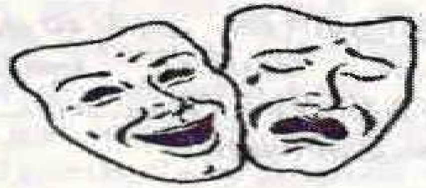


1

ஆட்டம், கூத்து தொடங்கி நாடகம் வரை

வேட்டைச் சமுதாய காலத்தில் மக்கள் மிருகங்களைப் போல உடலசைவு செய்து கொண்டும், குரலசைவு செய்து கொண்டும் வாழ்ந்தனர். இசை, நடிப்பு, ஆட்டம் ஆகியவை அக்காலத் தேவையாகவும் இருந்தன. மொழி வளர்ச்சி தோன்றிய காலத்தில் மெட்டுகளுக்கேற்ப பாட்டுக் கட்டுவதும், நடிப்புக் கலையில் பேச்சுப் பேசுவதுமாக வளர்ந்தன. மனமகிழ்ச்சிக்காக ஆடினர்; பாடினர். வேலைப்பகிர்வு முறைக்கு முன்னர் ஆட்டங்களிலும், பாட்டுக்களிலும், பார்வையாளர்கள் எனத் தனித்து யாரும் இருக்கவில்லை. ஆட்டங்கள் பின்னர் சமயங்களோடு தொடர்புபடுத்தப்பட்டன. சடங்கு முறைகளுக்காக ஆட்டங்கள் அமைந்தன. சடங்கு முறைகளுக்காக நிகழ்த்தப்பட்ட ஆட்டங்களின்போது பார்வையாளர்கள் தனியே உருவாகினர்.

நிலையினையும் இங்கு எண்ணிப் பார்த்துக்கொள்ள இடமுண்டு. இசைக் கருவிகளை இயக்கிக்கொண்டு ஆடியவர் களிடம் இருந்து வேறுபட்டு, ஒருவர் ஆட வேறு ஒருவர் இசைக் கருவியினை இயக்க என்னும் நிலை ஏற்பட்டது. சங்க இலக்கியங்களில் பாணர்கள் குறித்த பதிவுகளில் பாடகர், ஆட்டப் பெண், இசைக்கருவியை இயக்குபவர் எனப் பல பிரிவினர் இருந்துள்ளனர். தனி நடிப்புச் செய்யும் முறையும் இங்கு மனங்கொள்ளத் தக்கதாகும்.** நாட்டிய நாடகங்களில் கண்டாங்கிச் சேலை கட்டி ஆடும் பாங்கும், நாகக்கன்னி ஆட்டம் ஆடும் போக்கும் கரகாட்டத்திலாடும் துணை நிலை ஆட்டங்களில் ஒன்றான மயிலாட்டம் ஆடும் முறையும், குறத்தியாக வேடமிட்டு ஆடும் பாணியும் இவ்வகையான ஆட்டங்களின்போது இசை அமைப்பு பெரும்பாலும் கிராமிய இசை ரீதியிலேயே அமைந்திருப்பதும் பாமரக் கலைவடிவங்களிலிருந்து செவ்வியில் கலைவடிவங்களுக்கு எடுத்தாளப்பட்டிருப்பதற்கான சில எடுத்துக்காட்டுகளாகும்.

பகட்டுக்களும், மினு மினுப்புக்களும் இல்லாத கலை வடிவங்கள் உழைப்பாளரது உழைப்புக்களோடு தொடர்புடைய வையாகும். வெறுமனே நேரம் கழிக்கவும், சுகம் தேடவும் ஆக உருவாக்கப்பட்ட கலை வடிவங்கள் உழைப்புக்களிலிருந்து விலகி உள்ளவை. கிராமியக் கலை வடிவங்களுக்கும் செவ்வியல் கலை வடிவங்களுக்கும் இக்கருத்தே அடிப்படைக் காரணமாக அமைகின்றது என உணரலாம்.

சமயங்களும், சாஸ்திரங்களும் அச்சமயத்தில் ஆட்கொண்ட சமயத்தவர்கள் வாழும் வட்டாரங்களது ஏனைய கலை வடிவங்களும் கைகோத்துக் கொள்வதும் இயல்பு. அந்த வகையில் நாட்டிய நாடகத்தில் பாமரக் கலைக்கூறுகள்(folk elements) தவிர ஏனைய கலை வடிவங்களது கூறுகளும் கலந்திருப்பதனை வேறுபடுத்தி அறிய இடமுண்டு.

பழமைகளிலிருந்தே புதுமைகள் வார்த்தெடுக்கப்படுகின்றன. 'நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும் என்று தொல் காப்பியத்தில் நாடகம் என்ற சொல் இருந்தும் நாடகவியலுக்கான தனி இலக்கணம் இல்லை. எனினும் பட்டினப்பாலையில் பாடல் ஓர்ந்தும் நாடகம் நயந்தும் என்னும் தொடர் இடம் பெறுகின்றது.

** Of Course 'camiyattam' is one man's show (monoacting) But there is a story behind the action. In fact it is an imitation... But dialogues are seldom used in them. This kind of 'attam' in the temle might have helped the growth of Tamil Drama P 9. Origin of Tamil Drama Dr. A.N. Perumal.

செயிற்றியம் என்னும் நாடக இலக்கண நூல் இருந்துள்ளது அது. காலத்தால் அழிந்துபட்டுள்ளது. தமிழக நாட்டுப்புறங்களில் பல இடங்களில் கூத்துக்களே நாடகங்களாகக் கருதப்பட்டுவந்தமையால் நாடகத்துறை என்பது தமிழ் உலகில் இன்னும் வளர வேண்டியதாக இருக்கிறது.

நாடகத்துறை என்ற கவனமே பார்ஸி தியேட்டர் வருகைக்குப் பின்னரே தமிழகத்தில் ஏற்பட்டுள்ளது. நாடகம் என்று சொல்லிப் பட்டி தொட்டிகளெல்லாம் அரங்கம் அமைத்து நாடகங்களை நடத்திய பெருமை சங்கர தாஸ் சுவாமிகளி லிருந்தே தொடங்கப் பெறுகிறது. இராமநாதபுரம், மதுரை, புதுக்கோட்டை, மாறாக, ஆங்காங்கு அந்தந்த வட்டாரங்களின் தன்மைகளுக்கேற்ப சில வகையான கூத்துக்கள் இருந்துள்ளன. தஞ்சாவூர், திருச்சி ஆகிய மாவட்டங்களில் தெருக் கூத்துக்கள் இல்லை. இன்றளவும் கிராமங்களிலெல்லாம் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளது நாடகங்கள் நடைபெற்றுக் கொண்டிருப்பதன் மூலம் இந்த உண்மையினை நாம் உணரலாம்.

'சங்கரதாஸ் சுவாமிக்கு முன்னும் பின்னும்' என்று நாடக வரலாற்றினைப் பேசுமளவிற்கு நாடகத்துறையில் பெரும்பணி செய்தவர் சுவாமிகளாவர். திரைச்சீலை அமைப்பு, ஒலி, ஒளி அமைப்பு, மேடை அமைப்பு, மேக்கப், காட்சி அமைப்புக்கள் ஆகியவை பார்ஸி தியேட்டரிலிருந்து சுவாமிகள் எடுத்துக் கொண்ட பெரும்பாலான கூறுகளாகும்.

வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன் காலத்திற்குப் பின் ஆண்ட ஆங்கிலேயர்களது கலாச்சாரங்களின் வீச்சுக்கள் திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் வாழ்ந்த சங்கரதாஸ் சுவாமிகளைப் பாதித்துள்ளன. மேலும் மதுரை பாய்ஸ் கம்பெனி நடத்தி வந்த காலகட்டத்திலும் பகமலை 'பாஸ்கா' (நாடகம்) அரங்கம் சுவாமிகளைப் பாதிக்கச் செய்திருக்கிறது என்பது உண்மை.

இசை அமைப்புக்கள், இசைக்கருவிகள், பேச்சு முறைகள் ஆகிய கூறுகள் கர்நாடக இசை, கதா காலட்சேபம் ஆகியவற்றி லிருந்தும் தெருக்கூத்துக்கலை வடிவங்களிலிருந்தும் எடுத்தாளப் பட்டுள்ளன. கதைகளைப் பொறுத்தமட்டிலும் கிராமியக் கதைகளிலிருந்தும், நாட்டுநடப்பிலிருந்தும், புராணங்களிலிருந்தும் கையாளப்பட்டுள்ளன. சங்கரதாஸ் சுவாமிகளது வள்ளித் திருமணம், பிரகலாதா, சதி அனுசுயா, பவளக்கொடி, சத்தியவான் சாவித்திரி, பாமாவிஜயம், கோவலன், சீமந்தனி, அபிமன்யு, லீலாவதி, சுலோசனா ஆகிய பல நாடகங்கள் அத்தனையிலும் இப்போக்கினைக் காண முடியும்.

'கூத்துல கோமாளி வந்தாப்ல' என்று கிராமங்களில் மக்கள் பேசிக்கொள்ளும் வழக்கினை உணர்ந்து செயல்பட்டவர் சுவாமிகளாவர். கோமாளி நாட்டு நடப்புக்களைக் கூறி நாடகத்தினை இணைத்து இழுத்துச் சென்று நடத்தும் பொறுப்பாளனாகப் பரிணமித்திருப்பான்.

'நாட்டுக்குச் சேவை செய்ய
நாகரிகக் கோமாளி வந்தேனுங்க'

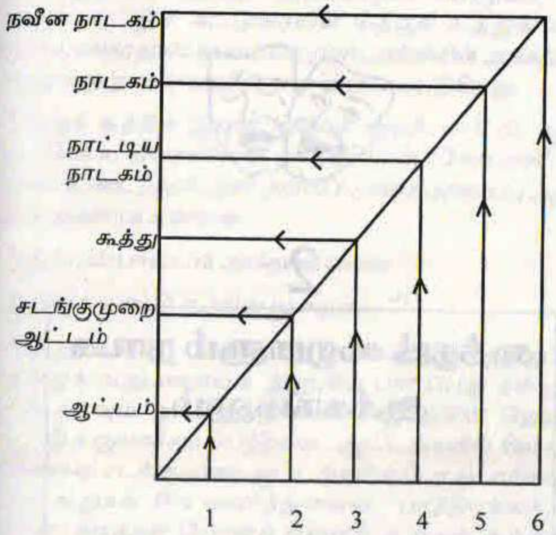
என்று பாடிக்கொண்டுவரும் கோமாளியின் சொல் இவ்வுண்மையினை உணர்த்தும். மக்கள் நாடகத்தைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் வேளையில் சோர்வுதட்டிய கட்டங்களில் எல்லாம் கோமாளி வந்து பார்வையாளர்களைத் தூங்க விடாது 'உசார்' ப் படுத்தும் பணியினையும் மேற்கொள்வான்.

வள்ளித் திருமணமானாலும் பவளக்கொடியானாலுஞ் சரி எந்த நாடகத்தை எங்கு நடத்தினாலும் கோமாளி இல்லையேல் அந் நாடகம் எடுபடாது என்று அவர் புரிந்துவைத்திருந்தார். இன்றும் அவரின் கணிப்பு தவறாகாது. கோமாளி இல்லாமல் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளது நாடகத்தை நடத்துவார்களேயானால் அந்நாடகம் எந்த இடத்திலும் வெற்றிபெறாது. இன்றளவும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளது நாடகங்கள் சற்று உயிரோடு இருப்பதற்குக் கோமாளியின் பங்கு முக்கியமானதாகும். கோமாளி பாடும் பாட்டுக்களும், ஆடும் ஆட்டங்களும், பேசும் பேச்சுக்களும் கிராமங்களையே ஆட்கொண்டிருக்கின்றன என்பதே எல்லாவற்றுக்கும் மேலான அடிப்படையான கருத்தாகும்.

நவீன நாடகங்கள் (நிஜ நாடகங்கள்) தமிழகத்தில் பரவலாக இன்று பலரால் நடத்தப்பட்டு வருகின்றன. கிராமியக்கலை அரங்கினைப் (Folk Theatre) பெரிதும் உட்கொண்டும், நாட்டு நடப்புக்களைக் கதைக்கருக்களாகக் கொண்டும் மக்களைத் தேடிச் சென்றுநடத்தும் இவ்வகை நாடகங்கள் தெருக்கூத்திலிருந்து வார்த்தெடுத்த புதிய வடிவம் என்பதனை நாம் அறியலாம்.

ஆட்டங்கள், கூத்துக்கள், நாட்டிய நாடகங்கள், நாடகங்கள், நவீன நாடகங்கள் என முறையே வளர்ந்துள்ளன. எல்லாக் காலங்களுக்கும், எல்லாக் களங்களுக்கும் தெருக்கூத்து அடிப்படையாக இருந்து வருவதனையும், சமூகத் தேவைக்கேற்ப இளகிக்கொடுக்கும் தன்மையினையும் கூத்து இடமளித்திருப்பதனை நாம் உணர்ந்துகொள்ள இயலும். பழமைகளிலிருந்தே புதுமைகள் பிறக்கின்றன.

நாடகம்- வளர்ச்சிப் படிகள்



நாடக வளர்ச்சிப் படிநிலைகளில் காணலாகும் கலைக் கூறுகள்.

1. பார்வையாளர் தனித்து இல்லை அனைவரும் பங்கேற்பவர். இசைக் கருவிகள் உண்டு.
2. பார்வையாளர் உண்டு சிலர் பங்கேற்பர். இசைக் கருவிகள் உண்டு. பாட்டு உண்டு. தொடக்கத்தில் பார்வையாளர்கள் உறவினர்களாக இருந்தனர்.
3. கதை, திரை, கோமாளி, பேச்சு, நடிப்பு, பாத்திரங்கள், உடை, ஒப்பனை, பாட்டு ஆகிய கலைக் கூறுகள் உண்டு.
4. அரங்கம் உண்டு. தனிநபர் ஆட்டம், பேச்சு இல்லை. பாடுவோர் தனி, ஆடுவோர் தனி, இசைக்குழு தனி, செவ்வியல் தன்மை. இலக்கணம் உண்டு.
5. மேடை, நடிப்பு, ஒலி, ஒளி, பாத்திரங்கள், ஆட்டம், குறைப்பு, பேச்சு வளர்ச்சி, பாட்டு குறைப்பு. நடப்பியல் பேசப்படும்.
6. புதிய உத்திகள் கிராமியக்கலைக் கூறுகள், சமூகப்பிரச்சினை பேச்சு குறைப்பு ஊமங்கள் (Mime)

2

கூத்துக் கூறுகளும் நாடக ஆக்கங்களும்

ஒரு கதையை ஒருநாள் அல்லது பல நாட்கள் இரவு வேளைகளில் விடிய விடிய ஊர்ப் பொது இடத்தில் (மந்தை) இயன்ற வரை பாத்திரங்கள் வேடம் தரித்துக் கொண்டு ஆடிப் பாடி, பேசி, நடித்து நிகழ்த்துவது கூத்தாகும். பேரரசர்கள் ஆண்ட போது தமிழகத்தில் சமயங்கள் பெரிதும் வளரத் தொடங்கின. சமயங் களைப் பரப்பும் நோக்கத்திற்கு இவ்வகைக் கூத்துக்கள் வாய்ப்புக்களாயின. தத்தம் குல தெய்வங்களது வரலாற்றைக் கூத்துக்களின் கருப் பொருளாகக் கொண்ட இவர்களிடம் பின்னர் இராமாயணம், மகாபாரதம், புராண இதிகாசங்களில் கூறப்பட்ட இதர கதைகள் ஆகியன கருப்பொருள்களாக அமைந்தன. பட்டி தொட்டிகளிலெல்லாம் எல்லா இனத்தவரும் இணைந்து அறுவடைக் காலங்களில் கூத்துக்களை நிகழ்த்துவதனை ஒரு சடங்காகவே கொண்டனர். இக்கால

கட்டங்களில் தெருக்கூத்துக் கூறுகளை உட்கொண்ட நாடகத்தை மக்கள் மத்தியில் நடத்தி அங்கீகாரம் பெற்றவர் சுவாமி களாவார்கள்.* இக் கட்டுரையில் தெருக் கூத்துக் கூறுகள் குறிப்பாக, சங்கரதாஸ் சுவாமிகளது நாடகங்களின் ஆக்கங்களுக்கு எவ்வாறு உறுதுணையாயின என விளக்கப்படுகிறது.

தெருக் கூத்தில் இசை, இசைக் கருவி, பாட்டு, ஆட்டம், நடிப்பு, பேச்சு, திரைச்சீலை, பாத்திரங்கள் (கோமாளி) உடை, ஒப்பனை, மேடை, குரல், ஒலி அமைப்பு, கதை அமைப்பு ஆகியவை சிறந்த கூறுகளாக உள்ளன.

'ஆட்டம் பாட்டம் அபிநயம் என்ன

மூவகை என்பர் கூத்தின் முறைமை,**'

கூத்துக்களின் பொதுவான கூறுகள் இருப்பினும் அனைத்துக் கூறுகளையும் நுணுகிப் பார்ப்பது நன்று. இக் கூறுகள் யாவும் ஒவ்வொரு கால கட்டத்தின் தேவையின் பொருட்டு உருவாக்கம் பெற்றவை. ஆட்டங்களில் சில கூறுகள் வளரவில்லை. சடங்கு முறை ஆட்டங்களின் போது பார்வையாளர் போன்ற கூறுகள் சில வளர்ந்துள்ளன. பாத்திரங்கள், பேச்சு முறைகள், கதைகள் போன்ற ஏனைய கூறுகள் கூத்துக்களில் வளர்ந்துள்ளன. இதை முறையே ஆய்ந்தறியலாம்.

இசை:

கிராமத்து மக்கள் வயற்களங்களிலும் தொழிற்களங்களிலும் பாடும் பாடல்களின் இசையினைக் கோமாளி பெரும்பாலும் பாடுகிறான். கிராமத்து இசையில் கோமாளியின் மனதில் உதிக்கும் கருத்துக்களைக் கட்டிப் பாடுவான்.

