

அரங்கு லூர் அறிமுகம்

ஸேரசியர். கா. சிவத்தும்பி
ஸேரசியர். சி. மெளனாகுநு
திரு. க. திவகரநாதன்



வெளியீடு
IPR

வெளியீடு

அமரர். சி. பற்குணம் நினைவுமலர்க் குழு
மனிதவள மேம்பாட்டு நிலையம், திருக்கோணமலை

அரங்கு

- ஓர் அறிமுகம் -

பேராசிரியர். கா. சிவத்தம்பி
பேராசிரியர். சி. மெளன்குரு
க. திலகநாதன்

வெளியீடு
அமரர்.சி.பற்குணம் நினைவுமலர்க் குழு
மனிதவள மேம்பாட்டு நிலையம்
திருகோணமலை

அரங்கு ஓர் அறிமுகம்

முதல் பதிப்பு

வெளியீடு

கணவரி வடிவமைப்பு

அட்டை படம்

அட்டை வடிவமைப்பு

உரிமை

விலை

அச்சுப்பதிப்பு

மே 1999

அமரர். சி. பற்குணம் நிலைவு மலர்க்குழு

விழிய கிருபா

வாக்கி ஜெயசங்கர்

சந்திரன் ஜெகன்

ஆசிரியர்களுக்கே

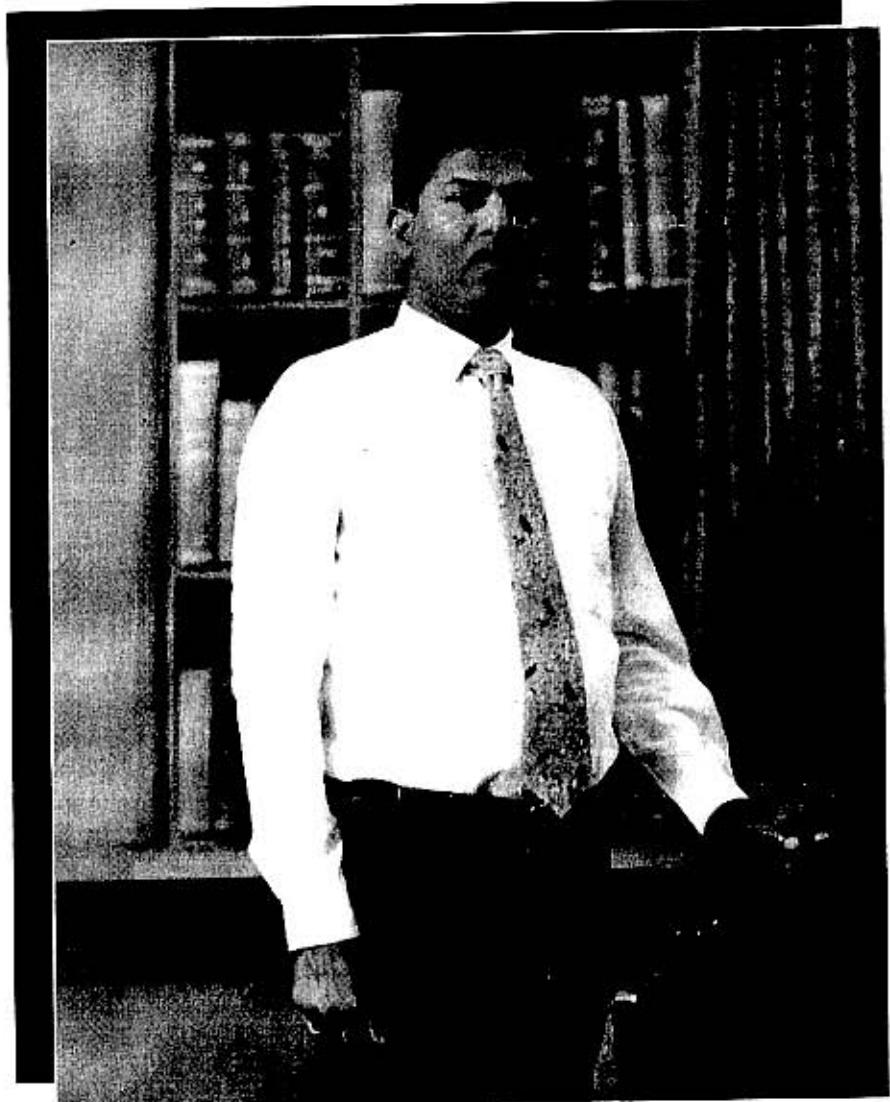
190/-

நியூ கார்த்திகேயன் பிரின்டர்ஸ்

சிறைவெட் லிமிடெட்

501/2, காலி வீதி,

வெள்ளவத்தை



அமரர்
சி. பற்குணம் B.A (Hons)
SLAS, CL I

பதிப்புரை

“அரங்கு - ஓர் - அறிமுகம்” என்னும் பெயரில் வெளியாகும் இந்நால் அமரர் சி. பற்குணம் அவர்களின் நினைவாக வெளியிடப் படுகின்றது. அன்னாரை நினைவுகூரும் வண்ணம் ஒரு நூல் வெளியிட வேண்டும் என்னும் எண்ணம் இதன் மூலம் நிறைவேறுகின்றது. பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி, பேராசிரியர் சி. மெளன்குரு, கை. திலகநாதன் ஆகியோர் இந்நாலினை மிகுந்த சிரமங்களின் மத்தியிலும் ஆக்கித்தந்துள்ளனர். அவர்களுக்கு நாம் என்றும் நன்றியுடையோம். பற்குணம் என்ற தனிமனிதன் மீது பேரன்பு கொண்டு அவரது மரணத்தை மதித்து நினைவுகூர ஈடுபாட்டுடன் பல்கலைக்கழகமட்ட பேராசிரியர்கள் இணைந்து செயற்பட்டமை பெருமைக்குரியதாகும். அதே நேரம் புத்திஜீவிகளை ஈர்த்த அவரது ஆளுமையையும் இது வெளிக்காட்டுவதாக அமைகின்றது.

இலங்கை நிர்வாக சேவை அதிகாரியாக விளங்கிய அமரர் சி. பற்குணம் கலை, இலக்கியத் துறையிலும், மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டிருந்தார். குறிப்பாக நாடகத்துறையில் இவரது ஈடுபாடும் பங்களிப்பும் அதிகம் எனலாம். பாடசாலை மாணவர்களிடையே மண்டிக்கிடக்கும்

கலையார்வம் கண்டு, அதனை மேன்மேலும் வளர்க்கும் எண்ணத்தோடு, தொன்னூறுகளின் முற்பகுதியில் பல நாடகப்பட்டறைகள், நடாத்த ஏற்பாடுகள் செய்தார். மாணவர் மத்தியில் நாடகம் மீதான ஆர்வத் தையும், உற்சாகத்தையும், புதிய உதவேகத்தையும் ஊட்டினார். திருமலை நகரின் பிரபல பாடசாலைகளின் மாணவர்களுக்கு ஏற்றவகையில் சிறந்த நாடகங்களை எழுதித் தயாரித்தனர். அவற்றுள் “எம்மதமும் எம்மதமே”, ‘கருகிய மொட்டு’, ‘அக்கினிக்குஞ்சு’, ஊற்றுக்கண்’ என்பன குறிப்பிடத்தக்கன. இந்நாடகங்கள் மாணவர் மனங்களில் மானிட நேயுத் தையும், நல்மனப்பாங்கையும் வளர்ப்பனவாய் அமைந்ததோடு அவர்களுக்குப் பரிசுகளையும் பாராட்டுக்களையும் பெற்றுத்தந்தன. விரைவில் இந்நாடகங்கள் நூல்வடிவம் பெறவுள்ளன.

இவ்வாறாக நாடகத்துறையில் அமரர் பற்குணம் அவர்களுக்கிருந்த ஈடுபாட்டின் காரணமாக நாடகமும் அரங்கியலும் பயிலும் மாணவர்க்கும், ஆர்வலர்க்கும் உதவும் வகையில் நாடகமும் அரங்கியலும் சம்பந்தமான ஒரு நூலை வெளிக்கொணர்தல் பொருத்தமானது என நாம் கருதினோம். மேலும் ‘நாடகமும் அரங்கியலும் இன்று கல்விப் பொதுத்தராதா உயர்தர மாணவர்களுக்கு ஒரு கற்கை நெறியாக உள்ளது. அவர்களது தேவையை ஈடுசெய்ய உதவும் வகையில் ஈழத்து தமிழ் நாடக ஆய்வாளர்களாக விளங்கும் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி, பேராசிரியர் சி. மெளனகுரு ஆகியோரை நாம் இத்தகைய நூலை ஆக்கித்தருமாறு கோரியபோது மறுக்காமல் ஒப்புக் கொண்டு அதை நிறைவாக்கித்தந்தார்கள். அவர்களின் அரிய உழைப்பின் விளைவே இந்நூல்.

வடமாகாணம் பனம் பொருளுற்பத்திச் சங்கம், வடக்கு - கிழக்கு மாகாணப் பலனோக்குக் கூட்டுறவுச் சங்கங்கள், பாடசாலைகள், மாவட்டச் செயலாளர் அலுவலகங்கள், மேற்படி துறைகளைச் சார்ந்த சில தனியார் ஆகியோரின் நிதியுதவிகளுக்கு இந்நால் வெளியீட்டுக் குழுவினராகிய நாம் நன்றியறிதலைத் தெரிவித்துக் கொன்கின்றோம்.

இந்நூலினைத் திறம்படவும், நேர்த்தியாகவும் அச்சிட்டுத்தந்த கார்த்திகேயன் அச்சக உரிமையாளர் திரு. ந. குருபரன் அவர்களுக்கும் ஏனைய உதவியாளர்களுக்கும் எமது நன்றி உரித்தாகுக.

வெளியீட்டுக்குழு
மனித வள மேம்பாட்டு நிலையம்
திருகோணமலை.

முன்னுரை

அரங்கு இன்று ஒரு கற்கை நெறியாக வளர்ந்து கொண்டு வருகின்றது. இந்த மட்டத்தில் இக்கற்கை நெறி மனிதர், அவர் இயல்புகள், அவரது சுக துக்கங்கள் பற்றிய தேடலுக்கான ஒரு பயில்வொழுங்கு (Discipline) ஆகும். அதன் சாதாரண இயல்பு மட்டத்தில் ஈடுபாடுள்ள மனிதர் தம் திறமைகளை வெளிப்படுத்துவதற்கும், தங்கள் அழகியல் திருப்திக்காவும் பயிலும் ஒரு கலைப் பயில்வு ஆகும். கற்கை நெறியாக இருக்கும் பொழுதும் இக்கலைப் பயில்வு செம்பாதியாகும்.

இலங்கைப் பல்கலைக் கழகத்திலும், பல்கலைக் கழகப் புகுமுக மட்டத்திலும் பாடமாக இருந்த நாடகமும் அரங்கியற் கலைகளும் இப்பொழுது க. பொ. த. சாதாரண தரத்துக்கும் உரிய ஒரு பாடமாகச் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது.

இவ்வாறு பல வேறு மட்டங்களில் அதன் கல்விப் பயன்பாடு வற்புறுத்தப்படுகின்ற பொழுது அதன் இயல்பு, அது கற்கப்பட-

வேண்டியமைக்கான காரணம் அதன் கற்கைப்படி நிலைகள் ஆகியன பற்றிய வரன்முறையான சிந்தனை வளர்வது இயல்பே.

பிறிதொன்றைப் ‘போலச் செய்தல்’ நிலையிலே தொடங்கும் நாடகம் எவ்வாறு கலை வடிவம் ஆகிறது? அந்தக் கலையின் இயல்புகள் யாவை? இத்தகைய இயல்புகளைக் கொண்ட கலையின் வெளிப்பாட்டு முறைகள் யாவை? அந்த வெளிப்பாட்டுக்கும் சமூகத்துக்குமுள்ள தொடர்பு யாது? எனக் கிளம்பும் வினாக்கள் அறிவு விளக்கத்திற்கு வேண்டியவையா கின்றன

நாடகம் பற்றி கல்வியில் ஒரு நிலையில் அதன் பயில்வுக்குரிய செயல்களான தயாரிப்பு, நடிப்பு, அரங்கவிதானிப்பு முதலியன முக்கியமாகின்றன. இன்னொரு நிலையில் இதனை ஒரு கலைப்படைப் பாக நோக்கி இக்கலைப் படைப்புக்கும் பண்பாட்டுக்குமுள்ள உறவை நோக்கிக் கொள்வதும், சமூகத்துக்கும் அதற்குமுள்ள ஊடாட்டத்தை அறிந்து கொள்வது முக்கியமாகின்றது. நாடகப்பயில்வில் இவ்விரண்டுமே முக்கியமானவை.

தமிழகத்திலும் ஈழத்திலும் இன்று ஏற்பட்டுள்ள அரங்க உணர்வும், அரங்கியல் முயற்சிகளும் தமிழ் நாடக வரலாற்றை ஒரு புதிய கட்டத்துக்குக் கொண்டு சென்றுள்ளன. இப்படியான வேளையிலேதான் அரங்கின் தன்மை பற்றி, அதன் வரலாறு பற்றித் தெளிவாக அறிய வேண்டிய தேவையும் ஏற்படுகிறது.

இந்நால் பொதுவாசகரை முற்றிலும் மறக்காது க.பொ.த. உயர்தர மட்ட வகுப்பை மையம் கொண்டு எழுதப்பட்டுள்ளது.

இதில் ஆறு பகுதிகள் உள்ளன.

1. நாடகக் கலையின் இயல்புகள்
2. நாடகக் கலையின் தோற்றம்
3. மேனாட்டு நாடக வரலாறு
4. தமிழ் நாட்டு நாடக வரலாறு
5. ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாறு
6. நாடக ஆக்கம்

பரீட்சைத் தேவைகளை நோக்கிப் பார்க்கும் பொழுது கூட சன, யப்பானிய அரங்கு, தமிழ்லாத இந்திய அரங்கு, ஈழத்து சிங்கள நாடக அரங்கு என்பன விடுபட்டுப் போடுள்ளன.

மிக விரைவில் இக் குறை நிவர்த்தி செய்யப்படும். அடுத்த பதிப்பின் பொழுது முழுமையான அரங்கியல் நூலைத்தர எண்ணியுள்ளோம்.

நூல் வெளியீடு மென்மேலும் தாமதமாகக் கூடாது என்பதற்காக இப்பொழுது எழுதி முடிக்கப் பெற்றவை நூல் வடிவில் கொண்டு வரப்படுகின்றன. இந்த அவசரத்துக்குக் காரணம் எவர் இத்தகைய ஒரு நூலினை அத்தியாவசியமாகக் கருதினாரோ. அவர் நினைவைப் போற்றுவதற்கு ஏற்படுத்தப்பட்ட குழு இதற்கு மேலும் இவ்வெளியீட்டைத் தாமதப்படுத்த முடியாதுள்ளமையாகும்.

அமரர் சி.பற்குணம் பன்முக ஆளுமையினர். மனிதரை நேசித்தவர். கலையை மனித அறிகைக்கான வாயிலாகக் கொண்டவர். சமூக மாற்றம், கலைச் செயற்பாடு போன்றவை பல்வேறு செயல்களில் ஒரேயளவு ஈடுபாட்டு உணர்வுடன் தொழிற்பட்டவர். இலங்கையின் பிரபல அரச நிர்வாகி; பெருநிதர். அவர் மறைந்து காலம் செல்லச் செல்லவே அவர் பெருமை வளர்ந்து திரள்கிறது.

இந்நாலின் ஆசிரியர்கள் இந் நூலாக்கத்தை நன்பனுக்குச் செலுத்தும் அஞ்சலியாகவே சமர்ப்பிக்கின்றனர்.

இந்நாலின் ஆசிரியர்கள் இந் நூலாக்கத்தை நன்பனுக்குச் செலுத்தும் அஞ்சலியாகவே சமர்ப்பிக்கின்றனர்.

இந்நால் ஆக்கம் பெற்றுள்ள முறை பற்றிக் கூறுதல் அவசியம்.

நாடகக் கலையின் இயல்புகள், தோற்றம், மேனாட்டு நாடக வரலாறு ஆகியன கா. சிவத்தம்பியால் எழுதப் பெற்றுள்ளன.

தமிழ் நாட்டு, ஈழத்தமிழ் நாடக வரலாறுகள் சி. மென்னகுருவால் எழுதப்பட்டுள்ளன.

நாடக ஆக்கம் பற்றிய பகுதியினை நாடகத்திற் சிறப்புக் கலை மாணிப்பட்டம் பெற்றுள்ள திரு கை. திலகநாதன் எழுதியுள்ளார்.

இந் நால் உருவாக்கத்தில் முக்கிய இடம் பெறுபவர் கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறை உதவி விரிவுரையாளர் திரு

க.இன்பமோகன் ஆவார். படியெடுத்து உதவியவர் அவர் தான். அவர் உதவியின்றி இந்நால் வெளிவந்திருக்க முடியாது. அவருடைய உழைப்புக்கு நன்றி. நுண்மாண் நுழைபுலத் திறனுக்கு எமது வாழ்த்துக்கள்.

இந்நாலின் உருவாக்கத்தின் பொழுது இது பற்றிய பெரிதும் ஆர்வம் காட்டியவர் திருமதி மனோன்மணி பற்குணம் ஆவார். அறிவுப் புலமையும், விளக்கத் தெளிவும் கொண்ட அவர் இந்நாலின் உருவாக்கம் துரிதப்பட வேண்டுமென்பதிலே கண்ணும் கருத்துமாக இருந்தார்.

நூலாசிரியர்கள் அவருக்குத் தமது நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றனர்.

இந்நால் அச்சுருவாக்கத்தினை ஏற்றுக் கொண்ட நன்பர் ந.குருபர னுக்கும், கார்த்திகேயன் நிறுவனத்தினருக்கும் எமது நன்றி உரித்தாகுக்.

கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்

வந்தாறுமூலை
செங்கல்லி

13.10.1998

கா. சிவத்தம்பி

சி. மௌனங்குரு

பொருளடக்கம்

பக்கம்

- I. பதிப்புரை
- II. முன்னுரை

1. நாடகக் கலையின் இயல்புகள்

- | | |
|---------------------------------|----|
| ★ அறிமுகம் | 01 |
| ★ நாடகத்தின் பிரதான அம்சங்கள் | 03 |
| ★ நாடகக் கலையின் பிரதான பதங்கள் | 06 |
| ★ அரங்கின் அடிப்படை | 09 |
| ★ அரங்கின் மூலங்கள் | 13 |
| ★ அரங்கின் பண்பாடு | 17 |
| ★ நாடகம் கலையாகுதல் | 19 |
| ★ அரங்கின் பயன்பாடு | 22 |
| ★ அரங்கும் சமூகமும் | 31 |

2. நாடகக் கலையின் தோற்றம்

39

3. மேல்நாட்டுப் பாரம்பரியத்தில் நாடகம்

- | | |
|---|----|
| ★ கிரேக்கப் பாரம்பரியத்தில் நாடகம் | 47 |
| ★ ரோம நாடக மரபு | 62 |
| ★ கிறிஸ்தவ நாடக மரபு | 65 |
| ★ இங்கிலாந்து நாடக மரபும் சேக்ஸ்பியரும் | 70 |
| ★ ஐரோப்பிய அரங்க வளர்ச்சிகள் | 78 |
| ★ நவீன நாடக மரபு | 81 |

4. தமிழ் நாட்டு நாடகப் பாரம்பரியம்

96

- | | |
|--|-----|
| ★ தமிழர் வரலாறு | 100 |
| ★ கி.பி. 600க்கு முற்பட்ட காலத்தில் தமிழ் நாடகம் | 117 |
| ★ கி.பி. 600க்கும் 1300க்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் தமிழ் நாடகம் | 125 |
| ★ கி.பி. 1300க்கும் 1800 க்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் தமிழ் நாடகம் | 134 |
| ★ கி.பி. 1800க்கும் 1947க்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் தமிழ் நாடகம் | 148 |
| ★ நவீன நாடகங்கள் | 152 |

5. இலங்கைத் தமிழ் நாடகப் பாரம்பரியம்	
★ சடங்கு அரங்கு	159
★ கிராமிய அரங்கு	164
★ சனரஞ்சக அரங்கு	171
★ நவீன அரங்கு	185
6. நாடகத் தயாரிப்பு	
★ நாடக எழுத்துரு	205
★ நாடக நடிப்பு, பயிற்சிகள்	210
★ ஒப்பனை, வேட உடை	219
★ நாடகத்திற்கான இசை	227
★ நாடகத்திற்கான நடனம்	231
★ ஒளி விதானிப்பு	234
★ காட்சி விதானிப்பு	242

நாடகக் கலையின் இயல்புகள்

- ★ அறிமுகம்
- ★ நாடகத்தின் பிரதான அம்சங்கள்
- ★ நாடகக் கலையின் பிரதான பதங்கள்
- ★ அரங்கின் அடிப்படை
- ★ அரங்கின் மூலங்கள்
- ★ அரங்கின் பண்பாடு
- ★ நாடகம் கலையாகுதல்
- ★ அரங்கின் பயன்பாடு
- ★ அரங்கும் சமூகமும்

□ அறிமுகம்

நாடகக் கலையினைக் கலைகளில் ஒன்றாகக் கொள்கிறோம். கலை என்பது யாது?

இதற்கு பல்வேறு வரைவிலக்கணங்கள் உண்டெனினும் எல்லோராலும் ஏற்றுக் கொள்ளப்படத்தக்கதும் கலையினுடைய பண்புகளை வெளிக்கொணர்வதுமான ஒரு வரைவிலக்கணத்தை ஹோனிக்மான் (Honigman) என்பவர் கூறியுள்ளார். அவருடைய கருத்துப்படி கலையென்பது ஓர் உணர்வினை அல்லது பெறுமானத்தினை வெளிப்படுத்துவதிலும் தொடர்வறுத்துவதிலும் மனிதத்திற்கு வெளிப்படும் முறைமையாகும். இந்த வரைவிலக்கணத்தில் மூன்று விடயங்கள் அழுத்திக் கூறப்படுகின்றன.

1. படைப்பாக்கத் திறனும் அந்தத் திறனுக்கான உந்துதலும்,
2. அத்திறனுடையோர், தாம் அப்படைப்பாக்கத்தில் ஈடுபட்டிருக்கும் போது பெறுகின்ற அழகியல் திருப்தி.

3. பல்வேறு கலை வடிவங்கள் அதாவது பல்வேறு திறன்கள் இடம் பெறுகின்ற முறைமைகள்

இவ்வாறு கலைகளை நாங்கள் பொதுவாக மனிதத்திறன் என்று எடுத்துக்கொள்வோமோயானால் அவற்றைப் பல்வேறு வகையாக வகுக்க வேண்டிவரும். வாய்ச்சொற் கலைகள், ஆற்றுகைக் கலைகள், வரைகலைகள் எனக்கூறப்படுவது பெரும்பாலும் காணப்படுகின்றதோரு வகுப்பு முறையாகும். வரைகலைகள் என்பது ஒவியம் போன்றவற்றைக் குறிக்கும். வாய்ச்சொற் கலைகள் என்பன பாடல் போன்றவற்றைக் குறிக்கும். ஆற்றுகைக் கலைகள் என்பவை ஒருவர் அல்லது பலர், சிலர் முன்னே அந்தக் கலையினை நிகழ்த்திக்காட்டுதல் அல்லது ஆற்றிக் காட்டுதல் என்பதைக் குறிக்கும். தமிழகத்தில் இதனை நிகழ்த்து கலை என்கின்ற ஒரு தொடர் கொண்டும் குறிப்பிடுகின்றனர்.

ஆற்றுகைக் கலைகளாக இசை, நடனம், நாடகம், சினிமா ஆகிய நான்கினையும் கூறலாம். இந்நான்கிலும் முதல் மூன்றும் அதாவது இசை, நடனம், நாடகம் என்பன ஒருவரால் அல்லது இருவரால் அல்லது பலரால் நிகழ்த்தப்படுகின்றபோது அதைச் சிலர் அல்லது பலர் நேரடியாகப் பார்ப்பர். இசையையும் நாடகத்தையும் இன்று வாளெனாலி மூலமும் கேட்கலாம். சினிமா, ஆற்றுகையை கமரா மூலம் பதிவு செய்து அதைக் காட்டுகின்றபொழுது அது ஆற்றுகைக் கலையாகின்றது. ஆனால் சினிமாவில் ஒரு குறிப்பிட்ட வகைப்பாடு கதைப்படங்கள் தான் - இந்த கலை வடிவத்துக்குள் வரும் விவரணச் சித்திரங்களில் (documentary films) “ஆற்றுகை” இருக்காது. ஆனால் சினிமாவை ஒரு தொழில்நுட்பக் கலையாகப் பார்க்கும் பொழுது விவரணப்படமும் கலை வடிவமே.

ஆற்றுகைக் கலை என்ற நிலை நின்று நோக்கும் போது நாடகத் தினுடைய பிரதான அம்சங்களை நாங்கள் எடுத்து நோக்குதல் வேண்டும்.

□ நாடகத்தின் பிரதான அம்சங்கள்

மற்றைய கலைகளிலிருந்து நாடகத்தைப் பிரித்துக் காட்டுகின்ற அம்சம் நாடகம் என்பது ஒரு சிலர் முன்னே ஒருவர், இருவர் அல்லது பலர் ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலில் ஏதோ ஒன்றினைச் “செய்து காட்டுவது” “ஆற்றுவது” அல்லது “நிகழ்த்திக் காட்டுவதாகும்.” சுருங்கச் சொன்னால் நாடகம் கணப்பிரசன்னமாக இருக்கும். அதாவது ஆற்றப்படும் அந்தக் கணத்தில் அது நம்முன்னே பிரசன்னமாகவிருக்கும். நாம் அதனைப் பார்க்கிறோம். அது நம்முன்னே நிகழ்கின்றது.

இப்படிப் பார்க்கும் போதுதான் இதற்கும் இலக்கியம், ஒவியம், கட்டிடக்கலை, சிற்பம் போன்றவற்றுக்கும் உள்ள வேறுபாடு தெரிய வரும். ஒவியத்தை எடுத்துக்கொண்டால் அல்லது சிற்பத்தை எடுத்துக் கொண்டால் அவற்றில் ஒரு குறிப்பிட்ட கணம் அங்கு நிரந்தரமாக ஆக்கித் தரப்படுகின்றது. இலக்கியமென்றால் என்ன கட்டுலக் கலைகளென்றால் என்ன அவற்றில் ஒரு கணத்தை “உறையச்” செய்து அதனை நிரந்தர மாக்கித் தருகின்றநிலையைக் காணலாம். ஆனால் இசையும் நாடகமும்

அவ்வாரானவை அன்று. அவை ஆற்றுகையின் பொழுது கணத்துக்குக் கணம் மாறிக் கொண்டே இருக்கும். அவற்றை நாங்கள் கேட்டுக் கொண்டோ. அல்லது பார்த்துக் கொண்டோ இருக்கின்ற பொழுது அவை மாறிக் கொண்டு போய்க் கொண்டிருக்கும். ஒரு நாடகத்தைப் பார்க்கின்ற போதும் இதுவே நடைபெறுகின்றது. ஒரு நிகழ்கையின் தொடர்பு எழுஞ்சென நடந்து கொண்டிருக்கின்றது.

இசை என்பது ஆற்றுகையின் பொழுது கணத்துக்கணம் தொடர்ந்து வருகின்ற குரல் வேறுபாடுகளுடன் ஒரு குறிப்பிட்டதனைத் திருப்பிக் கூறுவதாகவோ அல்லது குரல் வேறுபாடுகளைக் காட்டுவதாகவோ, அல்லது தாள் வேறுபாடுகளைக் காட்டுவதாகவோ அமைந்து அது “ஓடிக் கொண்டேயிருக்கும்.

இதேபோல அரங்கும் நமது கணமுன்னே நிகழ்ந்துகொண்டு இருக்கின்றது. நடந்துகொண்டிருக்கின்ற விடயங்களை அது காட்டுகின்றது. நாங்கள் ஒரு அரங்கினைப் பார்க்கின்றபோது அங்கு காட்சிகளைக் காண்கின்றோம். மாறுகிற காட்சிகளைக் காண்கின்றோம். மாறுகிற ஓலிகளைக் கேட்கின்றோம். எங்களுடைய மனம் அந்தக் காட்சிகளையும் ஓலிகளையும் பதிவு செய்து கொள்கின்றது. இவை எல்லாமே ஒரு கணத்தினுள் இணைந்து கொள்கின்றன. குறிப்பிட்ட வேளையினுள் இணைந்து கொள்கின்றன. இதனாலேதான் அரங்கு என்பது இந்தக் கணத்தை நமக்கு பிரக்ஞா பூர்வமாகத் தருவதாக அமைகின்றது. அதாவது “இப்பொழுது” (The “now”) நடந்து கொண்டிருப்பதைப் பற்றிய உணர்வினைத் தருகின்ற கலைவடிவம் அரங்குதான். ஏனெனில் நாடகத்தில் வருகின்ற ஓல்வொரு காட்சியும் ஓல்வொரு செய்கையும் நடிகர்களால் அனுபவித்து வெளியிடப்பட அதனைப் பார்த்துக் கொண்டு இருப்பவர்களும் தங்களுடைய அனுபவ நிலையில் நின்று அந்த ஆற்றுகையை உள்வாங்கிக் கொள்கின்றார்கள்; அதனைப் புரிந்து கொள்கிறார்கள்.

எனவே அரங்கு என்பது மிக முக்கியமானதொன்றாகும். அது மற்றைய கலைகளில் இருந்து வித்தியாசப்படுகின்றது.

நாடகத்துக்கும் அரங்குக்கும் இடையே வேறுபாடுண்டு.

“நாடகம்” என்பது நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகிற அந்த விடயம் பொருள் என்று கொண்டால், அரங்கு என்பது அது சம்பந்தப்பட்ட முழுவதையும் இணைத்துக்காட்டுவது. யார் காட்டுகிறார்கள், எவ்விடத் திலே காட்டப்படுகின்றது, எவ்வாறு காட்டப்படுகிறது, யார் முன்னே

காட்டப்படுகிறது. எந்தச் சூழலில் காட்டப்படுகின்றது போன்ற எல்லாவற்றையும் அரங்கு உள்ளடக்கியுள்ளது. ஆங்கிலத்தில் இதற்கு “தியேட்டர்” (Theatre) என்கின்ற சொல்லைப் பயன்படுத்துகின்றார்கள். “தியேட்ரோன்” என்கின்ற கிரேக்கச் சொல்லடியாக வருவது இது. “தியேட்ரோன்” என்றால் “பார்க்கின்ற இடம்” ஆகும்.

எனவே அரங்கு என்பது, குறியீடாக நாடகம் சம்பந்தப்பட்ட பலவற்றையும் எடுத்துக்கூறுகின்ற ஒரு பதமாக அமைகின்றது.

நாடகத்தில் ஓல்வொரு காட்சியும் ஓல்வொரு செய்கையும் அதனைச் சித்திரிப்பவராலே அநுபவமாக வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது. அவை ஓல்வொன்றும் பார்ப்போரின் அநுபவத்தினாடாக உள்வாங்கப்படுகின்றன. இதனாலேதான் நாடகக் கலையானது மற்றைய கலைகளைவிட விடய நோக்காக (objective - புறநிலையானது) உள்ளது என்று கூறப்படுகிறது. ஏனென்றால் இது வெறுமைனே வெளி அநுபவத்தையோ உடல் அநுபவத்தையோ அல்லது தனியே உள்ள மனத்தின் அநுபவத்தையோ எடுத்துக் கூறாமல் ஒருவருடைய புற அநுபவங்களையும் அக அனுபவங்களையும் பேச்சின் மூலமும் செயல்கள் மூலமும் எடுத்துக் காட்டுகின்றது. அந்த வகையில் இது மற்றைய கலைகளைவிட ஒரு அளவிற்கு ‘விடய நோக்கைக்’ கொண்டதாகும். வாழ்க்கையில் உள்ளது போல் நாமும் “சம்பந்தப்பட்டவர்களை பார்ப்பதன்” மூலமும் “கேட்பதன்” மூலமுமே அவர்கள் பற்றி அறிந்து கொள்கின்றோம். இதனால் நாடகக்கலை ஏனைய கலைகளில் இருந்து வித்தியாசமானதாக அமைகின்றது.

அரங்கு பற்றிய மிக முக்கியமான அம்சங்களில் ஒன்று, அது பன்முகப் பட்டதொரு கலையாகும். இதனுடைய பூரணத்துவத்திற்கு பலவேறு கலைஞர்கள் ஒன்றுசேர்ந்து ஒருங்கு நிலையின்று உதவல் அவசியமாகும். நடிகர், நாடகாசிரியர், நெறியாளர், காட்சி விதானிப்பவர், ஆடையணிகளுக்குப் பொறுப்பாயிருப்பவர், ஒளியமைப்புக்குப் பொறுப்பாய் இருப்பவர் எனப்பலர் ஒருவரோடு ஒருவர் இணைந்து ஒருவர் செய்வதை மற்றவர் முனைப்பறுத்திக் காட்டுகின்ற வகையில் தொழிற்பட்டு நடக்கின்ற பொழுதுதான் நாடகம் என்கின்ற வடிவம் பூரணத்துவத்துடன் அதனுடைய பொலிவடன் விளங்கும். இதனாலேயே நாங்கள் இதனையொரு ‘கூட்டுக்கலை’ என்கின்றோம். இந்தக் கலையில் ஓலியியம் உண்டு, நடனம் உண்டு, இசையுண்டு, இலக்கியமுண்டு. இவை எல்லா வற்றையும் சேர்த்து அதேவேளையில் தனியொரு கலை வடிவமாகவும் இது அமைகின்றது.

□ நாடகக் கலையின் பிரதான பதங்கள்

நாடகம் பற்றிய ஆய்வில் பின்வரும் சொற்கள் முக்கியமாகின்றன. அரங்கு (Theatre) நாடகம் (Drama) பிளே (Play) செய்கை (Action) காண்பியங்கள் (Visuals) எழுத்துரு (Script) ஆற்றுகை (Performance)

1. அரங்கு (Theatre) இது தொடர்பான விளக்கத்தினை நாம் ஏற்கனவே பார்த்தோம். ஒன்றை மாத்திரம் இங்கு மேலதிகமாகக் கூறலாம். இது ஏன் “பார்க்கப்படும் இடம்” ஆகின்றது என்றால் அங்கு ஏதோ நடந்து கொண்டு இருக்கின்றது. எனவே அரங்கு என்பது ஆற்றப்படுகின்ற, நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கின்ற விடயங்களை ஒரு பார்வையாளர் குழுவுக்குக் காட்டுவதாகும் என்பது தெளிவாகத் தெரிகின்றது.
2. நாடகம் (Drama) என்னும் சொல்லுக்கு டிராமா (Drama) என்கின்ற ஆங்கிலச் சொல்லைப் பயன்படுத்துவர். நாடகம் என்னும் தமிழ்ச் சொல் வடமொழியின் அடியாக வந்தது என்றும் இது சமஸ்கிருதச் சொல்லாகிய “நாட்டிய” விலிருந்து வந்தது என்றும் கூறுவர்.

அதனுடைய வேர்ச் சொல்லான “நட என்பது ஒரு புராதனத் திராவிடச் சொல்லாக இருக்கலாம் எனச்சில பேராசிரியர்கள் கருதுவார்கள். நாம் பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்ற டிராமா (Drama) என்னும் சொல்லையே எடுப்போம். இதன் கருத்து “செய்யப்பட்டது”, “நிகழ்த்தப்பட்டது” என்பதாகும். இது ஒரு கிரேக்கச் சொல்லின் அடியாக வந்தது. Dramenon என்ற நிகழ்த்தப் பட்டது என்கின்ற சொல்லினடியாகவே Drama என்னும் சொல் ஆங்கிலத்தில் வந்தது.

3. பிளே (Play) இதற்கு விளையாடுதல் என்ற கருத்து உண்டு. சேக்ஸ்பியருடைய நாடகங்களை சேர்க்ஸ்பியரின் “Plays” என்று குறிப்பிடுவர். இவ்வாறே ஜோன்சன்ஸ், இப்ஸன், கானிதாசர் ஆகியோரின் நாடகங்களையும் அவர்களது Plays என்றே குறிப்பிடுவர். இங்கு Play என்பதன் கருத்து யாது? இது ஆடுவதற்கு உரியது என்ற கருத்தையுடையது. இப்போது எழுத்து வடிவிலே உள்ளது; இது நிகழ்த்திக் காட்டப்படுவதற்கு உரியது என்கின்ற கருத்திலேயே Play என்கின்ற சொல்லைப் பயன்படுத்துகின்றோம்.

இவ்வாறு வேறுபடுத்திக் காட்டும் மரபு தமிழில் அதிகம் இல்லை.

4. செய்கை (Action) என்ற சொல்லுக்கு ஆங்கிலத்தில் Action என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்துவர். நாடகத்தில் என்ன நிகழ்கின்றது என்றால் பதில் அது “Action” என்பது ஆகும். ஒரு நடிகர் நடிக்கின்றார் என்றால் எதை நடிக்கின்றார்? சில செய்கைகளை நடிக்கின்றார். சில Actions ஐச் செய்கின்றார். செய்கைகள் (Actions) என்பது நாடகவியல் படிக்கின்றவர்களுக்கு முக்கியமானதொரு சொல்லாகும். இந்த Actions ஐ நடிகர் எவ்வாறு வெளிக்கொணர்கின்றார், எவ்வாறு காட்டுகிறார் என்றால் காட்டுகின்ற அந்த முறைமைக்கு ஒரு சொல் உண்டு. அதனை ஆங்கிலத்தில் எனக்ற (enact) என்று சொல்வார்கள் அதாவது செய்து காட்டுகை, நிகழ்த்திக் காட்டுகை என்பதாகும். ஒரு செய்கையானது நிகழ்த்திக்காட்டுகின்ற போதுதான் அங்கு நடிப்பு நிகழ்கின்றது. அப்போது Act, Action, Enactment என்பவை முக்கியமாகின்றன.
5. காண்பியங்கள் (Visuals) இதனை ஆங்கிலத்தில் Visuals என்பர். இதனை எவ்வாறு உணர்கின்றோம் எனிற கண்ணால், (செவியாலும்) “உணர்”கின்றோம். இதைவிட நாடகத்துக்கு பிரதானமாக அமைவது நாங்கள் கண்ணால் பார்க்கின்றமையே. இவற்றைக் காண்பியங்கள்

என்று இப்போது கூறுகின்றோம். காண்பியங்கள் இவ்வாமல் நாடகம் இவ்வை: நடிகளோ நடிகையோ கூட ஒரு Visual தான். அதாவது ஒரு காண்பியந்தான். அவரவருடைய ஆடையணி, வேடப்புனைவு இவை எவ்வாமே Visuals தான். இவற்றுடன் காட்சிப் பின்புலமும் வரும். அந்தக் காட்சிப் பின்புலத்தை இந்தக் காட்சிதான் என்று நமக்கு அறிய வைக்கின்றதற்கான துணைப்பொருட்கள் இக்காண்பியங்களுக்குள் வரும்.

6. எழுத்துரு (Script) இதனை ஆங்கிலத்தில் Script என்பர். நாடகமாக ஆடப்படுவதனைப் Play என்று சொல்வார்கள் என ஏற்கனவே பார்த்தோம். சமகால நிலையில், நாடகமாக ஆடப்படுவதற்கான எழுத்தினை Script என்று சொல்லுகிற ஒரு மரபு உண்டு. எழுதப் பட்டது என்பதுதான் அதனுடைய கருத்து. இதனை நாம் தமிழில் இப்போது “எழுத்துரு” என்று கூறுகின்றோம். நாடகத்துக்கு இரண்டு உருக்கள் உண்டு. ஒன்று எழுத்து நிலையிலே காணப்படுகின்ற எழுத்துரு; மற்றது அதனுடைய நிகழ்த்துகை நிலையிலே / ஆற்றுகை நிலையிலே காணப்படுகின்ற ஆற்றுகை வடிவம். அந்த ஆற்றுகையை நாம் ஆங்கிலத்தில் Performance என்று குறிப்பிடுவோம்.
7. ஆற்றுகை (Performance) என்றால் ஒருவருக்கு முன்னே செய்து காட்டல் என்பதுதான். ‘‘நிகழ்த்துகை’’ என்பதிலே “Performance” என்கின்ற சொல்லினுடைய பூரணமான கருத்து வருவதாகச் சொல்ல முடியாது. ஏனென்றால் ஒருவர் ஒன்றை நிகழ்த்தினார் என்று சொல்லுகின்றபோது, யாரோ ஒருவர் அதனைப் பார்த்துக்கொண்டு இருந்தாரா இல்லையா என்பது தெளிவாகத் தெரியாதுள்ளது. ஆனால் Perform என்று சொல்லுகின்றபோது யாரோ ஒருவர் பார்ப்பதற்காகவோ அல்லது யாரோ ஒருவருக்காக Perform பண்ணப் பட்டது என்பதுதான் அதனுடைய கருத்து. எனவேதான் நாம் நிகழ்த்துகையிலும் பார்க்க ‘‘ஆற்றுகை’’ என்ற பதத்தைப் பயன்படுத்துகின்றோம். ஏனென்றால் ஒருவர் இன்னொருவருக்கு ஆற்றிக்காட்டுவது ஆற்றுகையாகும். இது மிக முக்கியமான சொற்களில் ஒன்று.

□ அரங்கின் அடிப்படை

இக்கலையின் பிரதான பதங்கள் பற்றி பிரதான கருத்துக்கள் பற்றி இதுவரை பார்த்த நாம் அடுத்து அரங்கினுடைய அடிப்படை யாது என்பதைப் பார்ப்போம்.

நாடகம் என்றால் என்ன என்ற வினாவிற்கு விடையிறுக்க முயலுவோமாயின் நாம் ஏற்கனவே பார்த்தபடி அதுவொரு “Enactment” செய்து காட்டுகையோ கும். நாங்கள் எதனைச் செய்து காட்டுகிறோம் என நோக்கினால் இரண்டு விடயங்களைச் செய்து காட்டுகின்றோம் என்பது புலனாகும்.

1. முன்னர் நிகழ்ந்தது என நாம் கருதுவதை ஆற்றுகின்றோம். அல்லது நடக்கக்கூடியது, நடப்பதற்கான சாத்தியப்பாடு உள்ளது என்று நாங்கள் கருதுவதனை ஆற்றுகின்றோம். எனவே நாடகத்துக்கு செய்து காட்டல் என்பது மிக முக்கியமானது.
2. இச் செய்து காட்டுகையின் ஊடாகத்தான் நாடகத்தினுடைய அடுத்த

முக்கிய பண்பு வருகின்றது. அதுதான் Dramatisation நாடகச் செய்கை; நாடகப்பாணியிலான செய்கை. நாடகத்தைப் பார்க்கும் போது சாதாரண வாழ்க்கைக்கும் நாடகத்துக்கும் உள்ள வேறுபாடு யாது? நாடகத்தில் வருவது திடீர் திடீர் என நமது மனதைக் கொவுவதாக இருக்கும். இதனாலேதான் ஒருவர் பேசுகிறபொழுது அல்லது ஒன்றை ஒருவர் திடீர் எனச் செய்கின்ற பொழுது அவர் "நாடக பாணியில் செய்தார் எனக் கூறுகின்றோம். ஆங்கிலத்திலும் "Dramatic" ஆகச் செய்தார் என்று கூறுகின்ற மரபு உண்டு.

எனவே இந்தச் செய்து காட்டுகையானது ஒரு உயிர்த்துடிப்புள்ள நாடகச் செய்கையாக அமைதல் வேண்டும். அப்போதுதான் அங்கு நாடகம் தோன்றும்.

நாடகம் எதனடியாகத் தோன்றுகின்றது? இது ஒன்றைப் போல செய்து காட்டுவது என்று கிரேக்க அறிஞரான அரிஸ்டோட்டில் கூறுகின்றார் ·Mimesis என்றால் ஒன்றை பிரதி செய்து காட்டுதலாகும். இதிலிருந்து Mime எனும் பதம் வரும். நாடகத்தினுடைய பிரதான அடித்தளம் "ஒன்றை"ப் "போலச் செய்த"லாகும்..

"போலச் செய்தல்" என்பது சமஸ்கிருத மரபில் அநுகரணம் என்று கூறப்படும். கரணம் என்றால் செய்தல். அனுகரணம் என்றால் ஒன்றின் செயல் போலச் செய்தல்.

நம் கண்முன்னே ஆற்றப்படுவதை நாம் பார்ப்பது என்பது கலையினுடைய தளமாக அமைகின்றமை பற்றி இதுவரை பார்த்தோம் நாம் இதுவரை பார்த்தவை எல்லாம் ஒரளவுக்குப் பெளதீக ரீதியான தளங்கள் தான். இதற்கு மேலே நாடகத்துக்கு கருத்துநிலை நிற்கும் உணர்வு பூர்வமான ஒரு தொழிற்பாடு உண்டு. அது என்னவெனில், அரங்கு என்பது மனிதனைச் செய்கை நிலையிற் பார்ப்பது ஆகும். ஒரு மனிதன் ஒன்றைச் செய்வதை நாம் பார்க்கின்றோம். அதனால் ஏற்படுகின்ற பயன்களை நாம் பார்க்கின்றோம். அவன் ஏன் அதனைச் செய்ய வந்தான் என்பதைப் பார்க்கின்றோம். இதனால் நாம் எம்மை அறிய முடிகின்றது.

எப்போது இச் செய்துகாட்டுகை வரும் என்பது அல்லது எப்போது இச் செய்துகாட்டுகை தேவைப்படும் என்பது ஒரு முக்கியமான வினாவாகும். உண்மையில் மனதிலேயோ அல்லது இருவரிடையேயோ ஒரு சிக்கல் அல்லது போராட்டம் ஏற்படுகின்றபோது அங்கு அரங்கு தோன்றும். ஏனென்றால் அரங்கினுடைய பிரதானமான அம்சம்

"மோதுகையைக் காட்டுவதுதான் (Man in Conflict)

மனிதனை அவனது மோதுகை நிலையில் வைத்துப் பார்ப்பது நாடகம்.

உலகின் தலை சிறந்த நாடகங்களை எடுத்துக் கொண்டால், அவற்றின் முக்கிய கதாபாத்திரங்களை எடுத்துக் கொண்டால், நாம் இப்போது கூறியது தெரியவரும். அந்தப் பாத்திரங்கள் ஏதோ ஒரு வகையில் முகங்கொடுக்க முடியாத அல்லது முகங்கொடுக்கக் கஷ்டப் படுகின்ற ஒரு பிரச்சினையை, ஒரு போராட்டத்தை அந்த நாடகம் சித்திரிப்பதைக் காணலாம். இதனால் அரங்கு என்பது மனிதப் போராட்டங்களைச் சித்திரிக்கின்ற ஒரு கலையாக உள்ளது.

மற்றைய மிருகங்களுக்கு இல்லாத, மனிதனுக்கு உள்ள, ஒரு சிறப்பு என்னவென்றால் மனிதர்கள் தங்களைத் தாங்களே ஒன்றை நிகழ்த்திக் காட்டுகின்றபோது பார்த்துக் கொள்ளலாம். ஒவ்வொருவரையும் அவர்களின் செய்கையின் போது நாங்கள் மதிப்பிடுகின்றோம். இதற்கு நாடகம் அல்லது ஆற்றுகை தளமாக அமைகின்றது.

எனவே அரங்கு என்பது எவ்வெவ்வ அம்சங்களைக் கொண்டது என்பது முக்கியமானது. நாம் இதுவரை பார்த்த மிகவும் குறைந்தபட்ச விளக்கங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு நோக்கினால் அரங்கு என்பது மூன்று விடயங்களை உடையதாக இருக்கும்.

1. மனிதர்கள் - பார்வையாளர்களாக இருக்கலாம் அல்லது ஆற்றப்பவர்களாக இருக்கலாம்.

2. ஆற்றப்படுவதற்கான ஒரு தளம் இருக்கும். அது மேடையாக இருக்கலாம் அல்லது சமதளமாக இருக்கலாம். எவ்வாறாயினும் ஒரு களம் இருக்கும். இக்களம் தான் "அழகியல் வெளி". அங்குதான் பார்த்து ரசிக்கும் விடயம் நிகழ்கிறது அல்லது நிகழப் போகின்றது. ஆற்றப்படுவது பார்த்து ரசிக்கப்படுவதற்கான அழகியல் வெளி அது

3. உணர்ச்சிகளின் கொந்தளிப்பு - மோதுகை

எனவே அரங்கு என்பது மனிதர்கள் பற்றியது; அவர்களுடைய மோதுகிற உணர்வுகள் பற்றியது; அது ஏதோ ஒரு இடத்தில் வைத்து நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகிறது. நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகின்ற அந்த வெளிதான் இக்கலையினுடைய அழகியல் வெளியாக அமைகின்றது. இந்த வெளியில் நின்று கொண்டு நடிகர் தொழிற்படுகின்ற போதுதான் அந்த நடிகர் தன்னைப் பார்வையாளர்களில் இருந்து வேறுபடுத்திக்

கொள்கின்றார். அவ்வெளி சுவாரசியமான ஒரு வெளி, பல கருத்துக்களை உடைய வெளி, அங்கு ஒரு மரம் இருந்தால் போதும் அதை நாம் காடு என்று கற்பனை பண்ணத் தயாராக இருக்கின்றோம். ஒரு சிறு கதிரையி ருந்தால் அதை சிம்மாசனம் என்று கற்பனை பண்ணத் தயாராக இருக்கின்றோம். இங்கே காலமும் இடமும் சுருக்கிக் குறுக்கித் தரப்படுகின்றன. இது இக்கலை வடிவத்தின் ஒரு முக்கியமான அம்சம்.

நிகழுகின்ற இடம் ஒரு முக்கியமான விடயம். ஆற்றுபவர்களை நாம் பார்க்கும் போது இரண்டு நிலைகளிலே நின்று பார்க்கின்றோம். ஒரே நேரத்தில் அவரை ஆற்றுபவராகவும் அதேவேளையில் அவர் ஆற்றுகின்ற பாத்திரமாகவும் அவரைப் பார்க்கின்றோம். உதாரணத்திற்கு ஒரு பிரபல நடிகரை எடுத்துக் கொள்வோம் அவர் ஒரு மன்னரைச் சித்திரிக்கின்றார். என்று வைத்துக் கொள்வோம். பார்த்துக் கொண்டு இருக்கும் நாம் ஒரே நேரத்தில் இரண்டு காரியங்களைச் செய்கின்றோம். அவரை அந்த நடிகராகவும் பார்க்கின்றோம்; மன்னராகவும் பார்க்கின்றோம். அதாவது நடிகராகவும் பார்க்கின்றோம் பாத்திரமாகவும் பார்க்கின்றோம்.

□ அரங்கின் மூலகங்கள்

மிகவும் எனிமைப்படுத்தப்பட்ட நிலையில் சொல்வதானால் அரங்குக்கு இரண்டு அம்சங்கள் முக்கியமானவை.

1. ஆற்றுகை

2. பார்வையாளர்

இவ் ஆற்றுகைக்குள் இரண்டு அம்சங்கள் வரும். அவை

1. எது ஆற்றப்படுகிறது

2. யார் ஆற்றுகிறார்கள்

என்பனவாகும். இங்கு ஆற்றப்படுவது, பார்ப்பவர்கள் என்பன பிரதானமாகின்றன.

ஆற்றப்படுவதற்கு ஒரு களம் வேண்டும். இக்களம் ஒரு இடமாக இருக்கலாம். இதற்கெனத் தயாரிக்கப்பட்ட இடமாக இருக்கலாம். தொழில் நுட்பங் காரணமாக வருகின்ற வெறும் செவிப்புலனாகவும் அமையலாம்.

உதாரணம், வாளொலி நாடகம். வாளொலி நாடகம் அதனைக் கேட்கின்ற எமது மனதிலேதான் நிகழ்கின்றது.

அரங்கினுடைய மூலகங்கள் பற்றி சற்று விரிவாக நாங்கள் நோக்கு வோம். அதில் முதலாவது நாம் எடுத்து நோக்க வேண்டியது ‘பார்வையாளர்’ என்பதுதான்.

பார்வையாளர் என்ற சொல் கூட எந்த அளவிற்குப் பொருத்தம் என்பது நாம் சிந்திக்க வேண்டியது. பார்வையாளர் என்னும் சொல் பார்வையினை அவர்கள் “ஆன்கிறார்கள் என்னும் கருத்தினைத் தருகின்றது. ஆனால் உண்மையில் பார்வையை அவர்கள் ஆள்வது இல்லை. நிகழ்த்திக் காட்டுபவர்கள்தான் பார்வையை ஆள்கிறார்கள். நிகழ்த்திக் காட்டுபவர்களை நெறிப்படுத்துபவர் தான் இவர்களுடைய பார்வையை ஆள்கிறார். என்ன பார்க்க வேண்டும் என்பதனைத் தீர்மானிப்பவர் அவர் தான். எனவே இவர்களைப் பார்ப்பவர்கள், அல்லது பார்ப்போர் என மாத்திரம் வைத்துக் கொள்வது பொருத்தமெனக் கருதுகிறேன்.

அடுத்து மிக உன்னிப்பாக நோக்க வேண்டியது நிகழ்த்திக் காட்டப் படுவதனுடைய நோக்கம் என்ன என்பதாகும். அதாவது இதனை உண்டாக்கியவர்கள், தோற்றுவித்தவர்கள் இதன் மூலம் என்ன செய்ய விரும்பினார்கள். வெறுமனே மகிழ்ஞுட்டவா, அல்லது சிந்தனையைத் தாண்டவா அல்லது இரண்டையும் செய்யவா அல்லது நேரத்தைப் போக்கவா என்பது முக்கியமானது.

நாடகம் என்ன கண்ணோட்டத்தில் காண்பிக்கப்படுகின்றது என்பது முக்கியமானது.

நாடகத்தின் அடுத்த மூலகமாக அமைவது எது ஆற்றப்படுகின்றதோ அதனுடைய அமைப்பு ஆகும். எது ஆற்றப்படுகின்றது என்பதை நாம் இன்றைய நிலையில் இரண்டாக வகுக்கலாம். அவை:

1. ஆற்றப்படுவதனுடைய “கட்டம்”
2. நாடகப் பாத்திரம்.

என்பனவாகும்.

எது ஆற்றப்படுகிறதோ அதனைத் தோற்றுவிப்பவர் நாடக ஆசிரியர் அல்லது எழுத்துருவை எழுதுபவர் ஆவார். இவர் இரண்டு காரியங்களைச் செய்கின்றார்.

1. ஒரு நாடகக் கட்டமைப்பைத் தருகிறார். (அதாவது நாங்கள் நிகழ்த்திக் காட்டுகின்ற/ஆற்றுகின்ற விடயமானது ஒரு குறிப்பிட்ட கட்டமைப்பின் ஊடாக வெளி வருகின்றது.)
2. அது சில பாத்திரங்களின் ஊடாக வெளிப்படுத்துகிறார்.

இக்கட்டமைப்போ பாத்திரங்களோ தம்முள் தாம் சுதந்திரத்துடன் இயங்குவனவா என நோக்கின், அவ்வாறு இல்லை. இதனைப் பற்றி யோசிக்கும் போது நாம் அரங்கினுடைய இன்னொரு மிக முக்கியமான மூலகத்துக்கு வருகின்றோம்.

அது நடிகர், நடிகையருடைய ஆற்றுகை ஆகும். இந்த ஆற்றுகை அந்தத் தயாரிப்பினுடைய நெறியாளரால் கண்காணிக்கப்பட்டு அவரால் வழி நடத்தப்படுவதாகும்.

இவ்வாறு நோக்கும்போது அந்த நெறியாளர் (director) முக்கியமானவர் ஆகின்றார்.

எனவே நாடகம் என்பதைப் பார்ப்போரிலே தொடங்கி, அதற்கு ஒரு நோக்கம் இருக்க வேண்டும் என்று கண்டு, அதனை எழுதுபவர் ஒருவர் (அல்லது பலர்) வேண்டுமென்று வந்து, இப்போது அதனை நெறியாள்கை செய்யபவர் வேண்டுமென்று முடிவுக்கு வருகிறோம்.

இவற்றுக்கு மேல் நாடகத்தினுடைய இன்னொரு பிரதானமான மூலகம், அது ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலில் நிகழ்த்திக்காட்டப்பட வேண்டும் என்பதாகும். இங்கு, எந்தச் சூழலில் என்பது வித்தியாசப்படும். வாளொலி நாடகமாக இருக்கலாம், தெருக்கூத்தாக இருக்கலாம், நாடகத்துக்கு என உள்ள ஒரு மண்டபத்திலே இருக்கலாம், வீதி நாடகமாக இருக்கலாம். இதனை ஆற்றப்படும் ‘‘வெளி’’ என்று சொல்வார்கள்.

நாடகம் என்பது பிரதானமாக கட்டப்பட ஆற்றுகையாகும். ஒரு பாத்திரத்தை எடுத்துக் கொண்டால் அப்பாத்திரத்தினுடைய ஆடையனிகள், அவர் எப்படி இருப்பார் என்பதை சித்திரிக்கும். அது மாத்திரமால் அந்நாடகத்தின் கட்டத்திற்கு ஏற்ற வகையில் காட்சிகள் அமையும், அல்லது காட்சிகள் சுட்டிக்காட்டப்படும். நாடகத்திற் காட்டப்படுகின்ற சூழலுக்கேற்ப, உணர்ச்சி நிலைக்கேற்ப அதற்கான இசையும் இருக்கும். இசை என்பது கேட்கப்படுவது. பார்வை இல்லாதவர்கூட தனது மனக்கண்ணிலே சிலவற்றை இருத்தித் தான் பார்க்க வேண்டியிருக்கும்.

எனவே இங்கு Visual என்பது அந்த அகண்ட கருத்திலேயே சொல் லப்படுகின்றது. இதனை நாம் வாளொலி நாடகங்கள் கேட்கின்றபோது

மிகத் துல்லியமாகப் பார்க்கலாம். வாளெனாலி நாடகத்தை நாங்கள் வாளெனாலியில் கேட்கின்றபோது நமது மனதிலே அந்தப் பாத்திரங்கள் வந்து போகின்றன. பாத்திரங்களின் தன்மைகள், அவர்கள் பேசுகின்ற முறைமை அவர்களுடைய குணப்பண்புகள் ஆகியவற்றைக் கொண்டு எமது அநுபவத்தை அவற்றுடன் சேர்த்துப் பார்த்து அந்தப் பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ப ஒரு வடிவத்தை நமது மனதிற் கொடுக்கின்றோம். ஆனால் நேரடியரங்கில் அந்தப் பாத்திரம் நெறியாளரால் தீர்மானிக்கப்பட்டு நமக்கு அளிக்கப்படுகின்றது.

சுருக்கிக் கூறுவதானால் நாடகத்தினுடைய பிரதான மூலகங்கள் என்று கொள்ளத்தக்கவை பார்ப்போர், காண்பியங்கள், ஆற்றுகை, ஆற்றுகை செய்யப்படுகின்ற இடம் என்பனவாகும்.

□ அரங்கின் பண்பாடு

நாடகத்திற்கு சமூகத்தில் இருக்கும் வலுவுக்கான காரணம் யாது இதனை ஏன் மக்கள் பார்க்கின்றார்கள். இதனை மக்கள் பார்க்காமல் இருக்க முடியாதா, என்பன மிக முக்கியமான வினாக்கள் ஆகும்.

ஏன் மக்கள் நாடகத்தை பார்க்கின்றார்கள் எனின், நாடகம் என்பது எந்தப் பண்பாடாக இருந்தாலும் அந்தப் பண்பாட்டினுடைய ஒரு முக்கிய மான அங்கமாக அதில் இருந்து பிரிக்கப்பட முடியாததாயிருப்பதனாலாகும்.

நாடகத்துக்கும் பண்பாட்டிற்கும் மிக நெருங்கிய தொடர்பு உண்டு. பண்பாட்டிற் பேசப்படுகின்ற விடயங்கள், பண்பாட்டில் எடுத்துக்கூறப் படும் முக்கியமான பெறுமானங்கள் பண்பாட்டிலே கடிந்து கூறப்படுகின்ற கூடாத விடயங்கள் பண்பாட்டிலே உயர்ந்தவையாகப் பேசப்படுகின்ற விடயங்கள் ஆகியவை பொதுமக்கள் நிலையில் நாடகங்கள் வழியாக கையளிக்கப்படுகின்றன. அரிச்சந்திரனை எடுத்துக்கொள்வோம். நல்லதங்காள் கதை எதனைச் சுட்டுகிறது? அரிச்சந்திரன் கதை எதனைச் சுட்டுகிது நமது பண்பாட்டி

ஞாடைய பெறுமானங்கள் பல இந்நாடகங்கள் மூலமாக வெளிப்படு கின்றன என்பதே பதிலாகும்.

பண்பாட்டுக்கும் நாடகத்துக்கும் உள்ள தொடர்புகளை ஒவ்வொன்றாக நோக்குவோம்.

1. நாடகம் ஒரு சமூகத்தில் உள்ள எல்லா மக்களையும் ஒருங்கு திரட்டுகின்றது. நாடகம் ஒரு இடத்தில் நடைபெறுகிறது என்றால் (கிராமங்களைக் குறிப்பாக மனதில் வைத்துக் கொண்டால் நாம் சொல்வது புரியும்) எல்லோரும் வந்து சேர்வார்கள். மக்கள் வந்து ஒருங்கு சேர்வதற்கான ஏதுவாக நாடகம் அமைகின்றது.

பார்ம்பரியமாக அந்த மக்கட் கூட்டம் நம்பி வந்து இருக்கும் சில விடயங்கள் நாடகத்தில் மீட்டுக் காட்டப்படுகின்றன. அரிச்சந்திரன் கதை தெரிந்தே அரிச்சந்திரன் நாடகம் பார்க்கப்போகின்றோம். நல்ல தங்காள் கதை தெரிந்தே நல்லதங்காள் நாடகம் பார்க்கப் போகின்றோம். இப்படிச் சென்று பார்க்கின்றபோது நமது பண்பாட்டினுடைய பெறுமானங்கள் பற்றியதொரு மீள் உணர்வு நமக்கேற்படுகின்றது. நாங்கள் அதனை மீள் உறுதி செய்து கொள்கின்றோம்.

2. அரிச்சந்திரனைப்போலப் பொய் சொல்லாமல் இருக்க வேண்டும், அலங்காரியைப் போல உறவினர்களைக் துன்புறுத்தக்கூடாது என நம்முடைய பண்பாட்டுப் பெறுமானங்களை நாங்கள் மீள் உறுதிசெய்து கொள்கின்றோம். நம்முடைய பண்பாட்டுப் பெறுமானங்கள் கேள்விக் குள்ளாக்கப்படும். நல்வீன நாடகங்கள் பல நம்முடைய பண்பாட்டுப் பெறுமானங்கள் பலவற்றைக் கேள்விக்குரியதாக்குகின்றன. ஏதோ ஒரு வகையில் பண்பாடு, பண்பாட்டுப் பெறுமானங்கள், பண்பாட்டுக் குறியீடுகள் நாடகத்திலே முக்கியமடைகின்றன. காண்பியங்கள் என்று சொல்லப்படுவற்றிலும் நம்முடைய பண்பாட்டுக் குறியீடுகள் காணப்படும்.

3. நாடகம் எனும் பொழுது அந்தச் சமூகக் குழுமத்திடையே ஒரு ஒருங்கிணைவு காணப்படுகிறது. கிராமப் பகுதிகளில் நாடகத்தையாடுகின்றவர்கள் பெரும்பாலும் ஒரு குழுமத்தைச் சேர்ந்தவர்களாக இருப்பார்கள். (ஒரு குறிப்பிட்ட சாதிக் குழுமத்தைச் சேர்ந்தவர்களே ஒரு சில கூத்துகளை ஆடுகின்றவர்களாக இருப்பார்கள்) அங்கே கூத்து என்பது அவர்களுடைய சமூக ஒருங்கிணைவுக்கான ஒரு நியமமாகத் திகழ்கின்றது.

நம்முடைய பண்பாட்டிற்கான குறியீடுகள் அவை பாத்திரங்கள் வழியாக வரலாம் அல்லது காண்பியங்களாக வரலாம். யாவும் அரங்கிலே தொழிற்படுகின்றன.

□ நாடகம் கலையாகுதல்

நாடகம் எவ்வாறு ஒரு கலை வடிவமாகின்றது?

இங்கு கலை வடிவம் என்றால் என்ன என்பது பற்றிய தெளிவு நமக்குத் தேவையாகிறது. கலை பற்றிய வரைவிலக்கணம் முதலிலே தரப்பட்ட போது “மனிதத் திறனால் எடுத்துரைக்கப்படுவது; எடுத்துணர்த் தப்படுவது” என்று சொல்லப்பட்டது. மனிதத் திறனோடு அது இணைந்து வருகிறபொழுது குறிப்பிட்ட பண்பாட்டுக்குள்ளே வருகின்றது. பண்பாட்டின் சின்னமாக அமைகின்றது. அதனுடைய குறியீடாக அமைகின்றது.

கலைகள் பண்பாட்டிலே முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. கலைகள் மூலமாகவே பண்பாடு உணரப்படுவது வழக்கம். இதைவிட்டு, கலைகள் உண்மையிலே நமக்கு எதைச் சொல்கின்றன என்பதனை அறிந்து கொள்வது அவசியம்.

பொதுப்படையராக எடுத்துக்கூறினால் கலை என்பது நமது அநுபவங்களை ஒரு செம்மையான நிலைப்படுத்தி’ அவற்றை ஒழுங்க

மைப்புக்குள்ளே கொண்டு வந்து, அவற்றை விளக்கித் தெளிவுபடுத்தி அவற்றை நாங்கள் புரிந்து கொள்வதற்கு உதவுகின்றது. நல்ல சங்கீதம் கேட்கிறபோது, நல்ல ஓவியத்தைப் பார்க்கிறபோது, நல்லதொரு பெரிய கட்டிடத்தைப் பார்க்கிறபொழுது, நல்ல இலக்கியத்தை வாசிக்கிறபொழுது அந்தப் பொருளைப் பார்க்கிறவரை விளங்காத ஏதோ ஒன்று விளங்குவது போன்று இருக்கும்; விளங்குவது போன்றதொரு திருப்தி வரும். இதுதான் கலையினுடைய தொழிற்பாடு.

கலை என்பது மானுடம் பற்றிய உணர்வுச்சித்திரிப்பு வழிவரும் ஓர் அறிகையே. ஒரு நாடகத்தை நாங்கள் பார்ப்பதன் மூலம் வாழ்க்கை பற்றிய ஒழுங்கமைக்கப்பட்டதொரு பார்வையை, வாழ்க்கை பற்றிய தொரு ஒளிர்வை, புரிந்துணர்வினை நாம் பெற்றுக்கொள்கின்றோம்.

இந்த வேளையில் தமிழ்ப் பார்ம்பரியத்தில் 'நாடக வழக்கு' என வருகின்ற பதம் பற்றிச் சிந்திப்பது நல்லது. அகப்பாடல்கள் எவ்வாறு தோன்றுகின்றன என்பது பற்றித் தொல்காப்பியம்.

"நாடக வழக்கிலும் உலகியல் வழக்கிலும்

பாடல் சார்ந்த புலனெறி வழக்கம்"

என்று கூறுகின்றது. நாடக வழக்கத்தினாடாகவும் உலகியல் வழக்கத்தினாடாகவும் வருகின்றது புலமை நெறி வழக்கம் என்பதுதான் கருத்து. இதில் இந்நாடக வழக்கு என்பது என்ன? இதற்கு இளம்பூரணர் என்னும் தொல்காப்பியத்தின் உரைகாரர்,

"சவைபட வந்தனவெல்லாம் ஓரிடத்தே வந்தனவாகத்

தொகுத்துக் கூறல்"

எனக்கூறுகின்றார். சவை என்பதற்குக் கருத்து நாங்கள் இப்போது சொல்லும் "ருசி" அல்ல, சவை என்பது "உணர்ச்சி" (Emotion) யாகும். அடிப்படியாயின் சவைபட வருவனவெல்லாம் என்றால் உணர்ச்சிகளைச் செய்துபடுத்துவதை ஒன்றின் பின் ஒன்றாக வருகின்றமை குறிப்பிடப்படுகின்றது. இவை யாவும் ஓர் இடத்தே வந்தனவாகத் தொகுத்துக்கூறல் நாடகம் ஆகும். இது உலகமட்டத்தில் நாடகத்துக்குத் தரப்பட்ட மிகமிக அழகான வரைவிலக்கணங்களில் ஒன்றாகும்.

அப்படியாயின் நாடகம் என்னும் கலையின் பயன் நமக்கு மனிதர்களை, உலகத்தை, மனித இனங்களை, தெளிய வைப்பது சேக்ஸ்பிரயருடைய "ஹம்லெட்"டைப் பார்க்கின்றபோது, காளிதாசரு

டைய சுகுந்தலையைப் பார்க்கின்றபோது சண்முகவிங்கத்தினுடைய எந்தையும் தாயும் நாடகத்தைப் பார்க்கின்றபோது அந்த அந்த நாடகத்தின் கதையையும் அதன் காட்சியோட்டத்தையும் மாத்திரம் அல்லாமல் நாங்கள் வாழ்க்கை பற்றிய உண்மையை அல்லது உண்மைகளைத் தெரிந்து கொள்கின்றோம். அந்த வாழ்க்கை பற்றிய உண்மையை அநுபவ பூர்வமாக - உணர்வு பூர்வமாக அறிந்து கொள்கின்றோம். இதனால் நாடகத்தினடியாக வருகின்ற தாக்கம் மிகப் பெரிய தாக்கமாகும். இதுதான் கலை ஏற்படுத்துகின்ற தாக்கம். உண்மையான கலை, வாழ்க்கை பற்றிய ஒரு தெளிவைத் தரும்.

□ அரங்கின் பயன்பாடு

இனி நாம் இதுவரை பார்த்தவற்றின் பின்னணியில் அரங்கினுடைய பயன்பாடுகள்/பிரயோசனம் யாவை என்பதனை நோக்குவோம். நாடகத்தினுடைய பிரதான அம்சம் பற்றி ஒன்றினை முதன்மைப்படுத்திக் கூறி வந்துள்ளோம். அதாவது அது மனித மோதுகை நிலையினைச் சித்திரிப்பது என்பதாகும்.

எந்தவாரு நாடகத்திலும் ஏதோ ஒருவகை “மோதுகை நிலை அல்லது ‘முரண்நிலை’” இருக்கும். ஏதோ இரண்டு விடயங்களுக்கு இடையேயுள்ள ஒரு போராட்டம் அங்கு நிகழும். இந்த இரண்டு விடயங்களுக்கு இடையே உள்ள போராட்டம் அமைதியானதாக, காத்திரமானதாக, சோகத்தை வெளியே கொண்டதுவாகக் காட்டப்படலாம். அல்லது சவாரஸ்யமாக, சிரிப்புட்டும் வகையிலும் காட்டப்படலாம். எவ்வாறு வந்தாலும் அடித்தளத்தில் இந்த “மோதுகை” இருக்கும்.

இம் மோதுகை நாடகத்தில் இருப்பதன் முக்கியத்துவம் என்ன? இம் மோதுகைகளை நாங்கள் பார்ப்பதன் மூலம் நம்முடைய உணர்ச்சிகள்

வெளிக்கொண்டுபடுகின்றன. பார்ப்பவருடைய உணர்வுகள் வெளிக்கொண்டுபடுகின்றன. மேடையிலே உள்ள பாத்திரத்திற்கு ஏற்படுகின்ற மனப்போராட்டங்கள், மனச்சிக்கல்கள், மனச்சங்கடங்கள் எல்லாவற்றையும் பார்த்து அவற்றோடு ஒன்றி நிற்பதன் மூலம் தான், என்னுடைய கஷ்ட நிலைகள் பற்றிய ஒரு தெளிவு எனக்கு உண்டாகின்றது. அப்படி உண்டாகும் பொழுது என்னுடைய மனதிலே ஏதோ ஒன்றை அறிந்து விட்டதுபோல ஒரு உணர்வு வரும்.

உணர்ச்சி முழுவதும் வெளியாலே வந்ததன் பின்னர் ஏற்படுகின்ற தெளிவு தான் இங்கு சொல்லப்படுகிறது. நெஞ்சில் முடிடிக்குமட்டிக் கொண்டிருக்கின்ற ஒன்று விலகுவது போன்ற ஓர் உணர்வு ஏற்படும். அப்பொழுது நெஞ்சுப்பாரம் நீங்குவது போன்ற மனதிலை இருக்கும். இந்த நிலை ஒரு நல்ல கலை வடிவத்தினை நல்ல நாடகத்தைப் பார்க்கிறபொழுது ஏற்படும்.

இந்த நிலையை அரிஸ்ரோட்டில் எனும் கிரேக்கஞானி கதாசில் (Katharsis) என்று கூறுகின்றார். கதாசில் என்பதற்கு கருத்து “வெளிக்கொண்டுகை” என்பதாகும். மனதிலே இருந்து நம்மை உறுத்திக் கொண்டு இருப்பனவற்றை வெளிக்கொண்டுவதற்கு நாடகம் என்ற கலை வடிவம் உதவுகின்றது. அதுவும் காத்திரமான நாடகம் என்று சொல்லப்படுகின்ற திறஜெடி (Tragedy) பெரிதும் உதவுகின்றது. எனவேதான் கதர்சில் என்பது மிக முக்கியமான தொன்றாகப் பேசப்படுகின்றது.

இக் கதாசில் எவ்வாறு நிகழ் கிறது, எத்தனை படி நிலைகளில் நிகழ்கின்றது என்பதனை நாங்கள் அறிந்திருப்பது நல்லது.

இன்னல்கள் எப்போது வரும்? இன்னல் ஏற்படுவதற்கான அல்லது ஒரு அவல நிலைமை ஏற்படுவதற்கான ஒரு குறைபாடு ஒருவரிடத்தில் இருத்தல் வேண்டும். ஏதோ ஒரு குறைபாடு, ஏதோ ஒரு வேண்டப்படாத இயல்பு இருப்பதன் காரணமாக அந்த சோகமான, அவலமான நிலைமை ஏற்படும். மற்றவர்கள் கேட்பதை மறுக்கக்கூடாதே என்கின்ற தருமனின் மனதிலைதான் அவனுடைய தம்பியரையும் அவனுடைய குடும்பத்தை யுமே பின்னர் சோகத்தில் ஆழ்த்துகின்ற சொக்கட்டான் விளையாட்டுக்கு (குது விளையாட்டு) ஒப்புக்கொள்ளச் சொல்கிறது. கைகேயி கேட்கின்ற போது அந்த வரத்தை தசரதன் கொடுத்தது இராமாயணத்தினுடைய கதியையே மாற்றிவிடுகின்றது. தான் முன்னர் கொடுத்த சொல்லை மறுக்கக்கூடாது என்பதால்தானே தசரதன் இறந்து போக வேண்டி வருகின்றது.

ஒவ்வொருவரிடமுழுள்ள ஏதோ ஒரு பண்பு காரணமாக பல பிரச்சி னைகள் ஏற்படுகின்றன. ஒரு நல்ல பண்பு காரணமாக ஒவ்வாதவை ஏற்படுகின்றன. அப்பண்பு இருத்தல் தான் தொடக்கம். அந்த நிலை மையில் பிழைகள்/மாற்றங்கள் ஏற்படத் தொடங்கும்.

மாற்றம் ஏற்படுகின்றபொழுது மகிழ்ச்சிகரமான சூழலில் இருந்து சோகமான சூழலுக்கு மாறும். அப்போதுதான் நாங்கள் விடுகின்ற பிழைகளை நாங்களே எடுத்துச் சொல்ல வேண்டிய தேவையேற்படும். ஆனால் அவற்றைத் தடுக்க முடியாமல் போய்விடும். நமது பிழைகள் நம்மை “விழுங்கத்” தொடங்கிவிடும்.

ஒரு நாடகத்தில் எத்தனை கட்டங்களாக இந்த அவலத்தன்மை சித்தரிக்கப்படும் என்பதைக்கூடக் கிரேக்கச் சிந்தனை மரபில் மிக நுண்ணிதாக வகுத்துக்காட்டியுள்ளனர். சிக்கலுக்கு இட்டுச் செல்லும் குணப்பன்பை “ஹமாதியா (Hamartia) என்று கிரேக்கத்தில் கூறுவார்கள். அதனை இனங்கண்டு விட்டால் அதனாலேற்படுகின்ற மாற்றங்களை அறிந்து கொள்ள தானே எடுத்துக் கூறுகின்ற நிலைமையை Confession என்று சொல்வார்கள். இறுதியில் அவலப் பேரிடி ஏற்படும். இந்த முறையில் அவலம் வெளிவருவதைச் சொஃபொக்கிஸிசின் ஈடிப்பஸ் நாடகத்திற் காணலாம்.

இது கிரேக்கப் பண்பாட்டினைத் தளமாகக் கொண்டு சொல்லப்பட்டுள்ளது.

இந்தியப் பண்பாட்டில் கலையின் நுகர்வு இன்னொரு விதமாகப் பார்க்கப்படுகின்றது.

இந்தியப் பாரம்பரியத்தில் ஒரு நாடகத்தினை ரசிக்கும் முறையினை நாம் ‘ரசனைக்குரியது’ என்று சொல்வோம். இங்கு ‘ரச’ அல்லது ‘கலை’ என்னும் கோட்பாடு பேசப்படுகிறது.

‘ரச’ என்பது யாது? இந்த ரசத்தின் மூலமாகத்தான் எந்தவொரு நாடகமும் தன்னை அர்த்தப்படுத்திக் கொள்கின்றது. ‘ரச’ இல்லாமல் நாடகம் இல்லை. அதாவது நிகழ்த்திக் காட்டுகின்ற அல்லது ஆற்றுகையைச் செய்கின்ற பாத்திரங்கள் அரங்கில் எடுத்துக் கூறுகின்ற சொற்கள், எடுத்துக்காட்டுகின்ற செய்கைகள், பாத்திரங்களினுடைய ஆடையணிகள் அவற்றிடையே வேட ஒப்பனை ஆகியவற்றின் மூலமாகப் பார்க்கின்ற வர்கள் ஒரு “உணர்வு நிலைக்கு” ஆளாகுகின்றனர். அந்த உணர்வுதான் ‘ரசம்’.

அதாவது மேடையிலே நிகழ்வதனைப் பார்ப்பவர் அவற்றைத் தனவயப்படுத்தி உள்வாங்கும் பொழுது ஏற்படுகின்ற கலைதான் ரசம் ஆகும். இந்திய மரபின்படி ரசம் தான் ஒரு நாடகம் விரும்பப்படுவதை ஊக்குவிப்பதாக அமைகின்றது. அதாவது ஒரு நாடகத்தின் அழகு என்பது “ரசத்தை” அது எவ்வாறு ஏற்படுத்துகிறது என்பதிலேயே தங்கியுள்ளது.

எப்பொழுது ரசம் வரும்? அது ஒரு உணர்வு நிலையேற்படுத்தின்றபோது வரும். உடை மூலம், ஓப்பனை மூலம், சொல்மூலம், செய்கை மூலம் ஒரு நடிகர் ஒன்றைச் சொல்லுகிறபோது அங்கு ஒரு “பாவம்” தொனிக்கின்றது. பார்ப்பவர்கள் என்ற வகையில் அந்த “பாவத்தை” நாங்கள் உள்வாங்கிக் கொள்கின்றோம். அதுதான் ரசம்.

அந்த உணர்வு நிலையைப் “பாவம்” (Bhava) என்று சமஸ்கிருதத்திற் சொல்வார்கள். எப்பொழுது “பாவம்” தோன்றும்? அதற்கான உடற் செய்கைகள், வார்த்தைகள் வெளிவரும் பொழுது அது தோன்றும். உதாரணமாக அழுகின்ற ஒருவர் என்ன செய்வார்? தனக்கு என்ன நேருகின்றது என்பதையே கவனியாது. தலைவரிக் கோலமாக, கைகளை உயர்த்தி உயர்த்தி, மூன்றும் பின்னுமாக அசைத்து அழுவார். அந்த அழுகை ஒலி கேட்காத தூரத்தில் நின்று கொண்டு அந்த அசைவுகளை நாம் பார்த்தாலும் அவர் அழுகின்றார் என்பது நமக்கு விளங்கும். அதைப் பார்த்த நாமும் அந்த மனநிலைக்குச் செல்கிறோம்.

‘ரச்’ நிலையில் உள்ள முக்கிய அம்சம் என்னவென்றால், இந்த உணர்வு நம்மிடத்து ஏற்படும் பொழுது, நாம் நாமாக இருப்பதுவும், மற்றவரது நிலைமையை உணர்ந்து அநுதாபப்படுவதும் நிகழ்கிறது. அந்த அழுகையின் வலிமை நம்மைப்படிப்படியாக அந்த உணர்வினுள் இழுக்கின்றது. இக்காட்சி ஒரு நாடகமாக இருக்குமிடத்து நாம் அந்த மனநிலைக்குச் சென்றுவிடுகிறோம். அந்தச் சித்தரிப்பு பின்னர் எமக்கு ஒரு திருப்தியை ஏற்படுத்துகின்றது.

எட்டு வகையான ரசங்களை பரதருடைய நாட்டிய சாத்திரம் கூறுகின்றது. அவையாவன:

ஹாஸ்ய	- சிரிப்பு
குரோத	- கோபம்
உத்ஸாக	- பெருமித நிலை
பய	- பயம்
ஜாகுப்ஸ	- அருவருப்பு

விஸ்மய	- வியப்பு
ரதி	- சிருங்காரம்.
இவை தொல்காப்பியத்தில் எடுத்துக்கூறப்படும் முறையை நோக்கு வோம்.	
நகை	- சிரிப்பு
அழுகை	- சோகம்
இழிவரல்	- அருவருப்பு
மருட்கை	- வியப்பாகப் பார்த்தல்
அச்சம்	- பயம்
பெருமிதம்	- ஆடம்பரம்
வெகுளி	- கோபம்
உவகை	- சந்தோவும் (காதல் நிலை)

நாட்டிய சாஸ்திரமும் தொல்காப்பியமும் எட்டுச் சுவைகளையே கூறுகின்றன. ஆனால் நாமோ 'நவரச' என்ற கோட்பாட்டிற்கு பழக்கப் பட்டவர்களாக இருக்கின்றோம். இந்த ஒன்பதாவது ரசம் எது என்றால் அது சாந்தம் ஆகும். சாந்தம் என்பது உண்மையில் ஒரு உணர்வு நிலையல்ல. எந்தவொரு உணர்வு நிலையும் இல்லாமல் இருக்கின்ற நிலைதான் சாந்தம். கோபமோ, உவகையோ, சிரிப்போ, உற்சாகமோ, பயமோ இல்லாத ஒரு நிலைதான் சாந்தம். பிற்காலத்தில் அதையும் ஒரு உணர்வு நிலையாககிணார்கள். தொல்காப்பியர் சாந்தத்தை "நடுவு நிலை" என்பார். நடுவு நிலையையும் சேர்த்தால் ஒன்பது சுவை என்பார்.

ஒன்பது ரசங்களாகக் கொள்கின்ற மரபு பிற்காலத்திலேயே வந்தது.

உண்மையில் இந்த ரசம் எதனை ஏற்படுத்துகின்றது, என்ன செய்கின்றது என்பதனை நோக்க வேண்டும். ஒருவர் சிரிப்பதைப் பார்க்கின்ற போது இருவர் காதலிப்பதைப் பார்க்கின்றபோது ஒருவர் கதறி அழுவதைப் பார்க்கின்றபோது ஒருவர் பெருமிதத்தோடு நடப்பதைப் பார்க்கின்றபோது நம்முடைய மனதிலே இருக்கின்ற நமது உணர்ச்சிகள், பாவங்கள் மேலே எழுகின்றன. இந்த பாவங்களை நாட்டியத்திலே சித்தரித்துக் காட்ட வேண்டுமானால் பிரதானமாக இரண்டு நிலைகளில் காட்டுவார்கள்.

1. குறிப்பிட்ட விடயம் பற்றிய அடித்தளமான, அடிப்படையான, அது தளமாக அமைகின்ற நிலையை ஸ்தாயி பாவம் என்று சொல்வார்கள். சோகம், கவலை அல்லது மகிழ்ச்சி போன்றவை.
2. இக்குறிப்பிட்ட அடித்தளமான மனதிலையில் நின்று கொண்டு ஒன்றைப் பேசுகிறபோது வேறு உணர்வுகள் வரும். ஒரு சோகமான நிலையில் இருப்பவர் தன்னுடைய கதையைச் சொல்லுகின்றபோது சிறிது சிரித்துக் கொண்டும் சொல்லலாம், கோபப்பட்டுக் கொண்டும் சொல்லலாம்

அந்த உரையாடவினுடாக கோபம், சிரிப்பு, பெருமிதம் போன்றன வரலாம். ஆனால் அடிநாதமாக ஆதார சுருதியாகச் சோக நிலை இருக்கும். இவ்வாறு மாறி வருகின்ற அந்த பாவங்கள் வியபிச்சாரி பாவங்கள் எனப்படும்.

நாம் ஒன்றைச் செய்கின்றபொழுது, அடித்தள நிலையில் ஒரு ஸ்தாயி பாவம் உண்டு. அந்த ஸ்தாயி பாவத்தில் நின்று கொண்டுதான் அது சம்பந்தமான வியபிச்சாரி பாவங்களை எடுத்துக் காட்டுவோம்.

வியபிச்சாரி பாவங்கள் என்றால் யாவை என்பதை ஏற்கனவே பார்த்து விட்டோம். இந்திய மரபில் நாடகக் கலையை ரசிப்பதற்குத் தளமாக அமைவது சுவைத்தல் என்கின்ற இந்தக் கருதுகோளேயாகும். இதனால் என்ன ஏற்படுகிறதெனில் தெளிவு ஏற்படுகிறது.

எனவே இங்கு ஆரம்பத்தில் நாம் குறிப்பிட்ட கலை பற்றிய முக்கியமான பண்பை மறந்துவிடிக் கூடாது. கலை என்பது விடயங்களை ஒழுங்கு படுத்தித் தருவதாகவும் தெளிவுபடுத்துவதாகவும் புரிய வைப்ப தாகவும் அமைகின்றது. அதற்கு இந்த பாவங்கள் வழி சமைப்பனவாக அமைகின்றன.

நாடகம் எவ்வாறு சுவைகளைக் கொண்டது, அந்தச் சுவைகளினுடைய தன்மைகள் யாவை, அவற்றினுடைய பயன்பாடு யாவை என்று பார்த்த நாம் அடுத்து ஒரு நாடகத்தைப் பார்க்கிறபொழுது அந்த நாடகத்தினுடைய வகைப்பாட்டை எவ்வாறு புரிந்து கொள்வது என்பதனை விளங்கிக் கொள்ளவேண்டும்.

ஒரு கதையை எடுத்துக் கூறுகின்ற முறைமையில் அதனைக் காத்திரமான ஒரு விடயமாகவும் கூறலாம். சிரிப்புக்கு இடமானதாகவும் கூறலாம்; பாரதாரமானதாகவும் எடுத்துக்கூறலாம் கிண்டலுக்குரியதாகவும் கூறலாம். அதாவது என்ன கண்ணோட்டத்தில் அந்த நாடகம் அமைகிறது

என்பதுதான் முக்கியம். குறிப்பாக மேல் நாட்டு நாடகங்களை விளங்கிக் கொள்வதற்கு இந்தக் கண்ணோட்ட முறைமை பற்றிய தெளிவு வேண்டும். ‘திறஜெடி’, ‘கொமெடி’ என்பவற்றை நாம் இப்படித்தான் விளங்கிக் கொள்ளல் வேண்டும். திறஜெடி மனித வாழ்க்கையின் கணதித்தன்மையை ‘மிகுந்த காத்திரமான முறையில் எடுத்துப் பேசுகிறது. கொமெடி (மகிழ்நெரி) என்பது வாழ்க்கையைச் சிரிப்புக்கும் கேவிக்குமுரியதாகப் பார்க்கின்றது.

உதாரணம் இருவர் ஒருவரையொருவர் காதவிப்பது என்பது அவர்களுக்கு ஒரு பாரதூரமான விடயம். ஆனால் அதே காதலை, வேறு சிலர் பார்க்கின்றபொழுது, சிரிப்பைத் தருகின்ற ஒன்றாகப் பார்க்கலாம். கொமெடி என்பது திறஜெடியின் மறுபுறம். இதனாலேதான் மகிழ்நெரி நாடங்கள் பற்றிப் பேசும் பொழுது “மகிழ்நெரிமன உயிர்ப்பு” (*the comic spirit*) என்பார்.

