார்ய அபிநயம் 4 வகைப்படும்.

1. நிஜ ஆஹார்யம்
2. அபிசாரி ஆஹார்யம்
3. விபசாரி ஆஹார்யம்

ஆஹார்ய அபிநயமானது உள்ளதை உள்ளவாறு காட்டும். இது பல்வேறு அரங்குகளில் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. எடுத்துக்காட்டாக இயற்பண்பு வாதம் பல்வேறுபட்ட காண்பியங்களால் நடிகனுக்கு

அபிநயம் செய்ய உதவுகிறது. அபிநயத்தில் ஓர் நடிகனுக்கு பல்வேறுபட்ட மேடைப் பொருட்கள் துணைப்பொருட்கள் உதவுகின்றன. இதுவே காண்பிய அபிநயமாகும்.

ஆஹார்ய அபிநயத்தின் முக்கியத்துவம்

பார்ப்போரின் கட்டிலத்தை காரணம் எதுவும் இன்றிப் பூர்த்தி செய்வதால் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. வாச்சிக, சாத்வீக அபிநயங்கள் போன்றன வெளிப்படுத்தப்பட்ட/ சித்திரித்துக் காட்டப்பட்ட பின்னர்தான் பார்ப்போருக்குத் தெரியும். ஆனால், ஆஹார்ய அபிநயம் வெளிப்படுத்த முன்னரே கட்டிலனாகிறது. உதாரணமாக சிங்களக் கோலம். இதில் முகமூடி பிரதான ஆஹார்யமாகும். ஈழத்துக் கூத்தில் கடும் நிறம் பயன்படுத்தப்படுவது பிரதான ஆஹார்யமாகும்.

அந்தஸ்த்து வேறுபாடு, பாத்திரத்தை இலகுவாக இனங்காண, பாத்திர வேறுபாட்டைக்காட்ட, பாத்திரப் பண்பை வெளிப்படுத்த, பால், வயது வேறுபாட்டைக் காட்ட ஆஹார்ய அபிநயம் உதவுகிறது. எடுத்துக்காட்டாக கதகளி அரங்கு, இந்திய சமஸ்கிருதம், கிரேக்க அரங்கு, சேக்ஸ்பியர் அரங்கு போன்றவற்றில் எல்லாம் ஏனைய அபிநயத்தைப் போன்று இவ் அபிநயம் முதன்மை பெறுகிறது. பாத்திர மன உணர்வு, நாடகச் சூழல், பாத்திர குணவியல்பு போன்றவற்றை வெளிப்படுத்த இவ் அபிநயம் உதவுகின்றது.



சாத்வீக அபிநயம்

உணர்வு/உணர்ச்சி வழிச் சித்திரிப்பாகும். உணர்ச்சி எட்டு வகைப்படும் என்பார் வரத முனிவர். சாத்வீக அபிநயம் 2 வகைப்படும்.

1. சாட்சயம் - கண்களைக் கொண்டு செய்யும் அபிநயமாகும்.
2. வியஞ்சயம் - உடலைக் கொண்டு செய்யும் அபிநயமாகும்.

சாத்வீக அபிநயத்தில் நடிக்கக் காதல், மகிழ்ச்சி, சோகம், கோபம், வீரம், பயம், அருவருப்பு, அற்புதம், சாந்தம், பக்தி போன்ற உணர்ச்சிகள் மூலம் வெளிப்படுத்துகின்றன. உடல் வழி உணர்வுகளைச் சித்திரிக்கும் போது மோடிமைக்கு அமைவாக அமைகின்றது. லோக தர்மி, நாட்டிய தர்மி. நாடகத்தில் உடல் உறுப்புக்களின் அசைவுகள் கட்டுப்பாடின்றி வெளிப்படுத்துவதன் மூலம் சாத்வீக அபிநயம் புலப்படும்.

சாத்வீக அபிநயம் சில அரங்குகளில் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக மனோரதிய மென்மைய அரங்குகள், இயற்பண்புவாத அரங்குகள். இவற்றுள் மனோரதிய, மென்மைய அரங்குகள் மிக அதிக உணர்ச்சிகளால் சித்திரிக்கப்படுகின்றன. மேலும் ஆசிய அரங்குகளில் கதகளி, பரதநாட்டியம் போன்றவையும் குறிப்பிடத்தக்கது. பாத்திரங்களின் உள் உணர்வுகளை வெளிக்கொணர் இது உதவும்.

நான்கு அபிநயங்களின் பயன்பாடுகள்

நான்கு வகை அபிநயங்களும் நாடக அரங்கிற்குப் பெரும் வழிகளில் பயனளிக்கின்றன. விடயத்தை / கருவை போலச் செய்ய நான்கு அபிநயமும் உதவுகின்றது.

1. கவர்ச்சிகரமாய் அமைவதற்கு.
2. பார்வையாளர்களின் இரசனையைத் தூண்டுவதற்கு.
சிருங்காரம், காஷ்யம், கருணா, ரௌத்திரம், வீரம், பயானகம், பீபட்சம், அற்புதம் போன்ற ரசத்தை பார்ப்போர் இவ் அபிநயங்கள் ஊடாக விளங்கிக் கொள்வர். இதற்குப் பயன்படுகின்றது.
3. நடிக்கத் தனது நடிப்பாற்றலை அதிகரிக்க உதவுகின்றது. உடை, ஒப்பனையுடன் மேடையில் தோன்றினால் நடிப்பு இலகுவும்.
4. நாடகம் சிறப்புற அமைவதற்கு.
5. வெற்றி பெறச் செய்ய நாடகத்தில் பல பயன்பாடுகளை இவ்வபிநயம் தருகின்றது.
6. நாடகத்தின் மூலம் பார்ப்போருக்கு இரச அனுபவத்தை வெளிப்படுத்துபவன் நடிக்க ஆவான்.

7. நடிப்பு என்பது உருமேற்கொள்வதாகும். அந்தவகையில் நாடகத்தில் ஒன்றை / ஒருவரைப் போல் உருமேற்கொள்பவர் நடிகராவார். இதற்குப் பயன்படுவதால் அபிநயங்கள் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன.
8. நாடகம் போலச்செய்தலாகும். நாடகத்தில் நிறைந்துள்ள வற்றைப் போலச் செய்பவர் நடிகரேயாவார். இதற்குப் பயன்படுவதால் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றார்.
9. ஆள் மேற்கொள்வதற்கு.
10. நான்கு அபிநயங்களையும் மேற்கொள்பவர் நடிகராவார்.



மனமே நாடகம்



ஊம நாடகம்



ஒகஸ்தா போலின் அரங்கு



மோகினி ஆட்டம்

20

சடங்கரங்குகள்

சடங்கும் நாடகமும்

பரம்பரை பரம்பரையாக எந்தவித கேள்விகளும் இன்றி செய்யப்படுவதே சடங்காகும். ஒழுங்கு படுத்தப்பட்ட ஒன்றாகவும் இருக்கும்.

சடங்கிற்கும் நாடகத்திற்கும் இடையிலான பொதுவான அம்சம்

1. இரண்டும் குறித்த நேரத்தில் தொடங்கும்.
2. இரண்டிலும் பலர் இணைந்து கொள்வர்.
3. தொடர்பு கொள்ளுதல் இருக்கும்.
4. ஒரு தலைவன் இருப்பான்.
5. பார்ப்போரின் அனுமதியுடன் சக்தி பெற்று நடத்தல்.
6. பார்ப்போர் நம்புதல்.
7. ஒரு இடத்தில் நிகழ்த்தப்படுதல்.
8. போலச் செய்தல், திரும்பச் செய்தல் /மீளச் செய்தல் இடம்பெறும்.
9. ஐதீகம் உண்டு.
- 10 உடை, ஒப்பனை, இசை, நடனம் போன்றன உண்டு.

சடங்கிலிருந்து நாடகம் உருவாகும் முறை

பாரம்பரிய சமயச் சடங்குகளில் (மதகுரு தெய்வமாக அபிநயித்தல்) மதகுருவோ அல்லது பூசாரியோ அபிநயித்தார். பின்னர் மதகுரு மற்றவர்களிடம் இருந்து தன்னை வித்தியாசப்படுத்த முகமுடி அணிந்திருந்தார். பின்னர் சமூக மாற்றத்தால் மதகுரு வழிப்படுத்தி, நெறிப்படுத்த ஏனையோர் அபிநயித்தனர். இச்சடங்குகளில் நம்பிக்கை அல்லது பக்தி குறைய நாடகம் தோன்றியது. நடிக்கர் - மதகுரு, பார்ப்போர் - பக்தர், நிகழும் இடம் - கோயில் முன்றல். இவ்வாறு தோன்றிய நாடகம் மக்கள் மனித வேடம் பூண்டு ஒரு மேடையில் பார்ப்போர் முன் ஒரு விடயத்தை அல்லது கதையை நிகழ்த்திக் காட்டுவதாக இருக்கும்.

பேராசிரியர் சி. மௌனகுரு இதனைப் பின்வருமாறு முன்வைப்பார்.

1. நாடகம் சார்ந்த சமயக்கரணம்.
2. சமயக் கரணங்கள் சார்ந்த நாடகங்கள்.
3. சமயக் கரணத்திலிருந்து விடுபட்ட நாடகங்கள்

என்பனவாகும். உலக நாடக வரலாறு சடங்குகளிலிருந்தே தோன்றியது. உதாரணம் கிரேக்க நாடகம் டயோனிஷஸ்த் தெய்வத் திற்கு செய்யப்பட்ட சடங்கில் பாடப்பட்ட டித்திராம்ஸ் பாடலில் இருந்தே நாடகம் தோன்றியது என குறிப்பிடப்படுகின்றது. மத்தியகால கிறிஸ்தவ நாடகம், சீன, ஐப்பானிய, இந்திய, இலங்கை நாடகமெல்லாம் சடங்கிளடியாகவே தோற்றம் பெற்றது.

