

DJL34 - நாடகவியல்

அலகு - 1

நாடகத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் - தொல்காப்பியம் கூறும் நாடக வழக்குகள் சங்க இலக்கியங்களில் கூத்தர், விறலியர், பாணர், பொருநர், இசைக் கருவிகள், நாடகம் பற்றிய குறிப்புகள் - மெய்ப்பாட்டியலிலும் உரையாசிரியர்களின் விளக்கங்களிலும் நாடகம் பற்றிய மெய்ப்பாடுகள் - சிலப்பதிகாரத்தில் கூத்துக்கள் - அடியார்க்கு நல்லார் உரையிலிருந்து அறியலாகும் நடனம், நாடக நூற்கள், மேடை அமைப்பு, இசைக் கருவிகள் பற்றிய செய்திகள் - சமணர், பௌத்தர், பல்லவர், சோழர், பாண்டியர், மராட்டியர், நாயக்கர் காலங்களில் நாடகம்.

அலகு - 2

நாடக வகைகளும் வரலாறும்: தெருக்கூத்து நாடகங்கள் - அதன் வகைகள் - வரலாறு, பின்னணி, நடைபெறும் முறை, தமிழ் நாடக இலக்கியங்கள், பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி, கீர்த்தனை நாடகங்கள், வரலாறு, இசை நாடகப் பண்புகள், விலாசம், நாடகம், கவிதை நாடகம், வரலாற்றில் அதன் இடம், ஓரங்க நாடகம், மேடை நாடகம், குழந்தைகள் நாடகம், வானொலி, தொலைக்காட்சி நாடகங்கள்.

அலகு - 3

தமிழ் நாடக ஆசிரியர்களின் வாழ்க்கை வரலாறும் ஆற்றிய பணிகளும் - நாடகக் குழுக்களின் வளர்ச்சி சங்கரதாஸ் ஸ்வாமிகள் பம்மல் சம்பந்த முதலியார், சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார், மொழிபெயர்ப்பு நாடகம், சாகுந்தலம், ஓரங்க நாடகம், வானொலி நாடகங்கள், ஆசிய நாடக இயல்புகளை, நாடகப் பகுப்பாய்வுகள் நாடகக் கூறுகளைக் கொண்டு அணுகுதல்.

அலகு - 4

நாடக ஆக்கம்: நாடகம் தயாரிப்பு முறை - அரங்க அமைப்பு - ஒப்பனை - உடையமைப்பு - அரங்க ஒலி ஒளி அமைப்பு - அரங்கப் படிமங்கள் - நடிப்புக் கலை - நடிகருக்குரிய தகுதி - உடல் நலம், குரல் வளம், பேச்சுத் தெளிவு - நினைவாற்றல் தோற்றப் பொலிவு - அங்க அசைவுகள்.

அலகு - 5

இயக்குநரின் பணிகள், கதைகள் தேர்வு - நடிகர் தேர்வு - ஒத்திகை - நாடக முன்னேற்பாடு - நாடக வடிவங்கள் - நாடக மொழிபெயர்ப்புப் பயிற்சி மேடை நாடகம் - வானொலி, தொலைக்காட்சி நாடகங்கள் எழுதப் பயிற்றுவித்தல்.

பாடநூல்கள்:

1. எஸ்.வி.சகஸ்ரநாமம், நாடகக் கலையின் வரலாறு, மதுரைப் பல்கலைக் கழகம், மதுரை.
2. தி.ச.சண்முகம், நாடகக்கலை, அவ்வை பதிப்பகம், சென்னை.
3. ஏ.என்.பெருமாள், தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், கணியகம், சென்னை.

தமிழில் நாடகத் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

உலகில் உள் மொழிகளில் தமிழ், மூத்த மொழி. தமிழகத்தில் தொன்றுதொட்டு இன்றுவரை இருந்து வரும் இலக்கியம், சிற்பம், ஓவியம், கட்டிடம், இசை இவைகளைப் பற்றி அறிஞர் பெருமக்கள் ஆராய்ந்து முடிவுகளைத் தந்துள்ளனர். இவ்வகையில் நாடகத் துறையைப் பற்றிய ஆய்வு முடிவுகளும் வேண்டப்படுவதொன்றாம்.

நாடகக்கலையின் வளர்ச்சியும் வேகமும் இன்று மிகுதியாக இருக்கிறது. தமிழ்நாட்டில் மட்டுமன்றி, பிறமொழி பேசும் மாநிலங்களில் வாழும் தமிழ் மக்கள்கூட அங்கும் இக்கலை இன்று பக்குவமான வளர்ச்சிகளைப் பெற்றிருக்கின்றது. சான்றாக கன்னட மொழி பேசும் பெங்களூரில் பல நாட்கள் தமிழ் நாடகம் நடைபெறக் காண்கின்றோம்.

நாடக இலக்கணம்:

இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்டதெனக் கூறப்படும் தமிழ் நூல்களில் முறுவல், சயந்தம், செயிற்றியம், குணநூல் முதலிய பல நாடக நூல்களைப் பற்றிய செய்திகள் கிடைக்கின்றன.

சிறந்த வரலாற்று நூலாகக் கருதப்படும் சிலப்பதிகாரம் என்ற தமிழ்க் காப்பியத்தில் நாடகக் கலையைப் பற்றியும், காட்சித் திரைகளைப் பற்றியும், நாடக அரங்க அமைப்பைப் பற்றியும் விரிவாகக் கூறப் பெற்றிருக்கிறது. இந்தச் சிலப்பதிகார நூலுக்குச் சிறந்த உரையெழுதிய அடியார்க்கு நல்லார் தமது குறிப்பில், நாடகத் தமிழைப் பற்றிக் கூறும் பரதம், அகத்தியம் என்னும் நூல்கள் இருந்தனவென்றும் அவை அழிந்துவிட்டனவென்றும் குறிப்பிடுகிறார்.

ஐயாயிரம் ஆண்டுகளுக்குமுன், தெற்கே குமரிமுனையை அடுத்து 'இலெமூரியாக் கண்டம்' என ஒரு பெரிய நிலப்பரப்பு இருந்ததாகவும், அங்கே பாண்டியர் அரசாட்சியில் சங்கம் அமைத்து மொழியாராய்ச்சி நடைபெற்றதாகவும், பெருங்கடல்கோளினால் அந்த நாடு நகரங்கள் பல அழிந்து போயினவென்று தமிழ் இலக்கியங்களில் பேசப்படுகிறது.

அடியார்க்கு நல்லார் தம்முடைய காலத்தில் பரத சேனாபதியம், மதிவாணர் நாடகத் தமிழ்நூல் முதலிய நாடக நூல்கள் இருந்தனவாகக் குறித்திருக்கிறார்.

மகாமகோபாத்யாய டாக்டர் உ.வே.சாமிநாதய்யர் நூல் நிலையத்தின் வெளியீடாக 1944-இல் 'பரத சேனாதிபதியம்' எனப் பழந்தமிழ் நூல் ஒன்று வெளிவந்திருக்கிறது.

இவை தவிர பரிதிமாற்கலைஞன் என்னும் திரு.வி.கோ.சூரியநாராயண சாஸ்திரியார் 'நாடகவியல்' என்னும் ஒரு சிறந்த நூலை எழுதியிருக்கிறார். இதில் நாடகத்தைப் பற்றிய பல குறிப்புகள் விரிவாகச் சொல்லப் பெற்றிருக்கின்றன. நாடகம் என்றால் என்ன? அது எத்தனை வகைப்படும்? எப்படி எழுத வேண்டும்? நடிப்புக்குரிய இலக்கணங்கள் எவை? கதாநாயகர்களுக்குரிய இலக்கணங்கள் எவை என்பன எல்லாம் ஆராய்ச்சி முறையில் செய்யுள் வடிவில் எழுதப்பட்டிருக்கின்றன.

பேராசிரியர் சுவாமி விபுலானந்தர் அவர்களால் 'மதங்க சூளாமணி' என்னும் ஒரு தமிழ்நூல் வெளியிடப் பெற்றிருக்கிறது. இதுவும் நாடகத்தைப் பற்றிய ஆராய்ச்சி நூலாகும்.

பேராசியர் மறைமலையடிகளார் சாகுந்தல நாடகத்தைப் பற்றிய ஆராய்ச்சி ஒன்று வெளியிட்டிருக்கிறார். இதுவும் நன்கு பயன்தரக்கூடிய ஆராய்ச்சி என்பது அறிஞர்கள் கருத்து.

நாடகப் பேராசிரியர் பத்மஷண்ம பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்கள் பழம் பெருந்தமிழ் நூல்களையெல்லாம் ஆராய்ந்து 'நாடகத் தமிழ்' என்னும் ஒரு சிறந்த நூலை வெளியிட்டிருக்கிறார்கள். இந்த நூலின் பிற்பகுதியில், 'தொழில் முறை நாடக சபை'களைப் பற்றிய செய்திகள் முழுவதும் நன்கு ஆராய்ந்து சொல்லப்படவில்லையென்றாலும், நாடகத் தமிழைப் பற்றிய ஆராய்ச்சி நல்ல முறையில் செய்யப்பட்டிருக்கிறது.

ஆக, மறைந்தும் அழிந்தும் போன பழைய நூல்கள்போக. இப்போது நமது காலத்தில் இருந்துவரும் நாடக இலக்கண நூல்கள் நாடகவியல், மதங்க சூளாமணி, சாகுந்தல ஆராய்ச்சி, நாடகத் தமிழ் ஆகிய நான்கு நூல்களாகும்.

மேற்குறிப்பிட்ட நூல்கள் அனைத்தும் நாடக இலக்கண நூல்களே தவிர ஒன்றுகூட இலக்கியம் அன்று.

நொண்டி நாடகங்கள்:

பதினேழாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில், 1695 முதல், சில நொண்டி நாடகங்கள் இருந்திருக்கின்றன. திருக்கச்சூர் நொண்டி நாடகம், பழனி நொண்டி நாடகம், சீதக்காதி நொண்டி நாடகம் இவ்வாறு பலவகைப்பட்ட நொண்டி நாடகங்கள், பெரும்பாலும் இந்த நொண்டி நாடகத்திற்குரிய கதைப்போக்கு வருமாறு:

"கதாநாயகன் தீயவனாக இருந்து காழுகன் வலையில் சிக்கி, பிறகு தண்டனைக்குட்பட்டு அவயவங்களை இழந்தவனாகி, நொண்டியாய் ஒரு தெய்வத்தை வேண்டி வழிபட, இழந்த அவயவங்களை மீண்டும் பெறுகிறான்' என்பதே. ஏறக்குறை எல்லா நொண்டி நாடகங்களும் இம்மாதிரியாகவே இருக்கும்.

கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரின் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைப் பற்றி நமக்கெல்லாம் நன்றாகத் தெரியும். இதில் வரும் கீர்த்தனைகள் நாடக மேடையில் பல நடிகர்களால் பாடப் பெற்றவை: இன்னும் கதா காலட்சேபங்களில் பாடப்பெற்று வருபவை. இரணிய சங்கார நாடகம், உத்தர ராமாயண நாடகம், கந்தர் நாடகம், காத்தவராயன் நாடகம், பாண்டவர் சூதாட்டம் நாடகம், வள்ளியம்மை நாடகம், சிறுத்தொண்டர் நாடகம் இவ்வாறு பல்வேறு நாடகங்கள் பெரும்பாலும் பாடல்களாகவும் ஒருசிறகு கட்டியக்காரன் வசனத்தோடு கூடியதாகவும் அமைந்திருக்கின்றன.

விலாசங்கள்:

நாடக காலத்திற்குப் பிறகு நாடகத்திற்கு விலாசம் என்று பெயரிட்டுப் பல விலாசங்கள் தமிழகத்தில் நடைபெற்று வந்திருக்கின்றன. பாரத விலாசம், சகுந்தலை விலாசம், மதன சந்திரப் பிரசாத சந்தான விலாசம், மதுரைவீரன்

விலாசம், சித்திராங்கி விலாசம், அரிச்சந்திர விலாசம், தேசங்குராஜ விலாசம், மண்மத விலாசம் என இவ்வாறு பல விலாசங்கள்.

‘விலாசம்’ என்ற பெயருக்கு ஆதி காரணமாக விளங்கியது ஏழாம் நூற்றாண்டில் மகேந்திர பல்லவன் எழுதிய ‘மத்த விலாசம்’ என்னும் நாடகம் என்று கருதலாம்.

‘விலாசம்’ என்ற பெயரால் நாடகம் நடைபெற்றபோதுதான், நடிகர்கள் சந்தர்ப்பத்திற்கு ஏற்றவாறு சொந்தமாகவே வசனம் பேசவும் தொடங்கினார்கள்.

குறவஞ்சி நாடகம்:

குறவஞ்சி நாடகம் என்னும் ஒருவகை நாடகம் தமிழ் நாட்டியக் கலைஞர்களிடையே வளர்ந்து வந்தது. இந்தக் கதை, ஓர் அரசன் அல்லது தெய்வம் பவனி வரும்போது, அவரைக் கண்ட ஒரு பெண்மணி காதல் கொண்டு வருந்துவாள். குறத்தி வந்து குறி பார்த்து ‘நீ அவரையே மணப்பாய்’ என்று ஆறுதல் கூறுவாள். பிறகு அந்தப் பெண்மணி, தான் காதல் கொண்டவரை அவ்வாறே மணம் புரிவாள். அப்புறம், காணாமற் போன குறத்தியைத் தேடி அவள் கணவனாக குறவன் வருவான். இருவரும் ஆடிப்பாடிச் செல்வார்கள். அநேகமாக எல்லாக் குறவஞ்சி நாடகங்களிலும் இதுவேதான் கதை. **குற்றாலக் குறவஞ்சி, விராலிமலைக் குறவஞ்சி, அழகர் குறவஞ்சி, சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி** இவ்வாறு எழுதப் பெற்றவை. குறவஞ்சி நாடகங்களுள் சிறப்பு வாய்ந்த பாடல்களைக் கொண்ட இலக்கியமாகக் கருதப்படுவது திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சியாகும். இதனை ஆடலும் பாடலும் கொண்ட நாட்டிய நாடகமாகவே நடனமணிகள் ஆடிவருகிறார்கள். பெருமைக்குரிய இந்த குறவஞ்சியை எழுதியவர் **திரிகூடராசப்பக் கவிராயர்**.

இன்னும் நாடக அலங்காரம், வாசகப்பா, சபா, பள்ளு முதலான பெயர்களிலும் நாடகங்கள் இருந்தனவென்று தெரிகிறது.

சங்க இலக்கியங்களில் நாடகம்:

“வாடாவளள்ளி” எனத் தொல்காப்பியரால் சிறப்பிக்கப்பட்ட வள்ளிக்கூத்து, பல சிற்றூர்களிலும் நடத்தப்பட்டு வந்ததென்ற குறிப்பு, பெரும்பாணாற்றுப்படையில்,

“வாடா வள்ளியின் வளம்பல தருஉம்

நாடு பல கழிந்த பின்றை” (பெரும்பாண். 370 – 71)

என்று குறிப்பிடப்படுகின்றது.

நாடகம் ஆடும் பெண்களை “நாடக மகளிர்” எனவும் அவர்கள் கூத்தாடுமிடத்தை “ஆடுகளம்” எனவும் குறிப்பிடும் செய்தியை,

“நாடக மகளிர் ஆடுகளத் தெடுத்த

விசிவீங் கின்னியம் கடுப்ப” (பெரும்பாண். 55 – 56)

என்பதால் அறிகிறோம். கரிகால்வளவன் மீது உருத்திரங்கண்ணனார் பாடிய பட்டினப் பாலையில்,

“பாடல் ஓர்த்தும் நாடகம் நயந்தும்” (பட்டின. 113)

எனவரும் குறிப்பினால், அக்கால நாடகங்கள் மக்களால் பெரிதும் விரும்பிக் காணப்பட்ட செய்தி பெறப்படும்.

குறவர் கூத்து:

பத்துப்பாட்டின் முதற்பாடலான திருமுருகாற்றுப்படையில் முருகனைப் போற்றிப் பாடிய மலைவாணரின் கூத்துக்களைப் பற்றி அறியலாம். கள்ளுண்டு மகிழ்ந்த குறவர்கள் தம் குழுவுடன் குரவையாடுகின்றனர். இவை மிகப் பழமையான தொல்குடி மக்கள் ஆடிவந்த கூத்தாக இருக்கலாம் என்பதை,

“நீடமை விளைந்த தேக்கட் டேறல்

குன்றகச் சிறுகுடிக் கிளையுடன் மகிழ்ந்து

தொண்டகச் சிறுபறைக் குரவை யயர” (திருமுருகு. 195 – 97)

என்ற வரிகள் காட்டும்.

துணங்கைக் கூத்து:

வேலவன் சூரர்களை வென்றபோது, பேய்மகள் ஆடிய துணங்கைக் கூத்தும் திருமுருகாற்றுப்படையில் சுட்டப்படுகின்றது. சூரனைக் கொன்ற வென்றியைப் புகழ்ந்து பாடிப் போர்க்களத்தில் பேய்க் குழுவினர் துணங்கையாடுகின்றனர். இதனை,

“வென்றடு விறற்களம் பாடித்தோள் பெயரா

நிணந்தின் வாயள் துணங்கை தூங்க” (திருமுருகு. 55 – 56)

என்பதால் அறியலாம்.

இக்கூத்து, சிறப்பிடம் பெற்றதாகத் தெரிகிறது.

“கொன்றுதோ ளோச்சிய வென்றாடு துணங்கை”

என்றும், துணங்கையில் ஈடுபாடு கொண்ட கொற்றவையைத்

“துணங்கையர் செல்வி”

என்றும் பதிற்றுப்பத்து வரிகள் குறிப்பிடுகின்றன. மன்னர்களும் துணங்கைக் கூத்திற்கு முதலிடம் தந்தனர். ‘தலைக்கை தருதல்’ என்ற குறிப்பும்

காணப்படுகிறது. திருவிழா, போர் வெற்றி முதலிய காலங்களில் ஆடப்பட்ட இக்கூத்தினை ஆடும் முறையை,

பழுப்புடையடுகை முடக்கி யடிக்கத்

தொடக்கிய நடையது துணங்கையாகும்”

(சிலம்பு.அருமுபத உரை 5-வரி 70)

என்பதால் அறியலாம். மகளிர்க்கே உரிய இவ்வாட்டத்தினை “சிங்கி”க் கூத்து என்றும் கூறுவர். சில வேளைகளில் ஆடவர் ஆடுவதும் உண்டு. இக்கூத்து இக்காலத்தில் சீழ்க்கை அடித்துக் கொண்டு ஆடும் “டப்பாக்கூத்து” என்ற ஆட்டத்துடன் இணைத்துப் பார்க்கத்தக்கது.

சங்க நாடக இலக்கியம்:

சங்க இலக்கியங்களில் நாடகக் கூறுகள் நிரம்பிய நல்லதொரு இலக்கியம் ஒன்று உண்டெனில், அது கலித்தொகையே. ஒவ்வொரு பாடலும் ஓர் ஓரங்க நாடகம்போல் அமைந்துள்ளது. ஓரங்க நாடகத்திற்கு வேண்டிய ஒரு நிகழ்ச்சி வருணனை, நிகழ்ச்சித் தொடர்ச்சி, கருத்து, கதை, உரையாடல், உணர்ச்சிப் போராட்டம் எல்லாம் கலித்தொகைப் பாடல்களில் நிறைந்துள்ளன. முல்லைக் கலியிலும் மருதக் கலியிலும் பல பாடல்கள் ஓரங்க நாடகங்களாக விளங்குகின்றன.

பல்லவர் காலத்தில் நாடகம்:

இரட்டைக் காப்பியங்களுக்குப் பின்னுள்ள களப்பிரர் காலம், தமிழக வரலாற்றில் இருண்ட காலமாகக் கருதப் பெறுகின்றது. இக்காலத்திலும் தமிழ்நாட்டின் முழுமையான வரலாற்றினை அறிந்து கொள்ள இயலவில்லை. வரலாற்றுப் பேரறிஞர் சதாசிவப் பண்டாரத்தார், இக்காலத்தின் நிலைமையைத் தம் ஆராய்ச்சி நூலில் காட்டியுள்ளார். களப்பிரர் என்பார் ஆண்ட இவ்வெல்லையில் நாடகக் கலையின் நிலை, சரிவரத் தெரியவில்லை. இக்காலத்தை அடுத்துத் தமிழகத்தில் கி.பி.600 முதல் 900 முடிய ஆட்சி செய்தவர்கள் பல்லவர்கள் ஆவார்கள். இவர்களின் ஆட்சிக் காலத்தில் வரலாற்றுக் குறிப்புகள் பல நன்கு கிடைக்கின்றன. இக்காலத்தின் இலக்கியங்களான பெருங்கதை, சீவக சிந்தாமணி, சமயப் பெரியோர்களின் பாடல்கள் முதலியவற்றாலும் கோயிற் சிற்பங்கள், கல்வெட்டுக்கள் இவைகளின் வாயிலாகவும் அறியப் பெறும் நாடகக்கலை பற்றிய செய்திகள், இவர்கள் காலத்தில் நாடகம் வளர்ந்த பாங்கினையும் நாடகம் பெற்ற ஏற்றத்தினையும் காட்டுவன.

பெருங்கதை:

“பெருங்கதை கி.பி.7-ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றியது” என்பர். (இ.எஸ்.வரதராஜ ஐயர், தமிழ் இலக்கிய வரலாறு (1957) அ.ப.கழகப் பதிப்பு, பக்33.) கோயிலில் நாடகம் நடத்துவதற்கெனத் தனிக்குழுக்கள் இருந்த செய்தியைப் பெருங்கதை சுட்டுகின்றது.

“வாயில் கூத்தும் சேரிப் பாடலும்

கோயில் நாடகக் குழுக்களும் வருகென”

(பெருங்.1-37: 88-89)

என்னும் அடிகள் இதற்குச் சான்றாம்.

இங்குக் கூத்து, பாடல், நாடகம் என்னும் மூன்றும் தனித்தனியே கூறப்பட்டுள்ளது. இதன்வழி, கூத்தாடும் குழுக்கள், பாடுதற்குரிய இன்னிசைக் குழுக்கள், நடத்தற்குரிய நாடகக் குழுக்கள் எனத் தனித்தனி மூன்று குழுவினர் கோயில்களில் இருந்தனர் என்ற உண்மை தெளிவாகத் தெரிகின்றது.

சீவகசிந்தாமணியில் நாடகம் பற்றிய செய்திகள்:

சீவகசிந்தாமணிக் காப்பியத்தில் கதை தழுவிய கூத்துக்கள் நிகழ்த்தப்பட்டமைக்குத் தெளிவான சான்று கிடைக்கிறது. கூத்துப் பற்றியும், நாடகம் பற்றியும், நடனம் பற்றியும் சீவகசிந்தாமணியில் பல இடங்களில் குறிப்புகள் வருகின்றன. இவற்றை நோக்குமிடத்து, அக்காலத்தில் கூத்துக்கலை வளர்ச்சி பெற்றிருந்ததை அறியலாம்.

“நடையறி புலவர் ஈண்டி நாடகம் நயந்து காண்பான்” (சீவக.672)

எனவரும் பாடலில் “நாடகம்” என்ற சொல்லுக்கு நாடகமாவது கதைதழுவி வரும் கூத்து என நச்சினார்க்கினியர் பொருள் கூறுகிறார்.

சிலப்பதிகாரத்தில் கூத்துக்கள்:

சிலப்பதிகாரத்தில் “நாட்டுதும் யாம் ஓர் பாட்டுடைச் செய்யுள்” என்று கூறப்பட்டிருந்தாலும் அதனை நாடகக் காப்பியம், முத்தமிழ்க் காப்பியம் என்றழைப்பதில் பெரும் விருப்பம் கொள்கின்றனர். அவ்வண்ணம் சொல்லுவதற்குக் காப்பிய அமைப்பும், உள்ளே அக்கலைகள் தொடர்பாக நிறையச் செய்திகள் இருப்பதுமே காரணம் எனலாம். இக்காப்பியம் இருமுறைத் திரைப்படமாக எடுக்கப்பட்டதோடு மட்டுமல்லாமல், நாடக வடிவம், நாட்டிய வடிவம் கொண்டு பல்வேறு குழுக்களால் ஆடப்பட்டு வருகின்றது. சென்னையில் நடைபெற்ற உலகத் தமிழ் மாநாட்டில் சிலப்பதிகார நாடகம்தான் நடத்திக் காட்டப்பட்டது. இக்காப்பியக் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு, பலர் இலக்கிய நாடகங்களும் எழுதியுள்ளனர். இவை அனைத்தையும் கொண்டு பார்க்கும் பொழுது, சிலப்பதிகாரம் ஒரு நாடகக் களஞ்சியமாகத் திகழ்கிறது எனலாம்.

“முத்தமிழ் என்ற பாகுபாடு தமிழுக்குரியது. அதுவும் பொருளுடையது என்று இலக்கிய வரலாற்றில் உணர்த்துவது சிலப்பதிகாரம் ஒன்றே. உரையில் அன்றி நூல் மூலத்திலேயே ஆசிரியர் தம் காலத்து நாட்டில் நிலவிய இசையிலக்கணம், இசைக்கருவி இலக்கணம், நாடக இலக்கணம், பரத இலக்கணம், கவிநயவகைகள் முதலியவற்றை மிகவும் விரிவாக அமைத்திருக்கிறார். அரங்கேற்றுகாதை, கானல்வரி, வேனிற் காதை முதலான காதைகளை இசை நாடகத்துக்கென்றே நூலில் அமைத்திருக்கிறார். இசைக்கலையும், நாடகக்கலையும் தமிழ்நாட்டில் தொடர்பு பெற்று வளர்ந்து வந்தமைக்கும் இது ஒரு புதுமலர்ச்சி பெற்றமைக்கும் ஆதாரமான ஒரே மூலநூல் சிலப்பதிகாரமேயாகும்.

அடியார்க்கு நல்லார்:

அடியார்க்கு நல்லார் காலம் கி.பி.12-ஆம் நூற்றாண்டு என்பது அறிஞர்கள் கருத்து. சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் சில வரிகளுக்கு, அடியார்க்கு நல்லார் தரும்

விரிவான விளக்கங்கள், அவர் காலத்து நாடக வளர்ச்சியை நன்கு விளக்குவனவாக உள்ளன.

அரங்கேற்று காதையில்,

“இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து

பல்வகைக் கூத்தும் விலக்கின்ற புணர்த்து”

(சிலம்பு.3:12-13 உரை)

என வரும் அடிகளுக்கு அவர் தரும் விளக்கம், அவர் காலத்தும், அவர் காலத்திற்கு முன்பும் இருந்த கூத்துக்களைப் பற்றி அறிவதற்குப் பெரிதும் துணை புரிகிறது. இவ்வடிகளில் வரும் “இருவகைக் கூத்து”, “பல்வகைக் கூத்து” என்பனவற்றிற்கு அடியார்க்கு நல்லாரும், அரும்பத உரையாசிரியரும் தந்துள்ள விளக்கங்கள், கூத்தின் வடிவங்கள் பலவற்றை நாம் அறிதற்குத் துணையாகின்றன.

இருவகைப் பிரிவு:

தமிழர்கள் வாழ்க்கைக்கு உரிய பொருட்களை அகப்பொருள், புறப்பொருள் என இரண்டாகப் பகுத்தனர். இவ்விரு பொருள்பற்றிக் கூறும் அதிகாரத்தினைத் தொல்காப்பியர் பொருளதிகாரம் எனச் சுட்டியுள்ளார். கூத்தாகிய நாடகக் கலையும் இவ்விருபொருள் பற்றி நடைபெற்றது. அகப்பொருள் பற்றியதை அகக்கூத்து என்றும், புறப்பொருள் பற்றியதைப் புறக்கூத்து என்றும் பகுத்தனர். இவ்விரு வகைப் பிரிவில் அகக்கூத்து இருவகைப்படும். அவை தேசி, மார்க்கம் என்பன. இவ்விருவகையும் கொண்ட அகக்கூத்தினையே இளங்கோவடிகள் “இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து” என்னும் அடியால் குறிப்பிடுகின்றார் என விளக்குவர் அரும்பதவுரையாசிரியர். ஆனால், அடியார்க்கு நல்லார் “இருவகைக் கூத்தாகிய அகக்கூத்தின் இலக்கணங்கள்” எனப் பொருள் எழுதியபின் விளக்கம் எழுதும்போது இருவகைக் கூத்தாவன “வசைக்கூத்து, புகழ்க்கூத்து, வேத்தியல் பொதுவியல்: வரிக்கூத்து, வரிச்சாந்திக்கூத்து”: சாந்திக்கூத்து, விநோதக்கூத்து: ஆரியம், தமிழ்: இயல்புக்கூத்து, தேசிக்கூத்து எனப் பலவகைப்படும்” என்பர். இவ்விளக்கத்தை நோக்கினால், சங்கப் பாடல்களில், அகப்பாடல்கள் மிகப்பலவாய்ப் பலராலும் பாடப்பெற்றமைபோல், கூத்துக்களில் அகக்கூத்துக்கள் பல் வகையாய்க் கிளைத்து வளர்ந்தன என்பதும், அகக்கூத்துக்களைப் பற்றிக்கூறும் விரிந்த நூல்கள் இருந்தன என்பதும் வெளிப்படுகின்றன.

அகக்கூத்து: பொருள்

அகக்கூத்தாவது, தலைவன், தலைவி என்னும் இரண்டு தலைமை நாடக உறுப்பினரையும், தோழி, செவிலி போன்ற ஏனைய பல துணை உறுப்பினரையும் கொண்டு சிற்றின்பமாகிய காமச்சுவையைப் பொருளாகக் கொண்டு, வாழ்வியலை அடிப்படையாக வைத்து ஆடப்படுவது.

அகக்கூத்தின் உருக்கள்:

கந்தம் முதல், பிரபந்தம் ஈறாக அமைந்த இருபத்தெட்டு உருக்களை உடையது அகக்கூத்து என்பர் அரும்பத உரையாசிரியர். “உரு” என்பது காமப்

பொருளமைந்த இசைப்பாடிற்குப் பெயராக வழங்கி வந்ததென்பதைப் “பாட்டும்” என்ற சொல்லுக்கு அடியார்க்கு நல்லார் “அக-புற நாடகங்கட்கு உரிய உருக்களும்” எனப் பொருள் கூறியிருப்பது கொண்டு அறியலாம். இப்போதும் கீர்த்தனம் முதலியவற்றை “உரு” என்றும், “உருப்படி” என்றும் குறிப்பிடுவதைக் காண்கின்றோம். எனவே அகக்கூத்தில் அமைந்த இசை வகைகள் அக்காலத்தில் இருபத்தெட்டாக இருந்தன. கூத்துக்கலையும் இசைக்கலையும் ஒன்றோடொன்று இணைந்தே வளர்ந்தன என்று கூறுதல் தகும்.

இரு வகைக் கூத்து:

இருவகைக் கூத்து என்பதற்கு, அடியார்க்கு நல்லார் தரும் விளக்கம் விரிவானது. இரு வகைக் கூத்து என்பதற்குத் தரப்பெறும் இருவகைகள்:

“வசைக்கூத்து, புகழ்க்கூத்து
வேத்தியல், பொதுவியல்
வரிக்கூத்து, வரிச்சாந்திக்கூத்து
சாந்திக்கூத்து, விநோதக்கூத்து
ஆரியக்கூத்து, தமிழ்க்கூத்து
இயல்புக்கூத்து, தேசிக்கூத்து”

என்பன.

இவ்வாறு பல்வேறு இருவகைகளைக் காட்டியபின், இளங்கோவடிகள் குறிப்பிடும் இரு வகைக் கூத்து, சாந்தியும் விநோதமும் என்பர். அவைதாம்,

“சாந்திக்கூத்தும், விநோதக் கூத்துமென்று
ஆய்ந்துற வகுத்தனன் அகத்தியன் தானே”

(சிலம்பு 3: 12, 13 உரைச் செய்யுள்)

எனக் குறிப்பிடுகின்றார். அவர் கூறிய விளக்கங்களைக் கொண்டு, இக்கூத்துக்களை வரைபடம் மூலம் அமைத்துக் கொள்ளலாம்.

இருவகைக் கூத்து

சாந்திக் கூத்து	விநோதக் கூத்து
சொக்கக்	மெய்க
கூத்து	அவிநயக்
கூத்து	நாடகக்
கூத்து	குரவை,
கூத்து	கலிநடம்,
கூத்து	குடக்கூத்து,
கூத்து	கரணக்கூத்து
கூத்து	நோக்கு,
கூத்து	தோற்பாவைக்கூத்து,
கூத்து	வசைக்கூத்து

சாந்திக் கூத்து:

தலைவனால் சாந்தமாக ஆடப்படுவது சாந்திக்கூத்து எனப்பட்டது. இது,

அ. சொக்கக்கூத்து, ஆ. மெய்க்கூத்து
இ. அவிநயக்கூத்து, ஈ. நாடகக்கூத்து

என நால்வகையாகப் பகுக்கப்பட்டிருந்தது.

அ. சொக்கக்கூத்து

இது சுத்த நிருத்தம் எனப்பட்டது. பாடலொடு தழுவாமலும் அவிநயம் கலவாமலும், எந்தக் கதையையும் பற்றாமலும், ஆடப்படுவது இதன் இயல்பு. இது நூற்றெட்டுக் கரணங்களை உடையது.

ஆ. மெய்க்கூத்து

இது அகச்சுவை தழுவி ஆடப்படும் மெய்த்தொழில் கூத்து. இதனைத் தேசி, வருகு, சிங்களம் என மூவகையாகப் பகுப்பர். இப்பெயர்களை நோக்குமிடத்து இவை வழங்கும் இடங்களைப் பொறுத்து இப்பெயர் பெற்றிருக்கலாமெனக் கருத இடமுண்டு.

இ. அவிநயக்கூத்து:

கதை தழுவாமல் பாடப்படும் இசைப்பாடலுக்கு ஏற்ப அவிநயம் காட்டி ஆடுவது.

ஈ. நாடகக்கூத்து:

கதை தழுவி ஆடப்படும் கூத்து. இக்காலத்தில் நாடகம் என்ற சொல்லால் குறிக்கப்படும் கூத்து இதுவே.

இதுவரை கூறப்பட்ட நான்கும் சாந்திக்கூத்தின் விகற்பங்கள். இவற்றை ஆடுவோர் “கண்ணுளர்” எனப் பெயர் பெற்றனர். சாந்திக் கூத்தாடும் முறையை,

“வாசிகை வைத்து மணித்தோ டணியணிந்து
மூசிய சுண்ணம் முகத்தெழுதித் - தேசுடனே
ஏந்துசுடர் வாளபிடித்திட் டீசனுக்கும் காளிக்கும்
சாந்திக்கூறத் தாடத் தகும்”.

(சிலம்பு. 3: 12-13 உரைமேற்கோள்)

என்னும் வெண்பாவின் வாயிலாக அடியார்க்கு நல்லார் அறிவிக்கின்றார். இக்கூத்தாடுவோரை மதங்கர் என்பாரும் உளர் என்றும் குறிக்கின்றார். எனவே இம்மதங்கர் பற்றிப் பாடும் உறுப்பே பிற்காலத்தில் கலம்பக நூல்களில் மதங்கியார் எனப் பெயர் பெற்றிருக்கலாம்.

உற்பாதங்கள் நேருங்காலை அவை தம்மைப் பற்றி நலியா வண்ணம் ஈசனையும் காளியையும் துதித்துத் தங்களைக் காப்பாற்றும்படி வேண்டி ஆடுவது சாந்திக் கூத்தென்பது இதனால் பெறப்படுகின்றது. ஆடுவோன் கையில் வாளபிடித்து முகத்தில் அரிதாரம் பூசி ஆடுவான். தெய்வங்களின் கோபத்தைத் தணித்துச் சாந்தி செய்தற்பொருட்டு ஆடுதலின், இது சாந்திக் கூத்தெனப்பட்டது போலும். “நாயகன் சாந்தமாக ஆடிய கூத்து, சாந்திக் கூத்து” என்னும் அடியார்க்கு நல்லார் விளக்கம் இதற்குச் சான்றாம்.

விநோதக்கூத்து:

வேடக்கையின் பொருட்டு ஆடப்படும் கூத்து, விநோதக்கூத்து எனப்பட்டது. இது,

அ. குரவை, ஆ. கலிநடம், இ. குடக்கூத்து,
ஈ. கரணம், உ. நோக்கு, ஊ. தோற்பாவை

என ஆறு வகைப்படும். சிலர் விதூடகக் கூத்தினைச் சேர்த்து ஏழு என்பர். வேறு சிலர் விதூடகக் கூத்தினை நீக்கிவிட்டு, வெறியாட்டினைச் சுட்டி ஏழு என்பர்.

குரவைக்கூத்து:

இது கை கோத்தாடும் கூத்து வகையைச் சார்ந்தது. அடியார்க்கு நல்லார் இதனை, 'காமமும் வென்றியும் பொருளாகக் குரவைச் செய்யுள் பாட்டத எழுரேனும், எண்மரேனும், ஒன்பதின்மரேனும் கைபிணைத் தாடுவது' எனக் குறித்துள்ளார்.

இதுகொண்டு குரவைக்கூத்து, காதல் அல்லது வெற்றியைப் பொருளாகக் கொண்டு, பலர் வட்டமாகக் கூடி நின்றாடுவது என்பதை அறிகிறோம். சங்க நூல்களில் குரவைக்கூத்து பற்றிய குறிப்புகள் மிகுதியாகக் காணப்படுகின்றன. வேங்கை மரத்தின் நிழலில் குறவர்கள் தம் சுற்றத்தினருடன் கூடிக் குன்றக்குரவை ஆடிய செய்தி பல நூல்களில் பேசப்படுகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் வேங்கையின் நிழலில் வந்து நின்ற கண்ணகியைக் கண்ட குன்றக்குறவர்கள் குரவையாடி முருகனை வேண்டித் துதிக்கின்றனர்.

வளர்ச்சி:

உற்பாதங் கண்ட மாதிரி, அது நீங்குதற் பொருட்டு, ஆய மகளிருடன் கூடி ஆடியதை ஆய்ச்சியர் குரவை அறிவிக்கின்றது. தொடக்கத்தில் அவ்வந்நில மக்களால் ஆடப்பட்டு வந்த இந்நாட்டுக்கூத்து, சிறிது வளர்ச்சி பெற்று, நாடகத்தின் சாயலைப் பெற்றுள்ள நிலையைச் சிலப்பதிகாரத்தில் காண்கிறோம்.

“ஆயர் பாடியில் எருமன்றத்து மாயவனுடன் தம்முன் ஆடிய வாலசரிதை நாடகங்களில் வேல் நெடுங்கண் பிஞ்சையொடு ஆடிய குரவையாடும் யாம் என்றாள்”. (சிலம்பு. ஆய்ச்சி பகுதி 5)

என வரும் பகுதியிலிருந்து கதை தழுவிய நாடகமும், குரவைக் கூத்தாக ஆடப்பட்டது என்ற செய்தி அறியப்படுகிறது. குரவைக் கூத்தின் இடையே பாடப்படும் பாட்டு, உரைப்பாட்டு மடை எனப்பட்டது.

வென்றி நிலைக்களமாகத் தோன்றிய குரவை பற்றித் தொல்காப்பியம் குறிப்பிடுகின்றது. அரசன் பகைவரை வென்று, அவ்வெற்றிக் களிப்பில், தன் வீரருடன் கை கோத்தாடும் கூத்து, முன்தேர்க்குரவை என்றும், பேய்மகன் மன்னனின் தேர்ப்பின் நின்று வெற்றியைப் பாடியாடுவது, பின்தேர்க்குரவை என்றும் பெயர் பெற்றன.

பொது வகையில் கூறினால், இக்கூத்து மறக்குடி மகளிரிடையே தோன்றிய நாட்டுப்புறக் கூத்து எனலாம்.

குரவைக் கூத்தில் காமம் பொருளாகத் தலைவனின் வரவை வேண்டிப்பாடும் பாடல், 'கொண்டு நிலை' என்ற பெயரால் வழங்கப்பட்டது. மறக்குடி மகளிர் குரவையாடிய செய்தியைச் சிலப்பதிகாரம் இந்திரவிழாவுரெடுத்த காதை இயம்புகின்றது.

ஆ. கலிநடம்:

இது கழாய்க்கூத்து எனவும் படும். நாடோடி வகுப்பினர் தெருக்களில் மூங்கில்களை நட்டுக் கயிறுகளைக் கட்டி, அதன்மேல் ஏறி ஆடுவதைப்

போன்றது. இக்கூத்தாடுவோர் வேழம்பர் எனப்பட்டனர். இது ஆரியக்கூத்தின் வகையைச் சார்ந்தது.

இ. குடக்கூத்து:

குடத்தைத் தலையில் வைத்துக் கொண்டு ஆடும் கூத்து, குடக்கூத்து எனப்பட்டது. சிலப்பதிகாரத்தில் பதினோராடல் பற்றிக் கூறுமிடத்தில், இதனை இளங்கோவடிகள் குறிக்கின்றார். இதுவும் நாட்டுப்புறக்கூத்து வகையைச் சார்ந்தது. இந்நாட்களில், கிராம தேவதைகளின் கோயில் விழாக்களில் பூசாரிகள், தலையில் கரகத்தை வைத்து ஆடுவதைக் காணலாம்.

ஈ. குரணக்கூத்து

இதனைப் படிந்தவாடல் என அடியார்க்கு நல்லார் குறிக்கின்றார். கரணம் என்பது நாட்டியத்தின் நிலை. தஞ்சைப் பெருங்கோயிலிலும், தில்லைப் பெருங்கோயிலிலும் கரணங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன.

உ. நோக்கு:

பாரமும், நுண்மையும், மாயமும் உடைய ஒருவனைக் கூத்து என அடியார்க்கு நல்லார் கூறுகிறார்.

ஊ. தோற்பாவைக் கூத்து:

இக்கூத்தானது, இந்நாட்களில் நாட்டுப்புறங்களில் நடத்தப்பட்டு வருகிறது. கூத்து மேடையில் வெள்ளைத் திரையைக் கட்டி, அதன்பின் ஒரு விளக்கினை வைத்து, நடுவில் தோலால் செய்யப்பட்ட பாவைகளைக் கயிற்றின்மூலம் ஆட்டுவிப்பது, தோற்பாவைக் கூத்து ஆகும். இதற்கு இக்காலத்தில் வழங்கப்பெறும் பெயர், 'பொம்மலாட்டம்'. தமிழகத்தில், இக்கலை இன்றும் போற்றப்பட்டு வருகிறது. ஆஸ்திரேலியா, ரஷ்யா முதலிய நாடுகளில் இன்று இக்கலை மிக முன்னேற்றம் அடைந்துள்ளது. இந்நாடுகளின் பொம்மலாட்ட நிகழ்ச்சிகளைத் தமிழ்நாடு இயல் இசை மன்றத்தினர், அடிக்கடி சென்னையில் நடத்தி வருகின்றனர்.

தோலால் பாவைகள் செய்வதைப் போலவே, மரத்தாலும் பதுமைகள் செய்து ஆடுவதுண்டு. இது மரப்பாவைக் கூத்து எனப்பட்டது.

‘மரப்பாவை நாணால் உயிர்மருட்டியற்று’ (குறள். 1020)

என்ற வள்ளுவர் குறளினால், இப்பாவைகள் கயிற்றினால் ஆட்டப்பட்டு வந்தன என அறிகிறோம். ஆரியப்பாவை என்னும் கூத்து, பாவைக்கூத்து வகையைச் சார்ந்தது.

விதாடக்கூத்து:

இது நகைச்சுவைக் கூத்து. இதனை வசைக்கூத்து என்றும் கூறுவர். இது, இந்நாட்களில் கோமாளிக்கூத்து என வழங்கப்படுவதை ஒத்தது. வேத்தியல், பொதுவியல் என இது இரு வகைப்படும். வசைக்கூத்து, சங்க காலந்தொட்டு வழங்கி வந்ததென அறிகின்றோம். இதனை வடமொழியில் வழங்கும் பிரகசனம் என்னும் நாடகப் பகுதிக்கு ஒப்பாகக் கூறலாம். வகைக்கூத்துப் பற்றி,

‘பல்வகை உருவமும் பழித்துக் காட்ட

வல்லவ னாதல் வசையெனப் படுமே'

(சிலம்பு. 3:13 உரை)

எனப் பழம்பாடல் ஒன்று பகர்கிறது.

வெறியாடல்:

இது தெய்வம் ஏறியாடும் கூத்தாகும். சிலப்பதிகாரத்தில் சாலினி ஆடிய கூத்து, வெறிக் கூத்து என்று கூறலாம். சங்க அகப்பாடல்களில், 'வெறியாட்டு நிகழ்ச்சிகள்' பல உள. சங்கப் புலவர்களுள் ஒருவர் 'வெறிபாடிய காமக்கண்ணியார்' என்று பெயர் பெற்றமை சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது.

மேற்குறித்த கூத்துக்கள் கீழ்வகுப்பினரால் ஆடப்பட்டு வந்தன.

“எழுவகைக் கூத்தும் இழிகுலத் தோரை

ஆட வகுத்தனன் அகத்தியன் தானே”

(சிலம்பு. 3: 12 உரை)

ஏன்கிறார் அடியார்க்கு நல்லார். இதனால் இக்கூத்துக்கள், உயர்குலத்தோரின் விநோதத்துக்காக இழிகுலத்து மக்களால் ஆடப்பெற்று வந்தன போலும் எனக் கருத இடமுண்டு.

புறக்கூத்து – ஏழகளங்கள்:

புறக்கூத்து என்பது புறப்பொருளைத் தழுவி வெட்சி முதலாக ஏழு களங்களை உடையதாக ஆடப்படுவது. இதனைச் சிலப்பதிகாரம் 'பல்வகைக் கூத்து' எனக் குறிக்கின்றது. உரையாசிரியர் இதற்குப் பல்வகைப்பட்ட புற நடங்கள் எனப் பொருள் கூறுவர்.

பொருளும் ஆடும் முறையும்:

புறக்கூத்தென்பது, போரும், வென்றியும், களிப்பும், கொடையும், தெய்வம் போற்றலுமாகிய பொருள்களை அடிப்படையாக வைத்து, நகைக்கூத்து, விநோதக்கூத்து என்னுமிவை இடையிடையே பொருந்த ஆடுவது என்பதை உரைக்குறிப்புக்கள் கொண்டு அறியலாம்.

அரங்கேற்று காதையில் வரும் 'பல்வகைக் கூத்தும்' என்ற தொடருக்கு அடியார்க்கு நல்லார், 'பல்வகைக் கூத்தாவன வென்றிக் கூத்து, வசைக்கூத்து, விநோதக்கூத்து முதலியன' என உரை விரிப்பார்.

வென்றிக் கூத்து:

வென்றிக் கூத்து, அரசன் முதலானவர்கள் பெற்ற வெற்றியைக் கொண்டாடுவதை அடிப்படையாகக் கொண்டெழுந்ததாக இருத்தல் வேண்டும்.

மன்னன் ஒருவன், பகையரசரை வென்ற காலத்து ஆடப்படும் கூத்து இது என்பதை,

‘மாற்றான் ஒடுக்கமும் மன்னன் உயர்ச்சியும்

மேற்பகக் கூறும் வென்றிக் கூத்தே’

(சிலம்பு. 3 : 13 உரை மேற்கோள்)

என்னும் மேற்கோளால் அறியலாம். இது குரவைக் கூத்து வகையைச் சார்ந்தது. வென்றிக் கூத்தும், வகைக்கூத்தும் தாள அமைப்பு உடையன.

வசைக்கூத்து, பல்வகை உருவும் பழித்துக் காட்ட வல்லான ஆடும் கூத்து.

விநோதக்கூத்து:

இது, விநோதம் காட்டி ஆடும் கூத்து. பகையரசரை வென்ற மன்னர்களின் மகிழ்ச்சிக்காக ஆடப்பட்ட இவ்வகைக் கூத்தினை 'வென்றி விநோதக்கூத்து' என்பர். இது பொதுமக்கள் இடையே நடத்தப்படும் விநோதக் கூத்தினின்றும் சிறிது வேறுபட்டது.

'விநோதக்கூத்து வேறுபா டுடைத்து

வேன்றி விநோதக் கூத்தென விளம்புவர்'

(சிலம்பு. 3 : 13 உரை மேற்கோள்)

என இதன் இலக்கணம் கூறுவர். 'கொடித்தேர் வேந்தரும் குறுநில மன்னரும் முதலாக உடையோர் பகை வென்றிருந்தவிடத்து, விநோதங்காணும் கூத்தென்பதாம்' எனவரும் உரைக்குறிப்பு, இதனை வலியுறுத்தும்.

இவ்வண்ணம் நல்லார் உரைவழிநின்று சாந்திக்கூத்து, விநோதக்கூத்து ஆகிய இருவகைக் கூத்துக்களின் விளக்கங்களையும், விரிவுகளையும் அறிந்து கொள்ளும் நாம், அவரால் மேலும் சில கூத்து விளக்கங்களைப் பல இடங்களில் அவர் எடுத்துக்காட்ட அறிகின்றோம். அவற்றில் முக்கியமாகக் குறிப்பிடத்தக்கன 'வரிக் கூத்து', 'வேதம்' என்ற கூத்துக்களாகும்.

வரிக் கூத்து:

இது பல்வரிக் கூத்து எனவும் வழங்கப்படும். இது நாட்டிய வகையைச் சார்ந்தது. மாதவி, கோவலன் மனத்தை மகிழ்விக்க எண்வகை வரிக் கூத்துக்களை ஆடியதாகச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது. இதிலிருந்து இக்கூத்து எண் வகைப்படுமெனத் தெரிகிறது. அவை,

1. கண்கூடுவரி
2. காண்வரி
3. உள்வரி
4. புறவரி
5. கிளர்வரி
6. தேர்ச்சிவரி
7. காட்சிவரி
8. எடுத்துக்கோள்வரி

என்பன. இவ்வரிக் கூத்துக்களின் நுட்பங்களையும் பாடல் அமைப்புக்களையும் பேராசிரியர் பன்மொழிப் புலவர் தெ.பொ.மீ. அவர்கள் 'காணல்வரி' என்னும் நூலில் விரிவாக ஆராய்ந்துள்ளார்.

சேதம்:

இதுவரை கூறப்பட்டவைகளில் வால சரிதை நாடகம் மட்டும் கதை தழுவிய கூத்தென்று தெரிகிறது. அடியார்க்கு நல்லார் இதற்கு விளக்கம் எழுதும் பொழுது,

‘ஆரியந் தமிழெனுஞ் சீரநட மிரண்டினும்

ஆதிக் கதையை யவற்றிற் கொப்பச்

சேதித் திடுவது சேதமென் றாகும்’

(சிலம்பு 3: 12-13 உரை மேற்கோள்)

ஏனக் குறிப்பிடுவர். ‘வாலசரிதை’ கதைபோன்று ‘ஆதிகதை’ என்ற ஒரு கதை தழுவிய கூத்து வழங்கி வந்திருக்கிறது என்று தெரிய வருகிறது. இவையன்றி, இவர் உரையில் ஆரியக்கூத்து, சாக்கைக்கூத்து, சந்திக்கூத்து முதலியவைகளும் விளக்கப்படுகின்றன.

அடியார்க்கு நல்லார் தரும் கூத்துக்கள் பற்றிய செய்திகளிலிருந்து தமிழகத்தின் நாடகக்கலை அமைப்பு, நாம் கருதும் DRAMA என்ற வடிவில் இல்லாமல், ஆட்ட வடிவு கலந்ததாக இருந்து வந்திருக்கிறது என்பதை உணர்கிறோம். இக்காலம் மட்டுமன்றி இதற்குப் பிறகும் சிறிது காலம் வரை தமிழகம் முழுவதும் பொதுவாக நாடகக் கலையின் வடிவம் இவ்வகையிலே பரவியிருந்திருக்கிறது என்பதை உணர முடிகிறது.

நாடகம் - சொல்லாட்சி:

“நாடகமேத்தும் நாடகக் கணிகையொடு” (சிலம்பு.பதிகம்.15)

“நாடக முருப்பசி” (சிலம்பு 21)

“வாலசரிதை நாடகங்களும்” (சிலம்பு.ஆராய்ச்சி, கருப்பம்)

“நாடக மடந்தையர் ஆடரங்கு” (சிலம்பு.22:142)

“நாடக மடந்தையர் ஆடரங்கு” (சிலம்பு. 26:68)

“நாடக மகளிர் ஈரைம்பத் திருவரும்” (சிலம்பு. 26:128)

“நாடக மகளிரும் நலத்தகு மாக்களும்” (சிலம்பு.26:141)

மேலே காணும் நாடகம் என்ற சொல் வருமிடங்களில் “வாலசரிதை நாடகம்” என்ற ஓரிடம் நீங்கலாக, மற்ற இடங்களில் இச்சொல், நாட்டியம் என்ற பொருளிலேயே கையாளப்படுகிறது. “நாடகமேத்தும் நாடகக் கணிகை” என்ற தொடருக்கு, நாடகத்தையாடிச் சிறப்பிக்கும் கணிகை என்றே உரையாசிரியரும் பொருள் எழுதுவர். மாதவியின் வாழ்வியலை வைத்து நோக்கினாலே நாடகம் என்ற சொல் நாட்டியம் என்ற பொருளில் வழங்கி வந்திருக்கிறது என்பது தெளிவாகும்.

பல்லவர் காலத்தில் நாடகம்:

பல்லவர் காலத்தில் கூத்துக்கலை வளர்ச்சி பெற்றிருக்க வேண்டும் என்பதற்கு இரண்டு சிறந்த சான்றுகளைக் காட்ட முடியும். ஒன்று, பல்லவர் காலத்தில் செதுக்கியமைக்கப்பட்ட கோயில் சிற்பங்கள். இவை அக்காலத்தில் நாடகக்கலை பெற்றிருந்த சிறப்பைக் காட்டுகின்றன. இராச சிம்ம பல்லவனால் கட்டப்பெற்ற காஞ்சி கயிலாசநாதர் கோயிலில் உள்ள சிற்பங்கள் இதற்குச்

சான்று பகரும். இராச சிம்மன் நடனக் கலையில் ஈடுபாடு மிகக் கொண்டவன். கயிலாசநாதர் கோயிலில் சிவபெருமான் ஆடிய பதாகை நடனம், லதா விருச்சிக நடனம், ஊர்த்துவ தாண்டவம், ஆனந்த தாண்டவம் என்பன போன்ற நடன வகைகள் அழகுடன் கருங்கற்களில் வடிக்கப் பெற்றுள்ளன. இவை கலையுலகின் உன்னதப் படைப்புக்கள்.

மத்த விலாசம்:

மகேந்திரவர்மன் நாடகக் கலையில் மிக்க ஈடுபாடு கொண்டு அக்கலையை வளர்த்தான் என அறிகிறோம். இவன் இயற்றிய மத்த விலாசப் பிரகடனம் இலக்கியப் புகழ் பெற்றது. இந்நாடக நூலினைக் கொண்டு கதை தழுவிய நாடகங்கள் இக்காலத்தில் நடிக்கப்பட்டு வந்தன எனக்கருத இடமுண்டு. இதனை இரண்டாவது சான்றாகக் கொள்ளலாம்.

தென்னிந்தியச் சிற்பக்கலைக்கு எடுத்துக்காட்டாக விளங்குவது காஞ்சி வைகுந்தப் பெருமாள் கோயில். இதன் சுற்றுப்பு பிரகார மண்டபத்தில் பல்லவர் காலச் சிற்பங்களைக் காணலாம். இவற்றுள் பல, புராண வரலாறுகளை விளக்குவன. இக்கோயில் பல்லவ மன்னர்களில் புகழ்பெற்ற பரமேச்சுவர்மன் காலத்தில் புதுப்பிக்கப்பட்டது.

திருமங்கையாழ்வார் இவன் காலத்தவர். இவரிடம் பேரன்பு கொண்ட பரமேச்சுவர்மன் சமயத்தையும் இசை நாடகம் போன்ற கலைகளையும் நன்கு ஆதரித்தான். இவன் காலந்தொட்டு இக்கலைகள் நன்கு வளர்ச்சி பெறத் தொடங்கின.

பல்லவர் காலக் கல்வெட்டுக்கள்:

பல்லவர் கால வரலாற்றுக்குத் துணையாவன கல்வெட்டுக்கள் ஆகும். இவை அம்மன்னர்கள் நிகழ்த்திய போர்களையே பெரிதும் விளக்குவன. ஆயினும் அவர்கள் கலையிற் கொண்ட ஈடுபாடுகளையும் இக்கல்வெட்டுக்கள் குறிக்கின்றன. பரமேச்சுவர்மன், மகேந்திரவர்மன், நரசிம்மவர்மன், நந்திவர்மன் முதலாய மன்னர்கள் நாடகக் கலையில் ஈடுபாடு கொண்டமையை இக்கல்வெட்டுக்களால் அறிகிறோம். சித்தன்ன வாசலில் அமைந்த “நடனமாது ஓவியம்” ஒன்றே, பல்லவர் காலத்தில் நடனக்கலை பெற்ற பெருமையை வெளிக்காட்டும்.

நாடகக் கலையின் வளர்ச்சி:

பல்லவர் காலத்தில் எழுந்த இலக்கியங்களில் இசையும் கூத்தும் பேணி வளர்க்கப்பட்ட செய்திகளைக் காணலாம். இக்காலங்களில் இசை, கூத்து போன்றவற்றை வளர்க்கும் பணியில் கோயில்களே தலைசிறந்து நின்றன எனலாம். கோயில் நடனமாதர், தேவர் அடியார் எனப்பட்டனர். விறலி, பாடினி என்று சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படும் நாட்டிய நங்கை போல இக்காலத்தில் கோயில்களில் நாட்டியக் கலைக்குத் தம் வாழ்வை அர்ப்பணித்துக் கொண்ட “தேவர் அடியாள்” என்ற நங்கையர் கூட்டம் தோன்றி வாழ்ந்ததும் இக்காலச் சிறப்பாகும். இவர்கள் கணிகையர், மாணிக்கத்தார் எனவும் வழங்கப்பட்டனர். காஞ்சி முத்தீசுவர் கோயிலில் நாற்பத்திரண்டு பேர் இருந்து இசை, கூத்து முதலிய கலைகளை வளர்த்தனர் என்ற செய்தி அறியப்படுகிறது. பல்லவர் காலம் கலை மலிந்த காலம் என்பதற்றுச் சிற்பக்

கலைக்கு மாமல்லபுரமும் ஓவியக்கலைக்குச் சித்தன்னவாசலும் தக்க சான்றுகளாகும். மகேந்திரன் ஓர் நாடக ஆசிரியன் என்ற பெருமையை இவ்வெல்லையில் பெறுகிறான். வேத்தியல், பொதுவியல் என முன்பு கண்ட இக்கலை மெல்ல மெல்லக் கோயில்களைக் களமாகக் கொண்டு வளர ஆரம்பித்தது என்ற உண்மை, இவ்வெல்லையில் சமயப் பெருமக்கள் பாடிய பாடல்களாலும் பிற இலக்கியங்களாலும் வெளிப்படுகின்றது. தனி ஒரு மனிதன் வரலாறும் நாடகக் கருவாகத் தோன்றியிருக்கிறது என்பதற்குச் சுதஞ்சணன் வரலாற்றைச் சீவகன் ஆடியது தக்க சான்று. தனிப்பட்ட நாடக நூலாக, நாடகமாக நமக்கமகு ஒன்றும் கிடைக்காவிட்டாலும் நாட்டியமாகக் கதை தழுவிய கூத்தாக நடிக்கர்கள் நடிக்கும் நாடகமாக இக்கலை வளர்ந்து வந்திருக்கிறது என்பதனை மேலே கண்ட சான்றுகள் உறுதிப்படுத்துகின்றன. பொது மக்கள் கலையாக இக்கலை பரவியதால் தான், சமயப் பெருமக்கள் இதனை உவமையாகவும் எடுத்துக்காட்டாகவும் தம் பக்திப் பாசுரங்களில் கையாண்டனர்.

சோழர் காலத்தில் நாடகம்:

பல்லவர்களுக்குப் பின்பு நாடகக்கலைக்குப் பேருக்கமும் ஆதரவும் தந்து போற்றியவர்கள் சோழமன்னர்களே. வரலாற்றறிஞர்கள் பிற்காலச் சோழர்கள் காலத்தை, கி.பி.846 முதல் 1279 முடியக் கணக்கிடுகின்றனர். சமயம், இலக்கியம், மொழி, கலை, அரசியல் முதலிய துறைகள் அனைத்திலும் அவர்களின் தொண்டு போற்றும் வண்ணம் உள்ளன. கி.பி.10-ஆம் நூற்றாண்டில் கதை தழுவிய நாடகங்கள் தமிழ்நாட்டில் நடிக்கப்பட்டு வந்தன என்பதனைச் சோழர் வரலாறு எடுத்துக்காட்டுகின்றது.

முதல் இராசராசன் வளர்த்த கலை:

பிற்காலச் சோழர்களில் பெரும் புகழ்பெற்றவன், முதலாம் இராசராசன் (கி.பி.985-1014) ஆவான். இசைக்கலை, கூத்துக்கலை, கட்டிடக்கலை என்னும் முக்கலைகளையும் பேணி வளர்த்த பெருமை இவனுக்குண்டு. தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் சமய வளர்ச்சிக்கு மட்டுமன்றிக் கலை வளர்ச்சிக்கும் ஏற்பாடுகள் செய்யப்பட்டிருந்தன. இறைவனுக்கு மூன்று கால பூசை நடைபெறும் காலங்களில் நாற்பதெண்பதின்மர் தேவாரப் பதிகம் பாடினர். ஆரியமும் தமிழும் ஒலித்தன. இன்னிசை வீணைகளும் யாழ்வகைகளும் மீட்டிப் பாட முழவு முதலான இசைக்கருவிகள் முழங்கின. இன்னிசைகளின் இடையே நடனமகளிர் ஆடினர்.

தனிச்சேரிகள்:

நடனம், கூத்து இவற்றை ஆடுவதற்கென்றே பதியிலார் நானூறு மகளிரைக் கொணர்ந்து இராசராசேச்சுரத்தை அடுத்து வடக்கிலும் தெற்கிலும் தனிச்சேரிகள் என்றழைக்கப்படும் வீதிகளை அமைத்து அவர்களைக் குடியேற்றினான் என இராசராசனது கல்வெட்டு ஒன்று கூறுகின்றது. (இராசராசனது 66-வது சாசனம். S.1.1.II P.P 259-309)

இராசராசேசுவர நாடகம்:

இராசராசன் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலைக் கட்டிய நிகழ்ச்சியைப் பாராட்டிய குடிமக்கள், அவனிடம் கொண்ட அன்பு மிகுதியால் அவன் காலத்திலேயே அவன் வரலாற்றைக் கொண்டு, 'இராசராசேசுவர நாடகம்' என்னும்

ஒரு நாடகத்தை எழுதி வைகாசிப் பெருவிழாவில் இக்கோயிலில் நடித்துக்காட்ட ஏற்பாடு செய்தனர். இந்நாடகத்தை நடித்தவன் விசய ராசேந்திர ஆச்சாரி.

இராசராசனது பேரன் இரண்டாம் இராசேந்திரனின் ஆட்சியின் நான்காம் ஆண்டில் பொறிக்கப்பட்ட கல்வெட்டொன்று, இந்நாடகம் ஆடும் விசயராசேந்திர ஆச்சாரியனுக்கு ஆண்டுதோறும் 120 கலம் நெல் தரப்பட்டு வந்தது என்ற செய்தியைக் கூறுகின்றது.

இராசராசன் காலத்திய போர் மாட்சி, அவன் தஞ்சையில் பெரிய கோயிலைக் கட்டிய நிகழ்ச்சி, அவன் தேவிமார் இக்கோயிலுக்கு அளித்த நிவந்தங்கள் இக்கோயிலைப் பற்றிக் கருவூர்த் தேவர் புகழ்ந்து பாடியது போன்ற பல செய்திகள் இந்நாடகத்தில் இடம் பெற்றிருக்கலாம்.

இந்நாடகமே நாடக வரிசையில் முதல் வரலாற்று நாடகமாகத் தெரியவருகிறது. பதினோராம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் இராசராசன் முன்னிலையில் அவன் வரலாறு நடித்துக் காட்டப்பட்டிருக்கிறது. விசயராசேந்திர ஆச்சாரி நடித்த வரலாறு, இந்நூற்றாண்டில் நாடக உத்திகளுடன் அரு.இராமநாதன், ஒளவை சண்முகம் ஆகியோரால் ஆயிரக்கணக்கான முறை இந்தியாவிலும் வெளிநாடுகளிலும் மேடையேற்றப் பெற்று இவ்வரசன் பெருமை பரப்பப்பட்டுள்ளது.

நாடகசாலை - இடம்:

பிற்காலச் சோழர் காலத்தில் நடனம், நாடகம் போன்ற அனைத்தும் பெரும்பாலும் திருக்கோயிலில் உள்ள அரங்க மண்டபங்களிலேயே நடைபெற்று வந்தன. கருவூர்த் தேவர்,

“மின்னொடும் புருவத் தினமயில் அணையார் விலங்கல்செய் நாடகசாலை

இன்னடம் பயிலும் இஞ்சிகுழ் தஞ்சை” (திருவிசைப்பா)

என்று பாடியிருப்பதை நோக்குமிடத்துத் தஞ்சை நகரில் பல ஆடரங்குகளும் நாடக சாலைகளும் அந்நாட்களில் இருந்தன என்பது விளங்கும்.

மராத்தியர் காலத்தில் நாடகம்:

கி.பி.16-ஆம் நூற்றாண்டில் விசயநகர மன்னர்களின் ஆட்சியும் அவர்கள் சார்பாளர்களான நாயக்க மன்னர்களின் ஆட்சியும், அவற்றையடுத்து மராத்தியர் ஆட்சியும் தமிழகத்தில் நடைபெற்றன. இவ்வாட்சிகள் கி.பி.17-ஆம் நூற்றாண்டு முடிய நடைபெற்றன. பின்னர் கி.பி.18, 19-ஆம் நூற்றாண்டுகளில் பாரதநாடு முழுமையும் ஐரோப்பியர் ஆட்சிக்குட்பட்டது.

ஆட்சிகள் மாறி மாறி வந்தமையாலும், நிலையற்ற ஆட்சியில் ஆண்டிருந்த மன்னர்கள் கலை வளர்ச்சியில் பேரார்வம் காட்டாமையாலும் கலைஞர்களிடையே ஊக்கம் குன்றியிருந்தமையாலும் குறிப்பிடத்தக்க அளவு நாடகக்கலையோ, இசை முதலிய பிறகலைகளோ இக்கால எல்லையில் வளர்ச்சியடையவில்லை. சிறப்பாக நாடகக்கலை வரவர மறைந்து கொண்டிருந்தது எனலாம்.

கிருட்டிணதேவராயர் போன்ற மன்னர்கள், கலைகளுக்கு ஆதரவு தந்தனரெனினும், இக்காலக் கலைவளர்ச்சி சோழர் காலத்தைப் போல குறிப்பிடத் தகுந்த அளவுக்கு இல்லை.

இலக்கிய வடிவங்களில் நாடகங்களின் தோற்றம்:

பதினேழாம் நூற்றாண்டில் மராத்தியர் தஞ்சையை ஆண்டு வந்த நாட்களில் நாட்டில் குழப்ப நிலையும், போர்களும் அடங்கி, அமைதி நிலவத் தோன்றியது. கலை வளர்ச்சியில் கண்ணோட்டம் செலுத்தப்பட்டது. நாடகம் எனக் குறிப்பிடத்தக்க வகையில் சில இலக்கிய வடிவங்கள் தோன்றின.

அவை, பள்ளு நாடகம், குறவஞ்சி நாடகம், நொண்டி நாடகம். இம்மூவகை இலக்கிய நாடகங்களும், நாடக வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்கன. உழவர்களின் வாழ்க்கையைச் சித்திரிக்கும் 'பள்ளு' நாடகங்களும், குறத்தி குறி கூறுவதாக அமைந்த 'குறவஞ்சி' நாடகங்களும், நகைச்சுவைக்கும், எள்ளல் சுவைக்கும் இடந்தரும் 'நொண்டி' நாடகங்களும் இந்நாடகங்கள் பற்றிய செய்திகளை அறிய பெரிதும் துணை செய்வன.

நாயக்கர் காலங்களில் நாடகம்:

கி.பி.12-ஆம் நூற்றாண்டு முதல் 16-ஆம் நூற்றாண்டு வரை தோன்றியுள்ள சிற்றிலக்கிய நூல்களிலிருந்து தமிழகக் கலைகள் பற்றிய பல செய்திகளை அறிய முடிகின்றது. சிறப்பாக நாடகக்கலை பற்றி குறிப்புகளை அந்நூல்களில் இடம்பெறும் பின்வரும் சொற்களின் வாயிலாக அறிகின்றோம். நாடக மேடைக்குரிய பல கூத்துக்களையும் அவற்றை ஆடுபவர்களையும் பற்றிய குறிப்புக்களும் உணரத்தக்கன.

அவற்றுள் சில.

'துணங்கைக் கூத்து' (கலிங்க. 309)

'குரவை' (மூவருலா 11. 252)

'குடக்கூத்து' (மூவருலா 11. 388)

'வேழம்பர்' (கலிங்க. 488)

'விறலியர்', 'கோடியர்' (மூவருலா 1,271,276,11,268,305)

இக்குறிப்புக்களால் பண்டு தொட்டு நாம் கண்டுவந்த கூத்து வகைகள் இருந்திருக்கின்றன. ஆடுபவர்கள் இக்காலத்திலும் இருந்து இக்கலையை வளர்த்தனர் என்ற செய்தியை அறியலாம்.

மூவருலா ஆசிரியர், கூத்தர்களுக்குத் தலைவர் என்று பாராட்டிடும் வகையில், தம் பெயரை 'ஒட்டக்கூத்தர்' என்று கொண்டுள்ளார் என்ற செய்தியும் இங்குக் கருதத்தக்கது.

கலிங்கத்துப்பரணி:

சிற்றிலக்கிய வகைகளில் 'பரணி' என்னும் பிரபந்தம் குறிப்பிடத் தக்கது. செயங்கொண்டாரால் இயற்றப்பட்ட கலிங்கத்துப்பரணியில் நாடக மகளிர் பற்றிய செய்திகள் வருகின்றன.

அணுக்கிமார்:

நாடகக் கலையிலும், நாட்டியக் கலையிலும் வல்ல மகளிர் இருந்தமையை இந்நூல் குறிக்கின்றது.

'நாடகாதி நிருத்தம் அனைத்திலும்

நால்வகைப் பெயரும் பண்ணினும் எண்ணிய
ஆடல் பாடல் அரம்பையர் ஒக்குமவ்

அணுக்கி மாறும் அநேகர் இருக்கவே'

(கலிங்க. காளிக்குக்கூளி. 32)

என்பது அத்தாழிசை. 'நாடகாதி நிருத்தம்' என்னும் சொல்லாட்சி நோக்கத்தக்கது. சோழர் காலத்தில் நிருத்தமே மிகுதி என்பதும் குறிக்கத்தக்கது. கலிங்கத்துப் பரணியின் தொடக்கப் பகுதியான 'கடை திறப்பு', காதல் சுவை மிக்க நாடக அமைப்புடையதாகும்.

தஞ்சைவாணன் கோவை:

கோவை இலக்கியங்களுள் குறிப்பிடத்தக்கது, தஞ்சைவாணன் கோவை. சொல்நயமும், பொருள் வளமும், நாடகச்சுவைகளும் மலிந்தது இந்நூல்.

கோவை இலக்கியமே நாடக அமைப்பு உடையது. நாடக மாந்தர்களைப் படைத்து, உரையாடல்களை வகுத்து, காட்சிகளை அமைத்துச் செல்வது என்பன நாடகப் பாங்கின் அமைப்புகளாகும். கோவை இலக்கியங்களில் இவ்வமைப்பு மிகுதியாகக் காணப்படுகிறது. சங்ககாலத்தில் ஒரு புலவர் ஒரு பாடல்வழி இரு உள்ளங்களின் ஒருணர்வை மட்டும் வெளிப்படுத்துதினார். அவ்வாறு பாடப்பெற்றன தனிப்பாடல்கள். ஆனால் கோவை இலக்கியத்தில் ஒரு புலவர் ஒரே செய்யுள் வடிவில் இரு உள்ளங்களின் எல்லா உணர்வுகளையும் நானூறு பாடல்களில் வெளிப்படுத்துதினார். இருவரின் சந்திப்புக்கள் காதல்வாழ்க்கை, பிரிவு, ஊடல் முதலியன இப்பாடல்களில் படிப்படியாகப் பாடப்பட்டன. இவ்வமைப்பே கோவை இலக்கியத்தின் ஒரு நாடகச்சாயல். எனவே பொருந்திய இலக்கியம்போல் காட்டுவதற்குக் காரணமாகும்.

தஞ்சைவாணன் கோவையின் முதற்காட்சியே ஒரு நாடகக் காட்சியாகத் தொடங்குகிறது.

'புயலே சுமந்து, பிறையே அணிந்து, கயல்கள் மணந்த கமலம் மலர்ந்து பசும்பொன் கொடி ஒன்று நிற்பது போலத் தலைவி தோன்றுகிறாள்' எனக் கூறும்போதே சுவையுணர்வு வெளிப்படுகின்றது. இவ்வமைப்பினை நாடகங்களில் காணப்படும் அறிமுகப்பகுதியோடு ஒப்பிட்டு நோக்கின், அப்பெருமை வெளிப்படும். சுருங்கக் கூறினால், கதை அமைந்த செய்யுள் நாடகப் போக்கில் எழுந்த சிற்றிலக்கியம் 'கோவை' எனலாம்.

சிற்றிலக்கியங்கள் ஒவ்வொன்றின் தோற்றமும், ஒவ்வொரு குறிக்கோள்களைக் கொண்டது. நாடக வாணர்கள், நாட்டிய வகைகள், நிலைகள் பற்றிய சில செய்திகளே இச்சிற்றிலக்கியங்களில் கூறப்பட்டாலும், பல இலக்கியங்கள் நாடகச்சாயல் கொண்டவை.

பயிற்சி வினாக்கள்

ஒரு பக்க வினாக்கள்:

1. தொல்காப்பியம் கூறும் நாடக வழக்குகள் பற்றி விளக்குக.
2. சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படும் நாடகம் பற்றிய குறிப்புகளை எழுதுக.
3. சோழர் கால நாடகங்கள் பற்றி விளக்குக.

4. நாயக்கர் கால நாடகங்களை இலக்கியங்களின் வழி விளக்குக.

கட்டுரை வினாக்கள்

1. நாடகத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் பற்றி கட்டுரைக்க
2. சிலப்பதிகாரத்தில் கூத்துக்கள் பற்றி விவரிக்க.

தமிழ் நாடக வளர்ச்சி

நாடு போற்றும் நற்கலைகளில் ஒன்றான நாடகம், மனிதன் அறிவாக்கம் பெற்று என்று தோன்றினானோ அன்றே ஏதோ ஒரு முறையில் தோற்றம் பெற்று, வளரத் தொடங்கிவிட்டதாகக் கருதலாம். மனிதனின் விளையாட்டுணர்வும் பிறரின் செயல்களை தடித்துக்காட்ட விரும்பும் இயல்பும் நாடகத்தின் தோற்றுவாயாக அமையும். காலவோட்டமும் அறிவுப் பெருக்கமும் கலையுணர்வின் வளர்ச்சியும் பல மாற்றங்களையும் ஏற்றங்களையும் கொடுக்கவே, நாடகக்கலை நல்ல முறையில் வளர்ந்தது. நாடகம் ஒரு கவின் கலையாக விளங்குவதுடன் பயன் கலையாகவும் வளர்ந்துள்ளது. பாட்டும் பரதமும் பண்புள்ள நாடகமும் நாட்டுக்கு நல்ல பயன் என்பது அறிஞர் முடிவு.

தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றம் பற்றிய தெளிவான கருத்து, இன்னும் அறிய இயலாத ஒன்றாகவே உள்ளது. ஆனால், அதன் வளர்ச்சி நிலை ஓரளவு கண்டறியும் பாங்கில் உள்ளது. பண்டைய இலக்கியங்களில் காணப்படும் குறிப்புகள், கல்வெட்டுச் சான்றுகள், செப்புப்பட்டயக் கூற்றுகள் ஆகியவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு தமிழ்நாடக வளர்ச்சியின் நிலையைக் காண முயலலாம்.

நடனத்திலிருந்தே நாடகம் உலகெங்கும் தோன்றியிருக்க வேண்டும். சமயம் அதனைப் பெரும்பாலும் ஊட்டி வளர்த்திருப்பதனால் இறைத் தொடர்பான கூத்துளிலிருந்து பெரும்பாலுள்ள நாடுகளில் நாடகம் தோற்றம்பெற்று வளர்ந்திருக்க வேண்டும். தமிழ் நாடக வளர்ச்சியை நன்கு கண்டுண இலக்கியங்கள் குறிப்பிடும் கூத்துக்களையும் நாட்டுப்புற மக்களிடம் உயிர்வாழும் ஆடல்களையும் கண்டுணர வேண்டும். அவை பெரும்பாலும் சமயத்துடன் தொடர்பு கொண்டு விளங்குவதை காணலாம். அவற்றுள் சிறப்பானவற்றைக் குறிப்பாக அறிய முயலாம்.

கூத்துகள்

பண்டைத் தமிழ் மக்கள் இயற்கையுடன் பொருந்திய வீர வாழ்வு கொண்டவர்கள் என்பதை இலக்கியங்கள் மூலம் அறியலாம். வீரர்களுக்குக் கல்லெடுத்தும் விழாவெடுத்தும் சிறப்பித்துள்ளார்கள். விழாவின் போது வீரர்களை நினைத்து ஆடிப்பாடி களிப்பது இயல்பே. வீரர்களின் தீரச் செயல்களைத் திருப்பி காண நடிப்புக்கலை அவர்களுக்கு நல்ல முறையாக உதவியிருக்கும் என்பது உறுதி. இத்தகைய ஆடல்களின் வீரம், வெகுளி, வியப்பு ஆகிய சுவைகள் இயல்பாக முனைப்புற்றுக் காணப்படும்.

பண்டைத் தமிழர் தெய்வங்களுக்கு வணக்கம் செலுத்த விழா எடுத்திருக்கிறார்கள். விழாவின்போது தெய்வத் தொடர்பான ஆடல் பாடல்கள் நிகழ்ந்துள்ளன.

இவை தவிர நோய்த் தடுப்பு, குறை நீக்கம், வெற்றி கொண்டாட்டம் ஆகியவற்றிற்காகப் பலவகையான நடனங்களை ஆடி இருக்கிறார்கள். வேலன் வெறியாட்டு, துணங்கைக் கூத்து முன்தேர், பின்தேர் குரவைக் கூத்துக்கள் போன்றவை இவ்வகையுள் அடங்கும். வீரர்கள் போர்க்கள நடனங்களை ஆடி

இருக்கின்றனர். வெறியாடலில் அச்சமும் ஏனைய கூத்துகளில் வீரமும் சிறப்பாக வெளிப்படுத்தப்பட்டிருக்கக் காணலாம்.

1. தெருக்கூத்து

மேடை நாடக வகைகளில் பழமையான கலையாகவும், சிலரால் முரட்டுக் கலையாகவும் கருதப்படுகின்ற இந்நாடகம் பல நூற்றாண்டுகளாக நடைபெற்று வருகின்றது. அதுவும் திறந்தவெளி அரங்கத்தில் ஊர்மக்கள் ஒன்றுகூடிக் காணும் கலையாக இருந்து வருகின்றது. சிலர் இக்கலை சங்க காலம் முதல் ஆடப்பட்டு வரும் பழமையான வரலாறுடையது என்று இன்றும் எண்ணுகின்றனர். இம்மயக்கத்தைப் போக்கி, இதன் பிறப்பையும் தன்மையையும் டாக்டர் மு.வரதராசன் அவர்கள் கீழ்க்கண்டவாறு எழுதுகின்றனர்.

“பிற்காலத்தில் தமிழ்நாட்டில் நாடகங்கள் அறிஞரின் தொடர்பு குன்றிய போது கலைச்சிறப்பு மங்கி, நயமும் குறைந்து தெருக்கூத்து என்ற பெயருடன் வாழ்வன ஆயின. தெருக்கூத்தில் ஆடல் பாடல்கள் கலைமெருகு இல்லாதவையாக அமைந்தன. உரையாடல்களும் நாகரிகம் குறைந்து வழங்கின. ஒருவகை முரட்டுத் தன்மை குடிகொண்டது எனலாம். ஆகையால் தெருக்கூத்திற்கு உரிய நாடகங்கள் இலக்கியமாக எழுதிப் போற்றத்தக்க சிறப்புப் பெறவில்லை. அவற்றில் உணர்ச்சி ஆயின் அழகிய அமைப்பு, இழந்து நின்றன எனலாம். ஆதலின் அவை படிக்காத மக்கள் மட்டுமே பாராட்டத்தக்கன ஆயின.

ஏனைய நாடக வகைகளை வளர்த்துவரும் பல குழுவினர் இத்தெருக்கூத்துக் கலையை வளர்ப்பவராக இல்லை. குறிப்பிட்டு எண்ணிவிடும்படி ஒரு சில குடும்பங்கள் அல்லது கலைஞர்கள் இக்கலையை வளர்த்து வருகின்றனர். பொதுவாக இக்கலையின் தன்மை, அதன் அமைப்பு நிலைகள் இவற்றைப் பற்றிப் பல செய்திகளிலிருந்து ஆராய்ச்சி செய்து தொகுத்து அறிவதனைவிட இக்கலைத் தொடர்புடைய பழுத்த ஒரு தெருக்கூத்துக் கலைஞர் வழியிலே இக்கலையை அறிந்து கொள்வது பொருத்தமும் சுவையுடையதும் ஆகும். அவ்வகையில் புரிசைத் திரு.நடேசத்தம்பிரான் என்ற கலைஞர் 20.3.1966 ஆனந்தவிகடன் நாளிதழுக்காகத் தெருக்கூத்துத் தொடர்பாகப் பத்து வினாக்களை அப்பழம் பெரும் தெருக்கூத்துக் கலைஞர்களிடம் கேட்க, அக்கலைஞர் அளித்த பதில்கள் இக்கலை தொடர்பான பல்வேறு அரிய செய்திகளை விளக்குவனவாக உள்ளன. அப்பேட்டியின் முழுவிபரம் இறுதியில் (பின்னிணைப்பு 14) சேர்க்கப்பட்டுள்ளது. அவ்வரிய செய்திகளுடன் இக்கலையை பற்றி நாம் ஆராய்கின்ற பொழுது நாம் அறியத்தக்க செய்திகள் மேலும் பல உள்ளன.

பெயர்க் காரணம்

நாடக அரங்கு எதுவும் இன்றித் தெருக்களில் திறந்த வெளியில் நடைபெற்று வந்ததால் இதனைத் தெருக்கூத்து என வழங்கினர். தெருவில் ஆடப்படும் நாடக வகை என்பதனைக் கூத்தின் தலைப்பு தெளிவாகச் சுட்டுகிறது. நாடகங்கள் அரங்குகளில் சிறப்பிடத்தைப் பெறுவதற்கு முன்பெல்லாம் கூத்துக்களே பெரும்பான்மையாக நடைபெற்று வந்தன. பெரும்பான்மையும் தெருக்கூத்துக்கள் கிராமப்புறங்களில் பாமர மக்களை மகிழ்விப்பதற்காகவே நடத்தப்பட்டன. கூத்தை நடித்துக் காட்டும் நடிக்காரும் கல்வியறிவு குறைந்தவர்களே யாவர்.

மேடை அமைப்பும் நேரமும்

தெருவின் முச்சந்திகளிலோ, திறந்த வெளியிலோ, உயரமான மேடைகள் அமைத்துப் பந்தல் போட்டுத் தெருக்கூத்துக்களை நடத்துவர். இரவு ஒன்பது மணிக்கு மேல்தான் கூத்து தொடங்கும். மத்தள ஒலி முழக்கம் கேட்ட பின்னரே மக்கள் வந்து கூடுவர்.

நாடக அமைப்பு

செய்யுளும் உரையுமாகவே கூத்து அமைந்திருக்கும். அதிலும் பெரும்பான்மை செய்யுள்களும் இடையிடையே ஆங்காங்கு உரைநடைகளும் கலந்து வரும்.

கோமாளி

கூத்தின் இடையிடையே நகைச்சுவையை உண்டாக்குவதற்காகக் கோமாளி தோன்றுவான். கோமாளி, கட்டியக்காரன் முதலானவர்கள் இடத்திற்கும் காலத்திற்கும் ஏற்றவாறு தங்கள் பேச்சுகளையும் உடைகளையும் மாற்றி அமைத்துக்கொள்வார்கள்.

பொதுவாக நாடககலையில் ஆர்வம் உள்ளவர்களுக்கும் சிறிது கற்றவர்களுக்கும் தமது கலைத் திறமையைக் காட்டும் அரிய வாய்ப்பாக இக்கூத்துக்கள் அமைந்திருந்தன. சிறிது கற்றவர்களும் கூடப் படைப்புத்திறனும் கற்பனை ஆற்றலும் உடையவர்களாக இருந்தால் நாடகத்திற்குத் தேவையான பாடல்களையும் உரையாடல்களையும் தாமாகவே எழுதி விடுவதுண்டு. அவர்களுடைய இயல்பான கற்பனைத் திறன் அதில் தூண்டப்படும். ஆனால் கல்விக் குறைவின் காரணமாகத் தரம் சிறிது குறைவாக இருக்கும். பண்பாடு குறைந்து கரடு முரடாகக் காணப்பட்ட போதிலும் அவையே நாட்டுப்புற மக்களுக்குப் பெரும் விருந்தாக அமைந்து மகிழ்ச்சியை ஊட்டும்.

கூத்தின் அமைப்பு

கூத்தின் தொடக்கத்தில் கட்டியக்காரன் வருவான். கூத்தில் வரக்கூடிய பாத்திரங்களை அறிமுகப்படுத்துவான். கூத்தின் நிகழ்ச்சிகளை நன்கு விளக்கும் வகையில் அவன் பேச்சு அமைந்திருக்கும். கூத்தில் வரும் நடிகர்கள் பெரும்பாலும் ஆண்கள். ஆண்களே பெண் வேடத்தையும் தாங்கி நடத்தார்கள். பின்னால் பெண்களும் பங்கு கொண்டனர்.

திரை

ஓலைகளால் வேயப்பட்ட கொட்டகையில் சிறிய மேடை ஒன்று முன்புறத்தில் சிறிய அரங்குபோல் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். அதில் நடிகர்கள் வருவதற்கு முன் வெள்ளைத்துணி ஒன்று திரைபோல் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். நடிகர் வந்து அதன் பின்புறம் நின்றதும் அத்துணி நீக்கப்படும். இக்காலத்தில் வண்ணத் திரைச்சீலைகளும் கையாளப்படுகின்றன.

நடிக்கும் வீரம்

சில நேரங்களில் வாத்தியக்காரர்களுக்கும் நடிகர்களுக்கும் இவ்வகையில் போட்டி ஏற்படுவதுண்டு. அவர்கள் கால அரசியலும் புராணத்தோடு கலக்கும்

வெற்றி பெறுவோர் பார்ப்பவர்களின் பாராட்டையும் கைத்தட்டலையும் பெறுவர். பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் பொது மக்கள் இடையிலே சென்று மாலை, பதக்கங்கள் அணிவித்தலும் உண்டு. கூத்தில் கோமாளி முக்கியமான பாத்திரம்போல, ஆர்மோனியம் மிக முக்கியமான வாத்தியமாகும்.

தனிப்பாணி

தெருக்கூத்துக்கெனத் தனிப்பட்ட சில பாணிகள் இருந்தன. அவை மக்களின் இதயத்தில் மகிழ்ச்சியை ஊட்டி நீங்காத நினைவுச் சுவடுகளைப் பதித்து வந்தன. அர்ச்சுனன் தபசு என்ற நாடகத்தில் ஒரு பனை மரத்தை நட்டு அதன்மேல் அருச்சுனன் நின்று கொண்டு பன்றியின் மேல் அம்பு எய்வதும் பலமணி நேரம்பனைமரத்தை விட்டுக் கீழிறங்காமல் வேடனாகிய சிவபிரானோடு வாதிடுவதும், கோமாளி இடையிடையே செய்யும் வேடிக்கைகளும் தெருக்கூத்தில் மட்டுமே கண்டு களிக்கக் கூடியவை. கூத்துக்களில் மார்க்கண்டேய நாடகம், அரிச்சந்திர நாடகம், மகாபாரத நாடகம், இரணிய நாடகம், கோவலன் நாடகம், சிறுத்தொண்டர் விலாசம், சத்தியவான், சாவித்திரி நாடகம், நல்லதங்காள் நாடகம், அல்லியரசாணி நாடகம், கட்டபொம்மு நாடகம் முதலியன செல்வாக்குப் பெற்றவை.

இத்தகைய கூத்துக்கள் பலப்பல அவ்வக் காலங்களில் தோன்றி அவ்வப்போது மறைந்து விட்டன. செவிவழி நாடகங்களாகவும் ஏட்டுச் சுவடிகளாகவும் இருந்து மறைந்து கூத்துக்கள் எண்ணற்றவை. சீரமைப்புப் பெற்றுப் புகழுடன் விளங்கிய நாடகங்கள் பல, தெருக்கூத்தில் நடிக்கப்பட்டன. தெருக்கூத்தின் விளம்பர அறிக்கை தனிச் சிறப்பு உடையதாகும்.

கூத்தைப்பற்றிய பழமொழிகள்

பழமொழி ஒன்று நாட்டில் உருவாகின்றது என்று சொன்னால் பரவலான ஒரு பழக்கம் செல்வாக்குப் பெற்ற பிறகே பழமொழியாகத் (Proverb) தோன்ற முடியும் தெருக்கூத்தைப் பற்றிப் பல பழமொழிகள் தோன்றியுள்ளன.

“கூத்தாடி கிழக்கே பார்ப்பான்

கூலிக்காரன் மேற்கே பார்ப்பான்

குருடனும் செவிடனும் கூத்துப் பார்க்கப் போனதுபோல

ஒரு நாள் கூத்துக்கு மீசை எடுத்தது போல

குடும்பத்தில் இளையவன் கூத்தில் முதியவன்

ஆரியக் கூத்தாடினாலும் காரியத்தில் கண்”

என்ற இப்பழமொழிகளில் விடிய விடிய கூத்து நடக்கும் என்பதனைக் கூத்தாடி கிழக்கே பார்ப்பான் என்ற பழமொழி நன்கு எடுத்துக் காட்டுகின்றது. உதாரணமாக வள்ளி திருமணம் நாடகத்தில் வள்ளிக்கும் முருகனுக்கும் தர்க்கம் நடக்கின்ற பொழுது விடிந்து விடுவது உண்டு.

தெருக்கூத்தின் இன்றைய நிலை

நாடகரிக நாடகங்கள் அறிவியல் கலந்த முன்னேற்றத்துடன் வீறுநடை போட்டாலும் தெருக்கூத்துகள் இன்றும் பட்டி தொட்டிகளில் நடைபெற்று வருகின்றன. மக்களுக்கு இக்கலையில் ஆர்வம் குறையவில்லை.

புராதனமான கலையென்று அரசியலாரும் இக்கலையைப் பேணுவதில் அக்கறை காட்டுகின்றனர். தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கத்தார். புரிசை திரு.நடேசத் தம்பிரான், திரு.கே.எம்.சிவஞான பாண்டியன், திரு.கண்ணன்தம்பிரான் முதலிய தெருக்கூத்துக் கலைஞர்களுக்குக் கலைமாமணி என்ற பட்டமும் விருதும் வழங்கியுள்ளனர். ஆண்டுதோறும் டெல்லியில் சங்கீத நாடக அகாடமி நடத்திடும் கிராமியக் கலை விழாக்களிலும் இக்கலை ஆதரிக்கப்பட்டு வருகிறது. அண்மையில் இக்கலையை வளர்த்துவரும் மதுரையைச் சேர்ந்த ஆர்.வி.உடையப்பா சென்னையில் பல நாட்கள் தங்கியிருந்து நாகரிகம் மிக்க சென்னை மக்களுக்கும் திரைப்பட நாடக நடிகர்களுக்கும் பல கூத்துக்களை நடத்திக் காட்டிப் பெரும் பாராட்டுதலுக்கு ஆளானார். இவரது பவளக்கொடி நாடகத்தைப் பாண்டிச்சேரி அகில இந்திய வானொலி 18-8-1976 ஆம் நாளன்று புதுவை கம்பன் கலையரங்கில் ஏற்பாடு செய்து வானொலியிலும் ஒலிப்பரப்பியது. பிரபல திரைப்பட நடிகர் டி.ஆர்.மகாலிங்கம் அண்மைக் காலத்தில் பல தெருக்கூத்துக்களைக் கிராமப்புறங்களில் நடத்தி வருகின்றார். எம்.கே.தியாகராஜ பாகவதர், என்.ஜி.கிட்டப்பா, கே.பி. சுந்தரம்பாள் முதலியோர் தெருக்கூத்து கலைஞர்களாகவே அறிமுகமானார்கள்.

நாடகப் பேரறிஞர் பம்மல் சம்பந்தமுதலியார் இத்தெருக்கூத்துப் பற்றிச் சுவைபடத் தாம் பார்த்த அனுபவங்களைத் தம் நாடகத் தமிழ் நூலில் விரிவாக எழுதியுள்ளார்கள். பெ.தூரன் தெருக்கூத்து என்ற ஒரு கட்டுரையை நாடகக் கலைக்களஞ்சியம் என்ற சிறப்பு மலரில் எழுதியுள்ளார்கள்.

தமிழ்நாட்டு மக்களின் மரபும் பண்பாடும் என்ற நூலில் திரு.சோமலெ தெருக்கூத்து பற்றிய சில செய்திகள் கூறியுள்ளார்கள். இக்கலை தனித்து ஆராய்வதற்குரிய எண்ணற்ற மூலங்களைக் கெண்டதாகும். அவற்றுள் மேடை வரலாறும் நடிக்கப்படும் நாடகங்களின் இலக்கியத் தரமும் இவ்வாய்வில் பல உண்மைகளைக் காட்டுவனவாக இருக்கக்கூடும். எதிர்கால ஆய்வு உலகம், இக்கலையைத் தனித்து எடுத்து ஆராய்தல் வேண்டும். இக்காலத்தில் மேடைகளில் ஆடப்பட்டு வரும் கூத்துக்களின் பாட்டுக்களையும், உரையாடல்களையும் ஒலி நாடாவில் பதிவு செய்து நூல் வடிவிலும் வெளியிட வேண்டும்.

தெருக்கூத்து எப்படி வந்திருக்க கூடும்

இக்கூத்திற்கு முன்னெல்லையில் சான்றுகள் கிடைக்கின்றனவா என்று ஆராய்ந்திடும் பொழுது இன்றைய அமைப்பில் இல்லாவிட்டாலும் இக்கூத்தின் கூறுகள் பழந்தமிழகத்தில் இருந்திருக்கின்றன. கதை சொல்லும் கூத்துக்கள் பெருவழக்கில் முன்னெல்லையில் இல்லை என்பதனை முன்னர்க் கண்டோம். இக்கூத்தின் அடித்தளங்களாகக் காணக்கூடிய சில சான்றுகளையும், சில கூத்து வகைகளையும் மட்டும் இணைத்துக் காணலாம்.

சாக்கையர் என்னும் குலத்தவரால் ஆடப்பட்ட “சாக்கைக் கூத்து” சிலப்பதிகாரத்தில் சுட்டப்படுகிறது. வடநாட்டு வெற்றியுடன் கண்ணகியின் படிமக் கல்லைக் கங்கையில் நீராட்டிக் கனகவியசர் தலையில் ஏற்றி வஞ்சி மாநகருக்கு மீண்ட சேரன் செங்குட்டுவனின் முன்னால் பறையூர்க் கூத்தச் சாக்கையன் ஆடிய கொட்டிச்சேதம் என்னும் கூத்தினைப் பற்றி வஞ்சிக் காண்டம் கூறுகின்றது.

கூத்து அக்காலத்தல் வேத்தியல், பொதுவியல் என இரு வகைகளாகப் பிரிக்கப்பட்டிருந்தது. வேத்தியல் என்பது உயர் மக்களுக்காக ஆடப்படும் கூத்து பொதுவியல் என்பது பாமர மக்களுக்கு என ஆடப்படும் கூத்து இவர்களுக்கு இழிமக்கள் ஆடிய கூத்தை அடியார்க்கு நல்லார், சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதை உரைப்பகுதியில், “எழுவகைக் கூத்தும் இழிகுலத்தோரை ஆட வகுத்தனன் அகத்தியன்றானே” என்று குறிப்பிடுவதாலும் உணரலாம்.

நம் நாட்டுக் கூத்துகள் இசை வடிவானவை. எனவே அவை தொடக்க நாளில் பாடல்களாகவே அமைந்திருந்தன. குறவஞ்சி நாடகம், பள்ளு நாடகம், நொண்டி நாடகம் என்பவை கூத்துகளாக நடிக்கப்பட்டு வந்த நாடகங்கள், நொண்டி நாடகங்கள் நகைச்சுவை, எள்ளல், தர்க்கம் நிறைந்தவை பள்ளு நாடகத்தில் நகைச்சுவை குறிப்பாக மிக உண்டு. இவை கோயில்களில் ஆடப்பட்டன.

கி.பி.பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் நடைபெற்று வந்த இசைக் கூத்துகளில் குறிப்பிடத்தக்கது. இராம நாடகம், சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயரால் இயற்றப்பட்ட இராம நாடகக் கீர்த்தனை இடையிடையே உரைநடைகளும் கொச்சைத் தமிழும் கலந்து நடிக்கப்பட்டு வந்தது. வேத்தியலாகவும், பொதுவியலாகவும், கோயில்களிலும் நடைபெற்று கூத்துக்கள், காலப்போக்கில் டாக்டர் மு.வ.அவர்கள் குறிப்பது போல அறிஞர்கள் தொடர்பு குன்றியதும் தெருக்கூத்தாகியிருக்கிறது. வள்ளி திருமணம், பவளக்கொடி, அல்லி அர்ஜுனன், நல்ல தங்காள், பத்மாகூரன், காத்தவராயன், இராமாயணம், அரிச்சந்திரன், கோவலன் கதை, பக்தபிரகலாதா போன்ற கதைகளெல்லாம் கூத்துக்களாக நடைபெறத் துவங்கின. பட்டண மக்களுக்குப் பழக்கமான யானையைப் பட்டிக்காட்டார்கள் வேடிக்கை பார்ப்பது போல, பட்டிக்காட்டார்களுக்குப் பிடித்தமான இக்கலையைப் பட்டணக்காரர்கள் வேடிக்கைக் கலையாகக் காணும் நிலை இன்று பிறந்துள்ளது.

2. தமிழ் நாடக இலக்கியங்கள்

கீர்த்தனை நாடகங்கள்

18-ஆம் நூற்றாண்டு இறுதியிலும் 19-ம் நூற்றாண்டு முற்பகுதியிலும் கீர்த்தனைகளாகிய இசைப்பாடல்களால் நாடகக் கூறுகள் மிக்க நாடகக் கீர்த்தனை இலக்கியங்கள் சில எழுதப்பட்டன. மக்கள் கூட்டமாக இருந்து சுவைக்கும் பொருட்டு அவை பாராயணம் செய்யப்பெற்று வந்துள்ளன. அத்தகைய இலக்கியங்களின் முன்னோடியாகச் சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயர் 1771-இல் எழுதிய இராம நாடகக் கீர்த்தனையைச் சொல்லலாம்.

இராமாயணம் இந்திய மக்களை மிகுதியாகக் கவர்ந்த இதிகாசமாகும். அதனைக் கம்பர் தமிழ்க் காப்பியமாகப் பாடித் தந்துள்ளார். பாமர மக்களும் அதைப் பாடிக் கேட்டு மகிழும் தரமாகப் பல்வேறு வகை இசைப் பாடல்களால் எழுதித் தந்தவர் அருணாசலக் கவிராயர், புராண இதிகாசக் கதைகளை இசையோடு கேட்க விரும்பிய தமிழ் மக்கள் இராம நாடகக் கீர்த்தனையை ஆவலுடன் வரவேற்று மிகச் சிறப்பாகப் பாராட்டி மகிழ்ந்தனர்.

இராம நாடகம்

இராம நாடகக் கீர்த்தனை நாடக பாணியில் எழுதப்பட்ட நல்ல நூல் என்று தமிழ் நாடகத் தந்தை பம்மல் சம்பந்த முதலி யார் குறிப்பிடுகிறார். அருணாசலக் கவிராயர் இராம நாடகம் செய்து நாடகத் தமிழைப் புதுப்பித்ததாக அறிஞர் கருதினார். மேலும் ஆசிரியர் அபசாரமை என்ற பகுதியில்

“கனமான வால்மீகர் சுலோகம் செய்தார்

கம்பரும் ராமாயணத்தைக் கவியாச் செய்தார்

உனதா சையாலே நாடகமாகச் செய்தேன்.”

என்று குறிப்பிடுகிறார். இவற்றிலிருந்து இந்த நூல், நாடகத்து அடக்கப்படுவது புலனாகும். இன்றும் 16 இடங்களில் இந்நூலை நாடகம் என்றே ஆசிரியர் வழங்குகிறார். இவ்வாறு வழங்க பெற்றாலும் இஃது ஒரு நாடக நூலா என்ற சிந்தனை எழத்தான் செய்கிறது.

நாடகக் கலைக்கு உயிர்நாடியாக அமைவது அவிநயம். அந்நயமானது ஒன்பான் சுவையான அகத்து நிகழ் உணர்ச்சிகளை பத்து வகைச் சத்துவங்களாய் உடல் நிகழ்ச்சிகளின் புற தொழில்களால் வெளிப்படுத்திப் பிறருக்குப் புலப்படும் வகையில் பாவகம் செய்தலாகும் என்று கூறப்படுகின்றது. நாடகக் கதையைப் புலவர் கூறாமல் கதைமாந்தரே கூற வேண்டியிருப்பதனால் தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டுகளைப் போல் உணர்ச்சிகளை நேரே வடிக்கும் திறம் பெற்றிருத்தல் வேண்டும். நாடகம் மேடையில் நடித்துக் காட்டப்பெறுவது. அது கண்டும் கேட்டும் மகிழத் தக்கது. இராம நாடகம் ஒருவரால் சொல்லப் பெறுவதற்கும் மக்களால் கேட்கப் பெறுவதற்கும் தகுதியான முறையில் எழுதப் பெற்றுள்ளது. ஆசிரியர் நூற் பெருமை கூறும் போது ‘நாடகம் சொல்வேன்’ என்றும் இதுவே கேட்க வேணும் என்றும் எழுதுகிறார். இப்பகுதியைச் சேர்ந்த தருவின் இரண்டாம் சரணத்தில் பாகவதர் படிக்கும் கீர்த்தனையாய்ச் சொன்னேன் என்று மிகத் தெளிவாகக் கூறிவிடுகிறார். மேலும் இறுதி வாலிவிருத்தத்திலும், நூற்பயன் கூறும் விருத்தத்திலும் இவ் உண்மையை விளக்கமாகப் புலப்படுத்திவிடுகிறார். இவற்றை நோக்கும் போது இராம நாடகம் இசை வல்லநரால் பாடப்படுவதற்கும் மக்களால் கேட்டு மகிழ்வதற்கும் தகுதியான ஒரு நாடகக் கீர்த்தனை என்பது தெளிவாகும்.

இராமாயணத்தைக் கம்பர் விருத்தப் பாக்களாலும் பால பாரதியார் சந்த விருத்தங்களாலும் அருணாசலக் கவிராயர் இசைப்பாடல்களாகவும் பாடித்தந்துள்ளனர். நடிப்பதற்காகவும் படிப்பதற்காகவும் எழுதப்பெறும் நாடகங்கள் உண்டு. அவற்றில் ஒன்றே சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயர் இயற்றிய இராமநாடகம் இந்த நூலில் பாத்திர உரைகளைவிடவும் ஆசிரியக் கூற்றே மிகுதி அறிமுகம், நடிப்புக் குறிப்புகள் போன்றவை கட்டியங்காரன் பொது வசனம் ஆகியவற்றின் மூலம் தரப்பட்டுள்ளன. ஆனால், நாடகக் கீர்த்தனைகளில் அந்தப் பகுதிகளை ஆசிரியரே மேற்கொண்டு நடத்துவதாக உள்ளது.

இராம நாடகம் மொத்தநிலையில் 268 விருத்தம் 167 பல்லவி, சரணம் ஆகியவை அமைந்த கீர்த்தனைகள், 59 திபதைகள் (கண்ணிகள்) 6 கொச்சகம், 2 வெண்பா 1 கலித்துறை 1 தோயப்பாடல் 1 வசனம் (உரைநடை) ஆகியவற்றால் மிகச் சிறப்பாக ஆக்கப்பெற்ற நாடகக் கீர்த்தனை நூல்

பாத்திரப் படைப்பு, கதைப்பின்னல், சுவைகூட்டல் ஆகியவை நாடகம் போன்று சிறப்பாக உள்ளன. பொதுவாகப் பிற பாத்திரங்களின் வாயுரையாகப் பாத்திரப் பண்புகளைப் புலப்படுத்தும் உத்தியைக் கையாளுகிறார்.

**“முத்தொழிலும் முக்குணமும் முச்சுடரும் முப்பொழுதும்
முப்பொருளும் ஆகிநின்ற மூர்த்தி ராமா”**

என்ற கருடனுரையால் இராமனின் இறைப்பண்பை உணர்த்துகிறார். மேலும் பாத்திரப் பெயர்களுக்குக் கொடுக்கும் அதை மொழிகளிலும் பண்பை விளக்கும் தரமாக உள்ளன. ‘புத்தியுள்ள கும்பகர்ணன், சத்திய விபீஷணன், கொலைகாரி சூர்ப்பணன் மாமகளாம் சீதை’ போன்ற இடங்கள் இத்தகையவை.

அடுக்குத் தொடர்களால் சுவை கூட்டும் முறை மிகவும் சிறப்பாகவும் அழுத்தமாகவும் உள்ளது.

குகனின் சீற்றத்தை,

**‘விண்டு விண்டு, பிண்டு விழவிழ
கண்ட கண்ட துண்டம் துண்டம் ஆக்கிறேன்.’**

என்று கூறி வெளிப்படுத்துகிறார். சடாயுவின் வீரச்செயலை.

**“தத்தித் தத்திப் பறந்தெத்தி யெத்திக் கையால்
குத்திக் குத்தி எங்கும் சுற்றிச் சுற்றி மூக்கால்
கொத்திக் கொத்தி அடித்தானே இடித்தானே”**

சடாயுராஜன் என்று பாடிக் காட்டுகிறார். இந்நூலில் அணிநலம், கற்பனை நயம் ஆகியவை மிகுந்து காணப்படுகின்றன.

நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை

ஆனை தாண்டாபுரம் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் 19-ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் படைத்தருளிய திருநாளைப் போவார் என்னும் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை மக்களைப் பெரிதும் கவர்ந்த நாடகக் கீர்த்தனை நூலாகும். அவரே அதனைப் பல இடங்களில் பாடி விளங்கக் கூறி மக்களை மகிழ்ச்சிக் கடலில் ஆழ்த்தி இருக்கிறார். இராம நாடகத்திற்கும் இந்நூலுக்கும் பல வேறுபாடுகள் உள்ளன. இதில் உரைநடை பகுதிகள் மிகுதி. காலப்போக்கில் மக்களின் மனப்போக்கில் ஏற்பட்ட மாற்ற உணர்வுகளை நன்றாக அறிந்து தமது கருத்தோட்டத்தை மிகச் சிறப்பாகப் பயன்படுத்திப் பழங்கதைக்குப் புதிய மெருகு கொடுத்துள்ளார். பல மாற்றங்களைப் புகுத்தித் தமது படைப்புக்கும் ஏற்றம் தேடிக் கொண்டுள்ளார்.

அமைப்பிலும் இராம நாடகத்தைவிடவும் கூடுதலாக நொண்டிச்சிந்து துக்கடா, சவாயி, கடகா, தண்டகம், அகவல் ஆகியவற்றைச் சேர்த்துள்ளார். இசைஅமைப்பு முறையிலும் சிறப்பாக முன்னேறியுள்ளார். இருசொல் அலங்காரம் ஆனந்தக்களிப்பு, ஏசல் போன்ற பகுதிகள் கூடுதலாக உள்ளன. இவை அனைத்தும் இதன் நாடகப் பாங்கைச் சிறப்பாக பெருக்கியுள்ளன என்று உறுதியாகக் கூறலாம்.

இரு சொல் அலங்காரம் என்பது இருவர் மாறி மாறி உரை பாடுவது போன்று பாடல்களை அமைப்பது. ஆவற்றில் சொல் விளையாட்டு, பொருள் புனைவு, கருத்துத் தொக்கல் ஆகியவை இடம் பெறும். நாடக உரையாடல் போன்றே இவை அமையும். நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையில் இத்தகைய இடங்கள் 12 உள்ளன. சில உரையாடல்கள் நீண்ட நேரப்பேச்சுக்கு உரியனவாகக் காணப் பெறுகின்றன. ஒரு கீர்த்தனை ஒரு விருத்தம் ஆகியவை கூட இம்மாதிரி அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இராமநாடகக் கீர்த்தனையில் இம்மாதிரி உரையாடல் பாடல்கள் நான்கு இடங்களில் தாம் வந்துள்ளன.

நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனையில் உரைநடைப் பகுதிகள் மிகுதியாகவும் உரையாடல் கூடுதலாகவும் இருப்பதினால், நாடக அமைப்புக்கு அணுகமான இடத்துக்கு இந்நூல் செல்லுகிறது. அந்தனரும் பெரியகிழவரும் உரையாடும் இடத்துக்கு இடம் இதற்கு நல்லதொரு சான்றாகும். மேலும், இவ்வுரையாடல் முடிவில் பெரிய கிழவர் விடைபெற்றவாறு, கண்டேன், என் கலிதீர்த்தேன், ஆனந்தம் கொண்டேன், குறை தீர்த்தேன், அமிர்தமுண்டேன், பசிதீர்த்தேன், பிறவிவென்றேன், வீடு நின்றேன், என்று தமக்குத்தாமே பேசிக்கொண்டு வருகிறார். இவ்வுரையின் மூலம் ஒரு பாத்திரத்தின் அகவுணர்வை அப்படியே நாடகப் பாங்கில் படம் பிடித்துக் காட்டி விடுகிறார் ஆசிரியர்.

உண்மையில் இப்பகுதிகளை மக்கள் நாடகம் காணும் உணர்வுடன் சுவைப்பர் என்று கூறலாம், கீர்த்தனை இலக்கியங்களில் நிகழ்ச்சிப் பின்புலத்தை உரைநடையிலும், உரையாடல்களைப் பாடல்களிலும் அமைக்கும் முறையைப் பெரும்பாலும் காணவியல்கிறது. அளவுக்கு மீறிய இசைப்பாடல்கள் இந்தக் கீர்த்தனையில் அதிகம் இல்லை. ஏதாவது ஓர் இடத்தில் நீண்ட பாடல் வருவதாக இருப்பின் அவற்றை இராகமாலிகையாகப் பாடிகிறார். இராக மாற்றம் சலிப்பைப் போக்கிச் சுவையைப் பெருகிடும். வேதியர் நந்தனாருக்குச் சொல்வதாக வரும் நீண்ட பாடலுரை பதின்மூன்று இராகங்களில் பாடப்பெறுகிறது. ஒலிநயமும் இசையமைப்பும் இந்நூலுக்குப் பெருமை சேர்க்கின்றன.

பொது மக்களுக்குப் பழக்கமான நாட்டுப்புற பாடலமைப்புகளான நொண்டிச்சிந்து, லாவணி போன்றவற்றை கையாண்ட அவர்களை ஆசிரியர் கவர்ந்துள்ளார். நடை எளிமையையும் இனிமையும் நூலமைப்பும் இன்னிசைப் பொழிவுக்கு மிகப்பொருத்தாக உள்ளன. நாடகக் கீர்த்தனை நிலையிலிருந்து நாட்டல் நாடகங்கள் கிளந்தெழும் துடிப்பு இந்நூலில் காணப்பெறுகிறது.

இயற்கை இறந்த நிகழ்ச்சிக்கு ஆசிரியர் இடம் கொடுக்கிறார் மரபும், மக்கள் நம்பிக்கைகளும் இதற்கு ஒத்து உள்ளன. புராணக்கதையிலிருந்து பாரதியார் மாறுபட்டு வேதியன நந்தனாரின் காலடியில் விழச்செய்கிறார். இந்த இடத்தில் சமுதாய மாற்றம் காண விழையும் ஆசிரியர் ஒரு புரட்சி வித்தை மகிழ்கிறார் என்று கருதலாம்.

பண்பு விளக்கும் முறை சிறப்பாக உள்ளது. தன் வினையையும் பற்றி நொந்து கொள்ளும் நந்தனாரைப் பேச வைக்கும் முன் நன்றாக அமைந்துள்ளது. திருப்புன்கூரில் நந்தி இறைவனை காண முடியாமல் தடுக்கிறது. நந்தனார் வருந்துகிறார்.

‘சிவலோக நாதன் திருச்சன்னி தானம்
முலையாகிய நந்தி மறைந்திடு திங்கே
மலைகாலஞ் செய்த பாழ்வினை குவிந்து
மலையாகி யிப்படி மறைத்ததே வென்றார்”

இறுதிச் சொல்லை என்றார் அல்லது யென்றார் என்று எழுதாமல் வென்றார் என்று குறிப்பிட்டுள்ள ஆசிரியரின் திறனை அகழ்ந்து தான் காணவேண்டும். கூறும் உரையில் எதிர்பொருளமைத்து கூறுவோன் பண்பைக் குறிப்பாலுணர்த்தும் திறனும் கண்டுள்ள தகுவது, வேதியர் நந்தனாரிடம்,

“பலகாலம் பழமும் பாலு மூட்டினாலும் பாம்பு
பழகாததற்கு வெர்ப்பாய்ப் பகர லாமோ தீம்பு”

என்று உரைக்கும் இடம் இத்தகையது.

நந்தனார் தம்மைத் தாழ்வாக மதிக்குமிடத்தில் இளிவரல் நம் பண்பும் தோன்றப் பேசுவதைக் கேட்கலாம்.

‘சிங்கம் புசித்திடும் இறைச்சியை
வேறொரு செந்நாய் தொடலாமோ
சிதம்பரம் நான்தொட லாமோ
சாதியில் சின்னவன் நானன்றோ’

உடலைக் கேட்போருக்கு இளிவரல் சுவை தோன்றாது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. பாத்திரத்தின் பழக்கத்துக்குத் தக்க உவமையை ஆசிரியர் கையாண்டுள்ளமைக் கவனிக்கத் தக்கது. சமுதாய நிலையும் இவ்விடத்தில் புலப்படுத்தப் பெறுகிறது. இத்தனையின் நாடகப் பண்பும் தோன்றும்.

பாத்திரத்தின் அகப்புற நிலைகளையும் அழகுற நாடக உத்தியைக் கையாண்டு காட்டுவதில் கோபால கிருஷ்ண பாரதி நிறமுடையவர்.

நந்தனார் சிதம்பரத்துக்குச் செல்ல முடியாத நிலையில் நடிப்பதை,

“தூண்டில் மீனது போல் துள்ளித் துள்ளித்
துடிப்பான் பற்களைக் கடிப்பானே”

என்று பாடுகிறார். உணர்ச்சிக்கும், செயலுக்கும் முக்கிய இடம் அளிப்பது அறியத்தகும்.

அரிய கருத்துக்களை எளிய சொற்களால் இனிதாய் விளக்கப் பாமர மக்களை கவரும் நாடகக் கீர்த்தனையாக இது விளங்குகிறது. இறைவன் எட்டாப் பொருள், எட்டிவிட்டால இனிய பொருள். இக்கருத்து தோன்ற,

‘எட்டாப் பெருங்கொம்பு – நெருங்கித்
தொட்டால் செங்கரும்பு’

என்று கூறுகிறார். இவ்வாறு அருங்கருத்துக்களை அருமையாக விளக்கும் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை போன்று பல நாடக கீர்த்தனைகள் தமிழில் உள்ளது.

வேறு நாடகக் கீர்த்தனைகள்

கோபால கிருஷ்ண பாரதியார், மேலும் இயற்பகை நாயக சரித்திரம், திருநீலகண்ட நாயனார் சரித்திரம், திருநீலகண்ட நாயனார் சரித்திரம் ஆகியவற்றை பாடியிருக்கிறார். இவற்றுள் முன்னதில் 21 பாடல்களும் பின்னனி 24 பாடல்களும் உள்ளன. மீதிப் பகுதிகள் உரைநடை அமைந்துள்ளன. நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை போன்று இச்சிறப்பாக அமையவில்லை.

சேஷகவி 1714-ல் பாடிய ஸ்ரீ பராங்குசநாடகம் என்னும் ஆழ்வார் நாடகம், ஏறக்குறைய இவ்வாறே உள்ளது. பெயரளவுள்ள இது நாடகமாயினும் உண்மையில், கீர்த்தனமாகவே உள்ளன குறவஞ்சியின் தாக்கம் இதில் காணப்படுகிறது. குறத்தி அகவல் அவளது உடலழகை 45 வரிகளில் ஆசிரியர் அழகோடு விளக்குகிறார்.

‘அரிவையார் கையில் உரைசெய் மெய்குறியும்

மிஞ்சிய புகழ்க்குறி குறவஞ்சி வந்தாளே’

என்று கூறுமிடத்தில் இசை நாடகப் போக்குத் தோன்றுகிறது.

அருணாசலக்கவியின் மதனசுந்தரப் பிரசாத சந்தான விலாசம் நாராயண கவியின் பாண்டிய கேள் விலாச நாடகம், மற்றும் புருவ நாடகம் ஆகிய மூன்றும் ஒரு தொகுதியான நாடகம் கீர்த்தனை நூல்கள் நாடகத்தோடு நெருங்கிய தொடர்புடைய தெருக்கூத்துக்களை நினைவு படுத்தும் தரமாக உள்ளன. இவற்றுள் முதல் நூல் விலாசம் என்று வழங்கப் பெற்றாலும் கடிமை முத்து புலவரின் சமுத்திர விலாசம் மாம்பழக் கவிச்சிங்க நாவலின் சந்திர விலாசம் மாம்பழக்கவிச்சிங்க நாவலரின் சந்திர விலாசம் போன்று அமையவில்லை. பிறகூறியவற்றுள் சிலேடை, மடக்கு போன்ற அணிநலம்மிக்க பாடல்களே உள்ளன. நாடகப் பண்புகள் இல்லை.

மதன சுந்தர பிரசாத சந்தான விலாசம் அருணாசலக்க என்பவரால் இயற்றப்பட்டுள்ளதாகத் தெரிகிறது. ஏட்டு பிரதியில் இவ்வாறு உள்ளது. சித்த மகிழ்ந்து சிவாஜிராஜன் ஆதரவுப்படி உலகினில் ஓங்கிட அருணாசலக்கவி அன்புடன் ரத்த திருவளர் நாடகம்’. சிவாஜி ஆண்ட காலம் என்று தெரிவிப்பதினால் இந்நூல் 19ஆம் நூற்றாண்டின் இயற்றப்பட்டிருக்க வேண்டும். (1883-1855) ஆகையினால், இந்நூலாசிரியருக்கும் ராம நாடக ஆசிரியருக்கும் எந்தத் தொடர்பும் இருந்திருக்க இயலாது. இந்தநாடகம் தஞ்சையில் அரசாண்ட ஒரு சோழ மன்னனின் மகள் நலமாய் இருக்கவேண்டும் என்று மதன சுரேசுவரரை வணங்கி வரம் வேண்டிப் பெற்றதை விளக்குவதாகும்.

பஞ்ச லட்சணத் திருமுக விலாசம் (1900) வில்லிப்ப பிள்ளையால் துரை சிங்க தேவ மகாராஜாவின் வாழ்க்கை வரலாறு விளக்கப் பாடப்பெற்றதே அன்றி நாடகத்திற்கும் இந்த விலாசத்துக்கும் தொடர்பு இருப்பதாகத் தோன்றவில்லை. பள்ளுகளில் வருவது போன்று மழை வேண்டல், விதை விதைத்தல் ஆகிய நிகழ்ச்சிகள் இடம்பெறுகின்றன. சமூக நாடகங்கள் குறிப்பிடும் மாமி மருமகள் சண்டை உள்ளது. ஆனால், எந்த நிலையிலும் நாடக அமைப்புடன்

பொருந்தவில்லை. சில நாடகங்கள் ஏதோ ஒரு மரபையொட்டி விலாசங்கள் என்று அழைக்கப்பெற்றாலும் அனைத்து விலாசங்களும் நாடகங்கள் என்று எண்ணவே கூடாது. 8-ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த பாவ ராக தாளசிங்கராதி அபிநய தர்ப்பண விலாசம் (மகாபரத சூடாமணி) என்னும் நூல், இசை நாடகம் ஆகியவற்றை விளக்கும் நூலாகவே உள்ளது. ஆகவே, விலாசம் என்னும் சொல்லையும் நாடகத்தையும் பொருளடிப்படையில் இணைத்துக் காணவியலவில்லை. அத்து ஒரு பொதுப் பெயர் போன்று தோன்றுகிறது.

நாடகக் கீர்த்தனைகள் 17-ஆம் நூற்றாண்டில் எழுதி நடிக்கப் பெற்றதாகக் கூறப்படுகிறது. நடிப்பதற்குப் பொருத்தமாக அவற்றின் பழைய அமைப்பு உள்ளதா என்பது பற்றி முன்பே விளக்கப்பெற்றது. இராமநாடகம், நந்தனார் சரித்திரம் ஆகியவை தக்க முறையில் மாற்றம் செய்யப்பெற்றுப் பின்னால் மேடையில் நடிக்கப்பெற்றன என்பது உண்மை. வானொலியில் நாடகமாக ஒளிபரப்பப்பெற்றதும் உண்டு. ஆனால், அவை தோன்றிய காணத்தில் ஒரு பாகவதரால் பாராயணம் செய்யப்படும் அமைப்புதான் இருந்தன என்பது அறியத்தகும் உண்மையாகும்.

நாடகக் கீர்த்தனைகளில் பெரும்பாலும் மாலையிலும் இரவிலும் பாடக்கூடிய ரக்தி ராகங்களையே பயன்படுத்தியுள்ளது பொருத்தமே. இராகம் சுவை ஆகியவற்றிற்குப் பொருத்தமாய் நூலாக (இலக்ஷண கிரந்தம்) நாடகக் கீர்த்தனைகள் அமைந்துள்ளமை சிறப்பாகும். சில சமயம் மாறி மாறிச் சுவைகளும் இராகமும் அமைந்துள்ள இடங்களும் காணப்பெறுகின்றன கோபத்திற்குரிய பியாக் இராகம் அவலத்துக்கும், அவலத்துக்குரிய முகாரி கோபத்துக்கும் வந்துள்ளன. இதை இசைச்சுவை பரிமாற்றம் என்று வழங்கலாம்.

சிறப்பான நாடகக் கீர்த்தனைகள் காலத்துக்கு ஏற்ற முறையில் பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி நாடகங்களின் வழி வந்து, பின்னால் வரவிருக்கும் நாட்டார் நாடகங்களுக்கு முன்னோடியாக நாடகத் தன்மை கொண்ட இசைப் பாடல்களாலும், குறைந்த அளவு உரைநடையாலும் அமைந்து, மக்கள் முன்னிலையில் இன்னிசை பொழிவாக ஒருவரால் நிகழ்த்தப்படுவதற்கு இயற்றப் பெற்றவை ஆகும்.

பள்ளு

பயிர்த்தொழில் செய்யும் பள்ளர் வகுப்பைச் சேர்ந்த பாமர மக்களை முக்கியப் பாத்திரங்களாகக் கொண்டு பள்ளு நாடகங்கள் எழுதப்பெற்றுள்ளன. பன்னிரு பாட்டியல் குறிப்பிடும் உழத்திப் பாட்டு பள்ளுப் பாடல்களில் முன்னோடியாக இருக்கலாம். இத்தகைய பாடல்களைத் தொல்காப்பியர் சேர மொழியால் செவ்விதற் கிளந்து, என்று குறிப்பிட்டுக் காட்டு வதாகக் கருதலாம். பேராசிரியர், இதனை வெண்டுறைச் செய்யுள் என்னும் ஒருவகை நாடகச் செய்யுள் என்று விளக்கிக் காட்டுகிறார். இதிலிருந்து இவ்வகைச் செய்யுள் நாடகத்துடன் தொடர்பு கொண்டது என்பதை அறியலாம்.

சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடும் உழவர் பாடல்களான விருந்திற்குபாணி ஏர்மங்கலம் ஆகிய இரண்டையும் பள்ளுப்பாடல்களுடன் தொடர்புபடுத்தி காணலாம். இவை, உழவர்களால் வேண்டிப் பாடுவனவாகும். முகவைப் பாட்டும் குறிப்பிடப்படுகிறது. இது தானியக் கதிர்களை அடிக்கும்போது குறிப்பிடுவது. இம் மூன்று வகைப் பாடல்களும் பள்ளுடன் உடையன. ஆடியார்க்கு நல்லார் வரிக்கூத்தை ஆடும் படுபள்ளி அழகுடைய பள்ளி ஆகியோரைப் பேசுகிறார்.

ஒருத்தி செயல் திறனுக்கும் அடுத்தவள் அறிகுறியாக விளங்கலாம். பள்ளு இலக்கியங்களில் மூத்த பள்ளி, இளையப்பள்ளி ஆகியோரின் முன்தோன்றல் இவர்களைக் கருதலாம். பண்டைத்தமிழகத்தில் வழங்கி உழப்பாடல்கள் கூத்துக்களுடன் இணைந்து பள்ளுகள் தோன்றுவதற்கு காரணமாக இருந்திருக்க வேண்டும்.

பள்ளுப்பாட்டும் பறைப்பாட்டும் திருவரங்கம் கோயில் வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையன என்று அக்கோயிலைச் சேர்ந்த அயிலொழுகு நூல் குறிப்பிடுவது.

சதுரகராதியில் உழத்திப் பாட்டுக்கு அதன் பல்வேறு தோன்ற விளக்கம் தரப்பெறுகிறது. நவநீதப் பாட்டியல் கதைப்போக்கை நான்கு செய்யுள்களில் விளக்கிக் கூறுகிறது. பெரும்பாலும் படிக்கக் கிடைத்த பள்ளுகள் சிபன் மால், விநாயகர், முருகன், அம்பிகை ஆகிய கடவுளர் அடியார், வள்ளல்கள் போன்ற அன்பர்களைச் வைசியர். நகரத்தார் போன்ற இனத்தினரைக் குறிப்பிட்டும் பாடப்பெற்றுள்ளன.

உழவுத் தொழிலில் ஈடுபட்டோர்களின் வாழ்வினை அடிப்படையாகக் கொண்டு கவிச்சுவை சொட்டச் சொட்டக் கலிப்பா துறை, சிந்து போன்ற பல்வேறு கவிதை அமைப்புகளால் பள்ளு இலக்கியம் பாடப்பெற்றுள்ளது. பள்ளு நாடகமாக முன்பு, நடிக்கப்பெற்று வந்தது. அது நாடகமாக நடிக்கப் பெறுங்கால் நாடகத்துக்கு அங்கங்களாகவுள்ள கட்டியங்காரன் நூல் கொண்டார் பெருமை முதலாயின வெல்லாம் தீர்க்கப்பெற்று – நடிக்கப் பெற்று வந்தன. நடிக்கும்போது கூட்டிய ஒரு கட்டியங்காரன் பாடலைப் பார்க்கலாம்.

**“நிலைபெறுநாம் பயிரெற உழவு செய்ய
நிச்சயித்துப் பள்ளர்களை யழைக்கப் பின்னும்
தலைமையுள காரியங்கள் பலவும் பார்க்கச்
சபையில் கட்டியங்காரன் தோன்ற னானே.”**

சில இடங்களில், பள்ளுகளை நாடகமாக மட்டுமல்லாமல் நாட்டியமாகவும் சேர்த்து நடித்திருக்கின்றனர்.

மூவேந்தர் காலம் முடித்தவுடன் கவிஞர்கள் ஆதரவு நிலையில் இருந்தனர். அத்தகைய சூழ்நிலையில் பெரிய காப்பிங்களோ தோன்றுவது இயலாது. ஆகையால் 16-ஆம் நூற்றாண்டு முதல் பெரும்பான்மையாகச் சிற்றிலக்கியங்கள் தோன்றத் தொடங்கின. மருத நிலத்துக்கே சிறப்பான நாடகமும் அவற்றுள் ஒன்றாகப் பின்னர் உருவாகி மேறியது. பள்ளு எண்ணிக்கையில் பலவாக இருந்திருக்க வேண்டும்.

**“நெல்லு வகையை எண்ணினாலும்
பள்ளு வகையை எண்ண முடியாது”**

என்னும் பழமொழி இதற்குச் சான்று பகரலாம். பள்ளு பள்ளேசல் ஆகியவை பழக்கத்திலிருந்து இணைந்து, திருப்பள்ளாக வளாந்திருக்கவும் கூடும். பள்ளீரே என்று முடியுறு பாடல்களே உள்ள மன்னார் மோகனப் பள்ளு, 1640-1647 ஆகியவற்றின் இடையிட்ட காலத்தில் தோன்றி இருக்கலாம். ஆனால் அது நாடகப் பிரபந்தமாக இருக்க வியாலாது என்பது கருத்து.

குறவஞ்சி

நாடகத் தன்மை

வாழ்வியல் கூறுகள் நிறைந்த செயற்பாடுகளை இயல்புகளுக்கு ஏற்றவாறு சுவையாக நடித்துக் காட்டுவதில் நாடகத் தன்மை விளங்கிச் சிறக்கிறது. சொல்லாலும் செயலாலும் உணர்ச்சிப் படிவங்களைக் கலையழகு சிறக்க நடித்துக் காட்டுவதை நாடகத்தில் காணலாம். உண்மை நிகழ்ச்சிகள் கலைமெருகுடன் கவினழகு விளங்க மேடைக் காட்சிகளாக நாடகத்தில் காட்டப்படுகின்றன. வியப்புமிக்க காட்சிகளும் துடிப்புமிக்க நிகழ்ச்சிகளும் சீராகப் பின்னிப் பிணைந்து கலைக் கோலங்களாகி நாடகக் கட்டுக் கோப்புக்கு உறுதுணையாக அமைகின்றன.

நாடகம் மனிதனின் கலையாக்க உருவங்களில் மிகச் சிறந்ததாக அமைகின்றது. நாடகத்தை ஒரு கூட்டுக் கலையாகக் கருதலாம். இயல், இசை, நடனம், நடிப்பு, ஒப்பனை முதலிய பல கலைகளின் கூட்டுச் சேர்க்கையாக விளங்கும் நாடகத்தை நாடெல்லாம் விரும்பி ஏற்று மகிழ்வதைக் காணலாம். நடப்பு நிகழ்ச்சிகளை நடிப்புக் காட்சிகளாக நடத்திக் காட்டுவது நாடகம்.

அறிவுடன்பட்டு மனிதன் என்று வாழத் தொடங்கினானோ அன்றே நாடகம் ஏதோ ஒருவகையில் தொடக்கம் பெற்றுவிட்டதாகக் கருதலாம். அன்றிலிருந்தே இன்றுவரை நாடகக் கலை ஒவ்வொரு இடத்திலும் அந்தந்த இடத்துக்கு ஏற்ற இயல்புக்குத் தக்கவாறு வளர்ச்சியடைந்து கொண்டே வருகிறது. தமிழ்நாடகம் கலையமைப்பாக விளங்கியது. தமிழ்நாட்டில் 17, 18, 19 ஆகிய மூன்று நூற்றாண்டு காலத்தில் மக்களை மகிழ்வித்த தமிழ் நாடக இனமான குறவஞ்சியில் நாடகத் தன்மை எவ்வாறு சிறந்து பொலிந்துள்ளது என்பதைக் காண முயலலாம்.

காட்சி அமைப்பு

தொடர் நிகழ்ச்சிகளைக் காட்சிகளாக இணைந்து அவற்றைக் கலை மெருகுடன் நடித்துக் காட்டுவது நாடகம். பொதுவாகக் குறவஞ்சிகள் அனைத்தும் ஒரே மாதிரியான அமைப்பையே கொண்டு பின்னப்பட்டுள்ளன. தலைவன் உலா வருதல், பல பருவங்களுடைய பெண்கள் தலைவனைக் கண்டு தங்கள் தங்கள் பருவங்களுக்கு ஏற்ற உணர்ச்சியைப் புலப்படுத்தி காமங் கொள்ளல், தலைவி காதல் மிகக் கொண்டு வருந்தல், தோழி தலைவியை ஆற்றுதல், தலைவனிடம் தோழி தூத செல்லல், குறத்தியின் வருகை, தலைவிக்கு நல்ல குறிகளைச் சொல்லிப்பரிசு பெற்றுத்திரும்பல், குறவனாகிய சிங்கன் அவனுடைய நண்பனான நூவனுடன் பறவை வேட்டை, மிருக வேட்டையாடல், பின் சிங்கன் தன் மனைவியான குறவஞ்சியை நினைத்து வருந்தி அவளைத் தேடல், குறவஞ்சி, பரிசுகளுடன் சிங்கனிடம் வரல், பிரிந்த இருவரும் கூடி மகிழ்ந்து இறைவனைப் பணிதல் ஆகிய காட்சிகள் ஒன்றுடன் ஒன்று இணைக்கப்பெற்று குறவஞ்சி நாடகம் உருவாக்கப்படுகிறது.

குறவஞ்சி நாடகத்தில் தொடுக்கப்பெற்றுள்ள காட்சிகள் தொடர் நிகழ்ச்சிகளாக அமைந்து கதைத் தன்மைக்கு வழிவகுக்கின்றன. உலாக் காட்சி பெண்கள் உலாக் காணல், தூது செல்லல், குறிகூறல், பரிசு வழங்கல் வேட்டையாடல் போன்ற நிகழ்ச்சி அக்காலத்துக்கு பழக்கமானவை. ஆகையினால் அவை மக்களின் வாழ்வியலுடன் பொருந்தி குறவஞ்சி நாடகத்தை

இயல்பானதாகக் காட்டிவிடுகின்றன. கால மாற்றத்தில் பல நிகழ்ச்சிகள் வழக்கற்று விட்டதினால் குறவஞ்சி நாடகங்கள் நடிப்பிழந்து பழநினைவு காட்டும் படிவங்களாகப் படிப்பறையில் நூல்களாகப் புகுந்து விட்டன.

குறவஞ்சியிலுள்ள நிகழ்ச்சிகள் தொடர்புடன் அமைந்தாலும் ஒன்றுக்கொன்று உணர்விலும் செயலிலும் வேறுபட்டு நாடகம் காண்போருக்கு அலுப்பு ஏற்படாத வகையில் விருவிறுப்புடன் அமைந்து நாடகத் தன்மை விளங்கிச் சிறப்புடன் காணப்படுகின்றன. காட்சிக்கு காட்சி மாற்றங்கள் உள்ளன. உரையாடல், செயற்படல், உணர்ச்சி புலப்படுத்துதல், பாத்திரங்கள் மாறல், காட்சிகள் வேறுபடல், சுவைகள் வெளிப்படல் போன்றவற்றில் மாற்றங்கள் அமைந்து நாடகத் தன்மையைப் பெருக்கிக் காட்டுகின்றன. காலச் சூழ்நிலைக்கு ஏற்றவாறு மன வளர்ச்சிக்கு ஒத்த நிலையிலும் இத்தகைய இயல்புகளுடைய குறவஞ்சி நாடகங்களை அக்கால மக்கள் மனமுவந்து ஏற்றுக்கொண்டுள்ளனர். வாய்ப்பும் வசதியும் குறைந்த காலத்தில் குறவஞ்சி போன்ற நாடக இனங்களுக்கு மக்களிடம் மதிப்பு ஏற்பட்டதில் வியப்பில்லை.

பாத்திரங்கள்

குறவஞ்சி நாடகத்தில் குறத்தியாகிய குறவஞ்சி முக்கியப் பாத்திரமாகக் கருதப்பட்டிருக்க வேண்டும். ஆகையினால்தான் இந்தக் கலைக்குக் 'குறவஞ்சி நாடகம்' என்று பெயர் சூட்டியுள்ளனர். நாடகத்தின் தொடக்கத்தில் வரும் காட்டியங்காரன் அக்காலத் தெருக் கூத்துகளில் தவறாது இடம்பெரும் பாத்திரமாகும். கட்டியங்காரனின் வருகை குறவஞ்சியின் நாடகத் தன்மைக்கு நல்ல சான்றாகும்.

தலைவன் உலா வருவதுடன் அவனுடைய நாடகப் பங்கு முடிவடைகிறது. ஆனால் தலைவியின் பங்கு நாடக உணர்ச்சிகளைப் பெருக்குவதிலும் சுவைகளைக் கூட்டுவதிலும் மிகச் சிறப்புடையது. தோழி தலைவிக்கு ஆறுதலாகவும் தேறுதலாகவும் அமையும் பங்குடைய பாத்திரம்.

சிங்களும் நூவனும் குறக்குலத்தில் தோன்றியவர். உடல் வலிமைக்கும் உள்ளப் பொலிவுக்கும் எடுத்துக்காட்டாக விளங்கும் எளிய வாழ்வினர். வேட்டையில் வல்லவர். சிங்கன் குறவஞ்சியின் மேல் வைத்துள்ள காதலன்பு கபடமற்றது. அவளைக் காணாது அவன் வருந்துவதிலும் கண்டதும் களிப்புற்று மகிழ்வதிலும் அவனுடைய மாசுமறுவற்ற பற்றைக் குறவஞ்சி நாடகத் துலக்கிக் காட்டுகிறது. குறவஞ்சியில் இடம்பெறும் அனைத்துப் பாத்திரங்களும் இறைப்பற்றல் நிறைந்து காணப்படுகின்றனர்.

குறவஞ்சி நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்களின் பண்புகள் மக்களுக்கு இயல்பாக விளங்கும் முறையில் அதில் இடம்பெறும் இனிய இசைப் பாடல்கள் எளிய நடையில் சிறப்பாகப் பொருள் புலப்படும் நிலையில் புணையப்பட்டுள்ளன. பாத்திரங்களின் மனவுணர்வுகள் செவ்வனே பாடல்களில் வெளியிட்டுக் காட்டப் படுவதைக் காணலாம்.

தலைவனைக் கண்டு காமுற்ற வாடும் தலைவி மன்மதனைப் பழித்துக் கூறுவதில் தன் காதலுணர்வின் பெருக்கை உடைத்துக் காட்டுகிறாள். இதனைச் சிதம்பரம் குறவஞ்சி எவ்வாறு வெளிப்படுத்துகிறது என்பதைக் காணலாம்.

“கங்குவானை ஏறிவரும் காமராயா – வெகு

காமரூப வேடனனே நீ காமராயா

மங்கை ரதியால் பிழைத்தால் காமராயா – என்னை

மாதென்றும் அறியாயோ காமராயா”

காமனை வெல்லும் துணிவு இருப்பதாகக் கூறும் தலைவி தன் மெலிவையே இக்கூற்றின் வாயிலாகக் காட்டுகிறாள். இப்பாடல் அரங்கில் ஒலித்ததும் இதில் அடங்கியுள்ள பொருளை மக்கள் நன்கு புரிந்து மகிழ்வதில் குறவஞ்சியின் சிறப்பு விளங்கும்.

அகத்தில் எழும் உணர்வைக் காட்டுவது போன்று புறவறுப்பின் தோற்றத்தையும் பாடல்கள் வரிலாகக் குறவஞ்சி நாடகம் விளக்கிக் காட்டுவதைக் காணலாம். திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி சிங்கள். நூவன் ஆகிய இருவரின் தோற்றத்தைக் காட்டுவதைப் பார்க்கலாம்.

“கொட்டகைத் தூண்போற் காலி லங்க

ஒட்டகம் போலவே மேலி வங்கக்

காட்டான் திரிகூடச் சிங்கள் முன்னே

மட்டவாய் நூவனும் வந்தானே.”

இப்பாடலைப் பக்கப்பாட்டாகக் பாடகர் பாடும்போது சிங்களும் நூவனும் அரங்கத்தில் தோன்றி மக்களுக்கு காட்சி தருவர். குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகம் போன்று நடத்தப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்பதற்கு இத்தகைய காட்சிகள் சான்று பகரும்.

சுவைத் தன்மை

காதல் சுவை மலிந்த காட்சியாகக் குறவஞ்சி நாடகம் விளங்குகிறது. தலைவி தலைவன் மீது காதல் கொள்வதும் சிற்கன் சிங்கியிடம் அளவற்ற பற்றுக்கொண்டு காதலுரை பகர்வதும் இந்தச் சுவைப் பெருக்கை வெளிப்படுத்திக் காட்டும் இடங்களாகும். மேலும் பருவமங்கையர் தத்தம் உணர்வுக்குத் தக்கவாறு தலைவனைக் கண்டு மயங்கி வருந்துவது காமச்சுவையின் வெளிப்பாடே ஆகும்.

தியாகேசர் குறவஞ்சி தலைவியின் காதல் துயரைச் சிறப்பாக விளக்கிக் காட்டுகிறது.

“மாலைப்பொழுதும் வந்துதேயென் - சையிலிட்ட

வளையுங் கழன்று சிந்துதே

ஆலைச்சிலை வளைப்பானே-மதனனென்தன்

அங்கமெலாம் துளைப்பானே”

காமவுணர்வில் கைசோர்ந்து வளை கழல்தலும் மனம் நொந்து அங்கம் வாடுதலும் இப்பாடல் பகுதியில் விளக்கப்படுகிறது. இதில் காமச்சுவை கனிவதைக் காணலாம்.

சிங்கியை நெடுநாட்கள் காணாமல் வருந்தும் சிங்கள் அவளைக் கண்டதும் அடங்காக் காதலை அகத்தடக்கி ஐயவுரை பகன்று அவளுடைய மனதைக் கிண்டிப் பார்ப்பது அன்பின் ஆழத்தைப் புலப்படுத்துவதாக அமைகிறது.

சிங்கன்: கைப்பிடித்த கணவனுக்குக்
கவடு செய்யலாகு மோடி – சிங்கி

சிங்கி: கள்ளருடை மனதிலச்சம்
காடு கொள்ளா தெணவுரைத்தாய் - சிங்கா

சிங்கன்: பொய்க்குமொரு பொருளுரைக்கும்
புதுமை கண்டே னுன்னிடத்தில் - சிங்கி

சிங்கி: புலிபசித்தா லென்ன புல்லைப்
புசிப்பதுண்டோ நீ சொல்லடா – சிங்கா

இந்தச் சுவையான உரையாடல் தியாசேகர் குறவஞ்சியில் இடம் பெற்று சிங்கன் சிங்கியின் மறைக்காதல் உணர்வினைச் சுவையாகக் காட்டி குறவஞ்சியின் நாடகத் தன்மையைச் செவ்வனே விளக்குகிறது.

நகைச்சுவைக்கு எடுத்துக்காட்டாகப் பல பகுதிகள் உள்ளன. தலைவனைக் கண்டு மயங்கிய பெண்கள் தம்மை மறந்து பலவிதமாகச் செயல்படுகின்றனர். திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி இத்தகைய காட்சிகளைப் படம்பிடித்துக் காட்டுவது நகைச்சுவை தருவதாக அமைகிறது.

“ஒருகைவளை பூண்ட பெண்கள்

ஒருகைவளை பூணமறந்து

ஒடுவார் நகைப்பவரை

நாடுவார் கவிழ்வார்

இருதனத்து ரவிக்கைதனை

அரையிலுடை தொடுவார்பின்

இந்தவுடை ரவிக்கையெனச்

சந்தமுலைக் கிடுவார்”

மனமயக்கத்தில் ஒன்றை மறந்து இன்னொன்றைச் செய்வது காண்போருக்கு நகைப்பைத் தருவதாகும். பல குறவஞ்சிகளில் குறிசொல்லும் குறத்தியின் பேச்சும் நூவனுடைய வேட்டை நிகழ்ச்சிகளும் சிரிப்பு மூட்டுவதாக உள்ளன.

குறத்தி தன்னுடைய குறிகூறும் திறமையைப் புலப்படுத்திக் காட்டுவதும் சிங்கன் தன்னுடைய வீரத்தை வெளிப்படுத்திக் காட்டுவதும் பெருமிகச் சுவைக்கு எடுத்துக்காட்டுகளாக அமைகின்றன.

திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சியில்,

**“வித்தாரம் என்குறி அம்மே! மணி
முத்தாரம் பூணும் முகிழ் முலைப்பெண்ணே
வித்தாரம் என்குறி அம்மே”**

என்று கூறுவதும் தியாசேகர் குறவஞ்சியில்

“நான் சொல்லும் குறி பொய்யாது
என் சொற்படி செய்வாயெ – அம்மே”

என்று பாடுவதும் பெருமிதமாக உள்ளதைக் காணலாம்

இவை போன்று அவலம், அச்சம், வெகுளி, இளிவரல், மருட்கை போன்ற பல்வேறு சுவைகளும் இடம் பெறுகின்றன. பக்திச் சுவை பெருகி வழிவது குறவஞ்சியின் சிறப்புத் தன்மையாகும். பல்வேறு சுவைகள் பரவி இருப்பது குறவஞ்சியின் நாடகத் தன்மையைப் பெருக்கிக் காட்டும்

உரையாடல்

இசைப்பாடல்களால் கட்டிக் கோக்கப்பட்டுள்ள குறவஞ்சி நாடகத்தில் இரு பாத்திரங்கள் இணைந்து உரையாடும் இடங்கள் மிகக் குறைவாகவே காணப்படுகின்றன. பல குறவஞ்சிகளில் சிங்கன் சிங்கி உரையாடல் நாடகப் பாங்கில் நயமுற அமைந்துள்ளன. திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சியில் இப்பகுதி மிகவும் சிறப்பாகக் காணப்படுகிறது.

“சிங்கன்: பார்க்கில் அதிசயந் தோணுது சொல்லப்
பயமா இருக்குதடி சிங்கி
சிங்கி: ஆர்க்கும் பயமில்லை தோணின காரியம்
அஞ்சாமற் சொல்லடா சிங்கா
சிங்கன்: காலுக்கு மேலே பெரிய விரியன்
கடித்துக் கிடப்பனென் சிங்கி
சிங்கி: சேலத்து நாட்டிற் குறிசொல்லப் பெற்ற
சிலம்பு கிடக்குதடா சிங்கி”

சிதம்பரக் குறவஞ்சியியல் மோகினியும் குறத்தியும் உரை நடையில் உரையாடும் காட்சி தற்கால நாடக இயல்புடன் இடம் பெற்றுள்ளது.

மோகினி: அந்த ஆசைநாயகன் பேரும் ஊரும்
சொல்லடி குறத்தி
குறத்தி: அப்படியே சொல்கிறென் அல்லாமல்
ஒரு தெய்வத்தின் பேர் சொல்லு
மோகினி: அம்பலவாண சுவாமி
குறத்தி: ஒரு தலத்தின் பேர் சொல்லு
மோகினி: சிதம்பரம்
குறத்தி: ஒரு மலையின் பேர் சொல்லு
மோகினி: தென்கயிலை
குறத்தி: ஒரு நதியின் பேர் சொல்லு
மோகினி: கங்கா நதி

இவ்வாறு இந்த உரையாடல் நீண்டு செல்வது குறவஞ்சி நாடகத் தன்மையைக் காட்டுவதாகும்.

பெரும்பாலும் குறவஞ்சிப் பாடல்கள் பாத்திரங்களாலும் பக்கப்பாட்டுக் கலை வல்லுநர்களாலும் பாடப்படும் அமைப்பில் காணப்படுகின்றன. நடனத்துக்கு உதவும் தரமாக அவை எழுதப்பட்டுள்ளன. மக்கள் இசைக்குக் கட்டுப்பட்டு இத்தகைய இசைப் பாடல் அமைப்பு நாடகங்களைக் கண்டு களிந்துள்ளதாகக் கருதலாம்.

கலைத்தன்மை

குறவஞ்சி கலைத் தன்மையுடைய ஒரு தமிழ் நாடக இனம் என்று கூறுவது பொருத்தமாக அமையும். இதில் இசை நாடகக் கூறுகளும் நாட்டிய நாடகக் கூறுகளும் மிகுதியாகக் காணப்படுகின்றன. குறவஞ்சியிலுள்ள பாடல்கள் தூய பண் அமைப்பும் நாட்டுப் பாடல் மெட்டைப்பும் கொண்டவை. மக்கள் நன்கு அறிந்து உணர்ச்சி வேகம் கொண்ட பண்களால் பல பாடல்கள் ஆக்கப்பட்டுள்ளன. கல்யாணி, தோடி, பைரவி, அடாணா, முகாரி, கானடா, எதுகுல காம்போதி, நீலாம்பரி, கேதாரகௌளம், ஆரபி, பூர்வகல்யாணி, தன்யாசி போன்ற பலவிதமான பண்கள் விரவி குறவஞ்சிப் பாடல்கள் மக்களுக்குக் களிப்பை ஊட்டியுள்ளன.

பாடல்களைப் பாடும்போது அவற்றின் இசைக்கும் பொருளுக்கும் ஏற்றவாறு நடனமாடி நடித்துக் காட்டியுள்ளனர். ஆகையினால் குறவஞ்சியை ஒருவகை நாட்டிய நாடகமாகக் கருதலாம். இது கீர்த்தனை உருவமாக அமைந்த நாட்டிய நாடகம். சில குறவஞ்சி ஆசிரியர்கள் குறவஞ்சி நாட்டியம் என்ற குறிப்பைப் பயிரத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

கலைஞர்கள் வெளியரங்கில் இசைப் பாடல்களைத் துணையாகக் கொண்டு நாட்டிய நாடகமாக நடித்துக் காட்டிய தமிழ் நாடக இனமாகக் குறவஞ்சியைக் கருதலாம்.

நொண்டி நாடகம்

தமிழ்நாட்டில் 17, 18-ஆம் நூற்றாண்டுகளில் நொண்டி நாடகக் கட்சிகளை மக்களைப் பெரிதும் கவர்ந்துள்ளன. ஒரு நடிகன் நொண்டியாக மக்கள் முன் தோன்றி ஆடலும் பாடலும் மிகுந்த பலவகை நாடகங்களை நடித்துக் காட்டி இருக்கிறான். நகைச்சுவையும் எள்ளலுரைகளும் நிறைந்தது, இந்த நாடகம் எழுதப் பெற்றதினால், மக்கள் சிரிப்பை பொங்க இதனைக் கண்டு இருந்திருக்கின்றனர்.

அக்காலச் சமுதாயத்தில் அதிகமாகக் காணப்பெற்ற பரத்தையர் உறவு, களவு போன்ற தீச்செயல்களை அரங்கத்தில் அப்புறப்படுத்த வேண்டும் என்பதே நொண்டி நாடகத்தின் ஒரு நோக்க மெனக் கருதலாம். இறையணர்வு, நன்றிக் கடன் செலுத்தல் ஆகிய குறிப்புகளும் அதில் உண்டு. சிறப்பாக மக்களை மகிழ்வித்து அறிவு புகட்டல் வேண்டும் என்பதே இதன் குறிக்கோள். இது எளிமையாகவும் இனிமையாகவும் அமையும் காட்சியாகும்.

பல நொண்டி நாடகங்கள் அக்காலத்தில் அரங்கமே சிறப்பானவை திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகம், சீதக் அல்லது செய்தக்காதி நொண்டி நாடகம், திருமலை நொண்டி நாடகம், சாத்தூர் நொண்டி நாடகம், திருக்கச்சூர் நொண்டி

நாடகம், அவினாசி நொண்டி நாடகம், தில்லை விடங்கன் நொண்டி நாடகம், ஞான நொண்டி நாடகம் முதலியன.