"ஏலோ ஏலோ ஏலோ
ஏலோ லோ.....
ஏலலே மாமா ஏலே லோ
நாடு செழிக்க வேணும்
நல்ல மழை பெய்ய வேணும்

---

* தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்கள். திரு.டி.என். சிவதாணு (தட்டச்சு ஏடு-அஇ 2-1) தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர் தமிழ் நாடகக் கருத்தரங்கு. இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள் 24,25,26 மார்ச், 1983

** தொகை நூல் 2 சூத்திரம் கூத்த நூல். சாத்தனார்.

"என்னம்மா தேவி சக்கம்மா
ஒலகம் தலை கீழத் தொங்குதே நாயமா
தன்னன்னே......"

இதுபோன்ற எண்ணற்ற பாடல்கள் யாவும் கிராமத்து மக்களின் இசையில் அந்தந்தச் சூழல்களின் தேவைக்கேற்ப கருத்துக்களை மட்டும் மாற்றிப் பாடல் கட்டி மேடையில் கோமாளி பாடும் முறையினைக் காணலாம்.

'காயாத கானகத்தே' என்ற பாடல் அவரது 'வள்ளித் திருமணம்' என்ற நாடகத்தில் இடம் பெறும் ஒரு பாடல் ஆகும். இப் பாடல் செவ்வியல் இசை வகையில் (Classical Music) அதாவது கர்நாடக இசையில் 'பைரவி' ராகத்தைச் சார்ந்ததாகும். கர்நாடக இசை அடக்கமான குரலில் அடங்கிய தாளத்திற்குள் மெல்லிய நரம்பிசைக் கருவிகளை மீறிடாமல் அமைய வேண்டும். மாறாக 'காயாத கானகத்தே....ஏ....ஏ....ஏ' என்ற இழுவை இசையில் தெருக் கூத்துக்களில் உரத்த குரலில் கேட்கின்றது.*

இசைக் கருவிகள்:

இசைக் கருவிகளை இயக்கிக்கொண்டே ஆடிப் பாடிய காலகட்டத்திலிருந்து இசைக் கருவிகள் இயக்குவோர் தனியே கூத்தரங்கின் ஓரப் பகுதியில் அமர்த்தப்பட்டனர். நாடகத்திலும் இசைக் கருவியாளர்கள் வலப்புற மூலையில் ஆர்மோனியப் பெட்டியோடு அமர்ந்திருக்கக் காணலாம்.

சத்தக் குழல் கொண்டு இசை வாசித்தும் ஏனைய தோலிசைக் கருவிகளை இயக்கியும் கூத்துக்கள் நடை பெறுகின்றன. சத்தக் குழலுக்குப் பதிலாக பார்ஸி தியேட்டர்ஸ் தாக்கத்தில் ஆர்மோனியப் பெட்டி (அனைத்துக் கிறித்துவக் கோயில்களிலும் ஆர்மோனியப் பெட்டியோ அது சாயல் கொண்ட வேறு ஒன்றோ அவசியம் இடம் பெற்றிருப்பதனை இங்கு மனம் கொள்ளலாம். மிருதங்கம், டோலக், சால்ரா, கிளாரினெட் ஆகியவையும் இடம் பெறுகின்றன. மிருதங்கம் கர்நாடக இசைக்கருவிகளோடு தொடர்பு கொண்டதாகும். 'டோலக்' என்னும் தோலிசைக் கருவி கூத்துக்களில் இடம்பெறும் கருவியின் சாயலை உட்கொண்டது. கூத்துக்களில் இடம்பெறும் 'சால்ரா' என்னும் சிங்கி பெரிய உலோகத் தகடுகளில் செய்யப்பட்டிருக்கும். தற்போது

* கிராமியக் கலையும் சமூகத் தேவையும் கே.ஏ. குணசேகரன் (பக் 48-49 செம்மலர் ஜூலை 1983.)

பெரும்பாலான நிகழ்ச்சிகளில் வெண்கலம், எவர்சில்வர் ஆகிய உலோகங்களால் உண்டாக்கப் பட்டுள்ளது. இவை தவிர தப்பு, தமுக்கு, ஆகியவற்றைச் சில நாடகங்களில் பாத்திரங்களே காட்சிகளில் இயக்கி வருவதனையும் காண முடிகின்றன.

பாட்டு:

கூத்தாடிகள் அனைவரும் கூத்தில் பாடும் திறமை பெற்றிருந்தனர். சமயங்களுக்கேற்ப பாட்டுக் கட்டிப் பாடுவதில் திறமை மிக்கவர்களாயிருந்தனர். நாடகங்களிலும் இம்முறையே கடைப்பிடிக்கப்பட்டது. கூத்துப்பாடல்கள் ஒருவருக்கொருவர் உரையாடிக்கொள்வது போல அமைந்திருந்தன. நாடகங்களிலும் பாடல் வரிகள் சில பாடியதும் அதற்கான விளக்கத்தை உரையிலேயே அமைத்துப் பேசும் முறை இருந்தது.

கூத்தைத் தொடங்குமுன் திரைச் சீலைக்கு உள்ளிருந்து பாத்திரங்கள் அனைவரும் உரத்த குரலில் தொண்டைகளைச் சீர் செய்து கொண்டும், சாமிகளை வணங்கிக்கொண்டும் வெளிவரக் கூடிய நிலைகளை நாடகத்தின் தொடக்கங்களில் காணலாம். பாத்திரங்கள் வெளிவரும்போது திரை ஓரங்களில் நின்று பாடிப் பார்த்துவிட்டு வரும் முறையினையும் காணலாம்.

பாடலின் கட்டமைப்பிலும்,சொற்களிலும்.உச்சரிப்புக்களிலும் கூத்தினை ஒத்திருக்கும் தன்மையினை உய்த்துணரலாம். வள்ளித் திருமணத்தில் நாரதரும், வள்ளியும் சந்திக்கும் காட்சியில் பாடல்கள் மேற்கூறியவாறு கொண்டமைந்திருப்பதனைக் காணலாம்.

நாரதர்:- பருவ காலத்தை வீணாய்
பாழாக்கி விடலாமோ- தாயே
[பேச்சு] தாயே! இந்த இளவயதில் திருமணம் முடிக்காமல்
தள்ளிப் போடலாமா?
வள்ளி :- மருவிய விதி தன்னை மாற்ற
எவரால் ஆகும் சுவாமி
[பேச்சு]..

"of the 150,32 are dialogue Songs- 10, 39, 40, 41, 43, 60, 62, 63, 81, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 101, 102, 105, 107, 108, 110, 112, 113, 114, 115, 116 and 117-All these Songs) are Conversations between two or more Characters, the Characters Speak in direct reporting speech" Dance in the Feudal Phase, P.258 Drama In Ancient Tamil Society K. Sivathamby.

நாரதர்:- விதி விதி என்பதெல்லாம்
வீண் வார்த்தை அல்லவோ - தாயே
(பேச்சு) விதியைச் சொல்லி அம்மா எந்த வேலையையும்
செய்யாமலிருப்பது முட்டாள் தனமல்லவா.
வள்ளி:- விதி என்பதில்லாவிட்டால்
விண்ணேது மண்ணேது சுவாமி.

துரித வசனம் பேசுவது கூத்தின் பாணியாகும். வேகமாகத் தாள நடைகொண்டு வசனமும், பாடலும் இடம் பெறும் முறைகள் நாடகப் பாடல்களிலும் அமைந்துள்ளன.

"மேவும் கானடைந்து
நறு சந்தனமும் புனுகும் கமுகும்
கலபங்களணிந்து
சுணங்கு படர்ந்து
புல் மேயாத மான்

கானக் குறவர் கண்மணியென வளர்
கானக் குயிலை, நிகர் குரலுடையது
மேயாத மான்

புள்ளி மேவாத மான்........"*

"மாமறை யாகம
காவிய மேவிய
வாசக நீதிகள் கற்றான்
வரு சிவனை உமையறி
பரிதி கரி முருகன்
என ஒரு பொருள்" **

கட கட என வார்த்தைகளைப் புரியாத அளவிற்குக் கூட வேகமாகவும் உச்சக்குரல் கொண்டதாகவும் பாடி ஆடும் கூத்து பாணி நாடகத்தில் பல இடங்களில் இடம் பெறுகின்றன.

ஆட்டம்:

பார்வையாளர்களே இல்லாத அதாவது சடங்கு முறை அல்லாத ஆட்டங்களின்போது இசைக் கருவிகள் இணைந்த பாடல்களாகப் பாடப்பட்டன. ஆடுவது என்பது சங்கரதாஸ் சுவாமிகளது நாடகங்களில் அதிகம் இல்லை. கோமாளி மட்டுமே

* வள்ளித் திருமண நாடகத்தில் வள்ளி மான் அடையாளம் கேட்க முருகன் பாடும் பாடல்.

** சங்கரதாஸ் அவர்களது சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகப் பாடல்.

பாடி ஆடுகின்றான். கிராமத்து மக்களின் இரசனைக்கு ஆட்டம் அவசியமானது. அவ்வாட்டம் கோமாளியாவது ஆடியாக வேண்டும் என்ற அவசியத்தினை சுவாமிகள் உணர்ந்திருந்தார்கள். 'கூத்தாடிகள்' என்ற இழிநிலை போக்க பாத்திரங்கள் ஆடும் முறையினைத் தவிர்த்துள்ளார் சுவாமிகள் எனக் கருதலாம்.

இவ்விதச் சூழல்களுக்கேற்பவே கூறுகள் ஒவ்வொன்றும் வளர்ச்சி பெறலாயின.

நடிப்பு:

நடிப்பு என்பது செவ்வியல் ஆட்டங்களில் நடிக்கப்படும் (பாவனை) நடிப்புக்களின் பொருள்களைப் போல உள்ளார்ந்த பொருள்கள்கொண்ட நடிப்புக்கள் கிராமத்து ஆட்டங்களில் அதிகம் இல்லை. பாட்டுக்கள், பேச்சுக்கள், காட்சி அமைப்புக்கள், பின் பாட்டுக்கள், பாட்டுக்களுக்கான விளக்கப் பேச்சுக்கள், இசைக் கருவிகள், உடை, ஒப்பனைகள் ஆகிய கூறுகள் கை கொடுப்பதாக அமைந்திருப்பதால் நடிப்புக்கள் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளது நாடகங்களில் குறைவாகவே இருந்தன. ஒரு சில குறிப்பிட்ட நடிகர்களே நல்ல நடிகர்கள் எனப் பெயர் பெற்றிருந்தாலும் தங்களது பேச்சும், பாட்டுத்திறனும், உறுதுணை புரிந்தமையினை அவர்கள் உணர்வார்கள்.

ஆட்டங்களில் நடிப்புசற்றுக் குறைவு. கூத்துக்களில் நடிப்பு கொஞ்சம் வளர்ந்திருந்தது. நாடகத்தில் மேலும் கொஞ்சம் வளர்ந்திருந்ததே தவிர முழுமையான நடிப்பு வளரவில்லை. பாட்டுக்களும் தர்க்கங்களும் கதைப் போக்குகளுமே நடிப்புக் கூறினைக் காட்டிலும் மேலோங்கி இருந்தன என்பதனை உணரும்போது தெருக்கூத்துக் கூறுகளில் இருந்து உடனடியாக நாடகம் அந்நியப்பட இயலவில்லை என்ற உண்மை வெளிப்படுகின்றது.

பேச்சு:

நாடகத்தில் 'பேச்சு' என்ற கூறு பெரிதும் வளரவில்லை.* என்றாலும் பாட்டுக்களுக்கு இடையிடையே பாட்டின்

* மேடையில் தோற்றம் பெறும் பாத்திரங்கள் அவர்களின் குணச்சித்திரங்கள் மனோ உணர்வுகள், வெளிப்பாடுகள் இவைகளையும் கருத்தில்கொண்டு ஒன்றுக்கொன்று ஈடு அல்லது சமன் (Balance) செய்துகொள்ளும் வகையில் மேடையில் பேச்சு அமைவது அவசியம். அரங்க ஆட்டம் (இயக்குதல் கோட்பாடு பேச்சும் இயக்கமும்) அஸ்வகோஷ். 34, செம்மலர் ஜூலை 1983.

பொருள்களை விளக்க வேண்டியும் விடிய விடிய நாடகத்தை இழுத்துச் செல்ல வேண்டியும் கணிசமான அளவில் வசனங்கள் இடம் பெற்றன. ஆட்டங்களில் இல்லாத இப்பேச்சு என்னும் கூறு கூத்தில் கோமாளி ஒருவரால் மட்டுமே பேசப்பட்டு வந்தது. காலப் போக்கில் நாடகத்தில் கோமாளியும் ஏனைய பாத்திரங்களும் பேசத் தொடங்கினர். நாடகத்தில் 'பேச்சு' முறையினைக் கொண்டுவந்து பரபரப்பாக்கிச் செயல்படுத்திய பெருமை சுவாமிகளுக்குச் சேரும்.*

நாரதர் : வண்டு விழி கற்கண்டு மொழி மாதே - நீ
வாழ்ந்திருக்கும் ஊரெது சொல் கோதே
(பேச்சு) நீ எந்த ஊரம்மா, பெண்ணே
உன் அழகிய திருவாயால்
எந்தனுக்குச் சொல்லம்மா.

வள்ளி : ஞானநிலை தானுணர்ந்த சுவாமி - எங்கள்
நாடு மலை நாடு என்பார் சுவாமி
(பேச்சு) சுவாமி!
ஞான முணர்ந்தவர்கள் தாங்கள்
தாங்களே, அறிந்திருப்பீர்கள்
என்றாலும் என் வாயால் கூறத்
தாங்கள் விரும்புவதால் கூறுகிறேன்.
எங்கள் நாடு மலை நாடு சுவாமி"

என்ற பாடல் மூலம் உதாரணப்படுத்தலாம். சமயோசிதமாகப் பேசி நடிக்க வேண்டும் என்று நடிகர்களுக்கு சுவாமிகள் கூறியதனையும் இங்கு மனம் கொள்ளத் தக்கதாகும். பாட்டிலே உள்ள பொருள்களே வசனங்களாக இருப்பதும் வேறு பேச்சுக்கள் பேசும் அளவுக்கு வளராமல் இருப்பதும் கவனிக்க முடிகிறது. ஆனால் கோமாளி சுதந்திரமாகப் பேசி அனைவரையும் மனம் கொள்ளச் செய்யுமளவுக்கு இருக்கிறான் என்பதனை நோக்கும் போது கூத்திலிருந்து கோமாளி நாடகத்திற்கு வந்த வழித் தடங்களைத் தெளிவாகக் காணலாம்:

---

* பாடல்கள் வடிவிலேயே நாடகங்கள் நிலவிவந்த காலத்தில் தமிழ் நாடக உலகில், காட்சி அமைப்புடன் உரை நடையில் உரையாடலும், பாடல்களும் அமைத்து நாடகத்தை நெறிப்படுத்திய சுவாமிகள் நாடகத் தலைமை ஆசிரியர் என்னும் சிறப்பைப் பெறுகிறார். 'சுவாமிகள் நாடகங்கள்' செ. உலக நாதன் அ. 1-7. தமிழ்நாடகக் கருத்தரங்கு தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்.

** திரு தர்மராஜ் காமிக் நடிகர், மதுரை நாடக நடிகர் சங்கம்.

திரைச் சீலை- பாத்திரங்கள்:

திரைச் சீலை என்பது பாத்திரங்களைப் பார்வையாளர்க்கு அறிமுகப்படுத்தி வைக்கவும், காட்சிகளை மாற்றியமைக்கவும், பார்வையாளர்கள் மத்தியில் ஒரு எதிர்பார்ப்பினை உண்டாக்கவும் ஆன பல்வேறுவழிகளில் துணைபுரிகின்றது. அது அடிப்படைத் தேவையாக அமைகின்றது. கூத்துக்களில் ஒரு துணி மட்டுமே இருவர் இருபக்கங்களாக நின்று பிடித்துவிட்டுத் தேவையற்ற காலங்களில் வேறு வேலைகளைச் செய்துகொள்வார்கள். நாடகங்களில் ஒரு துணி (திரைச் சீலை) பல வண்ணங்கள் கொண்டதும், பல வரைபடங்கள் கொண்டதும், நபர்கள் கைப்பிடியிலிருந்து விலகி ஆட்கள் துணையற்ற இணைப்பில் இருப்பதும் ஆக ஆனது. பாத்திரங்கள் உருவாக உருவாகத் திரைச் சீலைகளும் பல வளர்ந்தன. ஒரு முக எழினி, இருமுகஎழினி, கரந்து வரல் எழினி என்னும் மூவகை திரைகள் இருந்தன என சிலப்பதிகாரம் சுட்டும்.

பாத்திரங்கள், திரைச் சீலைகளின் பின்னாலிருந்து பாடுவது கூத்துக்களின் மரபு. பார்வையாளர்களின் முன்னே தோன்று முன்னதாகக் குரல்வளம். உடை, ஒப்பனை, மனநிலை ஆகியவை சரியான நிலைகளில் உள்ளதாக்கிக்கொள்ள வாய்ப்பான நேரமும், இடமும் ஆக, இம் மரபு விளங்கியுள்ளது.

இம் மரபு தொடர்ந்து நாடகத்தில் இடம் பெற்றிருப்பதனை இன்றும் காணலாம். கோமாளி முதல், ராஜ பார்ட், ஸ்ரீபார்ட் வரை திரைக்குப் பின்னே இருந்து, இசைக் கருவியாளர்களோடு குரல் ஒத்துள்ளதா, மனநிலை சரியாக உள்ளதா என அறிந்த பின்னரே வெளியில் வந்து காட்சியளிக்கின்றனர். இம்முறையினைத் தெருக்கூத்து பாணி என அறியலாம்.

பாத்திரங்கள் தங்களைச் சுய அறிமுகம் செய்துகொள்ளும் முறையினைத் தெருக் கூத்துக்களில் அறியலாம். சங்கரதாஸ் சுவாமிகளது நாடகப் பாத்திரங்களும் தொடக்கப் பாடல் பாடி காட்சிக்கு வந்ததும் பார்வையாளர்க்குத் தாம் இன்னவர் என அறிமுகம் செய்துகொள்கிறார்கள்.