இந்தியப் பாரம்பரியத்தில் திறஜெடி என்று சொல்லப்படுகின்ற அவல் நாடக மரபு இல்லை. இந்தியப் பாரம்பரியத்தில் எல்லாம் கடவுளால் செய்யப்படுகின்றன என்றும், ஏற்படுகின்ற கஷ்டங்களெல்லாம் ஈட்டப் பெற்ற பாவ புன்னியங்கள் காரணமாக நிகழ்கின்றன என்றும் அல்லது செய்யப்பட்ட கூடாத செயல்கள் காரணமாக நிகழ்கின்றன என்றும் அவை எல்லாம் பின்னர் கூபமாகவே முடியும் என்றும் நம்பிக்கை உண்டு. இதனால்தான் இந்திய பாரம்பரிய மரபில் நாடகங்கள் இறுதியில் கூபமாக முடிகின்றன. இந்திய மரபில் எல்லாவற்றையும் “சுபம்” “சுபம்” என்றே நிறைவு செய்வோம். முடித்தல் என்று கூடச் சொல்வதில்லை. நிறைவு செய்வது என்றே சொல்வோம் இந்த நோக்கை மேல்நாட்டு நாடக மரபு ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை என்னாம். அதனாலேதான் திறஜெடி என்று சொல்லப்படுகின்ற அவல் நாடகங்களுக்கும் மகிழ்நெரி நாடகங்களுக்கும் இடையே வேறுபாடு காணப்பட்டது. இந்த வேறுபாட்டின் தன்மை அந்தக் கதையின் தன்மையில் அல்ல, அந்தக் கதையின் நிகழ்வு, சம்பவம் எவ்வாறு நோக்கப்படுகின்றது என்பதனைப் பொறுத்ததாகும். நோக்குகின்ற முறையைக் கொண்டுதான் ஒன்று பாரதூரமானதாக, காத்திரமானதாக, கனதியானதாக அமையும். அல்லது காத்திரமற்றதாக சிரிப்புக்கிடமானதாக அமையும்.

பார்ப்போர் (Spectators)

அடுத்து நாடகத்தில் பார்ப்போரின் (*Spectators*) தன்மைகள் பற்றி சற்று விரிவாக நோக்க வேண்டியது அவசியமாகும்.

நாடகம் பார்ப்போரைப் பார்வையாளர் என்று சொல்லலாமா என்பது ஒரு முக்கிய வினா. “பார்வையாளர்” என்றால் அவர் பார்வையை ஆள்பவராக இருத்தல் வேண்டும். நாடகத்தில்/கலைகளில் பார்ப்பவர், தான் எதனைப் பார்க்கின்றேன் என்பதைத் தீர்மானிக்கிறாரா? இல்லை. அதனைத் தீர்மானிப்பவர்கள் கலைஞர்கள்.

பார்ப்பவர் முதலில் அதனைப் “பார்த்துவிட்டுப் பின்னர் பட.ப்படியாக அதனுள் ‘ஈடுபடுகின்றார்’, பின்னர் அதில் லயிக்கின்றார். இவரை ஆங்கிலத்தில் Spectator (காட்சியைப் பார்ப்பவர்) என்று மாத்திரமே குறிப்பிடுகின்றனர்.

தமிழில் நாம் “பார்ப்பவர்”/பார்ப்போர் என்று கூறுவதே பொருத்த மானதாகும்.

நாடகத்தினுடைய பிரதானமான அம்சம் ஆதாரமாக இருப்பதாகும். நமது கண்ணுக்கு முன்னே அந்தக் கணத்தில் அது நிகழ்கின்றது. நாங்கள் அதனைப் பார்த்துக் கொண்டு இருக்கின்றோம். அது மாறிக் கொண்டு வருவது. இதனால் இந்த நாடகம் பற்றிய அறுபவமானது நேரடியான அநுபவமாகும். இன்னொருவர் பார்த்து அதன் மூலம் நாங்கள் பார்ப்பது இல்லை. நாங்களே நேரடியாக பார்க்கின்றோம்.

சினிமாவுக்கும் நாடகத்துக்கும் உள்ள பிரதான வேறுபாடு என்னவெனில் சினிமாவில் கமரா மூலம் பார்க்கப்படுவதையே நாங்கள் பார்க்கின்றோம். நாங்கள் எது எதனைப் பார்க்க வேண்டும் என்பதைத் தீர்மானிப்பது எங்களுடைய கண்கள்லல் கமராவே. அது சிலவற்றைக் கூட்டி, சிலவற்றை குறைத்துக்காட்டி சிலவற்றைத் தூரத்தில் காட்டி சிலவற்றை அருகே கொண்டு வைத்து காட்டும். அதற்கேற்ப எங்களுடைய பாவங்கள் மாறும். ஆனால் நாடகத்தில் அப்படியில்லை. நாம் பார்த்துக் கொண்டு இருக்க நேரடியாக அது நம்மைத் தாக்குகின்றது. நாம் அதனுள் ஜக்கியப்படுகின்றோம்.

எனவே பார்ப்போரைப் பொறுத்தவரையில் நாடகத்தினுடைய பிரதான அம்சம் அதனுடைய நேரடித் தன்மையாகும்.

நாடகம் என்பது ஒரு குழும அநுபவமாகும் (*Group experience*). ஒருவருக்கு என்று ஒரு நாடகம் போட்டுக் காட்டப்படுவது இல்லை. ஒருவருக்கென்று பாடிக் காட்டலாம். ஒருவருக்கென்று ஆடிக்கூடக் காட்டலாம். ஒருவருக்கென்று நாடகம் போட இயலாது. அது ஒரு குழும

அனுபவம். இந்தக் குழும அனுபவம் காரணமாகத்தான் நாடகம் ஒரு வள்ளமையதான் சமூகச் சத்தியுள்ள கலை வடிவமாகத் திகழ்கின்றது.

பார்ப்போர் உண்மையில் பல திறன்களைக் கொண்டவர்கள். அவர்களை வெறுமனே பார்ப்பவர்களாக, ஒன்றும் தெரியாதவர்களாக நினைத்துவிடக் கூடாது. அவர்களிடம் பெரிய ஆற்றல்கள் உள்ளன.

1. அவர்களிடத்து கற்பனைத்திறன் உண்டு. ஒரு கதிரை இருப்பதைப் பார்த்து அதனைச் சிம்மாசனம் என்று கருதுவார்கள்.
2. காலத்தையும் இடைவெளியையும் அவர்கள் விளங்கிக்கொள்வார்கள். ஒருவர் நான் நேற்று வந்து விட்டுப் போனேன் என்று சொல்லுகிறபோது காலம் மாறிவிட்டது என ஏற்றுக் கொள்வார்கள்.
3. இடமாற்றங்களைப் பற்றி அறிவார்கள்.

அதாவது பார்ப்போரிடத்தே கற்பனை பண்ணுகின்ற ஆற்றல் உண்டு. இதனை நாடகத்தில் வருகின்ற குறியீடுகள் கொடுக்கின்றன. காட்சிக்குத் தரப்படுகின்ற குறியீடுகள், பேச்சிலே வருகின்ற குறியீடுகள் எனக் குறியீடுகள் பலவகையின. இதனாலேதான் எந்த அளவுக்கு யதார்த்த பூர்வமான நாடகம் வேண்டும் என்பது பற்றி நாம் சிந்திக்க வேண்டியது அவசியமாகும். ஒரு கிராமத்து வீட்டுக் காட்சியைக் காணபதற்கு ஒரு கிராமத்து வீட்டிலே காணப்படுவது போன்ற எல்லாவற்றையும் செய்து பாக்குவேட்டி வரை எல்லாவற்றையும் வைத்திருக்க வேண்டும் என்ற அவசியம் இல்லை. ஒரு சைகையால் காட்டினால் போதும் பார்ப்பவருக்கு ஏற்கனவே கிராமத்து அனுபவம் இருக்கிறபொழுது அதனைக் கொண்டு கிராமச்சூழலினுள் இறங்கிவருகிறார்.

அடுத்து அரங்குக்கும் சமூகத்திற்குமிடையே உள்ள தொடர்பு பற்றி நோக்குவோம்.

அரங்கு சமூகத்தினுடைய கண்ணாடியாக சமூகத்திலுள்ள பிரச்சினை களை எடுத்துக்காட்டுவதாக அமைகின்றது என்பர். இந்த வகையில் எல்லாக் காலங்களிலும் சமூகத்திற்கும் அரங்குக்கும் நெருங்கிய தொடர்புண்டு.

இக்கட்டத்தில், அரங்கின் கட்டிட அமைப்புப்பற்றி சிறிது அறிதல் வேண்டும். பார்வையாளர்கள் எதனைப் பார்க்கிறார்கள்? அரங்கைப் பார்க்கிறார்கள். அரங்கில் விடயங்கள் நிகழ்த்திக் காட்டப்படுவதைப் பார்க்கின்றார்கள். இவ் அரங்கு எவ்வாறு நிர்மாணிக்கப்படுகின்றது. அது வட்டக்களரியா அல்லது கொட்டகையா அல்லது ஒரு மண்டபமா அல்லது எல்லாக் காட்சியமைப்புகளும் கொண்டதா என்று பார்க்கின்றபொழுது ஒவ்வொரு அரங்கிற்கும் ஒவ்வொரு வகையான கட்டிட அமைப்பு இருப்பதை நீங்கள் அவதானிக்கலாம். இந்தக் கட்டிட அமைப்பு அந்த

அரங்கின் தன்மையை எமக்கு எடுத்துக்காட்டுகிறது.

இவ் அரங்கக் கட்டிடத்திற்கும் அவ் அரங்கம் நிகழ்கிற பண்பாட்டிற்கும் நெருங்கிய தொடர்புண்டு. கிராமப்புறத்து அரங்குகள் ஒரு குறிப் பிட்ட தன்மையானவையாக எல்லோரும் சேர்ந்து இருந்து பார்க்கின்ற தன்மையினதாகக் காணப்பட, நகரத்திலுள்ள அரங்கு மக்கள் பிரி நிலைப்பட்டுப் பார்ப்பதாக அமையும் முறையினைக் காணலாம்.

எனவே அரங்கினுடைய கட்டிட அமைப்பு மிக முக்கியமான தொன்றாகும்.

நாம் இதுவரை பார்த்த யாவற்றையும் ஒருங்கு தீரடிடி இப்போது நோக்கலாம். அவ்வாறு நோக்கும்போது பின்வரும் விடயங்கள் முக்கிய மானவையாக மேற்கீளம்புகின்றன.

ஒரு நாடகம் என்பது மனிதரைச் செய்கை நிலையில் சித்தரிக்கின்ற ஒரு கலையாகும். இவ் Action அல்லது செய்கை என்பது உள்செய்கையாக இருக்கலாம். அல்லது உடல்/மெய்ப்பு செய்கையாக இருக்கலாம். அது அப்த நாடகங்கள் (Absurd) என்றாலும் சரி, அல்லது அரிஸ்ரோட்டிலியக் கொள்கைகளுக்கு விரோதமாக - எதிராக - அமைகின்ற நாடகங்கள் என்றாலும் சரி பொதுவில் ஒரு கட்டமைப்பு இருக்கும் என்பது தெரிந்ததே.

நாடகத்தில் வருகின்ற செய்கையை நாங்கள் முதன்மைப்படுத்தி ணோம். இந்த dramatic action என்பதைப் பற்றி முன்னர் எடுத்துக் கூறினோம். ‘‘செய்கை ஒரு நோக்கினை உடையதாக இருத்தல் வேண்டும். அதாவது எதற்காக இந்தச் செய்கை காட்டப்படுகின்றது என்பது ஆசிரியருக்கும், அதனை நெறியாள்கை செய்பவருக்கும், அதனை நிகழ்த்துகின்ற நடிகருக்கும் தெட்டத் தெளிவாக இருத்தல் அவசியம்.

அடுத்து, இந்த நாடகச் செய்கை என்பது உண்மை நிலையைக் கொண்டதாக இருக்க வேண்டும். பல்வேறு செய்கைகள் ஒன்றினைந்த வையாக ஒரு குறிப்பிட்ட கருத்தினை ஒரு குறிப்பிட்ட தாக்கத்தினை ஏற்படுத்துவதாக இருக்க வேண்டும். அதே வேளையில் இந்த நாடகச் செய்கை என்பது ஒரே மாதிரியானதாகவோ அல்லது ஒன்றின் பிரதியாக மற்றது அமைவதாகவோ இருத்தல் கூடாது. இவை மாறுபட்டனவாக, வேறுபட்டனவாக, பன்முகப்பட்டனவாக அமைதல் வேண்டும். உணர்ச்சிகள் என்று சொல்லுகின்றபோது அவை மனதிலே உணர்பட்டு உடம்பின் மூலமாகத் தெரிய வருகின்றன. எனவேதான் உணர்ச்சிகளை

மெய்ப்பாடு என்று கூறுகிற ஒரு மரபு தமிழில் உண்டு. ஒருவருடைய சிந்தனைகள், உணர்ச்சிகள், மெய்ப்பாடுகள் என்கின்ற நிலையில் ஒருவரைச் சித்தரிப்பது என்பது அவரை ஒரு செய்கை நிலையில் சித்தரிப்பது ஆகும். இவ்வாறு செய்கை நிலையிற் காட்டுவது தான் நாடகம். இவ்வாறு சித்தரிக்கும் நாடகம் ஒரு குறிப்பிட்ட முறைமையில் அமைவது அவசியம், அதனுடைய அமைப்பு இந்தத் தாக்கத்தினை வெளிக் கொணர்வதாக அமைய வேண்டியது அவசியமாகும்.

நாடகம் எவ்வாறு அமையவேண்டும் என்பது பற்றிக் கூறிய அரிஸ்ரோட்டில் நாடகங்களுக்கு ஒரு தொடக்கம், ஒரு நடு, ஒரு முடிவு உண்டு என்று கூறினார். ஆனால் இவ்வாறாக தொடக்கம், நடு, இறுதி என்பது, அல்லது நாடகத்தினோட்டம் என்பது இவ்வாறு நன்கு கட்டமைக்கப்பட்டதாக இருக்க வேண்டியதில்லை என்பதனை பிரெஃப் றின் அரங்கு முதல் அதன் பின் வருகின்ற அரங்குகள் யாவற்றிலும் பெரும்பாலும் நாங்கள் காணகிறோம்.

ஆனால் அந்த அமைப்பு இல்லையென்றாலும் கூட ஏதோ ஒரு வகையில் ஒரு கட்டமைவு (Mode of organizing) இல்லாமல் போகாது. அதேவேளையில் இவை பார்த்துக் கொண்டு இருப்பவர்களினுடைய ஆர்வத்தைத் தூண்டுவனவாக அவர்களின் ஆர்வத்தைப் பேணுவதாக இருத்தல் வேண்டும். அவர்களினுடைய பார்வைக்கு இது சப்பென்று சுவாரசியம் அற்றதாக இருந்து விடக்கூடாது.

எனவே நாடகச் செய்கை என்பது பார்த்துக் கொண்டு இருப்பவர்களுடைய எண்ணத்தை ஈர்ப்பதாக அமைவது அவசியம்.

இவை எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக முக்கியமாக அமைவது, நிகழ்த்திக் காட்டுகின்ற நாடகச் செய்கை சாத்தியமானதாக அதாவது நடக்கக்கூடிய தாக் அமைந்து இருத்தல் வேண்டும். அது நடக்க முடியாத ஒன்றாகவோ அல்லது சாத்தியமற்றதொன்றாகவோ அமைந்தால் அது பொருத்தமற்ற தாக இருந்துவிடும்.

அடுத்து, நாடகச் செய்கைகளை எவ்வாறு ஒழுங்கமைத்துக் கொள்வது என்பது முக்கியமானதாகும். இவ் ஒழுங்கமைத்துக் கொள்கின்ற முறைமையிலேயே நாடகத்தினுடைய கவர்ச்சியும் - சாதாரண மொழி நடையில் சொன்னால் - விறுவிறுப்பும் அமைந்திருக்கும். இவற்றுக்கு ஏதோ ஒரு ஒழுங்குபடுத்தப்படல் உண்டு என்பதைக் காட்டுகின்றன.

இவ்வேளையில்தான் கதைப் பின்னலின் (Plot) முக்கியத்துவத்தை நாம் உணர்ந்து கொள்ளவேண்டும். உண்மையில் கதைப்பின்னல் என்பதன் கருத்து ஒன்றைச் சித்திரித்து அமைத்தல் என்பதுதான்.

நாடகத்திலும் Plot என்பது, நிஜமாக நடக்கக்கூடியது அல்லது நடந்தது என்று கருதுகின்ற ஒன்றை ஒழுங்குபடுத்தித் தருகின்ற ஒரு முறைமையாகும். இதனையே கதைப்பின்னல் என்று நாங்கள் கூறுகின் றோம். நாடகத்திலும் கூட கதையைப் பின்னுகின்ற முறைமை மிக முக்கியமாக இருத்தல் வேண்டும். சிலவேளைகளில் கதையே இல்லாமல் இருக்கலாம். இப்போது வருகின்ற நாடகங்கள் பல தொடக்கம், நடு அல்லது இறுதி என்று சொல்லப்படுகின்ற கதைப்போக்கு இல்லாதவையாகக் காணப்படுகின்றன. இருந்தாலும் அந்த நாடகம் “ஓடு”கின்ற முறைமையான்று இருத்தல் வேண்டும்.

இதனையே அந் நாடகச் செய்கையின் ஒழுங்குபடுத்துகை என்று கூறலாம்.

இவ்வாறு பார்க்கும் போது நாடகச் செய்கையில் மிக முக்கியமான இடம் வகிப்பது இரண்டு விடயங்கள்.

1. உடலினால் அல்லது அங்கங்களினால் செய்யப்படுகின்ற அசைவுகள். இவற்றை நாங்கள் "gestures, movements" என்போம்.
2. இவை இன்னொன்றுக்குத் துணையாக அல்லது இவற்றுக்குத் துணையாக அமையும் வாய்ப்பேச்சை Dramatic speech என்கிறோம்.

Dialogue டயலோக் என்னும் சொல் ஒரு சவாராசியமான சொல்லாகும். இதற்கு நாங்கள் உரையாடல் என்ற கருத்தினைக் கொடுக்கின்றோம். திரைப்படமானால் இதனை வசனம் என்று சொல்லி விடுகின்றோம். உண்மையில் இவை இரண்டுமே தவறான மொழி பெயர்ப்பாகும்.

Dialogue என்பது கிரேக்க வழியாக வருகின்ற ஒரு சொல்லாகும் "dia" என்றால் "ஊடாக" என்ற கருத்து Logue என்பது logos என்கின்ற சொல்லினுடைய திரிந்த வடிவம், logos என்றால் சொல் என்பது கருத்து. அதாவது Dialogue என்பது சொல்லினுஊடாக வருவது. நாடகம் சொல்லாடல் மூலம் தெளிவாகின்றது.

பழைய தமிழ் இலக்கியமான கலித்தொகையில் “சொல்லாடல் என்கின்ற ஒரு பதம் வருவதை நாங்கள் அவதானிக்கின்றோம். அங்கே ஒரு பாத்திரம் “சொல்லாடிக் காண்பேன் தகைத்து” என்று கூறுவதாக ஒரு அடி அமைகின்றது.

நாடகத்திற் சொல்லாடல் எவ்விதம் அமையவேண்டும் என்பதை நாங்கள் நன்கு அவதானித்துக் கொள்ள வேண்டும்.

முதலாவதாக அது ஏதோ ஒரு வகையில் சில தகவல்களைப் பார்ப்பவர்களுக்குத் தரவேண்டும். இத்தகவல்கள் மூலம்தான் நாடகத்தி னுடைய ஓட்டத்தை நாங்கள் அறிந்து கொள்கின்றோம். பாத்திரங்கள் என்ன நினைக்கின்றார்கள் அடுத்து என்ன செய்யப்போகின்றார்கள் என்பன எவ்வாம் இச் சொல்லாடவின் மூலமாகவே நமக்குத் தரப்படுகின்றன.

அடுத்து முக்கியமாகும் விடயம், சொல்லாடலும் சொல்லாடவின் தன்மையும் பாத்திரங்களின் தன்மையை வெளிப்படுத்துவதாக அமைதலாகும். அதாவது ஒரு பாத்திரம் பேசவது போல இன்னொரு பாத்திரம் பேசாது. ஒரு பாத்திரம் பயன்படுத்துகிற ஒரு சொல் போல இன்னொரு பாத்திரம் பயன்படுத்தாது. ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலில் அல்லது உணர்ச்சி நிலையில் ஒரு பாத்திரம் எவ்வாறு தன்னுடைய உணர்வுகளைச் சொல் லும் என்பது பாத்திரத்துக்குப் பாத்திரம் வேறுபடும். எனவே சொல்லாடல் என்பது பாத்திரங்களைப் புலப்படுத்துவதாக அமைதல் வேண்டும்.

இச் சொல்லாடலானது பார்ப்பவர்களுடைய கவனத்தை நாடகத்தின் பால் ஈர்ப்பதாக அமைதல் வேண்டும்.

நாடகத்தினுடைய அடிப்படைப் பொருளை, வெளிக்கொணர்வதும் இந்தச் சொல்லாடல்தான்.

மேலும் சொல்லாடல் என்பது நாடகத்தினுடைய ஓட்டத்தினை அதனுடைய லயத்தை தீர்மானிப்பதற்கு உதவும்.

நாடகத்தின் இன்னொரு அம்சமாகத் திகழ்வது காண்பியங்கள் என்று ஏற்கனவே எடுத்துக் கூறியுள்ளோம். இங்கே காட்சிப்படுத்தப்படுவது எல்லாவற்றையும் காண்பியங்கள் என்று கூறலாம். ஆடை அணிகளையும் மிக முக்கியமான காண்பியங்களாக நாம் எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

இவ்வேளையில் நாடகத்துக்கு அவசியம் என அரிஸ்ரோட்டில் கூறிய ஆறு விடயங்களை எடுத்துக்கூறுதல் பொருத்தமாகும்.

1. கதைப்பின்னல்
2. பாத்திரம் -
3. சிந்தனை -

4. சொல்லினுடைய தொனி -
5. காட்சி (பெரும் காட்சி) -
6. பாடல் -

கிரேக்க மரபைப் பார்க்கும் போது அங்கு பாடல் முக்கியத்துவம் பெற்றதைக் காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது. எனவே கிரேக்க துணையில் நாடகத்திலும் கூட உண்மையில் பாடல்கள் முக்கிய இடம் பெற்றன என்பது இதனால் தெரிய வருகின்றது.

இதுவரையில் நாடகத்தினுடைய அமைப்பு, அதற்கு வேண்டிய விடயங்கள் பற்றித் தொகுத்து நோக்கினோம். இவ்விடயத்தைச் சுற்று விரிவாக இப்பொழுது பார்ப்போம்.

நாடகக் கட்டமைவு எவ்வாறு ஏற்படுகிறது என்பதனை அறிந்து கொள்வதற்கு, முதலாவதாக நாங்கள் அறிந்து கொள்ள வேண்டியது பாத்திரங்கள் நாடகத்தில் என்ன இடம் வகிக்கின்றன என்பதாகும். ஒரு பாத்திரம் எவ்வாறு உணர்ப்படுகிறது என்பதை நாம் முதலில் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும். ஒரு பாத்திரம் என்பது எது எதைச் செய்கின்றதோ எது எதைப் பேசுகின்றதோ எப்படி எப்படி இருக்கின்றதோ அல்லது நிற்கின்றதோ அதனைக் கொண்டு தான் நாங்கள் அந்தப் பாத்திரத்தை விளங்கிக் கொள்கின்றோம் என்பது உலக வழக்கத்துக்குப் பொருத்த மானதொன்று. நாடகத்திலும் இதே முறைமைதான்.

பாத்திர உருவாக்கம் என்பது அந்தப் பாத்திரம் எது எதைச் செய்யும், எது எதைப் பேசும், எவ்வாறு பேசும் என்பதனைப் பற்றிய தொழிற்பாட்டாக்கமாகும்.

இவ்வாறு பார்க்கும் போது நாம் பார்க்கின்ற பெரும்பாலான நாடகங்களில் இந்தத் தெளிவு இல்லாது இருப்பதனை நாம் அவதானிக்கலாம்.

Dramatic Action என முன்னர் கூறினோம். இது நாடகத்தின் நடிப்பு அல்லது “செய்கை” என்பது பாத்திரங்களின் தன்மைகள் வெளி வருவதற்கான ஒரு கட்டுக்கோப்பேயாகும். ஒரு செய்கை மூலம் ஒரு பாத்திரத்தினுடைய தன்மை அல்லது அமைப்புமறை வெளிவருகின்றது.

இந்நாடகக் கட்டுக்கோப்புத்தான் முன்னே கூறியபடி கதைப்பின்னல் வழியாக நமக்குக் கிடைக்கின்றது. சில தொடர்புபட்ட சம்பவங்கள் அல்லது நிகழ்ச்சிகள் நடந்து முடிந்த முழுவிபரமும் தான் கதை.

கதை ஒன்றிலே தொடங்கி ஒன்றிலே முடிகின்றது. கதைப்பின்னல் என்பது ஒரு கதையில் இருந்து தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட சம்பவங்கள், தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகின்ற வகையில் ஒழுங்குபடுத்தப் பட்டிருப்பது ஆகும். எனவே இக்கட்டத்தில் கதைக்கும் கதைப் பின்னலுக்கும் இடையே உள்ள வேறுபாட்டை உணர்ந்துகொள்ள வேண்டும்.

நாடகம் என்பது எவ்வாறு நம்மைக் கவருகின்றது என்று பார்த்தோமானால், மேற்கத்திய நாடக மரபின்படி நோக்கினாலும் சரி, அல்லது இந்திய மரபின்து அடியாக நோக்கினாலும் சரி நாடக இயக்கம் எப்பொழுது தொடங்குகின்றது என்பதைப் பார்ப்போம். பாத்திரங்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட தன்மையினவான நிலையிலேயே எமக்கு அறிமுகம் செய்து வைக்கப்படுகின்ற அந்த நிலையில் ஒரு தளம்பல் ஏற்படுகின்றபோதுதான் நாடகம் தொடங்குகின்றது. இத்தளம்பல் ஏற்படும் பொழுதுதான் பாத்திரங்கள் “அசையத்” தொடங்குகின்றன. “இயங்கத்” தொடங்குகின்றன.

இருக்கின்ற நிலைமையில் ஏற்படுகின்ற ஒரு அதிர்வு அல்லது ஒரு அசைவு தான் நாடகத்தினுடைய தொடக்கத்துக்குக் காரணமாக அமைகின்றது. இவ்வாறு அந்தத் தளம்பல் ஏற்படுகின்றபொழுது அல்லது அதிர்வு ஏற்படுகிறபொழுதுதான் ஒரு பாத்திரத்துக்கும் இன்னொரு பாத்திரத்துக்கும் ஏதோ ஒரு வகையில் மோதுகையேற்படுகின்றது. ஒரு குறிப்பிட்ட நிலையில் இருந்து விடுபடுகின்றபொழுது ஒரு எதிர் நிலை ஏற்படுகின்றது. இவ் எதிர் நிலை இரண்டு பாத்திரங்களின் மூலமாகத் தெரிய வருகின்றது. இதைத் தான் பாத்திர மோதுகை என நாங்கள் குறிப்பிடுகின்றோம். இப் பாத்திர மோதுகைகள் மூலம்தான் (எதிர் நிலைகள் மூலம்தான்) நாடகம் வளர்கிறது. ஒரு காத்திரமான நாடகத்துக்கு இவை தளமாக அமையும்.

சொஃபொக்கிளிஸ், ஷேக்ஸ்பியர் போன்றோரின் நாடகங்களை எடுத்துப் பார்த்தால் கதைப் பின்னலின் போக்கும் பாத்திரங்களினுடைய மோதுகையும் எவ்வாறு இருக்கும் என்பதைக் காணலாம். அதாவது பாத்திரங்கள் ஒன்றோடு ஒன்று மோதுகின்ற தன்மையில் கதை வளர்ந்து கொண்டு செல்வதைக் காணலாம்.

நாடகங்களுக்கான சில வழக்காறுகள் உண்டு. முன்னொரு காலத்தில் நிகழ்ந்து பின்னர் எத்தனையோ வருடங்களுக்குப் பிறகு நிகழ்கிறது என்று சொல்லுகிறபொழுது நாங்கள் அத்தனை காலமும் காத்திருக்க வேண்டியது இல்லை. முதல் காட்சி பத்து வருடங்களுக்கு முந்தியதும் அடுத்த

காட்சி பத்து வருடத்துக்குப் பிறகும் என்றால் காட்சியில் வருகின்ற சொற்களால் மட்டும் குறிப்பிட்டு விட்டால் போதும். அதன் மூலம் கால மாற்றத்தையுணர்ந்து கொள்கிற வழக்காறு நாடகத்திலே உண்டு.

காலத்தை ஒத்ததே வெளியும், ஒரு பாத்திரம் வண்டனிலே, நியூயோக்கிலே நின்று பேசுவது போலப் பேசிவிட்டு அடுத்த காட்சியில் இலங்கையில் அல்லது தமிழகத்தில் நின்று பேசுவதுபோல பேசினால் நாங்கள் அவர் அங்கிருந்து வந்து சேர்ந்து விட்டார் என்பதை ஏற்றுக் கொள்வோமே தவிர எவ்வாறு வந்தார் என்று நாங்கள் கேட்பது இல்லை. எங்களுடைய மனமும் அதனைக் கேட்காது.

இவற்றை நாடக வழக்காறுகள் (Dramatic Convention) என்று ஆங்கி லத்திற் சொல்வார்கள்.

எல்லா நாடகங்களிலும் இத்தகைய வழக்காறுகள் வரும். அப்படி இல்லை என்று சொன்னால் நாடகத்தினை நாங்கள் விளங்கிக்கொள்ள முடியாது. எனவேதான் ஆரம்பத்தில் சொன்ன ஒரு விடயத்தை இங்கு நினைவுகூரல் வேண்டும். பார்க்கின்றவர்கள் நிறையக் கற்பனை உடையவர்கள். நாங்கள் எடுத்துக்காட்ட விரும்புகிற பல விடயங்களை உய்த்துணர்ந்து கொள்கின்ற திறன் உடையவர்கள்; அவர்கள் தங்களுடைய கற்பனை மூலம் இவற்றைச் செய்து கொள்வார்கள்.

நாங்கள் நாடகத்தின் மூலம் செய்ய வேண்டுவதெல்லாமே அவர்களுடைய கவனத்தை ஈர்ப்பதும், அதனைப் பேணுவதும், நடக்கக்கூடியது என்பனவற்றைக் காட்டுவதும் சுவாரசியமானவற்றைத் தொகுத்துக் காட்டுவதும் தான்.

நாடகக் கலையின் தோற்றும்

□ நாடகக் கலையின் தோற்றும்

நாடகம் என்னும் கலை எவ்வாறு தோன்றுகிறது என்பது பற்றி அடுத்து நோக்குவோம்.

சடங்கிலிருந்து நாடகம் தோன்றியது எனும் கொள்கை இப்போது பெரும்பாலானோரினால் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகிற ஒன்றாகும். சடங்கு என்பது யாது அதிலிருந்து நாடகம் எவ்வாறு தோன்றுகிறது, தோன்றுகிற படிநிலைகள் யாவை என்பனவற்றைத் தெளிவாக அறிந்து கொள்வது நல்லது.

'சடங்கு' என்ற சொல் மத ரீதியாக அல்லது சமூக ரீதியாக ஒழுங்கு முறைப்படுத்தப்பட்ட ஒரு நடைமுறையைக் குறிக்கின்றதொன்றாகும். இதனாலேயே நாம் விவாகத்தினைச் சடங்கு என்று சொல்கிறோம். அல்லது ஒருவர் இறந்தபின் ஐந்தாம் நாள் அல்லது எட்டாம் நாள் செய்ய வேண்டிய கருமங்களைச் சடங்கு என்று சொல்வோம். மட்டக்களப்பில் சிறு தெய்வக் கோயில்களில் வருடாவருடம் நடைபெறும் உற்சவம் சடங்கு

என்று அழைக்கப்படுகிறது. அதாவது சடங்கு என்பது ஒரு குறிப்பிட்ட நியமத்தின் படி செய்யப்படவேண்டிய ஒரு காரியமாகும். இதனை வடமொழியில் (சமஸ்கிருதத்தில்) 'கரணம்' (கரண) என்று கூறுவார்கள். இதற்குச் செய்யப்படுவது என்பது கருத்து, ஆங்கிலத்தில் இதனை ritual என்று சொல்வார்கள். அதாவது ஒரு rite ரோடு ஒரு சடங்கு நடைமுறையோடு சம்பந்தப்பட்டது.

சடங்கு என்பது பொதுவாக எதனைக் குறிக்கின்றது என்பதை நாங்கள் பார்த்தல் வேண்டும். அது ஒரு சாதாரண விரத நாளாக இருக்கலாம் அல்லது ஒருவருடைய இறப்பின் பொழுது செய்யப்படுகின்ற சடங்காக இருக்கலாம். இவை எல்லாவற்றிலும் அடிப்படையில் காணப்படுகின்ற பண்பு ‘முன்னர் நிகழ்ந்த ஒன்றை மீண்டும் செய்து காட்டுவது’ என்ற மன்னிலைதான். அதாவது முன்னர் யாரோ ஒருவர் இவ்வாறு ஒன்று செய்திருக்கிறார், அதனால் ஏற்பட்ட பலன்கள் இன்ன இன்னவை. அதன் காரணமாக நாமும் அத்தகையதொரு சந்தர்ப்பத்தில் எங்களுடைய வாழ்க்கையில் அதனைத் திருப்பிச் செய்கின்றபொழுது நமக்கும் அதே பலன் கிடைக்கும் என்கின்ற நம்பிக்கை அங்கே இருப்பதை நாங்கள் பார்க்கலாம்.

எனவே சடங்கு என்பதனுடைய அடிப்படையான அம்சம் நம்பிக்கை என்பதாகும். நம்பிக்கை இல்லாவிட்டால் நாம் சடங்கினைச் செய்ய மாட்டோம். இவ் விசுவாசத்திற்கு இரண்டு தளங்கள் உள்ளன.

1. முன்னர் ஏதோ ஒன்று நிகழ்ந்தது என்பதில் நம்பிக்கை. இதனை ஜீதீகம் (Myth) என்று கூறுவார்கள்.
2. அது இவ்வாறுதான் நிகழ்ந்தது என்ற செய்கைச் சடங்கு. (ritual)

நிகழ்ந்தது என்பதிலே நம்பிக்கை, அது இவ்வாறுதான் நிகழ்ந்தது என்ற சடங்கு முறையில் நம்பிக்கை. அதை திருப்பிச் செய்தால் அதே பலன் நமக்கு திருப்பிக் கிடைக்கும் என்ற நம்பிக்கை.

இந்தச் சமயச் சடங்குகள் எல்லா இடங்களிலும் உண்டு. உண்மையில் சடங்குகள் இல்லாத மதங்கள் இல்லை. எந்தவொரு மதத்திற்கும் இரண்டு விடயங்கள் தளமாக இருக்கும்.

1. நம்பிக்கை
2. சடங்கு (நம்பிக்கையின் அடியாக வரும் சடங்கு)

நாங்கள் ‘கடவுளே’ என்று கூறுவது ஒரு சடங்குதான். திருநீறு பூசுவதுகூட ஒரு சடங்குதான். சிலுவை போட்டுக்கொள்வதுகூட ஒரு சடங்குதான்.

இச்சடங்குகள் சற்று விஸ்தாரமாக அமைகின்ற முறைமையிலேதான் நாடகம் தோன்றுகிறது. உதாரணத்துக்கு இந்து நிலைப்பட்ட சடங்குகள் சிலவற்றைப் பார்ப்போம். கந்தசஷ்டி விரதக் கடைசியிலே நடை பெறுகின்ற சூரன் போர் என்கின்ற வைபவத்தினை-சடங்கினை-எடுத்துக் கொள்வோம். எப்போதோ ஒரு காலத்தில் ஏதோ ஒரு யகத்தில் அசரர்கள் செய்த அநியாயங்களினால் தேவர்கள் இன்னைவு அவர்கள், சென்று முருகனிடம் முறையிட, முருகன் அந்த அசரர்களின் தலைவனாகிய சூரனையும், அவன் தம்பிமாரையும் கொன்றதுதான் நடந்த சம்பவம் என்ற ஜீதீகம். அந்தச் சம்பவம் ஐப்பசி மாத அமாவாசையை அடுத்து வருகின்ற ஆராம் நாளில் நடந்ததாக நாங்கள் நம்புகின்றோம். அந்தச் சம்பவத்தை அது நடந்தது என்று நாங்கள் கருதுகின்ற அதே நாடகளில் திருப்பிச் செய்தால், நமக்கு அந்தப் பலன் கிடைக்கும் என்பதற்காக அதில் நம்பிக்கை வைத்து தேவர்கள் எவ்வாறு தங்களுடைய கஷ்டங்களை எல்லாம் தீர்க்கவேண்டும் என்று பசி பட்டினியாக இருந்து முருகனை வேண்டனார்களோ அதேபோல் நாங்கள் உபவாசம் இருந்து முருகனை வணங்குகின்றோம்.

இச் சூரன்போரை எடுத்துப் பார்ப்போமோயானால் இதற்குள் ஒரு பூரணமான சடங்கு இருப்பதனை நாங்கள் காணலாம்.

இதே போல் கிறிஸ்தவச் சடங்கு ஒன்றையும் எடுத்துக் கொள்ளலாம். ஞாயிற்றுக் கிழமைகளில் கிறிஸ்தவ தேவாலயங்களில் நடக்கின்ற ஆராதனையில் இயேசுவினுடைய மரிப்பும் அவர் புத்துயிர்ப்புப் பெற்று எழுவதும் அங்கே சித்தரித்துக் காட்டப்படுவதை நாங்கள் காணலாம். அவ்வாறு உயிர்த்தெழுந்த இயேசுவினுடைய உடலில் ஒரு பகுதியும் அவருடைய இரத்தத்தில் ஒரு பகுதியும் நம்முடன் சேர்ந்து கொள்வதற்குக் குறியீடாக நாங்கள் அந்த அப்பத்திலும் வைனிலும் ஒரு பகுதியை எடுத்துக்கொள்கிறோம்.

முஸ்லீம்கள் ஹஜ்ஜாக்குச் செல்கின்றபோது நபிபெருமானவர்கள் வாழ்ந்த இடத்துக்குச் சென்று வருவதன் மூலம் அந்த நம்பிக்கையில் தாங்களும் இணைந்து கொள்கின்றார்கள்.

இவ்வாறு ஒவ்வொரு சடங்கிலும் ஒவ்வொரு தன்மை காணப்படுகின்றது.

இச்சடங்குகள் நிகழுகிறபொழுது படிப்படியாக அவற்றினுடைய தன்மை பெருகப் பெருக மூன்று விடயங்கள் படிப்படியாக மேலே கிளம்புவதைப் பார்க்கலாம்.

1. அதனைச் செய்பவர்கள்
2. செய்யப்படுகின்ற இடம்
3. அதனைப் பார்ப்பவர்கள்.

எல்லோரும் சேர்ந்து செய்யும் போது பார்ப்பவர்கள் என்று சிலர் இருக்க மாட்டார்கள். ஆனால் சூரன்போர் போன்ற ஒரு வைபவத்தை எடுத்துக் கொள்வோமேயானால் அங்கு சுவாமி வீதி வலமாகக் கொண்டு வரப்பட, சூரனை ஆட்டிக்கொண்டு வருவதற்கஞம் வர அக்கரணம் (சடங்கு) நடந்து கொண்டிருக்கும் போது அதில் பங்கு கொள்பவர்களை விட அதனைப் பார்க்கின்றவர்களும் பலர் இருப்பார்கள். எனவே படிப்படியாக மேலே கூறிய மூன்று அம்சங்களும் மேற்கிளம்பும்.

ஆற்றுபவர்கள் (செய்பவர்கள்), செய்யப்படுகின்ற இடம், பார்ப்ப வர்கள் என்பன.

பார்ப்பவர்கள் சடங்கைப் பொறுத்தவரையில் நம்பிக்கை உடையவர்கள், ஆனால் படிப்படியாக அந்நிகழ்ச்சியைப் பார்க்கின்ற பொழுது விசுவாசம் மாத்திரம் அல்லாது அதனை ஒரு காட்சியாகப் பார்க்கின்ற தன்மையும் உருவாகும். விவாகத்திலே நடக்கின்ற சடங்குகளை எடுத்துப் பார்ப்போமேயானால் அந்தச் சடங்குகள் ஒவ்வொன்றுக்கும் ஒவ்வொரு கருத்து உண்டு. ஆனால் அதேவேளையில் அதைப் பார்த்துக் கொண்டு இருக்கின்ற நமக்கு அது ஒரு காட்சிப் பொருளாக (*Spectacle*) அமைவதைக் காணலாம். அதேபோல் தான் சூரன்போர், திருப்பலி என்பன. இவற்றைப் பார்ப்பதனால் மகிழ்வெய்துகின்ற தன்மை இச்சடங்குகளிலே காணப்படுகின்றது.

அத்தகையதோரு நிலையில் ஒரு சிறு சமூக மாற்றமோ அல்லது பண்பாட்டு மாற்றமோ ஏற்பட்டால், குறிப்பாக வேறு பண்பாடுகள் வந்து அவற்றினிடையே ஏதாவது ஒரு திரைவு ஏற்படுமேயானால் இந்நம் பிக்கை குறையத் தொடங்கும். அந்தக் கட்டடத்திலேதான் அந்தச் சடங்கு நாடகமாகின்றது. இது படிப்படியாக நிகழுகின்ற ஒரு விடயமாகும்.

முதலில் அந்த மீள் செய்கை (re-enactment) அதன் சடங்கு நிலையில் இருந்து விடுபடும். அவ்வாறு விடுபட்டாலும் அச்சடங்கின் கதை பற்றிய நம்பிக்கை பார்ப்போரிடத்து நின்று கொண்டேயிருக்கும். இதன் காரணமாகத்தான் நாடகம் என்பது பெரும்பாலும்: ஆரம்ப நிலையில் பாரம்பரியக் கதைகளையே கொண்டிருந்தமையைக் காண்கின்றோம். கிராமிய நாடகங்களை எடுத்துப் பார்த்தால் அவை பெரும்பாலும் மகாபாரத, இராமாயணக் கதைகளைச் சித்தரிப்பனவாக அமையும். ஏனெனில் இம் மகாபாரத இராமாயணக் கதைகள் வெறுமனே கதைகள் அல்ல. அவை இந்து மதத்துடன் தொடர்புடையவை. இந்து மத நம்பிக்கைகளுடன் சம்பந்தப்பட்டவை. இந்து மத ஐதீகங்களோடு சம்பந்தப்பட்டவை. எனவே முதலில் பாரம்பரியமான ஐதீகக் கதைகள் தான் இருந்தன. நிலைமை முற்றிலும் மாறியதன் பின்னர் தான் புதிய கதைகள் வரலாயின.

தமிழில் நாடக மரபினை எடுத்துக் கொள்வோமேயானால் நாடகத்துக்கும் சடங்குக்கும் உள்ள தொடர்பை நாங்கள் இப்பொழுதும் காணலாம். இப்பொழுதும் சடங்குகள் நாடகங்களாகவே ஆடப்படுவதை அல்லது ஆடப்பட்டுவதை நாங்கள் காண்கின்றோம். சூரன்போர், மாம்பழுத் திருவிழா, வேட்டைத்திருவிழா, ஆவணி மூலத்தின் அன்று நடக்கின்ற பிட்டுக்கு மன்சமந்த கதை நாடகமாக நடித்துக் காட்டப்படுவது போன்ற பல சடங்குகள் இதனைக் காட்டும். இவை நடக்கின்றபோது அவற்றைப் பலர் பூரண விசுவாசத்துடன் பார்க்கின்றோம். ஆனால் பார்க்கின்ற எல்லோரும் அதனைப் பூரண விசுவாசத்துடன் பார்ப்ப தில்லை. விசுவாசமில்லாதோருக்கு இவை நாடகமாக -அமையும்.

இப்பொழுதும் கூட சில கதைகளை நாம் நேர்த்திக்கடனாக ஆடுகின்ற மரபை மனதிலே வைத்துக் கொள்ளல் வேண்டும். உதாரணமாக, காத்தவராயன் கதை மாரியம்மன் கோயில்களிலே நேர்த்திக் கடனுக்காக ஆடப்படுகிற ஒரு பாரம்பரியம் இன்றும் உண்டு. பாரத இராமாயணக் கதைகளைப் பற்றி ஏற்கனவே கூறியிருக்கின்றோம். இந்நிலைமையைத்

தொடர்ந்து புதிய கதைகள் படிப்படியாக “ஆடப்படத்” தொடங்குவதை நாம் காணலாம்.

இலங்கையின் கிறிஸ்தவ நாடகப் பாரம்பரியத்தில் உள்ள நாடகங்களைப் பார்த்தால் இந்தக் கதை மாற்றம் நன்கு தெரிவதைக் காணலாம். முதலிலே காணப்படுகின்ற நாடகங்கள் இயேசுவினதும் மரியானினதும் வாழ்க்கை சம்பந்தப்பட்ட நாடகங்களாக இருந்து, பின்னர் கிறிஸ்தவ அரச்சிள்டர்கள் சம்பந்தப்பட்ட நாடகங்களாக மாறிப் பின்னர் கிறிஸ்தவத்தின் மேன்மையை எடுத்துக்காட்டுகின்ற நாடகங்களாக மாறுகின்ற தன்மையைப் படிப்படியாக நாங்கள் கிறிஸ்தவத்திலே காணலாம்.

இத்தகையதொரு நாடக மரபு யாழ்ப்பாணத்தில் கிறிஸ்தவர்களிடையே காணப்படுவதை நாங்கள் அவதானிக்கலாம். இவ்வாறு நோக்கும்போது ஒரு முக்கியமான விடயம் நமக்குத் தெரிய வருகின்றது.

அரங்கு என்பது பண்பாடோடு இணைந்தது. அது அந்த அந்தப் பண்பாட்டினுடைய தன்மையைக் கொண்டது. அந்தந்த பண்பாட்டினுடைய நம்பிக்கைகளை அதனுடைய வாழ்க்கை முறைமைகளை வாழ்க்கை பற்றிய கண்ணோட்டங்களை இவ் அரங்கின் மூலமாக நாங்கள் கண்டு கொள்ளலாம்.

அரங்குக்கும் பண்பாட்டிற்குமுள்ள தொடர்பில் இரண்டு விடயங்களை நாங்கள் மிக அழுத்திக்கூற வேண்டும்.

1. ஒரு பண்பாட்டின் ஊடாகவே அரங்கு வளர்கிறது. ஒரு குறிப்பிட்ட அரங்கு தோன்றுகிறது என்றால் அது ஒரு பண்பாட்டினுள்ளாகவே வருகிறது. என்பது கருத்து.
2. அவ்வாறாக அப்பண்பாட்டினை மீள வலியுறுத்துகின்றது.

எனவேதான் நாங்கள் நாடகங்களைப் படிக்கின்றபொழுது அவை பல்வேறு பண்பாடுகளிலும் எவ்வாறு தொழிற்படுகின்றன என்பதனைப் பார்த்தல் வேண்டும்.

நாடகம் என்கின்ற கலையை, அதன் ஈடுபாட்டைக் கண்டிக்கின்ற நிலையில் கூட மத நிலையில் ஒன்றைச் செய்து காட்டுகின்ற தன்மை போற்றப்படுவதைக் காணலாம். எனவேதான் நாங்கள் பண்பாட்டிற்கும் அரங்கிற்கும் உள்ள உறவினை வற்புறுத்துகின்றோம்.

அரங்கை அது இயக்கும் பண்பாடுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு படித்துக்கொள்வது அவசியமாகும். அது, பண்பாட்டுக்கும் அரங்குக்கும் உள்ள தொடர்பை விளக்குவதுடன் ஒவ்வொரு பண்பாட்டிலும் அரங்கு எத்தகைய பண்புகளைப் பெறுகின்றது என்பதுமூலமாக விளங்கிக் கொள்ள உதவும்.

இந்த மட்டத்தில் நாம் அரங்கு பழிலப்படுகின்ற அல்லது அரங்கு நிலவுகின்ற மிக முக்கியமான பண்பாடுகள் சிலவற்றை அல்லது சிராம பரியங்கள் சிலவற்றை முனைப்பற எடுத்துக்கூறலாம்.

1. இந்தியப்பாரம்பரியம் அல்லது இந்திய அரங்க மரபு சூதிப்பி
2. சீன ஜப்பானிய அரங்க மரபு (இது தூர் கிழக்குப் பிரதேசத்தைச் சார்ந்தது.)
3. மேல்நாட்டு அரங்க முறைமை; இதில் ஐரோப்பா, அமெரிக்கா, ரசியா போன்ற எல்லா அரங்க மரபுகளும் வரும்.

எனவே நம்மைப் பொறுத்தவரை அரங்க மரபுகள் மிக முக்கியமானவையாகின்றன. அவை இந்திய மரபு, சீன யப்பானிய மரபு மேற்கத்திய மரபு என்பனவாகும். இவற்றைவிட தென்கிழக்காசியாவுக்கு உரியதான் சுமத்திரா, யாவா, வோனியோ, பாலித்தீவுகள், தாய்லாந்து, இந்தோனேசியா ஆகிய இடங்களிலே உள்ள அரங்க முறைமையும் மிக முக்கியமானதொன்றாகும். இதனையும் நாங்கள் படித்துக்கொள்ளல் வேண்டும். ஏனென்றால் உண்மையில் இந்திய மரபுக்கும் சீன யப்பானிய மரபு என்பனவாகும். இவற்றைவிட தென்கிழக்காசிய அரங்கு இருக்கின்றது. இந்திய மரபிலிருந்து இதற்கு நாங்கள் போக அடுத்து போகிற சீன யப்பானிய மரபானது நமக்கு சுலபமாக விளங்கும். அதேபோல சீன யப்பானிய மரபில் இருந்து கொண்டு நாங்கள் இந்திய மரபுக்கு வரவேண்டுமானால் இந்தோனேசியா தாய்லாந்து பாரம்பரியம் ஊடாக வருகின்றபொழுது இந்திய மரபினை நன்கு நாங்கள் விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

எம்மைப் பொறுத்தவரையில் நான்கு பாரம்பரியங்கள் மிக முக்கிய மானவை.

1. மேல்நாட்டுப் பாரம்பரியம்
2. சீன யப்பானியப் பாரம்பரியம்

3. இந்தியப் பாரம்பரியம்
4. தமிழ்நாட்டுப் பாரம்பரியம்
5. இலங்கைப் பாரம்பரியம்.

இந்தப்பட்டியலில் நாம் ஆபிரிக்க அரங்கை முனைப்பறுத்தவில்லை. ஆபிரிக்காவின் வரலாற்றுப் பின்புலம் காரணமாக குறிப்பாக, மத்திய, தென் ஆபிரிக்க இனக்குழுக்களிடையே நாடகம் ஒரு கலையாகப் பரிணமிக்கவில்லை. வட ஆபிரிக்கப்பாரம்பரியம் இஸ்லாத் தோடு பெரிதும் இணைந்தது. இஸ்லாமிய மரபில் நாடகக்கலை முதன்மை இடம் பெறுவது இல்லை.

மேல்நாட்டுப் பாரம்பரியத்தில் நாடகம்.

- ★ கிரேக்கப் பாரம்பரியத்தில் நாடகம்
- ★ ரோம நாடக மரபு
- ★ கிறிஸ்தவ நாடக மரபு
- ★ இங்கிலாந்து நாடக மரபும் சேக்ஸ்பியரும்
- ★ ஜோப்பிய அரங்க வளர்ச்சிகள்
- ★ நவீன நாடக மரபு

□ கிரேக்கப் பாரம்பரியத்தில் நாடகம்

உலக நாடக அரங்குகளுள் கிரேக்க நாடக அரங்கு மிக முக்கியமான தொன்றாகும். மேல் நாட்டின் இன்றைய அரங்க வளர்ச்சிக்குத் தளமாக அமைவதும் உலகின் மிக முக்கியமான நாடகப் பாரம்பரியங்களுள் ஒன்றாக அமைவதும் கிரேக்கப் பாரம்பரியமாகும்.

புராதன கிரேக்கச் சமூகத்திலும் வாழ்க்கையிலும் நாடகத்திற்கு மிக முக்கியமானதொரு இடமிருந்து வந்தது. கிரீச் மேலோங்கியிருத்த காலத்தில் (கி.மு 300) நாடகம் அங்கு அரசு முயற்சிகளில் ஒன்றாக, அரசினால் ஊக்குவிக்கப்படுகின்ற ஒரு கலை நடவடிக்கையாக, கிரேக்க மக்கள் யாவரையும், குறிப்பாக ஏதன்கீல் வாழ்ந்த மக்களை ஒருங்கு திரட்டுகின்ற ஒரு சமூக சமய வைபவமாக விளங்கிறது.

கிரேக்க நாடகம் என்னும்போது நாங்கள் மூன்று முக்கியமான நாடக வகைகள் பற்றிச் சிந்திக்கின்றோம்.

1. திறஜெடி (துண்பியல் நாடகம்)

2. கொமடி (மகிழ்நெறி நாடகம்)

3. சற்றர்

1. *Tragedy* என்னும் இச் சொல் இன்று துண்பியல் அல்லது அவல் நாடகங்களைக் குறிப்பதாக இருந்தாலும் ஆரம்பத்தில் அந்தக் கருத்தினைக் கொண்டிருக்கவில்லை. *Tragoidia* என்னும் கிரேக்கச் சொல்லின் கருத்து ஆட்டப்பாடல் என்பதாகும். கிரேக்க மொழியில் *Tragedy* என்பது பாடல் முறைமையினதாக இருந்த ஒரு ஆட்ட மரபு பின்னர் ஒரு குறிப்பிட்ட வகை நாடக வடிவமாக மாறிற்று. எனவே இதனைத் துண்பியல் நாடகம் என்று சொல்வதிலும் பார்க்க அதற்கு உரிய பழைய பெயரான திறஜெடி (*tragedy*) என்று தமிழிலும் எழுதுவதே பொருத்தமானதாகும். ஏனெனில் திறஜெடியைத்துண்பியல் நாடகம் என்று நாம் இன்று சொல்லுகிற கருத்து சேக்ஸ்பியர் காலமான 14ம் நாற்றாண்டில் வளர்த்தெடுக்கப்பட்டதோரு கருத்தாகும்.

திறஜெடி என்கின்ற இந் நாடக வடிவத்தின் வளர்ச்சியை நாம் பார்க்கும் போது எல்லா நேரத்திலும் அது துண்பியல் நிலைப்பட்ட தாகவோ அல்லது மனித முரண்பாடில் முடிவதாகவோ பார்த்துவிட முடியாது.

உதாரணமாக ஈஸ்கிலசினுடைய நாடகத்துக்கும் சொஃபோக்கினிசினுடைய நாடகத்துக்கும் வேறுபாடு உண்டு. ஆனால் இவை இரண்டுமே திறஜெடிகள் தான்.

எனவேதான் துண்பியல் நாடகம் அல்லது அவல் நாடகம் என்று கூறாமல் திறஜெடி என்ற சொல்லையே பயன்படுத்துவது பொருத்தமானதாகும்.

2. *Comedy* என்பதை இன்பியல் நாடகம் என மொழி பெயர்க்கின்ற மரபு உண்டு. இதனை இன்பியல் என்பதிலும் பார்க்க மகிழ்நெறி நாடகம் என மொழி பெயர்ப்பது பொருத்தமாகும். *Comedy* என்னும் சொல்லானது *Komos* என்ற கிரேக்கச் சொல்லில் இருந்து வருவது. *Komos* என்ற சொல்லின் கருத்து ஆர்ப்பரித்தல், சந்தோச ஆரவாரத்தைச் செய்தல் என்பதாகும். *Komidia* எனும் கிராமத்துப் பாடலில், ஆர்ப்பரித்து சந்தோசப்படல், என்னும் கருத்திலிருந்து வந்ததாகவும் கிலர் கொள் வார்கள். எவ்வாறு நோக்கினாலும் பார்த்து ஆர்ப்பரித்து சந்தோசமாக ஆரவாரப்பட்டு மகிழ்கின்ற ஒரு நிலைதான் கொமெடியினுடைய அடிநாடப் பண்பாகும். எனவே கொமெடியை மகிழ்நெறி நாடகம் எனத் தமிழிற் கூறலாம்.

3. கிரேக்கத்தில் திறஜெடி என்னும் வகையைச் சேர்ந்த மூன்று நாடகங்கள் நடைபெறுகின்றபொழுது நான்காவதாக கேளிக்கையும் வினோதமும் நிறைந்த ஒரு நாடகத்தை ஆடுவார்கள். அதன் பெயர் *Satyr* (சற்றர்) என்பதாகும். சற்றர் என்பது பாதி குதிரையையும் பாதி மனிதனையும் கொண்டதோரு வடிவமாகும். இதனுடைய ஆட்டலையும் பாடலையும் வைத்துக் கொண்டுதான் சற்றர் நாடகம் உருவாக்கப்படுவது வழக்கம்.

திறஜெடியினுடைய காத்திரமான, கனதியான பண்புகளில் இருந்து விடுபட்டு ஒரு கலகலப்பான சூழலுக்குப் போவதற்கு இச் சற்றர் என்னும் நாடக வகை உதவி இருக்கும் என்று கருதப்படுகின்றது.

இம்மூன்று நாடக வடிவங்களிலும் திறஜெடியே மிக முக்கியமான வடிவமாக எடுத்துப் போற்றப்படுகின்றது. இது டயயோனிசஸ் (*Dionysius*) என்கின்ற ஒரு தெய்வத்தின் வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையது.

டயயோனிசஸ் என்கின்ற தெய்வம் கிரேக்க மரபில் எல்லோரும் கூடி மகிழ்ந்து ஆடுவதற்கான ஒரு தெய்வமாகும். அத்தெய்வத்தின் வணக்கத் தில் ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தில் இருந்து இன்னொரு குறிப்பிட்ட இடத்துக்குப் போகின்றபொழுது அவர்கள் டிதிராம்ப் (*dithyram*) என்று சொல்லப்படுகின்ற ஒரு பாடலைப் பாடுவார்கள். இந்தப் பாடலை எல்லோருமே பாடுவார்கள். அவர்கள் பாடுகின்றபோது ஒரு ஊர்வலமாக எடுத்துச் செல்வார்கள். அந்த ஊர்வலங்களில் போகின்றபோது சில இடங்களில் தங்கித் தங்கி நின்று செல்வார்கள். தங்கி நின்று போகின்ற இடங்களை அவர்கள் *Stasimon* என்று சொல்வார்கள். கூட்டாகப் பாடுவதை கோரஸ் (*Chorus*) என்று சொல்வார்கள். இந்தக் கோரஸ் என்கின்ற சொல்லினுடைய கருத்தையும் அறிந்து கொள்வது நல்லது. கோரஸ் என்பது முதலில் ஆடுதல் என்ற அர்த்தம் கொண்டிருந்தது. நாடகத்தில் ஆடுகின்ற பாடுகின்ற ஆடல் பாடல் குழுவை இது குறித்தது. ஆடியாடிப் பாடுவதைத்தான் கோரஸ் என்று முதலில் குறித்தனர். பின்னர் ஆட்டத்தைப் பற்றிய விடயத்தைக் குறிப்பிடாமல் எல்லோரும் சேர்ந்து பாடுவதை மாத்திரம் கோரஸ் என்கின்ற சொல் குறிப்பிடுகின்றது.

இக்கோரலில் இருந்துதான் நாங்கள் நாடகத்தினுடைய வளர்ச்சியைக் காண்கின்றோம். இக்கோரலிற்கு ஒரு தலைவர் இருப்பார். இவரை *exarchon* என்று சொல்வார்கள். இக்கோரலினர் குறிப்பிட்ட மனிதரைப் பற்றியோ, சம்பவத்தைப் பற்றியோ, கதையைப் பற்றியோ பாடுவார்கள். அதனை வழி நடத்துபவராக, *exarchon* அமைவார். இத் தலைவரின்

அடியாகத்தான் முதலாவது நடிகள் தோன்றினான். முதலாவது நடிகர் என்னும் போது ஒரு பாத்திரமாக வந்து ஒருவர் பேசிவிட்டுப் போவது ஆகும்.

முதலாவது நடிகரின் “அறிமுகம்” என்பது, கோரஸ் தலைவர் குழுவுடன் கதையைச் சொல்லிச் சொல்லி ஆட, அந்த எடுத்துரைப்பின் பொழுது, ஒருவர் (ஒரு குறிப்பிட்ட) பாத்திரங்களின் அங்க அசைவுகளைச் செய்து காட்டுவதாகும்.

இந்தப்பணியை முதன் முதலிலே செய்தவர் தெஸ்பிஸ (Thespis) என்பவராவார்.

அடுத்த நிலையிலே இரண்டாவது நடிகர் தோன்றுகின்றார். அதாவது ஒரே நேரத்தில் இரண்டு நடிகர்கள் மேடையிலே நின்று சம்பந்தப்பட்ட பாத்திரங்களின் ‘பாகங்களை’ நடித்துக்காட்ட வேண்டுமென்றால் இரண்டாவது நடிகருடைய தேவையேற்படுகின்றது. இரண்டாவது நடிகரைக் கொண்டு வருகின்ற நாடகங்களை ஈஸ்கிலசினுடைய நாடகங்களிலே காணலாம். ஈஸ்கிலசின் நாடகங்களில் இரண்டாவது நடிகரிலிருந்து கொண்டு மூன்றாவது நடிகருக்கு வருகின்ற தன்மையையும் காணலாம். (ஒரே நேரத்தில் மூன்று நடிகர் நின்று பேச வேண்டிய தன்மை)

டயோனிசஸ் விழாவின் வளர்ச்சிதான் திறஜெடியாக மாறிற்று என்பர். இங்கு நாம் சில விடயங்களை மிக முக்கியமாகக் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். டயோனிசஸ் விழா என்பது கிரேக்க மக்கள் சகல ருக்கும் பொதுவான விழாவாகும். அவர்கள் அந்த விழா பற்றிய மிக அடிப்படையான விசுவாசத்தைக் கொண்டிருந்தார்கள். மூன்றா டயோனிசஸ் பற்றி இருந்த பாடல் மரபு பின்னர் படிப்படியாக டயோனிசஸ் தெய்வத்தில் இருந்து விடுபட்டு மற்றைய தெய்வங்கள் பற்றியும் தெய்வங்களுக்கும் மனிதர்களுக்கும் உள்ள உறவுகள் பற்றியும் எடுத்துக் கொல்லுகின்ற பாடல் மரபாக மாறிற்று. அவ்வாறு மாறுகின்றபொழுது தான் அது நாடகமாக மாறியது என்று கூறுவார்கள்.

இந்நாடக வளர்ச்சியிலே மிக முக்கியமாக எமக்கு அமைபவர் ஈஸ்கிலஸ் என்று சொல்லப்படுவர். இவர் கி.மு.525-456 ஆண்டுவரை வாழ்ந்தவர். இவர் ஏழு நாடகங்களை எழுதியுள்ளார் என்று தெரிகின்றது.

இவருடைய காலத்தில் கிரேக்க திறஜெடியினுடைய ஒரு பண்பு அது மூன்று நாடகங்களைக் கொண்ட ஒரு தொகுதியாக இருப்பதாகும். ஒரு

நாடகமாக இருப்பதில்லை. அந்த வளர்ச்சி பின்னர்தான் வருகின்றது. இம்மூன்று நாடகங்களினுடைய அமைதியைப் பற்றி அறிஞர்கள் பலவாறு விவாதித்து உள்ளார்கள். ஜோர்ஜ் தோம்சன் என்கின்ற அறிஞர் இம்மூன்று தொகுதிகளுக்கான காரணம் பற்றி எடுத்துக் கூறும் நியாயம் என்னவென்றால் ‘‘முதலாவது நாடகம் ஒரு நிலைப்பாட்டையும் இரண்டாவது நாடகம் இன்னொரு நிலைப்பாட்டையும் (அதாவது அதே விடயம் சம்பந்தமாக இன்னொரு முனையையும்) எடுக்க இந்த இரண்டையும் இணைப்பது போன்றதொரு நிலைப்பாட்டை மூன்றாவது நாடகம் எடுக்கும்’’ என்பதாகும்.

�ஸ்கிலசின் முந்நாடகத் தொகுதிகளில் எமக்கு ஒரு நாடகமே கிடைத்துள்ளது. அகமெம்னொன் (agammenan) கொரியோப்பராய் (Choeropherai) மெலிற்றஸ் (Melitas) என்று சொல்லப்படும் மூன்று தொகுதி தான் எங்களுக்குக் கிடைத்துள்ளது. அதிலே அகமெம்னொன் என்பது மிகப் பிரசித்தமான நாடகமாகும்.

இம்மூன்று நாடகங்களிலும் கருப்பொருளாக மனிதனுக்கும் தெய்வங்களுக்கும் உள்ள உறவு அல்லது விதிக்கும், சாபங்களுக்கும், மனிதர்களுக்கும் உள்ள உறவே சித்தரிக்கப்படுகின்றது.

�ஸ்கிலசின் அகமெம்னொன் நாடகத்தில் மனிதருக்கும் தெய்வங்களுக்கும் உலகிற்கும் உள்ள உறவுகள் மிக முக்கியமானதாகப் பேசப்படுகின்றன. குறிப்பாக நீதி என்பது யாது ஒருவர் ஒரு அந்தியைச் செய்து விட்டால் அவ் அந்தியை எவ்வாறு சரிசெய்வது அதற்கு எவ்வாறு முகம் கொடுப்பது என மனிதன் காலங் காலமாக எதிர் நோக்குகின்ற பிரச்சினைகளை ஈஸ்கிலஸ் நெஞ்சு நெகிழுகின்ற முறையில் எடுத்துக் கூறுவார். இந்த நாடகங்கள் கவித்துவத்தில் மிகச் சிறந்தன என கிரேக்க இலக்கிய விமர்சகர்களும் இலக்கிய அறிஞர்களும் எடுத்துக்கூறுவார். பெரும்பாலும் அவருடைய நாடகங்களிலே கொலை, அதற்கான பழிவாங்கல் அது தொடர்பான துக்கம் அத்துக்கத்திலே காணப்படுகின்ற மாற்ற முடியாத சோகம் என்பன காணப்படும்.

�ஸ்கிலஸ் கி.மு 525-426 க்காலப் பகுதியில் வாழ்ந்தவராவார். ஈஸ்கிலஸ் வாழ்ந்த காலத்திலேயே நாடக அமைப்புப்பற்றிய இந்த நிலைமை படிப்படியாக மாறத் தொடங்கியது. மூன்று நாடகங்களுக்குப் பதிலாக ஒரு நிலைமையை சொஃபொக்கிளிஸ் என்பவரின் நாடகங்களில் காணகின்றோம்.

கிரேக்கத் திறஜெடி நாடக மரபில் மிகச் சிறந்த உதாரணமாக பிற்காலத்திலே கொள்ளப்படுவர் சொஃபோக்கிஸிஸ் (Sophocles) தான். மூன்று நாடகத் தொகுதியாகத் திறஜெடி அமைந்திருந்த நிலைமையை மாற்றித் திறஜெடியைத் தனியொரு நாடகமாக எழுதியளிக்கும் முறைமை இவருடன் தொடங்குகின்றது. அதிலேயே நாம் ஆரம்பத்திலே எடுத்துக் கூறிய மோதுகை என்பதும் அம் மோதுகையினுடைய முடிவின்மையும் அங்கு சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கும். அவர் கி.மு. 486-406 காலத்தில் வாழ்ந்தார் என அறிய முடிகிறது.

இவர் 100 நாடகத்திற்கு மேல் எழுதியுள்ளார் என்று சொல்வர் அன்ரிகனி, ஈடிப்பஸ், (ஸ்டிப்பஸ் ரிஹனெஸ்) என்பன இவரது மிகப் பிரசித்தமான நாடகங்கள். பிலோரெக்ற்றஸ் (Philoctetus) எலக்றா, (Electra) முதலிய நாடகங்களையும் அவர் எழுதியதாகச் சொல்வார்கள்.

நாடகத்தின் அமைப்பைப் பொறுத்தவரை அவலத்தினுடைய தாங்க முடியாத சோகங்களை வெளிக்கொண்டவுதில் சோஃபோக்கிஸிஸ் மிகவும் கை தேர்ந்தவர்.

உண்மையில் அரிஸ்ரோட்டில் கிரேக்கதிறஜெடி பற்றிக் கூறியவை எல்லாம் சோஃபக்கிஸினுடைய நாடகங்களை அடிப்படையாக வைத்தே எழுதப்பட்டன என்றே கூறுவார்கள்.

கிரேக்கதிறஜெடியினுடைய இரண்டு அம்சங்களை நாங்கள் விளங்கிக் கொண்டால்தான் அதன் அழிகியல் அம்சத்தை உணர்ந்து கொள்ளலாம். முதலாவது, பிரதான பாத்திரத்தில் காணப்படும் ஏதோ ஒரு குறைபாடு ஹமாதியா அதனுடைய நல்ல குணங்களெல்லாம் பயன்படாது. அதனுக்கு எதிராகவே போகின்ற ஒரு தன்மை இருக்கும். அடுத்து இறுதியிலே வரும் அவலத்தின் இன்றியமையாத் தன்மை. இவை முக்கியமானவை. பாத்திரம் ஒரு நடவடிக்கை எடுக்க அந்த நடவடிக்கை இன்னொரு நடவடிக்கைக்கு இட்டுச்செல்ல, அது மூன்றாவது நடவடிக்கைக்கு கொண்டு செல்ல என ஒரு அடியெடுத்து வைத்து விட்டால் போதும் அடுத்த அடியெடுத்து வைக்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் வரும். இதிலுள்ள சோகம் என்னவெனில் அடுத்த அடி இன்னும் கஷ்டமான சோகங்களுக்குள்ளே கொண்டு போகப்போகின்றது எனத் தெரிந்தாலும் கூட அந்த அடியை எடுத்து வைக்க முடியாமல் இருக்காது. இதுதான் கிரேக்க திறஜெடியின் குறிப்பாக சோஃபோக்கிஸிஸ் நாடகத்திலே காணப்படுகின்ற பிரதான பண்பு.

ஸ்டிப்பஸ் நாடகத்திலே வரும் ஈடிப்பஸ் நல்லவன். நாட்டிலே வரட்சியேற்பட்டு விட்டது. அதற்கான காரணத்தை அறிய விரும்புகின் ரான். அந்தக் காரணத்தை மலையிலே உள்ள ஒரு ஆட்டு இடையன் தான் சொல்ல முடியும் என்று சொல்கிறார்கள். வரட்சிக்கான காரணத்தை ஆராய்த் தொடங்கி விட்டான். ஈடிப்பஸ் ஆட்டு இடையனைப் பற்றியும் கேள்விப்பட்டு விட்டான்.

ஆட்டு இடையனைக் கட்டாயம் தேடவேண்டிய அவசியம் ஏற்படு கின்றது. அவனிடம் யார் எனக் கேட்கவேண்டிய அவசியம் ஏற்படுகின் ரது. ஆட்டு இடையன் வந்து கதையைச் சொல்லுகின்றான். அவன், கதையைச் சொல்லும் பொழுது, அவனை அந்த கதையை குறித்த கட்டத் துக்கு மேலே போக வேண்டாம் என எல்லோரும் தடுக்கின்றார்கள். அவனுடைய மனைவியான ஜோகொஸ்றா தடுக்கின்றாள். ஆனால் இவனால் நிறுத்த இயலாது. இதுதான் திறஜெடியின் உடைய மிக முக்கியமான தன்மை.

அதாவது மனிதர்கள் ஒரு நடவடிக்கை எடுத்து விட்டனர் என்றால் அடுத்த நடவடிக்கைக்கு வருவது முதலாவது நடவடிக்கையின் தர்க்கத் துள்ளிருக்கும். அதனைத் தவிர்ப்பது முடியாததாகிவிடும்.

வரப்போகின்றது எது என்று நன்கு தெரிந்தும் கூட அதனைத் தவிர்க்க முடியாமல் அந்த அவல நிலைக்கு முகம் கொடுக்க வேண்டிய தொரு நிலைமையேற்படுகின்றது. அவ்வாறு அறிந்து கொண்டு போகின்ற போதுதான் தனது தாயையே மனந்த கதை தெரிய வருகின்றது. நாடகத்தின் இறுதியில் தன்னுடைய இரண்டு பிள்ளைகளையும் இரண்டு கைகளிலும் பிடித்துக் கொண்டு தன்னுடைய கண்களைக் குத்தியவனாக ஈடிப்பஸ் காட்சியளிக்கின்றான். உண்மையில் உலக நாடக வரலாற்றிலேயே இத்தனை சோகமான, இப்படிக் கவலை தருகின்ற பாத்திரத்தை வேறு ஒரு இடத்தில் காண்பது அரிது என்றே வேண்டும்.

சோஃபோக்கிஸினுடைய மிக முக்கியமான சிறப்பு என்னவென் றால் அவரது நாடகக் கட்டமைப்புத் திறனாகும். அக்கட்டமைப்புத் திறன் மூலமாகதிறஜெடியின் முழுப் பரிமாணமும் வெளிவரும்.

ஈஸ்கிலஸ் காலத்தில் கோரஸ் முக்கியமான இடத்தைப் பெற்று இருந்தது. கோரஸ் கூறுவதன் மூலமாகத்தான் கதை நடத்திச் செல்லப்படுவதுண்டு. ஆனால் சோஃபோக்கிஸினுடைய நாடகங்களுக்கு நாங்கள் வருகின்றபோது கோரஸினுடைய முக்கியத்துவம் குறைந்து விடுகின்றது.

இதற்கு ஒரு அடிப்படையான காரணம் உண்டென்பர். கோரஸ் என்பது சமூக முழுமையினது. அதன் ஒருமைப்பாட்டினது குரல் என்பர். அந்தக் கதையோடு சம்பந்தப்பட்டவர்கள் எவ்வளரும் சேர்ந்து பாடுவது தான் குழுப்பாடவினுடைய பண்பு. இது சமூக வாழ்க்கையில் குழும அம்சம் நிறைந்திருக்கும் வரையில் தான் நிகழும்: குழும சமூக வாழ்க்கையில் குழும அம்சம் குறைந்து போகப்போக கோரசினுடைய தேவையும் குறைந்து போய்க்கொண்டேயிருக்கும். இதனாடியாக சொஃபொக்கி எசிசின் காலத்தில் கோரஸ் இவ்வாமல் இருக்கின்றது. ஏனெனில் கிரேக்கச் சமூக வரலாற்றில் மாற்றங்களேற்படுகின்றது. இதனால் அந்தப் பாத்திரங்கள் தாங்களாகவே நேரடியாக மோதிக்கொள்கின்றன.

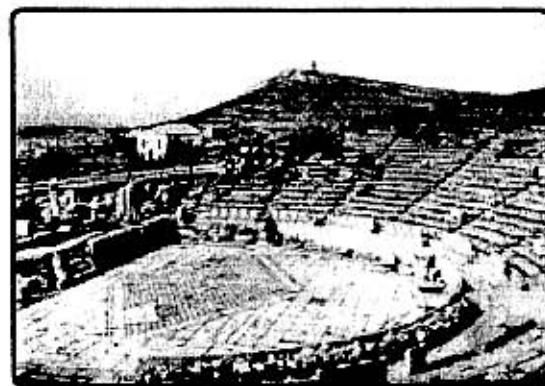
அடுத்தாக இந்நாடகங்கள் எத்தனை வகையிலே அரங்கில் ஆற்றப்பட்டன என அந்து கொள்வது அவசியம்.

கிரேக்க நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்பட்ட அவ்வரங்குகள் இப்பொழுதும் அழிந்த நிலையிலே பேணப்பட்டு வருகின்றன. புதைபொருள் ஆய்வுத் துறையினர் அவற்றை மீட்டெடுத்துள்ளார்கள்.

நாம் முதலில் பார்த்தபடி நாடக விழா டயோனிசஸ் பற்றிய நகர விழாவின் பொழுது நடைபெற்றது. அரசே அதனை நடத்திற்று.

அரங்கினுடைய மிக முக்கியமான இயல்பு என்னவெனில் அது மலைச்சாரவில் உள்ளது. கிரேக்க நாடகங்களினுடைய தன்மையை விளக்கிக் கொள்வதற்கு இரண்டு விடமயங்களை விளக்கிக் கொள்வது அவசியம். முதலாவது, கிரீசினுடைய புனியியற் பண்புகளை விளக்கிக் கொள்ளல், அடுத்து கிரீசிலே காணப்படுகின்ற தீவுகளின் தொகைகளையும். அத்தீவுகளிலே வாழ்ந்த மக்களின் பண்புகளையும் அவர்களின் வியாபார முன்னேற்றங்களையும் அறிந்து கொள்வது மிக முக்கியமான தாகும். ஏனெனில் இத்தகையதொரு குழுவில் (வியாபாரத்தை அல்லது வணிகத்தை முதலினமைப்படுத்தி) வளர்கின்ற அரசுதான் இத்தகைய வளர்ச்சிக்குக் காரணமாக அமையும்.

இந்நாடக அரங்கின் அமைப்பை அவதானித்தால், அவ் அரங்கு ஒரு மலையடிவாரமாகவே இருக்கும். இவ்வடிவாரத்தின் தளத்திலே அரை வட்டமானதொரு பகுதி இருக்கும். அதனை ஓர்க்கெல்ஸ்ரா என்று கூறுவார்கள். இம்மலையடிவாரத்திலுள்ள வரிசை வரிசையான அமைக்கப்பட்ட ஆசனக் கட்டுகளிலிருந்தே மக்கள் நாடகங்களைப் பார்த்தனர்.



கிரேக்க அரங்கு

ஓர்க்கெல்ஸ்ரா என்றால் இன்று இசைக்கின்ற வாத்தியங்களைப் பயன்படுத்துகின்ற குழுக்கள் என்றான் கருத்து அப்போது இவ்வாறான கருத்து இவ்வாது இசைக்கு வாத்தியங்களை வரசிக்கின்றதும் ஆடுகின்றதும் என்ற கருத்துக் கொள்ளப்பட்டது இசைக்கலைஞர்கள் முன்னுக்கு இருப்பார்கள்.

அப்படியேற்பட்ட மாற்றங்களின் ஒன்று “ஸ்கேனேயின்” தோற்றமாகும். ஆரம்பத்தில் (கி.பி.ஆறாம் நூற்றாண்டில் பார்வையாளருக்கான மலைச்சாரலூம் மலையடிவாரத்தில் நிகழ்ச்சி நடத்தப்படுவதற்கான ஒரு சிறு தட்டை நிலப்பகுதியேயிருந்தன. இத்தட்டை நிலப்பகுதியே ஓர்க்கெல்ஸ்ரா (Orchestra) எனப்பட்டது. அத்தட்டை நிலநடுவில் ஒரு பலிபீடம் போன்ற அமைப்பு இருந்தது. இந்திலையில் மாற்றம் பின்னரே ஏற்பட்டது.

பின்னே ஸ்கேனே (Skene) என்று சொல்லப்படுகின்ற சிறுகவரோண்டு பின்னுக்கு இருக்கும். இதுதான் பின்னர் “சீன்” என்று மாறுகின்றது. இவ் ஓர்க்கெல்ஸ்ராவுக்கு முன்னால் தெய்வத்தை வணங்குவதற்கான ஒரு குழல் நிலவும். டயோனிசஸ் வழிபாட்டின் பூசகர் ஒரு தீப்பந்தத்திலைக் கொண்டு அங்கு வைத்த பின்னர்தான் நாடகம் ஆரம்பமாகும் நாடகக்கதையில் தெய்வங்கள் வந்து மேடையில் இறங்க வேண்டிய தேவையேற்படுத்த ஒருவகையான யந்திரப் பெட்டிகள் மூலம் தெய்வப்படிமத்தை இருக்குவார்கள் நாடகத்தில் ஒரு சிக்கலான கட்டமேற்படும் போது தெய்வங்கள் வந்து இறங்கி இதனைச் சொல்லும். இதனைப் பிறகால லத்தீன் மரபிலே *Deus ex machina* என்று சொல்வார்கள். (மெசின்களில் இருந்து வந்து இறங்கிய தேவதைகள்) அரங்கிலே

படிப்படியாக சில அரங்க உத்திகள் இருந்தன.

கிரேக்க நடிகர்களின் உடைய பெயர் ஹிப்போகிரேத் ரேஸ் (*hypocrites*) என்பதாகும். இன்று ஆங்கிலத்தில் *hypocrite* என்ற சொல் மனதிலே ஒன்றை வைத்துக் கொண்டு இன்னொன்றாகப் பாசாங்கு செய்து நடிப்பவர்களைக் குறிப்பிடும். கிரேக்கத்தில் இதனுடன் தொடர் புடையதாகத்தான் இந்தக் கருத்தும் வந்து இருக்கின்றது. இருந்தாலும் கிரேக்கத்தில் ஹிப்போக்கிரிட்டேஸ் என்றால் இரண்டு கருத்துண்டு. ஒன்று பதில் சொல்பவர் (*answerer*) என்ற கருத்து இன்னொன்று வியாக்கியானிப் பவர் (*interpreter*) என்ற கருத்து.

நடிகர் பாத்திரத்துக்கு உரிய இலட்சணங்களோடு வருகின்றபோது கோரவினுடைய தலைவர் கேட்கிறபோது பதில் சொல்வார். இருவருக்கும் இடையே ஒரு உரையாடல் இடம் பெறும். இதனைத்தான் மறுமொழி கூறுதல் (*answering*) குறிக்க வேண்டும் எனச் சில அறிஞர்கள் எடுத்துக் கூறுவார்கள்.

வேறு சில அறிஞர்கள் நடிகனுடைய பிரதான பயன்பாடு என்பது பாத்திரத்தை வியாக்கியானித்தலாகும் (*interpreting*) எனவும் நடிகர் என்பவர் வியாக்கியானிப்பவர்தான் என்றும் கூறுவார்கள்.

ஹிப்போக்கிரிட்டேஸ் (*hypocrites*) என்றால் கீழே ஒன்றை வைத்துக் கொண்டு கூறுவன் அல்லது விமர்சிப்பவன் என்ற கருத்தாகும். இந்த அடிப்படையில் ஒன்றைக் கீழே வைத்துக் கொல்பவன் என்னும் கருத்திலேதான் நடிகன் என்னும் தொழிற்பாடு இருக்கின்றது. இது மிக முக்கியம் ஏனெனில் நடிப்புப் பற்றிய கொள்கை இந்தச் சொல்லினுடைக்கத்தான் வரும். இந்திய மரபில் நடிகர் என்னும் சொல் நட் எனும் வேர்ச் சொல்லினிடயாக வருகின்றது என்பர். அங்கே இதன் கருத்து போலச் செய்பவன் என்பது என்பர். இங்கே நடிகன் என்பதற்கான கருத்து ஒன்று தளமாக இருக்க இந்த தளமாக அமைந்ததை ஒத்த காரியங்களைச் செய்பவன் என்பதாகும். நடிகன் பற்றி இந்திய மரபு பார்க்கும் கண்ணோட்டத்தில் வேறுபாடு உண்டு.

கிரேக்கப் பார்ம்பரியத்தில் ஒரு நடிகர் ஒரு பாத்திரத்தைத்தான் நடிக்க வேண்டுமென்றில்லை. அவர் மாறிமாறி பல பாத்திரங்களாக வரலாம். இதற்கான காரணம் உண்டு. அவர்கள் வேடமுகம் என்று சொல்லப்படு கின்ற *Mask* ஜ் அணிந்து கொள்வார்கள். ஒரு பாத்திரத்தினுடைய தன்மையைக் காட்டுவது அந்த வேடமுகம் தான். ஒரு வயதுபோன பெண் என்றால் ஒரு மாதிரியான முகம், நாடகத்தின் கதாநாயகனாக முக்கியமானவ

ராக இருப்பதென்றால் ஒரு வகையான முகம், நாடகத்தின் ஓவ்வாப் போக்குகளுக்கு காரணமாக இருப்பவனென்றால் அவருக்கு ஒருவிதமான முகம் என்பபல வேடமுகங்கள் உண்டு.

(இதனை முகமூடி எனக் கூறக்கூடாது. என் எனில் இது உண்மையிலேயே முகத்தை மூடுவதல்ல. இங்கு தன்னுடைய சொந்த முகத்தை மூடுவதன் மூலம் தன்னுடைய பாத்திரத்திற்கான முகத்தை அணிவது ஆகின்றது. எனவேதான் முகமூடி என்னும் சொல்லைப் பயன்படுத்தாது வேடமுகம் என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்துகின்றோம்). கிரேக்க நாடகத்தைப் பார்ப்பவர்கள் ஏப்படி இருக்கின்றார்கள் எங்கு இருக்கின்றார்கள் என்பதை அறிந்து கொண்டால் இவ் வேடமுகத்தினை என் அணிகிறார்கள் என்பதும் அதன் பயன்பாட்டிற்கான காரணமும் தெரியவரும்.

கிரேக்க அரங்கில் 5000, 10000 பேர் ஒரே நேரத்தில் இருந்து பார்ப்பார்கள். புராதன கிரீசின் சில அரங்குகளில் ஒரே சமயத்தில் 14000 பேர் இருந்து நாடகத்தைப் பார்க்கக்கூடிய அளவுக்கு இருக்கைகள் இருந்தன. மிகத் தூரத்திலே இருந்து நாடகத்தைப் பார்ப்பார்கள், தூரத்திலே இருந்து பார்ப்பவர்களுக்கு கண்ணுக்கு முன்னே நடப்பது போல முகபாவங்களைக் காட்ட முடியாது. மிகக் குறைந்த தொகையினர் இருக்கின்ற இடத்திலேதான் முகபாவங்களைக் காட்டமுடியும். அதுவும் மிகக் கிட்ட இருக்கும் போதுதான் அங்க அபிநியங்களையெல்லாம் மிக நுணுக்கமாகக் காட்டலாம். 3000, 4000 பேர் தூரத்தில் இருந்து பார்க்கும் போது காட்ட முடியாது. இதுவொரு காரணமாக அமைகின்றது.

இன்னொரு காரணம் மத ரீதியானது. இந் நாடகம் மதச் சடங்காக இருந்த நிலையில் இவ் வேடமுகத்தை அணிந்தாலே போதும். அவன் தெய்வமாக மாறிவிடுகின்றான் என்னும் கருத்துண்டு. இதனை இன்னும் நாங்கள் சிங்கள நாடகங்களிலே காணலாம். ‘கோலம்’ என்கின்ற நாடக வகையிலே அணிகின்ற வேடமுகத்திற்கு ஏற்ற ஒரு போயாக, ஒரு முனியாக ஒரு யக்கனாக வேடமுகம் அணிந்தவர் ஆடுகின்ற நிலையுண்டு. இங்கு அவ்வேட முகம் அந்நடிகரினுடைய பாணியை நிலையை நடிகர் எவ்வாறு நடிக்கப் போகின்றார் என்பதைத் தீர்மானிக்கும். இவ்விரு அம்சங்கள் காரணமாகவும்தான் கிரேக்க பார்ம்பரியத்தில் வேடமுகம் முக்கியத்துவப்படுகின்றது.

இங்கு நமது பார்ம்பரியத்தில் ஏன் இந்த வேடமுகம் இல்லை என்னும் முக்கியமானதொரு வினாவேற்படலாம். தமிழர்களிடையேயும்

தென்னிந்தியாவில் வேடமுகம் பயன்படுத்துகின்ற மரபுண்டு. கேரளத்திலே வேடமுகம் பயன்படுத்துகிற மரபுண்டு. ஆனால் அவ்வேடமுகத்தை அவர்கள் உடனே இல்லாமல் செய்து விடுவார்கள். எமது பாரம்பரியத்தில் நிகழ்த்திக் காட்டுபவர்களுக்கும் பார்ப்பவர்களுக்குமிடையே ஒரு பெரிய தூரம் இடைவெளியாக இருந்ததாகத் தெரியாது. உண்மையில் அபிநியங்களின் மிக நுணுக்கமான தன்மையெல்லாம் எடுத்துச் சொல்லுகின்ற நாட்டிய முறைமைகள் இங்குண்டு. அபிநியத்தை நான்காக வகுத்து வாசிகம், ஆங்கீகம், ஆகாரியம், சாத்வீகம் என்று சொல்லுகின்ற பரதரினுடைய நாட்டிய மரபைப் பார்த்தால் ஆற்றுபவருக்கும் பார்ப்பவருக்குமிடையே உள்ள தூரம் ஆகக்கூடினால் 20-30 அடிக்கு மேல் இருக்காது. இத்தூரத்தில் இருந்து பார்க்கும் போது விரல்களால் செய்கின்ற மாற்றங்கள் கூட மிகத் துல்லியமாக விளங்கும். புருவங்களால் செய்யப்படும் மாற்றங்களும் துல்லியமாக விளங்கும். இதனாலேதான் நமது மரபில் வேடமுகம் இல்லை. ஆனால் கிரேக்க மரபில் இருந்தது.

