

கற்கை நறியாக அரங்கு

கார்த்திகேச சிவத்தம்

792

குற்றங்க
SL | PPR



கற்கை நெறியாக அரங்கு

இலங்கை, யாழிப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்து நுண்கலைத் துறையினரால் 1993-ல் நடத்தப்பெற்ற “நாடகத்தினதும், அரங்கினதும் கல்விசார் முக்கியத்துவம்” பற்றிய கருத்தரங்கிற் படிக்கப் பெற்ற கட்டுரைகளின் தொகுப்பு.

பதிப்பாசிரியர்

கார்த்திகே சிவதுமி



ஸ்ரீ சென்ட்கரு புக் ஹாவுஸ் (பி) லிமிடெட்
41-பி, சிட்கோ இண்டாஸ்ட்ரியல் எண்டெ
சென்னை - 98.

KARKAI NERIYAKA ARANKU

Edited by

Dr. KARTHIKESU SIVATHAMBY

நியூ கெஞ்சனி புக் ஹவுஸ் வெளியீடு

முதல் பதிப்பு : அக்டோபர், 1996

Code No. A946

ISBN. 81-234-0539-1

விலை : ₹20.00

ஒளி அச்சு : வைடெக் கிராஃபிக்ஸ், சென்னை-12.

அட்டை ஒவியம்; மாலி

அக்ஷிட்டோர்

பதிப்புரை

பேராசிரியர் கலாநிதி கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி யாழ் பல்கலைக் கழகத்தில் நூண்கலைத்துறைத் தலைவர். இவருடைய முயற்சியால் 1993ஆம் ஆண்டு மே மாதம் யாழ் நகரில் நடைபெற்ற கருத்தாங்கில் அறிஞர் பலர் வாசித்தனித்த கட்டுரைகளின் தொகுப்பாக இந்நால் வருகிறது.

தியேட்டர் என்னும் சொல் நாடகத்தைக் குறித்தது. மளிவாசகப் பெருமான், "நாடகத்தால் உண்ணியார் போல் நடித்தது நாளெடுவே வீடக்குத்தே புகுந்திடுவான் மிகப்பெரிதும் விழைகின்றேன்", என்று பாடினார். "கூத்தாடுவார் எடுத்த கூத்திற்கு இயைந்தவர்களின் வேடம் தாங்கி நடித்தலே" நாடகம் உணர்த்துகிறது. இதிலிருந்து தமிழகத்தில் தொன்று தொட்டே நாடகக்கலை பேணப்பட்டு வந்தது என்பது புலனாகும்.

பண்டைய கிரேக்கத்தில் மேல் குடிமக்கள் பொழுது போக்குக்காக நாடகசாலைகள் இயங்கின. பென்ஜான்சன், ஷேக்ஸ்பீயர், பெர்னார்டுஷா போன்றவர்கள் பலர் இங்கிலாந்தில் நாடகக்கலையை வளர்த்தனர். சமூக மாற்றத்தின் பலனாக நாடகங்கள் ஏற்றமும் இறக்கமும் அடைந்தன.

சமஸ்கிருதத்தில் சாகுந்தலம், மாளவிகாக்நிமித்ரம், நாகாநந்தம் போன்ற நாடக இலக்கியங்கள் பல உள்ளன. இந்திய வரலாறு சமஸ்கிருத நாடகங்கள் பல நடத்தப்பெற்றன என அறிவிக்கிறது. சிலப்பதிகாரம் நாடகக் காப்பியம் எனப்படுகிறது.

அன்னமைக் காலத்தில் செய்திப் பரிமாற்றத்துறையில் மாபெரும் பூர்த்தி வெடித்தது. இது தொடர்கிறது. விரிந்த உலகம் கருங்கிவிட்டது. வாணைவியும் தொலைக்காட்சியும் எல்லாத்துறைகளிலும் ஆதிக்கம் செலுத்திப் பாமரமக்களிடைச் செல்வாக்குப் பெற்று வருகின்றன. கலையும் கலைத்துறைகளும் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றன. நோக்கங்களும் தேவைகளும் உத்திகளும் மாறி வருகின்றன.

இப்பின்புலத்தில், மேலை நாடுகளில் “அரங்கியல்” படு அறிவியல் துறையாக ஏற்றம் பெற்று வருகிறது. தமிழகத்தில் முதன் முதலில் புதுவைப் பல்கலைக் கழகம் இதற்குச் சிறப்பிடம் தந்துள்ளதாகத் தெரிகிறது.

யாழ் பல்கலைக்கழகம் இதில் ஆழந்த அக்கறை காட்டியது. இவை சிறார் முதல் முதியோர் வரையிலான பலர்க்கும் பயன்தரும் வகையில் நாடகங்கள் எழுதுதல், தயாரித்தல், பயிற்றுவித்தல், அரங்கமைத்தல், நடத்தல் ஆகிய பல்வேறு பொருள்களை இந்நால் திறம்பட எடுத்துக் கூறுகிறது.

இது தமிழில் முதல் நூல் கலாநிதி கார்த்திகே சிவத்தம்பி அவர்கள் கட்டுரைகளின் சிறப்பினை முன்னுரையில் கூட்டிக் காட்டியளார்.

நியூ சென்ஸரி நூல் வெளியீட்டுக்கம் இந்நாலைத் தமிழ் கூறும் நல்லுலகத்துக்கு அளிப்பதில் பெருமைப்படுகிறது.

பதிப்பகத்தார்.

முன்னுரை

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் 1993 மே மாதம் நடைபெற்ற அரங்கு பற்றிய கட்டுரைகளுட் பெரும்பாலானங்கள் “தமிழ் கூறு நல்லுலக்” வாசகர்களை இலக்காகக் கொண்டு, நியூ சென்ஸரி புக் ஹவுசினாலே தொகுதியாக வெளியிடப்படுகின்றது.

நாடகம் பற்றிய ஆய்வு அதன் தளமும் களமுமாகிய அரங்கின் (தியேட்டர்) பெயரால் இன்று உலகப் பொதுவாகக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. தமிழக, இலங்கைச் சூழலிலே “தியேட்டர்” (Theatre) என்பது சினிமா காட்டப்பெறும் காலையை குறிக்கும் ஒரு தூதிர்ஷ்ட நிலை ஏற்பட்டு விட்டதெனிலும், “தியேட்டர்” என்பது உண்மையில் உலகளாவிய நிலையில் நாடக அரங்கையே கட்டுவதாகும். தியேட்டர் என்னும் சொல் “தியேட்ரோன்” (பார்க்கும் இடம் - Theatre) என்னும் கிரேக்கச் சொல்லினாடியாக வருவது.

மேனாட்டுப் பண்பாட்டில் அரங்கு பற்றிய ஆய்வு அங்கீகிக்கப்பட்ட புலமைத்துவ முயற்சிகளுள் ஒன்றாக அமைவது. இதன் காரணமாக மேனாட்டுப் பல்கலைக்கழகங்களில் அரங்கியல் பற்றிய ஆய்வுகள் மிகச்சிறப்பாக மேற்கொள்ளப்பட்டு வருகின்றன.

தமிழ்நிலை கல்வியில் அரங்கியலை பட்டப்படிப்புக்கான பாடமாகக் கொள்ளும் வழக்கம் அண்மையிலேயே தொடங்கிற்று. தமிழ் நாட்டில் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்திலும் புதுவைப் பல்கலைக்கழகத்திலும், அரங்கியல் பயில் துறையாக அமைந்துள்ளது. இலங்கையில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில், நூண்கலைத் துறையில் நாடகம் ஒரு கற்றை நெறியாக 1985 முதல் போதிக்கப்பட்டு வருகின்றது. முதலில் பொதுக்கலைமாணித் தேர்வுக்கான (General Arts Bachelors Degree) பாடமாக அமைந்தது. இப்பொழுது சிறப்புக்கலைமாணித் தேர்வுக்காகவும் (Special Arts) பயிற்றப்படுகின்றது. உயர்பட்ட ஆய்வுக்கும் அரங்கியலை மாணவர் சிலர் பயின்று வருகின்றனர். கிழக்கிலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகம் நூண்கலைப் பாடத்தின் ஒரு பகுதியாகப் படிப்பிக்கப்படுகின்றது.

பல்கலைக்கழக மட்ட நிலைமை இதுவாக. பாடசாலை மட்டத்திலும், நாடகமும் அரங்கியலும். (Drama & Theatre Arts) பல்கலைக்கழகப் புகுழுக வகுப்பில் (University entrance) பயிற்றுவிக்கப்படுகின்றது. தமிழ்நாட்டு நிலை நின்று கூறினால் +2 மட்டத்திற் பயிற்றப்படுகின்றது.

பல்கலைக்கழகப் புகுழுக மட்டத்தில் நாடகமும் அரங்கியலும் பயிற்றும் பொழுது, நாடகம் பற்றிய கோட்டாடுகள், உலக நாடக வரலாற்றுச் சுருக்கம், தமிழ் நாடக வரலாறு ஆகியன மாத்திரமல்லாது, நெறியாள்கை (Direction) நடிப்பு (Acting), அரங்க நிர்மாணம் காட்சியமைப்பு, ஒளி, இசை ஆகியன், நாடக ரசனை ஆகியனவும் பயிற்றப்பட வேண்டியுள்ளது. இதனால் நாடகம் பற்றிய பல சொல்முறைத் தொழிற்பாடுகளில் மாணவர்களை ஈடுபடுத்துவது அவசியமாகின்றது.

இப்பாடம் 1978 முதலே பர்ட்சைப் பாடமாக இருந்து வருவதால், இப்பாடத்தைப் பயிற்றுவிக்கும் பாடசாலைகளில் - ஒரு செய்முறை நாடக அரங்கு ஒன்று வளர்த் தொடங்கிற்று 10, 11, 12, ம் வருட மாணவர்களைக் கொண்ட ஒரு பாடசாலை அரங்கு யாழிப்பாணத்தில் வளர்த் தொடங்கியது. குழந்தை ம். சண்முகவிங்கத்தின் நாடகங்கள் பல இம்மட்டத்து அரங்கத் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்வதற்காகவே எழுதப்பட்டனவ. இது நடந்து கொண்டிருந்த வேளையில், ஆரம்பப் பாடசாலைகளிலுள்ள குழந்தைகளுக்கான நாடகங்களையும், காத்திரமான அரங்கச் சிரத்தையுடன் மேடையேற்றும் மரபு ஒன்று வளர்த் தொடங்கிற்று. 1960 முதல் வளர்த்தெடுக்கப்பட்ட நடிப்பு மோடிமைகள் (Styles) இந்தத் தயாரிப்புக்களிலே பயன்படுத்தப்பட்டன. இந்த அரங்கும் யாழிப்பாணத்தில் பெருவளர்ச்சி கண்டது. கண்முகவிங்கம், மெளன்குரு ஆகியோர் இவ்வரங்க வளர்ச்சிக்கு உதவினர். உயர் வகுப்பு மாணவர்களுக்கான தயாரிப்பில் சிதம்பரநாதன் முக்கிய இடம் பெற்றார்.

இந்த உந்துதல் காரணமாக இன்று யாழிப்பாணத்திற் கல்வி மட்டங்களில் நாடகம் என்பது கனதியான ஒரு முயற்சியாக மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. பல்கலைக் கழகமட்டத்தில் நாடகத்தையும்

அரங்கியலையும் ஒரு பயில் துறையாகப் பயிற்றும் நுண்களைத் துறைக்குப் பாடசாலை மட்டத்திலுள்ள இந்தத் தேவையைப் பூர்த்தி செய்வது அவசியமாகிற்று. அதே வேளையில் பெருகிவரும் அரங்கியல் மாணவர்களின் கல்வித் தேவைக்காகவும் இவை பற்றிய எழுத்துக்களைத் தோற்றுவிக்க வேண்டிய அவசியம் ஏற்பட்டது:

இத்தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்வதற்காகவே அக்கருத்தரங்கு ஒழுங்கு செய்யப்பட்டது. அக்கருத்தரங்கில் வாசிக்கப் பெற்ற கட்டுரைகளின் தொகுப்பே இந்நால்.

அக்கருத்தரங்கில், ஈழத்து நாடகவளர்ச்சியில் இன்று முக்கியத்துவம் பெறும் பிரக்கினையான “பாரம்பரியமும் நவீனத்துவமும்” பற்றி ஒரு விவாதம் இடம் பெற்றது. அவ்விவாதத்தில் க. சிரீகணேசன், காரை. சுந்தரம்பிள்ளை, சோ. பத்மநாதன் ஆகியோர் பங்கு பற்றினர். அவற்றுள் சோ. பத்மநாதனுடைய பங்களிப்பு மாத்திரமே இங்கு இடம் பெறுகிறது. ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வளர்ச்சியின் 1950க்கு பிந்திய வரலாற்றையும், சமகாலப் போக்குக்களையும் நன்கு தெரியாத நிலையில், கட்டுரையில் இடம் பெற்ற அபிப்பிராயங்களை விளங்கிக் கொள்வது சிரமம்: பரந்துபட்ட ஒரு வாக்கவட்டத்தை நோக்கி வெளியிடப் பெறும். கட்டுரைத் தொகுதியில், வரலாற்றுப் பின்புலத்தெளிவு கொடுக்கப்படாது விமர்சனங்களை மாத்திரமே முன்னுரைப்பது ஒவ்வாது என்பதால், மிகுந்த மனவருத்தத்துடன் அந்தக் கட்டுரைகளை விடவேண்டியுள்ளது.

II

நாடகமும் அரங்கியலும் என்ற கற்கை நெறி (பாடம்) இரண்டு அமிகங்களை உள்ளடக்குவது.

முதலாவது, நாடகம் என்னும் கலைவடிவம் மூலமாக மனிதன் விளங்கிக் கொள்ளும் புலமை முயற்சியாகும்.

இரண்டாவது “நிகழ்த்திக்காட்டல்” - ஆற்றுதல் - ஆற்றுகை - performance) மூலமும் அதற்கு வேண்டிய சூழலை உண்டாக்குவதன் மூலமும் மாணவர்களின் படைப்பாற்றலை வளர்க்கும் கலை முயற்சியாகும்.

நாடகம் மனிதனார் அவர்தம் "இன்னல்" நிலைகளில்/ "மோதுகை" நிலைகளில் சித்திரிப்பது. இந்த மோதுகை/முரண்பாடு அவல மட்டத்திலோ (tragic) மகிழ்நெறி (comic) மட்டத்திலோ புலப்படலாம். இது எடுத்துறைப்பாகவும் (Narrative) அமையலாம். அல்லது கட்டவிழிப்பாகவும் அமையலாம். அது நிழல் மூலமும் காட்டப்படலாம், இயல்பாகவும் காட்டப்படலாம். பாவைகளின் மூலமும் காட்டப்படலாம் மோடிமை (Stylized)யாகவும் காட்டப்படலாம் இயல்பாகவும் (realistic) காட்டப்படலாம். இந்தக்களை, மனிதரது பண்பாட்டுத் தளநிலைகளையும் அதே வேளாயில் அவர்களது (உலகப் பொதுவான) மானுட நிலைச் சிக்கல்களையும் காட்டுவது. கலை என்னும் வகையில் இது தனிக்கலையாக மாத்திரமல்லாது, பலகலைகளின் சங்கமமாகவும் அமைகின்றது.

இந்தக் கலைக்கான தொடக்க நிலை விளக்கமும் பயிற்சிகளும் மிகுந்த கவனத்துடன் செய்யப்படல்வேண்டும். அதற்குரிய விளக்கத்தினை இத்தொகுதியில் வரும் கட்டுரைகள் தருகின்றன என்றே கருதுகின்றேன்.

இந்தக் கட்டுரைகள் ஒழுங்கமைக்கப்பட்டுள்ள முறையில் 'விடய ஓட்டம்' ஒன்று உள்ளது. இக்கட்டுரைகளை எழுதியுள்ளோர் ஒவ்வொருவரும் நாடகத்தயாரிப்புச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபாடுடையவர்களே. நாடகத்தை ஒரு பயில்வொழுங்கு (discipline) ஆக்க்கொண்டவர்கள்.

கருத்தரங்கின் பொழுது கட்டுரைத் தொகுதி தட்டச்சுப் பிரதியாக வெளியிடப்பெற்றது. இத்தொகுதியின் பயன்பாட்டுச் சாத்தியப்பாடுகளை உணர்ந்த நன்பர்கள் இது நூல் வடிவிலும் வரவேண்டும் என விரும்பினர்.

III

இக்கருத்தரங்கினை ஒழுங்கமைப்பதற்கு உதவியோருள் கலாநிதி காரர். சுந்தரம்பிள்ளையும் திரு. க. சிரீகணேசனும் முக்கியமானவர்கள். இவர்கள் இருவருக்கும் எனது நன்றிக் கடனைத் தெரிவித்துக் கொள்ள விரும்புகிறேன்.

கருத்தரங்கத்தை நடத்துவதற்கு நூண்களைத்துறை விரிவுரையாளர்கள் திருமதி கிருஷ்ணவேணி நோபேட் அவர்களும், திரு. க. சிதம்பரநாதனும் பெரிதும் உதவினர். தட்டச்சுப் பிரதியைத் திருத்தியுதவியவர் திருமதி பத்மினி சிதம்பரநாதன். இவர்களுக்கு எனது நன்றி உரித்து.

இந்நாலை வெளியிடும் நியூ செஞ்சரி புக் ஹவஸ் நிறுவனத்தினர்க்கு எனது அன்பான நன்றிகளைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

கார்த்திகேச சிவத்தம்பி

- 2/7, நாம்ஸ்கேற்
- 58, 37வது ஒழுங்கை,
- வெள்ளவத்தை.
- கொழும்பு - 6
- இலங்கை
- 4.5.1995

பொருளாடக்கம்

	பக்கம்
1. பண்பாடக அரங்கு - பேராசிரியர் கா. சிவத்தமிழி	1
2. இலக்கியமாக நாடகம் - கலாநிதி அ. கரேஷ்கனராஜா	11
3. முதல்நிலை பாடசாலைக் கலைத்திட்டத்தில் நாடகம் - கலாநிதி காரை செ. சுந்தரம்பிள்ளை	20
4. சிறுவர்களுக்கான நாடகம் எழுதுதல் - திரு. குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம்	30
5. சிறுவர்களுக்கான நாடகத் தயாரிப்பு - திருமதி கோவிலா மகேந்திரன்	40
6. அரங்கத் தயாரிப்பின் அம்சங்களும், அவற்றின் கல்வியியல் முக்கியத்துவமும் - திரு. நா. சுந்தரவிங்கம்	48
7. நாடகப்பட்டிறை ஒழுங்கு படுத்தும் முறைமை - திரு. குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம்	57
8. மாற்றுக் கல்வியாக அரங்கு - திரு. க. சிதம்பரநாதன்	68
9. அரங்கில் மரபும் தொடர்ச்சியும் - திரு. சோ. பத்மநாதன்	75

பண்பாடக அரங்கு

பேராசிரியர். கா. சிவத்தமிழி

கலை என்பது “சமூக - ஆழகியல் நிகழ்வு” (Socio-aesthetic phenomenon) ஆகும். அது சமூகத்தின் “பண்பாட்” க்லூள் நிலைகொண்டு நிற்பது. பண்பாடு என்பது (அச்) சமூகத்தின் வாழ்க்கை முறைமையாகும். அதற்குள் வாழ்க்கை சம்பந்தப்பட்ட நடவடிக்கைகள் யாவும் மதும், உணவு, குழல், மனித உறவுமுறைமை, பொருளாதார நடவடிக்கைகள், சமூக ஒழுங்களமைப்பு, வாழ்க்கை நோக்கு முதலியன் இடம்பெறும்.

பண்பாட்டின் இயல்புகள் எனப்பின்வருவனவற்றைப் பண்பாட்டு மானிடவியலாளர் முனைப்புப்படுத்திக் கூறுவர்.

(1) பண்பாடு அறியப்படுவது

(2) மனிதவாழ்க்கையின் உயிரியல், குழல், உளவியல், வரலாற்று அமிசங்கள் வழியாக வருவது (தொல்காப்பியம் அகத்தினணியியலிற் கூறப்படும் கருப்பொருளை அவதானிக்குக் கூணர்ச்சி (குரி) (கருவினாடே தொழிற்படும்) மனித உறவினெடியாகப் பிறப்பது என்பதே தொல்காப்பியக் கொள்கையாகும்)

(3) பண்பாடு குறிப்பிட அமைப்பு முறையினைக் கொண்டது.

(4) பண்பாடு குழுவுக்குக் குழு மாறுபடுவது.

(5) அது அகைவியக்கம் கொண்டது (தேங்கி நிற்பதில்லை).

(6) பண்பாடு என்பது குறிப்பிட அந்த மக்கட் கூட்டத்தினாற் பகிர்ந்து கொள்ளப்படுவது.

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

(8) பண்பாடு என்பது கலைகளின் மூலம் தனது உயிர்ப்பிளை வெளிப்படுத்திக் கொள்கிறது. அந்த நிலையிலேயே அச்சுறுக்கத்தின் படைப்பியல் உந்துதலும் படைப்பியல் வன்மையும், ஆச்சியல் தொழிற்பாடுகளும், தொடர்பியல் முறைமைகளும் இணைகின்றன.

கலைகள் பயிலும் மாணவர்கள் மேற்கூறியவற்றுள் 6, 7, 8ஆம் கீயல்புகளை தெளிவுபட விளக்கிக் கொள்ளல் வேண்டும்.

கலைகளின் முக்கியத்துவம் அவை பண்பாட்டின் வெளிப்படுத்துமாக அமைவதே கலைக்கும் பண்பாட்டுக்குமின் இந்த உறவு காரணமாகவே கலையானது அந்தச் சமூகத்தினை எடுத்துஏற்றும் உயிர்ப்புமையமாக அமைகின்றது. (இதனை நேர்யமன்ட் - வில்லியம்ஸ் (informing spirit of the group) என்பார்.

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

கலையின், சமூகவியல், மானிடவியல் முக்கியத்துவத்தினை விளக்கப்படுந்த ஆராய்க்கியாளர்கள் கலையின் பொதுப்படையான கீயல்பினை பின்வருமாறு விளக்குவார்.

கலை என்பது ஒர் உணர்வினை அல்லது பெறுமானத்தினை வெளிப்படுத்துவதிலும், தொடர்புறுத்துவதிலும் மனிதத்திற்கு தொழிற்படும் முறைமை ஆகும். (Homing) இந்தக்கூற்றுக்குள்

- (1) படைப்பாக்கத்திற்கு, உந்துதல்,
- (2) அந்திரணுடையோர் தமது தொழிற்பாட்டின் பொழுது பெறும் ஆச்சியல் திருப்பதி.
- (3) பல்வேறு கலை வடிவங்கள் அதாவது பல்வேறு திறன் வடிவங்கள் ஆச்சியன இடம்பெறும்.

மேலே கூறிய திறுதி அம்கம் பற்றிய ஒரு குறிப்பு அவசியமாகின்றது. கலை வடிவம் என்பது பின்டப் பொருளாகவோ

அதாவது நமது கண் முன்னே பட்டவர்த்தனமாக இருத்தல். சிற்பம், கட்டப் பட்ட ஆச்சியன் அல்லது "நடைபெறுவதாகவோ" அதாவது அந்த நேரத்திலே மாத்திரம் பார்க்க, கேட்கப்படத்தக்கதான் ஆற்றுக்கையாகவோ உம் இளை, நடனம், நாடகம்) இருக்கலாம். கலைக்குத் தூலவடிவம், குக்கும் வடிவம் உண்டு.

கலை என்பது ஒரு "நடைமுறை" (process) ஆகும். கலையின் வெளிப்படுகைச் சாதனத்திற்கு ஏற்ப, வெளிப்படுத்துகை முறைமைக்கேற்ப, பல்வேறு விதமாகக் கலைகளை வகுப்பார்.

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

(2) வாய்ச்சொற் கலைகள் (verbal arts)

(3) ஆற்றுகைக் கலைகள் (performing arts) - நடனம், நாடகம் எனப் பிரிந்தும் ஒன்றுடன் தழுவியும் பிரிவுகள் சொல்லும்.

நாடகம் என்பது ஆற்றுகை மூலமாக ஒன்றினை அல்லது ஒரு விடயத்தினை "நிகழ்த்திக் காட்டுதல்" (onact) ஆகும்.

இந்த "நிகழ்த்திக் காட்டுதல்" மூறைமை மதச் சடங்குகளினாட்சியாகவும், அவற்றின் வழியாகவும் வருவது. மதத்திற்கு சடங்குகள் செய்யப்படுவது (ஆற்றப்படுவது) மத விசவாகத்திற்கும், மத ஒழுகலாற்றுக்கும் முக்கியமானதாகும்.

சடங்கு தனது மதத்தை நிலையிலிருந்து விடுபடுகிறபொழுது அது ஒரு "கலையாகும் அதாவது, ரகசளாக்கு, மகிழ்வுட்டலுக்குரிய தாக அமையும். அது கலையாக முகிழ்க்கும்பொழுது மத விசவாகத்தின் கட்டமைப்பும் கலை நிலையில் முக்கியப்படும். மகிழ்வுட்டலுடன் இணைந்து நிற்கும்.

சடங்கு கலையாக மாறுகிறபொழுது அது ஒரு விதிமுறையான ஒள்ராகப் பயிலப்படும் நிலை ஏற்படும். இதனால் அது மத நிலையிலிருந்த பொழுது கட்டமைப்பு இருக்கம். அது மகிழ்வுட்டப்பு நிலைக்கு வரும் பொழுதும் தொடர்கின்றது. பயில்வு, பயிற்சி

இல்லாது எந்தக் கலையும் வெளிப்படுத்தப்படுவதில்லை. சில கலைகளின் பயில்வு, பயிற்சி “காஸ்தீர” மயப்படுத்தப்படும். சில கலைகள் அப்படி ஆவதில்லை.

நாடகத்தில் “நிகழ்த்திக் காட்டல்” முக்கியமென்பது ஏற்கனவே வற்புறுத்தப்பட்டது. எது நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகின்றது. எப்படி நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகின்றது என்ற விளாக்களுக்கான விடைகளில் நாடகக் கலையின் இயல்புகளையும் அது பண்பாட்டுடன் இணைந்து நிற்கும் முறையையும் புலனாகும்.

எது நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகின்றது? முன்னர் நடந்தவையெனக் கருதப்படுவை நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகின்றன. அவற்றை இப்பொழுது மீள நிகழ்த்திக் காட்டுவதனால் ஒரு பயனுண்டு என்ற நம்பிக்கை (விசுவாசம்) இதனுள் இழையோடுகின்றது

முன்னர் நடந்தவையெனக் கருதப்படுவன ஆற்றப்பெறும் நிலையிலிருந்து அதாவது மதநிலை, மதஞ்சார் நிலைகளிலிருந்து) “நடக்கக் கூடியன்” என்று கருதப்படுவை ஆற்றப் பெறும் நிலைக்கு சமயச் சார்பிலாக கலைப்பிரிவுக்கு) வருகின்றோம்.

நாடகத்தின் வளர்ச்சி நிலையில் இரு விடயங்கள் முக்கியமாகின்றன. இவை அதன் தோற்றுநிலையிலே தூலியமாகத் தெரிந்தவை. பண்பாட்டுக்கும் நாடகத்திற்குமுள்ள தொடர்பை அழுத்திக் காட்டுபவை.

முதலாவது, இந்த நிகழ்த்திக் காட்டுகை என்பது முன்னர் நிகழ்ந்த ஒன்றாகக் கருதப்படுவது. இந்த நிகழ்த்துகை, வேடப்புளைவு, அசைவுமுறைகள் முதலியவற்றுக்கு இடம் கொடுக்கிறது. நிகழ்த்தப்படுவன, ஐதிகம் சார்ந்தனவாகவோ, வரலாற்று நிலைப்பட்டனவாகவோ அமைவதால்; பார்ப்பவர்களிடையே அவர்களது பார்ம்பரியப் பேருகளும் அவர்கள் நம்பி வாழ வேண்டிய இலட்சியங்களும் மீள வற்புறுத்தப்படுகின்றன.

முதலாவதனாடியாக, இரண்டாவது அழிசும் மேற்கிளம்புக்கிறது.

கற்கை நெறியாக அரங்கு

நிகழ்த்தப்படுவதும், நிகழ்த்து முறையும் முக்கியமானவையான படியால், இந்த நிகழ்த்தி வாழ்க்கையின் அன்றாட சாதாரண சம்பவங்களில் ஒன்றாகக் கருதப்படுவதில்லை. அதற்கான விசேட ஆயத்தங்கள் செய்யப்படுகின்றன. விசேட தினங்கள் குறிக்கப்படுகின்றன. விசேட முறைமைகள் கையாளப்படுகின்றன. இவற்றில் ஏதோ ஒரு வகையில் பல்வேறு மனிதர்கள் சம்பந்தப்படுகிறார்கள்.

இந்நிலையில் நாடகத்தின் சமூகப் பயில்தளம் பற்றிய ஒரு குறிப்பும் அவசியமாகின்றது. ஒரு பிரதேசத்திலுள்ள சமூகத்தின் பார்ம்பரிய ஒருமைப்பாட்டுக்கும், வாழ முறைகளுக்குமேற்பக் கலை வழிவங்கள் அமையும். சமூகத்தின் அமைப்பையும் அதிகார வரன் முறையையும் அந்த முறைமைகளுக்கான சமூக ஆதரவு எதிர்ப்புக்களையும் கலைகள் எடுத்துக் காட்டும்.