குளிர்த்தி, வேட்டைத் திருவிழா, பாஸ்க்கா, திருப்பலிச் சடங்கு, பெரிய வெள்ளிச் சடங்கு, வீரபத்திரர் ஆட்டம், யமசங்காரம், சூரன்போர், காமன் கூத்து என்பவைகளாகும்.

செய்யப்படுவதன் நோக்கம்: சடங்கு ஒவ்வொரு பண்பாட்டுப் பாரம்பரியங்களிலும் ஒன்று. வழிபாடுகள் நம்பிக்கைகளுடன் உருவாகின்றது. இலங்கையில் உள்ள ஒவ்வொரு மதத்தினருக்கும் பாரம்பரியப் பேணுகைக்கென பல சடங்கு செய்யப்படுகின்றன. இதில் நாடகத் தன்மை கொண்ட சூழமைவுகள், போலச் செய்தல் உண்டு. நல்ல வாழ்க்கைக்கும், நன்றி தெரிவிப்புக்கும், கெட்ட பேய்களை அகற்றவும், பேறுகளைப் பேணவும் பரவலாகச் செய்யப்படுகின்றது.

குளிர்த்திச் சடங்கு

தமிழர் வாழும் பிரதேசங்களில் காணப்படும் கண்ணகி அம்மன் கோயில்களில் நடைபெறும் சடங்காக இது விளங்குகிறது. மட்டக்களப்பு, யாழ்ப்பாணம், முல்லைத்தீவு, வவுனியா, அம்பாறை, திருகோணமலை போன்ற பிரதேசங்களில் உள்ள கண்ணகி அம்மன் கோயில்களில் இச்சடங்குகள் நடைபெறுவது வழக்கம். சூட்டினால் வரும் நோய்களை தீர்ப்பதற்கும் (அம்மை, கண்ணோய், வெப்பு, குக்கல்), மழை வேண்டியும், பிள்ளைப்பேறுக்கும், பாவ விமோசனத்திற்கும் பணம் வேண்டியும் இது நிகழ்த்தப்படுகின்றது.

கண்ணகி அம்மன் கோயில்களில் அம்மக்களின் வசதிக்கேற்ப 3 அல்லது 5 அல்லது 7 நாட்களுக்கு இச்சடங்கு நிகழ்த்தப்படும். இறுதிநாள் சடங்கே குளிர்த்தியாகும். இது நாடகத் தன்மை வாய்ந்தது.

மதகுரு இயக்குனராக இருக்க இன்னொருவர் தெய்வமாக அபிநயித்து ஆடப்படும் சடங்காக காணப்பட்டனும் மதகுருவே பாத்திரமாகமாறி தெய்வமேறி ஆடுவார்.

கண்ணகி அம்மன் சடங்கின் இறுதிநாள் அன்று கலியாணக் கால் நட்டு, விநாயகர் பாணை வைத்து இது நடைபெறும். பின்னர் ஊர்மக்கள் பொங்குவர். இது முடிந்தபின்னர் குளிர்த்தி பாடப்படும். இவற்றில் கண்ணகியம்மன் பற்றிய பல தகவல்கள் வெளிப்படும். அதனை மக்கள் கேட்பர். அதன் பின்னர் கோயிலின் முன்னால் உரலின் மீது அல்லது உயர்மான இடத்தில் பெரிய சட்டி ஒன்றினை வைத்து அதனுள் மஞ்சள் கலந்து நீர் ஊற்றி வைக்கப்படும். கப்புகனார் (மதகுரு) அம்மனுக்கு நேர்த்தியாக ஆலயத்திற்கு வந்த வண்ணச் சேலையையும், கையில் சிலம்பையும், அம்மானைக்காயும் அணிந்து அம்மனாக வேடம் தாங்கி வந்து மஞ்சள் நீர் இருக்கும் சட்டியில் கைகளை வைத்து கலக்குவார். பின்னர் கோயிலுக்குள் சென்று இன்னுமொரு வண்ணச் சேலை அணிந்து மீண்டும் மக்கள் மத்தியில் தோன்றுவார். இவ்வாறாக முன்று முறை சேலை அணிந்து வேடமிட்டு வருவார். பின் முன்றாவது தடவை சிலம்போசை ஒலிக்கப்படும். இதன் பின்னர் கப்புகனார் சட்டியில் மஞ்சள் நீரை கலக்கி மக்கள்மீது குளிர்த்தி தெளிப்பார். இதுவே குளிர்த்திச் சடங்காகும்.

பக்தர்கள் கப்புகனாரை(மதகுரு) அம்மனாக நம்பி பக்தர்களாகவும், பார்ப்போராகவும் பாவனை செய்வர்.

நாடக அம்சங்கள்

போலச்செய்தல், மீளச்செய்தல், சொல்லாடல், அரங்கப் பொருட்கள் இதில் உண்டு. அதாவது அம்மனைப் போல் கப்புகனார் போலச்செய்தலாகும்.

நடிகர் - பூசாரி தனியொரு பாத்திரமாக நடிக்கிறார். பரதநாட்டியத்திலும் ஒருவர் பல பாத்திரம் தாங்கி நடிப்பர். இவ்வாறே கிரேக்கத்திலும் தெஸ்பிஸ் எனும் நடிகர் பல பாத்திரத்தைத் தாங்கி நடித்தார். எனவே அம்மனாக பாத்திரமேற்று நடிப்பார்.

இடம் - கோயில் முன்றல் அல்லது முன்மண்டபமாகும்.

பார்வையாளர்கள் - பக்தர்களே பார்வையாளர்களாகவும், பங்காளர்களாகவும் பக்தியோடும், பொழுதுபோக்கோடும் இதனைப் பார்ப்பார்கள். கப்புகனாரை அம்மனாக நம்புவர். தண்ணீர் தெளிக்கும் போது அது படவேண்டும் என நினைப்பர். எதிர்பார்ப்பு நிறைவுபெறும்.

உடை, ஒப்பனை - வேடமிடுவதற்கு சேலை பயன்படுகிறது. சிலம்பு, திருநீறு, சந்தனம் போன்றன ஒப்பனைப் பொருட்களாக பயன்படுகின்றன.

இசை - குளிர்த்திப்பாடல் நாடகத்திற்கு இசையாகப் பயன்படுகின்றது. சிலம்பு இசைக்கருவி ஆகும்.

நம்பிக்கை - கப்புகனார் பெண் வேடம் தாங்கி வரும் போது அவரை அம்மனாக நம்புதல் இங்கு இடம்பெறும். நாடகத்திலும் பாத்திரமாக நம்புதல் காணப்படுகிறது.

ஐதீகம் - நாடகத்தில் ஐதீகம் காணப்படுவது போன்று குளிர்த்திச் சடங்கிலும் கண்ணகி அம்மன் தொடர்பான ஐதீகம் உண்டு.

ஆற்றுகை - மூன்று தடவை கப்புகனார் மக்கள் மத்தியில் வெவ்வேறு வேடங்களில் வந்து சிலம்பை ஆட்டுதல், முடிவில் தண்ணீர் தெளித்தல் என்பன இடம்பெறுதல். கூட்டுச் செயற்பாடு இருக்கும்.



கண்ணகி அம்மன் குளிர்த்தி

வனவாசம்

தமிழர் மத்தியில் காணப்படும் திரௌபதை அம்மன் கோயில் களில் இது நிகழ்த்தப்படும். ஏனைய கோயிற்சடங்கில் இல்லாதவாறு இதில் அதிக நாடக அம்சத்தினைக்காணலாம். பாண்டிருப்பு திரௌபதை அம்மன் கோயிலில் 18 நாட்கள் சடங்கு நிகழ்த்தப்படுகிறது. இதில் 16ம் நாள் சடங்கிலே பாரதக்கதை நிகழ்த்திக்காட்டப்படுகிறது. இதுவே வனவாசச் சடங்காகும். இது நாடகத்தன்மை வாய்ந்தது. ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றை ஆராய்ந்த பேரா.சி.மௌனகுரு இதனை நாடக நிகழ்ச்சிகள் தனியாகப் பிரியத் தொடங்கிய சமயச் சடங்கு என்பார்.

ஐதீகக் கதையான பாரதக் கதையில் வரும் வனவாசம் செல்லும் காட்சி இங்கு முழுஊரையும் மையமாகக் கொண்டு நிகழ்த்திக் காட்டப்படும். பஞ்சபாண்டவர்கள் ஐந்துபேரும் திரௌபதையுடன் ஆறு பேரும் வனவாசம் செல்வது போல் அபிநயித்துக்காட்டுவர். இவர்களில் தெய்வம் உருவேறி ஆடும். மக்கள் அவர்களைத் தெய்வமாகக்கருதி வழிபடுவர். வனவாசம் செல்வது போல் அருகில் உள்ள கிராமங்களிற்குச் சென்று மீள்வர்.

இவ்வேளையில் வீமனுக்கு ஆடுபவர் வனவாசத்தின் போது சகோதரர்களுக்கு காய், கனிகளைப் பறித்துக் கொடுத்து உதவுவதைச் செய்து காட்டுவார். தருமர் கொடுத்த வாளை வாங்கிய வீமன் ஆட்களின் வளவிற்குள் சென்று வாழை, பலா, மா முதலிய கனிகளை சேகரித்துக் கொடுப்பார். மக்களும் உண்மையாக வீமன் எனக்கருதி வணங்கி கனிகளை வழங்குவார்கள்.

வனவாசச் சடங்கில் அருச்சுனனின் தவநிலையும் அரவானைக் களப்பலி கூட்டும் சடங்கும் குறிப்பிடத்தக்கது. இதிலும் நாடக அம்சம் நிறைந்துள்ளது. அருச்சுனன் தவநிலைக்குப் போகும் போது ஏற்படுகின்ற இடையூறுகள் செய்து காட்டப்படும். அதாவது அரக்கி வந்து மறித்தல், பன்றி மறித்தல் என்பன இடம் பெறும். இவற்றை வென்று பின் தவநிலை இடம்பெறும். பின்னரே களப்பலி இடம்பெற்று மறு நாள் காலையில் தீ மிதித்தலுடன் இனிதே முடிவடையும்.