அடுத்து இந்நாடகத்தில் மிக முக்கியமான விடயம் இசை பெற்ற இடமாகும். இசை பற்றி அரிஸ்டோட்டிலும் சொல்வார். பாடல்கள் பல இருந்தன. ஒரு விடயத்தைப் பற்றி குறிப்புரையாகச் சொல்கின்றபோது இப்பாடலினுடைய வலிமை மிக முக்கியமானதாக இருக்கும். குறிப்பாக நாடகத்தில் பாடலினுடைய வலிமை மிக உன்னதமானதாக இருக்குமென்றால் ஒரு காட்சி நடந்து கொண்டு இருக்கிறபோது அல்லது நடக்கும் போது அந்தக் காட்சி பற்றிச் சொல்லப்படுகின்ற பாடல் அந்தக் காட்சி பற்றியதொரு அபிப்பிராயத்தை உருவாக்க உதவும் தன்மையிலே அமையுமானால் அந்தப் பாடல் மிகவும் மனதைக் கவருவதாக அமையும்.

இதனைச் சினிமாவிலும் நாம் பார்க்கின்றோம். நடக்கின்ற விடயத்தைப் பற்றியதொரு குறிப்புரையாக (Commentary) பாடல் அமையும். இதே மரபு கோரஸ் பாடுகின்றபொழுதும் வரும். “பாருங்கள் இதனைத் தவிர்க்க முடியாமல் இருக்கின்றது. இவர்கள் இவ்வாறு செய்கின்றார்கள். பாரம்பரியமான இவ்வரச பரம்பரை இல்லாமல் போகின்றது” என்று சொல்லும் போது அங்கு நடக்கின்ற, நடக்கவிருக்கும் நிகழ்ச்சிகளுக்கும் இக்குறிப்புரைக்குமிடையே உணர்வு பூர்வமான இறுக்கமொன்று ஏற்பட்டு விடுகின்றது. (அகமெம்னன் ஆரம்பப் பாடல்)

கிரேக்க அரங்கில் அடுத்து நடனம் மிக முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றது. ஆட்டங்கள் மூலம் தான் அவர்கள் தங்களினுடைய நடிப்பினை, கருத்துக்களைப் புலப்படுத்தினார்கள். பூர்வகால அரங்கு எல்லாவற்றிலும் அரங்கு என்பது நடனத்தின் மூலம் காட்டப்பட்டதுதான். கூத்து என்கின்ற

சொல்லின் கருத்தும் அதுவேதான். இங்கு வெவ்வேறு வகையான நடனங்கள் இருந்தன.

கிரேக்க திறஜெடி நாடகத்துக்கு அரசு உதவி அளித்த முறையைப் பற்றி அறிந்திருத்தல் அவசியம்.

வருடா வருடம் டயோனிச நகர விழாவின் பொழுது நாடகம் (திறஜெடி) ஆடுவதற்கான அனுமதியை குடியியல் முதல்வரிடம் (archon eponymous) பெறவேண்டும். செய்யப்பட்ட விண்ணப்பங்களைப் பரிசீலித்து அவற்றுள் மூன்று நாடகத்தைத் தெரிந்தெடுத்து அதற்குரிய கோரசை அவரே நியமிப்பார். அத்துடன் அவர் கோரிக்கல் (Choregus) எனும் ஆதரவாளரையும் நியமிப்பார். நகரின் செல்வந்தர்களின் ஒருவரான இவர் நாடகத்தயாரிப்புக்கு வேண்டிய செலவுகள் யாவற்றையும் ஏற்றுக் கொள்வார். நடிகர்களுக்கான சம்பளத்தையும் வேட உடுப்புகளுக்கான பணத்தையும் அரசே கொடுத்தது.

இவ்விழாக்காலத்தில் டயோனசகின் சிலை, நகரிலுள்ள வழிபாட்டிடத்திலிருந்து நாடகம் ஆடப்படுகின்ற இடத்துக்குக்கொண்டு செல்லப்பட்டு அங்கு வைக்கப்படும்.

நாடக விழா முடிய மீண்டும் நகருக்குத்திருப்பிக்கொண்டு வரப்படும். அதற்கான ஒரு தனி விழாவும் உண்டு. அதில் பாடல்கள் முக்கிய இடம் பெறும்.

கிரேக்க மகிழ்நெறி நாடகமும் டயோனசஸ் வழிபாட்டுடன் ஆரம்பிக்கப்பட்டதே. ஆனால் கொமெடி தன்னுடைய நிலையான வடிவத்தைப் பெற்றதும் கொமெடி நாடகங்களை ஆடுவதற்கு டயோனி சக பெருவிழாவை விடுத்து (இதனை Cirly Dionysia என்றனர்) டயோனி சக வழிபாட்டுடன் ஆரம்பிக்கப்பட்ட இன்னொரு விழாவான லெனேயஸ் விழா (festival of lenaius) நடத்தினர்.

இதற்கு அரசு ஆதரவு உண்டு. இந்த நாடகத்தில் வருகின்றவர்கள் மிருகங்களினது அல்லது பறவைகளினது வேடமுகங்களைப் போட்டுக் கொண்டுதான் வருவார்கள். எப்போதும் ஒரு கொமெடிக்கு 24 பேரைக் கொண்ட கோரஸ் இருக்கும் என்று சொல்வார்கள்.

கிரேக்க மகிழ்நெறி நாடக வகையினை அதன் வரலாற்று அடிப்படையில் மூன்று பெரும் பிரிவுகளாகப் பிரிப்பார்.

பழைய மகிழ் நெறி (old comedy)

இடைக்கால மகிழ்நெறி (Middle Comedy)

புதிய மகிழ் நெறி (New comedy) அல்லது பின்திய மகிழ்நெறி (last Comedy)

கிரீசின் பழைய மகிழ் நெறி நாடகங்கள் கேலவும் கிண்டலும் நிறைந்தனவாகக் காணப்பட்டன. அக்காலத்தில் நிலவிய அரசியற் கொள்கைகளையும் அரசியல் வாதிகளையும் கிண்டல் செய்யும் பண்பு இந்த நாடகங்களிலே காணப்பட்டது. பழைய மகிழ் நெறி நாடகாசிரியராக அரிஸ்ட்ரோஃபெனிஸ் (Aristophanes) எடுத்துக்கூறப்படுவார் (இவரது முதலாவது மகிழ்நெறி நாடகம் கி.மு. 427 இல் அரங்கேற்றப்பட்டது.) சன்நாயக ஆட்சி நிலவிய காலத்தில், பழைய மகிழ் நெறி நாடகம் வன்மையான அரசியல் ஆயுதமாக அமைந்தது.

திறஜெடிக்கு ஒரு அமைப்பு இருந்தது போன்று பழைய மகிழ்நெறிக் கும் ஒரு அமைப்பு இருந்தது. முதலிலே கோரஸ் வந்து சேரும். பாடிப் பாடிக்கொண்டு வருவார்கள். அதனைப் பரடோஸ் (Parados) என்று சொல்வார்கள். பின்னர் அவர்களுக்கிடையே விவாதம் நடைபெறும். அதன் பின்னர் பார்ப்பவர்களுடன் நேரடியாகப் பேசுதலும் இடம்பெறும். பார்ப்பவர்களிடம் நேரடியாகப் பேசுவது ஹாஸ்ய நாடகத்தின் மிக முக்கியமான மரபு.

ஹாஸ்யப் பாகமேந்தி நடிக்கின்றவர்கள் பெரும்பாலும் பார்த்துக் கொண்டு இருக்கின்றவர்களுடன் நேரடியாக உரையாடுகின்ற தன்மையைக் காணலாம். இப்பண்பு சமஸ்கிருத நாடகத்திலுள்ள விதுஷகனிடத் தில் காணப்படுகின்றது. இந்தியக் கிராமிய நாடகத்தில் வருகின்ற படினிடத்தில் காணப்படுகின்றது. தமிழ்க் கூத்துக் கட்டியங்காரனிடத்திலும் இது காணப்படுகின்றது. கிரேக்க மரபிலேயிலும் காணப்படுகின்றது.

கிரேக்க அரசினுடைய ஸ்திரத்தன்மைகள் வளர்ந்து அரசினுடைய அதிகாரத் தன்மைகள் இறுக, இறுக ஆட்சியினுடைய தன்மையும் மாற்ற தொடங்கி அரசியல் விடயங்களையும் பாரதூரமான சமூக விடயங்களையும் பற்றிப் பேசாமல் வெறுமனே தனி மனிதர்களைக் கிண்டல், கேவி செய்கின்ற - அதுவும் மிக ஆழமான ஹாஸ்யம் இல்லாத - ஒரு ஹாஸ்ய முறை படிப்படியாக வளருவதைக் காணலாம்.

இவ்வாறு மாறும் நிலையினை இடைக்கால மகிழ்நெறி நாடகத்திற் காணலாம்.

புதிய மகிழ் நெறிக்கான உதாரணம்தான் மெனான்டர் என்பவர்.

இவரின் நாடகங்களிலே புதிய மகிழ்நெறிக்கான அம்சங்களைக் காணலாம். இவர் கி.மு. 342-292 வரை வாழ்ந்தவர். இவரின் நாடகங்கள் நாம் முன்பு பார்த்தது போல் ஆழமான கிண்டல், கேவி அற்றவையாக பெரிதும் கட்டிறுக்கக் கொண்ட நாடகங்களாக அமைகின்றன. இந்நாடகம் வருகின்ற போது கிரேக்க நாடகத்தினுடைய பொற்காலம் இல்லாமல் போய்விடுகின்றது.

□ ரோம நாடக மரபு

உலக வரலாற்றில் கிரேக்க நாகரிகத்தின் பின்னர் முக்கியமான இடத்தைப் பெறுவது ரோம நாகரிகமாகும். இங்கும் நாடகம் மிக முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றது. இந்நாடக மரபு ரோம சாம்ராச்சியத் தினுடைய பண்புகளுக்கு இசைவதாக அமைகின்ற அதே வேளை கிரேக்க மரபினுடைய தொடர்ச்சியாகவும் அமைவதனைக் காணலாம்.

ரோமாபுரியிலும் கிரேக்கத்தைப் போல் முக்கியமானதோரு அரங்க மரபு காணப்பட்டது. ரோமாபுரியின் பல்வேறு நாடக ஆசிரியர்களினுள் நமக்கு இன்று கிடைத்திருப்பவர்கள் மூன்று முக்கியமான நாடக ஆசிரியர்கள் தான். அவர்களில் இருவர் மகிழ்நெறி நாடகங்களை எழுதியோர்களான பிளெளஸ்டஸ் (Plautus), ரெரன்ஸ் (Terrence) என்பவர்கள். (பிளெளஸ்டஸ் என்பவர் கி.மு. 205-160 வரை வாழ்ந்தவர்) அடுத்து திறஜெடி பற்றிய நாடகங்களை எழுதிய செனாக்கா என்பவர். இவர் கி.பி. 1 ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்தவர்.

ரோமாபுரியிலும் நாடகங்கள் விழாக்களின் ஒரு அம்சமாகவே

நிகழ்த்தப்பட்டன. அவ் விழாக்களை 'லூடி' (ludi) என்று சொல்வார்கள். லூடோஸ் என்றால் விளையாட்டு என்பது கருத்து. ஒரு லூடோசினுடைய பின்னணியிலேதான் அவர்கள் இந் நாடகங்களை நடத்தி வந்தார்கள்.

ரோம நாடக அரங்கில் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது மகிழ்நெறி என்று குறிப்பிட வேண்டும். இதில் பிளெளஸ்டஸ் மீது முக்கியமானவர்கள் எனப் பார்த்தோம். அவருடைய மெனாக்மி (Manachmi) என்கின்ற நாடகம் மிக முக்கியமானதோரு நாடகமாகும். இவரது நாடகங்களில் ஒரு குறிப்பிட்ட தெருக்காட்சி, ஒரு மாளிகைக் காட்சி போன்ற காட்சிய மைப்புகள் இருக்கும். ஊதாரியாகக் கெலவு செய்துகொண்டு திரிகின்ற ஒருவரும் அதனால் இழிநிலைக்கு வருகின்ற ஒருவரும் அவனைச் சரணி, ஏமாற்றிச் சீவிக்கின்ற ஒருவனும் கொண்டதாகக் கதையினுடைய அமைப்பு இருக்கும். இதை விடக் கதையில் இன்னொரு போக்கும் காணப்படும். நீண்டகாலமாக காணப்படாதிருந்த ஒருவரை கண்டுபிடிப்பதாகவும் நாடகத்தின் இறுதி அமையும். பொதுவாக அது சுகமான மகிழ்ச்சியைத் தருவதாக இருக்குமே தவிர அரிஸ்ட்ரோஃபெனஸ் காலத்து மகிழ்நெறி போன்று கேலியும் கிண்டலும் நிறைந்ததாக அமையாது.

ரோமன் திறஜெடியைப் பொறுத்தவரை செனாக்காவினுடைய நாடகங்களே உள்ளன. செனாக்காவினுடைய நாடகங்கள் மிகவும் வித்தியாசமானவை. இவர் நாடகங்களில் வாத விவாதங்கள் அதிகமாக இருக்கும். செனாக்காவின் நாடகங்களை கருத்துமோதல்களை எடுத்துக் காட்டும் நாடகங்களாக நாம் பார்க்கலாம். அவர் நீண்ட உரையாடல்களை எழுதும் தன்மையுடையவராகக்காணப்பட்டார். தமிழில் அண்ணாத்துரையினுடைய நாடகங்களிலே இப்பண்பைக் காணலாம்.

மேலும் செனாக்கா அறப்போதனை விடயங்களை எடுத்துப் பேசுபவராகக் காணப்படுவார். அவரின் நாடகத்திலே பழமொழிகள், அனுபவக் கூற்றுகள் நிறைய இருக்கும்.

செனாக்காவின் நாடகத்தில் மிகவும் வன்மையான விடயங்கள் காணப்படுவது ஒரு புறம் இருக்க, மந்திரம் மரணம் போன்றவையும் அதிகம் காணப்படும்.

செனாக்காவின் நாடகங்களை ஒட்டுமொத்தமாகப் பார்க்கின்ற பொழுது கிரேக்க திறஜெடியிலிருந்து மாறுபட்ட நிலையை நாங்கள் அங்கே காணலாம். ஈஸ்கில்சினது நாடகங்களோடோ, சோஃபோக்கிலிசினுடைய நாடகங்களோடோ இணைத்துப் பார்க்கின்றபோது செனாக்காவினுடைய நாடகங்கள் மிகவும் தரமான நிலையினைச்

சார்ந்தனவல்ல என்றாலும் அந்தக்கால கட்டத்தில் செனாக்காவினுடைய நாடகங்கள் மிக முக்கியமான நாடகங்களாக இருந்தன.

ரோம அரங்கிலே இவற்றைவிட மேலும் சில நாடக ஆட்ட மரபுகள் நிலவின. அவை ஊமங்கள் என்று சொல்லப்படுகின்ற “மைம்” (Mime) போன்ற ஆட்டங்களும் பெண்டோமைம் (Pantomime) என ஆங்கிலத் திலே சொல்லப்படும் பலபேர் இணைந்து நின்று கேவியும் கிண்டலுமாக வேடமுகங்களைப் போட்டு நின்று சுற்றியாடுகின்ற ஒரு ஆட்டங்களுமாகும்.

ரோம சாம் ராட்சியத்தில் நாடகத்துக்கு ஒரு முக்கியமான இடம் இருந்தது. கிரேக்க மரபை ஓட்டிவராத நாடகங்களும் ரோமப் பண்பாட்டிற் காணப்பட்டன.



1

2

3

4

5

□ கிறிஸ்தவ நாடக மரபு

கிறிஸ்தவத்தின் வருகையுடன் ரோமாபுரியில் நாடகத்தினுடைய செல்வாக்கு படிப்படியாகக் குறையத் தொடங்கியது. ரோம சாம்ராச் சியத்தில் நாடகத்தினுடைய சிதைவுக்கான காரணம் நடிகர்களிடையே காணப்பட்ட ஒழுக்கச் சிதைவும் நாடகத்தினைப் புதுப்பிக்க வந்த மரபு ஏற்றுக்கொள்ளாமையும் தான் என்று கூறுவார்கள்.

இந்திலைமை ஒருகாலத்தில் தமிழ் நாட்டிலும் நிலவியது. பெளத்தர் சமணர்கள் வந்த போது சங்ககாலத்தில் தமிழ் நாட்டில் இருந்த ஆடல் பாடல் மரபு கேள்விக்குள்ளாகக்கப்பட்டது. அரசு ஆதரவு இல்லாமல் போனது என்ற விடயம் நமக்குத் தெரிந்ததே. இதே போன்றதொரு நிலைதான் ரோமாபுரியில் கிறிஸ்தவத்தின் வருகையுடன் ஏற்படுகின்றது. உண்மையில் நாடகத்தினுடைய நிலைமையும் கூட அத்தகையதொரு மோசமான நிலையிலே இருந்தது என்பதனையும் நாம் மறந்துவிடக் கூடாது.

ரோமாபுரியில் நாடகம் சிதைந்துபோக ஜோப்பிய நாடக மரபில்

ஒரு சிறு முறிவு ஏற்படுகிறது என்றாலும் மேல்நாட்டு மாபில் நாடகம் அடுத்து வருவது இக்கிறிஸ்தவ பாரம்பரியத்தினுடோகவே என்பதனை நாம் மறந்து விடக்கூடாது.

எந்தவொரு மதத்திலும் சடங்குகள் உண்டு என்பதை ஏற்கனவே பார்த்தோம். சடங்குகள் இல்லாமல் மதங்கள் இல்லை. அந்தச் சடங்குகளின் ஊடாகவே நாடகம் தோன்றும் என்பதை நமது மதங்களையும், கிரேக்க மதத்தையும் உதாரணமாகக் கொண்டு பார்த்தோம்.

கிறிஸ்தவத்திலும் இரண்டு பிரதான சடங்குகள் உள்ளன. அவை நாடகப் பாங்கின. அவற்றிலொன்று யேசு உற்பவித்தல் (பிறக்கின்ற வரலாறு) ஆகும். மூன்று அறிஞர்கள் இவருடைய வருகையைக் கண்டு தாரகை வழிகாட்ட பெதலகேழுக்கு வந்து இவர் பிறந்ததை அறிந்து கொண்டு போகின்ற கதையை இயேசுவின் பிறப்பு நாடகமாக எடுத்துக்காட்டுகின்ற மரபு கிறிஸ்தவ பாரம்பரியத்தில் உண்டு.

இதனைவிட முக்கியமானதொன்று இயேசுவினுடைய மரணமும் புத்துயிர்ப்பும் ஆகும். இயேசு சிலுவையில் அறையப்பட்டதும், அறையப்பட்டு புதைக்கப்பட்ட இயேசு உயிர்த்தெழுந்து தேவலோகம் போனதும் ஒரு முக்கியமான மதச்சடங்காக மீள் மீளச் செய்து காட்டப்படுவதை நாங்கள் காணலாம்.

இப்போது கூட இச்சடங்கு மிக முக்கியமான கிறிஸ்தவ நாடகங்களில் ஒன்றாக நடிக்கப்படுவதனை நாங்கள் காணலாம். ஜெர்மனியில் ஒரு கிராமத்தில் இது மிகச் சிறப்பாக இடம் பெறும். அதுபோன்று நீர்கொழும்பில் 'துவ' எனும் கிராமத்தில் இந்நாடகம் மிகச் சிறப்பாக நடித்துக்காட்டப்படுவதுண்டு.

எனவே கிறிஸ்தவமும் மதம் என்ற அடிப்படையில் சடங்குகளின் அடியாக நாடகத்திற்கு இடம் கொடுப்பது இயல்லே. ஆனால் கிறிஸ்தவம் நாடகத்திற்கு இடம் கொடுத்த வரலாறு கி.பி.6,7,8 ம் நூற்றாண்டுகளி லேதான் தொடங்குகிறது. இவ்வாறு தொடங்கிய நாடகங்கள் யாவை என அடுத்து அவதானிப்போம்.

தேவாலயங்களினுள் கிறிஸ்துவினுடைய புத்துயிர்ப்பு நடைபெறுகின்ற அந்த ஞாயிற்றுக்கிழமைகளில் ஒரு குறிப்பிட்ட நாடகம் அல்லது நாடகத்தினுடைய பகுதி நடித்துக் காட்டப்பட்டது. அதனைத் 'தோப்பே' என்று சொல்வார்கள். தோப்பே என்றால் இடையீடாக ஆடப்படுகின்ற நடனம் என்பது கருத்து. முதல் நாடகத்தில் இரண்டே இரண்டு வசனங்கள் தான் பேசுவது வழக்கம். மூன்று மேரிகள் தேவாலயத்தினுள் கிறிஸ்துவினு

டைய சமாதியை அடைந்து அருக்க தேவதூதர்கள் அவர்களி டம், உரையாடுவர்; அவர்கள் உரையாடல் பின்வருமாறு அமையும்.

தேவதூதர் கிறிஸ்தவர்களே, யாரை நீங்கள் இந்த சமாதியிலே தேடுகின்றீர்கள்?

மேரிகள்: ஓ தேவ கணங்களே நாங்கள் சிலுவையிலே அறையப் பட்ட நசரேத்தின் இயேசுவைத் தேடுகின்றோம்.

தேவதூதர்: அவர் இப்போது இங்கு இல்லை. அவர் முன்னர் கூறியது போல புத்துயிர்த்தெழும்பி சென்று விட்டார். செல்லுங்கள் அவர் சமாதியிலிருந்து உயிர்த்தெழுந்து விட்டார் என்பதை எல்லோருக்கும் தெரிவியுங்கள்.

இவ் உரையாடல்தான் கிறிஸ்தவ நாடகத்தினுடைய தளமாக அமைந்தது. இது இயேசுவினுடைய புத்துயிர்ப்பில் நம்பிக்கை கொண்ட ஒரு அங்கமாக அமைகின்றது.

இந்நாடகம், குறிப்பிட்ட அக்காலப்பகுதியில் தேவாலயத்துக்குள் கோயே நடை பெற்றது. அது எவ்வாறு வளர்ந்ததெனில் முதலில் சேமக்காலைக்கு வருவதற்கு முன்னர் அங்கு செலுத்துவதற்காக வாசனைத் திரவியம் போன்றன வாங்குவதற்காகக் கடைக்குப் போவது போன்று செய்து படிப்படியாக மையக் கருத்தை வைத்துக் கொண்டு கட்டமைப்பை விரிவுபடுத்தினர். இவ்வாறு விரிவுபட்டுக் கொண்டுவர முழு நாடகத்தையும் தேவாலயத்தினுள்ளே வைத்து நடத்தும் முறைமை குறையத் தொடங்குகின்றது. கி.பி.900-1200 வரையான காலகட்டத்தில் தேவாலயத்துக்கு உள்ளேயே நாடகங்கள் நடித்துக் காண்பிக்கப்பட்டன என்று நாடக வரலாற்றாசிரியர்கள் கூறுவார்கள். ஆனால் படிப்படியாக இவை தேவாலயத்துக்கு வெளியே கொண்டு வரப்பட்டன.

இந்நாடகங்கள் தேவாலயத்துக்குள் இருந்து வெளியே கொண்டு வரப்பெற்று, தேவாலய வளவுக்குள் ஆடப்பெற்றன, இதனாலேயே கத்தோலிக்க தேவாலங்கள் பலவற்றில் வெளியே நாடகம் ஆடுவதற்கான தளம் இருப்பதை இன்றும் அவதானிக்கலாம். இவ்வாறு வெளியே வந்ததற்கு, காரணம்.

1. தேவாலயத்துக்குள் இடம் போதாமை
2. நாடகமாக நடிக்கப்படுகின்றபோது பார்ப்பவர்கள் எல்லாவேளை களிலும் மதம் விதிக்கும் தூய நிலையிலிருக்க முடியாதிருக்கலாம். அதனால் தேவாலயத்தின் புனிதம் கெட்டு விடக்கூடாது என்பதற்காக

வெளியே கொண்டு வந்து இருக்கலாம்.

3. அத்தனை பெரிய காட்சிகளோடு தேவாலயத்துக்கு உள்ளே வைத்து நடத்துவது இயலாமல் போயும் இருக்கலாம்.

இப்பின்னணியில் படிப்படியாக நாடகம் தேவாலயத்துக்கு வெளியே வந்தது. இதற்குப் பிரதான காரணமாக அமைவது மத்திய காலத்தில் ஐரோப்பாவில் காணப்பட்ட கைத்தொழில் சம்பந்தப்பட்ட நிறுவனங்களின் தொழிற்பாடாகும். அக்காலத்தில் பல்வேறு நகரங்களிலும் வாழ்ந்த பல கைத்தொழிலாளர்கள் தங்களை கிள்டஸ் (Guilds) என்று சொல்லுகிற தொழிற் குழுமங்களாக இணைத்துக்கொண்டார்கள்.

ஒவ்வொரு கிள்டும் நாடகங்களை நடத்துவதற்கு உரிய உதவிகளைச் செய்ய வேண்டும் என்கின்ற ஒரு நியமம் அக்காலத்திலே நிலையிது. இவர்கள்தான் நகர்ப்புறத்திலே இந்நாடகங்கள் நடத்துவதற்குத் தேவையான இடங்களையெல்லாம் ஒழுங்கு செய்தார்கள். நகர்ப்புறங்களில் ஒரு இடத்தில் அல்லாது பல்வேறு இடங்களில் மேடையமைத்து இந்த நாடகம் காண்பிக்கப்பட்டது. ஒரு இடத்தில் ஆடிவிட்டுப் பின்னர் இன்னொரு இடத்துக்காக அசைந்து கொண்டு திரிகின்ற (நடந்து கொண்டு) ஆட்ட மரபொன்று இருந்ததாகச் சொல்லார்கள்.

அந்த நிலையில் அது ஒரு மதம் சார்ந்த பக்தி பூர்வமான பயபக்தி யான ஒரு சடங்கிலிருந்து, பார்த்து மகிழ்கின்ற கேளிக்கைகள் நிறைந்த ஒரு நாடகமாகவும் அம்மரபு மாறிவிட்டது என்று சொல்லலாம்.

இவ்வாறு நாடகம் வளர்ந்து கொண்டு போக, கிறிஸ்தவ மரபின் அடியாக இரண்டு முக்கிய நாடக மரபுகள் தோன்றுகின்றன.

இன்று Mystery Plays என்று சொல்லப்படுகின்ற மறைஞான நாடகங்களாகும்.

விவிலியத்தில் கூறப்பட்ட கதைகளை மீள நடித்துக்காட்டுகின்றமை இந்நாடகங்களினுடைய முக்கியமான அம்சமாகும். உண்மையில் இந்நாடகங்களை மேடையிட்டோர் வணிக/கைத்தொழில் கிள்டுகள் ஆகும். இந்நாடகங்கள் பல்வேறு உப கதைகளைக் கொண்ட நாடகத் தொகுத்தளைக் கொண்ட நாடகங்களாக அமைந்திருக்கும்.

மறைஞான நாடகங்களுக்கான மிகப் பெரிய உதாரணங்கள் இங்கிலாந்திலே காணப்படுகின்றன. அங்கு அந்நாடகத் தொகுதிகளை நாடகச்சுழல்கள் (Cycle of Plays) என்று சொல்வார்கள். நாடகங்கள் இங்கிலாந்தின் மத்திய பகுதியில் உள்ள கொவென்றி எனுமிடத்திலுள்ள

தேவாலயத்திலும் ஆடப்பட்டன என்று அறிகின்றோம்.

இன்னொரு விதமான நாடகம் “மிரக்கிள் பிளேஸ்” (Miracle Plays) என்று சொல்லப்படுவதாகும். அற்புத நாடகம் என இதனைத் தமிழிற் கூறலாம். இவை கிறிஸ்தவத்தின் அறநெறிக் கருத்துக்களை வற்புறுத்துகின்ற சம்பந்தப்பட்ட முக்கியமானவர்களின் வாழ்க்கையை சித்திரித்துக்காட்டுவனவாக அமைந்து இருந்தன. பின்னர் கிறிஸ்தவர்களாக இருப்பவர்களுடைய நற்குணங்களை சித்திரிக்கின்ற நாடகங்களாக இவை மாறுகின்றன. இக்கட்டத்தில் தான் இந்நாடகங்கள் படிப்படியாக மாறி அறநெறி நாடகங்கள் என்று சொல்லப்படுகின்ற “மொராலிட்டி” நாடகங்களாக (Morality Plays) மாறுகின்றன.

இவ் ஒழுக்க நெறி நாடகங்கள் இங்கிலாந்தின் வரலாற்றில் 15ம் 16ம் நூற்றாண்டுகளில் மிகச் சிறப்பாக விளங்குவதனைக் காணலாம். இந்நாடகத்திலிருந்துதான் சேக்ஸ்பீயர் கால நாடகத்திற்கான ஊட்டம் பெறப்படுகின்றது. இந் நன்றெந்தி நாடகங்கள் ஏற்ததாழ 1400-1550 க்கு இடைப்பட்ட காலத்தில் மிக முக்கியமான நாடக வடிவமாக விளங்கின. இந்நாடகத்தினுடைய மிகச் சிறந்த உதாரணங்களாக “வாழ்க்கையின் பெருமை” “விடாழுயற்சியின் கோட்டை” என்னும் நாடகத்தைத்தான் எடுத்துக்கூறுவது வழக்கம். இந்நாடகத்தின் பிரதான அம்சம் என்னவென்றால் நற்குணங்கள் ஒவ்வொன்றையும் உருவகித்து அந்தப் பெயர்களோடு அப்பாத்திரங்களுக்கு, பெயர் கொடுத்து அவர்களை நாடகங்களிலே நடமாட விடுவது ஆகும். ஒருவருக்குப் பெயர் சற்குண சம்பந்னன் என்றிருக்கும். இன்னொருவன் கூடாதவனென்றால் அவனுக்குக் கொடுக்கப்படும் பெயரே கெட்டவன் என்ற கருத்துப்பட அமையும். இத்தகையதொரு நாடகத்தை யாழிப்பாணத்தில் பாவலர் துரையப்பாவுர்கள் சகல குண சம்பந்னன் என்ற பெயரில் எழுதியிருப்பதைக் காணலாம்.

இந்நாடக மரபுகளினடியாகவே நாம் படிப்படியாக 16 ம் நூற்றாண்டுக்குரிய சமயம் சாராத நாடக மரபுக்கு வருகின்றோம். சமயம் சாரா நாடக மரபு ஐரோப்பாவில் இரண்டு, மிக முக்கியமான நாடுகளில் உருவாகிறது. அவை ஸபெயின், இங்கிலாந்து என்பனவாகும்.

□ இங்கிலாந்து நாடக மரபும் ஷெக்ஸ்பியரும்

இங்கிலாந்தினை எடுத்துக்கொண்டால் 1550 தொடக்கம் நாடக எழுச்சி தொடர்ச்சுகின்றது எனலாம். இங்கு நாடகத்திற்கான தொழில் மூறை நடிகர்கள் தோன்றி பல்வேறு இடங்களிலும் நாடகத்தை நடித்துக் காட்டி வருகின்ற ஒரு நிலையைக் காண்கின்றோம். இப்பாரம்பரியத்தில் பல மூக்கியமான நாடக ஆசிரியர்கள் நாடகங்களை எழுதுவதனை நாம் காண்கின்றோம். அவர்களுள் மூக்கியமானவர்களாக கருதப்படுகின்றவர்கள் மூவர் ஒருவர் தொமஸ் கிட (Thomas kyd) என்பவர். இவர் 1558-1594 வரை வாழ்ந்தவர் மற்றவர் சிறிஸ்டோபர் மாலோ (Christopher Marlowe) என்பவர். இவர் 1564-1593 வரை வாழ்ந்தவர் மாலோதான் ஷெக்ஸ்பியர்போன்றோரால் நாடக எழுத்தின் பொழுது கையாண்ட அகவலையொத்த பிளங்கலேஸ் (Blank verse) எனும் யாப்பை செம்மைப்படுத்தினார் என்பர். ஷெக்ஸ்பி யருக்கு முன் அவல் நாடக ஆக்கத்திற் சிறந்தவராக இவர் விளங்கினார் முன்றாமலவர் ஷெக்ஸ்பியர் ஆவர்.



ஷெக்ஸ்பியர் அரங்கு

மேலே தரப்பட்டுள்ள படத்தினை வைத்துக்கொண்டு நோக்குவோம். இரண்டு வகையான அரங்கக் கட்டிடங்கள் இருந்தன. அவை திறந்த வெளி அரங்குகள் (இதுளைத்தான் நாங்கள் ஷெக்ஸ்பியரின் தியேட்டர் என்போம்) மற்றையது மண்டபங்களின் உன்னே கட்டப்பட்டது. இவற்றைத் தனிப்பட்டவை Private theatre என்று சொல்லுகின்றோம் முதலிலே கூறியவற்றை பொது நிலை அரங்கு என்று கூறுகின்றதுமான ஒரு மரபு இருந்தது. இப்பொது நிலை அரங்கிலே தான் ஷெக்ஸ்பியருடைய நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்பட்டன.

இல் அரங்கிலுடைய மூக்கியமான அம்சம் அது அரைச் சுற்று வட்டமாக அமைந்தமையாகும். பார்ப்போர் நின்று தான் நாடகத்தைப் பார்ப்பார்கள். நாடகம் பகலில் எந்த நேரத்திலும் நடைபெறும். முதலிலே நிலத்திலிருந்து 4'-6' உயரமான ஒரு மேடையிருக்கும் அது அரங்கிலுடைய பின்புறம் வரையும் செல்லும். இம் மூன்மேடையைத்தான் 'முன் அரங்கு' (fore stage) என்று சொல்வார்கள்.

இங்குதான் நடிகர்கள் பிரதானமாக நின்று நடிப்பார்கள் ஆனால் இதற்குப் பின்புறத்திலே சுற்று மேலே இன்னொரு தளத்திலும் ஆட்கள் நிற்கவும் நடிக்கவும் முடியும்.

லீட்டினுள் இருந்து பேசவது போலப் பேசவதற்கு, அதாவது முன் மேடையிலிருந்து பின்புறத்திலிருந்து பேசவது போன்றிருக்கும். இந்த கைய அரங்க அமைப்புக்களுக்குப் பின்புறத்திலுள்ள மேடை மிக

வசதியாக இருக்கும். அடுத்து இவ்விரண்டு பகுதியிலும் ஒவ்வொரு கதவு இருக்கும். நடிகர்கள் நடித்து ஒரு கதவால் செல்ல மற்ற நடிகர்கள் மறு கதவால் வரலாம். எனவே இங்கு இரண்டு கதவுகள் இருப்பது மிக முக்கியமானதாக அமைகின்றது. இரண்டு கதவுகள் இருப்பதால் நாடகத் தினுடைய ஓட்டத்தில் எதுவிதமான தடையோ, இடை முறிவோ ஏற்படாது. இவற்றைவிட முன்பு கூறியதுபோல் மேல் தளம் ஒன்றும் உள்ளது. அம் மேல் தளத்துக்கு யன்னல்கள் உள்ளன. அவ் யன்னல்கள் மூலம் பாத்திரங்கள் பேசிக்கொள்ளலாம். இதற்கு மேலேயும் ஒரு மட்டம் ஒன்று இருந்தது. இங்குதான் இசைவல்லுநர்கள் இருந்து இசையை நாடகத்துக்கு வழங்கினார்கள் என்று சொல்லப்படுகின்றது. விரும்பிய வேளைகளில் இதனை நடிகர்களும் பயன்படுத்தினர்.

ஷேக்ஸ்பியருடைய நாடகங்களைப் பார்த்தால் அவர், நடிகர்களி னுடைய வேடப்புள்ளவையும் ஆடையணிகளையும் மேடை அமைப் பையும் தான் அதிகம் நம்பியிருந்தார் என்ற உண்மை தெரியவரும். ஏனைய விடயங்களை யெல்லாம் அவர் நாடகத்தின் மூலமாகவே சொல்லுகின்ற தன்மையிருந்தது. இதனால் பாத்திரங்களினுடைய வேட ஒப்பனை மிக முக்கியமானதாக அமைந்தது. இவ்வேட ஒப்பனை பெரும்பாலும் எவிசபத் காலத்து மரபு ரீதியான உடையையே கொண்டது என்று சொல்லலாம். இவ்வேட அமைப்பில் பாத்திரங்களுடைய சமூக அந்தஸ்து மிகத் துல்லிய மாகத் தெரியவரும். இது ஒரு முக்கியமான பண்பு.

ஷேக்ஸ்பியருடைய மேதா விலாசத்தை நாங்கள் எவ்வாறு விளங்கிக் கொள்வது என்பது ஒரு முக்கியமான விடயமாகும். ஷேக்ஸ்பியரைப் பற்றி இன்று பேசுகின்றபோது அவரை ஆங்கில இலக்கியத்தில் முக்கியமான ஒருவராக எடுத்துக்கூறுவார்கள். இவ்வாறு தலை சிறந்த நாடகக்காரராகவும் தலைசிறந்த இலக்கியக்காரராகவும் கொள்ளுகின்ற மரபொன்றுள்ளது. இதற்கு முக்கியமான காரணம், அவர் நாடகத்தினுடைய முழு ஆற்றலையும் வெளிக்கொணர்வதற்கு மொழியினுடைய நெளிவு சுழிவுகள் முழுவதையும் பயன்படுத்தியமையே காரணமாகும்.

மொழியினுடைய ஆற்றல்களை -அந்த மொழியினால் கிடைக்கக் கூடிய படிமங்கள், சரியான சொல்லல் சரியான இடத்தில் பயன்படுத்துதல், பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ற சொல்லைப் பயன்படுத்துதல், ஒவ்வொரு பாத்திரமும் ஒவ்வொரு குறிப்பிட்ட ஒழுங்கில் கதைத்தல், போன்ற பண்புகளை-மிகச் சிறப்பாகக் கையாளுகின்றபொழுதுதான் நாடகம் இலக்கியமாக மாறுகின்றது. இப்பண்புகள் யாவும் ஷேக்ஸ்பியரிலே

காணப்படுகின்றன.

இவை யாவற்றுக்கும் மேலாக ஷேக்ஸ்பியரிலே காணப்படுகின்ற மிக உயர்ந்த பண்பு மனிதர்களைப் பற்றியும், மனித சமூகங்கள் பற்றியும், மனித இயல்பு பற்றியும் அவருக்கு இருந்த ஒரு மெய்யியல் ரீதியான (Philosophical) மனப் பதிவாகும். மனித வாழ்க்கையைப் பற்றி மனிதர்களைப் பற்றி இவர் சொல்லுகின்ற உண்மைகளைல்லாம் மிக முக்கியமானவையாக இருக்கும்.

அடுத்து குறிப்பிட வேண்டியது அவரின் நாடகக் கட்டமைப்பி னுடைய விசேட பண்பாகும். இவருடைய நாடகம் எப்பொழுதும் ஒரு முக்கியமான கட்டத்தில் தான் தொடங்கும். நாடகத்தினுடைய கதை தொடங்குவதற்கான ஒரு முக்கிய கட்டத்திலே நாடகம் தொடங்கும். நாடகம் தொடங்கி ஒவ்வொரு கட்டமூழ் போகின்ற போது அடுத்து வரப்போகும் கட்டத்துக்கு, முந்திச் செல்லும் கட்டம் முக்கியமானதாக இருக்கும். முதலாவது கட்டத்தினுடைய தர்க்க ரீதியான வளர்ச்சி இரண்டாவது கட்டமாக அமையும், இரண்டாவது கட்டம் தன்னுள் தான் நிற்காமல் மூன்றாவதற்கு இட்டுக் கொண்டு வரும். இவ்வாறு கொண்டு சென்று நாடகத்தை முடிக்கின்ற ஆற்றல் ஷேக்ஸ்பியருக்கு உண்டு.

ஷேக்ஸ்பியருடைய நாடகங்களை அவல நாடகங்கள் (Tragedies) மகிழ்நெறி நாடகங்கள் (Comedies) வரலாற்று நாடகங்கள் (Histories) என்று பிரிப்பார்கள். அக்காலத்து வரலாற்றுச் சம்பவங்களாகக் கருதப்பட்ட நாடகங்களை வரலாற்று நாடகமாகக் கொண்டார்கள். இரண்டாம் றிச்சர்ட் (Richard II) நான்காம் ஹென்னி பாகுகள் I,II, (Henry IV Part I & II மூன்றாம் றிச்சாட் (Richard III) முதலிய நாடகங்களைல்லாம் வரலாற்று நாடகங்களாகும். Tradgedies என்று சொல்லப்படுகின்ற அவல நாடகங்களான மக்பத், கிங்கிலியர், ஹம்லட் போன்ற நாடகங்களை எழுதினார். இவற்றுடன் Comedies என்று சொல்லப்படும் மகிழ்நெறி நாடகங்களையும் எழுதினார்.

இன்று நாம் திறஜெடி (Tragedy) என்று சொல்லுகின்ற நாடகங்களை உண்மையில் ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களில் அவலக்கவை அமைந்துள்ள முறைமையை அடியொற்றிலே கொள்ளுகின்றோம். திறஜெடி பற்றிய சமகாலத்தைய கருதுகோள்கள் ஷேக்ஸ்பியரின் ஊடாகவே வருகின்றன என்று சொல்லலாம். இக்காலகட்டத்தில் தான் திறஜெடி என்னும் சொல்லுக்கு 'அவல நாடகம்' என்னும் சொல் பொருத்தமானதாக அமைகின்றது. கிரேக்க நாடக மரபில் வந்த ஈஸ்கிலஸ் போன்றவர்களினது

நாடகங்களை திறஜெடி எனக்குறிப்பிடுவது தான் பொருத்தமானது. ஆனால் சொஃபொக்கிளிஸ் காலத்தில் இந்திலமை மாற்ற தொடங்குகின்றது. ஆனால் நாங்கள் இன்று காணுகின்ற அவை நாடகத்தின் பண்பு ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களிலே காணக்கூடியாதாக உள்ளது.

மேலும் ஷேக்ஸ்பியரியருடைய நாடகங்களின் இன்னொரு முக்கியமான பண்பு பாத்திரங்களினுடைய “மோதுகைகள் (Conflicts) மிக முக்கியமான தாக இருப்பதாகும். ஒரு பாத்திரம் இன்னொரு பாத்திரத் தோடு ‘மோதுகின்ற’ முறைமையில் அக்கதை கொண்டு செல்லப்படுகின்ற தன்மை முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தது. அதை அம் மோதுகை நிலையில் உள்ள பாத்திரங்கள் தமக்குள் தாழேயும் பேசிக் கொள்ளும். ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களிலே காணப்படுகின்ற மிக முக்கியமான நாடகப் பகுதிகளுள் இப்பகுதிகள் இடம் பெறும். உதாரணத்துக்கு ஹம்லட்டை எடுத்துக் கொள்வோமேயானால் அவ் இளவரசன் தான் என்ன செய்வது என்று தெரியாமல் தடுமாறும் நிலை, தகப்பனுடைய மரணம் சம்பவித்து விட்டது அவருடைய மரணத்துக்காக பழிவாங்க வேண்டும். ஆனால் எவர் மரணத்துக்குக் காரணமாக இருந்தாரோ அவரையே தாய விவாகம் செய்து விட்டாள் என்பதும் தெரிகின்றது. இந்நேரத்தில் அவன் என்ன செய்வது என்னும் தர்ம சங்கடமான நிலை தோன்றுகின்றது. இவ்வாறான நேரத்தில் தான் ஷேக்ஸ்பியருடைய நாடக ஆற்றலும் மொழியாற்றலும் மிகச் சிறப்பாக இணைவதைக்காணலாம். “To be or not to be” என்ற அப்பகுதி இக்கட்டத்திலே வருகின்றது.

ஷேக்ஸ்பியருடைய நாடகத்தின் அடிப்படையான அம்சங்களைப் பற்றி ஆய்வு செய்பவர்கள் பல்வேறு விடயங்களைச் சொல்வார்கள். ஷேக்ஸ்பியருடைய திறஜெடியனுடைய அடிப்படையான அம்சம் யாது ஏன் விளக்குகின்றபோது பல காரணங்கள் கூறப்பட்டபோதும் பிரட்டி (Bradley) என்பவர் பின்வருமாறு கூறுவார்.

‘மிகவும் சோகமான பாத்திரத்திலே ஒரு நல்ல குணம் அல்லது சில, மிக நல்ல குணங்கள் இருக்கும். அதனிடம் உள்ள சில சபல புத்திகள் காரணமாக அந்த நல்ல குணம் இல்லாமல் போகும். அந்நாடகத்தின் சோகம் என்னவென்றால் அந்நல்ல குணம் இல்லாமல் போவதுதான்’. உதாரணத்துக்கு ஒதல்லோவை எடுத்துக் கொள்வோம். ஒதல்லோ என்கின்ற ஒரு கறுத்த அரசன் பெட்ஸ்டிமோனாவைத் திருமணம் செய்கின்றான். அவனிடம் பல வீரப்பண்புகள் நிறைந்துள்ளன. மிகச் சிறந்த வீரன். எல்லோருக்கும் உதவி செய்துவன். நண்பனாக நடித்த

இயாகோவின் சொல்லைக் கேட்கிற தன்மை காரணமாக மனவியை சந்தேகிக்கத் தொடங்குகின்றான். இது அவன் வாழ்க்கையை கெடுத்து அவனையே பூரணமாக நம்பிக்கொண்டு இருந்த பெட்ஸ்டிமோனாவின் வாழ்க்கையையும் கெடுத்து விடுகிறது.

கிங்லியர் என்னும் நாடகம் தான் அவை நாடகங்களுள் மிக முக்கியமான நாடகம் என்று இப்போது கொள்ளப்படுகின்றது. ஒருவர் பின்னைகள் மேல் கொண்டிருக்கும் அன்பு, ஒருவருக்கு முதுமையேற் படும் போது அவருக்கு ஏற்படும் அவவங்கள் என்பன கிங்கிலியரில் மிகச் சிறப்பாக எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றன. என்று சொல்வார்கள். முதுமையின் காரணமாக ஏற்படுகின்ற மனிதாயுத சிதைவினை நாங்கள் கிங்கிலியரிலே காணலாம்.

இதே தன்மையையே மக்பத்திலும் நாங்கள் காணகின்றோம். மக்பெத் டங்களைக் கொலை செய்ய விரும்பியவன்ல்ல. ஆனால் மனைவியினுடைய சொல்லைக் கேட்டு அவ் ஆசையினாலே தூண்டப்பட்டவன் இறுதியில் ஒரு அரசனை கொல்வதற்கான மனச்சித்தம் உடையவனாக மாறிவிடுகின்றான். முதலில் இருக்கும் நிலையிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்ட நிலை அப்பாத்திரத்துக்கு ஏற்படுகின்றது. நாடகத்தின் ஆரம்பத்திலும் நாடகத்தின் இறுதியிலும் பாத்திரங்களை அவதானிக்கும் போது முற்றிலும் மாறுபட்ட பாத்திரங்களாக தங்களின் இயல்பினைத் தாங்களே நிராகரித்துக் கொண்ட தன்மையுடையவர்களாக மாறுகின்ற தன்மையினை மக்பெத், மக்பெத்சீமாட்டி ஆகிய இரு பாத்திரங்களிலும் காணலாம். இப்பன்பை ஷேக்ஸ்பியரின் ஒவ்வொரு அவை நாடகங்களிலும் மிகச் சிறப்பாக எடுத்துக்காட்டலாம்.

அடுத்து ஷேக்ஸ்பியரினுடைய நாடகங்களில் மேலோங்கி நிற்கும் பண்பு, நாடகப் பாத்திரங்கள் இயல்பான மனிதர்களாக காணப்படல் ஆகும். இங்கு பாத்திரங்களின் பன்முகத் தன்மை புலப்படுத்தப்படும். மக்பத்தின் மனவிதான் அரசனான டங்களைக் கொல்வதற்கு காரணமாக இருக்கின்றான். அவனுடைய ஆசைதான் காரணமாக அமைகின்றது. டங்களைக் கொலை செய்தவுடன் தன்னுடைய தகப்பன் போல அவர் இருந்தார் என்று கூறுகின்றான். அவர் படுத்திருந்ததைப் பார்க்க தன்னுடைய தகப்பனாரைப் பார்ப்பதுபோல இருந்தது என்று கூறுகிறான். பாத்திரங்களின் பன்முகப்பாடு வெளியே கொண்டு வரப்படுவது மிகக் குறைவு. ஷேக்ஸ்பியருடைய நாடகங்களிலே இப்பன்முகப்பாடு கொண்டு வரப்படுவதைக் காணலாம். இதற்கு சமாந்தரமான உதாரணம் தமிழில் காணலாம். ஆனால் அந்த உதாரணம் நாடகத்தில் இருந்து வரவில்லை.

இலக்கியத்திலிருந்தே கொண்டுவரப்படுகிறது. கம்ப ராமாயணத்தில் கம்பன், இராவணன், கும்பகரணன், இந்திரஜித் எனவரும் பாத்திரங்கள் யாவற்றையும் தலைசிறந்த அவலப்பாத்திரங்களாகவே சித்தரித்துள்ளான்

மறுமலர்ச்சிக் காலத்தின் வருகையுடன் புராண·தொல்சீர் நாகரிகங்களான கிரேக்க, ரோம நாகரிகங்கள் பற்றியதொரு புதிய அறிவு ஏற்படுகின்றது. இதனால் கிரேக்க ரோம நாகரிகங்களை அவற்றின் சமயச் சூழலிலிருந்து விடுவித்து அவற்றை தனிக் கலை, இலக்கியங்களாகவே பார்க்கும் ஒரு பண்பு ஏற்பட்டது.

மறுமலர்ச்சிக் காலம் பொதுவாக ஒரு சமயச் சார்பற்ற சிந்தனைச் சூழலையே ஊக்குவித்தது. ஏனெனின் மறுமலர்ச்சியினுடைய எழுச்சியுடன் கடவுள் பற்றிய நம்பிக்கையின்மை (சமயச் சார்பின்மை) படிப்படி யாக வளர்த் தொடங்க சிந்தனை சம்பந்தமான ஒரு முக்கியமான மாற்றம் இடம் பெறுகின்றது. மனிதன் ஒவ்வொருவனும் தன்னுடைய நடவடிக்கைகளுக்குத் தானே பொறுப்பாளியாக அமைகின்றான்.

இதனால் இலக்கியத்திலும் நாடகத்திலும் வரும் சித்திரிப்புக்கள் மிக ஆழமானவையாகவும் பாத்திரங்கள் மிக நுண்ணியவையாகவும் அமைகின்ற தன்மை ஏற்படுகின்றது. இக் கருத்து குறிப்பாக நாடகத்துக் குப் பெரிதும் உதவுகின்றது. ஏனெனின் சமய அடிப்படையில் எடுத்துக் கொண்டு இவையெல்லாம் கடவுளால்தான் நடப்பவை, இவை இப்படி நடப்பதற்கு அவன் முற்பிறவியிலே செய்தவைதான் காரணம் என்று சொன்னால் நாடகத்துக்கு வேண்டிய முனைப்பு இருக்காது. இங்கு சமயச் சார்பற்ற நிலையில் அவனுடைய செயல்களுக்கு அவனே காரணமாக இருக்கின்றான் என்ற நிலையில். அது அவனுடைய உந்துதலாக வருகின்றது. இதனால் பாத்திரங்களின் நல்ல தன்மை, கூடாத தன்மை, பாத்திரங்கள் அங்குமில்லாமல் இங்குமில்லாமல் இருக்கும் தன்மை, அல்லது பாத்திரங்களினுடைய வஞ்சகத் தன்மை அல்லது பாத்திரங்களினுடைய அடிப்படையான நேர்மைத் தன்மை மிகுந்த சிறப்புடன் எடுத்துச் சொல்லப்படுகின்றது. இவ்வாறு சிந்திக்கும் போது ஷேக்ஸ்பிரின் நாடகங்களிலே வரும் “வில்லன்கள்” என்று சொல்லப்படும் அந்த மாந்தர்களைப் பற்றி யோசிப்பது மிக முக்கியம்.

ஒத்தலோ நாடகத்தில் அயகே என்னும் ஒருவன் இருக்கின்றான். உண்மையில் உலக நாடக இலக்கியத்தில் அவனைப் போல ஒரு “வில்லன்” இருப்பதாகச் சொல்ல முடியாது. மிகவும் குருமானவன். அவனால் நல்லவனாக இருக்க முடியாததொரு நிலை. அவன் தன்னிடம்

காணப்படும் போதாமைகள் காரணமாக, இல்லாமைகள் காரணமாக உலகையும் தன்னையும் சூழவுள்ளவற்றையும் வெறுக்கின்ற ஒருவன். இதனால் மற்றவர்களுக்கு துன்பங்களை ஏற்படுத்துவதே தன்னுடைய இயல்பாகக் கொண்டதொரு மனிதன்.

இவ்வாறான ஒரு பாத்திரச் சித்திரிப்பு தெய்வம் பற்றிய ஒட்டு மொத்தமான நம்பிக்கை இருக்கும் பொழுது இயலாது. ஐரோப்பிய நாடக வரலாற்றில் குறிப்பாக ஷேக்ஸ்பிரியருக்கு பின்னர் இப்பண்பு வளரக் காரணமாக அமைந்தது அதுதான்.

இப்படியாக தொல்சீர் சிந்தனைகளின் செல்வாக்கு படிப்படியாக வளரத் தொடர்க்கின்றது. இப் பண்புகளை வைத்துக்கொண்டதான் நீட்சே 19 ம் நூற்றாண்டில் மிக முக்கியமானதொரு வசனத்தைச் சொல்கின்றார். ‘அறிவொளிக்காலம் என்று சொல்லப்படும் காலம் கடவுளால் உலகம் கைவிடப்பட்ட காலம்’ என்கின்றார். கடவுளால் உலகம் கைவிடப்பட்ட காலத்தில் தான் இப்படியான நாடகங்கள் தோன்றும்; நாவல்கள் தோன்றும்; சிறுகதைகள் தோன்றும். இதை மிக முக்கியமாக நாங்கள் அவதானித்துக் கொள்ள வேண்டும்.

இக்காலத்தில் தொல்சீர்.கிரேக்க, ரோம இலக்கியங்களின் தாக்கம் முக்கியமானதாகும். இத்தாக்கத்தை ஸ்பெயினிலும் இத்தாலியிலும் காண்கின்றோம்.

□ ஐரோப்பிய அரங்க வளர்ச்சிகள்

பதினாறாம் நூற்றாண்டில் ஸ்பெயினிலே மிகச் சிறப்பான ஒரு நாடக மரபு வளர்கின்றது. ஸ்பானிய நாடக மரபிலே லோப்பே ட வேகா (Lopez de vega) என்னும் ஒரு நாடகாசிரியர் மிக முக்கியமாகப் பேசப்படுவார். அவர் 1562-1635 க்காலப்பகுதியில் வாழ்ந்தவர். அங்கு பொது அரங்கை 'கொரால்' என்று கூறுவார்கள். அந்த அரங்கின் மூலமாகவும் மிகப்பெரிய நாடக மரபு ஒன்று வளர்ந்ததாகக் கூறப்படுகின்றது. இதைவிட இத்தாலியிலும் குறிப்பாக மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் கிரேக்க ரோம நாடகங்களின் செல்வாக்குக் காரணமாக நாடகங்கள் வளரத் தொடங்கின.

இந்தவகையில் இக்கால கட்டத்தில் இரண்டு விதமான நாடக மரபுகள் ஐரோப்பிய மரபில் முக்கியமானவையாக அமைகின்றனம் தெரிகின்றது.

1. செம்மையான மகிழ்நெரி நாடகங்கள்
2. ஓப்பேரா மரபு.

இக்கட்டத்தில் ஓப்பேரா மரபு பற்றிச் சிறிது விளக்க வேண்டும். இக்காலத்திலேதான் இவ் ஓப்பேரா மரபு வளர்ச்சியடைகின்றது. ஓப்பேரா மரபு என்பது இசை நாடக மரபாகும். இது ஏற்கனவே நடந்ததான் ஒரு கதையினை வைத்துக் கொண்டு பாடல்கள் மூலமாகவே பாடி நடித்துக்காண்பிக்கின்ற முறைமையாகும். இந்நாடகங்களிலே நடிப்பவர்கள் தங்களின் பாடல் திறத்துக்காக தங்கள் பாகங்களை ஏற்று நடிக்கின் றார்களே தவிர, பாத்திரப் பொருத்தமோ அல்லது அவர்களுடைய உடற் பொருத்தமோ காரணமாக இருப்பது இல்லை. மேல் நாட்டுச் செந்தெந்தி இசைப் பாரம்பரிய மரபிலேயே பாடல்கள் அமைந்திருக்கும். ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் பாடல்கள் வரும். இதன் காரணமாகச் சிலர் இந்தியாவில் குறிப்பாகத் தமிழ் நாட்டில் 19 ம் நூற்றாண்டு இறுதியில் வந்த பார்சி நாடக மரபினையும் (ஸ்பெஷல் மரபு) ஓப்பேராவைம் ஒத்த வடிவ எனக் கூறுகின்றார்கள். ஆனால் அப்படிக் கூற முடியாது.

ஓப்பேராவில் தலைசிறந்த பாடகர்கள் மாத்திரம் தான் இடம் பெறுவார்கள். இவ் ஓப்பேரா மரபு ஜேர்மனி, பிரான்சு, இத்தாலி ஆகிய நாடுகளில் மிகச் சிறப்பாக வளர்ந்தது. 16ம், 17ம் நூற்றாண்டில் இத்தாலியில் அது மிக முக்கியமானதொன்றாக வளர்ந்தது.

இதைவிட இத்தாலியில் 16ம், 17ம் நூற்றாண்டில் இன்னுமொரு நாடக மரபு வளர்த்தெடுக்கப்பட்டது. அதனை 'கொமடியா தெலார்த்' (Commedia Dell'arte) என்று கூறுவார்கள். இது நகைச்சவை மகிழ்நெரி நாடகமாகும். இங்கு எழுத்துருவிலும் பார்க்க நடிகளையே மையமாகக் கொள்ள வேண்டும். இதில் வரும் நாடகக் கதைப் பின்னலானது ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களில் வருகின்றதுபோல் ஒரே தர்க்கநிலைப் பட்டநேர் வளர்ச்சியாக இல்லாமல் சமூன்று மாறியோடும் கதையைக் கொண்டு இருப்பதாக இருக்கும். இந்நாடகத்திலே வரும் பாத்திரங்கள் மாற்றமற்ற வகைமாதிரிப்பட்டனவாக இருக்கும். பிரதான பாத்திரங்களில் ஒன்று ஒரு முதிய கஞ்சப் பேர்வழியாக இருப்பார். இவரின் மகன்தான் கதாநாயகி. தகப்பனின் கஞ்சத்தனம் தாங்க முடியாமல் அவள் ஒடிவிடுவாள். தன்னுடைய மகளை கடைசி வரையும் கேட்கின்றவனுக்குக் கிருமணம் செய்து கொடுக்கமாட்டார். கல்யாண வீட்டுக்கு காக செலவாகும் என்பதற்காக்கூட திருமணம் நடத்தாமல் இருக்கக்கூடிய மனிதன். இன்னொருவர் தன்னை வீரன் மாதிரிக் காட்டிக் கொள்வார். ஆனால் பயந்த பேர்வழி. ஒரு வேலையாள் இருப்பார். எல்லோரிடமும் விராண்டிப் பறிக்கும் இயல்புடையவர். கிழவன் பாத்திரம் உண்டு. இவர், தான் நிறையப் படித்தவர் போல எதற்கெடுத்தாலும் தனது அறிவுக் கர்வத்தைக் காட்டுவார் இவர் இரண்டு பெண்களில் ஒருத்தியின்

தகப்பனாவோ இல்லையேல் கதாநாயகியை விரும்பும் ஒருவராவோ இருப்பார். நாடகத்தின் பிரதான பாத்திரங்களாக ஒருசோடி காதலர் இருப்பர்.

கொமடியா தெலார்த்தே நாடகங்களில் வரன்முறையான சொல் வாடல், எழுத்துரு இருப்பதில்லை. நடிகர்கள் சந்தர்ப்பத்துக்கேற்றபடி தாங்களே இயற்றிப்பேசுவர். ஆனால் பின்னர் ஒரு கட்டத்தில், ஓவ்வொரு கட்டத்திலும் பேசப்படுவதற்கான “வசனங்கள்” புனையப்பட்டிருந்தன. அவற்றைப் மனனப்படுத்திச் சொல்வர்.

இந்நாடகத்தின் பிரதான நகைச்சவைப் பாத்திரம் வேலையாள் ஆகும்.

இம்மரபு பிற்காலத்தில் ஐரோப்பிய ஹாஸ்ய நாடக மரபை மிகவும் வளம் செய்தது. பிரான்சின் மொவியேரின் நாடகங்கள் இக் கொமடியா டெலாத்தேயில் இருந்துதான் பல அம்சங்களைப் பெற்றுக் கொண்டன என்று சொல்வார்கள். மொவியேர் (Moliere) 1622-1673 வரை வாழ்ந்தவர். மிகச் சிறந்த மகிழ்நெறி நாடகங்கள் எழுதியவர்.

இதேபோல் முன்னர் எடுத்துக்கூறிய செந்தெறிப் பாங்கு இத்தாலி பிலே காணப்பட்டது போல் பிரெஞ்சு அரங்கிலும் காணப்படுகின்றது. பிரெஞ்சு அரங்கிலே முக்கியமான இரு நாடக ஆசிரியர்கள் எடுத்துப் பேசப்படுவது வழக்கம். ஒருவர் பியே கொனேல் (Pierre Corneille) என்று சொல்லப்படுவர். இவர் 1606-1684 இல் வாழ்ந்தவர். மற்றவர் ரசீன் (Racine) இவர் 1639-1699 இல் வாழ்ந்தவர். ரசீன் ‘ஃவெட்ரா’ (Phaedra) என்ற புகழ் பெற்ற நாடகத்தை எழுதியவர். இக் காலத்தில்தான் மொவியேரும் வருகின்றார். இப்பின்னணியில் தான் இங்கிலாந்தில் (18ம் நூற்றாண்டில்) கோல்ட்சமித் போன்றோரின் நாடகங்களும் வருகின்றன.

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு கால ஐரோப்பிய நாடகம், எத்தகைய பெருமாற்றத்தினையும் பெறாது இயங்கிக் கொண்டிருந்தது. செந்தெறி வாதம் (Classicism) மனோரதிய நாடகங்களுக்கு இடம் கொடுத்தது. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் (1800-1850) மனோரதியப் பாங்கான நாடகங்களும், மிகையுணர்ச்சி சுபழித்து நாடகங்களும் (Romantic Dramas and Melodrama) முக்கியம் பெற்றன.

ஐரோப்பிய நாடக அரங்கில் 19 ம் நூற்றாண்டின் நடுக்கூற்றிலிருந்து ஏற்றதாழ் 20 ம் நூற்றாண்டின் முற்கூறுவரை, (1930 வரை) நடைபெறுகின்ற மாற்றங்கள் எடுத்து நோக்கப்பட வேண்டியவை. அம்மாற்றங்களின் திசை திருப்பியாக அமைந்தது நாம் முன்னர் குறிப்பிட்ட படி இயற்பண்பு வாதத்தின் வருகையாகும்.

□ நவீன நாடக மரபு

இயற்பண்பு வாதத்தின் வருகையுடன் நவீன நாடக மரபு ஆரம்பமாகிறது. இயற்பண்பு வாதம் என்பது கலைத்துறையில் 19 ம் நூற்றாண்டின் நடுக்கூற்றில் இருந்து தொழிற்படத் தொடங்குகின்றது. இது ஒரு பாரிய சிந்தனை மாற்றத்தின் அடியாக வெளிவருகின்றது.

நியூட்டன் என்பவரின் செந்தெறி மெக்கானிகம் (Classical Mechanism) என்கின்ற செந்தெறி இயங்கியல் கொள்கைகளும் சார்ன்டார்ஸ்வினுடைய மனிதக் கூர்ப்புக் கொள்கைகளும் பின்புலத்தேயிருக்க வாழ்க்கையென்பது அல்லது மனித சீவியம் என்பது உலகின் நிலைத்தை அறிவதாக இருத்தல் வேண்டும் என்ற அடிப்படையான தேடல் முன்னிலை பெறுகின்றது. இதன்படி நமக்குப் புறத்தே இருக்கின்ற உலகம் நிலைமானது அது தனியான இருப்பைக் கொண்டது. அதனை நாம் பாதிப்பதிலும் பார்க்க அதுவே நம்மைப் பாதிக்கின்றது. அதன் வழியாக ஏற்படுகின்ற சமூக உறவுகள் தான் எங்களைத் தீர்மானிக்கின்றன என்பதுதான் இதன் அடிப்படையான கோட்பாடாகும்.

இந்தக் கருத்துச்சமகாலச் சமூகப்பிரச்சினைகளை அரங்குக்குக் கொண்டு வருவதற்குக்காலாகிறது.

இந்த இயற்பண்பு வாதக்கருத்துக்கள் அரங்கவிதானிப்பிலும் படிப்படியாக ஏற்படத் தொடங்கிறது. திட்ட வட்டமான எழுத்து நிலையில் இதற்கு உதாரணமாக இப்பள்ளத்தான் கொள்ளும் மரபுண்டு.

ஹென்றிக் இப்சன் (1825-1906) ஒரு நோர்வீஜியர். அவர் வாழ்ந்த கால சமூகப் பிரச்சினைகளைப் பற்றி எழுதினார். மக்களை அவர்களின் சமூக உறவுத் தளத்தில் நின்று ஆராய்ந்தார்; அவர்களைப் பாத்திரங்களாகப் பார்த்தார்; அவர்களுக்குள் அந்தியோந்தியமான உறவுகளின் பின்புலத்திலே வைத்து, அவர்களைப் பார்க்கத் தொடங்கினார். அவருடையதாகும்சொல்லப்படுகிறதீதமானவை. ‘சமூகத்தின் தூண்கள்’ என்று சொல்லப்படுகின்ற நாடகத்தில் சமூகத்தில் உள்ள முக்கியஸ்தர்கள் எவ்வாறு சுய உணர்வுகளால் தூண்டப்படுகின்றார்கள் என்பதைக் காட்டுகின்றார். அதேவேளை, அவர் மனித மனத்தின் ஆழத்தைப் பார்க்கின்ற வகையிலும் குடும்ப உறவுகளுக்குள்ளே காணப்படுகின்ற சிக்கலான, சுவாரசியமான, பயங்கரமான உணர்வுகளை வெளிக்கொணர் வதிலும் கவனம் செலுத்தினார். அந்த வகையில் அவரின் இரண்டு நாடகங்கள் உலகப் பிரசித்தமானவை.

ஒன்று, கணவன் மனைவியிடையே இருக்கும் குடும்ப உறவைச் சித்திரிக்கும் ‘டொல்ஸ்ஹூஸ்’ Doll's House என்னும் நாடகம்; பொம்மைகளுக்கான வீடு என்பது கருத்து. இதில் நோறா என்னும் பெண்ணும் அவளுடைய கணவனும் முக்கியம் பெறுகின்றார்கள். நோறாவின் கணவன் தன்னுடைய சுயநலனுக்காகவே நடந்துகொள்கின்றார். நோறாவே தன்னுடைய மனைவியாக சந்தோசமாக நடத்துவதெல்லாம் தன்னுடைய சுய அந்தஸ்தைக் காப்பாற்றிக் கொள்ளவே என்பதை நோறா விளங்கிக் கொள்கின்றாள். இறுதியில் ஒரு இக்கட்டான சூழலில் மாட்டியபோது அவளைப் பேசுகின்றாள். அவர் பயந்தது போன்று நடக்கவில்லை என அறிந்தவுடன் அவளுடன் சந்தோசமான வார்த்தைகளில் பேச முயல்கின்றாள். கோபங்கொண்ட நோறா தன்னைத் தன் கணவர் ஒரு பொம்மையைப் போன்று வைத்திருந்து வந்துள்ளார்; விரும்பிய வேளைகளிற் கொஞ்சவதும் விரும்பாதவேளைகளில் தூக்கி யெறிவதுமாகத்தன்னை நடத்தி வந்துள்ளார் என்பதை உணர்ந்து அவள் வீட்டுக்கதவைச் சித்துச் சாத்திக் கொண்டு வெளியேறுகின்றாள். நாடகம் முடியும் போது அவள் கதவைச் சாத்திய சத்தம் மேடை முழுவதும் எதிரொலித்துக் கொண்டு இருக்கும் என்று இப்சன் எழுதுவார்.

இவ்வாறான சித்திரிப்பு நாடகத்தில் புதியதொரு மாற்றத்தையேற படுத்தியது. நாடகத்தில் எதனைப் பார்ப்பது என்ற ஒரு புதிய நிலையேற்பட்டது. கற்பனைக் கதைகளையும் ஐதீகக் கதைகளையும் ஒப்பேறா என்கின்ற பாடல் முறைகளையும் இயல்பு வாழ்க்கையுடன் தொடர் பில்லாத விடயங்களையும் பார்த்து வந்த மக்களிடையே இப்சனின் இத்தகைய நாடகங்கள் ஒரு புதிய பரிமாணத்தைத்தந்தன.

பேய்கள் (Ghosts) என்ற நாடகத்தில் இறந்துபோன கணவன் விட்ட தவறுகள் எல்லாம் எப்போது வெளிவரக் கூடாதோ அப்போது வெளிவருகின்றன. இறுதியில் அப்பாதிரியாரின் மகன் சித்த சவாதீனமற்றவனாக எங்கும் பார்த்து பேய்கள் பேய்கள்.... என்று கத்துவதுடன் அந்த நாடகம் முடிவடைகின்றது. உளவியல் சார்ந்த இத்தகைய சித்தரிப்பு மிக உன்னதமான நாடகத்தைத் தந்துள்ளது.

ஜேரோப்பிய நாடக வரலாற்றைப் பார்க்கும் போது அடுத்த மிக முக்கியமான மைல் கல்லாக அமைவார் கொன்ஸ்ரானின் ஸ்ரனிஸ் லொஸ்க்கி (Stanislavsky) எனப்படும் இரசிய அரங்கியலாளர். அரங்கில் நெறியாளரின் முதன்மை இவரது வருகையுடன் முழுமை பெறுகின்றது. இவர் ஒரு ரசிய நெறியாளர். மொஸ்கோ ஆர்த் தியேற்றர் (Mosco Art Theatre) என்னும் நிறுவனத்தின் நாடக நெறியாளராக நீண்டகாலம் பணி புரிந்தவர். இவர் நடிப்புத்துறையில் யதார்த்தத்தினை ஒரு நடிகன் எவ்விதம் வெளிக்கொணர வேண்டும் என்பதில் கவனம் செலுத்துவராக நாடக வரலாற்றில் இடம் பெறுகின்ற இவர் மனித வாழ்வின் அக உண்மைகளை வெளிக்கொணரும் விதத்தில் நடிப்பு இருக்கவேண்டுமெனக் கூறுவார். இதனால் அவர் நடிப்பு முறைமைகள் பற்றி மிக நுணுக்கமாகக் கவனிக்கத் தொடங்கினார். இதன் காரணமாக இவரின் பெயருடன் ஒரு நடிப்பு முறை உருவாகத் தொடங்கியது. இந் நடிப்பு முறை ஆங்கிலத்தில் சிஸ்ரம் (The System) என்று குறிப்பிடப்படுகிறது. இந்நடிப்பு முறையானது மிகத் தத்துப்பாக இருக்கும் அதே நேரத்தில், மிகுந்த உன்னிப்பான் அவதானிப்புகளுடன் செய்யப்படுகின்ற ஒரு செயற்பாடாகும். இந் நடிப்பு முறைமை காரணமாக அவருக்கு நாடக வரலாற்றில் நிலையான இடம் உண்டு.

ஆனால் காலம் செல்லச் செல்ல மிக முக்கியமான ஒரு பிரச்சினையை இவ் அரங்கவியலாளர் எதிர் கொள்ளத் தொடங்கினர். அதாவது இவ் யதார்த்தம் வாழ்க்கை முழுவதையும் வெளிக் கொணரப் போதுமானதா என்பதாகும். இது காரணமாக யதார்த்த அரங்கின் பூரணத்துவத்தை வெளியே கொண்டு வருவதற்கு உதவிய ஸ்ரனிஸ்லாஸ்கியே யதார்த்த

அரங்கின் போதாமைகள் பற்றிச் சிந்தித்தார் என்று அறியக் கிடக்கின்றது.

அது மாத்திரமன்றி நாடகம் என்பது அதன் இலக்கியப் பார்வையையே முற்றுமுழுதாக நம் பியிருக்கின்ற ஒரு தன்மையையும் நாம் காண்கின்றோம். இதன் காரணமாக எழுத்துக்கும் பேச்க்க்கும் முக்கியத்துவம் வந்ததே தவிர நாடகத்தின் அரங்கியல் முக்கியத்துவம் அமுத்தம் பெறவில்லை. அரங்கில் எதனைப் பார்ப்பது, அரங்கு எதனைத் தரவேண்டும் என்ற ஒரு அடிப்படையான அரங்கியல் பிரச்சினை கிளம்பலாயிற்று. இப்படியானதொரு நிலைப்பாட்டின் பின்னணியில்தான் மெயர்ஷோல்ட் (Meyerhold) (1874-1942) என்பவர் மேற்கிணம்புகின்றார்.

மெயர்ஷோல்ட் ஸ்ரானிஸ்லாவல்கியுடன் ஒன்றாக வேலை செய்த வர். யதார்த்தவாதம் என்பது வகை மாதிரியான வாழ்க்கையையே தனது தனமாகக் கொண்டதால் மனித வாழ்க்கையினுடைய உண்மையான செழுமையை - உண்மையான வேறுபட்ட அதனுடைய வளத்தை - இவ்யதார்த்தம் பூரணமாக வெளிக்கொண்டில்லை என அவர் சொன்னார். இவர் இயல்பான உணர்வுகளைக் காட்டுவதிலும் பார்க்க இயல்பு நிலையற்ற, பார்ப்பதற்கு ஆச்சரியத்தையும் பயத்தையும் தரக்கூடிய முறையில் அமைய வேண்டும் என்றார் *Theatricalism* என்று ஆங்கிலத் திலே இது குறிப்பிடப்பட்டது. இப்படியான சிந்தனை முறையின் மூலம் தான் அவர் 1920 இல் பயோ-மெக்கானிகஸ் (*Bio-mechanics*) என்று சொல்லப்படுகின்ற உயிரியல் நடிப்பு முறையையக் கொண்டு வந்தார்.

இந்நடிப்பு முறையினை நாங்கள் மூன்று நிலையிலே மிகச் கலபமாக வெளிப்படுத்திவிடலாம்.

1. முற்றிலும் உடல் ரீதியான ஒரு நடிப்புக்குத் தயார்படுத்திக் கொள்ளுதல்.
2. அந் நடிப்பினுடைய “செய்கை” (*Action*)
3. அதற்கு எதிரான துலங்கல் (*Response*)

என்பனவே அந்த மூன்றுமாகும். இம்முறையில் நடிப்பினுடைய தன்மை இயல்பு நிலையில் இருந்து மாறுபட்டதான் ஒரு நிலையில் இருப்பதைக் காணலாம்

இது நடிப்பு முறையிலே மிக முக்கியமான மாற்றத்தினை ஏற்படுத்தத் தொடங்கியது இதனுடாகப் புதிய நடிப்புப் பாரம்பரியம் ஏற்படத் தொடங்கியது.

இப்பின்னணியூடாகப் பார்க்கும் போது அரங்கினுடைய வளர்ச்சி எதிலே தங்கியிருக்கின்றது என்றால் அரங்கு கட்புலனாக, அச்சாதனத் துக்கு உரிய இயல்பான அம்சங்களைப் பயன்படுத்துவதான் ஒரு முறையையைப் பற்றிப் பேச வேண்டியதொரு அவசியம் ஏற்படுகின்றது.

இதனை நாங்கள் ஒரு பொதுப் பண்பாகக் காண்கின்றோம். இது மற்றைய கலைகளிலே காணப்பட்டவிடயந்தான். ஓவியக்கலையை எடுத்துக் கொண்டால் ‘மனப்பதிவு வாதம் (*Impressionism*) என்று சொல்லப்படுகின்ற ஓவியப்பாணி வேறுபாடுகள் எல்லாம் இக்காலத்திலே தோன்றியவைதான் அத்தகைய ஒரு நிலை நாடகத்திலும் ஏற்படுகின்றது.

நாடகத்திலே இக்காலத்தில் மிக முக்கியமான ஒருவர் இடம் பெறுகின்றார். அவருடைய பெயர் ‘கோர்டன் கிரெய்க் (Gordon Craig) என்பதாகும். கிரெய்க்கின் ஆரம்ப எடுகோளே கவாரசியமானது. அவரின் அபிப்பிராயப்படி அவரின் காலத்தில் இருந்த அரங்கானது மனித உணர்வுகள் எல்லாவற்றையும் வெளிக்கொண்ரவதாக இல்லை. அரங்கு சொற்கள் அதிகம் கொண்ட ஒரு சாதனமாக மாற்றிவிட்டது என்றும், அச்சொற்களில் இருந்து விடுபட்ட ஒரு முறையை மூலம் அரங்கின் வலிமை கொண்டுவரப்பட வேண்டும் என்பதும் அவரின் கொள்கை, செய்கை (*Action*) என்று பார்க்கும்போது அச்செய்கையின் உடைய கவிதா வடிவமாக அமைவது நடனமாகும். இதனால் ஒரு அரங்கிலே காணப்படுகின்ற அசையியக்கங்கள் எல்லாம் ஒரு நடனத்தை ஒத்தவையாக அமைந்திருத்தல் வேண்டும். அதாவது அரங்கைப் பார்க்கும்போது அது “பார்க்கப்பட” வேண்டியதாக இருத்தல் வேண்டும்.

அத்தகையதொரு நிலையிலேதான் அரங்கு ஆரம்ப காலத்திலே இருந்தது. ஏனெனில் தியேற்றர் *Theatre* என்னும் சொல்லின் உடைய மூலச் சொல் தியேற்றோன் *Theatron* என்பதாகும். அதன் பொருள் பார்க்கின்ற இடம் என்பது.

எனவே அவர் இந்தத் தத்துவத்துக்கேற்ப தன்னுடைய நாடகங்களை அளிக்கத் தொடங்கினார்.

நாடக அமைப்பினுடைய தன்மைகள் ஐரோப்பாவில் படிப்படியாக மாறத் தொடங்கின. இத்தகைய ஒரு குழலில்தான் பிரான்சைச் சேர்ந்த அப்டோஃப்புப் அப்பியா (Adolphe Appia 1862-1928) என்பவர் முக்கியம் பெறுகின்றார். ஒரு நாடகத்தினுடைய வன்மையை அதனுடைய குழலே தீர்மானிக்கின்றது என்று இவர் கூறுவார் நாடகத்தினுடைய உணர்வுகளை நாம் கண்ணால் பார்க்கத் தக்கதாக இருக்க வேண்டும் என்பார் இங்கு

கண்ணால் பார்த்து உணச்சியைப் பதித்தல் என்பது எவ்வாறு செய்யப்பட வேண்டும் என்பது முதலாவது வினாவாகும். இரண்டாவது அம்சம் என்னவென்றால், இவ்வாறு சுட்டிக்காட்டுவதன் மூலம் அவ் அரங்கைப் பார்த்துக் கொண்டு இருப்பவர்கள் தாங்களே கற்பனை பண்ணத் தொடங்குவார்கள். இந்த வகையில் பார்க்கும் போது அடோஃப்ப அப்பியா என்பவரின் மிக முக்கிய பங்களிப்பு ஒளியூட்டல், முறையில் தங்கியிருக்கின்றது. அவர் “ஒளியின் எண்ணில் அடங்கா வளங்கள் யாவற்றையும் பயன்படுத்திக் காட்டுவது ‘என சொல்வார். அவருக்கு நடிப்பிலும், இசையிலும், நடனத்திலும் மிகுந்த ஆர்வம் இருந்தது.

ஆனால் மனித அசைவமைப்பு மிகச் சிறப்பானதாக இருக்கும். இவர் தன்னுடைய தொடர்புகளைப் பயன்படுத்தி மிகவும் வன்மையுள் வேடமுகங்களையும் பயன்படுத்தினார். இவரின் அரங்கு மிகுந்த தாக்கத்தையேற்படுத்தியது. உண்மையில் அரங்கு என்பது அதிக பொருட்களைக் கொண்டிருக்கக்கூடாது. அப்படிக் கொண்டிருக்குமானால் தன்னுடைய முழுப் பலத்தையும் வெளியே கொண்டுவர முடியாது என்று சொல்லுகிற ஒரு நிலைப்பாட்டை அவர் ஏற்படுத்தினார். இவ் அரங்கப் போக்கை குறோட்டோவ்ஸ்கி எடுத்துக்கூறிய “வறுமை அரங்கில்” (Poor theatre) தொடக்கமாக கொள்ளலாமோ என எண்ணத் தூண்டுகிறது. இது 1910-20 களிலே அப்பியாவின் உடைய நாடக முயற்சிகளிலே ஏற்படுகின்றது.

மக்ஸ்ரைன்ஹார் (Max Reinhardt 1873-1943) மூலம் ஜேர்மனியில் நாடக உலகில் ஏற்படும் மாற்றங்கள் மிக முக்கியமானவை. அங்கு மக்ஸ் ரைன்ஹார் என்பவர் ஒரேவிதமான அரங்கைக் கொண்டு எல்லாவிதமான நாடகங்களையும் காட்ட முடியாது. ஒவ்வொரு நாடகத்தின் தன்மைக்கேற்ப அரங்குகள் அமையவேண்டும் என விளக்கினர்.

1. உளவியல் ரீதியான காரணங்களை எடுத்துக் கூறுகின்ற நாடகங்களாக இருந்தால் அவை மிகவும் அன்னியோன்னியமான அரங்கிலேயே இடம் பெறவேண்டும் என்றார்.
2. தொல்சீர் விடயம் பற்றிய மேடையேற்றம் வருமோனால் (கிரேக்க, ஷேக்ஸ்பியர் நாடகம் போன்றது) அதற்கு அதனை விட பெரிய தொரு அரங்கு தயாரிக்க வேண்டும் என்றார்.
3. காப்பிய அளவில் “epic theretra” தயாரிப்புகளுக்கு வேண்டிய அரங்குகளை மிகப் பெரியது என்று கூறி அதற்கு சர்க்கலில் அடைப்பது போன்று மிகப் பெரிய கூடாரங்கள் பயன்படுத்த வேண்டும்

என்றார். இவ்வண்ணம் அவர் மூன்று முக்கியமான அரங்குகள் பற்றி விளக்குகின்றார்.

இவ்வாறு செய்வதனால் என்ன நிகழ்கின்றது என்பதை விளங்கிக் கொள்வது மிக முக்கியமாகும். இதனை விளங்கிக் கொள்வதற்கு தியேற்றிக்கலிலம் (Theatricalism) என்கின்ற பத்ததை விளங்கிக்கொள்ள வேண்டும். இது ஆங்கிலத்தில் நாடகபாணித் தன்மையுடையது என்று கருத்துப்படும். நாடகபாணித் தன்மையென்பது இயல்பான ஒன்று அல்லாததையே குறிப்பிடுகின்றது. அது மிகைப்படுத்திக் காட்டுகின்ற ஒரு தன்மையாகும். மிகைப்படுத்திக் காட்டுவதன் மூலம் அந்த நிலைக்குரிய மனித யதார்த்தத்தைச் சுட்டியுணர்த்தலாம் என்பதே முக்கிய விடயமாகும்.

றைஞ்காற் மூன்று விதமான அரங்குகளுக்கும் வெவ்வேறு விதமான அரங்க முறைமைகள் இருக்க வேண்டுமென்று கூறுகின்றார். குறிப்பாக சிறு அரங்குக்கு பார்ப்போர் தொகை மிகக் குறைவாக இருக்கின்ற காரணத்தால் அதில் அதிக கவனம் செலுத்த வேண்டிய அவசியம் இல்லையென்றும், பெருமளவில் செய்யும்போது மிகக் கவனமாகச் செய்ய வேண்டும் என்றும் கூறுகின்றார். அது பார்ப்பதற்கு ஆச்சரியத்தைத் தரக்கூடியதாக வர்ணஜாலங்கள் நிறைந்ததாய் கண்ணைக் கவர்வதாய் அமையவேண்டும் என்பது அவரினுடைய விருப்பம்.

இவ்வாறு பல்வேறு துறைகளில் அரங்கு முன்னேறிக் கொண்டு போவதை நாம் காண்கின்றோம். இவ்வாறு முன்னேறிக் கொண்டு போகின்ற வேளையில்தான் ஏறத்தாழ 1920 வரையில் ஓர்வின் பிஸ்கற்றோர் (Erwin Piscator) என்கின்ற ஒரு பிரபலமான நாடக ஆசிரியர் வருகின்றார். இவ்வரங்கு வாழ்க்கையில் உண்மையில் நடப்பனவற்றை உண்மையாகக் காட்டுவதாகும். இதற்காகப் பல்வேறு உத்திகளை அவர் பயன்படுத்தினார். பாடல், சிறுவ்சனம், நாடகத்தை நடிக்கிற முறை ஆகியவற்றிலே மற்றைய அரங்குகளுக்கும் இதற்கும் நிறைய மாற்றங்கள் காணப்பட்டன. இருந்தும் அவரால் ஒரு கட்டத்துக்கு மேல் போக முடியவில்லை இருந்தும் நாடகத்துக்கு ‘‘பொக்குமென்றரி’’ வலிமையைக் கொடுத்தார் என்று கூறுவர். இவர்தான் ‘‘எப்பிக்தியேற்றர் (Epic Theatre) என்ற சொல்லைப் பெரிதும் பிரபலப்படுத்துகின்றார். இவரினுடைய மாணவர் தான் பேற்றோல்ட் பிரெங்.ஃ் ஐரோப்பிய நாடக வரலாற்றில் பிரெங்.ஃ் இன்னொரு திருப்பு முனையாக அமைகின்றார்.

பேற்றோல் பிறேஃ் (1898-1956) ஜீரோப்பிய நாடக வரலாற்றிலும் உலக நாடக வரலாற்றிலும் முக்கியமான ஒருவராக மேற்கிளம்புகின்றார். இவர் பிஸ்கட்டோர், றைன்ஹார் ஆகியோரின் நாடக அளிக்கைமுறை களிலே பரிசுயப்பட்டுக் கொண்டவராக இருந்தாலும் காலக்கிரமத்தில் தனக்கென ஒரு பாணியை வகுத்துக் கொள்கின்றார். காப்பிய அரங்கு என பிஸ்கற் றோர் கூறிய அரங்க முறைமையில் பெரும் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தினார். பிறேஃ் காவிய அரங்கு என்னும் சொல்லைப் பயன் படுத்தினாலும் கூட அந்த அரங்க பிரதானமாக எழுத்துரு நிலைப்பட்ட தாகவே இருந்தது.

1930 முதல் நாடக அரங்க வரலாற்றில் இவர் மிகுந்த செல்வாக்கு உள்ள ஒருவராகக் காணப்படுகின்றார். இவர் பேர்லினர் ஓன்சேம்பள் (Berliner Ensemble) என்கின்ற ஒரு நாடகக் குழுவை நடத்தி வந்தார். இவரின் நாடகத்தின் பிரதான அம்சம் இயல்பு வாதத்துக்கு எதிராகச் சென்றமையாகும். இயல்பு வாதத்தில் காணப்படும் உணர்ச்சிநிலைச் சித்திரிப்பு என்பது நாடகத்தின் இயல்புக்கு பொருந்தாதது என்பதும் நாடகம் ஆற்றவேண்டிய பணியை மறுதலிப்பது என்பதும் இவருடைய கொள்கையாகும். இவருடைய அடிப்படையான இன்னொரு கருத்து எந்தவொரு நாடகத்தையும் அம் மனிதனுடைய அல்லது அம்மனிதனைச் சூழவுள்ள அவ் உடனடிச் சூழலுடன் வரையறுத்துக் கொண்டு விடுவதல்ல. இதன் காரணமாக அவர் ஒரு குறிப்பிட்ட காட்சி அமைப்புக்குள் நாடகத்தை நடத்தாது அதற்கு பதிலாக அவர் அரங்கின் பின்புறத்தில் வெறும் திரையை மாத்திரம் போட்டே நடிப்பார். அவ்வாறு நடிக்கும் போது ஒரு குறிப்பிட்ட ஒரு இடத்துக்கு முக்கியத்துவம் இல்லாது, உலகப் பொதுவான முக்கியத்துவம் இருப்பது போன்ற உணர்வு கிளம்பும் - அத்துடன் நாடகத்துக்கு உரியதாகச் சொல்லப்படுகின்ற நான்காவது சுவர் என்னும் பரிமாணமும் பிறேஃ் நாடகங்களிலே இல்லாமற் போகின்றது. நான்காவது சுவர் என்பது மேடையிலே உள்ள சுவர்கள் மூன்றுடன் நான்காவது சுவராகப் பார்ப்போர் கலந்து கொள்கின்றனர்; அவர்களும் சுவர்களுள் ஒன்றாக இருந்து அந்த நாடகத்தைப் பார்க்கின்றார்கள் என்பதுதான் அக் கருத்தாகும். அக் கருத்தை இவர் முற்று முழுதாக மறுதலிக்கின்றார்.

