நாடகத் தொழில் நுணுக்கம் காட்சியமைப்பு

முனைவர் இரா. இராசு

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர்

G6175
007101
ப.ஜ.6175

நாடகத் தொழில் நுணுக்கம்
காட்சியமைப்பு

முனைவர் இரா. இராசு

நாடகத்துறை

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்

தஞ்சாவூர் 613 005

ISBN : 81-7090-351-3

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெள்ளி விழா ஆண்டு வெளியீடு - 8

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு : 290

திருவள்ளுவராண்டு 2036 - ஐப்பசி - அக்டோபர் 2005

நூல்	:	நாடகத் தொழில் நுணுக்கம் காட்சியமைப்பு
ஆசிரியர்	:	இரா. இராசு
மொழி	:	தமிழ்
பொருள்	:	நாடகவியல்
பதிப்பு	:	முதற்பதிப்பு 2005
பக்கம்	:	188
தாள்	:	டி.என்.பி.எல்.மேப்லித்தோ 18.6 கிலோ
அளவு	:	டெம்மி 1/8
நூற்கட்டுமானம்	:	சாதாக்கட்டு
விலை	:	உரூ.90/-
படிகள்	:	1000
அச்சு	:	தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக மறுதோன்றி அச்சகம் தஞ்சாவூர்

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர்

முனைவர் சி. சுப்பிரமணியம்
துணைவேந்தர்

அணிந்துரை

இயல், இசை, நாடகம் என்னும் முத்தமிழில் ஒன்றான நாடகமானது சமூக உண்மைகளையும் மனித உண்மைகளையும் வெளிப்படுத்தக்கூடிய சக்தி வாய்ந்த வடிவமாகத் திகழ்வதால் எல்லாக் காலங்களிலும் நிலைபெற்று மக்கள் மனதில் இடம் பெற்றிருப்பதை உலக நாடக வரலாறு காட்டுகின்றது. தமிழில் மிகத் தொன்மையான காலத்திலிருந்தே இக்கலை வளர்ந்து வந்துள்ளதைத் தொல்காப்பியம் காட்டுகின்றது. முதலில் சடங்குகளின் பின்னணியில் தோன்றிய நாடகமானது பின்னால் அரசியல் காரணங்களுக்காகப் பொழுதுபோக்குக் கலையாக்கப்பட்டது. பின்னர் சமயங்களின் பின்னணியில் எழுச்சி பெற்றது. அண்மை, நூற்றாண்டுகளில் சமூக, பொருளாதார, அரசியல் புரட்சிகளின் காரணமாக உலகளாவிய சிந்தனைகளிலும் நாடக வடிவமானது சிறப்பிடம் பெற்று விளங்குகிறது.

நாடகத்தில் காட்சி, கரு, நடிகர், நடிப்பு, ஒப்பனை, இசை, பின்னணி அமைப்பு எனப் பல்வேறு அடிப்படைகள் செயல்முறை அமைப்பிலானவைகளாகும். இவற்றைப்பற்றிய எழுத்துருவிலான நூல்கள் எழுதுவது மிக அருமை. நாடகத்துறைப் பேராசிரியர் முனைவர் இரா. இராசு அவர்கள் அரிதின் முயன்று எழுதியுள்ள 'நாடகத் தொழில் நுணுக்கத்தில் காட்சியமைப்பு' என்னும் இந்நூல் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

நாடகக் கலையில் மிக முக்கியமானது காட்சியமைப்பு, கலை நுட்பம் மற்றும் தொழில் நுட்பம் ஆகிய இருவகைக் கூறுகளும் இணைந்து இயைந்த ஒன்றே காட்சியமைப்பு ஆகும். உலகில் மேற்கத்திய ஐரோப்பிய நாடக அரங்கு என்றும், கிழக்காசிய நாடக அரங்கு என்றும் இரு பெரும் பிரிவுகளைக் காண்கிறோம். இவை கொள்கை நிலையில் பல மாறுபாடுகளைக் கொண்டவைகளாக விளங்கினாலும் சமயம் சார்ந்த கதைகள், சடங்குகள், மக்களின் ஆழ்ந்த நம்பிக்கைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டே பொதுவாக அமைகின்றன.

மேற்கத்திய நாடக அரங்கமானது மனித வாழ்க்கையின் சமூகச் சிக்கல்கள், பொருளாதாரப் பிரச்சினைகள், பதவியாசை போன்ற சிக்கல்களின் அழுத்தமும் நிகழ்வுகளும் ஆதாரமாகக் கொண்டமைகின்றது. இதற்கு மாறாக, ஆசிய நாடக அரங்கு இயற்கைச் சூழலுடன் இணைந்து நின்று மிக எளிமையானதாக அமைகின்றது என இத்தகைய வேறுபாடுகளை எடுத்துக்காட்டி இவற்றின் அடிப்படையில் காட்சியமைப்புச் சார்ந்த தொழில் நுட்பக் கூறுகளை ஆராய்ந்து அளித்துள்ளார் நூலாசிரியர்.