நாடக அம்சங்கள்

கதை - மகாபாரதக் கதையில் சில பகுதி செய்து காட்டப்படும்.



நடிகர் - பஞ்சபாண்டவர்களாக, திரௌபதையாக அபிநயிப்போர் நடிகராக விளங்குவர்.

இடம் - கோயில் முன்றலான சமதளமே மேடையாக பயன்படுத்தப்படும். அயற்கிராமமும் அயலவர் வீடும், வீதிகளும் அரங்காகக் காணப்படும்.

பார்ப்போர்- ஊர்மக்களே பார்வையாளராகவும், பங்காளர்களாகவும் காணப்படுகின்றனர்.

உடை, ஒப்பனை - பஞ்சபாண்டவர்களுக்கும், திரௌபதைக்கும் அபிநயிப்போர் அவர்களுக்குப் பொருத்தமான உடையை அணிவர் அதாவது வேடம் போடுவர்.

அபிநயம் - தருமருக்கும், அருச்சுனனுக்கும் வருவோர் ஜதீகக் கதையில் குறிப்பிட்டது போல் அபிநயித்துக் காட்டுவர். இங்கு உரையாடல், ஆட்டம், முக பாவம், நடத்தல், ஓடுதல் என்பன முக்கியம் பெறுகின்றது. ஆடல், பாடல் என்பனவும் இதில் இடம்பெறும். அத்தோடு வனவாசம் செல்லும் போது வாள் மாற்றும் சந்தியில் வீமன் தருமரிடம் வாளை வாங்கியதும் ஓடிச் சென்று பக்கத்தில் இருக்கும் வீடுகளில் உள்ள காய்கனிகளை வெட்டிக் கொண்டு செல்வான். மந்திரத்தால் உரு ஏற்றி உடுக்கடிக்கு ஏற்றவாறு ஆடி, செல்வதும் குறிப்பிடத் தக்க அபிநயமாகும்.

இசை - சிந்து, காவியம், மந்திரப் பாடல்கள், குளிர்த்தில், உள்ளூர்த் தாழிசை, உலா, பரணி போன்ற பாவினங்கள் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. இச்சடங்கின் போது உடுக்கு, பறை, மணி, சிலம்பு போன்ற வாத்தியக் கருவிகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. குறிப்பிட்ட ஒருவருக்கு உரு ஏறுவதற்கு இது பயன்படுத்தப் படுகின்றது.

ஒளி - தீபம் காட்டுதல், பந்தங்கள், பெற்றோல்மெக்சு, எண்ணெய் விளக்குகள் போன்றவை கொண்டு சடங்கு நடைபெறுகின்ற போது ஒளியூட்டப்படுகின்றன. பிறகாலத்தில் மின் விளக்குகளே பயன்படுத்தப் படுகின்றன.

வேட்டைத் திருவிழா

இந்துக்கள் மத்தியில் இது நிகழ்த்தப்படுவதாகும். முருகன், சிவன், பிள்ளையார், விஷ்ணு கோயில்களில் திருவிழாக்காலங்களில் வேட்டைத்திருவிழா நிகழ்த்திக்காட்டப்படும். இது நாடக அம்சம் பொருந்தியது. பழைய புராதன வாழ்க்கை முறை இங்கு நிகழ்த்திக் காட்டப்படும். நாடகப் பாங்கான சூழமைவு இதில் உண்டு.

வேடுவராக இருந்தபோது வேட்டையாடிய மிருகங்களை அனைவரும் ஒன்றாக உண்பதை அபிநயித்துக்காட்டும் சடங்காகும். அத்தோடு சில இடங்களில் பயிர்பச்சைகளை மிருகங்களிடமிருந்து தெய்வ உதவியுடன் காப்பதைப் புலப்படுத்துவதாகவும் இச்சடங்கு நிகழ்த்திக்காட்டப்படுகிறது. இந்த வகையில் வேட்டைத் திருவிழா என்பது வேடர்கள் மிருகங்களை வேட்டையாடுவதை மையப்படுத்திய ஒரு சடங்காகும். இதைப்பார்க்கும் போது நாடகமே நிகழ்வதுபோல் தெரியும்.

பொதுவாக வேட்டைத் திருவிழாவானது அந்தந்தக் கோயில்களில் அந்தந்தப் பிரதேசங்களில் அவரவருக்கு ஏற்ப தனி த்துவமாக இடம்பெறுகின்றது. அதிகமாக கோயிற் திருவிழாக்களின் போது மதகுரு (கப்புக்கனார், ஜயர்) அந்தந்தக் கோயிலின் தெய்வத்திற்கு ஏற்ப அத் தெய்வமாகப் பாவனை செய்வார். முருகன் கோயில்களில் முருகனாகவும், சிவன் கோயில்களில் சிவனாகவும் பாவனை செய்து அபிநயித்துக் காட்டுவார். வேட்டைத் திருவிழாவன்று உற்சவமூர்த்தியை ஊர்வலமாகக் கொண்டு வந்து அதன் முன்னே மதகுரு குறிப்பிட்ட உற்சவ மூர்த்தியாகப் பாவனை செய்வார்.

அந்த வேளையில் கோயிலின் வெளியில் அல்லது இன்னுமொரு கோயிலின் ஒதுக்குப்புறத்தில் மரக்கறித் தோட்டங்கள் போல் அலங்கரிக்கப்பட்டிருக்கும். அதில் மரக்கறிகள், பழங்கள், இலை வகைகள் தொங்கவிடப்பட்டிருக்கும். இத்தோட்டத்திற்குள் வேடர்கள் போல் கறுப்பு நிறத்துடன் மீசை, தாடியுடன் கையில் அம்பு, வில் கொண்டு காவல் நிற்பர். இதனிடையே பன்றி, கரடி, யானை போன்ற விலங்குகள் போல் சிலர் வேடம் பூண்டு குறித்த மிருகத்தினைப் போல கத்துதல், தோட்டத்தினை அழித்தல், தவழ்தல், ஓடுதல், பாய்தல் போன்ற பல விடயங்களை செய்து அபிநயிப்பர். தோட்டத்திலுள்ள வேடர்களும் மிருகங்களுடன் சண்டை இடுவர். அவர்களால் முடியாமல் போகும் பின்னர் உற்சவமூர்த்தியுடன் வரும் மதகுரு உருமாறி வில்,

அம்பு கொண்டு தோட்டத்தை அழிக்கும் மிருகத்தினை அழிப்பார். மிருகங்களுக்கு வருவோர் இறப்பது போல அபிநயிப்பர். பின்னர் அவ்விடத்தில் பூசை நடக்கும். மக்கள் அத்தோட்டத்தில் தொங்கவிடப்பட்ட காய், கனிகளை எடுத்துச்செல்வர். இவ்வேட்டைத்திருவிழா பாரம்பரிய நிகழ்வைக் காட்டுகிறது.

நாடக அம்சங்கள்

கதை - புராதன மக்கள் மிருகங்களிடமிருந்து தமது தோட்டத்தை பாதுகாத்ததை செய்து காட்டுவர்.

நடிகர் - மதகுரு குறிப்பிட்ட தெய்வமாகவும் மனிதர்கள் வேடர், மிருகங்களாகவும் அபிநயிப்பர்.

இடம் - கோயிலின் வெளிவீதியில் தோட்டமாக அலங்கரிக்கப்பட்ட ஒரு இடம்.

பார்வையாளர் - மக்களே பார்ப்போராகவும், பக்தர்களாகவும் காணப்படுவர்.

வேடஉடை, ஒப்பனை - மிருகங்களாகவும், வேடர்களாகவும் ஒப்பனை செய்து கொள்வர். கறுப்பு நிறம் ஒப்பனைக்கு பயன்படுத்தப்படும். இலை குழைகளும் பயன்படுத்தப்படும்.

காட்சியமைப்பு - வேட்டைத் திருவிழா நடைபெறுவதற்குரிய அலங்கரிக்கப்பட்ட தோட்டம் இங்கு காட்சியாகும். போலச்செய்தல், நம்பிக்கை என்பனவும் இதில் உண்டு.

சூரன் போர்

சூரன்போரானது இந்துக்கள் மத்தியில் காணப்படும் ஓர் விழாவாகும். இது பெருந்தெய்வ கோயில்களில் கந்தசஷ்டி விரதத்தை முன்னிட்டு கோயில் முன்றலில் நிகழ்த்தப்படுகிறது. இதனை சமயக் கரணம் சார்ந்த நாடகம் என பேரா.சி. மௌனகுரு குறிப்பிடுவார். தேவர்களதும், முனிவர்களதும் துன்பத்தை போக்குவதாக இப்போர் அமைகிறது. நரகாசூரன் சிவனிடமிருந்து சாகாவரம் பெற்ற கர்வத்தால் தேவர்கள், முனிவர்கள் போன்றோரை கொடுமைப்படுத்தினார்.

இத்துன்பத்தை போக்க சிவபெருமான் நெற்றிக்கண்ணைத் திறந்து முருகனைத் தோற்றுவித்தார். சூரனின் கொடுமைகள்

நாளுக்குநாள் அதிகரித்தபோது மீண்டும் இந்திரன் மூலம் தேவர்கள் மற்றும் பிரம்மா, விஷ்ணு போன்றோரும் சூரனது கொடுமையை சிவனிடம் எடுத்துக்கூறினர். அப்போது சிவன் முருகனை அழைத்தார். சூரனையும் அவனது சகோதரர்களையும் அழித்து வருமாறு கூறினார். சிவனோடு இருந்த உருத்திரர்களும் கந்தனது ஆயுதமாக மாறினர். அத்தோடு மாயங்களையும், கொடியவர்களையும் தகத்தெறியக் கூடிய வேலாயுதத்தையும் சிவன் கொடுத்தார்.