நொண்டி நாடகங்களை மக்கள் தேடிச் சென்று பார்த்தும் கூடிக்களித்தும் இன்புற்றனர். இதனைத் நொண்டி நாடகத்தின் இறுதியிலுள்ள வாழிப்பாடல் விளக்கும்.

“நாடிக்கொண்டு கேட்போரும் - இந்த நொண்டி
நாடகத்தைப் பாடிப்பாடி யாடுவோரும்
தேடிக்கொண்டு பார்ப்போரும் - வாழிவாழி
திருமலை வாழியருட்குருவாழி”

பொது அமைப்பு

நூல் யாருக்கும் மரபுப்படிக்க காப்பு, கடவுள் வாழ்த்துயோர் போற்றல், பாட்டுடைத் தலைவன் புகழ் கூறல் ஆகிய முடிந்து நாடகம் தொடங்கப்பெறும். ஒரு நொண்டி தோன்றுவான்.

“ஓப்பாயகுப் பாயங்கட்டிக் கொண்டைக்
குல்லாசப் பொற்சரிகைக் குல்லாவுங் கட்டித்
துப்பாரு முத்துத் தொங்கல் கட்டி நொண்டி
தோந்தோமென் நாடிக்கொள்ள துசங்கட்டினானே”

ஆடிக்கொண்டே தன் முன்வரலாறு சொல்லத் தொடங்குகிறது. அவன் பரதையுடன் உறவுக்கொண்டு பணத்தையெல்லாம் இழந்துவிடுகிறான். ஒரு நாள் ஒரு குதிரை களவாடும்போது பிடிபடுகிறான். அவனுடைய காலும் வெட்டுப்படுகின்றன. சிலவற்றில் கால் மாத்திரம் குறைப்பதும். பின் ஒரு பாழும் கிணற்றில் தள்ளப்படுகிறான். அதிலிருந்து வெளியேறிக் கடவுளை வேண்டிக் காலும் கையும் பெற்றுத் திருந்துவான். இதுவே நொண்டி நாடகத்தின் கதையமைப்பு, சிற்சில மாற்றங்கள் நாடகத்துக்கு நாடகம் காணப்பெற்றாலும் பெரும் இந்த அமைப்பே பின்பற்றப்பெறும்

இறைவன் அல்லது மானுடன் பாட்டுடைத் தலைவனாக காப்பான். பாட்டுடைத் தலைவனைப் போற்றிப் புகழ்வதைப் போக்க காணலாம். தில்லை விடங்கன் நொண்டி நாடகத்தில் நொண்டி, ஐயனாரிடம் அடைக்கலம் புகுந்த கதையைக் கேட்கலாம்.

“ஐகயனா லாகாதென் றன்னை பிதா
சொன்னமொழி காதில் கேட்டு
மெய்யெலாம் குலைகுலைந்து மனது நொந்து
விடுதனை விட்டே யானும்
செய்ய பூமாதுவளர் தில்லைவிடங்களில்
வந்து சேர்ந்தே யெங்கள்
அய்யனா ரெனுநல்ல ராக்கதருக்

கடைக்கல மதாகி னேனே”

தக்காதி நொண்டி, தான் மேடையில் தோன்றிய காரணத்தைக் கூறுகிறான்.

“தன்மமும் பொறையுங்கொண்ட

சற்குண நிதிபோல் வந்த

மன்மதன் வச்ர நாடன்

வகுதைவாழ் செய்தக் காதி

பொன்மகள் நிர்த்த மாடப்

பூமகள் புகழ்கொண்டாட

நன்மைசேர் கொலுவில் நொண்டி

நயத்தொடுந் தோன்றி னானே.”

நாடகத்தின் தொடக்கத்திலேயே பாட்டுடைத் தலைவனைப் போற்றும் திறன் காணலாம். திருச்செந்தூர் நொண்டி

“முத்தையனை வணங்காரைக்

குற்றிக்குடல் சரிப்பேன்”

என்று பள்ளில் வரும் குடும்பனைப் போல் குதிக்கிறான். அவனை மயக்கிய நிலையைக் கூறுகிறான்.

“சூரத்துக் கப்பலிலே வந்த

சோனகன் கொண்டுவந் தானிதென்றும்

வீறான பொற்சுழிகைப் பட்டும்

வெள்ளிக் கும்பாவும் பொற்பள்ளயமும்

அயல்வீட்டுடையெல்லாம் கொணர்ந்

தந்நேரந் தன்னிலென் முன்னே வைத்தான்”

அவனுடைய வீட்டில் நொண்டி மயங்கிக் கிடந்ததால், திருடி அவளுக்குப் பொன்னும் பொருளும் கொடுக்கத் துணை விடுகிறான்.

“ஏசுவே னென்ற தெல்லாம்

இழிவென மனத்தொன் ணாமல்

வேசிமேல் மிகவும் நெஞ்சில்

விருப்பம் வைத்திடு தலாலே

தேசமேற் றிரிந்து செம்பொன்

திருடியே கொணர்ந்து யானும்

ஆசையால் அவள்கைத் கீந்தே

ஆணைந்திடத் துணிந்திட் டேனே.”

பணமிழந்து, பரத்தையால் துரத்தப்பட்டுக் களவு பிடிபட்டுக் கால் வெட்டப்பட்டுப் புரண்டு துடிக்கிறான்.

“அழுது புலம்பிப் புலம்பிப் விதிப்படி
ஆச்சுதென் றேபெரு மூச்செறிந்து
பொழுது புகுமளவும் வேதனையாய்ப்
புரண்டு புழுதிமண்ணி லுருண்டுருண்டு”

வேதனைப்படுகிறான். கடவுளை நாடி, இழந்த காலை மீற்றுப் பெற்று மகிழ்கிறான்.

“கலியுகந் தனிலெனக்குச் செந்நூரில்
காலுங் கையும் வளர்த்த மாலுமை கண்டே”

இறுதியில் அனைவரையும் வாழ்த்தி, நொண்டி நாடகம் பெறும்.

“குலம்வாழி செய்தக்காதி
செல்வமும் கல்வியும் தினம் வாழி
மதி மூன்று மரை பெய்தே
அனைவோரும் வாழிறப்பில் ஆலமீனே”

மான ஒரே முறையான அமைப்பை நொண்டி நாடகம் உள்ளது. கருத்துக்கு நல்ல இடமும் கற்பனைக் குறை உடையது.

நடை

நொண்டி நாடகங்கள், நொண்டிச் சிந்து என்னும் வகையில்தான் பெரும்பாலும் பாடப் பெறுகின்றன. தரு ஆகியவையும் இடம் பெறுகின்றன. அணிகள், மக்கள் அதிகம் இடம் பெறவில்லை. கற்பனை வளம் குறைவு அடுக்கிப் பொருளை அழுத்தமாக விளக்கும் இடங்கள் உள்ளன.

“அலங்குமரக் கால்கொண்டு நொண்டி நொண்டிக்
கொண்டு நொண்டி தோன்றினானே”

கூறுவதில் நொண்டி இரு பொருள் பெறுவதையும் இடத்தில் செயல் புலனாவதையும் காணலாம். நொடியின் சிறப்புக் கூறுமிடத்தில்.

“அந்தமார் சருபந் துங்கட்டி மெய்யி
லகலாத்து சகலாத்து டகலாவுங் கட்டி
தக்குப் பாயமு் கட்டி நொண்டி
களரிக்கு ளாடக்கங் கணங்கட்டி னானே”

சொல்வதில். சொற்களின் ஒலியைக்கொண்டு விளையாடு பார்க்கலாம். இம்முறை, பாமர மக்களுக்குக் கேட்பதற்கு பாய் அமைகிறது.

தலைப்புச் செய்திகள்

பெருந் தவறு செய்தவர்களின் கை கால்களை வெட்டும் நடப்பினை முன் காலத்திலிருந்தே பழக்கத்திலிருந்த ஒன்றாகும். நொண்டிகளின் அவலநிலை, அனைவரது இரக்கவுணர்வைத் பாடுவதாகும். பாவம் செய்தவர்களே இத்தகைய ஒரு பரிதாப நிலை அடைவார்கள் என்ற ஒரு நம்பிக்கை மக்களிடம் இருந்தது. அத்தகைய எண்ணத்தைப் பயன்படுத்திப் நொண்டி நாடக வகையைப் படைத்திருக்கலாம். பரத்த கொள்ளையும் சமுதாயச் சீர்கேடாக இருந்த காலத்தில் இலக்கியங்கள் முதன் முதலில் தோன்றியிருக்கவேண்டும் உணர்வில் சிற்றன்னைக் கெடுத்துவிட்டான் என்று கருதப் பெற்றுக் கால் கைகளை வெட்டித் தண்டிக் காரங்கதரனின் கதை, மக்களை மிகுதியாகக் கவர்ந்து அது பாரம்பரியமாப் பாரதத்தில் வழங்கி வந்த ஒரு அதனுடைய தாக்கமும் நொண்டி நாடகத்தின் தோற்றம் காரணமாக இருந்திருக்கலாம்

இரங்கத் தக்க நிலையிலிருக்கும் ஒருவன், தான் முன்வினைகளை நினைத்து வருந்தித் தன்னை ஆதரித்த வள்ளி தனக்கு அருள் பாலித்த ஆண்டவனையோ பாடுவது வரவேற்கத் தக்க பொருத்தமான இயல்பான நிகழ்ச்சியாகவும் அமையும். ஆகையினால், புலவர்கள் உத்தியைக் கைக்கொண்டு, தங்களை ஆதரித்த புரவலர் இருக்கின்றனர். புலவருடைய உணர்ச்சி வாயுரையாக வெளிப்படுகிறது. இறையருளாளல் இழந்து மீண்டும் பெறுவது இறையுணர்வைப் பெருக்கும் இத்தகைய வியப்பு நிகழ்வுகள், இறையாற்றலால் நடக்கும் மக்கள் நம்பிய காலத்தில், இவ்வகை நாடகங்களை மிகவும் இருப்பர். இரங்கத் தக்க நிலையிலுள்ள ஒருவன் அருள் பெறுவதை அனைவரும் அன்புடன் வரவேற்றே இருப்பர் முடிவையே விரும்பும் இயல்புடைய மக்களுக்கு நாடகம் ஓர் இன்பக் காட்சியாக அமைந்திருக்கும் என்பது.

பெரும்பாலான நொண்டி நாடகங்கள் சைவ கொள்கையுடையனவாக உள்ளன. முருகன், ஐயனார் கடவுள் சிறப்பிக்கப்பெறுகின்றன. சீதக்காதி இசுலாமியத் தத்துவத்தை ஓரளவு கூறுகிறது. ஞான நாடகம், மனிதனின் வீழ்ச்சியை ஆராய்ந்து ஏசு பெருந்திருவருளால் இறையருள் பெற்றிடும் வழியை விளக்க சமய உணர்வுக்கு முக்கிய இடம் கொடுக்கும் இல்கிகய அவை திகழ்கின்றன.

நொண்டி நாடகங்கள், பாட்டுடைத் தலைவர் உணர்வுகளைக் கொண்டும், தலைவரின் பெயரைத் தாங்கியும் அடிப்படையாகவும் கொண்டு பெயர் பெறுகின்றன. லாணி நொண்டி நாடகத்தின் முன்னுரையில் நொண்டி கட்டியங்காரன் இடம் பெறுவதாகப் கூறப்பட்டுள்ளது. ஆனால் அச்சிட்ட எந்த நூலிலும் இல்லை. புள்ளுகளை நடிக்கும்போது, கட்டியங்காரனைச் சேர்த்துக் போல் இதிலும் சேர்க்கப் பெறுகிறார்கள்.

சீதக்காதி நொண்டி நாடகத்தின் ஆசிரியர்

சீதக்காதி நொண்டி நாடகத்தை இயற்றியவர் பெயர் விடினும், இவர் புதிய முஸ்லீம் என்பது தெரிகிறது. பல சான்றுகள் காணப்பெறுகின்றன என்பது டாக்டர் ஹுசைன் நைனாரின் கருத்து. சீதக்காதி என்ற வளளலின் காலத்தில் அவ்வாறு துன்புற்ற கொள்ளையன் ஒருவன் கடைசியில் மனம் மாறி, மெக்காவுக்குச் சென்று காலும் பெற்றுத் திரும்பியதாகச் சிந்து என்னும் யாப்பு பாடினார் ஒருவர். அது சீதக்காதி நொண்டி நாடகம் என்று கூறுகிறார். டாக்டர் மு.வரதராசன் குறிச்சிக் கந்தசாமிப் புலவர் மனைவியுடன் மாறுபட்டு விட்டு வெளியேறினார். அவர் கீழ்க்கரைக்குச் சென்று வள்ளலாகிய சீதக்காதி

மரைக்காயர் மன ஆனைக்கன்றும் வளநாடும் கொடுத்தார் என்பது ஒருவரின் கருத்து

மூன்று கருத்துக்களும் நம் சிந்தனைக்கு மேல் கொடுப்பன. பின் காலம் சுமார் கி.பி.1650 முதல் 1720 வரை கந்தசாமிப் புலவர் வாழ்ந்தார். அவர் சீதக்காதி அவையில் உமறுப் புலவருடன் இருந்துள்ளார். சீதக்காதி நொண்டி நாடகம் மறவாது கூறுகிறது.

“சந்தமுத்தமீர் தெரியுங் கல்வித்

தலைவர் மகிர்உமறுப் புலவருடன்

செந்தமிழ்க் கந்தசாமிப் புலவானுஞ்”

சீராட்டு நற்றமிழ்ப் பாராட்டவே”

என்னும் பாடலைக் காணலாம். இதன் முலம் உமறுப்புலவர் உயர்வை அறியலாம். ‘கல்வித் தலைவர்’ என்று நாடக ஆசிரியரால், சிறப்பாக மதிக்கப் பெறுகிறார். இவரைப் ‘புலவர்’ என்று உயர்வுக் குறிப்பு விசுவாசம் ஆசிரியர் கந்தசாமிப் புலவரைப் ‘புலவன்’ என்று சாதாரணமாகக் கூறுகிறார்.

மேலும், (இந்த நொண்டி நாடக ஆசிரியர்) இந்தக் கலைப் பயிற்சி, நாகரிகம் முதலியவற்றோடு சம்பந்தமுடையவைகளைக் கூறும்போது. அவை கற்றறிந்த தமிழ்ப் புலவர் முறையிற் காணப்பெறுகிறது. ஆதலின், இந்நூல் இஸ்லாம் மதத்தைத் தழுவு முன்னர் இந்துமத நூல்களாக பயிற்சி பெற்றவர் என்பது ஆங்காங்குள்ள சொற்களாலும் உவமைகளாலும் விளங்குகிறது என்பது நைனாரின் மற்றொரு கருத்து.

சீதக்காதி நொண்டி நாடகத்தில்,

‘சொன்னபடி துணிந்தே யீசர்

சொக்கரையும் பணிந்து’ என்றும்

‘சீரங்க மானமகா ரங்கத்தில்

ஐயர் பதம்தொழுதேன்’ என்றும்

நொண்டி கூறுகிறான். இந்த நொண்டியை மதமாறச் செய்து மெக்காவுக்கு அனுப்புகின்றதாக அவன் இந் நாடக ஆசிரியரின் அனுபவ உணர்வு போன்று அமைவதாகக் கருதலாம்.

‘மத்தளமும் கைத்தாளமுந் தம்பூரும்

வாத்தியங்கள் கொண்டுசிலர் கீர்த்தனஞ்செய்து’

என்று கூறுமிடத்தில், பாடப்பெற்ற சூழ் நிலைக்கு மாறுபட்ட சூழல், புலவரின் அகமனத்தை ஆட்கொண்டிருப்பது புலனாகும்.

சீதக்காதி நொண்டி நாடகத்தில்,

‘துரைமுகில் சுலூபு கான்சிங்கத்

துரைபதி யானமக்க விசமாயில் கான்

நூரபதி தாவுது காணே செப்ப

நாயக்கன் நாதிருகா னப்பாசுகான்'

என்று தொடராக மூன்று பாடல்கள் வருவது போன்று திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகத்தில்,

‘மறுமன்னர் குறம்படக்க வேண்டுமென்ற

முஸ்தான் மலுக்கனுடன் மிர்த்தஞ்சு கான்

தறுகண்ணன் சதுரேகான் தரேகான்

சவ்வாசு கான்கோரி நவ்வாசுகான்'

என்று நான்கு பாடல்கள் தொடர்ந்து இடம் பெறுவது இன்னும் சிந்திக்கத் தூண்டும்.

சீதக்காதி வள்ளல் வேற்றுச் சமயத்தவரைக் காழ்ப்பின்றி நடத்தவம் அன்புடன் ஆதரிக்கும் சிறந்த பண்வுடையவர். இராமநாதபுரம் அரசரான கிழவன் சேதுபதி என்ற விசய ரகுநாதத் அவருடன் மிகவும் அன்புடன் நெருங்கியவர். ஆகையினால், இவரது சமயப் புலவர் ஒருவர் தம்மைப் பாராட்டிப் பாடிய நூலை மதிப்புடன் ஏற்றுப் பாராட்டி இருப்பார் என்று கூறலாம்.

கந்தசாமிப் புலவர், ‘திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகம்’ பாடுவதற்கு முன் சீதக்காதி வள்ளலிடம் ஆதரவு பெற்றது போல் இவர் திருவிதாங்கூர் மன்னரால் ஆதரிக்கப் பெற்றிருக்கிறார். இதற்கு நன்றிக் கடனாகத் ‘திருவனந்தபுரம் நொண்டி நாடகம்’ குறிப்பு உள்ளது. இதிலிருந்து இப்புலவர் தம்மை ஆதரித்தோரை, நொண்டி நாடகம் பாடி வாழ்த்த விரும்பியவர் என்னும் உண்மை புலனாகும். சமய மாறு பாட்டின் காரணமாகத் தம் பெயரை மறைக்க விரும்பி இருக்கலாம்.

மேற் சுட்டிய காரணங்களால், சீதக்காதி நொண்டி நாடகத்தின் ஆசிரியர் கந்தசாமிப் புலவராகத்தான் இருக்க வேண்டும் என்று கருதலாம். மொழி நூல் வல்லுநர் இன்னும் நூல் ஆராய்ந்தால் இவ்வுண்மை மேலும் வலிமையடையும்.

4. இசை நாடகங்கள்

வளர்ச்சி நிலை:

தொடக்கக் காலத்தில் பலவகையான கூத்துக்களும் ஆடல்களும் தமிழ்நாட்டில் நடத்தப் பெற்றன. வரிப் பாடல்கள், நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் பாடப்பெற்றன. கதை தழுவிய கூத்துக்களை நாடகங்கள் என்று அழைத்தனர். இன்று வரை எட்டியுள்ள அறிவிலிருந்து வள்ளிக் கூத்தையும், வாலசரித நாடகத்தையும் தமிழிலுள்ள முதற் கூத்தாகவும் நாடகமாகவும் கருதலாம். பத்தாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த சோழர் காலக் கல்வெட்டுக்கள் மூலம் இராஜராஜேஸ்வர நாடகம், இராஜராஜன் நாடகம் ஆகியவை தமிழ்நாட்டில் நடிக்கப் பெற்ற உண்மையை அறிகிறோம்.

15ஆம் நூற்றாண்டுககுப் பின்னர் குறுகிய வட்டத்தினர் கண்டு களிக்கும் தகுதியில் சிலவிதமான தனித் தன்மைகளுடன் விளங்கும் பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி ஆகிய நாடக இனங்கள் தோன்றியுள்ளன. 18ஆம் நூற்றாண்டின்

இடைப்பகுதியில் நாடகக் கீர்த்தனைகள் பாடப் பெற்றுள்ளன. 18, 19, 20ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் ஆகிய காலகட்டப் பகுதியில் பாடல்கள் மிகுந்த நாட்டார் நாடகங்கள் நடிக்கப் பெற்றுள்ளன.

பெருகிய பாடல் பகுதியும் அருகிய உரைநடைப் பகுதியும் விரவிக் கலந்த உரையாடல் நடையில் நாட்டார் நாடகங்கள் எழுதப் பெற்று பாத்திரங்களை மேடைமீது நடிக்கச் செய்த மக்கள் அவற்றைக் கண்டும் கேட்டும் மகிழ்ந்திருக்கின்றனர். முதன் முதலில் மேடை அமைப்பு இன்றி காட்சி ஒப்பனைகள் குன்றி இசை நாடகங்கள்.

இவற்றைத் தெருவோரங்களில் நடித்தமையால் 'தெருக்கூத்து' என்ற பெயரில் வழங்கிவந்துள்ளனர். ஈழ நாட்டில் இவை 'நாட்டுக் கூத்து' என்று அழைக்கப் பெறுகின்றன. இயல்பான நடிப்பிற்கு அப்பாற்பட்ட மிகை நடிப்பு இவற்றில் காணப்பட்டதினால் 'கூத்து' என அழைக்கப் பெற்றிருக்கலாம். தங்களுக்கே உரிய குறிப்பிட்ட அமைப்புகளை உடைய நாடக இனங்களிலிருந்து வேறுபட்டு அமைகின்றன. ஆனால் அவற்றின் தாக்கங்களை மிகுதியாகக் கொண்டுள்ளன.

18-ஆம் நூற்றாண்டு இறுதியில் 'கான்சாகிப் சண்டை' என்ற கதைப் பாடலைத் தழுவி மாரிமுத்துப் பிள்ளை எழுதி அரங்கேற்றிய 'அநீதி நாடகம்' என்ற நாட்டார் நாடகமே இதுவரை காணக் கிடைக்கும் முதல் நாடகமாகும். இது வரலாற்று அடிப்படையில் கற்பனை முலாம் பூசப்பெற்ற வீரச்சுவை மிக்க பாடலாகும். அதிலிருந்து இதுவரை சுமார் 300 நாடகங்கள் அச்சேறிய உருவில் கிடைக்கப் பெறுகின்றன.

நாடகப் பெயர்கள்

நாட்டார் நாடகங்களின் பெயர்கள் பல விதமான முடிவுகளைக் கொண்டுள்ளது. அவை:

1. நாடகம் (ஒட்ட நாடகம்)
2. விலாசம் (கிருஷ்ண விலாசம்)
3. சபா (இந்திர சபா)
4. அலங்காரம் (மார்க்கண்டேயர் நாடக அலங்காரம்)
5. சரித்திரம் (வல்லாள மகாராஜன் சரித்திரம்)
6. வாசகப்பா (இரணியன் வாசகப்பா)
7. சரித்திரப்பா (சாரங்கதரன் சரித்திரப்பா)

'குறவஞ்சி' என முடியும் 'துரோபதை குறவஞ்சியும்' ஒரு நாட்டார் நாடகமாகவே உள்ளது. இதில் குறவஞ்சியின் அமைப்பே கிடையாது. ஆனால் நாடகத் தலைவி குறவஞ்சியாக உருமாறி குறிசொல்வதால் ஆசிரியர் இப்பெயரைச் சூட்டியுள்ளார்.

நாடகக் கட்டமைப்பு

நாட்டார் நாடகங்களில் சிக்கல்கள் அதிகம் இருப்பதில்லை. இடம், காலம். செயல் ஆகிய மூவகைப் பொருத்தங்களும் முறையாக அவற்றில் பொருந்தி

இருந்தனவாகக் கூறமுடியாது. முகம், பிரதிமுகம், கருப்பம், விளைவு, துய்த்தல் ஆகிய ஐந்து சந்திகளும் ஒழுங்காக அமைய வேண்டும் என்ற கருத்து இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. கையிலிருக்கும் கதையை ஆடல் பாடல் நிறைந்த காட்சிகளாக மக்கள்முன் நடித்துக் காட்டப்படுகிறது. முடிவு மங்கலமாக அமைய வேண்டும் என்பது பொதுவிதி. அதைக் காக்க ஆசிரியர்கள் கற்பனை ஆற்றலுடன் முயன்றுள்ளதைக் காண மோட்ச நாடகம், வாலி மோட்ச நாடகம் போன்றவற்றில் மிகத் தெளிவாகக் காணலாம்.

இந்த நாடகங்கள் ஒருவிதமான மரபுமுறை அமைப்பைப் பின்பற்றியுள்ளன. காப்புச் செய்யுள், கடவுள் வாழ்த்து, விநாயகர் வருகை, கட்டியங்காரன் வருகை, அரசன் கொலுவிருப்பு, தேச விசாரணை, நடன மாதர் ஆடல், பரிசளித்து அனுப்பல் ஆகியவை வரிசையாகப் பெரும்பாலான நாடகங்களில் இடம்பெறும். பின்னர் நாடகக் கதை தொடங்கப்படும். குதைக்குத் தக்கவாறு இவற்றின் கூறுபொருள் வேறுபட்டாலும் கூழயவரை அமைப்பு மாறுவது இல்லை. சில நாடகங்களில் விநாயகர், கலைமகள் ஆகிய இருவரும் அரங்கத்துள் வந்து பூசனை பெற்று வாழ்த்துக் கூறுவர். மோகினி, மோகனராஜன் ஆகிய இருவரும் மெய்யரிச்சந்திரன் போன்ற நாடகங்களில் தோன்றி நடிக்கப்போகும் கதையைக் குறித்து உரையாடுவர். ஆதில் காதல் மயக்க உரையாடலும் இடம்பெறும். இவ்வாறு சிற்சில மாற்றங்களைத் தவிர மற்ற நிலைகளில் அந்த மரபுமுறை காக்கப்படுவதையே காணமுடிகிறது. சூத்திரதாரன், விதூடகன் ஆகியோரின் நகைச் சுவையான உரையாடலும் இடை நுழைக்கப்படும். வடமொழி நாடகத் தாக்கங்களாக இவற்றைக் கருதவேண்டும்.

நாடகங்கள் ஒருநாள் ஆட்டத்துக்குத் தக்கவாறு சுருக்கமாகவும் பல நாட்கள் தொடர்ந்து நடிக்கும் தன்மையுடன் விவிவாகவும் எழுதப் பெற்றுள்ளன. ஒரே நாடகம் பல நாட்கள் நடிக்கும் விரிவிலும் ஒரு நாள் நடிக்கும் சுருக்கத்திலும் எழுதப்பெற்றுள்ளது. மக்கள் விரும்பும் நிகழ்ச்சிகளை விரித்தும், துணைக் காட்சிகள் பலவற்றை இணைத்தும், பயனுடைய உரையாடல்களை நீட்டியும், அறிவுக் கருத்துக்களை விளக்கியும் நாடகங்களை விரிவுபடுத்தியுள்ளனர்.

நாட்டார் நாடகங்களில் அங்கக் களப்பிரிவுகள் அமைக்கப் படவில்லை. பெரிய நாடகங்கள் காண்டங்களாகப் பிரிக்கப்பெற்றுள்ளன. சில நாடகங்கள் ஒவ்வொரு காண்டத்திலும் இறைவணக்கம் முதலிய மரபு வழித் தொடக்கமுறை கையாளப்படுகிறது. மேலும் நாடு, நகர். கோபுரம், மதில், அகழி, மாளிகை, கொழ, முரசு ஆகியவற்றின் சிறப்புகள் கூறுவதோடு நால்வகை மக்கள் வாழும் வீதிகளும் விளக்கப்படுகிறது. சூப்பியத்தில் விளக்கப்படுவதையெல்லாம் நாடக அமைப்பில் ஆசிரியர்கள் தர முற்படுவதைச் சில நாடகங்களின் வாயிலாகக் காணமுடிகிறது. ஆதாம் ஏவாள் விலாசம் ஆறு அத்தியாயங்களாகவும், அலிபாதுஷா நாடகம் இரண்டு பாகங்களாகவும் உள்ளன, ஒட்ட நாடகம் நாலு பாகங்களாக 96 பக்கங்களில் எழுதப்பெற்றுள்ளது.

மிக விரிவான இதிகாச புராணக் கதைகளின் சிறுசிறு நிகழ்ச்சிகளை மிகுதியான நாட்டார் நாடகங்களுடைய கதைகளாகத் தோந்தெடுத்திருப்பதினால் அவற்றின் தொடக்கம், முடிவு ஆகியவை சரியாக அமைந்து காணப்படவில்லை. ஒரே சிக்கலை அழப்படையாகக் கொண்டும் நாடகம் எழுதப் பெறவில்லை. ஆகையினால் அவற்றின் வளர்ச்சி நிலை குறிப்பிட்ட ஒரு அமைப்பில் அடங்கியதாகத் தோன்றவில்லை. ஆறாதார விலாசம், கெங்கையம்மன் நாடகம்

ஆகியவை பல உச்சநிலைகளைக் காட்டுகின்றன. சில நாடகங்களில் அறிமுகப் பகுதி நீண்டும் சிலவற்றில் வீழ்ச்சிநிலை நீண்டும் காணப்படுகின்றன. நவீன நாடகங்களின் கட்டுக்கோப்பு அமைப்பை அவற்றில் காண முயல்வது சரியாகப்படவில்லை. மக்கள் விரும்பும் கதைகளுக்குத் தக்கவாறு நாடகங்களை அமைந்துள்ளனர். இடைச் சிக்கல்கள் வரும்போதெல்லாம் அவற்றிற்கு அங்கங்கே தீர்வு கண்டவாறு நாடகங்களை நடத்திச் செல்கின்றனர்.

நாடக நிகழ்ச்சிகள் கட்டியங்காரன் வாயிலாகப் பெரும்பாலும் முன்னறிவிப்புச் செய்யப்படுகின்றன. சில இடங்களில் ஆசிரியரே பொது விருத்தம், பொது வசனம் ஆகியவற்றின் மூலம் காட்சி மாற்றம், கதை வளர்ச்சி. பாத்திர வருகை ஆகியவற்றை அறியச் செய்கிறார். அன்றிருந்த படைப்பாற்றலுக்கும் மக்களின் மனவளர்ச்சிக்கும் இம்முறை ஏற்றதாகவே இருந்தது. காட்சி மாற்றக் குறிப்பு இன்றியும் சில காட்சிகள் மாறுவதைக் காண நேரிடுகிறது. இத்தகைய இடங்களை நடிக்கும்போது காட்சி மாற்றக் குறிப்பை மக்களுக்கு ஏதாவது ஒரு முறையில் காட்டியே இருந்திருப்பார்கள் என்று நம்பலாம்.

ஏணியேற்ற நாடகத்தில்,

“அருமையாயேணி அல்லி செய்திருக்கப்

பெருந்திரு மாது பிராணைசனைக் கேட்பான்”

என்றோர் இடைப் பாடலின் மூலம் ஆசிரியர் காட்சியை மதுரையிலிருந்து அத்தினாபுரத்துக்கு மாற்றிவிடுகிறார். அவையை நோக்கி ஆசிரியர் கூறுவது போன்று சில உரைகளை அமைத்துச் சில சிக்கலை விளக்கும் போக்கும் உள்ளது. நிகழ்ச்சிகளுக்கு இடையில் ஏற்படும் காலக் கழிவைப் பாத்திரவரைகள் மூலம் வெளியிடுவது சிறப்பான முறையாகும். கோவலன் பிரிவைக் கண்ணகி வாயுரையாக,

“கன்னலெனும் களால் கடையூரேகி

கணக்குப் பனிரெண்டு வருஷங்களாச்சு.”

என்று கூறி நாடக நிகழ்ச்சிகளில் பன்னிரண்டு ஆண்டு கழிவைக் காட்டி ஆசிரியர் முன்னேறி அதற்குப்பின் நடந்த நிகழ்ச்சிகளைக் காட்டத் தொடங்கி விடுகிறார். பொது வசனம் மூலமும் இப்பணி செய்யப் பெறுகிறது. பாத்திரங்கள் நிகழ்ச்சிகளில் கூட்டமாக வருவதையும் போர் முதலிய செயல்கள் நடப்பதையும் இடைக் கூற்றாகக் கூறி விடுகின்றனர். காட்சித் தோற்றங்களையும். சேயல்வேகத்தையும் ஒலிச்சிறப்புடைய பாடல்கள் வரியலாகக் காட்டி விடுகிறார்கள். அபிமன்னன் சண்டை நாடகத்தில் அர்ச்சுனன் சண்டைக்குப் புறப்படும் காட்சி,

திகழ யிருபுறம் புகழ வரசர்கள்

திமிதிமி திமிதிமி திமிதிமி யெனவே

தேரேறி நடந்தானே அர்ச்சுன ராசன்

தேரேறி நடந்தானே....

என்று பாடிக் காட்டப்படுகிறது. இராவணன்,

நாலிரண்டு லக்ஷங்களை
மேல்வருகுது பாருபாரு
காலி செய்யத் தீரமானால்
கண்டுடனே தேரு தேரு

என்று முழங்குதில் கணைகளின் எண்ணிக்கையையும் வீரனின் வேகவீச்சையும் கண்டுகொள்ளுதல் வேண்டும்.

பாடல், உரையாடல் மூலம் பல காட்சிகள் விளக்கப்படுகின்றன. மக்கள் கற்பனைத் திறனுடன் அவற்றைப் புரிந்து நாடகத்தைக் களிகத்துள்ளனர்.

மொழிநடை

இசை நாடகங்கள் பெரும்பகுதி பாடல்களாலும் மிகக் குறைந்த அளவு உரைநடையாலும் எழுதப்பெற்றுள்ளன. பாடல்களின் அமைப்பைக் கொண்டும் சுவையைப் பொறுத்தும் அவற்றின் மதிப்பு மக்களால் கணக்கிடப்பட்டது. பாடல்களின் ஒலிச் சிறப்பே மக்களைச் சிறப்பாகக் கவர்ந்துள்ளது.

இசைப் பாடல்கள் தரு, திபதை என இருவகைப்படும், தருவில் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் ஆகியவை உண்டு. அவை இராக தாளங்களுடன் பாடப்பெறும். திபதைகளில் கண்ணிகள் மட்டும் உள்ளன. அவற்றைக் குறிப்பிட்ட பண்களில் அமைத்துப்பாடுவர். இவைதவிர சிந்து, தாழிசை, விருத்தம் ஆகியவையும் காணப்படுகின்றன. விருத்தத்தைத் தாளத்துள் அடக்காது பண்புகளில் இணைத்துப் பாடுவார்கள். கருநாடக இசையை மக்கள் விரும்பி அனுபவித்த காலமானதினால் அவைகளுக்கு நல்ல மதிப்பு இருந்தது. இந்த நிலையில் நாட்டார் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் நாடகக் கீர்த்தனைகளை ஒத்துக் காணப்பெறுகின்றன.

உணர்ச்சிக்குத் தக்கவாறு இராகங்களை அமைத்து அந்த இராகங்களில் பாடுவதற்குத் தகுதியான சொற்களுடன் பாடல்களை இடங்கண்டு எழுதியுள்ளனர், பெரும்பாலான நாடகப் பாடல்களை நோக்கும்போது வீரச்சுவைக்கு கேதார கௌளம் சங்கராபரணம், கானடா, அடாணா போன்ற இராகங்களையும் கோபச் சுவைக்கு அடாரை, மோகனம், பியாகடை, கேதார கௌளம் போன்றவற்றையும், காதல் சுவைக்கு கல்யாணி, உசேனி. காம்போதி, பைரவி, சங்கராபரணம் முதலிய இராகங்களையும் அவலத்துக்கு சகானா, முகாரி, சாவேரி போன்றவையும் அமைக்கப் பெற்றுள்ளன. வெறுப்பைப் புலப்படுத்த பியாக இராகமும், பரவச நிலை உணர்த்த செஞ்சுருட்டியும், பக்தி நிலைக்கு ஆரபி, எதுகுல காம்போதி, சுருட்டி போன்றவையும், அமைதியைக் குறிப்பிட சாமாவும், முறையிடும் பாடல்களில் வராளி, ஏதுகுல காம்போதியும், அவமானக் குறிப்பை உணர்த்த கமாஸ் இராகமும் பெரும்பாலான இடங்களில் இடம் பெறுவரைதக் காணமுடிகிறது. இவை தவிர இன்னும் பல இராகங்களில் பாடல்கள் உள்ளன.

இராக தாளங்களைத் திடீரென மாற்றிப் பாடல்கள் பாடி வேறுபட்ட உணர்ச்சிகளை அழுத்தமாகக் குறிப்பிடும் போக்கை ஒரு நல்ல நாடக உத்தியாகக் கருத வேண்டியுள்ளது. தையார் சுல்தான் நாடகத்தில் வாணிக மாது கருப்ப வேதனையுற்றுத் துழப்பதை ஆதிதாளம், செஞ்சுருட்டி இராகப் பாடலில் காட்டிய நாடக ஆசிரியர் குழந்தை பிறந்த மகிழ்ச்சியைச் சாப்பு தாளம்

அடாணா இராகத்தில் அமைந்த பாடலில் அடுத்தபடி அமைத்துக் காட்டுவதை இவ்வுத்திக்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகக் கூறலாம்.

இசைக் குறிப்பொலி அடையாளங்களை அமைத்தும் பாடல்கள் உள்ளன. நடன மாதர் நடப்பதை.

‘சரிகமபதவென சரச மாதர் நடக்க’ என்று பாடல் வரியில் ஆசிரியர் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறார். கருவி ஒலிகளைக் கொண்டும் பாடல்கள் அமைகின்றன.

டமாரம் கிருகி டென்னவே – அப்போ

டமாரம் கிருகி டென்னவே.

என்றும் பாடலை நோக்கலாம்.

நாட்டார் நாடகங்கள். கருநாடக இசை வளர்ச்சிக்கும் பயிற்சிக்கும் பெரும் துணைபுரிந்த சாதனம் என்று உறுதியாகக் கூறலாம்.

பாத்திர உரையாடலைப் பாடல்களாக பல இடங்களில் நாட்டார் நாடகங்கள் தருகின்றன. அவை வினா விடையாக அமையும் போது நாடகச்சுவை மேம்பட்டு விளங்குகிறது. பாத்திரங்கள் மாறிமாறிப் பாடுவதை மக்கள் மிகவும் விரும்பினர். இதனைத் ‘தர்க்கப் பாடல்’ என்று கூறுவர்.

அடியளவு, சீரளவு ஒத்து வராத பாடல்களும் உண்டு. எதுகை, மோனை சரியாக இயைந்து வராது இடங்கள் உள்ளன. பாடுவதற்கு வாய்ப்பாகச் சொற்களை ஒலிநயத்துடன் அமைத்துள்ளனர். சீர் குறையும் இடங்களை நீட்டிப் பாடி சரிசெய்து கொள்வதாகக் கருதலாம். அடியிறுதி ஒரே சொல்லால் முடிவதாகவும், இரு சொற்கள் மாறி மாறி வருவதாகவும், ஒரே அடியில் ஒரு சொல்லே வேறு வேறு குறிப்புக்களை உணர்த்தும் தரமாக உருபுகளால் சேர்க்கப்பட்டு அல்லது அடைகளால் அணைக்கப்பட்டு வரும் பாடல்களும் காணப்படுகின்றன. அழகனின் இறுதி ஒத்தவொலியிறுதிச் சொற்களால் முடிகின்றன. சீலன், லோகன், பாலன் கூலன் என்பவை ஒரு நாலுவரிப் பாடலடிகளின் இறுதிகள்.

ஒலியால் பாடலமைத்துப் பொருளை விளக்கும் முறையும் காணலாம்.

டேயலாரோ டையோ டேயோ

டேயலாரோ டையோ டேயோ

அண்ணன் மாரே அடுக்காள் வாருங்கள்

இவளிருக்கிற முடுக்கைப் பாருங்கள்

ஆடு மேய்க்கும் குரல் மக்களுக்கு உணர்த்தப் பெறுகிறது.

உரையாடல் பாடல்களில் பல அந்தாதி அமைப்புடன் உள்ளன. முற்றெதுகையாகவும் அதே சமயம் முற்றியைபாகவும் பாடல் வரிகளை அமைத்துள்ளனர்.

‘தடுத்தேனே கெடுத்தேனே எடுத்தேனே விடுத்தேனே’ பாடல்களில் பயன்பெற்றுள்ள சொற்களையும், அவற்றின் அமைப்பு முறைகளையும் நோக்கும் போது ஆசிரியர்கள் ஒலிச் சிறப்புக்குக் கொடுத்துள்ள முக்கிக இடம் விளங்கும்.

பொருளை விடவும் ஒலிக்கே சிறப்புக் கொடுத்துள்ளனர். நாடகங்களில் பாடல்களுக்கு சிறப்பான இடம் உறுதியாக உண்டு எனினும் அவை மிதமிஞ்சிக் காணப்படும்போது நாட்டார் நாடகங்கள் பாட்டுங் கூத்துமாவே தோன்றுகிறது. மக்கள் விரும்பியதை ஆசிரியர் கொடுத்தனர். இலக்கிய ஆய்வைப்பற்றி அவர்கள் கவலைப்படவில்லை.

உரைநடை பொது வசனமாகவும், பாத்திர உரையாடலாகவும் மிகக் குறைந்த அளவில் தரப்படுகிறது. பொது வசனம் நீண்டும் உரையாடல் குறுகியும் காணப்பெறுகின்றன. நாடக உணர்வைப் பெருக்கும் தரமாக அவை உள்ளன. மெய்யரிச்சந்திரன் நாடகம் இதற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக விளங்குகிறது.

மக்களின் பேச்சுவழக்கை ஒட்டி இவ்வகை நாடகங்கள் கலப்பு மொழியைக் கையாள்கின்றன. டம்பாச்சாரி விலாசத்தில் தமிழ், ஆங்கிலம், இந்தி, தெலுங்கு, அரபி ஆகிய ஐந்து மொழிச் சொற்கள் கலந்து வருகின்றன.

மக்கள் பேசும் வழக்கில் நம்பள், சுருக்குடன், தாமிஷம், தோற்பு, எகலிப்பு. கார்த்தம், பிலர்தம் போன்ற சொற்கள் பயன்படுத்தப் பெறுகின்றன. இது போன்று 'கும்பகோணம் செய்ய வருவது' 'குண்டுணித்தனம்' முதலிய வழக்குத் தொடர்களும் இடம்பெறுகின்றன.

பழமொழிகள், முன்னூல்களிலிருந்து மேற்கோள்கள் ஆகியவை மிகப் பலவாகப் பயன்படுத்தப்பெற்றுள்ளன. உவமைகள் மரபு முறையில் மிகப் பலவாகக் காணப்படுகின்றன. ஆசிரியரின் கற்பனைகளில் தோன்றிய நல்ல உவமைகளும் இல்லாமல் இல்லை. பாண்டவர்கள் பாஞ்சாலியின் சுயம்வரத்துக்குப் பார்ப்பனர் கோலத்தில் மறைந்து வருவதை,

அக்கினி யானது மூங்கிலிலே போய்

அடங்கி யிருந்தாய் போல் மேலும்

ஆதித்தன் அம்புலி அமகத்துக் குள்ளே

அடங்கி யிருப்பார் போல்....

என்று கூறப்படுகிறது. பிறிதின் மொழிதலும் தக்கவாறு கைக் கொள்ளப்படுகிறது. வில்லை வளைத்து மாலை சூடல் அருச்சுனனுக்கு எளியசெயல் என்பதைக் குறிக்க,

அண்டத்தைக் கையில் வைத்தாட்டும் பிடாரிக்குச்

சுண்டக்காய் மெத்தவும் பாரமோ.

என்று சொல்லப்படுகிறது.

இவ்வாறு பல வகையில் உவமைகள் நாட்டார் நாடகங்களில் பயன்படுத்தப்பெற்று அவற்றின் தரத்தை உயர்த்துகின்றன.

கருத்து வழு, இலக்கண வழு, சொல் வழு ஆகியவையும் காணப்படுகின்றன.

சிறப்பான இலக்கிய நடையை நாட்டார் நாடகங்களில் எதிர்பார்க்க முடியாது. மக்களுக்குத் தெரிந்த கதைகளை அவர்களுக்குப் புரியும் நடையில்

நாடக ஆசிரியர்கள் அக்காலத்துக்குத் தகுந்த நாடக அமைப்பில் எழுதித் தந்துள்ளனர்.

நிறைவுரை

நாட்டார் நாடகங்கள் தமிழுக்கு நல்லதொரு நாடகக் கலை வரலாறு உள்ளது என்பதை உறுதிப்படுத்துகிறது. முன்னறிந்த கதைகளைக் காலத்துக்கு ஏற்ற அமைப்பில் நாடகமாகப் படைத்துள்ளனர். மக்களைக் கவரும் நடையில் நல்ல சுவைகளுடன் நாடகங்கள் படைக்கப்பெற்றுள்ளன. மக்களின் இன்பக் களிப்பும் அவர்களின் நல்வாழ்வும் நாடகங்களில் முக்கிய நோக்கங்களாக அமைகின்றன. தமிழ் மக்களும் மொழியும் என்றும் அறிவிலும் ஆக்கத்திலும் வளர்ந்து கொண்டே இருப்பதை நாடக வரலாற்றின் மூலம் நன்றாக அறியலாம்.

விலாச நாடகங்கள்:

டி.கே. சண்முகம் அவர்கள் 'விலாசம்' என்றால் என்ன என்பதைக் குறிப்பிடுகின்றனர். தெருக்கூத்து வடிவம் பெரும்பாலும் விலாச நாடகங்களில் இடம் பெறுகின்றன. குட்டியங்காரன் வருகை, பாடல், உரையாடல், ஆட்டம், நடிப்பு ஆகியவைகளுக்கே விலாச நாடகம் வாய்ப்பு கொடுத்துள்ளது. வசனங்களும், இசைகளும் இவ்வகை நாடகங்களுள் அதிகம் இடம் பெறுகின்றன. 'விலாசம்' என்ற சொல்லைத் தவிர ஏனைய நாடகக் கூறுகள்

கவிதை நாடகங்கள்

நாடகம் கண்டும் கேட்டும் களிக்கத்தக்கப் பயன்கலைஆகும். இத்தகைய நாடக அமைப்பில் படிப்பதற்குத் தகுந்த முறையில் எழுதப்படும் இலக்கிய வகையை நாடகநூல் என்று அழைக்கலாம். பெரும்பாலான கவிதை நாடகங்கள் படிப்பறைக்கு ஏற்றவைகளாக இருக்கின்றனவே அன்றி நாடக அரங்கிற்குப் பொருந்தும் தரமாக இல்லை. யோகிசுத்தானந்த பாரதியினுடைய கவிதை நாடகமான 'காலத்தேர்' நடிக்கப்பட்டதோடு குறிப்பிடத்தக்க அளவு வெற்றியும் பெற்றதாகக் கூறப்படுகிறது.

வேணுகோபாலாச்சாரியார் ஆங்கில நாடகமான 'வெனிஸ் வணிகன்' என்பதை 1876 இல் தமிழ் கவிதை நாடகமாக மொழிபெயர்த்துத் தந்தார். அதன் பின்னர் 1891இல் சுந்தரம் பிள்ளை மனோன்மணியத்தை ஒரு ஆங்கிலக் கவிதைத் தழுவல் நாடகமாகத் தமிழை படைத்து அளித்தார். அதிலிருந்து பல முழு நீளக் கவிதை நாடகங்கள் தமிழ் உலகில் உலாவரத் தொடங்கியுள்ளன. ஓரங்க நாடகங்கள் பல கவிதை உருவில் உள்ளன. அவை இங்கு சேர்க்கப்படவில்லை.

இலக்கியக் கூறுகளை விளக்கும் தொடர்கள்

கவிதை நாடகங்களுக்குள் இடையிடையே இலக்கியக் கூறுகளை விளக்கமாகவோ குறிப்பாகவோ காட்டும் தொடர்கள் பலவந்துள்ளன.

1) உலகில் எவ்வித இயக்கத்துக்கும் ஓர் இலக்கு வேண்டும். அது உயிருக்குத் தூண்டுகோல்போல் அமையும். அத்தகைய இலக்கினை அடிப்படையாகக் கொண்டது இலக்கியம். 2) வாழ்க்கையின் இன்ப துன்பங்களைப் படம் போன்று காட்டி மன்னும் வாழ்வைமதித்துக் காட்டும் தன்மை இலக்கியத்துக்கு உண்டு. 3) உணர்ச்சிப் பெருக்கே காவியமாகிவிடும்

கவிப் பொருளாகும். குறிப்பாக அகப் பொருளைச் சார்ந்த உணர்ச்சிகள் சிறந்த காவியப் பொருளாகும். 4) பாட்டு என்பது பயனுடையதாக இருத்தல் வேண்டும். பண்ணோடு கலந்த பாட்டே உயர்வுடையது. இனிமை சொட்டச் சொட்ட திருந்திசையால் பாடுகின்ற பாடல் செவிக்கு இன்பவிருந்தளித்து உள்ளத்தில் உவகை கூட்டும். 5) புத்திக்கு விருந்து வீழ்வைத் தடுத்திடும் வித்தை மடமைதனை வேரறுக்கும் வெந்திறல் தப்பிழைத்த மக்களின் இயல்பைமாற்றித் தக்கநெறி செலுத்தும் நல்லறிஞர் கொள்ளை எனப் பலவாறு இலக்கியத்தின் சிறப்பு நாடக ஆசிரியர்களால் எடுத்துக் காட்டப்படுகிறது. 6) உணர்வுக்கு எட்டும் உண்மைப் பொருளே அறிவு. 8.பட்டறிவாளர் அதனை இலக்கியமாகப் படைத்து உலகுக்குக் கொடுப்பார். சிறந்த நூலில் நுட்பமான அறிவுநலம் பொருந்தி இருக்கும். அலகிலாக் கேள்வியறிவு பெற்றவர்களே அழியாத இலக்கியம் படைப்பதற்குத் தகுதியானவர்கள்.

7) இலக்கியம் தன்னிடம் அமைந்த பொருளைத் தெளிவாகக் காட்ட வேண்டும். குறிப்புமொழிகளால் வெளிப்படும் பொருளை இலைமறைக் காயாய் மறைத்து வைத்தல் சிறப்பு. உணர்ச்சிமயமான உயிரோட்டமுடைய கற்பனை அமைந்திருத்தல் தேவை. எதுகை மோனை கருத்து ஆகியவற்றில் புதுமைப் பொலிவு இருத்தல் வேண்டும். 8) மொழிச் சிறப்பில்லா மாந்தர் முன்னேறுதல் முடியாது. விழிதெரியான் இடறிவிழுவது போன்று இவர்களும் விழவேண்டிய நிலை ஏற்படும். 9) வளமான சொற்களைப் படையாகக் கொண்டு பயனான இலக்கியங்களைப் படைத்தல் வேண்டும்.

10) கவிதைக்குத் தேவை கற்பனை. ஆவை உலக வழக்கு என்னும் நீண்ட கயிற்றில் உயிரமாக உலவும் பட்டம். கற்பனையானது அறிவு பூர்வமாக அமைவது சிறப்பு. நம்ப இயலாதவை வெறுங் கற்பனையாகிவிடும்.

11) கவிஞனுக்கு மொழியியல் பொருளியல் பாவியன்முறை ஆகிய அனைத்தும் நன்றாகத் தெரிந்திருத்தல் வேண்டாம். பாவியல் தெரிந்தும் பாடுவதற்கு முடியாத புலவர் விலையில்லாப் பதர்களாகத் தோன்றுவர். 12) இலக்கியத்தைக் குறிக்கும் சொற்களாக பாட்டு பா இலக்கியம் கவி சொற்கணாசாத்திரம் கவிதை பாடல் நூல் ஆகியவை நாடக ஆசிரியர்களால் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

நுவல் பொருள்

அனைத்து நாடகங்களும் மக்களுக்குப் பயன்படும் நல்லநெறிகளைக் காட்டும் தன்மையுடன் சமைக்கப்பட்டுள்ளன. உறுதிப் பொருள்களை உள்ளிடக்கி வாழ்க்கை முறைகளை வகுத்துக் காட்டுகின்றன. பொதுநிலையாக நல்லோர் பொலிவும் தீயோர் நலிவும் திறம்படச் சுட்டப்பட்டுள்ளன. விதிவலிது என்பதைப் பல நாடங்கள் வலியுறுத்துகின்றன. வழுவிய வம்பனை வல்வினை இம்மெனும் முன்னர் இடித்துக் காட்டுவதைப் 'பால்மதி' விளக்குகிறது. பொய்யால் பெருங்கேடு சூழும் என்றும் வெங்கோல் விடுத்துச் செங்கோல் பிடித்து அருளெனும் அன்பின் பொருளினை வளர்த்தல் வேண்டும் என்றும் 'காமஞ்சரி' நுவல்கிறது 'பெறிய வெற்றி' மாபெறும் அறம் ஆகிய இரு நாடங்களும் மரம் நாட்டுமலைவளம் பெருக்கி அறங்காத்து அன்பினை வளர்க்க நாடுகின்றன.

நல்லாரின் துணை கொண்டாலன்றி துன்பம் தீராது என்று மனோன்மனியம் அறிவுறுத்துவதோடு தன்னயங் கொண்டு பேராசைப் பேய்பிடித்து அலைவோன் அதற்கே இரையாக வேண்டிவரும் என்ற உண்மையினையும் உணர்த்துகிறது.

இளைஞரே உலகிணை மாற்றுமோர் ஆற்றலாய் விளங்கினும் முதுமையின் அனுபவமே அதனை நடத்திடல் வேண்டும் என்பது 'களகை' காட்டும் அறிவு. உலகமாகிய ஆலயத்தில் ஒற்றுமை காண்பதற்க்கு மனிதனை மனிதன் மணிதனாய் மதித்தல் வேண்டும் என்பதும் ஆன்மநேயம் அருட்பணி ஆதல் வேண்டும் என்பதும் 'காலத்தேர்' காட்டும் பயன் பொருட்கள். மேலும் ஞால வாழ்வெனும் காலத்தேரைச் சுத்தசக்தியாகிய இறைவனே செலுத்துகிறான் என்றும் கூறப்படுகின்றது.

அறிய கற்பனை உரியமுறையில் காத்த பெண்ணின் திறனைக் 'காமக் களிமகன் கோமசும்' நல்லதை நாடுவோர் நரகிவற் சென்றும் வல்லதைச் செய்ய வோர் கரங் கொள்வதைப் 'பனிமொழியும்' காழ்ப்பின்றித் தமிழ்ப் புலவர் மனம் ஒன்றித் தமிழைப் புகழ் மணக்கத் தரணியெங்கும் பரவச் செய்ய வேண்டும் என்பதைப் 'புகழேந்தியும்' விளக்குகின்றன. ஊறவினால் வரும் ஒழிகலாத் துன்பத்தை இறப்பினால் தீர்க்கும் துணிவினை 'அனிச்ச அடியிலும்' வாழ்வும் தாழ்வும் உலகத்தியல்வு என்பதை 'மறைந்த மாநகரில்' பிறருக்கு இரங்கி உதவும் பண்ணின் சிறப்பினை 'ஆபுத்திரனிலும்' இரக்கமும் ஈகையும் இறவாப் புகழைத் தரும் என்பதைப் 'புலவர் உள்ளத்திலும்' வஞ்சத்தை வஞ்சமே வெல்லும் என்ற உண்மையை 'வேங்கையின் வேந்தனிலும்' கண்டு உணரலாம். களம் பல கண்டோர் களப்படக் காண்பதே இவ்வுலகத்து இயற்கை என்று கூறுகிறது. 'நெடுமான் அஞ்சி' தாய்த் தமிழின் தனிச் சிறப்புகளைத் தவறாது எடுத்துப் புகழ்வதில் பல நாடகங்கள் பெருமை கொள்கின்றன.

வடிவமைப்பு

நாடகங்களின் வடிவமைப்பைப் புறவமைப்பு அகவமைப்பு என இரண்டாகப் பிரிக்கலாம்.

புறவமைப்பு:

நாடக இலக்கியம் கவிக் கூற்றன்றிப் பாத்திரங்களில் வாய்மொழி மூலமாகப் பின்ன வேண்டிய ஓர் அமைப்பாகும். இருப்பினும் கதைநுகர்வுக் குறிப்புகளையும் வளர்ச்சிக் குறிப்புகளையும் உரையாடல்களுக்கிடையே அடைப்புக் குறியுள் பொருத்திச் செல்லலாம். இத்தகைய குறிப்புகள் குறைந்து பாத்திர உரையாடல்களில் அவற்றைத் திறமையாகப் புலப்படுத்துதல் சிறப்பைத் தருவதாகும்.

கவிதை நாடகம் இயல் தொடர்நிலைச் செய்யுள், இசைத் தொடர் நிலைச் செய்யுள், இரண்டும் கலந்த செய்யுள் ஆகிய மூன்று நடையிலும் இயற்றப்படும். கலந்த நிலையில் இசைநிலை குறைந்தும் இயல்நிலை பெருகியும் வரும்.

நாடகத்துள் உள்நாடகம் (Play in the Play) வருவதில் தவறில்லை. தமிழிலுள்ள எந்தக் கவிதை நாடகத்திலும் ஆங்கில நாடகமான ஹேம்லட்டில் வருவது போன்று நாடகத்துள் நாடகம் வரவில்லை. ஆயினும் 'காலத்தேர்' நாடகத்துள் ஓர் ஒத்திகைக் காட்சி போன்ற ஒன்று வருகிறது. அது மூல நாடகத்துக்குப் பெருந்துணை புரிவதில் ஆங்கில நாடகத்தை ஒத்து உள்ளது. மனோன்மணியத்துள் குறள்வெண் செந்துறையில் 100 வரிகளையுடைய 'சிவகாமி சரிதமும்', புகழேந்தியில் கலிவெண்பாவில் 118 வரிகளையுடைய 'தடாதகை திருமணமும்' யாழிசைத்துப் பாடும் நீண்ட இசைப் பாடல்களாக இடையில்

வருகின்றன. ஆவை மூலத்தைப் பொருளுக்கு வலுவூட்டுவனவாக அமையிலும் நாடக ஓட்டத்துக்குத் தடையாகவே தோன்றுகின்றன.

மனோன்மணியத்தில் ஒவ்வொரு அங்க இறுதியிலும் ஒரு கட்டளைக் கலித்துறையும், புலவர் உள்ளத்தில் காட்சி 22 நீங்கலாக மற்ற அனைத்துக் காட்சிகளின் இறுதிகளிலும் பின்னணி உரையாக ஒன்றோ இரண்டோ குறள்களும் இடம்பெற்றுள்ளன. அவற்றின் மூலம் நாடக ஆசிரியர்கள் தங்கள் குரலை மறைமுகமாகக் காட்டுவதை உணர முடிகிறது.

பொதுவாக ஒரு இடத்தில் குறிப்பிட்ட நேரத்தில் நடக்கும் நிகழ்ச்சிகளைக் களம் என்று கூறலாம். இதுவே மேனாட்டு இலக்கணத்துக்கும் உடன்பாடு. பெரும்பாலும் தமிழ்க் கவிதை நாடகங்களில் வந்துள்ள சிறு பிரிவுகள் இவ்விதிக்கு ஒத்தே உள்ளன. களங்களில் அடி அளவு பெரிதும் வேறுபட்டுள்ளதைக் காண முடிகிறது. காமஞ்சரியின் இறுதிக் காட்சி 1022 வரிகளை உடையது. புலவர் உள்ளத்தில் 22வது காட்சி 31 வரிகளைக் கொண்டது. காமஞ்சரியில் சிறு பிரிவுகளுக்குள் நிகழ்ச்சியிலும் இடத்திலும் சிறுசிறு மாற்றங்கள் ஏற்படுகின்றன. இதனைத் திரைமாற்றம் என்று ஆசிரியர் குறிப்பிடுகிறார். இரண்டாம் களம் நாலாம் காட்சியில் ஏழு திரைகளும் எட்டாங்களும் ஐந்தாம் காட்சியில் மூன்று திரைகளும் உள்ளன. புலவர் உள்ளத்தில் பதினைந்தாவது காட்சியின் ஊடே ஒரு திருப்புக் காட்சி வருகிறது. இது காட்சிக்குள் காட்சியாக உள்ளது.

யாப்பு வகை

மிகுதியான கவிதை நாடகங்களில் சுமார் 75 விழுக்காடு பகுதிகள் ஆசிரியப்பாவில் அமைந்துள்ளன. உரையாடலில் எளிதாகக் கருத்துக்களைப் பகுத்திக் கதையை வளர்த்திச் செல்வதற்கு இந்தப் பாவில் அமைப்பு உதவும்படியாக உள்ளது என்பதை அனுபவத்தால் அறிய முடிகிறது. பெரிய வெற்றியில் 34, 35ஆம் பக்கங்களிலும் விசுவாசத்தில் இரண்டாம் அங்கம் இரண்டாம் களத்திலும் மிகச் சிறிய அளவில் உரைநடை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. ஆயினும் கலாவதி, மண்ணியில் சிறுதேர் அகமெம்னன் ஆகியவை போன்று உரைநடையைப் பெரும் பகுதியாகக் கலவாத காரணத்தால் அவை கவிதை நாடகமாகக் கருதப்பட்டுள்ளன.

மிகப் பெரும்பாலான நாடகங்களில் ஆசிரியப் பாக்களுக்கு இடையில் நேரிசை வெண்பா, ஒத்தாழிசைக் கலிப்பா, ஆசிரிய விருத்தம், கலிவிருத்தம், கலித்தாழிசை, கலிவெண்பா, கலித்துறை, குறள்வெண் செந்துறை ஆகியவை இடம் பெற்றுள்ளன. சில நாடகங்களில் வஞ்சிப்பா, மருட்பா, வஞ்சி விருத்தம் ஆகியவை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. பல நேரிசை வெண்பாக்கள் நெறிநவில் கருத்துக்களைத் தாங்கியுள்ளன.

இசைப்பாடல்கள் சில நாடகங்களில் இடையிடையே வந்து நாடகச் சுவையைப் பெருக்கியுள்ளன. உலா, விழா, போர், விளையாட்டு, வாழ்த்து போன்ற நேரங்களில் இசைப்பாடல் பாடப்படுகின்றன. புலவர் உள்ளத்தில் கண்ணிகளையுடைய இசைப் பாடல் ஒன்றும் முதலிலை, இடைநிலை, இறுதிநிலை எனப் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் ஆகியவற்றைப் பெயர் மாற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ள கீர்தனங்கள் மூன்றும் இடம் பெற்றுள்ளன.

உரையாடல்

உரையாடல் நீண்டோ குறுகியோ வருகிறது. 'விசுவநாதம்' நாடகத்தில் மதுரைப் புலவரின் பேச்சு 136 வரிகளையுடையது. 'மறைந்த மாநகரில்' தருமாதிகாரியின் உரை 122 வரிகள் உரை நீண்டு செல்கிறது. பல நாடகங்களில் பல இடங்களில் ஒரு சீரளவில் சுருங்கியும் வந்துள்ளது. அலுப்பு ஏற்படும் அளவுக்கு நீளமலும் தேவைக்குக் குறையாமலும் இருப்பது நலம். சில வருணனைப் பகுதிகளைக் குறையாமலும் இருப்பது நலம். சில வருணனைப் பகுதிகளைக் தவிர மற்றைய இடங்கள் பொருத்தமாகவே பல நாடகங்களில் உள்ளன.

அகவமைப்பு

அகவமைப்பை நாடகக் கதை, பொருள், கட்டுக்கோப்பு அல்லது கதைப் பின்னல், பாத்திரப் படைப்பு, சுவைகள் முதலிய பல பிரிவுகளாகப் பிரிக்கலாம்.

கதை:

நாடகக் கதையானது தற்படைப்புரை (Original) வரலாற்றுரை (Historical), புனைந்துரை (Mixed), தொன்மவுரை (Puranic) ஆகிய நான்கில் ஏதாவது ஒன்றில் அமையும் இவற்றுடன் தழுவல் (Adoptation), மொழிபெயர்ப்பு (Translations) ஆகியவை இணைகின்றன. தமிழ்க் கவிதை நாடக உலகில் தொன்மவுரையான கதைகள் உலவியதாகத் தோன்றவில்லை. மற்ற அனைத்தும் உள்ளன.

பொருள் :

நாடகங்களில் அறம், பொருள், இன்பம், வீடு ஆகிய நான்கு உறுதிப் பொருள்களும் கூடக்குறைய விளக்கப்படுகின்றன.

கதைப்பின்னல்: (Plot Construction)

நாடகங்களைப் பின்னிக்கட்டி வளர்ப்பதில் 5 கட்டங்கள் இருக்கின்றன. முக்கிய பாத்திரங்கள், நிகழ்ச்சிகள் ஆகியவற்றை அறிமுகப்படுத்துவதில் தொடங்கி, சிக்கலை விளக்கி வளர்த்திக் காட்டி, உச்ச நிலையை எட்டிய பின் சிக்கல் அவிழ்தலை உணர்த்தி இறுதியில் இன்பம் அல்லது துன்ப விளைவுடன் நாடகம் முடிகிறது. இந்த 5 கட்டங்களுக்கும் 5 அங்கப் பிரிவுகளுக்கும் தொடர்பு இருப்பதாகக் கூறமுடியவில்லை. எத்தனை அங்கமுடைய நாடகங்களுக்கும் இந்த 5 நிலைகளும் உண்டு. நெடுமான் அஞ்சியில் 5 அங்கங்களுக்கும் இந்த 5 கட்டப் பெயர்களையே ஆசிரியர் சூட்டி அவற்றுள் அடக்க முயன்றுள்ளார்.

பொருத்தம்: (Unity)

இடம், காலம், செயல் ஆகிய மூன்று பொருத்தங்களும் இணைந்து இருப்பது சிறப்பாகக் கருதப்படும் 'கனகை' நாடகத்தில் இவை மூன்றும் செவ்வையாகப் பொருத்தி உள்ளன. இந்தக் கதையின் போக்கும் நிகழிடமும் மூன்று வகைப் பொருத்தங்களுக்கும் ஒத்து அமைந்துள்ளன. வரலாற்று நாடகங்களில் இத்தகைய அமைப்பைக் காண்பது அரிது. அவற்றில் முன்

நடந்தவற்றைப் பற்றிய உண்மைகள் காக்கப்பட வேண்டியிருப்பதினால் இடம், காலம் ஆகியவை நாடகப் பொருத்தங்களை வரலாற்று நாடகங்களில் எதிர்ப்பார்பது சரியல்ல. 'மறைந்த மாநகர்' சுமார் 50 ஆண்டுகள் நடந்த நிகழ்ச்சிகளை உள்ளடக்கியுள்ளது. 'விசுவநாதம்' தூரத்தில் இருக்கும் விஜயநகரம், மதுரை, தஞ்சை ஆகிய நாட்டு நிகழ்ச்சிகளைக் காட்டுவதாகும். தற்படைப்பு நாடகங்கள் ஓரளவு இடம், காலம் ஆகிய பொருத்தங்களைக் காத்துள்ளன. மிக முக்கியமான அனைத்து நாடகங்களும் செயல் பொருத்தத்தை நன்கு பெற்றுள்ளமையால் குறை சொல்ல முடியாது.

சுவைகள்:

நாடகக் கதையை உணர்ச்சியுடன் விறுவிறுப்பாகப் பின்னிக் காட்டும் போது 8 வகைச் சுவைகளும் வேண்டிய அளவு கலக்கப்பட வேண்டும். இந்நிலையில் பெருங்குறையாக ஒரு நாடகமும் எழுதப்படவில்லை. இருப்பினும் ஆபுத்திரனில் வீரச்சுவை குறைபாடும், பலிமொழி, காமக் களிமகன் கோமஸ் ஆகியவற்றில் நகைச்சுவை குறைபாடும் உள்ளன. மனோன்மணியம், வேங்கையின் வேந்தன், விசுவநாதம் ஆகியவற்றில் வீரம் இன்பம் ஆகிய சுவைகளும், கனகை மறைந்த மாநகர், பழமொழி, அளிச்ச அடி, காமஞ்சரி ஆகியவற்றில் அவலச் சுவையும் முனைப்பாகவும் சிறப்பாகவும் காணப்படுகின்றன. நகைச்சுவைக்காக முல்லை மாடம், பால்மதி, நெடுமான் அஞ்சி, புகழேந்தி ஆகிய நாடகங்களில் தனிக் களங்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. சில நாடகங்களில் நகைச்சுவைக்காச் சில பாத்திரங்களே படைக்கப்பட்டுள்ளன. இவ்வாறு அமையாமல் கதையின் இயல்பான போக்கோடு நகைச்சுவை இணைக்கப்பட்டிருப்பின் இன்னும் சிறப்பாக அமைந்திருக்கும், புகழேந்தி, மனோன்மணியம், புலவர் உள்ளம், வேங்கையின் வேந்தன், பால்மதி, கால்தேர் ஆகியவற்றில் பொருத்தமாக இடைநுழைக்கப்பட்டுள்ள அங்கதக் குறிப்புகள் நல்ல நகைச்சுவை விருந்தாகவும் அறிவு தீட்டும் கருவிகளாகவும் உள்ளன. ஆபுத்திரலுள்ள அங்கதக் கூர்மை சிலரைத் தாக்கி நோவைக் கொடுக்கலாம்.

மேற்கோள்கள்:

மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களைத் தவிர மற்றவற்றுள் பழக்கமான பழமொழிகள், திருக்குறள் கருத்துக்கள் ஆகியவை பொருத்தமாகக் கையாளப்பட்டுள்ளன. தேவை கருதி பல நாடகங்கள் சங்க இலக்கியம், சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, கம்பராமாயணம், பக்திப் பாடல்கள், பாரதிப் பாடல்கள் ஆகியவற்றிலிருந்து மேற்கோள் காட்டியுள்ளன. 'காலத்தேர்' நாடகத்தில் ஆங்கில நாடகங்களான மேக்பெத், ரோமியோ ஜூலியட், ஒத்தல்லோ ஆகியவற்றிலுள்ள குறிப்புகள் வருகின்றன. பனிமொழி காலத்தேர், பால்மதி ஆகியவை பலநாட்டு வரலாற்றுக் குறிப்புகள், கதைக் குறிப்புகள் ஆகியவற்றைக் கொண்டுள்ளன. இதிகாச, புராணக் கதைக் குறிப்புகள் பல நாடகங்களில் இடம் பெறுகின்றன. நாடகங்கள் எழுந்த காலகட்டத்தையும் இடங்களையும் உய்த்து உணருமாறு செய்திகளும் அடக்கக் குறிப்புகளும் அவற்றுள் பொதிந்து வைக்கப்பட்டுள்ளன.

பாத்திரங்கள்:

பெயர் சுட்டப்படும் நாடகப் பாத்திரங்களின் எண்ணம் மிகக் கூடாமலும் குறையாமலும் இருப்பது நல்லது. மனோன்மணியத்துள் இடம் பெறும் மொத்தப்

பாத்திரங்கள் 14. இது பொருத்தமே, ஆனால் பெண்கள் இருவர் என்பது குறைவு. இதே போன்று காமஞ்சரியில் பன்னிரண்டுக்கு இருவரே பெண்கள். வேங்கையின் வேந்தனில் பத்தொன்பதற்கு ஆறும், பால்மதியில் பதினொன்றுக்கு நாலும் பெண்களாகும். வரலாற்று நாடகங்களான விசுவநாதத்திலும் மறைந்த மாநகரிலும் முறையே ஐம்பதுக்கு பதிமூன்றும் தொண்ணூறுக்கு ஆறும் பெண்கள் உள்ளனர். மொத்தத்தில் இவ்வளவு அதிகமான பாத்திரங்கள் வருவது நாடகத்துக்குப் பொருந்துவதாகத் தோன்றவில்லை. வரலாற்று உண்மைகளைக் கூற இவை தேவை எனக் கருதலாம். கலையாற்றலுடன் சிலவற்றைக் கட்டுப்படுத்தினால் இக்குறையிலிருந்து விடுபடலாம்.

பாத்திரங்களின் உரையாடல், செயல்பாடுகள், அவர்களைப் பற்றிப் பிறர் பேசும் உரைகள் ஆகியவற்றைக் கொண்டு அவர்களின் பண்புகளை அறிய முடிகிறது. குறிப்பிட்ட சில பாத்திரங்களின் தனித்துவத் தன்மைகள் செவ்வனே காட்டப்படுகின்றன. மனோன்மணியத்தில் ஜீவகன், அனிச்ச அடியில் நன்னன், கனகையில் மண்டோதரி, பனிமொழியில் தஞ்சன், புகழேந்தியில் வெண்டாமரை, பால்மதியில் முருகன், வேங்கையின் வேந்தனில் மகரதேவி ஆகியோர் தனித்துவம் பெற்றவர்கள் என்று கூறலாம்.

பண்பு அடிப்படையில் பாத்திரங்களின் பெயர்கள் பல நாடகங்களில் அமைந்துள்ளன. நகைமொழி நாவலர், பொய்யாழ்வான், கல்மதி, வளர்மதி, நற்சொல் நாவலன், உழுவலன் ஆகிய பெயர்களைக் காணலாம். குடலன், ஓரி, காமஞ்சரி, வளலி ஆகிய பாத்திரப் பெயரைக் கொண்டே ஆசிரியர்கள் விளையாடியுள்ளதை நாடகங்களுள் பார்க்கமுடிகிறது.

தொடக்கமும் முடிவும்

பொதுவாக நாடகங்களின் தொடக்கம் மங்கலச் சொல்லால் அமைந்துள்ளதையே காணலாம். 'காமஞ்சரி' மங்கலம் என்ற சொல்லாலே தொடங்கப்படுகிறது. வேங்கையின் வேந்தன், விசுவநாதம் ஆகிய வரலாற்று நாடகங்கள் சாதாரண சொற்களால் தொடங்கப்படுகின்றன. சில நாடகங்களில் ஓரளவு நாடக உள்ளடக்கத்தின் மணத்தை நுகரும் தன்மையுடன் முதல் ஓரிரு வரிகளில் அமைந்து சிறக்கின்றன. இறுதிப் பாகத்தின் மூலம் இன்பியல் துன்பியல் என்ற வேறுபாடு அறியப்படுகின்றன. இன்பியல்கள் வாழ்த்து, ஆசி, வெற்றியாரவாரம் போன்ற மங்கள ஒலியால் முடிவு பெறுகின்றன. துன்பியல்கள் கண்ணீரை வரவழைக்கும் செந்நீர் காட்சியிலோ, சாவிலோ, பேர் அழிவிலோ முற்றுக்கின்றன. நெடுமான் அஞ்சி துன்பத்துயர் சூழ்ந்த நிலையில் மடிந்த தலைவனை வாழ்த்திப் புகழும் நிலையில் முடிகிறது. நாடகத்தில் நுவன்றுள்ள அடக்கப் பொருளை நுணுக்கமாகப் புலப்படுத்தும் தரமாகச் சில நாடகங்களில் இறுதி வரிகள் அமைந்துள்ளன.

வெளியீட்டு முறை

கவிதைகள் மூலம் கருத்துக்களைக் கவினுற வெளியிட எத்தனையோ முறைகளைக் கையாள்கின்றனர். எளிதாகப் பொருள் புரிவதற்கும் உணர்ச்சி உந்தல்களைப் புலப்படுத்துவதற்கும் பல உத்திகளைப் பயன்படுத்துகின்றனர்.

சொற்பொருள் விளையாட்டு

சொற்களையும் அவற்றின் பொருளையும் கொண்டு சிறப்பாக விளையாடி நாடகச் சுவையையும் பயனையும் பல இடங்களில் பெருக்குகின்றனர்.

புகழேந்தியில் ஒரு கூற்றானது கூறப்படும் இடத்துக்கும் பொருந்தி அதற்கு அப்பாலும் ஒரு சிறந்த பொருளைத் தரும் தகுதியில் வருவதைப் பார்க்கலாம்.

“வெண்டா மரையானள் விரும்பிவந் தடையும்
தண்டமிழ்ப் புலவீர்!....”

என்பதைக் காணலாம்.

பால்மதியில் நாடகத் தலைவன் அலுவலக மேலானைப் பார்த்து,

“பிழைப்பேன் நானும்! பிழைத்தீர் நீரே!”

என்று கூறுவதில் உரையாடுவோரின் முன்னிலை பின்னிலை ஆகியவை ‘பிழைத்தல்’ என்ற சொல்லுக்குள் அடக்கப்பட்டு இரு பொருள் நிலையில் விளக்கப்படுகிறது.

சொல்லைப் பிரித்து விளையாடல்

சீரகம், வெந்தயம், தேனீ, விளைவினை முதலியவை பிரிக்கப்பட்டு பொருள் காணும் முறையில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

அணிநலம்

பல வகையான அணிகள் மிகச் சுவையுடன் பொருள் விளக்கம் தரும் வகையில் இடம்பெற்றுள்ளன.