இந்தச் சிற்றூரைப் பரிபாலிக்கும் நம்பி அரசன் என்ற பெயரால் ஆட்சிசெய்து வருகிறேன். எனக்கு ஏழு ஆண் குழந்தைகள் உண்டு. வல்லவன், வில்லவன், காளப்பன், சுப்பன், முருகன், பூமிநாதன், தனலன், ஒரு பெண் மகள் இல்லையே என்ற ஏக்கத்தால் ஆண்டவனிடம் பிரார்த்தித்துக்கொண்ட வேளையிலே

வேட்டை ஆடிவரும் வேளையிலே, வள்ளிக்கிழங்கெடுத்த பள்ளத்திலே குழந்தையைக் கண்டெடுத்தேன். † என்ற வசனம் மூலம் இவ்வுண்மையினை அறியலாம்.

உடை, ஒப்பனை:

கூத்துக்களில் வைக்கோல், பஞ்சு, துணிகள், கனமற்ற மரப்பட்டைகள், குடைந்தெடுக்கப்பட்ட மரத் துண்டுகள், பல்வேறு நிறங்கள் கொண்ட மண்ணாங்கட்டிகள்†† ஆகியவற்றின் துணைகொண்டு உடை, ஒப்பனைகள் செய்துகொள்கின்றனர். நாடகப் பாத்திரங்கள் தற்போது கடைகளில் விற்கும் களிம்புகளைப் பூசிக்கொள்கின்றனர். இதுவும் கூத்தின் வளர்ச்சியில் இவை உருவாக்கம் பெற்றதே என்று அறியமுடியும். ஒப்பனை குறித்து இந்நூலில் எழுதியுள்ள பகுதியைக் கூடுதலாக அறிக.

மேடை:

கிராமங்களில் வயற்காடுகளில் கீற்றுக்கொட்டகை கட்டி நாடகமாடும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளது நாடக மேடைக்கும், திரைச்சீலை ஒன்று மட்டுமே அவ்வப்போது அரங்கினை உணர்த்துவதாக அமைந்து மந்தையில் நடிக்கும் கூத்துக்கும் உள்ள தொடர்பினை நாம் எண்ணிப் பார்க்கலாம். 'பார்சி தியேட்டர்ஸ்' சாயல்களும் சுவாமிகளுக்குக் கை கொடுத்துள்ளன என இவ்விடத்தும் மனம் கொள்ளலாம்.

குரல்:

ஒலி பெருக்கி வசதியில்லாத ஆட்டங்கள், கூத்துக்கள் ஆகியவற்றில் கலைஞர்களுடைய குரல் சுற்றுவட்டாரத்துக் கிராமங்களுக்கெல்லாம் கேட்கும் அளவுக்கு இருந்துள்ளது * பரபரப்பான நகரங்களில் வாழும் மனிதர்களது குரல்களை விட அமைதியான கிராமங்களில் வாழும் மனிதர்களது குரல் இயல்பாகவே உரத்த குரல் தன்மையுடையது.

ஒலி பெருக்கி வந்த காலத்திலான இன்றும் கிராமங்களில் நாடகக் கலைஞர்கள், 'சம்போ மகா தேவா....' 'ஞான குமரி நடன சிங்காரி....' மகனே லோகிதாசா; என்று உரத்தகுரலில் பாடும் முறையினை நாம் அவதானிக்கலாம். நாடகமாடிய கலைஞர்களுள் பாடும் போதும் கூட உரத்த குரலிலே பாடிய முறையினை நாம் மறந்து விடவில்லை. தெருக்கூத்தின் உரத்த குரலே நாடகங்களிலும் கேட்கிறது.

முருகனும் வள்ளியும் பக்கத்தில் நின்று பேசும் போதும் 'வள்ளி' என்று உரத்த குரலில் முருகன் அழைப்பதனை எண்ணி, நாம் 'செவிடோ வள்ளி' என்று கருதுவதில்லை. திரு. எம்.ஜி. ராமச்சந்திரன், திரு. சிவாஜி கணேசன் ஆகியோர் நாடகங்களில் நடித்தவர்கள். பின் திரைப் படங்களில் நடித்தவர்கள். திரைப் படங்களுக்குச் சென்றதும் பராசக்தி, மதுரை வீரன் போன்ற திரைப்படங்களில் உரத்த குரலில் பேசியதனை இங்கு நினைவு கொள்ளலாம். காரணம் நமக்குக் கூத்துக்களின் பாரம்பரியம் உண்டு.

கதை அமைப்பு:

மலங்காட்டில் சத்தியவான் சாவித்திரியின் கதை தொடங்கப் பெறுகின்றது. பவளக்கொடி காட்டோடு தொடர்புடைய கதையாக அமைந்திருக்கிறது. மலைநாடு, நம்பிராசன், மலைவேடர்குலத் தலைவன் முருகன், தினைப்புனம் காக்கும் வள்ளி என வள்ளித் திருமணமும் மலங்காட்டோடு தொடர்புடைய கதையாகும். இது போன்ற கதைகளில் ஒரு ஒற்றுமை இருக்கிறது. மலங்காட்டுச் சூழல்களோடு பின்னப்பட்ட கதைகளும் ஆதிகால மனிதர்களது ஆட்டங்களும், கூத்துகளும் இவ்வகைச் சூழல்களோடு பின்னப்பட்டிருக்கின்றன. சமயம், அரசன், புராணம், ஆகியவைகளும் பழங்கதைகளோடு வைத்துப் பின்னப்பட்டிருப்பதனை நாம் ஒருவாறு சிந்திக்க இடம் தருகிறது.

முருகன் : **ஆயலோட்டும் பெண்ணே**
என்னாவியே என்னாருயிர்ச் சஞ்சீவியே
மன்மதனென்னும் பாவியே

---

† திரு கல்யாண சுந்தரம் துணை ராஜ நடிகர் (நம்பிராஜன் பாத்திர வசனம்) (22-7-83 பேட்டியில்) தமிழ்நாடு நாடகநடிகர் சங்கம், மதுரை.

†† கும்மட்டி. பூதம்களி போன்ற கேரள ஆட்டங்களில் கலைஞர்கள் மண்ணில் விளைந்த கற்களையே பொடிசெய்து முகப்பூச்சுப் பூசுகின்றனர்.

* ராத்திரிக் கூத்துல சொக்கப் படப்புல பாடுனா விடிஞ்ச பின்னாலே சுத்து வட்டாரத்துக் காரங்க எல்லோரும் சொல்லுவாங்க! காலஞ் சென்ற மாரந்தைக் கருப்பன் (என் பாட்டனார்) சிவகங்கை வட்டாரம்.

* ஒருவரான T.R. மகாலிங்கம் அவர்கள் திரைப்படங்களில்

மலர்க்கணையைத் தூவியே
வாட்டுறான் கண்ணே
ஆயலோட்டும் பெண்ணே.

வள்ளி : மாய வேடா போடா
மங்கை என்னிடத்தில் வந்து
சங்கை இல்லாத வார்த்தைகளை
இங்கித மாகப் பேசிடும்
மாய வேடா போடா

முருகனும் வள்ளியும் தினைப்புனத்தில் பாடும் தர்க்கப் பாடல் இதுவாகும். மன்மதன், சஞ்சீவி, இங்கிதம், சங்கை போன்ற வார்த்தைகள் புராண இதிகாசங்கள், இலக்கியங்கள் ஆகியவற்றிலிருந்து எடுக்கப்பட்டவைகள் ஆகும். சமயப் பிரசாரம், கதா காலட்சேபம் போன்ற பல்வேறு வழிகளில் நடைபெற்றுக் கொண்டிருந்த வேளைகளில் சுவாமிகளும் அப்பிரசாரத்தில் நாடகம் மூலம் ஈடுபட்டுள்ளார்.

வேடா, போடா, ஆலோலம், சோ, போன்ற வார்த்தைகள் பழங்கால அரங்கிலிருந்து எடுத்தாளப்பட்டவையாகும்.

அடிக்கோடுகள் நூலாசிரியரால் இடப்பெற்றவை ஆகும்.

3

தமிழ் நாடகக் கலையும் அரங்கு வகைகளும்

தமிழகத்தில் கரகாட்டம், குறவன் குறத்தி ஆட்டம் போன்றவை 'வட்ட வடிவ அரங்கில்' நடத்தப்பட்டன. தென்னாற்காடு மாவட்டத்தில் நடைபெற்று வரும் தெருக்கூத்தில் திரைச் சீலையைக் கையில் பிடித்துக்கொள்ளும்போது, ஈற்றுக் கொட்டகையின் முன்பக்கம் 'அரை வட்ட அரங்கமாகத்' தோன்றுகிறது என்று கூறலாம்.

தெருக்கூத்து நிகழும் இடத்தில் பார்வையாளர்கள் பின்பக்கம் தவிர்த்த ஏனைய இடங்களில் ஆங்காங்கே பாய், விரிப்புகளுடன் உட்கார்ந்து கவனிக்கும் முறை 'திறந்தவெளி நாடக அரங்கின்' அமைப்பை நினைவூட்டுகிறது.

தமிழகத்தில் பழங்காலக் கூத்து கிராமிய அரங்கில் நடத்தப்பட்டது. பின்னர் தெருக்கூத்து கோவில்களுக்கு முன்பாக அமைக்கப்படும் இடங்களில் நிகழ்த்தப்பட்டது. இவ்விரண்டு நிலைகளையும்

...பகுதியிலும் தோன்றி வளர்ந்துள்ளன. இவற்றில் குறிப்பிட்ட ...வற்றை மட்டும் இங்கே காணலாம்.

1 நேரடி அரங்கு (Intimate Theatre)

2. உடனடி அரங்கு (Immediate Theatre)

3. எளிமையரங்கு (Poor Theatre)

4. சூழ்நிலையமைப்பு அரங்கு (Environmental Theatre)

5. வணிக நோக்கு அரங்கு (Commercial Theatre)

6. மூன்றாவது அரங்கு (Third Theatre)

7. முழுமை அரங்கு (Total Theatre)

8. இணைப்பு முறை அரங்கு (Synthetic Theatre)

9. வட்ட வடிவ அரங்கு (Round Theatre)

10. திறந்த வெளி அரங்கு (Open Air Theatre)

11. பெட்டி வடிவ முறை அரங்கு (Prosenium Theatre)

12. இதிகாச அரங்கு (Epic Theatre)

13. யதார்த்த அரங்கு (Real Theatre)

இவற்றில் ஒரே தன்மை கொண்ட அரங்குகளும் பல்வேறு ...பெயர்களில் இயங்கி வருவன என அறியப்படுகின்றன.

நேரடி அரங்கு:

பார்வையாளனுக்கும், நடிகனுக்கும் இடைவெளியின்றி ...அமைந்திருக்கும். இவ்வகை அரங்கில் பார்வையாளரும் ...இடம் பெறுமாறு காட்சிகளை அமைத்துக் கொள்ளலாம்.

உடனடி அரங்கு:

நடந்த ஒரு நிகழ்ச்சியினை மக்களுக்கு உடனடியாக உணர்வு ...பட்டத்தோடு அரங்கேற்றம் செய்வது உடனடி அரங்கு. இங்கு ...நடிகர்கள் அறிவுபூர்வமானவர்களாக இருத்தல் வேண்டும். கால ...நீட்டித்தல் இதில் குறைவு. தம் கருத்தினையும், மக்களது ...சிந்தனைப்புக்களையும் உடனுக்குடன் நாடகமாக்கிக் காட்டுதல் ...இதன் தனியியல்பாகும்.

எளிமை அரங்கு:

மனிதர்களது உடலமைப்புகளைக் கொண்டே செல
குறைவோடு காட்சி வடிவமாக்குதற்கு இவ்வரங்கு பயன்ப
கின்றது. இங்குக் காட்சிகள் தெளிவாகக் காட்டப்படுதல் சற்று
குறைவாகத்தான் இருக்கும். இந்த அளவில் எடுத்துக்காட்
வதற்கே நடிகர்கள் மிகுந்த திறனுடையோர்களாய் இருத்த
வேண்டும்.

சூழ்நிலை அமைப்பு அரங்கு:

ஒரு காட்சிக்குத் தேவையான அனைத்துப் பொருள்களு
பொருத்தமாக இயற்கையிலேயே அமைந்து இருப்பது சூழ்நிலை
அமைப்பு அரங்காகும். நாட்டுப்பற்று, குடும்பக் கட்டுப்பா
முதலியவற்றை மக்களுக்கு எடுத்துக்காட்ட அவ்வச் சூழ்நிலை
களையே பயன்படுத்திக் கொள்ளல் இதன்பாற்படும். மலைப்பகு
மக்களிடம் நாடகம் நடத்தும் போது அங்குக் கிடைக்கும் இயற்
சார் மரம், கிளை, இலைகள் போன்ற பொருள்களை நாடகத்திற்
ஆக்கிக்கொள்ளுதல் ஆகும். மீனவர் பகுதிகளில் அம்மக்களிட
விளங்கும் பொருள்களையும் வாழ்வியல் பிரச்சினைகளையு
உள்வாங்கிப் பயன்படுத்துதல் சூழ்நிலை அமைப்பு அரங்காகும்

வணிகநோக்கு அரங்கு:

நகர்ப்புறங்களில், அனுமதிக் கட்டண முறையில் பல்வி
சபாக்கள் அரங்குகளை நடத்துதல் வணிக நோக்கு அரங்கு ஆகு
பண வசூலைப் பல காரணங்களுக்காகப் பெறுதல் வேண்டிே
தனித்த சிரிப்பு நாடகங்கள் உருவாக்கப்படுதல் இயல்
கண்ணையா நாயுடு நாடகக் கம்பெனி போன்ற பலவகை நாடக
கம்பெனிகள் 1900களில் நடந்தன. அவை வணிக நோக்கி
டிக்கட், கொட்டகை, பார்வையாளர் வரிசைகள் என இருந்தன

மூன்றாவது அரங்கு:

கட்டணம் வைத்து மக்களைப் பிரிக்காமல் அனைத்து
பொது மக்களையும் ஒன்றாக வைத்து, ஒலி, ஒளி அமைப்பு
களால் மக்களை ஈர்க்காமல், மக்களைத் தேடிச் சென்
நாடகங்களை அரங்கேற்றுவர். உடல், குரல் இரண்டாலுே
மக்களை ஈர்த்து, தம்முடைய குறிக்கோளைக் கலைத்துவப்படுத்
ஆங்காங்கே உள்ள மக்களுக்கு ஏற்றாற்போல் அளித்த
இதன்பாற்படும். பாதல் சர்க்கார் அவர்கள் உருவாக்கிய மூன்றா
அரங்கு இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது.

(முதல் தியேட்டர் என்பது கிராமியக் கலை அரங்கம், இரண்டாவது தியேட்டர் என்பது வளர்ச்சி பெற்ற ஏனையக் கலை அரங்கம். மூன்றாவது தியேட்டர் என்பது இவ்விரண்டுக்கும் விளக்கம் கூறுவார், மேற்கு வங்க நாடக மேதை திரு. பாதல்சர்க்கார் அவர்கள்.) போலந்து நாட்டு குரோட்டோஸ்வ்கி என்பாரது (Poor theatre) ஏழ்மை அரங்கு இங்கு நினைவு கொள்ளத்தக்கது.

இதில் நாட்டுப்புறக் கூத்து மேடையும் இல்லை. பெட்டி வடிவ நாடக அரங்கும் இல்லை. யதார்த்த நாடக அரங்கு, எளிமை அரங்கு. உடனடி அரங்கு, நேரடி அரங்கு ஆகியவை இந்த மூன்றாவது அரங்கின் ஒரு சில கூறுகளைப் பெற்று இருக்கின்றன. முதன் முதலில் பாதல்சர்க்கார் என்பவர் இந்தியாவில் இவ்வகை அரங்கினை அறிமுகம் செய்து வைத்தார்.

முழுமை அரங்கு

திரைச் சீலைகள், ஒலி, ஒளியமைப்புக்கள், பார்வையாளர்கள், தரத்திற்கேற்ப வசதியான இருக்கைகள், மேடையமைப்புக்கள், மின்சாரத்துணைகள், உடை மற்றும் ஒப்பனைப் பொருள்கள், தயாரிப்பாளர், இயக்குநர், நடிக நடிகைகள், ஏவலாளர் போன்று நாடகம் அரங்கேற்றத் தேவையான அனைத்து வசதிகளும் கொண்ட அரங்கு முழுமை அரங்கு ஆகும்.

நாடகம் பார்வையாளர்களின் சுவைக்கு ஏற்ப உணர்வினைத் தூண்டும் வகையில் முழுமையாகச் சென்று அடைகின்ற முறையினை வைத்தே முழுமையான அரங்கு நிர்ணயிக்கப்பெறும் என்று இவ்வரங்கு குறித்து கருத்து வேறுபாடு ஒன்றும் நிலவுகின்றது. மேலை நாடகங்கள் பெட்டி வடிவ நாடக அரங்கில் இம்முழுமை அரங்கைப் பயன்படுத்திச் செய்வர்.

இணைப்பு முறை அரங்கு

பொய்யான கதையினைப் பொய்யான காட்சியாக்கி மக்கள் முன் நடத்திக் காட்டுவது இணைப்பு முறை அரங்காகும். இதில் இயல்புப் போக்கிற்குச் சற்றும் இடமிருக்காது. அற்புத நோக்கே இதில் மேற்கொள்ளப்படும். ஒலி, ஒளி, உடை, ஒப்பனை ஆகிய காரணங்களால் இதற்கு மிகுந்த செலவாகும். வெறும் பொழுது போக்குக்காகவே இவ்வகை நாடகங்கள் உருவாக்கப்படுகின்றன.

வட்ட வடிவ அரங்கு:

மக்கள் சுற்றி அமர்ந்திருக்க, நடுவில் வட்ட வடிவமாக இடம் ஒதுக்கப்பட்டிருக்கும். நடிகர் மக்களுக்கான உறவு இதில் மிக நெருக்கமாக அமையும்.

பெட்டி வடிவ நாடகத்தில் தவறு ஏற்படும்பொழுது மக்கள் சிறிது இரைச்சல் போடுவர். இதனால் பொறுத்துக் கொள்ளவோ, திருத்திக் காட்டவோ இடம் இல்லாமல் போய்விடும். ஆனால் வட்ட வடிவு அரங்கில் இவற்றிற்கு இடமுண்டு. இதில் இரகசியம் பேசவோ, ஒப்பனைகளைச் சரி செய்யவோ, ஒதுக்குப் புறமாகச் செய்யும் மற்ற எவற்றிற்குமோ இடமில்லை.