தேவசேனாதிபதியாக முருகப் பெருமான் போருக்குப் புறப்பட்டார். முதலில் முதல் தம்பியாகிய யானைமுகத்தை உடையவனாகிய தாரகாசூரனுடன் போர் புரிந்தார். தாரகன் தவமிருந்து பெற்ற படைக்கலத்தை முருகன்மீது ஏவினான். முருகனோ கொடுத்ததை ஏற்பதுபோல் ஏற்றுக் கொண்டார். கடைசியாக முருகன் தனது வேலாயுதத்தை ஏவ அது தாரகாசூரனை அழித்து மீண்டும் முருகனிடம் சேர்ந்தது. சூரனின் இரண்டாவது தம்பியாகிய சிங்கமுகாசூரன் தரம் சிந்தனையுடன் செயலாற்றுவான். எவ்வாறாயினும் தமையனுக்கு உதவி செய்ய வேண்டும் என்ற எண்ணத்தில் முருகனுடன் போர்செய்யச் சென்றான் முருகன் அவனையும் வதம் செய்தார்.

இறுதியாக சூரன் மட்டும் தனித்து நின்றான். ஆனாலும் அவன் பலநூறு வருடம் தவமிருந்து பெற்ற வரங்களும், ஆயிரத்தெட்டு அண்டங்களையும் ஆழும் சிறப்பைக் கொடுக்கும். இச்சிறப்பு அவனுக்கு கர்வத்தினைக் கொடுத்தது. முருகப் பெருமானை சிவன் என்று

நினைத்தான். மாயப்போர் செய்தான். அவனது மாயத்தை வேல் நீக்கியது. முருகன் தனது சுயரூபத்தினைக் காட்டினார். அதிலே சகல அண்டங்களும் அடங்கியது. கையெடுத்துக் கும்பிடவேண்டும் என நினைத்த சூரனை அவனது ஆணவம் தடுத்தது.

போர்புரியும் போது மறைந்து கொள்ள இடமின்றி ஆழ்கடலில் மரமாகி நின்றான். முருகப்பெருமான் தனது வேலை ஏவ மரம் இரு கூரிட்டுப்பிளந்தது. அவ்விருகூறுகள் சேவலாகவும், மயிலாகவும்

மாறியது. மயிலை வாகனமாக்கினார். சேவலை கொடியாகப்பிடித்தார். இவ்வாறு நிகழ்ந்து அருள் கொடுத்த கதையே சூரன்போராகும்.

இந்தக்கதை கந்தசஷ்டி விரதமன்று முருகன் கோயிலில் நிகழ்த்திக்காட்டப்படும். இவ்விழாவில் சூரன், முருகன், நாரதர், தேவர்கள், வீரபாகுதேவர், மிருகங்கள் போன்ற பாத்திரங்கள் கலந்து கொள்கின்றன. முருகன், சூரன் போன்றோர் சிலைகளாகவும் ஏனையோர் மனிதப் பாத்திர வடிவிலும் வருவர்.

கோயில் வெளிவீதியில் நடைபெறும் நாடகத்தன்மை வாய்ந்த இவ் விழாவின் நிகழ்த்துகையை நோக்கும்போது, கோயில் வெளி வீதியில் மரத்திலான சூரன்சிலையை ஒருகுழுவின் தாங்கி நிற்பர். இன்னொரு குழுவின் முருகன் சிலையினைத் தாங்கியவாறும் நிற்பர். இவ்விரு குழுவினருக்குமிடையே போர் நடைபெறுவது போல் அபிநயிப்பர். அதற்கிடையில் தேவர்கள், நாரதர், பூத கணங்கள், வீரபாகுதேவர் போல வேடமிட்ட மனிதர்களும் அங்கு தோன்றுவர். அவ்வேளையில் நாரதர் சண்டைக்கு தூண்டுதல் போல அங்குமிங்கும் உலாவுவர். வேறுசிலர் வேடமிட்டு தேவகணங்களாக முருகனது பக்கமும் அகரர்களாக சூரன் பக்கமும் சூழ்ந்துகொள்வர்.

வெளிவீதியில் முருகனைத்தாங்கி வருவோரும் சூரனைத்தாங்கி வருவோரும் ஒருவரை ஒருவர் அருகே வருவது போலவும், விலகிப் போவது போலவும் அபிநயிப்பர். இவ்வாறு மூன்று தடவை வந்ததும் முருகனைத்தாங்கி வருவோர் சூரன் மீது வேல் ஏவி சூரனது தலையை துண்டிப்பர். இவ்வாறு தலையிழந்த சூரன் பல்வேறு முகங்களை எடுத்துக் காட்சியளிப்பான். மரத்தாலான அம்முக வடிவங்கள் மீண்டும் பொருத்தப்பட்டு செய்து காட்டப்படும். கடைசியில் மாமரமாகி வருவான். உண்மையில் தயாராக இருக்கும் மாமரக்கிளையை அவ்விடத்தில் கொண்டுவந்து அபிநயிப்பர்.

மீண்டும் வேலை ஏவ சேவல், மயிலாக மாறினான். இவ்வாறு கோயில் வெளி வீதியில் ஆர்ப்பாட்டமாக நிகழ்த்திக் காட்டப்படும். பின்னர் மக்கள் மாவிலைத் துண்டுகளை எடுத்துச்செல்வர்.

கோயிலுக்கு நேரே வந்து. முருகன் திருவுருவத்திற்கு பூசைசெய்து ஆலயத்தினுள் கொண்டுசெல்வர். மக்கள் பொருத்தமான

இடத்தில் நின்றோ, இருந்தோ பார்ப்பர். இச்சூரன் போரானது தீயவர்களை அழித்து நல்லவர்களைப் பாதுகாப்பதாக அமைகிறது. அதாவது ஆணவம் அழிக்கப்படுவதைப் புலப்படுத்துகிறது. இந்நிகழ்வு மற்றைய சமயச் சடங்கினைவிட நாடக அம்சம் பொருந்தியது.

நாடக அம்சங்கள்

நடிகன் - சூரன், முருகன் சிலைகளும் சில மனிதர்களும் வேடமிட்டு வருவர்.

நிகழும் இடம் - கோயிலின் வெளி வீதி, கோயிலின் வடக்கு இடம்.

பார்வையாளர் - பக்த்தரே பார்வையாளராகவும், பங்காளராகவும் காணப்படுவர். அனேகமாக நாடக நிகழ்வாகவே இதனைப் பார்ப்பர். ஆனால் பக்தி இல்லாமல் போகாது.

கதைக்கரு - ஐதீகக்கதை ஒன்று நிகழ்த்தப்படும்.

ஒளியமைப்பு - பந்தங்கள், பெற்றோல் மெக்சு, மின்விளக்குகள்.

வேடமிடல் - தேவகணம், அசுரகணம், வீரபாகுதேவர், நாரதர் என வேடமிடல்.

அபிநயம் - தூது செல்வது போல அபிநயித்தல். போலச் செய்தல், மீளச்செய்தல் உண்டு.,

இசை - தேவைக்கேற்ப மேளம், தாளம் போன்ற வாத்தியக் கருவிகள் இங்கு பயன்படுத்தப்படுகிறது.

காமன் கூத்து

மலையக மக்கள் மத்தியில் நிகழ்த்தப்படும் பாரம்பரிய நாடக வடிவம் காமன் கூத்தாகும். பக்தியோடு ஒருசமயச் சடங்காகவும் இம் மக்கள் மத்தியில் நிகழ்த்தப்படுகிறது. இது ஒரு கருவளச் சடங்காகும். தோட்டப்புற மக்கள் தம்வாழ்வு சிறப்புறவும் தாம் விரும்பிய குடும்பத்தாரை அடையவும் வருடம் தோறும் இதனை நடத்துவது வழக்கம். காமனைத் தெய்வமாக வழிபடும் மரபு பாரம்பரியமானது. இந்தியாவில் இத்தன்மை நிலவுவது போன்று ஈழத்து மலையகத் தமிழர் மத்தியிலும் அவர்களது பண்பாட்டிற்கு ஏற்ப இது நிகழ்த்தப்படுகிறது. காமன் பண்டிகை, காமன் கூத்து, காம தகனம், காமவேள் விழா என்றெல்லாம் அழைப்பர். காமன் கூத்தில் மன்மதன் (காமன்), ரதி, தோழன், தோழி, நந்திதேவர், நாரதர், சித்திரபுத்திரர், சிவன், உமை போன்ற பாத்திரங்கள் காணப்படுகின்றன.

கதைக்கரு - கதை சிவபுராணத்தில் இருந்து எடுக்கப்பட்டதாகும். தக்கனை வதைத்த பின்னர் சிவன் ஆழ்ந்த திருஷ்டி நிலையில் ஆழ்ந்துவிடுகிறார். இதனால் உயிர்விசை ஒடுங்கிவர தேவர்கள் பிரம்மனிடம் வேண்டி சிவனது நிஷ்டையினைக் கலைக்கும்படி காமனைப் பணிக்கிறார் இந்திரன். காமன் ரதியுடன் சென்று சிவன் மேல் பாணக் கணைகளை விடுகிறான். இதனால் சிவன் கோபங்கொண்டு காமனை நெற்றிக்கண்ணால் எரித்து சாம்பலாக ஆக்கினார். ரதியின் பிரார்த்தனைக்கு ஏற்ப பாவ விமோசனம் வழங்கி காமனை உயிர்ப்பிக்கிறார். ஆயினும் காமன் ரதியின் கண்களுக்கு மட்டுமே தெரிவான் எனப்படுகின்றது. இதுவே இதன் கதையாகும்.

தோட்டப்புற மக்களிடம் இது எவ்வாறு நிகழ்த்தப்படுகிறது என்பதனை பின்வருமாறு நோக்கலாம். சமயம் தழுவிய கூத்தாக இது விளங்குவதால் அதனோடு ஒட்டி இது நிகழ்த்தப்படுகிறது. தொடக்கத்தில் காமன் கம்பம் நடுதல் மிக முக்கியமானதாகும். கம்பம் ஊன்றுதலானது மாசி மாதம் அமாவாசை கழிந்து மூன்றாம் பிறையில் வரும் நாளில் காமன் மாஸ்ரரால் பரம்பரை பரம்பரையாக காமன் பொட்டல் எனும் இடத்தில் இது சமயச் சடங்குடன் நடைபெறுவது வழக்கம்.

