

மதங்க சூளாமணி: இந்திய நாடக மரபுகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஓர் ஆய்வு

திரு ச.சந்திரகுமார்,
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர், நுண்கலைத்துறை,
கலை கலாசார பீடம், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை

E- Mail:chandrakumas@esn.ac.lk

ஆய்வுச்சுருக்கம்

சுவாமி விபுலாநந்தரால் எழுதப்பட்ட மதங்கசூளாமணியானது நாடகம், அரங்கு பற்றிய ஆழமான கூறுகளையும், நாடகக் கோட்பாடுகளையும் மையப்படுத்திய அரங்கவியல் ஆய்வு நூல். 1926 ஆம் ஆண்டில் எழுதப்பட்ட இந்த நூலில், விஞ்ஞான, கணித அறிவியலுடன் அரங்கவியல் எண்ணக்கருவை இணைத்து புலமைத்துவத் தேடலுடன் வெளிப்படுத்துகின்றது. தமிழ் நாடகத்தின் முக்கிய கூறுகளை வெளிப்படுத்தி, அதன் அரங்கப் பாரம்பரியங்களையும், சமஸ்கிருத மரபுகளையும், மேலைத்தேய சேக்ஸ்பியரின் நாடகக் கட்டமைப்புக்களையும் உள்வாங்கி கிழைத்தேயத்திற்கு ஒரு அரங்க கோட்பாட்டு மரபு உண்டு என்பதை விவாதிக்க வைக்கின்றது. இந்நூலை அணுகி, வியாக்கியானித்து வித்தியாசப்படுத்தும்போது புதிய அரங்கக் கருத்தியல் மேல் எழுகின்றது. கீழைத்தேய அரங்க மரபுகளை மையப்படுத்தி உறுப்பியல், எடுத்துக்காட்டியல், ஒழிபியல் எனும் மூன்று இயல்களிலும் உள்ளூர் சுதேசிய படைப்பாளிகளை உணர வைக்கின்றது. வில்லியம் சேக்ஸ்பியரின் நாடகப் பணுவலைப் படித்து அதன் பண்பை இந்திய நாடக சந்தி, சுவை, சந்தியும் சுவையும் ஆகிய நோக்கில் பகுத்து நுணுக்கமாக ஆராயப்பட்டுள்ளது. இதனூடாக காலனிய நீக்க எண்ணக்கருவின்

தேடலுக்கு வித்துடுகின்றது. இதன் கருத்தியல் வெளிப்பாட்டை மையப்படுத்தியதே இவ்வாய்வு.

திறவுச்சொற்கள்: மதங்கசூளாமணி, சுதேசிய படைப்பாளிகள், கீழைத்தேய அரங்கு, காலனிய நீக்கம்.

1. அறிமுகம்

காலனித்துவ சூழலில் நவீன அறிவின் அதிகார மேலாதிக்கம் நிலை கொண்டுள்ளது. இந்த நிலையில் எமக்கான பண்பாட்டு, வாழ்வியல், கலை இலக்கிய அடையாளங்களைத் தேடுதலும் ஆராய்தலும் மிக அவசியமானவை. மேலைத்தேய சிந்தனையின் பரவலாக்கம் வலுவடைந்து சுயத்தை மற்றதாக உணர்த்த நிர்ப்பந்திக்கப்படும் இக்காலத்தில், நாம் எமக்கான மொழி, இலக்கியம், பண்பாடுகள் என்பவற்றினைக் கற்றல் வெளிக்குக் கொண்டு வருவது சமகாலத் தேவை ஆகும். காலனித்துவ சூழலில் வாழ்ந்த விபுலாநந்தர் சுதேசியத்தை முன்னிலைப்படுத்தி, மொழியின் அரசியலை விளங்கிக் கொண்டு, காலனிய இரட்டைத் தன்மையை உணர்ந்து உள்ளூர் இலக்கிய, மண்சாந்த ஆற்றுகைகள், சிந்தனைகள், படைப்பாக்கத்தின் தனித்துவப் பார்வை என்பவற்றுடன் மதங்கசூளாமணியைப் படைத்துள்ளார். மேற்கு ஐரோப்பியச் சிந்தனையின் மறுப்பு, எதிர்ப்பு என்பன விபுலாநந்தரிடம் வெளிப்படும் பின்காலனித்துவ சிந்தனைச் செயற்பாடாக அமைவதை

நோக்கலாம். மதங்ககூளாமணி முத்தமிழில் ஒன்றாகிய நாடகத் தமிழுக்கான மூலாதார நூலாக விளங்குகின்றது என்பதை நிறுவுவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

மதங்ககூளாமணி தமிழ் நாடகத்தின் முக்கிய கூறுகளை வெளிப்படுத்தும் ஒரு நாடக ஆய்வு நூலாகும். இது கீழைத்தேய நாடகப் மரபுகளுள் ஒன்றான சமஸ்கிருத, தமிழ்ப் பாரம்பரிய அரங்க மரபுகளையும் மேலைத்தேய மரபுகளுள் ஒன்றான சேக்ஸ்பியரின் கட்டமைப்புக்களையும் பற்றிக் கூறுகின்றது. நாடக அரங்க நுட்பமுறைகளை உள்வாங்கி விஞ்ஞான, கணித அறிவியலில் புலமை வாய்ந்தவரான சுவாமி விபுலாநந்தரால் இது ஆராயப்படும் போது அவரது அணுகுமுறையும் வியாக்கியானக் கணிப்பும் வித்தியாசமான தளத்திற்கு எம்மைக் கொண்டு செல்கிறது. 1926ம் ஆண்டில் சுவாமி விபுலாநந்தரால் எழுதப்பட்ட மதங்ககூளாமணியில் வெளிப்படும் இந்திய நாடக மரபுகள் பற்றிய தகவல்கள் இங்கு ஆராயப்படுகின்றது. இவர் நாடக ஆராய்ச்சியாளராக வெளிப்பட்டாலும் நாடக ஆசிரியராகவும், நாடகக்காரராகவும் விளங்குகின்றார் என்ற உணர்வு வெளிப்படுகின்றது.

நாடக மரபும் கையாளப்படும் விதம், அதன் கட்டமைப்பு நோக்கப்படும் தன்மை, அதன் அரங்க நுணுக்கங்கள், பாத்திர வார்ப்புக்கள் என்பன தரப்படுகின்றன.

1.1. நூல் அறிமுகமும் அதன் இயல்களும்

மதுரைத் தமிழ் சங்கத்தின் 23ஆவது ஆண்டு விழா 1924ஆம் ஆண்டு ஜூன் மாதம் இந்தியாவில் நடைபெற்றது. அங்கு விபுலாநந்தரால் நாடகம் பற்றிய உரை நிகழ்த்தப்பட்டது. இது செந்தமிழ் இதழில் தொடர்ச்சியாக, விரிவான, கட்டுரைகளாக வெளியிடப்பட்டது. பின்னர் இவை

தொகுக்கப்பட்டு

1926களில்

அச்சங்கத்தினரால் நூலாக வெளியிடப்பட்டது.

2. நாடகம் பற்றிய விபரிப்பும் வெளிப்பாடும்

இதில் உறுப்பியல், எடுத்துக்காட்டியல், ஒழிபியல் என மூன்று இயல்களில் மேலைத்தேய கீழைத்தேய நாடகங்கள் பற்றி ஆராயப்பட்டுள்ளன.

சேக்ஸ்பியரின் நாடக நுணுக்கங்களையும் அரங்கியல் பாணியையும் கற்றுத் தேர்ந்த விபுலாநந்தர் அதிலுள்ள நாடகக் கட்டமைப்பு, நாடகப் பாத்திரவார்ப்புகள், உரையாடல்கள் என்பன எவ்வாறு அமைந்துள்ளன என்பதை இந்திய நாடக சந்தி, சுவை, சந்தியும் சுவையும் நோக்கில் பகுத்து நுணுக்கமாக ஆராய்ந்துள்ளார். அத்தோடு, இந்திய நாடக மரபும் அதன் கோட்பாட்டு எண்ணக்கருவில் உண்டு.

3. உறுப்பியல்

இதில் அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகாரத்திற்கு அளித்த உரையில் இருந்து நேரடியாக எடுக்கப்பட்ட “நாடகத் தமிழ் நூலின் சூத்திரங்களில்” முக்கிய கூறுகளை ஆதாரமாகக் கொண்டு ஆராயப்படுகிறது. இது தமிழ் நாடக இலக்கியம் பற்றிய புரிதலைத் தருகின்றது. இவ்வுறுப்பியலில் நாடகக் கட்டுக்கோப்பு, நாடக உறுப்புகள் என்பவற்றுடன் நாடக பாத்திர வார்ப்பு, நாடக பாத்திரங்கள், சுவைக் (ரசுக்) கொள்கை என்பன முன்னிலைப்படுத்தப்படுகின்றன. இவை சேக்ஸ்பியரின் நாடக எழுத்துருக்களில் பொருத்தி ஆராயப்படுகின்றது. இதனால்

நாடகத் தனித்துவங்களை வெளிப்படுத்துகின்றமை கவனத்திற்குரியது. தமிழ் நாடக இலக்கியம் ஆங்கில நாடக ஆசிரியரின் எழுத்துருவில் வெளிப்படும் விதம் பற்றிய தேடல் நாடக உலகில் முக்கிய தாக்கமாகும்.

4. எழுத்துக்காட்டியல்

கீழைத்தேய தமிழ், சமஸ்கிருத நாடகக் கட்டமைப்புக்களைக் கூறும் இலக்கியங்களின் நாடக சூத்திரங்களைக் கற்றுத் தேர்ந்து அதன் பார்வையில் மேலைத்தேய சேக்ஸ்பியரின் நாடகக் கட்டமைப்புக்கள் எடுத்துக்காட்டப்பட்டு ஆராயப்படுகின்றது. தமிழ் நாடக சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுக்காதை, தமிழ்க் கூத்து, மெய்பாட்டியலும் நாட்டிய சாஸ்திரமும், தனஞ்சயரின் தசரூபம் என்பவற்றின் சூத்திரங்களையும் நாடக இலக்கணங்களையும் ஆதாரமாகக் கொண்டு இந்நாடக இலக்கணங்களின் பண்பு பகுப்பாய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன. நாடகத்தின் சந்தியையும் சுவையையும் கொண்டு மிக நுணுக்கமாக சேக்ஸ்பியரின் 12 நாடக எழுத்துருவை ஆராய்ந்து அதற்கு இலக்கியத் தரம் கொடுக்கப்படுகின்றது. குறிப்பாக முகம், பிரதிமுகம், கருப்பம், விளைவு, துய்த்தல் ஆகிய சந்தி விளக்கப்பட்டு அதன் அமைப்பு சேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களில் காணப்படும் வீரம், அச்சம், இளிவரல், அற்புதம், இன்பம், அவலம், நகை, உருத்திரம், நடுவுநிலை ஆகிய சுவைகள் பற்றி இவ்வியலில் காணலாம்.