உவமைகள் பலவாகவும் சிறப்பாகவும் உள்ளன. பழக்கமாகப் பயன்படுத்தப்படும் உவமைகளைக் குறிப்பாகக் கூறியுள்ளனர்.

“வாளும் வேலும்
விழியெனப் பெற்ற
மகளிர்.....”

விளக்க வேண்டிய உணர்ச்சிகளுக்குத் தக்க இயற்கைக் காட்சிகளை உவமைப்படுத்தி உள்ளனர்.

“குஞ்சைத் தனியே கூட்டில் இருத்தி
அஞ்சிறைப் பறவை அகல்வது போல”

உவமையைக் கூறிப் பொருளை உய்த்துணருமாறு சில இடங்களில் செய்துள்ளனர்.

“..... மண்ணும் நீரும்

உண்டே வளரினும் கரும்பும் வேம்பும்
இருவே நியல்பாய் இருக்கக் காண்கிறோம்”

ஒரு நாடகம் குறிப்பாய் உணர்த்துவதை இன்னொரு நாடகம் விரித்துக் கூறும் இடமும் உள்ளது.

பனிமொழி,

“பகலும் இரவும் பாதி பாதி

என்று கூறுவதைக் கனகை,”

“பகலுடன் இரவெனப் பகுதியாய் நிற்பதுபோல்

இகலொடு நட்பென இன்பொடு துன்பமாம்”

என்று விளக்கிக் கூறுகிறது.

ஒரே பொருளுக்குப் பலவாக அடுக்கி வரும் மாலை உவமம் பல நாடகங்களில் வந்துள்ளது. புலவருள்ளம் 66-வது பக்கத்தில் 6 உவமைகள் ஒரு பொருள்மேல் அடுக்கி வரும் முறையில் சிறிது புதுமை உள்ளது.³²

பல உவமைகளாகக் குதிரையின் பல்வேறு உறுப்புக்கள் வாழையின் பல்வேறு பாகங்களுடன் ஒப்பிட்டுக் காட்டும் உவமைக் காட்சி ஒன்று காமஞ்சரியில் வருகிறது.³³ இதனைத் தொடர்புக்கு உவமம் என்று கூறலாம். இன்னொரு நாடகத்தில் ஒரு பொருளை உவமையின்றிக் கூறுகிறார். பின் அதனுடன் தொடர்புடைய பொருள்களை ஒத்த உவமைகளுடன் இணைத்துக் காட்டுகிறார். அதனை அடுத்து ஒரு பொருளை மறைத்து உருவகங் காட்டி இறுதியில் தொடர்புடைய இன்னொரு பொருளை உவமை இன்றித் தருவதுடன் அதனைச் செயல்படவும் வைக்கிறார். அத்தனையும் சேர்ந்து ஓர் அழகான கலையுருவம் பெறுவதைக் காணலாம்.

“பார்குழல் துகிலொடு சோர மாசிலா

மதிமுகம் கவிழ்ந்து நுதிவேற் கண்கள்

விரகதா பந்தால் தரளநீ ரிறைப்பப்

பரிபுர மணிந்த பங்கயம் வருந்துபு

விரல்நிலங் கிழிப்ப வெட்கம் துறந்து

விண்ணனங் கனைய கண்ணியர்....”

இத்தகைய அமைப்பைக் கதம்ப உவமம் என்று அழைக்கலாம்.

உருவகம்

உருவங்கள் பல்வேறு முறையில் பலப்பல இடங்களில் பொருத்தமாகவும் அழகாகவும் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. சில உரையாடல்களே உருவகமாகத் தொடர்ந்து பேசப்படுகின்றன. அவை சில உண்மைகளை நுட்பமாகப் புலப்படுத்துவதுடன் சில பாத்திரங்களைத் திகைக்க வைக்கவும் செய்கின்றன. கதையைத் தூரிதமாக வளர்க்கவும் சில பின்னிகழ்வுகளை முன்னறிவிக்கவும் அவை துணை நிற்கின்றன. ஒரு வகை மறைவழியாகவும் ஆசிரியரால் கையாளப்படுகின்றன.

மரபுவழியாகப் பயன்படுத்தப்படும் உவமைப் பொருள்கள் உருவகங்களாக மாற்றப்பட்டுள்ளன. சுவையும் கவினும் அந்த இடங்களில் சிறந்துள்ளதைக் காணலாம்.

“செவ்விதழ் கழக்குமம் முல்லையின் வரிசை பார்”

இம்மாதிரி உருவக அமைப்பில் உணர்ச்சி மிக்க செயல்களே விளக்கப்படுகின்றன.

“பவளப் பிளவிற் பல்முத் தழுந்தக்
குவளை யிரண்டு கொடுவில் லவற்றுள்
கவலை காட்டிக் கலங்கிக் கவிழக்
காந்தாள் அவற்றைக் கனிவாய் வருடி
வள்ளை தொட்டு வளைந்து தாழக்
கொள்ளை யழகு குலாவிடும் மேனி.”

என்று வருகிறது. நாடகத்தில் விளக்க வேண்டிய கருத்துக்கள் மாத்திரமன்றி சில நிலையான கருத்துக்களையும் உள்ளடக்கிச் சில உருவக உண்மைகள் தரப்படுகின்றன.

“திரியும் நெய்யும் திறமாய் உளவேல்
எரியும் விளக்கிற கிடையூ றுண்டோ”

இவை தவிர பல தொடர்கள் உருவக அமைப்பில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இயற்கையெனும் தச்சன், ஆசைப் பருந்துகள். அமைதிக் குழந்தைகள், ஞால வாழ்வெனும் காலத்தோ, மாபசிக் கொலைஞன் முதலியன அவற்றுள் சில.

தற்குறிப்பேற்றம்

மிகமிகச் சுவையான தற்குறிப்பேற்ற அணிகளைப் பரவலாகக் காணமுடிகிறது. நாடக ஆசிரியர்களின் கற்பனை ஆற்றலை அவை மிகச் சிறப்பாக விளக்குகின்றன. ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தில் எழும் உணர்ச்சிக்குத் தக்க அளவிலேயே கற்பனை தோன்றுகிறது. ஒரே காட்சியை மூன்று ஆசிரியர்கள் வேறுவேறு விதமாகக் கற்பனை செய்து தற்குறிப்பேற்றம் கொடுப்பதைக் காணலாம். சூரியன் மறையும் காட்சி ஒன்றையே மூவரும் காட்டுகின்றனர். சூரியனைக் கூந்தலவிழ்ந்த பெண்ணாகவும், குருதிக் குழம்பில் தவிப்பதாகவும், பஞ்சணையில் படுக்க ஓடுவதாகவும் காட்டுகின்றனர்.

மயக்க அணி

ஒன்றைப் பிறிதொன்றாக நினைக்கும் மயக்க அணியும் உண்டு.

“உடுக்கணம் மின்னி முளையிடக் கண்ட
கடுவன் சிறுத்தைக் கண்ணெனக் கலங்கி.”

ஓடுதல் மயக்கம். சில இடங்களில் மயக்கமும் தற்குறிப்பேற்றமும் இணைந்து வரும்.

“கேதகை மலர்நிழல் இனமெனக் கருதித்
தாரா தழுவிடச் சார்தரச் சிரித்த
ஆம்பால்வாய் கொட்டிடும் கோங்கலர் தாதே.”

இவை தவிர இல்பொருள் உவமை, ஏகதேச உருவகம், சொல் பின்வரும் நிலை, சிலேடை முதலியன வந்து சுவை பெருக்கி கலை மெருகேற்றிச் சிறந்துள்ளன.

சொற்றொடர் அமைப்பு

நாடகத் தொடர்கள் பெரும்பாலும் வினா, வியப்பு, ஆணை, வாழ்த்து போன்று அமைகின்றன. வருணனைப் பகுதிகளில் சாதாரணத் தொடர்கள் மிகுதியாக வரும். குறுகிய வினாவும் விளக்கமும் போன்று சில இடங்கள் வருகின்றன.

“விதிவலி தினியென்? வீழ்ச்சியே”
“தலைவிதி தடுக்கற் பாற்றோ? வலிதே”
“உப்பொழி யும்மோ ஒலிகடல்? இலையே”

பழமொழிகள் போன்று புதுமொழிகள் இடம் பெறுகின்றன.

“சிந்தைக் கினியது சினிமாச் சுருளே
பணக்குவை தருவது படத்தொழி லொன்றே
ஒன்று போட்டால் ஒன்பது லாபம்.”⁴

விளிக்கும் முறையும் சொல்லும்

பாத்திர உரையாடல் முறையில் நாடகம் அமைவதால் ஒருவரை ஒருவர் அழைக்கும் விளிப்பு முறை முக்கியமாகும். அதில் அன்பு, வெறுப்பு, ஏளனம், எள்ளல், பற்று, உறவு, அழைக்கும் சூழல், பெயர், பதவி, பண்பு, மனவுணர்வு முதலியவை வெளிப்படுவதைக் காணலாம். புறப் பண்பு அகப் பண்பு ஆகியவற்றை இணைத்தோ தனித்தோ விளிப்பதைப் பல இடங்களில் பார்க்கலாம்.

“முகத்தில் மதியின் முழுமை தோற்றி
அகத்தில் அறிவின் சுடரை ஏற்றி
எல்வளை ஒலிக்க எழிலிடும் ஏந்திழாய்”

என்று விளிப்பதில் இக்கூறுகளைக் கண்டு உணரலாம்.

இரட்டைக் கிளவியும் அடுக்குத் தொடரும்

சுவைகளை அழுத்திக் காட்டிப் புலப்படுத்த இவை இரண்டையும் பல ஆசிரியர்கள் பயன்படுத்துகின்றனர். அடுக்குத்தொடர் வலியுறுத்தும் சில இடங்களில் வருகின்றது. அது பெரும்பான்மை 2 முறையும் சிறுவான்மை 3 முறையும் மிக மிக அருகிய வழி 4 முறையும் அடுக்கி வந்துள்ளது. முல்லை மாடம் ‘மங்களம்’ என்ற சொல்லை 4 முறை அடுக்கியே முடிகிறது.

வியப்புச் சொற்கள்

ஆகா, ஓகோ, ஆ. ஓ, முதலியவை வியப்பைக் காட்டவும் சுவை அழுத்தம் பெறவும் வருகின்றன.

புதுச் சொற்கள்

கவிதைச்சீர் கொள்ளவும் பொருள் தக்கவாறு அமையவும் புதுச் சொற்கள் படைக்கப்படுகின்றன. கவைத்த கொம்பன் (மான்) வித்துவக் காய்ச்சல் (புலவருக்குள் பொறாமை) தாணர் (தாழ்ந்தோர்) போன்றவை இவ்வாறு படைக்கப்பட்டவை

வேற்றுமொழிச் சொற்கள்

பேச்சு மொழியைப் பின்பற்றி கருத்தை எளிதாக விளங்க வைக்க விரும்பும் ஆசிரியர்கள் அன்னிய மொழிச் சொற்களை அப்படியே பயன்படுத்தியுள்ளார்கள்.

“சோபாமீது சொகுசாய் இருப்பாய்”

இன்னும் ஸயன்ஸ், டாம் நாண்சன்ஸ், தோரியம், இன்சூரன்ஸ், சிகரெட், ரப்பர் முதலிய சொற்களும் வந்துள்ளன. தெலுங்கோடு தொடர்புடைய விசுவநாதத்தில் விபோ, அனிக முதலிய சொற்களும் மலையாளத்துடன் தொடர்புடைய மனோன்மணியில் ஷேமம், ஜடிதி, ஜெயம் முதலிய சொற்களும் காணப்படுகின்றன. பொருத்தமாகக் கலக்கப்பட்டுள்ள வேற்றுமொழிச் சொற்கள் இயற்கையாகத் தோன்றி நாடகத்துக்குப் பெரிதும் உதவியுள்ளன.

குழுஉக் குறி

வெள்ளையப்பன், ஒரு லகரம் முதலிய குழுஉக் குறிச் சொற்களும் இடம் பெற்றுள்ளன.

மொழிமுதல் வரா எழுத்துடைச் சொற்கள்

இலக்கணத்தைப் பற்றிக் கவலைப்படாது வழக்கத்திலுள்ள சொற்களை அப்படியே பயன்படுத்தியுள்ளனர். டேன்னிஸ். லஞ்சம், ரப்பர் முதலியன அவைகளில் சில. இரேடியோ, இலாபம் இடம்பம் என்றும் சிலர் எழுதியுள்ளனர்.

பேச்சு வழக்கு

பேச்சு வழக்கு நாடகத்துக்கு மெய்ம்மை பொலிவைச் சூட்டுகிறது.

“வரவரப் பெண்கள் வாய்முழ முழமாய்ப்

பெருகிடப் பின்னே பிறந்தனர்! விந்தை!”

கொச்சையான பேச்சையும் அருகிய நிலையில் கையாண்டுள்ளனர்.

“என்னலே முதியிது ஏம்லெ தெவங்குது.”

ஒலியுணர்வுச் சொற்கள்

இம்மெனும் முன்னர், பொருக்கென போதல், விதுக்கென செல்லல், கும்டும் குண்டுகள் போன்றவை ஒலியுணர்வுச் சொற்கள் இது போன்று பண்புணர்வுச் சொற்களும் உள்ளன. சில்லெனக் காற்று வீசியது. தண்ணெனக் குளிர்ந்தது முதலியன.

உயிரின ஒலிச் சொற்கள்

உயிரினங்களின் ஒலிகளை கொண்டு சொற்கள் ஆக்கப்பட்டுள்ளன.

“கூகை குக்கூக் குரலில் அலற

மேஏஏ மேஏஏ மேஏஏ என்று

கத்திக் கத்திக்

.....

விரையும் நிரையினம

ஒலிப் பொருளை விளக்கும் சொல்லமைப்பு

மனோன்மணியத்தில் பாண்டியனுடைய படைகள் போர்ப்பறை கொட்டிச் செல்லும் போது பாடுகின்றனர். அதில் தகர வொலி டகரவொலி மிகுந்து போர்ப்பறையை நினைவூட்டுகின்றன. காமஞ்சரியில் ஒரு வீரச் சிறுவன் போருக்குச் செல்ல தன் தாயிடம் அனுமதி கேட்கிறான். அதில் டகர ஒலி மிகுந்து அவனுடைய விரையையும் போரொலியையும் நினைக்கச் செய்கிறது.

மனித வாழ்வின் ஒரு முக்கிய பாகத்தைக் கதையாகக் கொண்டு அதில் முழுமை தோன்ற அமைவது கவிதை நாடகம். உணர்ச்சிகளை மிகத் தெளிவாக விளக்கும் ஆற்றலுடையது. ஆசிரியப் பாவுடன் ஏனைய பாக்களும் இனங்களும் அளவோடும் பொருளோடும் விரவி வருவது சிறப்பாகவும் பொருத்தமாகவும் இருக்கும். பயன் பொருளை நுவல் பொருளாகக் கொண்டு சுவை ததும்பக் கலை மெருகேறி விளங்கும் நாடகங்கள் சிறப்படைகின்றன. வாழ்க்கையில் நடப்பவற்றை மேடைக்கு ஒத்த முறையில் மாற்றி இலக்கியக் கலையாகத் தருவதே நல்ல நாடகமாகும். பாத்திரங்கள் தனித்துவம் பெற்றிருப்பதோடு உலக வாழ்வுக்குப் பொருந்தும் பொதுத் தகுதியும் பெற்றிருக்க வேண்டும்.

படிப்போரின் வாழ்க்கை அனுபவமும், நாடக நூலின் விளக்கப்படும் அனுபவமும் ஒன்றை ஒன்று பொருந்தி இருக்க வேண்டும். அனுபவ பரிமாற்ற உணர்ச்சி ஏற்படுவது மிகச் சிறப்பாகும். சுவைகள் நிரம்பிய நாடகமே மக்களை எளிதில் கவரும் தரமுடையது. உணர்ச்சிப் பெருக்கானது நாடகத்தின் உயிரோட்டமாக விளங்கும். மெய்மைப் பண்பும் கலையின் செம்மையும் காக்கப்படுதல் வேண்டும். கதைப் பின்னல் ஆவலைத் தூண்டி ஆர்வத்தைப் பெருகச் செய்யின் நாடகம் சிறந்து விளங்கும்.

நடையில் எளிமை இருக்க வேண்டும். புதுமை காட்டுவது சிறப்பு. ஆனால் புதுமை என்ற பெயரில் கலையைச் சிதைத்துவிடக் கூடாது. நாடக வெற்றிக்காகப் பயன்படுத்தப்படும் பல வகையான உத்திகள் பொருத்தமாக அமைய வேண்டும். அவை அறிவையும் ஆவலையும் பெருக்க வேண்டும். தேவையின்றி நிகழ்ச்சிகளோ சொற்களோ இடையில் வருவது தடையே அன்றி நாடக நடை அன்று. உணர்ச்சியைக் குன்றச் செய்யும் எதுவும் நாடகத்துள் புகுந்துவிடக் கூடாது. பேச்சு வழக்கை ஏற்று கொச்சையை நீக்குதல் கலைக்குச் சிறப்பாகும்.

உள்ளப் பொலிவும் உணர்வாற்றலும் மிக்க பட்டறிவாளர்களால் மக்கள் அறியத்தக்க அரிய பெரிய கருத்துக்கள் நிறைந்த வாழ்வுக் காட்சிகள் கதையாகத் தொடுக்கப்பட்டு நாடக இலக்கியமாக மலரும். அதைப் பழக்கும்போது கலை உணர்வு ஏற்படும். காட்சிகள் முன்னால் நடப்பன போன்ற எண்ணம் தோன்றும். அத்தகைய இலக்கியப் படைப்பே சிறந்த நாடக நூலாகும்.

ஓரங்க நாடகம்

ஓரங்க நாடகம் என்பது ஒரு அங்கமே கொண்ட குறு நாடகம். இதனை ஒற்றையங்க நாடகம் என்றும் சொல்வர்¹ உலகத்தின் எல்லா மொழி இலக்கியங்களிலும் முதன் முதல் ஓரங்க நாடகமே தோன்றி இருக்க வேண்டும். அதிலிருந்து படிப்படியாக முன்றங்கம், ஐந்தங்கம் என்றிவ்வாறு நாடகம் வளர்ச்சியடைந்திருக்க வேண்டும் என்று அறிஞர்கள் கருதுவர்.

கி.பி. 13, 14 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் ஆங்கில நாடக இலக்கியம் தொடங்கியது. கத்தோலிக்கக் கிறித்தவர்கள் தங்கள் கொள்கைகளை மக்களிடையே பரப்ப மத சம்பந்தமான நாடகங்களை நடித்து வந்தனர். மறைபொருள் நாடகம், அற்புத நாடகம் ஆகிய இரண்டையும் மாதா கோயில்களிலேயே நடித்து வந்தனர். இவை எல்லாம் ஓரங்க நாடகங்களே.

முதலில் நடித்த நாடகம்

உலகத்தின் பழமையான நாடுகளில் ஓரங்க நாடகங்களே முதலில் நடிக்கப்பட்டன. இப்போதும் சாக்கியர் கூத்து, ஓட்டந்துள்ளல் என்பன போன்ற களியாட்டங்களில் இவ்வண்மையைக் காண முடிகிறது.

கி.பி. 19ஆம் நூற்றாண்டில் இங்கிலாந்து போன்ற நாடுகளில் நாடகப் பண்ணை இயக்கம் தோன்றியது. பிரிட்டிஷ் நாடகக் குழு, அமெரிக்கச் சிறு நாடக இயக்கம் இவற்றின் உதவியால் மீண்டும் ஓரங்க நாடகம் தலை தூக்கியது. இந்த இயக்கங்களில் தொழில் நடிக்காளர்களைக் காட்டிலும் பொழுது போக்கு நடிக்காளர்களை அதிகமாக ஈடுபட்டு நடித்து வந்தனர்.

வேறுபாடு

முழு நாடகம் என்பது ஐந்து அங்கங்களை உடையது. இந் நாடகத்தோடு ஓரங்க நாடகத்தை ஒப்பிட்டுப் பார்த்தால் நாவலுக்கும் சிறுகதைக்கும் என்ன வேறுபாடு உண்டோ அதுதான் இங்கும் உண்டு என்பது விளங்கும். ஆனால் இதைக் கொண்டு ஓரங்க நாடகம் எழுதுவது எளியது என்று எண்ணுவது தவறு. இன்னும் சொல்லப் போனால் ஓரங்க நாடகம் எழுதுவதுதான் கடினமானது. காரணம் முழு நாடகத்தில் உள்ளது போலவே ஓரங்க நாடகத்திலும் பாத்திர வருணனை, கருத்து முக்கியத்துவம், சம்பவத் தொடர்ச்சி, சிறந்த உரையாடல், கதையம்சம், உணர்ச்சிப் போராட்டம் ஆகியவை இடம் பெற்றாக வேண்டும். மிகக் குறுகிய அளவுக்குள் இவற்றைக் காட்டுவது கடின ஆற்றல் ஆகும். என்றாலும் நாடகத் துறையில் புதுமுறைகளைப் புகுத்தி ஆராய்ச்சி செய்து பார்க்க விரும்புகின்றவர்களுக்கு ஓரங்க நாடகங்களே ஏற்றவை.

20ஆம் நூற்றாண்டில்

கி.பி. 20-ஆம் நூற்றாண்டில் மீண்டும் ஓரங்க நாடகங்கள் தலை தூக்கின. 1904-ஆம் ஆண்டில் அயர்லாந்து நாட்டில் டப்ளின் நகரத்தில் குமாரி ஏ.ஈடி.எப். ஹார்னிமன் என்பவர் நாடகப் பண்ணை அரங்கு ஒன்றை ஏற்படுத்தினார். அதன்

பெயர் ஆபிதியேட்டர். இந்நாடகக் குழுவினர் ஓரங்க நாடகங்கள் பலவற்றைச் சிறப்பாக நடித்து மக்களைக் கவர்ந்தனர். இவர்கள் நடித்த ஓரங்க நாடகங்களில் ஜே.எம்.சிஞ்ச் என்பவர் எழுதிய 'கடல் வீரர்கள்' என்ற நாடகம் மக்களிடையே மிகுந்த செல்வாக்கைப் பெற்றிருந்தது. குமாரி ஹார்னிமன் டப்ளினில் நாடகத் தொண்டு ஆற்றியதோடல்லாமல் மான்செஸ்டரிலும் லிவர்பூரிலும் கூட நாடக அரங்குகளை நிறுவிப் புதிய நாடகாசிரியர்களை முன்னுக்குக் கொண்டு வந்தார். அவர்களில் ஸ்டான்லி ஹெளட்டன் என்பவர் இயற்றிய 'இறந்த அன்புக்குரியவர்' என்ற நாடகம் மிகவும் புகழ்பெற்றது நகைச்சுவை மலிந்தது. குமாரி ஹார்னிமன் தோற்றுவித்த இந்த நாடகப் பண்ணை இயக்கந்தான் பிற்காலத்தில் எங்கும் ஓரங்க நாடகங்கள் நடப்பதற்குக் காரணமாய் இருந்தது எனலாம். ஹார்னிமனைப் பின்பற்றிப் பலர் நாடக சங்கங்களை அமைத்தனர், ஆண்டு விழாக்கள் நடத்தி ஓரங்க நாடகங்களுக்குப் பரிசுகள் வழங்கினர்.

தமிழ் நாட்டில்

தமிழ் நாட்டில் பல அங்கங்களை உடைய நாடகங்கள் வெளிவருவதனை விட ஓரங்க நாடகங்கள்தான் மிகுதியாக வெளிவருகின்றன. நூற்றுக்கணக்கான ஓரங்க நாடகங்கள் எழுதிய நாடக ஆசிரியர்கள் உண்டு; பத்திரிக்கைகள் வானொலிகள் பள்ளி அல்லது சங்க ஆண்டு விழா நிகழ்ச்சிகள் இகையில் ஓரங்க நாடகங்கள் பேரிடம் பெற்று வருகின்றன. சில நாடகங்கள் வெறும் உரையாடலாக அமைவதனையும் இங்குக் குறிப்பிடத்தான் வேண்டும். பழைய தமிழ் இலக்கியங்களில் ஏதாவது ஒரு பாடலை எடுத்து ஓரங்க நாடகமாக மாற்றுவது, அல்லது குடும்பச் சூழலை வைத்து நாடகம் புனைவது, இவற்றை இன்று ஓரங்க நாடகங்களின் கருவாகக் காண்கின்றோம். தமிழில் வெளியான நாடக நூல்கள் பெரும் பகுதி ஓரங்க நாடக நூல்களே. வெறுபம் பொழுதுபோக்கான நிகழ்ச்சிகளை மக்கள் விரும்பியதால் இந்நாடகங்கள் நிறையத் தோன்றின எனலாம். த.து.சு. யோகி, துறைவன், சுகி, நாணல், கோமதி சுவாமிநாதன். பி.எஸ். இராமையா முதலானவர்கள் நிறைய ஓரங்க நாடகங்கள் எழுதியவர்களாவார்கள்.

பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் கலித்தொகைப் பாடல்கள் நல்ல ஓரங்க நாடகக் கூறுகள் நிறைந்தவைகள் என்பது நினைவு கொள்ளத்தக்கது. அப்பாடல்களை அடிப்படையாக வைத்துப் பலர் நாடகங்கள் எழுதி வருகின்றனர்.

பத்திரிகைகள், இதழ்கள் தொடர்ச்சியாக இல்லாவிட்டாலும் ஓரங்க நாடகங்களை வெளியிட்டு வருகின்றன. எக்காலத்தும் எந்நாட்டிலும் இவ்வங்க நாடகம் வாழும் பெற்றியது.

மேடை நாடகம்

நாடகம் இலக்கியங்களில் கூறப்படும் கருத்துக்கள் மேடை வடிவத்தில் அமைக்கப்பட்டு மக்களுக்கு விருந்தாக அமையும் பொழுது அக்கலை முழுமை பெறுகின்றது. எழுத்து வடிவிலேயே இருக்கலாம் என்றால் இயற்றமிழ்போல நாடகமும் கருதப்பட்டு விடும். இயற்றமிழுக்கும் நாடகத் தமிழுக்கும் வேறுபாடு வேண்டாமா? இசைத்தமிழ் வாய்ப்பாட்டாக வரும் பொழுதுதான் அதற்குரிய சிறப்புக்களைப் பெறுகின்றது; அதுபோல நாடகத் தமிழும் மேடை நாடகமாக மலர்ந்தால்தான் அக்கலைக்குரிய சிறப்புக்களை உணர முடியும்; அரங்கின்றி வட்டாட முடியாது என்பதுபோல, மேடையின்றி இக்கலை ஒளிவீச முடியாது;

ஈராயிரம் ஆண்டுகளாக நாடகங்கள் மேடையில் பல்வேறு வகையில் வளர்ந்து வருகின்றன. பழம் எல்லையிலே வாழ்ந்த பாணர் விறலியர் ஆயினும் இன்று பள்ளியில் நடிக்கும் மாணவர் நாடகக் குழு ஆயினும் மேடையின்றி ஆடமுடியுமா? மேடையின் வரலாறு, அரங்கம் என்ற தலைப்பில் விளக்கப் பெற்றுள்ளது. எனவே மேடை உருவான வரலாற்றை விடுத்து அம்மேடையில் நாடகக் கலைக்கு உயிரும், திருப்பமும் கொடுத்து மேடை நாடகங்கள் வளர்ந்த வரலாறு இத்தலைப்பில் ஆராயப்பெறும்.

பயன்

ஏகலைவன் நாடகம் எழுத்து வடிவில் இருப்பின் படிப்பவர் சிலராக இருக்கக்கூடும். ஆனால் அந்த நாடகம் மேடையில் ஒரு குழுவினரால் நடத்தப்படும் பொழுது அதன் பயன் மிகப் பெரியதே; இவ்வாறு பல்வேறு நாடகங்களைக் கடந்த ஓர் நூற்றாண்டாகப் பல குழுவினர் அரங்ககேற்றிப் பயனளித்து வருகின்றனர். தொழில்முறை நடிகரெனப் போற்றப்படும் அவர்களின் மேடை நாடகப்பணி இங்குக் கருதத்தக்கது.

தொழில் முறைக் குழுக்கள்

நாடகத்தைத் தொழில் முறையாகக் கொண்ட நாடகக் குழுக்கள் பல தமிழகத்தில் இயங்கி வந்தன. பட்டறிவு மிக்க தலைமையாளரின் கீழ் இயங்கிய இக்குழுக்கள், மேடை நாடகப் பணிக்குச் செய்த தொண்டு சிறப்பானது. பொழுது போக்கிற்காகவும் வருவாய்க்காவும் மேடையை வணிகக் களமாக ஆக்கி விடாமல், அறக் கருத்துக்கள் மிக்க இதிகாச புராணங்களையும், நாட்டுப் புறப் பற்றுமிக்க கதைகளையும், வீரமிக்க வரலாறுகளையும் மேடையில் நாடக வடிவமாக்கி மக்களின் மனங்களைத் தூய்மைப்படுத்தும் அறப்பணியில் ஈடுபட்ட கலைஞர் கூட்டமாக இக்குழுக்கள் திகழ்ந்து வந்திருக்கின்றன.

முதலிடம்

தமிழக மேடைக்குத் தொண்டாற்றிய நாடகப் பெரியோர்கள் பட்டியலில் முதலிடம் பெறத்தக்கவாக விளங்குபவை கும்பகோணம் திரு.நடேச தீட்சிதர் அவர்களால் துவக்கப்பட்ட திரு.கல்யாணராமையர் நாடகக் குழுவும், தஞ்சை கோவிந்தசாமிராவ் அவர்களால் தொடங்கப்பட்ட மனமோகன நாடகக் கம்பெனி என்ற குழுவும் ஆகும். இக் குழுக்கள் தமிழ் நாடக மேடையைச் சீர்திருத்தம் செய்த ஓர் ஒழுங்குக்குக் கொண்டு வரும் வித்தை விதைத்தன. இதனால் பின்னால் வந்த பெரியோர்கள் மேலும் கவனம் செலுத்தும் நிலையில் மிகுந்த இடர்ப்பாடு அடையவில்லை.

பெண்கள் வளர்த்த மேடை

தமிழக நாடக மேடையில் பெண்கள் தலைமையில் சில நாடகக் குழுக்கள் தொண்டாற்றியிருக்கின்றன என்ற வரலாறு இன்று பலருக்குப் புதிய செய்தியாக இருக்கக்கூடும். பாலாமணி, பாலாம்பாள், ராஜாம்பாள், சாரதாம்பாள், அரங்கநாயகி, வி.பி. ஜானகி, கருப்பாயி அம்மாள் குழுவினர் தமிழ் நாடக மேடைக்குச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் மூலம் புத்துணர்ச்சி ஊட்டியவர்களாக இருந்திருக்கின்றார்கள்.

சிறுவர் காத்த மேடை

பெரிய நடிகர்களிடம் கட்டுப்பாட்டில் குறைவு ஏற்பட இரண்டொரு பெரியவர்கள் மட்டும் இருக்க, தமிழகத்தில் முழுக்க முழுக்கச் சிறுவர்களே நாடக நடிகர்களாகச் சேர்க்கப் பட்டுத் தமிழகத்தில் பல சபைகள் 1914-ஆம் ஆண்டில் தோன்றின. 'சொல்வதைக் கேட்டுக் கொண்டு கட்டுப்பட்டு நடப்பதற்காக இவ்வாறு சின்னஞ்சிறார்களை வைத்துச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் 'சமரச சன்மார்க்க சபை' என்ற நாடகக் குழுவைத் தோற்றுவிக்க அது வெற்றிகரமாக அமையப் பல சிறுவர் நாடகக் குழுக்கள் மேடைத் தொண்டாற்றியிருக்கின்றன. மதுரை பாலமீன ரஞ்சனி சங்கீத சபா, மதுரை ஓரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி, மதுரை தத்துவ மீனலோசனி வித்துவபால சபா, சென்னை வினோதசபா, மதுரை தேவிபால வினோத சங்கீத சபா, பாலமனோகர சபா முதலிய அனைத்தும் சிறுவர் நாடக சபைகளே; பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்களையும் இவர்கள் மேடையில் அரங்கேற்றினார்கள். இச்சிறுவர் நாடகக் குழுவில் சேர்ந்து பெரும் நடிகர்களாகவும் பின் தாங்களே ஒரு குழு அமைக்கும் வகையிலும் வந்த நடிகர்கள் பலருண்டு; திரு. தி.க. சண்முகமும் அவரது சகோதரர்களும், பி.யூ. சின்னப்பா, டி.பி. பொன்னுசாமிப் பிள்ளை எம்.ஆர். ராதா, எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம், ஏ.பி. நாகராசன், டி.என். சிவதானு எம்.எஸ்.திரௌபதி முதலியோர்களும் சிறுவர் நடக் குழுவில் இருந்து வந்த நடிகர்களாவார்கள்.

நால்வர்:

பழைய எல்லையில் தமிழ் நாடக மேடைத் தொண்டு சிறக்கச் செய்தவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் நால்வர். அவர்கள் தவத்திரு. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், பம்மல் சம்பந்த முதலியார், தெ.போ.கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர், சி. கன்னையா ஆகியோர்.

மேடை ஒழுங்கு

தவத்திரு சங்கரதாஸ் இம்மேடைக் கலையில் 'பிரம்ம ராகவே' விளங்கியிருக்கின்றார். சீர்குலைந்து கிடந்த மேடையை ஒழுங்குபடுத்தியதோடு அல்லாமல், வடமொழி மிருச்சகடிகம், ஷெக்ஸ்பியரின் ரோமியோ ஜூலியட், தமிழ்க் காப்பியங்களான மணிமேகலை, பிரபுலிங்க லீலை இவைகளை மேடை நாடகமாக்கித் தமிழ் மக்களுக்கு அளித்திருக்கிறார்கள். புராணங்களையும், வரலாறுகளையும் மேடையில் பரப்பிய அவரது நாடகங்கள் ஆயிரம் முறை அரங்கேறுவது சாதாரணமாக இருந்து வந்திருக்கிறது.

இழிநிலை நீக்கம்

ஏறத்தாழ எண்பது நாடகங்களின் ஆசிரியரும், தமிழ் நாடக மறுமலர்ச்சித் தந்தையும் நடிகர்களுக்கு இருந்த இழிவினைப் போக்கிய ஒருவருமான பம்மல் அவர்களின் மேடை நாடகத் தொண்டு, வரலாற்றில் மறக்கவே அல்லது மறைக்கவோ முடியாத தொண்டு ஆகும். ஆந்திர நாடக சபை ஒன்றைக் காண அதனால் கிளர்ந்தெழுந்த உணர்வால் 1891இல் 'சுகுணவிலாச சபை' என்ற நாடக மன்றத்தை ஏற்படுத்தினார். முறையல்லாதவர்கள் நடத்திய அமெச்சூர் நாடகக் குழுவில் மகுடமெனத் திகழ்ந்தது இவரது சபா. இவரால் தமிழ் நாடக மேடையை மேலும் அழகூட்டப் பல அமெச்சூர் நாடக மன்றங்கள் தோன்றின. ஆவற்றில் மேடைத் தொண்டு புரிந்த அமெச்சூர் நாடக மன்றங்களாகக் குறிப்பிடத்தக்கன; வாணி விலாச சபை, ரசிக ரஞ்சனி சபை, குமரகான சபை, சென்னை செக்ரட்டரியேட் பார்ட்டி முதலியன.

மேடையில் 70 ஆண்டுகள் ஒரு நாடகம்

பம்மலின் நாடகங்களான இரண்டு நண்பர்கள், இரத்னாவளி, காலவரிஷி, வேதாள உலகம், லீலாவதி, சுலோசனா, சபாபதி, கள்வர் தலைவன் முதலிய நாடகங்களைத் தொழில் முறை நடிகர்களே நடத்தியிருக்கின்றனர். ஆசிரியரின் மனோகரா நாடகம் இக்கால நூற்றாண்டு மேடையில் 70 ஆண்டுகள் இடைவிடாமல் தொடர்ந்து அரங்கேறி இறவா நிலை எய்திய நாடக வரிசைகளில் ஒன்றாகும். பம்மல் அவர்கள் மேடை நாடகங்களில் மண்டிக் கிடந்த சில பழைய போக்குகளை மாற்றியும் காட்டி, மேடை வரலாற்றில் மதிப்புணர்ச்சியை உண்டாக்கினார். 'மேடை நாடக நினைவுகள்' எனச் சம்பந்தனார் எழுதிய நூல், மேடை நாடக வளர்ச்சியைக் காட்டும் வரலாற்றுக் களஞ்சியம்.

மேடை வளர்த்த தேசியம்

பம்மலிடம் பயிற்சி பெற்ற திரு.தெ.பொ.கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் 1922 இல் தம் நாடகப் பணியைத் துவக்கித் தமிழ் நாடக மேடையில் தேசிய உணர்வினையும் சமுதாய உணர்வினையும் பாய்ச்சினார். சுதரின் வெற்றி, பதிபக்தி. பம்பாய் மெயில், பஞ்சாபகேசரி முதலிய நாடகங்கள் தமிழ் நாடக மேடையில் தமிழ் மக்களுக்கு மறக்க முடியாத மேடை நாடகங்களாகும். தமிழ்நாட்டு மேடையில் மட்டும் இவரது தொண்டு அமைந்திடாமல் இலண்டனுக்குத் தமிழ் நாடகக் குழுவுடன் சென்று, தமிழ் நாடகங்களை அரங்கேற்றிய பெருமை படைத்தவராகவும் திகழ்ந்தார்.

மேடைக் காட்சித் தந்தை

பம்மலைப் போல நல்ல மேடைத் தொண்டினையும், நாடகங்களையும் செய்தவர் திரு.சி.கன்னையா அவர்கள் பகவத் கீதை, ஆண்டாள், தசாவதாரம் முதலிய இவரது நாடகங்கள் தமிழ் மேடையில் நல்ல காட்சி மாறுதலுடன் நடைபெற்று அனைவரும் வியக்கும் வண்ணமும் பின்பற்றும் வண்ணமும் அமைந்தன. மேடையில் காட்சியமைப்பில் இவர் கையாண்ட மாறுதல்கள், தமிழ் மேடை தொடர்ந்து பின் பற்றும் பெருமை கொண்டன.

மேடைகளை வளர்த்த நாடக மேதைகள்

மேடை நாடகத் தொண்டில் இவர்களை அடுத்துக் கணிசமான தொண்டினைச் செய்தவர்கள் நவாப் ராசமாணிக்கம், தி.க.சண்முகம் சகோதரர்கள், டி.கே.கிருஷ்ணசாமி, வைரம் அருணாசலம் செட்டியார், கே.எஸ். இரத்தினம் ஆகியோர். இவர்கள் தம் நாடக சபாக்கள் மூலம் மேடை நாடகத் தொண்டின் வாயிலாக மக்களைப் பெரிதும் கவர்ந்தார்கள். சுமார் 30 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு இந்நாடகங்களைக் கண்ட மக்கள் அவைகளைப் பற்றிக் கதை கதையாகச் சொல்லும் பாங்கினை இன்றும் காணலாம். 'நவாப்' அவர்களின் பக்த ராமதாஸ் நாடகம் மக்கள் மறக்க முடியாத நாடகம். புராணங்கள், மதங்கள் தொடர்பாக இவரது நாடகங்கள் பிரமிக்கத்தக்க வகையில் அமைந்திருந்தன. கலைஞர் தி.க.சண்முகம் அவர்கள் தமிழ்ப் பண்பாட்டையும் சமூக சீர்திருத்தக் கருத்துக்களையும் மேடையிலே நடமாட விட்ட இனிய காட்சிகள், தமிழ் மேடையின் சாதனைக் கற்களாகும்.

சிக்கல்

நாடகம் எழுதுவதோ அல்லது அதனை இலக்கிய வடிவில் தருவதோ மிகவும் சிக்கலான ஒன்று அன்று. அரங்க வடிவில் அதனை நிறைவேற்றிக் காட்டுவது கடினமானதொரு செயல். பலரின் கூட்டுறவால் மேடை நாடகம் தொடர்ந்து நடைபெற வேண்டியுள்ளது. ஒரு யானையைக் கட்டித் தீனி போடுவதும் ஒரு நாடகம் அரங்கேற்றப் பணம் வாரி இறைப்பதும் சமமே; ஒரு சங்க ஆண்டு விழாவிற்கு நாடகம் அரங்கேற்றுபவர் அடையும் தொல்லைகளைக் காணும் வசூலையும் பொருட்படுத்தாது மேடைக் கலைக்கு அடியாராக இருந்து அருந்தொண்டாற்றியிருக்கின்றனர் எனத் தெளிவாகக் கூறலாம். அதுவும் நம் நாட்டில் நாடக அரங்கங்கள் இல்லாததால் இருக்கின்ற மேடைகளில் நாடகங்கள் அரங்கேற்றுவதால் கிடைக்கின்ற வருமானம் அரங்கங்களின் வாடகைக்கே சரியாகப் போய் விடுகின்றது. இவ் இடர்ப்பாட்டிலும் தமிழ் கூறு உலகம் நன்றி உணர்வோடு மேடை நாடகவாண்களை நினைக்கத் தான் செய்கின்றது.

இன்றைய மேடை நாடகங்கள்

இன்று நம் காலத்திலும் மேடை நாடகங்கள் பழமைக்குப் பழமையாகவும், புதுமைக்குப் புதுமையாகவும் வளர்ந்து வருகின்றன. இவர்களில் சேவா ஸ்டேஜ், நேஷனல் தியேட்டர் முதலியவர்களின் மேடை நாடகப் பணி, மனத்திற கொள்ளத் தக்கதாக அமைந்திருக்கின்றது. இந்நாடக மன்றத்தின் பெயர்கள்தான் நம்மைக் கவலைப்படும் படியாகச் செய்கின்றனவேயன்றி இக் குழுக்கள் அரங்கேற்றி வரும் நாடகங்கள் மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்று வருகின்றன. சென்னையில் மட்டும், இன்றுள்ள இயங்கி வரும் குழுக்களின் பட்டியல் இறுதியில் தரப்பட்டுள்ளது. (பின்னிணைப்பு-15)

சுழல்மேடை

திரு.சகஸ்ரநாமத்தின் சேவா ஸ்டேஜ் நாடகங்களான கண்கள், இருளும் ஒளியும். நாலுவேலி நிலம், மல்லியம் மங்களம், புகழ்வழி, மோகினித் தீவு, பாஞ்சாலி சபதம், தேரோட்டி மகன் முதலியன மேடை மரபு பிறழா நாடகங்களாகும். சுழலும் மேடை அரங்கத்தைப் பயன்படுத்திய பெருமை உடையவர் இவர்.

திரைப்பட நடிகர்களும் மேடையும்

நடிகர் சிவாஜி, திரைப்பட நட்சத்திரமாக இருப்பதால் இவரது நாடகத்திற்கு வரும் கூட்டம் மிகுதியாக இருப்பினும் இவர் நடிக்கும் மேடை நாடகங்கள் இவரையே மையமாக வைத்து எழுதப்பட்டு வரும் நாடகங்களாகும். வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன், களம் கண்ட கவிஞன், வியட்நாம் வீடு, தங்கப்பதக்கம், நிதியின் நிழல் முதலியன இவரது மேடை நாடகங்களில் புகழ்மிக்கன.

கே.பாலச்சந்தர் புதுமை நிறைந்த புகழ்மிக்க மேடை நாடகங்களை அரங்கேற்றியவர். இவருடைய மேஜர் சந்திரகாந்த், நாணல், நீக்குமிழி, சர்வர் சுந்தரம் அனைத்தும் வெற்றி கண்ட நாடகங்கள்; பாத்திரப் படைப்பிலும் வெற்றி பெற்ற நாடகங்கள் இவரது நாடகங்கள். சோவினுடைய நாடகங்கள் மக்களால் விரும்பப்படுகின்றன. அளவுக்கு மீறிய எளிமையான மேடை அமைப்பு இவரது நாடகங்களில் உண்டு. அரசியல் தாக்குதல் இவரது நாடகங்களில் எம்.ஆர். இராதாவின் நாடகங்களைப் போல இருந்ததால் மக்கள் இவரது மேடை நாடகங்களை விரும்பினர்.

டிராமாஸ்கோப்

மனோகரின் நேஷனல் தியேட்டர்ஸ் நல்ல மேடைக் கலையை வளர்த்து குழுவாகத் திகழ்ந்தது. தி.க. சண்முகம் சகோதரர்கள் விட்டுச் சென்ற மேடைக் கலையை மனோகர் அவ்வாறே பின்பற்றிப் பெருவெற்றி பெற்றுக் கொடி நாட்டி வந்தார். வரலாற்று நாடகங்கள் புராண நாடகங்களைத் தொடர்ந்து அரங்கேற்றிய இவரது நாடகக் குழுவில் ஏறத்தாழ நூறு பேர்கள் வரை இருந்தனர். துரோணர், காடகமுத்தரையன், சாணக்கிய சபதம், இலங்கேஸ்வரன் முதலிய இவரது நாடகங்கள் “சாதாரணமாகச் சிரமமின்றி” நூறு நாட்களைத் தாண்டிய நாடகங்களாகும். இவரது நாடகங்களில் சிறிது “மந்திர ஜாலங்கள்” இருந்தாலும் மேடைக் கலையில் “டிராமாஸ்கோப்” என்ற காட்சி அமைப்பை தொடர்ந்து காட்டும் பெருமைபடைத்தவராக இவர் திகழ்ந்தார்.

திரு.ஏ.வி.எம்.ராஜனின் லிட்டில் ஸ்டேஜ் குழுவினர் கற்பூரம், பாசதீபம், பால்குடம் போன்ற மேடை நாடகங்களால் புகழ்பெற்றனர்.

அரசியல் தலைவர்களும் மேடையும்

மேடை நாடகத்தால் மக்களைக் கவர் முடியும், கூட்ட முடியும் என்று கருதித்தான் பல அரசியல் இயக்கங்கள் சில கதைகளைத் தேர்ந்தெடுத்து அரசியல் கருத்தினைக் குழைத்து மக்களுக்கு விருந்தளிக்கின்றன. இன்று பல்வேறு இயக்கங்களின் நாளிதழ்களை எடுத்துப் பார்க்கும் பொழுது அவ்வவ் இயக்கங்கள் தம் கருத்துக்களை மேடை நாடகங்கள் மூலம் பரப்பிக் கொண்டிருக்கின்றன என்பதை உணரலாம். மக்களைப் பெருங்கூட்டமாகக் கூட்டி ஒரு நாடகக் கதை மூலம் தம் இயக்கக் கருத்துக்களைப் பரப்பி முழு வெற்றி கண்டவராக அறிஞர் அண்ணா அவர்களைக் குறிப்பிடலாம். இவர் படைத்த சிவாஜி கண்ட இந்து சாம்ராஜ்யம், சந்திரோதயம், ஓர் இரவு, வேலைக்காரி முதலியன இவ்வாறு அரசியலால் மலர்ந்த மேடை நாடகங்கள்.

“கல்யாணம் பண்ணிப்பார் வீட்டைக் கட்டிப்பார்” என்பது பழமொழி, “நாடகம் எழுதிப்பார் அதனை அரங்கேற்றிப் பார்” என்பது புதுமொழி. எந்த நாடகக் குழுவும் தொடர்ந்து நடை பெறாவிட்டாலும், துன்பங்கட்கு இடையே அவை நாடகங்களை அரங்கேற்றிய வரலாறு, தமிழ் நாடக மேடை வரலாற்றில் நினைக்கத்தக்கதாகும்.

வளர்ச்சிக்கு வழிகள்

இம்மேடை நாடகங்கள் இன்னும் பரவுமேயானால் பயன் பெரியது. நல்ல கருத்துக்களைச் சொல்வதற்கு நாடகங்களைப் பயன்படுத்துகின்றோம். நுண்கலைகளுள் அனைவரும் விரும்பும் கருத்துமிக்க கண்கவர் கலை இந்நாடகக் கலையாம். எளிய மக்கள் கல்விக் கூடமெனவும் பொதுமக்களின் புத்தக மெனவும் கற்பனை பண்ணத்தக்க இம்மேடை நாடகங்கள் மேலும் நன்கு வளர வேண்டும் என்றால் ஊர்தோறும் திறந்த வெளி அரங்கம் இருந்தால் இக்கலை பொலிவுடன் வளர வாய்ப்புண்டு. காரணம் நம் நாட்டுத் தட்ப வெப்பத்திற்கு ஏற்ப ஆண்டுக்கு 9 மாதங்கள் திறந்தவெளி அரங்கில் மேடை நாடகங்கள் நடத்த வாய்ப்புண்டு. பிற நாடுகளைவிட நம் நாடே திறந்த வெளி அரங்கிற்குப் பொருத்தமானது. வலிமை மிக்க நகரமன்றங்கள், ஊராட்சி மன்றங்கள் இதில் கவனம் செலுத்துமேயானால் அக்கவனம் நாடக வளர்ச்சியில்

திருப்பமாக அமையும். ஜி.டி ஸோர்தி என்பவர் மார்க் என்னும் பத்திரிக்கையில் திறந்த வெளி அரங்கம் பற்றி ஒரு கட்டுரை எழுதியுள்ளார். இதனை ஆதரித்து 22.3.53 இந்துப் பத்திரிக்கை ஒரு துணைத் தலையங்கம் எழுதியிருந்தது. இவ்வாறு அரங்கங்கள் அமைக்கப்படுவதால் மேலே கண்ட புகழ்மிக்க நகர்களில் தொழில் நாடகங்களன்றி, தெருக்கூத்து, அமெச்சூர் நாடகம், ஆண்டுக்குச் சில முறை கூடிக் கலையும் கலைவாணர்கள் நடத்திடும் ஏதாவது ஒரு நாடகம் அல்லது நாட்டிய நாடகம் அங்கு நடைபெற உதவும். ஊருணி, பலரைத் தம்பால் அழைப்பதுபோல் பல வகை நாடக வகைகளையும் இவ்வரங்கம் வளர்க்கக்கூடும்.

குழந்தைகள் நாடகம்

மகிழ்ச்சி தரத் தக்கதாகவும், எளிய தன்மை உடையதாகவும், குழந்தைகளின் மனநிலை ஏற்கக்கூடிய கூறுகள் கொண்டதாகவும் அமைந்திருக்கும் நாடகங்கள் யாவற்றையும் குழந்தைகளின் நாடகங்கள் எனலாம்.

குழந்தைகள் மட்டும் நடிப்பதாலோ, காண்பதாலோ குழந்தை நாடகங்கள் என்று கூறி விட முடியாது. குழந்தை மனநிலை கொண்ட எவரும் இணைந்து நடிக்கலாம். இங்கு வயதுக் கணக்கில்லை; மனப்பக்குவமே அவசியமாகிறது.

நம் தமிழகத்தில் குழந்தைகளுக்கான நாடகங்கள் வளர்ச்சியடையவில்லை. பள்ளிகளில் ஆண்டுக்கொருமுறை அரைத்த மாவையே அரைப்பது போல ஓராண்டு நடத்திய நாடகத்தையே கல்வி அதிகாரிகளுக்காக, அடுத்தடுத்து வரும் பிள்ளைகளுக்குப் பயிற்சி அளித்து அரங்கேற்றுவர். பள்ளிகளில் நடப்பது நாடகமல்ல. அவரவர்களுடைய பள்ளிகளை அடையாளம் காட்டுவதான பள்ளி விளம்பர நாடகம் என்று கூறலாம்.

நாடகக்கலையின் இன்றியமையாமை

நாடகக்கலை என்பது அனைத்துக் கலைகளையும் உள்ளடக்கித் தனித்து நிற்பதாகும். ஏனைய கலைகள் மூலம் கற்பிக்கப்படுவதைக் காட்டிலும், நாடகக் கலை மூலம் கற்பிக்கப்படுவது சிறந்த பயனளிக்கக் கூடியதாகும். வளரும் இளைய தலைமுறைகளுக்கு, வாழ்ந்து அனுபவித்தோர் வாழ்க்கை முன்னேற்றத்தைக் கற்பிக்க ஏற்ற சாதனம் நாடகக்கலை ஆகும். கலாச்சாரம், பண்பாடு ஆகியவற்றினை வெளிப்படுத்தவும், நெறிப்படுத்தவும் நாடகக் கலை வழிகோலாக அமைகின்றது. நல்ல மனப்பக்குவம் கொண்ட ரசிகனை உருவாக்குகின்றது. எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக உணர்வுகளைச் சீர்ப்படுத்தி வாழத்தக்க சிறந்த மனிதனை வளர்க்க நாடகக்கலை பெரிதும் துணை புரிகிறது. இவ்வரிய வாய்ப்புக்களை இளம் வயதிலேயே தரத்தக்க சாதனம் நாடகக்கலை என்பதில் ஐயமில்லை.

குழந்தைகள் நாடகம்

தத்துவங்கள் நிறைந்த கதையினை நாடகமாக்கிக் குழந்தைகளை நடிக்கச் செய்வது நல்லதல்ல. இவ்வாறு செய்வது பெரியவர் சட்டையினை அணிந்த குழந்தையைப் பார்க்கும் போது எவ்வளவு நகைப்பினை உண்டாக்குமோ அத்தகைமையைச் சாரும்.

ஐந்து முதல் ஒன்பது வரை என்பது குழந்தைகளின் வயதுக்கு ஒரு வரம்பாகும். பெரியவர்களும் நடிக்கலாம். ஆனால் அவர்கள் ஐந்து முதல் ஒன்பது வயது வரை கொண்ட குழந்தைகளின் மனோநிலையினை உணர்ந்து ஈடுபாட்டுடன் நடிக்க வேண்டும்.

குழந்தைகளின் மனநிலை குறுகிய நேரம் வரைதான் ஒரு குறிப்பிட்ட நிலையில் ஒருமித்து நிற்கும். அந்த மனநிலை (Mood) சிதறுவதற்குள் நாடகம் முடிவடைந்து விட வேண்டும். ஆகவே நேரம் குறைவாகக் கொண்டிருப்பது நல்லது. அதாவது ஒரு மணி அல்லது ஒன்றரை மணி நேர கால அளவுக்குக் குறைவாக இருப்பது நல்லது. குழந்தைகள் நாடகம் கூட்டு முறையில் அமைந்திருக்க வேண்டும். பாட்டு, ஆட்டம், இசைக்கருவிகள், முகமுடி முதலியவை நிரம்ப இடம் பெறுவது குழந்தைகளுக்கு உற்சாகத்தை உண்டாக்கும்.

குழந்தைகள் நாடக வகைகள்:

குழந்தை நாடகங்களை இரு வகைகளாகப் பிரிக்கலாம் 'தன்மயீ பாவநாடகம்' 'உருவக பாவநாடகம்' (Symbolizing play) (திரு.இராமானுஜம் தேசிய நாடகப்பள்ளி - திருச்சூர்). தன்னை உயிருள்ள ஒரு பொருளாகக் கற்பனை செய்து கொண்டு நடிப்பது தன்மயீ பாவநாடக வகையைச் சாரும். தன்னை உயிரற்ற ஒரு பொருளாகக் கற்பனை செய்து கொண்டு நடிப்பது உருவக பாவ நாடக வகையைச் சாரும் என்று விளக்கப்படுவதை மனங்கொள்ள வேண்டும்.

குழந்தைகளின் இயல்பு:

எளிய கதை அமைப்பும், எளிய வசனங்களும், குழந்தை நாடகத்தில் அமைத்தல் அவசியம். ஏற்றத்தாழ்வுகள் இன்றிப் பாத்திரங்கள் அமைந்து எல்லோருக்கும் வாய்ப்பளிப்பதாக நாடகம் அமைந்திருக்க வேண்டும். குழந்தைகளுக்குப் பாட்டி, பாட்டனார் கதை சொல்வதைக் கவனிக்கலாம். கதை கேட்பதில் ஆர்வம் கொண்டிருக்கும் குழந்தைகளின் மனநிலைக் கேற்ப நாடகங்கள் பெரும்பாலும் கதைகளாகவே இருத்தல் வேண்டும். குழந்தைகளுக்குக் கற்பனைச் சக்தி அதிகமிருக்கும். ஆகவே நாம் குறுக்கீடு செய்யாமல் அவர்களது உணர்வு நிலைகளுக்கு வாய்ப்பளித்துச் சுதந்திரமாக அவர்களைப் பேசி, ஆடிப்பாடிக் களித்திட வாய்ப்பளிக்க வேண்டும். ஒரு காட்டில் ஒரு பெரிய யானை இருந்ததாம் என்று இயக்குபவர் கூறும்போதே, அக்குழந்தை தம் மனதில் யானையைக் கற்பனை செய்து கொண்டு, யானை மாதிரியே பிளிறும். துதிக்கையை மனத்தில் உருவாக்கிக் கைகளை ஆட்டிக் கொள்ளும்; பெரிய காதினை அசைத்துக் கொள்ளும்.

குழந்தைகள் உடை, ஒப்பனை ஆகியவற்றினைப் பற்றிக் கவலைப்பட மாட்டார்கள். பெரும்பாலும் மனோதர்ம நாடகங்களை மிகவும் கவனமாகத் தெளிவாகவே குழந்தைகள் நடித்துக் காட்டும் திறமை பெற்றிருக்கின்றனர். மருத்துவமனை என்று சொன்னவுடனேயே ஒரு குழந்தை டாக்டர் ஆகிவிடும். இன்னொரு குழந்தை நாள் ஆகிவிடும். மற்ற குழந்தைகள் நோயாளிகளாகி விடுவார்கள். நோயாளிகளான குழந்தைகளுக்குச் சிறு சிறு கற்களை எடுத்து இதோ மாத்திரை என்று எண்ணிக் கொடுப்பார்கள். அருகில் இருக்கும் பெருக்குமாறிலிருந்து ஒரு ஈர்க்குச்சியைத் தயார் செய்து தண்ணீரில் செலுத்திப் பின்னர் நோயாளி கையில் ஊசி போட்டுத் தேய்த்து விடுவார்கள்.

இயக்குநரின் திறமை:

குழந்தைகளின் கற்பனை உண்மையில், அனுபவத்தில் பிறப்பதுவாக அமைகின்றது. குழந்தைகளுக்கு ஒவ்வொரு நடிப்பையும் சொல்லிக் கொடுப்பதற்கு முன்னர்தாமாகவே மிகவும் உற்சாகத்துடன் செய்துவிடுகின்றனர். குழந்தைகளின் சுதந்திரச் சிந்தனைக்கோ, செயற்பாட்டுக்கோ அல்லது நடிப்புக்கோ இயக்குநர் எவ்வகையிலும் குறுக்கீடாக அமைவது கூடாது. தமக்கு இப்படி அமைவது நலம் என்று கருதினால் மிகவும் கவனமாக அவர்களது இயல்புத்தன்மை, உணர்வுநிலை மழுங்கிவிடாமல் செய்விக்க வேண்டும். இயக்குநர் மிகவும் எண்ணங்களில் உணர்வு நிலைகளில் இருக்கும் குழந்தைகளை ஒரு நிலைக்குக் கொண்டு வந்து குறிப்பிட்ட நேரத்திற்குள் நாடகத்தினை உருவாக்குவதில் மிக மிகப் புத்திக்கூர்மை அவசியம். இயக்குநர் எவ்வகையிலும் தாம் ஒரு இயக்குநர், குழந்தைகளிலிருந்து உயர்ந்த நிலையில் உள்ளவர் என்று எண்ணிச் செயல்படக் கூடாது. குழந்தைகளாகவே மாறிவிட வேண்டும்.

பள்ளி ஆசிரியர்களின் பங்கு:

எல்லா நேரங்களிலும் குழந்தைகள் வகுப்புக்குள்ளேயே இருப்பதால், புதிய இடத்தை அவர்களின் மனம் நாடிக் கொண்டிருக்கும். ஆகவே மன நிலையினை மாற்றுவதற்காக வகுப்பறையிலிருந்து வெளிப்புறங்களில் மர நிழல்களை நாடிச்சென்று பயிற்றுவிப்பது நாடகம் சிறப்புற அமைய வழி வகுக்கும். ஆசிரியராக இருக்கும் ஒருவர் தம் மாணவ, மாணவியர்க்கு நாடகம் நடத்திட முன்வர வேண்டுமானால், வகுப்பறைச் சட்டதிட்டங்களை எல்லாம் மூட்டை கட்டி வைத்து விடுவது நல்லதாகும். ஆண்கள் பெண்கள் என்ற பாலுணர்வுப் பாகுபாடு, சாதி சமயம் போன்ற உணர்வு இவைகளுக்கு இடமின்றி நாடகத்தை இயக்க வேண்டும்.

யானை, புலி, கரடி போன்ற விலங்கு வகைப்பாத்திரங்கள் குழந்தைகளுக்கு மிகவும் பிடிக்கும். அவசியப்பட்டால் முகமூடிகள் இடம்பெறச் செய்வதில் கவனம் செலுத்த வேண்டும். வண்ணக் கலவைகள் கொண்ட ஒப்பனைகள், உடைகள், ஆபரணங்கள், அமைவது நலம் பயக்கும். குழந்தைகளை நாடகத்தில் ஈடுபடச் செய்ய இவை போன்ற உத்தி முறைகள் நல்லவை. குழந்தைகள் விளையாடும் போது பாடிக் கொள்ளும் பாடல்களின் ராகத்திலோ பாட்டிலோ நாடகங்கள் அமைனவது சிறப்பாகும்.

வசனம் எழுதிக்கொடுத்து அதனை மனப்பாடம் செய்விக்கச் செய்து நாடகம் நடத்துவது நல்லதல்ல. எல்லாக் குழந்தைகளுக்கும் சம பங்கு நாடகத்தில் இருக்கச் செய்வதில் கவனம் செலுத்தத் தவறக்கூடாது. 'இப்படிப் பாடு', 'இப்படி ஆடு' 'இப்படி நடி', 'இப்படித்திரும்பு' என்று சட்டம் போடுதல் கூடாது. மிகவும் எச்சரிக்கையுடன் மன உணர்வினைப் புரிந்து ஆசிரியர்கள் செய்பட வேண்டும்.

பள்ளி ஆசிரியர்கள் நடத்தும் தம் பள்ளிப் பாடங்களையே எளிமைப்படுத்தி குழந்தை நாடகங்களைப் போடுவது நல்லது. பாடங்களையும் நாடக வடிவத்தில் நடத்துவது நல்லது. கதைகளையும், கவிதைகளையும், வரலாறுகளையும் நாடகங்களாக்குவதற்கு ஆசிரியர்கள் சிறப்புப் பயிற்சி எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

பாடத் திட்டங்களில் பாடலோடு, வசனம் கொண்ட நாடகங்கள், குட்டிக்கதைகள் ஆகியன நிறைந்திருப்பது நல்லது. இவை மூலம் குழந்தைகள் பிற்காலத்தில் சிறந்த நாடகக் கலைஞர்களாக வளர வாய்ப்புண்டு. விளையாட்டினைக் கூட நாடகமாக்கிவடும் திறன் ஆசிரியர்களுக்கு அமைதல் வேண்டும். ஆசிரியர்கள் பாடம் நடத்துவதோடு பாடுவது, நடப்பது, ஆடுவது போன்ற கலைக் கூறுகளின் திறன் பெற்றிருப்பது நல்லது. பள்ளிகள், கல்லூரிகள், மாணவ மாணவியர் விடுதிகள் ஒவ்வொன்றிலும் ஆண்டுக்கொரு முறையாவது பயில் முறை நாடகம் நடத்துவது தற்போது பழக்கமாகி வருகிறது.

அரசோ, தனியார் நிறுவனங்களோ சிறப்புப்பயிற்சி கொடுப்பது குழந்தை நாடக ஆக்கத்திற்குத் துணை புரியும். “Vandana Theatres, Bomabay is an unique institution in the field of children’s dramatics, serving the cause of their education with entertainment”

கல்வியைக் கற்றுக்கொள்ள குழந்தை நாடகம் ஒரு கருவியாக அமைகிறது என்பதால் ஒரு சில இடங்களில் இவ்வாறு நடந்து வருவதை நாடெங்கும் பரவச் செய்தல் வேண்டும்.

வானொலி நாடகம்:

நாடக வகைகளின் பரிணாம வளர்ச்சியில் குறிப்பிடத்தக்கது வானொலி நாடகம் ஆகும். இருபதாம் நூற்றாண்டில் வளர்ந்து வரும் குழந்தை நாடகம் போலப் புதிய பிரிவாக வளர்ந்து வரும் ஒரு நாடகப் பிரிவு, வானொலி நாடகம். தமிழில் குழந்தை நாடகம் பெற்று வரும் வளர்ச்சியைக் காட்டிலும் வானொலி நாடகம் மிகுந்த வளர்ச்சியும் வாழ்வும் பெற்றுள்ளது. சென்னை, திருச்சி, பாண்டிச்சேரி ஆகிய தமிழ்நாட்டு வானொலி நிலையங்களும், இலங்கை, சிங்கப்பூர், மலேசியா முதலிய வெளிநாட்டு வானொலி நிலையங்களும் தமிழ் வானொலி நாடக வகையை நன்கு வளர்த்து வருகின்றன. வானொலி நிலையங்களில் நிரந்தரமான நடிகர்கள், நாடக ஆசிரியர்கள், நாடகத்துறை மேற்பார்வையாளர்கள் முதலியோர் நியமிக்கப்பட்டுள்ளனர். எனவே எவ்வாறேனும் நாடகங்களை ஒலிபரப்ப வேண்டும் என்ற சூழ்நிலைக்கு அவர்கள் கடமையுடையவர்களாகின்றனர். எனவே எவ்வாறேனும் நாடகங்களை ஒலிபரப்ப வேண்டும் என்ற சூழ்நிலைக்கு அவர்கள் கடமையுடையவர்களாகின்றனர். இவ்வாறு ஒலிபரப்பாகும் நாடகங்களில் புராணம், வரலாறு, சமூகம் முதலியன பற்றிய கருத்துக்கள் அனைத்தும் கலந்திருக்கின்றன.

இக்கட்டுரையில் பின்வரும் உள்தலைப்புக்களில் வானொலி நாடகம் பற்றி ஆயப்பெற்றுள்ளது.

1. வானொலி நாடக வகைகள்
2. வானொலி நாடக இலக்கணம்
3. மேடை நாடகத்திற்கும் வானொலி நாடகத்திற்கும் உள்ள வேறுபாடு
4. வானொலி நாடகத்தின் தூய்மை

1. வானொலி நாடக வகைகள்

வானொலியில் ஒலிபரப்பப் பெறும் நாடகங்களை ஓரங்க நாடகங்கள், நாவல் நாடகங்கள், தொடர் நாடகங்கள், கவிதை நாடகங்கள், மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள், விளம்பர நாடகங்கள், மேடை நாடகங்கள் எனப் பகுக்கலாம்.

அ. ஓரங்க நாடகங்கள்

வானொலி நாடகத்தின் நேர அளவு, குறைந்தது கால்மணி நேரம்; மிகுதி, ஒன்றரை மணிநேரம். இவ்வாறு கால அளவு இருந்தாலும் வானொலியில் அரைமணி நேரம் நடைபெறக்கூடிய நாடகங்களே ஒலி பரப்புவதற்குப் பெரும்பாலும் ஏற்புடையன. “ஓரங்க நாடகங்கள், அளவில் சிறியனவாக இருந்தலால்” அரைமணி அளவில் வானொலியில் ஒலிபரப்புவதற்கு ஏற்றனவாக அமைந்துள்ளன. ஆகவே பல பொருள் பற்றிய ஓரங்க நாடகங்கள், அளவில் சிறியனவாக இருந்தலால், அரைமணி அளவில் வானொலியில் ஒலிபரப்புவதற்கு ஏற்றனவாக அமைந்துள்ளன. ஆகவே பல பொருள் பற்றிய ஓரங்க நாடகங்கள் இயற்றப்பட்டன” என்னும் டாக்டர் மு.வ. கூற்று’ வானொலி ஓரங்க நாடகங்கள் பெற்ற இடத்தைக் காட்டும்.

ஆ. நாவல் நாடகங்கள்

அரைமணி அளவிற்கு மேற்பட்ட கால அளவுடைய நாடகங்கள், நீண்ட கதையமைப்பும், வளரும் கதைக்கருவும் உடையன. ஆதலில் இத்தகைய நாடகங்களுக்கு நாவல்கள் களமாயின. எனவே புகழ்பெற்ற நாவல்கள் வானொலி நாடகங்களாக மாற்றியமைக்கப் பெற்றன. கல்கி எழுதிய “சிவகாமியின் சபதம்” புகழ்பெற்ற புதினம். இப்புதினம் 1941ஆம் ஆண்டில் வானொலி நாடகமாக ஒலி பரப்பாகியது. நாவல் நாடகங்களில் இதுவே முதல் வானொலி நாடகம். விந்தனின் “பாலும் பாவையும்”, அகிலனின் “நெஞ்சின் அலைகள்”, நா.பார்த்தசாரதியின் “சமுதாய வீதி” போன்ற நாவல்களும் இவ்வகையில் நாடகமாக ஒலிபரப்பப் பெற்றனவே. அண்மையில் ஞானபீடப்பரிசு பெற்ற அகிலனின் “சித்திரப் பாவை” நாவலும் நாடகமாக ஒலிபரப்பப்பெற்றது.

இ. தொடர் நாடகங்கள்:

வானொலிக்குரிய நாடகக் கால அளவில் முடியாமல் பல வாரங்களுக்குச் சில நாடகங்கள் தொடர்ந்து ஒலிப்பரப்பப் பெற்றுள்ளன; பெற்று வருகின்றன. இவ்வகை நாடகங்களை வானொலித் தொடர் நாடகங்கள் எனலாம். இத்தகைய நாடகங்கள் வார, மாத இதழ்களில் வரும் தொடர்கதைகள் போன்ற அமைப்பின. இந்நாடகங்களைக் கேட்பதற்குச் சில தனித்தகுதிகள் வேண்டும். குறித்த நாட்களில் குறித்த நேரத்தில் கேட்டல், குறித்த பாத்திரங்களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் நினைவிற் கொள்ளுதல் போன்றன இன்றியமையாதது.

தொடர் நாடகங்களில் நாற்பது வாரங்கள் நடந்த நாடகங்களும் உண்டு. அதிலும் அந்நாடகத்தை ஒரு ஆசிரியர் எழுதாமல் பல ஆசிரியர்கள் எழுதும் புதுமையையும் புகுத்தியிருக்கின்றனர். அவ்வாறு ஒலிபரப்பான நாடகங்கள் “ஜனதா நகர் சங்கம்”, “காப்புக் கட்டிச் சத்திரம்”, “துபாவ் வீடு”, “வி.பி. கோயில் தெரு” முதலியன. நாடக அமைப்பிலும் செயலிலும் புதுமையாக இவை இருந்தபோதிலும் இந்நாடகங்களைத் தொடர்ச்சியாகக் கேட்டவர்கள் மிகக் குறைவே.

ஈ. கவிதை நாடகங்கள்

வானொலியில் கவிதை நாடகங்களும் ஒலிபரப்பப்படுகின்றன. கவிதை நாடகங்கள், சிறப்பாகப் படித்தற்கு உரியன. இத்தகைய நாடகங்கள் வானொலியில் ஒலி பரப்பாகும்போது அவைகள் மனம் கருவியாக அமைவன ஆதலின் உரிய மதிப்பைப் பெறுகின்றன.

உ. மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள்

தமிழில் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் பற்றி இக்கட்டுரையில் தனித் தலைப்பில் ஆராயப்பெறும். வானொலியிலும் மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள் ஒலி பரப்பப்படுகின்றன. அகில இந்திய மொழிகளில் புகழ்பெற்ற நாடகங்கள், எல்லா மொழிகளிலும் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு ஒலி பரப்பப் பெற்று வருகின்றன. இவ்வாக்கம், முழு வெற்றி பெற்று வருகின்றது. இந்திய ஒருமைப்பாட்டிற்கும் கருத்து வளர்ச்சிக்கும் இத்தகைய மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள், பெருந்துணை நல்குவன.

ஊ. விளம்பர நாடகங்கள்

அரசாங்கத்தின் அடிப்படைக் கொள்கைகளான சமுதாய முன்னேற்றக் கொள்கைகளைப் பரப்புவதற்கு நாடகங்கள் சிறந்த கருவி எனலாம். எனவே வானொலியில் இத்தகைய விளம்பர நாடகங்கள் ஒலிபரப்பாகின்றன. சிறுசேமிப்பு, குடும்பக் கட்டுப்பாடு, இருபது அம்சத் திட்டம் முதலியவைகளை நாடக வடிவில் வானொலிகள் ஒலிபரப்புகின்றன.

எ. மேடை நாடகங்கள்

தொழில் நடிக்கர்கள், தங்களின் மேடை நாடகங்களை ஒலி வடிவிற்கேற்ப மாற்றிச் சில வேளைகளில் ஒலிபரப்பி வருகின்றனர். திரு.மனோகரனின் “துரோணன்”, திரு.சிவாஜியின் “களம் கண்ட கவிஞன்” முதலிய நாடகங்கள் இவ்வகையில் அமைக்கப்பெற்றன. மேலும் இப்போது புகழ்பெற்ற மேடை நாடகங்களாகக் கருதப்பெறும் நாடகங்கள் சில, முன்பு வானொலியில் நாடகங்களாக மலர்ந்தன என்னும் உண்மையும் நினைவிற்கொள்ளத் தக்கது. புகழ்பெற்ற சிறுவர் நாடகமான திரு.பாரதனின் “அப்பாவின் ஆசையும்”, திரு.அரு.இராமநாதன் எழுதிய சிறந்த வரலாற்று நாடகமான “இராசராச சோழன்” நாடகமும் தொடக்கத்தில் ஒலிபரப்புக்காக எழுதப்பெற்ற நாடகங்களே. அவை இப்போது மேடை நாடகங்களாக நடிக்கப் பெற்றுப் புகழ் பெற்றுள்ளன.

கண்ணுக்கும் காதுக்கும் விருந்தான நாடகங்கள் காதுக்கு மட்டும் விருத்தான வரலாறே வானொலி நாடகம். கற்றவரும் கல்லாதவரும் விரும்பும் கலையாக இன்று வானொலி நாடகம் திகழ்கின்றது. 1939இல் முதல் வானொலி நாடகமாக “ஸ்ரீ கிருஷ்ண துலாபாரம்” ஒலிபரப்பப்பட்டது. தொடங்கி, வானொலி நாடகம் வளர்பிறை என வளர்ந்து வருகின்றது.

ii. வானொலி நாடக இலக்கணம்

குழந்தைகள் நாடகம் குழந்தைகளின் மொழித்தன்மை பெற்றிருக்க வேண்டும்; அதுபோலப் புதிய நாடக வகையான இவ்வானொலி நாடகம் எழுத வேண்டும் எனின், சில இலக்கணங்களை அறிந்திருந்தால் அன்றி எழுத இயலாது, செய்யுள் இவ்வாறு இயற்ற வேண்டும் என்று செய்யுளியலும் கலமும்

காரிகையும் இருப்பதுபோல வானொலி நாடகங்கள் எவ்வாறு எழுதப்பட வேண்டும் என்பதற்கு ஓர் புது இலக்கணம் தோன்றுவது இன்றியமையாததாகும். அவ்வகையில் வானொலியில் ஒலிப்பரப்பான நாடகங்களைக் கொண்டு பின்வரும் இலக்கணம் வகுக்கலாம்.

அ. தொடக்கம்

ஆ. கால அளவு

இ. உரையாடல்

ஈ. காட்சியமைப்புக்கள்

உ. குறிப்பால் உணர்த்தல்

என்பன.

இவையன்றி இன்னும் பல இலக்கணங்கள் இருந்தாலும் இவையே குறிப்பிடத்தக்கன.

அ. தொடக்கம்

வானொலி நாடகங்களில் சிறப்பாகக் கவனிக்க வேண்டிய ஒன்று, அதன் தொடக்கந்தான். நாடகத்தின் தொடக்கம் கேட்பவரின் கவனத்தை ஈர்க்கும் அளவுக்கு விறுவிறுப்பும் சுவையும் உள்ளதாக அமைவது மிகவும் அவசியம்.