கம்பம் ஊன்றப்படும் இடமே காமன் கோயிலாகக் காணப்படும். மேடை கம்பத்தைச்சுற்றி மூன்று அடுக்குகளில் அமைக்கப்படும். இதற்கு நாள், நட்சத்திரம் பார்க்கப்படும். இதற்கு ஒளி வழங்க இடம் ஒதுக்கப்பட்டுள்ளது. கம்பத்திற்கு நேராகவே சிவனது மேடை அமைக்கப்படும். இது பச்சைத் தென்னோலைகளால் அமைக்கப்படும்.

நடிகர்களாகச் செய்து காட்டுபவராக வருவோர் விரதமிருந்து பக்தியுடன் காணப்படுவர். முதலில் காமன் திடலில் காமன், ரதி, வேட்டையன், வேட்டைச்சி ஆகியோர் ஆடுவர். பல மணிநேரம் இவ்விடயம் இடம்பெறும்.

ஆட்டத்தின் போது ஒப்பாரி, லாவணி ஆகிய பாடல்கள் பாடப்படும். ஒப்பாரி வசனம்



கலந்தது. இதில் காமன் வரலாறு எடுத்துக் கூறப்படும். ரதியும் மன்மதனும் வட்டமாக கையை வீசி ஆடுவர்.

ஒப்பாரியின் போது கால்களை முன்னும் பின்னுமாக அரைவட்ட வடிவில் வைத்து ஆடுவர். லாவணி ஆட்டத்தில் உரையாடல் நிறைந்துள்ளது. இது நாடக அம்சம் பொருந்தியது. ஒப்பாரிப்பாடலில் அவலச் சுவை நிறைந்துள்ளது.



காமன் கூத்தை நடத்திச்செல்பவர் காமன் மாஸ்ரர் ஆவார். இவர் பக்கப்பாட்டுக் காரருக்கு ஏற்றவாறு பாடல் பாடுவார். பச்சைப் பந்தலில் ரதிக்கும், மன்மதனுக்கும் திருமணம் இடம்பெறும். பின் பிரம்மதேவனின் தூதுவன் வருவான். அதிலிருந்தே பெருங்காட்சி ஆரம்பமாகும். அப்போது வீரபத்திரர் ஆட்டம் இடம் பெறும். இது தனிக் கலைப் படைப்பாகும். வீரபத்திரர் கரியநிறத்துடன், விகார முகத்துடன், தீப்பந்தங்களுடன் வந்து மிக வேகமாக ஆடுவார்.

இறுதியில் காமதகனம் இடம்பெறும். காமன்மாஸ்டர் சில பாடல்களைப்பாடுவார். இதனையடுத்து காமன் மலர்க் கணைகளை தொடுக்க சிவன் கண்ணை விழித்துப்பார்க்க அங்குள்ள முன் ஏற்பாடு காரணமாக காமன் கம்பம் தீப்பற்றி எரியும். பின்னர் எரிந்த கட்சி, எரியாத கட்சி எனப்பிரித்துப்பார்க்கும் வழக்கம் உண்டு.

ஒப்பனை - கடும் நிறமும் பிரகாசமான நிறமும் பயன்படுத்தப்படும். ரதி, மதன், சிவன் முதலான ஆட்டக்காரர்கள் கிரீடம் அணிந்திருப்பர். சிவன் நீல நிறத்துடன் தோன்றுவார். வீரபத்திரருக்கு ஆடுபவர் கறுப்பு நிறத்துடனும், வாழைப்பூ மொத்தியை நாக்காக தொங்கவிடப் பட்டவராகவும் முட்டைக் கோதுகளை கண்களில் ஒட்டிக் கொண்டே

காட்சியளிப்பார். இது ஒப்பனைக் கலைஞனின் சிறப்பினை எடுத்துக் காட்டுகின்றது. காமன் பச்சை நிறத்திலான நீண்ட கைகளை உடைய உடைகளை அணிந்திருப்பான். பூமாலை, கிரீடம், மார்ப்புப்பதக்கம் அணிந்திருப்பார். ரதி பாவாடை அணிந்திருப்பாள். பாத்திரத்தின் தன்மைக்கு ஏற்ப வேட, உடை பயன்படுத்தப்படும்.



இசை - லாவணி, ஒப்பாரி முதலான பாடல் இதமானதாக இருக்கும். பிரதான இசைக்கருவி **தப்பு** ஆகும். இத்துடன் தற்காலத்தில் டோலக், கஞ்சீரா, ஜல் முதலானவையும் இசைக்கப்படும். பாடலும், இசையும், ஆட்டமும் இங்கு காத்திரமானது. சிருங்கார ரசமும், கருணாரசமும், பக்தியும் இங்கு புலப்படும். எமது பண்பாட்டு பின்புலத்தில் காணப்படும் சமயச்சடங்காக இது விளங்குகிறது.

ஆட்டம் - பாத்திரத்திற்கு ஏற்ப இடம் பெறும். காமன் வேகமாகவும், ரதி மென்மையாகவும் ஆடுவர். நெறிப்படுத்துபவர் காமன் மாஸ்டர் ஆவர். காமன்பொட்டல், ஊர்மக்கள் வீடு, மேடுகள்.

பாஸ்கா அரங்கு

கிறிஸ்தவ மதத்தினர் மத்தியில் நிகழ்த்தப்படும் சமயச்சடங்கு அரங்காகும். மன்னார், சிலாபம், யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு போன்ற மாவட்டங்களிலும், சிங்கள மக்கள் மத்தியில் உள்ள கிறிஸ்தவர் மத்தியிலும் இது நிகழ்த்தப்படுகிறது. இயேசுக் கிறிஸ்துவின் இறப்பு, உயிர்ப்புச் சடங்குகளில் இது நிகழ்த்தப்படும். மாதா கோயில்களின் முன்றல்களில் ஈஸ்டர் பண்டிகையின் போது இயேசுவின் பாடுகளைச் செய்து காட்டுவதாக அமையும். இது நாடகத்தன்மை வாய்ந்தது. யூதர்கள் இயேசுவை சிலுவை சுமத்தி கல்வாரி மலைக்கு கொண்டு சென்று அங்கு சிலுவையில் அறையும் காட்சியை செய்து காட்டுவதாகவும் பாஸ்கா விளங்குகிறது. இதனை ஈஸ்டர் எனவும் குறிப்பிடுவர். இயேசு உயிர்த்தெழுதலைக் குறிக்கும் நாள் ஈஸ்டர் திருநாள் எனப்படுகிறது.

இயேசு, கன்னிமரியாள் போன்றோரை மரத்தினால் செய்து ஈஸ்டர் நாட்களில் மாதாகோயிலின் முன்றலில் இயேசுவைச் சிலுவையில் அறையும் காட்சிகளையும், அவர் மக்களுக்காக படும் பாடுகளையும், சிலுவை சுமத்தலையும் நிகழ்வாகச் செய்து காட்டப்படும். இயேசுவை கைது செய்து தண்டனை தருபவர்களாக மனிதர்கள் வேடம் பூண்டு செய்து காட்டுவர்.

பெரிய மேடை கோயில் முன்றலில் அமைக்கப்பட்டு பெரும் காட்சித்தன்மையுடன் புலப்படும். கைது செய்து கல்வாரிமலைக்கு கொண்டு செல்லும் வழியாக இவ்வாறான மேடையும் பயன்படுத்தப்படும். இவ்வாறு செல்லும் போது துயருறும் மக்களாக பக்தர்கள் காணப்படுவர். அநீதியை ஒழித்து மக்களுக்கு நல்லதை வெளிப்படுத்துவதாகவும் இது அமையும். தெய்வ நீதி, தர்மம் வெல்லும் என்பதையும் அதர்மம் அழியும் என்பதனையும் இந்நிகழ்வு புலப்படுத்துகிறது.

நாடக அம்சங்கள்

கதை - இயேசுவைச் சிலுவை சுமத்தி கல்வாரியில் சிலுவையில் அறையும் நிகழ்வே செய்து காட்டப்படும்.

நடிகர் - இயேசு, மேரி, மேரிமக்தலேனா, வெரோணிகா போன்றோர் மரத்தாலான மானிடச்சிலைகளாவர். மனிதர்களும் வேடம் பூண்டு வருவர்.

இடம் - கோயில் முன்றலில் நிகழ்த்தப்படும். அதாவது பெரிய மேடையில் வண்ணம் தீட்டப்பட்ட திரை கட்டி இது நிகழ்த்தப்படும்.

பார்ப்போர் - பக்தர்களே பார்வையாளர்களாகவும் பங்காளர்களாகவும் காணப்பட்டனர்.

உடை, ஒப்பனை - பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ப மேற்கத் தேயப் பாணியிலான உடை அணிந்திருப்பர். இயேசுவிற்குரிய உடை, தேவமாதாவுக்குரிய உடை கிறிஸ்தவப் பாரம்பரியமானதாக இருக்கும்.

இசை - ஓகன், வயலின் போன்ற இசைக்கருவி பயன்படுத்தப்பட்டதோடு பொருத்தமான இடத்தில் பாடல் பாடப்படும்.



பாஸ்கா



உடக்குப் பாஸ்

21

நாடக மேடை வகைகள்

நாடகத்தின் பிரதான மூலகங்களுள் நிகழ்விடமும் குறிப்பிடத் தக்கதாகும். இது பலவகைப்படும். அவையாவன மலை யடிவாரம், வயல்வெளிகள், களத்துமேடுகள், மணல்த்திட்டாக்கள், மரநிழல்கள், ஆலயமுன்றல், தெருவெளிமேடை போன்ற திறந்த வெளியரங்குகளும், வட்டக்களரிகள், ஊர்திகள் (வண்டில்கள்), சதுரமேடை, முக்கோண மேடை, நீள்சதுர மேடை, ஐங்கோண மேடை, படச்சட்ட மேடை, சுழமும் மேடை, மாடிக்கட்டிடங்கள் போன்ற ஒழுங்கு படுத்தப்பட்ட மேடைகளும் உண்டு.