5. ஒழிபியல்

இவ்வியலில் வடநூலார் தனஞ்சயரின் நாடக இலக்கண நூலான தசரூபத்தின் முடிவுகள் தொகுத்துத் தரப்படுகின்றன. தசரூபமானது நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் உள்ளடங்கியிருந்த அரிதான நாடக இலக்கணங்களையும் சூத்திரங்களையும் தொகுத்ததாகும். தொல்காப்பியச் சூத்திர உரையினின்று எடுத்துக்காட்டப்பட்ட “நாடகத்தின் அபிநயம்” பற்றி எடுத்தாளப்படுகின்றது. இதில், நடித்தல், நாடகத்திற்குப் பாட்டு வகுத்தல், ஆட்டம் அமைத்தல், அரங்கின் அமைதி பற்றிய செய்திகள் உண்டு.

அத்தோடு சிலப்பதிகாரம் கூறும் கூத்துவகைகள் அதன் அரங்க அமைப்புக்கள், கூத்தர்கள் பற்றியவையும் இதில் உண்டு. விபுலாநந்தர் தமிழ் நாடகத்தினை ஆற்றுகை நிலைநின்று நோக்கும் விதம், அதன் தனித்துவம், தமிழருக்கான அரங்கவடிவம் வெளிப்படும் விதம் என்பன தரப்படுகின்றன.

6. இந்திய நாடக மரபு

கீழைத்தேய நாடக மரபு என்னும்போது தமிழ், சமஸ்கிருத நாடகக் கட்டமைப்புக்களையும் கோட்பாடுகளையும் கூறும் நாடக இலக்கியங்களின் சூத்திரங்கள் தரப்படுகின்றன. குறிப்பாக சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுக்காதை, தமிழ்க் கூத்து, மெய்பாட்டியல், நாட்டிய சாஸ்திரம், தனஞ்சயரின் தசரூபம் ஆகியவற்றின் சூத்திரங்களின் நாடக இலக்கணங்கள் நுணுக்கமாக ஆராயப்படுகின்றது.

7. தமிழ் நாடகம் பற்றிய வெளிப்பாடு

தமிழர் மத்தியில் ஆடப்பட்ட சாந்திக்கூத்து சாந்தநிலை தவறிய கூத்து (வினோதக்கூத்து) எனப் பிரிக்கப்படுகிறது. இதில் சாந்திக்கூத்து நான்கு என்றும், வினோதக்கூத்து ஆறு என்றும் விபரிக்கப்படுகின்றது. உள்ளத்து உணர்ச்சியை புலப்படுத்துவதற்கு அபிநயம், இசை, மொழி ஆகியன இருக்கும் போது நாடகம் சிறப்படைகின்றது. மனக்குறிப்பை வெளிப்படுத்துகின்ற மொழி, இசை ஆகிய இரண்டிலும் அபிநயத்தைச் சமனாகக் கொண்டு மனக்குறிப்பை பிறருக்கு புலப்படுத்துவது நாடகம் (விபுலாநந்தர், 1926, 02) இது கூத்தினை நுணுக்கமாகப் பகுக்க வழிவகுக்கின்றது.

கூத்தின் ஆட்டமுறை, கூத்துப்பாடலின் மொழிவழக்கு, சொற்பதங்கள் என்பவற்றைப் பெற்று கூத்தரின் உள உணர்வுகள் கூத்தாற்றுகையில் வெளிப்படுத்தப்படுவது வழமை. கூத்தாற்றுகையின் நாடக உறுப்புக்களை இனங்கண்டு இலக்கணம் வகுக்கப்பட்டு பார்ப்போருக்கு சுவையுணர்வுவை வெளிப்படுத்தும் தன்மை உண்டு. “நாடகத் தமிழருக்கு இன்றியமையா உறுப்பு சுவை” (விபுலாநந்தர்:1926:2) நாடக உறுப்புக்கள் கூத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்டு வகுக்கப்படுகின்றன. “சுவை பட வந்தனவெல்லாம் ஓரிடத்தில் வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறல்” என்பதையும் சுட்டிக் காட்டி விபரிக்கின்றார். தமிழ் நாடகச் சிந்தனை ஆங்கிலச் சிந்தனை முறைமைக்கு எதிராக தெளிவுறத் தரப்படுகின்றது. பின்காலனிய உள்பாங்கு விபுலாநந்தரின்

அணுகுமுறையில் சன்னதம் கொண்டு கிடப்பதை அறியலாம்.

8. சந்தி நிலை - நாடகக் கட்டமைப்பு

முதற் சந்தியான முகத்தில் கட்டியக்காரன், விதூஷகன், சூத்திரகாரன், அரசர், மந்திரி ஆகியோரை வருவித்து, நிறுத்தி அரசன் நாட்டுவளம் விசாரிப்பது நடைபெறும். இதில் பார்ப்போரின் எதிர்பார்ப்பும் ஐயப்பாடும் முக்கியம் பெறும். தீமை விளைவிப்பவனிலும் பார்க்க மெய்ஞானம் மட்டுமான உண்மையை அறிவதற்கு ஏற்ப நாடகப் பாத்திரம் செயற்பட வேண்டும்.

கதாநாயகனின் நண்பர் சொத்தை அழித்தல், வறுமையாக்கி அவரை விட்டுப் பிரித்தல், பல துன்பங்களை அனுபவித்துக் காட்டி, பின் வெற்றி பெற்று புகழுடன் முடிவது என்பதைக் கொண்டுவருதல் பற்றிக் கூறி நாடகக் கட்டமைப்பில் இது முக்கியம் பெறுகின்றது. இராமாயணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு கூத்துக்களான பாதுகாபட்டாபிேகம், வாலிமோட்ம், குசலவசரிதை என்பவை விபுலாநந்தரால் எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றன. சந்தி ஐந்தும் வெளிப்படும் பாத்திரக் கட்டமைப்பு (பாத்திரவார்ப்பு) ஊடாக ஐந்து சந்தியின் பகுப்பும் உண்டு. இதற்கு சேக்ஸ்பியரின் “தீநட்பஞ்சிய தீமோன் சரிதை” எனும் நாடகமும் எடுத்தாளப்படுகின்றது.

9. சுவை பற்றிய நோக்கு

சுவை பற்றிய ஆய்வில் வீரச்சுவை, அச்சச்சுவை, இழிவுச்சுவை, அற்புதச்சுவை, இன்பச்சுவை, அவலச்சுவை, நகைச்சுவை, நடுநிலைச்சுவை, உருத்திரச்சுவை ஆகிய

ஒன்பது சுவைகள் பற்றியும் நுணுக்கமாக அதன் உறுப்புக்களுடன் விபரிக்கப்படுகின்றன.

நடுநிலை சுவை பற்றிய எண்ணக்கருவில் தீங்கு செய்யாத, கல்வி நிறைந்த, தூயவராக இருப்பவர் நடுநிலையானவர். இதனை தொல்காப்பிய மெய்ப்பாட்டியலின் எடுத்துக்காட்டுடன் நிறுவுகின்றமை முக்கியமானது. அகத்திணையில் இன்பம், நகை, வியப்பு ஆகியவையும் புறத்திணையில் வீரம், வெகுளி, அவலம், அச்சம், இளிவரல் ஆகியவையும் ஒன்றாகி இருப்பது தெளிவாக்கப்படுகின்றது.

“நகையே யழகை யிளிவரல் மருட்கை யச்சம் பெருமிதம் வெகுளி யுவகையென்றப்பாலெட்டே மெய்ப்பா டென்ப” (தொல்காப்பியம்:247) எனும் தொல்காப்பியரின் சூத்திரத்தில் எட்டு மெய்ப்பாடு பற்றிக் கூறப்படுகின்றது. சுவையினை இவ்வாறு உள்ளடக்கிய முறையைக் கூறி, மேலைத்தேயத்தில் இவை இன்பியல் (Comedy), திறஐடி (Tragedy) என்றும் இந்திய மரபில் முறையே வேத்தியல், பொதுவியல் என்றும் தரப்பட்டுள்ளது. புராதன கிரேக்க டயோனிசஸ் (Dionysus) தெய்வ சடங்கின் ஆட்டுப் பாடல், அரங்கின் நாடக வகை, அதன் உணர்வு வெளிப்பாடு என்பன உண்டு. இது விபுலாநந்தரின் நாடகத்தின் ஆழ்ந்த அறிவைத் தருகின்றது.

மேலும் மெய்ப்பாட்டியலின் 32 சுவையின் பிரிவுகளும் அதன் ஊடாட்டமும் சுவை வெளிப்பாடும் ஆராயப்படுகின்றன. “சுவைக்கப்படும் பொருளும் சுவையுணர்வுடன் கூடிய வழிச்சுவை பிறக்கும்” என்பது

நிறுவப்படுகின்றது. (விபுலாநந்தர், 1926, 06) கைப்புச் சுவையுணர்வு வெறுப்பைத் தருவது போல் அல்லாது அச்சம் தரக்கூடிய நிகழ்ச்சியைக் கண்டவர்களுக்கு வரும் “சுவையுணர்வு” எனப்படுகின்றது. இது சுவைக்கப்படும் பொருள், சுவையுணர்வு எனும் இரண்டிற்கும் வேறுபாடாக உள்ளது. எடுத்துக்காட்டுக்களுடன் சுவையையும் பாவம், அபிநயத்துடன் தருகிறார். மேலும் சுவை, குறிப்பு, சத்துவம், அபிநயம் ஆகியவற்றின் இலக்கணத்தையும் நுணுக்கமாக எடுத்துக்காட்டி விபரிக்கப்படுகின்றது. நகை, அழகை, இளிவரல், மருட்கை, அச்சம், பெருமிதம், வெகுளி, உவகை என்பவற்றின் நன்நான்கு பிரிவுகளையும் தொல்காப்பியத்தின் எடுத்தாளுகையுடன் விரிவுபடுத்தி “நடுநிலை” எனும் சுவையுணர்வைத் தருகின்றார். எண்ணல் முதல் விளையாட்டு வரை விபரிக்கப்பட்ட முப்பத்திரெண்டும் ஒன்றாக உடைமை, இன்றுதல், நடுநிலை, அருளல் என்பதில் அடங்கும் என்பதை இலக்கிய ஆதாரத்துடன் இலக்கணப்படுத்தப்படுகின்றது. அன்பு, அடக்கம், தன்மை, ஐயம், அழுக்காளுகை, துஞ்சல், மடிமை என்பவனவும் விபரிக்கின்றது.