திரைச் சீலைகளுக்கு வாய்ப்பில்லாததால் ஒரே சமயத்தில் எண்ணற்ற பேர் பல விதக் கோணங்களில் காண்பர். கிராமியக் கூத்துக்களைப் போலவே இவ்வரங்கு மக்கள் மத்தியில் தோன்றும்.

இவ்வரங்கிலேயே, திரைச் சீலையைப் பயன்படுத்தி, நடிகர்கள் சற்று ஓய்வு எடுத்துக்கொண்டு, காட்சி மாற்றங்களை விளக்கிக் காட்டிச் செல்லும் அரங்கு "அரை வட்ட வடிவ அரங்கு" (Semi-round theatre) என்ற பெயருடன் இயங்குகின்றது.

திறந்த வெளி நாடக அரங்கு:

'சுதந்திர மேடை' இங்கே பயன்படுத்தப்படுகின்றது. நடிகர்களும், பார்வையாளர்களும் இந்தந்த இடங்களில்தான் இருந்து காண வேண்டும் என்பதில்லை. பார்வையாளர்களோடேயே கலைஞர்கள் கலந்திருப்பர். பார்வையாளர்களும் தம் விருப்பப்படி கலந்து கொள்ளலாம். எதார்த்த நாடக அரங்கு, மூன்றாவது நாடக அரங்கு ஆகியவற்றின் தன்மைகளை ஒத்துக் காணப்படுகின்றது இவ்வரங்கு. எந்தவித விளம்பரமோ, முன் திட்டமோ கொண்டிருக்காது. அறிவு பூர்வமாகவும், உடற்பயிற்சி மூலமாகவும் பயிற்சிகள் நிறையத் தேவைப்படுகின்றன.

பெட்டி வடிவ அரங்கு:

நாகரிகமான முறையில் நாடக அரங்குகள் இம்முறையிலேயே கட்டப்படுகின்றன. இதில் எல்லாமே திட்டமிட்டபடியே நடக்கும். பார்வையாளர்கள் இங்குத் தரம் பிரித்து (டிக்கெட்) வைக்கப்பட்டிருப்பர். உடை, ஒப்பனை, ஒலி, ஒளி, மேடை, பார்வையாளர் பகுதி, மேடை மேலாண்மை போன்ற பல பகுதிகள் நவீனத்துவத்துக்கேற்பப் பயன்படுத்தப்படும். இதன் தோற்றம் கிரேக்க நாடகத் தோற்றத்திலிருந்து வளர்ந்துள்ள வரலாற்றினைக் கொண்டது.

இதிகாச நாடக அரங்கு:

புராணக் கதைகளிலும், அற்புதக் காட்சியமைப்புக்களிலும், பழங்கலை வடிவ உடை ஆபரணங்களிலும், மாயம், மந்திரம்

இவற்றிலும் மிகவும் ஈடுபாடு கொண்டு காட்சி வடிவமாக்குதல் இவ்வகைநாடக அரங்கின் பாற்படும். பெருங் குழுக்கள் பங்கேற்கும் அளவில் மேடை மிகவும் விரிவாக அமைந்திருக்கும். நிறைய பாடல்கள், ஆட்டங்கள், இசைக் கருவிகள் முதலியன இதில் பங்கேற்கும்.

பிரெக்ட் (Brecht) என்பவர் இவ்வகை நாடகத்தில் தனிச் செல்வாக்கு பெற்றுள்ளார். பார்வையாளர்களை, அவர்கள் காண்பது பொய், நடப்பது உண்மையல்ல என்று உணரச் செய்யுமளவில் செய்து காட்டுவார்.

இயல்பு நிலை அரங்கு (Empty space theatre)

இதில் கற்பனைக்குச் சற்றும் இடம் இராது. வாழ்வின் பல்வேறு கூறுகளையும், ஒவ்வொன்றாக அதன் இயல்பு அனுபவங்களின் அடிப்படையிலேயே கலைத்துவப்படுத்திக் காண்பது இதில் இயல்பாகும். கருத்துக்களும், நடிப்புக்களும், இயல்பான முறையிலேயே சமுதாயப் பிரச்சினைகளைச் சுற்றிவரும். இவை மக்கள் மத்தியில் தெளிக்கப்பட வேண்டும் என்பதே இவ்வரங்க இயக்கத்தின் நோக்கமாகும். "மெலோ ஆக்ஷன்" அதீதப் போக்குகள் (Melo action & Melo Drama) போன்ற குற்றச்சாட்டுக்கள் இதில் தவிர்க்கப்படுகின்றன.

இவ்வாறு பல்வேறு அரங்குகள் உலகில் இருந்த போதிலும் மனித மேம்பாட்டுக்கு உதவுவனவாக எவை அமைகின்றனவோ அவையாவும் தேவையின் அடிப்படையிலேயே உள்வாங்கப் பட்டுச் செய்யப்படுகின்றன.

4

தமிழ் நாடகங்கள் வகையும் போக்குகளும்

கலை இலக்கியங்கள் மண்டிக் கிடக்கின்ற தமிழகத்தில், ஆய கலைகள் அறுபத்து நான்கு என்று மார்தட்டிச் சொல்லிக் கொள்ளும் தமிழகத்தில் நாடகக் கலை வளர்ச்சி பற்றிக் கவலை தெரிவிக்க வேண்டியுள்ளது. இருந்தபோதிலும் தமிழர் அண்மைக் காலங்களில் நாடகக் கலை வளர்ச்சியில் கருத்துச் செலுத்தி வரும் முறையினைக் காணலாம்.

தமிழ் நாடகங்களை அவற்றின் தன்மைகளைக்கொண்டு வகைப்படுத்தலாம். நாட்டிய நாடகங்கள் நடிப்பதற்கேற்ற நாடகங்கள், படிப்பதற்கேற்ற நாடகங்கள், நடிப்பதற்கும் படிப்பதற்கும் ஏற்ற நாடகங்கள், கீர்த்தனை நாடகங்கள், விலாச நாடகங்கள், செவிவழி நாடகங்கள், மனோதர்ம நாடகங்கள் என விரித்துக் கூறுவர்.

நாட்டிய நாடகங்கள்:

பள்ளுக் கூத்து, குறக் கூத்து, நொண்டிக் கூத்து, என்றெல்லாம் தாழ்த்தப்பட்ட வகுப்பினைச் சார்ந்த மக்கள் முன்பொரு காலத்தில் கூத்தாடியுள்ளனர். கூத்துப் பொட்டல், கூத்துப் பொழப்பு, கூத்தாடிப் பயல் என்று கிராமங்களில் இன்றளவும் பேச்சு வழக்கில் உள்ளதன் மூலம் இதனை ஒருவாறு கணிக்கலாம்.

சிறு தெய்வங்களை வழிபட்டுக் கொண்டதன் பொருட்டுப் பாமர மக்கள் கூத்துக்களை நடத்தினர். கூத்துக்கள் பெரும்பாலும் சிறு தெய்வங்களைப் பற்றியே அமைந்திருந்தன. ஒரு சாரார் பாமர மக்களிடம் தத்தம் சமயக் கொள்கைகளை ஏற்றுக் கொள்ள வைக்க வேண்டிய பள்ளு இலக்கியம், நொண்டி நாடக இலக்கியம், குளுவ நாடக இலக்கியம், குறவஞ்சி நாடக இலக்கியம் என்றெல்லாம் படைத்தனர். வழக்கு முறைப் பாடல்கள், வழக்கு முறை ஆட்டங்கள் யாவும் பாமர மக்களின் பேச்சு வழக்குப் படியே வரன்முறைப்படுத்தப்பட்டன. நாட்டிய நாடகங்கள் என இன்று எல்லோராலும் அழைக்கப்படுவதற்கு இவைகளே முன்னோடிகளாக அமைந்தன.

இன்று பரத நாட்டியம் என்ற பெயரில் மேடைகளில் ஆடி வரும் ஆட்டக் கலைஞர்கள் 'ஜனரஞ்சகமாக' நிகழ்ச்சி அமைய வேண்டி கிராமியச் சாயல் கொண்ட மெட்டுக்களின் பாட்டுக்களுக்கு ஏற்ப ஆடி வருகின்ற முறையும் இங்கு நினைவு கூறத்தக்கதாகும். பாம்பு நடனம், மயில் நடனம், போன்றவை வெவ்வேறு பெயர்களில் நடைபெறுகின்றன.

நடிப்பதற்கேற்ற நாடகங்கள்:

பார்வையாளர்கள், பாத்திரங்கள், ஆட்டங்கள், பாட்டுக்கள், உரையாடல்கள், மேடை குறித்த வசதிகள் இன்ன பிற நடிப்பதற்கேற்ற நாடகங்கள் உருவாக அடிப்படைகளாகும்.

நடிப்பதற்கேற்ற நாடகங்கள் உருவாகக் காரணமானவர்களுள் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளும் ஒருவர் ஆவார். இயல் இசை அறிவோடு நாடகம் எழுதி முறையோடு நடிப்புக்கலைப் பயிற்சியும் கொடுத்து அரங்கேற்றினார். தெருக்கூத்து வடிவம் ஏனைய மேலை நாட்டு மேடை வடிவம் ஆகியவற்றின் துணைக்கொண்டு தமிழகத்தில் நடிப்பதற்கேற்ற நாடகங்கள் வளரத் தொடங்கின.

கோவிந்தசாமிராவ் கம்பெனி, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் கம்பெனி, பம்மல் சம்பந்த முதலியார் கம்பெனி, நவாப் ராஜமாணிக்கம்

கம்பெனி, டி.கே. எஸ். சகோதரர்கள் நாடகக் கம்பெ
பொன்னுச்சாமி நாடகக் கம்பெனி, பாலாமணி நாட
கம்பெனி, பாய்ஸ் கம்பெனி என்று பல்வேறு பெயர்களா
நடிப்பதற்கேற்ற நாடகங்கள் முறையோடு வளரத்தொடங்கின

வள்ளித்திருமணம், பவளக்கொடி, அரிச்சந்திரமயா
காண்டம், கோவலன் கண்ணகி போன்ற ஸ்பெஷல் நாடகங்களு
இராஜாம்பாள், இராஜேந்திரன், சந்திரகாந்தா, மோகனசுந்த
போன்ற நாவல்வழி நாடகங்களும் நடிப்பதற்கேற்ற நாடகங்களுக்கு
புத்துயிர் ஊட்டின. மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்கும் பெற்றன.

கூத்துக்களில் ஆடவர் பெண் வேடமிட்டு நடித்தன
வளர்ச்சியின் பயனாகப் பெண்கள் பாத்திரங்களைப் பெண்க
நடிப்பதற்கேற்ற நாடகங்கள் உருவாகிவரும் கால கட்டங்களி
தெருக்கூத்துக்கள் மறையத் தொடங்கின.*

படிப்பதற்கேற்ற நாடகங்கள்:

நாடகம் என்பது மக்களின் முன்னிலையில் நடிக்க
பெறுவதாகும். நாடகக் கலையின் இன்றியமையாத இ
அடிப்படைத் தன்மையில் மரபு வழித் தமிழாசிரியர்கள் ப
மாறுபட்டனர். ஐரோப்பியக் கலை இலக்கிய மரபுகளைப் பின்ப
நாடக அமைப்பைத் தாள்களில் மட்டுமே அரங்கேற்றினர்.

சங்க இலக்கியக் குறிப்புக்களைக் கற்பனை செய்து கதை
தலைவன், தலைவி, பாங்கி, பாங்கன், எதிர்நிலைத் தலைவ
என்று பாத்திரங்களை உருவாக்கி நாடகமாக்கினர். தமி
வணக்கங்களும், வரிக் கணக்குகளும் தவறாமல் நாடகங்களி
பங்கேற்றன. இம்முறை நாடகங்களுக்குத் தோற்றுவாய் செய்தவ
மனோன்மணியம் சுந்தரம் பிள்ளை ஆவார். அவரை
பின்தொட்டு அனிச்ச அடிப் புலவர் பழனி, அன்னிமிஞில
வாள்வழி உலகநாதன் ஆகியோர் உருவாயினர்.

மனோன்மணியம் சுந்தரம் பிள்ளை வழிவந்த இப்புலவர்க
நாடகத்துக்குரிய அம்சங்களோடு நாடகம் எழுதுகிறோமா என்
தங்களுக்குத் தாமே கேட்டுக் கொள்ளத் தவறினர். இவர்க
வடிகட்டிய ஒற்றெடுத்தலாக (Zerox) அமைப்பதிலே கண்ணு

---

* தெருக் கூத்தினை விரட்டியடிக்கக் காரணமாக நின்றவர் சங்கரதா சுவாமிகள் ஆவார்.

ந. முத்துச்சாமி 1981 தெருக்கூத்துப் பயிற்சிமுகாம் திருநகர், மதுரை.

கருத்துமாக இருந்தனர். கதைக்கரு எடுப்பது முதல், அங்கம், களம், வரிக்கணக்கு, தமிழ் வாழ்த்து ஆகியவைவரை மாறாமல் இருந்தன. நடையழகு, உவமையழகு, பழமொழிகள் வருணனைகள் ஆகியவற்றிலும் எவ்வித மாற்றமும் இல்லை.

"நாடறிந்த குமணனின் கதைதான் "வாள்வழி" என்ற பெயரில் கவிதை நாடகமாக உங்கள் கைகளில் தவழ்கிறது, என்றாலும் இந்நாடகக் கதையின் நோக்கும், போக்கும் என் கற்பனை வளத்தால் புதுவதாகப் புனையப்பட்டுள்ளது"* என முன்மொழிந்தனர்.

அவ்வாறு அமைந்துள்ள பாடல்களில் அகநானூற்றில் 192, 196 எண்ணுள்ள இரு பாடல்களும் "அன்னி" என்ற குறுநிலத் தலைவனையும், அவன் மகள் 'மிஞிலி' என்பவளின் சூளுரை வினையும், கோசர்களின் செயலினையும் கூறுகின்றன.** இதன் மூலம் பழம் பாடல்களில் காணப்பட்ட சில குறிப்புக்களையே நாடக ஆசிரியர் கருவாகக் கொண்டமை புலனாகும்.

"பேராசிரியர் மனோன்மணியம் சுந்தரம் பிள்ளை அவர்களின் நடையழகையும், நளினத்தையும், தெளிவையும், தீஞ்சுவையையும், வருணனைகளையும், உவமைகளையும், பழமொழிகளையும் போல இந் நாடகத்துள்ளும் அத்தகு சிறப்புக்களைக் காணலாம்"†

மேற்கூறிய சான்றுகளால் இவர்கள் சமுதாயத்தின் எதார்த்தத்தைப் பற்றிச் சிந்திக்கத் தவறிய தமிழ்த்தாய்ப் புலவர்கள் என்பதில் தமிழ் நாடக உலகம் கவலைப்படுகிறது.

படிப்பதற்குரிய நாடகங்கள் உருவாகக் காரணங்கள்:

1. ஒரு சாரார்க்கு மட்டும் கற்றுக்கொடுத்துவந்த திண்ணைப் பள்ளிக் குருமார்களின் வழிவந்த பண்டிதர்கள் தங்களது பண்டிதத் தனத்தை விட்டுக் கீழிறங்கி வருவது இழுக்கு என்று கருதினர். சில வேளைகளில் ஆங்கிலம், வடமொழி போன்ற மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் செய்தனர்.

---

* வாள்வழி - நூல்முன்னுரை - மு. உலகநாதன்.

** அன்னிமிஞிலி- நூல் முன்னுரை - மு. உலகநாதன்

† அன்னிமிஞிலி நூல் வாழ்த்துரை - இரா. வே. நாராயணன்

2. சங்க இலக்கியப் பிரியர்களாக மட்டுமேதாம் இருப்பதைத் தனிக் கௌரவம் என்று எண்ணியிருந்தனர்.

3. கூத்துக் கலைஞர்கள் பிறரால் மதிக்கப்படவில்லை ஆகவே கூத்துக்களின் தன்மையை உணர்ந்து கொள்ளத் தவறினர் அதன்வழி (நடப்பியல்) நாடகம் பற்றிச் சிந்திக்க இடமில்லாமல் போனது.

4. சங்க இலக்கியம் முதல் பல்வேறு இலக்கியங்கள் வரை மக்களின் இயல்பான பேச்சுக்களுக்கு மரியாதை இல்லாமலிருந்தது

5. பாடப் புத்தகங்களாக ஆக்குவதற்காகவே படிப்பதற்குரிய நாடகங்கள் நிறைய உருவாயின.* இவ்வகைக் காரணங்களால் படிப்பதற்குரிய நாடகங்கள் வளரத் தொடங்கினவேயன்றி நடிப்பதற்குரிய நாடகங்கள் வளரவில்லை என்பது மிகப் பெருங்குறையே.

படிப்பதற்கேற்ற- நடிப்பதற்கேற்ற நாடகங்கள்:

கூத்துக்களின் சாயல்களில் எழுதப்பட்ட குளுவ நாடகம், நொண்டி நாடகம், குறவஞ்சி நாடகம் ஆகியவை படிப்பதற்கும் சமயப் பிரசாரங்களைப் பாமரமக்களின் மத்தியில் பரப்பச் செய்ய வேண்டும் என்ற எண்ணத்தில் நடிப்பதற்கும் ஏற்ற வகையில் உருவெடுத்தன. படிப்பதற்கும் நடிப்பதற்கும் ஏற்ற இவ்வகை நாடகங்களில் பெரும்பாலும் உரையாடல்கள் இல்லாமல் இருந்தன. நடப்பியல் (எதார்த்த) உணர்வுகளை இழந்த நாடகங் களாகவே இவைகள் இருந்தன. நாடகக்கலையில் வறட்சியான அக்காலத்தில் இவைகளே நல்ல விருந்தாக அமைந்தன.

கீர்த்தனை நாடகங்கள்:

பாமர மக்களது மொழிகள் இவ்வகைக் கீர்த்தனை நாடகங்களில் நிராகரிக்கப்பட்டிருந்தன. கர்நாடக இசை பயின்றோரே நடித்துவந்தனர். இராம நாடகம், நந்தனார் சரித்திரம் போன்ற நாடகங்களைத் தவிர ஏனையவற்றில் வேற்றுமொழிகளின் கலாச்சாரத் தாக்கம் நிறைந்து காணப்பட்டன. நடிப்புக்கலை இவ்வகை நாடகத்தில் செழிப்பாக அமையவில்லை. வாய்திறந்த பொழுதெல்லாம் பாட்டுமயமாக அமைந்தன. சீகாழி அருணாசலக் கவிராயரால் எழுதப்பட்ட இராமநாடகம், அசோமுகி நாடகம் ஆகியவை கட்டியங்காரன் வசனத்தோடு முழுதும் பாடல்களாக அமைந்தவை. இவருடைய காலம் கி.பி. 1712 முதல் 1799 வரை.*

* டாக்டர் Dr. சு. வெங்கட்ராமன், விரிவுரையாளர், தமிழ்த்துறை, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்.