ஆ. கால அளவு

ஒலி நாடகம் ஒரு கால வரையறைக்கும் உட்பட்டதாக அமைய வேண்டும். ஒன்றரை மணி நேரத்துக்கு மேல் எந்த ஒலி நாடகமும் அமையக்கூடாது. அதற்கு மேற்பட்டால் கேட்பவர்கள் பொறுமையை அது மிகவும் சோதித்து விடும். ஒரு மணி அளவுள்ள ஒலி நாடகம் முழு நீள நாடகம் என அழைக்கப்படும். இதே அளவுள்ள நாடகம் தான் மேடை நாடகமாக இரண்டரை அல்லது மூன்று மணி நேரம் நடத்தப்படுகின்றது. முழுநீள நாடகங்களை விடக் குறுகிய கால ஒலி நாடகங்கட்கே வானொலி நல்ல வாய்ப்பு அளிக்கிறது. பத்து அல்லது பதினைந்து மணித்துளிகளில் விறுவிறுப்பும் நகைச்சுவையும் உள்ள சிறந்த ஒலி நாடகத்தை உருவாக்கலாம். குறுகிய கால நாடகங்களில் நகைச்சுவை நிகழ்ச்சியைக் கருப்பொருளாக அமைக்கலாம். சேவி கருவியாக, நெஞ்சு களமாக அமையச் சிந்தனையில் பதியும் நாடகக்கலை, வானொலி நாடகக்கலை ஆதலின் குறுகிய கால அளவே ஏற்புடையது.

இ. உரையாடல்

ஒலி நாடகத்துக்கு உயிராக அமைந்திருப்பது அதன் உரையாடலே. அவ்வப் பாத்திரங்கட்குத் தக்கவாறு உரையாடல் அமைந்திருக்க வேண்டும். இயற்கையான பேச்சுத் தமிழில் உரைநடை அமைந்தால் தான் மக்களின் இதயத்தைத் தொட்டு மன உணர்ச்சிகளை எழுப்ப முடியும். இவ்வகை நாடகங்களில் இலக்கிய நடை அத்துணை வெற்றியை அளிப்பதில்லை. ஆனால் வரலாற்று நாடகங்கள், இலக்கிய நாடகங்கள் போன்றவற்றிற்கு நல்ல இலக்கிய நடையில் உரையாடல் அமைவது நல்லது. பொருத்தமான கட்டங்களில் அலங்காரமான பேச்சுக்களும் அடுக்கு மொழிகளும் அமைவது நாடகத்துக்கு அழகூட்டும்.

எவ்வகை நாடகமாயினும் ஒரு பாத்திரம் நீண்ட நேரம் பேசிக் கொண்டிருப்பது போல் உரையாடல் இருக்கக்கூடாது. பளிச்சுபளிச்சென்று மாறிமாறிப் பேசுவதாக அமைய வேண்டும். மூன்று நான்கு வாக்கியங்கட்கு மேல் ஒரு பாத்திரம் பேசுவதாக இருக்கக்கூடாது. அப்போது தான் நாடகம் விறுவிறுப்பாக இருக்கும். ஆனால் சில நேரங்களில் இதற்கும் விதி விலக்குண்டு. கதைப்போக்குக்கு இன்றியமையாத ஒரு நிகழ்ச்சியைப் பற்றி ஒரு பாத்திரம் தனக்கோ பிறர்க்கோ ஏற்பட்ட ஓர் அனுபவம் பற்றிப் பேசும் போது சற்று மிகுதியான உரையாடல் அமையலாம். இதுபோன்ற இடங்கள் தவிர்க்க முடியாதவை. எனினும் இவ்வாறான இடங்களில் உரையாடலைக் கேட்பவர்கள், இடையிடையே குறுக்கிட்டுச் சில வார்த்தைகள் கூறுவதுபோல அமைப்பது நல்லது. எவ்வாறாயினும் ஒரே பாத்திரத்தின் குரலை இரசிகர்கள் அதிக நேரம் கேட்டுக் கொண்டிருப்பதால் ஏற்படும் சலிப்பை நீக்க முயற்சிக்க வேண்டும்.

உரையாடல் அமைப்பில் சிறப்பாகக் கவனிக்க வேண்டிய மற்றொரு இலக்கணம் உண்டு. உரைநடை வழவழவென்று நேரடியாக இல்லாமல் சற்று வளைவுகளை உடையதாக அமையும்படிப் பார்த்துக் கொள்ளுதலே அது. சொல்லாமல் மறைவாகக் குறிப்புப் பொருள் தரும்படி சில இடங்களை அமைந்தால் நாடகத்தின் சுவை தரும்படி சில இடங்களை அமைந்தால் நாடகத்தின் சுவை மிகும். கிண்டல் பேச்சு, நையாண்டிப் பேச்சு இவற்றை இவ்வகையில் சேர்க்கலாம். இத்தகைய உரையாடல்கள், பாத்திரங்களின் தனித்தன்மையை உணர்த்துவதற்கும் உதவியாக இருக்கும். நகைச்சுவையைப் பொறுத்த வரையில் ஒலி நாடகங்கட்கு நல்ல வாய்ப்பு உண்டு. ஆனால் மேடை நாடகங்களில் வரும் நகைச்சுவைக்கும் இதற்கும் வேறுபாடு உண்டு. ஒலி நாடகத்தின் நகைச்சுவை உரையாடலை மட்டுமே அடிப்படையாகக் கொண்டது. மேடை நாடகத்தின் நகைச்சுவை, மெய்ப்பாடு, நடிப்பு இவற்றையும் துணையாகக் கொண்டு அமைவது. எனவே, வெளிப்படையான நகைச்சுவையை விட ஆழ்ந்த தன்மையுள்ள நகைச்சுவையே ஒலி நாடகங்கட்கு கவர்ச்சியூட்டும்.

ஈ. காட்சி அமைப்புகள்

கண்ணால் காண முடியாத காட்சி அமைப்புகளைக் கொண்டது வானொலி நாடகம். இருண்ட இரவைக் குறிப்பதற்குச் சிள் வண்டுகளின் ஒலி; சோலையைக் குறிக்கப் பறவைகளின் ஒலி; இவ்வாறு அங்கங்கே இன்ன ஒலி என்ற குறிப்புகள் எழுதி வைப்பது வானொலி நாடக அமைப்பாளருக்கு உதவியாக இருக்கும். இரசிகர்கள் ஒலி நாடகத்தை உணர்ந்து சுவைப்பதற்கும் இவை துணையாக அமையும்.

இத்தகைய இலக்கணக் கட்டுப்பாடுகளுடன் இன்று வானொலி நாடகங்கள் பல்கிப் பெருகி வருவது, ஒரு நல்ல அறிகுறியே எனலாம்.

உ. குறிப்பால் உணர்த்தல்

ஒலி நாடகம் எழுதுவது எவ்வாறு என்ற வினா எழும்போது நாம் சில கருத்துக்களை மனத்தில் கொள்ள வேண்டும். மேடை நாடகங்களைப் போன்ற அங்கம், காட்சி என்பன இவற்றிற்குத் தேவையில்லை. வானொலி நாடகம் என்றாலே ஓரங்க நாடகம் நாடகம் என்று தான் கொள்ள வேண்டும். ஒவ்வொரு காட்சியின் தொடக்கத்திலும் காட்சி நிகழும் இடம் பற்றியோ, சூழ்நிலை பற்றியோ வருணிக்க வேண்டிய அவசியம் இதற்குக் கிடையாது. பாத்திரங்கள்

நிற்பது, நடப்பது, உட்காருவது போன்றவை பற்றிய குறிப்புக்களும் இதற்கு வேண்டுவனவல்ல. ஒலிபரப்புக் கருவிதான் இதன் மையப்புள்ளி ஆதலால், இதைச் சுற்றிப் பாத்திரங்களின் சலனம் எவ்வாறு அமைகிறது என்ற குறிப்புகள் இதில் இடம்பெறுவது இன்றியமையாதது. குறிப்பிட்ட காட்சிக்குப் பாத்திரங்கள் வருதல், காட்சியை விட்டுச் செல்லுதல் ஆகிய இரண்டையும் பாத்திரம் தனது உரையாடலைப் பேசிக் கொண்டே ஒலிபெருக்கியை விட்டு அப்பால் போவதாலும் கேட்பவர்க்கு உணர்த்த முடியும். இது போன்ற குறிப்புக்கள் ஒலி நாடகத்தில் இடம் பெறத்தக்கன. இவற்றைச் சுருக்கமாக 'வந்து கொண்டே, போய்க் கொண்டே' எனப் பாத்திரத்தின் பெயருக்குப் பக்கத்தில் அடைப்புக் குறியிட்டு எழுத வேண்டும். இத்தகைய ஒலிக் குறிகள் ஒலி நாடகத்துக்குப் பெரிதும் வேண்டப்படுவன. ஒவ்வொரு காட்சியிலும் அதனதன் சூழ்நிலைக்குத் தக்கவாறு இவ்வொலிக் குறிப்புகள் அமைய வேண்டும். பின்வரும் பகுதியில் வசனம் என்பதற்கு எடுத்துக் காட்டப்படும் பல வசனங்களில் வானொலி நாடக வசனத்தைப் படிக்கும் பொழுது இதனை மேலம் உணரலாம்.

மேடை நாடகத்திற்கும் வானொலி நாடகத்திற்கும் உள்ள வேறுபாடு

அமைப்பு முறையில் மேடை நாடகங்களினின்றும் வானொலி நாடகங்கள் முற்றிலும் வேறுபட்டவை. வானொலி நாடகங்களில் ஒலி வடிவமே முக்கியமானது. மேடை நாடகங்களில் உரையாடல் மட்டுமின்றி உடை அலங்காரங்கள், கண்ணை கவறும் காட்சியமைப்புகள், நடிக நடிகையரின் முக பாவங்கள், நடிப்புத்திறமை ஆகிய பல நிலைகள் முதலிடம் பெறுகின்றன. இக்காரணத்தால்தான் தொடக்க நிலையில் வானொலி நாடகங்களை நடத்திய முறை வெற்றி அளிக்கவில்லை. ஒலிபரப்பும் கருவியை நேராக நாடக மேடைக்கே எடுத்துச் சென்று மேடையில் நடக்கும் நாடகத்தை ஒலிபரப்பினர். ஆனால் இம்முறை, சிறிதளவு கூட வெற்றியை அளிக்கவில்லை. நாடகம் சுவையாக அமையவுமில்லை. மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்ற நாடகங்கள் கூட இவ்வாறு வானொலியில் ஒலிபரப்பான போது கேட்டவர்களின் கருத்தைக் கவர முடியாமல் போய்விட்டன. ஆதலால் வானொலி நாடகம் வெற்றியாக அமைய வேண்டுமானால் அது முழுக்க முழுக்க ஒலி வடிவமாகவே இருக்க வேண்டும் என்ற இன்றியமையாமையை உணர்ந்தார். அதன் பின்னரே உண்மையான வானொலி நாடகம் உருவாயிற்று.

எ. வானொலி நாடகத்தின் தூய்மை

நாடகக் கலையை இழிதகவுடையது எனக் கருதுதற்குக் காரணம். மேடை, நாடகங்களில் காணப்பெறும் சில காட்சிகளேயாகும். இக்காட்சிகளைப் பார்க்கும்போது, பார்ப்பவர் மனத்தில் ஏற்படும் உணர்வுகளே இவ்வாறு மதிப்பிடுமாறு செய்தன. வானொலி நாடகத்தில் இத்தகைய இத்தகைய உணர்வுகளுக்குச் சிறிதும் இடமின்று இக்கருத்தினை மிக அழகாகச் சுகிசுப்பிரமணியம் குறிப்பிடுவர்.

“நாடகம் அறைக்குள் நடப்பதால், நண்பர்களுக்குள் நடைபெறும் மனத்துக்கு மனம் பேசும் பேச்சுப் போல” நடப்பதால் இங்குக் கண்ணியம் - காதல் - கடமை - நேர்மை - ஒழுங்கு - கட்டுப்பாடு யாவும் சீரிய முறையில் தரப்படுகின்றன. “செக்ஸ் அப்பீல்” என்ற இக்காலத்துக் கலை அபிவிருத்தி

ரேடியோவுக்கு வேண்டாததும் விருப்பத்தாததுவுமான சரக்காகப் போய்விட்டது. விஷக் கண்களை வீழ்த்திவிட்டது ரேடியோ நாடகம்”

இவர் கூற்றால் வானொலி நாடகத்தின் தூய்மை பெறப்படும்.

வானொலி நாடகம் பெற்று வரும் பயனையும், அதன் பரப்பையும் ஆராய்ந்தால் அது மக்கள் மனத்திற்கு இலக்கிய வடிவத்தையும் வனப்பையும் கொடுத்து மகிழ்விக்கின்றது என்று கூறலாம். திருச்சி, சென்னை, பாண்டிச்சேரி, இலங்கை வானொலி நிலையங்கள் தனித்தனியாக பாராட்டு பெற வேண்டும் என்று எண்ணற்ற நாடகங்களைப் படைத்து வருகின்றன. “நாடக வாரம்” என்று ஆண்டு தோறும் அமைத்து வரும் நிகழ்ச்சி சிறப்பிடம் பெற்று விட்டது. குடும்பத் தலைவன் வேலை செய்து செய்துகொண்டு தலைவி அடுக்களை வேலை செய்து கொண்டு பிள்ளைகள் அமர்ந்து கொண்டு வானொலி நாடகம் கேட்பது சாதாரணமாகி விட்டது.

பயிற்சி வினாக்கள்

I. ஒரு பக்க அளவில் விடை தருக.

1. தெருக்கூத்து நாடகத்தின் அமைப்பை விளக்குக.
2. குறவஞ்சி நாடகத்தின் பண்பினை விளக்குக.
3. ஓரங்க நாடகத்தின் தன்மையை எழுதுக.
4. வானொலி நாடகத்தின் தனிச்சிறப்பை ஆய்க.

II. கட்டுரை வடிவில் விடை தருக.

1. நொண்டி நாடகம் குறித்து கட்டுரை வரைக.
2. குழந்தைகள் நாடகத்தில் குழந்தைகளின் பங்கினையும் இயக்குநரின் பங்கினையும் விளக்குக.

தமிழ் நாடக ஆசிரியர்களின் வாழ்க்கை வரலாறும் ஆற்றிய

பணிகளும்

நாடகக் கலையை நாளும் வளர்த்துப் புதுமை புகுத்திய பெருமக்கள் பலர். அவர்கள் நாடகக்கலை வரலாற்றில் அழியாத இடம் பெற்றவர்களாவர். இவர்களால் நாடகக் கலை மாபெரும் மாற்றம் பெற்றுப் பரிணாம வளர்ச்சி அடைந்துள்ளது. இவர்களைப் பற்றிய செய்திகள் தமிழுலகம் அறியத்தக்கன.

நாடகக் கலையுலகில் புதுமையைப் புகுத்தியவர்களில்

1. பரிதிமாற் கலைஞர்
2. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்
3. நவாப் ராஜகோவிந்தசாமி பாவலர்
4. தெ.பொ.கிருஷ்ணசாமி பாவலர்
5. விசுவநாததாஸ்
6. எம்.கந்தசாமி முதலியார்
7. சி.கன்னையா நாயுடு
8. எஸ்.ஜி.கிட்டப்பா
9. பம்பல் சம்பந்த முதலியார்
10. என்.எஸ்.கிருஷ்ணன்
11. சி.என்.அண்ணாதுரை
12. டி.கே.சண்முகம்
13. நவாப் இராசமாணிக்கம்
14. எம்.ஆர்.இராதா
15. வைரம் அருணாசலம் செட்டியார்

என்னும் பதினைவரும் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இவர்களால் நாடகத்துறை பெற்ற ஏற்றங்கள், மாற்றங்கள் பல அ வை இங்கு கட்டப்படுகின்றன.

1. பரிதிமாற் கலைஞர்

வி.கோ.சூரியநாராயண சாஸ்திரி என்ற பெயர் கொண்ட இந்நாடகப் பெரியார் வாழ்ந்த காலம் முப்பத்து இரண்டு ஆண்டுகளே. ஆனால் அவ்வெல்லையில் ஆற்றிய நாடகப்பணி நிலையாக அமைந்துள்ளது. சங்கரரும் மணிவாசகரும் வாழ்ந்த வயதே வாழ்ந்த இக்கலைஞர் “செத்தாலும் எந்தன் சாம்பல் தமிழ் மணந்து வேக வேண்டும்” என்று ஒரு கவிஞன் பாடியது போலச் செத்தாலும் என் “தன் சாம்பன் நாடகத்தமிழ் வீச வேண்டும்” என்று வாழ்ந்து காட்டியவர்.

தொழில் முறையில் இக்கலையில் தொடர்பற்ற இவர் தமிழுக்கு நாடக இலக்கியம் நிறைய வேண்டும் என்ற வேட்கையால் இக்கலைக்கு அடிமையான தமிழ்சிரியரான இவர் நாடக ஆசிரியர், நடிகர், முழு இலக்கணம் வகுத்த முதல்வராக விளங்கினார்.

தமிழுக்காகத் தமது வாழ்நாளையே தியாகம் செய்தவர் பரிதிமாற் கலைஞர். தாய்மொழியில் நாடக நூல்கள் இல்லையே என்ற குறையை நீக்குவதற்காக நள்ளிரவிலும் கண் விழித்து வெளியில் பனியில் உட்கார்ந்து எழுதுவது இவர் பழக்கம். இதனால் இவர் உடல்நலம் இளமையிலேயே சீர்கெட்டது. அதனையும் பொருட்படுத்தாமல் தமிழ் அன்னையும் பொருட்படுத்தாமல் தமிழ் அன்னையை அணி செய்வதையே கருத்தாகக் கொண்ட இவர் இளமையிலேயே பாரதியார் போல் காலமானார்.

முதல் நாடகம் ரூபாவதி

உரைநடையில் நாடகங்கள் இல்லையே என்ற குறையை நீக்குவதற்காக “ரூபாவதி” அல்லது ‘காணாமல் போன மகள், என்ற நாடகத்த இயற்றினார். இந்த நாடகம் 1805 ஆம் ஆண்டு ஆகஸ்டு 15இல் சென்னை வித்தியாபிமான சங்கத்தாரால் அரங்கேற்றப்பட்டது. இதில் நூலாசிரியரே ரூபாவதி வேடம் பூண்டு திறம்பட நடத்தமை குறிப்பிடத்தக்கது.

முழுநாடக இலக்கண நூல்

பண்டை நாடக இலக்கண நூல்களான பரதம், முறுவல், குணநூல், செயிற்றியம் முதலானவை இந்துபட்டமையால் அத்தகையதோர் தமிழ்நூல் தமிழுக்கு இக்காலத்தில் வேண்டும் நோக்கத்தோடு இவர் நாடகவியல் என்ற நாடக இலக்கண நூல் இயற்றினார். இது தமிழ், ஆங்கில, வடமொழி நூல்களில் உள்ள நாடக இலக்கணங்களை யெல்லாம் தொகுத்து 1987இல் இயற்றப்பட்டது. இந்நூலை நாடகத்திற்கு 20ஆம் நூற்றாண்டில் கிடைத்த ‘தொல்காப்பியம்’ எனலாம். இந்நூலினைப் பற்றிய விரிவான செய்திகள் இறுதியில் தரப்பட்டுள்ளன.

இரண்டாவது நாடகம்

1898ஆம் ஆண்டில் பரிதிமாற் கலைஞர் இயற்றிய இரண்டாவது நாடகம் ‘கலாவதி’ ஆசிரியர் தாம இயற்றிய ‘நாடக இயல்’ என்றும் நாடக இலக்கண நூலுக்கு முழுதும் ஒத்தியங்கத்தக்க இலக்கிய நாடகமாக இந்நூலை எழுதியதாக இதன் முன்னுரையில் குறிப்பிட்டிருக்கின்றார். இந்நாடகம், சேதுபதி அரசர் சபையில் அரங்கேற்றப்பட்டதோடு அவருக்கே உரிமையும் செய்யப்பட்டது. இது ஆசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளை அவர்கள் தாமியற்றிய ‘மனோன்மணியம்’ நாடகத்தைத் தமது ஆசிரியரும் கல்லூரித் தலைவருமான “ஹார்வா” துரைக்கு உரிமை செய்தமைக்கு நினைவூட்டுகிறது.

மூன்றாவது நாடகம்

பரிதிமாற் கலைஞர் எழுதியுள்ள ‘மானவிஜயம்’ என்ற (மூன்றாவது) நாடக நூல், 1902ஆம் ஆண்டு அச்சிடப்பட்டது. இது முழுதும் செய்யுளால் இயன்ற ஓர் துன்பியல் நாடகம். அங்கம் என்னும் வகையைச் சேர்ந்தது. செய்யுளால்

இயற்றப்பட்டதாயினும் பாத்திரங்களின் ஏற்றத் தாழ்விற்கு ஏற்பச் சொல் விகற்பங்களும், நடைவேறுபாடுகளும் அமையப் பெற்றது. துன்பியல் முடிவைக் கொண்ட நாடகம் தமிழில் இல்லை என்பதைப் போக்க எழுந்த நாடகம் இதுவே எனலாம்.

மாணவர்களும் நாடக ஆசிரியர்களும்

காளிதாசன், பவபூதி, ஷேக்ஸ்பியர், இப்சன், மோலியர் முதலான நாடக ஆசிரியர்கள் எழுதிய நாடகங்கள் போலத் தமிழில் நாடகங்கள் இல்லை என்ற குறை உணர்ந்தவராக இவர் விளங்கியிருக்கிறார். அவ்வெண்ணத்தால் மலர்ந்த முதல் நாடகமே “ரூபாவதி” இந்நூல் இயற்றியதும் தமிழ் நாடகம் எழுத வேண்டும் என்றால் வழிப்படுத்தும் ஓர் இலக்கண நூல் இல்லையே என்று கருதி நாடக இயல் எழுதியிருக்கிறார். தம்முடைய மாணவர்களான ந.பலராமஜயர் சலசலோசனச் செட்டியார், சருக்கை சுந்தராச்சிரியார் கு.ரா.சீநிவாச ஐயங்கார், டி.ஏ. சீநிவாச ஐயங்கார் ஆகியோர்களையும் நாடக இலக்கியங்கள் படைக்க உருவாக்கிய பெருமை இவருக்குண்டு. இவர்கள் அனைவரும் பல அயன் மொழி நாடகங்களதைத் தமிழில் தந்துள்ளனர்!.

இன்று பல்கலைக்கழகங்களில் “நாடகம்” என்ற பிரிவு பாடமாக உள்ளது. இத்திட்டத்திற்கு ஏற்ப, நாடக நூல் எழுதினால் பாட நூலாக வைக்க வாய்ப்புண்டு என்று கருதி நாடக நூல்கள் வலிய எழுதும் ஆசிரியர்களைக் காண்கிறோம். ஆனால் பரிதிமாற் கலைஞர், தமிழ் நாடக நூல்கள் இல்லையே என்ற வரலாறு அறிந்து நாடக ஆசிரியராக வாழ்ந்து காட்டினார். நாடக இலக்கிய வளரவும், வளர்க்கவும் எண்ணுவார்களுக்குப் பரிதிமாற் கலைஞர் ஓர் முன்னோடி நாடகவானில் என்றும் அவர் பரிதி. இவர் பெருமையைக் கவிஞர் எஸ். சுந்தரம் பின்வருமாறு பாடுகிறார்.

“நாடகங்கள் எழுதியதில் நடித்ததோடு
நல்லதொரு இலக்கண நூல் செய்த மேலோன்
கூடல்நகர் தமிழ்ச்சங்கம் கண்ட நாளில்
குலவு தமிழ் மேவபணி கொண்ட நூலோன்
பரிதிமாற் கலைஞனெனும் மதுரை ஆசான்
பரிவுடனே அந்நாளில் பயில்வோர் உள்ளம்
உருகுமொகு உணர்ச்சியொடு தமிழ்வளர்த்தான்
உயர்ந்தமனச் செம்மல்புகழ் ஓங்கி வாழ்க”

நாடகவியல்

பரதம், அகத்தியம், முறுவல், சயந்தம், குணநூல், செயிற்றியும் முதலான நாடக இலக்கண நூல்கள் மறைந்து விட்டன என்பதனைச் சிலப்பதிகார உரைகள் காட்டுகின்றன. இவைகளில் மறைவினால் முத்தமிழன் ஒன்றான நாடகக் கலை இலக்கண நூலே இல்லை என்ற குறை ஏற்பட இதனையறிந்த பரிதிமாற் கலைஞரால் இயற்றப் நாடக இலக்கணவியலே நாடகவியல். நாடக இலக்கணங்களை நூற்பாவில் கூறும் பெருமை பெற்றது இந்நூல்.

நூலின் தோற்றமும் பதிப்பும்

வி.கோ.சூ. அவர்கள், சென்னைக் கிறிஸ்தவக் கல்லூரியில் தலைமைத் தமிழ்ப் பண்டிதராகப் பணியாற்றியவர். அப்போது தம்மிடம் பயின்ற மாணவர்களுக்கு நாடகத்தமிழ் பற்றி அறிவுறுத்தற்காக நாடகவியலை எழுதி 1897இல் வெளியிட்டார். இவ்வளவினதாய இந்நூல், முற்றிலக்கணமாக இல்லாமையால், ஏனைய நாடக இலக்கணங்களையும் சேர்த்து இருநூற்றொழுபத்திரண்டு சூத்திரங்களாக 1901இல் இதனை அச்சிட்டு வெளிப்படுத்தினார். இந்நூலின் சிறப்பறிந்த சென்னைப் பல்கலைக் கழகப்பாட நூற் குழுவினர் 1903ஆம் ஆண்டு பி.ஏ., தேர்வுக்கு இதனைப் பாடமாக வைத்தனர். பாடமாக வைத்தமையால், இந்நூல் இலக்கணமாக இருத்தல் கருதி இந்நூலாசிரியரின் மாணவரான ந.பலராம ஐயர் முதலிரண்டு இயல்களுக்கு உரை எழுதி வெளியிட்டார். பின்னிரண்டு இயல்களுக்குப் பல காரணங்களால் உரை எழுதவில்லை. பலராம ஐயர் எழுதிய முதலிரண்டு இயல்களுக்கு உரையுடன் கூடிய நூல் எவ்வாண்டு அச்சாயிற்று எனத் தெரியவில்லை. பின் நூலாசிரியரின் மகனார் சுவாமிநாதன் அவர்களின் வேண்டுகோளால் நூல் முழுமைக்கும் பலராம ஐயர் உரையெழுதி 1934இல் வெளியிட்டார். எனவே, இந்நூல் தொல்காப்பியம், யாப்பருங்கலம் முதலியன போல நாடகத் தமிழுக்கு மூலமும் உரையும் கொண்ட சிறந்த இலக்கண நூல் எனலாம்.

நூலின் அமைப்பு

இந்நூல் பாயிரம், நூல் என்னும் முன்னமைப்புக்களை நூலின் தொடக்கத்தில் கொண்டது. பாயிரம் 9 நூற்பாக்களையும், நூல் ஒரு நூற்பாலினையும் உடையன. இவற்றின் பின் நூல் நான்கு அமைப்புகளால் விரிவு பெற்றுள்ளது. அவை, பொது வியல்பு, சிறப்புயல்பு உறுப்பியல்பு, நடிப்பியல்பு என்பன. இயல்பு என்பதனைக் காட்டிலும் “இயல்” என்று சேர்த்துப் பொதுவியல், சிறப்பியல் என்றாற்போலக் கூறியிருந்தால் இந்நாடக இலக்கண நூல், இலக்கண நூலே என்னும் கருத்து மிகுதியும் வலிவு பெற்றிருக்கும். ஆனால் ஆசிரியர் எக்காரணம் பற்றியோ இயல் எனச் சேர்க்காமல் இயல்பு எனச் சேர்த்துள்ளார்.

பொதுவியல்பு

இப்பகுப்பு 107 நூற்பாக்கள் கொண்டது. இப்பகுதியில் கதை, நாற்பொருள், சந்தி, சுவை பொருத்தம், நடை, கூவிகூற்று, பாத்திரம், கதாந்தம் ஆகிய ஒன்பது செய்திகள் கூறப்பட்டுள்ளன. இவை, நாடகங்கள் பற்றிய பொதுவிலக்கணமாதலின் பொதுவியல்பு எனப்பெயர் பெற்றன. நாடகவியலைப் படிக்கும் போது தொல்காப்பியம் போன்ற பழம் பெரும் இலக்கண நூல்களின் வடிவமும் போக்குமே நம்முன் நிற்கின்றன. இந்நூலாசிரியர், தமிழ், வடமொழி

ஆங்கிலம் என்னும் மும்மொழி நூல்களில் அமைந்த கருத்துக்களைத் தழுவி இந்நூல் செய்தார். ஆதலில் அக்கருத்துக்கள் இந்நூலில் இடம் பெறுதலைத் தவிர்க்க இயலவில்லை. சான்றாகச் சுவைகள் பற்றி கூறும்போதும்.

“மனனிகழ் பெற்றி வெளியிற் றோன்றுமாறு

இயலும் சுவையு.து உவமை பெருமிதம்

நகைசமம் வெகுளி வியப்பிழிப் பவலம்

அச்சம் என்மார் ஆரியப் புலவோர்” (நாடக. 39)

என்பார். இங்கே சமநிலை ஒன்று கூட்டிச் சுவை ஒன்பது என்று கூறியுள்ளார். தொல்காப்பியரோ சமநிலையை நீக்கிச்சுவை எட்டு என்னும் கருத்தினர். ஆதலால் வி.கோ.சூ. அவர்கள் சுவை ஒன்பது என்று கூறும் போது “என்மனார் ஆரியப்புலவோர்” என்று மூலம் காட்டுகிறார். ஆயினும் சுவைகளை விரிக்கும் போது தொல்காப்பிய மணமே கமழ்கின்றது.

“புலனே செல்வம் புணர்வினை யாட்டே

இளமை வனப்பிவை களனாக் காமுறும்

தலைவனும் தலைவியும் நலப்பட் டின்புறல்

உவகைச் சுவையென் றுரைத்தனர் உயர்ந்தோர்” (நாடக 40)

உவகைச் சுவை பற்றிய இவ்விளக்கத்தைப் படிக்கும் போது தொல்காப்பியர் யாத்த,

“செல்வம் புலனேபுணர்வு விளையாட்டென்று

அல்லல் நீத்த உவகை நான்கே” (தொல். மெய்-255)

என்னும் நூற்பா நினைவிற்கு வருதல் இயல்பு.

கதையின் முடிவு கொண்டு நாடகத்தினை இன்பியல், துன்பியல் எனப் பகுப்பார் மேனாட்டார். இப்பகுப்பினைக் “கதாந்தம்” எனக் குறிப்பார். கதையின் அந்தம் என்பது இதன் பொருளாம். அவ்வாறு பிரிக்கும் போது இன்பியல் துன்பியல் எனப் பிரிக்காமல் நற்பொருளிறுதி, தீப்பொருளிறுதி என்று பெயர் சூட்டுவர் வி.கோ.சூ.

“அடுத்துரை கதையி னீறே கதாந்தம்” (நாடக.109)

“நற்பொரு ளிறுதி தீப்பொரு ளிறுதியென்

றிருவகைத் தாமென் றியம்பினர் மேலோர்” (நாடக. 110)

“நாடகத் தலைவ னன்மணம் புணர்ந்து

மாடக மணிமுடி யணிதலு மின்னன

பிறவு மாமிவை திறமுற முடிவது

நற்பொரு ளிறுதியா நயந்தனார் புலவர்” (நாடக. 111)

“தீப்பொரு ளிறுதி செப்புங் காலை
நாடகத் தலைவ னவிலருந் தீமை
யடைத லன்றி யாருயி ரிழத்தலு
மறைவதென் றுரைத்தன் ராங்கில மொழியோர்”

(நாடக. 112)

என்னும் நூற்பாக்களை நோக்கினால், இவைகள் ஆங்கிலச் சார்புக் கருத்தின் என்பது போதரும்.

சிறப்பியல்பு

இப்பகுப்பு 56 நூற்பாக்கள் கொண்டது. சாதி, உபசாதி, ஒழிபு என முப்பிரிவுகள் கொண்டது. ஒழிபு என்னும் பகுதியில் நாடகம் பற்றிய நூலினை :முன்றாகப் பகுப்பர். அவை நாடக நூல், நாடகக் காப்பியம், கூத்து நூல் என்பன. நாடக நூல் என்பது நாடகத்திற்குரிய இயல்புகள் அனைத்தும் இருப்பினும் நடித்துக் காட்டும் தன்மை இல்லாதது.

“நடித்துக் காட்டு நலமில் வாகுத

நாடக நூலென ஞாலத் தியலும்” (நாடக.163)

என்பது சூத்திரம். இதற்கு உரை வரைந்தவர், நாடக நூலுக்கு எடுத்துக்காட்டாக மனோன்மணியத்தைச் சான்றாகக் காட்டுவர்.

நாடகக் காப்பியம் என்பது ஆசிரியன் கூற்றாக வருவது பாடல்களும் விரவப் பெறுவது நாடகத்திற்கு வேண்டிய இலக்கணங்களில் சில பெற்று வருவது.

“புலவன் கூற்றிற் பொலிவ தாகி

நல்லிசைப் பாவொடு நாடக வறுப்பிடை

நண்ணி நடப்பது நாடகக் காப்பியம்” (நாடக. 164)

இதற்கு உரை வரைந்த ஆசிரியர் சிலப்பதிகாரத்தை எடுத்துக் காட்டாகக் கூறுவர்.

வி.கோ.சூ. அவர்கள் நடிக்கும் நாடகம் இலக்கிய வடிவில் அமையுமானான் அதனையே கூத்து நூல் என்பர். இது இடையிடையே கவி கூற்று உடையதாய்க் கீழ் மக்கள் நடித்துக் காட்டும் தன்மையதாய்க் கூத்தும் பாட்டும் கொண்டு வருவது என்பது அவர் கருத்து.

“கவிகூற் றிடையே நவிலப் பெறீஇ

யிழிசினர் நடிக்கு மியல்பிற் றாகிக்

கூத்தும் பாட்டுங் கொண்டியல் வதனைக்

கூத்தநூ லென்னக் கோடுங் குறித்தே” (நாடக. 165)

என்பது சூத்திரம். இதனால் நடிக்கும் நாடகம் இழித்த மக்களால் நடிக்கப் பெறுவது என்ற கருத்து ஆசிரியருக்கு உடன்பாடு என்று தெரிகிறது. கி.பி.

20ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலிருந்து இவ்விழிநிலையைச் சற்றுப் பின் நாடக மேடைக்குப் புத்துணர்வு அளித்த பம்மல் சம்பந்தனாரும், சங்கரதாசரும் போக்கினர் என்பது நினைக்கத்தக்கது.

உறுப்பியல்பு

இது 50 நூற்பாக்கள் கொண்டது. வாழ்த்து, நடத்துநர், முன்னுரை, குறிப்பு, அங்கம், களம், கூற்று, கூத்து, பின்னுரை, ஒழிபு என்னும் பிரிவுகளால் இலக்கணம் கூறுவது கூத்து என்னும் உட்பிரிவில் பரதநாட்டியம், குரவைக்கூத்து, நகைக்கூத்து, வரிக் கூத்து என்பனவற்றை விளக்குகின்றனர். வரிக் கூத்தை விளக்கும்போது அது கண்கூடுவரி முதலாக எடுத்துக் கோள்வரி இறுதியாக 8 வகைப்படும் என்று காட்டி இலக்கணம் கூறுகின்றார். இவ்வாறு வகைப்படுத்தும் நிலையைச் சிலப்பதிகாரத்தில் அடியார்க்கு நல்லார் உரையால் அறிகிறோம். எனவே இந்நூல் பழமைக்குப் பழமையாய், புதுமைக்குப் புதுமையாய்த் திகழ்கிறது என்று கூறலாம்.

நடிப்பியல்பு

இது 49 நூற்பாக்கள் கொண்டது. இவ்வியலில் மெய்ப்பாடு, விறல், ஒற்றுமை, அவிநயம், நிலை, நாடகசாலை என்பன பற்றி இலக்கணம் வகுத்துள்ளார். இவ்விலக்கணங்கள் மேடை நாடகத்திற்குரிய இலக்கணங்களாகத் திகழ்கின்றன. நூலின் முடிவில்,

“பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும்

வழுவல கால வகைய னானே” (நாடக. 232)

என்னும் நன்னூல் நூற்பாவை அவ்வாறே இறுதி நூற்பாவராக எடுத்துக்காட்டுவர்.

நாடகவியல் என்னும் இந்நூல் நாடகத்திற்குக் கிடைத்த அரிய கருவூலம் எனலாம். பழமையும், புதுமையும், கலந்து, மும்மொழிகளாம் தமிழ், வடமொழி, ஆங்கிலம் ஆகியவற்றின் இலக்கணம் அறிந்து யாத்துத் தரப்பட்ட சிறந்த நூல் இது எனின் அது மிகையன்று. இயற்றமிழ் கற்பாருக்குத் தொல்காப்பியம் போல் நாடகக் தமிழ் கற்பாருக்கு நாடகவியல்.

2. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்

பாதாளம் நோக்கி நாடகக்கலை போய்க் கொண்டிருந்த வேளையில் இக்கலையை மேல்நோக்கி இழுத்து வந்ததோடு மட்டுமல்லாமல் ஒழுங்கான திசைக்குக் கொண்டு வந்த சங்கர தாஸ் சுவாமிகள் நாடக வரலாற்றில் ஒரு சகாப்தம் என்று போற்றப்படுகின்றார். சுவாமிகளின் வரலாற்றைப் படிக்கும் பொழுது, தமிழ் நாடக மேடையில் ஒழுங்கு, நாடகங்களில் இலக்கிய வளம் இவை அனைத்தும் செய்த நாடக மேதை திரு சுவாமிகள் என்று கூறலாம். நாடக மேடையுடன் தம் வாழ்வை அறுபது ஆண்டுகளுக்கு மேல் ஐக்கியப்படுத்திக் கொண்ட “சுவாமிகள்” மேடைக்கலைக்குச் செய்த தொண்டுகள் அளப்பரியன. அவைகளில் சில.

1. ஆங்கில மோகத்தால் தாய்மொழியில் பேதுவது கூட மதிப்புக் குறைவாகக் கருதப்பட்ட அக்காலத்தில் இந்நாடகப் பெரியார் நாடகமேடை மூலம் தமிழ் வளர்த்தவர் இசை அரங்குகளில் தெலுங்கு ஆதிக்கம்

பெற்றிருந்த காலத்தில் நாடக மேடைகளில் இனிய தீந்தமிழ்ப் பாடல்களைப் பொழிந்து தமிழிசைக்குத் தொண்டாற்றியவர்.

2. அந்நாளில் சுவாமிகளின் பாடல்களை மட்டும் பயன்படுத்திக் கொண்டு உரையாடல்களைத் தம் மனம் போன்றவாறு நடிகர்கள் நாடக மேடைகளில் பேசி வந்தனர். நாடக மேடை விவாத மேடையாயிற்று. இக்கட்டுப்பாடற்ற போக்கை மாற்றி, கட்டுப்பாட்டுடன் கூடிய அமைப்பில் நடிக்கும்படி “சிறுவர் நாடகக்குழு” வினைத் தோற்றுவித்தார். சங்கரதாசர். இதனால் நாடகக் கலைக்கு ஓர் வரையறை ஏற்படுத்தப்பட்டது இத்திருப்பத்திற்கு இவரே காரணம்.
3. ஐம்பது ஆண்டுகட்கு முன்பெல்லாம் தமிழ் நாடக மேடையில் உரையாடல்கள் இல்லை. முழுதும் பாடல்களே பாடப்பட்டு வந்தன. இடையிடையே பேசப்படும் உரையாடல்களும் சமயத்திற்கேற்றபடி கையாளப்பட்டு வந்தன. இந்நிலையற்ற போக்கை மாற்றி உரையாடலும் பாடல்களும் கூடிய ஒழுங்கான நாடகங்களை இயற்றி நாடக உலகுக்கு இணையற்ற தொண்டு ஆற்றிய பெருமை சங்கரதாசர் ஒருவரையே சாரும்.

ஒரு நாடகம் சிறப்பாக இருக்க வேண்டுமானால் அதில் பங்கு கொள்ளும் நடிகர்களிடையே ஒழுக்கமும் கட்டுப்பாடும் இருக்க வேண்டும் என்ற கருத்தைத் தமது வாழ்நாள் முழுவதும் சுவாமிகள் வற்புறுத்தி வந்தார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. நாடகமேடை ஒரு தொழில் முறை வாழ்வு என்று கருதி வந்த நடிகர்கள் தெய்வ பக்தி, தேசபக்தி, மக்களிடம் அன்பு இவைகளோடு வாழ வேண்டும் என்று கற்றுக் கொடுத்தவர் இந்நாடகத் தலைமையாசிரியர்.

தமிழில் நாடகமில்லை, நடிகர்கள் இல்லை என்ற குறையைப் போக்கி, நாடக அரங்கில் புத்தொளியை உண்டாக்கியவர்.

நாடக மேடையை ஒரு கல்விச்சாலையாக்கி அதன் தொடர்புடைய நடிகர்களை, நாடகங்களை, பார்வையாளர்களைத் தம் காலத்திலும், பின்னால் தொடர்ந்து வரும் காலங்களில் தரம் பெறச் செய்த தனிப்பெறும் தொண்டர். இப்பெரியார் நாடகக்கல்விச் சாலையின் முதல்வராகத் திகழ்கின்றனார். இச்சாலையின் மூலம் 1. பாடல்கள், 2. வசனங்கள், 3. பாடலுக்கு இசை அமைத்தல், 4. நல்ல நாடகத்தைப் படைத்தல் போன்ற இவைகளை வருங்காலச் சந்ததியினருக்கு ஒரு பாடத்திட்டம் போலத் தந்தார்.

1969-இல் இவருக்கு நூற்றாண்டு விழாவினை நடிகர்கள் கொண்டாடினர். இவர் பெயரால் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்றம் தொடர்ந்து நாடகப் பணியில் ஈடுபட்டு வருகிறது. இவர் பெயரால் மதுரைப் பல்கலைக் கழகத்தில் ரூபாய் 7000/- வைப்பு நிதியாக வைக்கப்பட்டு ஆண்டுதோறும் இரண்டு சிறப்புச் சொற்பொழிவுகள் நடைபெற்று வருகின்றன. ஐந்து சொற்பொழிவுகள் மிகச் சிறப்பாக நடைபெற்றுள்ளன. இத்தகைய செய்திகள் நமக்கு உணர்த்துவன என்ன? இத்துறைக்கே பிறந்து மறைந்த இவரது தொண்டிற்குரிய சரியான மதிப்பீட்டைத் திரு.எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம் அவர்கள் குறிப்பிடும் பொழுது “இன்று வளர்ந்து வரும் தொழில் நாடகக் கலைக்கும் கலைஞர்களுக்கும் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தாம் ஆணிவேர் என்பது தெள்ளத் தெளியத் தெரியவரும்’ என்று கூறுவது கொண்டு அறியலாம்.

சுவாமிகள் எழுதிய நாடகங்கள்

சங்கரதாஸின் படைப்புகள் பல அவைகளில் குறிப்பிடத்தக்கன. வள்ளித் திருமணம், கோவலன், மணிமேகலை, சாவித்திரி, பார்வதி கல்யாணம், பிரபுலிங்க லீலை, அல்லி அர்ஜுனா, பவளக்கொடி, சீமந்தனி, சுலோசனாசதி, சதி அனுகுயா, அபிமன்யு சுந்தரி, பாதுகா பட்டாபிஷேகம், இலங்கா திருமணம், இலங்காதகனம், சிறுத்தொண்டர், லவகுசா, பிரசலாதா முதலிய ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களைத் தமிழ் வடிவமாக்கிய நாடக ஆசிரியராகவும் சுவாமிகள் திகழ்கின்றார். ரோமியோவும் ஜூலியத்தும், சிம்பலைன் ஆகிய விழா 1967 ஆம் ஆண்டு நடந்தபொழுது அழகிய மலரொன்று சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் மன்றத்தாரால் வெளியிடப்பட்டதும், மதுரைப் பல்கலைக் கழக நாடக அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவில் பேராசிரியர் அ.ச.ஞானசம்பந்தம் அவர்கள் இரு நாட்கள் இந்நாடகத் தலைமையாசிரியரின் நாடகத் தொண்டு பற்றிப் பேசியதும் இவரைப் பற்றி அறிய உதவும் நல்ல வரலாற்று ஏடுகளாக உள்ளன.

3. பம்மல் சம்பந்த முதலியார்

நாட்டுக்கும் வீட்டுக்கும் நன்மை செய்ய நாடும் அரிய கலைகளில் ஒன்று நாடகம். தமிழ் நாடகம் தமிழ் நாட்டில் நாடும் நகரும் போற்ற நல்ல நிலையிலிருந்த நாடகக் கலை 19ஆம் நூற்றாண்டில் சீர்குன்றி சிறப்பிழந்து காணப்பட்டது. அதன் அவலநிலை கண்டு அறிஞர் பலர் வருந்தினர். நாடகக் கலைக்குத் தமிழ் நாட்டில் புத்துயிர் அளித்து வளர்க்க வேண்டும் என்று முன் வந்தனர். அவர்களில் தலைசிறந்தவராகப் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரைக் கூறலாம். படித்துக் கொண்டிருந்த காலத்திலேயே அவருக்கு நடிக்க வேண்டும் என்ற ஆவல் பிறந்தது. தன்னோடு பயின்ற மாணாக்க நண்பர்களைத் துணையாகக் கொண்டு 'சுகுண விலாச சபை' என்னும் ஒரு நாடகக் குழுவை 1891ஆம் ஆண்டு சென்னையில் தொடங்கினார்.

கோவிந்தசாமி ராவின் பார்ஸி நாடகக் கம்பெனி நடத்திய நாடகங்கள் சம்பந்த முதலியாரைப் பெரிதும் கவர்ந்தன. மேலும் அவருடைய ஆங்கிலக் கல்வி அறிவு பல முறையில் நாடகங்களை நவீனமாகப் படைக்க வழிகாட்டியது. சீரிய முறையில் சிந்தித்து தனது 18ஆவது வயதில் 'புஷ்பவல்லி' என்ற தமிழ் நாடகத்தை எழுதி மிகச் சிறந்த முறையில் சுகுண விலாச சபையின் மூலம் நடித்துக் காட்டினார். புதிய அமைப்பில் நல்ல உத்திகளுடன் நடிக்கப்பட்ட புஷ்பவல்லி நாடகத்தை அனைவரும் மிகச் சிறப்பாகப் பாராட்டினார். முதல் நாடகம் பெற்ற வெற்றி அவரது நாடக வாழ்க்கை முழு வெற்றியடையக் காரணமாக இருந்தது என்று கூறலாம்.

1891ஆம் ஆண்டைத் தமிழ் நாடக மறுமலர்ச்சி ஆண்டாகக் கருதலாம். அன்றிலிருந்து சம்பந்த முதலியார் படித்தவர் பாமரர் அனைவரையும் கவர்ந்தக்க நல்ல மேடை நாடகங்களைப் புதுமையான அமைப்பில் எழுதிக் குவிக்கத் தொடங்கினார். அதே ஆண்டு சுந்தரம் பிள்ளை 'மனோன்மணியம்' என்ற கவிதை நாடகத்தை மேனாட்டு நாடக முறைகளைப் பின்பற்றித் தமிழில் எழுதி வெளியிட்டார். பரிதிமாற் கலைஞர், சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஆகியோர் தமிழ் நாடக உலகில் தங்கள் திறமைகளைக் காட்டிய கால கட்டமாகவும் அது விளங்கியது. இதுவரைத் தக்கவர்களது ஆதரவு இன்றி வாடிய பயிர்போல் வதங்கிய தமிழ்நாடகம் 1891ஆம் ஆண்டு முதல் வாட்டம் நீங்கி வளரத் தொடங்கியது. பலராலும் இழிவாகக் கருதப்பட்ட 'நாடகம்' அனைவராலும் உயர்வாக மதிக்கப்பெற்றது. தெருக்கூத்து அமைப்பு மாறி அரங்க அமைப்பு

முறை சீர்பெற்றுச் சிறந்தது. 'கூத்து ஆடுதல்' என்ற தொடரில் வழக்கற்ற 'நாடகம் நடித்தல்' என்ற நல்ல தொடர் பழக்கத்துக்கு வரத் தொடங்கியது. நல்லவர்களும், சமுதாய முன்னணியில் இருப்பவர்களும் நாடக அரங்கமேறி நடிப்பதில் தவறில்லை என்ற உணர்வு தமிழ்நாட்டில் பரவத் தலைப்பட்டது.

சம்பந்த முதலியார் 1891ஆம் ஆண்டிலிருந்து அயராது தமிழ் நாடகங்களை எழுதிக் கொண்டே இருந்தார். அவர் பல வகைகளில் 94 நாடகங்களை எழுதித் தமிழன்னையின் தளிர் அடிகளில் படைத்துள்ளார் என்பதனைப் பெருமையுடன் கூறலாம். அவரது கடைசி நாடகமான 'மனைவியைத் தேர்ந்தெடுத்தல்' என்ற ஒன்று மாத்திரம் இன்னும் அச்சாகாமல் அடங்கிக் கிடக்கிறது.

சம்பந்த முதலியார் 'மனோகரா' நாடகம் கதை, கூட்டுக் கோப்பு, பாத்திரப் படைப்பு, சுவை, மொழிநடை, உத்திகள் ஆகிய அனைத்து நிலைகளிலும் சிறந்து விளங்குகிறது. மெய்ம்மைப்பண்பு மிகுந்துள்ள நாடகமாக இதனைக் கருதலாம். ஒரு கட்சியில் கொல்லப்பட்ட கேசரிவர்மனின் அருவம் நாடகத்தில் செயல்படுவதாக ஆசிரியர் காட்டுகிறார். இது இயற்கை இகந்த காட்சியாகி மெய்மைக்கு ஊறுசெய்வதாக அமைகிறது. இதனை ஆங்கில நாடக ஆசிரியர் ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய ஹேம்லட் நாடகத்தில் இடம்பெறும் 'அருவக் காட்சியின்' தாக்கமாகக் கொள்ளலாம். நகைச் சுவைக்காட்சிகள் நாட்டு நடப்புக்கு ஒட்டியும் ஒட்டாமலும் வருவதை நாடக மேடை அனுமதிக்கத்தான் செய்யும். எத்தகைய கொடியவருடைய உள்ளமும் நல்லது தீயதைப் பிரித்துக் காணும் திறமுடையது என்பதை 'மனோகரா'வில் இடம்பெறும் வஞ்சகியான வசந்தசேனையின் வாயுரைகள் மூலம் மிகவும் நுட்பமாகப் புலப்படுத்துவதில் நாடக ஆசிரியரின் திறமை நன்கு வெளிப்படுகிறது. தாய்க்கும் மகனுக்கும் இடையில் நிலவும் உச்சகட்டமான உணர்வை 'மனோகரா' நாடகம் சித்தரிக்கும் முறை மிகவும் உருக்கமானது. வீரம், கோபம், காமம் ஆகிய சுவைகள் களிநடம் புரிகின்றன. சுருங்கக் கூறின் தமிழ் நாடகப் பூங்காவில் இதுவரை மிகக் குறைவாகவே மலர்ந்துள்ள நல்ல பூக்களில் 'மனோகரா'வும் ஒன்றென உறுதியாகக் கூறுவர்.

சம்பந்த முதலியார் காலத்தின் போக்கையும் மக்களின் விருப்பையும் கருதிப்பல புராண இதிகாச நாடகங்களைத் தொடக்க காலத்தில் எழுதியுள்ளார். கொடையாளி கர்ணன், காலவரிஷி, சிறுத்தொண்டன், மார்க்கண்டேயன் போன்றவை அவற்றுள் சில. நல்லதங்காள் நாடகம் அவலத்தின் கொள்கலனாகவே உள்ளது. அரிச்சந்திரன் நாடகத்தில் தன்னுடைய கற்பனைத் திறனைக் காட்ட சம்பந்த முதலியார் முயன்றுள்ளார். அரிச்சந்திரனின் எதிர் மாறாக எந்த சூழ்நிலையிலும் பொய்யே பேசும் ஒருவனின் கதையைக் கற்பனை செய்து 'சந்திரஹரி' நாடகத்தைப் படைத்துள்ளார். இதனை ஒரு 'நாடக நையாண்டியாகக்' கருதலாம். இது போன்றவற்றை ஆங்கிலத்தில் 'Burlesque' என்று கூறுவர். சாரங்கதரன் நாடகத்தில் பழங்கதையைப் பலவிதமாக மாற்றி நாடகச் சுவையைப் பெருக்கியதுடன் கதையின் கருப்பொருள் சிறப்பையும் மிகுதிப்படுத்தியுள்ளார்.

மக்களுக்குத் தாங்கள் வாழும் சமுதாயச் சிந்தனைகளை ஊட்ட விரும்பிய ஆசிரியர்கள் பல சமுதாயப் படைப்புகளைத் தமிழ்நாட்டில் எழுதத் தொடங்கினர். அந்தக் கால உணர்வுக்குத் தக்கவாறு சம்பந்தமுதலியாரும் பல

சமூக நாடகங்களை எழுதினார். அவருடைய முதல் சமூக நாடகமான 'பொன்விலங்குகள்' பரிசு பெற்றுச் சிறப்படைந்தது. குறிப்பிட்ட சமூக பிரச்சனைகளைக் கதைக் கருவாக்கி மேடைக்குத் தக்க உருவம் கொடுத்து மக்களின் பாராட்டைப் பெறுவதோடு அவர்களைச் சிந்திக்கச் செய்யவும் திறனுடைய பல நாடகங்களைப் படைத்துள்ளார். மூன்றே அங்கத்தில் 'விஜயரங்கம்' என்ற நாடகத்தை எழுதி மனைவியை ஐயப்பட்டு ஒதுக்கும் ஒரு கணவனின் அறியாமையைக் கண்டித்து அறிவுறுத்துகிறார். 'தாசிப்பெண்' என்ற நாடகம் பரத்தைமையைக் கண்டிப்பதோடு பார்ப்பவர்களை நெகிழ்ச்சியும் தன்மையுடையது. 'குறமகள்' சமூக ஏற்றத் தாழ்வுகளை வெட்டியெறியத் தூண்டும் வலிமையுடன் எழுதப்பட்டுள்ளது. குடி, களவு, சூது, காமம், அறியாமை ஆகியவற்றைப் போக்கவும் சம்பந்த முதலியார் நாடகங்கள் வாயிலாக முயன்றுள்ளார்.

'பிராமணனும் சூத்திரனும்' என்ற பெரிய நாடகம் இனப் பாகுபாட்டை இடியெனச் சாடி எதிர்க்கும் தன்மையுடையது. அதனுடைய ஆற்றலைக் கண்டு அஞ்சிய சம்பந்த முதலியாரின் நண்பர்கள் அந்த நாடகத்தை மேடையற்ற அனுமதிக்கவில்லை. அவரது நாடகங்களில் மேடை ஏறாத ஒரே நாடகமாக இன்று வரையிலும் அது அச்சுவடியில் அமைதியடைந்துள்ளது.'

சமுதாய வீதியில் நடப்பவற்றை நன்றாகக்கண்டு, உணர்ந்து, எள்ளி நகையாடுவதில் சம்பந்த முதலியார் தனித்திறமையுடையவர் என்பதைப் பல சிறிய நாடகங்கள் வாயிலாகக் காட்டியுள்ளார். 'சபாபதி' தொடர் நாடகங்கள் அதற்கு மிகச் சிறந்த எடுத்துக் காட்டுகளாக உள்ளன. வழங்கு மன்றம், பாடசாலை ஆடம்பர வாழ்வு, அறைகுறைபடிப்பு, ஜமீன் ஆட்சி, கலப்பு மொழிப்பேச்சு, நாடக ஒத்திகை, சினிமாப் படப்பிடிப்பு போன்ற பலவற்றைச் சிரிக்கச் சிரிக்க நாடகமாக்கி உள்ளார். மக்களைப் பலமுறை பாடம் படிக்கச் செய்கிறார். அங்கதக் காட்சிகளுக்கு அருமையான இடங்களாக இவை அமைகின்றன.

பிறமொழி நாடகங்கள் பலவற்றைத் தமிழில் எழுதி அவற்றைத் தமிழ் மக்களுக்கு நல்ல முறையில் அறிமுகப்படுத்தியுள்ளார். சாகுந்தலம், விக்ரிம ஊர்வசி, மாளிவி அக்கனிமித்திரம், ரெத்னாவளி ஆகியவற்றை வடமொழியிலிருந்தும் அமலாதித்தியன் மகபதி, சிம்ஹநாதன், விரும்பிய விதமே, வாணிபுர வணிகன் ஆகியவற்றை ஆங்கிலத்திலிருந்தும் காளப்பனின் கள்ளத்தனம் என்ற நாடகத்தைப் பிரஞ்சுமொழியிலிருந்தும் தமிழுக்குத் தந்துள்ளார். அவற்றை மொழிபெயர்ப்பு என்றோ தழுவல் என்றோ கூறமுடியவில்லை. தமிழ்மக்களின் சுவைத்தன்மையினையும் தமிழ் மொழியின் பொது இயல்புகளையும் மனத்தில் கொண்டு தகுந்த மாற்றங்களுடன் இந்த நாடகங்கள் எழுதப் பெற்றுள்ளன. மூலக்கதையும் உணர்வுகளும் காக்கப்பட்டுள்ளன. ஆகையினால் இவற்றை 'மென்தழுவல்' (Tender Adoption) என்று கூறலாம்.

துன்பியலே அறியாத தமிழ் நாட்டுக்கு முதன்முதலில் அத்தகைய நாடகங்களைச் சம்பந்த முதலியார் படைத்துத் தந்துள்ளார். 'இரு நண்பர்கள், கள்வர்தலைவன், உத்தம சகோதரன்' போன்றவை அவர் எழுதிய துன்பியல் நாடகங்களில் முக்கியமானவை. 'கள்வர் தலைவன்' நாடகமேடையைக் குறுதியில்

நனைத்துப் பிணக்காடாக மாற்றும் அச்சம் மிகுந்த காட்சிகளை நிரம்பக் கொண்டது. சம்பந்த முதலியாரின் துன்பியல்களை மிகச் சிறந்தவை என்று கூற முடியாவிட்டாலும் அவையே தமிழ் மக்களின் முன் முதன் முதலில் காட்டப்பெற்ற துன்பியல் படைப்புகளாக உள்ளன.

வாழ்க்கையில் பல்வேறு நிலையிலுள்ள பாத்திரங்கள் இடம் பெறுகின்றன. காவலன் முதல் கள்வன் வரை அனைவரும் வந்து வந்து போகின்றனர். இருள் வாழ்வே வாழும் மறையுலக மக்கள் தம் உண்மையான தன்மைகளைப் புலப்படுத்தும் அறிவுக் கூடமாக நாடகசாலை அமைந்திருந்தது. 'இல்லறமும் துறவறமும் கலையோ காதலோ' ஆகிய நாடகங்கள் வாழ்வுக்கு ஏற்ற அருமையான கருத்துகளை வாதமுறையில் தெளிவுபடுத்தும் தன்மை உடையன. மாறுபட்ட கொள்கைகளை நடுநிலைப்பள்ளி பார்வைக்கு உட்படுத்தி இயல்பான முடிவுகளை மக்களின் நன்மைக்காகத் தேடித் தரும் போக்கில் இத்தகைய நாடகங்கள் எழுதப்பட்டன.

சம்பந்த முதலியாரின் நாடகப் பாத்திரங்களில் பலர் நம் மனத்திரையில் குறிப்பிட்ட பண்புகளுடன் பதிவாகிவிடுகின்றனர். பத்மாவதி வீரத் தாயாகவும், சத்தியவதி உண்மைக் காதலின் உத்தம தியாகியாகவும், ஜெயவீர சக்தியாகவும், மனோகரன் வீரத் திருமகனாகவும், விஜயப்பிரியன் உத்தம நண்பனாகவும், லீலாவதி பேராசைக் கொடுமையாகவும், வசந்த சேனை வஞ்சக வனிதையாகவும், கையாள் சபாபதி அறியாமையின் சின்னமாகவும், சுகுமாரன் நட்பின் நாயகனாகவும் இடம்பெறுகின்றனர்.

மனித மனத்தில் பல்கலை உணர்ச்சிகள் பல முறைகளில் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்கள் வாயிலாகப் புலப்படுத்தப்படுகின்றன. அவலம் முனைப்பான இடத்தையும் இன்பம் அடுத்த இடத்தையும் பெறுகின்றன. இம்முறை உலக இயல்பை விளக்கும் தன்மையுடன் காணப்படுகிறது.

சம்பந்த முதலியார் காலத்துக்குத் தக்க நாடகங்களை எழுதினார். நவீன முறையில் அவற்றை அரங்கேற்றினார். கட்டுப்பாடு, ஒழுக்க மேம்பாடு, கால உணர்வு, கலைச்சிறப்பு, உலக இயல்பு, உண்மையான ஆர்வம் ஆகியவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு தமிழ் நாடகக் கலையை வளர்ந்தார். அவருடைய வாழ்வு கலைக்காக ஒதுக்கப்பட்டது. நாடகக் கலை தமிழ்நாட்டில் தலைநிமிர்ந்து நிற்க தன் வாழ்க்கைப் பணிகளைத் துணிவுடன் அற்பணித்த கலைச் செல்வராகச் சம்பந்த முதலியார் என்றும் மதிக்கப்படுவார். நீதிபதி வாழ்வை விடவும் நாடக வாழ்வுக்கு புகழைத் தந்தது. ப.ச.மு. தமிழ் நாடகத் தந்தையாக இன்றும் என்றும் போற்றப்படுவது உறுதி.

மொழிபெயர்ப்பு நாடகம்

தமிழிலக்கண நூலார், நூல்களை வகைப்படுத்தும்போது முதல் நூல், வழி நூல் எனப் பகுப்பார். இப்பகுப்பு, முதல் நூலான தொல்காப்பியத்திலேயே உள்ளது. வழி நூல் நான்கு வகைப்படும் என்பர். அவை தொகை நூல், விரி நூல் தொகை விரிநூல், மொழிபெயர்ப்பு நூல் என்பன. இந்நான்கில் மொழி பெயர்ப்பு நூல்களும் ஒரு மொழியின் வளத்தை உயர்த்தும் பெருமைமிக்கன. மனிதன் சமுதாயமாகக் கூடி வாழும் இயல்பினன்; ஆதலால், கருத்துப் பரிமாற்றம் ஏற்படுதல் இயல்பே இம்மாற்றத்தினை அறிஞர்கள் ஒரு மொழியிலிருந்து

மற்றொரு மொழிக்குத் தரும்போது அது எழுத்து வடிவம் பெறுமானால் மொழிபெயர்ப்பாகின்றது.

இலக்கியதில் மொழிபெயர்ப்பு என்பது மிகவும் இன்றியமையாதது. இலக்கிய மொழி பெயர்ப்பு என்பது எல்லோருக்கும் எப்பொழுதும் பயன்தராவிட்டாலும் ஒரு மொழியில் இலக்கியம் படைக்க விரும்புவாருக்கு மொழிபெயர்ப்பு நூல்கள் பெருந்துணை செய்யும் என்பர் கில்பர்ட்! எனவே படைப்பிலக்கியங்கள் தோன்ற மொழிபெயர்ப்பிலக்கியங்கள் பெரிதும் தளமாகும் என உணரலாம். ஒருவர் ஒன்றினைச் செய்யும் போது ஒரு பயன் கருதியே செய்வார். மொழிபெயர்ப்பாளர்கள் பிறமொழி இலக்கியங்களை மொழிபெயர்க்கவும் இத்தகைய ஏதுக்கள் இருத்தல் வேண்டும். ஜோசப் பி. காசக் காண்டே என்பார், இதற்குரிய காரணங்கள் நான்கு என்பார்.

அ. மைய கருத்தை வலியுறுத்தல்

ஆ. மூல நூலில் உள்ள வாக்கிய அமைப்புகளில் ஈடுபட்டுத் தம் மொழிக்கேற்ப உரைக்க எண்ணுதல்.

இ. மூல நூலில் உள்ள வாக்கிய அமைப்புகளில் ஈடுபட்டுத் தம் மொழிக்கேற்ப உரைக்க எண்ணுதல்.

ஈ. அறிவுக் கருத்தாக இல்லாமல் நகைச்சுவை போன்ற கருத்துக்களையும் கொண்டு வர நினைத்தல்.

இத்தகைய நோக்கங்களுடன் மொழிபெயர்க்கும்போது அம்மொழிபெயர்ப்பு, நல்ல மொழிபெயர்ப்பாகவும் அமைதல் வேண்டும். ஓரிலக்கியத்தினை மொழி பெயர்க்க மூவகை நடைமுறைகள் உள்ளன என்று கருதுவர்.

அ. எழுத்துக்கு எழுத்து மொழிபெயர்த்தல்.

ஆ. மையக் கருத்தினைப் புரிந்து தழுவி மொழிபெயர்த்தல்.

இ. மூலமொழிக்கு நெருங்கிய தம் மொழிச் சொற்கொண்டு மொழி பெயர்த்தல்.

இம்மூவகை மொழி பெயர்ப்புக்களில் தழுவல் மொழி பெயர்ப்புக்களே மொழிகளில் மிகுதி. அவ்வாறு மொழி பெயர்க்கும் போது எம் மக்களுக்காக மொழிபெயர்க்கின்றோமோ, அம்மக்களின் பழக்க வழக்கங்களுக்கு ஏற்ப இருத்தல் வேண்டும். கருத்து விளக்கமும், மூலக் கருத்துக்கு முரணில்லாப் போக்கும் வேண்டும். இது கருதியே தொல்காப்பியம், “வடமொழிப் பனுவலை மொழிபெயர்த்துத் தமிழால் செய்தல்” என்று விளக்கம் செய்வார். “தமிழால் செய்தல்” என்னும் தொடர், தமிழ் நெறிப்படுத்த வேண்டும் என்பதனை வலியுறுத்தும் தொடர் ஆகும். இத்தகைய மொழி பெயர்ப்பே சிறந்த மொழிபெயர்ப்பாம்.

“மூலத்திலுள்ளதை உண்மையோடு மொழிபெயர்க்க முயலும் போது அழகு குன்றிவிடுகிறது. மொழிபெயர்ப்பை அழகுபடுத்த முயலும் போது உண்மை மங்கி விடுகிறது. மூலத்திலுள்ள உண்மைக்கும் அழகுக்கும் அதிகச் சிதைவு ஏற்படாமல் பாதுகாப்பதற்காக நான் பட்டபாடு கொஞ்சநஞ்சமல்ல” என்று மொழிபெயர்ப்பாற்றல் மிக்க எஸ். மகராசன் குறிப்பிடுவது, மொழிபெயர்ப்பின் அருமை காட்டும்.

தமிழில் இலக்கிய இலக்கண மொழிபெயர்ப்புக்கள் உள்ளன. இலக்கிய மொழி பெயர்ப்புக்களில் நாடக மொழி பெயர்ப்புக்கள் குறிப்பிடத்தக்க பெருமைபடைத்தன.

முதல் மொழி பெயர்ப்பு

1876ஆம் ஆண்டில் தமிழில் முதல் மொழிபெயர்ப்பு நாடகம் வெளியாயிற்று. நாடக ஆர்வத்தாலும் ஆங்கிலக் கல்வியின் அறிவு வளர்ச்சியாலும் பிறமொழி நாடகங்கள் பல. தமிழில் மொழிபெயர்க்கப் பெற்றன. இம்மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள் தமிழ் நாடகக் கலையின் பரிணாம வளர்ச்சிக்குப் பேருதவி செய்துள்ளன எனின் அது மிகையன்று.

100 நாடகங்கள்

தமிழ் மொழிக்குப் புதிய வரவாக அயன்மொழிகளில் இருந்து பல நாடகங்கள் தொடர்ந்து மொழிபெயர்க்கப்பட்டு வருகின்றன. ஆங்கிலம், வடமொழி திராவிடமொழிகள், கிரேக்கம், பிரெஞ்சு, ஜெர்மன், இரஷ்யன், வங்காளம், இந்தி, குஜராத்தி முதலியன மொழிகளில் இருந்து ஏறத்தாழ நூறு நாடகங்கள் வரை இதுவரை மொழிபெயர்க்கப்பட்டுள்ளன என்ற செய்தி பலருக்கு விந்தையாகவும் இருக்கும். ஆரவாரம் இல்லாமல் அமைதியாக இந்த மொழி பெயர்ப்பு இயக்கம் வெற்றியாக நடைபெற்று வருகிறது என்றே கூற வேண்டும். தமிழ் அறிஞர்களை முதலில் காளிதாசரும், ஷேக்ஸ்பியரும், சூத்ரகரும் கவர்ந்தார்கள் என்பது உண்மையே. ஆனால் காலம் செல்லச் செல்ல எல்லா மொழி நாடக ஆசிரியர்களும் தமிழ் அறிஞர்களின் பார்வைக்கு இலக்காகத் தொடங்கினர். காளிதாசரின் நாடகத்தைப் பன்னிருவருக்கு மேல் மொழி பெயர்த்திருக்கின்றனர். மண்ணியல் சிறுதோர் நால்வரால் மொழி பெயர்க்கப்பட்டிருக்கிறது.

ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்கள்

ஷேக்ஸ்பியரின் 37 நாடகங்களில் பதினேழு நாடகங்கள் தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டிருக்கின்றன. 1878-இல் ஷேக்ஸ்பியரின் வெனிஸ் வர்த்தகன் முதலில் மொழிபெயர்க்கப் பட்டிருந்தாலும் அதிகமான மொழிபெயர்ப்புக்கு ஆளான நாடகங்கள் ஹாம்லெட், ஜூலியஸ் சீசர் ஆகிய இரண்டுமேயாகும். இவ்விரண்டையும் ஐவருக்கு மேல் மொழி பெயர்த்திருக்கின்றனர். தொடர்ந்து இப்பொழுது மாக்பெத், ஒத்தெல்லோ, ரோமியோ ஜூலியட், மெர்ச்செண்ட் ஆப் வெனிஸ் முதலியன பலரால் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுள்ளன. ஷேக்ஸ்பியர் மொழிபெயர்ப்புக்களில் மேடையமைப்புக்கு ஏற்பச் செய்யப்பட்ட மொழிபெயர்ப்பாகப் பம்மல் அவர்களின் “வணிகபுர வணிகன்” (Merchant of Venice), “விரும்பிய விதமே” (As you like it) என்னும் இரண்டு நாடகங்களும் திகழ்கின்றன. அண்மையில் முன்னாள் உயர்நீதிமன்ற நடுவர் எஸ். மகராசன் மொழி பெயர்த்த மாக்பெத், ஹாம்லெட் போன்றவைகள் செறிவுடன் இலக்கியச் சிறப்பாக அமைந்துள்ளன. எல்லா மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களும் நேரடியாக மூல மொழியிலிருந்து அவ்வாறே மொழிபெயர்க்கப்பெற்றவை என்று கூற முடியாது. மனோன்மணிய ஆசிரியர் தமிழ்ச்சூழல் ஏற்பட The secret way என்ற ஆங்கில நாடகத்தைப் படைத்ததுபோல மிகப்பல மொழி பெயர்ப்புகள் உள்ளன; சில தழுவியும், சில ஓரளவு நேரடியாகவும் அமைத்துள்ளன.

பதிப்பகங்களின் தொண்டு

பிற நாட்டு மொழிகளிலிருந்து ஆங்கிலத்தில் பல நாடகங்கள் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு விடுகின்றன. அவ் ஆங்கில அமைப்பிலிருந்தே தமிழில் பல நாடகங்கள் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுள்ளன. சாகித்ய அகாடமியார், அமுத நிலையம், நியூசெஞ்சரி புக் ஹவுஸ் முதலியன நிறுவனத்தார் இம்மொழி

பைத்தியக்காரன் மூலம் தொலைந்த பாத்திரம் கிடைத்து விடுகிறது. கேலியும் கிண்டல்களும் மறைந்து மதவாதிகள் ஒன்றுபட்டு நட்புணர்வோடு பிரிவதாக நாடகம் முடிவடைகிறது.

சுமார் 28 பக்கங்களைக் கொண்டதாக இப்பிரகசனம் விளங்குகிறது. பிற நாடகங்களில் வருவது போலவே இந்நாடகத்திலும் முதலில் தோற்றுவாயாக வரும் சூத்திரதாரன், நடி இருவரும் தோன்றி நாடகத்தின் சிறப்பைக் கூறுகின்றனர். நான்கு காட்சிகளை உள்ளடக்கியதாக அமைந்துள்ள இந்நாடகத்தின் மொழிபெயர்ப்பு, சிறு சிறு தொடர்களாக நாடக அமைப்பிற்கேற்ப உள்ளது; ஓரங்க நாடகமாகவோ அல்லது வானொலி நாடகமாகவோ அரங்கேற்றத்தக்க வகையில் கட்டுக்கோப்புடன் அமைந்துள்ளது. சென்னை வானொலியில் இந்நாடகம் அரங்கேற்றப்பட்டுப் பாராட்டினைப் பெற்றது.

2. காளிதாசரின் சாகுந்தலம்

சற்றேக்குறைய இற்றைக்கு 1580 ஆண்டுகளுக்கு முன் வடநாட்டில் உச்சயினி மாநகரில் வாழ்ந்த மகாகவி காளிதாசரின் அரிய படைப்பான சாகுந்தலத்தைப் பன்னிருவர் தமிழில் மொழிபெயர்த்துள்ளனர் அல்லது தழுவி எழுதியுள்ளனர். இவற்றில் 1887 ஆம் ஆண்டு வெளிவந்த லட்சுமி அம்மாள் மொழிபெயர்ப்பான சாகுந்தல விலாசமே பழையமையானதாகும். மிருச்சடிகத்தைப் போல வெளிநாட்டார்களைக் கவர்ந்த இந்திய நாடகங்களில் சாகுந்தலமும் ஒன்றாகும். அமெரிக்க, ரஷ்ய நடிகர்கள் தம் அரங்கங்களில் இந்நாடகத்தை அரங்கேற்றியுள்ளனர். தமிழக நாட்டியக் குழுக்கள் சாகுந்தல நாடகக் கதையை நாட்டிய நாடகமாக ஆடியுள்ளன. தமிழில் அமைந்த பன்னிரு மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களில் பெரும் பயிற்சியில் உள்ள மொழிபெயர்ப்புகள் மறைமலையடிகளாரின் மொழிபெயர்ப்பும் இலங்கை நாவலியூர் நடராசன் அவர்கள் மொழிபெயர்ப்பும் இலங்கை நாவலியூர் நடராசன் அவர்கள் மொழிபெயர்ப்புமேயாகும். மொழிபெயர்ப்பாளர்கள் அனைவரும் பெரும்பாலும், “சாகுந்தலம்” என்ற பெயரை நூலுக்குக் கொடுத்துள்ளனர். நடேச சாஸ்திரியர் மட்டும் “முத்திரைக் கணையாழி” என்று தலைப்புக் கொடுத்துள்ளார்.

மறைமலையடிகளாரின் மொழிபெயர்ப்பு

பிறமொழிச் சொற்கள் கலவாத தூய தனித்தமிழ் நடையில் ஆக்கப்பட்டிருப்பது, அடிகளாரின் மொழிபெயர்ப்பின் தனிச்சிறப்பு. காளிதாசரின் மூலநூல் சொற்களை, பொருட்சுவைகள் நிரம்பியது; நுண்ணுறிவு பயக்கும் கருத்துக்கள் நிரம்பியது. கற்பார்க்குக் கழிபேரின்பம் பயக்கவல்லது. எழில் நிரம்பிய இயற்கைத் தோற்றங்களையும் பாத்திரங்களின் மன உணர்ச்சிகளையும் ஆசிரியர் காளிதாசர் அறிஞர்கள் வியக்கும் வண்ணம் படைத்திருக்கிறார். இவை அனைத்தும் மூல நூலின் சுவை கெடாமல் அவ்வாறே செந்தமிழில் வடிக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

நாடக இலக்கணத்திற்கு முற்றிலும் பொருத்தமாக இயற்றப்பட்ட இந்நாடகம் மறைமலையடிகளின் இனிய தமிழ் ஆக்கத்தால் பலரும் அறிந்து

படித்து இன்புறும் வாய்ப்பைப் பெற்றது. இந்நூலும், தமிழகப் பல்கலைக்கழக மாணவர்க்குப் பாடமாக வைக்கப்பட்ட காரணத்தால் தமிழ் உள்ளங்களில் அழியாத ஓர் இடத்தைப் பெறும் வாய்ப்பையும் பெற்ற. மனோன்மணிய ஆசிரியர் பிள்ளை அவர்கள் ஆங்கில நூலைத் தழுவி எழுதினாலும் தமிழ்நாடு, தமிழ் அரசர், தமிழ்ப் பண்பாடு இவைகளை இணைத்துத் தருவது போலக் காளிதாசர் நாடகத்தை அடிகள் மொழிபெயர்த்துள்ளார். துஷ்யந்தன்.