திறந்த வெளிமேடை

புராதன கால அரங்குகள் அனைத்தும் திறந்த வெளி அரங்குகளாகும். சமயச்சடங்குடன் பின்னிப் பிணைந்திருந்தமையால் அது நிகழ்த்தப்படும் இடமே மேடையாயிற்று. புராதன கிரேக்கத்தில் “மலையடிவாரமே” மேடையாகக் காணப்பட்டது. இது தியற்றோன் எனப்பட்டது. இலங்கை, இந்தியா போன்ற நாடுகளிலும் புராதன காலத்தில் திறந்தவெளியரங்கே பயன்படுத்தப்பட்டது. மலையடிவாரம், ஆலயமுன்றல், வயல் வெளி, களத்து மேடு, குளக்கரை, ஆற்றங்கரை, மரநிழல் போன்றவை அவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கன. அண்மைக்காலத்தில் இத்திறந்த வெளி அரங்கின் பயன்பாடு குறைவாகவே உள்ளது.

வட்டக் களரி

பாரம்பரிய அரங்காக இது விளங்குகின்றது. ஈழத்து நாட்டுக் கூத்துக்கள் இதிலே நிகழ்த்தப்படும். (ஈழத்துக் கூத்து எனும் தலைப்பின் கீழ் விரிவாக இதனைப் பார்க்கவும்).

முக்கோண மேடை, ஐங்கோண மேடை

சில நாடுகளில் ஆரம்பத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டது. சமஸ்கிருத அரங்கு, எலிசபெத்தியன் அரங்கு போன்றவைகளில் இதனைக்

காணலாம். நாட்டிய சாஸ்திரம் முக்கோண அரங்கைத் “திரியஷ்ட” என்கின்றது. சேக்ஸ்பியர் காலத்தில் முக்கோண, சதுரமேடை இருந்துள்ளது. இது எல்லாப் பக்கமும் திறந்திருக்கும் தற்காலத்தில் பயன்படுத்தப்படுவது குறைவு.

தெரு வெளி மேடை

இன்றைய காலத்தில் பாதல்சர்க்கார் போன்றோரால் இது அறிமுகப்படுத்தப்பட்டு முழுநாடுகளிலும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது எனலாம். தெருக்களும், முச்சந்திகளும், மக்கள் கூடும் இடமுமே நிகழ்விடமாகும். எந்தவித அலங்காரமும் இங்கில்லை. நாடகச் செயற்பாட்டிற் கேற்பவே நாடக நடிப்பிடம் வேறுபடும். பார்ப்போர் சுற்றி நின்று பார்ப்பர். ஈழத்தில் க.சிதம்பரநாதன், சி. ஜெயசங்கர் போன்றோர் இவ்வரங்கை அதிகம் பயன்படுத்துகிறார்கள்.

சுழமும் மேடை

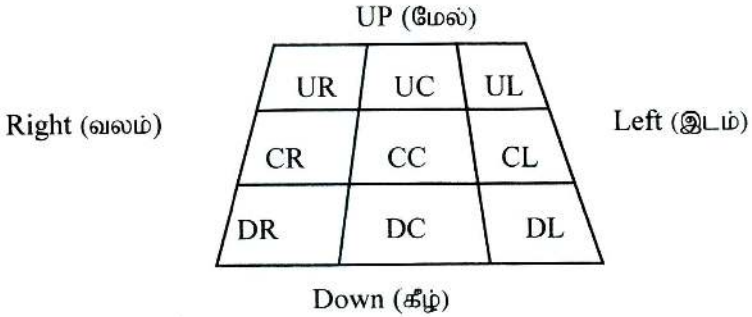
நவீன தொழில்நுட்பக் கருவிகளின் உதவியுடன் இம்மேடை அமைக்கப்படுகின்றது. எல்லாப் பக்கமும் திறந்திருக்கும் வட்டமேடையைப் போன்று இது காணப்படும். நடிகர்கள் ஓரிடத்தில் நின்று நாடகத்தைச் செய்துகாட்டுவார்கள். மேடை சுழன்று சுற்றியுள்ள பார்வையாளருக்குத் தெரியும். நவீன அரங்குடன் தொடர்புபட்ட இம்மேடை இன்று நகர்ப்புறங்களில் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

படச்சட்ட மேடை

இன்று பயன்படுத்தப்படும் நவீன அரங்கு இதுவாகும். இதனைப் “புறசீனியம் அரங்கு” எனவும் குறிப்பிடுவர். மூன்று பக்கம் அடைக்கப்பட்டு ஒருபக்கம் பார்வையாளர்களைக் கொண்டதாக இவை அமையும். மேற்கத்தேயத்தில் அறிமுகமான இம்மேடை இன்று ஆசிய நாடுகளில் எல்லாம் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

படச்சட்ட மேடையின் அமைப்பினைப் பின்வருமாறு நோக்கலாம். இம்மேடை ஒன்பது பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்படும். இப்பிரிப்பு நடிகளின் இயக்கத்தை வலுப்படுத்த நெறியாளனுக்கு உதவுகின்றது. மேடையில் நடிகள் நிற்கும் நிலையினைக் கொண்டே வலம், இடம் தீர்மானிக்கப்படும். இந்தவகையில் வடக்குத் தெற்காக மூன்று பகுதிகளும் கிழக்கு மேற்காக மூன்று பகுதிகளும் பிரிக்கப்படும் போது ஒன்பது பகுதிகளாக அமையும்.

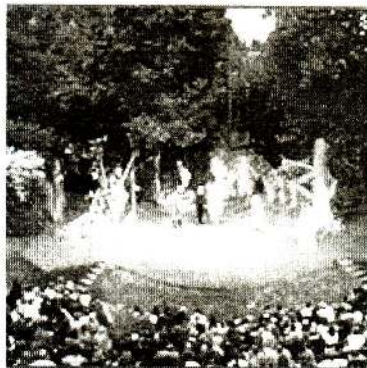
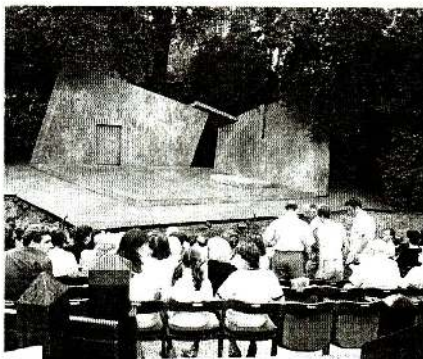
பார்வையாளர்களுக்கு அண்மித்த பகுதி முன்பகுதி அல்லது கீழ்ப்பகுதி எனவும் பார்ப்போருக்கு தூர உள்ள பகுதி பின்பகுதி அல்லது மேற்பகுதி எனவும் இவற்றுக்கிடையே உள்ளபகுதி மத்திய பகுதி அல்லது நடுப்பகுதி எனவும் அழைக்கப்படுகின்றது.



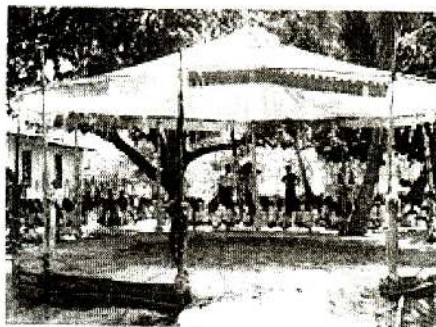
இம் மேடையில் சில பகுதி முதன்மையானதாகவும் சில பகுதி முதன்மையற்றதாகவும் பார்ப்போரைக்கொண்டு வரையறுக்கப்படுகின்றது.

- | | |
|-----------------|--|
| அதிமுதன்மையானது | <ul style="list-style-type: none"> - DC கீழ்மத்தியாகும் - CC மத்தி மத்தி - DL கீழ் இடம் - DR கீழ் வலம் ஆகும் |
| முதன்மை குறைவு | <ul style="list-style-type: none"> - UC மேல் மத்தி - CR மத்தி வலது - CL மத்தி இடது ஆகும் |
| முதன்மை அற்றது | <ul style="list-style-type: none"> - UR மேல் வலது - UL மேல் இடது |

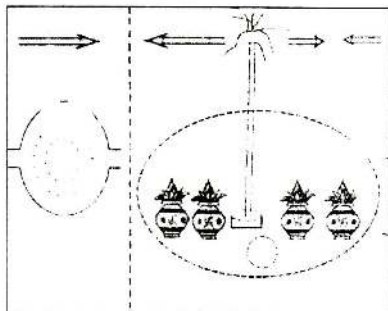
எனவே இன்றைய நவீன அரங்குகளில் இப்படச்சட்ட மேடையமைப்பைப் பின்பற்றப்படுகின்றது. பாடசாலையிலும் இதன் பயன்பாட்டைக் காத்திரமாகக் காணலாம்.



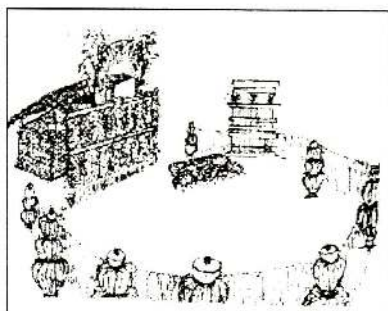
திறந்த வெளி அரங்கு



களரி



மகிழ்ச்சி கூத்தரங்கு



கோலம் மருவம் / முற்றம்

22

பலையும், ஒபேராவும்

பலே நடனம்

அரங்க வடிவங்களில் குறிப்பிடத்தக்கது இதுவாகும். ஆடலே இதன் பிரதான ஊடகமாகும். நிகழ்த்துகையில் ஆடல் முக்கிய இடம் வகிக்கின்றது. பலேயில் இசை, நடனம் போன்றவற்றின் இணைப்பின் மூலம் கதை நகர்த்திச் செல்லப்படுகின்றது. 16ம் நூற்றாண்டில் பிரான்ஸ், இத்தாலி போன்ற நாடுகளில் தோன்றியது. அதனால் 19ம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பாவில் பிரபல்யம் அடைந்த சாஸ்திரிய நாடக வடிவமாகும்.