ஒரு சமூகத்தின் வளர்ச்சியானது சமளற்றாக இருந்து அங்கு மரபும் நவீனமும் இணையாகவோ, பொருளாதாரப் பகிர்வு ஏற்றத் தாழ்வுடையதாக இருந்தோ, உயர்வு தாழ்வுகள் கற்பிக்கப்பட்டும் எதிர்க்கப்பட்டு மிகுந்தோ காணப்பட்டால். அத்தகைய சமூகத்தில் நிலவும் கலைகளிலும் சமன்ற தன்மையைக் காணலாம். சில கலைகள் போற்றப்பட்டும் சில கலைகள் அதிக ஆதரவற்றுமிருக்கும் நிலைமை ஒன்று; இன்னொன்று ஒரு கலையே, ஒரு குறிப்பிட்ட சமூக மட்டத்தில் ஒரு முறைமையிலும், இன்னொரு முறைமையிலும் பயிலப்படும் நிலை ஏற்படும். நாடகக் கலையின் கலை, சமூகவியல் காரணமாக இது இக்கலையில் மிகத் துல்லியமாகத் தெரியும். மூன்றாவது உலக நாடுகள் என்று கூறப்படுவளவற்றில் இத்தகைய ஒரு நிலையினைக் காணலாம். இந்த நிலைமை காரணமாகவே “மரபுவழி”, “நவீனம்”, “நாட்டுக்கூத்து” “நவீன டிராமா” என்ற வகைப்பாடுகள் சமூகத்திலும் காணப்படுகின்றன

இன்று இவற்றை ஒன்றாக இணைப்பதற்கான முயற்சியைன்று கலையுலகிற் காணப்படுகின்றதெனின், சமூக மட்டத்திலும் சமீலங்களை அகற்றிப் பொதுப்படையாக ஒரு சமூகத்தைத் தோற்றுவிப்பதற்கான அரசியல், சமூக சிந்தனைகள் தொழிற்படுதல் என்பதே கருத்தாகும்.

இந்த எண்ணாக்கரு நிலைவிளக்கப் பின்புலத்தில் தமிழ்ப்பன்பாட்டில் நாடகம் பெறும் இத்தினைப் பார்ப்போம்.

இக் கட்டத்தில் “அரங்கப் பண்பாடு” (Theatre Culture) எனும் சொற்றொடரையும் விளக்கிக் கொள்ளல் அவசியம்.

அரங்கப் பண்பாடு என்பது அரங்கு என்பது எம்முறையிலே பயிலப்படுகிறது. பார்க்கப்படுகிறது என்பன பற்றி கல நடைமுறைகள், சிற்றினங்கள், கண்ணோட்டங்கள் ஆகியவற்றினை ஒருசேர்க் குறிப்பதாகும். தமிழருடைய இசைப் பண்பாடு (Musical Culture) எனும் பொழுது பயிலப்படும் வாத்தியங்கள், இசைமுறைகள், இசை பற்றிய சமூக நடைமுறைகள் என வரும் கல விடயங்களும் இடம்பெறும்.

“பண்பாடாக அரங்கு” என்று நோக்கும் பொழுது “அரங்கப் பண்பாடு” என்பதையும் தெளிவிறு விளங்கிக் கொள்ளல் வேண்டும்.

தமிழ் பண்பாட்டினால் அரங்கு (Theatre) எனும் பொழுது ஒரு முக்கிய உண்மை மீண்டே நிற்கின்றது. தமிழரிடையே நடனம், இசை, இலக்கியம் ஆகியன செந்தெந்திக் கலைகளாக (classical arts) வளர்க்கப்பட்டமை, பயிலப்பட்டமை போன்று நாடகம் செந்தெந்திக் கலையாகப் போற்றப்படவில்லை என்பதே அவ் உண்மையாகும்.

இதனைக் கொல்லும் அதே வேளையில் ஆற்றுக்கைகளை என்ற வகையில் தமிழில் “நடனம்” நாடகத்தின் பல அமிசங்களைத் தன்வயப்படுத்திக் கொண்டிருந்தது என்பதை அறிந்து கொள்ளல் வேண்டும். பிற்காலத்தில் பரதநாட்டியம் எனக் குறிப்பிடப்பெறும் கதிர் ஆட்டத்தின் ஆற்றுக்க மரபினுள் (Performance tradition) நியமான அரங்கின் பல அமிசங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன. “நிருத்த”, “நிருத்திய”, “நாட்டிய” எனும் பதங்களின் கருத்து வேறுபாட்டை உணர்தல் வேண்டும். நாட்டியத்தின் உறுப்புக்கள் (குறிப்பாகப் பதம்) கதை தமுஹாத் (ஸ்ம்பவங்களை நாடகமாகச் சித்திரிக்கும் கூத்தே “கூத்து” எனும் கொல்லின் நெகிழ்ச்சி இதனைக் காட்டும்.

செந்தெந்திக் கலைகள் அவ்வச் சமூகங்களின் உயர்மட்ட அங்கீராம் பெற்ற கலைகளாகும். தமிழில் நாடகத்திற்கு அந்த அங்கீகாரமிருக்கவில்லையெனினும் அது சமூகத்தின் அடிநிலையில் முக்கியமானதும், தொழிற்பாட்டு வள்ளுமையுடையதுமான ஒரு கலை வடிவமாக விளங்கி வந்துள்ளது.

தமிழ்நாட்டில் நீண்ட காலமாக மேலாண்மை வகித்து வந்த அரசியல், சமூக பண்பாட்டுக் கத்திகள் நாடகத்தை ஒரு முக்கியமான கலை வடிவமாக அங்கீகரிக்கவில்லை. மேலெழும்பு விடவுமில்லை. இது கி.பி. 600-1200 காலப் பகுதியில் தூல்லியமாகத் தெரிகிறது.

அந்தச் சமூக உருவாக்கம் 14ம் நூற்றாண்டிற் சிலதவற்ற் தொடர்க்குகின்ற பொழுது தான் நாடக வடிவங்கள் இலக்கிய அந்தஸ்துப் பெறும் கலை வடிவங்களாகக் கொள்ளப்படுகின்றன.

அதன் பின்னர் நாடகம் உயர் சமூக முக்கியத்துவமும் அங்கீகாரமுமுள்ள ஒரு முக்கியமான கலையாகப் பயிலப்பட்டு வருகிறது.

கலைகளையும் சாதியடிப்படையிற் சமூக ஒழுங்குநிலைப்படுத்தி வந்துள்ள இச்சமூதாயத்தில் “நாடகம்” உயர்மட்ட நிலையில் இசை-நடனப் பாரம்பரியங்களோடு இளைய வேண்டி வந்தது.

உயர்நிலையில்லாத நிலையில் நாடகம் செழிப்புற வளர்ந்ததெனிலும், அந்தச் சமூக மட்டத்தினின் வரலாறு பதியப்படாது போனது போலவே அவர்களின் நாடக முயற்சிகளும் பதியப்படாது போயின.

ஆனால் அவை அடிநிலையிற் பேணப்பட்டே வந்துள்ளன. இந்தச் சமனற்ற தன்மை தமிழ்நாட்டு நாடகத்தின் வளர்க்கியில் இருமட்ட நிலையினை ஏற்படுத்தியுள்ளது.

அடிநிலை மட்டத்தில் தெருக்கூத்து மரபும் பிறநாட்டுச் செல்வாக்குகளுக்கு உப்புகின்ற சமூக மட்டங்களிலேயே பார்சி நாடக மரபும், பின்னர் நேரடியான மேளாட்டு நாடக மரபும்

இடம்பெறுகின்றன. தமிழ்நாட்டில் “ஒதுக்கப்பட்டோர், பின்தங்கியோர், முன்னிலைப் பட்டோர்” சமூக முறைமை (Scheduled, Backward, Forward) கலைகளிலும் காணப்பட்டது. முன்னிலைப்பட்டோரின் கலை வடிவங்களே நியமமான கலை வடிவங்களாகக் கொள்ளப்பட்டன. பின்தங்கியோரின் மரபுகள் அவர்கள் முன்னேற அவர்களுடன் முன்னேற்றுகின்றன.

நாடகம் ஒட்டுமொத்தமான “சமூக ஒருங்கிணக்க கலையாதலால், தமிழ்நாட்டில் ஏற்பட்டு வரும் இந்த சமூக - அஸைவியக்கத்தை (social dynamics) அது பிரதிபலிக்கிறது.

இருப்பினும் நூற்றாண்டுகள் காலமாக இருந்து வந்த இருநிலைப்பாடு இப்பொழுதும் விடுபடவில்லை. இதனாலேயே நாம் தமிழ் நாடகம் பற்றிப் பேசும் பொழுது இப்பொழுதும் மரபுவழி நாடகங்கள் பற்றியும், நவீன நாடகங்கள் பற்றியும் புத்தாக்க (innovatory) அரங்கு பற்றியும் பேசுகிறோம்.

இது ஓரளவுக்கு அனைத்திந்திய மரபினைப் பிரதிபலிப்பதே, அங்கும் “மார்க்க” “தேசி” பற்றிய பிரிவுண்டு. தமிழ்நாட்டின் “தேசி”க்குள் உயர் “தேசி”, உயர்ல்லாத “தேசி” காணப்பட்டன. அந்த உண்மையை நாம் இன்று மறக்கக்கூடாது.

தமிழ்நாட்டின் நியமமான அரங்க மரபு தெருக்கூத்து/நாட்டுக்கூத்து மரபுவழியாக மீட்டெட்டுக்கப்படல் வேண்டும். (தமிழகத்தின் தெருக்கூத்து மரபும் இலங்கை நாட்டுக்கூத்து மரபும் இணைநிலைப்பட்டவை) கூத்து மரபு என்பது இருநாடுகளுக்கும் பொதுவான, பாரம்பரிய மரபைச் சுட்டுகிறது.

தமிழ்ப் பாரம்பரியம் அரங்கின் மற்றைய பிரதான அமிகம் நாடகம், “ஆட்டம்” மூலம் எடுத்துணர்த்தப்பட்டமையாகும். இக் கலையின் தொழிற்பாட்டைக் குறிக்கும் விளை வடிவம் இன்றும் “ஆட்ளர்” தான் நாடகம் ஆட்டினர்.

இனால் இந்தக் கூத்து மரபில் ஆட்டம், ஆட்ட அஸைவுகள், ஆட்டக் கோவங்கள் முக்கிய இடம்பெறும்.

இந்தக் கூத்து மரபு உலகியல் வழக்கின் பாற்பட்டதல்ல. இது தனக்கென ஒரு நாடக வழக்கினைக் கொண்டது.

தமிழ்க்கூத்து மரபினைப் பற்றியும் அது இன்று நமது பண்பாட்டிற் பெறும் இடத்தைப் பற்றியும் சிற்றிக்கும் பொழுது, தமிழ்க்கூத்து அரங்கு இன்னும் மதக்கடங்கு நிலையிலிருந்து முற்றிலும் விடுபடவில்லை என்பதை மனத்தில் இருத்திக்கொள்ளல் அவசியம். நாடகத் தள்ளமயுடைய சடங்குகளும் (குரங்போர் முதலியன) சடங்காசாரமான வைபவங்களுக்கான நாடகங்களும் (காத்தவராயன் கூத்து, கோவலன் கண்ணகி நாடகம்) இன்று நம்மிடையேயுள்ளன.

பாரம்பரிய நாடக வடிவங்களைப் பொறுத்த வரையிற் பிரதேசநிலைப்படுத்திப் பார்க்கும் மரபும் ஒன்றுள்ளது. மட்டக்களப்புக் கூத்து, வன்னிக் கூத்து), பிரதேசங்களிடையே நிலவிய சமன்ற வளர்ச்சி காரணமாகவே இந்த வேறுபாடுகள் உள்ளன. அடிப்படையில் இவற்றிடையே அமைப்பொருளுமைப் பாடுகளை அவதானிக்கலாம்.

பாரம்பரியத்தின் அரங்கின் அடிப்படையான மக்களுடனான ஒருங்கு நிலைப்பாடு அதன் “மேடை” யான வட்டக்களரி அமைப்பிலேயே தெரிய வருகின்றது. இங்கு ஆற்றுவோர்/பார்ப்போர் அந்தியப்பாடு அதிகம் இல்லை.

தமிழ் கூத்துமரபின் அரங்க முறைமைகள் சில கவராசியமானவை. நாடகத்தைப் பார்ப்பவர்கள் எத்தகைய மருட்கை (Illusion)யைப் பெறுகின்றார்கள் என்பது உண்ணிப்பாக ஆராய்ப்பட வேண்டியது. சில நாடகங்களில் ஒரு பாத்திரத்தை இருவர் ஏற்று நடிக்கும் மரபு உண்டு. முன்கோவலன், பின்கோவலன், முன்அரிச்சந்திரன், பின்அரிச்சந்திரன் என்ற நடிப்பு மரபு முக்கியமானது.

நடிப்பு முறைமை முன்னர் கூறியபடி இயல்பு நெறிப்பட்டது அன்று, மிகைப்படுத்தப்பட்ட அஸைவுகளைக் கொண்டது. இந்த முறைமையினுடே ஒரு மோடிமை (stylization) உண்டு.

நாடகத் தயாரிப்புக் கூத்து நிலையிற் குழும ஏற்பாடேயாகும்.

உண்மையில் நமது பாரம்பரிய அரங்கு (கூத்து முறைமை) எழுத்தறிவற்ற நிலையிற் பயிலப்படுவதாகும். (Non-literate level). இப்பொழுது அது எழுத்தறிவு (literate level) மட்டத்துக்குக் கொண்டுவரப்படுகிறது. இன்று பாரம்பரிய அரங்கில் ஏற்படும் மாற்றங்கள் இந்த மட்ட வேறுபாட்டினை அகற்றுவனவே.

தமிழ்ப்பண்பாட்டின் சனநாயக வேர்களைத் தேடும் முயற்சியே இன்று நம்மைக் கூத்துப் பாரம்பரியத்திற்கு இட்டுச் சென்றுள்ளது.

இவ்வாறு நோக்கும் பொழுது தான் நம்மிடையே, "தமிழ் அரங்கு" (Tamil theatre) என ஒரு ஒரு மித்த வடிவமில்லாதுள்ளமையும், நமது சமூக அமைப்பொழுங்குகளுக்கு அமையப் பல்வேறு அரங்குகள் (Tamil theatres) இருப்பதும் தெரிய வரும். பல்வேறுபட்ட பாரம்பரிய அரங்குகளினாடாக ஒரு தமிழ் அரங்கின் உருவாக்கப்பணி இப்பொழுது நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கிறது. தமிழ்நாட்டின் நாடக இயக்கங்களும் நம்மிடையேயுள்ள நாடக அரங்கக் கல்லூரி போன்ற இயக்கங்களும் அப்பனியையே/மேற்கொள்ளுகின்றன.

2. இலக்கியமாக நாடகம்

(மேற்கூற்றிய மரபு சாந்த நோக்கு)

கலாநிதி - கரேஷ் கணகராஜா

இத் தலைப்பு பலருக்கு முரண்பட்ட ஒன்றாகத் தோன்றலாம். "நாடகமும் இலக்கியமும்" முரண்பட்ட பதங்களாக கருதப்படுவதாலேயே இக்குருத்து ஏற்படுகின்றது. அடிப்படையில் நாடகம் கட்டுலன் சார்ந்தது மேடையிலே நிகழ்த்தப்படும் செயல்களே அதன் மையம். இலக்கியமோ அடிப்படையில் மொழி சார்ந்த கலை தானிலே தரப்படும் சொற்களை மையமாகக் கொண்டது. கிரேக்க மொழியில் 'DRAMA' என்ற பதத்திற்கான அடிக்கொல் செயலைக் குறிப்பிடும். "THEATRE" காட்சியைக் குறிப்பிடும். இவை இக்கலையின் கட்டுலன் சார்ந்த தன்மையை நினைவுட்டுகின்றன. அப்படியாயின் நாடகத்தை இலக்கியமாகப் பேச முற்படலாமா? 'LITERATURE, LITERARY, LITERATE, போன்ற பதங்களின் வரைவிலக்கணங்கள் வரலாற்று ரீதியாக மாறி வந்துள்ளமை இப்பிரச்சனையை மேலும் சிக்கலாக்குகிறது. 14ம் நூற்றாண்டில் 'LITERATE' என்ற பதம் வழக்கிற்கு வந்த போது அப்பத்தினைச் கட்டப்பட்டவர் வாசிக்கக் கூடியவர் மட்டுமல்ல உயர்குழாம் சார்ந்த புலமை உள்ளவராகவும் கருதப்பட்டார். (ஒளென்றால் நிலமானிய அமைப்பிலே உயர்குழாத்தைச் சேர்ந்த சிறுபான்மைபினரே வாசிக்கும் ஆற்றலைப் பெற்றிருந்தனர்) 16ம் நூற்றாண்டிலே அச்சக்கலை தோன்றியதும் எழுத்து வாசனை அச்சடிக்கப்பட்ட நூல்களுடன் நேரடியாகத் தொடர்பற்றிருந்தது. அதன் பின்னர் அச்சடிக்கப்பட்டவை ஆக்க இலக்கியமாகவும், அறிவுசார் இலக்கியமாகவும் (வரலாறு, மெய்யியல், அறிவியல்) கூறுபடத் தொடங்கியது. இப்பொழுது இலக்கியம் என்ற பதம் ஆக்க இலக்கியத்தையே கட்டி நிற்கின்றது.

நாடகம் எழுத்து வடிவில் அல்லது அச்ச வடிவில் உள்ள போதிலும் (ஒன்றில் முன்னதாக எழுதப்பட்டு பின்னர்

அளிக்கை செய்யப்படும். அல்லது அளிக்கை செய்தலும் எழுத்தில் வடித்தலும் முன்பின்னாக நடைபெறலாம்) கடந்த காலத்திலே எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் அசுக் வடிவிலே இன்று கிடைத்த போதிலும் நவீன விமர்சகர்களைப் போன்று அரிஸ்ரோட்டிலும் நாடக நூல்களை வைத்துக் கொண்டே தனது கோட்பாடுகளை வரையறுத்தார்) இலக்கியமாக நாடகம் கருதப்படுவதற்கு நீண்ட காலம் எடுத்து. நாடகம் புலமை சார்ந்த அல்லது உயர் பண்பாடு சார்ந்த கலை வடிவமாக கருதப்படாததால் ஒரு வேளை இந்த நிலை ஏற்பட்டிருக்கலாம். வரலாற்று ரீதியாக நாடகம் மக்கள் பண்பாட்டைச் சார்ந்தது. அவ்வாறு சார்ந்து இருப்பது வெகு பொருத்தமே. ஒரு நிகழ்ச்சியைப் பார்த்து ரசிக்கவும் அதிக கல்வியறிவு தேவைப் பட்டிருக்கவில்லை. நூல்களை வாங்கும் பணத்தொகையை விட பெரும்பாலும் நுழைவுக்கட்டனம் குறைவாக இருந்ததால் பெரும்பான்மேர் நாடகத்தைப் பார்க்கக் கூடியதாய் இருந்தது. மேலும் நடிகர்களும் நாடக ஆசிரியர்களும் சமுதாயத்தால் ஒதுக்கப்பட்டவராகவே இருந்தனர். இதற்குக் காரணம் நாடகம் கீழ்த்தர உணர்ச்சிகளைத் தூண்டி விட்டு ஒழுக்கக் கேடுகளுக்கு வழிகோவியது என்ற கருத்து நிலவியதாகும். ஷேக்ஸ்பியருடைய பொற்கால நாடக கால கட்டடத்திற்கு பின் 17ம் நூற்றாண்டிலே ஆட்சியில் அமர்ந்திருந்த கடும் தூய்மைவாதிகள் எல்லா நாடகக் கொட்டகைகளுக்கும் முடுவிழா நடத்தினர். இவை ஒழுக்கக் கேடுகளின் குடைகளாக கருதப்பட்டன. இச்செயலில் இருந்து நாடகத்திற்குரிய பண்புகள், இலக்கியம் பேணும் விழுமியங்களுக்கு முரண்பட்டவையாகக் கருதப்பட்டமையை நாம் அவதானிக்கலாம்.

நவீன காலத்தில் நாடகத்தை இலக்கியத் தரத்திற்கு “யார்த்திய” இயக்கங்களுள் பிரித்தானிய அமெரிக்க தீற்னாய்வாளர்கள் முன்வைத்த “புதிய விமர்சனம்” குறிப்பிடத்தக்க பங்கினை வகித்துள்ளது. இதன் மூலம் நாடகம் கவிதையோடு சமமாக கருதப்பட்டதோடு அதற்கு ஓர் கல்விகாரர் பயன்பாடும் வழங்கப்பட்டது. இத்திறனாய்வாளர்கள் கவிதைகளையும் புனைக்கதையையும் எவ்வாறு அனுகினார்களோ அவ்வாறே நாடக நூல்களையும் அனுகி ஒவ்வொரு சொல்லையும் மிக நுணுக்கமாக

ஆராய்ந்து அவற்றின் அர்த்தங்களை வரையறுக்க முனைந்தார்கள். இந்த அனுகுமிறை குறிப்பிட்ட நாடக நூலை வரலாறு சமுதாயம் கடந்து அவற்றுடன் சம்மந்தப்படாத ஒன்றாகவும், வெளிகார பொருளாகவும், நோக்கும் ஒன்றாக அமைந்ததோடு அதுவே புறநிலை சார்ந்த விஞ்ஞான ரீதியான ஆய்வுமறையாகவும் கொள்ளப்பட்டது. இன்று பல்கலைக்கழகம் உட்பட எல்லாக் கல்வி மட்டங்களிலும் இந்த அனுகு முறையே கோலோக்கிள்ளது. மாணவர்கள் நாடக நூலை ஆய்வு செய்கின்ற போது, கதை, கதைப்பின்னல், படிமம், பாத்திரங்கள், பாத்திர வார்ப்பு எனக் கூறுபடுத்தி வேறாக்கி குறுக்கிப் பார்க்கின்றனர். இதனால் நாடகத்திற்கு ஒருவகை ஆதாயம் ஏற்பட்டபோதும் (அதாவது அங்கீகரிக்கப்பட்ட கற்கை நெறி) இன்னொரு வகையில் நோக்கும் போது அதற்கு இழப்பும் ஏற்பட்டது. நாடகம் நாடகமாக நோக்கப்படாது கவிதையாகவும், புனைக்கதையாகவும் நோக்கப்பட்டது.

நாடகத்தை நாம் “அரங்கக் கலையாக” எவ்வாறு நோக்க வேண்டுமென்பதை அறிய வேண்டுமானால் முதலில் நாடகம் என்னும் கலைவடிவம் வேறு கலை வடிவங்களிலிருந்து எவ்வாறு வேறுபடுகிறது என்பதைக் கண்டறிதல் வேண்டும். நாவலாசிரியனும் கவிஞரும் ஆசிரியர்கள் என்ற வகையில் தமது பாத்திரங்களின் உள்ளங்களில் நிகழ்வுள் பற்றிக் குறிப்புரை-செய்யலாம். பாத்திரங்களுக்கு இடையிலான உறவு பற்றி கருத்து வெளியிடலாம். சூழலையும் செயற்பாடுகளையும் வர்ணிக்கலாம். கருப்பொருள் பற்றி தமது கருத்துக்களை தெரிவிக்கலாம். ஆனால் நாடக ஆசிரியரோ இவ்வாறு செய்யமுடியாது. ஒன்றில் அவர் தனது பாத்திரங்களின் பின்னால் அல்லது கதைப்பின்னவின் பின்னால் தன்னை ஒளித்துக் கொள்ள வேண்டும். அல்லது தன்னை அமிழ்த்திக் கொள்ளவேண்டும். சொல்லாடல்கள் செயல்கள் ஊடாகவே கதை தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொள்ளல்வேண்டும்.. ஆக்கியோனின் இடையீடு இன்றி “முரண்” தனக்கே உரித்த உயிர்பெற்று முடிவுரை கருப்பொருளைக் காவிச் செல்லும். இந்த வகையில் நாடகமே கலைவடிவங்களுள் மிகப் புறநிலைத் தன்மை வாய்ந்த ஒன்றாகும். நிலைமைகள் தம்மைத்தாமே வெளிப்படுத்தி நிற்கும். ஆனால்

கவிதையே கலைவடிவங்களுள் மிக ஆள்நிலைப்பட்ட (personalized) ஒன்றாகும். அங்கு கவிஞர் தனது எண்ணங்களையும், உணர்வுகளையும் சொல்லாடல் மூலம் அன்றி - நேரடியாகவே வெளிப்படுத்துகின்றான். நாடகம் ஒரளவு புனைகளைக்கு நெருக்கமானது. இரண்டும் புறநிலைத்தன்மை வாய்ந்தவை. சொல்லாடல் மூலமும், செயல்மூலமும் தாம் எடுத்துக்கொண்ட பொருளை வெளிப்படுத்துகின்றன. எனினும் நாவலாசிரியருக்கு இருக்கக்கூடிய கால அவகாசம் நாடக ஆசிரியருக்கு கிடையாது. ஒரு நாவலாசிரியர் தனது பாத்திரங்களின் உளவியல் நெளிவு சூழிவுகளை அவசரப்படாமல் வெளிப்படுத்தலாம். பாத்திரங்களை வெவ்வேறு கோணங்களில் இருந்து நோக்குவதற்கு அவனுக்கு வாய்ப்புகள் உண்டு. ஆனால் ஒப்பீட்டு அளவில் நாடக ஆசிரியனுக்கு இத்தகைய வாய்ப்புகள், வசதிகள் இல்லை. ஒரு குறிப்பிட்ட கால எல்லைக்குள் நாடகம் நிகழ்த்தி முடிக்கப்பட வேண்டுமென்ற முன்றிப்பந்தனை இருப்பதனால் நாடக ஆசிரியன் மிகச் சிக்களைமாக செயற்பட நிர்ப்பந்திக்கப்படுகிறான். தனது காட்சிகளை மிகவும் கவனமாகத் தேர்ந்தெடுத்து சொல்லாடல் செயல் போன்றவற்றை எவ்வளவுக்கு குறுக்க முடியுமோ அவ்வளவுக்கு குறுக்கி உச்ச கோடி காட்டும் தன்மையை பெறக்கூடியதாக அமைக்கவேண்டும். இத்தகைய நிர்ப்பந்தங்கள் “மரணுக்கு” உக்கிரத்தனமையையும், உருவகச் செழுமையையும் ஊட்டி கவிதையுடன் நெருங்க வைக்கிறது. இதனாலே தான் போலும் பல நாடகங்கள் கவித்துவம் வாய்ந்த நடைபில் ஆக்கப்பட்டன. கதையை நகர்த்தி வளர்த்துச் செல்வது சொல்லாடலிலும் செயல்களிலும் தங்கி இருப்பதனால் நாடக ஆசிரியர் சில விசேட பிரச்சனைகளுக்கு முகம் கொடுக்க வேண்டியுள்ளார். சாதாரணப் பேச்சுப் போன்று சொல்லாடல் இயல்பாக அமைந்திருப்பதோடு பாத்திரத்தின் வெளிப்பாடாகவும், கதையை நகர்த்திச் செல்லும் தகவல்களை வழங்கும் ஊடகமாகவும், கடந்த காலத்தில் நடைபெற்ற செயல்களுக்கும் எதிர்காலத்தில் நிகழப்போகும் செயல்களுக்கும் ஒரு இணைவாகவும் அமைதல் வேண்டும். செயல் சொல்லாடலுக்கு துணைபோவதோடு, அர்த்தம் வாய்ந்ததாகவும் கதையை நகர்த்திச் செல்வதாகவும் அமைதல் வேண்டும்.

ஒரு வகையில் நோக்கும் போது நூல்வடிவிலுள்ள நாடகம் அரங்கத்தில் நிகழ்த்தப்படும் நாடகத்தின் வெறும் எலும்புக் கூடே அதாவது நாடக நூலுக்கும், மேடையேற்றத்திற்கும் இடையே நெகிழாத அல்லது மாறாத பொருத்தம் இருக்குமென்று சொல்வதற்கில்லை.

முதலாவதாக நூலிலே ஆற்றுகை பற்றி சுகல அம்சங்களையும் குறிப்பிடுதல் முடியாது. சொல் உடல் மட்டுமே நூலினும் ஆற்றுகையிலும் ஒன்றாக இருக்கக்கூடும். ஆனால் வடிவமைப்பு அரங்க விதானிப்பு, காட்சி, அமைப்பு, வேடைப்பு, ஒப்பளை செயல்நிகழ்வு (பெளதீக உடலசைவுகள், ஊமங்கள்) நடத்தை (நடை, பாவளன், சைகைகள், முகபாவளன் தனி ஆள் பழக்க வழக்கங்கள்) போன்றவற்றை முற்றுமுழுதாக எழுத்துருவில் உணர்த்தமுடியாது. அவற்றின் ஒரு சில அம்சங்களை மட்டும் தான் தன் எழுத்துருவில் கட்டிக் காட்டலாம். எஞ்சியலை நெறியாளரினதும், நடிகர்களினதும் கற்பளன் ஆற்றல், தளிப்பட்ட விருப்பு வெறுப்பிலும் அபிலாணஷிகளைப் பொறுத்தே மேடையில் உருப்பெற முடியும். சொல்லாடலைப் பொறுத்த வளரயில் கூட அதனுடன் வரவேண்டிய உணர்க்கி, தொனி போன்றவை தனித்தனி நடிகளின் நடிப்பில் இது ஒரே சீராக இருக்கும் எனும் உத்தரவாதம் இல்லை. இந்தவகையில் நாடக எழுத்துருவை அளிக்கை செய்தல் என்பது நெறியாளர்களதும் நடிகர்களதும் வியாக்கியானத்தில் தங்கியுள்ளது. எனவே நாடக எழுத்துருவிலுள்ள நாடகத்தில் இருந்து நெறியாளர், நடிகர் உள்ளங்களிலிருக்கும் நாடகம் வேறுபடுதல் வியப்பில்லை. ஆற்றுகைக்கு ஆற்றுகை வேறுபாடுகள் இருக்கலாம். மேடைக்கட்டுப்பாடுகள், ஒளியமைப்பு, மாறுபடும் பார்வையாளர் என்பவற்றைப் பொறுத்தே இவ்வேறுபாடுகள் துவங்கும். பார்வையாளர்களிடையேயுள்ள வித்தியாசம் ஒரே படைப்பை வித்தியாசமான ஆற்றுகைகள் ஆக்கும்.