தமிழ் நாடக ஆசிரியர்கள் நாடக இலக்கணத்தையும், நாடக உறுப்புக்களையும் படைக்கும் போது “சுவை” உணர்வைக் கையாண்ட விதத்தினை மெய்ப்பாட்டியலில் காணலாம். தமிழ் நாடக அரங்க வெளியில் தமக்கான சுவை உணர்வும் அதன் உறுப்புக்களும் இலக்கணமும் உண்டு என்பதை தொல்காப்பியரின் “மெய்ப்பாட்டியலை” அடிப்படையாகக் கொண்டு நுணுகி ஆராயப்படுகின்றது. பாத்திர

வார்ப்புக்களையும், அதன் கட்டமைப்புக்களையும் நாடக ஆசிரியர்கள் இந்த சுவையுணர்வை உள்வாங்கிப் படைக்க வேண்டும் என்று வலுப்படுத்தப்படுகின்றது.

அவ்வாறே பொருள், சாதி, யோனி, விருத்தி எனும் நான்கின் பிரிவுகளை விபரித்து நாடகம் நாடகத்திற்கு அவசியம் என்பதனையும் நாடக நிலை நின்று மதங்ககுளாமணி தருகின்றது.

தமிழ் நாடக இலக்கியங்களில் உள்ள நாடக உறுப்புக்களைக் குறிப்பிட்டு அதில் உள்ள சுவையுறுப்புக்களைக் கண்டுபிடித்து தெளிவுபடுத்தி நாடக பாத்திரவார்ப்பு அமைக்கப்படும் விதம் நாடகக்காரருக்குப் புரிய வைக்கப்படுகிறது. நடிகன் கதாநாயகன் மனிதனாக, கடவுளராக இருத்தல் குறிப்பாக வீரராக, காமுகர் அல்லாதவராக, அமரராக இருப்பது பற்றி விருத்தியில் உள்ளதினைக் கொண்டு தருகின்றார். சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுக் காதையில் பதினொரு வகை மாதவியின் ஆடல், கூத்தின் தன்மை மூலம் தமிழ் நாடக இலக்கணம் மேனிலைப்படுத்தப்படுகின்றது. தமிழருக்கான பாரம்பரிய அரங்க வெளியில் நாடகக் கட்டமைப்பு, பாத்திர வார்ப்பு, நாடகக் கூறு உண்டு என்பதும் ஆற்றுகை நிலையில் சுவை வெளிப்படும் விதம் நிறைந்துள்ளமையும் பின் காலனித்துவ வெளியில் ஆழ அகல சிந்திக்க வைப்பதனூடாக அறிவுப்புலத்தில் நிலை கொண்டுள்ள காலனித்துவ மனப்பாங்கை அகற்றுவதாக உள்ளது.

குறிப்பாக சொல்வளம், தேடல், இலக்கியப் புலமை, அறிவுப் பகுப்பு என்பன மேலோங்கியுள்ளது. விபுலாநந்தர் “கூத்து” எனும் பதத்தினை தனது நூலில் பல

இடங்களில் பயன்படுத்துகின்றார். “கதை தழுவியது கூத்து” எனக் கூத்தின் வரைவிலக்கணம் இதனூடாக எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றது. இது நவீன நாடக நிலை நின்று “கூத்தை” பாமரக்கலை, அழகில்லை என பொருத்தமில்லாது கட்டமைத்து பல்கலைக்கழகக் கல்விப்புலத்தில் பதித்ததை நிராகரிக்கின்றது. நுகுகிவாதியங்கோ தமக்கான கென்னிய அரங்கை சடங்கு, அதன் ஆடல், இசை என்பவற்றில் இருந்து உருவாக்கியது போல் இலக்கிய ஆதாரங்களைக் கொண்டு “தமிழர் அரங்க மரபை” வெளிக் கொணர்கின்றமை தமிழ்ச் சிந்தனைக்குரியது. இரண்டாயிரத்துப் பனிரெண்டாம் ஆண்டு ஆற்றுகையினூடாகக் கூத்தைக் கற்பித்தபோது கூத்தின் தொடர் செயற்பாட்டில் ஆற்றுகையின் முக்கியத்துவமும் எழுத்துப் பனுவலும் தெளிவாக்கப்பட்டு, கூத்துக்கான அரங்கியத் தன்மை களரியடித்தைக் கொண்டு இவ்வாய்வாளரால் வகுக்கப்பட்டது. இது ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கப் புரிதலை மேலும் வலுப்படுத்தியது.

நாடகத்தில் சொற்கள் முக்கியமானது இது பாத்திரங்கள் தமக்கான உணர்வு, மன ஆழம், கதைக்கரு, நாடகப் பாணி என்பதற்கு ஏற்ப தனக்குத் தானே அல்லது பார்ப்போருக்கே பேசுவதுண்டு. இது பற்றிய விபரிப்பு சொல், சொல்வகை, வண்ணம், வரி ஆகிய நான்கின் ஊடாக தெளிவுபடுத்தப்படுகின்றது. சொல் உட்சொல், புறச்சொல், ஆகாயச்சொல் முறையே நெஞ்சொடு கூறுதல், கேட்போருக்குரைத்தல், தானே கூறுதல் (விபுலாநந்தர்: 1926:15) எனப்படுகின்றது.

நாடக பாத்திரம் இதனை ஆற்றுகையில் முன்னிறுத்தும் இந்த இலக்கணம் தமிழ் நாடக வெளியில் கையாளப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறே ஏனையவையும் உண்டு. எனவே, இந்தியத் தமிழ் நாடக மரபும், சமஸ்கிருத நாடக மரபும் அதன் நாடகக் கூறுகள், இலக்கணங்கள், பாத்திரவார்ப்புக்கள், சுவையுணர்வு என்பனவும் நுணுக்கமாக தரப்படுவதன் மூலம் பண்டைத் தமிழர் அரங்கை அறிய முடிகின்றது. நாடகத்தை ஆக்குவோர் பாத்திர வார்ப்பையும், கதைக் கருவையும் எவ்வாறான சுவையுணர்வுடன் தரக்கூடியவாறு படைக்க வேண்டும் என்பதனை விபுலாநந்தர் தமிழ் மெய்ப்பாட்டியல், பரதரின் ரசக்கோட்பாடு என்பவற்றினை சுட்டிக் காட்டி தெளிவாக்கின்றார். அந்த விதியும் நடைமுறையும் எம்மிடம் உண்டு எனப்படுகின்றது. தமிழர் நாடக மரபும் கூத்தரங்கும் எனும் அரங்க ஆய்விற்கு சிலப்பதிகாரம், மெய்ப்பாட்டியல் ஆகிய இரண்டும் உறுதுணை புரியும்.

10. பழந்தமிழ் சடங்குசார் ஆற்றுகையுடன் புராதன கிரேக்க சடங்குசார் ஆற்றுகையை அணுகுதல்

மேலைத்தேய அரங்க மரபில் தெய்வத்தைத் துதித்தல் புராதன கிரேக்க அரங்கில் டயோனிசஸ் தெய்வத்திற்கு செய்யப்பட்ட சடங்கில் ஆடு பலி கொடுக்கப்பட்டு பாடப்பட்ட டித்திராம்ஸ் பாடலான ஆட்டுப்பாடல் பற்றிய செய்திகளும் அங்கு பயில்வில் இருந்த துன்பியல் (Tragedy), இன்பியல் (Comedy) நாடக வகைகளும் தமிழ் நாடக வெளிக்கு அறிமுகப்படுத்தப்படுகின்றன. பண்டைத் தமிழரின் ஆட்டங்களில் முக்கியமான வேலன்

வெறியாட்டத்துடன் பொருத்திப் பார்க்கப்படுவதும் பங்குகொள்வோர், பார்ப்போருக்கு கிடைக்கும் உணர்வுகள் என்பன தரப்படுவதானது தமிழர் சடங்கு மரபில் நாடக ஆற்றுகைக்கான கூறுகள் உண்டு என்பவற்றைக் காட்டுகின்றது. ஒன்றிப்பு முக்கியமானது. “சிவத்தம்பி பண்டைத் தமிழ் சமூக நாடகம்” எனும் ஆராய்ச்சியில் தமிழ் நாடகத்தினை நிறுவ புராதன கிரேக்க நாடக மரபை இயங்கியல் கோட்பாட்டினூடாக செய்தமை விபுலாநந்தரின் இந்த ஒப்பியலைக் கொண்டுதான் என்பதை உணர்த்துகின்றது.

11. பழந்தமிழ் நாடகத்தில் பாட்டு வகுத்தல்

இசைத்தமிழ் நாடகங்கள் தமிழ் நாடக ஆராய்ச்சியில் முக்கியம் பெறுகின்றன எனச் சுட்டி, அவை நான்கு பிரிவுகளாகத் தொகுக்கப்படுகின்றன. ஒழிபியலில் இது பற்றியுண்டு. யாப்பின் இயல்புகளில் சொல்லும் வண்ணமும் உறுப்பியலில் கூறப்பட்டன. இயல், இசை, நாடகம் பற்றிக் கூறும் சிலப்பதிகாரத்தினுள் கானல்வரி, வேட்டுவவரி, உளச் சூழ்வரி என மூன்று வரிப்பாடலும் ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை என இரண்டு குரவைப்பாடலும் வருவன. இவை ஐந்தும் முறையே நெய்தல், பாலை, மருதம், முல்லை, குறிஞ்சி என்னும் ஐந்து வகை நிலத்தைச் சார்ந்து நிற்கின்றன. தமிழ் நாடக மரபில் நடிப்பு வகைகள் காணப்படும் விதத்தினை பாடல் வகைகளைக் கொண்டு தருகின்றார். நிலத்தின் தன்மையையும் முன்னிலைப்படுத்தி நடித்தல் பற்றியும் கூறுகின்றார்.

ஒருவர் நிகழ்விடத்திற்கு வந்து நிற்கும் நிலையினைக் கொண்டு இது வகைப்படுத்தப்படுகின்றது. ஒருவர் தானேவந்து நிற்கும் நிலை கண்வரி, மகிழ்ச்சி தந்து பேசுவது காண்வரி, அரசர் மற்றும் தலைவியர் வேறு உருவங்கொண்டு ஆடுதல் உள்வரி. தலைவனுக்கு முன் நின்று நடித்தல் புறவரி என தனிநபர் பல்வகைமைத் திறனுடன் உடல், உணர்வு, குரல் வேலாட்டுடன் நடித்துள்ளமை புலனாகின்றது. தனி ஒருவர் தமிழ் நாடக மரபில் நடித்த நடிப்பானது முக்கியமானது. ஒருவர் பாத்திரமேற்று நடிப்பதானது “தனி ஒருவர்”சார் நடிப்பாக அமைகின்றது.