இவர் பிரதானமாகக் கொண்டு வந்த மாற்றம் யாது எனின்

பார்ப்போர் ஒரு நாடகத்தைப் பார்த்து அந்நாடகத்தின் உணர்ச்சியுடன் தங்களை ஐக்கியப்படுத்திக் கொள்வதிலும் பார்க்க, அவர்கள் நாடகத்தை பார்ப்பதன் மூலம் தங்களின் சிந்தனையைத் தூண்ட வேண்டும் எனும் கருத்தேயாகும். நாடகப் பாத்திரங்களுடன் தாங்களும் ஒன்றி அவர்கள் அழுகின்றபோது அழுது, அவர்கள் சிரிக்கின்றபோது சிரிப்பது அல்ல நாடகரசனை, மாறாக அந் நடவடிக்கைகள் நம்மிடத்தே சிந்தனையைத் தூண்ட வேண்டும். அந்திலை என் ஏற்பட்டது, அந்திலையிலிருந்து தப்ப வேண்டுமானால் என்ன செய்ய வேண்டும் என்பன போன்ற சமூக சிந்தனைகளுக்கு இடம் கொடுப்பதாக அளிக்கை இருக்க வேண்டும் என்பது அவர் கருத்தாகும்.

இதன் காரணமாக அவர் ஒரு புதிய நாடக உத்தி முறையையே தோற்றுவித்தார். இது செர்மானிய மொழியில் வெர் ஃபிறேஃ்ஞ்செகன் (verfremdungen) என்று கூறப்படுவதாகும். இதற்கான சரியான தமிழ் மொழிபெயர்ப்பு 'தொலைப்படுத்தல்' அல்லது 'தூரப்படுத்தல்' என்பதாகும். அதாவது நடிகரின் உணர்ச்சிப்பாட்டுடன் பார்ப்போர் ஈடுபடாது பார்த்துக் கொள்வது. இப்படிப் பார்க்கின்றபொழுது வாழ்க்கையில் நடக்கின்ற ஒரு சம்பவத்தைப் பார்த்து அதனைப் பற்றி நாடகத்தைப் பார்ப்போர் சிந்திக்கத் தொடங்குவர். இப்படிச் சிந்திப்பதற்கு ஏற்ற வகையில் இந்திடப்பு அமைய வேண்டும் என்பது இன்னொரு முக்கிய விடயமாகும். இதனால் பிறேஃ் நிறுடைய நாடக நடிப்பு முறையில் ஒரு முக்கியமான மாற்றமேற்பட்டது. நடிகர்கள் கதாபாத்திரங்களாக மாறாமல் அந்தக் கதாபாத்திரங்கள் இவ்வாறுதான் செய்யும் அல்லது செய்திருக்கும் என்பதைச் செயல் விளக்கமாகக் காட்டுகின்ற (demonstrate) ஒரு நடிப்பாக அமையவேண்டும் என்று சொன்னார்.

உண்மையில் இதனை எவ்வாறு நடிப்பது என்பது ஒரு சுவாரசிய மான கேள்வியாகும். நான் ஒரு பாத்திரமாக நின்று பேசுகின்றபோது, நான் பேசுகின்ற முறைமைக்கும் நான் இன்னொருவர் இவ்வாறு சொன்னார் அல்லது இன்னொருவர் இவ்வாறு பேசினார் என்பதைச் சொல்வதற்கும் இடையே நான் பேசுகின்ற முறைமையில் வித்தியாசம் இருக்கும். பிறேஃ் நிறுடைய நடிப்பு இரண்டாவது வகையைச் சேர்ந்தது. அந்தப்பாத்திரம் இவ்வாறுதான் பேசியிருக்கும்; பேசும் என்று சொல்வதை அந்திகர்கள் செய்துகாட்டும் பொழுது அப்பாத்திரம் பற்றி நாங்கள்

சிந்திக்கத் தொடங்குகின்றோம். இவ்வகையாக அவர் நாடகத்தில் ஒரு தொலைப்படுத்தலையேற்படுத்தினார்.

இவ்வாறு அவர் தொலைப்படுத்தலை ஏற்படுத்தி அம்முறையைப் பின்பற்ற வேண்டும் என்று கூறினாலும் கூட உன்மையில் பிரெஃற்றுக்கு அவ்விடயத்தில் வெற்றி கிடைக்கவில்லை என்றே கூறவேண்டும்.

பிரெஃற்றின் மிகப் பெரிய வெற்றி அவரின் நாடக ஆக்கங்களிலே தான் தங்கியிருக்கின்றது. அவருடைய மதர்க்ரேஜ் (*Mother courage*) திறீபெனி ஓப்பேரா (*three Penny opera*) சோக் சேக்கிள் (*Circle Chalk*) போன்ற நாடகங்கள் இன்று உலகப் பிரசித்தமாக உள்ளன.

பிரெஃற் இவ்வாறு 1930 களில் ஜேர்மனியில் மாற்றங்களையேற் படுத்திக் கொண்டிருக்க, பிரான்சில் இன்னொருவர் மிக முக்கியமான அரங்கத்துறை மாற்றங்களையேற்படுத்துகின்றார். அவர் பெயர் ஆர்த்தோ (*Artaud*) என்பதாகும்.

இவர் இன்னொரு கண்ணோட்டத்தில் அரங்கைப் பார்க்கட் தொடங்கினார். அரங்கானது சொற்கள் பல நிரம்பியதாக ஆகிவிட்டது என்றும், அதிலும் பார்க்க அவ்வெளியினது கவிதை பற்றி அதாவது அரங்க வெளியை எவ்வாறு பயன்படுத்துகின்றோம் என்பதில் உள்ள கவித்தன் மையை வெளியே கொண்டுவர வேண்டும் என்றும் அவர் கூறினார். இசை, நடனம், ஓவியம், ஊமங்கள், அங்க அசைவுகள், உச்சாடனங்கள் என்று பல்வேறு வகைகளினால் அரங்கை ஒரு அசைவியக்கம் நிரம்பிய களமாக மாற்ற வேண்டும் என்பது இவரின் அபிப்பிராயமாகும்.

இவரும் இயல்புவாத நாடகக் குழுவினர் கூறிய காட்சிப் பொருட்கள் என்பதற்கு எதிராகவே சொன்னார். காலத்தையும் வெளியையும் நாங்கள் கட்டுப்படுத்த வேண்டாம். ஒரு குறிப்பிட்ட செட்டிங்சைப் போட்டால் அது குறிப்பிட்ட இடத்தில் தான் நடக்கின்றது என்ற அபிப்பிராயம் வந்து விடும். அவ்வாறு செய்யாமல் நிகழ்வு உலகப் பொதுவான ஒரு விடயமாக அமையவேண்டும் என்று அவர் எடுத்துக் கூறினார்.

காட்சியமைப்பு வேண்டாம் என்னும் இக்கருத்து ஆர்த்தோ வினால் மாத்திரம் அல்ல, இக்காலத்துக்கு சற்று முன்னர் மொஸ்கோவிலும்

ஸ்ரனிஸ்லோவ்ஸ்கியின் உடைய மாணவராக அவரின் வேலைகளைக் கையேற்றுக் கொண்ட 'ஒகலப்போவ்' என்பவராலும் எடுத்துக்கூறப் பட்டது.

ஆனால் இம்முறையிலே மிக முக்கியமாக மேற்கிளம்புபவர் நவீன் நாடகத்தின் பெயர்களிலே மிக முக்கியமான ஒன்றாக அமைபவர் ஜேசி குரோட்டோஸ்கி என்று சொல்லப்படுகின்ற போலந்து நாடக ஆகிரியரா வர். இவரின் நாடக முறையில் நடிகர் மிக முக்கியமான இடத்தைப் பெறுகின்றார். நாடகம் என்பது ஒரு தெய்வச் சடங்கு போன்றது. அச் சடங்குக்கு வேண்டிய உணர்வை, ஏற்படுத்தித் தருபவர் நடிகரே. அவர்தான் பார்ப்போருடைய அனுபவங்களை ஆற்றுப்படுத்தி வழிப் படுத்திச் செல்வபவர் என்கின்ற கொள்கையின் அடிப்படையில் இவருடைய நாடகங்கள் அமைந்தன. குரட்டோவ்ஸ்கியினுடைய ஒரு கருத்து முக்கியமானது. அவர் சொன்னார், கலை என்பது அல்லது கலையின் பங்களிப்பு என்பது எம்மை எமக்கு அப்பால் கொண்டு செல்வதுதான். இவ்வாறு சொல்லும் பொழுது நாம் துன்பங்களில் இருந்து விடுபடும் நிலையை அல்லது பூரணமான அறிவுத் தெளிவுக்குக்கொண்டு செல்லும் நிலையையே இவர் குறிப்பிட்டார். இவரின் அபிப்பிராயப்படி நடிகர் என்பவர் பார்ப்போர்களை மிக ஆழமான முறையில் நிலைகுலையச் செய்ய வேண்டும் என்பதுவாகும். இவ்வாறு தொடங்கியவர் இறுதியில் பார்ப்போர் மீதே தனது முழுக் கவனத்தையும் திருப்பினார். இவரினுடைய அபிப்பிராயப்படி ஒரு நாடக அளிக்கையானது குறிப்பாக நடிகர்களின் நடிப்பானது பார்ப்போர்கள் நங்களைத் தாங்களே பார்த்துக் கொள்வதற்கான ஒரு வழிகாட்டுதலாக அமைய வேண்டும் என்பதாகும்.

இது பார்ப்போர்கள், நடிகரிடையே புதிய விதமான உறவை ஏற்படுத்திற்று என்று சொல்லலாம். இவ் அரங்கிலே நடிகர்கள் தான் முக்கியமானவர்களாக இருந்தனரே தவிர அதில் உள்ள காட்சியமைப் புகளோ மற்றவையோ அல்ல குறொட்டோவ்ஸ்கியினுடைய இவ்வரங்கினை ‘வறிய அரங்கு’ (*Poor thearte*) என்று கூறுவார்கள். இங்கு வறுமை என்பது அலங்காரங்கள் குறைந்த தன்மையைக் குறிப்பிடுவதாகும். எனவே இங்கு மிகப் பிரதானமாக அமைவது: எதுவிதமான காட்சியமைப்புகளையும் காட்சி சோடனைகளையும் நம்பியிருக்காமல் நடிகருடைய திறமை மூலமாக அக்கதையின் உடைய ஆன்ம உயிர்ப்புக்குள்

பார்வையாளர்கள் செல்வதாகும். இவ்வாறாக பிரான்சிலும், போலந்தி லும், ஜேர்மனியிலும், ரசியாவிலும் என ஐரோப்பாவில் பல்வேறு பிரதே சங்களிலும் ஏற்றாழ ஒரேவிதமான வளர்ச்சியை நாங்கள் காண்கின்றோம்.

நாடகம் என்பது தனியே சொல்லுக்கு மாத்திரம் முதன்மை கொடுக்காது. நடிப்புக்கும் அங்க அசைவுகளுக்கும் பார்ப்போர் - நடிகர் உறவுக்கும் அழுத்தம் கொடுக்க வேண்டும் என்னும் கருத்து படிப்படியாக அழுத்தம் பெறுகின்றது. இதன் காரணமாக அரங்கு தொடர்பான புதிய கருத்துகள் வரத்தொடங்குகின்றன.

இவ்வாறு வருபவர்களில் ஒருவர்தான் பீற்றர்புறுக் (Peter Brooke) இவர் இன்றள்ள உலகப் பிரசித்தமான மேல்நாட்டு நாடகத் தயாரிப் பாளர்களுள் ஒருவர். இவருடைய பிரதான கோட்டாடு என்னவெனில் அரங்கு என்பது அக்கணத்திலே நமக்கு முன்னே உள்ளது. அக்கணத்திலே நமக்கு முன்னே தோற்றுவிக்கப்படும் மனப்பதிவுகள் தான் அரங்கைப் பற்றிய நமது மனப்பதிவுகளாகும். அரங்கு அக் கணப்பொழுதுக்குரிய தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக்கூடியதாக இருத்தல் வேண்டும். இதன் காரணமாக அரங்கானது மொழிக்கு அப்பால் போகக்கூடியதாக இருக்க வேண்டும் என்று சொன்னார். மொழியை நம்பியிருக்காமல் வெறும் ஓசையை மாத்திரம் நம்பி அதன் ஊடாக வளர்ச்சிகளைக் காட்டுகின்ற ஒரு நிலையை அவர் கூட்டினார்.

அது மாத்திரமில்லாமல், இதற்கு முன்னர் உள்ள ஐரோப்பியத் தயாரிப்பாளர் சிலர் போன்று, கிழக்கு நாடுகளின் நாடகப் போக்குகளைப் பார்க்க விரும்பினார். அது மாத்திரமில்லாது ஆபிரிக்க நாடக முறையையும் இவர் பார்க்க விரும்பினார்.

இவர் இந்தியக் கதையான மகாபாரதத்தை தொலைக்காட்சியில் தயாரித்துக் கொடுத்து அதனால் உலகப் புகழ்பெற்றமை நாம் எல்லோரும் அறிந்த ஒன்றே. இம்மகாபாரத நாடகமே இவருடைய அளிக்கை முறைக்கான சகல பண்புகளையும் எடுத்துக்காட்டுவதாக அமைகின்றது. இவ்வாறாகப் பார்க்கும் போது உலக நாடக அரங்கில் பல மாற்றங்கள் இடம் பெற்றுக் கொண்டு வருவதை நாம் அவதானிக்கலாம்.

இப்பொழுது உலக அரங்கில் மிக முக்கியமாகப் பேசப்படுபவர்

அகஸ்தாபோல் (Augusta Boal) என்பவர். இவர் லத்தின் அமெரிக்கநாட்டைச் சேர்ந்தவர். இவரும் நடிகர்களுக்கும் பார்வையாளர்களுக்கும் உள்ள உறவை வலுப்படுத்த வேண்டுமென்றும் அவர்களுக்கிடையே உள்ள சுவரை இடிக்க வேண்டுமென்றும் விரும்பியவராவர். இவரின் அபிப்பிராயப்படி இதுகாலவரை இருந்து வந்த அரங்க மரபானது, அதிகாரத்தில் இருந்தவர்கள் ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் மீது தங்கள் கருத்துக்களைத் தினிப்பதற்கான அரங்கு என்றும், அம்முறையிலிருந்து விடுபடுவதற்கான ஒரு அரங்கமுறையைத் தோற்றுவிக்க வேண்டும் என்றும் இவர் கூறுகின்றார்.

தனது அரங்கை முதன் முதலில் விவரிக்கும் பொழுது ஒடுக்கப்பட்ட டோருக்கான் அரங்கு என்று குறிப்பிட்டார். இவ் ஒடுக்கப்பட்டடோரின் அரங்கு மிக முக்கியமானதாகும். இதன் அடியாகத்தான் இப்போதுள்ள உலகப் பிரசித்தமாகவுள்ள ஃபோரம் 'தியேட்டர்' (Forum Theatre) என்று சொல்லப்படுகின்ற விவாத அரங்கு வந்தது.

இவ்விவாத அரங்கு சில சுவாரசியமான பண்புகளைக் கொண்டது. இந்நாடகத்தில் நாடகக் கதைக்கு முடிவு கிடையாது. அதாவது ஒரு குழலை சந்தர்ப்பத்தை நடித்துக்காட்டுகின்றபொழுது அதைப் பார்த்துக் கொண்டு இருப்பவர் வந்து இந்நாடகம் இவ்வாறுதான் முடிய வேண்டும், இவ்வாறு முடியக் கூடாது என்று கூறுவார்கள். சிலவேளைகளில் அவரே நடித்துக்காட்டக்கூடும். இவ்வாறு செய்யும்போது பார்த்துக் கொண்டிருப்பவர்கள் தங்கள் தங்கள் பிரச்சினைகளை தாங்கள் தாங்கள் முகம் கொடுத்த பிரச்சினைகளுக்கு வர அவ் அனுபவத்தோடு அவர்கள் சில வழிமுறைகளைச் சொல்லத் தொடங்குகின்றனர்.

இவ்வாறு பார்க்கின்றபோது அரங்கு ஒரு சமூக வழிகாட்டலுக்கான ஒரு செய்முறையாக அமைகின்றது.

இந்த வளர்ச்சிகளை நோக்கும் போது ஒரு முக்கியமான பண்பு தெரிகின்றது. நாடகத்தைப் பற்றிய பல கருத்துக்கள் இப்போது மாறி விட்டன. ஆனால் நாடகத்தினுடைய அடிப்படையான கருத்து இன்னும் மாறவில்லை. அது இன்னும் வலுப்பெற்றுக் கொண்டே வருகின்றது. செய்து காட்டுகை என்பது மனிதர்கள், மனிதர்கள் முன்னே ஒன்றைச் செய்து காட்டுகின்றபொழுது பார்க்கின்ற மனிதர் பெறுகின்ற திருப்தியும் உந்துதலும் மிக முக்கியமானதாகும்.

பார்க்கிள்றவர்களை அவர்களுடைய சமூகத் தளைகளில் இருந்தும் உளவியல் தளைகளில் இருந்தும் விடுவிப்பதற்கும் இப்போது அரங்கு பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இதனைச் சிகிச்சையான நாடகம் என்று சொல்வார்கள் (*Drama as Therapy*)

இது மாத்திரமல்லாது நாடகங்கள் பற்றிய கோட்பாடுகள் முகாமைத் துவம் போன்ற பல துறைகளிலும் முக்கியமானதாகவுள்ளது. இக்காலத்தில் நாடகமானது மிக முக்கியமான சமூக, சக்திகளில் ஒன்றாகக் கலைகளில் ஒன்றாக மினிர்ந்துள்ளது.

தமிழ் நாட்டு நாடகம் பாரம்பரியம்

- ★ தமிழர் வரலாறு
- ★ சி.பி. 600க்கு முற்பட்ட காலத்தில் தமிழ்நாடகம்
- ★ சி.பி. 600க்கும் 1300க்கும் இடைப்பட்காலத்தில் தமிழ் நாடகம்
- ★ சி.பி.1300க்கும்1800க்கும்இடைப்பட்காலத்தில் தமிழ் நாடகம்
- ★ சி.பி.1800க்கும்1947க்கும்இடைப்பட்காலத்தில் தமிழ் நாடகம்
- ★ சி.பி. 1947க்குப்பிற்பட்ட காலத்தில் தமிழ் நாடகம்

□ அறிமுகம்

தமிழ்நாடக அரங்கு என்று கூறுகின்றபொழுது “தமிழ் நாடக மென்று ஒரு நாடகம் உண்டா என்ற வினா எழுகின்றது. தமிழ் நாடகமென்று ஒன்று உண்டெனின் அதற்குரிய இலட்சணங்கள் யாவை? தனித்துவமான பண்புகள் யாவை? என்ற வினாக்களும் எழுகின்றன.

பொதுவான இந்திய நாடகங்களைப் போல, தமிழ் நாடகங்கள் அவைக்காற்று முறையில் ஒத்தனவாகக் காணப்படுகின்றன. இதனால் இந்திய நாடகத்தில் நின்று தமிழ் நாடகம் பிரிக்க முடியாதவாறு பின்னிப் பிணைந்து இருப்பதைக் காணமுடிகின்றது. தமிழ்மொழி தமிழ் நாடகத்தில் பிரயோகிக்கப்படுவதனாலேயே அதனை நாங்கள் தமிழ் நாடகம் என்று அழைக்கின்றோம். தமிழ் நாடகம் என்று ஒன்று இல்லாவிட்டும் தமிழர் களுக்கிடையே பல நாடக வடிவங்கள் இருந்தமைக்கான வரலாற்றுச் சான்றுகளைக் காணமுடிகிறது. மாதவி ஆடிய ஆட்டங்கள், கூத்து, பள்ளி, குறவஞ்சி, குன்றக்குரவை, ஆச்சியர்குரவை போன்ற பல நாடக வடிவங்களை நாங்கள் தமிழரிடையே வரலாற்றுக்கூடாகக் காணகின்றோம்.

இடத்தில் இருந்து விவசாயம் செய்யும் நிலைக்கு வளர்ந்து, கடல்கடந்து வாணிபம் செய்யும் நிலைக்குத் தமிழர் வளர்ந்த வரலாற்றுப் பரிமாணத்தைக் காட்டுகின்றது என்று சில ஆராய்வாளர்கள் அபிப்பிராயப்படுகின்றனர்.

எட்டுத் தொகை, பத்துப்பாட்டு நூல்களில் இதற்கான தடயங்களைக் காணலாம் என்பது அவர்களது அபிப்பிராயம்.

இவ்வண்ணம் ஏற்பட்ட சமூக வளர்ச்சியிலேதான் குழுக்களுக்கு இடையே சண்டைகள் தோன்றின. குழுச் சண்டைகள் காரணமாக குறுநில மன்னர்கள் தோற்றம் பெற்றனர். இவ்வரலாற்று வளர்ச்சியினைப் புறநானுற்றுப் பாடல்கள் மூலமாக அறிய முடிகின்றது.

குறுநில மன்னர்களின் மோதலில் பெருநில மன்னர்கள் தோன்றினர். இப்பெருநில மன்னர்களின் தோற்றமே சேர, சோழ, பாண்டிய அரசுகளாக நிலைபெற்றன.

இவ் உள்ளார்ந்த வளர்ச்சிகள் தமிழ் சமூகத்தில் ஏற்பட்ட அகப்பொருளியல் காரணிகளின் வளர்ச்சியினால் ஏற்பட்டனவாகும்.

ஏற்தாழ் கி.பி.250 அளவில் இந்த முறைமையில் ஒரு சிதைவு ஏற்பட்டது. இந்தச் சிதைவைக் களப்பிரரோடு சேர்த்துப் பார்க்கும் மரபு உண்டு. களப்பிரரின் வருகை ஜந்தாம் நூற்றாண்டிலேயே ஏற்படுகிறது. ஆனால் கி.பி.250 அளவில் ஏற்பட்ட சிதைவைப்பாட்டி சமன, பெளத்தச் செல்வாக்கு வணிகக் குழாக்களின் மேலாண்மை காரணமாக அதிகரிக்கத் தொடங்கின. இதனால் கி.பி.250 க்கும் 600 க்கும் இடைப்பட்ட காலம் மிக முக்கியமான ஒன்றாகும்.

இதன் பின்னர், பல்லவர்கள் என்கின்ற அன்னியர்கள் தமிழ் நாட்டின் வட பகுதியை ஆளத் தொடங்க, தென்பகுதியினைப் பாண்டியர்கள் ஆளத் தொடங்குகிறார்கள். பல்லவருக்கும் பாண்டியருக்கும் இடையே ஓயாதபோர் நடந்துகொண்டு இருந்தது. 300 வருட காலம் பல்லவர்கள் தமிழ் நாட்டை ஆள்கின்றார்கள். அன்னியர்களாக இருந்தாலும் பின்னாளில் தமிழர்களாகவே அவர்கள் இனங்காணப்படுகின்றனர்.

பல்லவருக்குப் பின்னால் சோழர்கள் தமிழ்நாட்டை ஆளத் தொடங்குகின்றனர். தமிழ்நாட்டின் வரலாற்றில் மிகவும் உச்சமான காலமாக சோழர் காலம் கருதப்படுகின்றது. அவர்களுடைய ஆட்சியும் ஏற்தாழ் 300 வருடங்கள் நடைபெற்றது. சோழர்களின் காலத்திலே தமிழரின் ஆட்சி தமிழ்நாடு முழுவதும் பரவியதுடன் கடல் கடந்த நாடுகளுக்கும் பரவி இலங்கைக்கூட அவர்களின் ஒரு நாட்டுப்பிரிவாக இருந்து

□ தமிழர் வரலாறு

தமிழர்களின் வரலாற்றுக்கூடாகவே தமிழர்களுடைய நாடகங்களையும் நாங்கள் அறியவேண்டியுள்ளது. ஒரு வகையில் தமிழ்ச் சமூக வரலாறே தமிழ் நாடக வரலாறாகவும் அமைகின்றது?

சமூக வளர்ச்சியினை இரண்டு விதமாகப் யார்க்கலாம்.

1. சமூகத்தின் உள்ளார்ந்த வளர்ச்சி-அதாவது அச்சமூகத்துக்குரிய பொருளியல் காரணிகள் வளர்ச்சியுறுகின்றபோது அச்சமூகம் வளர்வது.
2. வெளித் தாக்கத்தினால் ஏற்படும் வளர்ச்சி. இவ்விரண்டும் இணைந்த வளர்ச்சியே பல சமூகங்களில் காணப்படுகின்றன. தமிழருக்கும் அந்த வரலாறு உண்டு.

தமிழர் சமூகத்திற்கும் இவை பொருந்தும். சங்க இலக்கியம் கூறுகின்ற குறிஞ்சி, மூல்லை, மருதம், நெய்தல் என்கின்ற திணைக்கோட்பாடு, வேட்டுவ நிலையில் நின்று மந்தை மேய்க்கும் நிலைக்கு மாறி, நிலைத்த

இருக்கின்றது.

பல்வர், சோழர் ஆட்சிக்காலங்களை தனித்தனியே நோக்கும் ஒரு தன்மை இலக்கிய வரலாற்றிலும் அரசியல் வரலாற்றிலும் உண்டு எனினும், சமூக, பண்பாட்டு வளர்ச்சிகளின் அடிப்படையில் நோக்கும் பொழுது இந்த இரண்டு காலங்களும் ஒரே பண்பினையுடையவை என்பது தெரிகிறது. ஆட்சிமுறை, பொருளாதாரம், மத நடவடிக்கைகள் ஆகிய எத்துறையை எடுத்தாலும் கி.பி 600-1300 வரை ஒரு தொடர்ச்சி இருப்பதைக் காணலாம். கோயில்கள் வரலாற்றிலும் இப்பண்பு துல்லியமாகத் தெரிகிறது.

சோழராட்சியின் பின்னர் 30-35 வருட காலங்கள் பாண்டியர் மீண்டும் முன்னணிக்கு வருகின்றனர். இந்த ஆட்சி மூஸ்லிம் வருகை யுடன் (1302/10) நின்று போகிறது. பின்னர் 1370 இல் விஜயநகர் ஆட்சி வரும் வரையில் மூஸ்லிம் ஆட்சியே பிரதானமாக அமைகின்றது. நாயக்கர் ஆட்சி முதலில் ஹம்பியிலிருந்து நேரடியாகவும் பின்னர் ஏறத்தாழ 1565 இலிருந்து நாயக்கர்களின் சய ஆதிக்கத்துடனும் நடைபெற்றது. நாயக்கர் என்போர் ஆளுநர்களாக இருந்து வந்தனர். தஞ்சையிலும், மதுரையிலும், செஞ்சியிலும், திருச்சியிலும் அவர்களின் ஆட்சி நடைபெற்றது.

நாயக்கர் காலத்தில் கிறித்தவம் தமிழ்நாட்டிற்குள் மேனாட்டுத் தொடர்பு ஊடாக வந்தது. இதனால் தமிழ்நாடு இந்திய மரபு வழிவராத இரண்டு பண்பாடுகளுக்கு முகங்கொடுக்க வேண்டி வந்தது. ஒன்று இஸ்லாமியப்பண்பாடு; மற்றது கிறித்தவ பண்பாடு.

19 ஆம் நூற்றாண்டிலே ஜோப்பியர்கள் தமிழ்நாட்டுக்கு வந்து சேர்கின்றனர். அதன் பின்னர் ஜோப்பியர் ஆட்சி நிலவுகின்றது. அவர்களிடம் இருந்து விடுதலை பெற்ற இந்தியா இன்று தன்னாட்சியை நடத்துகின்றது.

தமிழ் வரலாற்றைப் பின்வருமாறு பிரித்துப் பார்த்தல் மேலும் தமிழர் சமூக வளர்ச்சியினை விளங்கிக்கொள்ள உதவும்.

1. கி.பி.600 க்கு முற்பட்ட காலம்
2. கி.பி.600 -1310 க்கும் இடைப்பட்ட காலம்
3. கி.பி.1310-1800 க்கும் இடைப்பட்ட காலம்
4. கி.பி.1800-1947 க்கும் இடைப்பட்ட காலம்
5. கி.பி.1947 க்கு பிற்பட்ட காலம்.

மேற் கண்டவாறு தமிழர் வரலாற்றைக் கால கட்டங்களாகப் பிரித்து

அதனடியாக தனது நாடக ஆய்வுகளை மேற் கொண்டவர் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி. அவர் முதலாவது காலமான கி.பி.600 க்கு முற்பட்ட காலத்தை 3 உபபிரிவுகளாகப் பகுத்து நோக்குவார்

1. வீரயுக காலம்:
திரு.முருகாற்றுப்படை, கலித்தொகை தவிர்ந்த ஏனைய 15 கீழ்க் கணக்கு நூல்களும் எழுந்த காலமாக இதனைக் கருதலாம்.
2. நிலப்பிரபுத்துவ காலம்:
கலித்தொகை, தொல்காப்பியம், திருக்குறள் போன்ற இலக்கியங்கள் தோன்றிய காலமாக இதனைக் கருதலாம்.
3. வணிக யுககாலம்:
சிலப்பதிகாரம் தோன்றிய காலத்தை இந்தக் காலமாகக் கருதலாம்.
இரண்டாவது காலகட்டமான கி.பி.600-1300 க்கும் இடைப்பட்ட காலத்திலே நாம் ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட பல்லவ பாண்டிய, சோழ இரண்டாவது பாண்டிய அரசுகள் உருவாகின்றன. நிலப்பிரபுத்துவம் தமிழ்நாட்டிலே நிறுவப்பட்ட காலமாக இந்தக் காலம் இருக்கின்றது.
கி.பி. 13 ம் நூற்றாண்டில் இஸ்லாமியரின் வருகை தமிழ்நாட்டிலேற்படுகின்றது. அது தமிழ்நாட்டு வளர்ச்சியை இன்னொரு திசைக்கு இட்டுச் சென்றது. மூன்றாவது காலகட்டமான கி.பி.1310-1800 க்கும் இடைப்பட்ட காலத்திலே இஸ்லாமியரின் ஆட்சியும் நாயக்கருடைய ஆட்சியும் தமிழ்நாட்டிலே நிலவியது. நாயக்கர்கள் தஞ்சாவூர், மதுரை, செஞ்சி ஆகிய இடங்களிலே ஆண்டிருக்கின்றனர். 1800 இல் கடைசிப் பாளயக்காரரான கட்டபொம்மன் தோற்கடிக்கப் பட்டதுடன் கி.பி. 1802 இல் பிரித்தானியர் ஆட்சி நிறுவப்படுகின்றது.

கி.பி.1802 தொடக்கம் 1947 வரை பிரித்தானியர் ஆட்சியின் கீழ் வந்த தமிழ்நாடு பல மாற்றங்களுக்கு உட்படுகின்றது. ஜோப்பிய இலக்கியங்கள், ஜோப்பிய சிந்தனை, தமிழ்நாட்டில் பரவிய காலம் இக்காலமே.

அடுத்த காலமான கி.பி.1947 க்கு பிற்பட்ட காலம் நவீனயுக சிந்தனைகள் தமிழ்நாட்டிலேற்பட்டு, சுதந்திரத்தை நோக்கி தமிழ்நாடு சென்று, சுதந்திரம் பெற்று அதன் பின்னர் வளர்ச்சியடைந்த காலகட்டமாகும்.

இந்த பின்னணியிலேதான் நாம் தமிழ் நாடகத்தையும் காண வேண்டும்.

□ கி.பி.600க்கு முற்பட்ட காலத்தில் தமிழ் நாடகம்

1. வீரயுக காலம்:

வீரயுக காலத்திலே இரண்டு விதமான நாடக அளிக்கை முறைகளைக் காணுகின்றோம்.

1. கரணம் சம்பந்தமாக நடைபெற்ற ஆடல்கள்
2. தொழில் முறையான ஆடல்கள்.

கரணம் பற்றிய ஆடல்களிலே களவேள்ளி வெறியாட்டு, தைநீராடல் ஆகிய முக்கியமான அளிக்கை முறைகளை இலக்கியங்கள் வாயிலாக அறிகின்றோம்.

களவேள்வி

களவேள்வி யுத்த களத்திலே நடத்தப்படுகிற ஒரு கரணமாகும். ஒருவன் இறந்தால் அவனுடைய உடலில் ஒரு பகுதியை உண்புதனால் இறந்தோனின் ஆற்றலும் வலிமையும் அவ்வாறு உண்பவருடன் சேர்ந்து

கொள்வதான் நம்பிக்கையுடன் பேய் மகளிர் நடத்தும், ஒருவகை வேள்வி இது. பகைவர் முடித் தலைகளை அடுப்பாக்கி குருதியைப் புன்னாகப் பெய்து, பகைவர் தசையையும் மூளையையும் அதனுள் இட்டு, வெட்டிய தோள்களைத் துடுப்பாகக் கொண்டு துழாவிக் களவேள்வி செய்வர்.

இவ்வேள்வியின் போது அம் மகிழ்ச்சியினைக் குறிக்க ஒரு நடனம் ஆடப்பட்டது. அதுவே துணங்கை. இவ்வாட்டத்தில் அரசனும் சேர்ந்து கொண்டான். முன் தேர்க்குரவை, பின் தேர்க்குரவை எனப்படும் ஆட்டங்கள் இவ்வழிபாட்டுடன் தொடர்புபடுத்தப்பட்டன.

வெறியாட்டு

நோய் தீர்ப்பதற்காக ஒரு தெய்வத்தை மனித உடலிலே வரச்செய்து அதன் மூலம் நோய் தீர்க்கும் ஒரு கரணமாகும். இவ்வாட்டத்தில் கையிலே வேலைக் கொண்டு கூத்தாடும் ஒருவன் வேலன் என அழைக்கப்படுவான். இவன் இடுக்கணுக்குக் காலாயுள்ள முருகனை வாழ்த்தி விளித்து வேண்டி ஆடுவான். இவன் கடம்ப மாலையை அணிந்திருப்பான். சிறிய ஆட்டுக்குடியைக் கொண்று அதன் இரத்தத்தில் திணையைப் புரட்டி எடுத்து இக்கரணத்தில் வேலனுக்குப் படைப்பார்கள். இக்கரணத்தின் போது பெரிய கூறல், கழங்கு பார்த்தல், என்பன நடைபெறும்.

தைநீராடல்

விவாகம் செய்யாத பெண்கள் இம்மாதம் முழுவதும் விரதம் இருந்து ஒவ்வொரு நாளும் கோயிலுக்குச் சென்று நீராடி வழிபடுவர். மாத இறுதி நாளன்று தழையாலான ஆடை அணிந்து, ஓட்டியானம் அணிந்து கொண்டு களிமன்னாலான ஓர் உருவத்தைத் தூக்கிச் சென்று ஆற்றில் எறிந்து நடனமாடுவர்.

இவையெல்லாம் நாடகமல்லவாயினும் நாடகத்துக்கு உரிய அடிப்படை அம்சங்கள் இவற்றிலே காணப்படுகின்றன. காரணம் இவற்றை நிகழ்த்துவதற்கு ஒரு களம் இருக்கின்றது. அதனை நிகழ்த்துவதற்கு ஆடகள் இருக்கின்றார்கள். இவையாவும் கரணம் சார்ந்த ஆடல்களாகும்.

நாடகம் ஆரம்பத்திலே சமயச்சடங்குக்குள்ளே இருந்தது என்றும், பின்னால் அது மெல்ல மெல்ல வளர்ந்து நாடகமாகியது என்றும் நாடக வரலாறு கூறுகின்றது. தமிழர் வரலாற்றிலே நாடகம், சமயச் சடங்குக்குள் இருந்தகாலம் இக்காலகட்டமாகும்.

இந்தச் சமயச் சடங்கினை நிகழ்த்தியவர்களிடமிருந்தே நாடகத்துக்கான நடிகர்களும் நிகழ்த்துபவர்களும் உருவாகத் தொடங்கினார்கள். இதே காலகட்டத்திலேதான் நாம் தொழில்முறையாக நாடகமாடியவர்களைக் காண்கின்றோம். இவர்களை நாங்கள் கோடியர் வயிரியர்கள்னுள்ளர், விறலியர் எனப் பிரிக்கலாம்.

விறலியர் என்று கூறப்படுகின்ற பெண்கள் தனிக் குழுவாக இருக்கவில்லை. கோடியர், கண்ணுள்ளர், வயிரியர் ஆகிய மூன்று குழுக்களினுள்ளும் விறலியர் இருப்பர்.

விறலியர்

விறல் என்பது திறன். விறல் உடையவர்கள் என்றால் திறமையுடையவர் என்று பொருள்படும். இதனையே பின்னாளில் சதுர் என்று அழைத்தார்கள். சதுர் என்பதும் திறனைக் குறிக்கும். பின்னாளில் பரத நாட்டியம் சதுராட்டம் என்று அழைக்கப்பட்டதும் இதனாலேயே.

கோடியர்

கோடியரை கோடு இயர் என்று பிரிக்கலாம். கோடு என்பது கொம்பு வாத்தியமாகும். கோடியர் என்போர் கூத்தர் என்பர் உரையாசிரியர்கள். கூத்து என்ற சொல்லுக்கு நடனம். நாடக அளிக்கை, விநோத நிகழ்வுகள் என்ற கருத்துக்கள் உண்டு. கொம்பு வாத்தியத்தின் ஒவியின் பண்பை அகநானாறு கூறுகின்றது. சிறிய கொம்பு வாத்தியம், பெரிய கொம்பு வாத்தியம் என இரண்டு வகையான கொம்பு வாத்தியங்கள் இருந்தன பற்றியும் அகநானாறு கூறுகின்றது.

அக்காலகட்டத்தில் பயன்பாட்டிலே இருந்த இன்னொரு வாத்தியம் முழவு. அகநானாறு கோடியர் முழவு வைத்திருக்கும் முறையினைக் கூறுகின்றது.

“முழவிற் கோடியர்”

எனக் குறிப்பு வருவதோடு மலைச்சாரவிலே ஒரு குரங்கு பிடிக்க முடியாத அளவு ஒரு பெரிய பலாப்பழத்தை பிடித்து நிற்குமாப்போல் கோடியர் இந்த முழவைப் பிடித்தபடி நிற்கின்றனர் என்ற குறிப்பு வருகின்றது.

புறநானாறு 29 ம் பாடவிலே,

“கோடியர் நீர்மைப்போல முறை முறை ஆடுனர்க் களியுமில் உலகத்து கூடிய”

என்ற வரிகளில் வருகின்ற முறை முறை என்கின்ற வரிகளைக் கொண்டு இவ்வாடவினை (அளிக்கையை) தனியொருவர் செய்வதல்ல பலர் சேர்ந்து செய்வது என்பதை நாம் விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

அகநானாற்றிலே,

“தொகு சொற் கோடியர்” என வருவதில் அவர்கள் அரசனுடைய வீரத்தையும் புகழையும் தொகுத்துப் பாடினர் எனலாம்.

பட்டினப்பாலையிலே நறும்பூ தூவியாடியதாக குறிப்புண்டு. நாடகங்கள் விழாக்களிலே இடம் பெற்றன. இங்கு அரங்கம் எப்படி இருந்தது என்று மேலோட்டமாகத் தெரிகின்றது. இவர்கள் நடித்த மேடையெப்படி இருந்தது என்று தெரியவில்லை. சமூக அபிவிருத்தியின் பின்னரே உயர்த்திய மேடை பழக்கத்துக்கு வந்தது என்பதால் அன்றைய மேடை உயரமானதாக இருந்திருக்க முடியாது.

வயிரியர்

வயிரியர் என்போர் வயிர் என்கின்ற வாத்தியத்தினை வாசிப்ப வராவர். வயிர் என்பது மூங்கில், பெருவங்கியம், கொம்பு என அர்த்தப்படுத்தப்படும். நங்கினார்க்கினியர் இதனைக் கொம்பு வாத்தியம் என்பர். இக்கருவியின் குரல் மயில் அன்றில் பறவைகளின் குரலை ஒத்தது. வயிரின் ஒலி பற்றிக் கூறியதைக் கொண்டு இதனை நெடுங்குழல் என்ற முக வீணையுடன் இணைக்கலாம் போலத் தெரிகின்றது. முக வீணை இன்று தெருக்கூத்திலே பயன்படுத்தப்படுகின்ற ஒரு வாத்தியமாகும். வயிரியரும் முழவு கொண்டு சென்றதாகச் சாஸ்ருகள் உண்டு.

கண்ணுளர்

கண்ணுளர் என்போரும் கூத்தராகும். மலைப்படுகடாத்தில் ஆற்றுப்படுத்தப்படுவோர் கூத்தராகும். “கண்ணுள் வினைஞர்” எனக் கலித் தொகையிலே வருவதால் ஆபரணத் தொழிலில் ஈடுபடுவோராக இவர்கள் இருக்கலாம். கண்ணுளர் கூடிய கட்புலக் கலையை இயற்றுவோராக இருக்கலாம். கண்ணுளர் பயன்படுத்திய கருவிகளாக மேளம் குறிப் பிடப்படுகின்றது. முழவு, பதளை, ஆகுளி, தட்டை, பாண்டில், கோடு, நெடுவெங்கையம், தும்பு, சிரிக்குழல் எல்லரி என்பன மலைப்படுகடாத்திலே பேசப்படுகின்றன. இவற்றுள் பாண்டிலும் எல்லரியும் மிகவும் இங்கிதமான இசைக்கருவிகளாகும்.

சங்க இலக்கியத்திலே நாடகம் பற்றி வருவன் எல்லாம் பெரும் பாலும் உவமைகளாகவே வருகின்றன. கூத்திலே கோடியர் இசைக்கும்

இசைபோன்று யானைச்சத்தம் கேட்கின்றது என்று உவமையாகவே அது கூறப்படுகின்றது. கோடியர் பற்றி பின்வரும் தகவல்களை அறிகின்றோம். இவர்கள் கூட்டம் கூட்டமாக தம் குழந்தைகளுடன் செல்வார்கள். வண்டிகளிலே செல்வார்கள் “கோடு” முக்கிய வாத்தியமாகப் பாவித் தனர். வேறு வாத்தியங்களையும் பாவித்தனர். ஆனால் இக்கோடியர் அக்காலத்தில் ஆடிய கூத்து மரபு பற்றி நேரடித் தகவல்கள் கிடைக்க வில்லை.

வயிரியர் பற்றிக் கூறுமிடத்து கிராமத்தில் உள்ள முன்றிலில் தம் வண்டிகளை நிறபாட்டி தமது நாடகத்தை அறிவிப்பர் எனக்கூறப்படுகின்றது. ஆனால் நடந்த நாடகம் பற்றி எத்தகவலும் கிடைக்கவில்லை. வயிரியர் விட்டுச் சென்ற இடம் மாதிரி தலைவியின் மனம் வெறிச் சென்று இருந்தது என்று உவமானம் மூலமாகவே நாம் வயிரியர் நடத்திய நாடகத்தைப் பற்றி அறிகின்றோம்.

இதன் முக்கிய அமசம் இந்நாடகம் தெருவில் ஆடப்படுவது என்பதும், வயிர் என்கின்ற நுனுக்கமான வாத்தியத்தை வாசிப்பது என்பதுமாகும்.

இத்தொழில் முறை நடிகர்களின் மரபு, ஒரு வளர்ச்சியடைந்த அரங்காக காணப்படவில்லை என்பது தெரிகின்றது. இம்மரபு தெருவில் ஆடியதாகவே உள்ளது. எம்மாதிரியாடினர் எவ்வாப்பனை அனிந்தனர் என்பன பற்றிய தகவல்கள் எங்களுக்குக் கிடைக்கவில்லை. இதனை அறிவதற்கு இலக்கியத்தில் கூறப்படும் தகவல்களையே நாங்கள் திரட்ட வேண்டும்.

புறநானுற்றிலே ஓவ்வொருவரும் தனித்தனிப் பாத்திரம் தாங்கி வருவது போல, நாமும் உலகுக்கு வந்து போகின்றோம் என்ற உவமையொன்று கூறப்படுகின்றது.

அகநாநாற்றிலே குறிஞ்சி வளம் கூறுகையில் ஆடுகளத்தில் விறவியின் பின்னால் நாடகத்தை ஆட்டுவிப்பவர் முழவ வைத்துக் கொண்டு நிற்பதைப் போல குரங்கு பலாப்பழுத்தை வைத்துக் கொண்டு நிற்பது தெரிகின்றது. என்று கூறப்படுகின்றது. ஆடுகளத்தின் பக்கத்தில் இருந்த கரும்பு பியத்தெறியப்பட்டது போல களையிழந்து கிடப்பது கூறப்படுகின்றது. இதன் மூலம் ஆடுகளத்திலே கரும்பு நாட்டப்பட்டு உள்ளது என்பதை நாம் அறிகின்றோம். ஆனால் இது ஒரு உயர்த்தப்பட்ட மேடையா என்பது புரியவில்லை. ஏதோ ஒரு வகையில் ஒளியூட்டப் பட்டது என்பது தெரிகின்றது. ஆனால் இவர்கள் ஆடிய நாடகம் பற்றி

எதுவித தகவலும் இல்லை.

பிட்டினப்பாலையிலே ‘பாடல் ஓர்ந்தும் நாடகம் நயந்தும்’ என்கின்ற வரிகள் வருகின்றன. இதிலே கீழ்நிலையிலே இருந்த ஆடல் முறையில் லாமல் இன்னொரு ஆடல்முறை இருந்ததோ என்ற ஜயப்பாட்டை இந்த அடிகள் தோற்றுவிக்கின்றன. இங்கே அக்கால கட்டத்தில் கிரேக்கர்கள், யவனர்கள் இருந்திருக்கின்றனர். அதன் காரணமாக இந்த நாடக முறைமை வந்திருக்கலாமோ என்று ஊகிக்க முடிகின்றது.

சங்ககாலத்தின் இறுதியிலே (நாடகத்தில் அல்ல) ஒரு மாறுபாடு ஏற்படுகின்றது. அரசவையிலே பாடக்கூடிய ஒரு இசை மரபு வருகின்றது. மலைபடு கடாத்திலே விருந்திற்பாணி பேசப்படுகின்றது. பொருள்பெறும் அரசன் முன்சென்று பாடுகின்ற இம்மரபுக்கும் கூத்துக்கும் தொடர்பு இருக்கலாமோ என்ற ஜயப்பாட்டினை இது தோற்றுவிக்கின்றது.

2. நிலப்பிரபுத்துவ காலகட்டம்:

இக்காலகட்டம் மூல்லை நிலத்தில் இருந்து மருத நிலத்துக்குத் தமிழகச்சமூகம் மாறிச் சென்ற காலமாக இருக்கின்றது. நிலையான வாழ்வு, வயலில் விணைந்த உபரி செல்வ வளம் என்பன உருவாகிய காலம். கலித் தொகை, தொல்காப்பியம், திருக்குறள் என்பன இக்காலகட்டத்துக்கு உரியனவாகும். இம் மூன்று நூல்களிலும் இருந்தே தமிழ் நாடகம் பற்றிய தகவல்கள் எமக்குக் கிடைக்கின்றன.

கலித் தொகை மிக முக்கியமானதொரு நூலாகும். ‘கவி’ என்பது பாவகைகளில் ஒன்று. இது துள்ளல் ஒஸையுடையது. நான்கு வகையான கலிகளை நாங்கள் காண்கின்றோம்.

ஒத்தாழிசைக்கலி, கொச்சகக்கலி, கலிவெண்பா, உறழ்கலி என்பன வாகும்.

சங்க இலக்கியங்களிலே பாட்டுக்களுக்கு இடையே தனிச் சொல்லாடல் வரமாட்டாது. ஆனால் இடையில் தனிச் சொல்லாடல் வரும் பண்பு கலியிலே காணப்படுகின்றது. முக்கியமாக ஒத்தாழிசைக் கலியிலும் ஏனைய கலிகளிலும் இதனை நாங்கள் காணுகின்றோம்.

கலி என்னும் பாடல் இலக்கியத்தின் உருவம் நாடகத்தோடு மிகவும் சம்பந்தப்பட்டது. ஒரு ஒழுங்கான-நியமமான கலி ஒன்றில் 4 அம்சங்கள் இருக்கும்.

★ தரவு

(இது பாடற் பொருளை அறிமுகப்படுத்தவதாக இருக்கும்)

* இடைநிலைப்பாட்டு அல்லது தாழிசை

(இது ஒரு பொருள் பற்றிப் பல பாடல்களாயிருக்கும். இசை யோடு இது பாத்திரத்தால் பாடப்படும்)

* தனிச்சொல்

(எனவாங்கு, ஆங்கு, என்பழி என பாடலை முடித்து வைக்கும் தனிச்சொல்லாக இது இருக்கும்)

* சரிதகம்

(சழன்று வருதல்)

உற்கலியில் மட்டும் இவ்விறுதிப் பகுதியான சரிதகம் வராது.

அடியார்க்கு நல்லார் தமது உரையில் சரிதகம் என்பது நால் வகை நாடகக் கூறுகளில் ஒன்று என்பது.

சரிதகம் என்பது சழன்று வருதலைக் குறிப்பதாகும். என்று முன்னரே கூறப்பட்டது. இன்றைய நாட்டுக்கூத்திலே ஒரு காட்சி முடிய சழன்று ஆடிவிட்டுச் செல்லும் முறையும், தென்மோடியில் ஒவ்வொரு பாடலின் தாளமும் முடியச் சழன்றாடிவிட்டு நிற்கும் முறையும் உண்டு.

கொச்சக்கலியிலே 2 கூறுகள் உண்டு.

1. அம்போதரங்கம்

2. சொற்சீடி

அம்போதரங்கத்திற்கு கடல் அலை வடிவம் என்பது கருத்து.

இது ஒரு உச்சரிப்பு வகை (delivery) என்பது.

சொற்சீடி தனி உரை நடையாக இருக்கலாம். சொற்சீடி நாடகப் பாத்திரங்களிடையேயான ஒரு இணைப்பாக அல்லது பாத்திரங்களுக்கும் பார்வையாளுக்குமிடையே ஒரு இணைப்பாக இருக்கலாம்.

கலியின் கட்டமைப்பு நாடகத்தை மிகவும் அன்மிச் செல்கிறது. தமிழகத்தில் தொல்காப்பியக் காலத்திலிருந்து இன்று மீந்திருப்பதாக நாம் அறியும் நாடகக் கட்டமைப்பு கலி ஒன்றே.

கலித்தொகையிலே கமார் 24 பாடல்கள் வெறும் சொல்லாடல்களாக உள்ளன. சொல்லாடல் என்பது நாடகத்தின் இன்னொரு வளர்ச்சி

நிலையைச் சுட்டி நிற்பதாகும். இன்று இலங்கையிலே கைவசம் உள்ள நாட்டுக்கூத்துப் பிரதிகளிலே கொச்சக்க கலி போன்ற சொற்கள் உண்டு.

கலியின் சந்தம் 'துள்ளல், துள்ளல் நாடகத்தோடு நெருங்கிய சம்பந்தம் உடையது. மலையாளத்திலே கூட துள்ளல் என்பது ஆட்டத் தையே குறிக்கும். கலியின் பொருள் பெரும்பாலும் பாலியல் சம்பந்தப் பட்டு இருப்பதோடு களிப்பூட்டல் பணியும் அடங்கியிருப்பதைக் காணலாம். இங்கு மருதநில ஒழுக்கத்துக்கும், கலிக்கும் உள்ள உறவை நாங்கள் அறியக்கூடியதாக உள்ளது. மருத நிலத்திலே உபரி அதிகம் சமூகத்திலும் உள்ளோர் இல்லோர் பிரிவு ஏற்பட்டு விட்டது. கூத்தை நடத்த பரத்தையர் தோன்றி விட்டனர் கூத்தை இரசிக்க நிலவுடமையா ளரும் ஏனையோரும் வந்து விட்டனர். இதனால் ஒரு குறிப்பிட்ட சாதிப் பிரிவினரே இந்நாடகத்தை நடத்தும் வகையில் மருத நிலத்தில் நாடகம் வளர்ந்து விட்டதையும் காண்கின்றோம். இந்த வளர்ச்சியைத்தான் நாம் மாதவியில் காணுகின்றோம்.

தொல்காப்பியம் கூத்துப் பற்றிய சில தகவல்களைத் தருகின்றது.

'பண்ணைத் தோன்றிய எண்ணான்கு பொருஞும்' என்கின்ற குத்திரத்திலே பண்ணை என்பதை பெண்களுடைய விளையாட்டு. ஆயம் என்று உரையாசிரியர்கள் பொருள் கொள்கின்றார்கள்.

பேராசிரியர்,

'முடியுடைய குறுநில மன்னர் மகளிர் ஆடல் பாடல் நயந்து' வரும் இடமாக பண்ணையைக் குறிப்பிடுகின்றார்.

இளம் பூரணர்,

"காமன் நுகரும் இன்ப விளையாட்டாய்த் தோன்றிய பண்ணை "என்கின்றார்.

இதில் இருந்து பண்ணை என்பது பெண்கள் நிகழ்ச்சிகளை அளிக்கின்ற இடம் என்பது தெரியவருகின்றது. இந்த பண்ணை கென்றோர் நிலப்பிரபுக்களேயாகும்.

எனவே நாடகம் என்பது ஆரம்பத்தில் கரண நிலையில் தோன்றி, பின்னர் தொழில் முறையாக மாறி, ஊர் ஊராகச் சென்று நாடகம் நடத்திப் பின்னர் ஒரு குறிப்பிட்ட குழுவினரே நாடகமாடுகின்ற நிலைக்கு வளர்ந்து சென்ற நிலையை நாங்கள் இங்கு காண்கின்றோம்.

பார்ப்போர் நிலப்பிரபுக்களாக அமைந்தமையால் அளிக்கை முறை யிலும் இங்கிதங்களும் வளர்ச்சியும் வந்து விடுவதையும் காண்கின்றோம். செல்வத்தைப் பெற்ற செல்வர்கள் தங்களிலுடைய பொழுதைக் கனிப்பதற்காக பாத்தையிடம் செல்லுகின்ற ஒரு ஒழுக்கை கோட்பாட்டைக் காணுகின்றோம்.

இதன் காரணமாக வந்த 'ஐடல்' என்கின்ற ஒழுக்கத்தை இலக்ஷிய மாக்கிய மரபும் தமிழருக்கு உண்டு. இவ்வண்ணம் செல்கின்ற செல்வரை மகிழ்விக்க பாத்தையர்கள் ஆடல் பாடல்களில் வல்லவர்களாய் இருப்பது அவசியமாய் ஆயிற்று.

எனவேதான் தமிழ் நாடகத்தின் - நடனத்தின் - மக்கிய புராதனப் பண்புகளை கவித்தொகையிலே நாங்கள் காணவேண்டியுள்ளது.

திருக்குறள் கூத்தாட்டவைக்குழுமம் பற்றிய சில குறிப்புகளைத் திருவின்றது. செல்வம் வருவதற்கும் செல்வதற்கும் கூத்தாட்டவை கூத்தினைப் பார்க்க மக்கள் மெல்ல மெல்ல வந்து சேர்வதையும் கூத்து முடிய உடனே அனைவரும் சென்று விடுவதையும் உலமானமாகத் திருக்குறள் கூறுகின்றது கூத்தைப் பார்ப்பதற்கு மெல்ல மெல்ல பார்ப்போர் சேருவதனையும் கூத்து முடிந்த பின்னர் வேஶமாக பார்வையாளர்கள் வென்று விடுவதனையும் காணுகின்றபொழுது அன்று எவ்வள்ளும் கூத்தரங்கில் பார்ப்போர் கலந்து கொண்டனர் என்பதும் தெரிய வருகின்றது.

வணிக யுக காலத்தில் நாடகம்:

வீரயுகத்திலே வேட்டையாடி மற்றை மேய்த்துத் திரிந்த மக்கள். நிலப்பிரபுத்துவ யுகத்திலே நிலையான இடத்திலே இருந்து வேளாண்மை செய்து, வணிக யுகத்திலே கடல் கடந்து வியாபாரம் செய்ய ஆரம்பிக்கின்றனர். முந்திய காலங்களைவிட பெள்ளிக் காலம் திடு.

வணிக காலத்திலே நாடகம் பற்றித் தகவல் தருகின்ற நூல் சிலப்பதிகாரமாகும். தமிழ் நூல்களிலே தமிழரின் புராதன் நாடகம் பற்றிய தகவல்களை நிறையத் தருகின்ற நூல் சிலப்பதிகாரமாகும் சிலப்பதிகாரத் திலே இரண்டு விதமான கூத்து வகைகளைக் காண்கின்றோம். வேதத்திரல், பொதுவியல் என்பன அவை. வேதத்தியல் என்பது வேந்தர் முன் ஆடப்பட்ட நாடகமாகும். பொதுவியல் என்பது பொதுமக்கள் முன் ஆடப்பட்ட நாடகம். இவற்றைத் தவிர கிராடிய மட்டத்தில் வழங்கிய நாடகங்களும் இருந்தன. குற்றக்குரவை, ஆய்ச்சியர் குரவை, வேட்டுவவரி, என்பன கிராமிய மக்கள் மட்டத்திலே சாதாரன மக்கள் மட்டத்

திலே நடைபெற்ற நாடகங்களாகும்.

ஏற்கனவே தமிழர் மத்தியில் இருந்த கரண நிலைப்பட்ட சடங்குகள் குன்றக்குரவை, ஆய்ச்சியர் குரவை வேட்டுவவரி என வளர்ந்து வர, அதிலிருந்து பிரிந்து வளர்ச்சியடைந்த விறவியர், பாத்தையருக்கு ஊடாக வந்ததொரு வளர்ச்சியடைந்த நாடக மரபு மாதவிக்கு ஊடாக வளர்வதை நாம் காண்கின்றோம்.

இக்காலகட்டத்திலேதான் சமஸ்கிருத மயமாக்கம் ஏற்படுகின்றது. சமஸ்கிருத மயமாக்கம் காரணமாக வடமொழி புராண இதிகாசக் கதைகள் தமிழ்நாட்டில் பரவ ஆரம்பித்தன. மேல்நிலைப்பட்டதாக வளர்ந்த இந் நடன, நாடக மரபுகள் சமஸ்கிருத மரபில் வந்த கதைகளை, கருத்துக் களைத் தாங்கியனவாக வளர ஆரம்பித்தன. இதனாலேயே வேந்தர் முன் நடனமாடிய மாதவி 11 வகையான கூத்துக்களை ஆடுகின்றார். இப் பதினொரு வகையான கூத்துக்களும் வடமொழிக் கதைகளை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

மாதவி. கோயிலைச் சேர்ந்த ஆடல் மகளிர் அல்ல. கோயிலுக்கு வெளியில் வாழ்ந்த அரசர்களையும் நிலப்பிரபுக்களையும் மகிழ்விக்கத் தோன்றிய ஆடல் மகனிராவர்.

மாதவி ஆடிய 11 ஆடல்கள் பற்றியும், அக்கால கட்டத்தில் இருந்த உயரிய நாடக அரங்கம், அதில் பங்குபற்றியோர் பற்றியும் சிலப்பதிகாரம் கூறுகின்றது.

மாதவி ஆடிய பதினொரு ஆடல்கள்

கொடுகொட்டி

பாண்டரங்கம்

அல்வியம்

மல்

துடி

குடை

குடும்

பேடி

மரக்கால்

பாலை

கடையம்

இவற்றை கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம், அல்வியம், மல், குடை,

குடம் என்பன நின்றாடும் கூத்துக்களாகும். ஏனையவை வீழ்ந்து ஆடும் கூத்துக்களாகும்.

கொடுகொட்டி

சிவபெருமான் முப்புரத்தை எரித்தபோது அது நெருப்பு மூண்டு எரிவதைக்கண்டு மகிழ்ச்சியினால் கைகொட்டி நின்று ஆடிய ஆடல் இது. கொட்டிச்சேதம் என்றும் இதற்குப் பெயர் உண்டு.

இவ்வாடலுக்கு 4 உறுப்புகள் உண்டு உட்கு (அச்சம்)

வியப்பு, விழைவு (விருப்பம்), பொலிவு (அழகு)

பாண்டரங்கம்

சிவபெருமான் திரிபுரத்தை எரித்துச் சாம்பலாக்கிய பின்னர், தேர்ப்பாகனாக இருந்த பிரமா காணும்படி ஆடியது இக்கூத்து.

அல்லியம்

இது கண்ணன் யானையின் மருப்பை ஓடித்து, கம்சனுக்கு எதிராக ஆடப்பட்ட ஆடல் இது. விஷ்ணுவின் ஆட்டம்.

மல்லாடல்

கண்ணன் வாணன் எனும் அவனனானுடன் மற்போர் செய்து அவனைக் கொன்றதைக் காட்டும் கூத்து.

துடிக்கூத்து

துடியாடல் என்பது கடலின் நடுவில் ஓளிந்த சூரபதுமனை முருகன் வென்ற பிறகு அக்கடலையே அரங்கமாகக் கொண்டு துடி எனப்படும் உடுக்கையைக் கொட்டி ஆடிய கூத்து இது.

குடைக்கூத்து

இது முருகன் அவனரை வென்று ஆடிய ஆடல். அவனர் தாம் போர் செய்வதற்கு ஆற்றாது வருத்தமுற்றவளவிலே முருகன் தன் குடையை முன்னே சாய்த்து அதுவே ஒருமுக எழினியாக நின்றாடிய குடைக்கூத்து என்பர் அடியார்க்கு நல்லார். ஒரு முக எழினி என்பது கூத்திலே முன்னுக்குப் பிடிக்கிற திரைச்சேலை.

குடக்கூத்து

தன் பேரனாகிய அநிருத்திரனை வாணன் எனும் அவனன் சிறை வைத்த போது அவனைச் சிறை மீட்பதற்காகக் கண்ணன் ஆடிய ஆடல்

மண்ணால் அல்லது பஞ்ச லோகத்தால் செய்யப்பட்ட குடத்தைக் கொண்டு ஆடப்படுவது இக்கூத்து.

பேடி ஆடல்

காமன் தன் மகனான அநிருத்திரனை சிறைவைப்பதற்காக வாண னுடைய சோ எனும் நகரத்தில் பெண் வேடம் பூண்டு ஆடிய ஆடல்.

மரக்கால் ஆடல்

மாயோள் ஆகிய கொற்றவை முன் நேராக எதிர்த்துப் போர் செய்ய முடியாத அவனர் வஞ்சனையால் வெல்லக்கருதி பாம்பு. தேன் முதலிய வற்றை புகவிட அவற்றைக் கொற்றவை மரக்காலினால் உழக்கி ஆடிய கூத்து.

பாவை

போர் செய்வதற்குப் போர்க்கோலம் கொண்டு வந்த அவனர் மோகித்து விழுந்து இறக்கும்படி, திருமகள் ஆடிய கூத்து.

கடையம்

கடையம் என்பது வாணனுடைய சோ எனும் நகரத்தின் வடக்குப் புறத்தில் இருந்த வயலில் இந்திரனுடைய மனைவியாகிய அயிராணி உழத்தி உருவத்தோடு ஆடிய உழத்திக் கூத்து.

சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்றுக் காடையிற் கூறப்படும் நாடக அரங்கு நிகழ்ச்சிகளை அமைத்தமுறை ஆடலாசிரியன் இலக்கணம், இசை ஆசிரியரின் இலக்கணம் என்பன பற்றிய செய்திகள் இக்கால கட்டத்தில் இருந்த நாடகங்கள் பற்றியறிய உதவுகின்றன.

நாடக அரங்கு

அக்கால நாடக அரங்குகள் சிற்ப நூலார் விதித்த விதிகளினின்றும் வழுவாமல் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. நிலத் தேர்வு இதில் முக்கியமானது. இடைப்பால் நிலமே அரங்க அமைப்புக்கு முக்கியமானதாகும். (இடைப்பால் நிலம் என்பது ஒரு குழியைத் தோண்டினால் கிடைக்கும் மன்னை மீண்டும் அக்குழியில் இட்டால் சரியான அளவினதாக இருக்கும் நிலம்) அரங்குகளில் மேடை 7 கோல் அகலமும், 8 கோல் நீளமும் கொண்டதாக அமைந்திருந்தது. மேடை நிலத்திலிருந்து ஒரு கோல் உயரத்தில் அமைக்கப்பட்டிருந்தது. (ஒரு கோல் என்பது 4 அடி உயரம் என்ற கருத்துண்டு) இந்த அரங்கில் நாடக மாந்தர் உட்புகவும்

வெளியே செல்லவும் இரண்டு வாயில்கள் இருந்தன. மேலும் இவற்றோடு கூத்தர் மறைந்து செல்லுமிடமும், அவர்கள் தங்கியிருக்கக் குடிசைப்பள்ளியும், எதிரே மன்னர் சுற்றத்தோடிருக்க அவையரங்கமும், ஏனைய மக்கள் தங்கியிருந்த பகுதியும் இருந்தன என்பர் அடியார்க்கு நல்லார்.

அரங்கினில் 4 வகை வருணப்பட்டதும் ஓவியமாகத் தீட்டப்பட்டிருந்தன. இத்தகைய அரங்கில் ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி கரந்து வரல் எழினி, என்று மூவகைத் திரைகள் செயல்பட்டன.

ஒருமுக எழினி

ஒரு புறமாகச் சுருக்கிக் கட்டப்படக்கூடிய திரை ஒருமுக எழினி. இது இடது பக்கத்துணில் கட்டப்பட்டிருந்தது.

பொருமுக எழினி

இரண்டு திரைகள் ஒன்றோடொன்று பிரியவும், சேரவும் கூடியதாக அமைந்தது பொருமுக எழினி. இது வலது, இடது பக்கத்தே இருந்த இரண்டு தூண்களிடத்தே உருவு திரையாகக் கட்டப்பட்டிருந்தது.

காந்து வரல் எழினி

மேற்கட்டிலிருந்து கீழே விரித்து விடவும், மீண்டும் சுருக்கிக் கொள்ளவும் கூடிய தொங்கு திரையாக அமைந்தது கரந்துவரல் எழினி.

அரங்கின் விதானத்தில் வேலைப்பாடுகளுடன் கூடிய ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டிருந்தன. அரங்கினில் முத்துக்களாலான மாலைகள்,; கொத்துச் சரங்கள் தொங்கவிடப்பட்டிருந்தன.

நிகழ்ச்சிகள் அமைந்த முறை

விழாக் காலங்களில் ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சித் தொடக்கத்திலும் தலைக்கோல் ஒன்று நீராட்டப்பட்டு அரங்கில் வைக்கப்பட்டது. இக்கோலை இந்திரனுடைய மகன் சயந்தனாகப் போற்றி வழிபட்டனர் என்பர். ஆடல் ஆசிரியர் முதலானோர் கொணர்ந்த புண்ணிய நதிகளின் நீரினால் இத்தலைக்கோலை நீராட்டிய பின்னர் மாலைகள் சூட்டப்பட்டுப் பட்டத்து யானையின் கையில் கொடுத்து ஊர்வலமாகக் கொண்டு வருவர். முரச முழங்க, பல்லியம் ஆர்ப்ப அரசனும், அமைச்சரும், புரோசிதரும் சேனாபதியும் தூதுவர், சாரனர் முதலானோரும் (ஜம்பெரும் குழுவும்) ஊர்வலத்தில் வருவர். வீதியில் நிறுத்தப்பட்டிருந்த தேரை வலம் செய்து அத்தேரின் மீது அமர்ந்திருந்த பாடுவோன் கையில் கோலைக் கொடுப்பர்.

பின்னர் நகரை வலமாக வந்து அரங்கை அடைந்து தலைக்கோலை மேடைமீது வைப்பர்.

அரசர் முதலிய யாவரும் அவரவர் தகுதிக்கேற்ப இருக்கையில் அமர்வர். பின்னர் அரங்கபூசை நிகழும். அதன்பின் நிகழ்ச்சிகள் தொடங்கும்.

கூத்துக்களைச் சிறப்பாக ஆடிய பெண்டிர் அக்கால் மன்னர்களால் தலைக்கோலி என்ற பட்டமளித்துச் சிறப்பிக்கப்பெற்றனர். வேத்தியல் கூத்துக்களாடிய நாடக மடந்தையருக்கு தலைக்கோல் ஒன்றும், ஆயிரத் தெட்டுக் கழஞ்சும் பொன்னும் அன்பளிப்பாகக் கொடுக்கப்பட்டது. இத்தலைக்கோல் தோற்றோடிய பகை அரசரது வென்கொற்றக் குடைக் காம்பினால் அல்லது பகையரசரது மதிற்புறத்து வெட்டின மூங்கினால் ஆனது.

இதனைவிடப் புண்ணிய மலைகளில் வளர்ந்த மூங்கிலைக் கொண்டு அதில் பொன்னும் மனியும் இழைத்து, வேலைப்பாடுகள் செய்து தலைக்கோல் செய்தலும் உண்டு. இது பொதுவியற் கூத்து ஆடியவர்கள்கு அளிக்கப்பட்டது.

ஆடலாசிரியன் இசையாசிரியன் இலக்கணம்

கூத்துக்கள் ஆடப்படும் போது மேடையில் இசை ஆசிரியன், குழலாசிரியன், தண்ணுமை ஆசிரியன், யாழாசிரியன் ஆகியோருடன் நாடகக் கவிதைகள் படைக்கவல்ல நன்னாற் புலவனும் அமர்ந்திருப்பர். இவ்வொவ்வருவருக்குமுரிய அம்சங்கள், அவர்கள் அறிந்திருக்க வேண்டியவை பற்றி சிலப்பதிகாரம் விபரமாகக் கூறியுள்ளது.

சிலப்பதிகாரத்தில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்களை வேத்தியற் கூத்து. பொதுவியற் கூத்து என இரண்டாகப் பிரிப்பர்.

வேத்தியற் கூத்து யாவதெனில் வேந்தர்களுக்கென-ஆடப்பட்ட கூத்துக்களாகும். பொதுவியற் கூத்துக்கள் பொதுமக்கள் முன்னிலையில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்களாகும்

உயர்ந்த கற்பளைகளையும் சிந்தனையையும் கொண்டு கற்றோருக் குச் சுவையூட்டுவதாக வேத்தியல் அமைய, பொதுவியல் எல்லா மக்களும் எளிதில் உணர்ந்து சுவைக்குமாறு அமைந்திருந்தது.

சிலப்பதிகாரத்தில் விளக்கப்படும் இன்னொரு கூத்து சாக்கைக் கூத்தாகும்.

சாக்கைக்கூத்து

சிலப்பதிகாரம் நடுகற்காதை -69-97 வரிகளில் அரசனும் குடும்பத் தாரும் சேர்ந்து போய் வருகின்றபோது சாக்கைக் கூத்தைப் பார்த்ததான் குறிப்புகள் வருகின்றன. இது முற்றிலும் களிப்பூட்டற் கலையாகவே நடைபெற்றது.

கொடுகட்டிக் கூத்தினைச் சாக்கையன் ஆடியதாகக் குறிப்பிடுவர். இக் கூத்தை நிகழ்த்துவோர் இன்றும் கேரளத்திலுள்ளனர். ஒரு புறத்தை மட்டுமே அசைத்தாடும் கலையில் வல்லவர்களாகச் சாக்கையர் விளங்கி னர். இவர்கள் மன்னர்களுக்கு அமைச்சர்களாகவும், வள்ளுவர்களாகவும் பணியாற்றினர். என்பதினின்று அரசியலிலும் சமுதாயத்திலும் இவர்கள் பெற்ற செல்வாக்கினை நாம் கண்டு கொள்ளலாம். இவற்றைவிட அடிநிலை மக்களான வேடர், இடையர் மத்தியிலும் கரணம் சார் நடன வடிவங்கள் இருந்தன.

வேடர் மத்தியில் வேட்டுவவரி, குன்றக்குரவை என்பனவும் இடையர் மத்தியில் ஆய்ச்சியர் குரவையும் காணப்பட்டன. ஒருவகையில் இவை குழுநிலைப்பட்ட சடங்குகளாகும்.

வேட்டுவவரி

இது, குறித்த ஒரு பகுதியை (Episode) மாத்திரம் கூறும். வரியை ஒரு தனி ஆட்டமாகக் கூத்தாகக் கொள்ளலாமா? என்பது ஒரு கேள்வி, இதில் ஏறத்தாழ 13 கட்டங்கள் (தன்மைகள்) உள்ளன.

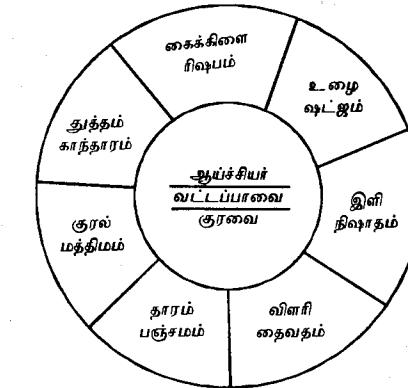
சாலினிக்குத் தெய்வக்கடன் வேண்டல் தொடக்கம் கூத்துட்படுதலூடாக அரச வாழ்த்துவரை இது செல்லும். இதில் கூத்துட்படுதல் தெய்வம் ஆடும் கட்டமாகும். ஒரு கண்ணிப் பெண் இதில் ஆடுவாள்.

குன்றக்குரவை

குன்றக்குரவை என்பது குறமகளிர் (குறிஞ்சி நிலவாசிகள்) முருகனுக்காக ஆடும் கூத்து

ஆய்ச்சியர் குரவை

ஆய்ச்சியர் குரவை என்பது ஆயர் மகளிர் (மூல்லை நிலமக்கள்) திருமாலுக்காக ஆடும் கூத்து. தரையில் வட்டம் வரைந்து அதனை இரண்டு அறைகளாகப் பங்கிட்டு குரவை ஆடும் மகளிர் அவ்வறைகளில் நிறுத்தி அவருக்கு முறையே குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என 7 பெயரிட்டு இசைபாடி ஆடுவது. இது இசையும் கூத்தும் பொருந்தியது.



ஆய்ச்சியர் குரவைக் கூத்து

சிலப்பதிகார காலத்திலே வேத்தியல், பொதுவியலான இருவகைக் கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டன எனவும் வேத்தியல் கூத்து அதற்கென நிறுவப் பட்ட ஆடரங்குகளிலும் பொதுவியற் கூத்துக்கள் மன்றங்களிலும் ஆடப்பட்டன எனவும் அறிகிறோம்.

நாடகக் கலைஞர்கள் அக்கால மன்னராலும், வள்ளல் களாலும் போற்றப்பட்டனரென அறிகிறோம். ஆண்களும் பெண்களும் இக் கூத்துக் களிலீடுபட்டனராயினும் பெண்களே ஆடற்கலையில் பெரிதும் வல்ல வராய் விளங்கினார்கள். மக்கள் இக்கூத்துக்களைக் காண நள்ளிரவு வரை காத்திருந்தனர். கலைஞர் மீது மட்டற்ற அனுபும் ஈடுபாடும் கொண்டிருந்தனர். சிறந்த கலைஞர்களுக்கு மிகுந்த உயர்வான தலைக்கோலி பட்டம் கொடுப்பட்டது. மிகுந்த செல்வந்தராயிவர்கள் இருந்துள்ளனர். அத்தோடு சாதாரண கீழ்மட்ட மக்கள் மத்தியிலும் சடங்குகள், ஆடல் முறைகள் இருந்துள்ளன.

நடனம் ஆடுவதற்கென ஒரு தனி வகுப்பினர் உருவாகிவிட்டனர். பரத்தையர்களுள் கலையில் வல்லுனர்கள் இவ்வகுப்பினுள் அடங்கினர். இவர்களின் கலைகளில் மயங்கினர் செல்வர். ஒழுக்கச் சீர்கேடுகள் இதனால் எழுந்தன. பரத்தமையும் நடனமும், இசையும் சமுகத்தைச் சீர்மிப்பவை என்ற கருத்துக்கள் எழலாயின.

ஓயாதபோர், பரத்தமை ஒழுக்கம், கலைகளில் அதிக ஈடுபாடு, நறவத்தில் நாட்டம், வர்ணாசிரமப் பிரிவுகள், சமூக ஏற்றத்தாழ்வுகள் என பனவற்றால் சமூகம் கீழ்நிலைக்குச் சென்றிருந்தது.

இக்காலகட்டத்திலேதான் சமண, பெளத்தர்களின் கருத்துக்களுக்குத் தமிழ்நாட்டிலே செல்வாக்கு ஏற்படுகின்றது.

அவர்கள் தமது வாழ்க்கை முறைகளாலும், துறவுத் தோற்றுத்தாலும், துயரப்பட்ட மக்கள் மீது காட்டிய அதீத அக்கறையினாலும், கல்வி அறிவினாலும் கெளரவத்திற்குரியவரானார்கள். முக்கியமாகச் சமணர்களின் தாக்குதல் புலனுணர்வுக்கு முக்கியமளித்த இசை, நாட்டியம், நாடகம் என்பது மீது சென்றன. இக்கலைகள் இழிவானவை; இதன் மீது நாட்டம் கொள்ளுதல் பாவத்தைத் தரும் என்ற கருத்துக்களை இவர்கள் பரப்பினர். பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களான ஆசாரக்கோவை திரிக டுகம் போன்றவற்றிலே நாடக மகளிரிடம் செல்பவர்கள் தூற்றப்படுகிறார்கள். நாடகம் கடியப்படுகிறது. இதனால் நாடகக்கலை சமூகத்தில் அங்கீரிக்கப்படாத கலையாக, கணிக்கப்படாத கலையாக மாற்ற தொடங்கியது. நாடகம் நடித்த பரத்தையர்கள் சமண பெளத்த மதங்களிலே புகவிடம் தேடினர். மாதவி, மணிமேகலை ஆகியோர் தம் குலத் தொழிலான நாட்டியத் தொழிலைக் கைவிட்டு பெளத்த துறவிகளாக மாறியமையைச் சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை போன்ற காவியர்கள் வாயிலாக அறிகிறோம்.

கி.பி.600 க்கு முன்னர் ஆரம்பகாலத்தில் நாடகம் இருந்த நிலை, பின்னர் அது உச்சம் பெற்றமை, வீழ்ந்தமை என்பதனை இதுவரை பார்த்தோம்.

□ கி.பி.600 க்கும் 1300 க்குமிடைப்பட்ட காலத்தில் தமிழ் நாடகம்

கி.பி.600 க்குப் பின்னர் நடன, நாடகத்துறைகளில் இன்னொரு விதமான வளர்ச்சி ஏற்படுகிறது.

தமிழ் நாட்டில் தமது பிரசாரங்களினாலும், செயல்களினாலும் மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்று நிலைத்துவிட்ட சமண பெளத்த மதங்களுக்கு எதிராக சைவ வைணவம் என்பப்பட்ட வைதீக மதங்கள் போர்க் கொடி உயர்த்தின. அவைதீக மதங்களான சமண பெளத்த மதங்களுக்கும் வைதீக மதங்களான சைவ வைணவங்கட்கும் இடையே பெரும் போர்கள் நடந்தன. அறிவு ரீதியான வாதங்களுடன் அனவ்வாதம், புனல்வாதம் என்பனவும் நடைபெற்றதுடன் இதிலே தோற்ற சமணர்கள் கழுவிலும் ஏற்றப்பட்டனர். சமணர் வகுத்த விதிக்கொள்கைக்கு மாற்றாக இறை கொள்கை வைக்கப்பட்டது. விதியையும் வெல்லும் இறைவன் கதியற்ற மக்களின் கடவுளானான்.

இச்சமயப் போரினால் பக்தி இயக்கம் என்ற பேர் அலை எழுந்தது. பிராமணர் முதல் நந்தனார் போன்ற புலையர் வழை சகல சாதி மக்க

பக்தி இயக்கத்தால் கவரப்பட்டனர். பக்தி இயக்கத்தால் தேவார, திருவாசக, திவ்விய பிரபந்தங்கள் தோன்றின. பக்தி இயக்கம் தமிழ்நாட்டு இலக்கியம், சமூகம், வாழ்க்கை முறை அனைத்திலும் பாரிய மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியது. இக்காலத்தில் ஆண்ட பல்லவ மன்னர்கள் ஆரம்பத்தில் சமணர்களாயிருந்து பின்னர் சைவர்களாக மாறினர். சைவ மதத்திற்கு அரச ஆதரவும் கிடைத்தது.

சமணரால் அழிக்கப்பட்டு பள்ளிகளாகக்கப்பட்ட சைவக் கோயில்கள் மீண்டும் புனருத்தாரணம் செய்யப்பட்டன. தார்ந்துபோன கோயில்கள் கட்டப்பட்டன. புதிய கோயில்களும் அமைக்கப்பட்டன.

மெல்ல மெல்ல பெரும் கோயில்கள் பெரிய நிறுவனங்களாக மாறின. இந்துக்கோயில்கள் மக்கள் வாழ்க்கையின் மையங்களாக மாறின. அவை வயல் நிலங்களை நிர்வகித்தன, பண்பாட்டம் சங்களைப் பேணின; கலைகளை ஆதரித்தன.

தமிழ்நாட்டில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த சமண பெளத்த மதத்தினர் எந்த எந்தப் பண்பாட்டம் சங்களைக் கண்டித்தார்களோ அதை இவர்கள் கோயிலுடன் சேர்த்து ஆதரிக்க ஆரம்பித்தனர். சமண மதம் நடனத்தைக் கண்டிக்க, சைவர் இறைவனையே நடனகாரனாக மக்களுக்குக் காட்டினர். சிவனுடைய பெயர் நடராசன் அல்லது தில்லைக்கூத்தன் என்பதாகும். இசையை சமணர்கள் வெறுத்து, பிரச்சாரம் செய்ய வைஷ்ணவர்கள் கண்ணனை வேய்ந்குழல் பொழிவோனாக மக்கள் முன் காட்டினர். இவ்வண்ணமாக இசை, நடனம், கூத்து என்பன தெய்வங்களுடன் சேர்த்துப் பினைக்கப்பட்டமையால், கூத்து மீண்டும் வளரும் வாய்ப் பேற்பட்டது.

தி.பி. 600-1800 வரை கோயிலுக்கு வெளியே உள்ள தமிழர்களைப் பற்றி இலக்கியச் சான்றுகள் எதுவுமில்லை. கோயிலின் உள்ளே வாழ்ந்த - கோயிலை அண்டி வாழ்ந்த - தமிழர்கள் பற்றியே அதிகமான சான்றுகள் கிடைத்துள்ளன. இவையாவும் ஒரு பக்கச் சான்றுகளோயாகும்.

ஆனால் சங்ககாலம் போலன்றி, இக்காலத்திலே கிடைக்கின்ற முக்கிய சான்றுகள் கல்வெட்டுச் சான்றுகளாகும். இக்கல்வெட்டுச் சான்றுகளும் ஒரு பக்கச் சார்புடையனவேயாகும்.

கோயிலுக்குள் கலை வளர்த்த தகவல்கள் மாத்திரமே எமக்குக் கிடைக்கின்றன. கோயிலுக்குள் வளருகின்ற கலை கோயில் தன்மை சார்ந்ததாக மாத்திரமே இருக்கும். எனவே இக்காலத் தமிழ் நாடக வளர்ச்சி கோயிலின் குழலால் பாதிக்கப்பட்டது என்று கூறலாம்.

தமிழ்நாட்டில் பரத்தமையொழுக்கத்தில் வந்த பெண்கள் இப்போது கோயிலுக்கு உரியவர்களாக மாற்றப்பட்டனர். அதாவது நிலப்பிரபுக்க ஞக்கு உரிமையாளர்களாக இருந்த பெண்கள் கோயிலுக்கு உரியவர்களாக மாற்றப்பட்டனர். 'பதியிலார்' என்ற பட்டம் அவர்களுக்குக் கொடுக்கப்பட்டது. இவர்கள் கோயிலில் நடக்கும் கிரியைகளிலே பங்குகொள்கின்றவர்களாக மாறுகின்றனர். நடனமும் இசையும் கோயிற் கிரியைகளாயின. திருவெம்பாவையிலே “கோயில் பினாப் பெண்டுகள்” என்று கூறுவது இவர்களைத்தான். இதற்கு நிறையச் சான்றுகள் உண்டு. இதைக்கொண்டு இக்காலத்தில் நாடகம் தெய்வம் சம்பந்தப்பட்டதாகவும் அக்கோயிலின் தேவைகளை அனுசரிப்பதாகவும் அமைந்திருப்பதையே நாங்கள் காணகின்றோம்.

கோயிலின் தன்மையை அனுசரித்தால் எமது நாடகத்தின் அமைப்பு இருவிதமாக மாறுகின்றது.

ஓன்று கோயிலுக்குள்ளே ஒருவரே பல பாத்திரங்களைச் சித்திரித்து ஆடிக்காட்டுகின்ற மரபு அங்கு தோன்றுகின்றது. பெரும்பாலும் இந்நாடகங்கள் சமயம் சார்ந்த கதைகளையே உள்ளடக்கமாகக் கொண்டு இருந்தன.

மற்றது கோயில்களுக்கு உள்ளேயே பல பாத்திரங்கள் இணைந்து ஒரு நாடகத்தை உருவாக்குகின்ற மரபு. உதாரணமாக ஆனவாய்ச் சாக்கையன் சாந்திக் கூத்தின் பல அம்சங்களை ஆடினான் என்ற செய்தி கள் கிடைக்கின்றன.

சோழர்கள் ஆட்சிசெய்த காலத்தில் இருந்த நாடகங்களின் தன்மை பற்றியோ, மேடையேற்றங்கள் பற்றியோ அறிய அதிக ஆதாரங்கள் எமக்குக் கிடைக்கவில்லை. எனினும் இக்கலை சிறப்பான நிலையில் இருந்தது என்பதற்கு ஆதாரங்களுண்டு.

1. 3ம் இராஜ இராஜனின் 7வது ஆட்சி ஆண்டுக் கல்வெட்டில் புரட்டாசி விழாவில் 7 அங்கமுடைய ஆரியக்கூத்தை நடித்துக்காட்டிய குமாரன் பூரி கண்டனுக்கு நிருத்தியபோகம் என்ற நிலத்தை அளித்த குறிப்புண்டு.
2. பந்தனை நல்லூர் பிரகதீஸ்வரர் கோயிற் கல்வெட்டு இவன் காலத்தில் இராசராச நாடகம் நடிக்கப்பட்டதாகக் கூறுகிறது.
3. இவனது 23வது ஆட்சி ஆண்டுத் தாராபுரம் கல்வெட்டில் இரவிகுல மாணிக்க ஈஸ்வர, குந்தவை விண்ணவ கோயில்களுக்குச் சொந்த வளர்ச்சி கோயிலின் குழலால் பாதிக்கப்பட்டது என்று கூறலாம்.

மான நடன மாதர்கள் சுவாமி ஊர்வலத்திலும், வேட்டைத் திரு விழாவிலும் பாடி ஆடியதாகக் குறிப்புண்டு.

- இவன் காலத்தில் புரட்டாசி விழாவில் திருமூல நாயனார் நாடகம் நடந்ததாகவும் குறிப்புண்டு.

இதன் மூலம் கோயிலுக்குள் நாடகம் நடைபெற்றன என்பதும், அதுவும் கோயில் திருவிழாக் காலங்களில் நடிக்கப்பட்டன என்பதும் தெளிவாகின்றது. 7 அங்கமுடைய ஆரியக்கூத்து நடிக்கப்பட்டமையால் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் செல்வாக்குப் பரவியிருந்ததுடன் ஆரிய நாடக முறைமைகள் தமிழகத்திற் புகுந்து விட்டமையும் புலனாகின்றது அத்தோடு கோயிலுக்குச் சொந்தமாக நடிகர்கள் இருந்ததும் தெரியவருகிறது. சுருங்கச் சொன்னால் நாடகம் கோயில் சார்ந்து வளர்ந்தது எனலாம். இதனால் நாடகத்திற்கு ஒரு சமயத்தன்மையும் புனிதத் தன்மையும் ஏற்பட்டது.

இதனைவிட வேறு நாடகங்கள் இருந்தன என்பதை இராஜ இராஜனின் பின் கிடைக்கும் சாசனங்களும் உறுதி செய்கின்றன.