பார்வையாளரும் நாடகத் தயாரிப்பாளர்களும் வெவ்வேறு பண்பாடுகளால், சமூக விழுமியங்களால், வரலாற்றுச் சூழல்களால் உருவாக்கப்படுவதால் அவர்களின் நாடக அனுபவம் வேறுபடவே

செய்யும். கவிஞரேனா, நாவலாசிரியரே தமது எழுத்துருவையே முழுமொழியான கவிதை அல்லது நாவல் என்று கூறலாம். ஆனால் நாடக ஆசிரியர் அவ்வாறு கூறமுடியாது. எழுத்துருவிலுள்ள நாடகம் வேறு. ஒவ்வொரு ஆற்றுகையிலும் அளிக்கப்படும் நாடகம் வேறு. எனவே நாடக நூலில் அடங்கியுள்ள சொற்களை மட்டும் விளங்கி திருப்தி அடையும் ஒரு வாசகன் முழு நாடகத்தையும் அனுபவிப்பவனாக தன்னை நினைத்தும் கொள்ளக்கூடாது. இசைக்குறியீடுகளை மட்டும் வாசித்தால் இசை நிகழ்ச்சி கேட்டது போல் ஆகாது. அப்படியாயின் நாடகத்தை ஆற்றுகையாக எவ்வாறு நோக்குவது? முதலில் நூலிலுள்ள ஒவ்வொரு சொல்லும் எதனைச் “கட்டுகிறது” என்பதை ஆராய்வதை விடுத்து அது என்ன “செய்கிறது” என்பதைப் பார்க்க வேண்டும். அதாவது மொழியைச் செயலாகப் பார்க்க வேண்டும். இந்தச் சொற்கள் களத்தையும், பாத்திரங்களையும் எவ்வாறு வளர்க்கின்றன. முரளை எவ்வாறு வளர்த்தெடுத்து தீர்வுக்கு இட்டுச் செல்கின்றன, போன்ற அம்சங்களை நாம் கவனித்தல் வேண்டும். இரண்டாவதாக நாடக நூலை வெளி சார்ந்த ஒரு பொருளாகக் கருதாது காலம் சார்ந்த ஒன்றாகக் கொள்ள வேண்டும். அதாவது நாடகம் குறிப்பிட்ட தொடர்முறையில் படிப்படியாகக் கட்டவிழ்ந்து, நமது சிந்தனையிலும் உணர்க்கியிலும் ஒரு தாக்கத்தைத் தட்டி எழுப்பி திரட்சியான ஒரு பாதிப்பை ஏற்படுத்தவேண்டும். இதுவே எம்முள் நிகழும் நாடகமாகும். மூன்றாவதாக எமது கண் மட்டுமல்ல செவியும் வாசிக்கும். அதாவது நிகழ்த்தப்படும் நாடகத்தை கேட்கும் உணர்வை நாம் வளர்த்தெடுத்தல் வேண்டும். நாடக வரிகள் பேசப்படுவதை ஒவியூட்டுகைகளை பின்னனி இசையை மனச் செவியினால் கேட்கப் பழக வேண்டும். நான்காவதாக நாம் வாசிக்கும் போது மேடை பற்றிய எண்ணக்கரு எமது மனத்தில் உருப்பெற்று தொடர்க்கியாகப் பேணப்படவேண்டும். பொருத்தமான மேடையில் நாடக மரபுகளுக்கு ஏற்ப இது நிகழ்த்தப்படுவதை நாம் எமது கற்பளையால் உய்த்துணர வேண்டும். ஜந்தாவதாக அறிவுணர்வால் மட்டுமல்ல உள்ளத்தாலும் நாடகம் வாசிக்கப்பட வேண்டும். பிற இலக்கிய வடிவங்களுடன் ஒப்பிடும் பொழுது ஆற்றுகை

பார்ப்போரை அதிகள் வில் ஈர்க்கின்றது. பிரெஃந்றி ஸ் பராதீஸ்ப்படுத்தல் எனும் கூற்றினை இவ்விடத்திற் மனம் கொள்ளல் பொருத்தும் உணர்க்கி வசப்படுதலின் போதாமையை அவர் வற்புத்துவதனால்தான் அறிவு சார்ந்த வாசிப்பு இங்கு முற்றாக நிராகரிக்கப்படவில்லை. இறுதியாக நாம் நாடகத்தை அது தோன்றிய வரலாற்று பண்பாட்டுச் சூழலில் வாசிப்பதா அல்லது எமது சூழலில் வாசிப்பதா என்பதை நோக்குதல் வேண்டும். எமது சூழல் பண்பாட்டுச் சுவை, மரபு உணர்வுச் செல்வியுடன் நாடகங்களைப் பார்த்தல் தவிர்க்க முடியாததொன்று. ஆனால் குறிப்பிட்ட நாடகம் தோன்றிய காலத்தை மனம் கொள்ளலும் அவசியம். சிறந்த நாடகங்கள் ஒரே நேரத்தில் கட்டிப்புத் தன்மையையும் கால, தேச வர்த்தமானங்களைக் கடந்த தன்மையையும் பெற்று இருப்பதை நாம் அப்பொழுது உணரலாம்.

மேலே நாம் சுட்டியுள்ள அனுகு முறை நாடகத்தை நூலாகவும் ஆற்றுகையாகவும் உறுதிப்படுத்தும் அதே வேளை எவ்வாறு வாசிப்பு வளமானதாகவும், சமூக உணர்வுத் தன்மை பெற்று இருப்பதையும் உறுதிப்படுத்தும் என்பதையும் இளிக் கவனிப்போம். நாடகத்தை இலக்கியமாக வாசிப்பது ஒரு வகையில் பழமை பேணும் தன்மையை வளர்ப்பதற்கு ஒப்பாகும். நாடகத்தை அளிக்கை செய்வதாக நோக்குவது விடுவிப்பு உணர்வை ஊக்குவிக்கும். இலக்கியம் என்ற வடிவில் நாடகம் கல்வி கற்றோரின் சொத்தாக அவர்கள் அதற்குப் பாய்க்கம் அர்த்தங்களுக்குக் கட்டுப்பட்டு நிற்கும். ஆனால் நாடகம் ஆற்றுகையாக விளங்கும் போது அதை எல்லோரும் அநுபவிக்கக் கூடிய ஒன்றாகவும் அவர்களது வியாக்கியானங்களுக்கு இடம் அளிப்பதாகவும் இருக்கும். நாடக நூல் ஒரு மூடுணட வட்டத்தினரின் சொத்து. ஆனால் ஆற்றுகை வெகு ஜனங்களுக்குரியது. நூல் வியாக்கியானங்களுக்கு எல்லை வகுக்கிறது. ஆற்றுகை பல்வேறு வியாக்கியானங்களுக்கு இடமளிக்கிறது. நூல் வாசகளின் அநுபவம் ஒத்த தன்மை வாய்ந்ததாய் இருத்தலை ஊக்குவிக்கும். ஆற்றுகை பார்ப்போளின் அநுபவத்தில் பண்மைத் தன்மையை ஊக்குவிக்கும். நூல் ஒருவரது

தனிமையான வாசிப்புப் பழக்கத்தையும், ரசளையையும் ஊக்குவிக்க ஆற்றுகை ஒரு சமூகம் சார்ந்த கூட்டு அநுபவத்திற்கு வழிவகுக்கும். நூல் பற்றற்ற நிலையில் இருந்து அநுபவிப்பதற்கு தூண்டும். அதே வேளை ஆற்றுகை நேரடியாக எம்மைப் பாதித்து சில விளாக்களை மனத்தில் எழுப்பும். பற்றற்ற முறையில் வாசித்தல் ஒரு நாடகத்தின் அடிப்படை மாற்றத்திற்கு வழிகோலக் கூடிய தன்மைகளை ஒரும் தள்ளி அர்த்தமற்ற பொதுமைப்பாடுகளில் எம்மை ஈடுபடுத்தத் தூண்டலாம். ஆற்றுகை எம்மை நேரடியாகப் பாதித்து கலனங்களை ஏற்படுத்தும். வாசிப்பு துணுக்குமான மொழியியல் சார்ந்த ஆய்வுக்கும் உருவம் சார்ந்த ஆய்வுக்கும் எம்மை உந்தும் ஆற்றுகை நாடகத்தின் உயிரையும். முழுமையையும் பாதுகாக்கின்றது. வாசிப்பில் வியாக்கியானங்களுக்கு ஊடாக நாடகங்களில் பொதிந்துள்ள அடிப்படை மாற்றத்தன்மைகளை நாம் கண்டும் காணாதது போல பாவளை செய்யலாம். ஆனால் ஆற்றுகையில் இவ்வாறு தப்புதலுக்கு இடமில்லை. இலக்கியத்தினைத் திறனாய்வு ஆய்வாளர்களின் கூற்றுக்கள், உரைகள் ஊடாகத்தான் நாம் அநுபவிப்பது வழக்கம். (இவ்வரைகளும், திறனாய்வுகளும் கல்வி கற்ற மட்டத்தின் விழுமியங்களையே பெரிதும் பிரதிபலிக்கும்) ஆற்றுகை ஒரு நேரடி அநுபவத்தை நாம் பெற வழிவகுக்கின்றது. சில மறைவான அர்த்தங்களை நாடுவதற்கு நாடக நூல் எம்மை உந்தும். ஆனால் ஆற்றுகை ஒரு அநுபவத்தின் முழுமையைப் பெற வழிவகுக்கும். இலக்கிய விமர்சன நாடமுறையும் நூலை நெகிழ்ச்சியற்ற கல்லாகக் காணும் போக்கும் எமது அநுபவத்தையும் அர்த்தத்தையும் குறுக்கின்றன. ஆனால் ஆற்றுகை ஒரு விடுவிப்பிற்கு வழி வகுக்கின்றது. எனினும் எல்லா நாடக இலக்கியங்களும் நாம் மேலே கூட்டிக்காட்டுகின்ற குறைபாடுகளுக்கு உட்பட்டவையாக இருக்க வேண்டியதில்லை. பல நாடக நூல்கள் பழைமை பேணும் வாசிப்பு அநுபவத்தை எதிர்த்து அதனை மேவி நிற்கின்றது. உதாரணம் பிரெஃபற்றின் நாடக நூல். எனவே ஒரு நூல் சிறந்த நாடக இலக்கியமாக இருக்கும் அதே வேளையில் ஒரு சிறந்த ஆற்றுகையாக வாசித்தல் கல்வி ரீதியாக பெறுமதி மிக்கதாய்

இருக்கும். அது எமது உள்ளதையும், அறிவாற்றளவையும் வளர்க்கின்றது. எமது எடுகோள்களை விளவுவதற்கு உந்துகின்றது. அர்த்தங்களின் பன்மைத் தன்மைக்கு முகம் கொடுக்க வேண்டிய எம்மை நிர்ப்பந்தித்துக் கலையின் பொருளாதார, சமூக பொருத்தப்பாடுகள் பற்றிச் சிந்திக்க தூண்டுகின்றது.

இங்கே குறிப்பிட்ட தொழிற்பாடுகளுட் பெரும்பாலானவற்றை உள்ளடக்கியதாக அமைவதுதான் நாடகக் கல்வியாகும்.

3. முதல் நிலைப் பாடசாலைக் கலைத்திட்டத்தில் நாடகம் கலாநிதி காரை. செ. சுந்தரம்பிள்ளை

முதல்நிலை, இரண்டாம்நிலை பாடசாலைக் கலைத்திட்டத்தில் நாடகம் பெறும் இடத்தினை ஆராய்வதன் முன், கலைத்திட்டம் என்றால் என்ன என அறிவது பொருத்தமுடையதாகும். ஆங்கிலமொழிச் சொல்லகிய curriculum என்பதன் தமிழ்ச் சொல்லே கலைத்திட்டமாகும். Curriculum எனும் சொல் இலத்தீன் மொழியிலிருந்து தோன்றியதென்றும் இதன் பொருள் “வண்டி ஒட்டும் பாதை” என்றும் சொல்வர். இப்பொழுது “கல்வியியல் வழிகாட்டும் பாதை” என்ற கருத்தில் ஆங்கில அகராதியில் இடம்பிடித்து விட்டது. தமிழில் பாடவிதானம் எனவும், பாதைத்திட்டம் எனவும் முன்னர் சொல்லப்பட்ட curriculum இப்பொழுது கலைத்திட்டம் எனப்பெயர் பெறுவதாயிற்று. எனவே கலைத்திட்டம் என்பது பாடசாலைகளில் ஒருவர் கற்க வேண்டிய துறைகளை (course of study) கொண்ட வழிகாட்டுப் பாதை எனக்கொள்ளலாம்.

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

மேலே குறிப்பிட்ட கலைத்திட்டமளைத்தையும் உள்ளடக்கிய சமநிலைக் கலைத்திட்டம் இன்று இன்றியமையாததாகும். இத்திட்டத்தில் பின்வரும் தொழிற்பாடுகளை நாம் காண முடிகிறது.

- 1.1 உடல்சார் தொழிற்பாடுகள்
- 1.2 சமூகத் தொழிற்பாடுகள்
- 1.3 கற்பளை சார் தொழிற்பாடுகள்
- 1.4 ஆக்கத் தொழிற்பாடுகள்
- 1.5 அறிவியல் நோக்கத் தொழிற்பாடுகள்
- 1.6 ஆன்மீகத் தொழிற்பாடுகள்

இன்று இலங்கையில் முதல்நிலைப் பாடசாலை மட்டத்திலேயே நாடக வாயிலாகவும் கற்பிக்க வேண்டும் எனக் கலைத்திட்டத்தில் காணப்படும் அதே வேளையில் இடைநிலைப் பாடசாலைகளில் நாடகத்திற்குரிய முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட வில்லை என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. ஆனால் ஆண்டு 12, 13 வகுப்புகளில் நாடகமும் அரங்கியலும் ஒரு பாடமாகவே அமைந்துள்ளதென்பதும் நோக்குதற்குரியது.

ஜந்து ஆண்டுகள் நிரம்பிய பின்னர் பாடசாலைக்கு வரும் குழந்தைகள் விளையாட்டுப் பருவத்தினராவர். இவர்கள் விளையாட்டைத்தான் பெரிதும் விரும்புவார்கள். கல்விக் குழந்தையானது குடும்பச் சூழ்நிலையின்றும் பெரிதும் மாறுபட்டதாகும். புதிய சூழ்நிலை கடுமையும் கொடுமையுமிருக்கு மானால் பின்னளைகள் அஞ்சிக் கல்வியை வெறுக்கத் தொடங்கி விடுவர். ஆகவே பள்ளி வாழ்க்கை மென்மையும் இனிமையும் வாய்ந்ததாக அமைதல் வேண்டும். அதற்கு நாடகவாயிலாக விளையாட்டு முறையில் கல்வி போதித்தல் பெரும் பயனுடையதாக அமையும். ஆங்கில அறிஞரான “கால்டுவெல் இக்” என்பாரும் நாடக வாயிலாகக் கற்பித்தலே சிறந்த கற்பித்தலாகும் என வலியுறுத்துவர்.

பின்னளைகள் மற்றவர்கள் செய்வதைப் பார்த்து அதன்படி செய்யும் இயல்பு கொண்டவர்கள். வீட்டிலுள்ள பெற்றோரும் ஏனையோரும் செய்யும் செயல்களைப் பார்த்து அவற்றைப் போலச் செய்து மகிழும் இயல்புடையவர்கள் எனவே இத்தகைய ஆற்றலைப் பயன்படுத்தி கல்வித்துறையில் நெறிப்படுத்த நாடகம் பெரிதும் உதவுமாகயால் முதனிலைப் பாடசாலைகளில் நாடகமும் கலைத்திட்டத்தில் முக்கிய இடம் பெறுகின்றது.

2. இலங்கைக் கல்வி அமைச்ச வகுத்த கலைத்திட்டத்தில் ஆண்டு ஒன்று தொடக்கம் ஆண்டு ஜந்து வரையுள்ள மாணவர்களுக்கான நாடகம் பற்றிய செயற்பாடுகளை நோக்குவோம்.

ஆரம்பக் கல்வியின் நோக்கங்கள் பற்றிக் கூறுவதுமில் கலைத்திட்டத்தில் பின்வரும் கருத்துக்களும் காணப்படுகின்றன.

- 2.1 ஆக்க சிந்தனையை விருத்தி செய்வதற்கான மொழிசார், மொழிசாராத திறன்களை வளர்த்தல்.
 - 2.2 அழகினை இரசிப்பதற்கு வேண்டிய ஆற்றலையும் திறனையும் வளர்த்துக் கொள்ளல்
 - 2.3 கலாசார பண்பாட்டுத் துறைகளில் பொது அறிவினைப் பெறுதல்.
 - 2.4. இவற்றுடன் உடல் உள்ளம் ஆன்மா என்பவற்றை வளர்த்துக் கொள்வதனையும் இணைத்துக்கொள்ள வேண்டும்.
3. ஆண்டு ஒன்றுக்கான கலைத்திட்டத்தில் முதன் மொழியைக் கற்பிப்பதுடன் இணைந்து நடிப்பு பற்றிக் கூறும் போது பின்வரும் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன.

“பிள்ளைகளுக்குப் பரிச்சயமான மனிதர்கள், பிராணிகள் போலும் பாவனை செய்து உணர்யாடுதல், தபாற்காரர், வியாபாரி, விவசாயி முதலியோர் போலவும், முயல், யானை, பாம்பு, மாடு, காகம், வாத்து, மயில் முதலியன போலவும் பாவனை செய்தல், ஒரு சிறிய கதையை நடிக்கும் ஆற்றலை வளர்த்தல்”

(கல்வி அமைச்ச வெளியீடு)

குழந்தை தான் வாழும் குழலில் உள்ள பறவைகளை, மிருகங்களை அல்லது மனிதர்களைப் பார்த்துப் போலச் செய்தல் முறையை வளர்க்கலாம். அவர்களுக்குப் பிடித்தமான கதைகளை நடிக்க வைக்கலாம். காகமும் தண்ணீர் குடமும் ஆகிய கதைகளை நடிக்க வைக்கலாம். கதையைக் கூறிய பின் பாத்திரங்கள் பேசுவது போல அவர்களாகவே பேசி நடிக்க வைப்பதன் மூலம் கேட்டற் பயிற்சியையும் வழங்க முடிகிறது. இவர்கள் மத்தியில் அவதானிக்கும் பயிற்சியும் இதனால் வளர்ச்சி பெறகிறது.

4.ஆண்டு 1 தொடக்கம் ஆண்டு 5 வரையுள்ள கலைத்திட்டத்தில் அழகியலும் உடல்நலத் தொழிற்பாடும் எனும் பாடம் ஒவ்வொரு வகுப்பிலும் இடம் பெற்றுள்ள அமிகங்கள் அனைத்தும் நாடகக் கல்வியுடன் தொடர்புடையனவாகவே உள்ளன. அவை வருமாறு :-

- 4.1 கவாசப் பயிற்சி
 - 4.2 கேட்டற் பயிற்சி
 - 4.3 பலவகைப்பட்ட அசைவுகள் (தாளத்திற்கேற்ப அசைதல்)
 - 4.4 இசைப் பயிற்சி/இசைக் கருவிகள் பற்றிய அறிவு
 - 4.5 இடத்தை உபயோகித்தல் (மேஸ்டையைப் பயன்படுத்த அறிதல்)
 - 4.6 உடல் உறுப்புகள் பற்றிய அறிவு பெறல்
 - 4.7 நடிப்புப் பயிற்சி
 - 4.8 மெய்ப்பாடுகளை வெளிப்படுத்தல்
 - 4.9 ஆக்க முயற்சிகள்
- 5.0 இவை பற்றி இனித் தனித்தனி ஆராய்வோம்.
- 5.1 கவாசப் பயிற்சி
- ஆண்டு ஒன்று தொடக்கம் ஆண்டு மூன்று வரை குறுகிய மிகக் குறுகிய நீண்ட மிக நீண்ட கவாசித்தற் பயிற்சியளித்தல். ஆண்டு நான்கில் மேலே குறிப்பிட்டவாறு மன ஒருமைப்பாட்டுடன் கவாசிக்கப் பயிற்றுதல்.
- ஆண்டு ஐந்தில் சிரியான முறையில் கவாசிக்கப் பயிற்சி அளித்தல்
- கவாசித்தலில் மன ஒருமைப்பாட்டைக் கடைப்பிடித்தல்.
- காற்றை உள்வாங்குவதும் வெளியேற்றுவதும் ஒரு சீரான முறையில் அமைதல் வேண்டும். வளர்ந்து வரும் சிறார்களின் உடல்

வளர்ச்சிக்கும், உளவளர்ச்சிக்கும் உதவும் இப்பயிற்சி நாடகப் பயிற்சிக்கும் மிகவும் இன்றியமையாததென்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

5.2 கேட்டற் பயிற்சி

ஆண்டு ஒன்று ஆண்டு இரண்டு ஆகிய வகுப்புகளில் குழலில் உள்ள ஒவிகளை அவதானிக்கவும் வேறு பிரித்தறியவும் பயிற்றுதல்

பல்வேறு இசைக்கருவிகளின் ஒவிகளை அறியச் செய்தல் இசைக்கருவிக்கேற்பத் தாளம் போடப் பயிற்றுதல்

இசைக்கருவியடின் இலகுவான பாடலைப் பாடவைத்தல் வரையறுக்கப்பட்ட கால எல்லைக்குள் குறித்த ஒவிகளை அறிதல்

ஆண்டு மூன்றிலும் நான்கிலும் ஒவிகளை வேறுபிரித்துப் பார்க்கப் பயிற்றுதல் (இசைக் கருவிகள் உட்பட)

உரையாடல், கலந்துரையாடல், கதைகள் என்பளவற்றைக் கேட்க வைத்தல்

பாடலும் இசைக்கருவிப் பிரயோகமும்

நாடகம் நடனம் என்பளவற்றை அவதானித்தல்

ஆண்டு நான்கில் உரையாடலும் கலந்துரையாடலும் இடம் பெறல் வேண்டும். ஆண்டு ஜந்தில் பல்லியத்தின் ஒவிகளில் ஒரு வாத்தியத்தின் ஒவியை இனங்காணுதல்

இசைக்கருவியை மீட்டி ஒவிவேறுபாடறிதல்

கதையும் நாடகமும் - கேட்டல்

தோற்கருவிகளின் ஒசை வேறுபாடறிதல்

செவிப்புலனுக்குப் பயிற்சியளிப்பதன் மூலம் அவதானம், ஞாபகம் என்பளவற்றை வளர்த்து நாடகத்தில் ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்குமிருக்க வேண்டிய கேட்டற் பயிற்சியை விருத்தி செய்யலாம்.

5.3 பல்வகைப்பட்ட அசைவுகள்

பல்வகைப்பட்ட அசைவுகள் நாடகப் பயிற்சிக்கு தீன்றியமையாதனவாகும். உடல்வளர்ச்சி, உளவளர்ச்சி என்பவற்றிற்கும் இது முக்கியமாகும். இவ்வகைவுகள் தாள வயத்துடன் இடம்பெறுதல் வேண்டும்.

ஆண்டு ஒன்றில் நடத்தல், ஓடுதல், பாய்தல், வளளதல், ஒளித்துக் கொள்ளல் பறவைகள், மிருகங்கள் போல ஓடுதல், பாய்தல், நடத்தல், ஆடுதல்.

ஆண்டு இரண்டில் மூன்றிலும் தாள வயத்துக்கேற்ப அசைதல், சூழலுதல், புராணதல், வளளதல், நிமிர்தல், மிதித்தல், தவழுதல் அபிநியத்துடன், தாளத்துடனும் ஆடுதல்.

ஆக்க நடனம்

கிராமிய நடனம்

ஆண்டு நான்கில் அபிநியம் ஊடாக வெவ்வேறு மெய்ப்பாடுகள், கதாபாத்திரங்கள், நிகழ்ச்சிகள் சம்பவங்கள் ஆகியவற்றை சித்திரித்தல்.

நல்ல மெருகுடன் கூடிய ஆக்க நடனம், கிராமிய நடனம் ஆடுதல் - தகதியி போன்ற தாள நடந்தகளுக்கு ஏற்ப அசைதல். பல்வேறு தொழில்களைச் சித்தரிக்கும் வகையில் வயத்துடன் அசைதல். நாடகப்பயிற்சிக்கு தாள, வயம் மிகவும் இன்றியமையாதனவாகும்.

5.4 இசைப்பயிற்சி

இசைப்பயிற்சியில் இசைக்கருவிகள் பற்றிய அறிவும் அடங்கும்.

ஆண்டு ஒன்றில் பாடல்களைக் கேட்கவும், கேட்டுப் பாடவும் பயிற்றுதல்.

ஆண்டு இரண்டில் கருவியிசையுடன் பாடுதல்.

கிராமியப் பாடல்களையும் குழந்தைப் பாடல்களையும் பயிற்றுதல்.

- குரலை உயர்த்தியும் தாழ்த்தியும் பாடப் பயிற்றுதல்.
 ஆண்டு மூன்றில் ஒலிக்கட்டுப்பாட்டை வளர்த்தல்.
 ஒலிக்கும் நாதத்திற்கும் வேறுபாடு கற்பித்தல்.
 ஆண்டு நான்கில் கருத்து வெளிப்பாட்டிற்கேற்ப குரலைத் தாழ்த்தியும் உயர்த்தியும் இசைத்தல்.
 ஆண்டு நான்கிலும், ஜந்திலும் கருவி இசைகள் பற்றிய அறிவை அளித்தல்.
- 5.5 இடத்தை உபயோகித்தல் (மேடைப் பயன்பாடு)**
- ஆண்டு ஒன்றில் வரையறுக்கப்பட்ட இடத்தில் நடமாடப் பயிலுதல்.
 ஆண்டு இரண்டிலும் மூன்றிலும் இடத்தில் தடைகள் இருப்பின் அதற்கேற்ப நடமாடப் பயிலுதல்.
 வட்டம், வரிசை, சதுரம், முக்கோணம் என்பவற்றிற்கேற்ப நிற்றல்.
 முன், பின் வலம், இடம் என்பவற்றை அறிதல்.
 ஆண்டு ஜந்தில் மேடையைப் பல வகையிலும் திறமையாகப் பயன்படுத்த அறிதல்.
- 5.6 உடல் உறுப்புகள் பற்றி உணர்தல்**
- ஆண்டு ஒன்றில் கை, கால், தலை என்பவற்றை இசைக்கு ஏற்ப அசைத்தல்.
 ஆண்டு இரண்டிலும், மூன்றிலும் முக்கிய உறுப்புக்களை அசைத்தல்.
 உடற் கக்கி பற்றி அறிதல்.
 ஆண்டு நான்கிலும், ஜந்திலும் உடற் பாகத்தை உடலுறுப்பின் வெவ்வேறு பகுதிகளுக்கு மாற்றுதல்.
 அங்கம், உபாங்கம், பிரதியாங்கம் பற்றி அறிவு பெறல்.
- 5.7 நடிப்பு**
- களத்தைக் கூறி நடிக்க வைத்தல்.
 உ-ம்-முயலும் சிங்கமும்.

- ஆண்டு ஒன்றில் கதாபாத்திரங்களை ஏற்று, சிறு வசனங்களைப் பேசி நடித்தல்.
 ஆண்டு இரண்டில் பாத்திரத்தின் பாவம் வெளிப்பட நடித்தல்.
 பாத்திர ஆக்கம்.
 பாத்திரத்தை வெளிக்கொணர குரலையும் அசைவையும் உபயோகித்தல்.
 உரை வடிவிலும் பாட்டு வடிவிலும் கொல்லாடுதல்.
 ஆக்க நாடகம் நடித்தல்.
 நடன விளையாட்டு.
 குழுவாக நடித்தல்.
 ஆண்டு மூன்றில்
 பாவளை செய்தல்.
 மெய்ப்பாடு துலங்க நடித்தல்.
 பாத்திரங்களின் குணாதிசயம் வெளிப்பட நடித்தல்.
 கொல்லாடல் பாட்டிலும் வசனத்திலும்.
 ஆண்டு நான்கில் பல்வேறு கதாபாத்திரங்களையும், சம்பவங்களையும் சித்திரித்து சிறு நாடகம் நடித்தல்.
 மேடைக்கு வருதல், மேடையை விட்டுப் போதல் பற்றிய அறிவு பெறல்.
 ஆண்டு ஜந்தில் பாத்திரங்களின் இயக்கத்தை மேடையிலும் வெளியிலும் காட்ட அறிதல்.
 முழுமையாக நாடகத்தை நடிக்கப் பயிற்றுதல்.
 நேரம் இடம் என்பவற்றை உணர்ந்து நடித்தல்.
 பாத்திர வேறுபாடு உணர்தல்.
 வேறு பாத்திரங்களுடன் நடிக்கப்பயிற்றுதல்.
 ஒரு பாத்திரம் எதிர்மாறான மெய்ப்பாடுகளைப் பிரதிபலித்தல்.
 நடிப்புப் பயிற்சி கொடுக்கும் போது ஆசிரியர் தமது எண்ணத்திற்கேற்ப மாணவர்களது வயது, அறிவு, திறன்,

மனப்பாங்கு என்பவற்றை மனத்திற் கொண்டு பயிற்சியில்கலாம்.