பலே நடனத்தில் இசைக்கேற்ப நடிகன் தனது உடல் உறுப்புக் களை அசைத்தல் முக்கியமானதாகும். இந்த மெய்ப்பாடுகளின் வெளிப்பாடு அளப்பெரியதாகும். இந்த நடனத்தில் சொற்கள் இல்லை எனலாம். பார்ப்போருக்கு வாச்சிக அபிநயமின்றி சரியான உணர்வையும், கதைக்கருவையும் நடிகர் விளங்கவைக்கின்றனர். பலே நடனத்தில் நெறிப்படுத்துபவரே மிகமுக்கியம். இவரே அங்க அசைவுகள், அடி எடுத்துவைத்தல் போன்றவற்றையெல்லாம் எடுத்துக்கூறி விளக்குவார்.

உடை, ஒப்பனை பாத்திரத்தின் தன்மைக்கேற்ப பயன்படுத்தப்படுகின்றது. நிறம் முக்கிய இடம்வகிக்கின்றது. காட்சியமைப்பு நாடகமாந்தர்களாலேயே உருவாக்கப்பட்டு புலப்படுத்தப்படுகின்றது. இதனால் ஆங்கீகமும், ஆஹார்யமும் முக்கிய இடம் வகிப்பதைக் காணலாம். பார்ப்போர் மனக்கண்களில் கற்பனையாகப் பெற்றுக்கொள்வர். பலே நாட்டியங்களில் டையிங்ஸ்வான், ஸ்வான் லெக் போன்றவை குறிப்பிடத்தக்கது.

ஒபேரா

இதில் இசையே பிரதானம். இசையினூடாக ஓர் விடயம் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது. சீனப் பீஜிங் ஒபேரா இசையின் மூலமே

நிகழ்த்திக்காட்டப்படுகின்றது. செவ்விளக்கு எனும் நாடகம் குறிப்பிடத் தக்கது. ஐரோப்பிய ஒபேராவில் நாடகத்தில் கிளாடியோ மான்டவர்த்தி குறிப்பிடத்தக்கவராவார்.



பலே



ஒபேரா

செய்முறைப் பரீட்சை (Practical Exam)

நாடக அரங்குக் கலையில் செய்முறைப் பரீட்சை (Practical Exam) முக்கிய இடம் வகிக்கின்றது. கோட்பாட்டறிவு பற்றி அறிந்த மாணவர்கள் செயற்பாட்டு அறிவையும் பெறவேண்டியது அவசியமாகும். கற்றதை செய்முறை ஊடாக பிரயோகித்தல் (Applied) சுயமான சிந்தனையுடைய சமூகத்தை உருவாக்கும் அடித்தளமாக அமைகின்றது. செய்முறைப் பரீட்சையின் போது 5 வினாத்தாள்கள் முன்வைக்கப்படும். எழுமாற்றாக ஒன்று தெரிவு செய்யப்பட்டு பரீட்சார்த்திக்கு பரீட்சை செய்வதற்கு கொடுக்கப்படும். இதில் 5 வினாக்கள் கேட்கப்படும் ஒவ்வொன்றுக்கும் 100 புள்ளிகள் வழங்கப்படும். 20 நிமிடம் வரை நேரம் கொடுக்கப்பட்டு பரீட்சிக்கப்படும். அரங்க விளையாட்டுக்கள் செய்து கட்டுதல் அவசியமாகும். வேட உடை ஒப்பனைக்குரிய பொருட்கள், உங்களுக்கு விதிக்கப்பட்ட நாடக பாடமான விழிப்பு, எந்தையும் தாயும், மழை போன்றவற்றைக் கொண்டு செல்லுதல் வேண்டும். கூத்துப் பாடல்கள், கவிதைகள் போன்றனவும் கேட்கப்படும். பொதுவாக ஒவ்வொரு வினாக்களிலும் செய்முறை, ஆக்கச் செயற்பாடு, கேட்டல் என 3 வகைகளில் வினாக்கள் அமைந்திருக்கும்.

செய்முறை : இதில் முதலாவது. அரங்க விளையாட்டு, ஊமம் ஒன்றைச் சித்திரித்தல், போலச் செய்தல், பாத்திரம் ஒன்றைச் சித்திரித்தல், சூழமைவு ஒன்றைச் சித்திரித்தல் என செய்முறை அமைந்திருக்கும். (20புள்ளிக்குரியது). 2வது செய்முறைப் பரீட்சையில் நீங்கள் கற்ற நாடக பாடத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்டு காட்சி ஒன்று தரப்படும். அதனை உடல் தளர்வு, பாத்திரச் சித்திரிப்பு, குரலும் பேச்சும், வெளிப்பயன்பாடு, படைப்பாக்கத்திறமையும் அளிக்கைமுறையும் என்ற நியதிக்கேற்ப சித்திரித்தல் வேண்டும்.

ஆக்கச் செயற்பாடு: முதலாவது சிறுவர் நாடக எழுத்துரு ஒன்றை படைப்பாக்கத்திறன், காட்சிப்படுத்தக் கூடிய தன்மை, சிறுவர் நாடகப்பண்பு, வெளிப்படும் செய்தி, பாத்திரப்பண்பு வெளிப்படுத்தல் போன்ற நியதிகளைக் கொண்டு எழுதப்படுதல் வேண்டும். 2வது ஆக்கச் செயற்பாட்டில் வேடஉடை, ஒப்பனை, காட்சி, ஆடல், பாடல் போன்ற காண்பியங்களை மையமாகக் கொண்டு வேட உடையின் பொருத்தப்பாடு, ஒப்பனையின் பொருத்தப்பாடு, பாடல் வழிச் சித்திரிப்பு, ஆடல் வழிச் சித்திரிப்பு, படைப்பாக்கத்திறன் என்ற ரீதியில் நியதிகள் முன்வைக்கப்பட்டு கணிப்பிடப்படும்.

கேட்டல் பரீட்சை: நாடக பாடம் ஒன்றை வாசித்துக் கேள்விகேட்டல்/ ஆடல் ஒன்றை ஆடிக் கேள்வி கேட்டல்/ கவிதை ஒன்றை அல்லது பாடலைப் பாடி செவி மடுக்கச் சொல்லிக் கேட்டல்/ ஒரு ஒளிப் படத்தைக் காட்டி கேள்வி கேட்டல்/ மரபு வழி அரங்கப் பாடலைக் கொண்டு (சித்துப்பாடல்) கேள்வி கேட்டல் என்ற ரீதியில் அமையும். கேட்டல் பரீட்சையில் எதனைக் கேட்கிறார்களோ அதனை அடிப்படையாகக் கொண்டே வினாக்கள் வினாவப்படும்.

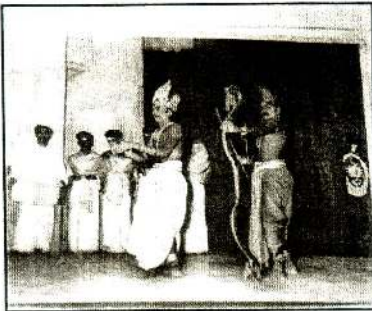


New Arena Theatre

உசாத்துணை நூல்கள்

1. சண்முகலிங்கம். ம, எந்தையும் தாயும், செயல்திறன் அரங்க இயக்கம், யாழ்ப்பாணம், யூன் 2008
2. சிவத்தம்பி.க, மௌனகுரு.சி, திலகநாதன்.க, அரங்கு ஓர் அறிமுகம். மே 1999.
3. சிறுவர்களுக்கான அரங்க விளையாட்டுக்களும், புதிர்களும். ஆரம்பக் கல்விப் பிரிவு, மாகாணக் கல்வித் திணைக்களம், வடக்கு-கிழக்கு மாகாணம் - 2008.
4. சுந்தரம்பிள்ளை. செ, வட இலங்கை நாட்டார் அரங்கு, குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு - சென்னை 2000.
5. மௌனகுரு.சி, மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங்கள், விபுலம் வெளியீடு, மட்டக்களப்பு, 1998.
4. மௌனகுரு.சி, ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு, குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு - சென்னை 2004.
5. சுந்தரம்பிள்ளை. செ, சிங்களப் பாரம்பரிய அரங்கு, பூபாலசிங்கம் புத்தகசாலை, கொழும்பு, 1997.
6. சுந்தரலிங்கம். நா, விழிப்பு, ஜனனி வெளியீட்டகம், 2007.
7. சுந்தரம்பிள்ளை. செ, ஈழத்து இசை நாடக வரலாறு. யாழ்ப்பாணம், 1990.
8. சுகுமார்.பா, உலக நாடக வரலாறு, அனாமிகா வெளியீடு, மட்டக்களப்பு, 1996.
9. பத்மா சுப்பிரமணியம், பரதக்கலைக் கோட்பாடு, வானதி பதிப்பகம், 1985.
10. பரதமுனிவர், பரத நாட்டியசாஸ்திரம், தமிழாக்கம் எஸ்.என்.ஸ்ரீராமதேசிகன் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 2001.
11. மௌனகுரு.சி, மழை, விபுலம் வெளியீடு, மட்டக்களப்பு, 2008.
12. மௌனகுரு.சி, அரங்கியல், பூபாலசிங்கம் வெளியீடு கொழும்பு, 2003.

13. சேரன். மு, இந்திய நாடகம், சேரன் பதிப்பகம், சென்னை.
14. லீலாம்பிகை.செ, நாடகசாரம், கொழும்பு - 2001.
15. மெய்ப்பாடு, அரங்கச் சஞ்சிகை, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம். - 28.12.2009.
16. கூத்தரங்கம், செயல்திறன் அரங்க இயக்கம், யாழ்ப்பாணம்.
17. ஆற்றுகை - திருமறைக் கலாமன்றம், யாழ்ப்பாணம்.
18. www.Google.lk - Sri Lankan Suffering Theatre.
19. நேர்காணல் - குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம், 24.10.2010.
20. Barranger. S.Theatre - a way of seeing, wadworth group, U.S.A - 2002.
21. கௌரீஸ்வரன். து, கூத்து மீளுருவாக்கம் கோப்பாடு, செயற்பாடு, முன்றாவது கண் பதிப்பு, மட்டக்களப்பு. 2007.
22. ஆசிரியர் வழிகாட்டி தரம் 6-13 கல்வி வெளியீட்டுத் திணைக்களம்.