- திருவிடை மருதூர்க்கல்வெட்டில் நாடகக்கலை பற்றிக் கூறப்படுகிறது.
- அதே இடத்தில் 2 ம் ஆதித்தன் காலத்துக் கல்வெட்டில் ஆரியக் கூத்து பற்றியும், சாக்கைக் கூத்து பற்றியும் கூறப்படுகின்றது.
- 1ம் இராஜேந்திரன் காலக் கல்வெட்டொன்றில் சாந்திக்கூத்தினை ஒரு குழுவினர் கோயிலுக்குள் நடாத்தியமை கூறப்படுகின்றது.
- 2ம் இராஜேந்திரனின் இன்னொரு கல்வெட்டு மார்கழித் திருவாதிரைத் திருவிழாவில் சாக்கை மாராயனுக்கு 3 தடவை சாக்கைக் கூத்து நடத்தியமைக்கு நிலம் தானம் அளித்தது பற்றிக் கூறுகிறது.
- 2ம் ராஜேந்திர சோழனின் கல்வெட்டொன்றில் தஞ்சைப் பெரிய கோயில் வைகாசித் திருவிழாவில் ராஜராஜேஸ்வர நாடகம் நடத்திய சாந்திக்கூத்தன் திருமுதுகுன்றமான விஜயராஜேந்திர ஆச்சாரியா னுக்கும், அவர் குழுவினருக்கும் மானியம் வழங்கியமை கூறப்படுகின்றது.
- விக்கிரம சோழனின் கல்வெட்டில் 9 தடவை சாந்திக்கூத்து நடத்திய ஏழு நாட்டு நங்கைக்கு நிலம் கொடுக்கப்பட்டமை கூறப்படுகின்றது.
- தஞ்சாவூர் மானம்பாடிக் கல்வெட்டில் வீர நாராயண கைலாச

முடைய மாதேவருடைய கோயிலில் சித்திரை விழாவில் 5 தடவை தமிழ்க்கூத்து நடத்தியமை கூறப்படுகிறது.

- திருவாவடுதுறைக் கல்வெட்டொன்றில் நாஸாவித நாடக சாலைகள் பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளது.

இவற்றின்று சோழர் காலத்தில் ஆரியக்கூத்து, தமிழ்க்கூத்து, சாந்திக் கூத்து, சாக்கைக்கூத்து போன்ற கூத்து வகைகளும், நாடகமும் ஆடப்பட்டன என்பது புலனாகின்றது. இவற்றை முடையிட நானாவித நாடகசாலைகள் இருந்தன என்பதும், அந்த நாடக சாலைகளைப் பரிபாலிப்ப தற்கென விசேட ஏற்பாடுகளும் இருந்தன என்பதும் புலனாகின்றது. இத்தகைய கூத்துக்களும் நாடகங்களும் ஐப்பசி, திருவாதிரை, சித்திரை போன்ற நாடகளிலும் ராஜ ராஜேஸ்வர திருநாளிலும், மாசிவிழா, ஏகாதசிநாள், சிறிபவிநாள், பூசம்விழா, போன்ற விசேட தினங்களிலும் கோயிலில் நடிக்கப்பட்டன. இவற்றை நடித்தவர்கட்கு அரசர்களின் ஆதாவ இருந்தது. நிலம், பொன் என்பன பரிசாக வழங்கப்பட்டன. நடிப் பின் மூலம் நிரந்தர வருமானம் இருந்தமையினால் தாம் ஈடுபட்ட தொழிலை அக்கறையுடன் வளர்க்க முடிந்தது.

சோழர் காலத்தில் வடமொழிக் கல்விக்கு மிகுந்த சொல்வாக்கு இருந்தது. வடமொழிக் கல்வியைப் பின்பற்றிய பிராமணருக்குச் சதுர வேதிமங்கலம் போன்ற கிராமங்கள் அமைக்கப்பட்டன. வடமொழி நாடக நூல்களும் செல்வாக்குப் பெற்றிருக்கலாம். ஆரியக்கூத்து என்பதும் வடநாட்டிற்குரிய கூத்தாகும்.

இக்காலத்தில் வழங்கிய இரண்டு சொற்கள் முக்கியமானவை; ஒன்று கூத்து மற்றுத் தாடகம். கூத்து தமிழ்ச்சொல், நாடகம் வடமொழிச்சொல்.

இக்காலத்தில் நிகழ்த்தப்பட்ட இராஜ இராஜேஸ்வர நாடகம், பூம்புலியூர் நாடகம், என்பன வடமொழி நாடக மரபில் வந்த நாடகங்களாயிருக்க வேண்டும். நாட்டிய சாஸ்திரம் வடமொழி நாடக மரபுக்கு இலக்கணம் கூறும் நூலாகும். இது பத்து நாடக வகைகள் பற்றியும் (ஞபகம்) பதினெட்டு உபருபங்கள் பற்றியும் கூறும்.

இவ்வகையில் இராஜராஜேஸ்வர நாடகத்தையும், பூம்புலியூர் நாடகத்தையும், குமாரன் ஸ்ரீ கண்டன் நடித்த 7 அங்கமுடைய ஆரியக் கூத்தையும் பத்து ரூபங்களுக்குள் ஒன்றான நாடகத்துள் அடக்கலாம். சோழர் காலத்தில் எழுந்த இராஜராஜ நாடகம், பூம்புலியூர் நாடகம் என்பன பாஸன், பவழுதி, காளிதாசன் மரபில் வடமொழிச் சாயவில் எழுதப்பட்டன எனக்கொள்ளலே பொருத்தமுடைத்தாகும்.

இக்காலகட்டத்திலேதான் சிலப்பதிகாரத்துக்கு அடியார்க்கு நல்லார் உரை எழுதுகின்றார். உரையில் வருபவை பாடலில் இல்லாத படியினால் அவர் கூறுகின்ற உரையில் வரும் விடயங்கள் அவர் காலத்திலேயிருந்தன என்றே நாங்கள் கருத வேண்டியுள்ளது. அவர் கூத்தை சாந்திக்கூத்து, வினோதக் கூத்து என இரு வகையாகப் பிரிக்கின்றார். சிலப்பதிகாரத்திலே இது பற்றியெதுவுமே இல்லை.

அடியார்க்கு நல்லாரின் கூற்றுப்படி சாந்திக்கூத்து மேலும் சொக்கக் கூத்து, மெய்க்கூத்து, அபினையக்கூத்து, நாடகக் கூத்து வினோதக் கூத்து, குரவைக்கூத்து, கலி நடனக்கூத்து, குடக்கூத்து, கரணக்கூத்து தோற் பாவைக்கூத்து என பல வகைப்படும்.

சாந்திக்கூத்து என்பது தலைவனால் சாந்தமாக ஆடப்பட்டது எனப்பட்டது. அதன் ஒரு பிரிவான சொக்கக் கூத்து சுத்த நிருத்தம் எனப் பட்டது. பாடலுடன் தழுவாமலும் அபிநியம் கலவாமலும் எந்தக் கதை யையும் பற்றாமலும் ஆடப்படுவது இதன் இயல்பு. இது 108 கரணங்களை உடையது.

சாந்திக்கூத்தின் ஒருவகையான மெய்க்கூத்து அகச்சவை தழுவி ஆடப்படும் மெய்த்தொழிற் கூத்து. இதனை தேசி, வடகு, சிங்களம் என மூன்று வகையாகப் பிரிப்பர். இப்பெயர்களை நோக்குமிடத்து இது வழங்கும் இடங்களை வைத்து இப்பெயர்கள் வைத்திருக்கலாம் எனக் கருத இடமுண்டு.

அபிநியக்கூத்து கதை தழுவாமல் இசைப்பாடல்களுக்கு ஏற்ப அபிநியம் காட்டி ஆடப்படும் கூத்து. நாடகக்கூத்து கதை தழுவி ஆடப்படும் கூத்தாகும். இக்காலத்தில் நாடகம் என்ற சொல்லால் குறிக்கப்படும் கூத்து இது.

இதுவரை கூறப்பட்ட நான்கு கூத்துகளும் சாந்திக்கூத்தின் விகர்ப் பங்கள். இவற்றை ஆடுவோர் கண்ணுள்ள எனப் பெயர் பெற்றனர். சாந்திக் கூத்தாடும் முறை.

‘பாசியை வைத்து மணித் தோடணியணிந்து
இலசியை ஆலம் முகத்தெழுதி - தேசுடனே
ஏந்துசுடர் வாள்பிடித்து தீசனுக்கும் காளிக்கும்
சாந்திக் கூத்தாடத் தகும்’

என்னும் வெண்பாவின் வாயிலாக அடியார்க்கு நல்லார் அறிவிக் கின்றார். இக்கூத்தாடுவோரை ‘மதங்கர்’ என்பாரும் உளர் எனக் குறிப்

பிடுகின்றார். இதனையும் மதங்கர் பற்றிப்பாடும் உறுப்பே பிற்காலத்தில் மதங்கியர் எனப்பெயர் பெற்று இருக்கலாம்.

உட்பாதங்கள் மேவும் காலை அவை தம்மைப் பற்றி நெடியா வண்ணம் சாசனையும் காளியையும் துதித்து தங்களைக் காப்பாத்தும்படி வேண்டியாடுவது சாந்திக்கூத்து.

என்பது இதனால் புலப்படுகின்றது. ஆடுவோர் கையில் வாள் பிடித்து, முகத்தில் அரிதாரம் பூசியாடுவார்கள். தெய்வங்களின் கோபத் தைத் தணித்து சாந்தி வேண்டி ஆடுதலின் இது சாந்திக்கூத்து எனப்பட்டது போலும்.

வினோதக்கூத்து வேடிக்கையின் பொருட்டு ஆடப்படும் கூத்தாகும். இது மேலே குறிப்பிட்டபடி குரவை, கலி, நடனம் குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு தோற்பாவை எனப் பல அம்சங்களைக் கொண்டது.

குரவைக்கூத்து என்பது கைகோர்த்து ஆடும் கூத்து வகையைச் சேர்ந்தது. அடியார்க்கு நல்லார் இதனை,

“காமம் வென்றினும் பொருளாக
குரவை செய்யும் பாட்டாக
எழுவரேனும் என்மரேனும் ஒன்பதின்மரேனும்
கைபிடித்து ஆடுவது”

எனக் குறிப்பிட்டு உள்ளார். குரவைக் கூத்து, காதல் அல்லது வெற்றியைப் பொருளாகக் கொண்டு பலர் வட்டமாகக்கூடி நின்று ஆடுவது என்பதை அறிகின்றோம்.

கலி நடனம் என்பது கழைக் கூத்தெனப்படும். நாடோடி வகுப்பினர் தெருக்களில் மூங்கில்களை நட்டு கயிறுகளைக்கட்டி அதன் மேல் ஏறியாடுவதைப் போன்றது இது.

குடக்கூத்து என்பது குடத்தைத் தலைமேல் வைத்துக்கொண்டு ஆடும் கூத்து. சிலப்பதிகாரத்திலே 11 வகை ஆடல் பற்றி குறிப்பிடும் போது இளங்கோவடிகள் மேற்குறித்த தகவலைக் குறிப்பிடுகின்றார். காலப் போக்கில் குடம் சுருங்கி கரகமாக மாறி இன்றைய கரகாட்டமாக மாறியிருக்கலாம்.

கரணக்கூத்து என்பது படியில் பாடல் என அடியார்க்கு நல்லாரால் குறிப்பிடப்படுகின்றது. கரணம் என்பது நாட்டியத்தின் நிலை நோக்கி யென்பது பாரமும், உண்மையும், வாய்மையும் உடைய ஒரு வகைக்கூத்து என அடியார்க்கு நல்லார் கூறுவதைத் தவிர வேறு ஒன்றும் இதனைப்

பற்றியறிய முடியவில்லை.

தோற்பாவைக் கூத்து என்பது நாட்டுப்புறங்களில் நடத்தப்படுவது போல மேடையிலே வெள்ளைத் திரையைக்கட்டி அதன் பின்னர் ஒரு விளக்கினை வைத்து நடிகையர் தோலால் செய்யப்பட்ட பாவைகளை கயிற்றின் மூலம் கட்டிவைப்பது.

இவையும் 600-1300 வரை, பல்லவர் சோழர் ஆட்சிக் காலத்தில் நாடகம் தமிழ்நாட்டில் சிறப்பு நிலையில் இருந்தமைக்கும் சான்றுகளாகும். கோயில் சார்ந்த, அரசு சார்ந்த நாடகங்களைவிட ஏற்கனவே அடி நிலை மக்களிடமிருந்த நாடகங்களும் இருந்தன. இவற்றை அரசர் வளர்த்திருக்க ஞாயமில்லை. இன்னொரு வகையிற் கூறினால் கோயிலுக்கு வெளியே சாதாரண மக்களால் ஆடப்பட்ட நாடகங்கள் அரசர்கள் பார்வையைப் பெறவில்லை. எனினும், அவை அவர்கள் மத்தியில் தம் அளவில் வளர்ந்தே வந்துள்ளன. சோழ ஆட்சி முடிந்து நாயக்கர் ஆட்சி ஆரம்ப மானதும் சமூகத்தில் ஏற்பட்ட மாறுதல்கள் அவற்றிற்கும் இடம் கொடுக்க வைத்தன. அது அடுத்த காலகட்டத்தில் நடைபெறுகிறது.

□ கி.பி. 1300க்கும் 1800 க்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் தமிழ் நாடகம்

கி.பி. 1300 க்குப் பின்னர் தமிழ் நாட்டின் அரசியலிலும், சமூக அமைப்பிலும் பொருளியல் அமைப்பிலும் பாரிய மாற்றங்கள் ஏற்படுகின்றன. கங்கையும் கடாரமும் கைக்கொண்டு ஆண்ட சோழ ஆட்சி மௌலில மெல்லச் சுருங்கிவிடுகிறது. இஸ்லாமியரின் வரவும், அவர்களது கோட்பாடுகளும் இந்து மதத்தினரை ஒரு பெரிய அரசு அமைக்குமானாலும் கொண்டு சென்றது. விஜயநகரப்பேரரசு (இந்துப் பேரரசு) தோற்றம் பெற்றது. தென்னிந்தியாவின் தலைமை ஸ்தானம் தெலுங்கர் கைக்கு மாறியது. இஸ்லாமியர் ஆட்சியும், தெலுங்கு நாயக்கர் மன்னர் ஆட்சியும் தமிழ்நாட்டிலும் நிலவியது.

13ம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் தமிழ்நாட்டில் முக்கியமான பின்வரும் விடயங்கள் நடக்கின்றன.

1. இந்தியாவுக்கு அந்தியமான ஒரு மத மரபு வந்தது அதாவது இஸ்லாமிய மரபு தமிழ்நாட்டுக்கு வந்தது

2. மொழி, பண்பாடு ரீதியாக அந்தியமான ஆட்சியாளர்களைத் தமிழ்நாடு கண்டது. இஸ்லாமியர், தெலுங்கர்களான நாயக்கர் என்போரை இதற்குள் அடக்கலாம்.
3. நாயக்கர்கள் தமிழ்நாட்டு முறைக்கு மாறான ஆட்சி முறையையேற் படுத்தினார்கள். ஏற்கனவே இருந்த நிலப்பிரபுத்துவத்தில் சில மாற்றங்களேற்பட்டன. பாளையக்காரர் முறை அறிமுகப்படுத்தப் பட்டது. இதனால் தமிழ்நாடு பாளையங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டு, பாளையத் தலைவர்கள் ஆட்சிசெய்யத் தொடங்கினார்கள். அவர்கள் தெலுங்கராக இருந்தனர்.

இதனால் அரசர்கள் கோயிலைப் பேணுகின்ற முறை அழிந்தது. பல்லவர் காலத்திலும், சோழர் காலத்திலும் அரசர்களே கோயிலைப் பேணினார்கள். கோயில் கலை நாடகத்தின் மையமாகத் திகழ்ந்தது. இப்போது அரசர்கள் கோயிலைப் பேணுவது அற்றுப்போக, கலை கோயிலுக்கு வெளியே வளர்க்கப்படுகின்ற நிலைக்குத் தள்ளப்படுகின்றது. இதனைத்தான் தமிழ் இலக்கியக்காரர்கள் இலக்கிய வரட்சி என்று கூறுகின்றார்கள்.

இதனால் கி.பி.600-1300 வரை இருந்த உயர் பண்பாடு, பெரிய மரபு (Great Tradition) என்பது உடைந்து போனது. பெரிய புராணம்போய் இப்போது தல புராணமாக மாறிற்று. இந்த நிலையிலே கீழ்நிலையில் உள்ள பலர் மேல்நிலைக்கு வந்தனர். பின்னுக்கு இருந்த முருகன் முன்னுக்கு வைக்கப்படுகின்றான். செந்தமிழால் வைதாரையும் வாழ வைக்கும் தமிழ்க் கடவுளாக தரம் உயர்த்தப்படுகின்றான். கிராமியக் கடவுளாகக் கணிக்கப்பட்ட மீனாட்சி, பெண் தெய்வங்களான கொற்றவை போன்றவை முன் தெய்வங்களாக வருகின்றன. மீனாட்சியம்மன் கோயில் உருவாகின்றது. இதேபோல் கீழே இருந்து பல விடயங்கள் மேலே வந்தன. இவையே இக்கால இலக்கிய வடிவங்களுக்கு ஆதாரமாயின.

முக்கியமாக கி.பி.600க்கு பின்னர் கோயிலுக்கு வெளியே ஆடப் பட்ட பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி நாடகம் ஆகிய மூன்று நாடக வடிவங்களும் கோயில்களிலே நடிக்கப்பட ஆரம்பித்ததனாலும் இது தொடர்பான பல நூல்கள் இயற்றப்பட்டமையினாலும் இம் மூன்று நாடக வடிவங்களும் உயர் மரபுக்குள் உள்வாங்கப்பட்டன.

ஒரு நாடக வடிவம் இலக்கிய வடிவமாக மாறுவதாயின், அந்தநாடக மரபு அதிக காலம் இருந்திருக்க வேண்டும். எனவே பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி நாடகம் ஆகியவை நீண்டகாலமாக மக்கள் மத்தியில் வழங்கி

வந்த நாடக வடிவங்கள் என்றே நாம் கொள்ள வேண்டும்.

பள்ளு நாடகம்:

எல்லா வகையான பள்ளு நாடகங்களும் ஒரே வகையான உட்பொருளைக் கொண்டுள்ளன. முத்த பள்ளியின் முறையீட்டினால் பண்ணைக் காரண பள்ளனைக் குட்டையில் அடைப்பதும், அவன் விடுதலை பெற்று வேளாண்மைத் தொழிலில் ஈடுபடுவதும் விளைந்த நெல்லைப் பங்கிடுவதில் வந்த கருத்து வேறுபாட்டினால் முத்த பள்ளியும் இளைய பள்ளியும் ஒருவரையொருவர் ஏசுவதும் இருவரும் சமாதானமான முறையிலே இறைவனை வழிபடுவதும் இவ்விலக்கியங்களின் அடிப்படையான நாடக நிகழ்ச்சிகளாகும். இங்கு பாடப்படும் இறைவன் வேறுபடுவானேயோழிய, அல்லது அதில் வரும் இளைய பள்ளி முத்த பள்ளி இருவரும் வெவ்வேறு இடங்களைச் சார்ந்தவர்களாக இருப்பார்களேயோழிய, அமைப்பு பெரும்பாலும் ஒன்றாகவே இருக்கும். இவற்றைவிட சிற்சில நிகழ்ச்சிகள் வேறுபட்டுக் காணப்படும். உதாரணமாக பள்ளன் மாடுமொத்தி விழுவதும், விழுந்து கிடக்கும் அவளைக்கண்டு அவனின் மனைவியார் புலம்புவதும் ஒரு காட்சியாகும். ஆனால் திருவாரூர்ப் பள்ளு, குருஞ்சுப் பள்ளு என்ற நாடகங்களில் பள்ளனை மாடு முட்டும் நிகழ்ச்சி இல்லை. அதற்குப் பதிலாக..... தொழுநோய்ப்பட்டு காயமேற்படுவதாக காட்டப்பட்டுள்ளது. அதே போலவே முத்த பள்ளி, இளைய பள்ளி இருவரும் ஒருவரையொருவர் ஏசியும் பேசியும் இறுதியில் தாமாகச் சமாதானம் அடைவதற்கு மாறாக, இடையில் பண்ணைக்காரன் குறுக்கிட்டு அவர்களைச் சமாதானப்படுத்தி வைப்பதாக கதிரைமலைப் பள்ளு நாடகத்தில் காணப்படுகின்றது. இத்தகைய சிற்சில வேறுபாடுகள்தான் பள்ளு நாடகங்களிலே காணப்படுகின்றன.

பள்ளு நாடகத்தின் உயர்மான பகுதி பள்ளியர் ஏசும் பகுதியாகும். பள்ளியர் இருவரும் ஒருவரையொருவர் சாடிக்கொள்வதும், அவர்கள் வழிபட்ட கடவுளர்களைச் சாடுவதும் கவையான பகுதிகளாகும். பொதுவாக, பள்ளியர் இருவரும் ஒரே சமயத்தைச் சேர்ந்த இருவேறு கடவுளரை வணங்குபவர்களாகக் காட்டப்படுவது வழக்கம்.

முதல் பள்ளு நூல் எது என்பதில் ஆராய்வாளர்கள் இடையே கருத்து வேறுபாடு உண்டு. ஞானப்பள்ளினையே முதல் பள்ளு என்று கூறுகின்ற மரபும் உண்டு திருவாரூர்ப் பள்ளு, முக்கூடற் பள்ளு, திருமலைராயன் பள்ளு, சென்பகராமப்பள்ளு, குருகூர்ப்பள்ளு, வையாபுரி பள்ளு, கண்ணாகையம்மன் பள்ளு, பொய்கைப்பள்ளு, தென் கதிரைப்பள்ளு,

திருமுக்கூடற்பள்ளு, மோகனப்பள்ளு, கதிரைமலைப் பள்ளு, தண்டிகைக் கனகராயன் பள்ளு, பறாளை விநாயகர் பள்ளு எனப் பள்ளு பலவகைப்படும். இப்பள்ளு நூல்கள் பல கோயில்களிலே ஆடப்பட்டு இருக்கும். என்னுவகையை என்னினாலும் பள்ளுவகையை என்ன முடியாது என்ற பழமொழி உண்டு.

குறவஞ்சி நாடகம்:

குறவஞ்சி என்பது இக்காலத்தில் தோன்றிய இன்னுமொரு நாட்டுப்புற நாடகமாகும். கீழ்நிலை மக்களிடையே தோன்றிய இந்நாடகம் கோயிலுக்குள் ஆடப்பட்டு உயர் கலையாக மாறியது. ‘குறவஞ்சி’ என்ற சொல் குறிஞ்சி நிலத்து குறவர் இனத்துப் பெண்ணைக் குறிக்கும். இந்நாலின் தொடக்கம் முதல் இறுதிவரை குறவஞ்சியே வந்து செல்வதால் இந்நாடகமும் குறவஞ்சி நாடகம் எனப்பட்டது.

தலைவனோ, தெய்வமோ உலாவர அவ் உலாவினைக் கண்டு பெண்ணொருத்தி மயங்க, குறத்தி வந்து இருந்து வளம் கூறி, குலதெய் வம் பரவி குறிசொல்லிப் பரிச பெறுவதும் பின்னர் குறவன் குறத்தியைத் தேடித்திரிந்து குறத்தியைக் கண்டு உரையாடி, இருவரும் கடவுளைப் போற்றிப் பணிதலும் என நாடகம் முடிகிறது.

பள்ளு நாடகத்தில் பள்ளர் முக்கியமாவது போல குறவஞ்சி நாடகத்தில் குறவர் முக்கியமானவராகின்றார். குறத்தி குறி சொல்லுதல், குறவன் தன் தோழனுடன் பறவைகளைப் பிடிக்க வலைகட்டுதல், பறவைகளைப் பிடித்தல், குறவன் தன் குறத்தியைக் காணாது தவித்து அவளைத் தேடித்தருமாறு தன் தோழனிடம் வேண்டுதல், அவளைத் தானே தேடிச் செல்லுதல், பல ஊர்களுக்கும் சென்று குறிசொல்லிப் பரிசுகளைப் பெற்றுத் திரும்பிய குறத்தி தலைமுதல் காலவரை அணிந்தி ருந்த அணிகலன்களைக் கண்டு குறவன் வியத்தல், அவை எவ்வாறு கிடைத்தன என வினாவுதல், சந்தேகப்படல், பின் சந்தேகம் தீர்ந்து அவளை ஏற்றுக் கொள்ளுதல் என்று கதையமைப்பு சென்றுகொண்டிருக்கின்றது.

எல்லாக் குறவஞ்சி நாடகங்களுமே இரண்டு பகுதிகளாக அமைந்து உள்ளன. முதல் பகுதி கடவுள் திருவுலா வருதலும் மானிடப் பெண்ணொருத்தி அத்தெய்வத்திடம் உள்ளத்தைப் பறிகொடுத்து வருந்துதலும், தோழியைத் தூதுவிடலும் பின்னர் இந்தத் தோழி சென்று குறத்தியை அழைத்து வந்து குறத்திக்குச் குறி பார்த்தலுமாக அமையும்.

குறவஞ்சியின் பிற்பகுதி குறவனுக்கும் குறத்திக்கும் உள்ள மானிடக் காதலையும் குறவன் குறத்தியினுடைய ஊடுதலையும் காட்டுவதாக அமையும்.

இந்நாடகங்களின் இன்னொரு சிறப்பு கட்டியக்காரன் என்னும், பாத்திரப் படைப்பாகும். இந்நாலில் ஆசிரியரே கதையை நடத்திச் செல்வதாக அமைந்த போதிலும் இன்றியமையாப் பாத்திரங்களின் வருகையை அறிவிக்க ஒரு கட்டியங்காரன் படைக்கப்படுகின்றான். இக்கட்டியங்காரன் மரபு பின்னாளில் தெருக்கூத்திலும் ஏனைய கூத்துகளிலும் இடம் பெறுவதைக் காணகின்றோம்.

முதல் குறவஞ்சி நால் என்பது ஆராய்வுக்கு உரியது. மீனாட்சியம்மன் குறம் என்ற நூல் குறவஞ்சியின் முன்னோடியாக அமைந்த நூல் என்று ஆராய்வாளர்கள் கூறுகின்றனர். திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி, கும்பேசர் குறவஞ்சி, அழகர் குறவஞ்சி, யாகேசர் குறவஞ்சி, தெத்திரேயன் குறவஞ்சி, ஞானக் குறவஞ்சி போன்ற குறவஞ்சி நாடகங்கள் தமிழிலே உண்டு.

நொண்டி நாடகம்:

17 ம் நூற்றாண்டிலே நாட்டுப் பாடல்கள் அமைப்பில் எழுந்த இன்னொரு நாடகவகை நொண்டி நாடகமாகும். நொண்டியொருவன் தன் கடந்த காலத்து வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளை இசைப்பாடவில் பாடி நடிப்பதாக அமைந்த இலக்கியம் நொண்டி நாடகம் எனப்பட்டது. இது ஒற்றைக்கால நாடகம் என்ற பெயராலேயே மக்களிடையே பெரிதும் பரவியது.

நொண்டி நாடகம் நாடகம், என அழைக்கப்பட்டினும் தனி நிலைக் கூற்றாக அமைந்ததாகும். திருடி அகப்பட்டுத் தண்டனையாக கால் துணிக்கப்பட்டு நொண்டியான ஒருவன், கடவுளை வழிபட்டு இழுந்த தன் கால்களை மீண்டும் பெறுவதே நொண்டி நாடகத்தின் பொதுவான கருவாகும். பொதுவாக எல்லா நொண்டி நாடகங்களும் ஒரே விதமான கதைக் கருவையே கொண்டவை. ஆனால் சில நாடகங்களில் சில வேறுபாடுகள் உண்டு. சான்றாக திருப்புல்லாணி நொண்டி நாடகத்தில் குதிரையைத் திருடச் சென்றதாகக் காட்டப்படவில்லை. அவன் ஒரு பெண்ணைத் திருடச் சென்று அகப்பட்டுக்கொண்டதாகக் காட்டப்படுகின்றது. மேலும் திருடன் பொருளைப் புதைத்து வைத்தல், அதனை எடுக்கச் சென்றபோது பொருள் தேளாகவும், நட்டுவெக்காலியாகவும் மாறுதல் போன்ற வேறு நிகழ்ச்சிகளும் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன.

கீர்த்தனை நாடகங்கள்

இக்காலத்தில் இன்னொரு புதிய நாடக வகை தமிழ் உலத்திற்கு அறிமுகமாகின்றது. அதுவே கீர்த்தனை நாடகமாகும். பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி நாடகங்கள் ஆடலையும் பாடலையும் அடித்தளமாகக் கொள்ள கீர்த்தனை நாடகங்கள் தன்னை வெளிப்படுத்துவதற்கு இசையை மாத்தி ரமே கருவியாகக் கொள்கின்றது.

18 ம் நூற்றாண்டிலே மராட்டியர்களும் நாயக்கர்களும் தமிழ்நாட்டை ஆண்டு கொண்டிருந்தனர். அதேநேரம் தமிழ்நாட்டின் இசைக்கலையில் ஈடுபாடு கொண்டு அக்கலையை வளர்த்துக் கொண்டு இருந்தனர். தெலுங்கு இசை தமிழகமெங்கும் கோலோச்சிய காலம் இக்காலமாகும். இக்காலத்தில் பல இசை நூல்கள் தோற்றுவிக்கப்பட்டன. தியாகராஜ சவாமிகள் போன்ற பெரும் வித்துவான்கள் வாழ்ந்த காலமாக இதனை நாங்கள் கொள்ளலாம்.

முக்கியமாக 16 ம் 17 ம் 18 ம் நூற்றாண்டுகளிலே தஞ்சையை ஆண்ட வெங்கோஜி, துட்காஜி, துளசமகாராசா ஆகியோர் தமிழர்கள் அல்ல. இக்கருநாடக இசை வளர்ச்சியின் காரணமாக கீர்த்தனம், பதம், வர்ணம், யாவளி முதலிய இசை வடிவங்கள் தமிழிலே தோன்றின.

ஒரு குறிப்பிட்ட புராணக் கதையை இத்தகைய இசை வடிவங்களிலே கூறி மக்களுக்கு விளக்குகின்ற ஒரு மரபும் உருவாகிறது. இதனைக் கதாகாலேட்சபம் என அழைப்பர். கதாகாலேட்சபம் என்பது ஒரு நாடக வகையென்றே நாம் இங்கு கூறலாம். முழுமையான நாடக மல்லவாயினும் நாடகக் கூறுகள் சிலவற்றை இது கொண்டிருந்தது. இது ஒருவரே நடிக்கும் நாடக வகையைச் சேர்ந்தது எனலாம். இக் கதாகாலேட்சபத்தில். கதாகாலேட்டபம் பண்ணுபவரே எல்லாப் பாத்திரங்களாக வும் பாடிப் பேசி ஆடி நடித்துக் கதையை நடத்திச் செல்வார். பக்கவாத்தியக் காரர்கள் பக்கப்பர்ட்டுப் பாடுபவர்கள் ஆகவும் கதை கேட்பவர்களாகவும் இருந்து நாடகம் நடைபெற உறுதுணையாக அமைவார்.

கதாகாலேட்சபம் என்ற இக்கலையை மகாராட்ஷ்டித்தில் இருந்து தஞ்சையை ஆண்ட மராட்டிய அரசர்கள் தமிழ்நாட்டில் பரப்பினர் என்பர் அறிஞர்கள்.

அப்படியானால் மகாராஷ்டிரத்தில் இருந்து தமிழ்நாடு வந்த கலையினை, தமிழ்நாட்டேயே வளர்ச்சி பெற்ற கர்நாடக இசையின் ஒரு

தனிநாடகப் பிரிவாக சமூகத்தில் உயர்நிலையில் இருந்த கர்நாடக இசை கற்றோர் எடுத்த முயற்சி இக்கதாகாலேட்சபம் என்று நாங்கள் கருதலாம்.

இக்கதாகாலேட்சபத்திலிருந்துதான் கீர்த்தனை நாடகங்கள் உருவா கின்றன. கீர்த்தனை நாடகங்கள் என்பது இசை வடிவிலமெந்த நாடகங்களாகும். கர்நாடக இசைவடிவங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒரு கதையை நாடக ரூபத்தில் வெளிப்படுத்துகின்ற அமைப்பினை இவ் இசை நாடகங்கள் கொண்டிருந்தன.

தியாகராஜ சவாமிகள் இசை நாடகங்கள் சிலவற்றை தெலுங்கிலே இயற்றியிருக்கின்றார். நெளகா சரித்திரம், பிரகலாத சரித்திரம் என்பன இதற்கு உதாரணங்களாகும்.

இதேபோன்று தமிழிலும் கீர்த்தனை நாடகங்களை எழுதுகின்ற மரபு உருவாகிறது.

ஆரம்பத்தில் கீர்த்தனை நாடகங்களை ஒருவரே கதாகாலேட்சப முறையிலே சொல்லியிருக்க வேண்டும். பின்னால் இதை பலர் பாத்திரம் தாங்கி நடிக்கின்ற முறையும் உருவாகி இருக்க வேண்டும்.

இக்கீர்த்தனை நாடகங்களை கேய நாடகங்கள் என்று அழைப்பார். இந்நாடகத்தின் ஆரம்பத்தில் காப்பு விருத்தம், கணபதி வருகை, கட்டியங்காரன் வருகை, பாத்திர வருகை பாத்திரம் தங்களை அறிமுகம், செய்தல், பாத்திரங்கள் பின்னர் உரையாடல், நாடகம் அதன் மூலமாக வளருதல் மக்கள் கூறுதல் என இந்நாடக அமைப்பினைக் கீர்த்தனை நாடகத்திலே காணக்கூடியதாக உள்ளது. ஒருவகையில் இது தமிழில் உள்ள கூத்து முறையினை அடியொற்றியதாகவும், வடமொழி சமஸ்கிருத மரபினில் வந்த நாடக மரபினை அடியொற்றியதாகவும் இருக்கின்றது.

கீர்த்தனை நாடகங்கள் பெரும்பாலும் விருத்தம், தரு, திபதை ஆகிய மூன்று பாடல் அமைப்புகளைக் கொண்டு விளங்குகின்றது. விருத்தத்தில் ராகம் அமைந்திருக்கும் ஆனால் தாளம் அமையாது. தருவிலே ராகமும் தாளமும் அமைந்திருக்கும்.

இது பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் ஆகிய மூன்று பகுதிகளைக் கொண்ட கீர்த்தனைகளாகும். திபதையில் தாளமும் ராகமும் அமைந்து இருக்கும். மேலும் கற்கா, தாண்டவம், நொண்டிச்சிந்து, சிந்து, லாவணி, கண்ணிகள், கும்மி, துக்கடா, ஏசல், யாவளி முதலிய பாடல் வகைகளும் இதிலே இடம் பெறும்.

கர்நாடக இசை மூலமாக நாடகத்தை அளிக்கின்ற இத்தகைய

கீர்த்தனை நாடகங்களை நடிப்பதற்கு நடிகர்களுக்கு இரண்டு அம்சங்கள் முக்கியமாகத் தேவைப்படுகின்றது.

1. குரல் வளம்
2. நடிப்புத் திறன்

இங்கு இசையை நடிப்பாகப் பயன்படுத்துகின்ற முறையைக் காண்கின்றோம். இங்கு அங்க அபிநியம் இருந்தபோதும் குரலினுடாக வரும் அசைவுகளே நடிப்பின் தன்மையை நிர்ணயிக்கின்றன.

இசை நாடகத்தை மேடையேற்றுவதற்கு சிறந்த குரல்வளம் மிக்க நடிகர்களும், சிறந்த குரல்வளம் மிக்க பிற்பாட்டுக்காரர்களும் ஒரு வாத்தியக் குழுவும் மிக அவசியமானதாகும்.

தமிழிலே பல கீர்த்தனை நாடகங்கள் எழுவதனைக் காண்கின்றோம். குறவுஞ்சியிலும் பள்ளிலும் ஆடலும் பாடலும் ஊடகமாக இடம் பெற, கீர்த்தனை நாடகங்களிலே பாடல் மாத்திரமே ஊடகமாக இடம் பெறுகின்றது.

தமிழில் எழுந்த கீர்த்தனை நாடகங்கள் அருணாச்சலக் கவிராயரின் கீர்த்தனை நாடகங்கள் மிக முக்கியமானவை. அவர் எழுதிய இராம நாடகக் கீர்த்தனை முக்கியமான கீர்த்தனை நாடகமாகும். இராம நாடகக் கீர்த்தனை நாடகம் என்று அழைக்கப்பட்டாலும் தனியொருவரால் இசைப் பாடலாகப் பாடப்பட்ட நாடகம் என்பது தெளிவு. ஆசிரியரே இந்நாலில் ‘இராம நாடகம் சொல்லுவான் நான், பாகவதர் படிக்கக் கீர்த்தனையைச் சொன்னேன் நான்’ என்றவாறு பல இடங்களிலே குறிப்பிட்டு உள்ளார். இன்றும் கதாகாலேட்சபத்துக்கு இத்தகைய பாடல்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

அருணாச்சலக் கவிராயருக்கு அடுத்த படியாக இக்கீர்த்தனை நாடகங்கள் எழுதுவதில் பிரபலியமாகவும் முக்கியமானவராகவும் இருந்தவர் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாராகும். அவரது முக்கியமான நாடகம் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையாகும். இதனைவிட அவர் திருநீலகண்ட நாயனார் சரித்திரம், இயற் பகை நாயனார் சரித்திரம், காரைக் காலம்மையார் சரித்திரம் ஆகிய கீர்த்தனை நாடகங்களை இயற்றியிருக்கின்றார் என அறிகின்றோம். இவற்றுள் காரைக்கால அம்மையார் நாடகம் கிடைக்கவில்லை.

அருணாச்சலக் கவிராயர் இயற்றிய இராம நாடகக் கீர்த்தனையையும் கோபாலகிருஷ்ணனையும் பின்பற்றி தமிழிலே பல கீர்த்தனை நாடக

நால்கள் தோன்றின. பழனியாண்டவர் கீர்த்தனை, சிறிகுசேலமாழுனிவர் சரித்திரக்கீர்த்தனை, மாணிக்கவாசகர் சவாமிகள் சரித்திரக் கீர்த்தனை என்பன குறிப்பிடத்தக்கவை. கிறிஸ்தவக் கீர்த்தனை நாடகங்களும் தோன்றின.

இவ்வாறு கீர்த்தனை நாடகம் என்ற இலக்கிய வகை மக்களிடத்தே இலக்கியமாகத் தோன்றி மேலும் வளராது தேக்கம் அடைந்து நின்று விட்டது. இவ்வாறு நின்றுவிட்டாலும் இசையும், நாடகமும் இணைந்த இந்தக் கலை கதாகாலேட்சபம் என்ற பெயரில் பல காலத்துக்குத் தொடர்ந்திருந்தது. இந்த நாடகங்களே விலாச நாடகங்களாக வளர்ச்சி பெற்றதைப் பின்னர் காண்கின்றோம்.

□ கி.பி 1800 க்கும் 1947 க்கும்
இடைப்பட்ட காலத்தில் தமிழ் நாடகம்

கி.பி 1800க்கும் 1947க்கும் இடைப்பட்ட காலம் தமிழ் நாட்டு வரலாற்றிலே மிக முக்கியமான கால கட்டமாகும் இக்கால கட்டத்தில் தமிழ் நாட்டில் ஆங்கிலேயர் ஆட்சி நடை பெறுகிறது.

ஆங்கிலேயர் ஆட்சியில் தமிழ் நாடு புதிய ஆட்சிமுறைக்கும், புதிய மொழியான ஆங்கில மொழிக்கும் புதிய மதமான கிறிஸ்தவ மதத்திற்கும் முகம் கொடுக்க வேண்டியேற்படுகிறது. இப்புதிய பண்பாட்டின் வருகை தமிழ் நாட்டின் சமூக, பொருளாதார பண்பாட்டுத்தளத்தில் பாரிய மாற்றங்களை ஏற்படுத்துகின்றது.

கி.பி 1835 க்குப் பின் அச்சு எந்திரங்கள் நடைமுறைக்கு வந்தன. அச்சுயந்திர வருகை சமயப்பிரசாரத் துண்டுப் பிரசாரங்களை பிரசரிப் பதற்கு மாத்திரமன்றி; ஏடுகளில் இருந்த பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் அச்சுவாகனமேறி மக்கள் மத்தியில் வெகுவாகப் பரவக் காலாகவும் அமைந்துள்ளது. நாடக நூல்களும் பெருமளவில் அச்சிடப்பட்டன.

18 ம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னர் எழுந்த குறவுஞ்சி, பள்ளு, நொண்டி, கீர்த்தனை நாடங்கள் பல அச்சுவாகனம் ஏறி மக்கள் மத்தியில் தாராள மாகப் புளக்கத்தில் வந்தன.

விலாசம், வாசகப்பா சபா, யட்சகானம்

பழைய கூத்து நூல்களும் அதிகம் வெளியானதுடன் நூற்றுக்கணக்கான புதிய கூத்துக்களும் ஆக்கப்பட்டு அச்சேறின. இக்காலத்தில் நாடகம், விலாசம், வாசகப்பா, யட்சகானம், சபா போன்ற பல்வேறு பெயர்களுடன் தெருக்கூத்து நாடகங்கள் பல இயற்றப்பட்டு வெளியாயின.

இவைபொருளால் வேறுபட்டிருப்பினும் அமைப்பில் பெருமளவு வேறுபாடு இல்லாதனவாகவே காணப்பட்டன.

தலைவன் அல்லது தலைவியின் புகழைச்சிறப்பித்துப் பேசும் நாடகம் விலாசம் எனப்பட்டது. அரிச்சந்திர விலாசம், மோகனாங்கி விலாசம் என்பன இதற்கு உதாரணங்களாகும்.

நாடகத்தின் இடையிடையே வசனம் கலந்து வந்த நாடகம் வாசகப்பா எனப்பட்டது. தேவ சகாயம் பிள்ளை வாசகப்பா, இதற்கு உதாரணம்.

இசை மெட்டுக்கள் ஆந்திர, கர்நாடக நாடகங்களை ஒட்டி அமைக்கப் பட்டவை யட்சகானம் எனப்பட்டது. மகாராஜா யட்சகானம், சிறுத் தொண்டர் யட்சகானம் என்பன இதற்கு உதாரணம்.

புராண நாடகங்களில் வியக்கத்தக்க வகையில் வை குண்டம், இந்திர லோகம் போன்ற விண்ணுலகக் காட்சிகளை மேடையிற் சிறப்பாகக் காட்சிய நாடகங்கள் சபா எனப்பட்டது. பத்மினிசபா, இந்திர சபா என்பன இதற்கு உதாரணம்.

இந்நாடகங்களின் கருக்களாக இராமாயணம், மகாபாரதம், கந்தப் புராணம் பெரியபுராணம் போன்ற கதைகள் அல்லது அவற்றின் கிளைக் கதைகள், தமிழ் நாட்டின் நாட்டுப் பழங்கதைகள், உள்ளுர் ஜீகங்கள் (Local Myths) என்பன அமைந்தன.

மதப்பிரிவுகள் காணப்பட்டமையினால் தத்தம் மதத்தின் உயர்வுகளை மக்கள் மத்தியில் எடுத்துக் கூற நாடகமும் ஒரு ஊடகமாயிற்று.

இவ்வகையில் இல்லாமியர்களும் கிறஸ்தவர்களும் நாடங்கள் எழுத ஆரம்பித்தனர். 1870 இல் முகம்மது இப்ராஹீம் புலவர் எழுதிய அப்பாச நாடகம் 1873 இல் வண்ணக் களஞ்சியப்புலவர் எழுதிய அலிபாதுஷா நாடகம் ஆகியனவும், கிறிஸ்தவர்கள் இயற்றிய ஞான சவுந்தரி நாடகம்,

எஸ்தாக்கியர் நாடகம் என்பனவும் இதற்கு உதாரணங்களாகும்.

19 ம் நூற்றாண்டில் எழுந்த மேற்குறிப்பிட்ட நாடகங்கள் அனைத்தும் தெருக்கூத்தின் அமைப்பையும் போக்கையும் கொண்டவை; பல தெருக்கூத்துக்களாக நடிக்கவும் பெற்றவை.

தெருக்கூத்து

தெருக்கூத்து என்ற பெயரைக் கூத்து பிற்காலத்தில் தெருவில் ஆடப்பட்டமையினால் பெற்றிருப்பினும் தமிழ் நாடக வரலாற்றிலே கூத்துக்கு ஆரம்பத்தில் இருந்தே ஒரு தொடர்ச்சியான வரலாறுண்டு. கூத்தை தமிழ் நாடக வரலாற்றில் பொதுவியல் மரபுக்குள் அடக்கும் மரபும் உண்டு.

நாடகம் வேத்தியல் பொதுவியல் எனப்பிரிந்த காலை வேந்தர் பார்வைக்குரியதும் ஆகம நெறிப்பட்டகோயில்களுக்குள் ஆடப்படுவது மான கூத்துகள் வேத்தியலாயின. கோயிலுக்கும் அரண்மனைக்கும் வெளியிலே ஆடப்பட்ட கூத்துக்கள், பொதுவியலாயின.

இக்கூத்துக்கள் இன்றும் தமிழ் நாட்டின் சில இடங்களில் உயிர்த்து டிப்போடுள்ளன. திறந்த வெளியை ஆடுனமாக்கி, அங்க அசைவுகளை யும், குரலையும் கொண்டு, மிக அலங்கரிக்கப்பட்ட உடல்களுடனும், பக்க வாத்தியங்களுடனும் கூத்துக் கலைஞர்கள் மக்களோடு தொடர்பு கொள்ளுகிறார்கள் ஒரு வகையில் இது கதை கூறும் பாங்கில் அமைந்த அரங்காகும் (Narrative theatre) தெருக்கூத்தின் நிகழ்வுகள் கோயிற் சடங்குகளுடன் பின்னிப்பிணைந்துள்ளன. தமிழ் நாட்டின் வடமாவட்டங்களில் திரெளபதி அம்மன் கோயில் விழாவின் 10 நாட்கள் பாரதக் கூத்துக்கள் இன்றும் நடத்தப்படுகின்றன. இக்கூத்துக்கள் மேடையில் நாடகமாக நடத்தப்படும் அதேவேளை கூத்தின் சில அம்சங்கள் சடங்காகவும் நடத்தப்படுகின்றன.

உதாரணமாக விடிய விடியக் கோயில் முன்றவில் கொட்டகையிட்டு நடத்தப்படும் அருச்சனன் தபச தெருக்கூத்து, விடிந்து வருகின்றபோது அருச்சனன் தடம் செய்யச் செல்வதாக முடியும்.

அருச்சனன் தவம் செய்வதற்கென ஏற்கனவே சடங்காசர முறைப்படி நாட்டிலைத்த 50 அடி உயரமுள்ள மரத்தின் உச்சியில் நின்று தவம் செய்யச் செல்லும் அருச்சனன், திரெளபதை அம்மன் கோயிலுக்குள் நின்று பூசகர்கள் சூழப் புறப்பட்டு வருவார். வரும் அருச்சனனைப் பார்ப்போர் வணங்குவர். மரத்தினின்று கீழிறங்கி சிவ வேடனோடு

போரிட்டு வரம் பெற்ற அருச்சனனை மக்கள் வணங்கி ஆசிபெறுவர். இவை பக்தி சிரத்தையோடு கோயிற் சடங்கின் ஒரு பகுதியாக நடை பெறும். நாடகமும் சடங்கும் அருகருகே நடை பெறுவதனை இது காட்டு கிறது. அரவான் களப்பலி, வில்வளைப்பு, மாடுபிடி சண்டை, 18 ஆம் போர் (படுகளம்) என்பன இவ்வாறு சடங்கு அம்சம் பொருந்திய ஏனைய கூத்துக்களாகும்.

சடங்காக அன்றி நேர்த்திக் கடனுக்காகவோ, கோயில் விழாக்களையொட்டியோ மேடையமைத்துப் பொழுது போக்கிற்காக கூத்து ஆடுதலும் உண்டு. இக்கூத்துக்கள் பிரதேச வேறுபாடுடையவை.

தமிழ் நாட்டில் ஆடப்படும் தெருக்கூத்துக்களை வடக்கத்திப்பாணி, தெற்கத்திப்பாணி, தஞ்சாவூர்ப்பாணி எனப் பிரிக்கும் வழக்கமுண்டு. புரிசை, காஞ்சி, சித்தூர் திருவள்ளுவர் ஆகிய பகுதிகளில் வடக்கத்திப்பாணியும், திருவண்ணாமலை; விழுப்புரம், சேலம் தருமபுரி, செஞ்சி போன்ற பகுதிகளில் தெற்கத்திப்பாணியும், நார்த்தேவன் குடிகடு, ஆர் சத்திப்பட்டு ஆகிய பகுதிகளில் தஞ்சாவூர்ப்பாணியும் உண்டு.

வடக்கத்தி, தெற்கத்தி பாணிகளுக்கிடையே ஆடல், பாடல், உடை என்பனவற்றில் வேறுபாடுகளுண்டு

வடக்கத்திப் பாணிப்பாடல்களில் அசைவுகள் இருக்கும், இராக வரிசைகளின் சாயல்கள் தென்படும், நளினம், நெளிவுகள் இருக்கும். தெற்கத்திப்பாணியில் இவைகள் இராது. ராகவேறுபாடுகள் அதிகம் இராது. தெற்கத்திப்பாணிப்பாடல்களில் குலக்குடியினரின் குணாம்சம் (Tribal Quality) காணப்படும் என்பர்.

பார்வைக்கு ஒரே மாதிரியாகத் தென்படினும் வடக்கத்தியரின் முடிகள், கைப்பஜங்கள் மரத்தினால் செய்யப்பட்டு பிரமாண்டமானதாகக் காட்சி தரும். தெற்கத்தியாரின் முடிகள் புஜங்கள் அவ்வாறிராது அவர்களின் கிரீடத்தை இறகுகள் அலங்கரிக்கும்.

ஆடல், பாடல், அசைவுகள் வசனங்களுடாக கதை நிகழ்த்தப் படுகிறது. தெருக்கூத்தில் பரதம், கதகளி, யஷ்கானத்தில் உள்ளது போல அபிநியம் இல்லை. ஆனால் முன்னர் இருந்ததாகச் சிலர் குறிப்பிடுவர். தெருக்கூத்தின் பாத்திரங்கள் வீராப்பாக நிமிர்ந்து நிற்கும் நிலைகளும், பிரதான பாத்திரங்கள் தம்மை இனம் காட்ட ஆடும் கிறுக்கி எனும் சமூல் ஆட்டமும் பிரதானமானவை. தாளச் கட்டுகளும் அடவுகளும் ஆட்டத்திற்குப் பயன்படுத்தப்படும். பாத்திரங்கள் பாடும் பாடலை பின் மேடையின் அமர்ந்திருக்கும் பிற்பாட்டுக்காரரும் வாத்திய காரரும்

இரட்டிப்பர்

மேடையின் பின்னால் தொங்க விடப்பட்டுள்ள கறுத்தத் திரைக்கு முன்னர் உள்ள நீண்ட வாங்கில் (விகப்பலகை) இவர்கள் அமர்ந்திருப்பர். இவு விகப்பலகையின் மூன்னால் ஒரு நீண்ட விகப்பலகை போடப்பட்டிருக்கும். அதனைக் கூத்துப்பாத்திரங்கள் பயன்படுத்துவார்.

ஆர்மோளியம் (பெட்டி) முகவீணை (சிறுகுழல்) மத்தளம் (மிருதங்கம், டோலக்) தாளம் (சல்லாரி) என்பன இவர்கள் கையாளும் தாங்களாகும்.

ஆரம்பத்தில் கட்டியகாரன் தோன்றி மக்களை அமைதியாக இருக்கும்படி வேண்டுவான். அவனே இன்ன நாடகம் நடைபெறுப்போகிறது எனவும் அறிவிப்பான். இக்கட்டிய காரனே நாடகத்தை நடத்திச் செல்லும் பிரதான குத்திரதாரி. பிரதானபாத்திரங்களுடன் உரையாடி அவர்கள் குணாதிசயங்களை வெளிக் கொண்டவுது; மக்களுக்கு வெளிப்படுத்துவது; இடையிடையே கலையை விளக்குவது; நிகழ்வுகளை விமர்சனம்; செய்வது என்பன இவன் பணிகளாகும்.

இவ்வொரு பாத்திரமும் தோன்று முன்னர் திரை பிடிக்கப்படும். திரையின் பின்னால் பாத்திரங்கள் நின்று பாடிய பின்னாரே சபைக்கு முன் வரும். திரையை ஒரு மேடைப் பொருளாகப் பாத்திரங்கள் கையாளும்.

பாத்திர உரையாடல்கள் பாடலிலேயே இடம்பெறும். பாத்திரங்கள் தம்மைப் படர்க்கையிலேயே அறிமுகம் செய்யும். உரத்த தொனியில் பாடுதல், கலைத்தல் என்பன தெருக்கூத்தின் முக்கிய அம்சங்களாகும்.

உடை ஓப்பனை

தெருக்கூத்தின் உடை ஓப்பனை என்பன தனித்துவமானவை. உடையும் முகத்தையும் பெரிது படுத்திக் காட்டும் வகையில் உடுப்புகளும் ஓப்பனையும் அமையும். பிரதான பாத்திரங்கள் மரத்தாலான கிரீடம் அனிந்தாடும். இளவயதுக்காரப்பாத்திரங்கள் சிகரக் எனும் முடி அனிந்தாடும். புஜங்களைப் பெரிது படுத்திக் காட்ட கட்டை கட்டும் வழக்கம் உண்டு. வளிமை மிகுந்த. பிரதான பாத்திரங்கள் இதனைக் கட்டி ஆகும். (இதனால் இதனைக் கட்டைக்கூத்தென அழைக்கும் வழக்கமும் உண்டு என்பர்)

குணாதிசயங்களுக்குத் தக பாத்திரங்களின் நிறம் அமையும் உதாரணமாக தருமர் - வெள்ளை, வீமன் - கரும் பச்சை; துரியோதனன்

குளி துச்சாதனன் - சிவப்பு. தெருக்கூத்தில் செய்யப்படும் முக அலங்காரங்கள் தனித்துவமானவை முகத்தில் இடப்படும் புள்ளிகள், கோடுகள், வர்ணங்கள் பாத்திரங்களின் தன்மைகளைக் கூறுவன.



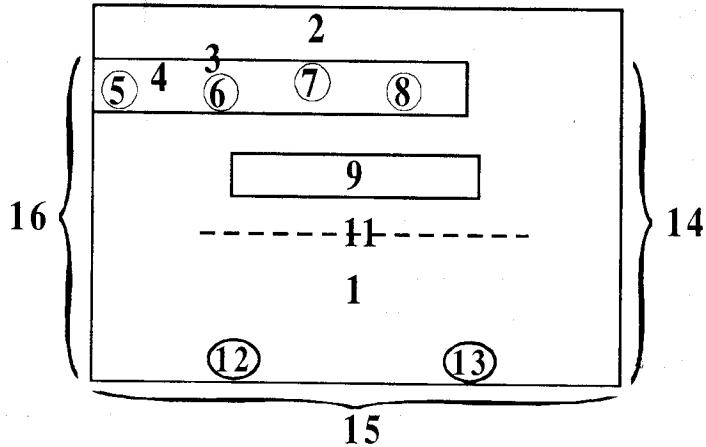
ஓப்பனையுடன் ஒரு தெருக்கூத்து கூத்தரங்கம்

தெரு ஓரங்களில் நாற்பது சதுர அடி சமதள அரங்கே கூத்தரங்காகும். இவ்வரங்கு இரண்டாப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கும் ஒன்று முன் அரங்கு (சபை) மற்றது பின் அரங்கு. (கொட்டைகை) முன் அரங்கையும் பின் அரங்கையும் ஒரு கறுப்பு திரை பிரித்து நிற்கும்

கறுப்புத்திரையின் முன்னால் ஒரு நீண்ட ஆசனம் போடப்பட்டிருக்கும் அதிலே ஆர்மோளியம் வாசிப்பவர், மேளம் அடிப்பவர், முகவீணை வாசிப்பவர், தாளம் போடுவவர், பிற்பாட்டுக்காரர் அமர்ந்திருப்பர். அதற்கும் முன்னால் அதனிலும் பதிவாக ஒரு விகப்பலகை (வாங்கு) இடப்பட்டிருக்கும். பாத்திரங்கள் இதில் அமர்வர். இது நாடகத்திற்குத்தக சிம்மாசனமாக, நாற்காலியாக, கட்டிலாக, மரமாக, மலையாக எல்லாம் பாத்திரங்களாற் பயன்படுத்தப்படும் முன் அரங்குக்கும் பின் அரங்குக்குமிடையே கூத்தர் ஓப்பனை அறையிலிருந்து (கொட்டைகை) வரும் வழியின்டு.

பதிவான விகப்பலகைக்கு முன்னாவேயே திரை பிடிக்கப்படும். முன் அரங்கின் இரு புறமும் இரு விளக்குகள் வைக்கப்படும் பார்ப்போர் மேடையின் மூப்புறமும் நெருக்கமாகச் சூழ இருந்து கூத்தைப்பார்ப்பர் கூத்துமேடை மாவிலைகளாலும் தென்னாங் குருந் தோலைகளாலும் பூக்களாலும் ஆகு செய்யப்பட்டிருக்கும்

முப்பக்கம் பார்வையாளர் இருந்துபார்ப்பினும் இக்கூத்தின் சில ஆட்டமுறைகளையும், கிறுக்கி எனப்படும் ஆட்டத்தையும் பார்க்கையில் இது வட்ட மேடையில் முன்னாளில் ஆடப்பட்டிருக்கவேண்டும் போலவே தெரிகிறது. பின்வரும் படம் தெருக்கூத்தின் இன்றைய அரங்கைக்காட்டும் படமாகும்.



- | | |
|-------------------------------------|--|
| 1. முன் அரங்கு (சபை) | 9. பதிவான விகப்பலகை |
| 2. பின் அரங்கு (கொட்டகை) | (கூத்தர் அமரும் இடம்) |
| 3. கறுப்புத்தை | 10. ஒப்பனை அறையிலிருந்து அரங்கிறகுக் கூத்தர் வரும் வழி |
| 4. நீண்ட ஆசனம் | 11. திரைச் சேலை பிடிக்கப்படும் இடம் |
| 5. ஆர்மோனியக்காரர் (பெட்டி) | 12. & 13. விளக்கு |
| 6. மேனம் அடிப்பவர் | 14. & 15. & 16. பார்ப்போர் அமரும் இடம் |
| 7. முகவீணை வாசிப்பவர் | |
| 8. தாளம் போடுபவர் பிற்பாட்டுக்காரர் | |

திரெளபதை அமமன் கோயிற் சடங்குடன் இணைக்கப்பட்டமையினால் திரெளபதையம்மன் கோயிலுள்ள தமிழ் நாட்டின் வட பகுதிகளைல்லாம் வருடா வருடம் இன்றும் கூத்துக்கள் தொடர்ச்சியாக நடத்தப்படுகின்றன. பல வட்டசக்கள்க்கான மக்கள் இன்றும் இதனைப் பார்க்கிறார்கள். தொழில் முறைக் கலைஞர்களே இதில் பங்கு கொள்கின்றனர் இதனால் அரசு இதனைக் கவனிக்கால்சினும் மக்கள் கவனிக்கும் வாழும் கலையாக இன்றும் இது நினைவு நிலவுகிறது.

பார்ஸி நாடக மரபு

18 ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலே பார்ஸி இனத்தைச் சேர்ந்த வியாபாரிகள் மேனாட்டு நாடகங்களில் இருந்து பெற்ற மேடை நானுக்கங்களைக் கொண்டு படித்தோரை - முக்கியமாக ஆங்கிலேயரை மகிழ்ச்சிப்படுத்த கலப்பின்' நாடக வடிவமான பார்ஸி நாடக மரபினை அறிமுகம் செய்தனர். இந்துஸ்தானி, இங்கிலிஸ் மெட்டுக்களில் அமைந்தும் ஆடல் அற்றும், பாடல் வசனம் மலிந்தும் கூத்துக்கள் போல விடிய விடிய ஆடப்படாமல் நேரச் சுருக்கமும், விறு விறுப்பும் உடையனவாக இந் நாடகங்கள் அமைந்தன.

முன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்ட ஒரு பக்கம் பார்ப்போர் இருந்து பார்க்கக்கூடிய கொட்டகையிலே இந்நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டன. இதற்கென அமைக்கப்பட்ட அரங்குகளிலே நகரப்புறங்களில் நடத்தவும் பட்டன. நாடகத்திற்கு முன் திரை பக்கத்திற்கு அமைக்கப்பட்டது. காட்சி சோடனைகள் செய்யப்பட்டன. காட்சியின் பின்புலங்களை விளக்கும் திரைகள் பின்மேடையிற் தொங்க விடப்பட்டன.

நாடகத்திற்குப் பின்பாட்டுப்பாடுவோரும் பின்னணிவாத்திய காரரும் மேடையின் ஓரமாக மறைவாக அமர்த்தப்பட்டனர். மேடையமைப்பே மாறியது. இத்தகைய நாடகங்கள் படித்தவர்களிடமும், நகரப்புறத்தாரிடமும் செல்வாக்குப் பெற்றன.

நாடகக் கம்பனிகள் தோன்றின. நடிப்பு தொழில் முறையாயிற்று. கூத்தைப் புறங்கள்கூடு பிரபல்யமாயிற்று இவ்வந்திய நாடக மரபு.

இம்மரபில் பலர் இருப்பினும் பாலமாணி அம்மையார் என்பவர் குறிப்பிடத் தக்கவர் 1880 தொடக்கம் 1890 வரை இவர் புகழ் கொடி கட்டிப்பறந்தது. கும்பகோணத்தில் முழுக்க முழுக்க ஆங்கிய இளம் பெண் களையே வைத்து நாடகம் நடத்திக் கொண்டிருந்தார்.

நாடகங்களில் புதுமை இருக்க வேண்டும். என்பதற்காக ஓவியர் களைக் கொண்டு கீறப்பட்ட அரண்மனை, பூங்கா சீன்களை உபயோகித்தார்.

முதன் முதலாக கும்ப கோணத்தில் பெட்டரமாக்ஸ் விளக்கின் அறிமுகம் பாலாமணி அம்மையார் மூலமாகத்தான் உண்டாயிற்றென்பர். கும்பகோணத்தில் இவர் நடத்திய நாடகம் பார்க்க மாயாவரத்திலிருந்து கும்பகோணத்திற்கு பாலாமணி ஸ்பெஷல் என்ற ஒரு தனி இரயில் வண்டி விடப்பட்டமை அக்காலத்தில் இத்தகைய நாடகங்களுக்கிருந்த பிரசித்தத்

தையே காட்டுகின்றது.

பார்ஸி நாடகக் கம்பனிகள் சிலவற்றில் பெண்பாத்திரங்களைப் பெண்களே தாங்கினர். பாரம்பரியமான நாட்டியக் குடும்பங்களில் (தாசி குலம்) இருந்து நடனம் பயின்ற பெண்களே நாடக உலகுக்குள் புகுந்தனர்.

நாடகத்தில் பெண்கள் ஈடுபட்டமையாலும், பணம் படைத்தோர் நாடகத்தில் ஈடுபட்டு செல்வம் இழந்தமையினாலும் நாடகத்தில் ஈடுபடும் பெண்கள் பற்றி நல்லபிப்ரிராயம் மக்கள் மத்தியில் இருக்கவில்லை. இந்நிலையில் பாலாமனி அம்மையாரின் வருகை முக்கியமானதாகும். நாடக மூலம் தான் பெற்ற செல்வமெலாம் நற்காரியங்கட்டு வழங்கியது மன்றி நாடகத்திற்காகத் திருமணமே செய்யாதிருந்த பெண்ணாக இவர் திகழ்கிறார்.

நாடகம் ஆடுவோர் பற்றியும் அன்று நல்லபிப்ரிராயம் இருக்க வில்லை. நாடகம் ஒழுக்கக் கேட்டை விளைவிப்பது; கேளிக்கை விளை விப்பது என்ற கருத்துக்கள் நிலவிகாலை நாடகத்தை மக்களுக்கு நல்லறிவு புகட்டும் சாதனமாகவும், பண்டைய பூராண இதிகாச அறங்களைக் கூறும் வாகனமாகவும் மாற்றியதுடன் பெண்களுக்குப் பதிலாக பையன்களைப் பெண்வேடம் போடவெத்து பையன்களைக் கொண்டே நாடகம் நடத்திய ஒருவர் வருகிறார்.

அவரே தமிழ் நாடகத் தலைமையாசிரியர் எனப் போற்றப்படும் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சவாமிகள் (1867 - 1922)

சங்கரதாஸ் சவாமிகள்

மக்களின் அபிப்பிராயத்திலே தாழ்ந்திருந்த கொம்பனி முறையினை மாற்றி பையன்களை முழுக்க முழுக்கக் கொண்டு கட்டுப்பாடும், ஒழுக்க மும் பயிற்கியும் பிச்ச நாடகக் கம்பனியாக தனது கம்பனியை இவர் ஆக்கினார்.

அத்தோடு பார்ஸி நாடக மரபில் தமிழ் நாட்டுக் கதைகளைக் கூறியவராக இவர் காணப்படுகிறார் இவ்வளையில் அந்திய நாடக மர பொன்றைத் தமிழ் மரபில் இணைத்த பெருமையையும் இவர் பெறுகிறார். இந்துஸ்தானி, மேற்கத்தைய இசைக்குப்திலக தமிழ் இசை, கர்னாடக இசையைக் கையாளுகின்றார். அவரின் தமிழறிவு இதற்குத் துணையாயிற்று. தமது நாடகங்களில் அழகிய வசனங்களையும் இணைத்தார்.

நடிப்புத்திறன், பயிற்றுவிக்கும் திறன் நாடக ஆக்கத்திறன், கர்னாடக சங்கீதத்திறன், பாட்டியற்றும் திறன்; பழைய தமிழ் இலக்கியங்களின்

தேர்ச்சித்திறன், நிர்வாகத்திறன் போன்ற பல்வேறு திறன்களைக் கொண்டிருந்த சவாமிகள் தனது பாய்ஸ் கொம்பனி மூலம் சிறுவர்களைகட்டுப்பாட்டினுள் வைத்து பயிற்சித்தந்து சிறந்த நாடகங்களைத் தந்தார். அவரே ஒரு சிறந்த நடிகராகவும் இருந்துள்ளார்.

அவரால் பல தெருக்கூத்துக்கள் நாடகமாக மாற்றி எழுதப்பட்டுள்ளன. அபிமன்னன் சுந்தரி மாலை என்ற புகழேந்திப்புலவரின் நூலை ஓரிரவில் அபிமன்னன் சுந்தரி என்ற நாடகமாககினார் என்ற கதையுண்டு. தெருக்கூத்துக்களை ஒட்டி இவர் நாடகங்கள் அமைந்திருப்பினும் தெருக்கூத்தின் ஆடல்கள், பாடல்கள், என்பன இவரது நாடகங்களில் இடம் பெறவில்லை. இவரது நாடக முறைமை பார்ஸி நாடக முறையைப் பின்பற்றியதாக இருந்தது.

சங்கரதாஸ் சவாமிகள் இருவகையில் முக்கியம் பெறுகிறார்.

முதலாவது பார்ஸி நாடக மரபினைத் தமிழ் மயப்படுத்தி வளர்த்தெடுத்தமை.

நாடகங்களை உள்ளுர்க் கதைகளையும், பூராண இதிகாசக் கதைகளையும் பண்டைய இலக்கியங்களையும் வரலாறுகளையும் ஆதாரமாகக் கொண்டு எழுதியமை.

சதி அனுகுயா, அபிமன்னன் சுந்தரி, பிரகலாதா, வள்ளிதிருமணம், அல்லிசரித்திரம், பவளக் கொடி சரித்திரம், சாரங்கதாரன், ஞான சவுந்தரி, சத்தியவான் சாவித்திரி, அரிச்சந்திர மயான காண்டம், நல்ல தங்காள் நாடகம், கோவலன் சரித்திரம் போன்ற நாடகங்கள் இவர் எழுதியவை.

இந்நாடகங்கள் தமிழகத்தின் பட்டி தொட்டிகள் எங்கும் நடத்தப்பட்டன. பிரபல்யம் பெற்றன. பின்னாளில் பிரபலம் பெற்ற டி.கே.எஸ் சகோதரர்கள் எஸ்.ஐ.கிட்டப்பா போன்றோர் சவாமிகளின் பண்ணையில் வளர்ந்தவர்களே. இன்றும் இவரது நாடகங்கள் சில கிராமங்களில் நடிக்கப்படுகின்றன. கடல் கடந்தும் இவை பரவின. இலங்கையில் நடிகமணி V.V. வைரமுத்து நடித்துப் புகழிட்டிய சத்தியவான் சாவித்திரி, மயான காண்டம் என்பன சவாமிகளின் நாடகங்களே. இவ்வகையில் தமிழ் நாடகவரலாற்றில் ஒரு புதிய மரபைத் தொடக்கியவராக இவர் அமைவதனாலேயே நாடகத் தலைமை ஆசிரியர் என்ற நன்மதிப்பும் பெறுகிறார்.

இரண்டாவது பையன்களை வைத்து பாய்ஸ் கம்பனி முறையைத் தோற்றுவித்தமை. ஒழுக்கச் சீர்கேட்டினால் மக்கள் மத்தில் தரம் தாழ்ந்த

நிலையிற் கணிக்கப்பட்ட நாடகம் மீண்டும் மக்கள் செல்வாக்குடன் வளர் இது காலாயிற்று. ஆங்கிலக்கல்வியின் வருகை 19 ம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாடக உலகில் மூன்று புதிய போக்குவரை உருவாக்கியது.

முதற்போக்கு ஆங்கிலம் கற்றோர் படிப்பதற்காக நாடகம் எழுதிய முயற்சிகளாகும்

இரண்டாம் போக்கு மத்திய தர வர்க்கத்தைச் சேர்ந்த வேறு தொழில் பார்த்த பயில் முறை நடிகர்கள் (அமெச்கூர்) நடிப்பதற்கான நாடக முயற்சிகள்.

மூன்றாம் போக்கு நாடகத்தையே தொழிலாகக் கொண்டதும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், பம்மல் சம்பந்த முதலியார் ஆகியோர் பாணி களை இணைத்துமான பிரசித்த (Popular Lheatre) நாடக முயற்சிகள்.

முதற் போக்கு

ஆங்கிலக்கல்விகற்ற மத்தியதர வர்க்கத்தினர் ஆங்கில நாடகங்களைத் தமிழில் தர முயற்சி எடுத்தனர். 1876 இல் சேக்ஸ்பியரின் Merchant of Venice, வெளிஸ் வணிகன் என்ற பெயரில் வேணுகோபாலா சாரியாரினால் தமிழாக்கம் செய்யப்பட்டது. இவரே இப்புது முயற்சியின் முன்னோடியாவார். இதனைத் தொடர்ந்து சேக்ஸ்பியரின் பல நாடகங்கள் தமிழாக்கம் செய்யப்பட்டன.

மோவியோரின் Leavare (லே அவேர்) என்ற பிரஞ்சு நாடகம் 1898 ல் அய்யாச் சாமி முதலியாரால் “உலோபி” என்ற பெயரில் தமிழாக்கம் செய்யப்பட்டது. சோபொஃகிளிசின் எடிபஸ் நாடகத்தினை நாராயண சாமிப்பிள்ளை 1894 இல் “மங்கள வல்லி” என்ற பெயரில் தமிழாக்கி னார். இவ்வண்ணம் பல மொழி பெயர்ப்புகள் நாடகத்தில் நிகழ்ந்தன.

ஆங்கில அறிவும் வடமொழிப்புலமையும் மிகுந்த வி.கோ. குரிய நாராயண சாஸ்திரியாரின் (1870 - 1903) ‘ரூபாவதி’ கலாவதி, மாணவிஜயம் என்ற நாடகங்கள் பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளையனால் 1896 இல் இயற்றப்பட்ட கவிதை நாடகமான மனோன்மணியம் என்பன குறிப்பிடத்தக்கன. இவை போன்ற நாடகங்கள் ஆங்கில நாடக மரபையும், வடமொழி நாடக மரபையும் பின்பற்றி எழுதுப்பட்டவையாகும் பொதுமக்கள் மத்தியில் கூத்தும். பார்ஸி நாடகமும் பிரசித்தி பெற்றி ருந்தபோது தமிழ் மக்கள் மத்தியில் ஆங்கிலம் கற்று அரும்பி வந்த மத்திய தரவாக்கத்தினர் மேனாட்டு மரபுகளைத் தமிழ் நாடக உலகுக்குள் கொணர எடுத்த முயற்சிகள் இவை. தூர் அதிஷ்ட வசமாக இவையாவும்

படிப்பதற்கான நாடகமாக அமைந்தனவேயன்றி நடிப்பதற்கு உகந்தவையாக அமையவில்லை. ஆங்கில வடமொழி, தமிழ் மொழிப் பயிற்சி இருந்தளவு ‘நாடகம் பற்றிய செயல் முறைப்பயிற்சியின்மை இந்நாடகங்களை நடிப்பதற்குரிய நாடகமாக்கும் தன்மையை இவர்கட்டு அளிக்கவில்லை. இந்நாடகங்கள் நடிக்கப்படாவிட்டனும் நாடக இலக்கியம் என்ற வகையில் பல புதிய போக்குகளுக்கு முன்னுதாரணங்களாகின.

இரண்டாம் போக்கு

ஆங்கிலம் கற்ற இன்னொரு சாரார் ஆங்கிலேயர் மேடையில் நடித்த நாடக மரபையும் பார்ஸி நாடக மரபையும் உள்வாங்கி அரும்பி வரும் ஆங்கிலம் படித்த மத்திய தர வகுப்பினரைப்பார்போராக மனதில் இருத்தி நடிப்பதற்கு என்றே நாடகம் எழுதினர். அரசாங்கத்தில் உயர் தர உத்தியோகங்களிற் கடமை யாற்றிக் கொண்டு பொழுது போக்கிற்காக நாடகம் நடத்திய இவர்கள் அமெச்கூர் நாடகக்காரர் என அழைக்கப் பட்டனர் இதன் முன்னோடியாக அமைபவர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் ஆவர்.

பம்மல் சம்பந்தமுதலியார் (1873 - 1964)

90 க்கு மேற்பட்ட நாடகங்களை தாமே எழுதியும், இயக்கியும், நடித்துமுள்ள இவர் சுகுண விலாச சபை என்ற ஒரு சபையை நிறுவி பட்ட தாரிகள், நீதிபதிகள், வழக்கறிஞர்கள், டாக்டர்கள், அரசியல் வாதிகள் எனப் பல்வேறு தரத்திலுள்ளவர்களையும் நடிகர்களாக்கினர்.

இன்பியல் நாடகம் (Comedy) கேளிக்கை நாடகம் (Trageclly) அங்கத நாடகம், வரலாற்று நாடகம், நையாண்டி நாடகம் (burleque) கட்டுக்கதை நாடகம் மொழிபெயர்ப்பு நாடகம், தழுவல் நாடகம் என அவர் நாடகங்களை வகைப்படுத்துவர். பல்வேறு வகை நாடகங்களும் தமிழில் இயற்றப்பட வேண்டும் என்பதே அவரது எண்ணமாக இருந்தது.

கூத்துமரபிலிருந்து ஆட்டத்தைத் தவிர்த்து கர்நாடக இசையிலமைந்த ஒரு பாடல் மரபை அமைத்து தமிழ் நாடகத்தில் ஒரு மாற்றத்தைச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஏற்படுத்தியது போல கர்நாடக இசையிலமைந்த பாடல் மரபு உரையாடல்களைத் தவிர்த்து முற்றிலும் வசன முறையில் அமைந்த உரையாடல்களை அமைத்து தமிழ் நாடகத்தில் இன்னொரு மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியவராகப் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் காட்சி, தருகிறார். எட்டு மணிநேரம், அல்லது ஒன்பது மணிநேரம் நடந்த நாடகம் தன் காலத்தைக் குறைத்து ஐந்து மணிநேரம் நடை பெறலாயிற்று. பயில்

முறைச் சபா (அமெச்சர்) என்பதனால் நடிகரும் பார்வையாளரும் மறுநாள் அரசு பணிகளுக்குச் செல்ல வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் இருந்ததால் இம் மாற்றங்கள் நாடகத்தில் ஏற்பட்டன.

நாடகத்தின் காட்சி அமைப்பு, உடை ஓப்பனை என்பனவற்றிலும் மாற்றங்கள் கொணரப்பட்டன. ஒரளவு நம்பகத் தன்மையுடையதாக அவை அமைக்கப்பட்டன

நாடகத்தினைப்பார்த்தோர் படித்த மத்திய தர வர்க்கத்தினரானமையினால் நிர்மாணிக்கப்பட்ட சிறந்த அரங்குகளில் மின்சார வெளிச்சங்களுடன் இவை நடத்தப்பட்டன. புறசீனியம் அரங்கு தமிழ் நாடக உலகில் பெரும் செல்வாக்கு வகிக்கலாயிற்று. இவ்வகையில் அமெச்சர் நடிகர்களைக் கொண்ட சபா முறையினை அமைத்து உரை நடை நாடகம் எழுதிமேடையிட்ட வகையில் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் முக்கிய இடம் பெறுகிறார்.

மூன்றாம் போக்கு

நாடகத்தைத் தொழில் முறையாக நடத்திவந்தோருக்கு படிப்பதற்காக எழுதப்பட்ட நாடகமும், பம்பல் சம்பந்த முதலியாரின் 3 மணித்தியால் நாடகங்களும் ஒத்துவரவில்லை. இவர்கள் வியாபார நோக்கம் கொண்ட வர்களானமையினால் பார்ஸி நாடகமரபு, விக்டோரியன் நாடகமரபு, சம்பந்த முதலியார் நாடக மரபுகளிலிருந்து பல அமிசங்களைப் பெற்று ஒரு புதிய மரபினைத் தோற்றுவித்தனர்.

காட்சி ஜோடனை மாற்றங்களையே நாடக உருவாக்கத்தின் உயிராய்க் கொண்டு கண்ணுக்கு விருந்தளித்த நாடகங்களை இவர்கள் உருவாக்கினர். நல்ன அறிவியல் உத்தி முறைகளைக் கைக்கொண்டனர்.

இதனால் மக்களை வியப்புக்கடவில் ஆழ்த்தினர். இப்பிரிவினருள் நவாப் ராஜமாணிக்கம் முன்னோடியாக இருந்தார். அவரின் தசாவதாரம் நாடகத்தில் கிருஷனன் பிறந்ததும் சிறைக் காவலன் தானாக மயங்கியிருக்க இரும்புச்சாவி தானே நகர்ந்து கதவுகளிலுள்ள பூட்டைத் திறக்கும். பூட்டு நகர்ந்து விழுந்ததும் கதவு திறந்து கொள்ளும். குழந்தையை வாசதேவர் கொண்டு செல்கையில் மழை பெய்யும். நாகம் படம் விரித்து குழந்தைமேல் மழை விழாது தடுக்கும். இவையெல்லாம் மக்களை வியப்பிலாழ்த்தின. இப்பாணியைப் பின்னாளில் R.S.மணோஹர், ஹூரன் ராசமாமி போன்றோர் பின் பற்றினர்.

19ம் நூற்றாண்டின் இறுதிப்பகுதியில் சுதந்திரப் போராட்டம்

தீவிரமான காலகட்டத்தில் நாடகக் கலைஞர்கள் மேடை தோறும் தேசிய உணர்வுப் பாடல்களைப் பாடினர்; அதனால் அரசின் கொடுமைகளுக்கும் ஆளாகினர். முக்கியமாக தொழில் முறைக்கலைஞர்கள் இதில் முன்னணியில் நின்றனர். சிறைக்காலைக்கும் பொவிஸ் அடக்குமுறைக்கும் பயப்படாமல் தேசியப்பாடல்களை நாடகம் மூலம் விதைத்து மக்களைத் தட்டி எழுப்பியவர்கள் எஸ்.எஸ்.விசுவநாததாஸ், வி.எஸ்.சுந்தரேச ஜெயர், எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா; கே.பி. சுந்தராம்பாள், கிருஷ்ணசாமிபாவலர், எஸ்.ஆர். ரமணிபாய் முதலியோர். நாடகமூலம் இவர்கள் ஏற்படுத்தி உணர்வு விதந்துரைக்கத்தக்கது. 1947 ஆம் ஆண்டு சுதந்திரத்திற்கு இவ்வகையில் நாடக மூலம் தூண்டப்பட்ட உணர்வுகளும் காலாயின.

இதன் ஆரம்ப முயற்சிகள் 1947 க்கு முன்னரேயே கருக்கொள்ளத் தொடங்கி விட்டன. 1934 இல் சுயமரியாதைக் கழகத்தலைவர் ஈ.வெ. ராமசாமி நாயக்கர் தலைமையில் நடைபெற்ற பாரதிதாசனின் நாடகமான இரணியன் அல்லது இணையற்ற வீரன் எனும் நாடகம் இதன் முன்னோடியாகும். தமிழர்களின் இணையற்ற வீரனான இரணியன் ஆரியர்களின் சூழ்ச்சிகளை எதிர் கொள்வதே நாடகத்தின் கரு.

இத்தகைய நாடகங்கள் புராண, நாடகங்கட்டு எதிரான நாடகங்களாக அமைந்தன. பிராமணியம், மூட நம்பிக்கை, சாதிவேற்றுமைகள், கைம், பெண் கோலம் பூனுதல், புராணக்கட்டுக்கதைகள் ஆகியவற்றுக்கு எதிர்ப்பாக இந்நாடகக்கருக்கள் அமைந்தன. ஒருவகையில் இவை திராவிடக்கழக கொள்கைப்பிரசார நாடகங்களாக அமைந்தன.

திராவிடக் கழகமாநாடுகளில் ஆரம்பத்தில் இடம் பெற்ற இந்நாடகங்கள் திராவிடக்கழகம் இரண்டாகப் பிரிந்ததைத் தொடர்ந்து திராவிட முன்னேற்றக்கழக மாநாடுகளில் முக்கிய இடம் பிடித்தன.

1947க்குப் பின்னர் இவை பெரு அளவினதாக மேடையேறின. இதில் வந்த அடுக்கு வசனங்கள் கிண்டல் வசனங்கள் போன்றவை இவற்றை மக்கள் மத்தியில் எடுப்பத் வைத்தன.

அண்ணாதுரை, கருணாநிதி, திருவாரூர் தங்கராச, போன்றோர் நாடக ஆசிரியர்களாக இக்காலகட்டத்தில் மேலெழுகின்றனர்.

அண்ணாதுரை, சந்திரோதயம் வேலைக்காரி ஓர் இரவு, நல்லதம்பி காதல் ஜோதி பாவையின் பயணம் ஆகிய நாடகங்களை எழுதினார். இவைகளின் சில திரைப்படங்களாக எடுக்கப்பட்டன.

இவரது நாடகங்கள் சமுதாயத்தைச் சீர்திருத்தும் நோக்கில் எழுதப் பட்ட நாடகங்களாகும்.

கருணாநிதி, தூக்குமேடை, பழநியப்பன், உதய சூரியன், மணிமகுடம் மந்திரி குமாரி, நச்சக்கோப்பை, நானே அறிவாளி, போர்வாள், திருவாளர் தேசியம்பிள்ளை ஒரே முத்தம், அம்மையப்பன், சிலப்பதிகாரம் போன்ற நாடகங்களை இயற்றினார். இவைகளிற் சிலவும் திரைப்படங்களாக எடுக்கப்பட்டுள்ளன.இன எழுச்சி, சமுதாயச் சீரமைப்பு, அரசியல் அங்கதம் என்பன இவர் நாடகங்களில் இழையோடும்.

□ கி.பி. 1947 க்குப் பிற்பட்ட காலத்தில் தமிழ் நாடகம்

1947 இல் இந்தியா சுதந்திரம் பெறுகிறது. இந்திய சுதந்திரப்போர் இந்திய மக்களிடையே தேசிய உணர்வை வளர்த்திருந்தாலும் கயாட்சி பெற்றின்னர். பிரதேச தனித்துவங்களும், இனத்தனித்துவங்களும் முதன்மை பெற்ற தொடங்கின. சுதந்திர இந்தியா தேசிய மட்டத்திலும், பிரதேச மட்டங்களிலும் பல பிரச்சனைகளை எதிர் கொண்டது. பிராமணிய எதிர்ப்பு இயக்கம், பொதுவுடமை இயக்கம் என்பன தமிழ் நாட்டின் பிரதான இயக்கங்களாயின. நவீன சிந்தனைகள் பலவற்றிற்கு தமிழ் நாடுமுகம் கொடுக்கிறது. இவை அனைத்தும் நாடகங்களிலும் பிரதிபலித்தன.

சமூக சீதிருத்த நாடகங்கள்

தேசிய நாடக இயக்கம் சுதந்திரப் போர்க்காலத்தில் நடைபெற்று போல திராவிடர் இயக்கத்தினர் கைகளிலும் நாடகம் வலிமை வாய்ந்த ஆயுதமாகியது.

திருவாளூர் தங்கராகவின் இரத்தக் கண்ணீர் சமூக சீர்திருத்த நாடக மாகும். இந்நாடகத்தைத் தயாரித்து நடித்த எம்.ஆர்.ராதா இராமாயனத் தைப் பகிடி பண்ணும் வகையில் கீமாயனம் எனும் நாடகத்தை அரசு தடைகளையும் மீறி நிடத்தினார்.

கலைவாணர் என்.எஸ். கிருஷ்ணன் கே.ஆர். ராமசாமி, எஸ். எஸ். ராஜேந்திரன் போன்றோர் இந்நாடகங்களில் நடித்துப் பிரபல்யமான நடிகர்களாகும்.

செயற்கைப்பாங்கான நடையும் பிரசாரத்தன்மையும் மேலோங் கியிருந்தமையினால் இவற்றை நாடகமென ஏற்காத ஒரு மரபு இருந்த தாயினும் தமிழகத்தின் பட்டி தொட்டி எங்கனும், பாமரர் மத்தியிலும் புராண நாடகங்கட்டுச் சவாலாகக் கிளம்பி பகுத்தறிவுக்கருத்துக்கள் பரப்பிய இந்நாடகங்கள் கணிப்பிற்குரியனவாகும்.

இதே கால கட்டத்தில் இலக்கியப் பத்திரிகைகளில் எழுதிய எழுத்தாளர்களும் நாடகங்கள் எழுதினர். புதுமைப்பித்தன் எழுதிய வாக்கும் வக்கும், சார் நிச்சயமாய் நாளைக்கு, பக்தகுசேலா பி.எஸ். ராமையா எழுதிய பிரசிடெண்ட் பஞ்சாட்சரம், தேரோட்டி மகன், பாஞ்சாலி சபதம், கு.ப.ரா எழுதிய ஆத்ம சிந்தனை, கு. அழசிரிசாமி எழுதிய வஞ்சமகள், கவிச்சக்கரவர்த்தி. சி.க செல்லப்பா எழுதிய முறைப் பெண், க.நா.ச எழுதிய ஊதாரி, அ.சீனிவாசராகவன் எழுதி நிலவு, தி.ஜானகிராமன் எழுதிய வாத்தியார் வடிவேலு நாலுவேலி நிலம் அரு.இராமநாதன் எழுதிய ராஜ் ராஜ் சோழன் என்பன இதற்கு உதாரணங்களாகும். இவற்றுட் சில திரைப்படங்களாக எடுக்கப்பட்டன. சேவாஸ்டேஜ் வைத்து நடத்திய சகஸ்ரநாமம். தேரோட்டிமகன், கவிச்சக்கரவர்த்தி பிரசிடெண்ட் பஞ்சாட்சரம், பாஞ்சாலி சபதம் போன்ற நாடகங்களை தம் மன்றத்தின் சார்பில் மேடையிட்டார்.

ராஜ் ராஜ்சோழனை டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள் மேடையிட்டனர் தமிழ்ப்பெருமை கூறும் ஒளவையார் தமிழ்ச் செல்வம் ஆகிய நாடகங்களும் டி.கே. எஸ். சகோதரர்களினால் மேடையிடப்பட்டன.

மேடையமைப்பிலும் அளிக்கை முறையிலும் இந்நாடகங்கள் முன்பிருந்த வசன பாணி நாடகங்களையே பின் பற்றி இருந்தன.

மேற்குறிப்பிட்ட நடிகர்கள் யாவரும் பின்னாளில் சினிமாவுடன் ஜக்கியமாயினர். பிரபல சினிமா நடிகர்களான சிவாஜி கணேசன்

இதன் ஆரம்ப முயற்சிகள் 1947 க்கு முன்னரேயே கருக்கொள்ளத் தொடங்கி விட்டன. 1934 இல் சுயமரியாதைக் கழகத்தலைவர் ஈ.வெ. ராமசாமி நாயக்கர் தலைமையில் நடைபெற்ற பாரதிதாசனின் நாடகமான இரணியன் அல்லது இணையற்ற வீரன் எனும் நாடகம் இதன் முன்னோடியாகும். தமிழர்களின் இணையற்ற வீரனான இரணியன் ஆரியர்களின் குழ்ச்சிகளை எதிர் கொள்வதே நாடகத்தின் கரு.

இத்தகைய நாடகங்கள் புராண, நாடகங்கட்டு எதிரான நாடகங்களாக அமைந்தன. பிராமணியம், மூட நம்பிக்கை, சாதி வேற்றுமைகள், கைம், பெண் கோலம் பூணுதல், புராணக்கட்டுக்கதைகள் ஆகியவற்றுக்கு எதிர்ப்பாக இந்நாடகக்கருக்கள் அமைந்தன. ஒருவகையில் இவை திராவிடக்கழக கொள்கைப்பிரசார நாடகங்களாக அமைந்தன.