பல்வேறு பாத்திரங்கள் போல் நடிக்கப் பயிற்றும் போது குறிப்பிட்ட சில காட்சிகளையும் சம்பவங்களையும் கூறி நடிக்க வைக்கலாம்.

2-ம்

சந்தை, தபாற்கந்தேர், புகையிரத நிலையம், மிருகக் காட்சிகளை என்பவற்றுடன் தொடர்புடைய பாத்திரங்களாக நடிக்க வைக்கலாம். எடுத்துக்காட்டாக தபாற்கந்தேர் பாத்திரங்கள் வருமாறு

1. தபாலதிபர் 2. முத்திரை விற்பவர் 3. காசுக்கட்டளை கொடுப்பவர் 4. தபாற்காரன் 5. தபாற்கந்தேராருக்கு வருவோர்.

5.8 மெய்ப்பாடுகளை வெளிப்படுத்தல்

ஆண்டு மூன்றிலும் அதன் பின்னரும் மெய்ப்பாடுகள் தோற்ற நடிக்கப் பயிற்றலாம். ஆண்டு நான்கிலும், ஐந்திலும் அங்க அசைவு மூலமும் மூகபாவ மூலமும் கருத்தை வெளிப்படுத்தல்.

5.9 ஆக்க முயற்சிகள்

ஆண்டு நான்கிலும் ஐந்திலும் மாணவர்கள் தாமே சிந்தித்து ஆடவும் பாடவும் பயிற்சி அளிக்கப்படல் வேண்டும்.

ஆக்க நடனம், ஆக்கப் பாடல், ஆக்க இசை என்பவற்றில் பயிற்சியினித்தல் தாளத்திற்கேற்ப ஆடுதல்

தாளத்திற்கேற்பப் பாடுதல்.

நாடகப் பயிற்சிக்கு இன்றியமையாத அமிசங்களை உள்ளடக்கியதாக இக்களைத்திட்டம் அமைந்துள்ளதென்பதை மறுப்பதற்கில்லை.

மெய்ப்பாடுகள் தோன்ற நடித்தல் பாத்திரங்களின் குணாதியைங்கள் வெளிப்பட நடித்தல் என்பவற்றில் ஆசிரியர் கூடிய

கவளம் செலுத்துதல் வேண்டும். ஆக்கத் தொழிற்பாட்டிற்கும் அவரவருடைய கயசிந்தளைக்கிடம் விடுதல் வேண்டும்.

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

ஆரம்பக் கல்வியை ஊட்டுகின்ற ஆசிரியர்கள் எவ்வளவு தூரம் இக்களைத் திட்டத்திற்கமையக் கற்பிக்கின்றார்களோ தெரியவில்லை. ஆசிரியப் பயிற்சிக் கலாசாலைகளிலும் ஆரம்பப் பயிற்சியின் போது இப்பயிற்சி பூரணமாக அளிக்கப்படுவதில்லை என்பதை மறுக்க முடியாது. இதற்குப் பல காரணங்களுண்டு.

அரசாங்கம் ஆரம்பப் பாடசாலை ஆசிரியர்களுக்குப் பயிற்சியளிக்கும் போது இத்துறையில் தகுதியுடையவரை அனுகி உதவி பெறுவதாகத் தெரியவில்லை. ஏதோ கருத்தரங்குகளை நடத்தி விட்டாற் போதும் என்ற அளவில் நடந்து கொள்வதை அவதானிக்க முடிகிறது.

இலங்கையில் உள்ள இடைநிலைப் பாடசாலைகளில் நாடகக் கல்விக்கு இடமளிக்கப்படவில்லை. ஏதாவது போட்டிகளுக்கு இவ்வகுப்பு மாணவரில் ஐந்தாறு பேரரத் தெரிந்து வருடத்திற்கொருமுறையோ, இருமுறையோ நாடகப் பயிற்சி நடிக்க மட்டும் அளிப்பதைத் தவிர வேறொன்றும் நடப்பதாயில்லை.

இப்பொழுது ஆண்டு 12 தொடக்கம் பல்கலைக்கழகம் வரை நாடகமும் அரங்கியலும் ஒரு பாடத்துறையாகவுள்ளது. ஆகவே ஆண்டு ஐந்தின பின்னரே நாடகத்தை மாணவர்கள் பயிலுதற்கேற்ற வகையில் கலைத்திட்டம் அமைக்கப்படுதல் வேண்டும்.

சித்திரம், இசை, நடனம் என்பன இடைநிலைப் பாடசாலைகளில் பயிற்றப்படல் வேண்டும். இதன் இன்றியமையாமை குறித்து கல்விமான்களும் கலைஞர்களும் கீழு சம்பந்தப்பட்டவர்களுக்கூடாக அரசுக்குத் தெரிவித்து ஆவன செய்தல் அவசியமாகும்.

4. சிறுவர்களுக்கான நாடகம் எழுதுதல்

- மூந்தை ம. சண்முகவிங்கம்

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

1. நாடகம் என்பது என்ன?

அது ஒரு பொருள்ள; நிகழ்வு. அந்திகழ்வு உண்மையானதொரு கால அளவினுள் (Real time) - குறித்த நேரத்துள் - , உண்மையானதொரு வெளியில் (Real space) - மேடை, இடம்பெறும். ஒரு நாடகத்துக்கு ஒரு தலைப்பு இருக்கும். அது, அந்நாடகத்தை அடையாளம் கண்டுகொள்ள, புரிந்துகொள்ள உதவும்.

இனங்கண்டு கொள்ளக்கூடியதான ஒரு அளிக்கை ஒழுங்கினை நாடகம் கொண்டிருக்கும். அவ்வொழுங்கு, பார்வையாளரது கவனத்தைக் கவர்வதை நோக்காகக் கொண்டிருக்கும். இத்தகைய நாடகம் மூலமே நாம் அரங்க அனுபவத்தைப் பெறுகிறோம்.

2. நாடகமொன்றின் ஆக்கக்கூறுகள் :

ஆக்கக்கூறுகள் ஆறு என அரிஸ்டாட்டல் கூறுவர். அவையாவன :

களதுப்பின்னல், 2. பாத்திரங்கள், 3. கரு, 4. கொல்நடை/கொல் தேர்வு, 5. இசை, 6. பெருங்காட்சி

அரிஸ்டாட்டலின் அரங்கக் கோட்பாட்டை ஏற்காதவர்கள் கூட, இப்பிரிப்பை நிராகரிக்க முடியாதவர்களாக உள்ளனர்.

மரபு : மேற்கண்ட ஆறுடன் மரபையும் சேர்த்துக்கொள்வது நல்லதென சிலர் நம்புவர். மரபு, நாட்டுக்கு நாடு, பண்பாட்டுக்கும்

கற்கை நெறியாக அரங்கு

பண்பாடு வேறுபடும். அதற்கேற்ப அரங்க அளிக்கைகள், கலாசார வலையங்களுக்கு ஏற்ப வேறுபடுகின்றன. மரபுகள், அரங்கத் தொடர்பு கொள்ளலை எளிதாக்குகின்றன; அர்த்தம் பொதிந்த தாக்குகின்றன - தனித்துவம் வாய்ந்த கூட்டிகள், குறிகள், குறியீடுகள் என்பவற்றைப் பிறப்பிக்கின்றன.

3. நாடகாசிரியன் கருத்திற் கொள்ளக்கூடியவை :

3.1. உலகப் பொதுமையும் பண்பாட்டுத் தனித்துவமும்:

உலகநாடுகள் இன்று மிக நெருக்கமான தொடர்புகளைக் கொண்டுள்ளன. இதனால் சிந்தனையில் உறவு எழவாய்ப்புள்ளது. பல்வேறு பண்பாடுகளின், பரஸ்பர ஊடாட்டம் நிகழ வாய்ப்புள்ளது. வெவ்வேறு கலாசார வலையங்களின் கலைகள் ஒன்றிலொன்று கெல்வாக்குச் செலுத்தி நிற்கின்றன. இருப்பினும், ஒரு தேசிய இனத்தின் தனித்துவத்தை வெளிப்படுத்துவதாகவும், பாதுகாப்பாகவும், வழிநடத்துவதாகவும் கலைகள் இருக்க வேண்டும். நாடகம் இப்பொறுப்பிலிருந்து தப்பித்துக் கொள்ள முடியாது.

3.2. காலத்தின் வெளிப்பாடு :

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

3.3. நாடகத்தின் நோக்கு :

அறிவுட்டலும் மகிழ்வெளித்தலும் நாடகத்தின் அடிப்படை நோக்குகளாக உள்ளன. இரண்டினதும் அனுவ வீதத்தின் சமநிலை சரியாகப் பேணப்படாதவிடத்து, கலைப்படைப்பு என்ற வகையில் நாடகம் பாதிப்படையும். நாடகம் ஒரு கலை வடிவம் என்பதை மறக்கக்கூடாது.

3.4. நாடகத்தின் பணி :

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

3.5. நாடகம் கைக்கொள்ளும் முறைமை :

வாழ்க்கையினை மிகவொத்தாகவுள்ள கலைவடிவம் நாடகம். எனவே நாடகமும் வாழ்வு போன்று, இயங்கியற் பண்பு கொண்டது. அது, நிச்சிக்கூடிய ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட தொகுப்பாக அமையும். தெரிவும், தொகுத்தலும் அதன் அடிப்படை முறைமை. இளம்பூரணர் கூறியவாறு, “கலைபட வந்தனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறல்” அதன் முறைமை. இத்தொகுப்பு ஒரு ஆரம்பம், நடு, முடிவு எனப் பொதுவாக அமையும். அவ்வளமைப்பு :

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

இவ்விதிகளை மீறும் நாடகங்களே இன்று அதிகம். மொழிக்கெதிரான கிளர்ச்சியே நல்ல கலிதை எனக் கொள்ளப்படுவது சரியாயின். விதிமுறைகளை மீறும் நாடகங்கள் சிறந்தவையாக அமைவதில் வியப்பில்லை.

3.6. நாடகத்தின் அடிப்படை இயல்புகள் :

மூன்று அடிப்படை இயல்புகள் பற்றிக் குறிப்பிடப்படுகிறது. அவையாவன :

1. இயக்கம்/செயல்;
2. முறுகல்நிலை/துடிப்புநிலை;
3. உயிர்த்துடிப்பான பாத்திரங்கள். இம்மூன்று இயல்புகளையும் சரிவர அமைக்கத் தவறும் நாடகம் நிச்சயமாகத் தோல்வியில் முடிவுடையும் எனலாம்.

3.7. நாடகத்தின் மொழி :

நாடகத்தின் மொழி வெறுமனே, அச்செழுத்து வடிவிலிருந்து, வாசகரால் கட்டுலனுடோகக் கிரதிக்கப்படும் ஒன்றல்ல. அதன் வார்த்தைகள் அனைத்தும் பேசப்படும் வார்த்தைகளாகும். பேசப்படுவதற்காகவே அவை எழுதப்படும். மேடைக்கான நாடகத்தைப் பொறுத்த வளரயில், யேசுக் என்பது, நடிகளது உடல் சார்ந்த பெளதிக் வெளிப்பாடுகளோடு இணைந்து, கருத்தினையும் உணர்வினையும் வெளிப்படுத்துவதாக அமையும்.

கற்கை நெறியாக அரங்கு

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

3.8. தற்புதுமை :

நாடகக் கலையில் சிறந்த சாதனங்களை ஏற்படுத்திய பல நாடகாசிரியர்கள் தமக்கு முன்னிருந்த பலருக்குத் தாம் கடமைப்பட்டுள்ளமையை ஏற்றுக் கொண்டுள்ளனர். “புதியது என்று எதுவும் இல்லை; அனைத்தும் முன்னரே செய்யப்பட்டு விட்டன” என்று கீழு. 5ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த ஒரு நாடகாசியர் கூறினார்.

நாடகாசிரியர்கள் பழமையிலிருந்தும், வரலாற்றிலிருந்தும், சமகாலத்திலிருந்தும் வேற்று நாட்டு அனுபவங்களிலிருந்தும் தமது கலைக்கு வேண்டிய தூண்டற்பேறுகளைப் பெறமுடியும். ஆயினும் இவர்களது படைப்பு முன்னையவற்றின், “விகவாசமான பிரதியாக அமைதலாகாது. ஒருவரது படைப்பு, அவரது தற்புதுமையை, தனித்துவத்தை வெளிப்படுத்தி நிற்பதோடு, புதிய நூட்பங்களையும், புதிய அரங்க மரபுகளையும் உற்பவிப்பதாகவும் அமைய வேண்டும்.

4. சிறுவரது நாட்டங்கள் :

4.1. விளையாட்டு :

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

பாவளை செய்து விளையாடுதல் சிறுபிராயப் பிள்ளைகளின் கற்றல் முறைமையாகும். உதாரணம் - மண்சோறு சமைத்தல், தேர்த்திருவிழா நடத்துதல், பொம்மையைப் பிள்ளையாகப் பாவித்து விளையாடுதல், திருமணம் நடத்துதல், இவற்றில் நாடகப்பண்பு நிறைந்திருப்பதை அவதானிக்கலாம்.

மேலும், அனைத்து விளையாட்டுக்களுமே ஒரு வகையில் நாடகப் பண்பு கொண்டவையாகவே உள்ளன. சிறுவர் முதல்

பெரியவர் வரை விளையாடும் அளவிற்கு விளையாட்டுக்களிலும் (Role Play) தன்மை உள்ளது உதாரணம் - அனித்தலைவர், பந்துவீச்சாளர், துடுப்பெட்டதாடுவர்...

எனவே, சிறுவர்கள் நாடகம் விளையாட்டுப் போல நிகழ்த்தக் கூடிய ஒன்றாகவும், விளையாட்டுப் பண்பு கொண்டதாகவும் இருப்பது அவசியம். அத்தோடு பாவளை செய்வதற்குப் போதிய வாய்ப்பளிப்பதாகவும் இருக்க வேண்டும்.

4.2. ஆடல், பாடல், கவிதை :

ஆரம்பகால மனிதரது வெளிப்பாட்டு சாதனமாகவும் பொழுது போக்குக் காதனமாகவும், உணர்ச்சி வெளியேற்ற ஊர்தியாகவும் அமைந்தவை ஆடலும் பாடலுமாகும். சிறுவர் இயல்பாகவே ஆடிப்பாட விரும்புவர். காரணம், இவை மனவெழுக்கியைத் தூண்டவல்லவை, உடலியக்கத்துக்கு உதவுவன, மிதமிஞ்சிய சக்தியை வெளியேற்றத் துணைபுரிவன, உற்சாகத்தை ஏற்படுத்துவன, தனது லயத்தைத் தான் கண்டுகொள்ள உதவுவன. கூட்டுச்செயற்பாட்டுக்கு உதவுவன, சுருங்கக்கூறின், விளையாட்டின் இயல்புகள் அளவிற்கையும் இவை கொண்டுள்ளன. அத்தோடு சுதந்திரம், கற்பனை, அவதானம், கருத்துநிறல் ஆகிய பண்புகளையும் வளர்க்க உதவுவன.

பாடல்களில் ஈடுபடும் குழந்தை கவிதை இன்பத்தையும் கவைக்கிறது. கவிதையின் சந்த ஓலி, லயம் என்பனவும் சொல்லழகும், செட்டும், செறிவும் குழந்தையைக் கவர்வன. “அம்புலி மாமா அழகழ சொக்கா...” முதல் “மாமி மாமி பன்னாடை” வரையிலான அளவிற்குக் குழந்தைப் பாடல்களும் கவிதையின் ஒசை நயத்தைக் கொண்டு குழந்தையைக் கவர்கின்றன.

ஆகவே, குழந்தைகளுக்காக எழுதப்படும் நாடகங்கள் ஆடல், பாடல் என்பவற்றோடு கவிதை இன்பத்தைப் பயப்பளவாக அமைதல் விரும்பத்தக்கது.

4.3. கதை-சொல்லல் :

கதை கேட்டல், விளையாட்டுக்கு அடுத்தபடியாகக் குழந்தைகளால் விரும்பப்படும் ஒன்றாகும். பிள்ளைகளுக்குக்

கதையாகக் கூறப்படும் அனைத்தையுமே நாடகமாக எழுதிவிடமுடியாது. சிறுபிள்ளைகளுக்கு கதைசொல்லும் பாட்டி இராமாயண, மகாபாரதக்கதைகளைக்கூடத் தன் திறமையினால் சொல்லி விட முடியும். மிகச்சிறிய குழந்தைகளுக்கு அதை நாடகமாக அமைத்தல் கடினம். பாத்திரங்களின் மொழிநடை, பாவளை என்பன குழந்தைகளுக்கு புரியாததாக இருக்கும். கதையாகக் கூறுமிடத்து பேசுக்கொழியில் கூறிவிடமுடியும். எனவே குழந்தையின் சொல்வளத்துக்குள் நின்று படைக்கக்கூடிய கதைகளையே நாடகமாகக் கூறியும்.

கட்டாயமாக ஒரு நியமான கதை இருக்கவேண்டுமென்பது அவசியமில்லை. சிறுவர் சேர்ந்து ஒரு மாட்டு வண்டியைச் செய்து முடித்தல், ஒரு மிகச்சிறந்த சிறுவர் நாடகமாக மேடையில் செய்து காட்டப்பட்டது. விஞ்ஞான, சுகாதார விஷயங்கள் பல சிறுவர் நாடகங்களாக ஆக்கப்படுகின்றன.

4.4. விணோதங்கள் (fantasy)

சிறுவர் இயல்பாகக் கற்பனை வளம் நிரம்பியவர்களாக உள்ளனர். அதனால் அவர்கள் விணோதங்களை விருப்புத் தொடர்பாடு நயக்கும் ஆற்றலுடையவர்களாகவும் உள்ளனர். தீப்பெட்டியொன்று அவர்களது கற்பனையில் மோட்டார்காராகவும் மாட்டுவண்டியாகவும் காட்சிதரும் தாமே மோட்டார் சைக்கிளாகவும், மாறிக் கடைக்கு விரைந்தோடி வீட்டுக்கு வேண்டிய பொருளை வாங்கிவருவர். குழந்தைகளின் விணோத நாட்டத்தைக் கருத்திற் கொண்டே பயனுள்ள விணவெளி சார்ந்த புளைக்கதைகளைப் படமாக எடுத்து மேலைத்தேயத்தவர் சினிமா, தொலைக்காட்சி என்பவற்றில் “படமாக” காண்பிக்கின்றனர். சிறுவரின் விணோத உலகைக் கருத்திற் கொண்டே பண்ணைய காலம்முதல், மிருகங்கள், பறவைகளை இராட்சதர்கள் என்பவற்றைப் பாத்திரங்களாக கொண்ட கதைகள். அவர்களுக்காக புளையப்பட்டன. மேலும் வர்ணங்கள், வேட உடுப்புக்கள் என்பவற்றிலும் கற்பனை நாட்டம் விணோதப் பண்பு கொண்டதாகவே இருக்கும். மிகவும் பக்டான வர்ணங்களையே அவர்கள் விரும்புவர்.

ஆகவே, சிறுவருக்கென எழுதப்படும் நாடகங்கள் விளோதம் நிறைந்தவையாக அமைந்து சிறுவர்களின் கணவுலக இன்பங்களை அவர்களுக்கு அளிப்பது விரும்பத்தக்கதாகும்.

5. சிறுவருக்கான அரங்கு :

“சிறுவர் நாடகம்” என்பதையும் “சிறுவர் அரங்கு” என்பதையும் வெவ்வேறானவையாகக் கொள்ளலாம். சிறுவர் நாடகம் என்பது சிறுவரால் புத்தளிப்பு முறையில், வகுப்பறையில், நாடக பாட வேளையில், ஆசிரியரோடு இணைந்து ஆக்கப்படும் நாடகத்தைக் குறிக்கும். அத்தகைய நடவடிக்கைகளுள் முக்கியமான ஒன்றாக அமைவது “ஆக்க நாடகமாகும்”. இதனை விட நாடகப் பண்பு கொண்ட விளையாட்டுகளும் வகுப்பறையில் பயன்படும். இவற்றுக்கு, எழுதப்பட்டதொரு நாடக எழுத்துரு பயன்படுத்தப்பட மாட்டாது. ஆக்க நாடகத்தின் இறுதி இலக்காக, சில சமயங்களில், மாணவர் சேர்ந்து எழுதும் நாடக எழுத்துருவைன்று அமையக்கூடும்.

“சிறுவருக்கான நாடகம் எழுதுதல்” என்ற தலைப்பு, சிறுவருக்கான அரங்கினையே அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைகிறது எனலாம். சிறுவருக்கான அரங்கம் என்பது, சிறுவருக்கென - அதாவது, சிறுவரைப் பார்வையாளர்களாகக் கொண்ட அரங்கினையே குறிக்கிறது. இது ஒரு நியம அரங்காகும். ஒருவரால், அல்லது ஒரு குழுவால் திட்டமிட்டு எழுதப்பட்டதொரு எழுத்துரு இதற்கு அவசியம். சிறுவர் கல்வியில் அக்கறை உள்ளவர்கள் இதற்கான எழுத்துருவை எழுதுவார்.

5.1. ஆற்றுவோர் :

சிறுவருக்கான அரங்கு மூன்று வகையான ஆற்றுவோரைக் கொண்டதாக இருக்கும். 1. சிறுவருக்காக சிறுவரே நடித்தல் - அதாவது நடிகர் யாவரும் சிறுவர்; 2. சிறுவருக்காக வளர்ந்தவர்கள் நடித்தல் - அதாவது பார்வையாளர் சிறுவர், நடிப்பவர் வளர்ந்தவர்; 3. சிறுவரும் வளர்ந்தவரும் கலந்து சிறுவருக்காக நடித்தல்.

5.2. பார்வையாளர் :

சிறுவர் அரங்கின் பார்வையாளர் சிறுவரே. சில சமயங்களில் சிறுவரின் பெற்றோர், சகோதரர், நெருங்கிய உறவினர் ஆகியோரும் பார்வையாளராக அமைவர் - அதாவது, அரங்கில் சிறுவர் நடிக்கும் பட்சத்தில், சிறுவர் மட்டுமே பார்வையாளராக இருப்பது விரும்பப்படுகிறது; தவிர்க்க முடியாத நிலைமையிலேயே நடிக்கும் சிறுவர்கள் பால் அனுதாபமாக நோக்கக்கூடிய, அவர்களது பெற்றோர் உறவினர் என்போர் அனுமதிக்கப்படுவார்.

சிறுவரை, அவர்களது வயதை அடிப்படையாகக் கொண்டு வெவ்வேறு பிரிவினராக வகுப்பது வழக்கம்

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

ஒவ்வொரு பிரிவிலுள்ள சிறுவர்களது உள் முதிர்க்கிக்கு ஏற்ற வகையில் உள்ளடக்கத்தைத் தெரிவு செய்து. அதற்குப் பொருத்தமான வடிவத்தில் நாடகத்தை மேடைக்காக எழுதுவது நாடகாசிரியரது பணியாகும்.

5.3. சிறுவர் அரங்கும் அறநெறிப் போதனையும் :

சிறுவர் அரங்குக்காக எழுதுகின்றவர் எந்தவொரு சந்தர்ப்பத்திலும் வெளிப்படையாகப் போதித்தலைக் கைக்கொள்ளக்கூடாது என்பார். நல்ல கருத்துக்கள் படைப்பினுள் தொக்கு நின்று தனது பணியினைச் செய்வதே சிறந்த முறையாகும்.

5.4. சிறுவர் அரங்கின் பயன் :

பார்வையாளராக உள்ள குழந்தைகள் பெறும் பயன்களாவன.

1. ‘தாம் கேட்டு நயந்த ஒரு கதை மேடையில் உயிர்பெற்று நிகழ்வதைக் காண்டதால் விளையும் இன்பம். 2. துணிவு, உயர், குணம், நன்றி அறிதல், அழகு, உறுதி என்பன நிறைந்த பாத்திரங்களோடு தன்னை இணைத்துக் கொள்வதால் சிறுவர் பெறும்

ஆழமான, புனிதமான உள்ளுணர்வு; 3. கதைப் பொருளின் தீர்ச்செயல்கள், திகில்கள் என்பவற்றோடு சிறுவரும் பங்கு கொள்வதால், அதன் உணர்ச்சிகள் வெளியேற்றப்படுதல்; 4. தயாரிப்பு நல்ல முறையில், அழகுடன் அளிக்கை செய்யப்படுமிடத்து, சிறுவர் அரங்கக் கலையை ரசிக்கக் கற்றல்.

நடிக்கும் சிறுவர்களும், தயாரிப்பில் ஈடுபடும் சிறுவர்களும் பெறும் நன்மைகள் : 1. கூடிக் கருமாற்றும் பண்பு; 2. அவதானம்; 3. கருத்தான்றல்; 4. தலைமைக்குக் கட்டுப்படுதல்; 5. சிருஷ்டியால் வரும் இன்பம். 6. கற்பனை விருத்தி; 7. தன்மைப்பிக்கை; 8. கருத்துப் பரிமாற்றம்; 9. வெளிப்பாட்டுத் திறன்; 10. பட்டறிவு; 11. தன்னடக்கம்; 12. ஆக்க முயற்சியில் ஊக்கம்.

எனவே, சிறுவருக்கான நாடகம் எழுதுகின்றவர், மேற்கண்ட பயன்களைப் சிறுவர்கள் பெறுமாறு அமையக்கூடிய நாடகங்களை எழுதுவது அவசியமாகின்றது.

சிறுவர் அரங்கு நல்லதொரு அரங்காகும். இந்த வகையில் அது வளர்ந்தோர் அரங்கிலிருந்து எந்த வகையிலும் வேறுபட்ட ஒன்றல்ல. சிறுவர் அரங்கில் “சொல்லுதல்” என்பதைவிட “காட்டுதல்” என்பதே முதன்மை பெறும். உரையாடல் குறுகியதாகவும் சொல்வளத்தைப் பெருக்கவல்லதாகவும் இருக்கவேண்டும். வினோதமாயினும் நம்பத்தகுந்த பாத்திரங்களாக இருக்கவேண்டும். கிளர்ச்சியும் வர்ணமும் உள்ள காட்சிகளைப் பிள்ளைகள் விரும்புவர். சிறுவர் அரங்கு’ பிள்ளைக்குப் பயனுள்ளதாக அமைவதற்கு அடிப்படையாக அமைவது நாடக எழுத்துருவாகும்.

6. நாடகம் எழுதுதல் :

நாடகம் எழுதுதல் கடினமான பளி. சிருஷ்டி இன்பத்தைப் பெறும் நாடகாசிரியன் துயரங்களைத் தாங்கிக் கொள்வான்.

நாடகம் எழுதக் கற்றுக்கொள்ள முடியும். நாடகம் எழுதுதல் கம்பந்தப்பட்ட திறன்களை அறிந்து கொண்டால் எவரும் எழுதிவிட முடியும் என்றும் கூறமுடியாது.

அனைத்தையும் கற்றுத் தரமுடியாது. குறிப்பாக, படைப்பு இரகசியத்தை, படைப்பின் சாரத்தை எவரும் சொல்லித் தரவியலாது. பார்வையாளரின் பரிசீவத் தூண்டவல்ல, உயிர் மூச்சள்ள, வாழும் பாத்திரங்களைப் படைக்கவோ, கிளர்ச்சியும், பத்தடமும், ஹாசியமும் செறிந்த, காத்திரமான உரையாடலை எழுதவோ எவரும் கற்றுத்தர முடியாது.

ஆர்வமுள்ள ஒருவர், நாடகமொன்று எவ்வாறு வடிவமைக்கப்படுகிறது? நாடகத்தின் சிறப்புப் பண்புகள், கூறுகள் யாவை என்பன பற்றிய அறிவை நேர்காலத்தோடு அறிந்து வைத்திருந்தால், பிழைவிட்டுத் திருந்துதல் என்ற நிலைமையில் காலத்தை விரயமாக்க வேண்டி நேரிடாது. இதனைக் கருத்திற் கொண்டே நாடகத்தின் பண்புகள் கூறுகள் பற்றி மேலே கூறப்பட்டது.

5. சிறுவர்களுக்கான நாடகத் தயாரிப்பு

- கோவிலா மகேந்திரன்

சிறுவர் என்ற கொல்லினால் நாம் ஆரம்பப் பாடசாலை மாணவர்களாக உள்ள 4-5 வயது நொடக்கம் 10-11 வயது வரை உள்ள பிரிவினார்யே கருதுகிறோம்.

மேல்நாடுகளில் சிறுவர்கள் மிக இளம் வயதிலேயே அரங்கத்துக்கும், அரங்க விளையாட்டுகளுக்கும் அறிமுகப் படுத்தப்படுகிறார்கள். ரஷ்யா, அமெரிக்கா, இங்கிலாந்து, ஜூர்மனி, போலந்து, செக்கோஸ்லாவாக்கியா போன்ற நாடுகளில் அரங்கு சிறுவர்களின் அறிவுட்டற் சாதனமாய்ப் பயன்படுகிறது. மேல்நாடுகளில் அரங்கு சிறுவர்களின் அழகியல் உணர்வு, இரசனைப்போக்கு, ஆக்கத்திறன், உளவியல் திறமைகள், அவதாஸம், நிதாஸம், கற்பளை, பகுத்துப் பார்க்கும் திறன், பொதுநலப் போக்கு, தன்னம்பிக்கை, சுறுசுறுப்பு, பேச்கப் பயிற்சி, உடல் விருத்தி போன்றவற்றை வளர்க்கும் ஊடகமாகவும் செயற்படுகிறது. இதனால் இத்துறை அறிவும் ஆற்றலும், பயிற்சியும் தேர்ச்சியும் பெற்ற நிபுணர்களே குழந்தைகளுக்கான அரங்க விளையாட்டுக்களையும் சிறுவர் நாடகங்களையும் தயாரிக்கின்றனர். அவர்களது நாட்டின் தேவைகளும் எமது நாட்டின் தேவைகளும் மாறுபடலாம். நாம் அழுத் விரும்பும் இடங்கள் வேறாக இருக்கலாம். ஆனால் சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பு என்பது கவனமாகச் செய்யப்பட வேண்டிய ஒன்று என்பதை மறந்து விட முடியாது. கோகலிச நாடுகளில், சமதர்மத்தின் விழுமியங்களும், அவற்றைப் பெற அவர்தம் முன்னோர் செய்த தியாகங்களும் போராட்டங்களும், இவ் விழுமியங்களைப் பேணிப் பாதுகாத்து முன்னெடுத்துச் செல்ல வேண்டிய அவசியமும் சிறுவர் அரங்கில் கற்பிக்கப்படுகின்றன. அவர்களின் வயது வேறுபாடுகளுக்கேற்றபடி நுணுக்கமாக இக் கற்பித்தல் நடைபெறுகிறது.