“யான் நோக்குங்காலை நிலன்னோக்கும் நோக்காக்கால்

தான்நோக்கி மெல்ல நகும்”

என்ற குறளைச் சொல்லுவதாக வரும் ஓர் இடம் இதற்குக் தக்க சான்றாம். துஷ்யந்தன் அதே வகுப்பில் “காணிற சுழறலை மென்றோட் சுரும்பினையே” என்று திருக்கோவையாரை எடுத்துப்பேசுவது. அடிகளாரின் புலமையைக் காட்டினாலும் நாடக அமைப்பில் காலமுரண் ஆகும். அடிகள், ஆறாம் வகுப்பில் வலைஞன் பேசும் பேச்சை அப்படியே பேசுக மொழியில் எழுதியிருப்பது, இந்நாடகம் நூல் பெற்ற பெருமையாகும்

இதே சாகுந்தலம், ஈழக்கவிஞர் திலகம் நாவலியூர் சோ.நடராசன் அவர்களாலும் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுப் பழனியப்பா பிரதர்ஸ் பதிப்பகத்தாரால் வெளியிடப்பட்டுள்ளது. மொழியாக்கம் கூடிய வரையில் நல்ல எளிய தமிழ்நடையில் அமைந்திருக்கிறது. அடிகளார் மொழிபெயர்ப்பில் 54 பாடல்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. ஆனால் இந்நூல் முழுமையிலும் மூன்று செய்யுட்களே இடம் பெற்றுள்ளன.

இந்நூலிலும் சாகுந்தல நாடக அமைப்பை விளக்கி ஆசிரியர் அரியதோர் முன்னுரை எழுத்தியிருக்கிறார். நூலைப் பற்றியும் நாடக மரபு பற்றியும் இப்பகுதி தெளிவாக எடுத்துக் கூறுகின்றது. நாடகத்தின் ஐந்து சந்திகளான முகம், பிரதி முகம், கருப்பம், வியத்தம், நிர்வகுணம் என்பவை சாகுந்தலத்தில் எவ்வாறு அமைந்துள்ளன என்பதை ஆசிரியர் எடுத்துக்காட்டுவது, இலக்கண நுட்பத்தை நாடகத்தில் பொருத்திக் காணும் திறனாய்வு என்று சொல்லலாம்.

அடிகளின் மொழிபெயர்ப்பையும் நாவலியூர் நடராசனின் மொழி பெயர்ப்பையும் நோக்கும் பொழுது அடிகளின் உரையாடல், செய்யுள் தன்மை பொதிந்தும் நாவலியூராரின் நடை, மேடை இயற்கைத்தன்மை பெற்றும் இருக்கக் காணலாம். சான்றுக்கு இரண்டு ஆசிரியர்களின் மொழிபெயர்ப்புக்களும் கீழே தரப்பட்டுள்ளன.

உலக நாடக அரங்குகள்

தியேட்டர் அல்லது அரங்கு என்பதனை உலகுக்கு அறிமுகப்படுத்தியவர்களுள் முதன்மையானோர் கிரேக்கர்களே ஆவர். நாடக அரங்கு என்ற கருத்தமைவு பொது வாயினும் வரலாற்றுக் காலங்களையும், அவ்வநாட்டு நிலைகளையும் பொறுத்து அரங்க முறைகளில் வேறுபாடு உண்டு. மன நெகிழ்ச்சிக்காகவும், மதச் சடங்கு முறைகளுக்காகவும் எனப் பல்வேறு நோக்கங்கொண்டு அரங்குகள் பழங்காலத்திலேயே உருவாகியுள்ளன. தீப்பந்தங்களில் துணை கொண்டு ஆடியும் பாடியும், பேசியும், கையொலி எழுப்பிக்கொண்டும், இசைக் கருவியாளர்களின் துணைகொண்டும், முகமூடிகள் அணிந்து கொண்டும், தொடக்கக் கால அரங்குகள் பெரும்பாலும் வட்ட வடிவ

அரங்கு முறைகளாக இருந்துள்ளன. என்றும், வரலாற்றாசிரியர்கள் கூறுகிறனர். 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 அழகுபடுத்திக்கொண்டு ஒப்பனைகள் செய்து கொண்டு 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 கொண்டாடி உள்ளனர். “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 செய்திருப்பதை 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 கதை, சித்திர வேலைப்பாட்டு அமைப்பிலும், கலைஞர்கள் தோன்றுகின்ற நிகழ்விடங்கள் அமைப்பிலும் ஒரு தனித்தன்மையும், சிறப்புத் தன்மையும் கொண்டிருந்தன. இருப்பினும் இது ஒரு பக்க வளர்ச்சியே! இதனைப் பக்கவாத நோய்க்கு ஒப்பிடலாம்.

எகிப்து நாடக அரங்கு: பிரமிடுகள் என்னும் தேவனுக்குச் செய்ய வேண்டிய 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 வேதத்திலு (Bible) உள்ள பெரும்பாலான குட்டிக்கதைகள் பல காட்சி வடிவங்களாக்கப்பட்டு நாடக அரங்குகளுக்குக் கொண்டு வரப்பட்டன. நகைச்சுவை நாடகங்கள் முதல் நீதிபோதனை நாடகங்கள் வரை அரங்குகளின் பல நாடகங்கள் இடம்பெற்றன. விவலியத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்ட கதைகளை கருப்பொருள்களாக இருந்தமையால் அவை அற்புத நாடகங்கள் (Mystery) lay or Miracle play) என மக்களால் அழைக்கப்பட்டன. மத குருமார்கள் ஆதரவில் நடைபெற்ற இந்த வகை நாடகங்கள் நடந்து கொண்டிருக்கும் பொழுதே நடுவில் தடீரென நிறுத்தப்பட்டு உண்டியல்கள் குலுக்கப்பட்டு வசூல் செய்யப்பட்டது. இவ்வகையான போக்குகளும், நிகழ்வுகளும் மக்களை மிகவும் பாதித்திருக்கும் என்பது தெளிவு. எவ்வளவு நாகரிகமான முறையில் அரங்கங்களில் நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டாலும் உண்டியல் குலுக்கும் பழமையான முறைகளிலிருந்து மக்கள் உடனடியாகத் தங்களை விடுவித்துக் கொள்ள இயலவில்லை என்பது இங்கே அறியக் கிடக்கும் செய்தியாகும்.

லண்டன்-குளோப் தியேட்டர்கள்:

பிரமிக்கதக்க வகையிலான திரை அமைப்புகள், சித்திர வேலைப்பாடுகள் இதில் நிறைந்திருந்தன. ஏனைய அரங்குகளின் செலவினங்களைக் காட்டிலும் லண்டன் தியேட்டர்கள் (1603) எண்ணிறந்த செலவினங்களைக் கொண்டு இயங்கின. படிக்கட்டு, வளாகம், இருபக்க நடபாதைகள், சன்னல்கள், கதவுகள், வண்ணத் துணிமணிகள், மேல்மாடி மேடைகள், பெரிய பரப்புள்ள இடங்கள் போன்ற பல்வேறு வசதிகள் கொண்டு குளோப் தியேட்டர்கள் விளங்கின.

பெண் கதாபாத்திரங்களை ஆண்களே முகமுடிகள் அணிந்து நடித்த இவ்வகை அரங்குகளுக்கு வில்லியம் சேக்ஸ்பியர் (1564-1616) கிறிஸ்டோபர் மார்லோவ் (1564-1593). பெண் ஜான்சன் (1572-1637) மற்றும் தாமஸ் கீட், இராபர்ட் கீரின், பிரான்ஸ் பியூமெண்ட் ஜான்ஸ்லெட்சர், 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 நாடகக்குழு மக்கள் மத்தியில் பெரும் பெயர் பெற்று இருந்தது. இக்குழுவினர் இசைக் கருவிகளை இயங்கிக்கொண்டும், பாடிக்கொண்டும் நடித்தனர். சிறந்த கதைப் பாடல்கள் கொண்ட ஏட்டினை (Book or Script) கைகளில் ஏந்திய வண்ணம் அவைகளைப் பார்த்துக் கொண்டே நடித்தார். தெருக்களில் மக்கள் கூடுவதற்கேற்ப

உடனுக்குடன் கற்பனை செய்து நடித்துக் கொண்டனர். இவர்களின் பயண வண்டிகளே மேடைகளுக்கப்பட்டன. 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 தனிச் செல்வாக்குப் பெற்ற மாலியர் (Moliere) என்னும் கலைஞரை கருத்தில் கொள்ளலாம். லேஸ்டி வேகா (1562-1635) கால்டரன்டிலே பார்க்கா (1600-1681) ஆகியோரின் நாடகங்கள் அடிக்கடி நடத்தப்பெற்றன. இந்நாடகங்களில் இசை, நடிப்பு, காட்சி அமைப்பு ஆகியவற்றையே மக்கள் பெரிதும் இரசித்துள்ளனர் என்பது கவனிக்கத்தக்கதாகும்.

சீன நாடக அரங்கு: கூத்துக்களின் சாயல்கள் சீன நாட்டின் நாடக அரங்குகளில் அண்மைக்காலம் வரை இருந்து வந்துள்ளன. நடிக்காளரின் முகங்களில் முகப்பூச்சு பூசிய முகங்களே தெரியாத அளவுக்கு வரைந்து கொண்டு நடித்துள்ளனர். 'நோக்பிளேயஸ்' 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 ஆகியற்றுக்கேற்ப மாறிச்செல்லும் தன்மையுடையது. நாடக அரங்கம் நடிக்கும் நடிக்காளர்களைக் கொண்டும், கதை வெளிப்பாடுகளைக் கொண்டும், கதைப் போக்குகளைக் கொண்டும், இயங்குதல் 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 நவீன நாடகங்கள் உருவாகியுள்ளது என்று நார்வே அரங்குகள் காட்டுகின்றன. நார்வே நாட்டைச் சேர்ந்த இப்ஸன் என்னும் நாடக ஆசிரியரின் நாடகங்கள் ஒரு புதிய பார்வையினை உண்டாக்கின. கவிதை நாடகங்கள் உருமாறி, உரை நடையாகவே நடத்தப் பெற்று ஒரு பெரிய மாற்றமாகக் கருதப்பட்டது. இக்கால கட்டத்தில் 'இப்ஸனிசம்' (Ibsenism) என்று மக்களாலே கூறும் அளவுக்கு நாடகங்களில் இப்ஸன் பாணியின் வீச்சுக்கள் அன்றாடம் எதிர்கொள்ளும் வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகளிலிருந்தே எடுக்கப்பட்டன.

ஒரு பெரும் குழுவாக நின்று மேடையில் நடிக்கும் முறையினையும், உணர்வினை இயல்பாக வெளிப்படுத்தும் முறையினையும் இப்ஸனது நாடகங்களில் காண முடிகிறது.

மாஸ்கோ: மாஸ்கோ கலைக்கூடம் - 1898-இல் 'ஸ்டானிஸ் லாவ்ஸ்கி' யால் வளமை செய்யப்பட்டது. முறையான ஒத்திகை முறையான நடிப்பு, முறையான கதைப்பேச முறையான மேடை அமைப்பு என்று பல்வேறு வகைகளில் கவனம் செலுத்தப்பட்டது. ஆண்டன் செக்கோவ் (1860 to 1904) கதைகள் நாடகங்களாக்கப்பட்டன. மார்க்சிம் கார்க்கி (1868-1936) போன்ற தலைசிறந்த இலக்கிய அறிஞர்களின் எழுத்துக்கள் எல்லாம் அரங்குளுக்கு நாடகமாகக் கொண்டு வரப்பெற்றன. எதார்த்தப்போக்கு என்று சொல்லும் இயல்புத் தன்மைகொண்டு வாழ்க்கையிலிருந்து அந்நியப்படாமல் இந்நாடகங்கள் அமைந்தன. எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக கலைஞர்களையும், எழுத்தாளர்களையும் மாஸ்கோவின் கலையரங்கு முழுமையாகப் பயன்படுத்திக்கொண்டு வளர்ந்து வருகின்றது. நாடோடிக் கலைஞர்களை அரவணைத்து ஆதரித்து அங்கங்கள் கொடுத்து உதவுகின்றது. இயங்குதல் முறையில் புதிய உத்தி முறைகள் 'ஸ்டானிஸ் லாவ்ஸ்கியால், தொடங்கப்பெற்றது அது பல நாட்ட வராலும் கடைப்பிடிக்கப்பட்டு வருகின்றது.'

பயிற்சி வினாக்கள்

I. ஒரு பக்க அளவில் விடை தருக.

1. நாடகத்தில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஆற்றிய பணிகளை விவரிக்கவும்.
2. பரிதிமாற் கலைஞர் குறித்து எழுதுக.
3. பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகத்தின் இயல்பினைக் குறித்து ஆய்க.
4. ஆசிய நாடகத்தின் இயல்பினை எழுதுக.

II. கட்டுரை வடிவில் விடை தருக.

1. மொழிபெயர்ப்பு நாடகம் பற்றி கட்டுரை வரைக.
2. உலக நாடக அரங்கின் இயல்பினைக் குறித்து கட்டுரை வரைக.

நாடக ஆக்கம் - அரங்க அமைப்பு

நாடகம் என்பது ஒரு கலை-பல கலைகளும் சங்கமமாகும் ஒரு பல்கலைக்கழகம். நாடகத்திலிருந்து தோன்றியதுதான் திரைப்படம், நாடக நடிகர்கள் சுவைஞர்களை நேரில் காண முடியும். எனவே சிறந்த மேடைகளை அமைத்துப் பார்வையாளர்களைப் பரவசப்படுத்தும் கலை நாடகமே! அதனால் மேடையை மனத்திற்கொண்டு, அதற்கேற்ப நாடகம் எழுதுவர். மேடை அமைப்புச் சிறந்தால்தான் நாடகம் வெற்ற பெறும்.

வேறு பெயர்கள்:

நாடக மேடைக்கு ஆடரங்கு, தலைக்கோற்றானம், நாடக அரங்கம், நாடக அரங்கம் நாடகசாலை, களரி என்கிற வேறு பெயர்களுமுண்டு. அரண்மனைசார்ந்த நாடக அரங்கு கூத்துப்பள்ளி என்றும், கோயில் சார்ந்த நாடகமேடை கூத்தம்பலம் என்றும் வழங்கப்பட்டன. சிலம்பு, கோயில் நாடகமேடை குறித்துப் பரக்கப் பேசுகிறது. பெருங்கதையில், “கூத்தாடிடமும், கொழுஞ்சதைக் குன்றமும்” என்றும், உஞ்சைக் காண்டத்தில், “வாயிற்கூத்தும், சேரிப்பாடலும், கோயில் நாடகக் குழுக்களும்” என்றும் கூறப்படுவதால், அக்காலத்திலேயே தமிழகத்தில் நாடக மேடையை முறையாக அமைத்து நாடகம் நடத்தப்பட்ட உண்மையை நம்மால் உணர முடிகிறது.

மேடை அமைக்கப்பட வேண்டிய நிலத்தேர்வு:

நாடக மேடையை அமைப்பதில் அதிகக் கவனம் செலுத்தினர். சிற்ப நூலாசிரியர்களின் கருத்துப்படி மேடைகள் அமைக்கப்பட்டன. நல்ல நிலத்தை வகுத்துக் கொண்டனர்: நிலக்குற்றம் ஏதும் இல்லாமல் பார்த்துக் கொண்டனர்.

அன்று மேடையின் அமைப்பு:

நிலத்தை அளப்பதற்கென்று ஒரு கோல் நிர்ணயிக்கப்பட்டது. அது புண்ணிய மலைப்பகுதியில் ஓங்கி வளர்ந்த மூங்கிலிலிருந்து வெட்டப்பட்டது, கணுவுக்குக் கணு ஒரு சாண் இடைவெளி உள்ளதாக இருக்க வேண்டும். குணநலன் நிறைந்த ஓர் உத்தமனின் கை விரல் இருபத்து நான்கு கொண்டதான கோலை நறுக்கினர். இதனுள் கணு 8 கொண்டது இம்மி; இம்மி 8 கொண்டது எற்றா; எற்றா 8 கொண்டது நெல்லு; நெல்லு 8 உத்தம புருஷனுடைய பெருவிரல். இக்கோலால் ஆடரங்கமானது ஏழு கோல் அகலம், எட்டுக் கோல் நீளம், ஒரு கோல் குறட்டுயரம் கொண்டு கட்டப்பட்டது. கூத்து மேடையில் தூண்கள் நாட்டப்பட்டு, உத்தரங்களும் இடப்பட்டன: இதற்கும், அரங்கத்து அகலத்தினுக்கு இடப்பட்ட பலகைக்கும் இடை நின்ற நிலம் நான்கு கோல் உயரமுடையது. உள்ளே நுழைய, வெளியே போக இரு வாயில்கள் அமைக்கப்படன. நாடகமாடும் தலைமையிடத்திற்கு நாயகப்படுத்தி என்பது பெயர். தூணின் நிழல் விழாதவாறாக ஒளி விளக்குகள் பொருத்தப்பட்டன. இவையன்றி எதிரே மன்னர் அமர இடம்; அவரைச் சூழ்ந்து சாதாரண மக்கள் அமர்தற்கான இடம் அமைக்கப்பட்டது. கரந்து போக்கிடனும், கூத்து ஆடுபவர் தங்குவத்குரிய பகுதியும், குடிசைப்பள்ளியும் (ஒப்பனை செய்யுமிடம்; அல்லாதபோது நாடகக் கலைஞர்கள் தங்குமிடமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டது) கட்டப்பட்டன என அரங்க அமைப்பைச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

மேடை அமைக்கப்படக் கூடாத இடங்கள்:

இன்னின்ன இடங்களில் நாடகமேடையை அமைத்தல் கூடாதென்று தமிழர் வரையறுத்து வைத்திருந்தனர். தெய்வங்கள் உள்ள இடம், போர்க்களம் நடக்குமிடம், அறவோர் பள்ளி, யானைகளிருக்குமிடம், சேரி, குதிரைச் சாலை, பாம்புப்புற்றுக்கள் நிறைந்த இடம் ஆகியவற்றில் நாடக மேடை அமைக்கக் கூடாது என்பதற்கு.

‘ஆடலும் பாணியும் கொட்டும் பாணியும்,
நாடிய பாங்கு சமைக்குங் காலைத்,
தேவர் குழாமுஞ், செபித்த பள்ளியும்,
புள்ளின் சேக்கையும், புற்று நீங்கிப்,
போர்க்களி யானைப் புறை சாராது,
மாவிற் பந்தியொடு மயங்கல் செய்யாது,
செருப்புக்குமிடமுஞ், சேரியும் செய்யாது...

எனும் பழம்பாடலைச் சான்றாகக் கொள்ளலாம்.

நாடகமேடை அமைக்கப்படும் இடங்கள்:

நாடக மேடை ஊரின் மத்தியில் எல்லாரும் சேர்வதற்கு ஏற்ப அமைந்திருக்க வேண்டும். தேரோடும் வீதிகளுக்கு எதிர்முகமாக இருக்க வேண்டும்.

இந்த விதிமுறைகள் யாவும் காலஞ் செல்லச் செல்ல அருகின. பாமர மக்கள் நாடகங்களை மதிக்காததால், தூய்மையான இறைசார்ந்த இடங்களிலெல்லாம் கூத்து மேடைகளைக் கட்டுவதை விடுத்துத் தெருவில் மனம்போன போக்கில் நாடகமாடத் தொடங்கினர். இதனால் நாடக நடிகர்களும் தெருக் கூத்தாடிகள் என்றே அழைக்கப்பட்டனர். இவற்றையெல்லாம் மீறி நாடகச் கொட்டகை ஒன்றை ஏற்படுத்தி, நாடக மேடையை நிர்மாணம் செய்து, காட்சிக்குக் காட்சி மாறுமாறான திரைகளைக் காட்டி, தற்காலம் போல் முதன்முதலில் தமிழ் நாடகங்களை நடத்தியவர் காலஞ் சென்ற கோவிந்தசாமிராவ் என்பார்.

திரைச்சீலைகள்:

நாடக மேடைக்கு முன்னும், பின்னும் திரைகள் கட்டப்பட்டன. முன்திரை திறக்கப்பட்டால்தான் நாடகத்தைப் பார்வையாளர் பார்க்கமுடியும். பின் திரை திறக்கப்படாமலேயே இருக்கும். திரையை எழினி என்று சிலம்பு உரைக்கிறது. இளங்கோவடிகள் காலத்திலேயே 3 எழினிகள் கட்டப்பட்டு நாடகமேடை சிறப்புற்றதைச் சிலப்பதிகாரம் பாடும். ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி, கரந்து வரல் எழினி என்பன அவை. “இடத்தூண்டித்தே ஒருமுக எழினியும், வலத் தூண்டித்தும் உருவு திரையாகப் பொருமுக எழினியும், மேற்கட்டுத் திரையாகக் கரந்து வரல் எழினி என்பது மேலே கட்டப்பட்டுக் கீழே இறங்கி வரவும், மேலே மறைந்து செல்லக்கூடியதுமான திரையாகும்; இதற்கு எந்திர எழினி என்றும் பெயர். மேற்கட்டுத்திரையாய் நிற்பது ஆகாயசாரிகளாய்த்

தோன்றுவார்க்கெனக் கொள்க” என்று அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகார உரையில் உரைக்கிறார். கரந்து வரல் எழினி என்பது கோமறைந்து வருமிடத்தில் இடப்படுவதென டாக்டர். உ.வே. சாமிநாதையர் கூறியுள்ளார். அதுவன்றியும் கண்டத்திரை என்று ஒன்றுண்டு. இது பல வர்ணத் திரையாகும். திரையை மேலே ஏற்றுங் கஞ்சிகை என்று ஒரு வகைத் திரை கூறப்பட்டிருக்கிறது. இது வேண்டியபோது சுருக்கிக் கொள்ளும் திரையாகும்” என்கிறார் பம்மல் சம்பந்த முதலியார்.

இவை போக, உள்ளே நடிப்பதற்கேற்றவாறான சூழ்நிலை மாற்ற அமைப்புத் திரைகள் திரைகள் பல மேடையின் இடைஇடையே மேற்கூரையில் கட்டப்படுகின்றன. காட்சிக்கேற்றவாறாக ஓவியங்கள் எழுதப்பட்டிருக்கும் அத்திரைகள், தேவைப்பட்டபோது கீழறக்கவும், தேவையில்லாதபோது மேலே ஏற்றவும் தகுந்தவாறு நீண்ட கட்டைகளில் கட்டப்பட்டிருக்கும். இவை முன்திரைக்கும் பின்திரைக்கும் இடையே மேற்கூரையில் ஏற்றப்பட்டிருக்கும். பின்திரையை ஆங்கிலத்தில் “Black cloth” என்பர். இவை பெரும்பாலும் ஓவியம் தீட்டப்படாமல், (ஊதா, Navy Blue) சிவப்பு போன்ற) ஒரே வண்ணத்தில் அமைந்திருக்கும். இது பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் கண்டுபிடிக்கப்பட்டதாக ஆண்ட்ரூ ப்ரௌன் கூறுகிறார். “அழகான திரைகள் நாடக வெற்றிக்கு அடிப்படையாகிறது; இயக்குவதற்கு எளிமையாக அமைகிறது.”

நாடக அரங்கின் முகப்பில், முன் திரைக்கு ஏற்றவாறான அமைப்பில் சுருக்கங்கள் வைக்கப்பட்ட சின்னத்திரை (apron) முன்திரையில் மேல்பகுதியில் கட்டப்பட்டிருக்கும். இது அழகுக்காக மட்டுமின்றி, இடையிடையே அமைக்கப்படும் காட்சியமைப்பிற்கான திரைகள் (Curtain Settings) சிறியதாக இருந்தால், பின்புற மேடையமைப்புகள் தெரியாதிருக்கமாறாக மறைக்கவும் பயன்படுகிறது.

நாடக மேடையின் முன்திரை விலகியதும், இது இத்தகைய வீடு அல்லது தெரு எனப் பார்வையாளர்க்குத் தெளிவாக விளங்குமுகமாக அரங்க அமைப்பு அமைந்திருக்க வேண்டும்.

நாடக மேடைக்குள், இருபுறங்களிலும் இடையிடையே தூண்கள் போல மேற்கூரையிலிருந்து தரை வரைக்கும் தட்டிகள் வைக்கப்படும் (சில அரங்குகளில் துணிகள் கட்டப்படும். துணிகள் காற்றுக்கு அசைந்து மேடை முழுவதையும் காட்டி விடுமென்பதால் பெரும்பாலும் தட்டிகளே இடம்பெறும்). இது, மேடை ‘ஓ’ வென்று பெரியதாக இருப்பதைத் தடுக்கிறது. ஒரு காட்சி முடிந்ததும் மறு காட்சிக்கு வைக்கப்பட வேண்டிய பொருட்களை இத்தட்டிகளுக்கிடையே வைத்துக்கொண்டால், ஒரு காட்சி அமைப்பை விரைவாக மாற்றி, மறுகாட்சியைச் சீக்கரமே மாற்றி அமைத்து விடலாம். இது ஒரு காட்சிக்கும் மறுகாட்சிக்கும் இடையே ஏற்படும் கால விரயத்தை நீக்குகிறது; அத்தோடு உடனுக்குடன் காட்சியை மாற்றி, அடுத்த காட்சியைத் தொடங்குவதால் பார்வையாளர்களுக்கும் அலுப்புத் தட்டாது.

அரங்கத்தில் நிலையாகச் சைக்ளோரமா அமைக்கப்படா விட்டால், பின் திரை கட்டப்படுகிறது. (Cyclorama) மர அட்டைகள் கொண்டு கட்டட வழுவத்தில் அமைத்திருப்பர். இது அரை வட்ட வடிவில் அமைந்திருக்கும்.⁷

பின்திரைக்கு அப்பால் ஓர் அறை கட்டப்பட்டிருக்கும். அது, நடிகர்கள் ஒப்பனை செய்யுமிடம். இதனை அணி அறை (Green Room) என்றும் கூறலாம். ஆங்கிலத்தில் “Back Stage” (மேடைப் பின்புறமேடை) என்றழைப்பர்.

சில மேடைகளில் இருபுறங்களிலும் ஆழ்ந்த நீல வண்ணத்தில் (Navy Blue) அல்லது ஆழ்ந்து சிவப்பு (மெருன்) வண்ணத்தில் நீண்ட திரைகள் கட்டப்பட்டிருக்கும். முன்னாட்களில் இது பக்காக் கட்டடமாக அமையப்பெற்று, அதில், பாடுபவர்கள் (பின்னணிக் குழு), மறந்த நடிகர்க்கு வசனம் சொல்லிக் கொடுப்போர் (Prompter) போன்றோர், பார்வையாளர்கள் அறியாதவாறு அமர்ந்திருப்பர். இதனை, ஆங்கிலத்தில் “Book Flat” என்று வழங்குவர்.

காட்சி மாற்றங்களுக்குத் துணித்தட்டிகளும் (Screens) பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இவை, ஒரே மேடையில் இரண்டு அல்லது மூன்று காட்சி அமைப்புகளைக் காட்டும் போது பயன்படுகின்றன.

மர அட்டைகளில் அமைக்கப்பட்ட மேடை அமைப்பு (Stage Setting) வீடுகள் பார்வையாளர்க்கு மேலும் ஆர்வத்தை மிகவும் ஊட்டுகின்றன. ஆனால் அடுத்த காட்சியை அமைப்பதென்பது கடினம்; அந்த அட்டை வீடு ஒன்றே அந்த முழுவதற்கும் களமாயிருந்தால் ஒழிய, இந்த மாதிரியான மாற்றுவதற்கு அரிதான காட்சி அமைப்புக்களை மேடையின் பின்புறத்தில், பின் திரைக்கருகே நிலையாக அமைத்து விடுதல் சிறப்பு. இக்காட்சியை மாற்றுவதற்கு மேலே கட்டப்பட்டிருக்கும். அடுத்த காட்சிக்கான திரைச்சீலையை விரைவாகக் கீழே இறக்கி விட்டு, கால தாமதத்தைத் தடுக்கலாம்.

இன்றைய நாடக மேடைகள் பெரும்பாலும் எல்லா வசதிகளும் நிறைந்த அரங்குகளில் அவ்வப்போது ஏற்பாடு செய்யப்படுகின்றன. பின்னால் காட்சித் திரைகளைத் கட்டிச் சில மேடைப் பொருள்களை அமைத்து நாடகங்களை நடத்தலாம்.

இன்றைய சோதனை யரங்குகளில் மேடைப் பொருட்களைக் குறியீடுகளாக அமைத்துக் கொள்ளலாம். நாடகக் கதைக் கருவிற்கேற்றவாறு குறியீட்டுக் காட்சிகளை அமைத்துக் கொள்ளலாம். சான்றாகச் சிக்கலும் குழப்பமும் நிறைந்த வாழ்வை விளக்கச் சிலந்தி வலை ஓவியம், கதைத் தலைவன் தலைவி ஆகியோரின் சோகங்களை விளக்கப்பட்டுப்போன மரங்கள், காவல்துறை நிலையினைக் காட்டுவதற்குச் சிவப்பு நிறம் நீண்ட சதுரங்கள் அமைக்கப்பட்ட துணி, விடிவு காலம் பிறந்து விட்டதைப் புலப்படுத்த சூரியோதயக் காட்சி வரையப்பட்ட ஓவியம் போன்றவற்றை அமைக்கலாம். இந்தக் காட்சிகள், ஓவியங்களானவை திரையைத் தூக்கியவுடன், அவையோரின் இக்காட்சி பற்றிய சிந்தனைகளை எழுப்பிவிடும்.

மீண்டும் மக்களைத் தேடி நாடகங்கள் வீதிக்கு வந்து கொண்டிருக்கும், இன்றைய சூழலில் வீதிகள், களத்து மேடுகள், திடல்கள் போன்றவற்றில் மேடைகளேயில்லாத அரங்குகளிலும் நாம் நாடகங்களை அரங்கேற்ற இயலும்.

ஒப்பனை:

நடிகர் ஒப்பனை செய்து கொள்வது, நாடகம் காண்போருக்குத் தம் முகம் மிகச் சிறந்த முறையில் விளங்கித் தோன்றுமாறு செய்வதற்காகும். மேடையின் செயற்கை விளக்கின் செறிவான பேரொளியால் நடிகரின் இயல்பான முகத்தோற்றத்தின் சிறப்புக் கூறுகளும் வடிவமும் மங்கித் தோன்றும். ஒப்பனை

இவற்றை மீண்டும் பெறுமாறு செய்யும். மேடை ஒப்பனை என்பது திறமையான நடிப்புக்கு மாற்று (Substitute) ஆகாது என்பதை மனத்தில் கொள்வது மிகவும் முக்கியமாகும். உடல் வளமுள்ள ஓர் இளம் நங்கை நோய்வாய்ப்பட்ட ஒரு கிழவியாக நடிக்கும்போது, அவள் ஒரு கிழவி போல நினைத்தும் உணர்ந்தும் இயங்கியும் நடித்தால் தான் கிழவியாக மாறும் பான்மையை எய்த முடியும். அவர் கிழவிக் கேற்ற ஒப்பனையை மட்டும் கொள்வது போதாது. ஒப்பனை, நடிப்பு உத்திக்கு ஓர் உதவியே அன்றி நடிப்புக்கு மாற்றாகாது.

நடிகர் தம் முகத்திற்கு ஒப்பனை செய்யத் தொடங்குதற்கு முன்பு, கூட்டத்தில் என்ன முடிவுகள் கொள்ளப்பட்டன என்பதைக் கண்டறிய வேண்டும். முகத் தோற்றம் பகட்டாக இருக்கும் வேண்டுமா? அல்லது இயற்கையாக இருக்க வேண்டுமா? மிகவும் வண்ணமுட்டியதாக (highly coloured) அல்லது நொய்மை வாய்ந்ததாக (delicate) இருத்தல் வேண்டுமா? உரமுடையதாக (robust) அல்லது மெலியுற்றதாக (Fragile) இருக்க வேண்டுமா? என்பவற்றை அறிதல் வேண்டும். நடிகர் நாடகத்தில் மேற்கொள்ளும் பாத்திரம் பற்றி முழுமையும் அறிந்து அவருடைய ஒப்பனை அதற்கேற்றதாய் உள்ளதா என்பதை உறுதி செய்து கொள்ள வேண்டும். சான்றாக, வயலில் வேலை செய்யும் தொழிலாளியின் உடல் நிறமும் தசை அமைப்பும் ஒரு வழக்கறிஞரின் உடல் நிறம், தசை அமைப்பு ஆகியவற்றினும் வேறுபட்டவை. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த ஒரு நங்கையின் முகப்பாணி இக்கால மாணவியின் முகப் பாணியினும் வேறுபட்டது, ஏனெனில் அவர்களுடைய வாழ்க்கை நடைகள் (Life Styles) மிகவும் வேறானவை.

இருவகை ஒப்பனை:

அடிப்படையாக இரண்டு வகை பாணிகள் உள்ளன. அவையாவன நேரான ஒப்பனை (Straight Make-up) பாத்திர ஒப்பனை (Character Make-up) ஆகியனவாம், மேடைக்கு அப்பால் தோன்றும் முகம் போல மேடையில் தோன்றும் வகையில் ஒப்பனை செய்வது நேரான ஒப்பனை. இவ்வொப்பனை நடிகர் முகத்தை விளக்குகள் ஒளியால் வெளிறச் செய்யாதபடி அல்லது தூரத்தினால் முகவடிவத்தை இழக்காதபடி செய்கிறது. பாத்திர ஒப்பனை முகத்தையே மாற்றுகிறது. அதை வயதானதாகவோ அல்லது இளமையாகவோ அல்லது சப்பை மூக்கு அல்லது குழி விழுந்த கன்னங்களையுடைய முகத் தோற்றத்தையோ தருமாறு அது செய்கிறது.

அடிப்படை ஒப்பனைப் பொருள்கள்:

அடிப்படை ஒப்பனைக்கு (Foundation) ஏற்புடைய வண்ணங்களில் (Standard Colours) பல ஒப்பனைக் குச்சிகளும் (Sticks) குழாய்களும் (Tubes), அடைகளும் (Cakes) உள்ளன: சில வகை அடிப்படை ஒப்பனைப் பொருள்கள் பின்வருமாறு:

1. மை எழுதுவதற்கான வண்ணப் பொருள்கள் (Liners)
2. உடல் ஒப்பனை நீர்மம் (Liquid body Make-up)
3. சுருட்டை மயிர் (Crepe Hair)

4. மயிர் வெண்ணியமாக்கி (Hair Whitener)
5. போலி கண்ணிமை மயிர்வரிசை (False eye-lashes)
6. புருவம் எழுதுகோல் (Eyebrow Pencil)
7. வேறியப்பிசின் (Spirit Gum)
8. மூக்குமக்கு (Nose putty)
9. சுத்தப்படுத்தும் பசை (Cleaning Cream)
10. பஞ்சியான கம்பளி (Cotton Wool)
11. மெல்லிழைமங்கள் (Tissues)
12. மயிர்த் தூரிகையும் சீப்பும் (Hair brush and comb)
13. கத்தரிக்கோல்கள் (Scissors)
14. கை முகக்கண்ணாடி (Hand mirror)

ஒப்பனை செய்யும் முறை:

நாம் ஒப்பனை செய்யத் தொடங்குதற்கு முன்பு ஒரு பெரிய முகம் பார்க்கும் கண்ணாடி முன் வசதியாக அமர்ந்து கொள்ள வேண்டும். அக்கண்ணாடிக்கு மேலும் இரண்டு பக்கங்களிலும் விளக்குகள் அமைத்து அவை நன்கு ஒளி வீசும்படி செய்து கொள்ள வேண்டும். ஒப்பனையின்போது சேரும் குப்பை கூளங்களுக்காக ஒரு மேசையோ விசிப்பலகையோ இருத்தல் வேண்டும்.

1. முகத்தை நன்கு கழுவித் தூய்மைப்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும். அடிப்படை வண்ணங்கள் (Foundation Colours) ஒன்றோடொன்று நன்றாகக் கலக்கும்படி செய்து தலைமயிர்க் கோடு வரை மூக்கு-முகவாய்க் கட்டை (Chin) இவற்றுக்குக் கீழுள்ள இடங்கள் உட்பட முகத்திற்குப் பூச வேண்டும்.
2. அடிப்படை வண்ணங்கள் (Foundation Colours) ஒன்றோடொன்று நன்றாகக் கலக்கும்படி செய்து தலைமயிர்க் கோடு வரை மூக்கு-முகவாய்க் கட்டை (Chin) இவற்றுக்குக் கீழுள்ள இடங்கள் உட்பட முகத்திற்குப் பூச வேண்டும்.
3. கன்னங்களுக்கும் உதடுகளுக்கும் வண்ணம் அமைக்க வேண்டும். தேவையாயின் அடிப்படை வண்ணம் (Foundation Colours) மை வரைவு (liner) இவைகளைக் கொண்டு வாய்க்குப் புதுவடிவம் தரலாம்.
4. தேவையான எந்த மை வரைவுகளையும் (liner) அமைக்கலாம். எடுத்துக்காட்டாக, மூக்குத்துளை (Nostril)யிலிருந்து வாயின் மூலங்கள் வரை வரைவுகள் அமைத்து அல்லது கண்களுக்கடியில் குழிவுகளுக்குக் கீழே வளைவான வரைவு அமைத்தும் முகத்தில் முதிர்ந்த வயதினைத் தோற்றுவிக்கலாம். வரைவு முறைகள் (liner Process) அளவுக்கு மீறாமல் பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும். இயற்கையான குழிவுகளில் (Hallows) கருநிற வரைவு, அமைப்பின் முகவடிவத்தை மாற்றி அமைப்பது மிகவும் திட்பமாக (Effective) இருக்கும்.

5. கண்களுக்கும் புருவங்களுக்கும் கண்கருமை (Eye-shadow) கலவைச் சாயம் (Mascara), மை வரைவு ஆகியவைகளைக் கொண்டு ஒப்பனை செய்தல் வேண்டும். குறிப்பாக கண்கள் முக்கியமானவை. ஏனென்றால் அவை குறிப்பு அல்லது உணர்ச்சி உணர்த்துபவை (Expressive) ஆகவே அவற்றுக்கு மிக்க கவனம் செலுத்த வேண்டும்.

நாடகக் கலையின் பல்வேறு கூறுகளில் ஒன்றான ஒப்பனைக் கலை என்பது ஆடை அணிகலன், முகப்பூச்சு மற்றும் முகமுடியணிதல் போன்றவைகளை உள்ளடக்கியதேயாம்.

பண்டைக் காலத்தில் அடுப்புக்காரியை எடுத்துக் கண்ணுக்குத் தீட்டியுள்ளனர். செம்மண் எடுத்து சிவப்பு வண்ணத்திற்குப் பயன்படுத்தியுள்ளனர். பல வண்ணங்களில் பொடிகள் செய்து முகப்பூச்சு செய்துள்ளனர். இவை பொடிகளாக மட்டுமின்றிக் களிம்புகளாகவும் பயன்படுத்தப்பட்டன. ஓடியாடி நடிக்கும் போது இந்த முகப் பூச்சுக்கள் சீர்குலைந்து போய் விடுகின்றன என்ற நிலை இன்று மாறிவிட்டது. முகப் பூச்சு செய்து நடித்துவிட்டு அதனைப் போக்குவதற்கு வேறுசில எண்ணெய்ப் பொருள்களை உபயோகப்படுத்த வேண்டிய நிலை இன்று உருவாகியுள்ளது.

பயன்படுத்தும் தன்மையின் அடிப்படையில் ஒப்பனைக் கலையினைக் கீழ்வருமாறு வகைப்படுத்தலாம்.

1. இயல்பு நிலை ஒப்பனை
2. குறியீட்டு ஒப்பனை
3. விலங்கு ஒப்பனை
4. வரிக் கோட்டு ஒப்பனை

இயல்பு நிலை ஒப்பனை

‘அரிதாரம்’ என்று சொல்லக்கூடிய ஏனைய ஒப்பனைப் பொடிகளால் கலக்கப்பட்ட வண்ணப் பூசிக் கொள்வது இயல்பு நிலை ஒப்பனை ஆகும். பொதுவாக எல்லாப் பாத்திரங்களுக்குமே முகப்பூச்சு உண்டு. இயல்பான முகத்தைத் திரிபடையச் செய்யாமல் ஒரு சடங்கு முறைக்காகவும், வியர்வையினை மறைக்கும் வண்ணமும், நடிப்பவர்க்கும், பார்வையாளருக்கும் வேறு பாட்டினை உண்டாக்கிக் கொள்வதற்காகவும் பூசப்படுவது இயல்புநிலை ஒப்பனை ஆகும். இதனால் நடித்தம் இயல்பான முகம் வேறுபட்டுவிடாது.

குறியீட்டு ஒப்பனை:

ஒரு குறிப்பிட்ட ‘குறியீடு’ மூலம் குறித்த கருத்தை உயர்த்த அமைக்கும் ஒப்பனை குறியீட்டு ஒப்பனை ஆகும்.

கிழக்கு	-	சிவப்பு	-	வெற்றி
மேற்கு	-	கருப்பு	-	இறப்பு
தெற்கு	-	வெள்ளை	-	மகிழ்ச்சி
சிவப்பு	-	தீ	-	அபாயம்

வெள்ளை - வெளி - சமாதானம், அமைதி
ஊதா - நீர் - குளிர்மை

மரபு வழியே ஒரு சில நம்பிக்கைகள் ஒவ்வொரு குறியீட்டை உட்கொண்டிருக்கும்.

தெருக்கூத்துக்களில் பல்வேறு காரணங்கள் கருதிப் பல்வேறு நிறங்களில் முகப்பூச்சு செய்யப்பட்டிருப்பதனைக் காணலாம். புராண நாடகங்களில் வரும் பாத்திரதாரர்கள் சூரிய குலத்தவர், சந்திர குலத்தவர் என்று பெயர் பெற்றிருப்பவர். எக்குலத்தவர் எனத் தெளிவாகத் தெரியும்படி சந்திரன் போலவோ, சூரியன் போலவோ நெற்றியில் குறியீடு வைத்திருப்பர். இது போன்று நிறம், வடிவம் ஆகிய குறியீடுகளால் குறியீட்டு ஒப்பனை என அமையும். புராதனக் கலைகளில் பெரும்பாலும் குறியீட்டு ஒப்பனை பயன்படுத்தப் பெறுகின்றது.

குறியீட்டு ஒப்பனைகள் பெரும்பாலும் பாமர மக்களின் கவனத்திற்குக் கதைகள் மூலமாகவும்; நம்பிக்கைகள் மூலமாகவும் கொண்டு செல்லப்பட்டிருக்கின்றன. பாத்திரங்களின் குணநலன்கள் எடுத்துச் சொல்லப்படாமலேயே பார்வையாளருக்குப் புலப்படும் வகையில் இக்குறியீடுகள் பயன்படுத்தப்படும்போது சிறப்பிடம் பெறுகின்றன.

விலங்கு நிலை ஒப்பனை:

விலங்குகளைப் போல் வரைகோட்டினால் முகத்திலோ, உடற்புறத்திலோ பல வண்ணப் பூச்சுக்களால் குறிப்பிட்ட விலங்குகளின் நிறங்களையோ, உருவங்களையோ அமைத்து ஒப்பனை செய்து கொள்வதே ஒப்பனை ஆகும்.

விலங்கு நிலை ஒப்பனைகள் குழந்தை நாடகங்களில் பெரும்பாலும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இந்த ஒப்பனை வரைந்த முகமூடிகளாக இருக்கலாம் அல்லது முகத்திலேயே வரையப்பட்டிருக்கலாம். புலிவேடம் போடுவோர் உடலிலேயே தீட்டிக் கொள்ளும் கோடுகளே இதற்கு எடுத்துக்காட்டாம்.

இந்த ஒப்பனை மற்ற வகை ஒப்பனைகளை விடச் சற்றுக் கடினமானதே. புலிவேடம் போடுவதில் சிறுகுறைபாடு நேரினும் பூனைவேடம் போடுவதாக அமைந்துவிடும். எனவே இதற்குத் துல்லியமான கலையுணர்வு தேவை. இவ்வகை ஒப்பனை, காலத்தையும் அதிகமாக எடுத்துக்கொள்ளும்.

வரிக்கோட்டு ஒப்பனை:

முகத்திலும் மற்றும் புறவுடல்களிலும் பல வகை நிறக் கலவைகளைக் கொண்டு வரைகோடுகளாக ஒப்பனை செய்து கொள்வது வரிக்கோட்டு ஒப்பனையாகும். தெருக்கூத்து, கதக்களி, கூடியாட்டம், போன்றவைகளில் இவ்வரிக்கோட்டு ஒப்பனையே முக்கிய இடம் வகிக்கிறது. மெல்லிய குச்சிகள் கொண்டு வண்ணத்தைத் தொட்டுத் தொட்டு வரைவர். விலங்கு ஒப்பனைக்கு ஆகும் காலச் செலவு இதற்கும் ஆகும். நடிகர்கள் தாமே செம்மையாக ஒப்பனை செய்ய இதில் இயலாது. விலங்கு நிலை ஒப்பனை போன்றே ஒருவரோ பலரோ இணைந்து இந்த ஒப்பனையைச் செய்வர்.

ஒப்பனைக் கலைஞர் ஓவியரைப் போல்வர் முகமூடியையும், முகத்தையும், உடற்புறத்தையும் சுவர்களாகவோ, தாள்களாகவோ கொண்டு வரைய வேண்டும்.

வண்ணக் கலவை:

ஒப்பனைக் கலையில் மிகவும் கவனம் செலுத்துவோருக்கு வண்ணக்கலப்பு (Color Combination) விகிதங்களைப் பற்றிய தனி அறிவு அவசியமானது.

முதல் நிலை நிறங்களாக சிவப்பு, நீலம், மஞ்சள், முதலிய நிறங்களும், இரண்டாம் நிலை நிறங்களாக பச்சை, ஆரஞ்சு, நீலம் ஆகியனவும் கருதப்படும். இவற்றின்படி இந்நிறங்களைப் பல்வேறு விகிதங்களில் கலப்பதனால் பலவித நிறங்களை உருவாக்கலாம்.

வண்ணம் - பண்புகள்

நிறங்களின் முதல் நிலைத் தன்மைகளையும். அதனின்று உருவாக்கப்படும் அடுத்த நிலைகளையும், மேலும் இவற்றின் பண்புகளையும், மரபுப்படியான வழக்க முறைகளையும் அறிந்திருப்பது நல்லது.

(எ-டு)

அருள்	-	கதிர் விடும் சூரியன்
பக்தி	-	சுடர் விடும் தீபம்
கோபம்	-	செந்நூரச் சிவப்பு
வன்மை	-	கருமை (2)

வண்ணக்கலவை பற்றிய அறிவும், வண்ணங்களுக்கும் அது குறித்து நிற்கும் பண்புகளுக்குமிடையேயுள்ள உறவும் ஒப்பனைக் கலைஞனுக்கு நன்கு தெரிந்திருந்தால்தான் ஒப்பனையைச் செய்ய இயலும், பார்வையாளர்கள் கண்களுக்குப் புலனாகும் வண்ணம் ஒப்பனை செய்ய வேண்டும்.

மாதிரி வேலைப் பாடுகள்: (Model Work)

அரண்மனை, கோபுரம், யானை மற்றும் குதிரை உருவங்கள் போன்ற மாதிரிகளையும் அமைக்க ஓர் ஒப்பனைக் கலைஞன் அறிந்திருக்க வேண்டும்.

அலங்கரித்தல்: (Decoration)

உடைகள் எந்த நிறத்தில் அமைய வேண்டும் என்றும் அதனைக் கவர்ச்சிகரமாக அமைப்பது எப்படி என்றும், 'சிகினை' எனப்படும் மினுக்குப் பொருளை எவ்வெவ்விடங்களில் எவ்வாறு சேர்க்க வேண்டும் என்றும், திரைச் சீலைகளை எவ்வாறு வரைதல் வேண்டுமென்றும் அவற்றை எவ்வெப்போது உபயோகிக்க வேண்டும் என்றும், நன்கு அறிந்திருக்க வேண்டும்.

பாத்திரங்களை அலங்கரிக்கும்போது. பாத்திரத்தின் வயது வேறுபடாத வண்ணம் அலங்காரம் செய்வது அவசியம்.

முகமூடிக்கலை: (Mask)

உலக நாடக அரங்குகளில் முகமூடி அரங்கங்கள் என்று சொல்லுமளவுக்கு முகமூடிகளின் பங்கு நாடகத்தில் இருந்து வருகின்றது. கிரேக்க நாடகங்களில் முகமூடிகள் பயன்பட்டுள்ளன.

மண்ணாலும், கல்லாலும், காகிதத்தாலும், உலோகத்தாலும், ஏனைய பொருள்களாலும் முகமுடிகள் செய்யப்பட்டு, கலைஞர் தம் நிலையை உயர்த்துவதாக அமைகின்றன. இதன் வளர்ச்சிக்கும் தேவைக்குமான காரணங்கள் கீழே தரப்படுகின்றன.

1. முகம் மாற்றிக்கொண்டு நடிக்கவும், உருவத்தையே மாற்றிக் கொண்டு நடிக்கவும் முகமுடிக்கலை பயன்படுகிறது.
2. இதனால் முகத்தில் ஒப்பனை எழுதுவதற்குத் தேவையான காலம் குறைவதால் நாடகத்தில் காட்சிகள் இடையீடின்றித் தொடர்ந்து உடனுக்குடன் நடைபெற வசதி ஏற்படுகின்றது.
3. பெண்கள் முன்வந்து நடிக்காத காலத்தில் முகமுடிகள் கைகொடுக்க வல்லதாய் அமைந்திருந்தன.
4. ஒரே நடிகர் பல்வேறு பாத்திரங்களில் நடிப்பதற்கு வாய்ப்புக் கொடுக்கும் வகையில் அமைகின்றது. நடிகர்கள் நிறையபேர் முன்வந்து நடிக்க வராத காலத்தில் முகமுடி ஒருவரைப் பலராக்கிக் காட்ட உறுதுணை புரிந்திருக்கின்றது.
5. இயற்கையான முகத்தைக் காட்டி நடிப்பதைக் காட்டிலும் செயற்கையான வேடங்களை வரவேற்கும் பார்வையாளர்கள் மத்தியில் முகமுடிக்கு நல்ல வரவேற்பு உள்ளது.
6. எல்லாக் காலங்களிலும் தயார் நிலையில் முகமுடி இருப்பது வசதியாக அமைகின்றது.
7. முகம் எழுதுவது நேரத்திற்கு நேரம், ஆளுக்கு ஆள் வேறுபடுவது இயல்பு. எல்லா நேரத்திற்கும் சிறப்பான ஒரே நிலையில் இருக்கச் செய்ய முகமுடி உதவுகின்றது.
8. முகமுடி அணிந்து கொண்டு பேசும்போது குரல் வேறுபாடு கிடைக்கின்றது.
9. ஆடும் போதும், பாடும் போதும் வியர்வை வடிவது இயல்பு. இதன் பயனாக முகமெழுத்து அழியும். அதனைத் தவிர்த்துக் கொள்ள முகமுடிகள் வாய்ப்பாக அமைகின்றன.
10. புராணம், இதிகாசம் போன்றவைகளிலிருந்து கதைகள் நடிக்கப்படும் பொழுது. விகாரமான மனித உருவங்கள் பூதகணங்கள், அற்புதத் தேவதைகள் இடம் பெறும் பொழுதும் முகமுடிகள் இலகுவாகக் காட்சி வழவமாக்கிப் பார்வையாளர்களைப் பரவசமுட்ட உதவுகின்றன.
11. குழந்தை நாடகங்களில் முகமுடிகள் பெரும்பங்கேற்கின்றன.

இவ்வாறு முகமுடிகள் செய்வதும். அணிந்து நடிப்பதும் தனிக்கலைத்திறன் கொண்டு அமைகின்றன.

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

உடையமைப்பு

ஒப்பனையில்

ஆடை:

தமிழில் ‘ஆடையில்லா மனிதன் அரை மனிதன், ஆடைபாதி, ஆள்பாதி’ போன்ற பழமொழிகள் பயின்று வருகின்றன. இவை ஆடையின் முக்கியத்துவத்தைப் புலப்படுத்துகின்றன. ஆங்கிலத்தில், “A good deal of majesty. Mighty. Domination. And power depended upon a person’s cloths” என்ற C.E.M. Joal எனும் அறிஞர் கூறக் காண்கிறோம், மனிதன் சேர்ந்து வாழக் கற்றுக் கொண்ட போதே ஆடைகளை அணியும் வழக்கம் தோன்றியது. பருவ மாறுதலுக்கேற்ப உடலைப் பாதுகாத்துக் கொள்வதால் ஆடை நாகரிக வளர்ச்சியின் சின்னமாகக் கருதப்படுகிறது. தகுதியை – பாத்திரத்தை நிர்ணயிக்க உதவுவது போல் நாடகத்தின் சிறப்பெல்லாம் அணிவோர் சிறப்பே என்றால் அதுவும் மிகையாகாது.

முகப்பூச்சு, முகமுடி போன்று ஆடை, அணிகலன்களும், ஒப்பனைக்கும் அதிகம் தேவை. நாடகக் கதையை ஓரளவு அனுமானிப்பதற்கு ஆடை உதவுகிறது. நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்படும் அணிகலன்கள் நாடகம் நடத்தப்படும் நாட்டினரின் பொதுப் பண்புகளையும், நாடகம் குறிப்பிடும் கதை மாந்தரின் கலாச்சாரத்தையும் ஒருங்கே உணர்த்தும் வகையில் அமைதல் வேண்டும். எ.கா:

தமிழ்நாடு - தழைய தழையச் சேலை – அதிக நகையணிதல்.

வடநாடு - சல்வார் கம்மிஸ், மெல்லிய சங்கிலி.

மேல்நாடு - கவுன், காலுறை. பூட்ஸ்.

ஒரு நல்ல நடிகன் போர்வை போர்த்திக் கொண்டு கூடத் தனது சிறந்த நடப்புத் திறமையால் பார்வையாளரைக் கவரலாம். ஆடை அங்கு ஒரு குறையாகத் தெரியாது. நடிகைத் தெரியாத ஒருவன் விதவிதமான ஆடை அணிகள் அணிந்தாலும், அவனொரு சிறந்த நடிகனாக முடியாது, என்றாலும் என்னதான் நடப்புத்திறன் நிறைந்தவன் ஆனாலும், ஒரு ராஜா வேடதாரி, பழம் போர்வையைப் போட்டுக் கொண்டு நிற்க முடியாது. நாடகத்தில் ஆடை அலங்காரம் இன்றியமையாத ஒன்று ஆகும். மற்றொன்றையும் கவனிக்க வேண்டும். “நடிகர்க்காகத்தான் ஆடையே தவிர ஆடைக்காக நடிகர் இல்லை.”¹

ஆடை அணிகளில் கவனம் செலுத்த வேண்டியது ஏன்?

கண்களுக்கு விருந்தாகும். பாத்திரத்திற்கேற்ற ஆடை அணி அலங்காரம் சுவைஞரின் கருத்தைக் கவரும். நடிகரின் அழகைக் கூட்டும். ஆடையின் வண்ணங்கள் பாத்திர நலனைப் பிரதிபலிக்கும் (எ-டு வெள்ளை – விதவை), அவ்வக்காலம் மனநிலை, நாகரிகம், பழக்க வழக்கம், சாதிசமயவேறுபாடு, பண்பாடு ஆகியவற்றைப் பிரதிபலிக்கும். தோற்றப் பொலிவை உண்டாக்குவதால் நடப்பதில் ஆர்வத்தை உண்டாக்குகிறது. இன்னும் ஆடையணி நடிகனைப் பாத்திரமாகவே ஆக்கத் துணை செய்தால், நடிகன் மேலும் நடிக்கிறான்; பாத்திரமாகவே மாறுகிறான். சிலருக்குப் பாத்திரத்திற்கேற்ற ஆடை

அணிந்தால்தான் நடிக்கவே வரும். நாடகத்தில் பொருந்திய ஆடை வெற்றி பெறும். அல்லாதவை தோல்வியடையும்.

ஆடையைத் தேர்ந்தெடுப்பது எப்படி? அல்லது பொதுவிதிகள்:

மேடையமைப்புச் சிறக்காத காலத்தில் காட்சிக்கேற்றபடி ஆடைமாற்றல் இயலாது, எனவே சந்திரமதி வேடதாரி வேலைக்காரியாக, மாறிய கடைசிக் கட்டத்திலும் அதே மாதிரியான ராணி ஆடையுடன் நடிப்பான். தொடக்க காலத்தில் ராஜா, மந்திரி, சேவகன் குடிமக்கள் யாவரும் தன்வசதிக்கேற்ப, தாம் விரும்பியவாறு, ஆடை அணிவர். ஆனால் இப்போது அப்படி முடியாது. கல் வந்து விழும்.

1. பாத்திரத்திற்கேற்ற ஆடை அணிகலன் வேண்டும். ராஜா - விலையாந்த பட்டாடை, பிச்சைக்காரன் - கிழிந்த அழுக்குப் பழந்த ஆடை; கிராமத்தான் - 4 முழ வேட்டி, அரைக்கைச் சட்டை, முண்டாசு; ரிக்ஷாவாலா - கைலி, அரைக்கைச் சட்டை, தலையில் அல்லது கழுத்தில் டவல்; அந்தணர் - மடிசார், பஞ்சகச்சம்.
2. உடல் அமைப்பிற்கு ஏற்றவாறு ஆடைகளைத் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும். பெருத்த நடிகர், சின்ன ஆடைக்குள் மூச்சுத் திணறத் தன்னைத் திணித்துக் கொண்டால், கசகசப்புக் காரணமாக அவரது நடிப்புக்கூடத் தடுமாறலாம். சுவாசிக்க முடியாமல் தடுமாறும் நடிகர், அடுத்துத் தன்னுடன் நடிக்கும் நடிகரையும் தன் வட்டத்துக்குள் இழுக்கிறார். ஒன்றிருக்க ஒன்று பேசுகையில் உடன் நடிப்பவர் தன் வசனத்தை மறக்க வாய்ப்புள்ளது.
3. குட்டையாக இருப்போர் குறுக்குக்கோடு வரும்படியாக ஆடை அணியக் கூடாது. நெட்டையாக இருப்போர் நீளக்கோடு வரும்படியான ஆடைகளைத் தவிர்த்தல் நலம்.
4. குட்டையாக இருப்போர் நீண்ட கைச்சட்டையும், நெட்டையாக இருப்போர் குட்டைக்கைச் சட்டையும் அணியலாம். முக நெட்டையாக இருக்கும் நடிகர் அரைக்கைச் சட்டை அணிந்தால் நெட்டையின் விகாரம் குறையும்.
5. இன்று ஆயத்த ஆடைகள் (Readymade dresses) மிகுதியாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. காலத்தை மிச்சப்படுத்தலாம். நடிகர் வேறு ஆடை மாற்றி, காலதாமதம் ஏற்பட்டால் மேடையில் காட்சிகளுக்கிடையில் - விதூசகரை விளையாடச் செய்தும் பின்பாட்டுக் காரரைப் பாடச் செய்தும் அரங்கத்தையே கேலிக் கூத்தாக்கும் ஒரு நிலை ஆயத்த ஆடைகளைப் பயன்படுத்துவதால் நீங்குகிறது.
6. கறுத்த நிறமுடைய நடிகர் இளநிறமுடைய ஆடைகளையும், மாநிறம், சிவந்த நிறமுடைய நடிகர்கள் ஆழ்ந்த நிறமுடைய ஆடைகளையும் அணிதல் சிறப்பு.
7. நாடகம் பகட்டான வாழ்க்கைகளையே படம்பிடித்துக் காட்டுவதாக இருந்தால் சரிகை வேலைப்பாடு, கண்ணாடித்துண்டு பதிக்கப்பெற்ற சிறந்த வேலைப்பாடுகள் நிறைந்த ஆடைகளைப் பயன்படுத்தலாம், இவ்வகை ஆடைகள் பார்வையாளரின் கவனத்தையும் ஈர்க்கின்றன.
8. ஒளி அமைப்பு ஆடைகளுக்கு ஏற்றவாறு அமைவது சிறப்பு.

9. அவரவர் ஆடையைத் தேர்தெடுத்து, தனக்கேற்ற வகையில் ஆடைகளைத் தைத்துக் கொள்ள வேண்டும்.
10. ஒளி அமைப்பு வசதிகள் குன்றிய காலத்தில் பட்டாடைகளும், வண்ண ஆடைகளும் மிகுதியாக அணியப்பட்டன. ஆனால் இன்றோ, மெய்ம்மைக்குச் சிறப்பிடம் தருவதால், அன்றாட வாழ்க்கை இயல்புக்கேற்ப ஆடைகளைத் தேர்ந்தெடுத்து அணிந்து கொண்டு நாடகத்தைச் சிறக்கச் செய்யலாம்.
11. மேடைக்கு ஏறுமுன் பாத்திர ஆடை அணிகளுடன் நாடகத்தை ஒத்திகை பார்க்க வேண்டும்.
12. கனத்த ஆடைக்காரர் நடிகையில் திணறினால் ஆடையின கனத்தை குறைக்கலாம்.
13. ஆடைகளில் பட்டன், பாக்கெட் அரைகளில் கத்தி இருக்க வேண்டிய இடங்கள் பொருந்தியுள்ளனவா எனச் சரி பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும்.
14. ஆடைகளுக்கு இணையான பொட்டு, நகை, செருப்பு இவற்றைத் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும்.
15. தேர்ந்தெடுக்கும் ஆடைகள் பாத்திர ஒப்பனையோடு மட்டுமின்றி நாடகத்தின் போக்கு உயிர்நாடிக் கேற்றவாரும் பொருந்த அமைய வேண்டும்.
16. குழுவிற்கு நடுவிலுள்ள ஒரு குறிப்பிட்ட பாத்திரத்தை வேறுபடுத்திக் காட்டுவது ஆடை என்பதை உணர்தல் வேண்டும்.

கதையமைப்பில் - பாத்திரங்களில் ஆடை:

தமிழர், தொடக்க காலத்தில் தழையாடைகளை அணிந்தனர். நுண்மையான மரவுரி ஆடைகளை அணியும் வழக்கு இருந்தது. ஓய்மான் நாட்டு நல்லியக்கோடன், பாணர்க்கு மூங்கிலின் மெல்லிய பட்டையை உடுத்தினாற் போன்ற மாசில்லாத உடையையும், பாலாவி ஒத்த நூலால் செய்யப்பட்ட கலிங்கத்தையும் வழங்கினான். கரிகால் பெருவளத்தான் அரவுரி அன்ன ஆடையையும், கொட்டைக் கரைய பட்டுடையையும் பொருதரும் பாடினியும் அணியுமாறாகக் கொடுத்தான். செல்வமகளிர், பனி, மாசு, போன்ற மிக நுண்ணிய துணியை உடுத்தினர். காவிரிப் பூம்பட்டினத்துச் செல்வ மகளிர் பகலில் பட்டாடையையும், இரவில் மென்மையான துகிலையும் உடுத்தினர். வீரர்கள் மெய்ப்பை என்ற சட்டை அணிந்தனர். மக்களின் நாகரிகத்திற் கேற்றவாறு, அவ்வக்காலத்திற் கேற்றவாறு, பின்னால் வந்தோர் நாடகத்தில் ஆடை அணிகள் அணிந்து நடித்தனர். மக்களின் நாகரிகத்திற் கேற்றவாறு, அவ்வக்காலத்திற் கேற்றவாறு, பின்னால் வந்தோர் நாடகத்தில் இந்த வேடதாரிக்கு இந்த உடுப்பு அணிவிக்க வேண்டுமென்ற நிர்ணயம் கிடையாது. ராஜா, மந்திரி, சேவகன், கொத்தவால் யாவர்க்கும் சம்கி உடுப்பு அணிவிக்கப்பட்டது. இது கண்ட பெண் வேடதாரிகள், “உங்களுக்கு மட்டும் விதவிதமாக வைத்து தைத்துக் கொள்கிறீர்களே, எங்களுக்கு ஒன்றுமில்லையா?” என்று கேட்டனர். எனவே கூந்தலாகப் பாவிக்கக் கறுப்புத் துணியைக் கட்டுவிக்கும் பழக்கத்தை நீக்கி, டோப்பா செய்து தரப்பட்டது என்று சுவையான நிகழ்ச்சியாகத் தனது நூலில் வர்ணிக்கிறார் பம்மல்.²

ஆனால் சம்கி உடுப்புக்களை உடுத்திக் கொண்டு வரும் ராஜா, இளவரசன், வேடதாரிகளைவிட முக ஒப்பனை அதிகமின்றிக் கழுத்தில் கருகமணிகளை அணிந்து கொண்டு, கறுப்புப் புடவையைக் கட்டிக் கொண்டு குறத்தியாக வந்து ஆடும் வேடதாரியே கைதட்டல் அதிகம் பெற்றார். எனவே அக்காலத்திலேயே மக்கள், ஏற்ற வேடமிட்டு ஆடுதலையே விரும்பினர் என்கிறார் பம்மல்.

புராணப் பாத்திரங்கள்:

தர்மன், கிருஷ்ணன், அர்ச்சுனன் போன்ற ஆண்வேடதாரிகள் “காலுக்குச் சல்லடம் போன்ற உடைகளை உள்ளே கட்டி, அதற்கு மேல் பெண்கள் அணியும் பாவாடை போன்றவற்றைக் கட்டியிருந்தனர். அவர்கள் சுற்றி வரும் போது அதுவும் சுழலும். புஜகீர்த்தி, கிரீடம், பதக்கம், முதலியன அணிந்திருந்தனர். இவற்றை மரத்தால் செய்து, அவற்றில் கண்ணாடிக் கற்களைப் பதித்திருந்தனர். (நாடக மேடை நினைவுகள், ப.75). கீழே சரிகை வேலைப்பாடோடு கூடிய பட்டுச் சேலைகளைப் பஞ்சகச்சமாக்க கட்டினர். மேலே பட்டால் நீண்ட அங்கவஸ்திரத்தைத் தோளில் போட்டுக் கொண்டு, அதனைக் கையில் ஏந்திக்கொண்டு ராஜநடை நடந்தனர். பின்புறம் இரு தோள்பட்டைகளிலும் புஜகீர்த்தியோடு சேர்த்துத் தைத்துத் தரைவரை தொங்க விட்டிருந்தனர்.

கதைப் பாத்திரமாகவே ஆடை:

1. கர்ணனின் கையிலுள்ள பட்டாடை – குந்தி தொட்டவுடனே அவளை அன்னையாகக் கர்ணனுக்கு அடையாளம் காட்டுகிறது. அடையாளம் காட்டும் உயிரில்லாப் பாத்திரமாக இங்குப் பங்கேற்கிறது.
2. சில மாயாஜாலக் கதைகளில் குறிப்பிட்ட ஆடையைப் போர்த்தியவுடன் மாயமாக மறையும்.
3. ஷேக்ஸ்பியரின் ஒத்தெல்லோ (Othello) நாடகத்தில் டெஸ்டிமோனாவின் கைக் குட்டையின் பங்கு மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாகும்.

அரங்க ஒலி, ஒலியமைப்பு:

நாடகச் சூழலை உருவாக்குவதில் ஒலியின் பயன்பாடு மிகப்பழங்காலத்திலிருந்தே வரையப்பட்டுள்ளது. ஒலியின்றேல் நாடகம் விருவிறுப்புக் குன்றும். இன்றைய வானொலி, தொலைக்காட்சி நாடகங்களிலும், திரைப்படங்களிலும் ஒலி உச்சமான அளவில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. (பாரதக் கதையில் சகுனிவரவு) (சிவப்பு ரோஜாக்கள், கடலோரக் கவிதைகள் (படம் முழுவதும்) நல்ல ஒலியமைப்புக் காட்சியோடு இயைந்து செல்ல வேண்டும். தெருக்கூத்து போன்ற மேடை நாடகங்களில், போர் நிறைந்த காட்சிகளமைந்த நாடகங்களில், உணர்ச்சிமயமான ஆரவாரம் செறிந்த காட்சிகளில் உச்சமான ஒலிமைப்புத் தேவைப்படுகிறது. இதற்கு எதிர்நிலையான அமைப்பில் புதிய உத்தி நாடகங்கள் பல ஆரவாரமான ஒலியைத் தவிர்க்கின்றன. கதைக் கருவிலுள்ள வேறுபாடுகளும் இதற்குக் காரணமாக அமையலாம் (எ.டு இந்திரா பார்த்த சாரதியின் நாடகங்கள்) வசனத்தில் தாளத்தோடு கூடிய ஒலி இயைபு புதிய உத்தி நாடகங்கள் சிலவற்றில் பயன்படுத்தப்படுகிறது (எ.டு. இந்திரா பார்த்தசாரதியின் ‘ஒளரங்கசீப், ந. முத்துச்சாமியின் ‘நாற்காலிக்காரர்’).

ஓர் ஒலிப்பதிவேடு நின்றுவிடாது, ஒலியை மறுபதிப்புச் செய்யும் போது நல்ல காட்சிநயம் அமைகிறது. திரைப்படங்களில் Re-recording சர்வ சாதாரணம்.

கருவிகள்:

நாதசுரம், மேளம், வீணை, கிதார், டிரம் (Drums). பறை, உடுக்கை, போன்ற பல வகையான இசைக்கருவிகள், நாட்டுப்புற, நகர்ப்புறச் சூழல்களுக்கேற்றவாறு பயன்படுத்தப்படுகின்றன. மெல்லிய துயரமான நிகழ்ச்சிகளைப் படம் பிடிக்க வீணை, கிதார், வயலின் போன்ற இசைக்கருவிகள் பெரும்பாலும் பயன்படுகின்றன. ஆரவாரமான ஒலியை உண்டாக்க மத்தளம், பறை, டிரமஸ், உடுக்கை போன்ற இசைக் கருவிகள், மங்கலமான ஒலி எழுப்ப நாதசுரம், மேளம் போன்றவை, விழாக் கோலத்தை உருவாக்க, உடுக்கை, தாரை, தப்பட்டை, வங்கியம் போன்றவை பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

முற்காலத்தில் இழையை உண்டாக்கத் தாமிரக் குழாய்களையும், பித்தளைத் தகட்டையும் பயன்படுத்தினர். மின்சார விசிறி புயல் ஒலி எழுப்பும், குமுறும் கடல், புயல், இடியோடு கூடிய மழை, போர்க்காட்சிகள், சண்டைகள், சந்தைக்காட்சி, குறவன் குறத்தி ஆட்டம் போன்றவற்றிற்கு ஆரவாரமான ஒலியமைப்பு வேண்டும். பெரும்பாலும் தோல்கருவிகள் பயன்படுகின்றன.

இரவுக்காட்சி, திருடன் நுழைதல், இறப்பு, அழுகை, அன்பு துயரக் காட்சிகளுக்கெல்லாம் மெல்லிய இசையோடு கூடிய ஒலியமைப்புத் தேவைப்படுகின்றது. பெரும்பாலும் நரம்புக்கருவிகள் பயன்படுகின்றன.

ஒலியமைப்பின் இன்றியமையாமையும் கவனிக்க வேண்டியனவும்:

1. பாத்திரக் கூற்றுக்கள் தெளிவாகக் கேட்க வேண்டும். இல்லையேல் நாடகம் வெற்றி பெறாது.
2. பின்னணி ஒலியானது பாத்திரக் கூற்றுப் புலப்படாத அளவுக்கு மேலோங்கக் கூடாது.
3. சுழலுக்கேற்ற ஒலியமைப்பு வேண்டும். ஆவலத்திற்கு மெல்லிய இரங்குதல் ஓசையும், இன்பம் மகிழ்ச்சிக்குத் தூக்கலான இசையும் புயல், போர்க்களம் போன்ற காட்சிகளுக்கு மிகவும் ஆரவாரமான இசையும் ஒலிக்கப்பட வேண்டும்
4. நடிகரின் குரல் பயிற்சி மிகச் சிறந்த அம்சமாகும். பாத்திரப் பண்புக்கேற்றவும், காட்சிச் சூழலுக்கேற்பவும் எடுத்தும் படுத்தும் ஒலிக்க வேண்டும்.

சிரிப்பிலே பலவகை உண்டு. இதை N.S.கிருஷ்ணன் பாடிய ஒரு பாடலே மெய்ப்பிக்கும் - சங்கீதச் சிரிப்பு, சதிகாரர்களின் சாகசச் சிரிப்பு, அடக்கியாளும் ஆணவச் சிரிப்பு, காதல் சிரிப்பு என நடித்துக் காட்டி, நகைக் சுவைக் காட்சிக்கு மெருகூட்டியவர்.

5. திரைப்படங்களில் ஒலியைப்பதிவு செய்யும்போது நடிகரின் வாய் அசைப்பும், ஒலிப்பதிவும் வேறுபடக் கூடாது.
6. அசரீரி ஒலி அமைக்க வேண்டுமெனில் எந்த இடத்தில் பின்குரல் எழுப்ப வேண்டுமென்பதில் நடிகர்கள் மிகவும் கவனமாக இருக்க வேண்டும்.

7. மேடைநாடகங்களில் நடிக்கும் நடிகர்கள் தங்கள் குரலைப் பாதுகாத்துக் கொள்ள வேண்டும். குரலைப்பாதிக்கக் கூடியளவில் அதிகச் சூடான பானங்களையோ, மிகவும் குளிர்ச்சியான பானங்களையோ உண்ணவோ, பருகவோ கூடாது.
8. திக்கு வாயாக – ஊமையாக நடிப்பார் அதற்கேற்ற வகையில் ஒலி எழுப்ப வேண்டும். முறந்து போய் அவையில் பேசிவிட்டால் அவலமாக இருக்க வேண்டிய காட்சிகள், கேலிக்கூத்தான காட்சியாக மாறிவிடும்.
9. மேடையேறுமுன் நாடகத்தைப் பின்னணி இசையுடன் ஒரு தடவை நடித்துப் பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும்.
10. பறவையாக, விலங்காகக் குரல் எழுப்புவோர் பன்முறை பயிற்சி செய்து பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும்.
11. நடிகர்கள் ஏறத்தாழ ஒரே அளவான குரலில் பேசிப் பழகிக்கொள்ள வேண்டும். ஒருவர் உச்சஸ்தாயிலும், ஒருவர் தாழ்வான குரலிலும் பேசக் கூடாது.
12. நல்ல கதாபாத்திரங்களுக்கு ஏற்றவாறான ஒலியுடன் பேசக்கூடிய நடிகர்களைத் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும். பெண் பாத்திரத்துக்கு மிகக் கரகரப்பான ஒலியுடன் பேசும் பெண்ணையும், ஆண் பாத்திரத்திற்குக் 'கீச்சுக்கீச்' சென்று பேசும் ஆண்மகனையும் தேர்ந்தெடுப்பது நகைச்சுவைக்கிடமாகிவிடும்.
13. ஒரே மாதியான குரலில் பேசாமல், உணர்ச்சிகளுக்கு ஏற்றாற் போல் ஏற்ற இறக்கத்துடன் உச்சரித்தால் தான் நடிப்பும் நாடகமும் சிறக்கும்.
14. பெண் பாத்திரம் கூட மிகக் கீச் சென்ற குரலில் பேசும் பெண்ணாக இருந்தால் சிறக்காது.
15. அந்தக் காலத்தில் சொந்தக் குரலில் பாடும் நடிகர்களையே தேர்ந்தெடுப்பார். ஏடினனில் அந்தக் காலத்து நாடகங்களில் 30 பாடல்களுக்கு மேலும் கூட இடம்பெறும். ஆனால் இக்காலத்தில் ஒலியமைப்பு வசதிகள் பெருகிய பின் பின்னணிக் குரல் போடப்படுகிறது. நடிகை சரிதா, ரோகிணி, பின்னணிப் பாடகர் சுரேந்திரன் போன்றோர் பின்னணிக் குரல் கொடுப்பதில் சிறந்தவர்கள்.