திராவிடக் கழகமாநாடுகளில் ஆரம்பத்தில் இடம் பெற்ற இந்நாடகங்கள் திராவிடக்கழகம் இரண்டாகப் பிரிந்ததைத் தொடர்ந்து திராவிட முன்னேற்றக்கழக மாநாடுகளில் முக்கிய இடம் பிடித்தன.

1947க்குப் பின்னர் இவை பெரு அளவினதாக மேடையேறின. இதில் வந்த அடுக்கு வசனங்கள் கிண்டல் வசனங்கள் போன்றவை இவற்றை மக்கள் மத்தியில் எடுப்ப வைத்தன.

அண்ணாதுரை, கருணாநிதி, திருவாளூர் தங்கராச, போன்றோர் நாடக ஆசிரியர்களாக இக்காலகட்டத்தில் மேலெழுகின்றனர்.

அண்ணாதுரை, சந்திரோதயம் வேலைக்காரி ஓர் இரவு, நல்லதம்பி காதல் ஜோதி பாவையின் பயணம் ஆகிய நாடகங்களை எழுதினார். இவைகளின் சில திரைப்படங்களாக எடுக்கப்பட்டன.

இவரது நாடகங்கள் சமுதாயத்தைச் சீர்திருத்தும் நோக்கில் எழுதப் பட்ட நாடகங்களாகும்.

கருணாநிதி, தூக்குமேடை, பழநியப்பன், உதய குரியன், மணிமகுடம் மந்திரி குமாரி, நச்சக்கோப்பை, நானே அறிவாளி, போர்வாள், திருவாளர் தேசியம்பிள்ளை ஓரே முத்தம், அம்மையப்பன், சிலப்பதிகாரம் போன்ற நாடகங்களை இயற்றினார். இவைகளிற் சிலவும் திரைப்படங்களாக எடுக்கப்பட்டுள்ளன. இன எழுச்சி, சமுதாயச் சீரமைப்பு, அரசியல் அங்கதம் என்பன இவர் நாடகங்களில் இழையோடும்.

திருவாரூர் தங்கராகவின் இரத்தக் கண்ணீர் சமூக சீர்திருத்த நாடக மாகும். இந்நாடகத்தைத் தயாரித்து நடித்த எம்.ஆர்.ராதா இராமாயணத் தைப் பகிடி பண்ணும் வகையில் கீமாயணம் எனும் நாடகத்தை அரசு தடைகளையும் மீறி நடத்தினார்.

கலைவாணர் என்.எஸ். கிருஷ்ணன் கே.ஆர். ராமசாமி, எஸ். எஸ். ராஜேந்திரன் போன்றோர் இந்நாடகங்களில் நடித்துப் பிரபல்யமான நடிகர்களாகும்.

செயற்கைப்பாங்கான நடையும் பிரசாரத்தன்மையும் மேலோங் கியிருந்தமையினால் இவற்றை நாடகமென ஏற்காத ஒரு மரபு இருந்த தாயினும் தமிழகத்தின் பட்டி தொட்டி எங்கனும், பாமர் மத்தியிலும் புராண நாடகங்கட்குச் சவாலாகக் கிளம்பி பகுத்தறிவுக்கருத்துக்கள் பரப்பிய இந்நாடகங்கள் கணிப்பிற்குரியனவாகும்.

இதே கால கட்டத்தில் இலக்கியப் பத்திரிகைகளில் எழுதிய எழுத்தாளர்களும் நாடகங்கள் எழுதினர். புதுமைப்பித்தன் எழுதிய வாக்கும் வக்கும், சார் நிச்சயமாய் நாளைக்கு, பக்தகுசேலா பி.எஸ். ராமையா எழுதிய பிரசிடெண்ட் பஞ்சாட்சரம், தேரோட்டி மகன், பாஞ்சாலி சபதம், கு.ப.ரா எழுதிய ஆத்ம சிந்தனை, கு. அழிசிரிசாமி எழுதிய வஞ்சமகள், கவிச்சக்கரவர்த்தி. சி.ச செல்லப்பா எழுதிய முறைப் பெண், க.நா.ச எழுதிய ஊதாரி, அ.சீனிவாசராகவன் எழுதி நிலவு, தி.ஜான்கிராமன் எழுதிய வாத்தியார் வடிவேலு நாலுவேலி நிலம் அரு.இராமநாதன் எழுதிய ராஜ ராஜ சோழன் என்பன இதற்கு உதாரணங்களாகும். இவற்றுட் சில திரைப்படங்களாக எடுக்கப்பட்டன. சேவாஸ்டேஜ் வைத்து நடத்திய சகஸ்ரநாமம். தேரோட்டிமகன், கவிச்சக்கரவர்த்தி பிரசிடெண்ட் பஞ்சாட்சரம், பாஞ்சாலி சபதம் போன்ற நாடகங்களை தம் மன்றத்தின் சார்பில் மேடையிட்டார்.

ராஜ ராஜசோழனை டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள் மேடையிட்டனர். தமிழ்ப்பெருமை கூறும் ஓளவையார் தமிழ்ச் செல்வம் ஆகிய நாடகங்களும் டி.கே. எஸ். சகோதரர்களினால் மேடையிடப்பட்டன.

மேடையமைப்பிலும் அளிக்கை முறையிலும் இந்நாடகங்கள் முன்பிருந்த வசன பாணி நாடகங்களையே பின் பற்றி இருந்தன.

மேற்குறிப்பிட்ட நடிகர்கள் யாவரும் பின்னாளில் சினிமாவுடன் ஜக்கியமாயினர். பிரபல சினிமா நடிகர்களான சிவாஜி கணேசன்,

1977 இல் காந்தி கிராமத்தில் பேராசிரியர் கே. இராமனுஜம் தன் முயற்சியினால் நடத்திய நாடகப்பட்டறை, (இதற்குத் துணை நின்றவர் காந்தி கிராமக் கலைஞர் பேராசிரியர் எஸ். பி. ஸ்ரீநிவாசன்)

தேசிய நாடகப் பள்ளியும், காந்தி கிராமக் கிராமிய பல்கலைக் கழகமும் இணைந்து 1978 இல் நடத்திய 70 நாள் நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறை, (இதனை நடத்தியவர் தேசிய நாடகப்பள்ளியில் பயின்ற பள்ளி கெளால்)

1980 இல் பாதல் சர்க்கார் சென்னையில் நடத்திய பாடகப் பயிற்சிப் பட்டறை என்பன நாடகத்தின் அடிப்படை அம்சங்கள் பற்றிய கருத்தையும், பாதல் சர்க்காரின் இந்தியாவுக்குத் தேவையான மூன்றாவது அரங்கு பற்றிய கருத்தையும் தீவிர தமிழ் நாடக ஆர்வலர்க்குக் கொடுத்தன.

ஏற்கனவே உருவாகியிருந்த கூத்துப்பட்டறையும் (1977) இந்த நாடக இயக்கங்களுடன் நலீன் நாடகமுயற்சிகளில் பங்கு கொண்டது.

இவற்றுள் வீதி நாடக இயக்கமும் நிஜை நாடக இயக்கமும் தமது நாடகங்களை ஆரம்பத்தில் மக்கள் மத்தியில் கொண்டு சென்றன. வீதி நாடகங்களை நடத்தின. பரீக்ஷா சபா நாடகங்கட்கு எதிரிடையாகச் செயற்பட்டது. கூத்துப்பட்டறை தெருக் கூத்தைத் தமிழரின் அரங்காகக் கணித்து அதனை ஆராயும் முயற்சியிலும் அதன் சாரம் சங்களைக் கொண்டு நலீன் நாடகங்கள் மேடையிடும் முயற்சியிலுமீடுபட்டது.

வீதி நாடக இயக்கத்தில் ராமசாமியும், நிஜநாடக இயக்கத்தில் மு.இராமசாமியும், பரீக்ஷாவில் ஞானியும், கூத்துப் பட்டறையில் நா. முத்துசாமியின் மூலவர்களாக அமைந்து இந் நாடக இயக்கங்களை நடத்தினர்.

இந்நாடக இயக்கங்களுக்கிடையே நாடகம் சம்பந்தமான கருத்து நிலைகளில் வேறுபாடுகள் இருப்பினும் இந்நாடக இயக்கங்கள் நாடகத்தில் தீவிரமான ஈடுபாடு கொண்டனவாக இருந்தன.

இரண்டாம் சனிக்கிழமை மாலைகளில் மெரீனா கடற்கரை ஓரங்களில் மக்கள் வாழும் இடங்களில் மக்கள் பிரச்சனைகளை மையப்படுத்தி சிறு நாடகங்கள் போட்டு வந்த வீதி நாடக இயக்கம் பின்னர் தொடர்து ஈடுபாடாது போயிற்று

சபா நாடகங்களுக்கு எதிரான ரசனையைக் காட்டும் பணியில் ஈடுபட்டிருந்த பரீக்ஷா ஞாநி. இந்திரா பாரத் சாரதி (போர்வை

போந்திய உடல்கள்) அம்பை (பயங்கள்) ட. முத்துசாமி (நாற்காலிக் காரர்) குத்தி. (பலுக்க.மஹாவா) பிரபஞ்சன் (முட்டை) போன்ற தமிழ் எழுத்தாளர்களின், நாடகங்களை மாத்திரமன்றி பாதல் சர்க்காரின் தேவூங்கள், பிறிதொரு இந்திரஸ்தீத் போன்ற நாடகங்களையும் இன்னும் பல நாடங்களையும் நடத்தியுள்ளார்.

1978 முதல் திறந்த வெளியில் எளிமையான நாடகங்களை மட்டுமே நிகழ்த்திய நிஜநாடக இயக்கம் 1982 தொடக்கம் மேடைத்தளங்களை நிறைவாகப் பயன்படுத்தவாயிற்று.

தமிழகத்திலுள்ள நாட்டுப்புறக் கலைவடிவங்களை நவீன முயற்சி களில் இயைபுபடுத்தும் நிஜநாடக இயக்கம் தூர்க்கிர அவலம், சாபம் - விமோசனம், ஸ்பார்ட்டக்கள் பாதுகாவலன், முனி போன்ற நாடகங்களையும் இன்னும் பல நாடங்களையும் நடத்தியுள்ளது.

தெருக்கூத்தைத் தமிழர்களின் தியேட்டராகக் கண்ட முத்துசாமியின் குத்துப்பட்டறை: நாடகத்திற்கென்று ஒரு நிறுவனத்தை பயில்களத்தை நிறுவியதுடன் பிறரையும் அழைத்து நாடகம் தயாரித்தது. கிருஷ்ணமூர்த்தியின் இயக்கத்தில் உந்திச்சுழி, இராஜேந்திரன் இயக்கத்தில் பண்டிதர் மூவரும் மாண்டதொரு சிங்கமும், தலைஷோடு இங்க்போர்க் மேயர் இயக்கத்தில் இங்கிலாந்து தூத கடோற்கலைமும், கே. இராமனுஜம் இயக்கத்தில் நாற்காலிக்காரர், பிரசன்னா ராமசாமி பாகீநி, ஜான்மார்டின் ஆகியோரின் இயக்கத்தில் கோணிக்காரையும் போன்ற நாடகங்களையும் இன்னும் பல நாடங்களையும் மேடையிட்டு நவீன நாடக இயக்கத்தில் ஈடுபட்டுவருகிறது.

இந்நாடக இயக்கங்களைத் தொடர்ந்து 20 க்குமேற்பட்ட தீவிர நவீன நாடக அமைப்புகள் தோன்றினான் என அறிகிறோம். சில ஒரிரு நாடகங்களுடன் நின்று கொண்டவையுமின்டு. தொடர்ந்து நாடகம் போடுபவையுமின்டு.

இவற்றுள் சிறுவர் நாடகத்தை முன்னெடுத்து கடற்பூதம், தேவலோகப் பூதக் கண்ணாடு போன்ற நாடகங்களை மேடையிட்ட வேலூ சுவங்களின் ஆழி நாடக இயக்கம், தமிழரின் நாடக அடையாளங்களைக் கண்டறிந்து அவற்றினோடு சமூகப்பிரச்சனைகளை விளக்கும் ஒரு பயணத்தின் கதை. தெனிப்போர், மெளனக்குரல் ஏகலைவன்போன்ற நாடகங்களை மேடை யிட்ட இளைய புத்தநாள். மங்கை ஆகியோடு உள்ளடக்கிய பல்கலை அரங்கம். தமிழ் மக்களின் பிரச்சனைகளை வெளிப்படுத்த வலி ஆடுகள் நிறு போன்ற நாடகங்களை மேடையிட்ட K.A. குமாரேஷ்வரிங் தன்னாலே

கலைக்குழு அன்றிகளி, கலிலியோ போன்ற நாடங்களை மேடையிட்ட பாண்டிச்சேரி ஆப்டிஸ்ட் நாடகக் குழு, கருஞ்சுழி ஊசி போன்ற நாடகங்களை தளபாட அரங்கு மூலம் மேடையிட்ட ஆறுமுகத்தின் தலைக்கோல் குழு, அ.இராமசாமியின் கூட்டுக்குரல் என்பன குறிபிடற்குரியன

அத்தோடு செம்மலர் கலைக்குழு, பிரளையன் வழிகாட்டலில் முற்போக்கு எழுத்தாளர் சங்கம் நடத்தும் வீதி நாடகக் குழு என்பனவும் நாடக இயக்கத்திலேபட்டுள்ளன.

இக்குழுக்கள் அனைத்தும் நவீன நாடகம் பற்றிப்பல்வேறு கருத்து நிலைகள் கொண்டிருப்பினும் இவர்களின் பரிசோதனைகள் நாடகத்தை இன்னொரு தளத்திற்குக் கொண்டு சென்றுள்ளன. கே. இராமனுஜம், ராஜேந்திரன் மு. இராமசாமி, ந.முத்துசாமி, இளையபத்மநாதன் ஆறு முகம், ராஜீ. ஏ.கே.குணசேகரன் மங்கை, வேலுவசரவனன் பிரசன்னா ராமசாமி அ.ராமசாமி, ஞாநி போன்ற பல நவீன நாடக நெறியாளர்கள் தமிழ் அரங்கிற்கு வந்துள்ளனர். இவர்களிடம் தாரதம் மியங் கள் உண்டாயினும் நவீன நாடக நெறியாளர்களாகச் செயற்பட்டவர்கள்.

தமிழரின் கலை அடையாளங்களைக் காணும் முயற்சியில் தெருக் கூத்து கற்றோராலும், ஆராய்ச்சியாளராலும், பல்கலைக்கழகக் காரர்கள் சிலராலும், வெளி நாட்டோராலும் கணிக்கப்பட்டமை தமிழ் நாடக வரலாற்றில் முக்கிய அம்சமாகும்.

தெருக்கூத்து நகரப்புற மக்களுக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டதோடு, கடல் கடந்தும் அதன் பெருமை, பரவியுள்ளது. தெருக்கூத்தைத் தமிழ் அரங்காகக் காணும் முயற்சிகள் மேற் கொள்ளப்படுவதுடன் பிற நாட்டு நாடகங்கள் தெருக்கூத்தில் போடவும்படுகின்றன

கண்ணப்பதம் பிரானின் தெருக்கூத்துக்குழுவைக்கொண்டு 96 இல் கார்சியோ மார்க்கியின் ஸ்பானியச் சிறுகதையை பெரிய சிறகுடைய வயோதிப மனிதன் எனும் தெருக்கூத்தாக மாகா தியேட்டர் குழவைச் சேர்ந்த ரோவப் நெறியப்படுத்தினார். 98 இல் மேர்வியரின் ஜார்ஜ்தாந்தன் எனும் பிரஞ்சு நாடகத்தை நாராயணன் ஏமாளிக் கண்ணன் எனும் தெருக்கூத்தாக வ.ஆறுமுகம் நிகழ்த்தினார். 98 இல் பிரெஃப்ரின் காக்கே சியன் சேர்க் சேர்க்கிள் எனும் நாடகத்தை வெள்ளை வட்டம் எனும் பெயரில் புரிசை கண்ணப்ப தம்பிரான் மகன் சம்பந்தம் தெருக்கூத்தாக நடத்தினார் இவையாவும் தெருக்கூத்தின் செய்யப்படும் பரிசோதனை முயற்சிகளாகும்

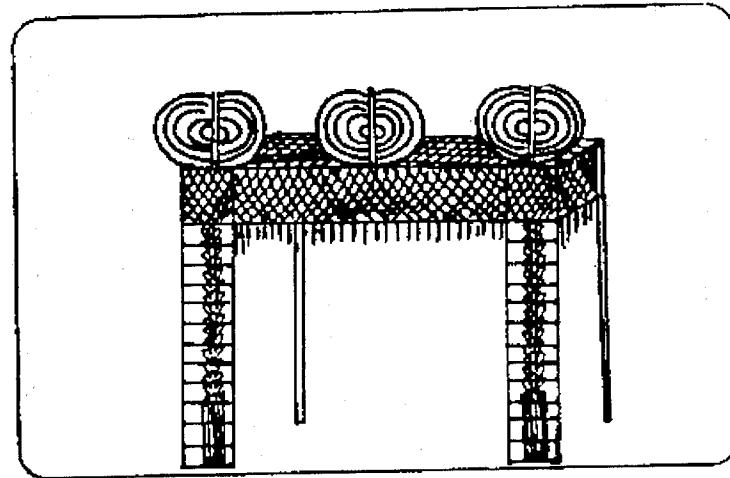
தஞ்சாவூர்ப் பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ் நாடகத்துறை ஆராய்ச்சித்து

றையாகியதும் மதுரைப்பல்கலைக்கழகத்தில் இது ஒரு கற்றற் துறையாகியதும் பாண்டிச் சேரிப்பல்கலைக்கழகத்தில் சங்கரதாஸ் சவாமிகள் நாடகப் பள்ளியில் கற்றலுடன் இது ஒரு பயிற்சித் துறையானதும் நாடகம் ஒரு பயில் வொழுங்குக்குள் (Discipline) வந்தமைக்கு சான்றுகளாகும்.

சிறுபத்திரிகைகள் நவீன நாடகங்கட்டுத் தரும் விமர்சனங்களும், தன்னார்வக் குழுக்களும், சுபமங்களா போன்ற பத்திரிகைகள் நடத்திய நாடவிழாக்களும் நாடக இயக்கங்கள் நடத்திய பயிற்சிப் பட்டறைகளும் நவீன நாடகம் பற்றிய பிரக்ஞங்கையே மேலும் வளர்க்கின்றன.

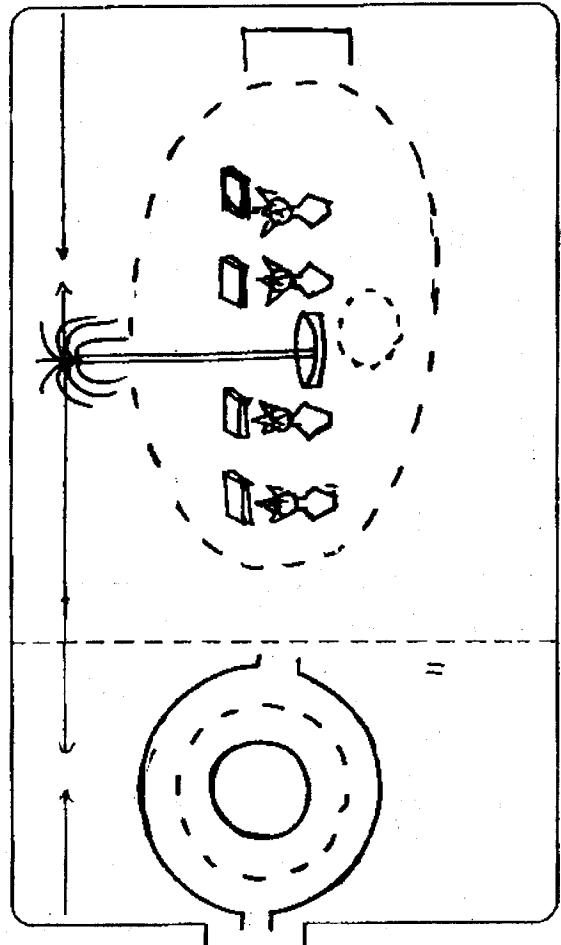
நாடகத்திற்காக சிறு பத்திரிகைகள் வெளி வருகின்றன. ரங்கராஜனின் நாடகவெளி முக்கியமான சஞ்சிகையாகும்.

எனினும் அகண்ட நிலப்பரப்பையும், அதிகமளவு மக்கள் தொகையையும் வெகுஜனக் கலாசாரத்தின் ஆதிக்கத்தையும் கொண்ட தமிழ் நாட்டில் நவீன நாடக இயக்கமும் உணர்வும் இன்னும் சிறுபான்மையினருக்குரியதாகவே உள்ளது.



மதகுருவே தெய்வமாக அடிநியித்து ஆடும் சடங்கில் ஓன்றான தேன்பூச்சி எடுக்கச் செல்லும் மேடை இது. இதன் இடது பக்க ஏணியில் ஏறிச் சென்று மேடையின் மேல் உள்ள மூன்று கும்பங்களையும் வெட்டி வீழ்த்தி தேன்பூச்சி எடுத்த பின்னர் வலது பக்கத்தில் உள்ள ஏணியால் அத்தெய்வம் இறங்கிவரும். மாறா தெய்வத்திற்கு ஆடுபவர் மதகுரு. (பூசாரி எனப்படும் கப்புகள் ஆவார்)

பக்கம் 159ல் மாறாதெய்வம் தேன் எடுக்கப் போவது சொல்லப்பட்டுள்ளது.



பக்கம் 164ல் விபரிக்கப்பட்டுள்ள 3ஆவது மகிழிக் கூத்தின் மேடை அமைப்பு இது. இம்மகிழிக் கூத்தின் அரங்கு இரண்டாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. பார்வையாளர்கள் நான்கு புறமும் நின்று மகிழியைப் பார்ப்பார்.

இலங்கைத் தமிழ் நாடகம் பாரம்பரியம்.

- ★ சடங்கு அரங்கு
- ★ கிராமிய அரங்கு
- ★ பிரசித்த அரங்கு
- ★ நவீன அரங்கு

□ சடங்கு அரங்கு

சடங்கு அரங்கின் பிரதானமான அம்சம் பார்ப்போர், நிகழ்த்துவோர் என்னும் வேறுபாடுகள் இன்றி அனைவரும் இணைந்து அந்நிகழ்வினை நிகழ்த்தி முடிப்பதாகும். இங்கு நாடகம் என்கின்ற மனோ நிலையை விட ஒரு கரணம் என்னும் நம்பிக்கையுடன் மக்கள் ஈடுபடுவதனால் அச்சடங்கில் ஈடுபடுவோர்க்கு அது சடங்காகவும், அச்சடங்கில் நம்பிக்கையற்றோருக்கு அது நாடகமாகவும் தென்படும். இதனை,

1. நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகள்
2. சமயக் கரணங்கள் சார்ந்த நாடகங்கள்
3. சமயக் கரணம் சாரா நாடகங்கள்

என்று மேலும் மூன்று பிரிவுகளாகப் பிரிக்கலாம்.

சமுதாயம் என்னும் கட்டுக்கோப்புக்குள் இயங்குவின்ற ஒரு நிறுவனமே நாடகம். எனவே நாடகம் பற்றிய பூரண ஆய்வுக்கு உட்படும்போது நவீன நாடகங்களுடன் அல்லது நவீன நாடகச் சூழலில்

நடக்கும் நாடகங்களுடன் மட்டுப்படாது விஞ்ஞான தொழில் நுட்ப வளர்ச்சிக்கு முற்பட்ட பின் தங்கிய மக்களிடையே வழங்கிய நாடகங்களையும் எடுத்து நோக்க வேண்டும். ஏனெனின் இவை யாவும் நாடகத்தினது வளர்ச்சியின் பல்வேறு படி நிலைகளைக் காட்டி நிற்பன வாகும். இந்நிலையில் முன்னர் குறிப்பிட்ட மூன்று படிநிலை வளர்ச்சியும் ஒரு சமூகத்தின் நாடக வளர்ச்சியில் ஆராய்ப்படவேண்டிய விடயங்களாகும்.

நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகள்:

யாழ்ப்பாணத்தின் சில பாகங்களிலும், மூல்லைத்தீவு, மன்னார் பகுதிகளிலும் மலை நாட்டிலும் சிறப்பாக மட்டக்களப்பு, முதூர், திருகோணமலைப் பகுதிகளிலும் தமிழர் மத்தியிலே பல நாடகம் சார்ந்த சமயக் கரணங்கள் நடைபெறு கின்றன. இதனை 4 முக்கிய பிரிவுகளாகப் பிரிக்கலாம்.

1. மதகுருவே தெயவமாக அபிநியித்து ஆடுகின்ற சமயச் சடங்கு
2. மதகுரு இயக்க, இன்னொருவர் தெய்வமாக அபினியித்து ஆடுகின்ற சமயச் சடங்கு.
3. ஜீக்கக் கதைகளை உள்ளடக்கிய சமயச் சடங்கு
4. நாடக நிகழ்ச்சிகள் தனியாகப் பிரியத் தொடங்கிய சமயச் சடங்கு மதகுருவே தெய்வமாக ஆடும் சமயச் சடங்கு:

மட்டக்களப்புப் பகுதியிலே வேட வெள்ளாளரிடம் நடைபெறும் சமயச் சடங்கு நமக்கு-புராதனமானதொரு வணக்க முறையையும் ஆட்ட முறையையும் காட்டுகின்றது

இக்குழுவினரால் நடத்தப்படுகின்ற இச்சடங்கு வருடா வருடம் நடைபெறுகின்றது. இவர்கள் சில தெய்வங்களுக்கு அபிநியித்து சன்னதம் கொண்டாடுவர். உத்தியாக்கள் (குழுவிலே இறந்த முன்னோர்) மாறா (வேட்டையாடும் தெய்வம்) பணிக்கம் (யானை கட்டும் தெய்வம்) வதனமாறா (யானை பிடிப்பவரையும், மாடு கட்டுதலையும் செய்யும் தெய்வம்) என்பன இத் தெய்வங்களுள் சில. இத் தெய்வங்களின் பெயர்களும் செயல்களும் மரபு மரபாக வரும் தெய்வங்களில் நின்றும், செயல் முறைகளில் நின்றும் வேறுபட்டவை. குழுவிலே இறந்த முன்னோர்கள் ஆவி வடிவில் திரிவார்கள் என்னும் சூழ்நிலையில் வாழ்ந்த பண்டைய மக்களின் நினைவே உத்தியாக்கள் என்னும் தெய்வமாடலாக உருப்பெற்றது. தெய்வ வணக்கம் தோன்ற முன்னர் இவ்வணக்கையும் புராதன மனிதரிடம் நிலவியது என்பர் மாணிடவியலாளர்.

எழு நாட்கள் தொடர்ச்சியாக நடைபெறும் இக்கோயில் சடங்கில், இறுதி நாள் விழா முக்கியமானதாகும். இறுதி நாளன்று மாறா தெய்வ மேறியாடுபவர் வேட்டையாடச் செல்வது போல அபிநியித்துக் காட்டி ஆடுவார். இவரே தேன் எடுக்கப் போவது போன்றும், தேன்பூச்சி குத்தி விழுவது போன்றும் அபிநியித்து ஆடுவார். வதனமார் தெய்வமேறியாடுபவர் கோயில் விழாக்காண வந்த சிறுவர்களை மாடுகளாகப் பாவித்து அவர்களை ஒரு கயிற்றால் கட்டி கோயிலை வளைத்தோடி வருவார். பின் மாடுகளுக்குக் கொடுப்பது போல அவர்களுக்கு வாழைப்பழும் வாயிலே கொடுப்பார். பின் அவர்களை மாடுகளைக் கலைப்பதைப் போலக் கலைத்தும் விடுவார்.

இங்கெல்லாம் கோயிலே மேடையாக அமைய, ஒரு நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்கு நடப்பதையே காண்கின்றோம். இந்து மக்களிடையே நடைபெறும் வேட்டைத் திருவிழாவும் இதனையே உணர்த்தும். இங்கெல்லாம் புராதன வாழ்க்கை முறை அபிநியிக்கப்படுவதைக் காண்கின்றோம். இது எமக்குப் புராதன நாடகத்தை (Primitive Theatre) நினைவுடைகின்றது. இப்புராதன அரங்கு பலநாடுகளிலும் வாழும் பின்தங்கிய மக்களிடம் காணப்படுவதாக மாணிடவியலாளர் கூறுவார். ஈழத்திலும் தமிழர் மத்தியில் இப்புராதன அரங்கு உண்டு.

மதகுரு இயக்க இன்னொருவர் தெய்வமாக ஆடிய சமயச்சடங்கு

வேட்டையாடிய சமூகம் நிலைபெற்று வாழ்ந்த காலத்தில் அவர்களின் வணக்க முறையும் ஆடல்முறைகளும் வேறுபட்டன. மட்டக்களப்பில் இடம் பெறும் சிறுதெய்வச் சடங்குகள் நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகளின் அடுத்தகட்ட வளர்ச்சியை எமக்குனர்த்துகின்றன. இவை வளம் வேண்டியும், நோய் தீர்ப்பதற்காகவும் நடத்தப்பட்டன.

வேட்டையாடிய சமூகம் நிலைபெற்று வாழ்ந்த காலத்தில் அவர்களுக்கு மழை தேவைப்பட்டது. இதனால் மாரியம்மனை வழிபட்டனர். மாரி என்றால் மழை எனப்பொருள்படும். மழைவேண்டி மாரியம்மனை வேண்டினோர் மாரி பெய்யாவிடில் நோய் பெருகுவதைக் கண்டு அவளையே நோய் தீர்க்கும் தெய்வமாகவும் வணங்கினர். மட்டக்களப்பிலே நடைபெறும் மாரியம்மன் குளிர்த்திச் சடங்கு நாடகத்தன்மையுடையதாகும். கண்ணகியம்மன் ஆலயங்களில் நடைபெறும் குளிர்த்திச் சடங்கு, மாரியம்மன் கோயில்களில் நடைபெறுவது போன்றே நடைபெறும். கண்ணகியம்மன் சடங்கோடு தொடர்புடையதாக மட்டக்களப்பில் நடைபெறும் கொம்புமறித்தல் என்னும் ஊர் விழா வளம் வேண்டுதலோடும், நோய் தீர்தலோடும், மழை வேண்டுதலோடும் தொடர்புடை

யது. வட்சேரி, தென்சேரி என இரண்டு கட்சியாக ஊர் முழுவதும் பங்குகொள்ளும் இவ்விழா, நாடகத்தன்மையுடையதாக இருப்பதுடன் சமயச் சடங்கோடு மாத்திரம் நின்று விடாது, தனியாக ஆடல் பாடலையும் உள்ளடக்கியிருப்பதைக் காணலாம்.

ஜீதீக்க கதைகளை உள்ளடக்கிய சமயச்சடங்கு:

மக்களுக்கு நல்வாழ்வையும் பாதுகாப்பையும் நோய் தீர்க்கும் தெய்வங்களான காளி நரசிங்கம், வைவர், காத்தவராயன், அனுமான், ஜயனார் கெங்காதேவி போன்றவைதறும். நோய்களைத் தரும் பிசாககளா வன ஊத்தைகுடியன், காடேறி, இரத்தக் காடேறி, சுடலைமாடன், பிணந் தின்னி போன்றவை சடங்கு செய்யும் போது இத்தெய்வங்களைப் போல அபிநியித்து ஆடுதல் வணக்க முறைகளில் ஒன்றாகும். புராண, இதிகாசங் களில் இத்தெய்வங்கள் பற்றிய கதைகள் உண்டு. இத்தெய்வங்களுக்கு அபிநியிப்போர் அத்தெய்வங்கள் பற்றிய ஜீதீக்க கதைகளை அபிநியிப்பர். உதாரணமாக காத்தவராயனுக்கு அபினையிப்போர் காத்தவராயனின் லீலைகளைப்போல சில லீலைகளைச் செய்வர். சாராயப் போத்தன்ல் மகிழ்ச்சியோடு பார்ப்பர். இளம் பெண்களை மகிழ்ச்சியோடு அழைத்து கட்டுச் சொல்லி ஆடி மகிழ்வர்.

முதலாவதாக நாம் கூறிய நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகளில் இருந்து இச்சடங்குகள் இரண்டு விதங்களில் வேறுபடுகின்றன. ஒன்று, இங்கு ஆடுவோர் வேறு பூசாரி வேறு. இரண்டு, இங்கு வாழ்க்கை முறை அபிநியிக்கப்படாமல் ஜீதீகங்கள் அபிநியிக்கப்படுகின்றன.

நாடக நிகழ்ச்சிகள் தனியாகப் பிரியத் தொடங்கிய சமயச் சடங்கு:

இயக்குபவன் வேறாகவும் நடிகன் வேறாகவும் பிரியும் முறையும், ஜீதீக்க கதைகள் அபிநியிக்கப்படுவதும் சேர்ந்தனால் நாடகம் தனியொரு கலையாகப் பிரியும் தன்மையேற்படுகின்றது. இம் மாறும் தன்மையினை கிழக்கிலங்கையில் கல்முனையின் அருகேயுள்ள பாண்டிருப்பிலுள்ள திரெளபதை அம்மன் கோயிலில் நடைபெறும் நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்கிலே காணலாம். பல சடங்குகள் இடம் பெற்ற போதும் இங்கு இடம் பெறும் வனவாசச் சடங்கு சிறப்பாக நோக்கத்தக்கது.

இங்கு ஜவர் பாண்டவரைப்போல் தெய்வம் ஏறியாடுவர். ஜவரும் வனவாசம் செல்வதுபோல அருகிலுள்ள கிராமங்களுக்குச் சென்று மீள்வர். வீமனுக்கு ஆடுபவர் வனவாசத்தின் போது கனி பறிப்பதை அபிநியிப்பார். ஆட்களின் வளவுகளுக்குள் புகுந்து வாழை, பலா, மா முதலிய கனிகளைத் திரட்டுவார். மக்கள் இவரை உண்மையான வீமனாக

எண்ணி வணங்கி இவற்றை வழங்குவர். இங்கு ஊர் மக்களும் பங்கு பெறுகின்றனர்.

சமயக்கரணம் சார்ந்த நாடகங்கள்

சமயம் சார்ந்த நாடகங்களுக்கு உதாரணம் பெரும் தெய்வக்கோயில் களில் நடைபெறும் குரன்போர், கம்சன்போர் என்பனவாகும். இவை சமயச் சடங்குகளாயினும் கோயிற் பெருவெளியில் நடைபெறும் நாடங்களுமாகும். குரன்போரிலே குரன் சிலை மரத்தினாற் செய்யப் பட்டிருக்கும். கவாமியின் உற்சவமுகூர்த்த சிலை வெளியிலே கொண்டு வரப்படும். நாரதர் வீரவாகுத் தேவர், பூதகணங்கள் தேவகணங்கள் என்போருக்கு மாந்தரே வேடமணிந்திருப்பர். அனைவரும் இணைந்து குரசம்ஹாரத்தினை கோயிற்பெருவெளியில் நடத்தி முடிப்பர். மக்கள் பார்ப்போராய் அமைவர். முந்திய சமயச் சடங்குகள் போலன்றி வேடப் புனைவும், அபிநியிப்பும், ஒரு முழுக்கதை வெளிப்பாடும் இங்கு கூடுதலாக அமைந்துள்ளன.

மேற்கூறிய சமயச் சடங்குகளிலே கோயிலின் உட்புறமும் வெளிப்புறமும் மேடையாக அமைந்தன. சடங்கில் பங்குகொள்வோர் தெய்வங்களுக்கு அபிநியித்தனர். தெய்வமுற்றோரை மக்கள் தெய்வம் என்று நம்பி அவருடன் பேசினர். இவற்றிலே நாடகத்தின் பூராதன அமிசங்களைக் காண முடிகிறது. இந்திகழ்ச்சி வெளியில் பலரும் காண இடம் பெற்றது. கிராமப்புறக் கோயில்களில் விநாயகப்பானை எடுக்கும் இடத்து பூசாரியார் பெண் வேடமிட்டு வருவார். இங்கெல்லாம் நாடகமாக வேடமிடுவதற்கான வித்துகளைக் காண்கின்றோம். இவை சமயமாக இடம் பெற்றதால் மக்கள் நம்பிக்கையுடன் ஈடுபடுத்தப்பட்டனர்; இதனால் கேளிக்கைக்கு உரிய நிகழ்ச்சியாக அது மாறவில்லை. தம் வாழ்வோடு ஒன்றிய ஒரு நிகழ்ச்சியாகவே மக்கள் அதைக் கொண்டனர். இதனால் அச்சடங்குகள் நாடகமாக முடியவில்லை. எனினும் நாடகத்துக்கான மூலவித்துக்களை அச்சடங்குகள் கொண்டிருந்தன. நாடகத்திற்குரிய அரங்கு, நடிப்பவர்கள், இயக்குபவர்கள், பார்ப்போர் என்ற நாடக அம்சங்களை இச்சடங்குகளில் காண்கின்றோம். கோயிலே அரங்கு; தெய்வம் ஏறியாடுபவர்களே நடிகர்கள்; மந்திரவாதியே அவர்களை இயக்குபவர்; மக்களே பார்ப்போர் இன்றும் வெளிநாட்டார் ஒருவரின் பார்வைக்கு நமது கிறுதெய்வ வணக்கச் சடங்குகள் ஒரு பூராதன அரங்கையே ஞாபகம் ஊட்டும்.

□ கிராமிய அரங்கு

நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகளில் இருந்து முற்றாக விடுதலை பெற்றதும், மக்களைக் களிப்பிலாழ்த்தக்கூடியதும் முற்றாக மனிதர் வெட்ட ஓண்டு நடிப்பதும் பிரத்தியேகமான மேடை அமைப்புக்களைக் கொண்டதுமான கூத்துக்கள் எனப்படும் அரங்க முறைகள் இவற்றுள் அடங்கும்.

கரகாட்டம், கும்மி, கோலாட்டம், காவடியாட்டம் போன்ற நடனங்களும், உடுக்கடிக்கதை எனப்படும் நடிப்போடு கதை கூறும் கலையும் பறைமேனக்கூத்து, காமனக்கூத்து, அருச்சனன் தபசு, மகிடிக்கூத்து, பள்ளுக்கூத்து, குறவஞ்சி நாடகம், திண்ணைக்கூத்து முதலிய கூத்துக்களும் இதில் அடங்கும். இவற்றான் பள்ளுக்கூத்து குறவஞ்சி, நாடகம், திண்ணைக்கூத்து என்பவை தவிர ஏணையை சிற்சில இடங்களில் பயில் நிலையில் உள்ளன.

சமயச் சடங்கில் இருந்து தம்மை விடுவித்துக் கிளாண்டு மக்களுக்கு கழிப்பட்ட மாத்திரம் இவை நீகழ்த்தப்படுவதால் அவை கலையாக

மாறின. இவை தமக்கென கதைகளையோ நாடகக் கட்டுக்கோப்பையோ கொண்டிராதலை, வட மோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களின் சில அம்சம் இவற்றில் உண்டு. ஒருவேளை இவை சமயம் சார்ந்த நாடகங்களுக்கும், சமயத்தில் இருந்து விடுதலை பெற்ற நாடகங்களான வடமோடி தென் மோடிக் கூத்துக்களுக்கும் இணைப்புப் பாலமாக விளங்கியிருக்கலாம்.

கரகாட்டம்:

கரகம் என்று அழைக்கப்படுவது சிறிய குடம் அல்லது செம்பை தலையில் கைகளால் தொடாது தாங்கியபடி பம்பை, உடுக்கு, மேளம் ஆகிய வாத்தியங்களின் பின்னனியில் ஆடப்படுவது. இது சக்திக் கரகம், ஆதிக்கரகம் என இருவகைப்படும். கரகாட்டம் தொடக்க நிலை, வேக நிலை, அதிவேக நிலை என மூன்று கட்டம் உடையது. கரகாட்டத்தின் இடையில் இசையும், உரையும் இடம் பெறும். இதன் அரங்கு சமதள மேடையே. மக்கள் சுற்றிவர நின்று பார்ப்பார்.

பொய்க்கால் குதிரையாட்டம்:

பொய்க்கை குதிரைகளைத் தோளில் மாட்டியபடி குதிரையில் சவாரி செய்வதுபோல அபிநியித்து ஆடும் ஆட்டம். மரத்தால் செய்த பொய்க்காலில் நின்று ஆடுவதால் பொய்க்கால் குதிரை எனப் பெயர் பெற்றது.

கும்மி, கோலாட்டம்:

வட்டமாக நின்று ஆண்கள் அல்லது பெண்கள் பாட்டுப்பாடுக் கொண்டு கைத்தியாடுவது கும்மியாகும். கோலால் தட்டி தாளம் போட்டு ஆடுவது கோலாட்டமாகும்.

காவடியாட்டம்:

காவடியாட்டம் சமயச் சார்பானது. சிறப்பாக முருக வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையது. தோளிலே காவடி தாங்கியாடுவதால் இப்பெயர் பெற்றது. காவடியில் பலவகையுண்டனிலும் ஆட்டக் காவடியும், கூத்துக் காவடியும் நடனங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவை.

உடுக்கடிக்கதை:

உடுக்கு என்ற வாத்தியத்தை அடித்தபடி கவாசியமாகப் பாடிப் பாடிக் கதை கூறுவது உடுக்கடிக்கதையாகும்.

காமன் கூத்து, அருச்சனன் தபசு:

காமனைச் சிவன் எரித்த கதையைக் கூறும் கதையாக காமன் கூத்து அமைகின்றது. இக்கூத்து ஊர் முழுவதையும் மேடையாக்கி இடம்

பெறுகின்றது. இந்நாடகத்தை ஊரவர் இருந்தும், நின்றும், நடந்தும் பார்வையிடுவர். அருச்சனன் தபச சிவனிடம் அருச்சனன் பாச பதம் பெறும் கதையினைக் கூறுவது. ஊர்க்கோயிலின் மூன்னாலுள்ள திறந்த மேடையில் இது இடம் பெறும். இக்கூத்துகள் இரண்டும் மலைநாட்டுத் தமிழரிடம் உள்ளன. பொன்னர் சங்கர் என்ற கூத்தும் இவர்களிடம் உள்ளது.

பறைமேளக்கூத்து

மட்டக்களப்பில் பறை அடிக்கும் தொழில் செய்வோரிடையே உள்ள ஒரு கூத்து இது. கோயில் வெளியில் மக்கள் கற்றிவர இருந்தோ நின்றோ பார்க்க சமதள அரங்கிலே இக்கூத்தினை ஆடுவர். இங்கு கோயில் வெளியே மேடையாக அமையும். ஆரம்பத்தில் பறைமேளக்கூத்து நடைபெற முன்னர் கோயிலுக்கு வெளி வீதியில் நின்று கூத்தை ஆரம்பிக்கும் மூப்பன் (பறையர் தலைவன்) ஒரு தாளத்தை பறையில் வாசிப்பார். இது இனி வாசிக்கப்போகும் தாளங்களின் ஒரு கலவையாகும். அத்தாளத்துடன் கூத்து பார்க்க விரும்பும் மக்கள் கூத்தரங்களைச் சுற்றி நின்றுவிடுவர்; இருவர் அல்லது மூவர் இடுப்பிலும், தோளிலும் பெரும்பறை, சிறுபறைகளை அணிந்து ஆடி ஆடிப் பறை ஒலி எழுப்புவர். இன்னொருவர் சிறிய குழலை ஊதுவார். இக்கூத்தில் பறையொலிக்கு தாளக்கட்டு இல்லை. அதுபோல கூத்தருக்கும் விசேட உடுப்பு இல்லை.

வசந்தன் கூத்து:

இது கோயில் வெளியில் ஆடப்படும். இதனை ஆடுவதற்கென தனியாக உயரமான வட்டவடிவ அமைப்பில் சிறு மேடையொன்று அமைக்கப்படும். இக்கூத்து வேளாண்மைத் தொழிலுடன் தொடர்புடையது. வசந்தராசன், வசந்தன் கூத்துப் பார்க்க வருவது போலவும், வசந்தன் பிள்ளைகள் வேளாண்மைத் தொழிலுடன் தொடர்புடைய நிகழ்வுகளையும் பெரிய சிறிய தெய்வங்களின் கதைகளையும் அபிநியிப்பது போலவும் இக்கூத்து அமையும்.

எட்டுப்பேர், பன்னிரண்டு பேராகச் சேர்ந்து இதனை ஆடுவர். ஆடும்போது ஒவ்வொருவர் கையிலும் இருகோலைப் பிடித்து அவற்றை ஒன்றுடன் ஒன்று தட்டியாடுவர். இதற்கு மத்தளமும் சல்லரியும் வாத்தியங்களாகப் பயன்படும். சொற்கட்டுக்களை ‘னன்னன்ன’ என உச்சரித்த பின்னரே பொருள் பொதிந்த பாடலைப் பாட ஆரம்பிப்பார். கூத்தாட்டத்தில் வீசாணம், பெருவட்டம், எட்டுப் போட்டு ஆடும் முறை எனபன உண்டு. இக்கூத்து யாழ்ப்பாணம், மூலஸைத்தீவு வவுனியா ஆகிய பகுதிகளிலும் உண்டு.

மகிடிக்கூத்து:

மகிடி, என்பது மந்திர. தந்திர விளையாட்டுக்களைக் குறிக்கும். இம்மகிடிக் கூத்துக்கள் மூதார், யாழ்ப்பாணம், மூலஸைத்தீவு, வவுனியா ஆகிய பிரதேசங்களில் ஆடப்படுகின்றன. மட்டக்களப்பில் மூன்று வகையான மகிடிக்கூத்துக்கள் நடைபெறுகின்றன.

முதலாவது மகிடியில் மலையாள தேசத்தில் இருந்து தன் மனைவி காமாட்சியுடன் மட்டக்களப்புக்கு வரும் ஒண்டிப்புவி, வரும் வழியில் சில குறவர்களையும் சேர்த்துக் கொண்டு மட்டக்களப்பு வருவதும், மட்டக்களப்பின் ஒரு இடத்தில் மந்திர தந்திர விளையாட்டுகள் நடைபெறுவதையறிந்து தன் மனைவி காமாட்சியின் துணையுடன் மந்திர தந்திர விளையாட்டுகளில் தான் ஈடுபட்டு காளியின் அருளால் வெற்றி பெறுவதும் கருவாக உள்ளது. நீளச்சுரமான சமதள அரங்கில் பார்வையாளர் மூப்புறமும் இருந்து அல்லது நின்று பார்க்க இந்நாடகம் நடைபெறும்.

இரண்டாவது வகை மகிடிக்கூத்தில் கதையம்சம் குறைவு. மந்திர தந்திர விளையாட்டுக்களை வேடன் வெடுவிச்சி, வெள்ளைக்காரன் வெள்ளைக்காரி வந்து பார்ப்பது போலவும், இடையில் புலி தோன்றிப் புவியாட்டம் ஆடுவது போலவும் இம் மகிடியமையும். இம்மகிடியை மேல் முழுவதும் சாம்பல் பூசிய சாம்பலாண்டிகள் என்போர் நடத்துவர்.

மூன்றாவது மகிடி, முன்னைய இரு மகிடி போல் அன்றி தனக்கென எட்டுப் பிரதியையுடையது. இம்மகிடியில் இரண்டு கதைகள் வருகின்றன. ஒன்று குறவன் குறத்தியரான சிங்கன் சிங்கியின் கதை, இன்னொன்று அக்கா தங்கையரான காமாட்சி மீனாட்சியினுடையதும், மீனாட்சியின் மகனாகக் கூறப்படும் அகத்தியர் தனது தகப்பனைத் தேடிக் காசிக்குச் செல்வதுமாக அமைந்த கதை. ஒரு வகையில் இந்நாடகம் தமிழ் இலக்கியத்தின் ஒரு வடிவமான குறவஞ்சி நாடகத்துடன் ஒப்பிடத்தக்கது.

இங்கு மூன்றாவது மகிடியின் மேடையமைப்பு முக்கியமாகக் கவனிக்கத்தக்கது. நான்கு பக்கமும் பார்ப்போர் அமரும் சமதள அரங்காக இது இருப்பினும் இவ்வரங்கு மேலும் இரண்டாகப் பிரிக்கப்பட்டு அரங்கின் மேந்துப் பகுதியோரத்தில் தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக் கஞக்கு அமைக்கப்படுவது போன்று சற்று உயரமான வட்டமேடையொன்று அமைக்கப்படும். வட்டமேடையைச் சுற்றி இடையிட்டுக் கம்புகள் நடப்பட்டு அவை தென்னங்குருத்தினால் அலங்கரிக்கப்படும். எட்டில் எழுத்திலுள்ள நாடகம் வட்டக்களரிக்குள் நடைபெற, நாடகத்தோடு தொடர்புடைய எழுதப்படாத நிகழ்ச்சிகள் அடுத்த சதுர

மேடைக்குள் நடைபெறும். சதுரமேடை முதலிரண்டு மகிழ்க்கூத்திலும் அமைக்கப்பட்டதுபோல் அமைந்திருக்கும்.

இம்மகிழ்க்கூத்துக்களைவிட வடபகுதியான மூல்லைத்தீவு, வவுனியா ஆகிய பிரதேசங்களில் மேலும் இரு வகையான மகிழ்க் கூத்துக்கள் உண்டு. ஒரு மகிழ் பிராமணருக்கும் மூஸ்லீம் வியாபாரிகளுக்குமிடையே ஏற்படும் தகராற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டது. மற்றும் பிராமணருக்கும் கத்தோலிக்க பாதிரிமாருக்குமிடையே ஏற்படும் தகராற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டது. இரண்டாவது வகையான மகிழ்க்கூத்து தனக்கென தனித்துவமான எட்டுப் பிரதியையுடையது.

ஈழத்தில் ஆடப்பட்ட, ஆடப்படும் மகிழ்க்கூத்துக்களிடையே சில பொதுத் தன்மைகளைக் காணமுடிகின்றது.

1. இருந்தவருக்கும் வந்தவருக்கும் நடக்கும் போட்டியே மகிழ்க் கூத்தின் கருவாக இருக்கின்றது. மட்டக்களப்பு மகிழ்க்கூத்தில் பிராமணர்-மலையாளத்தார் போட்டியும். வட பிரதேச மகிழ்யில் பிராமணர்-மூஸ்லீம், பிராமணர்-கத்தோலிக்கர்கள் போட்டியும் இடம் பெறுகின்றன.
2. எல்லா மகிழ்க்கூத்துக்களிலும் மந்திர தந்திரங்களே பிரதான இடம் பெறும்.
3. பார்ப்போர், எல்லா மகிழ்க்கூத்துக்களிலும் நாடகம் நடந்து கொண்டு இருக்கும் போது நடிகர்களுடன் தாராளமாக உரையாடிக் கொள்வார்.
4. மகிழ்யில் வரும் பாத்திரங்கள் சந்தர்ப்பத்திற்கேற்ப தாமாகவே தமக்குள் கற்பனை செய்து மக்களுடனும் பார்ப்போருடனும் உரையாடிக்கொள்வார்.
5. விரசமான பகிழ்களும், மகிழ்ச்சியையும் பெரும் சிரிப்பையும் விளைவிக்கும் உரையாடவுக்களும், நிகழ்வுகளும் இவற்றிலுண்டு.
6. பெரும்பாலும் மேடை நீள்சதுரமாக அமைந்திருப்பதும் மக்கள் அதனைச் சூழ்நின்று பார்ப்பதும் இக்கூத்துக்களுக்குரிய பொது அம்சமாகும்.

பள்ளு குறவுஞ்சி நாடகங்கள்:

நாடக அம்சம் நிரம்பிய இலக்கிய நூல்கள் 1478 க்குப் பின்னர் தான் எமக்குக் கிடைக்க ஆரம்பிக்கின்றன. 15ம் 16ம் நூற்றாண்டில் பள்ளுக்குரிய நாடக நூல்களும் 18ம் நூற்றாண்டில் குறவுஞ்சிக்குரிய நாடக நூல்களும் ராத்திலே தோன்றுகின்றன.

பள்ளு நூல்கள் இரண்டு பெண்டாட்டிக்காரனான பள்ளன், இளைய

பள்ளி மீது மோகம் கொண்டிருப்பதெயும். முதல் பள்ளி அதனைப் பள்ளளவுக்கார ஆண்டையிடம் முறையிட, ஆண்டை பள்ளளவுத் தண்டிப்பதையும் பின் பள்ளன் விடுவிக்கப்பட அவன் பள்ளர்களை அழைத்து வயவு உழுது நாற்று நட்டு. கதிர் அறுது விளைச்சலை அள்ளிய நிலமாளிய அமைப்பின்படி ஆண்டைக்கு அளித்து மிகுதியைத் தாம்பிக்கிவதையும், பின்னர் பள்ளன் அளளவரும் இறைவனை வாழ்த்துவதையும் விஸ்தாரமாகக் கூறும். குறவுஞ்சி நூல்கள் இறைவனை வாழ்த்துவதையும் விஸ்தாரமாகக் கூறும். குறப்பெண்ணாருத்தி அவளுக்குக் குறி சொல்வதையும், அதனால் அவன் வெகுமதிகள் பெறுவதையும், மூவன் காட்டில் பறவைகள் பிடித்துப் பின்னர் தன் குறவுஞ்சியைத் தேடுவதையும், குறவன் குறத்தி மீது சந்தேகப்படுவதையும் பின்னர் இருவருமொன்றாகி இறைவனைப் புகழ்வதையும் கூறும்.

மேற்குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சிகளே சிற்கில வேறுபாடுகளுடன் எவ்வளப் பள்ளு குறவுஞ்சி நூல்களிலும் எடுத்துக் கூறப்படுகின்றன. இங்கே கதைகள் நமது மனதைக் கவாலித்துவை பொதுவாக நாடகத்துக்கு உரிய ஆரம்பம் வளர்க்கி, உச்சம், திக்கவ. முடிவு என்ற படிமுறை வளர்க்கியைக் காண முடிவதில்லை. பாத்திர வாரப்புக்கள் செம்மையாக அமைவதின்லை. எனிலும் இவை இலக்கிய நயம் பொருந்தியனவாக உள்ளன. இதிலிருந்து நாடக அம்சத்தை ஷட் இவ்கியமாகவே இதனை யாத்த புவவாக்கள் யாத்தளர் எனக்கொள்ள முடிகின்றது. குறவுஞ்சி நூல்களுக்கு உருவாக்கப்படுவதையும் இப்பள்ளு குறவுஞ்சி நாடகங்களின் அரங்க அமைப்பு எவ்வளித் திருந்தது என்பதை யாரும் இதுவரை விளக்கவில்லை. இருந்தும் யாழ்ப்பாளங்களில் பள்ளுக்கத்து பள்ளு பல்பாகங்களிலும் ஆடப்பட்டாக அறிகின்றோம். இந்நாடகங்கள் உயர்ந்த திட்டிகளில் ஆடப்பட்டன என்றும், இந்நாடகம் பள்ளு நாடகம் என்ற பெயாரால் ஆடப்பட்டது என்றும் அறிகின்றோம்.

காத்தான் கூத்து:

ஈழத்து வடபகுதியில் இன்று பயில் நிலையிலுள்ளதும், பிரபவயமானதுமான கூத்து இது மாரியம்மனுக்கும் சிலனுக்கும் பிறந்தவளான காத்தவராயன் பல்வேறு தடைகளையும் தாண்டி. கணமரத்திலேறி அரசகுமாரியான ஆரியமாலையை மனம் முடிப்பதைக் கருவாகக் கொண்டது இது. நாட்டார் வழக்கிலுள்ள ஒரு கதை நாடகமானதற்கு இது சிறந்ததொரு உதாரணம்.

மூன்று பக்கம் அடைக்கப்பட்டதும் ஒரு பக்கப் பார்போரைக்

கொண்டதுமான உயர்த்தப்பட்ட மேடையில் கோயில் வெளியில் இந்நாடகம் நடத்தப்படுகின்றது. மேடையில் அமைக்கப்பட்ட திரைச்சீலை அமைப்புக்கள் என்பன பிற்காலத்தில் ஈழம் வந்து சேர்ந்த பார்ஸி நாடக முறையின் செல்வாக்கினைக் காட்டுகின்றன. பாத்திரங்கள் கூத்துக்குரிய ஒப்பனையையே கொண்டுள்ளன. இந்நாடகத்தின் இசை துள்ளல் ஒசையுடையது. ஆட்டம் இதில் இல்லை. ஆனால் இசைக்கு ஏற்ப துள்ளஞ நடையுடன் நடிகர் மேடையில் அசைவர். இதனால் இதனைத் துள்ளுக் கூத்து என்றழைக்கும் வழக்கமும் இருந்தது. பெண் பாத்திரங்களை ஆண்களே தாங்கி நடிப்பது இதன் மரபு. இதைப் பழக்க அண்ணாவியார் உண்டு. உடுக்கே இதன் பிரதான பின்னனி வாத்தியமாகும். மிருதங்கம், டோல்கி, ஆர் மோனியம் என்பனவும் கையாளப்படுகின்றன. இந்நாடகத்திற்கென ஏட்டுப் பிரதியுண்டு. ஆனால் ஏட்டுப் பிரதியிடையே பிரதேச வேறுபாடுண்டு.

பாஸ்க் நாடக மரபு:

இப்பாஸ்க் நாடக மரபு இந்துக்கள் மத்தியில் உள்ள சூரன்போரை யொத்ததாகும். இயேசு, கன்னிமரியாள் ஆகியோரின் உருவங்கள் மரத்தால் செய்யப்பட்டு மாதா கோயில் வெளியே மேடையிடப்பட்டு பாவைக் கூத்துப் பாணியில் இந்நாடகம் நடத்தப்படும். இயேசுவை கைது செய்து, தண்டனை தரும் வீரர்களாக மனிதர்கள் வேடம் தாங்குவர். கோயில் வெளியே, கல்வாரி மலைக்குச் செல்லும் பாதையாக அமையும்.

இயேசுவின் கல்வாரி மலைப் பயணத்திற் பங்குகொள்ளும் மக்களாகப் பக்தர்கள் அமைவர். இப் பாஸ்க் நாடகங்கள் கத்தோலிக்க மதக்கோயில்களில் நடைபெறுகின்றன. சிலாபம், மன்னார், மட்டக்களாப்பில் இத்தகைய நாடகங்கள் இருந்தன. இவ்வண்ணம் கத்தோலிக்க மத வருகை ஈழத்துக் கூத்துமரபை வேறொரு திசைக்கு இட்டுச் சென்றதுடன் புதிய நாடக வடிவமொன்றையும் கொண்டது.

இவ்வகையில் ஈழத்துக் கூத்து மரபில் இந்து மரபு, கத்தோலிக்க மரபு என இரு கிளைகளை அவதானிக்க முடிகின்றது. இக்கூத்து மரபே 17 ம் நூற்றாண்டின் பின்னர் ஈழத்துத் தமிழ் மக்களின் பொது நாடக மரபாக மாறுகின்றது.

□ சனரஞ்சக அரங்கு

�ழத்து தமிழ் நாடக அரங்கின் மூன்றாவது படிநிலை வளர்ச்சியை இப் பிரதித்த நாடகங்கள் அடையாளப்படுத்தி நிற்கின்றன. இதில் யாழிப்பாணம், மட்டக்களப்பு, மூல்லைத்தீவு, மன்னார், சிலாபம் போன்ற பிரதேசங்களில் ஆடப்படும் கூத்துக்கள், விலாச நாடகம், வாசாப்பு, சபா நாடகங்கள், இசை நாடகங்கள் போன்றன அடங்கும்.

கூத்துக்கள்

17 ம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் ஈழத்திலே தமிழர் வாழ்ந்த பிரதேசங்களிலெல்லாம் முழுமை பெற்ற கூத்து மரபு பயில் நிலையிலே யுள்ளதைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. இதற்கென பல கூத்து நூல்களும் இயற்றப்பட்டன. இக்கூத்துக்கள் பிரதேசத்துக்குப் பிரதேசம் வேறுபாடுள்ளனவாகக் காணப்பட்டன. யாழிப்பாணத்திலும் மட்டக்களப்பினும் வடமோடி தென்மோடிக்கூத்துக்களும், மன்னாரில் வடபாங்கு தென்பாங்கு; வாசாப்புக் கூத்துக்களும் சிலாபத்தில் வடமோடிக் கூத்தும், மூல்லைத்தீவில் தென்மோடிக்கூத்தும் பயில் நிலையிலுள்ளன.

கூத்துகள், ஆடல் பாடலை ஊடகமாகக் கொண்டு வட்டக்களரியிலே நிகழ்த்தப்பட்டன.

கூத்தில் வடமோடி, தென்மோடி என்ற பிரிவு சில காரணங்களை அடிப்படையாக வைத்தே வகுக்கப்பட்டு இருக்கலாம். இந்தியாவுக்கு வடக்கேயிருந்து வந்தது வடமோடி என்றும், தெற்கேயிருந்து வந்தது தென்மோடியென்றும் கூறுமொரு வழக்கம் முன்பிருந்தது. இதன்படி வடமோடியை ஆரியக்கூத்தெனவும் தென்மோடியைத் தமிழ் கூத்தெனவும் கருதினர் கா.சிவத்தம்பி. தமிழ்நாட்டுக்கு வடக்கேயுள்ள (கன்னடம், ஆந்திரா) பிரதேசங்களிலிருந்து வந்தது வடமோடியெனவும், தமிழ் நாட்டுக்குரியது தென்மோடியெனவும் கூறுவார்.

வடமோடி, தென்மோடி

கூத்தின் ஆடல், பாடல் அவைக்காற்றுமுறை, உடை, ஒப்பனை, கையாளப்படும் கரு என்பனவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு தென்மோடி, வடமோடி பிரிவுகள் பிரிக்கப்பட்டு உள்ளன.

ஆடல்

தென்மோடியில் ஆட்டம் நுணுக்கமானதாகவும் மென்மையான தாகவும் அமைய, வடமோடியில் நுணுக்கம் குறைந்ததாகவும் விரைவான அசைவுகள் கொண்டதாகவும் ஆட்டம் இடம் பெறும். தென்மோடியில் வரவு ஆட்டம் வட்டக்களரியைச் சுற்றி இருக்கும் பார்வையாளர்களை நோக்கி நாலுபக்கமும் சென்றாடக் கூடியதாக ஆட்டமுறையமைய, வடமோடியில் ஒரு பக்கப் பார்வையாளர்களை நோக்கிய நேர் ஆட்டமுறையாக அமையும். வடமோடியில் 'தித்தித்தா' என்ற தாளமும் தென்மோடியில் 'தெய்யத்தாகசந்தத்துமி' என்ற தாளமும் அடிப்படையானவை.

தென்மோடியில் வரவுத் தாளத்தில் ஒவ்வொரு திசைக்கும் கூத்தர் ஆடிவருகையில் தாளம் தீர்க்கப்பட்டு மீண்டும் ஆட்டம் தொடரும். வடமோடியில் வரவுத் தாளத்தில் தாளம் தீர்க்கப்பட்டதும் வரவு ஆட்டம் முடியும்.

பாடல்

தென்மோடியில் விருத்தங்கள் இழுத்துப் பாடப்படும். வடமோடியில் இழுத்துப் பாடும் முறையில்லை. தென்மோடியில் தொல்சீர் இலக்கிய வகையான தாழிசை, உலா, பரணி, கலித்துறை என்பன இடம் பெற்றன.

கந்தார்த்தம் என்பது வடமோடியில் இடம் பெறும் சிறப்பான பா ஆகும்.

தென்மோடியில் தரு தொடங்குமுன் 'என்னன்ன...' சொற்கட்டுப் பாடப்படும். வடமோடியில் இவ்வாறு இல்லை. தென்மோடியில் பாத்திரம் பாடிய பின்னர், பாடவின் இறுதி வரி மாத்திரமே பிற்பாட்டுக்காரரால் இரட்டித்துப் பாடப்படும். வடமோடியில் குழுப்பாடலும் இரட்டித்துப் பாடப்படும்.

பாட்டை இசைக்கும் வகையிலும் இரண்டிற்கும் தனித்தனிப் பாணிகளுண்டு.

அவைக்காற்றுகை

தென்மோடியில் சபையோர் எனப்படும் பிற்பாட்டுக்காரர் அல்லது அண்ணாவியாரே நாடகத்தை நடத்திச் செல்வார். சபைத்தரு, சபைக்கவி, சபைச்சிந்து என தென்மோடியில் வரும் பாடல்கள் இதற்கு உதாரணங்கள். வடமோடியில் இப்பண்பு குறைவு. அண்ணாவியார் சபைவிருத்தம் பாடி நாடகத்தை நடத்திச் சென்றாலும், பாத்திரங்களின் உரையாடல்கள் மூலமே வடமோடியில் நாடகம் நடத்திச் செல்லப்படும்.

தென்மோடியில் அண்ணாவியார் பாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்ய வரவு விருத்தம், வரவுத் தரு பாடுதல் மரபு. வடமோடியில் வரவு விருத்தம் வரவுத் தருக்களை பாத்திரம் தானே பாடி தன்னை அறிமுகம் செய்துகொள்ளும்.

உடை ஒப்பனை

தென்மோடிக் கூத்தர் பாரம் குறைந்த உடைகளையே பெரும்பாலும் அணிவர். நுணுக்கமான ஆட்டத்துக்கு இது அவசியமாகும். வடமோடியில் பாரம் மிகுந்த வில்லுபுப்பு, கரப்புபுப்பு என்னும் உடைகளைக் கூத்தர் அணிவர்.

தென்மோடியில் அரசர் பூமுடி சூடிவர, வடமோடியில் அரசர் பாரம் கூடிய கிர்ட்ம் அணிந்து வருவார். தென்மோடியில் கையாளப்படும் வாள், வில், அம்பு, கதாயுதம் என்பனவற்றுக்கும் வடமோடியில் கையாளப்படும் ஆயதங்களுக்குமிடையே வேறுபாடுகளுண்டு.

தென்மோடிக் கூத்துகள் பெரும்பாலும் நாட்டார் கதைகளையும், கற்பனைக் கதைகளையும் கொண்டனவாகவிருக்கும். வடமோடியில் இராமாயண, பாரத இதிகாசக் கதைகள். அல்லது அவற்றின் கிளைக்கதைகள் இடம் பெறும். இவற்றை மீறிய புறநடைகளும் உண்டு.

கூத்துக்கள் இன்று யாழ்ப்பாணம் தொடக்கம் மலைநாடு வரை ஆழத்தில் தமிழர் வாழும் பிரதேசங்களில் எல்லாம் ஆடப்படுகின்றன. சில இடங்களில் வீணித்த நிலையிலுள்ளன. சில இடங்களில் சினிமாத் தாக்கத்தைப் பெற்றுள்ளன. சில இடங்களில் செழுமையாயுள்ளன. எனவே இதன் நாடகப் பண்புகளை நாம் அறிய வேண்டுமாயின். அது இன்றும் செழுமையாக ஓரளவு பிறந்த மேனியுடன் இருக்கும் பிரதேசங்களிலேதான் இப்பண்பு காணப்படுகின்றது. அதிலும் மட்டக்களப் பில்தான் பெருவாரியான கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டமைக்கும் பாடப் பட்டமைக்கும் சான்றுகள் கிடைப்பதுடன், சமூக வாழ்க்கை முறைக்கும் கூத்துக்கும் இடையே இன்னும் அறாத் தொடர்பு காணப்படுகின்றது. இதனால் மட்டக்களப்பில்தான் இதன் அரங்க அமைப்பின் புராதனத் தன்மையைக் காணமுடியும்.

கூத்துரங்கம்

மட்டக்களப்பிலே இக் கூத்துக்கள் வட்ட மேடையிலே ஆடப்படுகின்றன. அது வட்டக்களரி எனப்படுகின்றது. இப்பகுதியில் கூத்துப் பழக்கி அரங்கேற்ற ஏறக்குறைய எட்டு மாதம் தொடக்கம் ஒரு வருடம் வரை செலவாகின்றது. கூத்துப் பழக்கத் தொடங்கி அரங்கேறும் வரை மூன்று மேடை வகைகளை இக்கூத்துக்கள் காண்கின்றன.

1. பழக்கும் போது அமைக்கப்படும் மேடை.

இது பதினெந்து அல்லது இருபது அடி விட்டமுள்ள வட்டத்தில் காலடி உயர்த்துக்கு மண் இட்டு அவ்வட்டத்தை உயரமாக்கி அமைக்கப்பட்ட திறந்தவெளி மேடையாக இருக்கும்.

2. சுதங்கை அணியும் போதும் கிழமைக் கூத்தின்போதும் அடுக்குப் பார்த்தவின் போதும் அமைக்கப்படும் மேடை

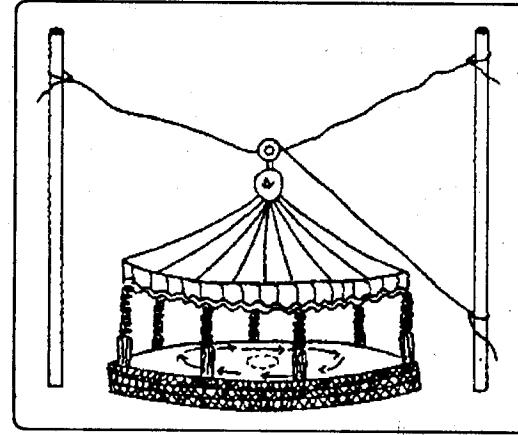
இம் மேடை நான்கு பக்கமும் திறந்ததும் பந்தல் வடிவத்திலும் அமைக்கப்பட்டிருக்கும்.

3. அரங்கேற்று மேடை:

இது வட்டவடிவமானதும், சுற்றிவர ஏழு அல்லது எட்டுக் கம்புகள் நடப்பட்டதும் மேலே கூம்புவடிவில் சேலைகளைக் கொட்டியது மான திறந்தவெளி மேடையாக அமையும். இம் மேடை நிலமட்டத்தினின்று மூன்று அடிக்கு மேல் உயரமுடையதாய் இருக்கும்.

இம் மூன்று வகை மேடைகளிலும் நாம் காணவேண்டிய பொது

அம்சம் அதன் திறந்த வெளித் தன்மையாகும். சுற்றிவர இருக்கும் பார்ப்போரை மனதில் வைத்தே இக் கூத்துக்கள் ஆடப்படுகின்றன. யாழிப் பாணப்பகுதிகளிலும் ஏனைய பகுதிகளிலும் இத்திறந்த வெளி மேடையே மூன்னர் இருந்தது என்று அவ் ஊர்களில் வாழும் முதியவர்களின் வாயிலாக அறிய முடிந்தமையால் இம் மேடையைமைப்பே கூத்துக்குரிய மேடையைமைப்பென்பதும் எது புராதன மேடையைமைப்பென்பதும் தெளிவாகின்றது.



கூத்தின் அளிக்கை முறை

மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் தென்மோடி வட்மோடிக் கூத்துக்களுக்கென சில ஆட்டமுறைகள் உண்டு. இவ் ஆட்டங்களுக்கு பயன்படுத்தும் சொற்கட்டுக்கள் தாளக்கட்டுக்கள் என அழைக்கப்படுகின்றன. தாளக்காரர் தாளங்களை வாயினாற் கூறித் தாளத்தினையொலிக்க, மத்தள காரர் அதனை மத்தளத்திலே தர, கூத்துக்காரர் அதனை தன் கால்களிலே கொணர்ந்து காலில் கட்டிய சலங்கையொலியால் வெளிப்படுத்துவார். கூத்தில் வரும் பாத்திரங்களுக்கும் நிகழ்ச்சிகளுக்கும் ஏற்ப தாளக்கட்டுகள் வேறுபடும். இத்தாளக் கட்டுக்கள் பாத்திரங்களின் குணாதிசயங்களையும் நிகழ்ச்சிகளின் தன்மையையும் வெளிக்காட்டும் வகையில் அமைந்திருக்கும்.

இவ்விரு கூத்துக்களுக்கும் நிற்றல், திரும்புதல் பொடியடி, வீசாணம் எட்டு, ரத்து, உலா, குத்துமிதி, நாலடி, தட்டடி, ஓய்யாம், சுற்றியாடுதல், நடை, தாளம் தீர்த்தல் ஆகிய ஆட்ட வகைகளைக் கொண்டுள்ளன இவற்றில் வீசாணம், எட்டு, சுற்றியாடுதல் என்பன இரண்டு வகைக்

கூத்துகளிலும் இடம் பெறும் பிரதான ஆட்டங்களாகும். இவ்வாட்டத் தின்போது நடிகரின் முழுப்பக்கமும் பார்ப்போருக்கு தெரியும். ஒரு பாடல் கூத்தரால் இருமுறை பாடப்படும். இரு முறையும் பிற்பாட்டுக்காரரால் அது இரட்டிக்கப்படும். மேடையின் நடுவே அண்ணாவியாரும் பக்கப்பாட்டுக்காரரும் தாளம் போடுவோரும் ஏடு பார்ப்போரும் நிற்பார்கள்.

கூத்தர் அவர்களைச் சுற்றி வெளியிலுள்ள பார்ப்போரைப் பார்த்த படி ஆடுவர். இதுபோல் கூத்தரின் உடையவங்காரமும் சகல பக்கமும் உள்ள பார்ப்போருக்குத் தெரியத்தக்க வகையில் அமைந்திருக்கும். கூத்தர் அணியும் பூழுடி, கரப்புடுப்பி என்பன ஒருபக்க அலங்காரம் உடையன வாகவன்றி சகல பக்கங்களிலும் அலங்காரம் உடையதாக்கப்பட்டுள்ளன. அரங்கை வளைத்துவர நாட்டப்பட்ட வாழைக்குத்திக்கு மேல் வைத் திருக்கும் தேங்காய்ப்பாதிக்குள் எண்ணெய் ஊற்றி அதிலிருந்து வெளிச்ச முண்டாக்கி மேடைக்கு வளைத்துவர முன்னர் ஓளியுட்டப்பட்டது. வட்டக்களாக்கும், அதிலுள்ள பார்ப்போருக்கு ஏற்றவிதத்தில் அனைத்தும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

கூத்தின் அமைப்பு

கூத்தினைப் பார்ப்போர் கல்வியறிவு இல்லாத கிராமப்புற மக்களாகவே அமைந்திருந்தனர். எனவே இவர்களின் தன்மைக்கேற்ப கூத்து மிகவும் இலகுவான சிக்கலற்ற ஒரு நாடக வடிவமாக அமைந்திருந்தது. கட்டியகாரன் வருதல், சபையோரை ஆயத்தஞ் செய்தல், அரசன் அரசி வருதல், தேச விசாரணை, குமாரன் வருதல், திருமணம் அல்லது முடிகுடல் என்ற வாய்ப்பாடுகளை பெரும்பாலான கூத்துகளில் காண முடிகின்றது. இவ் எளிமையான அமைப்பு ஏற்படக் காரணமாக இருந்தவர்கள் எமது பார்ப்போரே:

கூத்து விடியவிடிய நடைபெறும். தூர இடங்களில் இருந்து வருபவர்கள் கூத்து நடக்கும் கிராமத்தில் தங்கி மறுநாள் செல்வர். இதற்காக விடியவிடிய நடத்தப்பட்டது. சிலர் நித்திரை தூங்கியும், விரும்பியபோது விழித்தும் பார்த்தனர். இதனால் அண்ணாவியார் மூலமும் பாத்திரங்கள் மூலமும் நடந்த விடயங்களை மீண்டும் மீண்டும் கூறும் மரபு கூத்திலுண்டு.

கூத்துமேடை வட்டக்களரியாகையால் கூத்தில் காட்சிப் பிரிவுகள் இருக்கவில்லை. காட்சியை பாத்திரம் கூற மக்கள் அதனைக் கற்பனை செய்து கொண்டனர்.

கூத்தினைப் பார்ப்போர்

பார்ப்பவர்கள் கிராமப்புறத்தவரானமையினாலும் கதை கூறும் மரபில் இக்கூத்தினைச் சொல்லிச் செல்வதே அதன் அளித்தல் தன்மையாக அமைந்திருந்தது.

பாத்திரங்கள் தமது குணாதிசயங்களைத் தாமே கூறிகளைண்டனர். தாங்கள் இன்னது செய்யப் போகின்றோம் என்பதையும் தாம் யோசிப்ப தையும் தாமே கூறிக்கொண்டார்கள். கடவுள் கூட மனித நிலைப்பட்ட வராகத் தோன்றினார். பாமரர் பார்ப்போராக விளங்கியமையால் அறிவுட்டல் பண்பு கூத்தின் பண்பாகிற்று. நல்லவர் வெல்வார். தீயவர் தோற்பார். அறம் வெல்லும், கடவுள் துணை நல்லவர்க்குண்டு என்ற கருத்துகள் வெளிப்படையாகக் கூறப்பட்டன. இதனால் கூத்தில் சோக முடிவு இல்லை.

கூத்தில் வரும் நடிகர் பாடல்களின் சங்கீதத் தன்மையைப் பொருட்படுத்தாது உச்சஸ்தாயில் பாடினர். இது கூத்தைப் பார்க்கும் சகலருக்கும் பாடல் விளங்கும் நோக்கில் அமைந்திருந்தது.

கூத்துக்கள் நாடகத்தின் பொய்மையை எப்போதும் பார்ப்போருக்கு உண்ட்திய வடிவமாகும். இதனால் கூத்துக்கள் உணர்வூட்ட மாத்திரமன்றி அறிவுட்டவும் பயன்பட்டன.

கூத்துகளில் நடிகன், பார்ப்போர் என்ற இடைவெளி உடைக்கப்பட்டு நாடகத்துடன் சகலரும் இணைவதற்கான சூழலும் ஏற்படுத்தப்படுகின்றது. நிலமானிய அமைப்புக்கூத்து

அழுத்து நிலமானிய அமைப்பின் கலை வடிவங்களாகக் கூத்துக்கள் திகழ்ந்தன. நிலமானிய சமூக அமைப்பில் அல்லது அக்கருத்தோட்டத்தில் உயர் இடம் பெற்று இருந்த அரசன், அரசி, நிலப்பிரபு, வணிகள் ஆகிய வர்களையும் அச்சமூக அமைப்பு பேணிய புராண இதிகாசத் தலைவர் களையுமே கூத்துக்கள் பிரதான பாத்திரங்களாகக் கொண்டன. இத்தலைவர்களின் பீர்தீரச் செயல்களும், அவர்களுக்கு வரும் இடர்களும், அவற்றை அவர்கள் எதிர்கொள்வதும் வெற்றி கொள்வதுமே கூத்தின் கருப்பொருளாகின. சாதாரண மக்கள் இக்கூத்தின் உப பாத்திரங்களோ. தலைவர் தலைவரின் வாழ்க்கைக்கு உறுதுணை செய்யும் வகையில் இவ் உப பாத்திரங்கள் அமைந்தன.

விலாசம்

கூத்து மரபை அடியொற்றி தென்னந்தியாவினின்று 19ம் நூற்றாண்டுப் பகுதியில் ஈழத்துக்கு வந்து புகுந்த நாடக வடிவங்களாக விலாசம், சபா, டிராமாமோடி ஆகியன விளங்குகின்றன.

விலாசம் என்பது பார்ஸிய நாடகக் கம்பனிகளாலும் மராத்திய நாடகக் கம்பனிகளாலும் தமிழில் கொண்டு வரப்பட்ட ஒரு நாடக வடிவமாகும்.

தமிழ்நாட்டில் விலாசம் வந்து புகுந்தபோது கூத்தாக ஆடப்பட்ட கதைகள் விலாசமாக ஆடப்பட்டன. உதாரணம் இரணிய நாடகம், வள்ளி யம்மன் நாடகம் என்பன இரணிய விலாசம், வள்ளியம்மன் விலாசம் என மாற்றப்பட்டனம்.

இதுபோன்று ஈழத்தில் இராம நாடகம், இரத்தினவல்லி போன்ற கூத்து நூல்கள் இராம விலாசம், இரத்தினவல்லி விலாசம் என மாற்றப் பட்டதை அறிகின்றோம். இவ்வாறு மாறும் போது கூத்துகளின் சில புதிய விடயங்களை உள்வாங்கியும் சில விடயங்களை விட்டும் விலாசமாக வளர்ச்சியடைந்தன. இதன்படி கர்ணாடக இசையும், அதிகமான வசனங்களும் இடம் பெற்றதுடன் கூத்தின் ஆட்டக்கோலங்கள் படிப்படியாகக் குறைந்து பதிவிரதை விலாசம் போன்றவற்றில் ஆட்டம் முழுமையாக இல்லாது போவதையும் காண்கின்றோம்.

இவ் விலாசங்களின் வளர்ச்சியாகவே பின்னாளில் வந்த வசன நாடகங்களைக் காண்கின்றோம். வசன நாடகத்துடன் தமிழ் நாடகத்தின் அடுத்த கட்ட வளர்ச்சி இடம் பெறுகின்றது. இவ்வளர்ச்சி உடனேயேற பட்ட ஒன்று அன்று. இவ்வளர்ச்சிப்படியில் சபா, வாசாப்பு, டிராமாமோடி என வளர்ச்சிப்படிகள் உண்டு.

பாமர மக்களால் ஆடப்பட்ட தெருக்கூத்தையும் உயரிய சங்கீதம் கலக்காத அதில் வரும் இசைகளையும் படித்தவர்களும் கர்நாடக இசை தெரிந்தவர்களுமான உயர் வர்க்கத்தினர் ஏற்கவில்லை. இந்நிலையில் கீர்த்தனை நாடகங்கள் இவர்களுக்கு உரிய நாடக வடிவமாயிற்று. இதில் வந்த கதைகள் காரணமாகவும், இதில் பயன்படுத்தப்பட்ட உயரிய சங்கீதம் காரணமாகவும் அதனை இவர்கள் இரசித்தனர்.

எனினும் கதாகாலேட்சேபமாக நடைபெற்ற இவை ஒரு முழுமையான நாடக வடிவமாக அமையவில்லை. இவ்வேளையில் பார்ஸிய, மராத்திய நாடக மரபுகள் இங்கு வர ஆரம்பிக்கின்றன. தெருக்கூத்தைப்

புறக்கணித்த இவ்வகுப்பினர் இந்நாடக வடிவங்களின் வருகையால் கவரப்பட்டனர். இவ்வேளையில் தமக்கென ஒரு நாடக வடிவத்தை உருவாக்க முயன்றனர். இந்நாடக அமைப்பை உருவாக்க ஏற்கனவே தம் மத்தியில் வளர்ந்து கற்றோரால் மதிக்கப்பட்ட கர்நாடக இசை கலந்த கீர்த்தனை நாடக மரபைப் பயன்படுத்தினர். இவ்வண்ணம் வந்து சேர்ந்த நாடக வடிவத்துடன் தமிழுள் வளர்ந்து வந்த இன்னொரு நாடக வடிவத்தையும் இணைக்க எடுத்த முயற்சி விலாசமாயிற்று. இணைக்கையில் கூத்து அம்சங்களையும், கீர்த்தனை நாடகத்தையும், பார்ஸிய மராத்திய நாடக வடிவத்தையும் இணைத்து புது வடிவமாக விலாச நாடகம் தோன்றியது.

விலாசம் கூத்து மரபை பின்பற்றியமைக்கப்பட்டதால் கூத்துப் போன்று விலாசம் வட்டக்களரியிலேயே ஆரம்பத்தில் ஆடப்பட்டது. இம் மேடை முறைகள் படிப்படியாக மாற்றமடைகின்றன. மராத்திய பார்ஸிய நாடகங்களின் தாக்கம் பெற்ற நகரப்புறங்கள் திறந்த வெளியில் மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்ட கொட்டகைகளில் சீன் கட்டி நாடகம் நடத்த, கிராமப்புறங்களில் பழைய மரபில் திறந்த வெளியில் நடத்தப்படுகின்றன. பின்னாளில் திறந்த வெளி மேடைக்குப் பதிலாக மூன்று பக்கமும் ஒலைகளால் அடைக்கப்பட்ட கொட்டகைகள் மேடையாகின்றன. பார்போர் ஒரு பக்கம் மாத்திரம் இருந்து பார்க்க ஆரம்பிக்கின்றனர். இதனால் சுற்றிவளைத்து ஆடும் மரபு செல்வாக்கிழக்க நடந்து நடந்து ஒரு பக்கம் பார்த்தபடி நடிக்கும் முறை தமிழ் மேடையில் தோன்றுகின்றது. சபையோருக்கு பின்பக்கம் காட்டக்கூடாது என்ற மரபு நாடக மேடையில் தோன்றுகிறது. மேடையில் நின்று பாடிய அண்ணா வியாரும் பக்கப்பாட்டுக்காரரும் மேடையின் ஒரு புறத்தில் அமர்ந்து விடுகின்றனர். இடுப்பில் கட்டி வாசிக்கப்பட்ட மத்தளம் தரையில் கிடத்தி வாசிக்கப்படுகின்றது. இதன் வளர்ச்சியாக பின்னாளில் முன்திரை, பக்கத்திரை கட்டும் வழக்கம் உருவாதலுடன் ஓளியூட்ட காஸ் (Gas) லைட்களைப் பயன்படுத்தவும் தொடங்குகின்றனர். கூத்தைப் போலன்றி கர்நாடக சங்கீதம் தெரிந்தவர்களே நாடகத்தில் நடிக்க வேண்டியதாகின்றது. இவ்வாறு ஈழத்து அரங்க வளர்ச்சியில் விலாசம் புதிய திசையை நோக்கிச் செல்கின்றது.

வாசாப்பு

வாசாப்பு என்னும் நாடக மரபு மன்னாரில் விசேடமாகப் பேணப் பட்டது. வாசாப்பு என்பது வாசகப் பாவின் மருஉ ஆகும். நாடகங்களின் சுருக்கமாக அமைவன வாசகப்பா. வாசகப்பா என்பது வசனம் கலந்த

பாட்டு எனப் பொருள்படும் என்பார் பேராசியர் ச. வித்தியானந்தன். புலவர்களினால் பாடப்பட்ட நாடக நூல்கள் பாமர மக்களுக்கு விளங்காது போகக்கூடும் என்பதனாலேயே நாடகத்தின் சருக்கமாக நாடகத்தில் வாசகப்பா எழுந்தது என்பர். மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்கு உற்று இருந்த நாடக வடிவத்தின் மூலம் சமயப்பிரச்சாரம் செய்ய முற்பட்ட கிறிஸ்தவர்கள் அந்நாடகங்களின் சொற்கள் மக்களுக்கு புரியாமையை உணர்ந்து வாசகப்பாவைக் கையாண்டனர்.

வசனம் கலந்த பாட்டாகிய வாசகப்பாவின் தோற்றம், நாடகத்தில் வசனம் செல்வாக்குப் பெற ஆரம்பித்ததைக் காட்டுகின்றது
சபா

சபா என்னும் இந்த நாடக வடிவம் பார்ஸிய, மராட்டிய மேனாட்டுத் தாக்கத்தினால் தமிழ் நாட்டில் புகுந்து பின்னர் அங்கிருந்து ஈழத்து நாடக உலகிற் புகுந்ததொன்றாகும்.

சபா என்பது பலர் கூடுகின்ற இடமாகும். தமிழிலே இதனை நாம் சபை என்று அழைக்கின்றோம். சபா மண்டபம் என்பதற்குத் தமிழ் வெக்லிகன், சபை கூடும் மண்டபம் என்ற கருத்தினைத் தருகின்றது. ஆரம்பத்திலே வெட்டவெளியிலே ஆடப்பட்ட கூத்துக்கள், பலர் கூடுகின்ற மண்டபத்தில் ஆடப்பட்ட போதுதான் சபா என்னும் பெயரைப் பெற்றிருக்க வேண்டும். பலர் கூடும் இடத்தில் ஆடும் ஒழுங்குமுறை யேற்பட்டதும் திரை, அரங்கம், மேடையமைப்பு என்னும் நவீன நாடகத்துக்குரிய அம்சங்கள் ஏற்பட்டு விடுவதும் தவிர்க்க முடியாததே.

விலாசம் சபாவாக மாறும் போது வரலாற்று விதிக்கு ஏற்ப விலாசத்தில் காணப்பட்ட சில அம்சங்களை விட்டு வாசாப்பு நாடகத்தின் வசன அம்சங்கள் சிலவற்றையும், நவீன நாடக அம்சங்கள் சிலவற்றையும் பெற்று சபா என்றொரு நவீன நாடக வடிவமாக உருவாகிறது.

விலாசத்தினின்று பிறந்த சபா, விலாசத்தை போல ஓரளவு கர்நாடக சங்கீதம் கற்றோருக்கும் இரசிப்போருக்குமான ஒரு இடைப்பட்ட தரத்துடன் நிற்காமல் கூத்ததைப் போல மக்கள் மத்தியில் சென்றது.

இங்கிலீஸ், இந்துஸ்தானி, தெலுங்கு மெட்டுக்கள் அரிச்சந்திர விலாச தமிழ் மெட்டுக்கள் என்பன விலாசத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டன. இவற்றைவிட அக்காலத்தில் இங்கிலாந்தை அரசு புரிந்த மன்னர்கள், மேற்றி ராணிமார், பார்லிமேந்து சபையினருக்கு வணக்கம் உரைத்து நாடகத்தை ஆரம்பித்தனர். இது ஆங்கிலேயர் ஆட்சியின் பின்னர் எழுந்த கலை வடிவமே சபா என்பதை ஞாபகப்படுத்துகின்றது.