அதே சமயத்தில் இப்பிள்ளைகள் களிப்பூட்டப்படுகிறார்கள். கூட்டு முயற்சி, விட்டுக் கொடுத்தல், தலைமை தாங்கள் போன்ற பண்புகளும் இதனுடாக வளர்த்துக்கூடப்படுகின்றன. இதனைச் செய்வது தலையாய கட்டம் என்றே இந் நாட்டு அரசுகளும் கருதுகின்றன.

கோவியத் நாட்டில் மட்டும் குழந்தைகளுக்காகச் சமர் 150 நாடக அரங்குகளிருந்தன. ஜெர்மனி, இங்கிலாந்து, அமெரிக்கா போன்ற நாடுகளில் சிறுவர் தம் விருப்பப்படியே தம்ஸமப் பல துறைகளிலும் விருத்தி செய்து கொள்ளாச் சுதந்திரம் வழங்கப்பட வேண்டும் என்ற நோக்கத்தோடு அரங்கு செயற்படுத்தப்படுகிறது. இத்துறையில் ஈடுபடும் ஆசிரியர் தம் விருப்பப்படியே சிறுவர் அரங்கை விருத்தி செய்யவும் பரிசோதனை செய்து பார்க்கவும் இடமளிக்கப்படுகிறது. எமது நாட்டில், அதிலும் குறிப்பாகத் தமிழ் நாடகத் துறையில் சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பு இன்னும் குழந்தைப் பருவத்திலேயே இருக்கிறது. தமிழ்நாட்டிலும் இத்துறை பெருமளவு வளர்ச்சி பெற்றதாய் இல்லை. இராமானுஜம் அவர்களே தமிழ்நாட்டில் சிறுவர் நாடகத்தின் முன்னோடி எனலாம். இங்கு குழந்தை. ம. சன்முகவிங்கம் அவர்களின் கூடி விளையாடு பாப்பா தான் பிரக்ஞ யூர்வமாக முதன் முதலில் தயாரிக்கப்பட்ட தமிழ்ச் சிறுவர் நாடகம் எனலாம். கூடி விளையாடு பாப்பா, பெரியவர்கள் சிறுவர்களுக்காக நடித்த நாடகம், சி.மெளன்குருவின் நாடகங்களை தப்பி வந்த தாடி ஆடு. வேடனை உச்சிய வெள்ளைப் பூராக்கள் முதலியனவும் முக்கியமானவையாகும்.

இளம் பார்வையாளருக்கான லெளின்கிராட் அரங்கத்தின் ஆரம்ப கர்த்தாவும் சிறுவர் அரங்கத்தில் பாண்டித்தியப் பெற்றவருமான “அவெக்காந்தர் பிரயென்ற்சேவ சிறுவர் அரங்கு பற்றிப் பிள்ளைருமாறு கூறுகிறார்.

“அரங்குக் கலைஞர்களைப் போன்ற உணர்திறன் உடைய ஆசிரியர்களாகவும் ஆசிரியர்களைப் போன்று சிந்திக்கக் கூடிய கலைஞர்களாகவும் சிறுவர்கள் உருவாக்க வேண்டும்.”

சிறுவர் அரங்கில் கற்றல், கற்பித்தல் ஆகிய இரு கூறுகளுமே முக்கியம் பெறும் தன்மையை இங்கு நாம் பார்க்கிறோம்.

இரு குழந்தையின் வயது, குழல், வளர்ப்பு முறை, நுண்மதி, உளவியல் பண்பு போன்றவை பற்றி ஒரு ஆசிரியர் அறிந்திருப்பது கற்பித்தலுக்கு எவ்வளவு அவசியமோ, அதே அளவுக்கு அவற்றை ஒரு சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பாளரும் அறிந்திருக்க வேண்டியது அவசியமாகும்.

சிறந்த கலைஞர்கள், முரண்பாடுகளையும் ஒத்திசைவு களையும் ஊடுருவிப் பார்க்கும்திறன் உள்ளவராய் இருப்பர். பாத்திரங்களின் உணர்வுக் கோலங்களையும், நடத்தைப் போக்குகளையும் பிரித்தறியும் ஆற்றல் உடையவர்களையும் இருப்பர். அரங்கத்தை உருவாக்கும் ஆசிரியர்கள் விடயங்களை வியாக்கியானித்துச் சிறந்த முறையில் நெறிப்படுத்தக் கூடிய ஆற்றல் பெற்றவர்களாய் இருந்தல் அவசியம்.

அரங்கம் எல்லோருக்கும் கற்பிக்கும் முதிர்ந்த பார்வையாளருக்குக் கற்பிப்பது ஒப்பீட்டளவில் இலகுவானது. அது குறைந்த பொறுப்புடைய செயல். வயது வந்தோரின் அறிவு, அனுபவம், இனியபுடுத்தும் திறன், பிரித்தறியும் ஆற்றல் போன்ற அரங்கத்தின் அறிவுட்டல் பழுவைக் குறைத்துவிடும்.

சிறுவரோ கல்வியில் ஒரு குறித்த படியில் இருப்பார்கள். ஆகவே அரங்கின் மூலம் அவர்களின் அறிவும் அநுபவமும், ஆளுநைம், திறன்கள், இரசனை என்பனவும் வலுப்பெற வேண்டுமாயின். அது மிகப் பொறுப்பான செயல். சிறுவர் நாடகம் தயாரிப்பவர் சிறுவனின் உள்ப்பாங்கு, சிந்தனைப் போக்கு, ஆர்வம், கற்பனை விருத்தி போன்றவற்றை அறிந்து செயற்படுவது முக்கியம். முதியோர்களின் கண்ணொட்டத்தில் குழந்தைகளுக்குப் போதிப்போமாயின் பொருந்தாமை காரணமாக ஒரு நேர்மையின்மை தோன்றும். சிறுவருக்குரிய அநுபவத்தில் பொய்ம்மையும் போலித் தன்மையும் புகுந்து விடும்.

சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பு எனும் போது வகுப்பறைச் சிறுவன் நாடகத்தை நாம் கருதவில்லை. சிறுவர் அரங்கு பற்றியே முற்றாகக் கருதுகிறோம்.

சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்புக்கென எழுதப்படும் எழுத்துருவின் கருப்பொருளும் கடையும், உளரயாடலும் அவர்களின் உள முதிர்வுக்கும் அநுபவ எல்லைக்கும் உட்பட்டு அமைதல் வேண்டும். குந்தியாகவும், கர்ணனாகவும், அநாதையாகவும், திருநீலகண்டர் மனைவியாகவும் நடிக்கும்படி கூறும் போது சிறுவர் அப் பாத்திரங்களின் இயல்பைத் தமது அநுபவ எல்லைக்குள் பெற முடியாமல் ஆசிரியரை அல்லது நெறியாளரைப் “போலச் செய்ய” முனைவர். அந்தப் பாத்திர ஏற்பு அவர்களின் உளவியலையும் பாதிக்கலாம். தாயினால் அடிக்கடி துன்புறுத்தப்படும் பிள்ளை நோய் தீர்க்கும் நிலாரியாக ஒரு தாப் பாத்திரத்தில் நடிக்கலாம். அது விதி விலக்கு, ஆளால், பொதுவாக தானே சுயமாகச் சிந்தித்து, இயல்பாகச் செயற்படக்கூடிய பாத்திரங்களிலேயே நடிக்க வேண்டும். இல்லையானால் நாடகம் தன்மைபிக்கை குறைந்து மற்றவில் தங்கி இருக்கும் தன்மையையே வளர்க்கும். இது ஒரு எதிர் விளைவு.

சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பில் மிக முக்கிய அம்சம், அதில் நடிக்கும் சிறுவர்களும் அதனைப் பார்க்கும் சிறுவர்களும் எந்த வித உளத் தடைகளுமின்றி அந் நாடகத்தில் குதுகலமாக ஈடுபடுத்தேயாகும். இத் தயாரிப்பில் நாடகத்தின் செம்மை மிக முக்கியமான ஒன்றில்லை. அதன் மூலம் உருவாகும் சிறுவரின் ஆளுநையே முக்கியம். ஆகவே சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பில் ஈடுபடும் ஒருவர் முதலில் குழந்தைகளுடன் மனம் விட்டுப் பழக வேண்டும். அவர்களோடு விளையாட வேண்டும். ஆடிப் பாடி மகிழ வேண்டும். இவ்வாறு அவர்களோடு நெருக்கமாவதன் மூலம் அவர்களின் உளத்தடைகளை உடைக்க வேண்டும். அவர்களிடம் உடல், உள இறுக்கம் இருக்கக் கூடாது. மேடையில் அவர்கள் நாடகம் நடிக்கிறோம் என்பது போலன்றி விளையாடுகிறோம் என்பது போலத் தோன்ற வேண்டும்.

குழந்தைகளின் அறிவு, உடல் உள் வளர்க்கியிலும் கழக மயமாக்கவிலும் விளையாட்டுகள் பெரும் பங்கு வகிக்கின்றன. குழந்தைகளின் விளையாட்டுக்களை ஆராய்ந்து உளவியலாளர்கள் அவர்கள் ஜன்து வயது தொடக்கமே ஒரு கதைக்கு அமைய விளையாட்டு தொடங்குவர் எனக் கண்டளர். ஏழு வயது முதல் தமது அனுபவங்களையும் அறிவையும் துரிதமாக வளர்க்க முற்படுவதோடு, பொருட்களைப் பகிர்ந்து உபயோகிக்கவும் கூட்டு முடிவுகளை எடுக்கவும் முற்படுவர். ஆரம்பக் கல்விப் பிராயத்தில் பார்த்தல், கேட்டல், உணர்தல் போன்றவற்றில் அவர்களிடத்தே பாரிய வளர்க்கி ஏற்படுவதோடு பேச்சில் வியத்தகு விருத்தியும் ஏற்படும். இவ் வளர்க்கிகளை மனங்கொண்டு அவற்றை ஒருங்கிணைந்து விருத்தி செய்யச் சிறுவர் நாடகம் உதவவேண்டும். நாடகம் ஒன்றை நடிப்பதன் மூலம் அவர்கள் புதிய கண்டு பிடிப்புகளில் ஈடுபட வேண்டும்.

சிறுவர் நாடகம் தயாரிக்கும் போது, சிறுவர்களின் ஆர்வத்தைத் தூண்டி அது குறையாமல் பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும். சிறுவரின் கவனம் அடிக்கடி மாறக் கூடியது. ஆகவே அதைப் பேசுவதும் வளர்ப்பதும் கடினம். நெறியாளர் கவனியின்றி கிருந்தால் நாடகத்தில் அடிக்கடி தொய்வு ஏற்படும். சிறார்களிடையே ஆர்வமின்றை தோன்றும். சிறார்களை மொற்றுவது கடினம். தமது மறுதலிப்பை அல்லது விருப்பமின்றையை அவர்கள் உடனுக்குடன் தெரியப்படுத்துவர். அவர்களை நம்ப வைத்து எம்முடன் அவர்கள் காணப் போகும் களவுலகுக்கு அழைத்துக் கொட்டல்கூடும் முயற்சி தேவை.

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

இந் நாடகங்களில் ஆடலும் பாடலும் நிறையவே அமையலாம். ஆனால் அவை சிறுவரின் சுதந்திரத்தைக் கட்டுப்படுத்துவனவாக அமையாது அவர்களின் கற்பளைக்கும்,

சுயசிருஷ்டிக்கும் செயற்பாட்டுக்கும் துணை புரிவதாக அமைய வேண்டும். மேடையில் எல்லாக் கணங்களிலும் அளகவுகளும் இயக்கங்களும் இடம் பெறலாம்.

பாடல்களை இலகுவான தாளத்தில் அமைத்துக் கொள்ளலாம். குழந்தைகளின் இயல்பான லயத்தோடு இளைவாக அப் பாட்டு மெட்டுகள் அமையுமானால் அவர்கள் யாரும் அழைக்காமலே பாட்டில் இளைஞாந்து கொள்வர். வெவ்வேறு மெட்டுகளை மாறி மாறிப் புகுத்தாமல், நல்ல தாள லயத்தோடு உள் ஒரே மெட்டை மீண்டும் மீண்டும் பாடுவது நல்லது. அப்போது எல்லாச் சிறுவர்களும் தாழும் கூடிப் பாடும் ஆர்வம் பெறுவர்.

பல்வேறு எளிய இளைக்கருவிகளை அறிமுகம் செய்யலாம். பிற நாட்டு இளைக்கருவிகளை விட எமது இளைக்கருவிகளைப் பாவிப்பது விரும்பத்தக்கது. இதனால் எமது பண்பாட்டு மரபுகளில் சிறுவரின் விருப்பையும் ஆர்வத்தையும் பதியச் செய்யலாம். சுயதயாரிப்புக் கருவிகளையும் தாராளமாகப் பாவிக்கலாம். மரபு வழிப் பண்பாடுகளும் பெறுமானங்களும் குழந்தைகளிடம் கையளிக்கப்படுவது முக்கியம்.

உரையாடல் எளிமையானதாயும், பேச்சு வழக்கில் அமைந்ததாயும், சிறுவயதில் இயல்பாகப் பேசுபவையாகவும் இருக்கலாம். மொழியின் இலகுத்தன்மை வயதுக்கேற்றபடி மாறலாம். இலகுத் தன்மையும் கடினத் தன்மையும் மாறி மாறி வரக்கூடாது.

சிறுவர்களுக்குக் கவச்சியாள நிறங்களில் விருப்பம் அதிகம். ஆகவே மேடை அமைப்பிலும், உடை ஒப்பளையிலும் கடும் நிறங்கள் பயன்படலாம். பாத்திரங்கள் பல ஒரே கிருஸ்டபில் வருவது விரும்பத்தக்கதல்ல. சிறுவர் வினோதமான கூற்பளை நிறைந்தவர்கள். ஆகவே அவர்களின் கற்பளைக்கும், கருத்துக்கும் விருந்தலிப்பளவாக நாடகத் தயாரிப்பு அமையலாம். சிவப்புக் காகம், பச்சை நாய், வால் அறுந்து பிளாஸ்டர் போட்ட நரி, மாலை போட்ட சிங்கம் போன்ற பாத்திரங்களை அவர்கள் மிகவும் நயப்பர்.

தொழில். நூட்ப ஒளியூட்டல் சிறுவர் நாடகத்திற்கு அவசியமில்லை. தெளிவாகப் பார்க்கக் கூடிய வெள்ளள ஒளியே விரும்பத்தக்கது. மன்னிலை. நேரம். காலம் ஆகியவற்றில் ஏற்படும் மாற்றங்களை இலகுவான வேறு வழிகளில் உணர்த்திக் காட்ட வேண்டும்.

சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பின் ஊடாக வரும் செய்தி உள்ளுறைப்பொருளாக இருக்க வேண்டுமேயன்றி வெளிப்படையாக அமையக் கூடாது.

ஏனைய நாடகங்களைப் போலவே இதற்கும் முன்பயிற்சிகள் அவசியம். ஆனால் நாடக ஒத்தினக வெளள சிறுவருக்கு உற்சாக மூட்டுவதாக அமைதல் வேண்டும். சிறுவளின் இயல்பான திறன்கள் அந்நேரங்களில் வளர்க்கப்பட வேண்டும். தன்னம்பிக்கை ஊக்குவிக்கப்பட வேண்டும். உளச் சமநிலை சீர் செய்யப்பட வேண்டும். மொத்தத்தில் சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பு சிறுவரிடத்தே ஓர் ஆளுமை மாற்றத்தை ஏற்படுத்த வேண்டும்.

உண்மையில் சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பு சிறுவர்கள் மத்தியில் மிகுந்த மன நிறைவை ஏற்படுத்துகிறது. அவர்கள் அந்த நேரத்தை மிகுந்த ஆவலுடன் எதிர் நோக்குகின்றனர். சிக்கல் நிறைந்த சில எண்ணக்கருக்கள் அவர்கள் மனத்தில் தெளிவாகப் பதிய வைக்கப்படுகிறது. பாடசாலையிலே சிறுவர் நாடகம் தயாரிக்கும் போது மாணவர் வரவு அதிகரிக்கிறது. பாடசாலையை விட்டு விலகும் சிறுவர் தொகை குறைகிறது. ஆகிரியருக்கும் மாணவருக்கும் இடையில் உள்ள நெருக்கம் அதிகமாகிறது.

ஆரம்ப வகுப்புகளிற் கல்வி கற்கும் மாணவரிடம் அபாரத் திறமைகள் இருக்கும். சிலர் அவற்றை வெளிக்கொணர்வார்கள். பலரிடம் அவை இலைமறை காயாகவே இருந்து விடும். சிலர் முன்னுக்கு வர வெட்கப்படுவார்கள். ஆற்றல்களை வெளிக்கொணரக் கூக்கப்படுவார்கள். அத்தகைய மாணவருக்குச் சிறுவர் நாடகத் தயாரிப்பு ஒரு வரப்பிரசாதமாகும்.

சிறுவருக்கான நாடகத்தில் வயது வந்தோரின் பங்கு யாது? வயது வந்தோர் குழந்தைகளுக்காக நடிக்கலாம். ஆனால் அப்படி நடிக்கும் போது சில பிரச்சினைகள் எழும். அத்தகைய நாடகங்கள் சில செய்ய மெருகும் நுட்பமும் கூடியவையாய் அமைந்து விடும். பெரியவர்களின் நடிப்பு குழந்தைகளின் கிரகித்தல் மட்டத்தைத் தாண்டி விடலாம் அல்லது அவர்கள் அதனுடன் ஜக்கியப்பட முடியாததாகிவிடும். எல்லாவற்றையும் வயது வந்தோர் தமக்காகச் செய்வதைச் சில குழந்தைகள் விரும்புவதில்லை.

பின் நடிகராக இருந்தால் அவர்களே விளையாடி விளையாடிக் கற்றுக் கொள்வார். களதைய நகர்த்திச் செல்ல வேண்டிய சந்தர்ப்பங்களில் மட்டும் முதியோர் வரினும் வரலாம். சிறுவருக்காகப் பெரியோர் நடித்தாலும் கூட அவர்கள் இளைஞர்களாய் இருப்பது நல்லது.

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

எமது நாட்டில் சங்கீதம், நடனம் என்பன சாஸ்திர ரீதியாக வளர்ந்த அளவு நாடகம் வளரவில்லை. நாடகம் வளர்ந்த அளவு சிறுவர் நாடகம் வளரவில்லை. ஆனால் சங்கீத நடனத் துறைகளில் காண முடியாத புதிய ஆக்கத் தேடல் நாடகத்தில் உள்ளது. இவ் விடயங்களை மனத்தில் கொண்டே நாம் எதிர்காலத்தில் சிறுவர் நாடகங்களைத் தயாரிக்க வேண்டும்.

6. அரங்கத் தயாரிப்பின் அம்சங்களும் அவற்றின் கல்வியியல் முக்கியத்துவமும்

- திரு. நா. சுந்தரவிங்கம்

நாடகக் கலையின் சிறப்பம்சங்களில் ஒன்று அது பார்வையாளரோடு நேரடித் தொடர்பினை ஏற்படுத்துவதாகும். இவ்வம்சமே அதனை ஒரு தொடர்பியற் காதனமாகவும். அறிவுட்டற் காதனமாகவும். சளிப்புட்டற் காதனமாகவும் சிந்திக்க வைக்கிறது. பிறகலைகளுக்கில்லாத சுதந்திரமும், காத்தியக்கூறுகளும். பண்புகளும் நாடகத்திற்கு உள்ளு. சமூக, பொருளாதார, அரசியல் முரண்பாடுகளின் அடியாக எழும் நெருக்கடி நிலைமைகளை மனித உணர்வுகளின் அடிப்படையிலே அது வெளிப்படுத்துவதால், நாடகம் தன்னிலைப்படுத்தப்பட்ட மனதாபிமானம் மிக்க கலையாக மினிர்கிறது. தொழில்நுட்பச் சிக்கலற்ற சமூகத்திலே, அச் சமூகத்தவரோடு இலகுவான தொடர்பை ஏற்படுத்துவதற்குச் சிறந்த காதனம் நாடகமாகும். எனினும் எந்த, நாகரிகத்திற்கும், அந்நாகரிகத்திற்கு உரித்தான தொழில்நுட்ப மட்டத்திற்குப் பொருந்துவதாக அமைவதற்கு இக்கலை முடிகிறது. இதன் காரணமாகவே கிழு. 5ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முந்பட்ட காலத்தில் இருந்து இறைவரவரை பலவேறுபட்ட சமூக, பொருளாதார, தொழில்நுட்ப விருத்திப் படிமுறைகளுக்கு உட்பட்டு எல்லாக் சமூகத்தவராலும் பெரிதும் விரும்பிப்பார்க்கப்பட்டுப் பேணி வளர்க்கப்படும் வாழும் கலையாக நாடகக்கலை திகழ்கிறது.

சமூக, பொருளாதார, கலாசார மாற்றங்களுக்கு உந்து கோலாக அமைந்து விஞ்ஞானம், தொழில்நுட்பம், வெகுஜனத் தொடர்பியல் போன்ற பிற துறைகளில் ஏற்படும் மாற்றங்களுக்குப் புறம் போக்காக நாடகக் கலை மட்டுமன்றி பிற கலைகளும் இருக்க முடியாது. இவற்றை உள்வாங்கி தன்னை விருத்தி செய்யும் நிர்ப்பந்தம்

கற்கை நெரியாக அரங்கு

இக்கலைகளுக்கு ஏற்படுவது தவிர்க்க முடியாததாகிறது. இந்த அடிப்படையில் பல்வேறு துறைகளிலும் ஏற்படுகின்ற நவீன கண்டுபிடிப்புகள் அரங்கத்துள் நுழைவதும், பின்னர் அவையே நாடகத்திற்கு மெருஷைட்டும் கலைகளாக விருத்தியடைந்து முக்கியத்துவம் பெறுவதும் பொதுவாக நாம் காணக்கூடிய ஒரு பண்பாகும். இவ்வாராள சில அம்சங்களையே நாடகத் தயாரிப்பு அம்சங்கள் மூலம் காண முற்படுகிறோம்.

ஒரு நாடகம் எழுத்துருவில் அமைந்தாலும் அமையாவிட்டாலும், அது தயாரிக்கப்பட்டு மேடையேற்றப்படும் போது தான் அது ஒரு கலைவடிவமாகப் பரிணமிக்கிறது, நோக்கில் பூரணப்படுகிறது. எனவே நாடக உருவாக்கத்தில் தயாரிப்பு அம்சம் மிக முக்கியமானது. தற்கால நாடகத் தயாரிப்பில் பல்வேறு இயல்களும் அவற்றின் பிரயோகங்களும் சங்கமிக்கின்றன. இவை நாடகத்தின் பெறுமதிக்கு மெருஷைட்டுவதோடு, நாடகம் சார்ந்தோளின் அறிவு, மனப்பாங்கு, ஆற்றல் ஆகியவற்றிலும் பெருமாற்றங்களையும் ஏற்படுத்துகின்றன.

அரங்கத் தயாரிப்பின் அம்சங்கள் என நாம் கூறும்போது, பொதுவாக, ஒரு நாடகத்தின் ஜீவ நாடியான நடிப்பு அல்லது பாத்திர வெளிப்பாடு, அப்பாத்திர வெளிப்பாட்டிற்கு உந்தலாக அமையும் ஒப்பளை, உடையணி நிர்மானிப்பு, மேடைக்காட்சியமைப்பு உருவாக்கம், மேடைப் பொருட்களின் நிர்மானிப்பு, ஒளி-ஒலி அமைப்பாக்கம் பிரயோகம், நாடகத்திற்கான இசை உருவாக்கம், ஆடல் நிர்மானம் போன்றவற்றை உள்ளடக்குகிறோம்.

நாடகத் தயாரிப்புத் துறையில் நடிப்பியலின் முக்கியத்துவத்தை வலியுறுத்த வேண்டியதில்லை. நடிகளின்றி எவ்வளை நாடகமுமில்லை. கிரேக்கத்தில் நாடகம் செழிப்புற்று இருந்த காலந்தொட்டு 19ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி வரை நடிப்புத் துறையில் மிகச் சிலரே பிரசித்தி பெற்றிருந்தனர். இவர்களும் தம் சொந்த முயற்சியினாலும் அனுபவத்தினாலுமே முள்ளணிக்கு வந்தவர்கள். இத்துறையில் ஈடுபட விரும்பும் எவருக்கும், அவர்கள் பின்பற்றி முள்ளணிக்கு வரக்கூடிய கற்கை நெறி, அல்லது முறைமை,

எதுவும் அதுவரை கிட்டவில்லை. பழக்கத்தில் இருந்த - இரண்டொன்றும் காரண காரியத் தொடர்புடைய விஞ்ஞான அனுகல் முறைகளாக இருக்கவில்லை. எனினும் 20ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் அதற்குப் பின்னரும் நடிப்பியலை ஒரு முறைமையாகக் கற்பிக்கக் கூடிய வாய்ப்புப் பெருகிறு. இதற்கு முன் னோடியாக உழைத்தவர் ரஷிய நாடகக் கலைஞர் ஸ்ரனிஸ்லவஸ்கி ஆவர். இவரின் நடிப்பியற் பயிற்சி, கல்வி உளவியல் சார்ந்த முக்கிய அம்சங்களின் அடியாக நடிப்பியலை நடிகர்களுக்குப் பயிற்றுவிக்கிறது.

ஒரு நடிகன் தான் கொள்ளும் பாத்திரமாக வாழ்வதற்கான வழிமுறைகளை ஸ்ரனிஸ்லவஸ்கி தனது “முறைமை” மூலம் வெளிப்படுத்தினார். இம் முறைமை, இயல்பான ஆக்கத் தொழிற்பாட்டிற்கு ஒரு நடிகர் தனது நன்வடி நிலை மனத்தை நன்வு நிலையாகத் தூண்டும் செயற்பாடுகளைக் கொண்டது. இச் செயற்பாடுகளுக்கு ஒரு நடிகர் தன் உடற்கூறுகளைப் பற்றியும் அவற்றின் தொழிற்பாடுகளைப் பற்றியும் தெளிவாக அறிந்திருத்தல் அவசியமாகும். இங்கே உடற்கூறியல் முக்கியத்துவம் அடைகிறது. உடற்கூறுகளின் செயற்பாடுகளினால் அகத்தில் ஏற்படும் மாற்றங்களையும், அகச் செயற்பாடுகளினால் உடலில் ஏற்படும் மாற்றங்களையும் அறிய வைத்து இவை இரண்டின் உதவியோடும், பாத்திரமாக வாழும் நிலையைத் தோற்றுவிக்க, ஸ்ரனிஸ்லவஸ்கியின் முறைமை முற்படுகிறது. இங்கே நடிகனுக்கு உளவியல், உடற்கூறியல் ஆகியன பற்றிய அறிவு அவசியமாகி அன்றியும் நன்வடி நிலை மனத்தின் கட்டவிழப்புக்கு அத்தியாவசியமான உட்தூண்டலை, இடையறாது இயல்பாகவே வழங்குவதற்கு, அவளால் உருவாக்கப்படுகின்ற நிலைமைகளும் (circumstances) தொடர்ச்சியாக உருவாக்கப்பட வேண்டும். இவ்வுருவாக்கத்துக்கு அவசியமான கற்பனை, அவதானம், கவனக்குவிவு, ஞாபகம், நோக்கு போன்ற கல்வியியல் அம்சங்களையும் நடிப்பியல் வலியுறுத்துகிறது. நடிப்பென்பது வெறுமனே உரையாடலாலும் அங்க அசைவுகளாலும் உருவாக்கப்படுவதொன்றல்ல, காத்திரமான உள்ப்பயிற்சியாலும்

தெவ்விய புலப்பயிற்சியாலும் வெளிப்பாடளவை, என்பது ஸ்ரனிஸ்லவஸ்கியின் முறைமையிலிருந்து தெளிவாகிறது.