நாடகத்திற்கு பாட்டு வகுத்தல், அக நாடகத்திற்குரிய பாட்டு உலகாந்த முதலாக பிரபந்த ஈறாக இருபத்தெட்டு எனவும், புறநாடகங்களுக்குரிய உருதேவபாணி முதலாக அரங்க மொழி செய்யுளீறாக செந்துறை விகற்ப கற்கட்டங்களெல்லாமெனவும் கூறப்படுகின்றது. (விபுலாநந்தர், 1926, 104) இசைத் தமிழில் உள்ள செய்யுள் நடை மேல்வருமாறு பிரிக்கப்படுகின்றன. தாழ்ந்து செல்லும் இயக்கமுடைய முதல்நடை, சொல்லொழுக்கமும் இசையொழுக்கமும் உடைய வாரம், சொற் செறிவும் இசைச் செறிவும் உடைய கூடை, முருகிய செலவினையுடைய திரல் என்பவாகும். அத்தோடு பாடல்களின் குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்பவற்றிற்கு வரும் மாத்திரை அளவுகள் பெற்றுவிடும் விதமும் காணப்படுகின்றது. அவ்வாறே ஏழிசைகளும், மரபுகளும், யாழ் வகைகளும், பாவையும், நரம்பியல்பும், எட்டு

வகைக் கலைத் தொழிலும் மரபு அறிந்து செயற்பட வேண்டும் எனக் கூறப்படுகின்றது.

அடுத்ததாக, அரங்கின் அமைதியும் ஆராயப்படுகின்றது. சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடும் அரங்கக் கட்டுமானம் பற்றியவை இங்குண்டு. அரங்கிற்கான நிலவிரிப்பு, அதன் அளவு, எழினி என்பன பற்றித் தெளிவாகத் தரப்படுகின்றன. அரங்கில் தோன்றி ஆடும் கூத்தரின் ஆகாரய அபிநயங்கள், நடிப்பு முறை, அரங்கச் செயற்பாடுகள் என்பனவும் உண்டு.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தில் தரும் நாடக வழக்கு, உலகியல் வழக்கு என்பவற்றின் வகுத்தலுக்குள் உள்ள ஆடல், கூத்து வகைகளும் உட்பிரிவுகளும் உண்டு. குறிப்பாக பாணன், கூத்தன், விறலி, பரத்தை ஆகியோர் பற்றியும், நிலங்களின் ஒழுக்கங்களும் தரப்படுகின்றன. இவ்வாறு நாடக, அரங்கில் நடிக்கும் கூத்திற்கு உதவும் வகையில் உருவும் உறுப்பும் கரணமும் பயனும் தொழிலும் அமைந்தவாறு படைத்துள்ளார்.

12. சமஸ்கிருத நாடக மரபும் இலக்கணமும்

இந்திய நாடக மரபின் தன்மை, நாடகத்தை படைப்பாக்கம் செய்யும் போது கவனிக்க வேண்டிய இலக்கணங்களையும் உறுப்புக்களையும் பற்றி ஒழியியல் கூறுகின்றது. சமஸ்கிருத மொழியில் இருந்த தசரூபத்தை நன்கு கற்று தெளிவுற்று அது குறிப்பிடும் நாடக இலக்கணங்களை தமிழில் தருவது குறிப்பிடத்தக்கது. இந்திய அரங்கில் சமஸ்கிருத நாடகத்திற்குத் தனித்துவமான இடமுண்டு. தமிழ் நாடக இலக்கணத்தை

மெய்ப்பாட்டியலின் சுவையுணர்வுடன் இணைத்து விபரிப்பது சமகால நாடக அணுகு முறைக்கு வழியை ஏற்படுத்துகின்றது.

தனஞ்சயன் பண்டையோர் தந்த பரத நூல், நாட்டிய சாஸ்திரம் ஆகியவற்றில் உள்ளடங்கியிருந்த அரிய இலக்கணங்களையெல்லாம் ஆராய்ந்து தொகுத்து சுருக்கி தெளிவாக்கி “தசரூபம்” எனும் நாடக இலக்கண நூலை எழுதினார். விபுலாநந்தர் இதனை தமிழில் சுருக்கமாகவும், நுணுக்கமாகவும் தருகின்றமை சிந்திக்க வைக்கின்றது. இது நான்கு அதிகாரங்களையும் 56 சூத்திரங்களையும் கொண்டது. முதலதிகாரம் பொருள், சந்தி, சொல் என்னும் மூன்று உறுப்பும் சேர்ந்து வருவது. தசரூபத்தின் நாடக இலக்கணத் தன்மை இந்திய நாடக ஆக்கத்திற்கு பிரதான தாக்கத்தினை ஏற்படுத்துகின்றது.

நாடக ஆற்றுகையின் போது. தொடக்கத்தில் தெய்வ வணக்கம் செய்யப்படும். நாடக சம்பவத்தினை நடிப்பினால் உணர்த்துவது நாட்டியமாகும். இது உருவம் (ரூபம்) எனவும், நடிகர் பிறருக்குச் செய்துகாட்டும் உருக்கோடல் (ரூபகம்) எனவும் சுவையை அடிப்படையாகக் கொண்ட பத்து வகையானவை “நாடகம்” எனவும் கூறப்படுகின்றது. நாடகத்தில் நடிகர், அவர்கள் நடித்து வெளிப்படுத்தும் விதம், பார்ப்போருக்கு வெளிப்படும் சுவை என்பனவுண்டு. நாடகம், பிரகரணம், பாணம், பிரகசனம், இடிமம், வியாயோகம், சமவகாரம், வீதி, அங்கம், ஈகாமிருகம் எனும் பத்து நாடக வகை பற்றியுண்டு. நாட்டியம் என்பது முழுமையான நாடகமாகும். உளக்குறிப்பை ஆதாரமாகக்

கொண்ட அபிநயக்கூத்து நிருத்தியம் ஆகும். அடுத்து நிருத்தம் தாள லயத்தைக் கொண்டது. இவை நாட்டியத்தில் இருந்து வேறானவை. இவை முறையே மார்க்கம், தேசி எனப்படும். இந்த மார்க்கம், தேசி இரண்டும் நாடக வகை ஆகும். இவை முறையே செந்நெறி நாடகம், பிரதேச நாடகம் என்று பிற்கால ஆய்வாளர்கள் குறிப்பிடுவர். இது பற்றி ஏற்கனவே விபுலாநந்தர் நுணுக்கமாக ஆராய்ந்துள்ளார். நிருத்தம், நிருத்தியம், நாட்டியம் ஆகிய மூன்றும் ஆற்றுகை வகையாகும்.

அடுத்து லாசியம் (மென்மையான கூத்து - அகமார்க்கம்), தாண்டவம் (வன்மையான கூத்து - புறமார்க்கம்). இது நாடகத்தின் பத்தையும் சார்ந்திருக்கும். நாட்டியமானது பொருள் (வஸ்து), தலைவன் (நேதா), சுவை (ரசம்) எனப் பிரிக்கப்படுகின்றது. பொருள் நாடகத்தில் முக்கியமானது. பொருளின் உட்பிரிவுகள் பற்றியும் தரப்படுகின்றது. பொருள் தலைவனை (கதாநாயகனை) மையப்படுத்தியது. இதில் நிகழ்ச்சித் தொடர்பு முக்கியமானது. இது அதிகாரி, ஆதிகாரிகம், பிராசங்கிகம், பதாகை, பிரகரீ எனும் கதையின் தன்மைக்கு ஏற்ப நீண்ட கிளை, குறுகியதாக அமையும்.

13. நாடகப் பொருளும் அதன் கட்டமைப்பும் அமையப்பட வேண்டிய விதம்

பொருள் இரண்டு வகைப்படும். ஒன்று தலைமைப் பொருள் மற்றையது சார்புப் பொருள். தலைமைப் பொருள் கதாநாயகனோடு (தலைவன்) நேரடியாகத் தொடர்பு கொண்டதாகும். இது ஆதிகாரிகம் எனப்படும். சார்புப் பொருள் தலை மகனுக்குப்

பயனைத் தருபவையாகிய பிறரை உள்ளடக்கியது. இது பிராசாங்கிகம் எனப்படும். இது தொடர்ந்து நீண்ட கிளைக்கதையுடன் வருமாயின் பதாகை எனவும், குறுகியதெனின் பிரகாரீகம் எனவும் அழைக்கப்படுகின்றது.

பொருளில் பழங்கதை (பிரக்கியாதம்), புலவனாற் கற்பிக்கப்பட்ட கதை (உற்பத்தி), இரண்டின் கலப்புக்கதை (மிச்சிரம்) என மூன்று வகையுண்டு. சமஸ்கிருத நாடகங்கள் வியாசரின் மகாபாரதத்தையும் வால்மீகியின் இராமாயணத்தையும் கொண்டு படைக்கப்பட்டுள்ளன. (சேரன்.மு, 1996, 33) என்பது இதன் எடுத்துக்காட்டு. இதனை அடிப்படையாகக் கொண்டே மிருட்சகடிதம், சாகுந்தலம், விக்கிரேமோர்வசீயம் என்பனவும் தெருக்கூத்து, ஈழத்து வடமோடி, தென்மோடி கூத்துக்களும் புலவர்களால் எழுதப்பட்டுள்ளது.

அதுமட்டுமன்றி, அறம், பொருள், இன்பம் ஆகிய மூன்றில் ஏதாவது ஒன்றில் பொருள் முடிவு வரவேண்டும். நாடகக் கரு விதை (பீஜம்), அதனை நீடித்தலான விரிநிலை (விந்து), கிளைக்கதை (பதாகை), வழி நிகழ்ச்சி (பிரகரீ), பொருள் முடிவு (காரியம்) ஆகிய ஐந்தும் பொருண் மூலம் எனப்படுகின்றது. இவை நாடகக் கட்டமைப்பாகும். இதில் பயனைப் பெறுவதற்கானது ஆரம்பமாகும். அதற்கான முயலும் முயற்சி பிரயத்தனம், பயன்விழைவு பிராப்தியாசை, பயன் பெறுவோன் என்னும் உள்பாடு நியதாப்தி, பயன் முழுவதும் பெறுவது பலாயோகம் ஆகும். பொருண்மூலம் ஐந்தும் நாட்டிய நிகழ்ச்சி (நாடகக்

கட்டமைப்பு) ஆகும். இது “அவஸ்தை” எனப்படும். ஐந்தும் சார்பாகத் தோன்றுவது ஐவகைச் சந்திகள் (விபுலாநந்தர், 1926, 79) ஆகும். நாடக இலக்கண சூத்திரமானது நாடக எழுத்துரு எவ்வாறு அமைக்கப்படும் என்பதனைக் கோட்பாடாக சமஸ்கிருத அரங்கு தருகின்றமையின் சிறப்பை உணரலாம்.