விலாச நாடகங்கள்:

டி.கே. சண்முகம் அவர்கள் 'விலாசம்' என்றால் என்ன என்பதைக் குறிப்பிடுகின்றார். தெருக்கூத்து வடிவம் பெரும்பாலும் விலாச நாடகங்களில் இடம் பெறுகின்றன. கட்டியங்காரன் வருகை, பாடல், உரையாடல், ஆட்டம், நடிப்பு ஆகியவைகளுக்கு விலாச நாடகம் வாய்ப்பு கொடுத்துள்ளது. வசனங்களும், இசைகளும் இவ்வகை நாடகங்களுள் அதிகம் இடம் பெறுகின்றன. 'விலாசம்' என்ற சொல்லைத் தவிர ஏனைய நாடகக் கூறுகள் மாறாமல் இருந்தன. "பாரத விலாசம், சகுந்தலை விலாசம், மதன சுந்தரப் பிரசாத சந்தான் விலாசம், மதுரை வீரன் விலாசம், சித்திராங்கி விலாசம், அரிச்சந்திர விலாசம், தேசிங்கு ராஜ விலாசம் ஆகியன எடுத்துக்காட்டாகும். விலாச நாடகங்களின் போது நடிகர்கள் சந்தர்ப்பத்திற்கு ஏற்றவாறு சொந்தமாகவே வசனம் பேசவும் தொடங்கினார்கள். [5] விலாசம் என்ற பெயருக்கு ஆதிகாரணமாக விளங்கியது. ஏழாம் நூற்றாண்டில் மகேந்திரப் பல்லவன் எழுதிய 'மத்த விலாசம்' என்னும் நாடகம் என்று கருதலாம்' முதன்முதலாக மேடையில் நடிக்கப்பட்ட சமுதாய நாடகம் டம்பாச்சாரி விலாசம் என்பதாகும்.[5]

செவி வழி நாடகங்கள்

வானொலி மூலம் நடத்தப்பெறும் நாடகங்கள் செவிக்கு மட்டுமே விருந்தாக அமைகின்றன. இவ்வகை நாடகம் செவிவழி நாடகம். படிப்பதற்கேற்ற நாடகங்கள் எந்த அளவு மரியாதை யினைப் பெறுகின்றதோ அவ்வகை மரியாதையினையே செவி வழி நாடகமும் பெறுகின்றன. அது கண்வழிக் கருத்தூட்டுவதாய் அமையும். இது செவிவழிக் கருத்தூட்டுவதாய் அமையும்.

* நாடகக்கலை அவ்வை சண்முகம் ப. 29

[5] நாடகக்கலை - அவ்வை சண்முகம் ப. 31

* நாடகக்கலை - அவ்வை சண்முகம் ப. 31

* நாடகக்கலை ப. 31

செவிவழி நாடகத்தில் வசனம் மட்டுமே கேட்கப்படுகின்றது. 'நடிப்பு' என்ற முதன்மையான கூறு இங்கு இல்லை. "நாடகத்தில் இரண்டு விதமான புலனாராய்ச்சிகளுக்கு இடமுண்டு. ஒன்று கேட்டல், மற்றது பார்த்தல். கண்ணுக்கும் காதுக்கும் ஒரே சமயத்தில் விருந்தளித்து இன்பம் தருவது நாடகம்" என்ற கூற்றுக்கு முரணாக இவ்வகை நாடகம் அமைகிறது.

செவி வழி நாடகத்தினை 'பலகுரல் கதாகாலட்சேபம்' என்று கூறலாம். நாடக ஆசிரியர் எந்தவித உணர்வினைப் பார்வையாளருக்குக் கிடைக்கச் செய்ய விரும்புகின்றாரோ அது இங்கு பூர்த்தி செய்ய வழியில்லை. செவி மடுத்த எல்லோரும் ஒரே கருத்தினை ஒரே உணர்வினைக் கொள்வதென்பது இங்கு இயலாது. மேடை நாடகத்திலும் இது நேர்கின்ற போதிலும் நாடகத்தில் இக்குறைபாடுகள் அதிகம்.

திரு. அகிலன், பூரணம் விஸ்வநாதன் போன்றோர் வானொலி நாடகங்கள் அதாவது செவிவழி நாடகங்களுக்கு நிறைய வாய்ப்பளித்தனர், வளர்த்தனர். வேறு பல கல்லூரிப் பேராசிரியர்களும், சில எழுத்தாளர்களும் அரங்கிற்கோ, நடிப்பிற்கோ இடமில்லாத காரணத்தால் மிகவும் எளிதாகக் கருதி இவ்வகை உருவாக்கங்களைச் செய்து அளிக்கின்றனர்.

இவ்வகையான வானொலி நாடகத்தின் எழுத்துப் படியில் அரங்க அமைப்பு உருவாகிறது. ஆனால் அதைக் கேட்பவர் தங்கள் மனக் கண்ணால்தான் எண்ணிப் பார்க்க முடியும். எனவே இத்தகைய நாடகத்தில் பங்கு பெறுவது மன அரங்கமே. இந்த மன அரங்கம் நாளை உண்மையான மேடை அரங்கமாக மாறி உருவாகலாம்.

மனோ தர்ம நாடகங்கள்:

மனத்துள் எண்ணுவதனைப் பிறர் மனம் கொள்ளுமளவுக்குப் பெரும்பாலும் பொருள்களின் துணையின்றிப் போலச் செய்து காட்டி நடித்து வெளிப்படுத்துவது மனோதர்ம நாடகங்களாகும்.

மேடை, ஒலி, ஒளி போன்றவைகள் இங்குப் பெரும்பாலும் நிராகரிக்கப்படுகின்றன. இவ்வகை நாடகங்களில் நடிப்பவர்கள் தனிப்பயிற்சி பெறுவது நல்லது. உலகியல் அறிவு அவசியம்.

இவ்வகை நாடகம் எல்லோராலும் போற்றச் செய்வதற்குப் பெருமளவு முயற்சியும், பயிற்சியும் அவசியம். இவ்வகை

நாடகங்கள் செலவினங்களைக் குறைக்கும். பார்வையாளர்களிடம் பக்குவப் பார்வையினை உருவாக்கும் தன்மை மனோ தர்ம நாடகத்துக்கு உண்டு.

ஒரு ரயில் விபத்தை நாடகக் காட்சியாகப் பொருள்கள் துணையைப் பெரும்பாலும் தவிர்த்து மனிதர்களே, ரயில் எஞ்சினாகவும், பெட்டிகளாகவும் மாறி இயங்குவது போலக் காட்டிக் கருத்தைச் சொல்வதனை இவ்வகையான மனோதர்ம நாடகத்துக்கு உதாரணமாகக் கொள்ளலாம். இன்று அஸ்வ கோஷின்* வட்டங்கள் போன்ற நாடகங்கள், தேடல் குழுவினரின் நாடகங்கள், நிஜ நாடகக் குழுவினரின் ஒருசில நாடகங்கள் மனோதர்ம நாடகங்களுக்கு எடுத்துக்காட்டுகளாகக் கொள்ளலாம்.

Mime Play என்றும் Improvisation play என்றும் ஆங்கிலத்தில் பேசப்படுவன இங்கு எண்ணிப்பார்க்கத் தக்கவையாகும்.

---

* இராசேந்திர சோழன் காந்திகிராமப் பல்கலைக் கழகத்தில் நடந்த 10 வார நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறையில் பங்கேற்றவர், சிறந்த எழுத்தாளர்.

4. ஒரே நடிகர் பல்வேறு பாத்திரங்களில் நடிப்பதற்கு வாய்ப்புக் கொடுக்கும் வகையில் அமைகின்றது. நடிகர்கள் நிறையபேர் முன்வந்து நடிக்க வராத காலத்தில் முகமூடி ஒருவரைப் பலராக்கிக் காட்ட உறுதுணை புரிந்திருக்கின்றது.

5. இயற்கையான முகத்தைக் காட்டி நடிப்பதைக் காட்டிலும் செயற்கையான வேடங்களை வரவேற்கும் பார்வையாளர்கள் மத்தியில் முகமூடிக்கு நல்ல வரவேற்பு உள்ளது.

6. எல்லாக் காலங்களிலும் தயார் நிலையில் முகமூடி இருப்பது வசதியாக அமைகின்றது.

7. முகம் எழுதுவது நேரத்திற்கு நேரம், ஆளுக்கு ஆள் வேறுபடுவது இயல்பு. எல்லா நேரத்திற்கும் சிறப்பான ஒரே நிலையில் இருக்கச் செய்ய முகமூடி உதவுகின்றது.

8. முகமூடி அணிந்துகொண்டு பேசும்போது குரல் வேறுபாடு கிடைக்கின்றது.

9. ஆடும் போதும், பாடும் போதும் வியர்வை வடிவது இயல்பு. இதன் பயனாக முகமெழுத்து அழியும். அதனைத் தவிர்த்துக்கொள்ள முகமூடிகள் வாய்ப்பாக அமைகின்றன.

10. புராணம், இதிகாசம் போன்றவைகளிலிருந்து கதைகள் நடிக்கப்படும் பொழுதும். விகாரமான மனித உருவங்கள் பூதகணங்கள், அற்புதத் தேவதைகள் இடம் பெறும் பொழுதும் முகமூடிகள் இலகுவாகக் காட்சி வடிவமாக்கிப் பார்வையாளர் களைப் பரவசமூட்ட உதவுகின்றன.

11. குழந்தை நாடகங்களில் முகமூடிகள் பெரும்பங்கேற் கின்றன.

இவ்வாறு முகமூடிகள் செய்வதும், அணிந்து நடிப்பதும் தனிக்கலைத்திறன் கொண்டு அமைகின்றன.

எனவே, ஆடைகள் அணிதல், அணிகலன்களைப் பூணுதல், முகப்பூச்சுக்களை அமைத்தல், முகமூடி அணிதல் போன்ற பல்வேறு நிலைகளில் பாத்திரத்தின் ஒப்பனை அமைகிறது. இவை முழுமை பெறும்போது பாத்திரத்தின் முழுப்பரிமாணமும் காட்சி வடிவில் பார்வையாளர்களுக்குக் கிடைக்கின்றது.

8

நடிப்பு வகையும் முறையும்

பரத முனிவரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் நடிப்புக்களை (அபிநயங்கள்) வகைப்படுத்தும் முறையினைக் காணலாம்.

ஆங்கிஹாபிநயம்:

உடற்கூறுகளை மட்டுமே துணை கொண்டு ஒரு செய்தியைப் பிறருக்கு விளக்க முயல்வது ஆங்கிஹாபிநயம் ஆகும். உதாரணமாக வா வா! போ போ! உண்க உண்க! வணக்கம் போன்ற செய்திகளை உடலுறுப்புக்களால் நடித்துக் காட்டுவதைக் கூறலாம்.

உலகப் பொதுவான ஓரிரு செய்திகளை மட்டுமே இதன் மூலம் செய்ய உதவும். எண்ணுகின்ற அத்தனையையும் பிறருக்கு ஆங்கிஹாபிநயம் மூலம் செய்து விளக்கிக் காட்ட இயலாது. பலருக்கு என்ன பொருள், என்ன செய்தி என்றும் விளங்காமல் அமைவ துண்டு.

வாசிகாபிநயம்:

மொழியைப் பயன்படுத்திக்கொண்டே நடித்துக் காட்டும் அபிநயம் வாசிகாபிநயம் ஆகும். இம்முறை அபிநயம் கேட்போருக்கும் பார்ப்போருக்கும் பளிச்செனப் புரியுமளவுக்குப் பயன்படும். குரல் கூட்டுதல், குறைத்தல் போன்ற முறைப்பாடுகள் இங்கு அவசியப்படுகின்றன. மொழி தெரிந்தவர்க்கு மட்டுமே யன்றி மொழியறியாதவர்க்கும் புரிந்துகொள்ளுமாறு வாசிகாபிநயத்தில் அமைய இடமுண்டு. ஆங்கிஹா அபிநயமும் சேரும் போது மொழிப் பிரச்சினைபெரிதும் ஏற்பட்டது.

ஆஹார்யா அபிநயம்:

உடை, ஒப்பனை, முகமூடி போன்ற ஏனைய (Costume of mark- make up) துணைப் பொருள்களின் துணையால் வண்ண கலப்பு முறை செய்து கவர்ச்சிகரமாக அமைத்து நடிப்பது ஆஹார்யா அபிநயமாகும்.

பாத்திரங்களை உயர்த்திக்காட்ட, உடை, ஒப்பனை முறைகள் மிகவும் அவசியமாகின்றன. பாத்திரங்களின் இவ்வகை தோற்றத்தினால் பார்வையாளர்களது மனத்துக்குள் ஒரு கணிப்பு ஏற்படுகின்றது. அக்கணிப்பினை மனதில் வைத்துக்கொண்டே காண்பதால் அபிநயங்கள் மிகத் தெளிவாகப் புரிந்துகொள்ள வாய்ப்பளிக்கின்றது. ஏனைய அபிநயங்களை விடக் காட்சி விளக்கத்திற்கும், கருத்து விளக்கத்திற்கும் ஆஹார்யா அபிநயம் பெரிதும் துணை புரிகின்றது,

சாத்விகாபிநயம்:

பார்வையாளர்களின் மனநிலையினைத் தூண்டும் வகையில் நடிப்பு அமைந்திருப்பது சாத்விகாபிநயம்.

யானை துதிக்கையைச் சுருட்டி வணங்குவது போல ஒரு காட்சி வருமேயானால் யானையைப் போல நடிகரே பாவனை செய்து பார்வையாளரின் மனநிலையைத் தூண்டுதல் செய்து உணரச் செய்வதாகும். திறன் மிக்க நடிகர்களால் மட்டுமே சாத்விகாபிநயம் செய்வது இயலும். நடிப்பினைப் புரிந்து கொண்டு சாத்விகாபிநயம் புரிவது சற்றுக் கடினமானதாகும். இதனை எல்லோரும் அவ்வளவு எளிதில் அறிந்திட இயலாது.

நடிப்பு- பயிற்சி

யோகாசனப் பயிற்சி, சண்டைப் பயிற்சி, ஆட்டத்துக்கான பயிற்சி, குரல் பயிற்சி ஆகியவைகளைத் தினமும் அதிகாலையில்

எழுந்து செய்ய வேண்டும். தொடர்ச்சியான பயிற்சி விடுபட்டுப் போனால் உடற்கட்டு ஊதத் தொடங்கும்; உடல் ஊதத்தொடங்கினால் வசதிக்கேற்ப உடற்கூறுகளை ஆட்டுவித்துச் சுதந்திரமாக இயங்க இயலாது.

ஒட்டிய வயிறும், வாடிய முகமும், வதங்கிய மேனியும் ஒரு நடிகன் கொண்டு நடிக்க வேண்டியிருக்கலாம். அப்போது யோகாசனப் பயிற்சிமூலம் மூச்சை உள்ளிழுத்து ஒட்டிய வயிறாகவும், வாடிய முகமாகவும், வதங்கிய மேனியாகவும் நடித்துக்காட்ட முடியும்.

பல சமுதாய மக்களது வாழ்க்கை முறைகள், பழக்க வழக்கங்கள், பேச்சுமுறைகள், ஏனைய நடிவடிக்கைகள் போன்றவற்றை யெல்லாம் ஒரு நடிகன் மிக மிகக் கவனமாக உற்று நோக்குதல் அவசியம். சமுதாய மனிதர்களும் அவர்களது வாழ்க்கை முறைகளுமே பாத்திரங்களாக உருமாற வாய்ப்பாயமையும். ஒரு தொழிலாளியின் நடிவடிக்கைகளையும், முதலாளியின் போக்குகளையும் கவனித்துச் சாதாரண மனிதன் முதல், பிளாட்பார மனிதர்கள் வரை கவன ஈர்ப்புக் கொள்வதாக ஒரு கலைஞனின் பார்வை அமைய வேண்டும். இச்சமுதாயத்தில் கிழவனுக்குள்ள மரியாதை, இளைஞனுக்குள்ள மரியாதை எவ்வாறு உள்ளது என்றெல்லாம் புத்திக் கூர்மையோடு அணுகிப் பார்க்க வேண்டும்.

கரகாட்டக் கலைஞர் ஒருவர் இடையில் சில நாட்கள் தலையில் கரகச் செம்பினை ஏற்றிவைக்காமல் திடீரென ஒருநாள் கரகம் வைத்து ஆடுவதற்கு முன்வரும்போது முன்னர் ஆடிய 'இலாவகம்' ஆட்டத்தில் அமைவது இல்லை.

பல நாட்கள் பாடாமல் இருந்துவிட்டுப் பலர் மத்தியில் பாட வேண்டிய சூழ்நிலை ஏற்படுமாயின் குரலில் தெளிவிராது. குரலில் அலைவுகள் (பிர்கா) உருளாது. இசைக்கருவிகள் இயக்குவோருக்கும் தொடர்ந்த பயிற்சி அமையாமல் இருப்பின் மேற்கூறப்பட்ட சிக்கல்கள் ஏற்படும்.

கலைஞர்களுக்குப் பயிற்சி எப்படி அவசியமோ அவ்வளவு ஓய்வும் அவசியம். எல்லாவகையிலும் உடம்பினை நலமாக வைத்துக்கொள்வதிலும் கலைஞர்கள் கண்ணும் கருத்துமாக இருக்கவேண்டும்

நல்ல (சரீரமும் சாரீரமும்) உடலும் குரலும் கலைஞர்களுக்குப் புகழ் வாங்கிக் கொடுக்கத் துணை நிற்கும்.

கூர்மைநோக்கு: (Keen observation)

எதனையும் ஒருமுறை கண்டதுமே மனதில் நிறுத்திக் கொள்ளும் நோக்கு கூர்மை நோக்காகும்.