பாத்திர உருவாக்கத்திற்குப் புறமாக நின்று உதவுபவை ஓப்பளையும் உடையனியுமாகும். இவையும் மனித உடற்கூறியலில் அழுத்தம் வைக்கும் கலைகளாகும். ஒரு நடிகளை மேடையில் அழுபடுத்திக் காட்டும் நோக்கோடு இக்கலைகள் பயன்படுத்தப்படுவதில்லை. நடிகளின் உடலமைப்புக்கு ஏற்ப அவளிடத்து மறைக்கப்பட வேண்டியவற்றை மறைத்தும் துலக்கிக் காட்டப்பட வேண்டியவற்றைத் துலக்கிக் காட்டியும் அவளைப் பாத்திரத் தோற்றப்பாடு உடையவளாக மாற்றுவதே நோக்கமாகும். இந்நோக்கை அடைவதற்கு மனித உடற்கூறியிலின் அறிவு அவசியமாகும். மேலும் ஓப்பளைப் பொருட்களின் பயன்பாடு என்பது அவற்றின் இரசாயனத்தன்மைகளை அறிவதும், அவற்றைப் பயன்படுத்தும் நட்பங்களை அறிவதும், அவற்றின் பயன்பாட்டால் விபரிதங்கள் ஏற்படின் வேண்டிய பரிகாரங்களை மேற்கொள்வதையும் உள்ளடக்கும். இவை இக்கலையின் பரிமாணத்தையும் புத்திடுவாக்குகின்றன.

இச்சந்தர்ப்பத்தில் இவற்றின் இன்னுமொரு அம்சத்தையும் நாம் கவனிக்க வேண்டும். நாடகச் சம்பவம் நடைபெறும் காலத்தை உணர்த்தி நிற்கும் நாடக வளக்கடனும் உண்டு. (Period plays) இவ்வகை நாடகங்களில் அவ்வக்காலங்களுக்குரிய வேப்புளைவை மேற்கொள்வதே வழக்கமாகும். இச் சந்தர்ப்பங்களில் அக்காலத்துக்கு சிகைவடிவமைப்பு, அணியப்பட்ட ஆபரனாங்கள், உடையனியும் முறை, அவற்றின் வடிவமைப்பு போன்ற அம்சங்களைல்லாம் முக்கியத்துவமடைகின்றன. எனவே இவை பற்றியும் இவற்றோடு தொடர்புள்ள பிற அம்சங்களையும் வரலாற்று ரீதியாக ஆராய்வது அவசியமாகிறது. இவ்வணுகல் முறை தயாரிப்பு அம்சங்களின் கல்வியியல் முக்கியத்துவத்தினை மேலும் வலியுறுத்துகிறது.

நடிகளுக்குத் துணைநிற்கும் துணைச்சாதனங்களுள் முக்கியமானதும் பெரியதும் காட்சியமைப்பாகும். நாடக நிதியுக்கு வேண்டிய குழலை இது ஏற்படுத்திக் கொடுக்கிறது. காட்சியமைப்பு விதானிப்பைப் பின்வருமாறு நாம் வகைப்படுத்திக் கூறலாம்

- (1) ஒரு நாடகத்திற்குரிய பின்னனிக், களத்தை, திட்டமிடல், நிர்மாணித்தல்.
- (2) அக் காட்சியமைப்பை மேடையில் உருவாக்குதல், செயற்படுத்தல்.
- (3) காட்சியமைப்பை ஒளியூட்டல்.

இச் செயற்பாடுகள் ஒவ்வொன்றும் மேடை என்ற குறுகிய பரிமாணத்துள் செயற்படுத்தப்பட வேண்டிய விசே துறைகளாகும். இதற்குக் காட்சியமைப்பாளருக்குத் துணையாக இருப்பவை அவருடைய கற்பனை வளம், ஆக்கற் பண்பு, அமைப்பாக்கத்திற்கு பொறி முறை வரைதற்பயிற்சி, ஒவியம் சிறபம் ஆகிய பிற நுண்களைகளின் அறிவுப் பயிற்சியும், வரலாற்றுத்தியாக கட்டிடக்கலை கால அலங்காரம் ஆகியவற்றில் அறிவு, மேடை ஒளியூட்டல் முறைகள் பற்றிய அறிவு ஆகியவைகளாகும். இவற்றை மேடை என்று ஊடகம் அளிக்கும் எல்லைப்பாட்டுக்குள், தான் உபயோகிக்கும், தனித்தன்மையான பொருட்கள் மூலமும் தனது ஆக்கப்படைப்பிற்கு காட்சியமைப்பாளன் வலுவுட்டுகிறான். எனவே மேடைக் காட்சியமைப்பென்பது பரந்துபட்ட கல்விப்புலமையை வேண்டி நிற்கிறது. ஆரம்பத்தில் நாடகாசிரியர், நெறியாளர், நடிகர் ஆகியோரது கலைகள் சார்பாகத்திட்டமிடப்படும் காட்சியமைப்பு பின்னர் ஆராய்வும், தொழில் நுட்பத்திற்கும், கையாளுகைச் சிறப்பும், பெற்ற கலையாக மாறுகிறது. இங்கே அசைவு மனப்பாங்கு, திறன் ஆகிய மூன்றும் ஒருங்கே கூடி வலுப்பெறுகின்றன.

மேடை ஒளியூட்டல் என்பது இன்று விசேதத்துவம் பெற்ற ஒரு கலையாகப் பரிணாமித்துள்ளது. ஆரம்ப காலங்களில் நடிகளை மேடையில் தெளிவாகத் தெரிய வீவப்பதே ஒளியூட்டவின் அடிப்படைப் பிரச்சனையாக இருந்தது. மின்குழிகள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுப் பூழக்கத்தில் வந்ததும் அவை உடனடியாகவே அரங்கத்துள் புகுந்தன. கூடிய பிரகாசமான ஒளியை இவை தருவதால் நடிகளைத் தெளிவாகத் தெரிய வைக்கும் அடிப்படைப் பிரச்சனைகள் தீர்க்கப்பட்டன மேடையில் கண்ணுக்குப்புலளாகும் கல் பொருட்களையும் ஒளி ஒன்றினைப்பதால் நாடக

அனிக்கைபில் அது ஒரு முக்கிய சாதனமாக அமைகிறது. தற்கால நாடகங்களில் மேடை ஒளியூட்டலானது நான்கு தொழிற்பாடுகளைக் கொண்டதாக அமைகிறது. அவையாவன கட்புலப்பாடு, நம்பகத்தன்மை, அமைப்புருவாக்கம், மனோநிலை உருவாக்கம் என்பனவாம். இத் தொழிற்பாடுகள் ஒளியின் செறிவு அதன் பரம்பல், அசைவு ஆகிய அம்சங்களின் கையாள்கையால் தோற்றுவிக்கப்படுகின்றன. ஒளி முதல்களைக் கூட்டாகவும் இயக்குவதாலும், தனித்தனியே இயக்குவதாலும் ஒரு இயங்கியல் தன்மை ஒளியூட்டவில் புகுத்தப்படுவதோடு அவற்றின் செறிவிலும், நிறத்திலும் பரம்பலிலும் அசைவிலும் மாற்றங்களையும் புகுத்த முடியும். மேடையில் இவ்வாறான ஒளிப்பாவளை அதன் கையாள்கையில் பல சிக்கல் தன்மைகளைப் புகுத்துகின்றன. எனவே இக்கருவிகளைக் கெவ்விய முறையிலும் ஆபத்தின்றியும் கையாள்வதற்கு மின்னியல், ஒளியில் நிறுளிகளின் விளைவுகள் போன்ற பலவேறு விஞ்ஞானத்துறைகளிலும் செய்முறை அறிவும் அறிமுறை அறிவும் அவசியமாகும். ஒளிப்பயன்பாட்டில் சிக்கல் தன்மைகள் கூடக்கூட அவற்றிற்கு அடிப்படையாக அமையும் அறிமுறை அறிவிலும் கூடிய ஆழமும் தெளிவும் தேவைப்படுகின்றன.

நாடகத் தயாரிப்பில் ஒலிக் கையாளுகை முக்கிய பங்கை வகிக்கிறது. உள்ளுணர்வாலும் உடத்துண்டவினாலும் உருவாக்கப் படுகின்ற மென்மையான உணர்வுகளையும் அவற்றின் சிறுசிறு வேறுபாடுகளையும் ஒரு நடிகன் தன் குரலாலும் உடலாலும் வெளிக்காட்டக் கூடிய வகையில் அவற்றைப் பயிற்றுவிக்க வேண்டும் என ஸ்ரனிஸ்லவஸ்கி வலியுறுத்திக் கூறுவார். குரலின் ஏற்றத்தாழ்வுகளாலும், உச்சரிப்புச் செம்மையாலும், முறையான ஒலிக் கெலுத்துகையாலுமே உணர்வுகள் பெறுமளவு ஊடுபாவப் படுகின்றன. குரல் நானின் அதிரவினால் உண்டாக்கப்படுகின்ற ஒலி உடலில் உள்ள பலவேறு உறுப்புக்களினாலும் உரப்பிக்கப்பட்டு நாக்கின் பொருத்தமான பயன்பாட்டால் ஒலிக் கோலங்களாக வெளிவருகின்றன. அதாவது இவ்வது விவரங்கள் வெறும் சத்தமாக அல்லது உணர்வோடு கூடிய சொற்கூட்டங்களாக அல்லது இசையாக

- அதாவது தெரிவு செய்து ஒழுங்காக்கப்பட்ட அதிர்வுகளாக - வெளிவருகின்றன. ஓலியின் பிறப்பாக்கம், அவற்றின் செலுத்துகை, அவற்றுக்கிடையே உள்ள நுண்ணிய வேறுபாடுகள், ஓலிக்கோலங்களுக்கும் உள்ளர்வுகளுக்கும் மனோநிலைகளுக்கும் உள்ள தொடர்புகள் போன்ற அம்சங்களை ஒரு நடிகனும் நாடக இசைக்குழுவினரும் அறிவார்களேயாயின் நாடகத்தின் தொடர்புகளான் பண்பு செம்மையடைகிறது. ஓலியியலும் ஓளியியலும் விஞ்ஞானம் கார்ந்த பாடத்துறைகள் இவற்றின் அறிமுறைச் செய்முறைப்பாடப்பரப்பு விரிவுபட்டது. நாடகக் கலைஞர்களுக்கும் இசைப்பிரியர்களுக்கும் இவற்றில் புலமையிருப்பின் தமது கலைவெளிப்பாட்டிலும் உள்வாங்கலிலும் கூடிய அகநோக்கையும் அனுபவத்தையும் பெறுவர் என்பதில் ஜயமில்லை.

நாடகம், இசையையும் ஆடலையும் உள்ளடக்கிய கலையாகும். தயாரிப்பில் இவை நடிகளது உள்ளர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதற்கும் நாடகத்தின் மேலோங்கிய உள்ளர்வு நிலையை வளர்ப்பதற்கும் துணைச் சாதனங்களாகப் பயன்படுத்துகின்றன. தேர்ந்தெடுத்த சொற்களின் ஒருங்காக்கமாக இசையும், தேர்ந்தெடுத்த அசைவுகளின் ஒருங்காக்கமாக ஆடலும் இருப்பதால் “லயம்” இவற்றின் உடன்பிறந்த பண்பாகிறது. “குரல் என்பது இசையே” என ஸ்ரனிஸ்லவல்ஸ்கிடி குறிப்பிடுகிறார். சொற்றெளியும், சுருதியும், வயமும் ஒசைக்குரிய பண்புகளாக இருக்க தன்மையும், (grace) உம் செம்மையும் (polise) வயமும் ஆடவின் பண்புகளாக அமைகின்றன. மேடையில் பேசப்படும் உரையாடல்களும் அசைவுகளும் இசையின் பண்பினையும் ஆடவின் நேர்த்தியினையும் பெறும் போது நாடகத்தின் ஆழகியற் பண்பும், இதன் காரணமாக அதன் கவர்க்கியும் தொடர்பியற் பண்பும் மிகுகின்றன. இன்றைய பாடசாலை ஆழகியற் கலைத்திட்டத்தில் இசையும் ஆடலும் முக்கிய இடத்தைப் பெறுவதை நாம் அவதானிக்க வேண்டும். இவற்றை மாணவர் ஒருபாடமாகக் கற்று இப்பாட நெறிகளில் அறிமுறை அறிவும் செய்முறை அறிவும் பெருமளவு போதிக்கப்படுகின்றன. நாடகத்தில் இக்கலைகளின்

பங்களிப்பு அவற்றின் நாடகம் சார்ந்த பிரயோகத்திலும் பயன்பாட்டிலுமே தங்கியுள்ளது. ஒரு தூய இசைக் கலையாகவும் ஆடற் கலையாகவும் அவை நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்படுவதில்லை. “அபிநுயப்பாடு” கருத்து வெளிப்பாடு “அசைவு” எனப் பாடசாலை மட்டங்களில் கூறப்படுவது போல, நாடகத்தில் இவற்றின் பண்புகள் அவற்றின் பிரயோகத் தள்ளமைகளாலேயே சிறப்புப் பெறுகின்றன. அந்த அளவிற்கு நாடகத்தின் தேவைகளுக்கேற்ப இசையும் ஆடலும் மீள்உத்தரிப்புச் செய்யப்பட்டு ஆக்கக் கலைகளாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. தயாரிப்பில் இக்கலைகள் அறிவு, ஆக்கம், மீள்குத்தரிப்பு, பிரயோகம் ஆகிய அறிவு சார்ந்த பண்புகளுக்கு உட்பட்டு இயங்குகின்றன.

இதுவரை கூறியவற்றைச் சுருக்கி நோக்குவோம். நாடகத் தயாரிப்பு அம்சங்களான நடிப்பு, ஒப்பளை, உடையணி, காட்சியமைப்பாக்கம், மேடைப் பொருட்களின் நிர்மாணிப்பு, ஓளி, ஓலி, ஆடல், இசை ஆகிய கூறுகள் ஒவ்வொன்றும் தனித்தனியே இயங்கக்கூடிய துறைகளாகும். நாடகத் தயாரிப்பின் போது இக்கூறுகள் ஒன்றினைந்து ஒரு முழுமையான கலை வடிவமாக வெளிப்படுகிறது. முழுப்படைப்பின் அறிவியற் பண்பும், ஆழகியற் பண்பும், தொடர்பியற் பண்பும் இக்கூறுகள் ஒவ்வொன்றினதும் செம்மையான கலைத்துவமான ஆக்கத்திற்கிலேயே தங்கியுள்ளது. இதனால் நாடகத் தயாரிப்பில் ஈடுபடுவோருக்கு, அதாவது நாடகத்தை ஒரு இயலாகக் கற்போருக்கு, பரந்துபட்ட அறிவு அவசியமாகிறது. ஆகவே தயாரிப்பு அம்சங்கள் ஊடாக உடற் கூறியல், உளவியல், மின்னியல், ஓலியியல், ஓலியியல் பொறிமுறை, வரைதல், வரலாறு, சூழ்நிபதிப்பு, சிற்பவியல், ஓலியக்கலை, ஆடற்கலை, இசைக்கலை ஆகிய துறைகளிலெல்லாம் அறிவு விருத்தியாக்கப்படுகிறது. மேடையிலே அறிமுறை அறிவு செய்முறையாக உடனடியாகவே பிரயோகப்படுத்தப்படுவதால் அதன் விளக்கமும், பயன்பாடும், பங்குகொள் அனுபவமும் உடனிகழ்வாகவே ஏற்படுகின்றன. இது இத்துறையின் கல்வியியல் முக்கியத்துவத்தை வலியுறுத்திக் காட்டுகிறது. வகுப்பறைக் கற்பித்தலில் காணப்படும் கட்டுப்பாடுகள், முறைமைகள் தளர்த்தப்பட்டு நாடகத்தயாரிப்பில் கதந்திரமாகச்

செயற்பாடுகளில் ஈடுபடும் வாய்ப்பு கூடுதலாக உண்டு. தாம் எதிர்க்கொள்ளும் பிரச்சினைகளை ஆராய்வு, அவதானம், மீட்டல், பிரயோகம் போன்ற பண்புகளின் அடிப்படையில் விடுவித்து, தம் இறுதி இலக்கைக்கால கலாபூர்வமான ஆக்கப்படையொக் கருவாக்குவதால், நாடகத்துறை கல்வியியல் முக்கியத்துவமுடைய ஒரு துறையாகும். இன்றைய வகுப்பறைக் கற்பித்தல் விசேட முறைகளில் விளையாட்டுமுறைக் கற்பித்தலும், நாடக முறைக் கற்பித்தலும் இடம் பெறுவது இத்துறையின் முக்கியத்துவத்தை மேலும் வலியுறுத்துகிறது.

7. நாடகம் பட்டறை ஒழுங்குபடுத்தும் முறையை

குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம்

நாடகம், அரங்கு என்பன கற்றலுக்கு உதவும் சாதனங்களாக இருந்துவருகின்றன. நியமக்கல்வி முறையிலும், முறையில் கல்வியிலும் இவை உதவுகின்றன. கேட்டுக்கூற்றல், பார்த்துக்கூற்றல், செய்து - பட்டறிந்து கற்றல், ஆகிய யாவும் இவற்றால் விளையக்கூடியன.

I. அரங்கக்கலையின் மூலங்களும் பட்டறையும் :

பட்டறிவு மூலம் கற்றலையே பட்டறை முறையை நிறைவுசெய்கின்றது. நாடகம் ஒரு கூட்டுக்கலை; எனினும் அது ஒரு தனிக்கலை. அது பல மூலகங்களின் இசைவால் முழுமொப்பிற்றுத் தனிக்கலையாக நிற்கும். எனவே, நாடகத்துக்கான பட்டறைகளை ஒழுங்கு செய்வார். வெவ்வேறு இலக்குகளைக் கருத்திற்கொண்டு ஒழுங்குகளை மேற்கொள்வார். உம் : 1. அரங்கக் கலைகளை அறிமுகம் செய்தலும், அவற்றின் பால நாட்டத்தை ஏற்படுத்துதலும்; 2. நாடகம் எழுதுதல்; 3. நடித்தல்; 4. நெறியாளுகை செய்தல்; 5. காட்சிவிதானித்தல்; 6. ஓளிவிதானிப்பு; 7. அரங்குக்கான இசை அமைத்தல்; 8. அரங்குக்கான நடனம்; 9. அரங்க நிர்வாகம் என வெவ்வேறு இலக்குகளைக் கருத்திற்கொண்டு, தனித்தனி பட்டறைகள் ஒழுங்கு செய்யப்படும்.

II. அரங்க வகைகளும் பட்டறைகளும்

எமது குழலைக் கருத்திற்கொண்டு நோக்குமிடத்து, இங்கு இன்று பயிலப்படும் அரங்குகளைப் பின்வரும் வகையில் பிரித்து நோக்கலாம் :

1. பாலர் கல்வியில் அரங்கு; 2. சிறுவருக்கான அரங்கு;

3. பாடசாலை அரங்கு - பாடசாலை அரங்கு என்பது, இடைநிலை வகுப்பு மாணவர்களைப் பார்வையாளராகவும், ஆற்றுவோராகவும் கொண்ட அரங்கு எனக்கொள்ளலாம். 4. வளர்ந்தோர் அரங்கு அல்லது சமூக அரங்கு - உயர்தரவகுப்பு மாணவர், பல்களைக்கழுக மாணவர் யாவரும் இதற்குள் வரக்கூடும்.

மேலும், எமது சமூக அரங்கினைப் பின்வருமாறும் வகுத்துக் கொள்ளலாம் : 1. பார்ம்பரிய வழிநின்ற அரங்கு - எமது பிரதேசக் கூத்துக்கள், “இசை நாடகம்” எனப்படும் வடிவம் இதற்குள் அடங்கக்கூடும்; 2. சமகால அரங்கு - இதில், இயல்பு நெறி நின்ற அரங்கும். மோடிளம் அரங்கும் அடங்கலாம். தெருவெளி அரங்கையும் சமகால அரங்கினுள் நிறுத்தித் தளித்து நோக்கலாம்.

கற்றைக்கெந்தியாக அரங்கு வளர்ந்து வருவதால் நாம் பட்டறைகளை வகைப்படுத்தி, முறையைப்படுத்தி நடத்த முற்படுவது அவசியமாகின்றது. எனவே, எமது அரங்க முயற்சிகளை வகைப்படுத்தி, ஒவ்வொரு வகைக்குமான் பட்டறைகளை நடத்துவதும் பயன்தரும். பார்ம்பரிய வடிவங்களுக்கும் பட்டறைகள் பயன்படும் என்பதை நாம் உணர்த்தலைப்படுவது நல்லது.

III. பயில்வோரும் பட்டறையும்

எமது தள நிலைமைகளைக் கருத்திற்கொண்டே நாம் பட்டறைகளை ஒழுங்கு செய்வது அவசியம். எதனைப் பயிலப்போகிறோம் என்பது எந்த அளவுக்கு முக்கியமாக இருக்கின்றதோ, அதனைவிட யார் பயிலப்போகிறார்கள் என்பதை அறிந்து, அவர்களையும் வகைப்படுத்திக்கொண்டு, ஒவ்வொரு வகையினருக்கும் தனித்தனியே பட்டறைகளை ஒழுங்கு செய்தல் நல்லது. சில சமயங்களில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட வகையினரை இணைத்துக் கெய்வதும், சுத்தியமாகவும் அவசியமாகவும் இருக்கும்.

எமது குழலின் அரங்க நடவடிக்கைகளைக் கருத்திற்கொள்ளுமிடத்து பட்டறை மூலம் பயில்வோரைப் பின்வரும் முறையில் வகைப்படுத்தலாம் :

1. பாலர் பாடசாலை ஆசிரியர்கள்
2. ஆரம்ப வகுப்புகளில் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்கள்
3. ஆரம்ப வகுப்புகளில் பயிலும் மாணவர்
4. ஆரம்ப வகுப்பு மாணவரையும் ஆசிரியர்களையும் இணைத்து;
5. இடைநிலை வகுப்புகளில் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்;
6. இடைநிலை வகுப்புகளில் கற்கும் மாணவர்;
7. இடைநிலை வகுப்பு மாணவரையும் ஆசிரியர்களையும் இணைத்து;
8. உயர்தர வகுப்பு மாணவர்;
9. நாடக, அரங்க நடவடிக்கைகளில் பொதுவான நாட்டங் கொண்ட ஆசிரியர்கள்;
10. ஆசிரிய கலைகளைகளில் பயிலும் ஆசிரிய மாணவர்;
11. பயில்முறைக் கலைஞர்களாக உள்ளவர்கள்;
12. நாடகக்கலையில் ஆர்வங்கொண்ட - முன் அனுபவம் இல்லாத - இளைஞர்;
13. நாடகத்தைப் பாடுநெறியாகப் பயிலும் மாணவர்;
14. நாடக பாடத்தைக் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்
15. தொழில்முறைக் கலைஞர்
16. பரம்பரை வழிவந்த நாடகங்களை நடிக்கும் கலைஞர்
17. பிரசர நோக்குடன் நாடகத்தைப் பயன்படுத்துவோர். உம் ககாதார ஊழியர்.

நாடகக்கலையில் ஆர்வமுள்ள பயில்முறையாளர்களையும், ஆசிரியர்களையும், நாடக ஆசிரியர்களையும் அளவிற்குப் பட்டறைகளிலும் இணைத்துக்கொள்ளலாம்.

மேலும், தெருவெளி அரங்கினை ஒரு தனிவடிவமாகக் கருத்திற்கொண்டு, அதன் ஆற்றலை சம்பந்தப்பட்ட பட்டறைகளைத் தனிப்பிரிவாக அமைத்து நடத்துவது ஸ்ரீயும் சிந்திக்கலாம்.

IV. பயில்வை வழிநடத்துவோரும் பட்டறையும்

“கற்பித்தல்”, “பயிற்றுதல்” என்பவை இன்று ஒவ்வாக சொற்களாக கருதப்படுவதுமுண்டு. ஆசிரியன் ஒரு வழிகாட்டியாகவே அமைதல் நல்லதெனக் கருதப்படுகிறது. இலக்கைச் சென்றறைபவர் மாணவர். பிரதானமாக, சிறுவருடன் சேர்ந்து பட்டறை நடத்தும் ஆசிரியர், நியம ஆசிரியரொருவரைப் போன்றாது. சமமானவர்களுள் முதன்மையான ஒருவரைப்போன்று நடந்து கொள்வது அவசியமாகும். வளர்ந்தவருடன் இணைந்து பட்டறை நடத்தும் ஒருவர்கூட, தன்னை “ஆசிரியர்” எனக் கருதிக்கொள்ளாது. பட்டறையில் குதந்திரமானதொரு சூழல் நிலவும் வகையில் நடந்துகொள்வது அவசியமாகும்.

பட்டறையை வழிநடத்துவோர் எண்ணிக்கை

தனியொருவர் தனித்து நின்றும் வழிநடத்தமுடியும்; பலரோடு இணைந்தும் வழிநடத்தமுடியும். பட்டறையின் இலக்கினைப் பொறுத்து நடத்துவோர் எண்ணிக்கை வேறுபடும். அரங்கின் மூலகங்கள் ஒவ்வொன்றுக்கும் தனித்தனி பட்டறைகள் நடத்துவதாயின், ஒவ்வொன்றையும் அவ்வத்துறைசார் கலைஞர்கள் தனித்து நடத்தமுடியும். ஆயினும் நடிப்பு போன்ற அரங்க மூலகம் சார்ந்ததொரு பட்டறையினை, மிகவும் விரிவான முறையில் நடத்துவதாயின். வெவ்வேறு மோடியில் அமைந்து நடிப்பு முறைமைகளை ஆழமாகப் பட்டறிந்து அனுபவம் பெற்ற கலைஞர்கள் இணைந்து நடத்த வேண்டிவரும்.

எவ்வாறாயினும் தனியொருவர் பட்டறையை வழிநடத்தும் நிலைமையே இயல்பானதாகவும் அமையும். அவர் வெவ்வேறு துறைசார் அரங்கக் கலைஞர்களது உதவியோடு பட்டறையை நடத்தி முடிக்கலாம். அரங்கின் கலல் துறைகளிலும் துறைபோன ஒருவராக எவரும் இருப்பது அரிது. ஆயினும்; அரங்கு பற்றியும் நாடகம் பற்றியும் தெளிவான அறிவும் விளக்கமும் அனுபவமும் உள்ள ஒருவர் சிறந்த முறையில் பட்டறையை வழி நடத்த முடியும்.

V. பட்டறையின் நோக்கம்

சிறந்ததொரு கலைப்படைப்பு என்பது தான் ஒன்றைச் சொல்லும் வேளையில் இன்னொன்றைக் கருதுவதாக இருக்கும். அது கருதும் பொருளை “மெய்ப்பொருள்” எனவும் கொள்ளலாம். எனவே, சிறுஷ்டிக்கலையான நாடகக்கலை சம்பந்தப்பட்டதொரு பட்டறையும் இரண்டு வகையான நோக்கங்களைக் கொண்டதாக இருக்கும்.

வெளிப்படை நோக்கம்

அரங்கக்கலைகளில் பயில்வையும், ஆர்வத்தையும், திறமையையும் அனுபவத்தையும் பட்டறையில் பங்குகொள்வோர் பெற்றுக்கொள்வதற்கான சூழலையும் வாய்ப்புக்களையும் ஏற்படுத்திக் கொடுத்தலே பட்டறை ஒழுங்கு படுத்தவின் வெளிவாயியான அல்லது வெளிப்படையான நோக்கமாகும். அரங்கக்கலையின் மூலகங்களில் ஒன்றில் அல்லது பலதில் ஆற்றலையும் அனுபவத்தையும் விருத்தி செய்து கொள்வதை நோக்காகக் கொண்டே, பயிலுநர், நாடகப்பட்டறைக்கு வருகின்றனர்.

உள்ளுறை நோக்கம் :

கலைப்படைப்பில் ஈடுபடுவதற்காகப் பயில முற்படும் ஒருவர், முதலில் தன்னைத்தான் கண்டுகொள்ள வேண்டும். அதாவது, தன் ஆற்றலைத் தான் இனங்கண்டுகொள்ள வேண்டும். தன்னைத்தான் விமர்சிக்கும் துணிவையும் திறனையும் பெறவேண்டும். சுயநல்தை விடவேண்டும். கூடிக்கருமமாற்றத் தேவைப்படும் தன்றும்பிக்கையைப் பெறவேண்டும். முழுமையானதொரு இசைக் கோலத்தின், மிகக்சிரிய, ஆயினும் மிக இன்றியமையாததொரு இசைக்குறி, தான் என்பதை உணரவேண்டும். இவற்றை அறிவதாயின் அவன், தன் குறைகளை அறிந்து, களைந்து, தன் ஆற்றல்களை அறிந்து விருத்தி செய்துகொள்ள வேண்டும். தன்னையே தான் கண்டுபிடிக்கும் படிமுறையில் ஈடுபடும் ஒரு பட்டறையாளன், வெற்றிகாணும் பட்கத்தில் சிறந்ததொரு கலைஞராக வளர்வதோடு, மனிதம் நிறைந்ததொரு மனிதனாக உயர்வான், இவ்விரண்டில் முற்கூறியது மட்டும் வளர்ந்தால் பட்டறை பாதி வெற்றி பெற்றதாகும்.

பின்னால் மட்டும் உயர்ந்தால் பட்டறை முழுவெந்தி பெற்றதாகக் கருதமுடியும். இரண்டுமே வளருமாயின் பின் பேசவும் வேண்டுமோ?

VI. பட்டறைச் சூழல்

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

மகிழ்ச்சியும் சுதந்திரமுமே கிருஷ்ணயின் அடிப்படைகள். படைப்பறைபவத்தையும், படைப்பில் ஈடுபடும் வேளையில் கிடைக்கும் இன்பத்தையும் பெறுவதாயின் பட்டறைச் சூழல் மட்டுப்பாடுகளற்றதாக இருப்பது அவசியம். அளவுவரும் கூட்டாக இணைந்து, தாமாக ஏற்படுத்திக்கொள்ளும் ஒழுங்குகள், கட்டுப்பாடுகள் என்பவற்றைத் தவிர தனியொருவரால் விதிக்கப்படும் கட்டுப்பாடு அங்கு இருக்காது.