விபுலானந்தர் இந்த ஐந்தும் சார்பு நிலையுடைய விதத்தினைக் கொண்டு தேடலுக்கும், சிந்தனைக்கும், ஆற்றுகைப் பயன்பாட்டிற்கும் அவசியம் என்கிறார். ஐந்திலும் முதலாவதை எடுத்து நோக்கினால் புலப்படும். நாடகத்தின் தொடக்கத்தோடும் (ஆரம்பம்-நாடகக் கட்டமைப்பு), விதையினோடும் (பீஜம்-பொருண் முடிவு) தொடர்புடைய முகமானது கிளை சந்தி. பலவகைப் பொருள்களும் சுவைக்கும் முதலாகி நிற்பதாலும் பீஜத்தினின்று தோன்றியமை முளைபோலாக இருக்கின்றது. நாடகக் கதைக் கட்டமைப்பில் ஒரு சம்பவத்தோடு மற்றுமொரு சம்பவத்தை இணைப்பது சாத்தியமாகும். இவ்வாறு இணைப்பதற்கான நுட்பம் கீழைத்தேய நாடக மரபில் உண்டு. இதில் நாடகக் கட்டமைப்பு தொடங்கி முடிவது நாடகப் பொருண் மூலம் நாடகக்கருத்தின் விரிவாக்கம் சுவையுணர்வுடன் பார்ப்பதான சந்தியும் ஒன்று சேர்ந்த நிலை பற்றியவை தரப்படுகின்றது.

இவை நாடகக் கட்டமைப்புடனான நோக்கு, கதைக் கட்டமைப்புடனான நோக்கு, சுவையுடனான நோக்கு என உணர்த்தப்படுகின்றன. மூன்றும் நுணுக்கமாக ஆராபந்து தனஞ்சயரின் தசருபத்தின் துணை

நின்று வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது. 64 சந்தி பிரிப்புக்களும் பொருண் மூலத்தினுள் மேலும் எப்படிப் பிரிப்பது என்பது பற்றியும் சூத்திரங்களின் எடுத்துக்காட்டுடன் தெளிவுபடுத்தப்படுகின்றன.

நாடக ஆசிரியர்கள் கதையை நாடகமாக்கும் போது மிகப் பொருத்தமான நாடகக் கட்டமைப்பைக் கொண்டு பாத்திரவார்ப்பை வகுப்பதற்கும் எழுத்துப்பனுவலை வடிவமைப்பதற்கும் இது துணைபுரிகின்றது. இது எமக்கான நாடகக் கட்டுருவாக்க முறைமையினை முன்னிறுத்துகின்றது. உபயோகம் ஆறு எனக் கூறி விபரிப்பதன் மூலம் இதன் முக்கியம் பற்றியும் குறிப்பிடப்படுகிறது. “எடுத்துக் கொண்ட பொருளை நிரைப்படுத்தல், மறைக்க வேண்டியவற்றை மறைத்தல், வெளிப்படுத்த வேண்டியவற்றை வெளிப்படுத்தல், விழைவு உண்டாக்குதல் வியப்பு (ஆச்சரியம்) உண்டாக்குதல் கதை நிகழ்ச்சியைக் (விருத்தாந்தத்தை) கேட்பதற்கு ஆவலுண்டாக்குதல்” (விபுலாநந்தர், 1926, 82) என்பதன் நுணுக்கமான கூறுகள் நாடகவாக்கத்தின் போது கவனிக்க வேண்டிய பொறிமுறை என்பதை உணர்த்துகின்றது.

மேடையில் இறப்புக்காட்சி, முத்தம் கொடுத்தல், ஆடை மாற்றுதல் எனும் சம்பவங்களின் நெறிமுறைகள் தவிர்க்கப்படுவதும் பார்ப்போரைக் கட்டுக்கோப்பாக வைத்திருப்பதும் சமஸ்கிருத நாடகத்தின் கட்டமைப்பு என்பதையும் புலப்படுத்துகின்றது.

இறுதியில் “சுவை” குறையாது பாகங்களைக் காட்சியால் உணர்த்துவதும் இவற்றை எப்படியான காட்சியில் காட்டலாம் என்பதும் தரப்படுகின்றன. குறிப்பாக விக்கம்பம், சூலிகை, அங்காசியம், அங்காவதாரம், பிரவேசிகம் ஆகியவை ஐந்து காட்சியில் காட்டவேண்டும் என்பதும், கதை ஓட்டத்தில் எப்படியான பண்புடன் பாத்திரங்கள் வந்து உரையாட வேண்டும் என்பதும், திரையைப் (எழினி) பயன்படுத்தி அதன் பின்னால் நின்று அறிமுகப்படுத்தி பொருள் கூறுவது என்பதும், அங்கங்களின் இணைப்பு சிறப்பாக அமைய வேண்டும் என்பதும் தரப்படுகின்றன.

14. நாடகத்தில் நடிக்கும் விதமும் பாத்திரவாக்கமும்

நாடகத்தில் நடிக்கும் போது எவ்வாறு நடிக்க வேண்டும் என்ற முறைமைகளும் குறிப்பிடப்படுகின்றன. நடுத்தரமான பாத்திரம் தோன்றி கதையின் சில பாகங்களைச் சுருக்கிக் கூறுவதும் நடந்தவற்றை தெரிவிப்பதும் விஷ்கம்பமாகும். ஒரே வகுப்பான நடுத்தரமானவர்களும் இடைப்பட்டவர்களும் உடன் தோன்றுவது சங்கீரண விஷ்கம்பமாகும். இரண்டு அங்கங்களுக்கிடையே கீழ்த்தரமான பாத்திரம் தோன்றி விளக்குவது பிரவேசிகமாகும். ஒரு அங்கத்தின் முடிவில் நாடக பாத்திரம் வரப்போகும் அங்கத்தின் பொருளைக் குறிப்பாகக் கூறுதல் அங்காசியமாகும் (விபுலாநந்தர், 1926, 82).

சொற்களைப் பிரயோகிக்கும் விதம் பற்றிய அரங்கியல் நுணுக்கம் தசருபத்தில் உள்ளது. சொல்லால் உணர்த்த வேண்டியதை உணர்த்துதல் அங்காவதாரம். எல்லோருக்கும்

கேட்க உரைப்பது பிரகாசம். புறத்தே உரைப்பது சுவாகதம். இருவர் கலந்துரையாடுவது ஐநாந்திகம். இரகசிய மொழி கூறுவது அபவாரிதம். ஆகாயத்தை நோக்கி வார்த்தையாடுவது ஆகாய பாசிதம் ஆகும். இவ்வாறான தமிழ் நாடக இலக்கணத்தைக் கொண்டு நாடகங்களைப் படைக்கும்போது மேலான எழுத்துரு வெளிவரும்.

நாடகப் பாத்திரவார்ப்பு நாடகத்தில் பிரதானமானது. இது நாடகக் கதை ஓட்டத்தை நகர்த்துவது தனது பாத்திரங்களினூடாவே கதைக் கட்டமைப்பும், சந்தியும், பொருள் மூலமும் வெளிப்படுத்துவது முக்கியமானது எனப்படுகின்றது. பாத்திரங்கள் உயர்நிலை, நடுநிலை, கீழ்நிலை எனப் பிரிக்கப்படுவதையும் இவற்றின் முக்கியத்துவத்தையும் தசரூபத்தினை ஆராயும் விபுலாநந்தரின் விபரிப்பு மூலம் அறியலாம்.

சமஸ்கிருத நாடகப் பாத்திரவார்ப்பும், அப்பாத்திரங்களின் தன்மை பற்றியும் மு. சேரன் குறிப்பிடுவது கவனத்திற்குரியது. நாயகன், நாயகி, பிரதி நாயகன், பிதாமாதா, விடன் ஆகிய ஐந்து விதமான பாத்திரங்களும் அப்பாத்திரங்களின் முக்கியத்துவமும் பாத்திர ஊடாட்டம், பாத்திரங்களின் விதிமுறைகள், அரங்கப்பிரவேசம், உடற்தோற்றம், உடை ஒப்பனை என்பனவும் (சேரன்.மு, 1996, 34-35) தரப்படுகின்றன. நாடகத்தையும் அதன் கட்டமைப்பையும் இறுக்கமாக்கி எந்த இடத்தில் பொருத்தமாக நாடகப் படைப்பாளர் நாடக இலக்கணங்களைக் கையாள வேண்டும் என்பவை முக்கியமாகின்றது. இந்திய நாடக

மரபில் சமஸ்கிருத நாடகத்தின் பாத்திரக் கட்டமைப்பு காணப்படும் விதம் பற்றிய அறிதல் சிறப்பானது.

15. யோனியும் விருத்தியும் வெளிப்படுத்தும் பாத்திரங்களின் தன்மை

இரண்டாம் அதிகாரம் யோனி, விருத்தி பற்றிக் கூறுகின்றது. யோனி உறுப்பின் முதல் 43 சூத்திரங்களும் தலைவர், தலைவியர் என்பவர்கள் முதல், கடை, இடை ஆகிய மூவகைப் பாத்திரங்களோடும் ஏனையவை விருத்தியோடும் தொடர்புடையதாக உள்ளது.

கதாநாயகனின் (தலைவன்) தன்மை, எப்படி இருக்க வேண்டும், அழகு, கம்பீரம் என்பதும் பாத்திர உணர்வுடன் நடித்தல் பற்றியும் உண்டு. தலைவர் நான்கு வகையுடையார். பெருமையும் உரனும் நான்கு வகையினருக்கும் உரியன. ஆடல், பாடல் ஆகியவற்றில் ஈடுபட்டு இன்புற்று விளங்கும் உவகை மேவிய தலைவன் (தீரலலிதன்), பொறாமையும் அடக்கமும் நற்குணமும் பொருந்திய இரு பிறப்பாளன், அறிவு மேவிய தலைவன் (தீரசாந்தன்), மேன்மையும் பொறாமையும் கருதியது முடிக்கும் ஆற்றலுமுடையோன் மேன்மைமேவிய தலைவன் (தீரோதாத் தன்), வெகுளியும் பொறாமையும் மேவித் தற்புகழ்ந்து மந்திரதந்திரங்களில் வல்லவனான தலைவன் (தீரோத்ததன்) (விபுலாநந்தர், 1926, 83) எனப் பிரதான பாத்திரக் கட்டமைப்பும், அதன் பண்பும் விபுலாநந்தரால் தசரூபம் மையம் நின்று தரப்படுகின்றது.

அவ்வாறே கதாநாயகனின் உதவியாளன் அல்லது நண்பன் கிளைக்கதையினுள்

தோன்றுவான். இவன் “பீடமர்த்தன்” என அழைக்கப்படுகின்றான். விடனும் விஷ்கனும் கதாநாயகனின் நண்பர்கள். தலைவனது பகைவர் வஞ்சகக் குணமுடையவன் (விபுலாநந்தர், 1926, 83). தலைவர்களுக்கு எட்டுவகை குணங்கள் உள்ளது எனப்படுகின்றது. விடன் கதாநாயகனின் அடுத்த நிலையில் இருப்பவனாகவும் விஷ்கன் நகைச் சுவையாளனாகவும் நாட்டியசாஸ்த்திரத்தில் சுட்டப்படுவதைச் மு.சேரனும் குறிப்பிடுவதை அறியலாம் (1996, 34).