ஒலியமைப்பின் உத்திகள்:

1. இரகசியக் குரலுக்குக் குரலை ஓரளவு தாழ்த்தினால் போதும். மற்றபடி முகபாவனை, கையசைவு மூலமாகவே இரகசியம் என்பதை உணர்த்த வேண்டும்.
2. மனச்சாட்சியின் குரல் மேடையின் பக்கப் பகுதியிலிருந்து ஒலிக்கச் செய்யலாம் - (ஒளரங்கசீப்) வசதிகள் பெருகிய தற்காலத்தில் 'டேப்' பில் பதிய வைத்துக் கொண்டு இயங்க வைக்கலாம். அசரீரிக்கும் அதே முறைகளைப் பயன்படுத்தலாம்.

3. ஒன்றிரண்டு கூற்றுக்கள் மட்டுமே கூற வேண்டிய பாத்திரங்கள் (துணைப் பாத்திரங்கள்) மேடையில் காட்டப்படுவதைத் தடுக்கலாம். திரைக்குப் பின்னிருந்து ஒலிக்கச் செய்யலாம். (முத்துச்சாமி நாடகம்).
4. போராட்டம், கைகலப்பு, மறியல், குண்டுவீச்சு, போன்ற நிகழ்ச்சிகளை மேடையில் நேரே காட்டுவதைவிட அரங்கத்தை இருளில் ஆழ்த்தி விட்டு, ஒலியமைப்பால் மட்டும் சித்திரித்தால் நல்ல விளைவைத் தரும். (எ.கா) மக்கள் போராட்டத்தை உணர்த்த நாற்காலிகள் உடையும், ஒலியை எழுப்பலாம் '(கோயில்)'; தடியடி மூலம் போராட்டத்தை உணர்த்தலாம் '(கூடுகளைத் தேடும் பறவைகள்?)
5. நாலா பக்கத்திலும் பறை ஒலிப்பதைக் காட்டுவதற்கு, நாலு பக்கங்களிலும் ஒன்றன்பின் ஒன்றாகப் பறை ஒலியை எழுப்பலாம்.
6. வீதி நாடகங்களில் ஒலிக்கருவிகளின் உதவியின்றி கரத்தால் குரலால் ஒலி எழுப்பப்படுகிறது.
7. பின்னணியில் ஒலி உத்தி:
 - 1) சேரியைக் காட்ட நாய் குரைக்கும் ஓசை, அடிதடி ஓசை.
 - 2) கிராமப்புறத்தைக் காட்ட மாட்டுவண்டி ஓட்டும் சத்தம் - தெம்மாங்கு இசை.
 - 3) நுகர்ப்புறம் - கார், பேருந்து ஓசை, சைக்கிள் ரிக்ஷா ஒலி.
 - 4) ரயில் நிலையம் - பண்டங்களை விற்போர் குரல் - ரயில் எஞ்சின் ஒலிக்கும் குரல்.
 - 5) சுடுகாடு - ஆந்தை அலறல் - பறவைகள் கிறீச்சிடும் ஒலி.
8. கூறவந்த கருத்துக்கு அழுத்தம் கொடுக்க ஒரு செய்தியை மீண்டும் மீண்டும் ஒலித்தல் - முதன் முறை மிகுந்த ஓசையுடன் - அடுத்த முறை சிறிது குரலைத் தாழ்த்தி - மெல்ல மெல்லக் கரைந்து மறைதல்.
9. சாவைக் காட்டாமல், மேடையில் இருட்டடிப்புச் செய்து மெல்லிய சோக இசையுடன் பாடல் பாடி நெஞ்சத்தைப் பிழிய வைக்கலாம்.
10. திரைப்படங்களில் உச்சநிலைக் காட்சிகளுக்கு ஒலியைக் கூட்டிச் சுவைஞார்களைப் பிரமிக்க வைத்தல் ஒரு வகை. ஒரு கணம் மெல்லிசையோ அல்லது சலனமேயில்லாது நடிகர்கள் யாவரும் நின்றலோ, ஒரு வகையான சுவையை ஊட்டும் போது ஒலியேதும் அங்கு இல்லாதிருத்தலோ ரசிகர்களை மேலும் மெய்ம்மறக்கச் செய்யும்.
11. வானொலி நாடகங்களில் காட்சி மாற்றங்களுக்கே ஒருவகை ஒலியை எழுப்புகிறார்கள். இங்கு ஒலியானது திரையாகிறது.
12. நகர்ப்புற நிகழ்ச்சிகளைக் காட் கிதார், Trumpet போன்ற இசைக் கருவிகளின் ஒலிகளைப் பின்னணியாக எழுப்பலாம். கிராமப்புறச் சம்பவங்களைக் காட்டுவதற்கு வங்கியம். பிறை, இடி போன்ற ஒலிகளைப் பின்னணியாக ஒலிக்கச் செய்யலாம்.

13. ஒலியும் ஒளியும் இணைந்தே செல்ல வேண்டும். அதாவது ஒலிக்கேற்றாற் போன்று ஒளியும், ஒலிக்கேற்றவாறு ஒலியும் இயைந்து செல்ல வேண்டும்.

பின்னணிக் குரல் சூழலுக்கேற்றபடி அமையும் ஒலி

முற்காலத்தில் நடிகர்கள் மட்டும் பேசி, பாடி, நடித்தனர். ஆனால் நாடக வளர்ச்சி காரணமாகப் பின்னணிக் குரல் சூழலுக்கேற்றபடி அமைக்கப்பட்டது. இதனால் நாடகத்தின் சுவை கூடுகிறது.

1. ஓர் அவலமான காட்சியில் ஒலியைக் குறைக்க வேண்டும்.
2. போர், அடிதடிக் காட்சிகளில் ஆரவாரத்தை மிகுதியாகக் காட்ட வேண்டும்.
3. மங்கல நிகழ்ச்சியில் ஒரு வகையான - இதமான ஆரவார ஒலி கேட்கப்பட வேண்டும்.
4. காலைப் பொழுது சித்திரிக்கப்படுகிற போது, 1) கிராமப் பின்னணிக்கு ஏற்றவாறு பறவைகள் கீச்சிடும் ஒலி - கோயில் மணியின் இதமான ஒசை.

நகர்ப்புறக் காலை நிகழ்ச்சிக்குப் பேருந்து எழுப்பும் ஒலி, வானொலியோடு போட்டியிடும் ஒரு பரபரப்பான இயந்திர வாழ்க்கையைச் சித்திரிக்கும் ஆரவார ஒலி.

ஏழைக் குடும்பம் - குழந்தைகளின் அழகுரல்.

பணக்காரக் குடும்பம் - பணியாட்களை ஏவும் குரல், ஆணையிடும் மமதைக் குரல்.

5. காலத்திற் கேற்றவாறு பின்னணிக் குரல் அமைதல் சிறப்பு.

அறுவடைக்காலம் - வயல் சூழலுக்கேற்ற பின்னணிக் குரல்

கார்காலம் - இடி. மின்னல். மழை

கோடை காலம் - மின்விசிற வேகமாகச் சூழலும் ஒலி.
குழாய் திருகிவிடப்பட்ட ஒசை, 'அப்பப்பா என்ன வெயில்' என்ற நடிகர் குரலே இசைக் கருவிகளுடன் ஒலிக்கலாம்.

விழாக்காலம் - மேள தாள ஒலி

பொங்கல் - ஜல்லிக்கட்டு விடும் ஒசை

தீபாவளி - பட்டாசு விடும் சத்தம்

பங்குனிப் பொங்கல்- (கிராமங்களில்) குலவையிடும் ஒலி -
கும்மி கோலாட்ட ஒலி - கரகம். காவடி.
புலியாட்டம், தப்பாட்டம் நடக்கும் ஒலி.

6. திருடன் ஒரு வீட்டில் திருட வருவதற்கு அச்சத்தைத் தரும் மென்மையான ஒசை, நாய் குரைக்கும் ஒலி.

7. பேய் நடமாடுவதாகக் காட்ட ஆந்தை அலறல் - சதங்கை ஒலி (மெல்லியது) பயங்கரமாகச் சிரிக்கும் ஓசை.
8. இரவு - நிசப்தம் - பல்லி எழுப்பும் ஒலி, நாய் - ஊளையிடும் ஓசை பகல் - பறவைகளின் ஒலி, சேவல் கூவுவதில் தொடங்கலாம், கலகலப்பான பலவகை ஓசைகளை ஒலிக்கச் செய்யலாம்.
9. திரைக்குப் பின்னிருந்து அசரீரி ஒலிக் குறிப்பைக் காட்டலாம்.
10. போராட்டம் போன்ற திரையில் காட்டக் கடினமான சில நிகழ்ச்சிகளைப் பின்னணிக்குரல் மிக இயல்பாகக் காட்டும். இப்படிப் பட்ட கட்டங்களில் நடிகர்கள், ஒப்பனை, தேவையில்லை. எனவே பணமும் அதிகம் செலவாகாது.

பயன் ஒலியானது:

1. காலத்தைக் காட்டவும்,
2. பொருளாதார வசதியைக் குறிக்கவும்.
3. போராட்டத்தைப் புலப்படுத்தவும்,
4. பொழுதைக் காட்டவும்,
5. நடிகர்களின் மனநிலைகளை வெளியடவும்,
6. நடிகர்களின் மெய்ப்பாடுகளைப் புலப்படுத்தவும்,
7. ஒரு நிகழ்ச்சிக்கு உயிர் கொடுக்கவும் பயன்படுகிறது.
8. சில கட்டங்களில் செலவைக் குறைக்கும்.

முன் நாட்களில் வாத்தியக் கருவிகளின் பயன்பாடு அதிகமில்லை. எனவே ஒரு நடிகன் தானே பேசி, பாடி நடத்தான். ஆனால் அறிவியல் வளர்ச்சியடைந்ததும் பல நாகரீக உத்திகளுடன் பின்னணி இசையும் பழக்கத்திற்கு வந்தது. மிக நன்றாக நடக்கும் ஒரு நடிகை தெலுங்கு நாட்டுக்காரியாக இருந்தால், தமிழ் உச்சரிப்பு சுத்தமாக இராது போகுமானால், குறிப்பிட்ட நடிகைக்குப் பின்னணிக் குரல் கொடுப்பர். நடிகையின் வாயசைப்பும், பின்னணிக் குரலும் ஒரே சமயத்தில் ஒலிக்கப்பட வேண்டும். திரைப்படங்களில் ஒலிப்பதிவு செய்வதால், மேலும் கவனத்துடன் செயல்பட வேண்டும். பின்னணிக் குரல் கொடுப்பதில் சிரமங்களே அதிகம். எனவே கூடுமானவரை நல்ல குரல் உள்ள நடிகர்களையே நடிக்க வைக்க வேண்டும். நடிகர்களுக்கும் சரி, நடிகைகளுக்குப் பின்னணி கொடுப்பவர்களுக்கும் சரி குரல் தேர்வு நடத்த வேண்டுவது இன்றியமையாததாகிறது. நடிகர்க்குப் பின்னணி கொடுப்பவரின் குரல் ஒத்துப் போக வேண்டும்.

வசதிகள் அதிகமான பிறகு நடிகரே பாடி நடக்கும் காலம் மாறி, நடிகர்களுக்குப் பின்னணி பாடச் சில பாடகர்கள் நாடக உலகிலும், திரைப்பட உலகிலும் உருவானார்கள். இதனால் பாடவராமல், ஆனால் திறம்பட நடிக்கத் தெரிந்த நடிகர்கள் மேலும் புகழ்பெற முடிந்தது. நடிக்கத் தெரிந்தால், பாடத் தெரியாது, பாடத் தெரிந்தால் நடிக்கத் தெரியாது என்ற சங்கடங்கள் தவிர்க்கப்பட்டன. நடிக்க, பாட என ஆட்களைத் தேர்ந்தெடுக்கையில் வேலையில்லாத் திண்டாடமும் நீங்குகிறது. பலரும் முன்னுக்கு வர வாய்ப்புகள்

அதிகமாயின. நடிக்கும் ஓரளவு பாடத்தெரிந்தால்தான் அவர்களுக்கு பின்னணி பாடுபவர் குரலும் எடுப்பாக அமையும். எனவே குரல் தேர்வு சிறப்பாக அமைதல் வேண்டும். இருவர் குரலும் சிறிதளவாவது ஒத்துப் போக வேண்டும்.

வேகமாகக் கத்தி நடிக்கும் ஒருவர் வேண்டிய சூழல் வரும்போது உணர்ச்சி வேகத்தாலும், நடிப்பு மும்முரத்தாலும் பாடவராது போகலாம். எனவே சிறந்த முறையில் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட பின்னணிக் குரல் ஒரு நடிகருக்குத் தேவைப்படுகிறது.

சிவாஜி கணேசன் - டி.எம். சௌந்திர ராஜன், ஜெமினி கணேசன் - ஏ.எம்.ராஜா; கமலகாசன், ரஜினிகாந்த் - எஸ்.பி. பாலசுப்பிரமணியம், சாவித்திரி - ஜிக்கி.

பயன்:

1. நடிகரைத் தேர்ந்தெடுப்பதில் சிரமம் இருக்காது – நடித்தால் மட்டும் போதுமே!
2. வேலை வாய்ப்பைக் கூட்டுகிறது.
3. நடிகர் ஒரு மனதாகத் தம் துறையில் ஈடுபடல் - மிக உணர்ச்சி வேகமாக நடிக்கும் போது, பாடுவதிலும் கவனம் செலுத்துகையில் தடுமாற்றம் ஏற்படலாம்.
4. நாடக உலகில் பலரும் தம் தம் திறமைகளை வெளிக் கொணர்கிறது.
5. பலரும் முன்னுக்கு வர வாய்ப்புகளைத் தருகிறது.

ஒலிப்பதிவின் பயன்பாடு:

நாடக உலகில் ஒலிப்பதிவு மிக இன்றியமையாத ஒன்றாகும். வானொலி, தொலைக்காட்சி. திரைப்பட நாடகங்களில் ஒலிப்பதிவு இன்றியமையாத பணியைப் புரிகிறது. நடிக்கும் போதும், பாடும்போதும், பேசும் பாடும், குரலைத் திறமையாக ஒலிப்பதிவு செய்து கொள்ள வேண்டும். சீராக அமைய வேண்டும். ஒலிப்பதிவியல் ஏற்ற மாற்றங்கள் இருப்பது நாடக வீழ்ச்சிக்கு வித்திடுகிறது. மேடை நாடக அரங்கில் பின்னணி இசைக்குழு இருப்பதால் ஒலிப்பதிவு தேவையில்லை தான். எனினும் சில அசரீரிக் குரல், பயங்கர ஒலி. போராட்ட முழக்கம் இவற்றை ஒலிக்கச் செய்ய நாடாவின் (Tape) துணை தேவையாகிறது. அதில் ஒலிப்பதிவு செய்து கொண்டு நாடகத்தின் சிறப்பைக் காட்டலாம். ஒலி நாடாவை இயக்கும் போது அதிகக் கவனத்துடன் செயல்பட வேண்டும்.

எதிரொலியைப் போக்கும் முறை:

சில இடங்களில் எதிரொலி (Echo) தேவைப்படுகிறது. ஒருவரை மலைமீது தேடுவதாக வரும் காட்சியில் எதிரொலி தேவைப்படுகிறது. ஆனால் ஒலிப்பதிவில் எதிரொலி இருக்கக் கூடாது – நாடக அரங்குகளில் ஒலி எதிரொலிக்கக் கூடாது. மிகப்பெரிய நாடக அரங்குகளில் எதிரொலி கேட்கும் வாய்ப்பு அதிகம். அப்போது கூடுமானவரை நடிகர் ஓரளவு குரலைத் தாழ்த்திப் பேசுவது நலம்.

ஒலியமைப்பில் குறியீடுகள்:

1. ஆந்தை அலறல், நாய் ஊளையிடுதல், சாக்குருவி கதறல் - சாவுக் காட்சி.
2. சிங்கத்தின் கர்ஜனை, யானையின் பிளிறல் - காட்டுக்குள் நாடக நிகழ்வு நடத்தலைக் குறிக்கிறது.
3. மகுடி ஓசை – பாம்பு வருதலைக் குறிக்கிறது.
4. மணி ஓசை கோயில் சூழலை உருவாக்கும்.
5. பறையொலி – போர்த் தொடக்கம்.
6. நையாண்டி மேளம் - கிராமிய நடனங்கள்.

இவ்வாறாக, ஒலியின் பயன்பாடு ஒரு சிறந்த நாடகத்தை உருவாக்குவதற்குத் தேவையாகிறது. ஒலியின் பயன்பாட்டை அறியாத காலங்களில் பாத்திரங்களின் அங்க அசைவுகளின் மூலமே திரைப்படங்களை உருவாக்கினர். ஆனால் அறிவியல் வளர்ச்சிக்குப் பின்னர் ஒலியே விட நடிக்கத் தொடங்கிவிட்டது. அந்த அளவுக்கு ஒலிப்பயன்பாடு மேடை நாடகங்களுக்கு மிகவும் இன்றியமையாத ஒன்றென்று கூறலாம்.

ஒளியமைப்பு

பொதுவாக ஒளிகளை இரண்டு வகையான தன்மைகளில் வகைப்படுத்தலாம். அவை,

1. இயற்கை ஒளிகள் (Natural Lights)
2. செயற்கை ஒளிகள் (Artificial Lights)

இயற்கை ஒளிகள் (Natural Lights)

இயற்கைச் சூழலை அடிப்படையாகக் கொண்டு கிடைக்கின்ற ஒளிகளை இயற்கை ஒளிகள் எனக் கூறலாம். அவை சூரிய ஒளிகள், நிலவொளிகள், இடி. மின்னல், எரிமலை, நட்சத்திரங்கள், மின்மினிப் பூச்சிகளின் ஒளிகள் போன்றவற்றால் கிடைக்கக் கூடியவையாகும். இவற்றில் சூரிய ஒளிகளில் மட்டுமே தொடக்க கால நாடகங்கள் நடைபெற்று வந்தன.

தொடக்ககால கிரேக்க, ரோம நாடக ஆற்றுகைகள் பகற்பொழுதில் சூரியனால் கிடைக்கப்பெற்ற ஒளிகளிலேயே நடத்தப் பெற்றன. நாடகங்கள் காலைப்பொழுதில் தொடங்கி மாலைப் பொழுதுவரை பகல் பொழுதில் நடைபெற்று வந்தன. செயற்கை ஒளிகள் பயன்பாட்டில் வந்தபொழுது இவை இரவு நேரங்களில் நடைபெறத் தொடங்கின.

செயற்கை ஒளிகள்

மனித முயற்சியின் பயனாக விளைந்தவைகளே செயற்கை ஒளிகளாகும். மனிதன் தொடக்க காலத்தில் தீயின் பயன்பாட்டை அறிந்திருக்கவில்லை. நாட்கள் செல்லச் செல்ல தீயின் பயன்பாட்டைக் கண்டுபிடித்துப் பயன்படுத்தலானான். இதன் விளைவாகத் தீப்பந்தங்கள். எண்ணெய் விளக்குகள், நில விளக்குகள், மெழுகுவர்த்திகள். திரி விளக்குகள், சரவிளக்குகள். சிம்னி விளக்குகள் போன்றவற்றைப் பயன்படுத்தினார்கள், அறிவியல் வளர்ச்சியின் காரணமாக 'வாயு' விளக்குகளைக் (Gas Lights) கண்டுபிடித்தனர். இதன்

பயனாக வாயு விளக்குகள் நாடக மேடைகளில் பயன்பாட்டிற்கு வந்தன. அதன் பின்னர் சோடியம் வாயு விளக்குகள், கால்சியம் வாயு விளக்குகள் கண்டுபிடித்தனர். கி.பி. 1880-இல் சர் ஹம்பரி டேவி என்பவரால் கால்சியம் வாயு விளக்கு கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. இதன் பயன்பாடு அரங்கில் சுமார் 50 வருடங்களுக்குப் பின்னரே பயன்படுத்தப்பட்டது.

கி.பி. 1879-இல் தாமஸ் ஆல்வா எடிசன் என்ற விஞ்ஞானி கண்டுபிடித்த மின் வாயு விளக்குகள் (Incandescent Lamps) உடனடியாய் மேடைகளில் பயன்படுத்தப்பட்டன. இவ்வகை விளக்குகள் 1880-ஆம் ஆண்டில் பாரீஸ் ஓபேராவில் (Paris Opera) முதன்முதலாக இதனைப் பயன்படுத்தத் தொடங்கினார்கள். தாமஸ் ஆல்வா எடிசன் மின் வாயு விளக்குகளின் கண்டுபிடிப்புகளுக்குப் பின்னர் தொடர்ந்து அரங்கில் பல்வேறு வகையான ஒளி விளக்குகள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுப் பயன்படுத்தப்பட்டன. ஜோசப் சார்டன் பட்ச் (Joseph Surttin Batch) என்பவர் அடி விளக்குகளைக் (Foot lights) கண்டுபிடித்துப் பயன்படுத்தினார். இதன் பின்னர் அமெரிக்காவைச் சேர்ந்த டேவிட் பெலாஸ்கோ (David Balasco) சிறிய சுட்டு விளக்குகளை (Baby spot light) உருவாக்கி மேடையில் பயன்படுத்தினார். இவரே நாடகத்தில் இசையைப் போன்றே ஒளியும், காட்சிச் சூழலை உருவாக்குவதற்கு இன்றியமையாத ஒன்று என்பதை நிலைநிறுத்தினார்.

மெனிஞ்சன் கோமகன் தன்னுடைய அரங்குகளில் வாயு விளக்குகளைப் பயன்படுத்தினார். இது அக்கால மேடை ஒளி விதானிப்பில், நாடக மேடைகளில் மிகப் பிரம்மாண்ட தன்மையை உண்டாக்கியது. நாடக அரங்குகளில் சூழல் விளக்குகளை முதன் முதலில் கையாண்ட பெருமை ஆன்ரோ அண்டாயின் (Andrew Antoin) என்பவரைச் சாரும். இவரே நாடக மேடைகளில் விளக்கொளியைப் படிப்படியாகக் குறைத்து இருளாக்கும் வழக்கத்தை நாடக மேடைகளில் கொண்டு வந்தார்.

அரங்க ஒளி விதானிப்பின் சிறப்புக் கூறுகளை எடுத்துக் கூறியவர் அடால்ப் அப்பியா (Adolf appia) ஆவார். நாடகக் காட்சிகளில் ஒளி வேறுபாடுகள், நாடக ஆசிரியனைப் போலக் கருத்தினை வெளியிடவும், ஓவியனைப் போலப் பல்வேறு வண்ணக் கோலங்களைக் காட்டவும், நடிகரைப் போல அவையோரை உணர்ச்சிவயமாக்கும் ஆற்றலுடையது என்று சோதனைகள் மூலம் கண்டுபிடித்தார். மேடைக் கோலங்கள் (Stage Design) ஒளியை வெவ்வேறு கோணங்களிலிருந்து வெவ்வேறு அளவில் பயன்படுத்தி வெற்றி பெறலாம் என முதன்முதலில் கூறியவர் இவரே. இயற்கை ஒளியானது மனிதனுக்கு உலக வாழ்வில் எப்படியெல்லாம் உதவுகின்றதோ அது போன்றே மேடையில் செயற்கை ஒளியும் உதவ முடியும். மேலும், நடிகன் மேடைத் தளங்களில் உலவும்போது ஒளியே அவனுக்கு முப்பரிமாணத் தோற்றத்தைக் கொண்டுவர முடியும் என்றும் கண்டறிந்தார். அடால்ப் ஆப்பியாவின் கனவுகளை நினைவுகளாக்கும் வகையில் மின்சாரக் கண்டுபிடிப்பு கார்மன் கிரோக் (Gordon Graig) அவர்களுக்கு உதவியது.

ஒளிக்கருவிகளும் ஒளி விதானிப்பும்:

மேடையில் குறிப்பிட்ட ஒரு பகுதியை அல்லது ஒரு நடிகரை அல்லது ஒரு பொருளை அல்லது நடிகரின் முக அசவை மட்டும் ஒளிமயமாகக் காட்டப் பயன்படுகிறது.

- ❖ சுட்டு விளக்குகள் (Sport lights)
- ❖ பேரொளி விளக்குகள் (Flood lights)
- ❖ வளைவொளி விளக்குகள் (Cyclorama lights)
- ❖ பன்ச் விளக்குகள் (Bunch lights)
- ❖ வடிவ மாற்று விளக்குகள் (Scenic Effect Projector)
- ❖ அடி விளக்குகள் (Foot lights)
- ❖ தானியங்கிச் சுட்டு விளக்குகள் (Automated spot light)
- ❖ பார்கன் விளக்குகள் (Pargun lights)
- ❖ லேசர் ஒளிவிளக்குகள் (Laser lights)

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. ஒளியமைப்பத் திட்டம் மட்டும் முன்னதாகவே ஆணைகளாகத் தரப்பட வேண்டும். இத்தகைய அதி நவீன ஒளி மொழிகள் புதிய சிந்தனைகளில் மேடைகளில் வழங்கப்பட்டு வருகின்றன.

நடிப்புக் கலை இயற்கையானது

நாடகம் பல உறுப்புகளைக் கொண்டது. கதை, பாத்திரப் படைப்பு, காட்சித் தொகுப்பு, உரையாடல். நடிப்பு, பாடல், வேடப் பொருத்தம், காட்சி ஜோடனை, நாடக அரங்கம், நாடக ரசிகர்கள், இவ்வாறு பல்வேறு பிரிவுகளைக் கொண்ட நாடகத்தில், நடிப்பு ஒரு சிறப்பும் முதன்மையுமான பகுதி.

நடிப்புக் கலை இயற்கையாக எல்லோரிடமும் அமைந்து கிடக்கும் கலை. இந்த நடிப்புக் கலையைத் தேவைப்படும்போது வெளிப்படுத்திக் காட்ட வேண்டும். அப்படிக்க காட்டுவதற்குப் பயிற்சி முறைகள் தேவை நடிப்புக் கலை நமக்கு வாராதொன்று யாரும் தளர்ச்சி அடைய வேண்டியதில்லை.

நடிப்புக்குரிய தகுதிகள்

ஒரு பாத்திரத்தை ஏற்கும் நடிக்கனுக்கு இருக்க வேண்டிய தகுதிகள் என்னென்ன?

நல்ல உடல் நலம்

குரல் வளம்

பேச்சுத் தெளிவு

நினைவாற்றல்

தோற்றப் பொலிவு

இவற்றோடு இசைஞானமும் நடனப் பயிற்சியும் ஓரளவு இருந்தால் நல்லது. இவையெல்லாம் நடிப்புக்கலையில் ஈடுபடுவோனுக்கு இருக்க வேண்டிய அம்சங்கள் அக்கலையிலே ஓரளவு வெற்றி பெற இவை துணை செய்யும், பொதுவாக எல்லாவிதமான அங்க அசைவுகளில் நடிப்பு உணர்ச்சி வெளியாகும். உடல், கை, கால் அசைவுகளை விட முகத்தின் பாவம் முக்கியம். அந்த முகத்திலே முக்கியமானவை கண்கள்.

“அச்சவைகளில் எண்ணம் வந்தால்

தோற்றும் உடம்பில்;

உடம்பின் மிகத்தோற்றும் முகத்து;

முகத்தில் மிகத்தோற்றும் கண்ணில்;

கண்ணின் மிகத்தோற்றும்

கண்ணின் கடையது”

என்று பழம் பாடல் ஒன்று தெளிவாகக் குறிப்பிடுகிறது.

கண்களின் முதன்மை

நடிகனுடைய கண்கள்தாம் மற்ற உறுப்புகளைவிட மிகவும் முதன்மையானவை. கண்கள் இருளிலே ஒளியாக, நடிப்பிலே உயிராக விளங்குகின்றனவென்று சொல்லலாம். சபையிலிருக்கும் ரசிகப்பெருமக்கள் நடிகனின் கண்களைத்தான் நன்கு கவனிக்கிறார்கள். அவைகளின் மூலம்தான் பாத்திரத்தின் தன்மையைப் புரிந்து கொள்கிறார்கள் ஒவ்வொரு நடிகனும் பேசும் கண்கள் பெற்றிருக்க வேண்டும்.

‘கண்ணொடு கண்ணினை நோக்கொக்கின் வாய்ச்சொற்கள்

என்ன பயனு மில’

என வள்ளுவர் பெருமான் கூறுகிறார்.

எனவே, கண்கள் நடிகனின் முதல் கருத்தாக இருக்க வேண்டும்.

மேடையில் நின்று நடிக்கும்போது நடிகன் ஒருவன் அதற்குரிய பாவத்தைக் கண்களில் காட்டாது வேறு எங்காவது சுழலவிட்டுக் கொண்டிருந்தால் சுவை கெட்டுவிடும்.

‘அந்த நடிகன் ஏன் இவன் சொல்வதைக் கவனிக்கவில்லை? சபையில் யாரையோ பார்க்கிறானே!...ஓ! அந்த அழகியைப் பார்க்கிறான் போலிருக்கிறது. இல்லை, இல்லை, அமைச்சர் எப்படி ரசிக்கிறாரென்று பார்க்கிறான்’

இப்படியெல்லாம் சபையோர் எண்ணத் தொடங்கினால் நாடகத்தின் நிலையென்ன? அந்தப் பாத்திரத்தின் கதியென்ன?

உயிரற்ற கண்கள்

சில நடிகர்களுக்குப் பேச்சுத் தெளிவு பிரமாதமாக இருக்கும்; தோற்றமெல்லாம் அபாரமாக இருக்கும்; பேச்சிலே உணர்ச்சியும் இருக்கும்; ஆனால் கண்களில் மாத்திரம் எந்தவிதமான பாவமும் இராது, கோபம், சிரிப்பு, வெறுப்பு எல்லாம் குரலில் தெரியும், கண்கள் மாத்திரம் திருதிருவென்று விழித்தபடியேயிருக்கும். என்ன செய்வது?

‘அடுத்தது காட்டும் பளிங்கு போல்நெஞ்சம்

கடுத்தது காட்டும் முகம்’

என்றார் வள்ளுவர் பெருமான் எண்சாண் உடம்புக்குச் சிரசே பிரதானம்; அதில் முக்கிய உறுப்பு கண் நடிப்பில் உயிர் வேண்டுமா? பாவம் கண்களில் தெரிய வேண்டும் நான் முன்பு சொன்னபடி கண்களும் பேச வேண்டும். விருப்பையும் வெறுப்பையும் கண்களே காட்டிவிடும்.

‘பகைமையும் கேண்மையும் கண்ணுரைக்கும்’

என்று வள்ளுவர் பெருந்தகை எவ்வளவு அருமையாகச் சொல்லியிருக்கிறார். அவர் எதைத்தான் சொல்லவில்லை? கண்களில் பாவம் காட்டாமல் நடிப்பது மகாபாவம். அந்த நடிகனைப் பார்க்கச் சபையோருக்கும் பாவமாகத் தானிருக்கும்.

நடிகருக்கு அழகுணர்வு வேண்டும்

நாடக நடிகன் தன் மெய்ப்பாட்டு உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தப் பயிலும் பொழுது முக்கியமான ஒன்றை நினைவில் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். அதாவது எந்தச் சுவையை அல்லது பாவத்தைக் காண்பித்தாலும் மேடையில் அந்த பாவம் அழகாக வெளிப்பட வேண்டும்.

அழும்போதும் அழகாக அழப் பயில வேண்டும் கோபம் கொண்டாலும் அழகாகக் கோபப்பட வேண்டும். எந்த வகையிலும் தன் முகத்தை விகாரப்படுத்திக் கொள்ளக் கூடாது நடிகன்.

சிரிப்பும் அழகையும்

சில பேர் சிரித்தால் அவர்கள் முகம் அழுவது போல் இருக்கும். அழுதால் சிரிப்பதுபோல் இருக்கும். இவற்றையெல்லாம் கண்ணாடியின் முன் நின்று நடித்துப் பார்த்துத் திருத்திக் கொள்ள வேண்டும். “ஒளவையார்” நாடகத்தில் போது ஏற்பட்ட ஒரு நிகழ்ச்சியை இங்கே குறிப்பிடுவது பொருத்தமாக இருக்கும் என்று கருதுகிறேன்.

ஒளவையாரில் ஒரு காட்சி; ஒளவையார் மழையில் நனைந்து குளிர் பொறுக்க முடியாது வருகிறார். அந்த இடத்தில் வள்ளல் பாரியின் மகளிரான அங்கவையும் சங்கவையும் அவரிடம் பரிவுகாட்டி நனைந்த உடையை மாற்றி நீலச்சிற்றாடையைக் கொடுத்து உதவுகிறார்கள். அன்பு காட்டி

அமுதாட்டுகிறார்கள். ஓளவையார் வறுமை நிலையிலிருந்த வள்ளல் மகளிரைப் பாரி மகளிர் என அறிந்ததும் பாரியின் மரணச் செய்தியையும் அவர்களின் கதியற்ற நிலையையும் கேட்டுப் பரிவு காட்டுகிறார்.

இந்தக் காட்சியில் அங்கவையாக எங்கள் குழுவில் நடித்த பெண் உண்மையிலேயே நன்றாக நடிக்கக் கூடியவள். ஆனால் ஒரே ஒரு குறை அவள் அழுவது மாத்திரம் சிரிப்பதுபோல் இருக்கும் அங்கவை தன் நிலையைச் சொல்லி அழும்போது அவள் சிரித்ததாகவே சபையோரில் பலர் எண்ணிக் கொண்டார்கள்.

மறுநாள் நாடகத்தைப் பற்றி விமர்சனம் செய்த ஒரு பத்திரிகையாளர், 'இந்த உணர்ச்சியான கட்டத்தில் அங்கவை சிரித்தது உணர்ச்சியையே கெடுத்துவிட்டது. அதுவும் ஆசிரியராக ஷண்முகமே ஓளவையாராக நிற்கும்பொழுது சிறிதும் லட்சியமின்றி இந்தப் பெண் சிரித்தது மன்னிக்க முடியாது' என்று எழுதிவிட்டார்.

நான் அவரை நேரில் சந்தித்து அந்தப் பெண்ணின் இயற்கைத் தன்மையைப் பற்றிச் சொன்னேன். பிறகு அவள் படிப்படியாக அந்தத் தவறைத் திருத்திக் கொண்டாள். அப்புறம் தொடர்ந்து நடந்த நாடகங்களில் நேராகச் சபையைப் பார்த்து அழாமல் ஒரு பக்கமாக முகத்தைத் திருப்பிக் கொண்டு ஏதோ ஒருவகையாகச் சமாளித்தாள்.

எனவே, இது போன்ற குற்றங்களை நடிப்புக் கலை பயிலும் மாணவர்கள் தொடக்கத்திலேயே, பயிலும் போதே நன்கு கவனித்துத் திருத்திக் கொள்ள வேண்டும்.

குரல் பயிற்சி

குரல் பயிற்சி மிக முக்கியமான ஒன்று. குரல்வளமாக இருந்தால் மேடைக்கு நன்றாக இருக்கும். பேசும் போது மென்மையாகப் பேச வேண்டிய வார்த்தைகள் உண்டு; வன்மையாகப் பேசவேண்டிய வார்த்தைகளும் உண்டு. வார்த்தைகளிலே ஏற்றத்தாழ்வு இருக்க வேண்டும். குழைவு இருக்க வேண்டும். அன்பு காட்டிப் பேசுவதும் ஆத்திரத்தோடு பேசுவதும் குரலிலே லயே தெரிய வேண்டும். இவ்விதக் குரல் பயிற்சியில்லாதவர்கள் சிறந்த நடிகர்களாக இருந்தும்கூட வானொலி நாடகங்களிலே படுதோல்வி அடைகிறார்கள். கேட்கும் நாடகமாக இருப்பதால் வானொலி இப்படிப்பட்டவர்களை மிக எளிதாகக் காட்டிக் கொடுத்து விடுகிறது. எனவே பல்வேறுபட்ட உணர்ச்சிகளை எளிதாகக் காட்டக் குரல் பயிற்சி மிகவும் முக்கியம்.

அதிலும் சிறப்பாக, ரகசியம் பேசுவதற்குக் குரல் பயிற்சி மேடைக்கு மிகவும் தேவை. சில நேரங்களில் நடிகர், சபைக்குக் கேட்கும்படியாகவே ரகசியம் பேச வேண்டியிருக்கும். மனோகரன் நாடகத்தில் அந்த மாதிரிப் பல கட்டங்கள் உண்டு. சபைக்கும் கேட்க வேண்டும்; அதுவே ரகசியமாகச் சொல்லுவது போலவும் இருக்க வேண்டும். இதற்குக் குரல் பயிற்சி இல்லாவிட்டால் முடியாது.

தெளிவான பேச்சு

அடுத்தபடியாகப் பேச்சிலே தெளிவு இருக்க வேண்டும். ஒவ்வொரு மாவட்டத்திலே பிறந்தவர்களுக்கும் ஒவ்வொரு விதமான பேச்சு இருக்கிறது.

இதை ஒழுங்கு செய்துகொள்ள வேண்டியது அவசியம். இல்லையானால் உணர்ச்சி, நடிப்புத் திறமை, குரல்வளம் எல்லாவற்றையும் இந்தத் தெளிவு இல்லாத பேச்சுக் கெடுத்துவிடும். உணர்ச்சி பாவத்தோடு அற்புதமாக நடிப்பான் ஒரு நடிகன்; வார்த்தைகளைக் கொவை செய்வான்!...

‘என்ன சொன்னாய்?’

என்பதை ‘எண்ண சொன்னாய்?’ என்பான். ‘கண்ணே என்னோடு பேச மாட்டாயா?’ என்றிருக்கும். இவன், ‘கண்ணே எண்ணோடு பேச மாட்டாயா?’ என்பான். மழையை ‘மலை’ யென்பான்; கலையைக் ‘களை’யென்பான். இந்தத் தமிழ்க் கொலையைச் சபையோர் எப்படிப் பொறுத்துக் கொண்டிருப்பார்கள்?

இடம் அறிந்து பேச வேண்டும்

பேச்சிலே தெளிவு என்னும் போது மற்றொரு கருத்தையும் குறிப்பிட வேண்டும். ஒரு பாத்திரத்தை நெட்டுரப் பாடும் போது வார்த்தைகளை நன்றாகக் கவனிக்க வேண்டும். எந்தெந்த இடத்தில் தெளிவும் அழுத்தமும் வேண்டும் என்பதை நன்கு சிந்திக்க வேண்டும். ஒரு நடிகனின் பேச்சிலிருந்து மற்றொரு நடிகனுக்குப் பேச்சுத் தொடங்கும். இதுபோன்ற சந்தர்ப்பங்களில் அழுத்தமாகச் சொல்லாவிட்டால் மக்களுக்குப் புரியாது.

‘இரத்த பாசம்’ ஒரு சமுதாய நாடகம். அதில் ஒரு கட்டம். ராஜாவும் ராணியும் சந்திக்கும் காதல் காட்சி. காட்சி முடியும் சமயம் ராணி, ‘நான் வருகிறேன்’ என்கிறாள். மற்ற சமயங்களில் சாதாரணமாக இப்படிச் சொல்வது சபையோருக்குக் கேட்காவிட்டாலும் பாதகமில்லை. ஆனால், இங்கே அவள், ‘வருகிறேன்’ என்று சொன்னவுடனே, ‘வருகிறேன் என்று சொல்லிவிட்டுப் போகிறாயே’ என்று சுவையோடு சொல்லுகிறான் ராஜா. இப்பொழுது இந்த இடத்தில் வருகிறேன் என்பதை எவ்வளவு அழுத்தமாகச் சொல்ல வேண்டுமென்பதை எண்ணிப் பாருங்கள்.

ஒரு நாள் ‘இரத்த பாசம்’ நாடகத்தில் ராணி வேடம் போட்டவள் மறதியாக ‘ராஜா நான் போய் வருகிறேன்’ என்றாள். நான் ராஜாவாக நின்றேன் என்ன சொல்வது? ‘நான் வருகிறேன்’ என்று சொன்னால் உடனே ‘வருகிறேன் என்று சொல்லி விட்டுப் போகிறாயே’ என்று சொல்லலாம். அவள் அவசரத்தில் ‘நான் போய் வருகிறேன்’ என்றாள். நான் என்ன செய்வது? ‘போய் வா’ என்று ஆசி கூறி வழியனுப்பினேன்.

அழுத்தமும் மென்மையும் தெளிவும்

வார்த்தைகளைத் தெளிவாகவும், அழுத்தமாகவும் பேசுவதற்கு உதாரணமாக மற்றொரு காட்சி; ‘தமிழ்ச் செல்வம்’ நாடகத்தில் ‘காதல்’ என்னும் பகுதி, நல்ல சுவையான காட்சி. வார்த்தைகளிலே பன்னிப் பன்னிப் பேசுகிறாள் காதலி. அந்த உரையாடலைப் பாருங்கள்!...

தலைவன்: ஆருயிரே, என் மீது வீணாகக் குற்றம் சொல்லாதே நான் எந்தப் பெண்ணையும் கண்ணெடுத்தும் பார்த்ததில்லை. பிரிந்தது முதல் இது வரை உன்னையே நினைத்துக் கொண்டு ஓடோடி வந்திருக்கிறேன் கண்ணே.

தலைவன்: என்ன! என்ன! என்னை நினைத்துக் கொண்டு வந்தீர்களா?

தலைவி: என்ன இது! மீண்டும் அழுகிறாயே?

தலைவி: என்னை 'நினைத்தேன்' என்றால் என்ன பொருள்? நினைவு என்பது எப்பொழுது வரும்? மறந்த பிறகுதானே?

நீங்கள் என்னை மறந்து விடுவீர்கள்; அப்புறம் திடீர் திடீரென்று நினைப்பு வரும். அப்படித்தானே? மறக்காமலிருந்தால் நினைப்புக்கே இடமில்லையே? என்னை மறந்து சமயத்தில் யாரை நினைத்தீர்களோ?

தலைவன்: அடி அன்னமே! உன்னை மறப்பதா? அது என் உயிரையே மறப்பது போலல்லவா? உலகில் உன்னையே நான் அதிகமாக நேசிக்கிறேன் என்பது உனக்குத் தெரியாது?

தலைவி: உன்னை அதிகமாக நேசிக்கிறேன் என்றால் கொஞ்சமாக நேசிப்பது யாரையோ? அவர்கள் எத்தனை பேரோ? எங்கிருக்கிறார்களா?

தலைவன்: தங்கமே! இப்படிக் குற்றம் கண்டு பிடித்தால் நான் என்ன செய்வது? ஏன் உள்ளத்தில் உன் ஒருத்திருக்குத்தானே இடமுண்டு. இந்த உடலில் உயிர் இருக்கிற வரையில் இந்தப் பிறவியில் நான் உன்னை கைவிட மாட்டேன்.

தலைவி: கண்ணாளா, இந்தப் பிறவியில் என்னைக் கைவிடுவதில்லை என்று சொன்னீர்களே! அப்படியானால் அடுத்த பிறவியில் யாரை அடையத் தவம் செய்கிறீர்களோ?

இந்த உரையாடல் திருக்குறள் காமத்துப்பாலிலுள்ள மூன்று குறட்பாக்களை அடிப்படையாக வைத்து எழுதப் பெற்றது. இதிலுள்ள பெரிய எழுத்தில் குறிப்பிட்ட வார்த்தைகளை அழுத்தமாகச் சொல்லாவிட்டால் என்ன சுவையிருக்கும் எண்ணிப் பாருங்கள். ஆகவே கதைப் போக்கையும் உரையாடலையும் நன்கு தெரிந்து கொண்டு வார்த்தைகளை இடமறிந்து கருத்தறிந்து பாத்திரத்தின் பண்பறிந்து அழுத்தமாகவும் மென்மையாகவும் பேச வேண்டியது அவசியமாகும்.

மற்றொன்று: வார்த்தைகளை எப்போதும் தெளிவாகச் சொல்ல வேண்டும். அவலச் சுவை தோன்ற நடிக்கும்போது சில நடிகையர் உண்மையாகவே அழுது விடுவார்கள். அழுதால் பேச்சு தெளிவாக வராது; அதுவே இயற்கை. ஆனால், மேடையில் பொய்யாகத்தான் அழவேண்டும். அழுகை, நடிப்பாக இருந்தால்தான் பேச்சும் தெளிவாக இருக்கும். கோபம், ஆவேசம் எந்த உணர்ச்சியிலும் வார்த்தை தெளிவாக இருப்பது அவசியம். இல்லாவிட்டால் கதைப் போக்கு புரியாது போக நேரலாம்.

நடிப்பின் வெற்றி

அடுத்தபடியாக நினைவாற்றல். இங்கேதான் சற்று விரிவாக விளக்க வேண்டியது என் கடமை. இப்போது உங்களுக்கு நல்ல நாடகக்காட்சி ஒன்றைக் காண்பிக்கப் போகிறேன்.

ஒரு தேயிலைத் தோட்டம், கோடை வெயில் கொளுத்துகிறது. தொழிலாளர்கள் பலர் வேலை செய்து கொண்டிருக்கிறார்கள். இவர்களிடையே நாடகத்தின் கதாநாயகன்; அவனும் இப்போது ஒரு தொழிலாளி. நல்ல சீமானாக

வாழ்ந்தவன். நடத்தை தவறியதின் விளைவு, நாடு விட்டுப் பெண்டு பிள்ளைகளைப் பிரிந்து இறுதியில் தோட்டத் தொழிலாளியாக வந்து நிற்கிறான். அவன் கைகளிலே மண்வெட்டி; கண்கள் நீரைச் சொரிகின்றன. வாழ்ந்த வாழ்வை எண்ணுகிறான். வழி தவறிச் சென்ற தனது மந்த மதியையும் நொந்து கொள்ளுகிறான்.

இந்த நிலையிலே வருகிறான் கண்காணிக்கும் கண்காணி; பார்க்கிறான் அழுது கொண்டிருக்கும் தொழிலாளியை. வந்துவிட்டது கோபம்!... கையிலிருந்த சாட்டையால் கதா நாயகனைக் கண் மூக்குத் தெரியாமல் அடிக்கிறான். வீறிட்டலறுகிறான் கதாநாயகன். வெறி கொண்டவன்போல் மேலும் வீறிட்டலறுகிறான் கதாநாயகன். வெறி கொண்டவன்போல் மேலும் வீசுகிறான் சாட்டையைக் கண்காணிப்பவன். இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் பழைய செருப்பொன்று பறந்து வந்து கண்காணிப்பவனின் முகத்திலே விளையாடி விழுகிறது. திடுக்கிட்டுத் திரும்பிப் பார்த்தான் கண்காணி. எதிரே சபையில் சலசலப்பு!- கம்பீரமான ஒரு குரல் 'நிறுத்துடா அயோக்கியப்பயலே' என்றது.

நடந்தது இதுதான்--கதைப் போக்கிலும் உயர்ந்த நடிப்பிலும் உள்ளத்தைப் பறிகொடுத்துத் தம்மை மறந்திருந்த ஒரு பெரிய மனிதர், மேடையில் நடப்பதை நாடகமாக எண்ண வில்லை. கதாநாயகன்மேல் அனுதாபங் கொண்டார். தம் காற்செருப்பைக் கழற்றி வீசினார் கண்காணிமேல்.

அருகிலிருந்த நண்பர்கள் அந்தப் பெரிய மனிதருக்கு உண்மையை உணர்த்தினார்கள். நடிகனிடம் பெரு மதிப்புக் கொண்ட வேறு சிலர் அவரது தவற்றைக் கண்டிக்க முற்பட்டார்கள். உடனே மேடை மீது கண்காணியாக நடித்த நடிகர் பணிவோடும் புன்னகையோடும்...

“நண்பர்களே, நான் பல ஆண்டுகளாக நடித்துவந்ததின் பயனை இன்றே பெற்றேன். என் முகத்திலே அந்தப் பெரியவர் வீசிய செருப்பு வெறும் பழஞ்செருப்பன்று; என் நடிப்புத் திறமைக்கு அவர் தந்த மகத்தான பரிசு இது வரை நான் பெற்ற வெள்ளி, தங்கம், வைரங்களாலான பரிசுகளை விட. இது நூறு மடங்கு சிறந்த பெரும் பரிசு. நான் பெரும் பாக்கியசாலி” என்று கூறிப் பெரியவரை வணங்கினார். இதுதான் நடிப்பின் வெற்றி.

கதாநாயகன் மேல் ஒரு அடிகூடப் படவில்லை அத்தனையும் நடிப்புத்தான். கண்காணி காட்டிய வெறி; கதாநாயகன் கதறிப் புலம்பிய கோலம்; இருவரும் காட்டிய மெய்ப்பாட்டுணர்ச்சி; எல்லாம் காட்சியை உண்மைபோல காட்டின. அதன் விளைவு சபையில் இருந்த ஒரு நல்ல ரசிகர் தன்னை மறந்தார். இதை நடிப்பின் வெற்றி என்று சொன்னேனல்லவா? இதோ பாருங்கள் மற்றொரு காட்சியை!

நடிப்பின் தோல்வி

பழைய நாடகந்தான்; 'பக்த பிரகலாதன்' கடைசிக் காட்சி; 'இறைவன் தூணிலுமிருப்பான் துரும்பிலுமிருப்பான்!... என்று சொல்லுகிறான் பிரகலாதன். ஆவேசங் கொண்ட இரணியன் 'இந்தத் தூணிலிருப்பானோ?' என்கிறான். 'எங்குமிருப்பான். அவனில்லாத இடமேயில்லை' என்கிறான் பிரகலாதன். தூணை எட்டி உதைக்கிறான் இரணியன். தூண் இரண்டாகப் பிளக்கிறது. பயங்கரச் சிரிப்போடு நரசிம்ம மூர்த்தி வெளிப்படுகிறார். இரணியனுக்கும் நரசிம்ம மூர்த்திக்கும் பலத்த சண்டை; நரசிம்மம் இரணியனை மடியில் தூக்கி வைத்துத்

தமது கூரிய நகங்களால் மார்பைக் கிழிக்கிறார். சபையோர் உணர்ச்சியோடு இந்தக் கட்டத்தை ரசித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

எதிர்பாராத விதமாகத் திடீரென்று இரணியன் ‘ஐயோ கொல்கிறானே’ என்று அலறிய வண்ணம் எழுந்து ஓடத் தொடங்குகிறான். நரசிம்மர் விடாமல் துரத்துகிறார். இப்போது இருவருக்கும் உண்மைப்போர் தொடங்கிவிட்டது. நரசிம்ம வேடதாரியின் தலையை மறைத்திருந்த சிங்கமும் எங்கோ போய்விட்டது. ஆனாலும் விடவில்லை அவர். கடைசியாக இரணியன் சபையோரிடமும் அடைக்கலம் புகுந்தான். நரசிம்ம நடிக்கரை நாலுபேர் பிடித்து அடக்க வேண்டிய நிலையேற்பட்டது. விஷயம் என்னவென்று புரிகிறதல்லவா? நரசிம்ம வேடதாரி அதிக உணர்ச்சியுள்ளவர். நடிப்பின் ஆவேசத்தில் தன்னை மறந்தார். இரணியனின் மார்பைக் கிழிக்கத்தொடங்கியதும் வெள்ளியால் செய்யப்பட்ட அவரது கூரிய பொய் நகங்கள் இரணியனின் மேலங்கியைக் கிழித்துக் கொண்டு உள்ளே போய் மார்பையும் தீண்டிவிட்டன. அவ்வளவுதான் அப்புறம் இரணியனின் கதி என்ன ஆவது!

இதைக்கூட நடிப்பின் வெற்றி என்று சொல்லுவார்கள். ஆனால் இது நடிப்பின் தோல்வி; மகத்தான தோல்வி.

நான் முதலில் சொன்ன நாடகக் காட்சியின் நடிகர்கள் தங்களை மறக்கவில்லை. சபையிலிருந்து ரசிகர் தம்மை மறக்கும் படி செய்தார்கள். சிறப்பாக நடித்தார்கள். அது நடிப்பின் வெற்றி. இரண்டாவது நாடகக் காட்சியில் சபையோர் தங்களை மறக்கவில்லை நடிகர் தம்மை மறந்து உணர்ச்சி வசப்பட்டார். இது நடிப்பின் தோல்வி. நடிப்பிலே வெற்றி எது? தோல்வி எது? என்பதை விளக்கவே இந்த இரண்டு காட்சிகளையும் குறிப்பிட்டேன்.

நடிகன் தன்னை மறக்காமல் சபையோரைத் தன் வயப்படுத்தி விடுவது நடிப்பின் வெற்றி நடிகன் தன்னை மறந்து பாத்திரத்தில் ஒன்றி உணர்ச்சி வசப்பட்டுச் சபையோரைத் திகைக்க வைப்பது நடிப்பின் தோல்வி.

நினைவாற்றல் வேண்டும்

நடிப்பைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் போதெல்லாம் நடிகன் அந்தப் பாத்திரமாகவே மாறிவிட வேண்டும். பாத்திரத்தோடு ஒன்றிவிட வேண்டும், அப்போதுதான் நடிப்பிலே வெற்றி பெற முடியும் எனப் பலரும் சொல்லுவதைக் கேட்கிறோம் உண்மைதான்!...

கடுமையான வெயில்; காலில் மிதியடியும் இல்லை நடந்து வருகிறார் ஒரு நண்பர். வீட்டிற்குள் நுழைந்ததும் ‘அப்பா மண்டை பிளந்து விட்டது; கால் கொப்பளித்து விட்டது’ என்கிறார். நமக்குத் தெரியும், நண்பருடைய மண்டையும் பிளக்கவில்லை; காலும் கொப்பளிக்கவில்லை என்று வெயிலின் வேகத்தை அவ்வாறு குறிப்பிடுகிறார் என்பதைப் புரிந்து கொள்ளுகிறோம்.

ஒரு நல்ல நடிகனைப்பற்றிக் குறிப்பிடும்போது ‘அவர் நடிக்கவில்லை; அந்தப் பாத்திரமாகவே மாறி விட்டார்’ என்று சொல்கிறார்களல்லவா? அதுவும் இப்படித்தான். நடிகனின் திறமையைத்தான் அவ்வாறு குறிப்பிடுகிறார்கள். உண்மையில் நடிகன் பாத்திரமாகத் தன்னை எண்ணிக் கொள்ளுகிறானே தவிர, பாத்திரமாக மாறிவிடுவதில்லை. அப்படி மாறிவிடவும் கூடாது.

நடிகன் மேடையில் நடப்பதையே மறந்து, தான் புனைந்துள்ள பாத்திரமாகவே மாறிவிடும் போதுதான் முழு வெற்றி பெறுகிறான் என்று பலரும் நினைக்கிறார்கள். உண்மை அப்படியன்று பாத்திரமாக மாறுவது என்பதெல்லாம் ‘வெயிலில் மண்டை பிளந்துவிட்டது’ என்று சொல்லுவது போல் வெறும் வார்த்தை மயக்கமே தவிர வேறொன்றுமில்லை...

நடிகன் பாத்திரத்தின் குண இயல்புகளை நன்றாகத் தெரிந்து கொண்டு பாத்திரத்துடன் ஒன்றி நடிக்க வேண்டும். ஆனால், ‘நாம் நடிக்கிறோம்’ என்ற உணர்வு – நினவை ஒவ்வொரு விநாடியும் நடிகனின் கவனத்தில் இருக்கவும் வேண்டும். அப்போதுதான் அவன் தன் நடிப்பிலே வெற்றி பெறுவான். தன்னை மறவாமல் பாத்திரத்தோடு இணைந்து நடிக்கும் வரையில்தான் அதை நடிப்பு என்று சொல்ல முடியும். தன்னை மறந்து நிலையில் உணர்ச்சி வசப்பட்டுப் பாத்திரமாகவே மாறி, நினைவிழந்து நிற்கும் நிலையை நடிப்பு என்று சொல்ல முடியாது.

மறந்தும் மறவாத நிலை

நடிகன் தனக்கு எதிரே வீற்றிருக்கும் சபையின் சுவை உணர்ச்சியைத் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும்; மேடையிலுள்ள இதர அமைப்புகளையும் நினைவில் வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். பாத்திரத்தோடு ஒன்றி நடிக்கும் அதே நேரத்தில் தானாகவும் விலகி நின்று, பாத்திரத்தைக் கண்காணிக்கப் பழகிக்கொள்ள வேண்டும். மறந்தும் மறவாத நிலையில் நின்று நடிப்பவன்தான் சிறந்த நடிகனாகக் கருதப் பெறுவான்.

இந்த இரண்டு நிகழ்ச்சிகளை உங்களுக்கு எடுத்துக் காட்டினேன். இவை இரண்டும் என்னுடைய கற்பனை அல்ல; உண்மைச் சம்பவங்கள். இன்னும் இவைபோல எத்தனையோ நிகழ்ச்சிகள் நாடக மேடையில் நடைபெற்றிருக்கின்றன.

உணர்ச்சி வசப்படுதல் தவறு:

நாடகத்திலேயே உணர்ச்சியான ஒரு கட்டம். பாண்டியனுக்கும் சோழனுக்கும் வாட்போர் நிகழுகிறது. கத்திகளை ஒத்திகைப்படி இருவரும் வீச வேண்டும்; இல்லா விட்டால் என்னதான் மழுங்கிய கத்தியாயிருந்தாலும் இரத்தக் காயங்களுடன் நிறக வேண்டியதுதான். பாண்டியனாகவும் சோழனாகவும் வேடம் புனைந்த நடிகர்கள், நான் முன்பு சொன்ன நரசிம்ம நடிகரைப்போல் உணர்ச்சி மேலீட்டால் மெய்மறந்து பாத்திரங்களாகவே மாறி வாள் வீசத் தொடங்கிவிட்டால் விபரீதமல்லவா விளையும்!... அதை நடிப்பென்று எப்படிச் சொல்லுவது?

பாத்திரமாகவும்-தானாகவும் நின்றல்

மேடையில் நடிகன் மட்டும் நடிக்கவில்லை. சட்டம், துணி, சாயம், பலகை, ஒளி விளக்கு எல்லாமே நடிக்கின்றன. மலையாகவும், கடலாகவும், மலர்ப்பூங்காவாகவும், மணிமண்டபமாகவும் காட்சியளிப்பவை இவைதாம். இவற்றில் எதுவும் உண்மை இல்லை. பாத்திரமாக நின்று இவற்றை எல்லாம் மலையாகவும், கடலாகவும், மலர்ப் பூங்காவாகவும், மணிமண்டபமாகவும் எண்ணிக் கொள்ளும் அதே நேரத்தில் நடிகன் தானாகவும் நின்று இவையனைத்தும் பலகை, சட்டம், அட்டை, துணி இவற்றால் செய்யப்பட்டவை

என்பதையும் நினைவில் வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். தவறினால் எல்லாம் வெட்ட வெளிச்சமாகிவிடும். அரண்மனைப் பூங்காவாகவும். மணிமண்டபமாகவும் எண்ணக்கொள்ளும் அதே நேரத்தில் நடிகன் தானாகவும் நின்று இவையனைத்தும் பலகை, சட்டம், அட்டை. துணி இவற்றால் செய்யப்பட்டவை என்பதையும் நினைவில் வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். தவறினால் எல்லாம் வெட்ட வெளிச்சமாகிவிடும். ஆரண்மனைப் பூங்கா எல்லாம் ஆட்டம் கண்டுவிடும்.

நடிகன் தன்னை மறந்த நிலையில் கொஞ்சம் விலகித் திரை விழும் இடத்தில் நின்றுவிட்டால் அவன் கதி என்ன ஆவது?

உணர்ச்சி வசப்பட்ட ஒரு நடிகன். 'ஐயோ, தலைவிதியே!' என்று தலையில் அடித்துக் கொள்ளும்போது தலையிலிருப்பது 'பொய்ச் சிசை' என்பதை மறந்து ஒங்கியடித்துவிட்டால் அடுத்த விநாடி அந்தத் தலையின் நிலை' டோபா'வின் நிலை என்னவாகும்?

வீரச்சுவை ததும்ப நடிக்கும் வேகத்தில் நடிகன் மீசையில் கை வைத்து ஒட்டு மீசையை முரட்டுத்தனமாய் முறுக்கத் தொடங்கிவிட்டால், மீசை கையோடு வந்துவிடுமல்லவா? இப்படித்தான் ஒவ்வொன்றும். இவை மட்டுமல்ல; அரங்கில் ஒத்திகைப்படி நிற்க வேண்டிய இடங்கள் எப்போதும் நடிகனின் கவனத்தில் இருக்க வேண்டும். பல்லாயிரக்கணக்கான மக்கள் கண்டுகளிக்கும் இன்றைய திறந்தவெளி அரங்குகளில் 'ஒலிப்பெருக்கி'யின் உதவியை நடிகன் கவனத்தில் வைத்துக் கொண்டு அதற்கெற்பக் குரலை அடக்கியும் உயர்த்தியும் பேச வேண்டும். மின்சார விளக்குகள் எங்கெங்கே பொருத்தப்பட்டிருக்கின்றன; எங்கே நின்றால் முழு வெளிச்சமும் தன் மேல் விழும்; மற்ற நடிகர்களை மறைக்காமல் எப்படி நிற்பது; என்பனவற்றையெல்லாம் நடிகன் நினைவில் வைக்க வேண்டும்.

நடிப்பின் நுணுக்கம்

பக்கத்திலே நிற்கும் நடிகன் பாடத்தை மறந்து விட்டுத் தவிக்க நேரலாம். நினைவாற்றலுள்ள பண்பட்ட நடிகன் அதையும் சபையோர் அறியாதபடி சமாளிக்க வேண்டும்.

ஒரு சமுதாய நாடகத்தில் நடிகன் சொல்லும் ஒரு வார்த்தை, ஓர் அசைவு, கதைப் போக்கிற்கு இன்றியமையாததாக இருக்கலாம். அந்த நேரத்தில் சபையில் ஒரு குழந்தையின் அழகையாலோ அல்லது ஒரு பெரிய மனிதர் எழுந்து போவதாலோ, வெறு காரணங்களாலோ சலசலப்பு ஏற்படலாம். இதைப் போன்ற சந்தர்ப்பங்களில் நடிகன் தனது திறமையால் எப்படியாவது சமாளித்துக் குழப்பம் அடங்கிய பின்பே அந்த வார்த்தைகளைச் சொல்ல முயல வேண்டும். இல்லாவிட்டால் கதைப் போக்கைச் சபையோர் புரிந்துகொள்ள முடியாமற் போகும்.

பண்பட்ட நடப்பின் நன்மை

ஒரு சிறிய யானைப் பொம்மை; மரத்தால் செய்யப்பட்டது. ஆனால், இப்போது மரம் மறைந்து விட்டது; யானைதான் நமக்குத் தெரியும். அன்பர் ஒருவர் வருகிறார்; கொஞ்சம் ஆராயும் தன்மை கொண்டவர். 'இந்த யானை மிகவும் நன்றாயிருக்கிறதே!... இது எந்த மரத்தால் செய்யப்பட்டது?' என்று கேட்கிறார். இப்போது அவரது கேள்வியால் யானை மீண்டும் மரமாகி விட்டது. யானையில் மறைந்திருந்த மரம் வெளிவந்து விட்டது.

மரம் யானையாகவும், பூனையாகவும், மேசையாகவும், கட்டிலாகவும். நாற்காலியாகவும் பல்வேறு உருவங்களில் காட்சியளித்தாலும் அவற்றிலெல்லாம் மரம் என்ற மூலப் பொருள் மறைந்து கிடப்பதை நாம் அறிவோம். அதைப் போலவே கண்ணனாகவும். கறுப்பனாகவும், அரசனாகவும், ஆண்டியாகவும் எத்தனை எத்தனை வேறுபட்ட பாத்திரங்களில் நடிகன் தோன்றினாலும் எந்தச் சமயத்திலும் அவன் அப்பாத்திரத்தினுள்ளே நிற்கிறான் என்பது உண்மை.

உலகில் பற்றில்லாமல் உலகிலே வாழும் யோகிகளை. முனிவர்களைக் குறிப்பிடும்போது ‘தாமரையிலே நீர்போல் பற்றற்று வாழ்கிறார்’ என்று சொல்லுகிறார்களல்லவா! அதைப் போல் பாத்திரத்துடன் ஒன்றுபட்டு நிற்கும் நடிகனையும், ‘தாமரையிலே நீர்த்துளி போல் பாத்திரத்தோடு ஒட்டியும் ஒட்டாமலும் நிற்பவன்’ என்று சொல்வது பொருத்தமாக இருக்கும். ஆம்; ஆதாரமாக இருக்கும் தாமரையிலையிலிருந்து கீழே உருண்டு விழுந்தால் நீர்த்துளி உருக்குலைந்து போகும்ல்லவா? நடிகனை ஆதாரமாகக் கொண்டு நடமாடும் பாத்திரமும் அப்படித்தான். நடிகனைவிட்டு விலகினால். அதாவது நினைவிழந்து நின்றால், பாத்திரம் உடைந்து சிதறுண்டு போகும்.

நடிப்பின் தத்துவ விளக்கம்

மனித உடலில் ஆத்மா எவ்வாறு ஊடுருவி நிற்கிறதோ, அவ்வாறே பாத்திரத்தோடு நடிகன் ஊடுருவி நிற்கவேண்டும். நடிப்புக் கலைக்குரிய தத்துவ விளக்கம் இதுதான். முனிதன் செய்யும் ஒவ்வொரு செயலையும் அவனது ஆத்மா கண் காணித்துக் கொண்டிருக்கிறது. எந்தச் சமயத்திலும் மனிதனுடைய உள்ளூணர்வு அவனுக்கு நன்மை தீமைகளை எடுத்துக் கூறத் தயங்குவதில்லை. எப்போதும் அந்தராத்மா அவனுக்கு அறிவுரை கூறி உடனிருந்து திருத்திக் கொண்டேயிருப்பதால்தான் மனிதன் மனிதனாக வளர்கிறான்.

நடிகன் நல்ல நடிகனாக வளர்ச்சி பெறுவதற்கும் இந்த உள்ளூணர்வு – அந்தராத்மா – துணை செய்ய வேண்டும். வெளிப்புற உணர்ச்சிகள் பாத்திரத்தோடு ஒன்றிக்கிடந்தாலும், அந்தப் பாத்திரத்தைக் கண்காணிக்கும் கருவியாக நடிகனின் உள்ளூணர்வு இயங்கிக்கொண்டே இருக்க வேண்டும். அவ்வாறு பாத்திரத்திற்கு உணர்ச்சிகளை அடிமைப்படுத்திவிடாமல் தனது உள்ளூணர்வைத் தெளிவாக வைத்துக் கொள்பவனால்தான் நடிப்பில் வெற்றிகாண முடியும்.

நடிகனும் ஓர் அவதானி

அஷ்டாவதானம், தசாவதானம், சதாவதானம் என்று பெரும் புலவர்கள் அவதானம் செய்து பல காரியங்களை நினைவில் வைத்துக் கொண்டு அற்புதமாக விடை தருகிறார்களல்லவா? நடிகனும் ஏறக்குறைய ஓர் அவதானியாகவே தன்னை ஆக்கிக் கொள்ள வேண்டும். ஆனால், அவதானிகளைப் போல் ஒன்றுக்கொன்று சம்பந்தமில்லாத நிகழ்ச்சிகளை மூளையில் போட்டுக்கொண்டு குழப்பவேண்டிய நெருக்கடி நடிகனுக்கு இல்லை. ஒவ்வொரு முறையும் புதிய புதிய செய்திகளை எதிர்பார்த்துக் காத்திருக்க வேண்டிய நிலையும் நடிகனுக்கு இல்லை. மேடையில் நடிப்பின் வெற்றிக்குத் தேவையான ஒன்றோடொன்று சம்பந்தப்பட்ட முக்கியமான சில அம்சங்களை மட்டும் நினைவில் வைத்துக் கொண்டால் போதும்.

ஒருமுகப்பட்ட சிந்தனை

மேடையைத் தவிர வேறு சிந்தனைகள் எதுவும் நடினின் உள்ளத்தில் இடம் பெறக் கூடாது. எப்போதும் சபையைப் பொது நோக்காகவே பார்க்க வேண்டும். குறிப்பிட்ட எவரையும் பார்ப்பது கவனத்தை வேறு வழியில் திருப்பக்கூடும். நடிப்பிலே கோளாறு ஏற்பட்டுவிடும். நாடகம், பாத்திரம், நடிப்பு, மேடை, சபை, இந்தச் சூழலைவிட்டு வேறிடத்துக்குப் போகாமல் நடினன் தன் சிந்தனையைக் கட்டுப்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும்.

தன்னை மறந்து பாத்திரமாகவே மாறி உணர்ச்சி வசப்படுவது நடிப்பின் வெற்றியல்ல என்பதை விளக்கினேன். ஆனால் அவ்வாறு சிறிது உணர்ச்சி வசப்படும் நடினர்கள் நாளடைவில் திருந்திப் பண்பட்டு விட முடியும். பாத்திரத்தையே மறந்து தானாகவே நிற்கும் நடினர்களும் உண்டு. இவர்களால் பாத்திரம் கொலை செய்யப்படுகிறது என்றே சொல்ல வேண்டும். மறந்தும் மறவாத வழியே வெற்றிக்குரிய வழி. இது மேடையேறுபவர்கள் எல்லாருக்கும் எளிதில் வந்து விடாது. நன்கு பயிற்சி பெற்றுப் பல ஆண்டுகள் நடித்து அனுபவ முத்திரை பெற்ற நடினர்களிடமே இந்த உயர்ந்த நடிப்பைக் காணலாம். நடிப்பு என்றும் நடிப்பாகவே இருக்க வேண்டும். அது உண்மையாகி விடக்கூடாது. நான் பல ஆண்டுகளாகப் பெற்ற நாடக மேடை அனுபவம், இந்த அறிவுரையைத்தான் கூறுகிறது.

தோற்றப் பொலிவு

அடுத்தது தோற்றப் பொலிவு..

நடிப்புத் திறமை, குரல் வளம், பேச்சுத் தெளிவு எல்லாம் இருக்கலாம். ஆனால், தோற்றம் அந்தப் பாத்திரத்திற்குப் பொருத்தமாக இல்லாவிட்டால் வெற்றி பெற இயலாது.

ஒப்பனையின் மூலம், அதாவது மேக்கப்பின் மூலம் ஓரளவுக்குத்தான் தோற்ற மாறுபாடு செய்ய முடியும் கூடிய வரையில் பாத்திரத்திற்கேற்ற தோற்றமிருக்கிறதாவென்று பார்த்துத் தேர்வு செய்வது நல்லது.

என் தம்பி பகவதி, இராஜராஜ சோழனாக நடிக்கிறார். நான் அவருடைய மகன் இராஜேந்திர சோழனாக நடிக்கிறேன். அவரைவிட நான் ஐந்து வயது மூத்தவன். ஆனால், அவரது தோற்றம் எடுப்பாக இருக்கிறது; குரலும் கம்பீரமாக இருக்கிறது; உயரமும் என்னைவிட அதிகம் இரத்த பாசம் நாடகத்திலே தம்பி பகவதி எனக்கு அண்ணன்; நான் தம்பி என்ன செய்வது? அவருக்கு ஆண்டவன் கொடுத்த சொத்து அந்தச் சரீரமும் சரீரமும்.

காப்பியடிப்பது தவறு

உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தும் முறையும் சரீரத்திற்குத் தக்கவாறு அமைகிறது. அஃது ஒவ்வொருவருக்கும் ஒவ்வொரு விதமாக அமைகிறது. அதனால் எந்த உயர்ந்த நடினரையும் பார்த்து யாரும் காப்பியடித்து நடிக்கக் கூடாது என்பது என் கருத்து காப்பியடிப்பது ஒரு தனிக் கலை. அந்தக் கலையைப் பயில்பவர்கள் தமக்கென்று வேறு ஒரு தனித் தன்மையை அமைத்துக் கொள்வது எளிதன்று.

இந்தச் சமயத்தில் எனக்கு ஒரு சம்பவம் நினைவுக்கு வருகிறது. 1935இல் 'மேனகா' படப்படிப்புக்காகப் பம்பாய் சென்றிருந்தோம். அந்தப் படத்தின்

டைரக்டர் திரு. பி. கே. ராஜா சாண்டோ அவர்கள் மிகச் சிறந்த நடிகர். நான் மேனகாவில் நைனா முகம்மதுவாக நடித்தேன். முதல்நாள் ஒத்திகை நடைபெற்றபோது அவர் நடித்துக் காட்டியபடி அப்படியே நடித்தேன். உடனே அவர் சிரித்துவிட்டார். ‘என்னைப்போல் காப்பியடித்து நடிக்காதே. விஷயத்தை மட்டும் புரிந்துகொண்டு உனக்கு வருவதுபோல் நடி; அப்போதுதான் நீ தேர்ச்சி பெற முடியும்’ என்றார். அந்தச் சொல் என் நடிப்பை வளர்ப்பதற்கு மிகவும் பயன்பட்டது என்பதைப் பெருமையோடு சொல்லிக் கொள்ளுகிறேன்.

நடிகர் திலகம் சிவாஜி கணேசன் அவர்களைப் போல் இப்போது திரைப்படங்களிலேயும் நாடகங்களிலேயும் சிலர் நடிக்க முயன்று வருகிறார்கள். அது தவறு. அவர்கள் எவ்வளவு தான் நடித்தாலும் ‘சிவாஜி கணேசனைப்போல் நடிக்கிறார்’ என்று தானே சொல்லுவார்கள்? அதில் என்ன புகழிருக்கிறது?

நல்ல நடிகர்களின் நடிப்பைப் பார்க்க வேண்டும் அவர்கள் ஒவ்வொரு சுவையையும் எவ்வாறு வெளிப்படுத்துகிறார்கள் என்று தெரிந்து கொள்ள வேண்டும். ஆனால் அப்படியே காப்பியடிக்கக் கூடாது. ஒவ்வொரு நடிகனும் பயிலும்போதே தனக்கென்று ஒரு தனித்தன்மை-ஒரு பாணி ஏற்படுத்திக் கொள்ளுவது நல்லது. காப்பியடிக்கும் இந்தக் கலை நடிப்பில் மட்டுமன்று; பேச்சு, பாட்டு எல்லாவற்றிலும் இருக்கிறது; பேச முயல்பவர்களெல்லாம் ஒரு சில நல்ல பேச்சாளர்களைப் போலவே பேச முயல்வதைப் பார்க்கிறேன். இதுவும் நல்லதன்று. எப்போதும் எதிலும் தனக்கென்ற ஒரு தனித்தன்மையை ஏற்படுத்திக் கொள்ளுவது சிறந்தது.

தோற்றம் ஒன்று; மாறுதல்கள் கோடி

பல கோடி மனிதர்கள் உலகத்தில் வாழ்கிறார்கள். ஆனால், ஒருவரைப் போல் மற்றொருவர் இருப்பதில்லை. எல்லோருக்கும், கால், கை, உடல், தலை, கண், காது. மூக்கு, வாய் எல்லாம் இருக்கின்றன. பொதுவாகப் பார்த்தால் ஒரே தோற்றம்!

ஆராயப் புகுந்தால் எத்தனை எத்தனையோ மாறுபாடுகள்! மனிதனுடைய புறத்தோற்றத்தில் மட்டுமா? அகத்தோற்றத்திலும் ஆயிரம் மாறுதல்கள்.

எல்லாருடைய உருவத்தையும் நாம் பார்க்கலாம். உள்ளே இருக்கும் உள்ளம் நமக்குத் தெரிவதில்லை. அதைத் தெரிந்து கொள்ள அறிவுக்கண் வேண்டும். அந்தக் கண்ணைப் பெற்றவன் தான் நாடகாசிரியன். உங்கள் மனத்தையும் என் மனத்தையும் அவன் அறிவுக் கண்களால் ஊடுருவிப் பார்த்து விடுகிறான்.