அளவுவரையும், நிர்ப்பந்தமின்றி, தன்னெழுச்சியாகப் பங்குகொள்ள வைப்பதற்காகவே பட்டறைச் சூழல், சுதந்திரமானதாக உள்ளது. பட்டறை நடத்தப் பயன்படுத்தும் வெளி - அது மன்றப்பாகவோ, அரங்கமாகவோ, வெட்டவெளியாகவோ இருக்கலாம் - பட்டறையாளர்களின் எந்தவொரு நடவடிக்கையையும் கட்டுப்படுத்துவதாக அமையக்கூடாது. மஸ்மோலச் செயல்புரிய, இடம் விட்டுக்கொடுக்க வேண்டும். பட்டறையாளர்களது மனங்களும், பட்டறை வழங்கும் இடமும், கட்டுப்பாடுகள் எதுவுமில்லாது, விட்டு விடுதலையாகி நிற்க வேண்டும். அப்பொழுதுதான் "மனமுன்டானால் இடமுண்டு" என்ற நிலை தோன்றும்.

ஒவ்வொரு பட்டறையாளரும் கூட்டாக இணைந்து, தமக்குள் உறைந்துபோய்க்கிடக்கின்ற மனிதத்தை, உருகி வெளிவரக்

செய்வதற்கான சூழலை பட்டறை நடைமுறையும், சூழலும் ஏற்படுத்திக் கொடுக்கவேண்டும். அது "கூடி வாழ்தல்" என்ற உயரிய கணங்களை உற்பத்தியாக்கவேண்டும்.

VII. பட்டறையில் பயன்படும் ஊடகங்கள்

பட்டறை எந்த நோக்கத்துக்காக நடத்தப்படுகிறதோ அதற்கேற்றவாறு அங்குப் பயன்படுத்தப்படும் ஊடகங்கள் வேறுபடும். ஒவியமைப்பு சார்ந்த பட்டறையாயின், ஒவியமைப்புச் சாதனங்களும், மேடைவெளியும், வேடசூப்பு, ஓப்பளையும், நடிகர்களது அசைவும், காட்சியமைப்புக்களும் ஊடகங்களாகப் பயன்படும். அவ்வாறே காட்சியமைப்பு, இசை, நடனம் என்பளவற்றுக்குத் தனித்தனியே பட்டறை நடத்துக்கையில், பயன்படும் ஊடகங்கள் வேறுபடும். எனவே, பொதுவாக நடிப்பினை முதன்மைப்படுத்தி நடத்தப்படும், பொதுமைப்பட்டதொரு பட்டறையாயின் அதில் பின்வரும் ஊடகங்கள் பயனுடையனவாக இருக்கும்.

1. விளையாட்டு :

பலவகையான அரங்க விளையாட்டுக்கள் உள்ளன. இவற்றைவிட கற்பனை வளமும், சுதந்திர உளர்வும் உள்ளதொரு பட்டறையில் பட்டறையை வழிநடத்துவோரும் பட்டறையாளர்களும் இணைந்து பலப்பல அரங்க விளையாட்டுக்களை உருவாக்க முடியும். இவற்றைவிட நியமவிளையாட்டுக்களையும் பட்டறையில் பாவனை செய்யமுடியும். மேலும், அளவுக்கு நடவடிக்கைகளையும் "விளையாட்டு" எனும் வகையில் ஈடுபாட்டோடும், மகிழ்வோடும் செய்வதன் மூலம், பட்டறை நடவடிக்கை முழுவதுமே ஒரு விளையாட்டு தரும் இன்பத்தைத் தந்தவண்ணமிருக்கும்.

மேலும், நாடகப்பாங்கான விளையாட்டுக்கள் பலவும் பயன்படுத்தப்படும். இவற்றுள், பாகமாடுதல், ஆக்கநாடகம் ஆயின பயன்படுத்தப்படும். அவை நாடகப் பண்புளையவாக இருப்பினும் விளையாட்டின் பண்பும், மனதிலையும், சூழலுமே அங்கு மேலாங்கி நிற்கும்.

2. புத்தளிப்பு

எழுத்துரு இல்லாத நிகழ்த்தப்படும் ஒரு நாடகம் என இதளைக் கூறுமுடியும். ஏந்தவொரு நிலைமையையும் உடனடியாகச் செய்துகாட்டுதல் இதன் இயல்பும் பயனுமாகும். பேச்சினளைப் பயன்படுத்தியும் இதளைக் கொட்டியாம். பேச்சு இல்லாத வெறுமனே உடல்மொழியைப் பயன்படுத்தியும் இதளை நிகழ்த்தலாம். சிறுவர் முதல் வயது வந்தவர் வரை இதளைக் கொட்டு பல திறன்களை விருத்தி செய்துகொள்ள முடியும். நாடகப் பட்டறையில் புத்தளிப்பின் பயன் மிகவும் குறிப்பிடக்கூடியதாகும். புத்தளிப்பும், பலவழிகளில் விளையாட்டின் பண்பினைக் கொண்டதோரு ஊடகமாகும்.

3. அசைவும் ஆட்டங்களும்

தள் உடலின் காந்தியக் கூறுகளையும். வெளியின் பல்வேறு பரிமாணங்களையும் பட்டறையாளன் கண்டுகொள்ள உதவும் மிகக்கிறந்த ஊடகம் அசைவும். அசைவிலிருந்து வளர்த்தெடுக்கப் படும் ஆட்டங்களுமாகும். சாதாரணமான நாட்தலிலிருந்து பல்வேறு வகைப்பட்ட நடைகள் வரையிலும்; தள்ளியல்பான ஆட்டங்களிலிருந்து சாஸ்திரியப்படுத்தப்பட்ட ஆட்டங்கள் வரையிலும், ஒவ்வொருவரும் தள்ளாற்றலுக்கேற்ற அளவில் புரிந்துகொண்டு ஆடுதலை இது உள்ளடக்கும்.

4. பேச்கும் பாட்டுக்களும்.

கயமாகப் பேசுதல், செந்தமிழில் பேசுதல், மொழியிலா மொழியில் பேசுதல், உரைநடையில் பேசுதல், கவிதையில் பேசுதல் எனப் பலவாறு பேசுதல் மூலம் பேச்சின் பரிமாணத்தை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. அவ்வாறே, எவ்விதக் கட்டுப்பாடுமின்றிப் பாடுதல் முதல் சுருதிலை சுத்தத்தோடு பாடுதல் வரை, தள்ளாற்றலை ஒருவர் கண்டுகொள்ளப் பட்டறை உதவுகிறது. ஆற்றல் மட்டுமன்றி தனது மட்டுப்பாடுகளையும் அறிந்துகொள்ளப் பட்டறை உதவும்.

5. ஊழம்/சுட்டுமெ

பேச்சினைப் பயன்படுத்தாது உடலினை மட்டும் பயன்படுத்திக் கருத்தினை வெளிப்படுத்தும் கலை ஊழம் எனலாம். மேலைத்தேசங்களில் இது ஒரு மனிதக்கலையாக வளர்ந்துள்ளது. இது, மிகவும் பயனுடையதோரு ஊடகமாகப் பட்டறைகளில் பயன்படும். தனியொருவர் செய்து முதல் பலர் இளைஞ்சு செய்தல் வரையிலும்; தனியொரு செயல் முதல் நீண்டதோரு நாடகம் வரையிலும், இவ்வூடகத்தினாடாக வெளிப்படுத்தக்கூடியதாக இருக்கும்.

VIII. பட்டறைதரும் அனுபவங்கள்

நாடகப்பட்டறை மூலம் ஒருவர் பெறக்கூடிய அனுபவங்கள் பல உள்ளன. கருங்கக்கறுவதாயின், அவர்கள் வாழ்க்கை அனுபவத்தைப் பெறுகிறார்கள் எனலாம். வாழ்தல் என்பது வெறுமனே உண்டு உடுத்து வாழ்தல் என்பதல்ல; அளவத்தையும் அழிகுபடச் செலவத்து வாழ்தலே வாழவாகும்.

பட்டறைதரும் அனுபவங்களுள் முக்கியமான சிலவற்றை மட்டுமே இங்கு மிகக் கருக்கமாக நோக்கக்கூடியதாகவுள்ளது :

1. கற்பனை : கற்பனை என்பது சோம்பவின் விளைபயன்லல்; அது அறிவின் விவேகத்தின், பயிற்றப்பட்ட சிந்தனையின் பெறுபேராகும். வேகமும் ஆழமும் நிறைந்த கற்பனைத்திறனை வளர்க்கப் பட்டறை உதவும். கற்பனை கலைஞரின் ஆயுதமாகும்.

2. அவதானம் : வாழ்வினை அவதானித்து, மக்களிடத்திலிருந்து கற்றுக்கொண்டாத மக்களின் நலனுக்காகப் பயன்படுத்துவதே சிறந்த கலவனுள்ளின் பணி எனக்கொள்ளப்படுகிறது ஆற்றல் நிறைந்த அவதானத்தை வளர்த்து, அறிய வேண்டியவற்றைத் தெரிந்து, விழைந்து அவதானிக்கும் பண்பு பட்டறையால் பெறப்படும் அனுபவமாகும்.

3.புலனுணர்வு : கலைஞரின், புலன்கள் எப்பொழுதும் விழிப்பாக இருப்பது அவசியம். ஜம்புவன் களளயும் கூர்ணம்ப்படுத்தப் பட்டறை பல நடைமுறைகளைக் கொள்ளும். கூர்ணமயான புலன்கள், சிருஷ்டித்தலில் பெருந்துள்ள புரியும்.

4.மனவெழுச்சிகள் : நவரசங்களளயும் வெளிப்படுத்தும் கலைஞர் தனது மனவெழுச்சிகளின் இயல்பிள்ளையும் தாக்கங்களளயும், பரிமாணங்களளயும் அனுபவமூர்வமாக உளர்ந்திருப்பது அவசியமாகின்றது. வேள்டிய வேளைகளில் அவற்றை மீன்பட்டப்புச் செய்யும் அவசியம் கலைஞருக்கு உண்டு.

5.தளர்ப்பீடு : இது தளைதார்களின் தளர்ப்பீட்டையும், உள்ளத்தின் தளர்ப்பீட்டையும் உள்ளடக்கி நிற்கிறது. உடலும் உள்ளமும் பத்தடமினரி இருக்க இது உதவும். தளர்ப்பீட்டு நிலையில் தள்ளன வைத்துக்கொள்கூக் கூடிய ஒரு கலைஞரால்தான், தான் சிரும்பியவாறு சிருஷ்டிக்க முடியும்.

6.கருத்துஞரல் : கருத்துஞரிச் செய்யாத கருமம் கைகூடாது. செய்யும் கருமத்தில் கருத்துஞரி நிற்கும் பழக்கத்தைக் கலைஞர் ஏற்படுத்திக் கொண்டால், பஸ்டபு நிச்சயம் சிறக்கும். நாடகப்பட்டறை தரும் அனுபவங்களுள் மிகவும் நெருஷ்மான அனுபவமாக அளவிடது கருத்துஞ்சலால் கிடைக்கும் இன்பமும் பயனுமாகும். இது கற்றலுக்கும், கலைச்சிருஷ்டிக்கும் பெரிதும் உதவும்.

7.சிருஷ்டி இன்பம் : ஒன்றைச் சிருஷ்டிக்கும் வேளையில், சிருஷ்டிப்பவன் பெறும் இன்பத்தை இது குறிக்கும். அது உழைப்புக் கலந்ததோரு இன்பமாக இருப்பினும், உழைப்பின் சிரமம் மறக்கப்பட்டு, உழைப்பால் விளைந்த இன்பமே எஞ்சி நிற்கும். இந்த அனுபவத்தைப் பட்டறை பல வழிகளில் தந்து நிற்கும்.

8.சுதந்திர சிந்தனை : சுதந்திரமான குழலை வழங்கிச் சிருஷ்டியில் ஈடுபட உதவும் பட்டறை, சுதந்திர சிந்தனையை வளர்க்கிறது. சுதந்திர சிந்தனை, தற்புதுமையான பஸ்டப்புக்கு வழிவகுக்கிறது. தனித்துவமும் தற்புதுமையும் கலைஞர் இன்றியமையாப் பண்புகளாகும்.

9. அழகியல் இன்பம் : கலையை நயக்கும் பாங்கிளைப் பட்டறை பலவழிகளால் ஏற்படுத்துகின்றது. இப்பழக்கம் மௌலியைல்ல ஏற்படும் ஒன்றாகும். நாடகக் கலையின் அளவத்து இயல்புகளையும் அறிவுதன்மூலம் இது பெறப்படுகிறது. இவ்வனுபவம் பின்னர் ஏனைய கலைகள் அளவத்தையும் நயக்கும் பாங்கைக் கொடுக்கிறது.

10. சமூக உணர்வு : கூட்டுக்களை எனப்படும் நாடக்களை தனது தனித்துவமான இயல்பின் காரணமாகப் பலரையும் இளைந்து கருமாற்றவைக்கிறது. பட்டறையின் இலக்குகளில் ஒன்றாக அமைவதும் இதுவே. கூடிக்கருமாற்றும் பண்டு, சுயநவங்களை அகற்ற உதவுகிறது; பொதுநலனுக்காகத் தன்னை விட்டுக்கொடுக்கும் தன்மையை வளர்க்கிறது. இது பரந்த சமூக உணர்வாகப் பரிணமிக்கின்றது.

IX. பட்டறைக்கான வேலைத்திட்டமும் அதனை நடை முறைப்படுத்தலும் :

பட்டறையை வழிநடத்துபவர் நிச்சயமாக ஒரு வேலைத்திட்டத் தொகை வைத்திருப்பது அவசியம். அவ்வேலைத்திட்டம், 1. பட்டறையின் இலக்கு, 2. இலக்குப்பட்டறையாளர், 3. பட்டறையின் கால அளவு என்புவைக்கேற்ப வேறுபட்டாக அமையும்.

கருத்துஞரகளும் செயல்முறைகளும் கலந்ததாகப் பட்டறை வேலைத் திட்டம் அமைவது விரும்பத்தக்கு, நாடக வாலராறு நாடக, அரங்கக் கோட்பாடுகள் என்பவை பற்றிய அறிவு யிக அவசியமாகும். செய்முறை அனுபவமும் கோட்பாடுகள், கொள்கைகள் பற்றிய அறிவும் சமீபிலைப்படுவது அவசியம்.

கற்பித்தல் - கற்றல்முறைமைகள் போன்று, பட்டறை நடத்தும் முறைமையும், வழிகாட்டிக்கும் பட்டறையாளர்களுக்குமிடையில் விளையும் ஊடாட்டத்தின் பயளாக அமையும் ஒன்றாகவே இருதியில் அமையும்.

8. மாற்றுக் கல்வியாக அரங்கு

திரு. க. சிதம்பரநாதன்

இன்று சுதந்திரம் பற்றியும், மனித உரிமைகள் பற்றியும் நிறையவே பேசப்படுகிறது. சுதந்திரமாக வாழும் உரிமை ஒவ்வொருமுனிதனுக்கும் மிக அடிப்படையானதாகும். நீதியானதும், சனநாயகமானதுமான வாழ்க்கை நடைமுறையின் அடிப்படைகளை உருவாக்குவதிலும், பேணிப்பாதுகாப்பதிலும், முன்னெடுத்துச் செல்வதிலும் நாட்டில் வாழும் ஒவ்வொரு பிரசையும் செயலாக்கமான (Active) பங்கினை வகிக்கும் போதுதான் அச்சமூகத்தில் உண்மையான, அர்த்தமுள்ள சுதந்திரம் நிலவமுடியும். இந்த கருமத் தொடரில் பங்குவகிக்கக்கூடிய ஆற்றல் ஒவ்வொரு பிரசைக்கும் இருக்கவேண்டியது முக்கியமானதாகும். மேலும் அவன் செயல் முனைப்பற்ற (Passive) நிலையில் இருப்பதிலும் பார்க்க. செயல் முனைப்பு உள்ளவளாக இருக்கவேண்டியது முக்கியமானதாகும். அதாவது தான் எதிர்நோக்கும் பிரச்சினைகள் சம்பந்தமாக தாக்கம் விளைவிக்கக்கூடிய கருத்துக்களை கூறக்கூடியவளாக இருக்க வேண்டும். இன்று எமது சமூகத்தில் ஒரு மெளனப் பண்பாடு நிலவுகிறது. இருக்கிற நிலைமைகளின்மீது மாற்றத்தை ஏற்படுத்தக்கூடிய தாக்கமரான கொற்களை மனிதர்கள் பேசத் தீயங்குகிறார்கள். இத்தகைய ஒரு செயல்முனைப்பற்ற நிலையிலி ருந்து வெளிவந்து ஒரு செயல்முனைப்பாள நிலைக்கு மனிதர்கள் மாறுவேண்டும். அச்சமூகத்தில் வாழும் மக்களிடையே ஒரு மேம்பட்ட மனித உறவு பேணப்பட்டாலே இது சாத்தியமுறும். மக்கள் தமது அபிலாபங்களை வெளிப்படுத்தக்கூடியவர்களாகவும், செயல்முனைப்படையோராகவும் இருத்தலுக்கு மக்களிடையே பேணப்பட வேண்டிய நல்லுறவு மிகவும் முக்கியமானதாகும்.

மக்களின் பிறப்புரிமை என்று பேசப்படும் பொழுது நாம் அவர்களின் அடிப்படைத் தேவைகளுக்கான உரிமைபற்றி

பேசுகின்றோம். வாழுவதற்கான உரிமையும் தமிழை வெளிப்படுத்துவதற்கான உரிமையும் இங்கு முக்கியமானவையாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. இந்த உரிமைகள் அவனுக்குத் தாமாகவே கிடைத்துவிடும் என்பதிலும் பார்க்க விவர்ண அவன் தானே முன்வந்து பெறவேண்டியுள்ளது. எனவே இவற்றின் விருத்திக்கான பயிற்சியும், கல்வியும் அவனுக்கு அத்தியாவசியமாகின்றது. அவன் வாழும் நாட்டிலுள்ள கல்வி முறைமை அவனுக்கு இவற்றை அளிக்கவேண்டுமென்பதே எதிர்பார்ப்பு.

மேலும் ஒருவன் நம்பிக்கை கொண்டவாக அதாவது தனது சகமனிதர்களுடன் ஊடாடுவதிலும், முகம்கொள்வதிலும் - வாழ்தல் அவனது உரிமையாகும். ஒருவனுடைய கல்லூரி வாழ்க்கையினாடு அவன் நல்ல உள், உடல் பாங்குகளை விருத்தி செய்யமுடியும் என்றும், தனது எண்ணங்களையும், உணர்வுகளையும் சிறந்த முறையில் சொற்களோடும், செயல்களோடும் வெளிப்படுத்தக் கற்றுக்கொள்ள முடியும் என்றும் ஒரு குழுவினுடைய கவனத்தை தன்பால் கவர்வதிலும், மற்றவர்களுடன் தாக்க வள்ளுமையான முறையிலும், சிறப்பாகவும் நியாயிக்கக்கூடிய தன்மையை பெறுவானென்றும், மற்றவர்களுடைய மனஞ்சுக்சிக் கோலங்களை விளங்கிக்கொள்ளக் கூடிய ஆற்றலைப் பெறுவானென்றும், இத்தகைய பல தொடர்புகொள்ளல் திறன்களை பெற்றுக்கொள்வா னென்றும் எதிர்பார்க்கின்றோம்.

மேலும் பின்னாக்களை முளைவளர்க்கியுள்ளவர்களாகவும், பஸ்ட்பார்க் குழுமமையுள்ளவர்களாகவும் உருவாக்க வேண்டியது பாடசாலைகளின் பொறுப்பாகும். ஆளால் துறீர்வஷ்ட செமாக எமது கொலெலானியலிக் வரலாறு எமக்குப் பொருத்தமற்றதும், மந்தமானதுமான ஒரு கல்வி முறையையே தினித்துவிட்டுப் போயுள்ளது. பெயரளில் நாடு சுதந்திரம்படந்த பின்னர் இன்னும் கூட நடைமுறையில் அந்தச் சாலை கொண்ட கல்விமுறையையே நாம் பின்பற்றி வருகிறோம். அரசாங்கங்கள் மாறும் போது கல்வி முறையிலும் மாற்றங்கள் கொண்டுவரப்பட்டாலும் மனப்பாங்கில் மாற்றம் ஏற்படாமையின் கர்ரணமாக நமது

கல்விமுறையில் இன்னமும் கொலோனியலிச் செல்வாக்கு இருந்து வருகிறது.

பாடசாலை மாணவளைப் படைப்பாற்றல் மிக்கவாக மாற்றுவதற்குப் பதிலாக அவளை ஒரு மந்த புத்தியுள்ளவளாகவே மாற்றுகிறது. இங்கு மாணவன் ஒரு பண்டமாகக் கருதப்பட்டு “உற்பத்தி” செய்யப்படுகின்றான். அவளிடம் உள்ளுறைந்துள்ள படைப்பாற்றல் வெளிக்கொண்டப்படுத்துகிற பதிலாக அவளிடமுள்ள படைப்பாற்றல் பறித்தெடுக்கப்படுகின்றது. இதனாலேயே இவான் இலிச் “பள்ளிக்கூடங்களைக் கணலயுங்கள் புதிய சமூகம் ஒன்றறைக் கட்டியழுப்புங்கள்” என்று கூறுகிறார் போலும். நமது கல்விமுறையில் ஆசிரியர் “எல்லாம் தெரிந்த” பிரசிருதியாகவும். மாணவர் “ஒன்றும் தெரியாத”வர்களாகவும் கருதப்படுகின்றன. அதாவது ஆசிரியர் விளியோகிப்பவராகவும். மாணவர். ஆசிரியர் விளியோகிப்பவற்றை அப்படியே நூகர்வோராகவும் ஆக்கப்படுகின்றனர். ஆசிரியர்கள் பாரம்பரியங்களை வழுவாது கூடப்பிழித்து அவற்றை மாணவர்கள் மீது தினிப்பவராகவே செயற்படுகின்றனர். இங்கு மாணவர்கள் புதியமுறையில் சிந்திப்பது முடியாமல் போய்விடுகிறது. புதிய தீர்வுகளை முன் வைக்கமுயல்வர்களாக மாணவர்கள் செயற்படுவதில்லை. பாடங்களை வெறும்னே உருப்போடுவர்களாகவே மாணவர்கள் செயற்படுகின்றனர். இதனால் மாணவர்கள் படைப்பாக்க ஆளுமையுடையவர்களாக உருவாவதில்லை.

ஒருவன் படைப்பாக்க ஆற்றலுடையவராக இருத்தங்கு. அவளது மனம் பல்வேறு புதிய வழிகளுக்கு திறந்துவிடப்பட வேண்டும். இதன் அர்த்தம் அவன் பிரச்சினைகளை எதிர்கொள்ளும்போது அவற்றைத் தீர்ப்பதற்காகத் துடியப்போடு பல புதிய தீர்வுகளைப் பரிசீத்துப் பார்ப்பவளாக இருப்பதே. அவன் உணர்ச்சி மூலமான உள்ளார்ந்த நிலையில் அப் பிரச்சினையை அணுகினாலே இது முடியும். உண்மையில் ஒவ்வொரு தனிமனிதனும் தன்னாவில் படைப்பாக்க ஆளுமையுடையவராக உருவாவதற்கான சாத்தியப்படுகள் உண்டு. ஆளால் அத்தனைய

சாத்தியப்படுகளை நமது கல்விமுறை அவனுக்கு வழங்குவதில்லை. சியானமுறையில் பயிற்றப்பட்டால் அவன் தன்னை எதிர் நோக்கும் பிரச்சினைகளை தீர்ப்பதற்கான புதிய வழிமுறைகளை ஆழமாகத் தேடமுடியும். எவ்வாலும் கற்க முடியும் என்று கூறுகிற அரங்கக் கலைக்குரும். புதிதளித்தல் அரங்கில் (Improvisational theatre) முக்கியமானவராகவும் கருதப்படுகிற வயாலோஸ்பாலின் (Violo Spolin) குழல் இடம் தரும் எனில் எவரும் தான் கற்க விரும்புவதை கற்றுக் கொள்ளலாம் என்றும் ஏந்த ஒரு தனிமனிதனும் தாம் தாம் இடம் தருவார்களெனின் குழல் தான் அவருக்குக் கற்பிக்கவேண்டிய எல்லாவற்றையும் கற்பிக்கும் என்றும் இதில் “திறமை” “திறமையின்மை” என்பதற்குப் பெரிதாக இடம் எதுவும் இல்லை என்றும் கூறுகின்றார். நமது கல்விமுறையில் இந்நிலைமையில்லை. இங்குச் சூழலும் இடம் தருவதில்லை நாமும் நமக்கு இடம் தருவதில்லை.

மேலும் பாடசாலை நிறுவனமுறையை மாணவர்களை முக்கியமாக பாமர மாணவர்களை அச்சுறுத்தும் ஒன்றாகவே இருந்துவிடுகிறது. இதன் காரணமாகப் பின்தங்கிய பகுதிகளிற் பெரும்பாலான மாணவர்கள் பாடசாலைக்குப் போகாமல் இடையில் நின்றுவிடுகின்றனர். கிராமப் புறங்களுக்கு நாம் சென்றால் இதைப் பின்டப் பிரமாணமாக அறிந்து கொள்ளலாம்.

மேலும் நமது பாடசாலைகளில் கற்பிக்கப்படும் விடயங்கள்கூட மாணவர்களின் நாளாந்த வாழ்க்கையுடனும். பிரச்சினைகளுடனும் எவ்விதத் தொடர்புமற்றவையாகவே பெரும்பாலும் இருக்கின்றன. வரலாற்றிலும். கணிதத்திலும். விஞ்ஞானத்திலும். புதிய கண்டுபிடிப்புக்கள் அவர்களுக்குச் சொல்லிக் கொடுக்கப்படுகின்றன. அவர்களும் அதைச் செபிக்கிறார்கள். ஆளால் அவை மாணவர்களை மிகவும் ஆபத்தான முறையில் அவர்களின் குழலில் இருந்து அன்னியப்படுத்துகின்றன.

இவ்வாறு எம்மிடமுள்ள கல்வி எமது எதிர்பார்ப்புக்களை நிறைவேச்யாத நிலையில் எமக்கு ஒரு மாற்றுக்கல்வி (Alternate education) தேவைப்படுகிறது. ஒரு முறைசாராநிலையில் அரங்கு

ஒரு மாற்றுக்கல்வியாகத் தொழிற்படலாம் என்பதே எனது நிலைபாடு ஆகும். எமது கடந்த கால அரங்குசார் வேலை அனுபவங்கள் இந்த நம்பிக்கையை எமக்குத் தருகிறது. இவ்வாறு முறைசாரா நிலையில் தொழிற்படும் அரங்கில் கலந்து கொள்பவர்கள் அவசியியக்கம் (Dynamic) உள்ள முறையையிலும் முற்றான ஈடுபாடு கொண்டிலையிலும் அதேநேரம் மகிழ்ச்சியான குழலிலும் தமது சுற்றுலை மேற்கொள்ளமுடியும்.

ஆணால் நம்மத்தியில் நிலவுகின்ற கல்விமுறையும் எவ்வாறு கொலோனியலிச் செல்வாக்கு இன்னமும் இருக்கின்றதோ. ஆகுபோல அவ்வது அதைவிட அதிகமாக நம்மத்தியில் நிலவும் நவீன அரங்கிலும் இச்சாயலே செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றது. நாம் மேற்கூரிய கல்விமுறை எவ்வாறு மாணவர்கள் ஒரு நூக்கோளாகக் கருதுகிறதோ அதே போலத்தான் இவ்வரங்கும் பார்வையாளர்கள் நூக்கோளக்கே கருதுகிறது அதாவது தன்னால் ஈடுபாடுகிற (Manipulate) இலக்காகப் பார்வையாளர்கள் கருதுகிறது அதாவது இங்கும் நமது கல்விமுறையில் நடப்பது போலவே பார்வையாளர்மீது கருத்துக்கள் திலிக்கப்படுகின்றன. பார்வையாளர் கட்டுப்புத்தப்படுகின்றான். ஒரு செயல்முறைப்பற்ற நிலைக்குத் தன்னப்படுகின்றான். இவ்வாறான ஒரு நிலையில் பார்வையாளன் இடத்து படைப்பாக்க ஆற்றலை தூண்ட முடியாது.

அத்தோடு நம்மத்தியில் நிலவும் நவீன அரங்கு தனது ஆற்றலுக்காக சிறப்பான மன்றப் வசதிகளை கோரி நிற்கிறது. இதன் காரணத்தால் இந்த அரங்கின் மேடையேற்றங்கள் அனேகமாய் பல்கலைக்கழக மட்டத்திலும். பெரிய பாடசாலைகள் மட்டத்திலுமே நடைபெறுவதுண்டு. பல்வேறு இடங்களுக்கு இந்த அரங்கை கலப்பாக எடுத்துச் செல்ல முடியாது. இந்த அரங்கு நடைபெறும் இடங்களுக்கே பார்வையாளர் தேடிச் செல்லவேண்டும். எனவே இந்த அரங்கு பரந்துபட்ட மக்களிடமிருந்து அன்னியப்பட்ட ஒன்றாகவே இருக்கிறது.

எனவே பார்வையாளரிடம் படைப்பாக்க ஆற்றலை தூண்டக்கூடியதும் பரந்துபட்ட பார்வையாளரை தேடிச் சென்று

அவர்கள் மத்தியில் நடைபெறக் கூடியதுமான ஒரு சணாயகத் தன்மையுள்ள அரங்க நடவடிக்கையே மாற்றுக் கல்வியாக உருவாகக் கூடியதாகும்.