14ம் சூத்திரத்தில் நாடகக் கதாநாயகி பற்றிய இலக்கணங்கள் கூறப்படுகின்றன. பெண் பாத்திரங்களில் மனைவி, அந்நியஸ்திரீ, பொதுமகள் என மூவகைப்படுத்தப்படுகின்றது. அவர்களது இலக்கணம், தலைவருடன் தொடர்பு, தோற்றம், அணிகலன்களின் வகை, தலைவியின் தாதியர்கள் (வேலைக்காரி) பற்றிய செய்தியுண்டு. தலைவரோடு தொடர்புடைய தலைவியர் எண்வகைப்படுவர். நடிப்புடன் தொடர்புபட்ட வெளிப்பாடுகள் சிறப்பாகத் தரப்பட்டுள்ளன. ஆசிரியர் நான்கு வகை விருத்தியின் இலக்கணக் கூறுகளை காட்டினார். சுவையினை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுவது விருத்தியாகும். எட்டுவகை சுவையும் (மெய்ப்பாடும்) உண்டு.

தலைவனின் பண்புகளின் வேறுபாட்டிற்கமைய விருத்திகள் உள்ளன. இது தொல்காப்பியச் சூத்திர உரையினின்று நோக்கப்படுகின்றது. “ஆடலும் பாடலும் கண்டும் கேட்டும் காம நுகரும் இன்ப விளையாட்டினை விரித்துக் கூறுவது” வைசிகவிருத்தி. இதன் அங்கம் நான்கு எனவும் அதற்குள் காணப்படும்

உட்பிரிவுகள் பற்றியும் அதில் சாத்துவதி விருத்தி, ஆரபடிவிருத்தி, பாரதி விருத்தி ஆகியவற்றின் கூறுகளும் சூத்திரங்களின் தெளிவுபடுத்தலுடன் தரப்பட்டுள்ளன. நடிப்புகளில் உலகியல் வழக்கு, நாடக வழக்கு எனும் இரண்டின் புரிதல் உண்டு. இது லோகதர்மி, நாட்டியதர்மி எனும் சமஸ்கிருத நாடக வகையுடன் தொடர்புபட்டது. இவ்வாறு நாடகத்தில் வரும் ஆண், பெண், துணைப்பாத்திரங்களின் வார்ப்பு, அதன் பண்பு, நடிப்பு, பொருள் மூலம், நாடகக் கட்டமைப்பு, சந்திப்பிரிப்பு அவற்றின் கூறுகள், நாடக அங்கம், சுவை தொடர்பானவையும், விருத்தியோடு தொடர்புற்ற வழக்கு மொழியின் பிரயோகிப்பும் இலக்கணங்களும் நுணுக்கமாகத் தரப்படுகின்றன.

16. நாடகவகை

மூன்றாம் அதிகாரம் சாதி (நாடகவகை), தேசம் எனும் இரண்டு உறுப்புக்களையும் உணர்த்துகின்றன. 20-26 சூத்திரங்கள் “சேதம்” பற்றியும் ஏனையவை “சாதி” பற்றியும் தெளிவுபடுத்தப்படுகின்றன. நாடகத்தின் நிகழ்த்துகை சமஸ்கிருத நாடக அரங்கின் ஆற்றுகை முறை எவ்வாறு அமைந்தது என்பதை மதங்ககூளாமணி தெளிவுபடுத்துகின்றது. நாடகத்தின் தொடக்கத்தில் பூர்வாங்கம் எனும் நிகழ்ச்சி, கடவுள் வழிபாடு, சூத்திரதாரன், நாடகத்தன்மை, நாடக ஆசிரியர் முதலிய விளக்கம் உண்டு. நாடக பாத்திரங்களில் தேவர், மானிடர் ஆயின் அதன் வேடத்துடன் தோன்றி பொருள், பீஜம், முகம் ஆகியவற்றிலும் ஒன்றைக் குறித்தோ நாடக பாத்திரத்தினுள் ஒன்றைக் குறித்தோ

இன்னிசையுடன் பாடி பார்ப்போரை அரங்கில் மகிழ்வித்த பின், ஸ்தாபகன் (கட்டியக்காரன்) நாந்தி எனப்படும் அவையடக்கப் பாடலைப் பாடுதல், பாத்திரங்கள் செம்மொழி பேசி (சமஸ்கிருத மொழி) நடித்தல் முதலான நாடக ஆற்றுகை பற்றி மதங்க சூளாமணி ஆராய்கின்றதன் மூலம் சமஸ்கிருத நாடகக் கட்டமைப்பை அறியலாம் (விபுலாநந்தர், 1926, 88).

பாரதி விருத்தி சொல் வழக்கில் பிரரோசனை, வீதி, பிரகசனம், ஆமுகம் எனும் நான்கு வகையுண்டு. இவை ஒவ்வொரு சூத்திரங்களிலும் வெளிப்படுவதனை நோக்கும் போது அவை நாடக ஆற்றுகையின் முக்கிய நுணுக்கங்களை அறிய வழிவகுக்கின்றது. செம்மொழியைப் பயன்படுத்தும் பாத்திரங்களும் அவை பயன்படுத்தும் விதம் பற்றியும் உண்டு.

பிரரோசனை என்பது பார்ப்போரின் உள்ளத்தில் அவா (தூண்டல்) உண்டாகும்படி கதையைப் புகழ்ந்து பாடி நடித்தல் ஆகும். நாடக இலக்கணம் கூறும் சூத்திரங்களில் வீதி, பிரகசனம், ஆமுகம் எனும் உறுப்புக்கள் நாடகம் ஒன்றின் தொடக்கத்தில் சூத்திரதாரன் செயற்படும் விதம் பற்றியது. ஆமுகம் என்பது சூத்திரதாரன் “நடி”யையோ, “மர்”னையோ, “விதூஷக”னையோ அறிமுகம் செய்து சொற்களின் வன்மையால் நாடகக்கருவை குறிப்பால் உணர்த்துவதாகும். இது பிரஸ்தனை என அழைக்கப்படும். அத்தோடு சூத்திரதாரனது வகிபாகம் நுணுகிக் கூறப்படுகின்றது.

சூத்திரதாரனது சொல்லாலோ, குறிப்பாலோ, நாடக பாத்திரங்களுள் ஒருவர் அரங்கில்

தோன்றுவது கதோற்காதம் எனவும், கதை கூற அதற்கமைய நாடக பாத்திரம் தோன்றுவது பிரவிருத்தகம் எனவும், சூத்திரதாரன் ஒரு நாடக பாத்திரத்தைக் குறிப்பிட்டு, “இதோ வருகிறான்” என அவன் தோன்றுவது பிரயோகாதிசயம் எனவும் குறிப்பிடப்படுகின்றன (விபுலாநந்தர், 1926, 88). இவ்வாறு நாடகக் கருத்தையும், நாடக மாந்தர்களையும் சூத்திரதாரன் அறிவிப்பார். இவர்கள் இதற்கேற்ப ஏற்ப அரங்கில் தோன்றி நடிக்கும் விதம் மூன்று வகைப்படுகின்றது. சமஸ்கிருத நாடகத்தில் அவ்வாறு அமைய தமிழ் நாட்டுத் தெருக்கூத்திலும் ஈழத்துக் கூத்துக்களிலும் கட்டியக்காரன் இதனைச் செய்கின்றான். ஆனால், இது எழுத்துவடிவில் இலக்கண நிலைப்பட்டு எழுதப்படவில்லை. ஆற்றுகை செய்யப்படும் நிலையிலேயே உள்ளது.

இவ்வாறே, வீதியின் உட்பிரிவு 16 என தரப்படுகின்றது. இது நாடகத்தில் நடிகர்களின் உரையாடலைக் குறிப்பாகத் தருகின்றது. மொழிக் கையாள்கை பற்றி உரையாடுவது, மறை பொருள் மொழியை தொடர்ந்து கூறுவது, சபையோர் நடிக்கும்படி இருவர் கூடி பொய்மொழி கூறி புகழ்தல், மூவர் சிலைடை மொழியின் மூலம் உரைத்தல், நட்பு மொழியில் ஒருவரும் வஞ்சனை மொழியின் மூலம் மற்றவரும் தீயநெறியிற் செலுத்துதல் எனத் தொடர்ந்து செல்கின்றது. இதன் மூலம் பாத்திரங்களின் எண்ணிக்கை, அதன் மொழிப்பிரயோகம், அரங்கில் பேசும் விதம் என்பன கீழைத்தேய நடிப்பின் ஆழமான அறிதலைத் தருவதற்கும் புரிவதற்கும் மதங்கசூளாமணி துணை நிற்கின்றன.

நடிகனின் நடிப்புப் பயிற்சியில் குரலின் வித்தியாசங்களுக்கு ஏற்ப ஒலி எழுப்பப்படுவதும் அதற்கான ஒத்திகை பார்த்து அரங்கில் செய்து காட்டுவதும் நடிகனின் ஆளுமையாகும். இதனை இந்திய நாடக மரபில் காண முடிகின்றது. வீதி கூறும் உறுப்புக்களை அரங்கில் நடிகர் மொழி விளையாட்டுடன் செய்து காட்ட நடிகர் கடும் பயிற்சி எடுக்க வேண்டும் என்பதனையும் கோட்பாட்டு ரீதியாகக் காட்டுகின்றது.

நடிகர்கள் இவ்வாறு தோன்றி குரல், உணர்வு ஆகியவற்றினூடாக நடிப்பை வெளிப்படுத்திய பின்னர் சூத்திரதாரன் நாடகக் கருத்து, நடிகரின் தன்மை (பாத்திரம்) ஆகியவற்றை அறிமுகப்படுத்த நாடகம் தொடங்கும். நாடகத்தின் கதாநாயகனின் பண்பு, நடிப்பு என்பன பற்றி விபரிக்கப்படுகின்றது. சகல நற்குணங்களையும் கொண்டவன், அழகுடையவன், உலகாள்பவன், நிகழ்ச்சி ஒன்றிற்குத் தலைமை தாங்குபவனாக தோற்றமளிக்க வேண்டும். தலைமைக் குணத்திற்கு மாறுபட்ட நிகழ்ச்சி இருந்தால் அவற்றைத் தவிர்க்க வேண்டும். பாத்திரங்கள் பாத்திரத்தை உணர்ந்து நடித்தல், சந்தி பிரிப்புக்கமைய தொடக்கமும் முடிவும் கட்டாயமாக அமைதல், நாடகக் காட்சியில் சீர் இல்லாவிடின் அதனைச் சீர்படுத்தி முதலாம் அங்கத்தின் தொடக்கத்தில் முன்னுரைக் காட்சியாக அமையுமாயின் ஆமுகத்திற்கு அமைய அமைத்துக் கொள்ளல், அங்கத்தில் சுவைகளை விரிவாக்க கதாநாயகனின் நிகழ்ச்சியைக் காட்டுதல் என்பன தெளிவாகச் சுட்டிக்காட்டப்படுகின்றன.