தொழிலாளி மூட்டை தூக்கும் போது அவரது கண்கள், நரம்புகள், கைப்பிடிப்புக்கள், உடல் வளைவுகள், முகப்போக்குகள் அத்தனையும் நடிகனது கவனத்துக்குள் வருதல் வேண்டும்.

கருத்துகளை நோக்குவது கருத்துநிலை நோக்கு, அசைவுகளை நோக்குவது அசைவு நிலை நோக்கு, பொருள்களை நோக்குவது பொருள்நிலை நோக்கு என்று நோக்குகளை வகைப்படுத்தியும் காணலாம்.

உளவியல் நோக்கு என்பது நோக்குகளில்மிக நுண்ணியதாகும். ஒருவர் கடன் வாங்கும் போதும் மற்றொருவர் கடன் கொடுக்கும் போதும் இருவர்க்குமுள்ள மனப்போக்கினைக் காண்பது உளவியல் நோக்கு ஆகும்.

உணர்வோட்டம்:

நீண்ட காலம் கழித்து நண்பர் ஒருவர் வீட்டுக்கு வருகிறார். உணர்வுகளுக்கேற்ப சந்திப்புக்கள் அமையும். 'ஹலோ' என்று கட்டிப் பிடிக்கலாம். ஆரத்தி எடுத்துச் சிறப்பாக வரவேற்கலாம். வாங்க! வாங்க!! என்று வழியில் முன்னோடிச்சென்று வரவேற்கலாம். கண்ணீர் மல்க நின்று வரவேற்கலாம். அவரவர் உணர்வு நிலைகளுக்கேற்ப வரவேற்பு அமைகின்றது. உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தி நடிப்பதிலே சிறந்த நடிகர்கள் தங்களை முத்திரைப்படுத்திக்கொள்ள இயலும்.

கட்டுப்பாடு: (Controlled mind)

மனக்கட்டுப்பாடு என்பது சிறந்த கலைஞனுக்குப் பலவகையிலும் அவசியமாகும்.

ஒரு நடிகை ஒப்பாரி வைத்து அழ வேண்டும். கண்ணீர் இயல்பாக வரவில்லை. உணர்வு வெளிப்படவில்லை. இயக்குநர் அவளை அணுகி ஏதோ சொல்லிக்காட்டியதும் 'கோ' வென்று அழத் தொடங்கினாள். நாடக அரங்கேற்றத்தின்போது அவளது ஒப்பாரிக் காட்சி தொடங்கப் பட்டதும் அழத் தொடங்கியவள் அழுதுகொண்டே இருந்தாள். அடுத்த காட்சிக்கு அவள் இடம்

கொடாமல் அழுதாள். ஆம் மனக்கட்டுப்பாடு அவளிடம் இல்லை என்பதே இவ்விதக் குறைபாட்டுக்குக் காரணமாகும்.*

உரையாடுதல்

உரையாடும் போது உச்சரிப்புக்களை உரிய முறையில் செய்ய வேண்டும். உணர்வினைக் கூட்டி எல்லோருக்கும் விளங்கச் செய்வதில் மொழிப் பயன்பாடு பெரிதும் பங்கேற்கிறது. விரைவாகப் பேசுவதும், அமைதியாகப் பேசுவதும், சூழ்நிலைக் கேற்ப கடைசிப் பார்வையாளனுக்கும் சென்றடையும் விதத்தில் உரையாடல் அமைய வேண்டும். மேடைப் பேச்சு என்பது காரணமற்று இடம் பெறாமல் இருக்கப் பார்த்துக் கொள்ள வேண்டுவது அவசியமாகிறது.[$]

நினைவு கூர்தல்:

'ஞாபக சக்தி' கலைஞனுக்கு முக்கியமானதொன்றாகும். பல்வேறு காட்சிகளில் தோன்றி நடிக்கலாம். பல்வேறு வேடங்களிட்டு நடிக்கலாம். முதலில் எந்தக் குரலில் பேசினோம் எந்த உணர்வு நிலையில் உரையாடினோம். அடுத்து என்ன பேச வேண்டும் எவரிடம் பேச வேண்டும். எப்படிப் பேச வேண்டும், என்னும் நினைவுச் சக்தி மிகவும் அவசியமாகும்.

வெளிப்படுத்துதல்: (Presentation)

சூழ்நிலைகளைப் பொறுத்து செய்தியினை நடிப்பு மூலமோ, வசனம் மூலமோ, திறம்பட வெளிப்படுத்த வேண்டும். பார்வையாளர்களுக்கு வழங்கும் விதங்களில் குறைபாடுகளிருப்பின் நாடகம் வெற்றியடையாது. கலைஞன் வெளிப்படுத்துவதில் பல்வேறு கலைக்கூறுகள் பொதிந்துள்ளன. அத்தனை கூறுகளையும் பார்வையாளர்களுக்கு வழங்குவதில் பெயர் பெறவேண்டும். கலைஞர்கள் தாங்கள் வெளிப்படுத்தும் கலை மூலமே பார்வையாளர்களிடம் பாராட்டுப் பெறுகின்றனர்.

மேடைக் கவனம்:

பார்வையாளர்களையும், பாத்திரங்களையும் உள்ளடக்கியதே மேடைக்கவனமாகும். மேடையினைப் பயன்படுத்திக் கொண்டும்

---

* Dr. மா. நவநீதக்கிருட்டிணன் நாடகவியல்- சான்றிதழ் வகுப்பு (மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்)

$ அரங்க ஆட்டம் (இயக்குதல் கோட்பாடு: பேச்சும் இயக்கமும் ப. 31 அஸ்வகோஷ். செம்மலர். ஜூன் 1983.)

பாத்திரங்களோடு இணைந்து கொண்டும் கலைஞர்கள் நடிக்க வேண்டும்.

மேடைக் கவனங்கள் அனைத்தும் எழுதிக்கொடுத்து மனப்பாடம் செய்வித்துச் செய்யக் கூடியதல்ல. இசைக் கருவியாளர்கள், இயக்குநர், மேடைக் கண்காணிப்பாளர் ஆகியோரது எச்சரிக்கைகளுடன் கலைஞன் மேடையைப் பயன்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும்.

எச்சரிப்புக்களை மனதிற்கொண்டு மேடையினைச் சுதந்திரமாகப் பயன்படுத்தும் நடிகனே சிறந்த நடிகனாகிறான்.

குரல் பயிற்சி:

நாடகக்கலை எல்லாக்கலைகளையும் உள்ளடக்கித் தனித்து நிற்பது என்பதால் நாடகக் கலைஞன் எல்லாக் கலைகளையும் அறிந்திருக்க வேண்டும்.

தாளக்கூறு ஒவ்வொரு கலைஞனுக்கும் அவசியம். இசையோடு தாளம், தாளத்தோடு அசைவு என்பது அவனது உணர்வோடு கலந்துவிட வேண்டும். தாளம் போட்டுக்கொண்டு பாடவும் ஆடவும் ஏனைய இசைக் கருவிகளோடு இணைந்து வாசிக்கவும், ஏனையோரது பாடல்களுக்கு வாசிக்கவும் இது போன்ற பயிற்சிகள் மிக அவசியம். இசை, தாளம், அசைவு என்ற மூலக்கூறுகளிலும் கலைஞன் கருத்துச் செலுத்தி தம் கட்டுப்பாட்டுக்குள் வைத்துத் தேவையான இடத்தில் தேவையான அளவு வெளிப்படுத்தச் செய்ய வேண்டும். தாளக் கூறு பெரும்பாலும் எல்லோருக்கும் எளிதில் கைவரப் பெறாது. எந்தக் கலையும் சொர்க்கத்திலிருந்து தொப்பெனக் குதித்து வந்ததல்ல.* ஆகவே பயிற்சியின் வழியாக எதுவும் செய்யலாம். சிறப்பும் பெறலாம்.

குரலிருக்கும் ஒவ்வொருவரும் பாட முடியும். தாங்கள் பயிற்சி எடுத்துக் கொள்ளாததாலும், முயற்சி எடுத்துக் கொள்ளாததாலும் தமக்கு வராது என்று தாமே முடிவு கட்டிக் கொள்வதாலும் தங்களைத் தாங்களே மண்மூடிப் புதைத்துக் கொள்கிறார்கள்.

இசை அளவுகள், எவ்வளவு சுதியில் பாட வேண்டும், தாளத்தின் போக்குக்கு ஏற்ப எவ்வாறு பாட வேண்டும், என்று

* B.V. கரந்த் நாடகப்பள்ளி திருச்சூர் - வகுப்பு

புரிந்து கொள்ளப் பயிற்சியும், அனுபவமும் போதுமானவை. தாள நடை அமைதியாகும் விதம், வேகமான நடை விதம் ஆகியவற்றுக்கேற்ப பாடல் அமைதல் வேண்டும். இசைக்கருவி தொட்டுக்காட்டியுள்ள இசை அளவினை மனதுள் வாங்கிச் சேர்ந்து பாடும் திறன் வேண்டும். தாம் எந்த அளவு உயர்தரக் குரலில் பாட இயலும் என்று தம் திறனைக் கணக்கிட்டுக் கொள்ளல் அவசியம்.

நாட்டுப்புற இசைப்போக்கு, இசைக்ருவிகளின் தன்மைகள், கர்நாடக இசை, மேற்கத்திய இசை, மெல்லிசை போன்ற இசை பற்றிய அத்தனை செய்திகளையும் அறிந்திருப்பது நாடகக் கலைஞனுக்கு நல்லது. இவை அனைத்துக்கும் குரல் பயிற்சியே ஆதாரமாகும்."

குளிர் பானங்களை நிகழ்ச்சிக்கு முன் உபயோகிப்பது குரல்வளம் விரும்பும் கலைஞர்கள் சிலருக்கு ஏற்புடையதாகாது. நிகழ்ச்சிக்கு முன்னதாக அதிக நேரம் கண்விழித்திருப்பது நல்லதல்ல. நிறைய மாத்திரை மருந்துகளை உட்கொள்வது சிலருக்கு ஏற்காமல் இருக்கலாம். பற்களைப் பாதுகாத்துக் கொள்வதோடு அடிக்கடி நாக்கினைச் சுத்தப்படுத்தி வாயினைத் தூய்மையாக வைத்துக்கொள்வது நல்லது.

பாட்டையோ, பேச்சையோ தனியாகச் சென்று அடிக்கடிப் பயிற்சி செய்து கொள்வது நல்லதாகும். வெகு தொலைவுக்கும் ஒலி பெருக்கித் துணையின்றிப் பேசுவது கேட்க வேண்டுமெனில், உரத்த குரலில் பேசி, பாடித் தனிப் பயிற்சி எடுக்க வேண்டும்.

அருகில் ஒருவரோடு 'கிசு கிசு'த்தால் (இரகசியம்) கிசுகிசுப்பு என்னவென்று பார்வையாளர்களுக்குப் புரியச் செய்ய வேண்டும். அப்போது காற்றை அதிகம் பயன்படுத்தி குரலால் ஒலியைக் குறைத்து (Sound) இரைச்சல் குரலொலியில் பேச வேண்டும்.

எதிரில் உள்ள பாத்திரம் எவ்வளவு தொலைவு தள்ளி இருக்கிறதோ அந்த அளவுக்குக் குரலினை உயர்த்தி அல்லது குறைத்துப் பேச வேண்டும் என்று கணித்துப்பேச வேண்டும். எந்நிலையிலும் பார்வையாளர்களை மனதிற்கொண்டு இவை எல்லாம் அமைய வேண்டும்.

பொதுவாகக் கோப உணர்வின் போது குரல் பலமாகவும், மென்மையாகப் பேசும் பொழுது குரல் இயல்பாகவும் அமைவது இயற்கை. நாடகங்களில் காட்சிக்குக் காட்சி [illegible]

உணர்வுகளை மாற்றிப் பேசும் போது இவ்வகை முறைகளைக் கையாள வேண்டும்.

ஒருவர் வெவ்வேறு பாத்திரங்களை ஏற்று நடிக்கும் போது குரல் மாற்றங்கள் செய்துகொண்டு பேசுவதோ, பாடுவதோ தவிர்க்க இயலாது. சேர்ந்து பேசும் பொழுதோ, பாடும் பொழுதோ குரல் சேர்க்கை சரியான முறையில் அமைதல் வேண்டும். குரல் பயிற்சியே அத்துணைக்கும் மூல காரணமாகும். ஆகவே தொடர்ந்து பயிற்சி கொள்வது பயனளிக்கும்.

இசை பாடிக் கொண்டிருக்கும் வேளையில் இடையிடையே நிறுத்திவிட்டு உரையாட வேண்டிய சூழ்நிலை ஏற்படலாம். இரண்டரை சுதிக்கணக்கில் பாட்டு அமையலாம். இசையின் இடையில் வரும் வசனம் ஆறு சுதியில் பேசுவது பொருத்தமல்ல. மூச்சிலும், பேச்சிலும், அசைவிலும் கலையம்சம் முறையோடு அமைந்திருப்பதில் கவனம் கொள்வதே சிறப்புற அமையும்.

எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக ஒரு நாடகம் சிறப்பாக இருக்க வேண்டுமானால் அந்நாடகங்களில் பங்குகொள்ளும் நடிகர்களிடையே ஒழுங்கும் நியதியும் கட்டுப்பாடும் இருக்க வேண்டும் என்று சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் கூறுவது நினைவு கொள்ளத்தக்கதாகும்.

* தமிழ் நாடகத் தலைமையாசிரியர் ப. 10
டி.கே. சண்முகம்.

9

நாடக எழுத்துருவாக்கம்

ஒரு நாடகம் எழுதுமுன் அந்த நாடகம் எழுதுவதற்கான நோக்கினை மனதில் அடிப்படையாக அமைத்துக் கொள்ளல் வேண்டும். நாடகம் எவ்வகை யானது, எவ்வகை அரங்கு தேவை, எவ்வளவு நேரம் நடைபெறும், பாத்திரங்கள் வயது, உருவம், குரல் போன்ற தன்மைகள் எத்தகையன என்பன போன்ற பல்வேறு பட்ட பரந்த பார்வையினைக் கொள்ள வேண்டும்.

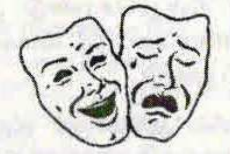
நாடகத்தின் போக்கு ஒவ்வொன்றும் ஒன்றையொன்று பின்னிப் படர்ந்திருக்க வேண்டும். ஏதாவது நாடகக் கூறு ஒன்றை நீக்கினால் நாடகம் சரிப்படாது என்ற அளவில் செறிவாகவும் அமைந்திருக்க வேண்டும். இறுக்கமான கதைக் கட்டமைப்பும் இன்றியமையாததாகும்.

மூலக்கதை, துணைக்கதை, நகைச்சுவைப் பகுதி என்று நாடகத்துறை வளர்ந்துவிட்ட

விளக்குகள் ஒளியளவைக் கட்டுப்படுத்த உதவும் வழிவகை உண்டு. இவை ஒளி மங்கலாக்கிகள் அல்லது ஒளிக் குறைப்பான்கள் (Dimmers) என அழைக்கப்படுகின்றன.

- தண்ணீர் ஒளிக்குறைப்பான் (Water Dimmers)
- மாற்று ஒளிக்குறைப்பான் (Resistance Dimmers)
- தானியங்கி மாற்று ஒளிக்குறைப்பான் (Auto Transformer dimmers)
- எல்.சி.ஆர் ஒளிக் குறைப்பான்.
- கணிப்பொறி ஒளிக்குறைப்பான் (Computer Dimmer)

தற்காலத்தில் கணிப்பொறி முறையிலமைந்த கட்டுப்பாட்டமைப்புகள் உள்ளன. இக்கட்டுப்பாட்டை இயக்கிவிட்டால் போதும். ஒவ்வொரு காட்சிக்கேற்பவும் ஒளியை அவை தாமாகவே கட்டுப்படுத்திவிடுகின்றன. ஒளிக் குறிப்புகள் மட்டும் முதலிலேயே வரிசைப்படுத்தி அமைக்கப்படுகிறது. ஒளியமைப்புத் திட்டம் மட்டும் முன்னதாகவே ஆணைகளாகத் தரப்பட வேண்டும். இத்தகைய அதி நவீன ஒளி மொழிகள் புதிய சிந்தனைகளில் மேடைகளில் வழங்கப்பட்டு வருகின்றன.



13

தமிழக நாடகப் பட்டறைகள்

'ஸ்பெஷல் நாடகங்கள்' என்று சொல்லக் கூடிய சங்கரதாஸ் சுவாமிகளது நாடகங்களே எங்கள் ஊரிலும் சுற்றுப்புறக் கிராமங்களிலும் அடிக்கடி நடப்பதுண்டு. பள்ளிகளில் நாடகங்களில் நடிப்பதற்காக இம்மாதிரியான நாடகங்களையே ஆசிரியர்கள் நடிக்கச் சொல்லித் தருவது உண்டு. இவ்வகை நாடகங்களில் எப்படி நடிக்கிறார்கள் என்று நான் கவனிப்பேன். நாடகத்தில் பாட்டும், பேச்சும் மாறி மாறி இருக்கும். எல்லோரும் ஒலி பெருக்கிக் கருவியின் முன்நின்று கொண்டே இருப்பர். யாரும் உணர்வு பொங்க ஓடி, ஆடி நடிப்பதில்லை என வருந்தியதுண்டு. இந்த வேடம் கட்டிய கதாகாலட்சேபத்தினைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்த காலகட்டத்தில்தான் 'ரிக்கார்டு டான்ஸ்' மும்முரமாக நடக்கத் தொடங்கியது.

'ரிக்கார்டு டான்ஸ்' இரண்டு மணி நேரத்திலிருந்து மூன்று மணி நேரம்வரை நடக்கும்.

நாலணா, எட்டணா டிக்கெட்டுகளை வாங்கிக் கொண்டு கொட்டகைக்குள் சென்று அமர்ந்து காணும் இளவட்டங்கள், இருந்த இடத்தில் நின்றுகொண்டு ஆடியும், மேடையில் ஆடுவோர்க்கு உற்சாகம் ஊட்டும் வகையில் 'விசில்' அடித்துக் கொண்டும் இரசிப்பதுண்டு.