இத்தகைப் அரங்க நடவடிக்கை கலந்து கொள்பவர்களை ஈடுபாடு கொள்ள பண்ணுவதை இலக்காகக் கொண்டுள்ளது. அதாவது அவர்கள் உள்ளார்த்தீர்தியாக அரங்க நடவடிக்கையில் ஈடுபட்டிருப்பதை இலக்காகக் கொண்டிருக்கும் இத்தகைய நிலை இன்றைய எமது கல்விமுறையில் பெரும்பாலான மாணவர்கள் ஈடுபாடின்றிக் கலந்து கொண்டிருப்பதற்கு எதிரான ஒரு முறையாகும். இன்னும் கூறப்படுகின்ற இந்த அரங்க நடவடிக்கை கலந்து கொள்பவர்களின் சிந்தனையை. உணர்வை, செயற்படும் திறனை, புலக்காட்சி பெறும் திறனைத் தூண்டுவதை நோக்காகக் கொண்டிருக்கும். நமது ஒடுக்குமுறைச் சமூகத்தில் தாழ்வுச் சிக்கலுக்குட்பட்டு கருங்கிப் போயிருப்பவர்களை விடுவித்து அவர்களுது படைப்பாக்க ஆளுமையைத் தட்டியெழுப்புவதைத் தனது முக்கிய இலக்காகக் கொண்டிருக்கும். இந்த நடவடிக்கைக்களும் தம்மைக் கண்டறிவதற்கும். தமது பலத்தையும். பலவீனத்தையும் ஏற்றுக்கொள்வதற்கும் உரிய ஒரு களமாக இருக்கும். இந்த அரங்கக் கருமத் தொடரில் விழிப்புணர்வு, நம்பிக்கை, ஒருவரை ஒருவர் புரிந்து கொள்ளுதல் ஏற்படும். இதன் விளைவு மானுவிலிருத்தியாக இருக்கும்.

அதாவது எமது சமூகத்தில் நிலவும் கல்விமுறை எமது சமூகத்தை மனிதத்துவம் அற்றாக்குவதிற் பெரும் பொறுப்பை ஏற்றுக்கொள்வேண்டும். இந்த நிலையில் மனிதத்துவமற்ற நிலைக்கு ஆளாக்கப்பட்ட எமது சமூகத்தை மானிடப்படுத்துவதற்கான ஒர் மாற்றுக் கல்வியேற்பாடாக அரங்க நடவடிக்கையை நாம் மேற்கொள்ளலாம். அரங்கு ஒரு செயல்முறைக்களை என்ற வகையில் கொள்கையும். நடைமுறையும் இணைந்தது. அரங்க செயல்லுபவத்தில் கடந்த பல காலமாக ஈடுபட்டபோது பெற்ற அனுபவங்கள் இனத எமக்கு உறுதியாகக் கற்றுத்தந்துள்ளன.

ஆனால் அரங்கு ஒரு கெளரவமான இடத்தைப் பெறாத, சிறந்த அரங்கப் பண்பாடு ஒன்று நிலவாத நமது சமூகத்தில் எழுதுவதால் மட்டும் இதை நிருபிப்பது கடினம். மேலும் இத்தகைய ஒரு சங்கடமான நிலையில் மாணிடப்படுத்தலுக்குரிய அரங்க வடிவம் பற்றியும், அதன் அம்சங்கள் பற்றியும் இக் குறியீடு கட்டுரையில் கூறப் புகுவது இயைபற்ற ஒரு காரியமாகவே அமையும் என்று அஞ்சி அதை இங்குத் தவிர்த்துக் கொள்கிறேன்.

எனினும் அத்தகைய ஒரு அரங்க நடவடிக்கையை (Theatre activity) இன்றைய அரங்கச் செயலாளிகள் (Theatre activists) தேடிப்புகின் அரங்கப் பண்பாடு வளர்ச்சியுறுத நமது சமூகத்தில் அரங்கு ஏன்? என்று கேட்பவர்களுக்கு நாம் ஒரு பெறுமதியான பதிலை அளிக்கமுடியும் என நான் கருதுகிறேன்.

9. அரங்கில் மரபும் தொடர்ச்சியும்

திரு சோ. பத்மநாதன்

இன்றைய அரங்கு சென்ற காலங்களின் அரங்குகள் என்ற அடித்தளத்தில் நிற்பது முந்தைய பாரம்பரியங்களின், பரிசோதனைகளின், சாதனைகளின் பெறுபேறாகத் திகழ்வது. அரங்கின் கதை என்பது புதிய வடிவங்கள் பழைய மரபுகளுக்குச் சவால் விட்ட கதை; பழைய மரபுகள் புதியனவற்றுக்கான அடிப்படைகளைத் தந்த கதை, எனவே அரங்கு ஒரு “வைதிகமான” கலை, அது பழையதில் தொங்கிக் கொண்டேயிருக்கிறது.

பாட்டோடும் ஆட்டத்தோடும் மந்திர உச்சாடனத்தோடும் திகழ்ந்த டயோனியஸ் வழிபாட்டின் போது ஆட்டுத் தோலால் ஆன உடையணிந்த ஜம்பது பூசாரிகள் பங்கு பற்றினர். தெஸ்பிஸ் முதலாவது நடிகளை அறிமுகப்படுத்தினார். ஈங்கிலீஸ் இரு நடிகரைப் பயணபடுத்தினார். சொபோகிலிங் மூன்றாவது நடிகரைச் சேர்த்துக் கொண்டார். ஈங்கிலீஸ் பாடகர் குழுவின் பண்ணிருவர் சொபோகிலீஸ் பயணபடுத்திய எண்ணிக்கை பதினெண்து. பூராணக் கதைகளை மீளாளிப்புச் செய்வதான் ஈங்கிலீஸ் முறையிலிருந்து கதைக் கருவுக்கும் பாத்திர வார்ப்புக்கும் முக்கியத்துவம் தந்த சொபோகிலீஸ் பாணி முன்னேற்றமானது.

இங்கிலாந்தில் ஆரம்ப கால நாடகங்கள் சமயத் தொடர்புள்ளவையாய் இருந்தன. சுவிசேஷ பாத்திரங்கள், புனிதர்கள் நிகழ்த்திய அற்புதங்கள் பற்றிய நாடகங்கள் (Miracle plays) தேவாலயத்திலேயே நடைபெற்றன. இதன் பிறகு (corpus christi) விழாவில் ஆடப்பட்ட நாடகங்கள் விவிலிய நாலில் வரும் சம்பவங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவை - Mystery Plays ஒவ்வொரு நாடகமும் ஒரு தொழில்/கைவினைக் களத்தினால் (guilds) ஆடப்பட்டது. அற போதனை செய்யும் morality நாடகங்கள் சற்று வித்தியாசமானவை. இவற்றில் மனித குணங்கள் அல்லது இயல்புகள் பாத்திரங்களாக உருவகப்படுத்தப்பட்டன.

நாடகக் குழுவினர், நாடோடிகளாகத் திரிந்தனர். அக்காலத்தில் சத்திரங்கள் (Inns) நாடகம் போட ஏற்ற இடமாக விளங்கின. இத்தகைய ஒரு குழலில் தான் ஷேக்ஸ்பியர் தலையெடுத்தார். தூண்கள் நிறுத்தப்பட்ட, பாரிய கதவுகளை உடைய விட்டத்தட்ட “வெறுமை”யான மேடையை அவர் பயன்படுத்தினார். காட்சி ஜோடனை இல்லை, காலத்திற்கேற்ற உடை இல்லை.

ஷேக்ஸ்பியர் அரங்கில் சொல் அதீத முக்கியத்துவம் பெற்றது. கேட்போரை வகப்படுத்தும் - கவிதைப்பாங்கான மொழியாட்சி அவருடைய தனி முத்திரை. அவர் ஒவியால் இளக அமைப்பார், சொல்லால் படிமங்கள் ஆக்குவார்.

பட்டப் பகலில் நடந்த ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் பார்வையாளர் முக்கியத்துவம் பெறுவது புதினமன்று பார்வையாளர் மேடையின் மூன்று புறத்தும் இருந்தனர். இக்கால நாடகங்களிற் போல், மேடை நோக்கி ஒளிக்கக்கும் விளக்குகளோ இருளோ நடிகளனயும் பார்வையாளனையும் பிரிக்கா. எவிடெப்தகால நடிகள் பார்வையாளனோடு தொடர்பு வைக்க வேண்டியிருந்தது.

ஜோப்பிய நவ - நெந்தெறிக்கால அரங்குக்கும் மனோரதிய மிகைப்பாட்டு பண்புகளுக்கும் எதிரானதோர் எழுச்சியே யதார்த்த (Realistic) அரங்காகும். ஜூந்து அங்கப் பிரிவு ஈரடிப்பா வகை, செயற்கையான (மினை) நடிப்பு - பேசு; தேவையற்ற கம்பீரம். இவற்றுக்கெதிராக யதார்த்த வாதிகள் கிளம்பினர். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் கடைக்கூறிலும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் நடிப்பு நெறியாள்கை, பிரதியாக்கம் முதலிய துறைகளில் யதார்த்த வாதிகள் கெய்த பரிசோதனையின் பெறுபேறுகள் இன்றும் பயன் தருகின்றன. நாடகம் வாழ்க்கையைப் போல இருக்க வேண்டும் என்ற கோட்பாட்டை வரித்துக் கொண்ட யதார்த்த வாதிகள் ஆட்மப்பர் காட்சியமைப்பையும், கவிதை நடையையும். ஆடை அலங்காரங்களையும் வலிந்து புகுத்திய முடிவுகளையும் நிராகரித்தார்கள்.

“பாத்திரங்கள் எல்லாம் வாமனர்களாகி விட்டது போலவும் மேடை நான் முன் கண்டிராத் அளவு பெரிதாகி விட்டது போலவும் தோற்றமளித்தன. இவர்கள் ஏன் உரத்துப் பேசுகிறார்களில்லை? ஏன் அதிக அங்க அகைவுகளைச் செய்கிறார்களில்லை என்று கேட்டுக் கொண்டேன்”.

இப்பெஸனுடைய “Ghosts” பற்றி டபிள்யூ பி. யேற்ஸ் “காதலை வெளியிட ஓர் ஊங்காரம், அந்தரங்குக் கெய்தி சொல்ல ஓர் அளற கூவல்: காதேசுடு சொல்ல வேண்டிய ரகசியத்தை நுணர்யாவில் இருந்து அடித் தொண்டையிலிருந்து கரகரத்த குரவில் பேசுதல்; மேடையில் நிற்கும் எல்லோரும் எப்போத்தா வெளியேறுவோம் என்று கோபாவேசத்தில் அவசைப்படுதல்”

- ஒக்ஸ்ர் ஸரின் பேர்க்

யதார்த்த வாதிகளில் முன்னோடிகளாகக் குறிப்பிடத் தக்கவர்கள் இப்பெஸனும். கெக்கோவும். அவர்களுடைய உரை நடை கவிதைப் பாங்கானது. இப்பெஸனுடைய யதார்த்த உலகில் காமாளியர்களே நடமாடினார்கள். அவர்கள் சம்பந்தப்பட்ட காமாளியப் பிரச்சினைகளே அலசப்பட்டன. கெக்கோவுடைய உத்தியோ, தனது பாத்திரங்களிடையே சிக்கலான உறவுகளை உண்டாக்குவது அவருடைய உரையாடல் வரிகளுக்கிடையில் தொனிப்பொருள் மறைந்து கிடக்கும். அவருடைய பாத்திரங்கள் கொல்லாத கெய்திகள் அதிகம்.

நல்லை, மோடியற்ற அரங்கு, பார்வையாளர்களுக்கு “நலம் பார்ப்பது நடிப்பு - பாவளை” என்ற உணர்வைத் தருகின்றது. உளவியற் பிரச்சினைகளைத் தத்துவப் பிரச்சினைகளாகவும், மனித உறவுப் பிரச்சினைகளை மனித இருப்புப் பற்றிய பிரச்சினைகளாகவும் காட்டுகிறது. விபரங்களை விட, கோலங்களைத் தருவதில் அது கவனம் கெலுத்துகிறது. பாத்திரங்கள் தனி மனிதர்களாக அன்றி வகை மாதிரிகளாக (types) தருவது அதன் கீயல்பு.

அரிஸ்தோத்தில் காலத்திலிருந்து வரும் நாடக மரபுகளி லிருந்து அதிக தூரம் விலகி நீற்பவர் பிறேஃற் அரங்கை மாவிடம் தழுவியதாகவும் சமுதாயப் பொறுப்புணர்க்கி வாய்ந்ததாகவும் ஆக்கியமை அவருடைய சாதனை எனலாம்.

கிரேக்க, கிழக்கத்திய மரபுகளின் பல கூறுகளை அவர் உள் வாங்குகிறார். வேடமுகம், பாட்டு, கவிதை, காட்சியமைப்பு, அங்குதம், நேர்ச்சரை (direct address) யாவையும் பயன்படுத்தும் பிறேஃற் தமது பங்குக்கு விளக்கு வில்லைகள் (lantern slides) தலைப்புகள், தனி உரை (a side) ஆகியவற்றையும் சேர்க்கிறார். Reacht அரங்கில் நடிகன் புறவயமாக நின்று நடிக்கிறான். பார்வையாளர் அந்தியப்படுத்தப்படுகின்றனர்.

ஒவ்வொர் அரங்கும், தனக்கு முந்திய அரங்கிலிருந்து சில பண்புகளில் மாறுபட்ட போதும் ஒரு சில பண்புகளையாவது பழையவற்றிலிருந்து உள் வாங்கிக் கொள்வதைக் காணலாம். சகல புது முயற்சிகளின் - பரிசோதனைகளின் பெறுபேருகளாக எஞ்சி நிற்பவை இரு பிரதான கிளைகள் யதார்த்த அரங்கு, மோடியற் ற அரங்கு.

இதேவேளை சமகால அரங்கு பல முந்திய மீளானிப்புக்களையும் (revivals) காண்கிறது. இங்கிலாந்தில் ஷேக்ஸ்பீயர், ஹோபிரான்சில் மொலியர் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். ஜப்பானில் ஒரு புறம் நோ கடுக்கி பாரம்பரிய அரங்கும், மறுபுறம் வன்முறை, பாலியல் மலிந்த நவீன அரங்கும் இயங்குவது குறிப்பிடத்தக்கது.

இதிலிருந்து நான் ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்குக்கு வர விரும்புகிறேன். வடமோடி, தென்மோடி கூத்துக்களை நமது நாடகத்தின் வேர்கள் எனக் கொள்ளலாம். இவை வட்டக் களாயில் இரவிரவாக ஆடப்பட்டன. கோயில் வீதியில் ஆடப்பட்ட இந் நாடகங்களில் பூராண இதிகாசம் களதைகள் எடுத்தாலப்பட்டன. இவை அக்கால சமூக நிகழ்வாக விளங்கின என்பதைக் குறிப்பிட வேண்டும்.

கொட்டகைக் கூத்துகளே முதன் முதலில் ரசிகர்கள் காசு கொடுத்து ஓரிடத்தில் குழுமியிருந்து பார்த்த நாடகங்கள் எனலாம். இவை பூராண இதிகாச கருப்பொருள்கள் தழுவிய இசை நாடகங்கள் ஆகும். சிறுபான்மை “பூத்ததம்பி” போன்ற வரலாறு தழுவிய நாடகங்களும் இடம் பெற்றன.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் மரபில் வந்த இசை நாடகங்கள், பின்னணிக் காட்சிகளால் ஏற்படுத்தப்படும் காட்சி மாற்றங்கள் கொண்டனவாய் - கர்நாடக இசைக்கு முக்கியத்துவம் கொடுப்பவை. சமூகத்தில் இவ்வகையான நாடகங்களைப் பிரபலப்படுத்திய சாதனையாளர் நடிகமணி வி.வி. வைரமுத்து.

கலையரசு சொர்ணவிங்கம். பம்பல் சம்பந்த முதலியார் பாணியிலான மேனாட்டு நாடகங்களைப் பிரபலப்படுத்தினார். இவை பெரும்பாலும் ஷேக்ஸ்பீயர் முதலியோரின் தமிழ் வடிவங்களாகவும் நேர - நாடகங்களாகவும் (direct plays) விளங்கின. இவை ஆங்கிலம் படித்த மத்தியதர. மேல்மட்ட ரசனைக்குரியவை என்பதையும் குறிப்பிட்டாக வேண்டும்.

பேராதனைப் பல்கலைக் கழக வட்டத்தில், மாணவர்கள் படித்து அரங்கேற்றுவதற்கென பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை எழுதிய நாடகங்கள் சமகால யாழ்ப்பாணத்தின் அரசியல், சமூகக் கோலங்களைப் பிரதிபலித்த யதார்த்த படைப்புக்கள் எனலாம்.

எதிரி வீர சரத்சந்திர சிங்கள நாடகத்துறையில் செய்த மீளானிப்பு முயற்சிகளால் எழுச்சியுற்ற பேராசிரியர் கு. வித்தியாளர்தன், நாட்டுக் கூத்துகளை - மரபு தழுவிய அதே வேளை, மூன்று மணிநேர எல்லைக்குள் இறுக்கி மீளானிப்புச் செய்தார்.

எழுபதுகளில் கொழும்பை மையமாகக் கொண்டு பல நாடக முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. நல்வீன மேல் நோட்டு நாடக உத்திகளை உள்வாங்கும் வாய்ப்புப் பெற்ற நா. சுந்தரவிங்கம் பாலேந்திரா, தாஸீயஸ் முதலியோர் தமிழ் அரங்கு அது வரை அறிந்திராத புதிய கோலங்களை அறிமுகப்படுத்தினர். நிர்மலா

நித்தியாளந்தன் பல ஆங்கில நாடகங்களை மொழிபெயர்த்துத் தயாரித்தனிட்டார்.

கவிஞர் முருகையன் நாடகாசிரியராகவும் தம் பெயரை நிறுவியுள்ளார். அவர் எழுதி நா. சந்தூலிங்கம் நெறியாள்கை செய்த “கழியம்” தமிழ் நாடக வரலாற்றில் ஒரு திருப்பு முளையாகக் கருதப்படுவது. கந்தப்பாணக் கலையெமைப்புக்குச் சமாந்தரமான ஒரு நவீன புராணத்தினாடக தொழிலாளர் எழுத்தினையும் சொல்கிறார் கவிஞர். அங்கே தேவர்கள் சிறையில் துன்புறுகிறார்கள். இங்கே தொழிலாளர் கட்டுண்டு கிடக்கிறார்கள். சுயந்தன், வீரவாகு முதலி யோர் விலங்கொடிக்கிறார்கள்; வேலாயுதத்தால் வெட்டித் துளைத்து விடுதலை கண்கிறார்கள். முருகனுடைய “வெறியாட்டு” இனவாத ஆழிவுகளைக் குறியிடாகக் கொல்வது அவர் கடைசியாக எழுதிய “உயித்த மனிதர் கூத்து”ம் தன்னகத்தே பல குறியிடுகளைக் கொண்டது. இதில் சிதம்பர நாதனின் பங்கு பற்றிப் பின்னால் குறிப்பிடுவேன்.

மஹா கவியின் பா நாடகங்கள் யதார்த்த பண்பு வாய்ந்தவை; கலைக்கரு பாத்திர வாய்ப்பு, வளர்க்கி ஆகியவற்றுக்கு முக்கியம் தருபவை. தலை சிறந்த கவிஞராக அவர் விளங்கிய போதும், கவிதை, அரங்கின் மற்றுக் கூறுகளை விழுங்காமல் இருப்பது பாராட்டுக்குரியது. இயல்பான உரையாடலுக்கு அவர் கையாளும் கவிப்பாவினம் வளைந்து கொடுக்கின்றது. புதியதொரு வீட்டின் உள்ளடக்கம் சற்று வித்தியாகமானது. கவிதைப் பகுதிகளை நீக்கிவிட்டுப் பார்த்தால் எஞ்கம் காட்சிப் பகுதிகள் மேல்நாட்டு தீரைப்படம் போல இருக்கும்.

நாடகாசிரியராகவும், நெறியாளர் ஆகவும் விளங்குபவர் மெளனாகுரு அவருடைய “ங்காரம்” வர்க்க முரண்பாடு பற்றிய ஒரு சமூகவியற் பார்வை எனலாம். முற்போக்கான இப் பொருளை அலச அவர் பயன்படுத்துவது வடமோடிக் கூத்துவடிவம் சங்காரத்தில் மட்டுமன்றி “நம்மைப் பிடித்த பிசாககள்” முதலிய

ஏனைய முயற்சிகளிலும் அவர் கூத்து வடிவத்தையே பயன்படுத்துகிறார். “கூத்து பிறக்குது” என்ற நாடகத்தின் நாட்டுக் கூத்தோடு பரத ஜூதிகளை இணைக்கும் பரிசோதனையையும் அவர் செய்து உள்ளார்.

குழந்தை ம. கண்முகலிங்கம் என்பதுகளில் தமிழ் நாடக அரங்கு கண்ட மிக முக்கியமான நாடக ஆசிரியராகத் திகழ்கிறார். ஆழத்தமிழர்கள் அனுபவித்துவரும் இன்னல்கள்; முகம் கொடுக்க வேண்டியுள்ள பிரக்கிளன்கள், அவர்களுடைய எதிர்பார்ப்புக்கள், நிராளககள், பலவீளங்கள் முதலியவற்றைப் பொருளாகக் கொண்டவை கண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்கள். பேராட்டம், படிஷ்டு வெளிநாட்டு மோகம், அகால மரணம், அகதிநிலை, பிள்ளைகளை வெளியே அனுப்பிய பெற்றோரின் “இருத்தல்” என ஏற்றத்தழை எல்லாப் பிரக்கிளன்களையும் அலக்கிறார் கண்முகலிங்கம். இவருடையது ஒரு நவ-யதார்த்த அரங்கு எனலாம். “மன் சுமந்த மேனியிரில்” புராண டட்டத்தையும், நாட்டார் பாடலையும் ஆட்ட வடிவங்களையும் பயன்படுத்தும் இவர் “அன்னை இட்ட தீ” யில் திருவாகம், திருப்புகழ், திருப்பாவை முதலியவற்றை மிக்க பொருத்தப்பாட்டோடு பயன்படுத்துகிறார். “யார்க்கெடுத்துரைபேள்” “தில்லை முதூர் ஆடிய திருவடி” “பல்லுயிர் தோறும் பயின்றன ஆகி” என்று தொடர்ச்சுகிறது. மேடையில் அகதிகள் பல ஊர்கள் தோறும் பயில்கின்றனர். அப்படிப் பழையனவற்றுக்கு புதுப்பொருளும் பொருத்தமும் காண்பது கண்முகலிங்கத்தின் தனித்திறன்.

கல்வித்துறையில் கூட போட்டி, முதன்மை பெற்று மாணவருடைய இயல்பான நாட்டங்கள் புறக்களிக்கப்படுவதை, கலாபூரவமாகச் சித்திரிக்கிறார். மாதோரு பாகத்தில் பெண்கள் பற்றித் தமிழ்க்கலை கொண்டுள்ள பாரம்பரிய நோக்கை மறுபரிசீலனை செய்கிறார். “யார்க்கெடுத்துரைப்பேள்” இல் அகதிகள் என்றால் நிவாரணம் பெற்றுச் சோம்பி இருப்பவர்களுல்லர்; தம்மை, தமது சூழலை, கவாழ்வை ஒழுங்கு செய்வோர் என்ற தத்துவத்தை முன்வைக்கிறார்.

எமது . சமூகத்தில் பாரம்பரியமாகப் பேணப்படும் விழுமியங்களுக்குப் புதிய வியாக்கியானம் தருவது இவர் இயல்பு பாரதிக்குப் பின் தவம், வேள்வி, தியாகம் என்ற தொடர்கள் சமூகப் பரிமாணங்கள் பெறுவதை சண்முகவிங்கத்தின் மண்குமந்த மேனியில் தூல்லியமாகத் தெரிகிறது. பாரதி கவிதையினாடாக வெளிப்படுத்திய ஒரு தத்துவத்துக்கு நாடகத்தின் மூலம் அழுத்தம் கொடுத்தவர், தமிழிலக்கியப் பரப்பின் சண்முகவிங்கம் ஒருவரே.

சண்முகவிங்கத்தின் வளர்ச்சியில் “எந்தையும் தாயும்” முக்கிய இடம் வகிக்கின்றது. நாட்டார் பாடல் ஆட்டம் குறியீடு ஆகியவற்றிலிருந்து முற்றாக விடுபட்டு யதார்த்த பூர்வமான நாடகம் ஓன்றின் மூலம் நம் நெஞ்ஞைத் தொடுகிறார் சண்முகவிங்கம்.

இது வரை எடுத்துக் காட்டப்பட்ட முயற்சிகள் எல்லாம் தம் அளவில் - இவை அரங்கேறிய காலத்தில் புதிய முயற்சிகளாக கணிக்கப்பட்டு வரவேற்பு பெற்ற போதிலும் பாரம்பரியத்தில் இருந்து முற்றாக விடுபட்டதாகவும் இல்லையென்றே சொல்லத் தோன்றுகிறது. பழைய வடிவங்கள் - கோலங்கள் கொண்டு நாம் புதிய பரிமாணங்களைத் தொடலாம். வெறுமனே பழையவற்றை மீளிப்பு செய்வதை விட, காலத்திற்கு ஏற்ப விடுஷயங்களை சொல்ல, பழைய யடிவங்களைப் பயன்படுத்துதல் சிறந்தது.

தமிழ் அரங்கின் வளர்ச்சியில் ஒரு சவாரஸ்யமான அம்சம் என்னவென்றால் மௌனகுருவும், சண்முகவிங்கமும், சிதம்பரநாதனும் ஏற்படுத்திய தாக்கத்துக்கு ஆற்றாது எமது பாரம்பரிய நாடகம் ஒதுங்கிக் கொண்டமை ஆகும். பாடகர் குழு எடுத்துசொன்ன, பெரும் எண்ணிக்கையில் நடிகர் பங்கு கொள்ளும் epic frame work குறியிடு இவையே நாடகத்தின் கொடுமுடி என்ற “பிரஸம்” பாடசாலைகள் வரை தொற்றிக்கொள்ள, அதுவரை யதார்த்த (நேர்) நாடகங்கள் தயாரித்த பலர் தம் செயலாவது யாதொன்றும் இல்லை எனத் தேங்கிவிட்டனர். பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி குறிப்பிடுவது போல “மாற்று அரங்கு” இங்குப் பிரதான அரங்காகி விட்டது.

புதிய நாடக வடிவங்களுக்கான தேடவில் சிதம்பரநாதன் ஈடுபட்டிருக்கிறார். அவர் நெறியாள்கை செய்த “உயிர்த் த மனிதர் கூத்து” மோடிப்படுத்தப்பட்ட குறியீட்டு நாடகம் எனலாம். தமிழ் நாடக அரங்கு முன்பு கண்டிராத் பல உத்திகள் அதில் பிரயோகிக்கப்பட்ட போதும், பாடல், ஆட்டம், உருவேறுதல் முதலியவற்றில் பாரம்பரியத்தின் கோலங்களைக் காணமுடிகிறது.

முடிவாக, ஆற்றலுள்ள ஒரு நாடக ஆசிரியனுக்கோ இயக்குநருக்கோ பாரம்பரியம் பிரச்சினையே அல்ல; உண்மையில் பாரம்பரியத்தில் கால் ஊன்றியவணாய், சமூகப் பிரக்ஞாயோடு தன் கலையாக்கத்தில் ஈடுபடும் ஒருவளால் புதிய எல்லைகளைத் தொடழுடியும் என்று நம்புகிறேன்.

கட்டுரையாளர்

I. கார்த்திகேச சிவத்தம்பி - M.A., Ph.D

முது தமிழ்ப்பேராசிரியர், தலைவர்,
நுண்கலைத்துறை,
யாழ் பல்கலைக்கழகம்
அரங்கியல் ஆய்வாளர்.

II. கருணாநிலை கனகராஜா

- B.A., Ph.D.
ஆங்கிலத்துறை விரிவுரையாளர்,
யாழ் பல்கலைக்கழகம்.
நாடக ஆய்வாளர்.

III. காரை. சுந்தரம்பிள்ளை - B.A., M.Phil, Ph.D.

சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,
ஆசிரிய பயிற்சிக்கலாகாலை.
ஜேஸ்பாஸ் அரங்கியல் ஆய்வாளர்.
நாடகத் தயாரிப்பாளர்.

IV. ம. சண்முகவிங்கம்

- B.A. Ph.Dip-in-Ed. (Drama)
விரிவுரையாளர், நுண்கலைத்துறை
யாழ் பல்கலைக்கழகம்.
நாடக எழுத்தாளர், தயாரிப்பாளர்.

V. கோகிலா மகேந்திரன்

- B.Sc.
பாடகாலை அதிபர்,
நாடக எழுத்தாளர், தயாரிப்பாளர்.

VI. நா. சுந்தரவிங்கம்

- B.Sc. P.G. Dip-in-Ed (Drama)
தூண்ப்பணிப்பாளர், கல்வி
அலுவலகம் யாழ்ப்பாணம், நாடக
எழுத்தாளர், தயாரிப்பாளர்.

கற்கை நெறியாக அரங்கு

VII. க. சிதம்பரநாதன்

- B.Sc. M.Phil.
நாடக விரிவுரையாளர்,
நுண்கலைத் துறை
யாழ் பல்கலைக்கழகம்
நாடகத் தயாரிப்பாளர்.

VIII. சோ. பத்மநாதன்

B.A/P.G. Dip-in-Ed.
உப. அதிபர்,
ஆசிரிய பயிற்சிக்கலாகாலை
பலாஸி.

கற்கை நறியாக அரங்கு

கார்த்திகேச சிவத்தமுடி