நாடக அங்கங்கள் கதைக்கருவை வெளிப்படுத்தும்போது அதன் காட்சிகள் சுவையுணர்வுடன் நகர்த்தப்படல் வேண்டும். கதாநாயகனூடாக வீரம், இன்பம் சார் சுவைகள் பிரதானம் என்பதும் இறுதியில் மருட்கை மாத்திரம் வர வேண்டும் என்பதும் விதி.

மேடையில் காட்டக்கூடாத விடயமாக தலைவனின் மரணம், உடைமாற்றம், உண்ணல், நீராடல் கொலை, அரசிக்கு எதிரான கலகம் போன்றன சுட்டப்படுகின்றன.

நாடகத்தின் அங்கங்கள் பற்றியும் அது அமைய வேண்டிய முறைமை பற்றியும் கூறப்படுகின்றது. ஓர் நாள் காட்சி எனின் ஓர் அங்கமாகவும், விரிநிலை, பீஜம், வழிநிலை என்பவற்றைக் கொண்டு அதற்கேற்ப அமைக்க வேண்டியது அவசியம். நாடகம் ஐந்து அங்கமும், மகாநாடகம் பத்து அங்கமுமாக இருக்கின்றது. பிரகரணத்தின் இலக்கணம் மூவகைப்படும். நாடிகை இலக்கணத்தில் பொருள், அங்கம் அமையவேண்டிய விதம் பற்றிக் கூறப்படுகின்றது.

நாடகத்தின் நாயகியின் நடிப்பு இலக்கணமும் நாயகன் போல் சிறப்பாக அமைய வேண்டியது முக்கியமானது. நாயக அழகும், செல்வச் செழிப்பும் கொண்டவளாகச் சித்திரிக்கப்படுகிறாள். அங்கங்கள் நான்குடன் வைசீகவிருத்தி நான்கினையும் முறையே பெற்றன. கதாநாயகி வேடம் தாங்குபவர் பாத்திரப் படைப்பின் தன்மையை உணர்ந்து நடிக்க வேண்டும் (விபுலாநந்தர், 1926, 91) எனப்படுகின்றது.

இவ்வாறு நாடக ஆற்றுகை முறை, கதைக்கட்டமைப்பு, பாத்திரப்படைப்பாக்கம், எழுத்துருவில் உள்ள பாத்திரத்தை கொண்டுவரும் விதம், உடல், குரல், உணர்வுகளால் நடித்தல், நடிப்பின் நுட்பம், பார்ப்போருக்கு வரும் ரசபாவம் என்பனவும் கூறப்படுகின்றன.

பாணம் எனும் நாடகவகையின் இலக்கணம் பற்றியும் தசரூபம் விபரிக்கின்றது. இதன் பொருள் ஓரங்க நாடகத்தில் முடிய வேண்டும். பாண்டியத்தியமும் நிபுணத்துவமும் உடைய “விடன்” தோன்றி கவியூடாக சரிதத்தை நடித்துக் காட்டுவதாக அமையும். தான் மட்டும் ஆகாய பாசைக்கு ஏற்ப வினாவும் விடையும் எழுப்பி நடிக்க வேண்டும். பாணத்தில் ஆற்றல், அழகுசார் வர்ணங்கள் இன்பம் வீரம்சார் சுவை என்பன பொருள்பட வேண்டும். பாணத்தில் முகம், உபசங்கிருதி (தூய்த்தல்) ஆகிய சந்திகளும் பத்துவகை இலாசியங்களும் வரும். இவ்வாறே பிரகசனம், இடிமம், வியாயோகம், சமவகாரம், வீதி, உத்சிருஸ்டிகாங்கதி, ஈஹாமிருகம் ஆகிய நாடகங்களிலும் உள்ள நாடக இலக்கணங்களான நடிப்பு, சாதிதை, நடிகர், சுவை, மொழிவழக்கு, ஓசை, நாடகநுட்பம் என்பன தசரூபத்தினை அடியொட்டி ஆராயப்பட்டமையானது கீழைத்தேயத்திற்கான நாடக மரபின் தனித்துவத்தையும் இலக்கண வரன்முறையையும் தெளிவுபடுத்துகின்றது.

17. நாடக உறுப்புணர்வுகள் பற்றியவை

நான்காம் அதிகாரத்தில் சுவை, குறிப்பு, சத்துவம், அபிநயம் எனும் நான்கு உறுப்புணர்வுகள் உணர்த்துகின்றது. சுவையுணர்வுடன் களிப்பு, சமத்துவம் ஆகிய

இரண்டையும் ஒன்றாக்கி அபிநயத்தை தனியாக தசரூப நூலாசிரியர் விபரிப்பதாக விபுலாநந்தர் ஆராய்கின்றார். இவர் வடநூல் பதங்களை தமிழ் நூல் பதங்களுக்கு இணையாக்கித் தருகின்றார். சுவையின் பொருள் எதனை வெளிப்படுத்தப்படுவதற்கு உணர்த்தப்படுகின்றதோ அதுவே சுவை. மனதில் பட்டதை உள்ளத்துடன் நிகழும் குறிப்பு சுவையாகும்.

நடிக்கும் நடிகர் காவியத்தினை உணர்ந்து நடிக்கும் போது உள்ளத்தில் தோன்றும் உணர்ச்சி நான்கு வகைப்படும். மலர்ச்சி, உயர்ச்சி, அசைவு, கலக்கம். இவை முறையே உவகை (சிருங்காரம்), பெருமிதம் (வீரம்), இளிவரல் (பீபற்சம்) வெகுளி (உருத்திரம்) எனும் நான்கு சுவையுடன் கூடிய நான்கு வகை உணர்ச்சிகளையும் தரும். உவகையினின்று நகையும், பெருமிதத்தினின்று மருட்கையும், இளிவரலினின்று அச்சமும் வெகுளியினின்று அவலமும் தோன்றின என்பது பொருத்தமாகும் (விபுலாநந்தர், 1926, 100) என விபுலாநந்தர் தெளிவுபடுத்துகின்றார்.

உவகையின் பிறப்பு தெளிவாக பகுப்பாய்வு செய்யப்படுகின்றது. அது நாட்டியசாஸ்திரத்தில் எட்டு வகைச் சுவைநிலை, முப்பத்தி மூன்று வகை நயம், விழிநிலை நயம் ஆகியவற்றைக் கொண்டுள்ளது. உவகைச் சுவையின் பிறப்பு, அதன் பிரிவுகளான உளப்பண்புணர்ச்சிப் பிரிவு, அதன் கூட்டம் என்பனவும் உள்ளன. இதன் ஒவ்வொன்றின் பிரிப்பும் தொல்காப்பியத்தையும் பரத நாட்டியத்தையும் கொண்டு ஆராயப்படுகின்றது.

உள்ளப் புணர்ச்சி காதல் அல்லது பக்தியால் ஒருவரை ஒருவர் நினைத்து உருகுவது. இது பத்தாவது நிலையாகும். பரதரும் இதனை பத்து என்றே கூறுகின்றார். ஒன்பது நிலை என தொல்காப்பியரும் கூறுகின்றார்.

இந்த வகையில் தனஞ்சயரின் தசரூபத்தில் புதைந்து கிடக்கும் நாடக இலக்கணங்களை மிக நுணுக்கமாக அறியும் பொருட்டு அதனை நடைமுறைக்கு கொண்டு வர விபுலாநந்தர் வழிப்படுத்தியமையால் மதங்ககுளாமணி தமிழ் நாடக உலகில் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது.

18. விமர்சனப் பார்வை

நாடக ஆற்றுகை வெளியில் பார்ப்போருக்கு ஏற்படும் ரசம் அல்லது சுவை பற்றியதன் கொள்கை, அதன் நுணுக்கம் என்பன வெளிப்பட்டு முன்னிலைப்படுத்துவது எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றது.

ஒரு சமூகத்தின் நாடக அரங்க வடிவங்களில் நாடகக் கட்டமைப்பு, பாத்திர வார்ப்பு, நிகழ்துகைமுறை என்பன இன்னுமொரு பிரதேச நாடகக் கட்டமைப்புடன் ஒப்பிடுவதும் அதன் அணுகுமுறை நுட்பங்களின் வெளிப்பாடும் குறிப்பிடத்தக்கன.

காலனித்துவ ஆட்சியாளர்களால் இறக்குமதி செய்யப்பட்ட ஆங்கில அரங்க மையம் உள்ளூர் அரங்கச் செயற்பாட்டாளர்களிடம் சிந்தனையிலும் வாழ்விலும் பாடத்திட்டத்தினூடாக அழுத்தமாகக் கற்பிக்கப்பட்டதால் அந்த அரங்கியல் பார்வையுடனே சுதேசிய அரங்க ஆற்றுகை அணுகப்பட்டு நாகரிகமற்றது, அழகு இல்லை, செம்மையாக்கம் செய்ய வேண்டும் என

சமுதாய அரங்கிலிருந்து பிரிக்க வைத்தது. இதனைக் கருத்தில் கொள்ளாத விபுலாநந்தர் தமது அரங்க ஆராய்ச்சியை ஐரோப்பியச் சிந்தனையின் உள்வாங்கலில் இருந்து மறுத்து சுதேசிய அரங்கைக் கூறும் அரங்க இலக்கியங்களின் ஊடாக அரங்க இலக்கணத்தை வகுத்துள்ளமை தமிழருக்கான அரங்கின் தனித்துவத்தை வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றது. பின்காலனிய சூழலில் ஒரு சமூகம் தமக்கான சுதேசிய அரங்கை வலுப்படுத்தும் தேவை சமகால உலகமயமாக்கல் சூழலில் முக்கியமானதாகும்.

பல்துறை மொழியாற்றலுடைய ஒரு ஆளுமை மேலைத்தேய, கீழைத்தேய நாடக அனுபவங்களை இணைத்துப்பார்க்கும் விதம் கவனத்திற்குரியது. தமிழ் நாடக மரபு காத்திரமாகவும் தனித்துவமாகவும் இருந்தது. தமிழருக்கென வித்தியாசமான ஆற்றுகை, அழகியல் மற்றும் நாடகப் பாணியுடன் அரங்க மரபு இருந்தது என்பதனை சேக்ஸ்பியர் நாடக மரபை அதனுடன் இணைத்து நோக்குவதன் ஊடாகவும் வட மொழி நாடக மரபை வெளிக்கொணர்வதன் ஊடாகவும் அறியலாம்.