இச்சபாக்களில் காட்சிப் பிரிவுகள் கொண்டுவரப்படுகின்றன அவற்றைவிட நாடகத்தில் வசனங்கள் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. புலசந்தோர், சோபனக்காரர், சூந்தோழிமார் போன்ற புதிய பாத்திரங்களையும் காணகின்றோம். இதன் மூலம் புதிய நாடக பாத்திரங்களையும் புதிய நாடகப் முறையையும் சபா தமிழ்நாடக உலகிற்கு அளித்தது எனலாம்.

திறாமாமோடி

சபாவுக்குச் சமாந்தரமாகத் தோன்றிய இன்னொரு நாடக வடிவம் திறாமாமோடி நாடக வடிவமாகும். 'திறாமா' என்னும் சொல் முழுக்க முழுக்க ஒரு ஆங்கிலச் சொல்லாகும். சபாவின் அமைப்பை இவ் திறாமா பெற்றிருப்பினும் சபாவைப்போல இராக, தாளங்கள் அமைத்துப் பாட்டுக்களைக் பாடியமையைக் குறிப்பிடலாம். மெட்டுக்களைக் குறித்துப் பாட்டுக்களை அறிமுகம் செய்தமை திறாமாவுக்கும் சபாவிற்கும் உள்ள பெரிய வேறுபாடாகும். திறாமாக்களைக் கிறிஸ்தவர்களே எழுதி நடித்தனர்.

திறாமாக்களில் திரைகளை ஏற்றி இறக்குதல், காட்சி மாற்றங்கள் என்பன முக்கியத்துவப்படுத்தப்பட்டன. இங்கு முன்னரிலும் விட கூடுதலான வசனங்கள் நாடகத்தில் இடம் பெறுவதிலும், இயற்கையாக வசனத்தைப் பேசுவதிலும் கவனம் செலுத்துகின்றனர். இவ்வியற்கையாக வசனம் பேசி நடித்த மரபினடியாகவே பிற்காலத்தில் யதார்த்தம் தோன்றுகின்றது.

கிறிஸ்தவர்கள் மத்தியில் திறாமா வளர்ச்சியற்றது போல் யாழ்ப்பா ணத்தில் சிலகாலம் தங்கியிருந்த சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் போன்றவர்களினால் கொண்டு வரப்பட்ட திறாமாக்கள் இந்து மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றன.

இவ்வண்ணம் இடைக்காலத்தில் கூத்தினின்று விடுபட்டு விலாசமும், இவற்றினின்று விடுபட்டுக் கூத்துக்களும், விலாசங்களின் விளக்கமாக வசனத்தில் வாசாப்பு என அழைக்கப்பட்ட வாசகப்பாவும் அவைகளிலிருந்து சபாவும், சபாவினின்று திறாமாவும் பரினமிப்பதைக் காணக்கூடிய தாகவும் உள்ளது.

இசைநாடகம்

இந்நாடக வடிவம் தென்னிந்தியாவினின்று, சிறப்பாகத் தமிழகத்தினின்று அடிக்கடி ஈழம் வந்த நாடகக் கலைஞர்களாலும் விசேடமாக நாடக சபைகளினாலும் ஈழத்துக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டதொரு வடிவமாகும்..

1850 இலிருந்து பார்ஸி நாடகத் தாக்கத்தின் விளைவாகத் தமிழ் நாட்டில் வளர்ந்து வந்த நாடக மரபு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் மூலம் மேலும் செம்மைப்படுத்தி வளர்க்கப்பட்டு வந்தது. இதனைத் தொடர்ந்து நாடகக் கம்பனி அமைத்து நாடகம் நடத்தும் மரபும் தோன்றுகின்றது. சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் தத்துவ வோசினி வித்துவசபை மற்றும் சமரச சன்மார்க்க சபை, மீன்லோசனி பால சற்குண நாடக சபை போன்றன தோன்றின. இக்கம்பனிகள் தொழில்முறைக் கலைஞர்களை அமர்த்தி, பணம் உழைக்கும் நோக்கில் நாடகத்தைப் பயணப்படுத்தும் நிலையேற்படுகின்றது. இக்காலகட்டத்தில் நடிகன், பார்ப்போருக்கு இடையேயான தொடர்பு குறைவதையும் நாடகம் மக்களுக்கு அறிஷුட்டல் என்னும் பண்பைத் தாண்டி மக்களின் பலவீனமான உணர்ச்சியைத் தூண்டி அவர்களை பிரமிப்பில் வைத்துக் கொள்ள முயற்சிப்பதையும் காண்கின்றோம்.

தமிழ்நாட்டின் இசை நாடக வளர்ச்சியின் இப்பின்னணியூடாகத் தான் ஈழத்தின் இசை நாடக வளர்ச்சியையும் நோக்க வேண்டும்.

இலங்கையின் இசைநாடக வளர்ச்சி பற்றிக் குறிப்பிடும் காரை செ. சுந்தரம்பின்னை, தனது யாழிப்பாண இசைநாடக வரலாறு என்னும் நூலில் இதனை மூன்று கட்டங்களாக விளக்குகின்றார்.

1. இந்தியக் கலைஞர்கள் மாத்திரம் இங்கு வந்து நாடகமாடியகாலம். இது 1919 க்கு முற்பட்ட காலமாகும்.
2. இடைக்காலப் பகுதி 1919-1939 வரையுள்ள காலப்பகுதியாகும். இக்காலத்தில் முதலாவது உலக மகாயுத்தம் இடம் பெற்றுக் கொண்டிருந்தமையால் அதிக நாடக குழுக்கள் இந்தியாவிலிருந்து வர முடியாமையால் அங்கிருந்து வந்த குழுக்களுடன் இங்கிருந்தோர் இக்காலத்தில் இசை நாடகங்களை நடித்தனர்.
3. 1939க்குப் பிற்பட்ட காலப்பகுதியில் இந்தியாவில் இருந்து குழுக்கள் வராமையால் இலங்கையரே முழுக்க முழுக்க இசை நாடகங்களை நடித்தனர்.

முதலாவது காலகட்டத்தில் ஆரம்ப கட்டத்தில் வளர்ச்சி குறைவாக இருந்த இசைநாடகப் பாரம்பரியம் 1896 இல் இருந்து மேடையில் திரைகளுடன் நாடகம் நடத்த ஆரம்பிக்கிறது. இக்காலத்தில் மடுவம் என்று அழைக்கப்படும் பார்ப்போரை வளைத்துக்கட்டப்பட்ட தியட்டர் அமைத்து நாடகம் போடும் மரபு தோன்றுகிறது. இம்மடுவங்களே பின்னாளில் சினிமாத் தியேட்டர்கள் ஆகின்றன.

இரண்டாவது காலப்பகுதியை யாழிப்பாண இசைநாடக வரலாற்றில் பொற்காலம் என்பார் காரை.செ.சுந்தரம்பின்னை. இக்காலத்தில் தமிழ் நாட்டிலிருந்து ஜி. கிட்டப்பா கே.பி.சுந்தரம்பாள், காசிஜூயர் போன்றோர் யாழிப்பாணத்திலும் கொழும் பிலும் இசை நாடகங்களை நடத்திச் சென்றனர். இக்காலத்திலேதான் அரிசுசந்திரா, சத்தியவான் சாவித்திரி என்பன மேடையேற்றப்பட்டன. இக்காலத்தில் தான் மட்டக்களப்பில் சுகிர்த விலாசபா போன்ற சபாக்கள் தோன்றின.

மூன்றாவது காலகட்டத்தில் இந்தியாவில் இருந்து நாடகக் குழுக்கள் வராமையால் ஈழத்தவர்களே இசை நாடகத்துறையில் கொடிகட்டிப் பறந்தனர்.

இணுவில் ஏரம்பு அண்ணாவியார், புத்துவாட்டி இரத்தினம், கொக்குவில் நமச்சிவாயம், நல்லூர் சுந்தரம்பின்னை, கைவெட்டி சுந்தரம், வைரவி அண்ணாவியார் (வி.வி.வைரமுத்துவின் தந்தை) அண்ணாவியார் இராமர், கிருஷ்ணாழ்வார், பழுன் செல்லையாப்பின்னை, பொன்னாலைக் கிருஷ்ணன், கன்னிகா பரமேஸ்வரி என்போர் இக்காலத்தில் முக்கியமாகக் குறிப்பிடத் தக்கவர்கள். சினிமாவின் வளர்ச்சியுடன் நாடக மேடையில் நடிகர்களின் முக்கியத்துவம் குறைந்து, நாடகக் காட்சிகளை பிரமாண்டமாக அமைப்பதிலேயே நாடகக்காரர் கவனம் செலுத்தும் போக்கும் தோன்றுகின்றது.

இந்நாடகங்கள் இலங்கையின் தமிழர் வாழ் பகுதிகள் எங்கும் சென்றன. மட்டக்களப்பு, திருகோணமலை, கொழும்பு, மலைநாடு ஆகிய பகுதிகட்கெல்லாம் இக்கம்பனிகள் சென்றமையினால் அங்கெல்லாம் இம் மரபுகளிற் தேர்ச்சிபெற்ற கலைஞர்கள் வாழ்ந்து இசை நாடகங்களை மேடையேற்றியுள்ளனர். இந்நாடக மரபு சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் சென்றது. இம்மரபே நூர்தி நாடக மரபாக அவர்கள் மத்தியில் மேற்கிளம்பியது.

இசை நாடகத்தின் மேடை வளர்ச்சி

ஆரம்பகாலத்தில் இசை நாடகங்கள் பணம் படைத் தோர்ள இந்தியாவில் இருந்து அழைக்கப்பட்டன. அக்காலத்தில் இவை கொட்டகைகளில் திறந்தவெளியில் நடத்தப்பட்டன. கொட்டகை என்பது மூன்று பக்கமும் தென்னோலையால் அடைக்கப்பட்டதும் உயரமான மேடை உடையதுமான ஒரு பந்தலாகும். ஒரு பக்கப் பார்ப்போரை பார்த்த வண்ணம் நாடகம் நடைபெறும். அண்ணாவியார் பிற்பாட்டுக் காரர் மேடையில் நின்று கொண்டிருப்பர். ஒவிபெருக்கி வசதியில்லை. கூத்து முறைப்படியே தேங்காய்ப் பாதிக்குள் என்னைய்ச்சீலையை

வைத்து எரிப்பதன் மூலம் ஒளியினை மேடைக்கு வழங்கினர்.

அடுத்து, பணம் சம்பாதிக்கும் நோக்கில் மடுவம் அமைத்து பணம் கொடுத்தோர் மாத்திரம் பார்க்கத்தக்க வகையில் மேடையைச் சுற்றி வேலியமைக்கப்படுகின்றது. பிற்காலத்தில் இவ்வேலி தகரத்தால் அமைக்கப்படுகின்றது. பின்னால் இது மண்டபமாக மாறுகின்றது. இக்கட்டத்தில் காஸ் (Gas) ஸெற்றுக்கள், காபைட் ஸெற்றுக்கள் வைக்கப் பட்டதாகவும் அறிகின்றோம். இக்காலத்தில் சமூகத்தில் உயர்ந்தவர்களுக்கு ஆசனங்கள் ஒன்றிரண்டு வழங்குகின்றனர்.

இன் வந்த காலத்தில் இம் மடுவம் அமைப்பதில் பல மாற்றங்கள் தோன்றுகின்றன. கொழும்பு ஜிந்துப்பிட்டி மடுவம் போன்றன சமார் 2000 பேர் நாடகம் பார்க்கக் கூடியதாகவும், பல ஆசன வகுப்புக்களை கொண்டதாகவும் உருவாவதும் குறிப்பிடத்தக்கது. 1939 ல் தகர அரங்கு கற்களால் மாற்றியமைக்கப்படுகின்றது. 1932 இன் இயந்திர விளக்கு மின் விளக்குகள் மேடைக்கு ஒளிவழங்குவதையும், 1945ல் ஒலிபெருக்கி உபயோகம் மேடைக்கு வருவதையும் காண்கின்றோம். இம்மேடைய மைப்பு நவீன நாடக மேடைக்குக் கட்டியம் கூறியது.

□ நவீன அரங்கு

இயற்பண்பு, யதார்த்த நாடக அரங்கு

ஆங்கிலேயர் வருகையுடன் இலங்கை வரலாற்றிலே புது அத்தியாயம் ஒன்று ஆரம்பிக்கப்படுகின்றது. ஆங்கிலேயர் புகுத்திய பொருளாதார அமைப்பினாலும், நவீன நாடகரிகத்தினாலும், இலங்கையின் பழைய மரபுகள் அடியோடு ஆட்டம் காணத் தொடங்கின.

ஆங்கிலேயர், ஆங்கிலமொழி, கிறிஸ்தவ மதம் மூலம் சூதேசிகளை ஜிரோப்பிய மயமாக்கினார்கள். இப்பின்னணியூடாக ஒரு மத்தியதர வர்க்கமொன்று ஈழத்திலே தோன்றியது. இவர்கள் தமது வசதி, வாய்ப்பு, அறிவுக்கு ஏற்ப புதிய நாடக வடிவமொன்றைத் தேடினர். இவர்களின் மூலம் நவீன நாடகநெறி ஈழத்தில் தோற்றுவிக்கப்பட்டது. இவர்கள் முன் னையோரைப் போல் நாடகத்தைத் தொழிலாகக்கொள்ளாது தாங்களே முதன்முதல் சபாக்கள், மன்றங்கள் அமைத்து நாடகம் வளர்த்தனர்.

1913 ஆண்டு ஜூலை மாதம் கொழும்பில் வங்கா சபோத சபை ஸ்தாபிக்கப்பட்டது. 1914 இல் யாழ்ப்பாணத்தில் சரஸ்வதி சபை

ஸ்தாபிக்கப்பட்டது. 1920 இல் மட்டக்களப்பில் சுகிர்தவிலாசசபை தோன்றியது. 1933 இல் The Tamil Dramatic Society என்ற ஆங்கிலப் பெயர் கொண்ட நாடகசபை கொழும்பில் தோன்றியது. இச்சபைகளில் ஆங்கிலம் கற்ற மத்தியதர வர்க்கத்தினரே பெரும்பங்கு கொண்டனர்.

கலையரசு சொர்ணவிங்கம்

ாழத்து நவீன நாடக வரலாறு கலையரசு சொர்ணவிங்கத்துடனேயே ஆரம்பமாகின்றது. இவர் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரைத் தனது குருநாத ராக்க கொண்டு அவர் எழுதிய நாடகங்களையே மேடையிட்டார்.

வேதாள உலகம், சாரங்கதாரா, மனோஹரா, வாணிபுரத்து வணிகன், சகுந்தலை போன்றன குறிப்பிடத்தக்கன. இவரின் நடிகரும் பார்ப்போரும் இம் மத்தியதர வர்க்கத்தினரே. இவரின் நாடகங்கள் கொழும்பு, யாழ்ப்பானம், கம்பஹா, நீர்கொழும்பு போன்ற நகர்ப்புறங்களில் மேடையிடப்பட்டன.

இவர் மேற்கத்தைய அரங்கக் கோட்பாடுகளையும் அரங்க நுனுக்கங்களையும் பின்பற்றினார். இவர் காலத்தில் நாடக் காட்சிகளைப் புலப் படுத்த Scenery களை மேடையில் பயன்படுத்தினர். மேடையில் குறிப்பிட்ட காட்சியை இன்னும் உண்மையாக்கும் வகையில் மேடைப் பொருட்கள் வைக்கப்பட்டன. மேடையில் மின்விளக்குகளின் உபயோகமும் முக்கியத்துவப்பட்டு இருந்தது. பாத்திரங்களின் நடிப்புமுறையாலும் முன்னைய செயற்கைத் தனம் தவிர்க்கப்பட்டு இயல்பாக நடிப்பைக் கொண்டு வருவதில் கவனம் செலுத்தினார்.

இவரின் நாடகங்களில் காட்சிகளைத் தத்துருபமாகக் காட்ட நடவடிக்கைகள் எடுக்கப்பட்டன. பாத்திரங்களையும் கதையையும் விட காட்சியே பிரதானமாக மாறிவிடும் அவலம் இதனால் எழுந்தது.

கலையரசின் நாடகமுறைமை

முந்திய நடிப்புப்போல பேசும் போது மாத்திரம் நடிக்காது, மேடையில் நிற்கும் வரை நடிக்கவேண்டும், என்ற கொள்கை, கலையரசு மூலம் ஆழத்து நாடக உலகில் புகுத்தப்படுகின்றது. நடிகன் பாத்திரமாக மாறிவிடவேண்டும். மற்றவர்களை உணர்ச்சி நிலைக்குள்ளாக்க வேண்டும் கதையில் பார்ப்போரை ஒன்றைவைத்து கண்ணர் சிந்தப் பண்ணுதலே நடிகளின் நடிப்பில் உச்சநிலை என்பது, கலையரசின் நடிப்புக் கோட்பாடாகவிருந்தது.

கலையரசின் நாடகக் கோட்பாடுகள் இயற்பண்பு மரபைப் பின்பற்றிய நாடகக் கோட்பாடுகளாகும். இயற்பண்பு நாடகத்திற்கெதிரான நாடக இயக்கங்கள் கலையரசின் காலத்தில் ஐரோப்பாவில் தோன்றியிருந்த தாலும் நவீன நாடகப் போக்குகளை இவர் அறிந்திராமல் இருந்திருக்கலாம்

இவ்விதம் 20ம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் ஆழத்தின் நவீன நாடகம் கூத்துகளிலும் பண்டைய இசை நாடகங்களிலுமிருந்து தன்னைப் பல அம்சங்களில் விடுவித்துக்கொண்டு புதிய சகாப்தத்தைத் தோற்று விக்கின்றது.

நாடகத்தில் பாடல்கள் குறைந்தன. வசனங்கள் முக்கிய இடத்தைப் பெறலாயின. நாடகம் இறுக்கமானதொரு வடிவத்தைப் பெறலாயிற்று. நாடக இலக்கியம் என்ற பேச்சும் எழவாயிற்று. இக்கால நாடக இலக்கியங்கள் நடிப்பதற்கன்றி படிப்பதற்கேற்றனவாகவே அமைந்திருந்தன. இவை நாடக எழுத்தாளர்கள் எழக்கூடிய ஒரு மரபையும் சூழலையும் ஏற்படுத்தியது. மற்றது நாடகத்தில் மக்கள் வாழ்க்கை கூறப்படவேண்டும் அதுவும் பேச்சுத் தமிழில் கூறப்படவேண்டும் என்பதை மெல்ல மெல்ல உணரப்படலாயிற்று.

கிறிஸ்தவ மதத்திற்கு எதிராக எழுந்த சைவசமய மறுமலர்ச்சியின் மரபில் வந்த படித்தவர்கள் இதே காலகட்டத்தில் கர்நாடக மரபை, தம கொள்கை பரப்பும் ஊடகமாகவும் கைக்கொண்டனர். சாவித்திரி சரிதும், நமச்சிவாயம் போன்ற நாடகங்களை இவற்றிற்கு உதாரணங்களாகக் குறிப்பிடலாம். இவற்றில் நாடகப் பண்பையும் மீறிக் கொண்டு அற ஒழுக்கப் போதனைகளும், தத்துவக்கருத்துக்களும் அதிகமாக நிறைந்திருந்தன. இவை நடிப்பதற்கன்றி படிப்பதற்கே உரியனவாக விளங்கின.

நாடகத்தில் மொழிப் பிரயோகம்

மேனாட்டு நாடக மரபுக்கியைய எழுதப்பட்ட மேற்குறிப்பிட்ட நாடகங்களிற் பெரும்பாலானவை வடமொழி மரபைப் பின்பற்றி தலைமைப் பாத்திரங்களும், உயர்வான பாத்திரங்களும் செந்தமிழ் நடையில் உரையாடுவனவாகவும் விகடன், வேலைக்காரன் போன்ற சமூக மதிப்பற்ற பாத்திரங்கள் பேச்சுத் தமிழில் உரையாடுபவையாகவும் சிருஷ்டிக்கப்பட்டுள்ளன. அத்தோடு இந்நாடகங்கள் பழைய காவிய மரபினின்றும் மாறாமலும் உள்ளன.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை

ஆங்கிலக்கல்வி சிருஷ்டித்துவிட்ட மத்தியதர வகுப்பின் ஒரு பகுதி யினர், மேல்நாட்டு மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களையும் புராண இதிகாச கதைகளையும் பொருளாகக் கொண்டு நாடகத்தைப் பொழுது போக்குச் சாதனமாகக் கொள்ள, மத்தியதர வகுப்பின் இன்னொரு பகுதியினர், ஈழத்து தமிழ் மக்களின் வாழ்க்கையையும் எண்ணங்களையும் பிரதிப விக்கும் மன்னவளம் ததும்பிய சமூக நாடகங்களை நாடக உலகிற்கு அளித்தனர்.

இவர்களே ஈழத்தில் இயற்பன்பு வாய்ந்த நாடக நெறியொன்றினை உருவாக்கினர். நாடகம் சமூக மாற்றச் சாதனமாக விளங்கியது. இப்போக்கின் முன்னோடி இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தின் பேராசிரியரான பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையாவார். இவரது நாடகக் களமாகப் பல்கலைக்கழகம் விளங்கியதால் அவை சமூக அந்தஸ்தைப் பெற்றன.

இந்நாடகங்கள் யாழிப்பான மத்தியதர வர்க்கத்தினரின் சமூகப் பிரச்சினைகள் குடும்பப் பிரச்சினைகளைப் பேசின. ஈழத்துத் தமிழ் மக்கள் எதிர் கொண்ட நடப்பியல் பிரச்சினைகள், அவர்களின் அபிவாசைகள், அவர்களின் மரபுகள், பேச்சுக்கள் போன்றன தமிழ்நாடக மேடையில் முதன் முதல் மேடையேறின. கற்பனாலோகத்தில் வாழ்ந்த நாடக உலகை நடப்பியல் உலகிற்கு இழுத்துக் கொண்டு வந்தவர் இவரே. மேற்கத்திய நாடகங்களில் தனக்கு இருந்த பரிச்சயத்தின் காரணமாக பழையதில் நல்லவற்றையும், புதியதில் நல்லவற்றையும் இணைக்கும் பண்பு இவரிடமிருந்தது.

நாடகப் பாத்திரங்கள், இயல்பான பேச்சுமொழி, நாடகக் காட்சிய மைப்பு, மேடையமைப்பு, நடிப்புமுறை என்பனவற்றில் இவரின் நாடகங்கள் இயல்பானதாக விளங்கின. இதனால் பேராசிரியரே ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் இயற்பன்பு நாடகத்தின் முன்னோடியாக விளங்கினார்.

சமூத்தில் மாத்திரமன்றி, ஒப்பிட்டுப் பார்க்குமிடத்து தமிழ் நாடக உலகிலேயே இம் மாற்றத்தை ஏற்படுத்திய பெருமை பேராசிரியருக் கேடுண்டு. இவரது நாடகங்கள் நானாடகம் (1930) இரு நாடகம் (1952) மாணிக்கமாலை (1952) சங்கிலி (1953) என்ற பெயரில் நாலுருவாயின. இவற்றுள் மாணிக்கமாலை சமஸ்கிருத நாடகமான ரத்னாவலியின் தமுவ லாகும். சங்கிலி சரித்தீர நாடகமாகும்.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்களை மேடைக்கெனத் தயாரித்தவர் பேராசிரியர் க.வித்தியானந்தனாவார்.

சினிமா நாடகம்

பல்கலைக்கழகத்தின் இயற்பன்பு வாய்ந்த நாடகநெறி வளர்க்கப் பட்ட அதே காலகட்டத்தில் தமிழ்நாட்டிலிருந்து சினிமாப்படங்கள் ஏராளமாக வரத் தொடங்கின. ஏறத்தாழ 1940 க்குப் பிறகு தமிழ்ப் படங்கள் ஜனரஞ்சகமாயின. இதனால் தென்னிந்திய சினிமா அச்சில் இங்கு நாடகங்கள் தோன்றின.

இதே காலகட்டத்தில் திராவிட முன்னேற்றக்கழகம் தமிழ்நாட்டில் அரசியல் ரீதியில் வளர்ச்சியடைந்திருந்தது. திராவிட முன்னேற்றக்கழகக் கருத்துகளும் இங்கு இறக்குமதியாகின. இதனால் இக்கால நாடகக்காரர் இக்கருத்துகளையும் உள்வாங்கினர்.

இந்திலைமைகள் தென்னிந்திய சினிமா அரசியல் தாக்கத்தினால் எழுந்த யதார்த்த போலியான உள்ளடக்கத்தையுடைய சினிமா உத்திகளையும் உடைய நாடகங்கள் எழு வழிசமைத்தது.

இந்நாடகத் தயாரிப்பாளர்கள் சினிமாவுக்கும் நாடகத்துக்கும் இடையேயுள்ள துல்லிய வேறுபாடுகளைப் புரிந்து கொள்ளாமையினாலும், நாடகம் பற்றிய ஞானம் இல்லாமையினாலும், சினிமாவின் மீது கொண்ட அபரிமித கவர்ச்சியினாலும், சினிமாவைப் போல நாடகம் அமைய வேண்டுமென விரும்பினர். சினிமாவின் விறுவிறுப்பை நாடகமும் கொண்டு இருக்க வேண்டும் என என்னினர். புறஜக்டரைப் பயன்படுத்திப் பின்னணியிற் காட்சிகளை உண்டாக்குதல், சினிமா தொடங்கும் முன் எழுத்துக்கள் திரையிலே தெரிவதுபோல நாடக மேடையின் பின்புறத்தில் (சைக்கிளோ றாமாவில்) நாடகம் மேடையின் பின்புறத்தில் புறஜக்டரில் போட்டுக்காட்டுதல், பாடலைப் போட்டு அதற்காக வாய்சைத்து ஆடிப்பாடுதல் சினிமாவில் வரும் கதாநாயகன் வில்லன் போல பாவனை செய்து நடித்தல் போன்ற சினிமா அம்சங்களை இந் நாடகங்கள் பிடித்துக் கொண்டன. நாடகம் பற்றிய ஞானம் இல்லாத தயாரிப்பாளர்கள் நாடகத்தில் நடிப்பு, ஒப்பனை, பின்னணி, திரை, இசை, பற்றிச் சில வேளைகளில் அக்கறை கொள்ளவில்லை.

இவ்வாறான நாடகங்களுக்கு அப்பாஸ் எழுதிய கள்ளத்தோணி, பாரததேச ஈழச் செல்வனின் பணத்தைப்பார். (1966) அ.பொ. செல்லையாவின் யார் கொலைகாரன் போன்ற நாடகங்களை உதாரணங்களாகக் கூறலாம்.

புதிய வளர்ச்சி

1956 ஆம் ஆண்டிலேற்பட்ட மாற்றத்தையொட்டி தேசிய உணர்வும், சொந்தப் பண்பாடு பற்றிய பிரக்ஞானியும் ஈழத்து மக்களிடையே ஏற்பட்டன. இக்காலத்தில் அமுலுக்கு வந்த கூயமொழிக் கல்வித்திட்டம் கிராமப்புறத்திலிருந்தும் பின் தங்கிய பகுதியிலிருந்தும் வரும் மாணவர்கள் பல்கலைக்கழக கல்வி பெறும் வாய்ப்பளித்தது. நாடகத்துறையிலும் மாற்றம் ஏற்பட்டது.

சிங்கள மக்கள் தமது சொந்த கலாசாரம் பற்றிச் சிந்தித்தன் விளைவாகத் தமக்கென ஒரு நாடக மரபைத் தேடினர். அவர்களின் கோலம், சொக்கரி, நாடகம் போன்ற பாரம்பரிய நாடகங்கள் நகர மேடைக்கு வந்தன. இக்காலத்தில் பேராசிரியர் எதிரிலீர் சரச்சந்திர மனமே, சிங்கபாகு ஆகிய இரு பிரபலியமான சிங்களக் கூத்துக்களைத் தயாரித்தார்.

இம்மாற்றங்களின் பிரதிபலிப்பு தமிழ் மக்களிடையேயும் காணப்படுவது தவிர்க்க முடியாததாயிற்று. 1956 இல் கலாசார அமைச்சு ஒன்று அமைக்கப்பட்டது. இதில் நாடகத்திற்கென ஒரு குழு செயற்பட்டது. 1957 இதன் தலைவராக ச.வித்தியானந்தன் செயற்பட்டார்.

கிராமப்புறத்தில் அருகிக் கொண்டிருந்ததும் வழக்கொழிந்து சென்று கொண்டிருந்துமான இசைநாடகம், அண்ணாவி மரபு நாடகங்கள் என்பன கற்றோர் மத்தியில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டு, கலைக்கழகத்தினால் நகரப்புறங்களில் கற்றோர் மத்தியில் மேடையிடப்பட்டன. ஆட்டக்கூத்துக்களை வட்டக்களாரியில் நடிக்க ஆதரவு வழங்கல், அண்ணாவியார் மகாநாடுகள், பாடசாலை மாணவரிடையே நாட்டுக்கூத்துப் போட்டி நடத்தல், கருத்தரங்குகள் நடத்தல் மரபு வழி நாடகங்களைப் பதிப்பித்தல் என்னும் முயற்சிகளும் கலைக்கழகத்தினால் மேற்கொள்ளப்பட்டன.

இவ்வடிப்படையில் 1957 இல் இருந்து அடுத்த ஒரு தசாப்த காலம் வரை ஈழத்து நாடக உலகிலேயே பாரம்பரிய கூத்துக்களைப் பேணுகின்ற அவற்றை நவீனப்படுத்துகின்ற தன்மைகளே பிரதான போக்குவராக அமைந்தன.

ச. வித்தியானந்தனின் நாடகங்கள்

கிராமப்புறங்களிலே ஆடப்பட்ட கூத்துக்களின் அவைக்காற்றுத் தன்மையில் பாரம்பரியத் தன்மைகள் நிறைய இருந்தன. ஆடலும் பாடலும் சிலவேளைகளில் இணைவதில்லை. மத்தள அடி நடிகர்களின் குரலை

அழக்கிவிடும். நடிப்பு அங்கு கவனிக்கப்படுவது இல்லை. பாடல்கள் பல்வேறு சுருதிகளில் இசைக்கப்பட்டு பெரும்பாலும் அபசரமாகவே ஒலிக்கப்பட்டன. மேடையசைவுகள் திட்டமிடப்பாது இருந்தன. உடை, ஒப்பனை பாத்திரங்களின் இயைவுக்கு ஏற்றதாயில்லை.

இக்குறைகள் ச.வித்தியானந்தனால் அடையாளங் காணப்பட்டன. அவர் கர்னன் போர் நொண்டி நாடகம், இராவணேசன், வாலிவதை என்னும் கூத்துக்களை பல்கலைக்கழக மாணவர்களைக் கொண்டு தயாரித்தார். முற்கூறப்பட்ட குறைகள் அற்றதாக இக்கூத்துக்கள் தயாரிக்கப்பட்டன.

கூத்து மரபின் ஆடல் பாடல் பிசுகாது, கூத்திற் பயன்படும் அதே வாத்தியங்களைக் கொண்டு மரபு பிறழாது இக்கூத்துக்களைச் செம்மைப்படுத்தினார். ஆடல், பாடல், உடை, ஒப்பனை என்பன செம்மைப்படுத்தப்பட்டன. அதிக அளவான ஆட்டமும் மிக நீளமான இழுத்துப் பாடுதலும் குறைக்கப்பட்டன. பின்னனி பாடியவர்கள் மேடையின் பின் புத்தில் அரைவட்டவடிவமாக நிறுத்தப்பட்டனர். இவர்களின் முன்னாலேயே நடிகர்கள் தோன்றினர். காட்சி மாற்றமும் சூழலும் ஒலியினால் உணர்த்தப்பட்டன. நடிப்புக்கும் உச்சரிப்புக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது. பாடவின் இசை செம்மைப்படுத்தப்பட்டது. உடை, ஒப்பனை செம்மைப்படுத்தப்பட்டன. மத்தளம், தாளம் ஆகியவற்றுடன் உடுக்கு, சவணிக்கை மேளம், சங்கு ஆகிய பாரம்பரிய இசைக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. பெண் பாத்திரத்தைப் பெண்களே தாங்கினர். பெண்களுக்கான பிறபாட்டையும் பெண்களே பாடினர். பாத்திரத்தின் குணாம் சத்தை வளர்த்துச் செல்லல், நலீன நாடக உத்திகளைப் பயன்படுத்தல் எனச் சில மாற்றங்களும் இடம் பெற்றன.

இவற்றினாடாக தனித்துவமான இலங்கைத் தமிழ் மக்களின் தேசிய நாடகத் தேடலுக்குப் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் முன்னோடியானார்.

கலைக்கழகமும் நலீன நாடகமும்

கூத்து மரபினைப் பாதுகாப்பதையும் வளர்ப்பதையும் தனது பணியாகக் கொண்டு இயங்கிய கலைக்கழகம் ஈழத்து தமிழர் மத்தியில் நலீன நாடகத்தை வளர்க்கும் முயற்சியிலும் ஈடுபட்டது. நலீன நாடகத்துறை என்ற வகையில் அன்று வளர்ச்சி பெற்று இருந்த கலையரசு மரபும் பேராசிரியர் கணபதிப்பின்னை மரபும், சினிமாப்பாணி நாடக மரபும், இவற்றால் பேணி வளர்க்கப்பட்டன.

நாடக நெறியாளர், நடிகர், எழுத்தாளர் என்போரை ஊக்குவித்தல் அவர்களுக்குச் சன்மானம் வழங்கல், கருத்தரங்குகளை நடத்தி நவீன நாடகக் கருத்துக்களைப் போதனை செய்தல், நாடகப் பிரதி, போட்டிகளை நடத்திச் சிறந்த நாடகப் பிரதிகளை ஊக்குவிக்க முயற்சித்தல் என்னும் நடவடிக்கைகள் இவர்களால் எடுக்கப்பட்டன.

இக்காலத்தில் மேற்கூறிய பின்னணியில் சொக்கனின் சிலம்பு பிறந்தது. (1962) சிங்ககிரிக்காவலன் (1963) மூல்லை மணியின் பண்டார வன்னியன் (1970) போன்ற நாடகங்கள் உருவாகின. இவை அனேகமாக சமய, புராண, வரலாற்று நாடகங்களாகவே அமைந்து இருந்தன.

இந்நாடகங்களில் நாடகத்துக்குரிய முரண், இறுக்கம் கச்சிதமான உரையாடல் இல்லை. காட்சித் தன்மை, மேடை, உத்திகள் அமைய வில்லை. சுருக்கமாகக் கூறுவதாயின் இவை பெரும்பாலும் படிப்பதற்கு உகந்தனவாகவே அமைந்திருந்தன.

மேற்கூறிப்பிட்டவை போன்ற நாடகங்களே பெரும்பாலும் இக்காலகட்டத்தில் இலங்கையில் தமிழர் வாழும் பிரதேசங்கள் எங்கும் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தன. இக்காலத்தில் மக்கள் மன்றங்கள், கழகங்கள் அமைத்து அவற்றினால் நாடகங்களை மேடையிட்டனர். 1956 இன் பின் இலங்கைத் தமிழரிடையே தோன்றிய இன உணர்வும், திராவிட முன்னேற்றக்கழகப் புத்தகங்களினால் எழுந்த சமூக சீர்திருத்த நோக்கும் தமிழ் சினிமாவும் இத்தகைய நாடகங்கள் உருவாகக் காரணமாக அமைந்தன.

மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்ட புரசீனியம் மேடை, கலையரசு மரபில் வந்த ஆடை அணிகளன், பரோக் முறையில் அமைந்த தொங்க விடப்பட்ட சீலையில் எழுதிய காட்சிகள் மேடை முழுவதிலும் சாமான், கலையரசு முறையிலமைந்த நடிப்பு, அதனோடு சினிமா நடிப்பையும் கலந்த தன்மை என்பன இந்நாடகங்களின் அளிக்கைத் தன்மைகளாய் அமைந்தன.

இயற்பண்பு நாடகநெறியின் போக்குகள் - பகிடி நாடகங்கள்

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை கையாண்ட உணர்வு ததும்பிய யாழிப்பாணத் தமிழை வைத்து முழுக்க முழுக்க நகைச்சுவைக் கிண்டல் நாடகங்கள் இக்காலத்தில் தோன்றலாயின. நூலுருப்பெற்ற வரணியூரானின் அசட்டு மாப்பிள்ளை, நூலுருப்பெறாத புழுகர் பொன்னையா, பார்வதி பரமசிவம், கலாட்டா காதல் போன்ற நாடகங்கள் தோன்றின.

வாழும் மாந்தர்களே இந்நாடகங்களில் சித்தரிக்கப்பட்டிருப்பினும் நகைச்சுவையுணர்வு மேலோங்கி நாடகத்தின் பண்பையும் பயனையும் சிதைத்து விட்டது. இவற்றில் பல நாடகங்கள் வெறும் பகிடி உரையாடலாகும். ஒருவகையில் இவற்றைக் கிண்டல் நாடகங்கள் என்றும் அழைக்கலாம். இந்நாடகங்கள் பற்றிக் கருத்துத் தெரிவித்த க.கைலாசபதி “இவை நாடகங்கள் என்ற வரைவிலக்கணத்துக்குள் அடங்கா. பல்கலை விருந்து என்றே இவற்றை வழங்குதல் பொருந்தும்” என்றார்.

நாடகமறியாதோரினதும் சமூகப் பிரக்ஞஞாயற்றோரினதும் கையில் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை தொடங்கி வைத்த இயற்பண்பு நாடக மரபு இவ்விதம் சீரழிய, நாடகப் பிரக்ஞஞாயும், சமூகப் பிரக்ஞஞாயும் உடைய மத்தியதர வர்க்கத்தினரிடையே இவ் இயற்பண்பு நாடக நெறி வளர்ச்சியடைகின்றது. நாடக நிலை நோக்குடனும் சமூகப் பிரக்ஞாயுடனும் அதனை வளர்த்துச் சென்றவர்கள் பல்கலைக்கழகத்தினரும் அதனைச் சார்ந்தோருமே.

இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்ச்சங்கம் அ.முத்துவிங்கத்தின் பிரிவுப்பாதை, (1959) குடித்தனம் (1961) சுவர்கள் (1961) ஆகிய நாடகங்களையும் அ.ந.கந்தசாமியின் மதமாற்றம் (1962) சொக்கனின் இரட்டை வேசம் (1963) ஆகிய நாடகங்களையும் மேடையிட்டது. இந்நாடகங்களை க.செந்தராசா, கா.சிவத்தம்பி, வீ. சுந்தரவிங்கம், சரவண முத்து ஆகியோர் தயாரித்தனர். இவற்றை விட பல்கலைக்கழகத்தில் இருந்து வெளியேறிய மாணவர்களும் இவ் இயற்பண்புநெறி நாடகத்தை வளர்த்தனர். இ.சிவானந்தன், சி. தில்லைநாதன், மாவை நித்தியானந்தன் என்போர் இதில் முக்கியமானவர்கள். பல்கலைக்கழகத்துக்கு வெளியேயும் இம்மரபு செயற்பட்டது. அந்தனிலீவா, மாத்தளைக் கார்த்திகேச, கலைச்செல்லவன், பெளசல் அமிர் போன்றோர் ஈழத்து இயற்பண்பு நாடகநெறியிற் குறிப்பிடத்தக்கோராவர்.

ஆரம்பத்தில் மத்தியதர வர்க்கத்தினரின் பிரச்சினைகளை பேசிய இந்நாடக மரபு சமூக, பொருளாதார, அரசியல் மாற்றங்களால் சமூகத்தில் அடிமட்டத்தில் வாழும் மக்களையும் அவர் தம் பிரச்சினைகளையும் அதற்கான காரணங்களையும் சித்தரித்தது.

1960 களில் புனைக்கதையில் காணப்பட்ட இப்பண்பு 1970 களில் நாடகத்தில் வருகின்றது. இதன் மூலம் 1970 களில் இருந்து யதார்த்த நெறி நாடகங்கள் ஈழத்துத் தமிழ்நாடக உலகில் தோன்றலாயின.

கூத்தின் இன்னொரு வளர்ச்சி

1968 களின் பின்னர் ஈழத்தில் சமூக முரண்பாடுகள் கூர்மையடையத் தொடக்குகின்றன. வடபகுதியில் சாதியொடுக்கு முறைக்கு எதிரான போராட்டம் உக்கிரமடைகிறது. இவ்வாறான எரியும் சமகாலப் பிரச்சினைகளைச் சு.வித்தியானந்தனின் வழியில் கூத்துப் பாணியில் கலை வடிவமாக்கும் முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன.

எரியும் பிரச்சினைகளை கூத்து மரபில் வித்தியாசமான பாணியில் கூறிய முதல் கூத்து சங்காரமாகும். மட்டக்களுப்பு நாடக சபாவிற்காக சி.மெளனகுரு இதனை நெறியாண்டார். இது ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் எழுச்சியைக் காவிய பாணியில் சித்தரித்தது. இப்பின்னணியில் இளைய பத்மநாதனால் நெறியாள்கை செய்யப்பட்ட கந்தன் கருணை, முருகையனின் கோபுரவாசல் போன்ற நாடகங்களும் தோன்றின.

இதனைவிட 1974 இல் கார்த்திகா கணேசர் இராமாயணம் என்னும் நாடகத்தை சி.மெளனகுருவின் துணையுடன் மேடையிட்டார். இது வடமோடிக்கூத்து பரதநாட்டியம் இரண்டினதும் கலவையாக அமைந்தது.

1970 களில் கூத்து துறையில் ஏற்பட்ட இம்முயற்சிகள் யாவும் கூத்து மரபினை நவீன தேவைக்குப் பயன்படுத்தலாம் என்பதற்குக் கட்டியம் கூறுவனவாக அமைந்தன. இயற்பண்பு நாடகத்தின் மூலம் புலப்படுத்தப் பட்ட இப்போக்கு இப்போது கூத்துமுறையின் மூலம் புலப்படுத்தப்படுவதை இங்கு காணலாம்.

மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள்

நாடகத்தை மென்மேலும் ஆழமாக வளர்க்கவேண்டுமென்ற எண்ணங்கொண்ட மத்தியதர வர்க்கத்தினரின் ஒரு பிரிவினர் மொழிபெயர்ப்பு, தழுவல் நாடகங்களை ஈழத்து நாடக உலகிலே தோற்றுவித்தனர். இதனைச் செய்தவர்கள் ஆங்கில சமஸ்கிருத அறிவு பெற்ற மத்திய தர வர்க்கத்தினரே.

இக்காலத்தில் காளிதாசரின் சகுந்தலை, மிருச்சக்கடிகம், கிரேக்க நாடகாசிரியரான சோஃப்களிசின் ஈடிப்பஸ், இப்சனின் பெண்பார்வை, ஹர்ந்திரநாத் சட்டோபாத்தியாவின் சவப்பெட்டி, ஓஸ்கார் வைல்டின் ஸ்ரீமான் ஆனந்தன், மொலியரின் யார் வைத்தியர், இப்சனின் வாழும் இனம், மாக்சிம கோர்க்கியின் நகரத்துக் கோமாளிகள், போன்ற நாடகங்கள் மொழி பெயர்க்கப்பட்டன; மேடையிடவும்பட்டன.

மேடைப் பிரக்ஞாயுடனும், நாடகத் தெளிவுடனும் இத்தகைய நாடகங்களை மேடையிட்ட நெறியாளர்களுள் மிகச் சிறப்பான இடம் பெறுவார். சுஹூர் ஹமீட்.

பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளர்கள் சிலரும் இம் முயற்சியில் ஈடுபட்டனர். சின்ஜ், அங்கன் செக்கோவ், ஸ்ரீன்பேர்க் ஆகிய ஜோராப் பிய நாடகாசிரியர்களின் ஆக்கங்களை திருக்கந்தையா, கா. இந்திரபாலா போன்றோர் பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்திலே தயாரித்தனர்.

இந் நாடகங்கள் தமிழ் நாடகக்கலைஞர்கட்கும் சுவைஞர்கட்கும் பிறமொழி நாடகத்தின் அமைப்பு, மேடையமைப்பு நடிப்புமுறை பற்றிய அறிவினைப் பெற உதவின.

1970 களில் இதுசாரிக் கட்சிகளின் கூட்டோடு, சிறிலங்கா சுதந் திரக்கட்சி கூட்டரசாங்கம் அமைத்தது. இக்காலத்தில் தமிழிலும் சிங்களத்திலும் சுய ஆக்க நாடகங்கள் பல மேடையேறின. சுரண்டும் வர்க்கத்தினருக்கு எதிரான தொழிலாளர் போராட்டம் இவற்றின் கருவாகியது. நாடக உள்ளடக்க மாற்றத்துடன் உருவத்திலும் மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. நவீன நாடக உத்திமுறைகளையும், நாடக நுணுக்கங்களையும் தமது நாடகங்களில் கையாண்டனர். தமிழ் நாடக உலகில் பரிசோதனை முயற்சிகளை ஏற்படுத்திய இந்நாடகங்களே தமிழ் நாடகத்தின் தரத்தை உயர்த்தின.

நெறியாளர் அரங்கு

இக்காலகட்டத்தில் நெறியாளர் அரங்கு உருவாவதைக் காண்கின்றோம். எழுத்தாளரின் நாடகப் பிரதிக்கு மேடை உருவம் தரும் வியாக்கியானகாரராக நெறியாளர் தோற்றமளிக்கின்றார். நாடகத்தின் மேடை நிகழ்வின் சகல அம்சங்களும் நெறியாளரால் கற்பனை செய்யப்படுகின்றன. நாடகம் பார்க்குநரின் கற்பனா சக்தியைக் கிளரிவிடும் தன்மையுடையனவாக இந்நாடகங்கள் அமைகின்றன.

இந்நாடக நெறியாளர்களுள் விதந்து குறிப்பிடத்தகவர்களாக சுஹூர் ஹமீட், நா.சுந்தரலிங்கம், அ.தாசீசியஸ் என்போர் விளங்குகின்றனர்.

சுஹூர் ஹமீட் நாடகத்தின் கருப்பொருளைவிட நாடகப் பிரதியை மேடையில் அளிக்கும் முறையே நாடகத்தின் சிறப்பு என நம்பியவர். இவ்வகையில் நாடகத்தை ஒரு அளிக்கைக் கலையாகக் கண்டார். மேடை உத்திகளான ஒளி, ஓலி, இசை, ஒப்பனை, ஓவியம், மேடையமைப்பு என்பவற்றுக்கே முக்கியத்துவமளித்தார்.

இவர் அதலபாதாளம், பொம்மலாட்டம், அவளைக் கொன்றவன் நீ. வேதாளம் சொன்ன கதை போன்ற நாடகங்களை நெறிப்படுத்தினார். சுலூர் ஹமீட்டில் இருந்து உருவாகியவர்களாகப் பிற்காலத்தில் பெளசல் அமீர், கே.எம்.ஜௌகாகர், ரெநாபட், ஆகியோரைக் குறிப்பிடலாம்.

நா.சுந்தரவிங்கம் நாடகத்தின் கருப்பொருளே முக்கியமானது. நாடகம், சமூக மாற்றச் சாதனமாக அமையவேண்டும் என்னும் கருத்துடையவர். நல்ல நாடகப் பிரதிகளை நாமே எழுத வேண்டும் என்று கூறியவர். தொழிலாளர் வர்க்க நாடக அரங்கில் நம்பிக்கையுடையவர். 1969 இல் அபசரம் என்னும் அபத்த நாடகச் சாயல் கொண்ட நாடகம், 1970 ல் முருகையனின் கடுழியம் என்பவற்றை மேடையிட்டார். இவரின் நாடகத்தில் நடித்து பின்னாளில் சோ.தேவராஜா, திவ்வியராஜா, இ.சிவானந்தன், பூர்ணிவாசன் போன்றோர் பிரகாசித்தனர்.

அ.தாசிசீயல் பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் மக்கின்றயரிடம் பயிற்சி பெற்றதுடன் யாழ்ப்பாணக் கூத்து மரபையும் அறிந்து இருந்தார். நாடகம் சமூக மாற்றச் சாதனமாக அமையவேண்டும் எனவும், மக்களுக்குச் செய்திகளைக் கூறவேண்டும் எனவும், நாடகம் ஒரு மேடைக்கலை அது காட்சிப்படுத்த வேண்டுமெனவும், நாடகம் பற்றிய திட்டமான கொள்கையுடையவர். மகாகவியின் புதியதொரு வீடு, கோட்ட, அலைக்கி ஆடுசோவின் பிச்சை வேண்டாம், இ.சிவானந்தனின் காலம் சிவக்கிரது போன்ற நாடகங்களை நெறியாள்கை செய்தார். நவீன் நாடக உத்திகளையும் அபிநியங்களையும் ஆட்டங்களையும், மோடியற் றநடிப்பு முறையினையும் காட்சிமுறையினையும் கையாண்ட விதம் தாசிசீயசை ஒரு கற்பனை வளம்மிக்க நெறியாளராகக் காட்டியது. இந்நாடகத்தில் பங்கு, கொண்ட சிவபாலன் பின்னாளில் நல்ல நாடக நெறியாளரானார்.

1970 களில் ஈழத்துத் தமிழ்நாடக உலகில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்திய முன்னர் கூறிய மூன்று முன்னோடிகளுடன் இ.சிவானந்தனும் குறிப் பிடத்தக்கவர். இவர், நாடகம் சமூகத்தின் பிரச்சினைகளைக் கூறி, மக்களுக்கு வழியும் காட்ட வேண்டும் என்னும் கொள்கையுடையவர். இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ் நாடக அரங்கம் என்னும் நாடக ஆய்வு நூலை எழுதியவர்.

மேற்கூறியவர்களைத் தவிர க.பாலேந்திரா, மாவை நித்தியானந்தன் போன்றோரும் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இவர்கள் அனைவரும் 19 ம் நூற்றாண்டில் ஜோராப்பாவில் உருவான நவீன் நாடக நெறிகளின் பல அம்சங்களையும் பின்பற்றினர்.

சிவத்தம்பியும் கலாசாரப் பேரவையும்

போராசிரியர் வித்தியானந்தனையுடத்து 1975இல் கா.சிவத்தம்பி கலைக்கழகத் தலைவரானார். தொல்சீர் அமைப்பைப் பேணுதல் மாத்திரமன்றி நவீன் சமூகக் கலைத்தேவைகளுக்கமைய நாடகத்தை இயைபுபடுத்துவதைக் கலைக்கழகம் மேற்கொண்டது. கலைக்கழக நாடகப் போட்டியிற் கலந்து கொண்ட நாடகங்கள் இதனை எடுத்துக் காட்டின. நா.சுந்தரவிங்கத்தின் விழிப்பு, மாத்தளை கார்த்திகேசவின் போராட்டம், கலைச்செல்வனின் சிறுக்கியும் பொறுக்கியும், பெளசல் அமீரின் தோட்டத்து ராணி மற்றும் சிந்தனைகள், மனிதனும் மிருகமும், ஒரு சக்கரம் சூழல்கின்றது செவ்வானத்தில் ஒரு போன்ற நாடகங்கள் இக்காலத்தில் தயாரிக்கப்பட்டன.

இந்நாடகத் தயாரிப்பாளர்களிடமும், நாடக ஆசிரியர்களிடமும், உள்ளடக்கமும் உருவ அமைதியும், பொருந்திய நாடகங்களை உருவாக்க வேண்டும்; அவை நமது சமுதாயத் தேவையைப் பூர்த்தி செய்ய வேண்டும் என்ற கோட்பாடுகள் மேலோங்கி இருந்தன. இந்நாடகங்களில் சில நாடகங்கள் பிரச்சாரத்தன்மை மிகுந்து கலைத்தன்மை குறைந்து காணப்பட்டன. இவை அந்நாடகங்களின் பெரும் குறைபாடாகக் கணிக்கப்பட்டது.

நடிகர் ஒன்றியமும் இரசிகர் அவையும், நாடக டிப்ளோமாவும்

இக்காலகட்டத்தில் நடிகர் ஒன்றியம் முதன் முதலாக அமைத்த நாடக இரசிகர் அவையின் தோற்றம், கல்வி அமைச்சு ஆரம்பித்த பட்டதாரி ஆசிரியர்களுக்கான கல்வி நாடக டிப்ளோமா வகுப்புக்கள் என்னும் இருநிகழ்வுகள் இடம் பெறுகின்றன. இவை நடிகர்களுக்கும் நெறியாளர்களுக்கும் புதிய நாடகம். பற்றிய அறிவைக் கொடுப்பதுடன், பல புதிய நெறியாளர்கள், நடிகர்கள் தோன்றவும் காலாகின.

காத்திரமான நாடகம் பற்றிய உணர்வும் நாடகத்தை ஒரு கணதியான விடயமாகக் கருதிய போக்கும், உலக நாடகங்களை உணர்ந்து நமது நாட்டுப் பிரச்சினைகளை மையமாக்கி நமக்கென ஒரு தேசிய நாடக மரபை உருவாக்க வேண்டுமென்ற சிந்தனையும் கொண்ட தீவிர நாடகக்குழுக்கள், ஒரு இயக்கமாக இணைந்து செயற்படத் தொடங்கியதன் விளைவாக 1970 இல் கொழும்பில் நடிகர் ஒன்றியம் உருவானது. நாடு தழுவிய நாடக இரசிகர் அவையைக் கொழும்பில் ஸதாபித்தது. நாடகத்தை ஒரு இயக்கமாகச் செய்யும் பண்பு கொழும்பில் வாழ்ந்த நாடக ஆர்வம் மிக்க புத்திஜீவிகளிடம் இக்காலத்திற் காணப்பட்டது.

1975 இல் கொழும்பில் கல்வியமைக்க மூலம் பல்கலைக்கழகத்தில் கல்வித்துறையில் டிப்ளோமா பெறும் ஆசிரியர்களுக்கு நாடகத்துறை டிப்ளோமா நெறி ஒன்று ஆரம்பிக்கப்படுகின்றது. இதன் மூலம் ஓரளவாவது முறையாக நாடகம் பற்றியும் குறிப்பாக அரங்கியல் பற்றியும் படிக்கும் வாய்ப்பு தமிழருக்கு ஏற்படுகின்றது.

1975 இல் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம் ஸ்தாபிக்கப்படுகின்றது. புத்திஜீவிகளின் மத்திய ஸ்தானமாக அது செயற்படுகின்றது. இக்கால கட்டடத்தில் நாடகத்தைச் தனது பிரதான நோக்காகக் கொண்டு யாழ்ப்பாணத்தில் நாடக அரங்கக் கல்லூரியும், அவைக் காற்று கலைக்கழகமும் நிறுவப்படுகின்றன.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக மாணவர்களைக் கொண்டு மெளன் குரு மகாகவியின் புதியதொரு வீடு, தனது போர்க்களம் என்பனவற்றைத் தயாரித்துடன் நுஃமானின் அதிமானிடன், அயனஸ்கோவின் அபத்த நாடகமான தலைவர், என்பனவற்றையும் அவைக்காற்று கலைக்கழகத்திற் காகத் தயாரித்தார். நாடக அரங்கக் கல்லூரியுடன் இணைந்து தனது சங்காரம், நா. சுந்தரவிங்கத்தின் அபசரம், ஞானியின் குருவேஷ்ட்ரோப தேசம் ஆகியவற்றையும் தயாரித்தார்.

அவைக்காற்றுக் கலைக்கழகத்தினர் நாடகம் நாடகமாக அமைய வேண்டும் என்பதில் கூடிய கவனம் செலுத்தினர். தமிழில் நாடகம் வளரவில்லை எனக் கூறிய இவர்கள் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களில் தங்கள் கவனத்தைச் செலுத்தினர். அமெரிக்க, ரஷ்ய, ஸ்பானிய, ஜேர்மனிய, இந்திய நாடக ஆசிரியர்களை அடுக்கடுக்காக அவைக்காற்றுக் கலைக்கழகம் ஈழத்துத் தமிழ்நாடக ஆர்வலர்களுக்கு அறிமுகம் செய்தது.

அவைக்காற்றுக் கலைக்கழகம் தயாரித்த நாடகங்களை நிர்மலா நித்தியானந்தன் மொழிபெயர்க்க, பாலேந்திரா நெறியாள்கை செய்தார்.

நாடக அரங்கக் கல்லூரி அவைக்காற்றுக் கலைக்கழகத்திற்கு மாறாக, சுய ஆக்க நாடகங்களிலேயே தனது கவனத்தைச் செலுத்தியது. அத்துடன் நாடக அரங்கக் கல்லூரி நாடகப் பயிற்சி வகுப்புகளை நடத்தியது. மேடை நடிப்பு, அசைவு, கற்பனைத்திறனை வளர்த்தல் ஒலி, ஒளியைப் பயன்படுத்தல், ஒப்பனை, நாடக நிர்வாகம் போன்ற நாடகம் பற்றிய

அறிவுடன் நாடக வரலாறு பற்றிய தத்துவார்த்த அறிவும் பயிற்சியில் ஊட்டப்பட்டது. அத்துடன் நாடகத்திலே ஈடுபாடும் ஆய்வு மனப்பாங்கும் கொண்டோரை அழைப்பித்துக் கருத்தரங்குகளை நடத்தியது.

ஈழத்தமிழரின் பிரச்சினைகளை மையமாக்கி ஈழத்தமிழருக்கென ஒரு தேசிய நாடக மரபை உருவாக்க வேண்டும், அவற்றை உருவாக்க எமது பாரம்பரியக் கூத்தின் சார்த்தையும் துணைக்கொள்ள வேண்டும் என்னும் கருத்தை அரங்கக் கல்லூரி கொண்டிருந்தது.

பிறமொழி நாடகங்களைத் தொடர்ச்சியாக அளிப்பதன் மூலம் நாடகம் பற்றிய காத்திரமான உணர்வைத் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் ஏற்படுத்தி அதன் மூலம் தமிழருக்கெனச் சிறந்த நாடக மரபை உருவாக்கலாம் என்ற கருத்தை அவைக்காற்றுக் கலைக்கழகம் கொண்டிருந்தது. அவைக் காற்றுக்கலைக் கழகத்தின் நாடகங்களின் உள்ளடக்கம் விமர்சனத்துக்குள் ஊக்கப்பட்டது. பாலேந்திரா உருவவாதி எனக் குற்றம் சாட்டவும்பட்டார்.

நாடக அரங்கக் கல்லூரியினரின் நாடகங்கள் வெளியே இருந்த நாடகத் தயாரிப்புகளிலும் செல்வாக்குச் செலுத்தின. இளைய பத்மநாதன், ஆண்தராஜன், வி.எம் குராஜா, ச.பிரான்சிஸ்ஜெனம், ஏ.ரி.பொன்னுத் தரை, வி.கந்தவனம், வள்ளிநாயகி இராமலிங்கம் (குறமகள்) இ.சிவா னந்தன் போன்றோரின் தயாரிப்புகளில் இவற்றை அடையாளங் காணக் கூடியதாக இருந்தது. இவர்களின் நாடகத் தயாரிப்பு மையமாக பாடசாலைகளே விளங்கின. 1980 களுக்குப் பின்னர் பாடசாலை நாடகங்களின் வளர்ச்சி சிறப்பான முறையிலே அமைகின்றது. சண்டிக் குளி மகளிர் கல்லூரி, சென் ஜோன்ஸ் கல்லூரி, வட இந்துக் கல்லூரி, உடுவில் மகளிர் கல்லூரி போன்ற பாடசாலைகள் இதில் முன்னணியில் நின்றன.

1983 இன் பின்னர் வந்த இனக்கலவரத்தினால் யாழ்ப்பாண நாடக இயக்கம் தளர்ச்சியடைகின்றது. இக்காலத்தில் நாடக வளர்ச்சியை பாடசாலைகளிலேதான் காணமுடிகின்றது. வெளியில் நாடகம் வளர உதவிய நாடக அரங்கக் கல்லூரியினர், பாடசாலையில் கவனம் செலுத்தினர். நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் இயக்குநரான குழந்தை ம. சண்முகவிங்கம் தீவிர பாடசாலை நாடக எழுத்தாளர் ஆனார். அவரது

நாளை மறுதினம், மாதொருபாகம், நரகத்தில் இடர்ப்படோம் போன்ற உயர்வகுப்பு மாணவர்களுக்கான நாடகங்களுடன் ஆச்சி கட்ட வடை, முயலார் முயல்கிறார் போன்ற சிறுவர் நாடகங்களும் குறிப்பிடத்தக்கன. சமகாலப் பிரச்சினைகளும், மனித முரண்பாடுகளும் இவரின் நாடகக் கருப்பொருளாகின.

இக்கால பாடசாலை நாடக இயக்கத்தில் அடுத்துக் குறிப்பிடத்தக்கவர் சி. மெளனகுருவாகும். இவரின் தப்பி வந்த தாடி ஆடு, பாரம்பரிய கூத்தின் சாரம் சிறுவர் நாடக வளர்ச்சிக்குப் பயணபடும் என்பதை உணர்த்தியது. வேடனை உச்சிய வெள்ளைப் புராக்கள் இவரது இன்னு மொரு சிறுவர் நாடகமாகும். சரிபாதி, நம்மைப் பிடித்த பிசாக்கள், விடிவு என்பன இவரது பாடசாலை நாடகங்களாகும். ஆடல் பாடலில் இவை அமைந்திருந்தன.

1984 இல் தமிழர் பிரச்சினை உத்வேகம் பெறுகின்றது. இக்காலத்தில் சமகால எரியும் பிரச்சினைகளைக் கொண்ட நாடகங்கள் மேடையிடப் பட்டன. இவ்வகையில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக மாணவரைக் கொண்டு சிதம்பரநாதன் மேடையிட்ட மன்கமந்த மேனியர் குறிப்பிடத் தக்கதாகும். இதனை ம.சண்முகலிங்கம் எழுதியிருந்தார். தமிழ் மக்களின் பிரச்சினைகள் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் வழங்கி வரும் பாரம்பரிய இசைநடன உத்திகளையும் நவீன உத்திகளையும் இணைத்து உருவாகும் தேசிய நாடகத்தின் மூலம் கொடுப்பதேவன்டும் என்ற கொள்கையை முற்றுமுழுவதாக மன்கமந்த மேனியரில் காணமுடிந்தது.

1982 இல் புதுச் சூழலினருக்காக நித்தியானந்தன் தயாரித்த திருவிழா நாடகத்துடன் வீதி நாடகச் செயற்பாடு ஆரம்பிக்கின்றது. 1985 இன் பின்னர் இவ்வீதி நாடகங்கள் யாழ்ப்பாணத்தில் முக்கிய இடம் பெற்றன. நாடகம் இருக்கும் இடத்தை மக்கள் நோக்கிவராமல் மக்கள் இருக்கும் இடத்தை நாடகம் நோக்கிப் போகும் பண்பு இதனால் உருவானது. அரசியல் பிரச்சாரச் சீர்த்திருத்த கருத்துக்கள் இவ்வீதி நாடகத்தின் கருப்பொருளானது. மாயமான், விடுதலைக்காளி, கசிப்பு, போன்றன குறிப்பிடத்தக்க வீதி நாடகங்களாகும். இவை மக்களிடம் கருத்துகளை நேரடியாகக் கூறும் வகையினவாக விளங்கியதோடு மக்களோடு உறவாடும்

தன்மையுடையன. இங்கு பார்வையாளர் பங்களிப்புப் பிரதானமானது.

அழத்து நாடக வரலாற்றில், நாடகமும் அரங்கியலும் க.பொ.த. உயர்தர பரீட்சைக்கு ஒரு பாடமாக 1979 இல் அறிமுகமாகிறது 1984 இல் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகமும் அரங்கியலும் பட்டப்படிப் பிற்குரிய பாட நெறியாகியது. 1991 இல் கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்தில் நுன்கலைத்துறையின் கீழ் நாடகமும் அரங்கியலும் கற்பிக்கப்படலாயிற்று. ஒரு கலை அதிலும் முக்கியமாக நாடகக்கலை பல்கலைக்கழகப் பாட நெறியாகியுள்ளமை மிக முக்கிய விடயமாகும். இக்கலையின் சகல பரிமாணங்களையும் விஞ்ஞான ரீதியாக, ஒரு பயில்வொழுங்கூடாகக் (Discipline) கற்கும் வாய்ப்பு தமிழ் நாடகத்தின் வளர்ச்சியை ஈழத்தில் இன்னொரு நிலை நிலைக்கு இட்டுச் செல்கிறது. பல்கலைக்கழகப் படிப்பு நெறி இக் கலைக்கு ஒரு கண்ணியை மாத்திரமல்ல ஓர் அந்தஸ்தையும் தேடித்தந்தது.

தொன்னூறுகளில் ஏனைய கலை வடிவங்கள் பேசாத பிரச்சினை களை நாடகம் பேச ஆரம்பிக்கிறது. குறிப்பாக தமிழ் மாந்தர் எதிர், கொண்ட போர்க்கால நெருக்கடிகளை, மன அவசங்களை, அவலங்களை, தீவிரங்களை தமிழ் நாடகம் யாழ்ப்பாணத்திற் பேசகிறது.

தொன்னூறுகளில் பழையவர்களுடன், புதிய தலைமுறையினரும் நாடக ஆசிரியர்களாகவும், நெறியாளர்களாகவும் இசையமைப்பாளர் களாகவும், காட்சியமைப்பாளர்களாகவும் நாடகச் செயற்பாட்டிலீடு படுகின்றனர்.

சிதம்பரநாதனின் உயிர்த்த மனிதர் கூத்து, பொய்க்கால், நாமிருக்கும் நாடே என்பன கூட்டு முயற்சியில் உருவான நாடகங்களாகும். நாடகப்பட்டறைக்கூடாக இவை உருவாகின்றன. இசை, நடனம், குறியீடு கள் என்பன இவற்றின் பிரதான காவிகளாயின.

சன்முகவிங்கத்தின் அன்னையிட்ட தீ, எந்தையும் தாயும் ஜெயசங்கரின் தீ கமந்தோர், நவீன பஸ்மாகாரன் என்பனவும் அகதிகளின் கதை, யுத்தத்தின் நாட்கள், தம் மதுவீபத்தின் கதை என்பனவும் குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களாகும். இவையெல்லாம் மாற்றியமைக்கப்பட்ட யதார்த்தப் பண்புடையனவாகவும் (Modified realism) யதார்த்த விரோதப்

பண்புடையவையாகவும் (Anti realism) காணப்படும் நாடகங்களாகும்.

நாடகத்தை நோய் தீர்க்கும் முறையாக (theraphy) பாவிக்கும் முறையினை சண்முகவிங்கம் கையாளுகின்றார். அவரது அன்னையிட்ட தீபோர்ச் சூழலால் பாதிக்கப்பட்ட யாழ்ப்பாண மாந்தரது மனப்பாதிப்புகளைக் காட்டும் நாடகமாகும். இது யாழ் பல்கலைக்கழக மருத்துவ பீடத்துடன் இணைந்து அவர் உருவாக்கிய நாடகமாகும். சண்முகவிங்கத்தின் மேற்குறிப்பிட்ட இரு நாடகங்களையும் இயக்கியவர் மருத்துவ பீட மாணவரும், பின் விரிவுரையாளருமான டொக்டர் சிவயோகன்.

சிதம் பரநாதன் படச்சட்ட அரங்கிலிருந்து வெளியேறி மக்கள் கூடுமிடங்களிலும், வாழும் இடங்களிலும் விவாத அரங்குகளை (Forum Theatre) நடத்தினார். ஒகஸ்ரா போவின் செல்வாக்கிற்குட்பட்டு மரபு ரீதியான அரங்கைப் புறம் தள்ளி அரங்கை மீண்டும் அதன் பூர்வீக தன்மைக்குக் கொண்டு செல்லும் முயற்சிகளும் முன்னெடுக்கப்பட்டன.

வீதி நாடகங்களும் நிகழ்த்தப்பட்டன. போர்க்காலச் சூழலால் அகதிகளாகி, முகாம்களில் வசித்த அகதிகளின் சுகாதாரம், உணவு உற்பத்தி மது கசிப்பு, ஒழிப்பு, பாடசாலையை செல்லாதிருந்த பின்னைகளின் பிரச்சனை, சுற்றுச்சூழல் பாதுகாப்பு என்பனவற்றை வீதி நாடகங்களும், Forum அரங்கும் தம் உட்பொருள்களாகக் கொண்டன.

தொண்ணாறுகளில் தமிழர் மத்தியில் இருந்த மேற்கத்தைய நாடக அரங்கு பற்றியும் குறிப்பிடுதல் அவசியம். ஆசிய ஆபிரிக்க நாடுகளையொத்த சுதேசிய ஆங்கில நாடக அரங்கம் அறிமுகமாகியமை குறிப்பிடத் தக்க ஓர் அம்சம். கலாநிதி சுரேஷ் கனகராஜா, A.J.கனகரட்னா ஆகியோர் வழிப்படுத்த ஜெயசங்கர், ஸ்ரீகணேசன், ஆகியோர் இதனை முன்னெடுத்தனர்.

திருமறைக் கலாமன்றத்தின் தீவிர செயற்பாடுகளும் கணிப்பிற்குரியவை. நாடக வரலாற்றைக் கண்காட்சியாகக்காட்டிய பெருமை இம்மன்றத்திற்குரியது ‘ஆற்றுகை’ எனும் இம்மன்றத்தின் நாடகத்திற்கான சஞ்சிகை. நாடக அரங்கியல் விடயங்களை வெளிக் கொணர்கிறது.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகமும் அரங்கியலும் பயின்று

அதனை தமது இறுதி வருடத்திற்குச் செயற்படுத்திக் காட்டும் பல ஆக்கங்கள், ஈழத்தமிழ் நாடக உலகுக்குப் புதிய வரவுகளாயின. செல்வி, ஜெயசங்கர், திலகர், ரதிகரன், ஜெயரஞ்சனி போன்ற புதிய தலைமுறையினர் இவர்களுட் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

பாடசாலை நாடகங்கள், தமிழ்த்தினப் போட்டி நாடகங்கள் என்பன பாடசாலை நாடக வளர்ச்சிக்கு உதவிய்தெனில் கரும்புலித்தின நாடகப் போட்டிகள், கிராம மட்டத்தில் நாடக வளர்ச்சிக்கு உதவத் தொடங்கின.

கிராமிய உழைப்பாளர் சங்கத்தின் துணையோடு, பாலசிங்கத்தின் நெறியாள்கையிலும், எழுத்துரவாக்கத்திலும் உருவாகும் நாடகங்கள் சமூகப் பிரச்சினைகளை மனதில் உறைக்கும் வண்ணம் கூறுபவை.

90 களுக்குப் பிறகு யாழ்ப்பாணத்துக்கு வெளியில் வழமைபோல நாடகமுயற்சிகள் இடம் பெற்றன. ஆனால் யாழ்ப்பாண நாடகத்தின் புதிய போக்குகள் வெளியே அறிமுகமாகும் வாய்ப்புகள் இருக்கவில்லை.

எனினும் யாழ் பல்கலைக்கழகத்திலும், அரசினர் ஆசிரிய பயிற்சிக்கலாசாலைகளிலும், நாடக அரங்கக் கல்லூரியிலும் பயின்ற மாணவர்கள் வெளியே வந்து வாழ்க்கை தொடங்கியபோது, அவர்கள் மூலம் இப்புதிய நாடக மரபுகள் வெளியிடங்கட்டும் சென்றன. முக்கியமாக பாடசாலைத் தமிழ்த்தினப் போட்டி நாடகங்களில் நவீன நாடகத்தின் சில அமிசங்களைக் காணமுடிந்தது. ரவியினுடைய வழிகாட்டலில் கொழும் பில் அரங்காடிகள் மூலம் இது அறிமுகமாகியது. கொழும்பிலிருந்து சில முதியோர் புதிய பாணி நாடக முறைமையில் ஆர்வம் காட்டினர். கொழும்பில் விஜித்சிங் போன்றோரின் புதிய தலைமுறையினரின் வருகையும் அவதானிப்பிற்குரியது.

1991 க்குப் பிறகு கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்தில் நுண்கலைத் துறை ஸ்தாபிக்கப்படுகிறது. நாடகமும் அரங்கியலும் கற்பிக்கவும் படுகிறது. அதன் முன்னரேயே நவீன நாடகம் பாடசாலை மட்டத்திலும் கிழக்கில் தவராஜா, மோகன் போன்றோரால் அறிமுகமாகியிருப்பினும் நுண்கலைத் துறை வருகையுடன் இங்கு நவீன நாடகம் தீவிரமடைகிறது தவராஜா, மௌனகுரு பாலசுகுமார், ஜெயசங்கர், வாக்தேவன் ஆகியோரின் பங்களிப்புகள் கிழக்கின் நாடகத்திற்கு வள மூட்டின. பாலசுகுமாரின்

தயாரிப்பில் உருவான செம்பவளக் காளி, கருஞ்சூழி போன்ற நாடகங்களும் ஜெயசங்கரின் நிராகரிக்கப்பட முடியாதவர்கள், தவராஜா வின் மங்கையராகப் பிறப்பதற்கே போன்ற நாடகங்களும் குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களாகும். நவீன் நாடக மரபு கிழக்குப் பகுதியிலும் அறிமுகமான மைக்கு உதாரணங்களாகும்.

மலையகப் பகுதியிலும் நவீன் நாடகமரபு அறிமுகமாகியமைக்கு 1990களின் பின் பாடசாலைமட்ட நாடகப் போட்டிகளில் கலந்து திறமை காட்டிய சில மலையகப் பாடசாலை நாடகங்கள் உதாரணங்களாகும்.

நாடகத் தயாரிப்பு

- ★ நாடக எழுத்துரு
- ★ நாடக நடிப்பு, பயிற்சிகள்
- ★ ஒப்பனை, வேட உடை
- ★ நாடகத்திற்கான இசை
- ★ நாடகத்திற்கான நடனம்
- ★ ஒளி விதானிப்பு
- ★ காட்சி விதானிப்பு

□ நாடக எழுத்துரு

எழுத்துரு, ஆற்றுகைக்கு மிக அவசியமானதொன்று. நடிகரை, நெறியாளரை, விதானிப்பாளரை வழிநடத்திச் செல்லும் அடிப்படை எழுத்துரு. நாடக வரலாற்றுடன் எழுத்துருவும் பல்வேறு வகையாக வளர்ந்து உள்ளது. செந்நெறி நாடக எழுத்துரு, மிகைப்பாட்டு நாடக எழுத்துரு, மனோரதிய நாடக எழுத்துரு, யதார்த்த எழுத்துரு, யதார்த்த விரோத நாடக எழுத்துரு என நாடக எழுத்துரு பல்வகைப்படும். இன்று, நாடக வரலாறு பற்றிய ஆய்வு பெருமளவிற்கு எழுத்துருவை அடிப்படையாகக் கொண்டு மேற்கொள்ளப்படுகிறது. நாடகம் காலத்துள் வாழ்வதற்கு எழுத்துரு மிக முக்கியமான ஒன்றாகக் காணப்படுகிறது.

நாடக எழுத்துரு வாசிப்பறிவும், அரங்கின் பல்வேறுபட்ட நடிப்பு அனுபவமும், அரங்கினதும், அரங்க மூலக்கூறுகளினதும் நுட்பமான பரிச்சயமும் ஒருவருக்கு கைவினைத் திறனையும், கலையுனர்வையும் வளர்த்து விடுவதாக இருக்கும். அவரது இயல்பான கலையுனர்வும். தரிசனமும் அவரைக் கலைஞராக்குகிறது.

ஒரு நாடக எழுத்தாளன் 'என் நாடகம் எழுதுகிறான்' என்பதற்கு விடையைத் தேடின், எழுத்துருவாக்கத்துறையில் ஒருவர் பூரணமாக இயங்கத் தொடங்கி விடுவார். இந்த நிலையில் நபருக்கு நபர் அவர்களது அரங்கின் அரசியல் நிலைகாரணமாக வேறுபாடான கருத்துக்கள் காணப்படலாம். விமர்சனங்கள் காணப்படலாம். ஆனால், நாடக எழுத்துருவாக்கம் பற்றிய அடிப்படை நிபந்தனைகளை நிராகரிப்பவையாக அவை இருக்கமாட்டாது.

நாடக எழுத்தாளன் இவ்வாறு அனுபவப்படிநிலையில் இருந்து கொண்டு, நாடக எழுத்துருவாக்கப் பயிற்சியைத் தொடங்கி, அதன் மேடையேற்ற அனுபவங்களைக் கிரித்துக் கொண்டு வேறு எழுத்துரு எவ்வாறு பிறரால் தணிக்கை செய்யப்படுகிறது என்பதையும் விளங்கிக் கொள்வான்.

ஆசிரியரிடமிருந்து பார்வையாளருக்கு இடைப்பட்ட நபர்கள் மூலம் பேசேம் ஒரு வடிவம் “எழுத்துரு” ஆகும். இது பல்வேறு அரங்கக் கலை ஞர்கள் ஊடாக வழங்கப்படுகிறது. இது இசையை ஒத்தது. இலக்கிய மாவது மட்டுமல்ல ஒரே நேரத்தில் முழுமை பெறாது நடிப்பதற்கான, எழுதப்படுவதற்காக அமையாது நடிகனே முக்கியம் பெறுவதாக எழுத்துரு அமைந்து விடும். பார்வையாளருக்கு இதனை விளக்கிவிடும். சாதாரண வாசகராயினும் முழு அனுபவத்தையும் பெற்றுவிட முடியாது. நடிகன் நாடக எழுத்துருவில் இல்லாத ஒன்றை வழங்கி விடுவான் எனக் கருதுகின்றோம்.

எழுத்துரு, நாவல், சிறுகதைகளைவிட தகவல்களைக் கூடுதலாகக் கொண்டிருக்கும். ஆனால், புனைகதை விளக்கங்களை கூறாது. எழுத்துரு வின் கட்டமைப்பு படிப்பதற்காகவும் ஒத்திகையின் போது வசதியாக இருப்பதற்காகவுமே வகுக்கப்பட்டுள்ளது. இது மூன்று தகவல்களைக் கொண்டிருக்கும்.

1. பேசும்/செய்யும் பாத்திரப் பெயர்
2. அவை தன்மையில் பேசும் உரையாடல்
3. அவை புரியும் பெள்கீத் தொழிற்பாடு

எழுத்துருவில் குறிப்புக்கள் மிகச் சுருக்கமாக அமையும். நாவலில் நேரடியாகச் சொல்லும் ஒன்றை நாடகத்தில் நேரடியாகச் சொல்லமுடியாது.

எழுத்துருவில் கதை கூறுபவர் இல்லை. நாவல், சிறுகதையில் கதை

கூறுபவர் இருப்பார். எனவே அங்கு ஆசிரியர் நேராக/பாத்திரமாக சொல்பவராக இருப்பார். நாடக பாடத்தில் எவரும் கூடுதலான விளக்கத்தை கொடுக்கவோ தகவலை மறைக்கவோ முடியாது. ஆற்றுகையில் நடிப்பவர் நிகழ்த்துவதையே பார்க்க முடிகிறது. கண்ணாடி வார்ப்புகள் (Glass Managerie) வெண்கட்டி வட்டம் (Chalk circle) போன்றவற்றில் Narration நாடகப் பாத்திரங்களுக்கிடையே நிகழ்ச்சிகளுக்கிடையே வரும். இவரைப் பற்றி பார்வையாளர் உண்மையில் அறிந்திருப்பினும் பாத்திரம் பாத்திரம் தான்.

கதைகள் போலன்றி நாடகத்தில் முக்கியமற்ற வரிகளும் முக்கியம் ஆசிரியர், தான் முக்கியம் எனக் கருதுவதை நன்கு விபரிப்பார். உதாரணமாக கொலையாளியின் மனச்சாட்சி; நாடகத்தின் உரையாடல் செயல்கள் மூலம் மனச்சாட்சி உறுத்துவதைக் காணலாம். எழுத்துருவில் அனைத்துச் சுவைகளுக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுக்க வேண்டியது அவசியம். ஓவ்வொரு காலத்தின் முக்கியத்துவம், முழுநாடகத்தின் கட்டமைப்பு, உள்ளடக்கம் என்பவற்றில் ஓவ்வொன்றும் வைக்கப்பட்டுள்ள முறையைப் பொறுத்தது.

தனிப்பட்ட, பிரத்தியேக உணர்வுகளை வெளிப்படுத்த முடியாது. இவற்றை உரையாடல்கள், செயல்கள் ஊடாகவே வெளிப்படுத்த முடியும். இதனாலேயே, கதையை விட நாடக எழுத்துருவில் உரையாடல் கூட ஏனைய பாத்திரங்கள் கேளாதவாறு தனது உள்ளிலைகளை வெளிப்படுத்த வேண்டியுள்ளது. பேசும் தொனி, குரல் வேறுபாடு மூலம் அவரது உணர்வு வெளிப்படும்.

பாத்திரத்தின் பண்புகளைக் கதை கூறுபவர் கோடிகாட்டிவிடுவார். ஆனால், நாடகத்தில் பாத்திரப்படைப்பு எனக்கூறுபவை யாவும் எழுத்துருவின் மேற்தளத்தில் தென்படாது. நாடக ஆசிரியன் இதனைச் சிறிய அளவில் மட்டுமே காட்டுவான். நடிகராலேயே பாத்திரப்படைப்பு முழுமை பெறும். நாடகாசிரியன் பாத்திரம் பற்றிய தகவலை மிக நுட்பமாகவும் பன்முகப்பட்ட முறையிலும் வழங்குவான். எழுத்துரு என்பதில் நடக்கவுள்ள ஆற்றுகை பற்றிய விபரிப்பும் ஆற்றுகை விளைவு பற்றிய விபரிப்பும் உள்ளடங்கும்

எழுத்துருவின் போக்கில் என்ன விபரிக்கப்பட்டுள்ளது என்பதில் கால ஒழுங்கு முறையிலுள்ள தகவல்தான் அது. இத் தகவலானது ஒரு மூன்றமையான நாடக இயக்கமாகவும், அவ்வியக்கம் ஒன்றோடொன்று தொடர்புடையதாகவும் இருக்கும். இது காரணமாயும், விளைவாயும்

நிற்கும். சில நிகழ்வுகள் காரணகாரிய தொடர்புடையதாகவும், வெளிப் படையானதாகவும் இருக்க, வேறு சில நாடகங்களில் நிகழ்வுகள் பலவாகத் தொடர்பை அறிவது கடினமாக, கான முடியாததாக, கருத்தற்றவையாக வழைமைக்கு மாறானவையாக இருக்கும். எவ்வாறாயினும், நாம் கதைப்பின்னல் என அழைக்கும் இந்த நிகழ்வுகளும், அவற்றின் தொடர்பால் விளையும் நாடகமும் ஏனைய ஆயவுக்கு உதவும். எனவே, ஒரு தயாரிப்புக்கலையில் ஈடுபடும் ஒவ்வொருவரும் இத்தகவலைப்பயன்படுத்தலாம்

எழுத்துருவில் விபரிக்கப்பட்டுள்ள பூரணமான, ஒன்றிணைந்த நாடக இயக்கமே கதைப்பின்னலாகும். கதைப்பின்னல் என்பது கதையை விபரிப்பதாகும். சம்பவங்களின் தொடர்பைச் சொல்லாது காரணகாரியம் வேறின்றி அமையும். இலகுவான மனம் உள்ளவர்க்கு இது விளங்கும்.

எனவே, Plot என்பது விரிவாயும் பல்வகைத் தன்மையாகவும் ஒவ்வொரு பகுதியிடனும் தொடர்புடையதாகவும் முழுமையானதொரு நாடகத்தின் சிந்தனையாகவும் நாடகத்தின் ஏனைய அனைத்தும் கட்டி எழுப்பப்படும் கட்டுக்கோப்பாகவும் நாடகத்தின் அனைத்தையும் விளக்கும் கண்ணாடியாகவும் - விளங்கும்

இயக்கத்தின் கட்டமைப்பினையே அரிஸ்டோட்டில் குழ்வ என்கிறார். எனவே, ஒரு நாடகப்படைப்பு என்பது குறித்த ஒரு காலத்துள் அடக்கப்பட்ட விபரங்கள் எளிமையானவையாக இருப்பதோடு, ஆற்றுகைக் காலத்தை நிரப்புவதற்கான பன்முகத்தன்மையுடையதாகவும் பூரணமானதாகவும் முழுமையானதாகவுமின்ன இயக்கத்தை வெளிப்படுத்தலாம். இயக்கம் ஒன்றிணைப் பாவனை செய்தலே இதன் அடிப்படையாகும். அரிஸ்டோட்டிலுக்கு கதைப்பின்னலே முக்கியமாகும். இயக்கத்தைச் சித்திரிக்கும் பாத்திரங்கள் தேவைப்படும். அவை ஏதாவது ஒன்றைச் செய்யவிடாது. கவர்ச்சியான சிந்தனைகள், பேசப்படும் வினோதமான காட்சிகள், வேட உடுப்புக்கள் பயன்படுத்தப்படும். அதிசயமான ஓசைகள் மேடையிலிருந்து வெளிவரும். இவையெல்லாம் கதைப்பின்னலின் இயக்கத்தின் அடிப்படை அம்சத்தோடு தொடர்புறாத வரை நாடகத்தோடு இணையாது.

எழுத்துருவாக்கத்தில் மொழி முக்கியமானது. மொழி எனும்போது எத்தகைய மொழி என்பது முக்கியம். அதாவது இலகுவான பேச்சு உரை நடையா, கவிதையா, செந்நெறிப்படுத்தப்பட்ட மொழியா என்பன கவனிப்பிற்குரியன். எமது பண்பாட்டில் பல்வேறு வகையான எழுத்துருக்

கள் உள்ளன. பல்வேறு வகையான மொழிப்பயன்பாடுகள் உள்ளன. பேச்சு வழக்கை மையப்படுத்தி நாடகங்களை மன்வாசனையுடன் தந்தவர். பேரா.கணபதிப்பிள்ளை. உடையார் மிடுக்கு, பொருளோ பொருள் போன்ற நாடகங்களைக் கூறலாம். கவிதை நாடகங்களை முருகையன் அம்பி, மகாகவி, போன்றோர் எழுதியுள்ளனர்.

நாடக எழுத்துரு ஒன்றை அமைக்கும் போது என்ன மோடியில் அமைகிறது என்பதையும் கவ்னத்தில் எடுத்துக்கொள்ளல் வேண்டும். அபசரம் நாடகத்தை வாசிப்பவருக்கு இது ஒரு அபத்த நாடகச் சாயல் கொண்ட நாடகம் என்பது தெரிய வேண்டும். அதேபோல “புதியதொரு வீடு” நாடகத்தைப் பார்க்கும் போது அது எவ்வாறு அமைகிறது என்பதைக் கவனிக்க வேண்டும். இவ்வாறு யதார்த்த மோடியா அல்லது யதார்த்தத்திற்கு எதிரான மோடியா என்பது தெரிய வேண்டும். எழுத்துருவாக்கம் பின்வரும் தன்மைகளில் வேறுபடும்.

1. கலைஞன் தன் திருப்திக்காக எழுதுதல்.
2. பிரச்சாரத்திற்காக எழுதுதல்.
3. நிறுவனத்திற்காக எழுதுதல்.
4. சமூகத் தேவைக்காக எழுதுதல்.

இன்றைய நாடகப் போக்கில் எழுத்துரு முதன்மை குறைந்து வருவதை அவதானிக்க முடிகிறது. நெறியாளரில் தங்கியுள்ள எழுத்துக்களோ அதிகம்.

எழுத்துருவை வாசிப்பதற்கும் விளங்கிக் கொள்வதற்கும் பார்த்து ரசிப்பதற்கும் (மேடையில்) நிறையவேறுபாடு உண்டு. ஆகவே, எழுத்துரு நாடகப் பாடமாக உள்ளது.

□ நாடக நடிப்பு, நடிப்புப் பயிற்சிகள்

நடிப்பு

நாடகம் எனப்படுவது நடிகரின் கலை எனப்படுகிறது. ஏனெனில் பார்வையாளரின் கட்டுலனிற்கு தெரிந்தவற்றில் நடிகரே முதன்மையான வன். மேடையில் தோன்றும் ஏணைய கட்டுலக்காட்சியான காட்சியமைப்பு, ஒளியமைப்பு ஆகியன யாவும் நடிகருக்கு துணைபுரிவதற்காகவே அமைக்கப்படுகின்றன. நடிகர் நின்று செயற்படுவதற்கு உதவுகின்ற சுற்றாடலை அமைப்பதற்கே அவை அனைத்தும் பயன்படுகின்றன. மேலும் கட்டுலனைக் கவருகின்ற அசைவை நிகழ்த்துகின்ற பிரதான பொருளாக நடிகரே விளங்குகின்றார். அந்தவகையில் நாடகக் கலையின் மூலகங்களுள் பிரதானமாக அமைபவர் நடிகர். அவரது நடிப்பு மிக முக்கியமானது.