சிறிய நகரங்களில் 'அமெச்சூர்' குழுவினரால் நாடகங்கள் நடைபெற்றன. ரிக்கார்டு டான்ஸ் தடை செய்யப்பட்ட காலத்தில் இவ்வகை நாடகங்களுக்கு நல்ல வரவேற்பு இருந்தது. ரிக்கார்டு டான்ஸ் ஆடிய பெண்கள் நாடகங்களில் நடித்தனர். பிரேமா, கவிதா போன்ற மதுரை நடிகைகளை ஏற்பாடு செய்து தருவதில் மதுரை மேக்கப் மேன் வில்லிபாபு அவர்கள் பெரும்பங்கு எடுத்துக்கொண்டார். அமெச்சூர் நாடகங்களில் கதாநாயகனுக்கு ஒரு காதலி, வில்லனுக்கு ஒரு காதலி, நகைச்சுவை நடிகனுக்கு ஒரு காதலி என நடிகைகள் ஒரே நாடகத்தில் அதிக அளவில் பங்கேற்றனர். நாடக மன்றத்திற்கு எவருடைய பங்கு அதிகமாக இருக்கிறதோ அவருக்கு இரண்டு காதலி ஒதுக்கீடு செய்யப் பட்டிருந்தது. 'டூயட் டான்ஸ்' எல்லோருக்கும் கட்டாயமாகக் கொடுக்கப்பட்டு வந்தது. பாடல்கள் அனைத்தும் திரைப்படங்களில் இருந்து எடுத்தாளப்பட்டன. உயிரற்ற நாடகங்கள் நடந்தன.*

பின்னர் இசைக் கருவிகளோடு கூடிய திரைப்படப் பாட்டுக் கச்சேரி உருவானது. டி.வி.எஸ். நிறுவனம் மதுரையில் பாட்டுக் கச்சேரி நடத்துவதற்காக ஆட்களை ஒதுக்கிவைத்துப் பல்வேறு இடங்களில் நிகழ்ச்சிகளை நடத்தினர். டி.வி.எஸ். நிறுவனம் கலைந்தபோது சினிமாப் பாட்டுக் கச்சேரிக் குழுக்கள் பரந்த அளவில் பரவத் தொடங்கின.

காந்தி கிராமம் கல்சுரல் அகடாமி சார்பில் 1977 ஜூன் மாதம் 20 தேதி முதல் 26 தேதி வரை தமிழகத்தின் முதல் நாடகப்

---

* சென்னையில் நடைபெறும் தற்கால நாடகங்கள் சர்வ சாதாரணமான சரக்காகும். உத்வேகமூட்டும் சோதனை முயற்சிகள் ஒன்றும் இங்கே நடைபெறுவதில்லை. பெரும்பாலும் அமெச்சூர் குழுக்களால் சதைப் பிடிப்பற்ற நிகழ்ச்சிகளே நடத்தப்படுகின்றன." சே. இராமானுஜம். முன்னுரை ந.முத்துச்சாமி சுவரொட்டி நூல்.ப. ஏ)

பட்டறை நடந்தது.* இந்நாடகப் பயிற்சி முகாமில் எழுத்தாளர்கள், கல்லூரி ஆசிரியர்கள் பலர் மாணவர்களாக இருந்தனர்.

இப் பயிற்சி முகாமின் விளைவாக 1977 ஆகஸ்ட் 10-ஆம் நாள் திரு.இராமானுஜம் அவர்களைத் தலைவராகக் கொண்டு நிஜ நாடக இயக்கம் (ரியல் தியேட்டர் மூவ்வென்ட்) மதுரையில் தொடங்கப்பட்டது. பயிற்சி முகாமில் பங்கெடுத்துக்கொண்ட திரு.ஷாஜகான் கனி, திரு.ஜெயந்தன், திரு. பறம்பைச் செல்வன், திரு.இராமசாமி போன்றோர் இவ்வியக்கத்தில் கலந்திருந்தனர். இவ்வியக்கக் கூட்டத்தில் 1978 ஆகஸ்ட் 9-ஆம் நாள் இராமசாமி தலைமை வகித்தார். பல்வேறு பகுதிகளுள் இவ்வியக்கம் வளர வேண்டும் என்னும் நோக்கில் பலரும் பிரிந்து சென்றனர்.

கூத்துப் பட்டறை வைத்திருக்கும் ந.முத்துச்சாமி, இராமானுஜத்திடமிருந்து அரங்க உத்திகள் சில தெரிந்து கொண்டதன் விளைவாக சுவரொட்டி, உந்திச்சுழி, கட்டியங்காரன் போன்ற நாடகங்களை மேடை யேற்றியதோடு நூலாக்கமும் செய்தார். மேடையேறாத சில 'ஜெயந்தன் நாடகங்களும்' புல்லுருவிகள் எழுதிய பறம்பைச் செல்வனது நாடகமும், கற்புகள் கற்பனைகள் என்ற தலைப்பிலான ஷாஜகானது திரை நாடகமும் நூல் வடிவங்களாயின.

திரு. இராமானுஜத்தின் உதவியோடு மதுரை பாத்திமா மகளிர் கல்லூரியில் மூன்று நாட்கள் நாடகப் பணிமனையும் மதுரைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்த்துறை சார்பில் இரண்டு நாள் நாடகப் பணிமனையும் நடத்தப்பட்டன.

1979 மே 25-27 மூன்று நாட்கள் தஞ்சையில் தமிழ்நாடு முற்போக்கு எழுத்தாளர் சங்கம் நடத்திய கலை இலக்கிய நாடக விழாவினை இங்குக் கூறவேண்டும். பயிற்சி முகாம் என்ற வரிசையில் இதனைக் கூற முடியாதெனினும், நாடக அனுபவ சாலிகளின் பேச்சுக்களும் பலர் அரங்கேற்றிய நாடகத்தின் போக்குகளும் எல்லோருக்கும் படிப்பினையைத் தந்திருக்கலாம்.

1979 நவம்பர் 1 முதல் ஜனவரி 10 வரை புது டெல்லி தேசிய நாடகப்பள்ளி சார்பில் சிறப்பான நாடகப்பட்டறை காந்தி

---

* ... காந்தி கிராமம் கல்சுரல் அகடாமி ஆதரவில் ராமானுஜம், [illegible] தன் முயற்சி எடுத்து நடத்திய 7 நாள் நாடகப் பயிற்சி முகாம் சில அடிப்படைகளை மட்டும் புரிந்துகொள்ள வைத்தாலும் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் ரொம்பவும் முக்கியமானது. 'விழிகள்' [illegible]

கிராமத்தில் நடந்தது. தேசிய நாடகப் பள்ளியின் ஆசிரியர்கள் பலர் பயிற்சியாளர்களுக்கு நேரடிப்பயிற்சி கொடுத்தனர். பல்கலைக் கழகப் பேராசிரியர்கள், எழுத்தாளர்கள், கல்லூரி மாணவர்கள், அலுவலர்கள், பள்ளி ஆசிரியர்கள், படித்து முடித்துவிட்டு சினிமாவில் நடிக்க ஆர்வம் கொண்டிருந்த இளைஞர்கள் ஆகியோர் பயிற்சியாளர்களாக இருந்தனர். அவர்களில் இருவர் பெண்கள், இலங்கையிலிருந்து ஒருவர் உட்பட இந்தியாவில் பல்வேறு பகுதிகளிலிருந்தும் பலர் பயிற்சியாளர்கள் ஆயினர். அவர்களது பெயர்கள் வருமாறு:

டாக்டர் நவநீத கிருட்டிணன், மு. இராமசாமி, அ. அறிவு நம்பி, கே.ஏ. குணசேகரன், எம். குருவம்மாள், புரிசை கண்ணப்ப சம்பந்தம், ஆர். சேகர், எஸ். லெட்சுமி நரசிம்மன், எஸ். சம்பந்தமூர்த்தி, பி. கல்யாணசுந்தரம், ஆர். இராஜேந்திர சோழன், பி. இராதாகிருஷ்ணன், எஸ். இராமநாதன், எம். சூசைநாயகம், எம். மலைக்கண்ணன், பி.மணி, கே. இளஞ்செழியன், திருமதி சந்திரா ராஜாராம், எம். சிவசாமிநாதன், எம். அருணாசலம், கே. மாணிக்கம், சி. சண்முகசுந்தர பாரதி, எஸ். முகம்மதுபஷீர், பி.எஸ். ஜனார்த்தனன் நாயர், பி.பாஸி. கே. பாலாசிங், இ.டி. வர்கீஸ், ஏ. ஆர். பாலச்சந்திரன், சாருதின், ஜோதி, ஜாக்கப், என்.பி.சந்திரன், பொம்மையன், செல்லச்சாமி.

எளிமையான நாடகம் போடுவதெப்படி, நாடக வசனம் எழுதும் முறைகள், தயாரிப்புக் குறிப்பேடுகள் (Productiuon Script) மேடை குறித்த தெளிவுகள், திரைச் சீலைகள் இன்றி நாடகம் போடும் விதங்கள், குழந்தை நாடகங்கள் பற்றிய கண்ணோட்டங்கள், இசை பற்றிய விளக்கங்கள், நடிப்பு முறைகள், குரல் பயிற்சிகள், உடற் பயிற்சிகள், நாவல்களை நாடகமாக்கும் முயற்சிகள், கதையை கவிதையை அரங்கேற்றும் முறைகள், ஒலி, ஒளிக் கருவிகளது இயக்கங்கள், ஆட்டங்கள் ஆகிய பல்வேறு கூறுகளைப் பற்றிய விளக்கங்கள் பயிற்சி வகுப்புக்களில் கிடைத்தன.

(திருச்சூர்) கள்ளிக்கோட்டை பல்கலைக்கழக நாடகத்துறை இயக்குநர் திரு.ஜி. சங்கரப்பிள்ளை அவர்களது 'கிராதம்' என்ற மலையாள நாடகமும், பாரதியின் பாஞ்சாலி சபதத்தை நாடகமாக்கித் தந்த இராமானுஜத்தின் 'பிணம் தின்னும் சாத்திரங்கள்' என்பதும் பயிற்சி மாணவர்களால் அரங்கேற்றப்பட்டன. திரு.பன்சிகௌல் அவர்கள் இயக்கிய தமிழ் நாடகமும், ஜபீர் அகமது அவர்கள் இயக்கிய மலையாள நாடகமும், மதுரை காந்தி

மியூசியம், மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், திண்டுக்கல் **M.V.M.** மகளிர் கலைக்கல்லூரி, பயிற்சி மாணவர்களால் உருவாக்கப்பட்ட காந்தி கிராமக் கலை அரங்கு, சென்னை மயிலாப்பூர் கலை மன்றம் (இயலிசை நாடக மன்றச் சார்பு) புதுடெல்லி ஸ்ரீராம் ஆர்ட் தியேட்டர் ஆகிய இடங்களில் நடத்தப்பட்டன. பல்வேறுபட்ட பார்வையாளர்களையும், அரங்குகளையும் மாணவர்கள் சந்தித்து அனுபவங்களைப் பெற்றுக் கொண்டனர்.

இப் பயிற்சி முகாம் விளைவாக மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்த் துறையில் டாக்டர் முத்துச் சண்முகம் அவர்களால் நாடகத்துறை உருவாக்கப்பட்டது. சான்றிதழ் வகுப்பு (Certificate) மேற்சான்றிதழ் வகுப்பு (Diploma) ஆகியன தொடங்கப்பட்டன. டாக்டர் நவநீத கிருட்டிணன், டாக்டர் மு.இராமசாமி, டாக்டர் அறிவு நம்பி ஆகியோர் (N.S.D. பயிற்சியாளர்கள்) வகுப்புக்கள் நடத்தினர்.

நிஜ நாடக இயக்கம் என்ற பெயரில், பண்டிதர் மூவரும் மாண்டதொரு சிங்கமும்', 'கபாடி மேச்', ஆஸ்தான் மூடர்கள், நல்வாழ்வை நோக்கி பீடு நடை போடுகிறது. நாடு போன்ற நாடகங்களை மதுரையின் சுற்று வட்டாரங்களிலும், மதுரையிலும் மு. இராமசாமி நடத்தினார். இவரது இயக்கத்தில் பங்கெடுக்கும் நபர்களுக்கு முறையான பயிற்சி கொடுக்கப்படவில்லை. ஒரு சிலரைத் தவிர ஏனையோர் நாடகத் தன்மையினை அறியாதவர்களாகவே இருக்கின்றனர். இவர்களது நாடகங்கள் கலைத் தன்மையினைக் குறைவாகக்கொண்டு விளங்குகின்றன. பார்வையாளர்க்கு நிஜ நாடகங்கள் ஒரு வித்தியாசமான உணர்வினை அளிக்கவல்லதாக இருக்கின்றன. ஆனாலும் நாடகத்தின் வாயிலாக என்ன சொல்லப்படுகின்றது என்பதனைப் புரிந்துகொள்ளக் கடினமாக இருக்கின்றது. தற்போது இராமானுஜம் அவர்களால் அவ்வப்போது இக்குழுவினர்க்கு ஆலோசனைகளும் பயிற்சி வகுப்புக்களும் நடத்தப்பட்டு வருகின்றன. இது நம்பிக்கைக்குரியதாக அமைகிறது.

1979-இல் தஞ்சையில் முற்போக்கு எழுத்தாளர் சங்கம் நடத்திய கலை இலக்கிய நாடக விழா தமிழ் நவீன நாடக வளர்ச்சியில் ஒரு முக்கிய இடம் வகிக்கிறது. மரபுவழி நாடகங்களும் நவீன நாடகங்களும் பெருமளவில் இதில் நடைபெற்றன. வட ஆற்காடு மாவட்டக் கலைக்குழு நடத்திய 'நினைவுகள் அழிவதில்லை' என்ற பிரபல நாவலின் நாடக ஆக்கம்,

14

உலக நாடக அரங்குகள்

தியேட்டர் அல்லது அரங்கு என்பதனை உலகுக்கு அறிமுகப்படுத்தியவர்களுள் முதன்மையானோர் கிரேக்கர்களே ஆவர். நாடக அரங்கு என்ற கருத்தமைவு பொதுவாயினும் வரலாற்றுக் காலங்களையும், அவ்வந்நாட்டு நிலைகளையும் பொறுத்து அரங்க முறைகளில் வேறுபாடு உண்டு. மனநெகிழ்ச்சிக்காகவும், மதச் சடங்கு முறைகளுக்காகவும் எனப் பல்வேறு நோக்கங் கொண்டு அரங்குகள் பழங்காலத்திலேயே உருவாகியுள்ளன. தீப்பந்தங்களின் துணை கொண்டு ஆடியும் பாடியும், பேசியும், கையொலி எழுப்பிக்கொண்டும், இசைக் கருவியாளர்களின் துணைகொண்டும், முகமூடிகள் அணிந்து கொண்டும், தொடக்க கால அரங்குகள் பெரும்பாலும் வட்ட வடிவ அரங்கு முறைகளாக இருந்துள்ளன என்றும், வரலாற்றாசிரியர்கள் கூறுகின்றனர். குறிப்பிட்ட நாடுகளில் அவ்வச் சூழல்களுக்கேற்ப அமைந்த அரங்கு முறைகளையும் நிகழ்வு முறைகளையும் ஒருவாறு இங்கே காணலாம்.

பழங்கால அரங்கம்:

கிரேக்க நாடு: கிரேக்கர்கள் ஆலீவ் மரங்கள் நிறைந்த மலை முகடுகளின் அடிவாரங்களில் டையானிசஸ் (Dionysus) என்ற தேவதைக்கு சடங்கு முறைகளின் ஒரு கூறாகத் தங்களைச் சல்லடைத் துணிகளால் அழகு படுத்திக்கொண்டு- ஒப்பனைகள் செய்துகொண்டு திறந்த வெளிகளில் கலை நிகழ்ச்சிகள் நிகழ்த்தி வந்துள்ளனர். கனிதரும் பருவ காலத்தில் மது வகைகள் அருந்திக் கொண்டு ஆடவர் பங்கெடுத்துக் கொண்டனர். இவர்கள் தங்கள் மேடைகளில் பெண்களை நிராகரித்துவிட்டுச் சிறுவர்களுக்கு மட்டுமே வாய்ப்பளித்து விழாக்களைக் கொண்டாடியுள்ளனர். "கீழ்நிலை வகுப்பினரின் தெய்வமான தயோனிசசின் வணக்கம் மேல்நிலைக்குக் கொண்டு வரப்பட்டது. தயோனிசசுக்கான திருவிழாவின் பொழுதே நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்பட்டன; வளர்ந்தன.*

'தெஸ்பிஸ்' என்ற நாடக ஆசிரியர் 'குட்டி தேவதைகள்' முதலான நகைச்சுவைக் கதைகள் அடங்கிய நாடகங்களை கி.மு. 550-ஆம் ஆண்டு காலப் பகுதியில் நடத்தி உலகில் நாடக அரங்குகளுக்கு கால்கோள் விழா செய்திருப்பதனை நாம் அறியலாம்.

ரோம் அரங்கு: கி.பி.100-இன் தொடக்கத்தில் பதினைந்தாயிரம் பார்வையாளர்களைக் கொண்ட அரங்கம் ரோம் நகரில் காணப்பட்டதாகக் கூறுகின்றனர். வாட்போர்க் காட்சிகள், துன்பியல் நாடகங்கள் பெரிதும் அரங்குகளில் இடம் பெற்றுள்ளன. 'ரோஸ்கியஸ்' என்பவனது நடிப்பு அக்காலத்தில் ரோம் அரங்குகளில் சிறப்பானதாகக் கருதப்பட்டது. 'ரோஸ்கியஸ்'க்குப் பின் வந்த கலைஞர்கள் பலர். 'ரோஸ்கியஸ்' என்றே தங்களை நினைத்துக் கொண்டனர். இத்தகைய ஆளுமை வழிபாடு காரணமாகக் கலை நிலையில் வளர்ச்சி குன்றியிருந்தது. ஆனால் அரங்கு வேலைப்பாடுகள், சுவர் அமைப்பிலும் சுதை, சித்திர வேலைப்பாட்டு அமைப்பிலும், கலைஞர்கள் தோன்றுகின்ற நிகழ்விடங்கள் அமைப்பிலும் ஒரு தனித் தன்மையும், சிறப்புத் தன்மையும் கொண்டிருந்தன. இருப்பினும் இது ஒரு பக்க வளர்ச்சியே! இதனைப் பக்கவாத நோய்க்கு ஒப்பிடலாம்.