மேற்கத்தேய நாடக வளர்ச்சிக்கு சமதளமான தமிழ் நாடகம் தனித்துவமாக பயிலப்படுகின்றது என்பதை உணர்த்தும் பொருட்டு விபுலாநந்தரால் ஆராயப்படுவது சமகால உலகமயமாக்கல் வெளியில் தமக்கான அடையாளத்தை வலுவாக்க துணை புரிகின்றமையையும் ஆங்கில நாடகங்களை கற்றுத்தேர்ந்ததால் தமிழருக்கான தனித்துவமான நாடகக் கட்டமைப்பு தரம் வாய்ந்தமை என்பதையும் நிறுவுகிறது. ஆங்கிலத் தேர்ச்சி பெற்றாலும்

நமது அரங்கை மற்றதாக (The Other) அணுகும் இரட்டைத் தன்மையுடன் செயற்பட்டுக் கட்டமைக்க வில்லை.

காலனித்துவ ஆட்சியின் போது காலனிய ஆட்சியாளர்களால் கொண்டு வரப்பட்ட நாடகக் கட்டமைப்பும் அதன் ஆற்றுகை முறையும் தலை தூக்கி இருந்த மத்திய தர வாக்கத்தினரிடமும் பல்கலைக்கழக மட்டத்தினரிடமும் “எங்களுக்கான நாடக மரபு” வலுவாக உள்ளது எனும் புரிதலை மதங்க சூளாமணி நாடக கற்றல் வெளியில் நிறுவுவதோடு நாடக ஆய்விற்கான முறைமையினையும் சுட்டி நிற்கின்றது.

தமிழ் நாடக ஆற்றுகை வெளியிலும் நாடக இலக்கியங்களிலும் கையாண்ட மொழிகள் பயன்படுத்துகின்றன. காலனித்துவ ஆட்சியில் எமக்கான மொழி வழக்கை கையாண்டமை சமகால பின்காலனித்துவச் சூழலிலும் காலனியநீக்க முன்னெடுப்பிலும் வனப்பு மிக்க தமிழ் அரங்க நுட்பத்தை மேனிலைப்படுத்துகிறது. சேக்ஸ்பியர் செழுமையான நாடகக்கார் என்று கூறுவதற்கு “மதங்கர்”, “கூத்தர்” எனும் பெயர் சுட்டப்படுகின்றது. நாடகம் கூத்து என்றே பயன்படுத்தப்படுகின்றது. தமிழ் நாடகம் பற்றி ஆராய்வோர் நவீன நாடக அரங்கக் கட்டமைப்பின் பார்வையில் சொற்களைக் கையாள்வதும் மேலைத்தேய படச்சட்டமேடை நுட்பத்தை மட்டும் நாடக பாடத்திட்டங்களில் உட்புகுத்தி பிரதானப்படுத்துவதும் இன்று நிலவும் பிரதான சவாலாகும்.

எனவே, இந்திய நாடக இலக்கியங்களில் அரிதாக இருந்த நாடகக் கோட்பாடுகளை பண்பாட்டு அணுகுமுறையில் பகுப்பாய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன. தனஞ்சயரின் தசரூபத்தினுள் பொதிந்திருந்த நாடக இலக்கணங்கள், சிலப்பதிகாரத்திற்கு அடியார்க்கு நல்லார் எழுதிய உரையின் நின்று தந்த நாடகக் கட்டமைப்பு, கூத்து வகை, அரங்க முறைமைகள், நாடகத்திற்கான பாட்டுக்கட்டல், கூத்துக்களின் வகைகள் என்பன கீழைத்தேய அரங்காகவும் நோக்காகவும் உள்ளது.

விபாவத்துடன் உணர்தல் இருக்கும். சுவை நிலை அபிநயத்தோடு வேறுபாடு இன்றி மறைந்து போகும் நிலை அபிநயத்தின் சூத்திரத்தின் நின்று எடுத்துக் கூறப்படுகின்றது. வழிநிலை அபிநயங்களை தமிழ் பதங்கள் கொண்டு விபரிக்க விபுலாநந்தர் தொல்காப்பிய மெய்ப்பாட்டியலின் சூத்திரத்தைத் தருகின்றார். இவ்வாறே உறுப்பியலில் அடியார்க்கு நல்லார் காட்டியவற்றை ஆராய்கின்றமையும் குறிப்பிடத்தக்கது.

இதன் மூலம் வடமொழி நாடக ஆளுமையினையும் அந்த மொழி பேசும் பிரதேச நாடக நுட்பம், நாடகக் கட்டமைப்பினையும் நாடக இலக்கணங்களையும் பாத்திர வார்ப்பினையும் அறியமுடிகின்றது. அவ்வாறே ஆங்கில நாடக ஆசிரியரான சேக்ஸ்பியரின் (செக்சுபியரின்) நாடக எழுத்து, கட்டமைப்பு, அதன் கட்டமைப்பு நுட்பங்களை சமஸ்கிருத, தமிழ் நாடக மரபுகளில் வெளிப்படும் நாடக இலக்கணங்களின் ஊடாக ஆராய்ந்தமை கீழைத்தேய நாடகத்தின் தரத்தையும்

இருவேறு தேசமரபின் சமத்துவத்தையும் காட்டுகின்றது.

என்பன மதங்க சூளாமணியின் ஆராய்ச்சியில் வெளிப்படுகின்றது.

நாடக அரங்க பின்புலங்களையும், அதன் கோட்பாட்டு இலக்கணங்களையும் பகுப்பாய்வு செய்யப்படுவதனுடாகப் பின்வரும் விடயங்கள் மேலேழுக்கின்றன.

- இந்திய சமஸ்கிருத நாடக நோக்கு, தசரூபம் கூறும் நாடக கட்டமைப்பு வெளிப்படல்.
- கூத்துக்கள் பற்றிய அறிதல்.
- தமிழ் நாடகங்களுக்குரிய அமைப்பு, உறுப்புக்கள் பற்றியதைத் தெளிவுபடுத்தல்.
- தமிழ் நாடக இலக்கியங்களுக்கு சந்தி, சுவை, பொருளுண்மை உண்டு என்பதை நாடக இலக்கணத்தோடு தருதல்.
- உள்ளூர்ப் பண்பாட்டு மரபில்நின்று இன்னுமொரு பண்பாட்டு மரபுடன் கூடிய நாடக மரபினை நோக்குதல்.
- கூத்து என்றால் என்ன? கூத்து ஆற்றுகையைக் கொண்டு நாடக வரைவிலக்கணம் கண்டுபிடிக்கப்படுத்தல்.
- கூத்தாட்ட வகைகள் சிலப்பதிகாரத்தினைக் கொண்டு தரப்படுத்தல்.
- சந்தி பிரிப்பும் அதன் ஆற்றுகைக் கட்டமைப்பும் தமிழ்நாட்டுக் தெருக்கூத்தில் உண்டு எனப்படல்.
- ஈழத்துக் கூத்துக்களிலும் அதன் ஆற்றுகையினையும், அழகியல் தன்மையினையும் உணர வைத்தல்

19. முடிவுரை

விபுலாநந்தரின் மதங்க சூளாமணியில் நாடகம் பற்றிய புரிதல் மிக நுணுக்கமாக அரங்கியல் ஆழத்தினின்று பிரதேச நாடக இலக்கியச் சூத்திரங்களைக் கொண்டு பகுப்பாய்வு செய்யப்படுகின்றது. மூன்று இயல்களினுடாக நாடகம் தொடர்பான கட்டமைப்பு, பாத்திர வார்ப்பு, சுவை என்பனவற்றையும் அது நாடகப் பனுவலில் வெளிப்படும் முறைமையையும் அறியக்கூடியதாக இருந்தாலும், இவ்வாய்வில் இந்திய நாடக மரபு வெளிப்படும் விதமே வியாக்கியானிக்கப்படுகின்றது. குறிப்பாக தமிழ், சமஸ்கிருத நாடகக் கட்டமைப்பின் தனித்துவமான இலக்கணம் ஆராயப்பட்டமை தெளிவுபடுத்தப்படுகின்றது. நாடக ஆராய்ச்சி வெளியில் எமக்கான நாடக நோக்கின் அணுகு முறையில் இன்னுமொரு நாடகக் கட்டமைப்பைப் புரியவைப்பது கவனத்திற்குரியது. பின்காலனித்துவ சூழலில் எமக்கான அரங்க முறைமையைத் தேடுவதற்கான கட்டமைப்பு இதில் உண்டு. குறிப்பாக, பின்காலனித்துவச் சிந்தனையில் இதனை அணுகும்போது உலக அரங்கப் பின்புலத்தில் தமிழ் நாடகத்தின் தனித்துவம் மேற்கிளம்புகின்றமையும் குறிப்பிடத்தக்கது.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. விபுலாநந்தர், 1987, மதங்க சூளாமணி பிரதேச அபிவிருத்தி அமைச்சு,இலங்கை.
2. இரகுபரன்.க.இ., 2011, “மதங்க சூளாமணி” இந்துக்கலைக் களஞ்சியம், இலங்கை, இந்து சமய கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம், 84-85.
3. மௌனகுரு.சி, 1993, சுவாமி விபுலாநந்தர் காலமும் கருத்தும், மட்டக்களப்பு.
4. சேரன்.மு., 1996, இந்திய நாடகம் ஓர் கூர்ந்த கண்ணோட்டம், சேரன் பதிப்பகம், சென்னை.
5. ஆல்வரஸ்,கிளாட்., 2009, அறிவியல் வளர்ச்சி – வன்முறை – நவீனமயமாக்கலுக்கு எதிரான எழுச்சி, நடராசன்.இரா., (மொழியாக்கம்) சென்னை: பயணியெளியீடு.
6. கப்ரால்.அமில்கர்., 2012, விடுதலைப் போராட்டத்தில் பண்பாட்டின் பாத்திரம், பாலச்சந்திரன்.எஸ் (மொ.பெ), சென்னை: பாரதி புத்தக நிலையம்.
7. இரத்தினக்குமார்.ந., (தொகுப்பாசிரியர்), 2017, பின் காலனியம் சமூகம் - இலக்கியம் - அரசியல், பாவை பப்ளிகேஷன்ஸ், சென்னை.

English Book

1. Frasca. A. Richard., 1996, Therukkuttu – Ritual Theatre of Tamil - Nadu Jhon Bell, Puppets Masks and performing object Vol: 43, No.3 University of New York.
2. Turner Victor., 1979, Dramatic Ritual Performance and Reflective Anthropology, The Kenyon Review, New Series, Vol:1, No.3 Kenyon College.
3. Brain Crow, Chris Banfield., 1996 An instruction to Post-Colonial Theatre, Cambridge University Press, New York, USA.
4. Erika Fischer – Lichte, 2008, The Transformative Power of Performance A new aesthetics, Translated Sasakya Iris Jain, Routledge, New York, USA.