கர்ணன் போர்



அன்டீக்கனி



ஜூலியர் சீசர்

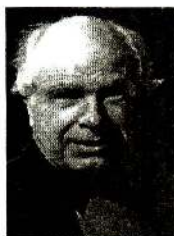
புகைப்படங்கள்



அனரன்
செக்காவ்



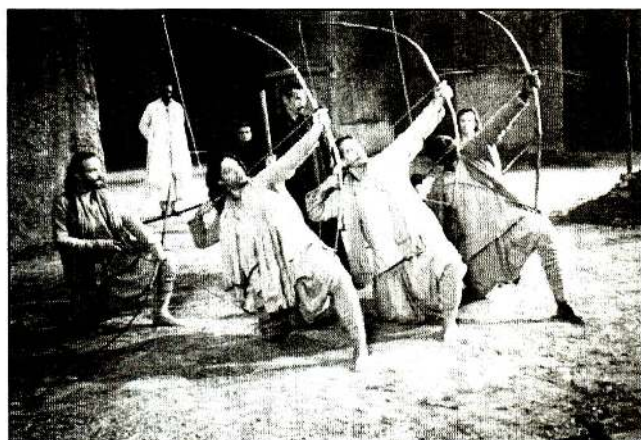
ஹென்றி
இப்சன்



பீற்றர்
புறாக்



பீரெக்ட்



பீற்றர் புறாக்கின் மகாபாரதம்



இப்சனின் ஒரு பாவையின் வீடு



சானா



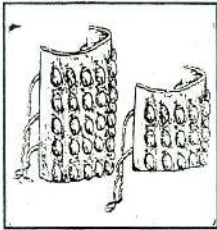
சேக்ஸ்பியர்



ஓகஸ்தா போல்



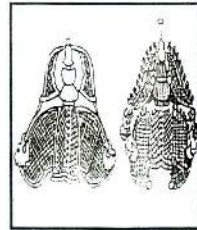
கிஜினியோ பார்பா



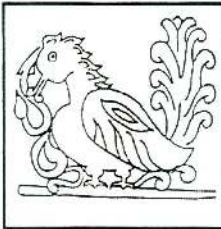
சதங்கை



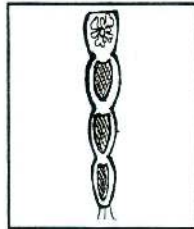
கரப்புடுப்பு



கிரீடம்



கைக்கிளி



ஏகாவடம்



நெஞ்சப் பதக்கம்



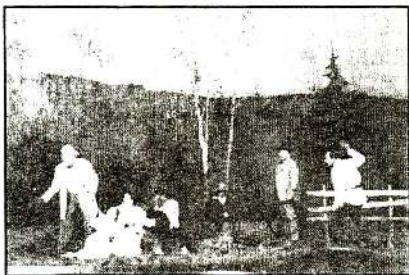
தம்புரா

வீணை

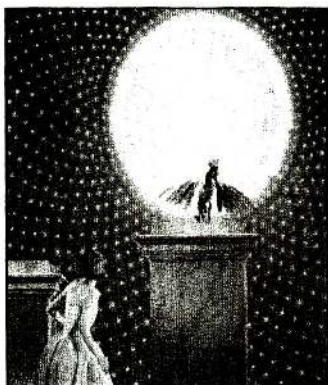




கோடோவிற்காகக் காத்திருத்தல்



செறித்தோட்டம்



மீலாப்பாங்



மனமே ராணி



மனமே அரசன்



சிங்கபாகு



கபாலசன்னிமுகம்



அமுக்குச்சன்னிமுகம்



ஜலசன்னி முகம்



வாதசன்னிமுகம்



செவிட்டுச்சன்னிமுகம்



கொரசன்னிமுகம்



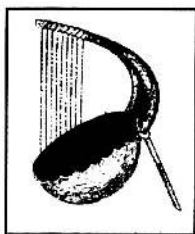
பொலிஸ்காரன்
கோலம்



பொலிஸ்காரன்
கோலம்



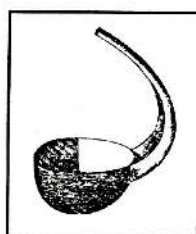
பணிக்கிலே
கோலம்



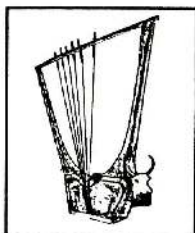
பேரி யாழ்



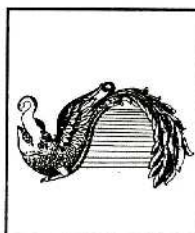
மகர யாழ்



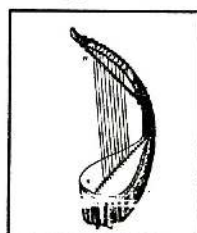
பத்தர், கோடு,
வறுவாய்



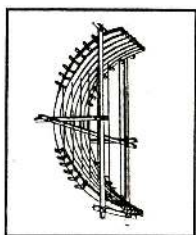
யாழ்க் கருவி



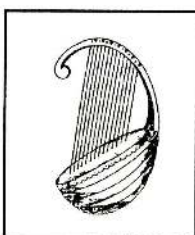
மகர யாழ்



சீறி யாழ்



வில் யாழ்



சகோட யாழ்



மகர வெல்கொடி



சீன அரங்கு



நோ வேடமுகங்கள்





என்.எஸ். கிருஷ்ணன்,
டி.ஏ. மதுரம்



சுவாமி
விபுலாநந்தர்



பேராசிரியர்
கைலாசபதி



அவல முகமுடி



கொமடி
வேடமுகம்



கபுசி
வேடமுகம்



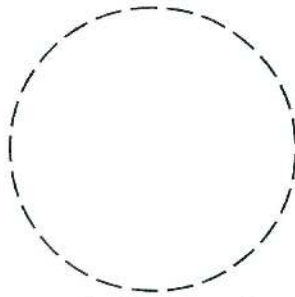
இந்திய நவீன நாடகக் காட்சி



சேக்ஸ்பியரின் ஒதல்லோ



பிற்கட்டின் வெண்கட்டி வட்டம்



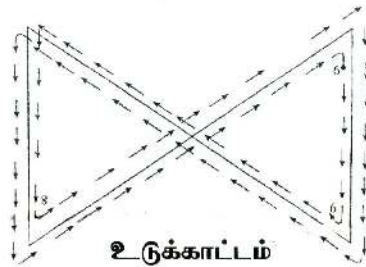
வட்டம் போடுதல்



எட்டுப் போடுதல்



வீசாணம்



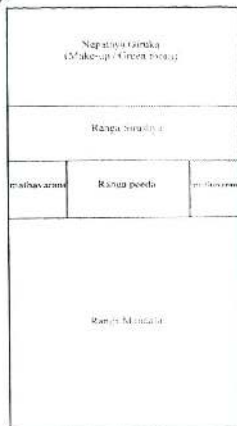
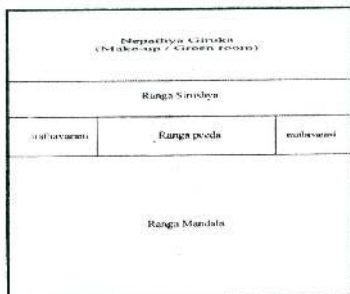
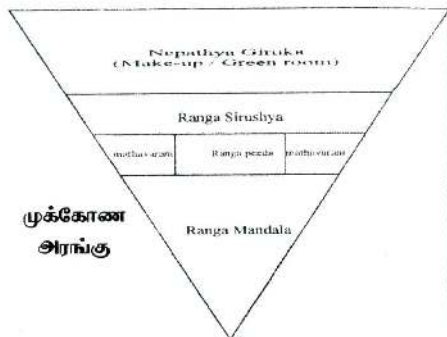
உடுக்காட்டம்



ஆட்டக் கூத்து (வடமோடி - தர்மபுத்திரர்)



ஆபிரிக்க போரம் தயட்டர்







திரு.சு.சந் திரகுமார்
நாடகமும் அரங்கியலும் பாடத்
தில் தேர்ந்த புலமையும், கல்வி
யியலில் பரீட்சயமும். படிப்பித்த
லில் நீண்டகாலப் பணியாற்று
கையும் உடையவர். இவர் இப்
பாடத்தில் சிறப்புக் கலைமாணிப்

பட்டம் (B.A Hons) பெற்றதுடன், கிழக்குப் பல்கலைக்
கழகத்தில் இப்பாடத்தைப் பயிற்றும் விரிவுரையாள
ராகக் கடமையாற்றி, அயராது உழைப்பினால் முது-
கலைமாணிப் (M.A) பட்டத்தைப் பெற்று, இன்று
முதுதத்துவமாணிப் (M.Phil) பட்டப்படிப்பையும் மேற்
கொண்டிருப்பவர்.

கிழக்குப் பல்கலைக் கழகத்தில் நுண்கலைத் துறை
நடாத்திய நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறைகளில் ஆர்வத்து
டன் பங்குகொண்டதோடு, நுண்கலைத் துறை தயாரித்த
இராவணேசன், லயம், இன்னிய அணி, கிழக்கிசை
முதலான மேடை நிகழ்வுகளில் பங்கேற்ற அனுபவமும்
அவருக்குண்டு.

ஆசிரியராகக் கடமைபுரிந்த இவர் கல்வியியலில்
டிப்ளோமாப் (P.G.D.E) பட்டத்தோடு, இப்பாடநெறியில்
பல வருட கால கற்பித்தல் அனுபவத்தையும் கொண்ட
வர். இவர் தற்போது கிழக்குப் பல்கலைக் கழகத்தில்
விரிவுரையாளராக கடமையாற்றுகின்றார்.

பேராசிரியர் சி. மௌனஞ்சு

ISBN 978-955-51736-4-3



9 789555 173643