---

* நாடக ஆராய்ச்சி, கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி ப. 31 நாடகக்கலை மாத இதழ் ஆறு. அழகப்பன்.

எகிப்து நாடக அரங்கு: பிரமீடுகள் என்னும் தேவனுக்குச் செய்யவேண்டிய சடங்கு முறைகளுக்காக மக்கள் ஒன்று கூடும் பழங்காலக் கதைகளோடு கூடிய கூத்துக்களை எகிப்தியர்கள் நிகழ்த்தினர். மத உணர்வுகள், போர் உணர்வுகள் ஆகியவை இவ்வரங்குகள் வாயிலாகத் தெளிவாகவும், மறைமுகமாகவும் வளர்க்கப்பட்டன. இந்த வகையில் மக்களுக்கு எழுச்சிதரும் வகையில் 'அபிதாஷ்' (Abydoss Passion) நாடகங்கள்* அமைந்திருந்தன. கலை மூலம் மக்களை விழிப்படையச் செய்துள்ள போக்கினை இங்குக் காண முடிகிறது.

இடைக்கால அரங்கம்:

கதைப் போக்கிலும் காட்சி அமைப்பிலும் பார்வையாளர்களது வளர்ச்சி நிலைகளிலும், கால கட்டங்களுக்கேற்ப மாற்றங்கள் நிகழ்வது இயல்பு, ஆகவே ஒவ்வொரு 'கால கட்டங்களின் பங்கு' என்பதனைத் தவிர்க்க முடிவதில்லை. முந்தைய காலத்திலிருந்து இடைக்கால கட்டங்களில் உள்ள மாற்றங்களைக் காண்பது அவசியம்.

இங்கிலாந்து: - கிறித்துவ மத குருமார்களின் ஆதரவால் வேதத்தில் (Bible) உள்ள பெரும்பாலான குட்டிக்கதைகள் பல காட்சி வடிவங்களாக்கப்பட்டு நாடக அரங்குகளுக்குக் கொண்டு வரப்பட்டன. நகைச்சுவை நாடகங்கள் முதல் நீதிபோதனை நாடகங்கள் வரை அரங்குகளில் பல நாடகங்கள் இடம் பெற்றன. விவலியத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்ட கதைகளே கருப்பொருள்களாக இருந்தமையால் அவை அற்புத நாடகங்கள் (Mystery lay or Miracle play) என மக்களால் அழைக்கப்பட்டன. மத குருமார்கள் ஆதரவில் நடைபெற்ற இந்த வகை நாடகங்கள் நடந்து கொண்டிருக்கும்பொழுதே நடுவில் திடீரென நிறுத்தப்பட்டு உண்டியல்கள் குலுக்கப்பட்டுவசூல் செய்யப்பட்டது. இவ்வகையான போக்குகளும், நிகழ்வுகளும் மக்களை மிகவும் பாதித்திருக்கும் என்பது தெளிவு. எவ்வளவு நாகரிகமான முறையில் அரங்கங்களில்

* In one of these cenes of the Abydoss passion play for instance half the audience was supposed to join the fight along side. P// Egypt 2000 B.C. The Dramatic story of the theatre- Dorathy Jr. Joseph Samachson

நாடகங்கள் நடிக்கப்படினும் உண்டியல்* குலுக்கும் பழமையான முறைகளிலிருந்து மக்கள் உடனடியாகத் தங்களை விடுவித்துக் கொள்ள இயலவில்லை என்பது இங்கே அறியக் கிடக்கும் செய்தியாகும்.

லண்டன்-குளோப் தியேட்டர்கள்:

பிரமிக்கத்தக்க வகையிலான திரை அமைப்புக்கள், சித்திரவேலைப்பாடுகள் இதில் நிறைந்திருந்தன. ஏனைய அரங்குகளின் செலவினங்களைக் காட்டிலும் லண்டன் தியேட்டர்கள் (1603) எண்ணிறந்த செலவினங்களைக் கொண்டு இயங்கின. படிக்கட்டு, வளாகம், இருபக்க நடைபாதைகள், சன்னல்கள், கதவுகள், வண்ணத் துணிமணிகள், தனித்த அறை வசதிகள், உள்மேடைகள், வெளி மேடைகள், மேல்மாடி மேடைகள், பெரிய பரப்புள்ள இடங்கள் போன்ற பல்வேறு வசதிகள் கொண்டு குளோப் தியேட்டர்கள் விளங்கின.

பெண் கதா பாத்திரங்களை ஆண்களே முகமூடி அணிந்து நடித்த இவ்வகை அரங்குகளுக்கு வில்லியம் சேக்ஸ்பியர் *(1564-1616)* கிறிஸ்டோபர் மார்லோவ் *(1564-1593)*. பெண் ஜான்சன் *(1572-1637)* மற்றும் தாமஸ் கீட், இராபர்ட் கிரீன், பிரான்ஸ் பியூமெண்ட், ஜான்வ்லெட்சர், தாமஸ் டெக்கர் ஆகியோருடைய நாடகங்கள் பெரிதும் வாய்ப்பளித்தன. பல்வேறு வசதிகள் கொண்ட அரங்குகளாக இருந்த போதிலும், நடிகர்களின் உரையாடல்கள், பாட்டுக்கள் ஆகியன பார்வையாளர்களின் காதுகளுக்குத் தெளிவாக எட்டவில்லை என்பது குறையாக இருந்தது.

'இத்தாலி' பகல் நேரங்களில் நகரின் கடை வீதிகள், முச்சந்திகள் மக்கள் கூடும் சந்தைகள், ஆகிய இடங்களில் குறுகிய கால அளவுக்குள் வண்டி கட்டி ஊர் ஊராகச் சென்று நாடகம் நடத்தும் குழுக்கள் இத்தாலியில் இயங்கின. அக்காலத்தில் இத்தாலியில் "காமெடியாலெட் ஆர்ட்" என்ற நாடகக் குழு மக்கள் மத்தியில் பெரும் பெயர் பெற்று இருந்தது. இக்குழுவினர்

* ... and the must interesting part of the play was to go on these, was time out for a collection P. 40 "The Dramatic Story of the Theatre"

இசைக் கருவிகளை இயக்கிக்கொண்டும், பாடிக்கொண்டும் நடித்தனர். சிறந்த கதைப் பாடல்கள் கொண்ட ஏட்டினை (Book or Script) கைகளில் ஏந்திய வண்ணம் அவைகளைப் பார்த்துக் கொண்டே நடித்தனர். தெருக்களில் மக்கள் கூடுவதற்கேற்ப உடனுக்குடன் கற்பனை செய்து நடித்துக்கொண்டனர். இவர்களின் பயண வண்டிகளே மேடைகளாக்கப்பட்டன. குறைந்த செலவில் அமைந்த இவ்வகை அரங்குகள் எல்லாத் தரப்பினரின் பாராட்டுகளையும் பெற்றது.

நம் நாட்டில் இன்றைய நாளில் தெரு நாடகங்கள் போடும் கலைஞர்களுக்கு முன்னோடியாக இந்த அரங்கு விளங்குகிறது. மக்களிடம் செல்லும் அரங்குகளை மக்கள் என்றுமே தள்ளியது இல்லை என்பதற்கு இத்தாலியின் பயண வண்டி அரங்கு சான்றாகும்.

பாரீஸ்: ஒவ்வொரு தரப்பினருக்கும் ஏற்ப இருக்கை வசதி முறைகள் அமைக்கப்பட்ட இவ்வகை அரங்குகள் பிரான்ஸ் லூயி XIV ஆதரவில் நடைபெற்றன. தனி நபர் செல்வாக்கு தனி நபர்களையே வளர்க்கும். பிரான்ஸ் லூயி XIV ஆதரவில் தனிச் செல்வாக்குப்பெற்ற மாலியர் (Moliere) என்னும் கலைஞரை கருத்தில் கொள்ளலாம். லேஸ் டி வேகா (1562-1635) கால்டரன்டிலே பார்க்கா (1600-1681) ஆகியோரின் நாடகங்கள் அடிக்கடி நடத்தப் பெற்றன. இந்நாடங்களில் இசை, நடிப்பு, காட்சி அமைப்பு, ஆகியவற்றையே மக்கள் பெரிதும் இரசித்துள்ளனர் என்பது கவனிக்கத்தக்கதாகும்.

சீன நாடக அரங்கு: கூத்துக்களின் சாயல்கள் சீன நாட்டின் நாடக அரங்குகளில் அண்மைக் காலம் வரை இருந்து வந்துள்ளன. நடிகர்களின் முகங்களில் முகப்பூச்சு பூசிய முகங்களே தெரியாத அளவுக்கு வரைந்துகொண்டு நடித்துள்ளனர். 'நோக்பிளேய்ஸ்' என்ற நகைச்சுவை நாடகங்கள் அதிக இடம் பெற்றுள்ளன. ஐரோப்பியக் கதைகள், ஆங்கிலக் கதைகள், கவிதைகள் ஆகியன நாடகங்களாக ஆக்கப்பட்டு அரங்கேற்றப்பட்டுள்ளன. மரபுவழி நாடக அரங்கு, இலக்கிய வழி நாடக அரங்கு என இரு

பிரிவுகளாக சீனாவில் வளர்ந்து வந்துள்ள தன்மையினைக் காண முடிகின்றது. கி.பி. 1000 முதல் 1940 வரை சீனாவில் நாடக அரங்குகளில் சீரான முன்னேற்றம் இருந்து வந்திருக்கும் இயல்பினைக் காண முடிகின்றது.

நவீன நாடக அரங்குகள்:

நவீனம் என்பது மரபுகளிலிருந்து வார்த்தெடுத்துக் கொண்டும், புதிய விசயங்களை வளர்த்தெடுத்துக் கொண்டும் நடைபோடக் கூடியதாகும். நவீனம் என்பது ஒவ்வொரு காலகட்டத் தேவை, சூழல் ஆகியவற்றுக்கேற்ப மாறிச்செல்லும் தன்மையுடையது. நாடக அரங்கம் நடிக்கும் நடிகர்களைக் கொண்டும், கதை வெளிப்பாடுகளைக் கொண்டும், கதைப் போக்குகளைக் கொண்டும், இயக்குதல் முறைகளைக் கொண்டும், பார்வையாளர்களின் தரத்தினைக் கொண்டும், காலகட்ட வளர்ச்சிகளைக் கொண்டும் கணிக்கப்படுகின்றது. நவீனம் அல்லது புதுமை என்பது காலங்களோடு தொடர்புடையது என்பதனை நாம் மறக்க இயலாது. அவ்வகையில் சில நாடுகளில் இன்று காணக்கிடக்கும் நவீன அரங்குகளைக் காணலாம்.

நார்வே: 1879-80- களில் நவீனநாடகங்கள் உருவாகியுள்ளது என்று நார்வே அரங்குகள் காட்டுகின்றன. நார்வே நாட்டைச் சேர்ந்த இப்ஸன் என்னும் நாடக ஆசிரியனின் நாடகங்கள் ஒரு புதிய பார்வையினை உண்டாக்கின. கவிதை நாடகங்கள் உருமாறி, உரை நடையாகவே நடத்தப்பெற்று ஒரு பெரிய மாற்றமாகக் கருதப்பட்டது. இக்கால கட்டத்தில் 'இப்ஸனிசம்' (Ibsonism) என்று மக்களாலே கூறும் அளவுக்கு நாடகங்களில் இப்ஸன் பாணியின் வீச்சுக்கள் விழுந்திருந்தன. நாடகத்திற்குரிய கருத்துக்கள் அன்றாடம் எதிர்கொள்ளும் வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகளிலிருந்தே எடுக்கப்பட்டன. ஒரு பெரும் குழுவாக நின்று மேடையில் நடிக்கும் முறையினையும், உணர்வினை இயல்பாக வெளிப்படுத்தும் முறையினையும் இப்ஸனது நாடகங்களில் காண முடிந்தது.

மாஸ்கோ: மாஸ்கோ கலைக்கூடம்- 1898-இல் 'ஸ்டானிஸ் லாவ்ஸ்கி' யால் வளமை செய்யப்பட்டது. முறையான ஒத்திகை முறையான நடிப்பு, முறையான கதைப்போச் முறையான

மேடை அமைப்பு என்று பல்வேறு வகைகளில் கவனம் செலுத்தப்பட்டது. ஆண்டன் செக்கோவ் (1860 to 1904) கதைகள் நாடகங்களாக்கப்பட்டன. மார்க்சிம் கார்க்கி (1868-1936) போன்ற தலை சிறந்த இலக்கிய அறிஞர்களின் எழுத்துக்கள் எல்லாம் அரங்குகளுக்கு நாடகமாகக் கொண்டு வரப்பெற்றன. எதார்த்தப் போக்கு என்று சொல்லும் இயல்புத் தன்மைகொண்டு வாழ்க்கையிலிருந்து அந்நியப்படாமல் இந் நாடகங்கள் அமைந்தன. எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக கலைஞர்களையும், எழுத்தாளர்களையும் மாஸ்கோவின் கலைஞர்களையும், எழுத்தாளர்களையும் மாஸ்கோவின் கலையரங்கு முழுமையாகப் பயப்படுத்திக்கொண்டு வளர்ந்து வருகின்றது. * நாடோடிக் கலைஞர்களை அரவணைத்து ஆதரித்து அங்கங்கள் கொடுத்து உதவுகின்றது. இயக்குதல் முறையில் புதிய உத்தி முறைகள் 'ஸ்டானிஸ் லாவ்ஸ்கியால், தொடங்கப்பெற்றது. அது பல நாட்டவராலும் கடைப்பிடிக்கப்பட்டு வருகின்றது.'

---

* The birth place of the historic bolshoi, mely and moscow art theatres, the city has been and skill is a centre for the development of bold, exploratory, modern ideas in dramatic art and renounced for its great number of highly-gifted, interesting directors, actors, play wrights and artists.

Moscow theatres. Planeta Publishers, P. 5

15

இந்திய நாடக அரங்கு ஓர் குறிப்பு

வேத்தியல், பொதுவியல் என இரு பிரிவுகள் தமிழகத்தில் முன் காலத்தில் இருந்துள்ளதாக தமிழ் இலக்கியங்கள் கூறும். அரசர்களுக்கு, கோயில்களுக்கு எனக் கலை அரங்குகள் இருந்துள்ளன. இதுவல்லாத பொதுவான மக்கள் அனைவரும் கண்டு களிப்பதற்கெனப் பொதுவியல் அரங்குகள் இருந்துள்ளன. தாழ்த்தப்பட்ட ஒடுக்கப்பட்ட இனம் சார்ந்த மக்கள் இவ்விரண்டு அரங்குகளில் ஒன்றான வேத்தியல் அரங்கில் கட்டாயம் இடம் பெற்றிருக்க வில்லை என்பது தெளிவு. பொதுவியல் அரங்குகளில் இவர்களது பங்கு இருந்திருப்பது ஐயத்திற்கு இடமாக உள்ளது. இவர்களது அரங்கு இன்றளவும் கூட (Folk theatre) தூசி துடைக்கப்படாமல் மறைந்து சிதைந்து வருவது கண்கூடு.

தேசிய நாடகப்பள்ளி மூலமாக இன்று (National Scholl of Drama, New Delhi) நாடக

அரங்குகள் நல்ல வளர்ச்சி பெற்று வருகின்றன. கேரளாவில் நாடகப்பள்ளி ஏற்படுத்தி 3 ஆண்டு காலப்பயிற்சி அளிக்கப்படுகின்றது.

நமது பழங்காலக் கூத்தரங்குகளிலிருந்தும், வெளி நாட்டவரது நாடக அரங்குகளிலிருந்தும் இந்திய அரங்கு ஒரு புதிய அரங்குக்கான தேடலில் ஈடுபட்டு வருகின்றது. அண்மைக் காலங்களில் தேசிய நாடகப்பள்ளி இயக்குநர் B.V. கரந்த்ஜி, மற்றும் இயக்குநர் பன்சிகௌல், பேராசிரியர் ஜி. சங்கரப்பிள்ளை (கேரள நாடகப்பள்ளி) இயக்குநர் ஜமீல் அகமது, இராமானுஜம் (Asst. Director, School of Drama, Kerala) சமுதாயா பிரசன்னா, மேற்குவங்கத்தைச் சேர்ந்த பாதல் சர்க்கார் (Third theatre) ஆகியோர் இந்திய நாடகத் துறைக்குப் பெருஞ்சேவை செய்து வருகின்றனர்.

கவிதைகள், நாவல்கள், சிறுகதைகள், அன்றாட வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகள் ஆகியவற்றை எல்லாம் நாடகங்களாக்கும் முயற்சிகள் நடைபெற்று வருகின்றன. இந்தியாவில் புதிய புதிய அரங்கு வடிவங்கள் புதிய புதிய இளைஞர்களால், புதிய புதிய அமைப்புக்களால் வளர்ந்துவரும் கூறுகளைக் காண முடிகின்றது. இன்றைய வளர்ச்சிக்குக் கடந்த கால கட்டங்களை நினைவு கொள்வது நல்லது.

16

இந்திய நாடக அரங்கு வளர்ச்சியின் குறிப்பிடத்தக்க காலகட்டங்கள்

1795- 'வங்காளத்தில் நாடக இயக்கத்தைத் தோற்றுவிக்கப் பெரு முயற்சி எடுத்துக் கொண்ட 'ஹெராசியம் லெப்டெப்' (Herasium Lebdeff) என்பவர், 'டிஸ்கய்ஸ்' (Disguise) என்ற நாடகத்தை மொழி பெயர்த்தளித்தார்.

1814 குப்பி வீரண்ணாவும் T.P. கைலாசமும்.

1896 கர்நாடகத்தில் அரங்கு அமைப்பதில் முன்னோடிகளாகத் திகழ்ந்தனர்.

1848 கேவி. வீரசலிங்கம் பந்துலு, பல்லாரி

1919 இராகவாச்சாரி ஆகியோர் தெலுங்கு நாடக அரங்கை உருவாக்கினர்.

1853 அகா ஹசன் என்பவர் "இந்திரா சபா" என்றவொரு பாட்டியல் நாடகத்தை நடத்திக் காட்டினார்.

1857 பண்டிட் இராம் நாராயண் அவர்களால் முதல் வங்காள நாடகம் உருவாக்கப்பட்டது. (ஆதிய [illegible]