நடிப்பு என்பது பல்வேறுபட்ட வகையில் வழங்கப்பட்டு வருகிறது. ஆரம்ப கால அபிநியத்திலிருந்து இது வந்தது. நடிகன் நடிக்கும் போது 'போலச் செய்கிறார்'. நடிபாகமாகிறார். இங்கு இரண்டு நிலை கவனத்தில்

எடுக்கத்தக்கதென்று கூறலாம். செய்தல் எனும் போது பாத்திரமாக மாறி விடுதல் என்கிற நிலையைக் காணலாம். இவ்வாறு பாத்திரமாக மேடையில் நடிகர் வாழ்வது பற்றிக் குறிப்பிடவர்களுள் முக்கியமானவர் ஸ்ரனிஸ்லாஸ்கி. அவரது 'முறைமை' எனும் நடிப்பு முறை முக்கியமானது. இது இயல்பான நடிப்பு முறை பற்றியது.

செய்தல் என்னும் நடிப்பு முறை, அது உண்மையாகச் செய்தல் என்பதைக் குறிக்கும். இது கூடுதலாக யதார்த்த பாணியிலமெந்த நாடகங்களில் சாத்தியமாகும். பார்ப்போருக்கு நடிகர் அந்தக் கணத்தில் பாத்திரமாக புலப்பட வேண்டும். பார்ப்போர் பாத்திரமாக நடிகரை நம்ப வேண்டும். அவர்கள் அப்பாத்திரம் தான் மேடையில் நிற்கிறது என்பதை உணர்ந்து அதனுடைய தூண்டல்களினுடைக் குலங்களை வெளிப்படுத்துவார். அங்கு பார்ப்போர் நம்பிக்கை விடுபடாத ஒரு தன்மை காணப்படும். அவர்கள் அழுவார்கள், சிரிப்பார்கள், ஒருவகையில் 'ஆட்படுதல்' எனக் கொள்ளலாம். இதனையே சுவையாக பிரெக்ற் ஒரு முறை இவ்வாறு கூறினார். 'இத்தகைய அரங்கில் பார்ப்போர்' பார்த்துக் கொண்டிருப்பதில்லை, அவர்கள் முழுசிக்கொண்டிருப்பார்கள்' அத்தகையதொரு முறைதான் இந்த செய்தல் முறை. இதற்காக நடிகர் பல்வேறுபட்ட நடிப்பு (உளவியல்)ப் பயிற்சிகளைக் கொண்டிருப்பார். நடிகர்களின் சிருஷ்டித்துவம் மிக்க மனம் தான் சிருஷ்டித்துவம் மிக்க நடிப்பைக் கொண்டுவரும் எனக் கண்ட ஸ்ரனிஸ்லாஸ்கி சிருஷ்டித்துவம் மிக்க மனதிலையை உருவாக்க சில முறைகளைக் கண்டறிந்தார்

தளர்நிலை (relaxation), மனதை ஒரு நிலைப்படுத்தல் (Concentration) உற்றுக்கவனித்தல் (Observation) நம்பகமான பாத்திரங்களை உருவாக்கல் (Making believable characters) இயல்பாக இவற்றை வரப்பன்னால் (Spontanions effect) என்பன அவர் கண்டு பிடித்த முறைகளாகும்.

அவரது முறையை உளவியல் நுட்பமுறை (Psycho technique) என்பர். இதில் பத்து அம்சங்களுள்ளன. அவையாவன.

1. கற்பனைப் பாவனை நிலை
2. தரப்படும் சூழல்
3. கற்பனை செய்தல்
4. தயார் நிலை
5. தளர்நிலை

6. பிரச்சினைகளைத் துண்டு துண்டாக்கல்
7. உண்மையும் நம்பிக்கையும்
8. உனர்வு மயமான ஞாபகங்கள்
9. தொடர்பு கொள்ளல்
10. புறவிடயங்கள்

இத்தகைய உளவியல் நிலையில் ஒரு நடிகர் திறம்பட ஒரு பாத்திரத்தைச் செய்து விடலாம். இந்த செய்தல் முறை என்பது உள்வாரி முறையே.

உள்வாரிக் கொள்கையினைக் கடைப்பிடிப்பவர் கருத்து யாதெனில், உணர்வின் மூலம் மட்டுமே ஒரு நடிகர் பாத்திரத்திற்குள் தன்னைப் புகுத்தி வெளிப்படுத்த முடியும் என்பது. உனர்ச்சிகளின் மனப்பதிவு அல்லது உணர்ச்சிகளை ஞாபகம் வைத்து இருப்பதன் மூலமே உனர்வு நிலைகளை மீள் சிருந்தி செய்ய முடியும்.

வெளிவாரிக் கொள்கையினர் கருத்து யாதெனில், நடிகன் எதனையும் தானே உணர்ந்து கொள்ள வேண்டியதில்லை என்பதாகும். உனர்வு தன்னிலை இழக்கச் செய்யும். நல்ல நடிப்பின் பிரதான மூலவளங்களாக அமைவன அவதானமும் நுட்பமுமாகும். மனிதனின் நடத்தையை நடிகன் அவதானிக்க வேண்டும் ஓவ்வொரு உணர்ச்சியும் வகை மாதிரி வெளிப்படுகிறது என்பதைக் கண்டுகொள்ள வேண்டும்.

இவ்விரு முறைமைகளையும் அவற்றின் இரு அந்தலைகளிலும் வைத்துப் பார்த்தால் இரண்டுமே சந்தேகத்திற்குரிய பயன்களையே கொண்டுள்ளன. ஸ்ரனிஸ்லவஸ்கி (ரஷ்யாவின் இயற்பண்புவாத நாடகத் தயாரிப்பாளர்) பெயர் உள்வாரிக் கொள்கையுடன் பொதுவாக இணைக் கப்பட்ட போதிலும், உண்மையில் அவரது முறைமை இவ்விரண்டு எதிர் மறைகளுக்கும் நடுவே நின்று காத்திரமானதொரு கணத்தைத் தருகிறது.

அவரது முறைமையில் உனர்வு, நுட்பத்திற்கு வலுவையும் அந்தஸ் தையும் கொடுக்கிறது. அவ்வாறே நுட்பம் உணர்வினைத் தெளிவாகவும் வெளிப்பாட்டுப் பண்புடனும் வெளிக்கொணர உதவுகிறது.

பேட்டோல்ற் பிறேக்ற் (ஜேர்மன் நாடகாசிரியர், நெறியாளர்) ஸ்ரனிஸ்லவஸ்கியின் முறைமையை நிராகரித்தவர். இவருடைய நாடக முறைமை காவிய முறைமை எனப்படும். காவியம் என்பது மிக விரிந்தது எனப்பொருள்படும் அத்தகையதொரு கட்டமைப்பைக் கொண்டதாகும்

அது காவியக் கட்டமைப்பு எனப்படும். அதாவது கதை சொல்லும் அரங்கு, போதனை அரங்கு எனக் கூறலாம். இதன் தத்துவம்-தூரப்படுத்தல் தத்துவம். அதாவது பாத்திரத்தோடு நடிகரை, பார்வையாளரை ஒன்றிக்கவிடாமல் செய்தல். நடிகர் பற்றி பிறேக்ற் பின்வரும் கருத்துக்களைக் கூறுவார். நடித்தல் என்பது செய்தல் ஆகும். செய்வதற்கே நடிகன் இருக்கின்றான். நாடக ஆசிரியர் சொல்ல விரும்பியதைச் செய்து காட்டுவதே அவன் பணி ஒரு பாத்தைத் தருவது என்பது கட்டாயமாக அப்பாத்திரமாக வாழ்வது என்று இருக்க வேண்டியதில்லை. ஆகவே அரங்கில் நடிகளின் பணியாக அமைவது நடிபாகத்தை ஆடுதலே அன்றி, பாத்திரமாக மாறுவது அல்ல. ஆடப்படும் நாடகத்தைப் பார்ப்பதற்காகவே பார்ப்போர் அரங்கிற்குச் செல்கின்றனர். எழுத்துருவில் நிகழ்த்தப்படும் வடிவைக் காண்பதற்காகவே செல்கின்றனர்.

மேலும் தனது தத்துவப்படி நடிகர் பாத்திரங்களை பார்ப்போருக்கு பழக்கப்பட்டவராகக்கூடாது செயல் அதாவது செய்யப்பட்டதே உளவியலை/குணவியல்பைவிட முக்கியமானதாகும். ஒருவர் மற்றொரு வரை அவரது செயலைக் கொண்டே மதிப்பீடு செய்கிறார். பார்க்கும் பார்ப்போர் பாத்திரங்கள் செய்வதை மட்டுமே நினைவில் வைத்திருக்கின்றனர். நடிகர் நிகழ்த்திக் காட்டுபவனாகவும், நெறியாளன் தனது கலையைப் புரிய உதவும் கருவியாகவும் உள்ளனர்.

மேலும் பார்ப்போர் அரங்கிற்கு வந்ததும் தனது சிந்திக்கும் ஆற்றலைக் கைவிடக்கூடாது. மேடையில் நடக்கும் இயக்கங்கள் பார்ப்போரின் உணர்வுகளைத் தூண்டாது, அவருடைய மனங்களைத் தூண்ட வேண்டும். மேடையில் உள்ள பாத்திரங்களோடு அவர்கள் ஜக்கி யப்பட்டு விடக் கூடாது, இவ்வாறு பிறேக்ற் க்கறிறார்.

இவ்வாறு இரண்டு நடிப்பு முறைகளுக்கும் அருகருகே ஏனைய நடிப்பு முறைகள் உள்ளன என்பதைத் தெரிதல் வேண்டும்.

நடிப்பு ஆரம்பத்தில் செய்து காட்டலை அடிப்படையாகக் கொண்டு காணப்பட்டது. உதாரணம் கிரேக்கம், கீழைத்தேச ஆபிரிக்க அரங்குகள், ஆசிய அரங்க நடிப்பு முறைகள் யதார்த்த விரோதமானவையே. எமது கூத்துகளிலே நடிகரது நடிப்பு மிகவும் நெகிழ்ச்சியானது. யதார்த்தத்திற்கு விரோதமானது. கூத்தில் நடிகன் முதலில் அரங்கிற்கு வரும்போது படர்க்கையிலேயே தன்னை அறிமுகப்படுத்திக் கொண்டுவருவான். ஆட்டமும் பாடலுமே பிரதானம். ஒருவர் பாத்திரமாக நடிக்கிறபோதே நடிகராகவும் இருப்பார்.

இசை நாடகங்களில் நடிகர் பாடலைப் பிரதானப்படுத்தியவர்களாகக் காணப்படுவர். அதனால் தான் அங்கு பாடலே அரங்காகக் காணப்படுகிறது. நடிகர் பாடுவதினாலே நடிக்கின்றார். அப்பாட்டே உணர்வினைச் சுட்டி நிற்கும்; உணர்வுகளை மேற்கொண்டுவரும்.

மேலும் பரதர் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் நடிகர் 4 அபிநியங்கள் மூலமாக தமது வெளிப்பாட்டைக் காட்டுகிறார் என்பார். அவையாவன ஆங்கிக அபிநியம், ஆகார்ய அபிநியம், வாசிக அபிநியம், சாத்வீக அபிநியம்.

ஆங்கீக அபிநியம் என்பது உடலின் அங்க அசைவுகளினால் கருத்துக்களைத் தெளியாக்குவதாகும். உடலின் அங்கம் திரியாங்கம் என்ற தலைப்பில் மூன்றாகப் பாகுபாடு செய்யப்பட்டுள்ளது. அங்கம், பிரத்தியாங்கம், உபாங்கம் என்பவையாகும். அங்கங்கள்-தலை, மார்பு, கைகள், இடை, பாதங்கள் என்பனவற்றையும் பிரத்தியாங்கங்கள்-தோள்கள், மணிக்கட்டுக்கள், கரங்கள், கழுத்து, தொடை, வயிறு, பின்நியம், முழுந்றாள்கள், முதுகு என்பனவற்றையும், உபாங்கம் முகத்திலுள்ள கண், இமை, புருவம், விழி, கணனம், முக்கு, வாய், உதடு, பற்கள், நாக்கு, முகவாய், வதனம் என்பவற்றையும் உடலிலுள்ள குதிகால் பாகவிரல்கள், கைவிரல்கள் என்பனவற்றையும் குறிக்கும்.

அதேபோன்று ஆகார்ய அபிநியம் என்பது உடை, ஒப்பனை, காட்சி அமைப்பு ஆகிய புற பொருட்களால் உணர்த்துவது.

ஒரு நடிகன் நடிப்பதற்காக பல்வேறு துணைக்கருவிகளைப் பயன் படுத்திக் கொள்வான். அவை முகமூடி, வேடுமுகம், ஆடை, ஒப்பனை, கைப்பொருட்கள், மேடைப்பொருட்கள், காண்பியங்கள், சத்தங்கள் என்பன.

இன்று நடிப்பு என்பது பொய் என்கின்ற வகையிலும், உண்மை என்கின்ற வகையிலும் விவாதங்கள் இடம் பெற்று வருவதைக் காணலாம்.

நடிப்புப் பயிற்சிகள்

நடிகன் சிறந்த ஒரு கலைஞராக இருக்க வேண்டியது அவசியம். அவனது கலைத்துவம், கற்பனை ஆக்கத்திறன், அறிவு, அவதானம் ஆகிய பண்புகளையே நடிகன் என்ற வகையில் தனது ஆற்றல்களை வளர்த்துக் கொள்வதற்கு உதவும். பலவற்றை அவன் பயிற்சி மூலம் பெற்றுக்கொள்கிறான். இந்த நோக்கத்திற்காகவே நாடகக் கலைஞர்கள் அனைவருக்கும் பயிற்சிகள் வழங்கப்படுகின்றன.

நாடக நடிகளது பொருள்களாக அமைகின்றவை அவனது உடலும், குரலும் ஆகும். இவ்விரண்டு அடிப்படை மூலகங்களைக் கருத்திற் கொண்டு நாடகத்திற்கான அனைத்துப் பயிற்சிகளும் வழங்கப்படுகின்றன. உடல் எப்பொழுதும் தனர் நிலையில் இருப்பது அவசியம். தான் விரும்பியவாறு நடிகன் தனது உடல் அசைவுகளையும், சைகைகளையும் கொண்டு எழுத்துருவிற்கு விளக்கம் அளிப்பதற்காக அதன் கோலங்களைப் பார்வையாளரின் கட்டுலனுக்கு வழங்குகின்றான். அசைவுகளும் சைகைகளும் அழகையும், கவர்ச்சியையும், கருத்தையும், வெளிப்ப துதும் தன்மையையும் வழங்குவதற்காகவே உடல் தளர்நிலையில் இருப்பதற்கான பயிற்சிகளை வழங்குகின்றனர். உடலின் ஓவ்வொரு அங்கத்தின் ஓவ்வொரு நுண்ணிய பகுதியையும் அசைப்பதன் மூலமும் உடல் முழுவதையும் நாம் தளர் நிலையில் வைத்திருக்க முடியும். இந்த அசைவுகள் ஒரு சீரோடும் லயத்தோடும் அமைந்திருப்பது அவசியம் என்ற காரணத்தினால் நடிகனுக்கான உடற் பயிற்சிகளை வெறுமனே அவயவங்களை அசைப்பதில் ஆரம்பித்து படிப்படியாக ஒரு தாளத்திற்கு அவ்வாறு ஆடவைத்து இறுதியில் ஒரு ஆரம்ப நடன அசைவின் நிலைக்குக் கொண்டு வரும் முறையும் உண்டு.

இது பயிற்சியாளரின் அனுபவம், அடிப்படை அறிவு, கற்பனைத் திறன் என்பனவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒரு முழுமையான நடனமாகவும் உருப் பெறலாம். எல்லாவகையிலும் தளர் நிலையை ஏற்படுத்துவதோடு, உடலின் லய உணர்வை ஏற்படுத்துவது இப்பயிற்சிகளின் நோக்கமாக அமைகின்றது. ஏனெனில் நடிக்கப்படும் நாடகத்தின் அடிப்படை மனதிலைக்கு ஏற்பவும், ஓவ்வொரு பாத்திரத்தினதும் தனித்தனிப் பண்பிற்கேற்பவும் பொதுவாகவும் பொதுமைக்குள் வேறு பட்டு தனித்தனியேயும் வெவ்வேறு சுருதிகளில் லயம் அமைந்திருக்கும்.

நடிகளது உடலைப் போன்று குரலும் அவனுக்கு இன்றியமையாத அடிப்படை வளமாக அமைந்துள்ளது. (உடல் - கட்டுலன்) (குரல் - செவிப்புலன்) உடல், கட்டுலக் கோலங்களை செழுமையோடு அளிப்பதற்கு உதவுகின்றது. நாடக எழுத்துருவின் வரிகளுக்கும், வார்த்தைகளுக்கும் நடிகன் தன் உடலால் மட்டுமன்றி குரலாலும் விளக்கமளிக்கின்றான். உடல் அசைவுகளால் விளக்கமளிக்க முடியாதவற்றிற்கும் உரையாடலில் விளக்கம் அளிக்கலாம். இவ்வுரையாடலின் மூலம் நடிகன் தான் ஏற்றிருக்கும் பாத்திரத்தின் பொதுப் பண்பையும் ஓவ்வொரு கணப்பொழுதிலும் அப்பாத்திரங்களில் ஏற்படும் மாற்றங்களையும் மனதிலைகளையும் உணர்ச்சி வேகங்களையும் வெளிப்படுத்துகின்றான்.

இவ்வாறு வெளிப்படுத்தும்போது வெறுமனே வார்த்தைகளை மட்டும் உதிர்ப்பதாக அமையக்கூடாது. வார்த்தையின் பொருள், அவை வெளிப்படுத்தும் உணர்வுகள், அவற்றில் பொதிந்திருக்கும் ஆழமான அர்தங்கள் என்பவற்றை நடிகள் தனது குரலினால், அக்குரவில் அவன் ஏற்படுத்தும் ஏற்றத்தாழ்வுகளினால் (தொனி மாற்றம்) அழுத்தம் கொடுத்து வெளிப்படுத்துகின்றான். எனவே எழுத்துருவில் பெறும் வரி வடிவங்களாக இருக்கும் வார்த்தைகள் நடிகளின் நாவில் உயிர்பெற்று பல்வேறு உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துகின்றன. நடிகள் தனது குரல் வளத்தைக் கண்டறிவதே அவனுக்கு வழங்கப்படும் குரல் பயிற்சிகளின் நோக்கமாகும்.

குரல் பயிற்சியை வழங்குவதற்கு ஆரம்பிக்க முன்னர், அவனது உடல் தளர் நிலையில் வைக்கப்பட வேண்டும். உடல் தளர்நிலை அடைந்த பின்னரே இப்பயிற்சிகளைச் சரிவரச் செய்ய முடியும். குரல் பயிற்சியை ஆரம்பிப்பதற்கு முதல் முச்சுப் பயிற்சி வழங்கப்படும். பயிற்சியாளர்கள் தரையில் படுத்தபடி மேலே பார்த்த வண்ணம் உடலைத் தளர்நிலையில் வைத்துக் கொண்டு முச்சுப் பயிற்சியை ஆரம்பிக்க வேண்டும். சவாசத்தை மூக்கால் உள்ளே இழுத்து, சிறிது நேரம் காற்றை வைத்திருந்து பின்னர் வாயை அகலமாகத் திறந்து படிப்படியாக மூச்சை வெளியேற்றுவதே இப்பயிற்சியின் அடிப்படை முறைமையாகும். இதற்குப் படிப்படியாக வேகத்தைக்கூட்டியும் குறைத்தும் செல்லலாம். இதன் அடிப்படை நோக்கம் நீண்ட வசனங்களைப் பலவித உணர்வுகளோடு பேசும் வேளையில் மூச்சத் திணறல் இல்லாது உள்ளே நிரப்பி வைத்திருக்கும் காற்றை உரிய அளவில் சிறிதாக வெளியேற்றுவதேயாகும். மூச்சுப் பயிற்சியைத் தொடர்ந்து அதிலிருந்து வளர்ச்சி பெறுகின்ற ஒரு இயல்பான குரற் பயிற்சிகளை ஆரம்பிக்கலாம். அதாவது வாயால் மூச்சை வெளியேற்றுகின்ற வேளையில் குரலில் ஓசை எழுப்பலாம். மூச்சுப் பயிற்சியைப் போன்றே இந்தப் பயிற்சியிலும் வேகத்தைக் கூட்டிக் குறைக்கலாம்.

உடலில் 5 பகுதிகளில் தசைநார்களை அழுத்துவதன் மூலம் குரலின் தொனியில் வேறுபாட்டை ஏற்படுத்த முடியும். அவ் வேறுபாடு ஐந்து வகையான தொனிகளில் வெளிக்கொணரப்படுகிறது. உடலின் ஐந்து பகுதிகளாவன.

1 வயிறு

2 நெஞ்சு

3. தொண்டை

4. மூக்கு

5. உச்சந்தஸை என்பனவாகும்.

இவ்வொலி வேறுபாடுகள் வெவ்வேறு உணர்வுகளையும், வெவ்வேறு மன்றிலைகளையும், வெவ்வேறு அர்த்தங்களையும் வார்த்தைகளிற்கு வழங்குவதால் அதன் மூலம் ஆழகான தத்துப்பான பாத்திரங்களைப் படைக்கவும் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தவும் முடியும்.

குற பயிற்சியை அடுத்து நடிகளுக்குப் பேச்குப் பயிற்சி அளிக்கப்படுகின்றது. இப்பயிற்சியின் மூலம் அவன் ஒரு வாக்கியத்தின் பல்வேறு சொற்களையும் பல்வேறு வகைகளில் அழுத்திக் கூறுவதன் மூலம் வெவ்வேறு அர்தங்களையும் வெளிப்படுத்த முடியும் என்பதைக் கற்றுக் கொள்கிறான். ஒரு வார்த்தையை முழுமையாக உச்சிக்கவும் அதற்குரிய ஓசைகளை வெளியே திரட்டி எறியவும் அவன் கற்றுக் கொள்கிறான். இதற்காகக் கவிதைகளைப் பேசவும் உரை நடைகளைப் பேசவும் அவனுக்குப் பயிற்சியளிக்கப்படுகிறது.

நடிகள் மேடையின் பல்வேறு பரிமாணமங்களையும் அறிந்து கொண்டவனாக இருக்க வேண்டும். மேடையில் அவன் செயற்படுகின்ற அசைவுகளே பார்வையாளரின் கண்களையும், கருத்தையும் கவர்ந்து இழுக்கின்றன. ஆகவே மேடையின் பல்வேறு பகுதிகளின் முக்கியத்துவங்களை நடிகள் உணர்ந்து அதற்கேற்றவாறு மேடை அசைவுகளை நிகழ்த்த வேண்டும். உதாரணமாகப் பின்மேடையிலிருந்து மூன் மேடையை நோக்கி, அதாவது பார்வையாளரை நோக்கி நேரே நடந்து வருதல் மிக முக்கியமான அழுத்தமான அசைவாகக் கருதப்படுகிறது. அதே போல் வெவ்வேறு திசைகளை நோக்கிச் செல்வதன் மூலமும் வெவ்வேறு இடங்களில் இருப்பதன் மூலமும் வெவ்வேறு திசைகளில் பார்வையைக் கெலுத்துவதன் மூலமும் நடிகர்கள் பல்வேறுபட்ட உணர்வுகளையும் அர்தங்களையும் வெளிக்கொணர முடியும். இவை சார்ந்த பயிற்சிகள் மேடை அசைவுகள் எனப்படும். இதைவிட ஒரு நடிகள் நாடகம் எழுதுவது பற்றிய அறிவையும், காட்சியமைப்பு, உடை, ஓப்பனை, இசை, ஓளியமைப்பு சம்பந்தப்பட்ட அறிவுகளையும் உலகின் பல்வேறு நாடுகளில் பல்வேறு காலங்களில் நாடக வரலாற்றையும், அரங்க வளர்ச்சியையும், நடிப்பு மோடிகளையும் பார்வையாளரின் மன்றிலை பற்றிய அறிவையும் சமூக உளவியலையும் செய்திப் பரிமாற்றம் பற்றிய நுணுக்கங்களையும், ஆழகியற் கோட்பாடுகளையும் அரங்கக் கோட்பாடு

களையும் அறிந்திருப்பானாயின். அவனது நடிப்பு ஆளுமை மிக்கதாகவும் அமையும். ஆகவே நாடக அரங்கப் பயிற்சிகள் யாவும் நடிகனின் ஆற்றலை விருத்தி செய்யவும், தான் செய்கின்ற யாவற்றையும் புரிந்து கொண்டு செய்யவும், எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக சக கலைகளோடு புரிந்துணர்ஷுடாக உறவு கொள்ளவும், அதனாடாகச் சிறந்த மனிதப் பண்புகளை தன்னுள் விருத்தி செய்து கொள்ளவும் தான் வாழும் சூழலை மகிழ்ச்சியாக உருவாக்கிக் கொள்ளவும் உதவுகின்றன.

□ ஒப்பனை, வேட உடை

ஒப்பனை வேட உடுப்போடு தொடர்புடையது. முகம், உடைக்கு வெளியே ஏனைய உடற்பாகங்கள் என்பவற்றிற்கு வேண்டிய பூச்சக்களைப் பூச்சதல் ஒப்பனை எனப்படும். இது அரங்கில் இன்று உள்ளதைவிட முற்காலத்தில் மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது. ஒப்பனைக்கு ஒரு நீண்ட வரலாறு உண்டு. இன்று சில யதார்த்தமோடி நடிகர்கள், ஒப்பனை எதுவும் செய்யாது நடிப்பதும் உண்டு. நாடகத்தில் ஒப்பனை மிக முக்கிய ஒன்றாக இருக்கிறது.

நடிகரின் முக உறுப்புக்களை மேம்படுத்திக்காட்ட அது தேவைப்படும். அவ்வாறு இல்லையேல் பெரியதொரு அரங்கில் அவரது முகம் போதியளவு கண்ணுக்குப் புலப்படாது போய்விடும்.

ஒரு பாத்திரத்தின் வயது அந்த நடிகரது வயதிலிருந்து வேறுபட்ட தாக இருந்தால் ஒப்பனை அவசியம். 18 வயதுள்ள ஒருவர் 70 வயதுள்ளவராக நடிக்கின்றபோது முகத்தில் சுருக்கமும் நரையும் செய்யப்பட வேண்டும். மேலும் நாடகத்தின் வளர்ச்சிப் போக்கில் ஒரு பாத்திரத்தின்

வயது முதிர்ந்து செல்வதைக் காட்டவும் ஒப்பனை உதவும். மேலும் ஏழை, பணக்காரனாதல், மாறுவேடம் பூனுதல் (அர்ச்சனன் சந்தியாசியாதல்) அரசன் ஆண்டியாதல் (அரிச்சந்திரன் நாடு, நகர் இழந்து காடு செல்லல்) என்பனவற்றையும் விளக்க ஒப்பனை உதவும்.

ஆசிய அரங்குகளில் கடுமையான ஒப்பனை செய்யப்படுகிறது. உதாரணம் இந்தியாவின் கதகளி, யப்பானிய நொஹ், கபுக்கி, சீன 'ஓப்பேரா' போன்ற பல அரங்குகளில் அதிலும் பாரம்பரிய அரங்குகளில் மோடிப்படுத்த முறைகளில் விஸ்தாரமான முறையில் ஒப்பனைசெய்து கொள்வது மரபு. கடுமையான பல வர்ணங்கள் தடிப்பாக முகத்தில் பூசப்படும். அவ்வாறு பயன்படுத்தப்படும் வர்ணங்களும் ஒப்பனைக் கோலங்களும் பாத்திரத்திற்குரிய குறியீடாக அமையும். கதகளி, நடிகர்களின் முகவேடத்தை 5 வகையாக பிரிக்கலாம். அவையாவன:

1. பச்சை
2. கத்தி
3. தாடி
4. கரி
5. மினுக்கு

பச்சை-தேவர் இந்திரன் போன்ற பாத்திரங்கள் பச்சை வகுப்பிற்குரியவை. அரிசிப் பொடியையும் சண்ணாம்பையும் கலந்து முகத்தில் கட்டி யமைப்பர். காதில் மேற்பரப்பிலிருந்து தாடை எலும்பைப் பற்றி வில் போன்று நுனியில் குறுகியும் இருக்கும். கட்டியின் உட்பாகத்திலும் முகத்திலும் நெற்றியிலும் பச்சையும் பூசப்படும். இதழிலே சிவப்பும் புருவத்திலே மைக் கறுப்பும் நெற்றியில் நாமமும் அழகு செய்யும்.

கத்தி-முக்கின் கீழிருந்து கண்வரை கத்திபோல வெள்ளை அடித்து, அதிலே இரத்தச் சிவப்பு பூசினால் மேலே குறிப்பிட்ட பச்சையுருவில் மாறுதல் ஏற்பட்டு கத்தியாகிறது. நெற்றியில் புருவங்களிற்கிடையிலும் மூக்கு நுனியிலும் வெள்ளையுருவங்கள் ஓட்டப்பட்டு முகத்தின் தோற்ற மே மாறுபடுகிறது. இராவணன், கம்சன், சிகபாலன் ஆகிய அரக்க அசரப் பாத்திரங்களை இது குறிக்கும். கோரப் பற்கள் பயங்கரமான இராட்ச உருவைக் கொடுக்கும்.

தாடி, சிவப்பு, கறுப்பு, வெள்ளைத் தாடிகளைத் தாங்கியிருப்பதால் இந்த வகை ஒப்பனைக்குத் தாடி என்று பெயர்.

சிவப்பு-துச்சாதனன் போன்ற கொடிய பாத்திரங்களுக்குரியது.

வெள்ளை - அனுமான், சுக்கிரீவன் போன்றோரைக் குறிக்கும்.

கரி-கறுப்பு சாயத்திலும் கறுப்பு உடையிலும் தோன்றும் சூரப்பன்கை போன்ற பாத்திரங்களுக்கு கரி என்று பெயர்.

மினுக்கு-உடம்பில் அழகிய நிறமாக இலேசாக வர்ணம் பூசி அதில் அழகாக மினுங்கும் மைக்காத்துளைத் தெளிப்பார்கள். இருவிகள், பிராமணர்கள், அரக்கிகள் அல்லாத ஏனைய பெண்கள் ஆகியோரைக் குறிக்க இவ்வகை வேசம் அமைக்கப்படும். எல்லா வகைப் பாத்திரங்களும் கண்கள் சிவப்பாகத் தோன்றும் படி செய்து கொள்வர். ஆடவர்களுக்கு விரல் நுனிகளில் நீண்ட வெள்ளி நகங்கள் இடப்படும். ஆண்கள் அழகான கிரீடம் அணிவர்.

சில கால கட்டங்களில் சில பதவி வகிப்போரும் செயற்கை முடிஅணிவர். உதாரணம் மேலைத்தேசத்தில் இருபாலாரும் செயற்கை முடிஅணிவர். இன்று உயர் நீதிமன்ற நீதிபதி வெள்ளை நிறத்திலான செயற்கை முடி அணிந்தே நீதி மன்றத்தில் அமர்வர். பெண்களைப் பொறுத்த வரை தலை அலங்காரம் அந்த இடத்தில் ஏற்கும் பாத்திரத்தைப் பொறுத்து வேறுபடும். (மணமகள், மாணவி, தாய்)

கால் தொடக்கம் தலைவரையும் அணியும் ஆபரணங்களும், ஏனைய மலர்களும் ஒப்பனையோடு இணைந்தவையே.

வேட முகமும் மிகப் புராதன காலம் முதல் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது. மிருகங்களின் தலையைத் தனது தலையில் போட்டு முடிய புராதன வேட்டை மனிதன் முதல் வேடமுகம் அரங்கில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. வேட முகத்தை பயன்படுத்தாத பாரம்பரிய அரங்கு இல்லை எனலாம்.

ஆள் மேற்கொள்ளும் கருவியாக மனிதன் பயன்படுத்திய முதற்கருவி வேடமுகம் எனலாம். புராதன கிரேக்கத்தில் இது பயன்பட்டது கிரேக்க அரங்கைப் பொறுத்தவரையில் அவலச்சுவை, மகிழ்நெறி, சர்றையர் நாடகங்களில் வேடமுகப் பயன்பாடு மிகவும் முக்கியமானது. மகிழ்நெறியில் தவளை, குதிரை போன்ற பல்வகையான வேடமுகங்களை அணிந்துகொள்வர். மிருக கோரஸ் வருகைகளிலும் வேடமுகப் பயன்பாடு பிரதானமானது ஆகும். யட்பாளிய 'நொஹ், அரங்கில் அதன் பயன்பாடு அதிகம் என்றே கூறலாம். மேலும் கொளிய நாடகங்களிலும் சிங்களவரின் கோலம், சொக்கரி போன்ற நாடகங்களிலும் வேடமுகம்

பயன்பாடுள்ளதே. கோலம், சொக்கரி ஆகியவற்றின் பிரதான அம்சமே வேடமுகம் அணிந்து ஆடுதல் ஆகும்.

சீனாவின் பாரம்பரிய “பீஜிங் ஓப்பேரா” விலும் கடுமையான ஒப்பனை பயன்படுத்தப்படும். அங்கும் ஒப்பனையின் வர்ணம் குறி யீட்டுப் பண்பு கொண்டதாக இருந்தது. வெள்ளை துரோகத்தையும், கறுப்பு-கடும் நேர்மையையும் சிவப்பு-விசுவாசத்தையும், பச்சை-இரட்கர்களையும் மஞ்சள்-குள்ளத்தன்மையையும் குறித்துக் காட்டும். கதைகளிலும் நிறங்கள் குறியீட்டுப் பண்புடையதாக இருக்கும்.

ஒப்பனை செய்யப்படும் வேளை நடிகாது முகம் என்பது ஓலியம் வரைவதற்கான அடித்தளம் போல அமையும். முகத்தின் உறுப்புகள் பெரிதுபடுத்தப்படும்/முகத்தின் குறியீட்டு அம்சம் அர்த்தப்படும்.

ஒப்பனை என்பது எந்த நோக்கத்திற்காக எந்த மோடியில் செய்யப்பட்டாலும், அது அப்பாத்திரத்தை ஆடுகிறவர்களுக்கு அந்தப் பாத்திரத்தைப் பற்றிய படிமத்தைப் படைக்க உதவும் ஒரு மேலதிக கருவியாக இருக்கும்.

ஒப்பனை மூலம் நடிகளது பண்பாட்டை அறியலாம். பொட்டு, தமிழ் பண்பாட்டைக் காட்டி நிற்கும். விடுதி இந்து பண்பாட்டை காட்டி நிற்கும்.

ஒப்பனையின் மூலம் ஒருவரின் முகத்தைப் பெரிதுபடுத்தலாம். ஒப்பனையின் போது மிக அவதானமாக இருத்தல் வேண்டும். அனைத்து ஒப்பனைப் பொருட்களும் நடிகளுக்கு ஒத்துவரும் என்பதல்ல. ஆகவே முதலில் அவை அவனுக்கு ஒத்து வருகிறதா என்பதைச் சோதித்துப் பார்த்தல் வேண்டும். கூடுதலாக நாம் முத்து வெள்ளையினைப் பயன் படுத்துகிறோம். சிலர் தண்ணீர் வர்ணத்தை (Water Paint) முகத்தில் பூசிக் கொள்கிறார்கள். இது அவரது கண்ணைப் பாதிப்பதாகும். மற்றும் பவுடர், கண்மை, உதட்டுச்சாயம் போன்றவை நாம் சாதாரணமாக பயன்படுத்திக் கொள்வது. அத்துடன் தாடி, மீசை என்பவற்றையும் வயதிற்கும் பாத்திரத்திற்கும் ஏற்றவகையில் ஒட்டிக்கொள்ளலாம்.

மேலும் தலை அலங்காரமும் ஒப்பனையோடு தொடர்புடையது. வேடமுகம் பல்வேறு வகையில் உதவுகிறது

1. அரங்கில் நாம் இருக்கிறோம் என்பதை காட்டும்
2. முகத்தின் தன்மையை உறை நிலையான தன்மையைக் காட்டும் (படிங்கரம், சிரிப்பு, சோகம்)

3. நிஜ வாழ்வைவிட பெரிதுபடுத்திப் பரந்ததாகக் காட்டும்.
4. வகை மாதிரியான பாத்திரங்களைப் படைக்க உதவும்.
5. குறியீட்டுப் பயனைத் தரும் (அரசன், தொழிலாளி, கோமாளி) இதனைப் பல்வேறு அரங்கவியலாளர்கள் பல தேவைகளுக்காகப் பயன்படுத்தி வருகின்றனர்.

யதார்த்த நிலைப்பட்ட ஒப்பனை மூலம் பாத்திரத்தின் உளவியல் பண்பை வெளிக்காட்ட முடியும். கண், வாய், மூக்கு புருவம் என்பவற்றின் அளவு, சாயல், கோணால் என்பவற்றின் மிகைப்படுத்தல் மூலம் உளவியல் பண்பைப் பெறமுடியும்.

ஒப்பனை மேற்கொள்ளும் நடிகள் தான் பிறிதொரு பிறவி எடுப்பவனாகவே அமைவான்.

ஒப்பனை செய்துகொள்வதன் அளவு என்பது பார்ப்போரது எண்ணிக்கை, பார்ப்போர் கூடத்தின் அளவு, மேடையில் பாய்ச்சப்படும் ஒளியின் அளவு, நாடகத்தின் மோடியின் தன்மை என்பவற்றைப் பொறுத்து வேறுபடும். ஒப்பனையாளருக்கு நாடகங்களின் தன்மை பற்றிய அறிவு அவசியம்.

வேட உடை

நடிகளின் மூலகங்களுள் வேட உடையும் பிரதானமாக இடம் பெறுவதாகும். ஏனைய விதானிப்பாளர் போன்று வேட உடை விதானிப்பாளரும் பல விடயங்களைக் கருத்திற் கொள்ள வேண்டும். இந்த விதானிப்பாளர் மூன்று பண்புகளைக் கருத்தில் கொள்ள வேண்டும்.

1. குறித்த ஒரு நபரை பாத்திரமாகப் பண்பு மாற்றம் செய்யும் நடிகாது படைப்பாக்கப் பணிக்கு வேட உடுப்பு துணைபுரிகிறது. நடிகளிடத்தில் காண்பியப் பண்பு மாற்றத்தை வேட உடுப்பு ஏற்படுத்தும். வேட உடுப்பின் பல்வேறு விபரங்களும் நடிகளது ஏனைய காண்பியப் பண்புகளோடு இணைந்து பார்ப்போரிடத்தில் ஒரு குறியீட்டுப் பாங்கான தாக்கத்தை ஏற்படுத்த உதவுகிறது.
2. உடை ஒவ்வொன்றும் நடிகளது அசைவுகளை மிக அதிகளவில் பாதித்து நிற்கும். உடையின் ஒவ்வொரு பகுதியும் நடிகளை, குறித்த

இரு முறையில் அசையத் தூண்டும்/நிரப்பந்திக்கும். உடுப்புக்கு ஏற்ப நடை தானாக வந்தமையும். சகல அசைவுகளையும் உடை நெறிப்படுத்தும்.

3. ஒவ்வொரு வேட உடுப்பும் ஏனைய விதானிப்பு மூலகங்களோடு இணைந்து கலந்து நின்று, விரும்பப்படும் இசைவை அடைய உதவ வேண்டும்.

எனவே வேட உடுப்பு பண்பு மாற்றத்தை ஏற்படுத்தும். நடைமுறையில் ஒவ்வொரு வேட உடுப்பும் நடிகளோடு சேர்ந்து தமது பணியினைப் புரிகின்றது. வேட உடை விதானிப்பாளர் எழுத்துருவை நன்கு விளங்கிக்கைதை, பாத்திரம் காலம், காலம், சூழல் உணர்வு மனநிலை இடம் என்பவற்றை அறிந்து கொள்ள வேண்டும். முக்கியமாக இவற்றைக் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும்.

1. ஒவ்வொரு பாத்திரத்தினதும் காலம், இடம், வதியும் சூழல் பற்றிய விபரங்கள்.
2. பாத்திரம் ஒன்றின் பெள்கீப் பண்பு (பாஸ், வயது, அளவு அசையும் முறை) பாத்திரத்தின் உளவியல் மனப்போக்கும் மன எழுச்சியும்.
3. சமூக குணாம்சங்கள் (தொழில், அந்தஸ்து, சாதி)
4. அனைத்துப் பாத்திரங்களுடனும் அவ்வுடை இணைதல்
5. ஏனைய காண்பிய மூலகங்களுடன் அது இணைதல் (காட்சி அமைப்பு, ஒளியமைப்பு)
6. ஏனைய காண்பிய மூலகங்களுடன் அது இணைதல் (காட்சி அமைப்பு, ஒளியமைப்பு)
7. எந்த நடிகள் குறித்த பாத்திரத்தை நடிக்கிறான்.

மேலும் வேட உடுப்புக்கள் அணிவதன் மூலம் பல்வேறு பாத்திரமாகிறான். மனிதராக, அதிமானுராடாக பறவைகள் மிருகங்கள் என பண்பு மாற்றம் பெறுகிறான். வேட உடுப்புக்கள் தம்மளவில் தனிப்பயணையும் வழங்கும்.

வர்ணம், இழை, சாயல் என்பனவும் பொதுவான தாக்கத்திற்கு ஒரு குறியீட்டு பண்பினையும் சேர்த்து விடும்.

நாம் நாளாந்த வாழ்வில் பல்வேறு வேட உடுப்புக்களைக் காண்தும் நாம் நாளாந்த வாழ்வில் பல்வேறு வேட உடுப்புக்களைக் காண்தும்.

கிண்ணோம். பொலிஸ் அதிகாரி, இராணுவவீரன், பாடசாலைச் சிறுவர், விளையாட்டு வீரர், பட்டமளிப்பு விழாவில் பட்டம் வாங்கும் பட்டதாரிகள், நீச்சல் தடாக மகளிர், நீதிமன்ற நியாயவாதிகள், நீதிபதிகள் என பல்வேறு வகையாகக் காண்கின்றோம். இவை அரங்கில் வெளிப்படுவது உண்டு.

உடைகளும் அணிகலன்களும் குறியீட்டுப் பண்பை வெளிப்படுத்துவன். இன்று சமூகத்தில் பல்வேறு பண்புகளைக் காட்ட நாம் உடைகளை அணிந்து கொள்கிறோம். உடையைக் கொண்டே ஒருவரது நடையை அறிந்து கொள்கிறோம். பொதுவாக உடைகள் தம் மை அணிந்து கொள்பவர்களின்,

1. நிலை, அந்தஸ்து
2. பாஸ்
3. தொழில்
4. சமயம்
5. ஆடம்பரம்/அடக்கம்
6. சுதந்திரப் பண்பு/நடைமுறைக் கட்டுப்பாடு
7. விசேட சந்தர்ப்பம்

என்பவற்றை எடுத்துக்காட்டும்.

வாழக்கையில் பெற்ற அனுபவத்தினுடோகவே அரங்கிலும் நாம் காண்பவற்றை நாம் அனுபவிக்கிறோம். மேடைக்கான உடுப்புக்கள் பல் நிலை தொழில் கொண்டதாக இருக்கும். ஆயினும் மேடையில் இந்தத் தகவல் உருப்பெறுப்பிக்கப்பட்டதாகவே இருக்கும். ஏனைனில் அது பார்ப்பவருக்குப் புரியவேண்டும் என்பதற்காகவே.

இந்த வேட உடுப்புக்கள் தயாரிப்பின் தொனியை (tone) மோடியை (style) நிலை நிறுத்த உதவும், ஏனைய காண்பிய மூலகங்களோடு இணைந்து நாடக மோடி பற்றி பார்ப்பவருக்கு தகவல் கொடுக்கும். யதார்த்த மோடி உடுப்புக்கள் நாளாந்த வாழ்வை ஒத்த உடுப்புக்களாக அமையும் யதார்த்தமற்ற மோடியின் வேட உடுப்புக்கள் கருத்துருவப் பண்பும் குறியீட்டுப் பண்பும் மோடிப்படுத்தலும் மிக்கவையாக இருக்கும்.

உ+ம். இந்த உலகு தவிர வேறு கோள்களில் மனிதரைக் கற்பனை செய்தல்.

குறித்த ஒரு நாடகம் வரலாற்று நாடகமா? நவீன நாடகமா? என்பதையும் அதன் களம் அந்நியமானதா சொந்த இடமா என்பதையும் வேட உடை குறித்துக் காட்டும்.

நாடகம் ஒன்றில் வரும் தனிப்பாத்திரங்கள், குழுவின் இயல்பினைச் சுட்டிக்காட்டுதல், வாழ்க்கையில் அவர் சமுதாயப்படி நிலைகள், அவர் தம் தொழில்கள், அவர்தம் ஆளுமைகள் என்பதை வேடாட்டை காட்டும். வேட உடுப்புகள் தனித்தனி ஆற்றுவோருடைய தேவைகளை நிறைவு செய்ய வேண்டும். அரங்கின் ஒவ்வொரு மூலகமும் அரங்கியல் தேவையை நிறைவு செய்ய வேண்டும். வேட உடுப்பினை நடிகர் அணியும் போது அசௌகரியத்தை ஏற்படுத்தக்கூடாது.

□ நாடகத்திற்கான இசை

நாடகத்தில் இரண்டு வகையான இசை பயன்படும்.

1. நாடகத்தின் செயலோடு இணைந்த இசை
2. நாடகப் பண்புடைய இசை.

நாடகத்தின் செயலோடு இணைந்து செல்லும் இசை, நாடகத்தின் ஒரு பகுதியாகக் கருதப்படமாட்டாது. அது

1. மன்னிலையை எடுத்துக்காட்ட
2. உணர்வு, உணர்ச்சிகளை குறைத்து/அதிகரித்துக்காட்ட
3. காட்சிகளுக்கு இடையில் தொடர்பை ஏற்படுத்தப் பயன்படும்.

திரைப்படங்களிலும் பெருமளவில் இத்தகைய இசை பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இன்று கூடுதலாக நாடகத்துக்கு முன்னர் நிகழும் ஒரு இசையாகவும், அங்கங்களுக்கு இடையிலான இசையாகவும் குறைக்கப்பட்டுள்ளது. நாடகத்திற்கு பொருத்தமானதோரு குழலை நிலை

நிறுத்துவதே இவ்விசையின் நோக்கமாகும். கருவி இசைகளைத் தவிர நாடகங்கள் சிலவற்றில் பாடல்களும் இடம் பெறுவது உண்டு. அத்தகைய பாடல்கள் குறித்த ஒரு உணர்ச்சியை அழுத்திக்காட்டும் மகிழ்வை/ சோகத்தைச் சுட்டும் பாடல்களாக இருக்கும். இத்தகைய பாடல்கள் கூடுதலாக நாடக இயக்கத்தை நகர்த்திச் செல்வதில்லை. (புராதன கிரேக்கத்தில் கூட்டுப்பாடல் மிக முக்கியமானது.)

இசை சிலவேளைகளில் ஓலிப்பதிவு செய்து பயன்படுத்தப்படு வதுண்டு. பொதுவாக இசைக்கலைஞர் சமூகம் தந்த இசையை வழங்கு வதே பொதுவாகக் கடைப்பிடிக்கப்படும் நடைமுறையாகும். நாடகப் பண்புடைய இசை என்பது குறித்த ஒரு நாடகத்தின் உட்பகுதியாக இணைந்திருக்கும். இந்த இசை, இசை நாடகங்களில் பயன்படும். நாடக இயக்கத்தை மனதில் கொண்டே இங்கு இசை அமைக்கப்படுகிறது.

இங்கு இசையின் வலுவிலேயே நாடகத்தின் தாக்கம் இடம் பெறும். அத்தகைய நாடகங்களில் இசைஞர் நேரடியாக இருந்தே பாடுவர்/ இசையை வழங்குவர்.

நாடகத்தின் இசை பல நோக்கங்களுக்காகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

1. கருவினை வெளிப்படுத்தும் இசை (*Theme Music*); முதலில் இந்த இசை பெரும்பாலும் இசைக்கப்படும். இது நாடகத்தின் கருப்பொருளுக்கு அர்த்தமும் விளக்கமும் கொடுக்கும். இக்கரு இசை பெரும்பாலும் நாடகத்தின் பல்வேறு கட்டங்களில் மீண்டும் மீண்டும் பொருத்தமான இடங்களில் இசைக்கப்பட்டு கருவை அழுத்த உதவும். இதனால் பார்ப்போர் நாடகத்தைத் தெளிவாக விளங்கிக் கொள்வர். எனவே, கரு இசை என்பது நாடகத்தின் கருத்தை வெளிப்படுத்த உதவும் எனக் கூறமுடியும்.
2. மனதிலையை வெளிப்படுத்த உதவும் இசை (*Mood Music*); இசை மனதிலையை உடனடியாக வெளிப்படுத்த உதவும். இருக்கும் மனதிலையை அழுத்திக்காட்டவும் பெரிதும் உதவும். வெவ்வேறு உணர்வுகளைத் தூண்டும் இசைமெட்டுக்களும், ராகங்களும் விரைவாக நாடகத்தின் உணர்வோடு பார்ப்போரை இணையவைக்க உதவும். சில இசைக்கருவிகள் உணர்வுகளை விரைவில் தூண்ட வல்லன. உதாரணம் நாதஸ்வரம்-மகிழ்வு, பக்தி, எழுச்சி, உற்சாகம் போன்றவற்றையும் ஏற்படுத்த உதவும். இதற்கு பண்பாட்டு பார்ச்சயமும் முக்கியமானதொரு காரணம் என்னாம்

3. பண்பாட்டின் அடித்தளத்தில் நின்று கருத்தை தெளிவாக வெளிப்படுத்த உதவும்.

இசை நாட்டு மக்களது பண்பாட்டுடன் இணைந்தது. பண்பாட்டின் அடியாக எழும் இசைதான் மக்களை உடனடியாகப் பற்றிக் கொள்ளும். மக்கள் கூட்டத்தினர் பல்வேறு சமய சமூக விழாக்களில் இசையையும் இசைக்கருவிகளையும் பயன்படுத்துவார். அவற்றை உரிய இடத்தில் பயன்படுத்தும் போது நாடகம் மக்களைச் சுலபமாகச் சென்றடைகிறது.

உ+ம்:

திருப்பொற்கண்ணம் - மரண வீடு

சுப்பிரபாதம் - திருப்பள்ளியெழுச்சி

பூபாளராகம் - காலை, புனித உணர்வு

நாதஸ்வரம், வீணை, புல்லாங்குழல் என்பன பண்பாட்டினை அடிப்படையாகக் கொண்டு உணர்வை எழுப்ப உதவும். நாட்டார் பாடல்கள் கிராமிய உணர்வை ஏற்படுத்தும்.

4. உரையாடல்களுக்கு அழுத்தம் கொடுக்க உதவுதல்.

உரையாடல்கள் பல்வேறு வகையிலும் பல்வேறு உணர்விலும் பேசப்படும். அந்த உணர்வுகளுக்கு ஏற்ப அழுத்தம் கொடுக்க வேண்டும். உரையாடல் பாடலாக அமையும்போது இசையின் பயன்பாடு அதிகரிக்கும்.

5. இயக்கங்கள், அசைவுகள், செயல்கள் என்பவற்றை அழுத்திக்காட்ட உதவும்

மேடையில் நடப்பவற்றிற்கு ஏற்ப ஒருவரது நடையை, செயலை நகைச் சுவையானதாக ஆக்க இசை பெரிதும் உதவும். செயல்களையும் அவ்வாறே வெவ்வேறு மெய்ப்பாட்டு உணர்வு வெளிப்படுமாறு இசை மூலம் செய்யலாம்.

6. பல்வேறு ஓலிகளை எழுப்ப உதவும். இயற்கை ஓலிகள், பறவைகள், பூச்சிகள், வாகன ஓலி, உலோக ஓலி, நீர் அருவியின் ஓசை, அலையின் ஓசை என எல்லா ஓலிகளையும் செயற்கை இசைக் கருவிகள் மூலமும் வேறு புத்தளிப்பு பொருள் மூலமும் பிறப்பிக்கலாம்.

7. பாத்திரப் படைப்பிற்கு அழுத்தம் கொடுக்க இசை உதவும்.

பாத்திரங்களின் குணவியல்பு அவற்றின் மன்னிலைகள் என்பவற்றை படைக்க நடிகனுக்கு இசை தூண்டுதலாக அமைவதோடு, பார்ப்போன் பாத்திரத்தை புரிந்து கொள்ளவும், உணர்வு நிலையை அறிந்து கொள்ளவும் இசை உதவும்.

- குழலையும் களத்தையும் நிலைநிறுத்த உதவும்.

கிராமம், பட்டணம், தொழிற்சாலை, வயல்வெளி, புகையிரத நிலையம், சந்தை, ஆலயம், திருமண வீடு, விருந்து வைபவம் என பல்வேறு இடங்களையும் அங்கு நிலவும் குழல் உணர்வையும், மன்னிலையையும் இசை துணைக் கருவியாகக் கொண்டு நிலை நிறுத்த உதவும்.

இவ்வாறாக இசையும் இசைக் கருவிகளும் நாடகத்தின் முழுமையான தயாரிப்பை கருத்திற் கொண்டு பயன்படுத்தப்படும். இசை நாடகத்தைச் செழுமையறச் செய்வதோடு நாடகத்தின் கரு (Theme) கட்டமைப்பு (Structure); கதைப்பின்னல் (Plot), மன்னிலை (Mood), பாத்திரப்படைப்பு (Characterization) என்பவற்றையும் செழிப்புறச் செய்து மேடைத் தயாரிப்பைக் கலைத்துவம் நிறைந்ததொரு அழகியல் அனுபவமாக்கவும் உதவுகின்றது.

அனைத்துப் பண்பாடுகளிலும் புராதன காலம் தொட்டு களிப்பூட்டும் அம்சங்களில் நடனம் முக்கியத்துவம் பெற்று வந்திருக்கிறது. புராதன கிரேக்க நாடக உள்ளுறைப் பொருளாக நடனம் இருந்தது. ஜப்பானிய, சீன, தென்கிழக்காசிய இந்திய, இலங்கை அரங்க மரபில் இன்றுவரை அது முக்கியமான இடத்தைப் பெற்று வருகிறது.

மேலைத்தேய அரங்கிலும் மேலைத்தேய செல்வாக்கால் எழுந்த கீழைத்தேய நாடகங்கள் பலவற்றிலும் பிற்காலத்தில் நடனம் பயிலப்பட்டது. பெருமளவில் யதார்த்த அரங்கு நடனத்தை முக்கியமான ஊடகமாகக் கொள்வதில்லை. ஆயினும் நடனம் முற்றாக அரங்கை விட்டுப்போகவில்லை. நடன நாடகங்களாகவும் இடையிலே நடனத்தில் இடம் பெறும் இடை நிகழ்வுகள் போன்றவையாகவும் நாடகம் தொடர்ந்து நடனத்தோடு இருந்து வருகிறது.

நடனமும் இசையும் புராதன அரங்குகளின் அடிப்படைச் சாதனமாக அமைந்தன. கிரேக்கத்தில் பாடகர் குழு ஆடுதலையும் பாடுதலையும்

□ நாடகத்திற்கான நடனம்

மேற்கொண்டது. ஜப்பானிய 'நோஹ் நாடகம்' கபுக்கி' நாடகம் சீனாவில் 'பீஜிங் ஓப்பேரா'. இந்தியாவின் கதகளி, மோகினி ஆட்டம், சூச்சப்பிடி, யட்சகானம் பாகவதமேளா, மணிப்புரி, நாதுங்கி ரசலீலா, தெருக்கூத்து, வீதி நாடகம், பரதம் என்பன யாவும் இசை நடனம் என்பவற்றை அடிப்படை ஆற்றுகைச் சாதனமாகக் கொண்டிருக்கின்றன.

அரங்கைப் பொறுத்தவரை நடனம் இரண்டு அடிப்படை வகைகளைக் கொண்டிருக்கும்.

1. நாடகக் கதை ஓட்டத்தோடு தொடர்புடையது.
2. நாடகக் கதை ஓட்டத்தோடு தொடர்பற்றது.

சில நாடகங்களில் பெருங்காட்சிப் பண்பை ஏற்படுத்துவதற்காகவும் மன நிலையை ஏற்படுத்துவதற்காகவும் மட்டும் நடனம் பயன்படுத்தப்படும்.

இவை நாடகத்தின் செயல் இயக்கத்தை வளர்த்துச் செல்ல உதவுவதில்லை.

நாடக ஓட்டத்தோடு தொடர்பற்ற நடனம். அங்கங்கள்/காட்சிகளுக்கு இடையில் நிகழ்த்தப்படும், அவை ஒரு திசை திருப்பியாகவே பெரும்பாலும் பயன்படும்.

நாடகப் பண்புடைய நடனம் கதையை வளர்த்துச் செல்லும். பாத்திரப் பண்பை வெளிப்படுத்தும், மனநிலையையும் மோடியையும் வெளிப்படுத்துவதாக அமையும்.

அரங்க நடனம் பல நோக்கங்களை நிறைவு செய்கிறது. நடனம் தன்னியல்பான கவர்ச்சியின் காரணமாக ஒரு பெருங்காட்சியாகவும் மகிழ்வை ஊட்டுவதாகவும் அமைகிறது. நடனத்தின் அசைவுக் கோலங்கள் மகிழ்வைத் தரும்.

நடனம் சரியான மனநிலையை ஏற்படுத்த உதவுகின்றது. அவ்வ ணர்வு பல்வேறுபட்டதாக அமையும். நடனத்தில் பல்வேறுபட்ட வேறுபாடுகளைச் செய்வதன் மூலம் தேவைப்படும் சூழலுக்கு ஏற்ப மனநிலையை உணர்த்த முடியும்.

நடனம் பாத்திரப் படைப்புக்கு உதவும். நடனத்தின் வகை (அதாவது ஆழமான நடனம், காத்திரமான, கவர்ச்சியான, அலங்கோலமான, கட்டுப்பாடற்ற) ஆளுமையின் அடிப்படை அம்சங்களை வெளிப்படுத்தும் அதாவது அடக்கப்பட்டுள்ள வகுப்புக்கள், கூறப்படாத உணர்வுகள் என்பன நடனம் மூலம் வெளிப்படும். உரையாடலில் சிறிதளவே கூறப்பட்டதை நடனம் வெளிப்படையாகக் காட்டும்.

நடனத்தை அதன் கதை கூறும் ஆற்றலுக்காகப் பயன்படுத்த முடியும் யதார்த்த உரையாடல் மூலம் வெளிப்படுத்த நீண்ட நேரம் எடுக்கும் உணர்வை, கருத்தை நடனமூலம் மிக விரைவாக, காத்திரமாக வெளிப் படுத்த முடியும். நிலமைகளை அல்லது மனநிலைகளைத் திரட்டிக் கொடுப்பதற்கும் விரிவுபடுத்திக் காட்டுவதற்கும் நடனம் பயன்படும்.

ஒரு உற்சாகமற்ற நிலையை மகிழ்ச்சி தரும் ஒரு சந்தர்ப்பம் ஆக்குவதற்கும் நடனம் உதவும். கலகலப்பை ஏற்படுத்த உதவும்.

நடனம் ஒரு பிரதானமான மோடிப்படுத்தல் உத்தியாகவும் அமையும். நாளாந்த அனுபவத்தை விடக்கூடிய மோடி உள்ளதாகவும் கருத்து நிலைப்பட்டதாகவும் அமைவதைக்காட்ட உதவுவதற்கும் நடனம் பயன்படும். யதார்த்த வகை நாடகங்களிலும் நடனத்தைச் சேர்க்க முடியும். அவ்வாறு சேர்க்கும் போது அது பொருந்த வேண்டும்.

பல்வேறு பணிகள் பலவற்றை இணைப்பதன் மூலம் நடனம் நாடகத் தின் கருத்தையும் வலியுறுத்த உதவும். சரியான மனநிலையை வழங்குவதன் மூலமும் பாத்திரப்படைப்பை உருவாக்குவதன் மூலமும், இயக்கத்தைத் திரட்டித் தருவதன் மூலமும் உணர்ச்சிகளை விரிவாக விளக்குவதன் மூலமும், ஒரு நாடகத்தின் இறுதி அர்த்தத்தை வரையறுத்துக்காட்ட நடனம் உதவும்.

□ ஒளி விதானிப்பு

அரங்கின் காண்பிய மூலகங்களுள் ஒளி மிகவும் பல்துறைப்பயன் வாய்ந்ததொன்றாகவும் மிகவும் சக்திவாய்ந்தவற்றுள் ஒன்றாகவும் உள்ளது. ஆற்றுவோருக்கும் மேடைப்பரப்பிற்கும் ஒளிபாய்ச்சுவது ஒளியமைப்பின் அடிப்படை நோக்கமாகும். ஆயினும் ஒளி மூலம் மனதிலையைச் சிருஷ்டிக்கவும் ஒரு நாளின் நேரத்தைச் சுட்டிக்காட்டவும், மேடையின் ஒரு பகுதியிலிருந்து இன்னொரு பகுதிக்கு இயக்கத்தை மாற்றவும் முடியும். அரங்கின் ஏனைய மூலகங்களை வாழ்விலும் நாம் காண்பது போன்று, ஒளியையும் வாழ்வில் காண்கிறோம். இரவில் பார்ப்பதற்கும் உள்ளகங்களில் பார்ப்பதற்கும் ஒளி பயன்படுகிறது.

வரலாற்று நோக்கில் பார்க்குமிடத்து அரங்கிற்கு வந்த கடைசி காண்பிய மூலகம் ஒளியமைப்பாகும். பயன்படுத்தப்படும் கருவிகள் நுட்பங்கள் என்பவற்றைப் பொறுத்தவரையில் ஒளியமைப்பே மிகவும் முன்னேற்றமானதாகவுள்ளது. ஆரம்பத்தில் ஐரோப்பாவில் பல ஆண்டுகள் ஆற்றுகைகள் பகலில் திறந்த வெளியிலேயே நடத்தப்பட்டன. குரிய

வெளிச்சமே ஒளியினைத் தந்தது.

ஆரம்ப காலங்களில் ஒளிப்பந்தங்களை, மெழுகுவர்த்திகளைப் பயன்படுத்தி இரவு என்பதை உணர்த்தினர். மேலும் நாடக ஆசிரியர் உரையாடவின் ஊடே நாளின் வேளையைக் குறிப்பிடுவதுண்டு.

உ+ம்

அம்புலியின் ஒளி இந்த ஆற்றங்கரையில் எவ்வளவு அழகாகத் துயில்கிறது என “வாணிபுர வணிகன்” என்ற நாடகத்தில் வருகிறது.

பண்டைக்காலங்களில் இரவில் நாடகங்கள் நடைபெற்ற கீழைத் தேயங்களில் ஒளிப்பந்தங்களும் எண்ணேய் விளக்குகளுமே பயன்படுத்தப்பட்டன

உ+ம் - மாதவியின் அரங்கில் எண்ணேய் விளக்குகள் பயன்படுத்தப் பட்டன.

எமது கூத்து அரங்கில் எண்ணேயில் தோய்க்கப்பட்ட திரிகள் தேங்காய்ப்பாதியில் எரியும்.

மேலைத் தேயங்களில் 1600ம் ஆண்டளவில் உள்ளக அரங்குகள் தோற்றம் பெற்றன. ஆனாலும் மெழுகுவர்த்திகளும் எண்ணேய் விளக்குகளுமே பயன்பட்டன. 1803 இல் வண்டளில் அரங்குகள் gas ஒளியைப் பயன்படுத்த ஆரம்பித்தன.

1879 இல் தோமஸ் எடிசன் மின்குமிழைக் கண்டுபிடித்த போதே அரங்கின் கற்பனை நிறைந்த ஒளி விதானிப்பின் யுகம் ஆரம்பமானது மின் விளக்குகளின் பயன்பாடு அரங்க ஒளியமைப்பில் பல முன்னேற்றங்களை ஏற்படுத்தியுள்ளது.

இன்று கண்ணி, லேசர் ஒளி போன்ற பல விஞ்ஞானக் கண்டுபிடிப்புக்கள் ஒளியமைப்பில் பெரிதும் பயன்பட்டு வருகின்றன.

ஒளியின் அழகியற் பணிகள்

அரங்கின் ஒளியில் பரந்துபட்ட அழகியல்/கலையின் கலைத்துவ சாத்தியப்பாடுகளை முதன் முதலில் கண்டவர் அடோல்ப் அப்பியா (Adolph Appia-1862-1928) என்ற சவில் தேசத்து காட்சி விதானிப்பாளர் ஆவார். இசைக் குறியீட்டு வரிகளுக்கு இசை எவ்வாறு அமைகிறதோ அதேபோன்று தயாரிப்பிற்கு ஒளியமைகிறது. எழுத்துக்குறிகளுக்கு எதிரே

வெளிப்பாட்டு மூலகம் இசை போன்று ஓளியாலும் அனைத்து தரிசனத்தினதும், தரிசனத்தின் உள்ளாகின்ற சாரத்திற்கு மட்டுமே வெளிப்படுத்த முடியும் என்கிறார் அப்பியா. நல்ல ஓளியமைப்பு என்பது ஆழம், மனநிலை, மர்மம், போலிப்பாவனை, வேறுபாடு, உணர்ச்சி மாற்றம், நெருக்கம், பயம் என்பவற்றை அதிகரிக்கச் செய்யும்.

புதுமை கான் திறமையுடைய பிரான்சிய விதானிப்பாளர் கோடன் கிரெய்க் (Gorden Craig 1872-1966) “ஓளிகொண்டு ஓவியம் தீட்டுதல்” என்கிறார். ஓளிவிதானிப்பாளர் உண்மையில் ஓளி கொண்டு ஓவியம் தீட்டமுடியும் ஆயினும், அதனைவிட பலதையும் செய்யவும் முடியும். ஆழமான புலன் உணர்வு மட்டத்திலும் குறியீட்டுத் தளத்திலும் நின்று ஓளி விதானிப்பாளர் நாடகத்தின் உணர்வின் பல்வேறு பண்புகளையும் நாடகத்தின் சாரத்தையும் கூட வெளிப்படுத்த முடியும்.

ஓளிவிதானிப்பின் நோக்குகள்

பின்வருவன மேடை ஓளியூட்டுகையின் பணிகளும் நோக்கங்களுமாகும்.

1. காண்பு நிலை அல்லது கட்டுலனாகும் நிலையை விளக்குகிறது.

நடைமுறையில் வெளிச்சத்தை ஏற்படுத்தல் அல்லது காண்பு நிலையை ஏற்படுத்தல் ஓளியமைப்பின் பிரதான பணியாக அமைகிறது. ஆற்றுவோரின் முகங்களையும் அவர்களின் இயக்கங்களையும் நாம் காண்பது முதலில் அவசியமானது. சில புற நடையான சந்தப்பங்களில் நாடகங்கள் மனநிலை, சூழல் என்பவற்றை நிலைநிறுத்துவதற்காக ஓளி மங்கலாகவோ இருளாகவோ இருக்க வேண்டிய அவசியம் ஏற்படலாம். சாதாரணமாகப் பார்க்குமிடத்து பார்ப்போர் மேடையில் இருப்ப வற்றையும் காண்பது அவசியம்.

2. காலத்தையும் இடத்தையும் நிலைநிறுத்த உதவுவது.

ஓளி அதன் வர்ணத்தால் சாயலால், செறிவால் நாளொன்றின் நேரத்தை-விடியற்காலை, பகல், மாலை, சூரிய அஸ்தமனம் - காட்ட முடியும்.

ஆண்டின் பல்வேறு பருவகாலங்களையும் காட்ட முடியும் உள்ளகமா? திறந்த வெளியா? என இடத்தை ஓளியால் காட்ட முடியும்.

3. மனநிலையை சிருஷ்டிப்பதில் துணைபுரிதல்

காட்சியமைப்பு வேட உடுப்பு என்பவற்றுடன் சேர்ந்து ஓளியும்

ஆற்றுவோர் குறித்த மனநிலையை சிருஷ்டிக்க உதவும். மேடை இயக்கம், காட்சி அமைப்பு, வார்த்தைகள் என்பன ஓளியுடன் சேர்ந்து குறித்த ஒரு வேளையில் மனநிலையைச் சரியாக வெளிப்படுத்தும். மகிழ்வான மனநிலை-பிரகாசமான ஓளியினையும் பிரகாசமான வர்ணங்களையும் வேண்டி நிற்கும். மங்கல் ஓளியும், மங்கல் வர்ணங்களும் சோகம் சார்ந்த மனநிலையை வெளிப்படுத்தும்.

4. தயாரிப்பின் மோடியை மீள் வலியுறுத்தல்

ஓளியமைப்பின் மூலம் ஒரு நாடகம் யதார்த்த மோடி சார்ந்ததா? அல்லது யதார்த்த மோடி சாராததா? எனக் காட்ட முடியும். யதார்த்த நாடகத்தில் ஓளியமைப்பு சாதாரண வாழ்வில் காணப்படும் ஓளி மூலகங்களைப் பயன்படுத்தும்.

உ+ம்: சூரிய ஓளி, விளக்குகள்.

யதார்த்தமல்லாத தயாரிப்பில் ஓளிவிதானிப்பாளர் கூடிய அளவு கற்பனையோடு செயல்பட வாய்ப்பாகிறது. இங்கு ஓளி அசாதாரணமான முறையில் பயன்படும்.

5. மேடையில் பார்வைக் குவிவுகளை வழங்கி காண்பிய இணைப் பாக்கத்தை சிருஷ்டித்தல்.

ஓளியை வெவ்வேறு வேளைகளில் வெவ்வேறு இடங்களில் குவிப்பதன் மூலம், பார்வையாளர் எவை எவற்றை பார்க்க வேண்டும் என்பதை குவித்துக்காட்ட முடியும். அதாவது மேடையில் முக்கியமான இயக்கம் நடைபெறும் இடத்தில் ஓளியைக் குவித்து அங்கு பார்க்கச் செய்தல்

ஓளிக்குவிப்பு மூலம் பல காண்பிய இணைப்பாக்கங்களை மேடையில் சிருஷ்டிக்க முடியும். மேடை முழுவதையும் ஒரு பரந்த பரப்பாக காட்டலாம்; அல்லது சிறிய தனிப்பகுதிகளைக் காட்டலாம்.

6. காண்பிய அசைவில் ஒரு சீரினை அல்லது ஒரு லயத்தை நிலைநிறுத்தல்.

ஓளியில் ஏற்படும் மாறுதல்கள் காலத் தொடர்ச்சியில் சம்பவிப்பதால் அவை தயாரிப்பு முழுவதும் அசைந்து கொண்டிருக்கும். ஒரு லயத்தை நிலைநிறுத்தும். திடீர் திடீரென செய்யப்படும் ஓளிமாற்றங்கள் ஒரு லயத்தையும், ஆறுதலான மாற்றங்கள் வேறு ஒரு லயத்தையும் நிலைநிறுத்தும். நடன அசைவுகள் போல ஓளிமாற்ற அசைவுகளையும் காட்சி

மாற்ற அசைவுகளையும் விதானிப்பாளர் திட்டமிடுவார்.

7. மையப் படிமம் ஒன்றை மீள் வலியுறுத்தல்.

ஏனைய தயாரிப்பு மூலகங்களைப் போன்று ஒளியமைப்பும் தயாரிப்பின் ஒட்டுமொத்தமான மோடியோடும், மனதிலையோடும் பொருந்தி நிற்க வேண்டும். தவறான ஒளியமைப்பு, நாடகம் ஒன்றின் ஒட்டுமொத்தமான தாக்கத்தை சிதைத்து விடும். அரங்கின் காண்பிய மூலகங்களுள், வேண்டாத இடத்து நுழையும் பாங்கு குறைவாகவும் மிகவும் நெகிழிச்சியாகவும் உள்ள மூலகமாக ஒளி உள்ளதால் அரங்க அனுபவத்தை உருவாக்குவதில் அது மிகவும் அதிகளவில் துணைபுரிய முடியும். இதனால் அழகியற் பண்பையும் கலைத்துவத்தையும் படைக்க உதவும்.

ஒளி விதானிப்பாளர்

ஒளி விதானிப்பாளருக்கு விதானிப்புப் பற்றிய தொழில்நுட்ப அம்சங்களும், பொறியியல் அம்சங்களும் பற்றிய பின்புல அறிவு இருப்பதோடு பரந்தளவில் படைப்பாக்க காண்பிய கற்பணை இருப்பது அவசியம். வார்த்தைகள், உணர்வுகள், இயக்கங்கள் என்பவற்றை வர்ணம், திசை, செறிவு என மாற்றியமைக்கும் ஆற்றல் என்பது நீண்ட பயிற்சி அனுபவம் என்பவற்றின் பின்னரே சாத்தியமாகும். முதலில் அவர் எழுத்துருவைப்படித்து நாடகம் பற்றிய கருத்துக்களையும் உணர்வுகளையும் மேலோட்டமாகப் பெற்றுக்கொள்வார். பின்னர் நெறியாளர் காட்சி விதானிப்பாளர் ஆகியோருடன் சந்திப்பை ஏற்படுத்தி தயாரிப்பின் எண்ணக்கருக்களை கலந்துரையாடிப் பெறுவார். பின்னர் காட்சி விதானிப்பாளரிடமிருந்து காட்சித் திட்டங்களின் பிரதிகளை வேண்டிக் கொள்வார். வேட உடுப்பு விதானிப்பாளரிடமிருந்து வேட உடுப்புக்களின் வர்ணம், சாயல் என்பவற்றை அறிந்து கொள்வார்.

இதனையடுத்து ஒளித் தேவைகளை உறுதி செய்து கொள்வதற்காக எழுத்துருவை விரிவாகவும் ஆழமாகவும் பகுப்பாய்வு செய்வார் பின்வரும் நோக்கங்களிற்காக ஒத்திகைகளைச் சென்று பார்ப்பார்.

1. தயாரிப்பின் உணர்வைப் பெற்றுக் கொள்ள
2. மேடைப் பொருட்கள் சரியாக எந்த இடத்தில் வைக்கப்படுகிறது என அறிய
3. மேடைச் செயல்களை அறியவும் சாத்தியமான ஒளி விளைவுகள் பற்றி நெறியாளருடன் கலந்துரையாடவும்.

பின்னரே இவர் தனது உண்மையான பணியை ஆரம்பிப்பார் அதாவது ஒளிச் சூழ்வு அல்லது ஒளிக்கதைப்பின்னல் எனப்படும் ஒளிவிதானிப்புப் பற்றிய திட்டத்தை அமைப்பார். இதில் ஒவ்வொரு ஒளிக்கருவியினதும் வர்ணம் அவை பொருத்தப்பட்டுள்ள இடம், திசை என்பன இடம் பெறும். மேலும் எத்தகைய ஒளிக்கருவிகள் எங்கெங்கு அமைக்கப்படும் என்பதும் ஒளி மேடையில் எங்கெங்கு படும் என்பதும், குறிப்பிடப்படும்.

அடுத்து மேடை ஒளி மூலகங்களோடு பொருந்தும் பணியை மேற்பார்வை செய்வார். தொழில்நுட்ப ஒத்திகையின் போது இவர் நெறியாளரோடு சேர்ந்து ஒளி வழி காட்டிக் குறிப்புக்களை வகுத்துக் கொள்வார். ஒளி மாற்றங்களுக்கான ஒளி மங்கிளில் ஒளியின் செறிவு மட்டம் என்பன பற்றியும் வகுப்பர்.

மேடை ஒளியிட்டலின் பண்புகள்

1. பிரகாசம் / செறிவு

இது ஒளியின் முதலாவது பண்பாகும். மங்கலாக்கிகள் எனும் கருவிகள் மூலம் ஒளியின் செறிவைக் கட்டுப்படுத்த முடியும். ஒளிகளுக்கு செல்லும் சக்தியின் அளவை வேறுபடுத்த மங்கலாக்கிகள் உதவும். இதன் மூலம் ஒளியை மங்கலாக்கவும் பிரகாசமாக ஆக்க முடியும்.

2. வர்ணம்

ஒளிவிதானிப்பின் மிகவும் சக்திவாய்ந்த கருவியாக வர்ணம் அமைகிறது. ஒளிக்கருவிகளின் முன்பக்கத்தில் பல்வேறு வர்ணத்தாள் களைப் பொருத்துவதன் மூலம் அரங்கில் நூற்றுக்கணக்கான ஒளி வர்ணங்களைப் பெற்றுக்கொள்ள முடியும். ஒளிவர்ணங்களைக் கலந்து கொள்ளப் பலமான வர்ணங்கள் பெற்றுக்கொள்ள முடியும். ஒரு கரையிலிருந்து பாய்ச்சப்படுபவை வெம்மையானவையாக இருக்கும். உ+ம்: அம்பர், பொன்றிறம், மறுபுறத்திலிருந்து பாய்ச்சப்படுபவை குளிர்ச்சியானவையாக வும் (நீலம், பச்சை, செம்மஞ்சள்) இருக்கும். தீவிர ஒளியும், குளிர் ஒளியும் சேர்ந்தது ஆழம். இழை ஆகிய பண்புகளையும் இயல்புத் தன்மையையும் தரும். மேலும் மேடையில் நிறகும் இருக்கும் நடிகர், பொருட்களின் வர்ணங்களிற்கேற்பவே கவனமாக வர்ண ஒளி பாய்ச்சப் படல் வேண்டும்.

3. திசை

மேடையின் மீது அல்லது மேடையின் அருகே ஒளிவைக்கப்படும் முறைமையைப் பொறுத்து அங்கு ஒளி குறித்த ஓர் திசையிலிருந்து பார்க்கப்படும். முன்னர் பாத ஒளிகள் (foot lights) பிரபலமாக இருந்த மையால் முன் மேடையில் திரையில் ஒளிக்கருவிகள் அமைக்கப்படும். இந்த ஒளி பூதாகரமாக (மிகப் பெரிய) நிழல்களை விழுத்தும். அல்லது ஏற்படுத்தும். மேலும் அவ்வொளி நடிகருக்கும் பார்ப்போருக்கும் இடையில் உறவைப் பாதிக்கும். நடிகள் பார்ப்போரைப் பார்க்க முடியாது இருக்கும்.

இன்று பெரும்பாலான ஒளி மேல் இருந்து பாய்ச்சப்படுகிறது. இது மேடையின் முன்புறத்தில் இருந்தும் மேடையின் இருபக்கங்களில் இருந்தும் பாய்ச்சப்படுகிறது.

பல பக்கங்களிலிருந்தும் ஒளி பாய்ச்சப்படும் போது நிழல் விழாது தவிர்க்கப்படும்-மேலும் ஒளி மூலம் ஆழமான அல்லது தாக்கமான உணர்வை ஏற்படுத்துவதற்காகச் சில சமயங்களில் தலைக்கு மேற்புறத்தில் இருந்தும் பாய்ச்சப்படுகிறது. வேறு திசைகளிலிருந்தும் ஒளி பாய்ச்சப்படும்.

4. அசைவு

பல்வேறு வகையான மங்கலாக்கிகளைப் (Dimmers) பயன்படுத்தி மேடையின் பல்வேறு இடங்களிலும் ஒளியை வெவ்வேறு வேளைகளில் அல்லது தேவைக்கு ஏற்பப் பாய்ச்ச முடியும். பார்வையைக் குவிக்க (பார்ப்போரின்) இந்த அசைவுகள் உதவும். மேலும் குறித்த ஒரு நாளில் நேரம், குரிய அஸ்தமனம் போன்றவற்றை மேடையில் படைக்க முடியும்.

மேடை ஒளிகளின் வகைகள்

1. பொட்டொளிகள் (Spot Light)

இவை குறித்த ஓர் இடத்தில் கூர்மையான, தெளிவான, குவிவான ஒளியைப் பாய்ச்ச உதவும். இவற்றுள் அசையும் பொட்டொளிகளும் நிலையான பொட்டொளிகளும் உண்டு. அசையும் பொட்டொளிகள் மேடையில் நடைபெறும் இயக்கங்களைத் தொடர்ந்து காட்டுவதற்குப் பயன்படுத்தப்படும்.

2. பரப்பு ஒளிகள்

பொதுவான ஒளியூட்டுகை மூலம் சிறிய பரப்புகளிற்கு ஒளி

பாய்ச்சப்படும். இவ்வொளி மூலகங்கள் மூலமாக மேடை முழுவதும் ஒளியைப் பரப்ப முடியும்.

3. கீற்று ஒளிகள்/கரை ஒளிகள்

மேடையின் ஒரு பகுதியை அல்லது ஒரு காட்சியமைப்பை ஒரு நிரை ஒளிகளின் மூலம் ஒளியூட்டுதல் செய்ய இது பயன்படும்.

இவ்வாறே நாடகத்தில் ஒளி விதானிப்பு செய்யப்படுகின்றது என்பதை அறியமுடிகின்றது.

□ காட்சி விதானிப்பு

எல்லா நாடகத் தயாரிப்புகளிலும் காண்பிய மூலகங்கள் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றன. ஒரு தயாரிப்பின் பெறுதீக சுற்றாடலைப் பகுத்த மைக்கக் காண்பிய மூலகங்கள் உதவுகின்றன. அரங்கு தரும் அனுபவத்தில் இவையும் அடங்கும். அரங்கத் தயாரிப்பு ஒன்றைப் படைப்பாக்கம் செய்தவர்களைப் பொறுத்தவரையில் இந்த அனுபவம் என்ற வகையில் ஆற்றுகை அரங்கில் நிகழ்பவைக்கேற்ப பல நாட்களுக்கு மூன்றாக ஏற்பட ஆரம்பித்துவிடுகிறது. நல்லதொரு காட்சியமைப்பு என்பது சித்திரம்/படம். அது ஒரு படிமம் ஆகும். காட்சியமைப்பு என்பது உள்ளக அலங்காரம் அல்ல. மேடையில் அறை என்பது உண்மையான மறு படைப்பல்ல. உண்மையான யாவும் ஒரு உருமாற்றம் பெற்ற பின்பே அரங்கில் நிஜமானவையாகின்றன. அரங்கு என்பது வாழ்வு அல்ல. வாழ்வில் ஒரு அறை என்பது காண்பவருக்கு ஒரு சூழலைக் குறியாக உணர்த்தும். அரங்கிலும் காட்சி என்பது ஒரு சூழவின் குறியாக அமைகிறது. அரங்கைப் பொறுத்தவரை காட்சி விதானிப்பாளர் வெறுமனே தனது காட்சிகள் மூலம் சூழலைக் குறியாக உணர்த்துவதோடு நில்லாது

மேலும் ஒருபடி அப்பால் செல்ல வேண்டும். காட்சி விதானிப்பாளர் தம் பணிகளையும் இலக்குகளையும் நோக்கும் போது காட்சியமைப்பு புலனாகும்.

காட்சியமைப்பின் மூலம்

1. ஆற்றுவோருக்கான ஒரு சூழலைப்படைத்தல்
2. தயாரிப்பின் தொனியை, மோடியைப் பகுத்தல்
3. பாணியைக் காட்டுதல் (யதார்த்த - யதார்த்தமற்றது)
4. நாடகத்தின் களத்தை/காலத்தை நிலையறுத்தல்

ஆகியவற்றைக் காட்சி அமைப்பாளர் கவனத்தில் எடுத்துக் கொள்வார். காட்சிப்படுத்தல் மூலம் மனநிலையைப் பார்வையாளர் மத்தியில் எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும். அதற்காக இந்த காட்சித் தரிசனங்களை வரைபடங்களாகவும் வர்ணப்படங்களாகவும் முப்பரிமாண காட்டுருக்களாகவும் செய்து கொள்ளலாம். பெரும்பாலான மேடைக் காட்சிகள் ஓரளவிற்கு கருத்துருவத் தன்மையும் குறியீடுகளின் பயன்பாட்டையும் தெரிவுகளையும் கொண்டிருக்கும்.

காட்சியமைப்பில் முக்கியமானதாக அமைவது வெளியினை உருமாற்றம் செய்வதாகும். மேடைக்காட்சி அமைப்பு என்பது நாடகத்தின் மோடிக்கும் வகைக்கும் அமைய வேறுபட்ட முறையில் அமைக்கப் பட்டன.

1. யதார்த்த மோடியாயின் பெரும்பாலும் காட்சியமைப்பு நிஜத்தை ஒத்ததாக இருக்கும்
2. யதார்த்தமல்லாததாயின் குறியீட்டுப் பண்பு கருத்துருவப் பண்பு கொண்டதாக இருக்கும்.
3. மனோரதியைப் பண்பு கொண்ட நாடகமாயின் காட்சியமைப்பு, ஆடம்பர அழகு நிரம்பியதாக இருக்கும்.

தயாரிக்கப்படும் நாடகம் எத்தகையதாக இருப்பினும் அந்த நாடகத்துக்குரியதாக மட்டுமல்லாமல் அந்நாடகம் மேடையேற்றப்படும் மேடைக்கும் பொருந்துவதாக அமைவது வேண்டும். பார்ப்போர் தம் கற்பனையைத் தூண்டும் தீற்முடையனவாகவும் குறித்த நாடகத்தின் மனநிலைக்கும் சூழலுக்கும் பொருந்துவதாகவும் மேடைக் காட்சியமைப்பு அமைவது அவசியம்.

ஒரு நாடகத்தின் காட்சியமைப்பு காட்சி விதானிப்பாளர்களினால் செய்யப்பட்டாலும் அது நெறியாளரின் கற்பணைக்கு ஏற்றதாகவே தீர்மானிக்கப்படும். மேலும் காட்சிப்படுத்தலில் மேடைப் பொருட்களும், கைப்பொருள்களும் (நடிகர்) முக்கியம் ஆகும்.

நடிகர்களைக் கூடுதலாகப் பயன்படுத்தும் போது அவர்களே காட்சிக் கோலத்தினை வழங்கி நிற்பார். வில்லியம் ஷேக்ஸ்பிரின் நாடகங்களில் இவற்றை அவதானிக்கலாம். காட்சியமைப்பு செய்யும் போது எந்த அரங்கிற்குரியது என்பதையும் கருத்திற் கொள்ள வேண்டும். (வட்ட அரங்கா/தெருவெளி அரங்கா/ படச்சட்ட அரங்கா/ திறந்த வெளியரங்கா/ அரைவட்ட அரங்கா) ஏனெனில் வட்ட அரங்கில் காட்சியமைப்பது போல படச்சட்ட அரங்கில் காட்சியமைக்க முடியாது. படச்சட்ட அரங்கில் காட்சியமைப்பது போன்று வட்ட அரங்கில் அமைக்கவோ, திறந்த வெளியரங்கில் அமைக்கவோ முடியாது.

எமக்குக் கிடைக்கும் பொருட்களை வைத்துக்கொண்டு காட்சியமைத்தல் நன்று.

காட்சியமைப்பு எவற்றைப் புலப்படுத்துகிறது?

01. சூழலை உருவாக்கும்
02. மன்னிலையை உருவாக்கும்
03. பின்னணியை வழங்கும்
04. மேடை எல்லையை வரையறுக்கும்
05. நாடகக்கதையின் களத்தை வழங்கும்
06. காலத்தைத் தெளிவுபடுத்தும்
07. பிரதேசத்தைத் தெரிவிக்கும்
08. நாடக மோடியைக் காட்டும்
09. நடிகனுக்கு நடிக்க வாய்ப்பளிக்கும்
10. அந்தக் கதையை விளக்கும்
11. பண்பாட்டை வெளிப்படுத்தும்

அரங்கு செவிப்புல, கட்டுல மூலகங்களைக் கொண்டது. அதில் முக்கியமானது கட்டுல மூலகம். ஏனெனில் அரங்கு கட்டுலனுக்குரியது. ஆகவே இங்கு காட்சியமைப்பு முக்கியம். காட்சியமைப்பு சூழலையும்

உணர்வையும் அதன் ஆழத்தால் வரும் பண்புகளையும் காட்டும். காட்சியமைப்பால் ஏற்படும் சூழல், வர்ணங்கள் மூலம் மங்கலாக, புகாராக, பனிகொட்டுவதுபோல அந்தக் கதையின்/பாத்திரத்தின்/அந்த நிலைமையினை வெளிப்படுத்த முடியும்.

நாடகத்தில் வெவ்வேறு பின்னணிகள் மன்னிலைகளை ஏற்படுத்தும். நாடகம் முழுவதும் ஒரே பின்னணியாயின் வர்ணம், கோடு, திணிவு, லயம் அந்தந்த மன்னிலைக் கேற்ப இருக்கும். தொங்கு திரைகள்/வர்ணம் பூசப்பட்ட திரைகள், தட்டிகள் என்பன மேடையின் பின் புறத்தே களத்தை விளக்குகின்றன. காட்சிகள் முப்பரிமாணக் காட்சியமைப்புக்களாகவும் அமைக்கப்படும். அரங்கக் கட்டமும் ஒரு பின்னணியாக அமையும். பின்னணி நாடகத்துக்குரிய முறையில் அமைக்கப்படும் போது அது காட்சியமைப்பாகும்.