சாதாரண மனிதனா அவன்? இல்லை, இல்லை!

‘ஐயப் படாஅது அகத்த துணர்வானைத்

தேய்வத்தோடு ஒப்பக் கொளல்.’

திருவள்ளுவரே கூறிவிட்டார், அவன் தேய்வத்திற்கு ஒப்பானவன் என்று. அதற்குமேல் தீர்ப்பேது?

நுண்ணிய நோக்கு

நடிப்புக்கலை பயிலும்போது வாழ்க்கையை உற்றுநோக்கக் கற்றுக் கொள்ள வேண்டும். பல்வேறு வகைப்பட்ட குணப்பண்புடைய மக்களைப் பார்த்துப் பழக வேண்டும்.

ஒரு டாக்டராக நடிக்க வேண்டுமென்றால் பல டாக்டர்கள் தொழில் செய்வதை அணுகிப் பார்க்க வேண்டும். அவர் ஸ்டெதெஸ்கோப்பை எப்படியெடுக்கிறார்? நோயாளிகளை ஆராயும்போது அவருடைய முகம் எப்படியிருக்கிறது? என்றெல்லாம் நுணுக்கமாகப் பார்க்க வேண்டும்.

கற்பனைத் திறன் - உண்மையின் உணர்வு

கற்பனாசக்தி நடிக்கனுக்கு மிகவும் அவசியம். சில நேரங்களில் பால் குடிக்க வேண்டிய காட்சியில் தண்ணீரைப் பாலாக நினைத்துக் குடிப்போம். சமுதாய நாடகங்களில் தேநீர் குடிக்கும் காட்சிகள் வரும். நாங்கள் ஆவலோடு தேநீரையே எதிர்பார்த்திருப்போம். அந்தப் பொறுப்புக்குரியவர் சில நேரங்களில் தமது கடமையைச் செய்யத் தவறிவிடுவார். உள்ளேயிருந்து அழகாக வெறும் டம்ளர்கள் வந்து சேரும். அந்த சமயத்தில் நாங்கள் சூடான தேநீர் அருந்துவது போல சாமர்த்தியமாக நடித்துவிடுவோம்.

நம்ப முடியாத பொய்யும் நடிக்கனுக்கு உண்மையாகப்பட வேண்டும். அங்கேதான் அற்புதமான கலைபிறக்கிறது; நடிக்கனின் கற்பனை விரிவடைகிறது. இந்நிலையை உண்மையின் உணர்வு என்று கூறலாம்.

பேசாத நடிப்பு:

‘நாடக மேடையில் பல சிறந்த கட்டங்கள் நடிக்கர்கள் யாருமே பேசாத போது தான் ஏற்படுகின்றன.’ என்று ஓர் அறிஞர் கூறுகிறார். இது நூற்றுக்கு நூறு உண்மை. மனோகரன் நாடகத்தில் ஆவேசம் கொண்டே மனோகரன் தன்னைப் பிணைத்திருந்த சங்கிலிகளை அறுத்துக்கொண்டு தந்தையை வெட்ட முயல்கிறான்; எல்லோரும் தடுக்கிறார்கள். பயனில்லை; அமைச்சர் சத்தியசீலர், தாய் பத்மாவதி தேவிக்கு, மனோகரன் அளித்த வாக்கை நினைவுபடுத்துகிறார். கதையில் முன்பு நடைபெற்ற இரண்டு காட்சிகளில் இதேபோன்று வசந்த சேனையை வெட்ட முயன்றபோது சத்தியசீலர் மனோகரன் அளித்த வாக்குறுதியை நினைவு படுத்தித்தான் தடுத்தார். அப்போது மனோகரன் அந்த வாக்குறுதிக்குக் கட்டுப்பட்டுப் பேசாது போய்விட்டான். இப்போது மனோகரன், அந்த வாக்கை நினைவுபடுத்திய பிறகும் கட்டுப்படவில்லை. சத்தியசீலரையும் உதறித் தள்ளிவிட்டு தந்தையையும் அவரது காதற்கிழத்தி வசந்த சேனையையும் வெட்டப் பாய்கிறான்.

அந்த நேரத்தில் ஒரு கை மனோகரனின் கையைப் பிடித்து நிறுத்துகிறது. வேகமாய்ப் பாய்ந்த மனோகரன் திகைப்புடன் நின்று பார்க்கிறான். முக்காட்டில் ஒரு பெண் எதிரே நிற்கிறாள். அவள் முக்காடு நழுவி விழுகிறது. யார் அந்தப் பெண்?

அவனைப் பெற்ற தாய்! ‘பத்மாவதி தேவி! பத்மாவதிதேவி’ என்று சபையிலுள்ள அமைச்சர்களும்

மற்றவர்களும் வியப்பே வடிவாக நிற்கிறார்கள்.

ஆம்; அவன் தாய்தான்; பத்மாவதி தேவிதான்; ‘மனோகரா, நில்; விடுவாளை!’ என்கிறாள் பத்மாவதி.

இந்தக் காட்சியில் மனோகரன் ஆவேசங்கொண்டு பாய்வதும், கையைப் பிடித்து நிறுத்துவதும், ‘அவள் யார்’ என்று பார்ப்பதும், தன் தாய் என்று உணர்ந்ததும், அவன் ஆவேசமெல்லாம் அடங்கிப்போய் தாய்க்குப் பணிந்த மகனாக நிற்பதும் சில விநாடிகள் பேச்சு எதுவுமில்லாத பகுதிதான். முழுவதும் நடிப்புக்குரிய அந்தக் கட்டம், மனோகரன் நாடகத்திலேயே ஒரு சிறந்த பகுதியென்று சொல்லலாம்.

இப்படிப் பேசாத பகுதிகள் எத்தனையோ நாடகங்களில் வருகின்றன. இவை போன்ற கட்டங்களில் நடிகன் மிகத் திறமையாக நடிக்க வேண்டும்.

காட்சியில் கவனம் வேண்டும்

மற்றொரு முக்கியமான குறிப்பு. அரங்கில் பல நடிகர்கள் இருக்கலாம். அவர்களில் ஒரு சிலருக்குத்தான் வார்த்தைகள் இருக்கும். மற்றவர்கள் எல்லாம் என்ன செய்வது? ‘நமக்குத்தான் ஒன்றுமில்லையே’ என்று சும்மா நின்று கொண்டிருப்பதா?

மனோகரன் நாடகத்தில் சங்கிலியறுக்கும் காட்சி; புருஷோத்தமன், பத்மாவதி. வசந்தசேனை, ராஜப் பிரியன், சத்தியசீலர், மனோகரன் ஆகியோரைத் தவிர பலர் மேடையில் நிறைந்திருப்பது வழக்கம். மனோகரனும் பத்மாவதியும் உரையாடிக் கொண்டிருக்கும்போது இவர்களெல்லாம் எங்கோ பார்த்துக் கொண்டிருந்தால் காட்சியில் கவர்ச்சியிராது. ஆவரவர் பாத்திரப் பண்புக்கேற்றபடி ஒவ்வொருவரும் முகத்தில் உணர்ச்சியைக் காட்ட வேண்டும்.

குறும்பு நடிகர்

நடிகன் ஒருவன் ஏதாவது மிகையாக நடித்துச் சபையோரின் கவனத்தைத் தன் பக்கம் இழுத்துவிடக் கூடாது; எப்போதும் சபையோரின் கண்கள் முக்கியமான பாத்திரங்களுடன் ஒன்றி நிற்கும்போது, தனியே ஒருபுறம் நிற்கும் நடிகர் வேறு தனிக் குறும்புகள் எதுவும் செய்யக்கூடாது. அப்படிச் செய்வது காட்சியின் உணர்ச்சியையே கெடுத்துவிடும்.

நடிகன் தனக்குக் கொடுக்கப்பட்ட பாடத்தை எப்படிக் கெட்டும் நெட்டுர்ப் போட்டுவிட வேண்டும். பாடம் சரியில்லையானால் நடிப்பே வாராது. இது என் சொந்த அனுபவம். சரியாகப் பாடம் செய்யாத நடிகன் எவ்வளவு சிறந்த நடிகனாயிருந்தாலும் பயனில்லை. அவன் மேடையில் வெற்றிபெற முடியாது.

நடிகனின் பண்பு

ஒரு நல்ல நடிகன் தன் நடிப்பில் எப்போதும் நிறைவு காண மாட்டான். எவ்வளவு சிறப்பாக நடித்தாலும் அப்போதும் ஏதேனும் குறைகள் அவனுக்குத் தோன்றிக் கொண்டேயிருக்கும். அவன் ஒரு போதும் அகந்தை கொள்ளுவதில்லை.

நடிப்புக்கலை, நடிகன் தானே ரசிக்கும் கலையல்ல; மற்றவர்களால் ரசிக்கப்படும் கலை. ஆகையால் நடிப்புக் கலையின் வளர்ச்சிக்கு ரசிகப் பெருமக்களின் ஒத்துழைப்பு வேண்டும்.

நடிப்புக் கலையின் சிறப்பு

இசைக்கலைஞன் ஒருவன் இல்லத்தில் தனித்திருந்து இசைபாடி இன்புறுவான். மெய்ம்மறந்து இசைச்சுவையோடு அவன் ஒன்றிவிடவும் முடியும். ஓவியக் கலைஞனும் இதற்கு விலக்கன்று. தனது சுவைக்காகவே, தனது உள்ளுணர்ச்சியின் அமைதிக்காகவேகூட, ஓவியம் தீட்டத் தொடங்கிவிடுவான்; உணர்விழந்து நிற்பான். சிற்பக் கலைஞனும் இப்படித்தான். ஆனால் நடிப்புக்கலை தனித்தன்மை வாய்ந்தது. நடிகன் தனித்திருந்து நடித்து இன்புற இயலாது. எதிரே வீற்றிருக்கும் ரசிகர் கூட்டம் அவ்வப்போது காட்டும் மெய்ப்பாட்டுணர்ச்சிகள் மேடையில் நடிக்கும் நடிகனின் உணர்ச்சிகளோடு ஒருமைப்படும் போது நடிப்புக்கலை அதன் உச்ச நிலைக்கு வருகிறது. இது அனுபவத்தின் வாயிலாக நான் கண்ட உண்மை.

நடிப்பும் படைப்பும் ஒன்றே

நடிப்புக் கலைக்கும் வேறு கலைகளுக்கும் மற்றொரு குறிப்பான மாறுபாடு இருக்கிறது. ஓர் ஓவியன் தன் கலையைச் செய்து முடித்தவுடன் அந்தக் கலை வேறாகவும் ஓவியம் வேறாகவும் காட்சியளிக்க முடிகிறது. அதே போன்று சிற்பக் கலைஞனும் தான் செய்த சிற்பத்தையும் தன்னையும் வெவ்வேறாகப் பிரித்துக் கொள்ள முடிகிறது. காவியம் புனையும் கலைஞனும் தன்னையும் தான் படைத்த காவியத்தையும் பிரித்துக் கொள்ள முடிகிறது. நடிகனின் நிலை இவற்றிற்கு முற்றிலும் மாறுபட்டது. நடிகன் வேறாகவும், அவன் படைப்பு வேறாகவும் இருக்க முடிவதில்லை. நடிகன் படைக்கும் பாத்திரம் நடிகனிடத்திலேயே அடங்கிக் கிடக்கிறது, நடிகனும் அவனே; பாத்திரமும் அவனே. இந்தச் சிறப்பை ஒவ்வொருவரும் உய்த்துணர வேண்டும். அது நடிப்புக் கலைக்கே உரிய தனிச் சிறப்பாகும்.

ரசிகரின் ஆதரவு

மக்களின் ரசிப்பு ஒன்றுதான் நடிகனுக்கு உற்சாகத்தைத் தரக்கூடியது. தீபாவளி, பொங்கல். வருடப் பிறப்பு முதலிய மகிழ்ச்சி தரும் நாள்களிலே கூட நடிகன் தன் மனைவி மக்களோடு இன்புறுவதில்லை. அவன் இன்பம் அனுபவிக்கத் தெரியாதவன் அல்லன், அவனுக்கு அதற்கெல்லாம் நேரமில்லை. அந்த நல்ல நாள்களிலே நடிகன் மக்களை மகிழ்விக்க வந்துவிடுகிறான். அவன் நடிப்பில் தானே இன்பம் காணுகிறான்.

உடல் நலம்

ஒரு மனிதனுக்கு வாழ்க்கையில் எப்பொழுதோ சில வேளைகளில் ஏற்படக்கூடிய கோபம், சோகம், வீரம் முதலிய உணர்ச்சிகளையெல்லாம் சில மணிநேரங்களில் செய்து காட்டுகிறான் நடிகன். அந்த உணர்ச்சிகள் நடிகனுக்கு எவ்வளவோ நலிவை உண்டாக்கும். அந்த நலிவு ஏற்படாமலிருக்க வேண்டுமானால் நடிகன் நல்ல உடல் நலம் பெற்றவனாக இருக்க வேண்டும். ஒவ்வொரு நடிகனும் ஒரு குறைந்த அளவுக்காவது உடற்பயிற்சி தினமும் செய்ய வேண்டும்.

உடற்பயிற்சியின் மூலம் மாணவர்களாகிய நீங்கள் எல்லோரும் நல்ல உடல் நலம் பெற்று, நடிப்புக்கலை பயின்று, நடிக நட்சத்திரங்களாகி. நமது நாட்டிற்கும் மொழிக்கும் பல்லாண்டு காலம் பணிபுரிந்து, எல்லா நலன்களும் பெற்று, இனிது வாழ வேண்டுமென இறைவனை வேண்டுகிறேன்.

நடிப்பில் உடல் உறுப்புக்களின் பயன்பாடு:

“நினை, பார், அசை, பேசு” எனும் தாரக மந்திரமே நடிகர்களின் நடிப்புத் திறனாகும். அதற்கு அவர்களுடைய உடல் உறுப்புகளின் பங்கு மிகவும் இன்றியமையாதது. நடிகர்களின் ஒவ்வொரு உறுப்பும் நடிக்க வேண்டும். ஒவ்வொரு நடிகர் நடிக்கும் போதும் நாம் அவருடைய முகத்தைப் பார்க்க, கண்களைப் பார்க்கத் தவிக்கிறோம். மேடை ஒளி அமைப்பில் குறை ஏற்பட்டாலோ, கூட்டம் நம்மை நடிகரைக் காணவிடாது தடுத்துவிட்டாலோ நாம் நாடகத்தைச் சுவைக்கவியலாது எரிச்சல் அடைகிறோம். ஆகவே நடிகரின் உடல் அசைவுகள் நடிப்பின் வெற்றியில் சிறந்த பங்களிப்பைக் கொண்டுள்ளன என்பது தெளிவு.

தலை:

நடிகரின் உடல் நடிப்பில் பங்கேற்கிறது என்றால், உடம்பில் ஒவ்வொரு உறுப்பிற்கும் பங்கு உண்டு. அதில் முதல் இடம் பெறுவது தலை.

ஒவ்வொரு நடிகர்களின் நடிப்போடும் நம்மை ஒன்றைச் செய்வது அவர்களுடைய முகபாவங்கள், கண்களில் வெளிப்படும் உணர்வுகள், இதழ்களின் அசைவுகள் ஆகியவை தாம்.

ஒரு நடிகரின் தலையின் நிலையைக் கொண்டே சில உணர்வுகளைப் புரிந்து கொள்ளலாம். சான்றாக, தலைநிமிர்ந்திருப்பது ஒருவரின் மகிழ்ச்சியை வெளிப்படுத்தும். நேராக உறுதியாக இருப்பது பெருமிதத்தையோ இறுமாப்பையோ குறிக்கும். தலை குனிந்து தளர்ந்து இருப்பது ஒருவரின் விரக்தி, கவலை, இழிவு, ஏக்க உணர்வை வெளிப்படுத்தும். தலை சாய்ந்திருப்பது, நாணம், வெட்கம் போன்ற உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும். இதை, நடிகர்கள் தம்மைக் கண்ணாடிகள் பார்த்து ஆராய்ந்து அறிந்து கொள்ளலாம். நடிப்பின் போது தலையின் அசைவு உண்டு. இல்லை, எங்கே, ஏன், எதற்கு போன்ற வெவ்வேறு செயல்களை வெளிப்படுத்த இயலும்.

இத்துடன் நிற்பதில்லை. ஒருவர் தம் தலையை வைத்திருக்கும் நிலையைக் கொண்டே அவருடைய பண்பு, தொழில், வயது போன்றவற்றை அறிந்து கொள்ளலாம். தெருவில் போவோர் வருவோர் தலைகளைக் கருத்துன்றிப் பார்த்தால் தெரியும். முதுமையின் தளர்ச்சி, இறுமாப்பு, நிலைகொள்ளாப் பரபரப்பு, விரக்தி போன்ற நிலைகளை ஒருவர் தலையைச் சுமந்து செல்லும் போக்கினைக் கொண்டே கண்டுபிடித்து விடலாம். நல்ல நடிகருக்குச் சுற்றியுள்ள உலகே ஓர் ஆய்வுக்கூடம். அங்கிருந்து நடிகர் ஏராளமாகக் கற்றுக் கொள்ளவியலும்.

ஒரு அலுவலகத்தில் மேசையின் அருகே அமர்ந்து எழுத்தராகப் பணிபுரியும் ஒருவரது கழுத்து சற்று முன்னே நீண்டு, தலை சரிந்திருக்கும். காவல் துறையைச் சார்ந்தவர் இராணுவவீரர் ஆகியோரின் கழுத்து விறைப்பாகித்

தலை நேராக இருக்கும். திறந்த வயல்வெளியில் வேலை பார்ப்போரின் கழுத்து, தலையில் இறுக்கம் இருப்பதில்லை. வாழ்க்கைப் பழக்கவழக்கம் ஒருவரின் தலையின் நிலையை எவ்வாறு அமைக்கிறது என்பதை நாம் புரிந்து கொள்ளலாம்.

ஒரு நடிகர் இதனையுணர்ந்து, கழுத்துத் தசைகளும், தலையும் தன் விருப்பிற்கேற்ப இயங்குமாறு பயிற்சிகளை மேற்கொள்ள வேண்டும். (Neck rounding) தலையை முன்னும் பின்னுமாக அசைத்தல், இடது வலமாக, வலது இடமாக அசைத்தல், தலையைச் சுழற்றுதல் போன்ற பயிற்சிகள் இதற்குத் துணை செய்யும்.

முகம்:

முகபாவம் இன்றியமையாதது. நகை, அழகை, இளிவரல், மருட்கை, உவகை, அச்சம், பெருமிதம், வெகுளி, சமநிலை ஆகிய ஒன்பது நவரசங்களையும் முகமே துல்லியதாகக் காட்டுகிறது.

நெற்றி:

மேலுயர்ந்தால் வியப்பு: 'இதுவா, அதுவா?' எனச் சிந்திக்கும் போது ஐயச்சுவையைக் காட்டுகிறது சிறிதே சுருங்கிய நெற்றி, முகம் சமநிலையிலிருக்கும் போது நெற்றி சுருங்கினால் சிந்தனை கன்னங்கள் துடிக்க, புருவம் நெரிய, கண்கள் நெரிய, கண்கள் சிவக்க, உதடுகள் துடிக்கப் பற்களைக் கடிக்க, நெற்றி சுருங்கினால் அது கோபம்.

புருவம்:

சினம், சமநிலை, வியப்பு, சிந்தனை, மகிழ்ச்சி போன்ற சுவைகளுக்கு அடித்தளமே புருவம்தான் (பார்க்க, ப.66)

கண்:

உணர்வுகளின் வெளிப்பாடாக விளங்கும் மிக முக்கியமான உறுப்பு கண்ணே, அழகை, சினம், காதல், சமநிலை, கருணை, மகிழ்ச்சி, வியப்பு, அச்சம் ஆகிய சுவைகளைக் கண்கள் மிகச் சிறப்பாக வெளிப்படுத்துகிறது.

அழகையையும், சினத்தையும் சிவந்த கண்கள் வெளிப்படுத்தும் ஓரக்கண் பார்வை, (முகம், நாணத்தை வெளிப்படுத்தும் போது) காதலையும் (முகம் இறுகலாக இருக்கும் போது) சதி வேலையையும் காட்டும். கீழ்ப்பார்வை (கருவிழி கீழ் இமையைத் தொட்டு நிற்கும்) சமநிலை, கருணை ஆகிய சுவைகளை வெளிப்படுத்தும். கண்கள் எந்த நிலையிலிருந்தாலும், உதடுகள் மேல்நோக்கி இருக்கும்போது மகிழ்ச்சியும், கீழ்நோக்கி இருக்கும் போது அவலமும் மிளிரும். மேல் பார்வை (கருவிழி மேல் இமையைத் தொட்டு நிற்கும்) பக்தியையும், கருணையையும் காட்டும் - மேல் பார்வையில், புருவம் நெறிந்திருந்தால் அது வியப்பையும், புருவம் சாதாரண நிலையிலிருந்தால் பக்தியையும் வெளிப்படுத்தும் - பக்தியைச் சமநிலை என்றும் கொள்ளலாம்.. கருவிழிகள் நடுவில் வந்து, உதடுகள் சற்றே பிளந்திருக்கும்போது அச்சச் சுவையும், கருவிழிகள் நடுவில் வந்து சாதாரண நிலையிலிருந்து நெற்றியும் புரவங்களும் மேலே ஏறினால் வியப்புச் சுவையும் வெளிப்படும்.

மூக்கு:

மூக்கு விடைத்தாள் சினம்: சிலருக்கு அழும் போது மூக்கு விடைத்துத் துடிக்கும். மூக்குச் சுருங்கி, உதடுகளும் குவிந்து, கண்களும் சுருங்கும் போது இளிவரல் சுவை பிறக்கும்.

உதடுகள்:

விரிந்தால் மகிழ்ச்சியும், வியப்பும் பிறக்கும். (புருவங்கள் முறையே சாதாரணமாகவும், மேலேறியும் இருக்கும்). குவிந்தால் அல்லது சுருங்கினால் - அச்சமும், கோபமும், பிளந்தால் - அச்சமும் வியப்பும் வெளிப்படுகின்றன. (இச்சுவைகளுக்கேற்றாற் போல் புருவங்களின் நிலை மாறும்).

கன்னமும், நாடியும்:

இரண்டும், பிற உறுப்புகள் இயங்க, அதனால் சுவைகளைக் காட்டுகின்றன. காட்டாக, உதடுகள் விரிந்து மேலேறும் போது கன்னங்கள் குழிந்து மகிழ்ச்சிச் சுவையை வெளிப்படுத்தும். சினத்தைக் காட்டுவதற்குப் பற்களைக் கடிக்கும் போது கன்னங்களும் நாடியும் நடிக்கும்.

காது :

எதற்கும் அசையாத கல்நெஞ்சமுடையது காது, பற்களைக் கடித்துக் கோபச் சுவையை வெளிப்படுத்தும் போது சிறிது அசைந்து கொடுக்கும்.

கழுத்து:

அச்சத்திலும், வியப்பிலும் மிடறு விழுங்கும்போது சுருங்கும், விரியும் இயல்புடையது. ஆனால், தலை திரும்புவதற்கேற்பக் கழுத்தும் அசையும் என்பதை முன்னரே கண்டோம்.

தோள்கள்:

‘பூ, இவ்வளவு தானா?’ என்னும் போது, தோள்களைச் சிறிது முன்னுக்குத் தள்ளி, பின்னர் இருப்பிடத்திற்கே பின்னோக்கிக் குலுக்குவது, இளிவரல் சுவையில் ஹம்.. என்று ஒலிக்கும் போது சிறிதே அசையும். வீரத்தின் போது ஆண்களின் தோள்கள் புடைக்கும். மற்றபடி, கைகளின் அசைவிற்கேற்பத் தோள்களும் இயங்கும் இயல்புடையன.

கைகள்:

நடிகரின் உடற்கருவியில் தலைக்கு அடுத்துச் சிறப்பிடம் பெறுவன தோள்களும் கைகளும். ஒரு நடிகர் பேசும்போது அவருடைய தலையின் நிலையும் முகபாவமும், கண்களில் வெளிப்படும் உணர்ச்சிகளும் அப்பேச்சுக்கு உயிருட்டுகின்றன. கண்களில் வெளிப்படும் அசைவுகளால் பேசாத பேச்சையெல்லாம் பேசுகின்றன. இவ்வுண்மையைத் தெரிந்து கொள்ள வேண்டுமானால், வாய் பேச இயலாத காது கேளாதவர்களின் சைகைப் பேச்சுக்களைக் கவனித்துப் பார்க்க வேண்டும். தோள்கள், கைகள், விரல்கள் எத்தனை வகை அசைவுகளால் பேசுகின்றன என்பது புலனாகும்.

நடிக்கத் தொடங்கும் போது, சிலருக்குக் கைகளை எப்படி வைத்துக் கொள்வது என்பதே பெரும் பாடாக இருக்கும். விறைத்து நின்று கொண்டு கைகளையும் இறுக வைத்துக் கொண்டிருப்பர். நாளடைவில் பயிற்சிகளின் மூலம் இக்குறைகளைப் போக்கிக் கொள்ளலாம். (mime plays) சைகை நாடகங்கள்,

அல்லது. மோன நாடகங்கள் மூலம் கையசைவுகளைக் கற்றுக் கொள்ளலாம். அச்சம், நடுக்கம், எரிச்சல் போன்ற உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் கையசைவுகள் கனமான பொருளைத் தூக்குதல், தள்ளுதல் போன்ற வேலைகளை உணர்த்தும் கை அசைவுகள், விரல் அசைவுகள் பயிற்சியினால் பெறக் கூடியவை.

ஆனால் இந்த அசைவுகள் நடிப்புக்குத் துணைபோகும் அளவில் மிகவும் இயற்கையாக அமைய வேண்டுமேயன்றிச் செயற்கையாக இருத்தல் கூடாது.

கால்கள்:

கால்களும் நடிக்குமா என்று நாம் கேட்கலாம். ஒருவரின் உடலைத் தாங்கிச் சுமக்கின்ற கால்களும் கூடக் கைகளைப் போல, தலையைப் போல ஒருவரின் பண்பு, உணர்வு, வயது, தொழில் ஆகியவற்றைப் பேசாமல் பேசும்.

போர் வீரரின் உறுதியான நடை, மன்னன் ஒருவரின் கம்பீரமான நடை, குடிகாரரின் தள்ளாடும் நடை, தன்னம்பிக்கையுடைய ஒருவரின் இயல்பான நடை, இடுப்போடு அசைந்து வரும் பெண்ணின் மென்மையான ஓயிலான நடை, இப்படிப் பல்வேறு நடைகளின் மூலம் உணர்ச்சி வேறுபாடுகளை உணர்த்த வியலும். ஆத்திரத்தை உணர்த்தும் வகையில் எட்டி உதைத்தல், கட்டுக் கடங்காத சினத்தினால் தரையில் மோதுதல், அஞ்சி அஞ்சிப் பதுங்கி நடத்தல் இவையாவும் கால்களின் பேச்சே.

நம்மைச் சுற்றியுள்ளவர்கள் நடப்பதை, தெருவில் செல்பவர்கள் நடந்து செல்வதைச் சிறிது நேரம் நின்று கவனித்தால், மனிதனின் நடை அவனுடைய நிலையைப் பற்றி எவ்வாறு பேசுகிறது என்று அறிந்து கொள்ளலாம். ஒவ்வொரு நடிக்கனுக்கும் இதுவே சிறந்த கல்விக்கூடம், குழந்தையின் தளர் நடை, நோயாளியின் சோர்வு நடை, குடும்பத் தலைவரின் நடை, வயதானவரின் தள்ளாடும் நடை போன்றவை இக்கால்களுக்குச் சொந்தக்காரர்களின் வரலாற்றையே பேசும்.

கால்களால் மண்டியிடுதல், உட்காரும் போது கால்மேல் கால்போட்டு இருத்தல், எதிரேயுள்ள மேசையின் மீது கால்களைத் தூக்கி வைத்திருத்தல், எதிரே அமர்ந்திருப்பவரை நோக்கிக் காலை நீட்டி அசைத்தல், கால் விரல்களை அசைத்தல் கால் விரல்களால் தாளமிடுதல் போன்ற பல்வேறு அசைவுகள் நாடக நடிகளின் நடிப்புக்குத் துணை செய்யக் கூடியவை. நடிகர்கள் மேடை அரங்கேற்றமே கால்களால் தானே நடைபெறுகிறது. நடிகன் தன் கால்களையும் சரியான முறையில் இயக்கக் கற்றுக் கொள்ள வேண்டும்.

பயிற்சி வினாக்கள்

I. ஒரு பக்க அளவில் விடை தருக.

1. நாடகத்தின் ஒப்பனையின் பங்கினை விவரிக்கவும்.
2. நடிகருக்கான தகுதியை எழுதுக.
3. ஒளி அமைப்பின் பங்கினை எழுதுக.
4. நடிப்பின் வெற்றி, தோல்வி பற்றி விவாதிக்கவும்.

II. கட்டுரை வடிவில் விடை தருக.

1. அரங்க அமைப்பினைப் பற்றி கட்டுரை வரைக.
2. ஒலியமைப்பின் இன்றியமையாமையை குறித்து கட்டுரை எழுதுக.

நாடக இயக்குநரின் பங்கு

இயக்குநர் பொறுப்பு

இயக்குநர் ஒரு படைப்புக் கலைஞரின் திறன்களைக் கொண்டவராவர். அவருடைய படைப்புச் செயல்முறை சிறப்பாகக் கீழ் வரும் நோக்கங்களைக் கொண்டது.

1. எழுத்து வடிவிலுள்ள நாடகத்தை மேடையில் அரங்கேற்றி அதற்கு உயிருட்டுவது, (இத்தகைய உயிர்ப்பினை எழுத்து வடிவிலுள்ள நாடகம் கொண்டிருக்காது)
2. நாடகத்தின் தன்மைகளை உயர்த்திக் குறைகளை மறைத்தல்.
3. நாடகம் நடைபெறும் வரை வெறும் கருத்தாக இருப்பதற்குச் செறிவான பொருளும் உணர்வும் ஊட்டும் வண்ணம் நடிகர்களுக்கு உதவுதல்.

ஓர் இயக்குநர் நாடகப் பயிற்சியைத் தொடர்ந்து நான்கு வாரங்களிலிருந்து மூன்று மாதங்கள் நிகழ்த்துவாராயின் அவர் தம் பணியில் சிறப்பாக வெற்றி பெறுவர் எனலாம். தாம் சில சமயங்களில் மதிநுட்பமும் திறமையும் வாய்ந்த நடிகர்களுடனும் சில சமயங்களில் நடப்பினை முதன்முதலாகக் கற்கத் தொடங்கும் நடிகர்களுடனும் பணியாற்றும் நிலைமைகள் அவருக்கு ஏற்படும். அவர் திறமையும் கற்பனையும் வாய்ந்தவராயின் பல்வகைத் திறனுடைய நடிகர்களைக் கொண்டு பயிற்சிகள் மூலம் நாடகத்தை வெற்றி பெறச் செய்யலாம். இதற்குக் கலைஞராகிய இயக்குநரின் தனிப்பண்புகள் முக்கியமானவை. அவர் நாடகத்தை விளக்குபவராகவும் நடிகர்களின் பயிற்சியாளராகவும் வழிகாட்டியாகவும் விளங்குபவராவர்.

ஒரு நாடகத்தில் நடப்பவர்கள் மிகவும் திறமையும் அனுபவமும் வாய்ந்தவராயின் திட்டமிடுதலும் நாடக அரங்கேற்றத்திற்குரியவற்றை அமைத்துத் தருதலும் இயக்குநர் பணிகளாக இருக்கும். நாடகத்தில் ஒரு சில முக்கிய விளக்கங்களை மட்டும் தருவார். மிகவும் தனித்திறன் வாய்ந்த நடிகருக்கு பயில்முறை நடிகராயினும் தொழில்முறை நடிகராயினும் நடப்பினைத் தாமே உணர்ந்து உருவாக்கிச் சிறந்த முறையில் நாடகத்தோடு தொடர்புபடுத்த இயக்குநர் உதவிபுரிதல் வேண்டும்.

இயக்குநர் தம் பொறுப்புக்களையும் கடமைகளையும் ஆற்றுவதற்குக் காலம் மிகுதியும் செலவாகும். அவர் தம் பணிகளைச் சிக்கனமான முறையில் மேற்கொள்ளுதல் வேண்டும். இயலும் இடங்களில் தொழில்நுட்ப அறிஞர்களுக்குப் (Technicians) பணிகளை ஒதுக்குதல் வேண்டும். அவர்களின் கருத்துக்கள் பணிகள் ஆகியவற்றின் உதவியுடன் இயக்குநர் தாம் இயக்கும் பணியை ஆற்றுவதல் முக்கியமானவையாகும்.

ஒரு நாடகம் பார்வையாளர்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெறுவதற்கும் சிறப்பு குன்றுவதற்கும் இயக்குநரே முழுப் பொறுப்பாவார். நாடகம் சிறக்க இயக்குநர் முதலில் ஒரு தரமான பார்வையாளனாக இருத்தல் அவசியம். அவர் அனைத்துக் கதாபாத்திரங்களாகவும் மாறக்கூடிய உணர்வு நிலைகளைப் பெற்றிருத்தல் வேண்டும். காட்சிக்குத் தேவையான பொருள்கள் மேடையமைப்ப

பற்றியும் அறிந்திருக்க வேண்டும். ஒலி ஒளியமைப்பு எந்த விதத்தில் அமைய வேண்டும் என்பதிலும் மிகுந்த கவனம் செலுத்த வேண்டும். இவர் மற்ற கலைஞர்களுடன் எவ்விதத்தில் தொடர்பு கொண்டிருக்க வேண்டும் என்ற வரையறைகளை ஏற்படுத்திக் கொள்ளுதல் நலம்.

நாடக ஆசிரியனுடன் தொடர்பு:

மொத்த வியாரிக்கும் பொருள்களை வாங்கி நுகர்வோருக்கும் இடையேயுள்ள சில்லறை வியாரியின் நிலையே நாடக இயக்குநரின் நிலையுமாகும். இங்கே மொத்த வியாபாரி நாடகக் கதாசிரியர். பொருள்களை நுகர்வோர் பார்வையாளர்கள். நாடக ஆசிரியர் எழுதிக் கொடுத்துள்ள வசனத்தையோ, பாடல்களையோ, தன் வசதி கருதி மாற்றிக் கொள்ள நேரிடும் போது முதலில் நாடக ஆசிரியனது உணர்வினைப் புரிந்து செயல்பட வேண்டும். ஆசிரியர் தம் எழுத்துக்கு மதிப்பளிக்க வேண்டும். மாற்றம் வேண்டுமிடத்து அவருடன் கூடி ஆலோசனையும் பெற வேண்டும்.

நடிகர் - நடப்பு பற்றிய கவனங்கள்:

சூழ்நிலைகளால் நடிகர்கள் பல்வேறு மன நிலையினைக் கொண்டிருப்பர். அவர்களை, நாடக ஆக்கத்தின் போது, நாடகக் கதாசிரியரின் எண்ணத்திற்கு ஏற்றாற்போல, அவரது உணர்வுகளுக்கு உயிரோட்டம் கொடுப்பதற்கு ஏற்றாற்போல, நடிகர்களைத் தயார் நிலைப்படுத்த வேண்டும். பல்வேறு வயதினராக உள்ள அவர்கள் எல்லோரையும் ஊக்குவித்தல் தவிர வேறெதுவும் செய்தல் கூடாது. ஒவ்வொருவரின் தேவைக்கேற்ப தனித்தனியே கவனம் செலுத்தலாம். நீடித்த நிலையான உறவு முறைகளைக் கையாள வேண்டும். அதுவே படைப்பின் வெற்றிக்கு வழி கோலும்.

நடிகர்கட்கு வேண்டிய உடற் பயிற்சிகள், குரல் பயிற்சி முறைகள், நடப்பில் இயற்கை நடை முதலியனவற்றை அவர்கள் என்றும் பயின்று வரும் வண்ணம் பலவிதப் பயிற்சிகளை ஓர் இயக்குநர் நடிகர்கட்கு அளித்திடல் வேண்டும்.

மேடையமைப்பு:

இசைக் கருவியாளர்கள் இருக்க வேண்டிய இட ஒதுக்கீடுகளைக் கணக்கிட வேண்டும். ஒலிவாங்கி, ஒலிபெருக்கி முதலியன பொருத்தப்பட வேண்டிய இடங்கள், முறைகள் ஆகியவற்றையும், ஒளியமைப்பு பற்றியும், திரைச் சீலைகளை அமைக்கும் விதம் பற்றியும், மேடையின் பரப்பு நாடகத்திற்கேற்றாற்போல அமையும் தன்மையினையும் இயக்குநர் அளந்தறிதல் மேன்மையாம்.

முன்திட்டமிடல்:

வருமுன்னர் காப்பதற்காக, நாடகம் நடத்தும் நாள், இடம், நேரம் இதனை முன்னதாகவே கட்டமைத்துக் கொள்ள வேண்டும். ஒத்திகை செய்தல், அதற்கேற்றாற் போல நாடக அரங்கு அமைப்பதற்குப் பொருள்களை முன்னமேயே குறித்துப் பகுத்து எடுத்தல், எவ்வகையான ஆடை அணிகலன்கள் தேவை என்பதனையும் வைத்து அவைகளுக்கு ஏற்பாடு செய்தல் முதலியனவெல்லாம் நாடகத்தின் வெற்றிக்கான சிறு சிறு படிகளாகும்.

ஒலி-ஒளி ஒத்திகை:

ஒலியும் ஒளியும் தியேட்டரில் எவ்வாறு பார்வையாளரை அணுகும் என்ற வகையான ஒத்திகையும் அவசியமானதாகும். லண்டனில் உள்ள குளோப் தியேட்டர் பல வகைகளில் வசதிகளையுடையதாயினும், பாத்திரங்களின் பேச்சுக்கள், இசை முதலியன தெளிவாகப் பார்வையாளர்களுக்குப் புரிவதில்லை என்று பரவலாகக் கருதப்படுகின்றது. இது போன்றவற்றைத் தவிர்ப்பதற்காக ஒவ்வொரு காட்சிக்கும், எவ்விதமான, எதன் மீதான ஒலிப்பிரவாகம் தேவையோ அதனைக் கைக்கொண்டு காட்சியின் முக்கியத்துவத்தை எடுத்துக் காட்டலாம். அரங்கிலுள்ள பார்வையாளர்களுக்குத் தெளிவான காட்சியினை எடுத்துக் காட்டும் வகையில் ஒலியினைச் செலுத்தலாம். இவற்றையெல்லாம் முன் கூட்டியே வரையறை செய்து கொள்ளுதல் நாடகத்தின் வெற்றிக்குத் துணை செய்யும்.

இடம் - இடைவெளித் தேர்வு:

பாத்திரங்கள் எங்கெங்கே நின்று பேசுவது, மேடையில் வைக்கப்படும் பொருள்கள் எங்கெங்கே வைக்கப்பட வேண்டும் என்பது, ஒரு பாத்திரத்திற்கும் மற்றொரு பாத்திரத்திற்கும் இடையிலுள்ள இடைவெளி ஆகியன நாடக அரங்கில் நடிகர்கள் தோன்றுதற்குரிய அமைப்பு முறையில் முக்கியமானவை. எனவே ஒரு நல்ல நாடக இயக்குநர் இதில் மிகவும் கவனம் செலுத்துவார். மேலும் ஒலி ஒளிக் கருவிகளுடன் எவ்வாறு ஒத்துப் போதல் வேண்டும் என்பதுவும் அவருடைய கவனத்திற்குரியவை. இதற்கெல்லாம் ஒத்திகை வைத்து அது நாடக மேடையில் எவ்வாறு அமையும் என்பதனை ஒவ்வொரு இயக்குநரும் மனதில் கொள்ள வேண்டும்.

மேடையின் அமைப்பினைப் பொருத்து நடிகர்கள் இருந்து இயங்க வேண்டிய முறைகளை ஓர் இயக்குநர் தெளிவுறுத்த வேண்டும். இனி இயக்குநர் மேற்கொள்ளும் இயக்குதல் முறைகள் பற்றிக் காண்போம்.

இயக்குதல் முறைகள்:

இவை,

1. மரபு வழி இயக்குதல் முறை (Pre historic Direction)
2. சம கால வழி இயக்குதல் முறை (Contemporary evolution Direction)
3. நவீன வழி இயக்குதல் (Modern Direction)

எனப் பகுக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

மரபு வழி இயக்குதல் முறை:

பழமை முறையிலிருந்து முற்றிலும் நிராகரிப்புச் செய்துவிடாமல் பழங்காலக் கூத்துக்களின் சாயலில் இயக்குவிப்பதே இம்முறையின் பாற்படும்.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்கள் (பார்ஸி) நாடக அமைப்புக்குரிய திரை ஆகியவற்றினைக் கொண்டிருந்த போதிலும், பாடல் முறைகளும், வசனம் பேசும் முறைகளும் தமிழகக் கூத்துக்களின் சாயலினை ஒட்டி அமைந்துள்ளன. பாடல்களை உரக்கப் பாடுதலும், வசனங்களை உரக்கப் பேசுதலும் பழைய

மரபாகும். மேலும் நடிக்கர்கள் திரைமறைவில் நின்று பாடி விட்டுத் தொடர்ந்து மேடைமுன் வந்தும் பாடுவர்.

சமகால வழி இயக்குதல் முறை:

புதிய சிந்தனையில் எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் புதிய உத்திகள் கொண்டு புதிய முறையில் மக்களின் வாழ்க்கையில் காணும் மேடை முறைகளை அடிப்படையாக வைத்து இயக்குதல் சம கால வழி இயக்குதல் முறை ஆகும்.

நகர்ப் புறங்களில் நடக்கும் இன்றைய நாடகங்கள் பல்வேறு பெயர்கள் கொண்ட சபாக்களில் பல்வேறு விதமாக நடந்து கொண்டிருக்கும் போதிலும் ஒரே விதமான இயல்புத் தன்மையினை நாம் காணலாம். பல்வேறு உத்திகள் ஒரு பொதுத் தன்மையில் அடங்குமாறு இயக்குவதே இம்முறையாம்.

நவீன வழி இயக்குதல் முறை

பழைய மரபுப்படியான இயக்குதல் முறை, சம காலப் போக்கில் உள்ள இயக்குதல் முறை ஆகியவற்றினை முற்றிலும் நிராகரிப்புச் செய்துவிட்டு அரங்கம், நடிப்பு ஆகியவற்றில் நவீன முறைகளைப் புகுத்திப் பொருளை வெளிப்படச் செய்யுமாறு இயக்குதல் இம்முறையாகும்.

எடுத்துக்காட்டாக, பாஞ்சாலியைத் துகிலுரியும் காட்சியின் போது, ஒரு குழுவினர் பாஞ்சாலியைச் சுற்றி வட்டமாக வர, துச்சாதனன் துகிலுரிவது போல் பாவனை புரிய, பாஞ்சாலி அதற்கேற்றாற்போலச் சுழன்று வணங்கி வீழ்ந்து, பார்வையாளருக்குப் புரியச் செய்வது இந்த இயக்குதல் முறையாம்.

பார்வையாளருக்குச் சிந்தனைக்காகவே தவிர வேறு எந்த தரங்குறைந்த நிகழ்ச்சிகளையும் அளிக்காமல் இம்முறை காக்கின்றது.

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 நாடகத் துறை வளர்ந்துவிட்ட இக்காலத்திலும் மையக்கதையோடு ஒட்டாமல் நாடகம் சென்று கொண்டிருப்பது அழகன்று. கதைக்கரு, கதைப்பின்னல், பாத்திரங்கள் அறிமுகம், கதைப்போக்கு ஆகியவையாவும், இயல்பான நிலையினின்று அற்புதத் தன்மைகளுக்குத் தாவித் குதித்து விடலாகாது.

நடிப்பதற்கேற்ற வகையிலும் கதைப் பின்னல்களுக்கேற்ற வகையிலும் (Physical and Thematic actions) நாடகம் ஆக்குவதில் நாடகாசிரியர் ஒட்டு மொத்தப் பார்வை கொண்டிருக்க வேண்டும்.

1. நாடகத்தின் கதைக்கரு.
2. கதைப் பின்னல்
3. பாத்திரப் படைப்பு
4. உரையாடல்

ஆகிய நான்கும் நாடகத்திற்கு வேண்டிய கலைக் கூறுகளாம். கதைப் பின்னலானது கருவை வளர்ப்பதற்கு மட்டுமல்லாதது, பார்வையாளர் தம் மனத்தைப் பாதிப்பதாகவும் அமைய வேண்டும். உணர்வுகள் கிளிர்ந்தெழும் வண்ணமும் இருக்க உரையாடல்கள், நடிப்பு ஆகியவை உதவ வேண்டும். இல்லையெனில் அவை சாரமற்ற நாடகங்களாகிவிடும்.

நல்ல நாடகத்தின் தன்மைகள்:

ஒரு நல்ல நாடகம் என்பது பார்வையாளரது உணர்வு நிலையினைப் படிப்படியாக உயர்த்தும் வகையில் அமைய வேண்டும். வரன்முறை, வகைமுறை, போக்குமுறை என்று பொதுவான பண்புகள் கொண்டு நாடகம் இயங்கலாம். நாடகாசிரியனின் உணர்வுகள் சுதந்திரமாக எழுத்தாக்கப்பட வேண்டும். சமகாலச் சமூகப் பிரச்சினைகளை எண்ணியவாறு நாடகம் அமைந்திடல் நலம்.

புதினத்தையோ, சிறுகதையினையோ, தொடர்நிலைச் செய்யுளையோ, கவிதையினையோ நாடகமாக்கும் பொழுது நாடகாசிரியர் தனிக்கவனம் செலுத்த வேண்டும் தன்னுடைய சொந்தப் படைப்புக்களென்றால் கவலையில்லை. பிறருடைய படைப்புக்களாக இருப்பின் அவற்றின் உணர்வுநிலை திரியாது. அவற்றிற்கேற்ற சொற்களை அமைத்தல் நலம் பயக்கும். செய்திகள் உணர்வோட்டமாகப் பார்வையாளர்களைச் சென்றடைய வேண்டும்.

புதிய உத்திகளுக்கும், இயக்குதல் முறைகளுக்கும் புதிய மேடைகளுக்கும், புதிய எண்ண வோட்டங்களுக்கும் வழி கோலுவதாய் நாடகம் ஆக்கப்பட வேண்டும்.

நிறைந்த கல்வியறிவு, உலக அனுபவ அறிவு கொண்டு கலைத் தன்மை குறையாமல் மக்கள் மத்தியில் நீங்கா இடத்தினைப் பெறச் செய்ய வேண்டும் என்ற பொதுநோக்கில் நாடக ஆக்கம் செய்யப்பட வேண்டும்.

காலம், பாத்திரங்கள் - இவ்விரண்டிற்கும் தகுந்தாற் போன்ற வழக்காற்று, வட்டாரச் சொற்களை இயல்புத் தன்மை திரியாது வழங்க வேண்டும்.

காட்சி எழுத்துப் படிகள்: (Script Play Writing)

1. காட்சிகள் வகைப்படுத்தப்பட்டு எழுதப்படுவதால் ஒத்திகைக்கு இந்த எழுத்தாக்க முறை பயன்படுகிறது.
2. நடிகர்கள் திறமையுள்ளவர்களாக இருந்தாலும் இந்த எழுத்தாக்கம் நேரத்தைச் சுருக்கவும் நிகழ்வுமுறைத் தெளிவினை அறியவும் வாய்ப்பினை அளிக்கிறது.
3. பலவகைக் காட்சிப் பின்னிணைகள் பற்றிச் சிந்திக்க இடம் அளிப்பதால் நாடகம் மெருகேற வாய்ப்பு அதிகரிக்கின்றது.

4. உரையாடலானது இடம், சூழலினின்று திரிந்து போகாமல் காக்க உதவுகின்றது.

நாடகத் தயாரிப்பு எழுத்துப் படிகள்: (Production Script)

1. இதில் பாத்திரங்கள் எம் முறையில், எதன் வழியில் வருவது போவது என்ற விளக்க முறைகள் கூறப்பட்டிருக்கும்.
2. ஏனைய பொருள்களின் அசைவுகளும் நிகழ்வுகளும் (Movemens and actions) விளக்கமாகக் குறிக்கப்பட்டிருக்கும்.
3. நடிகர்கள் மேடையினைப் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் முறை (Cycle of Communication) விளக்கப்பட்டிருக்கும்.
4. நடிகர் மற்றும் நாடகத் தொடர்புடையோர் நடைமுறைகளைக் கற்பிக்கும் பாடங்கள் அடங்கியிருக்கும்.
5. ஒலி, ஒளி அமைப்புகளின் உத்திகள் குறிக்கப்பட்டிருக்கும்.
6. இயக்குநர் மேற்கொள்ளும் இயக்குதல் முறைக்கேற்ப காட்சிகள் அமைக்கும் விதம் சுட்டிக்காட்டப்படும். இவ்வகையில் பெர்னாட்சாவின் நாடகங்களை இங்குச் சுட்டிக் காட்டலாம். மேலும் எடுத்துக்காட்டாக இந்திரா பார்த்த சாரதியின் கோவில் என்ற நாடகத்தின் முதற்காட்சிக்குரிய கீழ்க்காணும் குறிப்புக்களைக் காட்டாகக் கொள்ளலாம்.

நாடகத் தயாரிப்புக் குறிப்பேடு:

- நாடகம் : கோவில்
 ஆசிரியர் : இந்திரா பார்த்தசாரதி
 இடம் : காந்திகிராமம் கலை அரங்கு

தேவையான பொருட்கள்:

1. 6 நாற்காலிகள், 1 மேஜை.
2. 6 பேர்களுக்கு முதலில் வேட்டிகள், ஜிப்பாக்கள்.
3. குடிபோதையைக் காட்ட கலர் பாட்டில்கள், குவளைகள்.
4. 6 பேர்களுக்கு அடுத்த காட்சியில் பேண்ட், கோட்டுகள்.
5. அவ்வப்போது ஆலயமணி ஓசை, குர் ஆன் ஓதும் குரல், கோவில் மந்திரம்.
6. கணக்குப் பார்க்கப் பேனா, நோட்டுக்கள்.
7. ஒலிபெருக்கிக் கருவிகள்.
8. பொன்னாடை.
9. உண்டியல் குலுக்குப் பெட்டி.

உரையாடல்	இசை	ஒளி	நிகழ்வு	ஆட்டம்
----------	-----	-----	---------	--------

	குர் ஆன் ஓதுதல். மாதா கோயில் ஜெபம். ஆலய மந்திரம். மாதா கோயில் மணி ஓசை	500 வோல்ட் பல்பு மஞ்சள் நிறம்	படிக்கட்டுகளில் ஏறிச் செல்லுதல்	இல்லை.
--	---	---	---------------------------------------	--------

அ. குறி - பெரியண்ணன்

2,3,4,5,6 நபர்களைக் குறிக்கும்.

நாடகத்தில் 6 பெண்கள் தேவை. வசதி கருதி தவிர்க்கப்பட்டுள்ளனர்.

காட்சி: 1

இடம்: வீடு

பெரியண்ணன்: பக்கத்துார்காரன் நாட்டாமை செய்து நம்ம ஊரை நாசம் பண்ணினது போதும். நம்ம பண்பாட்டை நாமதான் காப்பாத்திக்கணும். இதுக்கு நான் ஒரு யோசனை பண்ணி வைச்சிருக்கிறேன். (எழுந்து நின்றுமே பேசாமல் சில விநாடிகள் உலாவுகிறான். மற்றவர்கள் அவனையே பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.)

பெரியண்ணன்: (திரென்று அவர்கள் பக்கம் திரும்பி ஒரு கோயில் கட்டப் போகிறேன்.

எல்லோரும் : என்ன?

பெரியண்ணன்: கோயில். எல்லாப் பண்பாட்டையும் இணைச்சு ஒரு கோயில். ஒரு பக்கம் பாத்தா மசூதி, இன்னொருபக்கம் பாத்தா சர்ச், மொத்தமாகப் பாத்தா நம்ம கோயில்.. (அவன் மீண்டும் மோடாவில் வந்து உட்காருகிறான்.)

பெரியண்ணன்: புரியுதா? (எல்லோரும் ஒப்புக்குத் தலையசைக்கின்றனர். ஒருவருக்கும் புரியவில்லை).

பெரியண்ணன்: நான் ஐடியாதான் சொல்லுவேன், செயலாக்க வேண்டியது உங்க பொறுப்பு. உங்களுக்கு அனுபவம் இருக்கு.. எனக்கு ஐடியா ... இருக்கு வேறென்ன வேணும்?

ஆறுபேர்களில்

முதல்வன் : பேப்பர்

பெரியண்ணன்: (திடுக்கிட்டு) என்னது?

இரண்டாமவன்: பேப்பர்

பெரியண்ணன்: எதுக்கு?

- மூன்றாமவன் : கோயில் கட்ட
 பெரியண்ணன்: (எழுந்து கொண்டு) பேப்பர்லியா கோயில் கட்டப் போறீங்க.
 நான்காமவன்: எங்க அனுபவமே அதில்தான் இருக்கு.
 ஐந்தாமவன் : (எழுந்து கொண்டே) எனக்கு இதோட இருபத்தஞ்சு வருசம் சர்வீஸ், ரெண்டாயிரத்தைந்நூறு டன் பேப்பர்.

அரங்க அமைப்பாளன் பொறுப்புக்கள்

நாடகத்தில் இரண்டு விதமான புலன் உணர்வுகளுக்கு இடமிருப்பதால், இரண்டு விதமான புலனாராய்ச்சிகளுக்கும் இடமுண்டு. கண்ணுக்கும் காதுக்கும் ஒரே சமயத்தில் விருந்தளித்து இன்பம் தருவது நாடகம், எனவே கண்ணுக்கு ரம்மியமான வர்ண விஸ்தாரங்கள், ஆடை அணிகள், ஒளி ஜாலங்கள் முதலிய பல கலைகளும் இதில் கலந்திருக்கின்றன. காட்சி வடிவமாகும் போது மரவேலைப்பாடுகள், கட்டட வேலைப்பாடுகள், மின்சார இயக்க வேலைப்பாடுகள், ஓவிய வேலைப்பாடுகள் போன்றவைகள் தொடர்புற்றிருக்கின்றன.

காட்சி வடிவாக்கத்தில் இடஅமைப்பு, நேரம் கரு உணர்வோட்டம், காட்சிச் சூழ்நிலை, சமூகப் பின்னணி, பாத்திரம், நிகழ்வு முறைகள் (Movements), வழக்கு முறைகள் (Presentation), காட்சி மாற்றங்கள் என்ற பல்வேறு கூறுகள் உண்டு..

காலநேரம்:

நாடகத்தில் வரக்கூடிய காட்சிகள் எவ்வாறு அமைக்கப்பட வேண்டும் என்பதனை அறிந்து கொள்ள வேண்டும். காலைப் பொழுது, உச்சிப் பொழுது, மாலைப் பொழுது, இரவுப் பொழுது போன்ற சிறு பொழுதுகளையும், இலையுதிர் காலம், கோடைக்காலம், பனிக்காலம் போன்ற பெரும் பொழுதுகளையும் கணக்கில் வைத்துக் காட்சிகளை வழவங்களுக்குவதில் அரங்க அமைப்பாளர் கருத்துச் செலுத்த வேண்டும்.

ஒரு விழாவினை எடுத்துக் கொண்டால் அது எந்த விழா, எக்காரணத்திற்காக நிகழும் விழா என்பனவும் மனத்துள் இருத்திக் கொள்ளுதல் நலம். எடுத்துக்காட்டாக, நவராத்திரி விழாவாக இருப்பின் காட்சி அரங்கத்திலுள்ள ஒரு வீட்டின் முகப்புத் தோற்றமானது அலங்காரம், தீபம், வைணவச் சின்னமா சைவச் சின்னா என அடையாளப்படுத்தும் விதங்களில் மேடைப் பொருள்கள் அமைய வேண்டும். கிறித்துமஸ் விழாவின் போது காட்டப்படும் காட்சிகள், கிறிஸ்துமஸ் மரம், சிலுவை, மெழுகுவர்த்தி, என மேடைப் பொருள்கள் அமைந்திருப்பதில் கவனங்கொள்ள வேண்டும். அத்தகைய நுணுக்கமான குறிப்புகளை அரங்க அமைப்பாளன் மனத்துள் எண்ணிப் பார்வையாளருக்குத் தன்னுடைய செயற்பாட்டமைப்பினால் காட்சிப் பின்னணி தெளிவாக அமையுமாறு காட்ட வேண்டும்.

இடமும் சூழலும்:

வீதியல் நிகழும் காட்சியமைப்பு, சந்தையில் நிகழும் காட்சியமைப்பு, வீட்டில் நிகழும் காட்சியமைப்பு, பேருந்து நிலையத்தில் நிகழும் காட்சிமுறை என்ற அவைகளுக்கு ஏற்பப் பின்னணிகளை அமைத்துக் காட்சி முறைகளைப்

பகுத்துப் பார்வையாளருக்குக் காட்ட வேண்டும். இடமும் சூழலும் அறிந்து அரங்க அமைப்புக்கள் செய்ய வேண்டும்.

கரு:

நாடகத்தின் கருப்பொருள் என்ன என்பதனை நாடக இயக்குநரோடு கலந்து கொண்டு, அதனை நேரடியாகவோ மறைமுகமாகவோ பார்வையாளருக்கு விளங்கச் செய்ய வேண்டும்.

துக்ககரமான செய்தியை நாடகம் தர உள்ளது. எனில், கருப்பு நிறத்தினை ஏதாவதொன்றின் மூலம் காட்டி உணர்த்தலாம். பார்வையாளர்களின் எதிர்பார்ப்பினையும், உணர்வினையும் இவ்வகைக் கரு விளக்க உத்திமுறையினைக் கையாளுவதன் மூலம், அரங்க அமைப்பாளன் உணர்த்திக் காட்டினால் அது சிறப்பினைக் கொடுக்கும்.

உணர்வு (Play mood)

நாடக ஓட்டத்தினை, உணர்வினைப் பார்வையாளனிடத்தில் உண்டாக்கச் செய்ய வேண்டும். ஒவ்வொரு காட்சியிலும் உணர்வுகள் முறையாக வளரலாம். நாடக அரங்க நிர்மாணம் செய்வதன் தம் உத்தி முறைகளாலும் காட்சி வடிவங்களாலும் செய்து கொடுப்பதன் மூலமாக உச்சகட்ட உணர்வினுக்குக் காரணமாக அமைகின்றான். கதைப் போக்குகள் விளக்கப்படாமல் இருக்கும் போது அரங்க அமைப்புக்களின் உத்திமுறைகளின் வாயிலாகத் தீர்வு செய்து நாடகம் நன்கு நடக்க வாய்ப்பினை அமைத்து விடமுடியும்.

காட்சிப் பொருத்தம்

சிலை அமைப்புக்கள் மூலமாகவோ, வண்ணப் பூச்சுக்களின் மூலமாகவோ, கட்டட வேலைப்பாடுகள் மூலமாகவோ, ஒவியங்களைத் தீட்டி வைப்பதன் மூலமாகவோ காட்சிப் பொருத்தங்களை ஏற்படுத்தலாம். எந்த வகை அமைப்பு முறை காட்சிக்குப் பொருத்தமாக அமையலாம் என்று எண்ணிச் செயல்படுத்த வேண்டும்.

உடை ஒப்பனை மூலம் கூடிய மட்டிலும் சமூகப் பின்னணியைக் காட்டலாம். ஆடவர், பெண்டிர், குடும்பத்தின் நிலைமை, பாத்திர குணாதிசயங்கள் முதலியவற்றையும் விளக்கலாம். நாற்காலி, சோபா, பலவித மின்சாரக்கருவிகள் ஆகியவற்றின் மூலம் வாழ்க்கைத் தரத்தினைப் படம்பிடித்துக் காட்ட இயலும். இவைகளால் காட்சிப் பொருத்தத்தை நாம் சிறப்பாகக் கொடுத்து விட முடியும்.

நடிகர்களின் நிகழ்வு – நிகழ்விடங்கள்

(Movement and Positions of Actors)

நடிகர்கள் தம்மை நடிப்பால் வெளிக்காட்டும் போது, மேடையில் எடுத்துக் கொள்ளும் நிகழ்வு எல்லைகளை வகுத்துக் கொள்வதிலும்-ஆடுதல், பாடுதல் செய்வதற்கேற்றவாறு மட்டப் பலகைகளால் தரை அமைப்புச் செய்வதிலும் - அதன் மூலம் பாத்திரங்களின் தன்மையைக் காட்டுவதிலும் கவனம் செலுத்த வேண்டும்.

காட்சி வடிவமாகும்போது, படிக்கட்டு அமைப்பு முறைகள், திண்ணை அமைப்பு முறைகள் மற்றும் அனைத்துப் பாத்திரங்களும் எந்தெந்த இடங்களில்

அமைந்துள்ளன, என்ற பின்னணிப் பாத்திரப் பிரச்சினைகளும் முன் கூட்டியே தெளிவாக்கப் பட வேண்டும்.

நாடக விரிவாக்கம்: (Analysing Play)

ஒரு காட்சிக்காக அமைக்கப்பட்ட பொருத்தங்கள், அனைத்தும் நாடகத்தின் ஓட்டத்திற்குப் பல்வேறு வகைகளில் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் வகையில் அமைய வேண்டும். காட்சிப் பிரிவுகளும், கதைப் போக்கையும் பிரித்து செல்லவிடாமல், பகுத்துக் கொண்டு பொருத்தங்கள், இணைப்புகள் ஆகியவற்றை நன்கு செயல்படுத்த வேண்டும். சமஸ்கிருத நாடகம் செய்யப் பின்வரும் படிநிலைக் கூறுகளை பரதமுனி நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் முன் வைத்திருப்பதைக் கவனிக்கலாம்.

முகம்	-	தோற்றம்
பிரதிமுகம்	-	கருவளர்ச்சி
கர்ப்பம்	-	கதைச் சிக்கல்
விமர்சனம்	-	வீழ்ச்சி நிலை – சிக்கல் தீருதல்
நிர்வகணம்	-	பயன்

எடுத்துக்காட்டாக ஒரு நிகழ்விடத்தையும் அதன் காலச் சூழ்நிலையையும் எடுத்துக்கொண்டால், கீழ்க்கண்டவாறு விரிவாக்கிக் காட்சிகளை அமைக்கலாம்.

நிகழ்விடம்	-	மதுரை மீனாட்சியம்மன் கோயில் வாயில்
காலச்சூழல்	-	1. நவராத்திரி முதல் நாள் 2. அதிகாலைப்பொழுது 3. பூசை நேரம்

இவ்வாறு பகுத்தும் தொகுத்தும் அரங்க நிர்மணம் செய்வதே நாடக வெற்றிக்கு வழிகோலும்.

மேடைத் தோற்றங்கள்:

அரங்க அமைப்புகள் யாவும் தெளிவாகவும், பார்வையாளர்களுக்குப் புரியும் வண்ணமும் எடுப்பாகப் பொருந்தியிருக்க வேண்டும். பெட்டி, வடிவ மேடை, திறந்தவெளி மேடை, வட்ட வடிவ மேடை, மக்கள் மேடை என்ற பல்வேறு மேடைகளைப் பற்றிய பார்வையினை அரங்க அமைப்பாளன் கொண்டிருக்க வேண்டும். அரங்கின் முன், பின் பகுதிகளும் மற்றும் பக்கவாட்டுப் பகுதிகளும், காட்சிப் பின்னணிகளை விளக்கும் அடையாளப் பொருள்களைக் கொண்டிருக்க வேண்டும். இயக்குதல் முறை, நாடக நடைச்சிறப்பு ஆகியவற்றை அறிந்து செயல்படுவது நல்லதாகும்.

காட்சியமைப்புத் தொடர்ச்சி முறை: (Simultaneous Scene Settings)

ஒரு காட்சி அமைப்பானது மற்றொரு காட்சிக்கு மாறும் போது எவ்விதக்கால தாமதமும் இன்றி மாற்றங்களைக் கொண்டு அமைத்தல் வேண்டும். ஒரு காட்சி நடந்து கொண்டிருக்கும் போதே, அடுத்து வரக்கூடிய காட்சிக்கு முன்னேற்பாடான வேலைகள் மேடையின் மறைவிடங்களில் இருந்தே

செய்யப்பட வேண்டும். திரைப்படங்களில் காட்சி மாறும் வேகத்தைக் கருத்தில் கொள்வதே நாடக வெற்றிக்கு வழி என்பதாகும்.

வண்ணக் கலவைகளின் பங்கு:

சுண்ணப் பொடிகளைப் பயன்படுத்துதல், எண்ணெய் கலந்த வண்ணச் சாயங்களைப் பயன்படுத்துதல், தாள்கள், துணிகள் பலகைகள், சுவர்கள் ஆகியவற்றைக் கலப்புச் சாயங்களால் பூசுதல் முதலிய கலைநோக்கங்களால் அழகுபடுத்துதலைக் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும்.

எவ்வகைச் சாயம் அல்லது வண்ணம் எந்தக் காட்சிக்கு எடுப்பாக அமையும் என்பதில் தெளிவு வேண்டும். கொடுக்கப்படும் ஒளியமைப்புக்கு எவ்வண்ணம் பொருந்தும் என்பதனையும் ஆராய்ந்து வழங்க வேண்டும்.

காட்சி உறுப்புக்கள் பகுப்பு:

மேல்தளக் கலை வேலைப்பாடுகள், இடைவெளிப்பாடுகள், எல்லாக் காட்சிகளின் ஈட்டுத்தன்மைகள், காட்சிப் பொருத்தங்களோடு கூடிய இணைப்புக்கள், எல்லாச் செயற்பாடுகளிலும் கலை உணர்வு கொண்ட முறைப்பாடுகள் அமைவது நல்லது. கருத்து நிலைப்படுத்தல், வெளிப்படுத்தல், ஒலி ஒளி, நிழல் விழும் முறைகள், பிரதிபலிப்புகள், காட்சி ரூபமாக்குதல், பின்னணி அமைப்புக்கள் ஆகிய அனைத்துக் கூறுகளிலும் கவனம் செலுத்தி அரங்கம் சிறப்புற அமைய வழிவகை செய்து கொடுக்க வேண்டும்.

பலநோக்கும், தொலைநோக்குப் பார்வையும், அனைத்துச் செயற்பாடுகளிலும் கலைப்பார்வையும், ஒரு மேடை அமைப்பாளனுக்கு இருக்க வேண்டியது இன்றியமையாததாகும். துணி வேலைப்பாடுகள், மரச்சாமான்கள் கொண்ட வேலைப் பாடுகள், பஞ்சு வேலைப்பாடுகள், ஒலி, ஒளி வேலைப்பாடுகள், வண்ண ஒவிய வேலைப்பாடுகள், காகித வேலைப்பாடுகள், உலோகக் கருவிகளின் வேலைப்பாடுகள், இயந்திர வேலைப்பாடுகள் முதலிய அனைத்துத் துறைகளிலும் அனுபவமும் திறனும் கொண்டவராக நாடக அரங்க அமைப்பாளர் திகழ வேண்டும்.

நாடக பாணி

மேலை நாடுகளில் நாடகத்தின் தன்மையைக் கொண்டு பொதுவாக வெவ்வேறு வகையாகத் தரம் பிரித்துக் காண்பர். நம் தமிழக நாடகங்களை வகைப்படுத்தியிருக்கும் முறைகளை மேலை நாட்டு அளவுகோல் கொண்டும் பொருத்திக் காண முடியும். கலைப் (நாடக) படைப்புக்கள் மண்ணுக்கு மண் மனத்துக்கு மனம் வேறுபடுவது இயல்பு.

உள்ளியல்பு பாணி: (Intrinsic style)

அந்தந்த வட்டார மக்களின் பாரம் பரியத்தை விட்டு விலகாமல் அந்தந்த மண்ணுக்கேற்ப நாடக்கலைக் கூறுகள் அமையுமானால் அவை உள்ளியல்பு நடை நாடகம் ஆகும்.

காரைக்குடியில் நெசவாளர்கள் நடத்தும் பத்ம சாலியர் கூத்து. திருநெல்வேலியில் கணியான் இனத்தவர்கள் நடத்தும் கணியான் கூத்து ஆகியவற்றைக் கொள்ளலாம். ஆனாலும் இவ்வகை வட்டார (கூத்து) நாடகம், நாடக வளர்ச்சிக்கு அடிகோலாகும் என்று நம்பலாம்.

நாட்டுக்கூத்து, பரதநாட்டியம், கண்டிய நடனம் ஆகியவற்றிலுள்ள உத்திகள் பொருத்தமான விதத்தில் உயிருட்டி சமகாலப் பிரச்சினைகளை, சமூகத்தை முற்போக்கு நோக்கில் அலசும் புதிய நாடக வடிவங்களே மரபு வழி நவீன நாடக முகிழ்ப்புக்கு ஊற்றுக்காலாகும் என்ற செய்தி நம்பிக்கையை உறுதிப்படுத்துகிறது.

புற இயல்பு பாணி:

மரபு வழியான மேடைகளை எடுத்துக் கொண்டு மேலை நாட்டு நாடகங்களின் கூறுகளை உள்ளடக்கி உருவாக்கும் நாடகங்கள் புற இயல்பு பாணி நாடகங்கள் எனலாம்.

புதிய வகை நாடகங்கள் உருவாக இவ்வகைப் பாணியில் இடமுண்டு. கதையிலும், நடிப்பிலும், மேடையிலும், இயக்குதல் முறையிலும், ஏனைய உத்தி முறைகளிலும் மாற்றங்கள் உருவாகலாம். அதன் பயனாய் மக்கள் மத்தியில் இயல்புப் பாணி நாடகங்களுக்கு அதிக வரவேற்பு இருக்கலாம். பல்வேறுபட்ட கலைக் கூறுகளின் சேர்க்கையால் குறைபாடுகளைத் தவிர்த்துக் கொள்ள முடியும். தரமான நாடக ஆசிரியர்கள் முதல் தரமான பார்வையாளர்கள் வரை இங்கு வளர வாய்ப்புண்டு.

பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்கள் இவ்வகை நாடக பாணிக்கு உதாரணமாக எடுத்துக் கொள்ளலாம். சேக்ஸ்பியர் நாடகங்களைத் தமிழ் வடிவமாக்கி, பாத்திரப் பெயர்களிலும், காட்சி அமைப்புக்களிலும் மாற்றங்கள் செய்து காட்டியுள்ளார். சம்பந்த முதலியார் மேனாட்டு நாடகங்கள், வடமொழி நாடகங்கள் ஆகியவற்றை நன்கு கற்றவர். பல வகையான நாடகங்களைத் தமிழில் எழுத வேண்டும் என்ற பேராவல் கொண்டவர் என்ற செய்தியினை டாக்டர் ஏ.என். பெருமாள் தருவதை இங்குப் பொருத்திப் பார்க்கலாம்.

எழுச்சியுட்டு நாடக பாணி:

நாடக இயக்குநர் தம் படைப்பினால் தாம் என்ன எண்ணியுள்ளாரோ, எதனை வெளிக்காட்ட விரும்புகின்றாரோ எந்தவிதப் பாதிப்பைப் பார்வையாளர்களுக்கு உண்டாக்கத் திட்டமிடுகிறாரோ அவற்றைக் கட்டுக் குலையாமல் கிடைக்கச் செய்யும் நாடகங்கள் எழுச்சியுட்டு நாடகங்கள் ஆகும்.

எடுத்துக்காட்டாக 'சோ'வின் 'என்று தணியும் இந்த சுதந்திரதாகம்' நா.முத்துச்சாமியின் 'நாற்காலிக்காரர்' ஞாநியின் 'நவீன குசேலன் ராமசாமியின் 'கபாடி மேச்' ஆகியன.

வரலாற்றுப் பாவிய நாடகங்கள்:

வரலாறுகளைக் கதைப்படுத்திக் காட்டும் வகையிலோ, அல்லது வரலாற்றுக் குறிப்புக்களைக் கொண்டு தன் கற்பனையை ஏற்றிக் காட்டும் வகையிலோ அமையுமானால் அவை வரலாற்றுப் பாவிய நாடகங்கள் ஆகும்.

வீரபாண்டிய கட்டபொம்மு நாடகம், தேசிங்கு ராஜன் கூத்து ஆகியவை உதாரணங்களாகும். பொதுவாகத் தமிழகத்தில் படிப்பதற்குரிய நாடகங்கள் பல வரலாற்றுப் பாவிய நாடகங்களாகவே இருப்பதைக் காணலாம். டாக்டர். ஆறு. அழகப்பன், முகவை இராஜ மாணிக்கம் போன்றோர் இவ்வகை நாடகங்களின் கவனம் செலுத்துகின்றனர்.

கலையம்சம்மிக்க நாடகங்கள்:

ஆட்டங்களும், பாட்டுக்களும், இசைக்கருவிகளும், தாளக் கருவிகளும், நாடகக்கலைக்கு வேண்டிய அத்துணைக் கூறுகளும் தக்கவாறு நின்று நாடக வடிவம் பெறுவன கலையம்சமிக்க நாடகங்கள் எனக் கொள்ளலாம். காட்ட அமைப்புக்களிலும் வேறுபல கலைக் கூறுகளிலும் கவனம் செலுத்தி நாடக மாக்குதல், இவைகளில் முதன்மை அம்சமாகும். திரு.மனோகர் நாடகக் குழுவை இங்கு அவதானிக்கலாம். கலை அம்சம் பெரிதும் வலியுறுத்தப்படும்.

கலைத்துவமிக்க நாடகங்கள் ஒவ்வொரு கால கட்டத்திற்கும், ஒவ்வொரு இடத்திற்கும், ஒவ்வொரு மனிதர்க்கும் வேறுபடலாம். கலை அம்சத்திற்கு மட்டுமே முதலிடம் கொடுத்துக் கருத்துக்கு இரண்டாம் இடம் தரும் வாய்ப்புக்கள் அதிகம். யாப்பமைதி, ஒலிநயம், இசை, சந்தம், குறியீடு (symbol) முதலியவற்றால் பெறப்படும் சிற்பமே இன்றியமையாதது என்பர்.

நவீன நாடகங்கள்:

சம காலங்களில் மக்களின் நன் மதிப்பைப் பெறத்தக்க வகையில் அமைவன நவீன நாடகங்களாகும். இவைகள் புதிய சிந்தனையோடு புதிய முறையில் தயாரிக்கப்பட்டு அரங்கேறும் நாடகங்கள் ஆகும். பரீக்ஷா நாடக மன்றம் நடத்தும் நாடகங்கள் இவ்வகையைச் சார்ந்தவை.

பரத முனிகூறும் நாடக பாணிகள் 4 வகை:

1. பாரதி விருத்தி (உரைநடை) (Verbal Style)
2. ஆரபடி விருத்தி (ரசம்) (Energetic Style)
3. கைசிகி விருத்தி (இசை) (Graceful Style)
4. சத்வதி விருத்தி (அபிநயம்) (Grand Style)

என்னும் நாடக பாணிகள் செவ்வியல் நாடகங்களில் பயின்று வரத்தக்கன. மொழிநடை, இசைநடை, அமைப்பியல் நடை, எனப் பல வகை பாணிகள் உண்டு என்பதும் இங்குக் கவனங்கொள்ளத் தக்கவையாகும்.

பயிற்சி வினாக்கள்

I. ஒரு பக்க அளவில் விடை தருக.

1. இயக்குநரும் நடிகருக்குமான தொடர்பு பற்றி எழுதுக.
2. நாடக முன்னேற்பாட்டில் இயக்குநரின் பங்கு குறித்து ஆய்க.
3. அரங்க அமைப்பாளன் பொறுப்பு குறித்து எழுதுக.
4. நாடக பாணிப் பற்றி கட்டுரை வரைக.

II. கட்டுரை வடிவில் விடை தருக.

1. நாடக இயக்குநரின் பணியை விவரிக்கவும்.
2. நாடக எழுத்துருவாக்கத் தன்மை குறித்து கட்டுரை வரைக.