நாடகத்தின் பின்னணிச் சூழலாகவும் நடிப்புத்தளமாகவும் அமையும் காட்சியமைப்புக் கூறுகளான கோடுகள், வண்ணக் கலவைகள், வடிவங்கள், முப்பரிமான உருவங்கள் போன்றவற்றின் தனித்தன்மை மற்றும் செயல்திறமை விரிவாக விளக்கியுள்ளார் இந்நூலாசிரியர். மனோதத்துவ நிலையில் இக்கூறுகள் நாடகம் காண்போரிடம் ஏற்படுத்தும் பாதிப்புகளையும் இவர் ஆராய்ந்துள்ளார்.

உலக நாடக வரலாற்றில் காணப்பெறும் பல்வகைப்பட்ட அரங்கு அமைப்புகளையெல்லாம் முறையாகத் தொகுத்து, உரிய புகைப்பட விளக்கங்களுடன் அளித்துள்ளமை மிக அருமையாகும். கிரேக்க, உரோமாபுரி அரங்குகள், இத்தாலி மற்றும் இங்கிலாந்து நாட்டு மறுமலர்ச்சி கால அரங்குகள், குறிப்பாகக் கடந்த மூன்று

நூற்றாண்டுகளில் காணப்பட்ட நாடக அரங்குகள், இந்திய நாடகக் கலை இலக்கணக் கூறுகள் பற்றிய விரிவான ஆய்வுகளை முறையாகத் தொகுத்து வரைந்துள்ளார். நவீன நாடகக் காட்சியமைப்பாளர்களின் தொழில் நுணுக்க அறிவிற்கும் செயலாக்கத்திற்கும் அடிப்படை ஆதாரங்களாக இவை அமையும்.

நூலின் பின்னிணைப்பில் உள்ள கலைச்சொல் அகர நிரலும், துணை கொண்ட நூல்கள் பட்டியலும் நூலாசிரியரின் பேருழைப்பைப் புலப்படுத்துகின்றன. பேராசிரியர் முனைவர் இரா. இராசு அவர்கள் தமிழ் நாடகத்துறையில் ஒப்பற்ற கலைஞர். அறிவியல் தொழில நுட்ப அடிப்படையிலான ஆற்றல் மிக்க நாடக அமைப்பாளர். இவருடைய நாடகக்கலை நுணுக்க அனுபவங்களை எழுத்துருவில் வெளியிட்டிருப்பது பாராட்டுக்குரியதாகும். இவ்வகையில் இவர் மேலும் பல நூல்களை எழுத வேண்டுமென விழைகிறேன்.

இவ்வரிய நூல் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடாக வெளிவருவது நாடகத்துறைக்கும் பல்கலைக்கழகத்திற்கும் பெருமை சேர்ப்பதாகும். இவ்வரிய நூலின் ஆசிரியர் முனைவர் இரா. இராசு அவர்களை மிகவும் பாராட்டுகின்றேன். இந்நூலைச் செம்மையாக வெளியிட அனைத்து முயற்சிகளையும் மேற்கொண்ட பதிப்புத்துறை இயக்குநர் அவர்கட்கும், பதிப்புத்துறையைச் சார்ந்த அனைத்துப் பணியாளர்கட்கும் என் அன்பும் பாராட்டுதல்களும்.

(சி. சுப்பிரமணியம்)

நன்றியுரை

செயல்முறை நிகழ்வுகளில் அனுபவம் கொண்ட எனக்கு, ஆய்வு குறித்த சிந்தனையைத் தூண்டி, ஆய்வு நெறிமுறைகளை கற்பித்து இவ்வாய்வு மேற்கொள்ள வாய்ப்பளித்த முன்னாள் துணைவேந்தர் பேராசிரியர் வ. அய். சுப்ரமணியம் அவர்கட்கு பெரிதும் நன்றிகூறக் கடமைப்பட்டுள்ளேன்.

நாடகத்துறையின் பண்பு கூட்டுச்செயல்பாடாகும். அப்பண்பின் பயனாய் நாடகத்துறையிலிருந்த நான் இந்த ஆய்வை மேற்கொள்ளும் போது பெரிதும் என்னை ஊக்கப்படுத்தி, தேவைப்படும்போதெல்லாம் விவாதித்து ஆக்கபூர்வமான செயலுக்கு என்னை உட்படுத்திய என் சக தோழர்களான துறைத்தலைவர் பேரா. சே. இராமானுஜம், பேரா. மு. இராமசாமி, கு. முருகேசன், க. இரவீந்திரன், பெ. கோவிந்தசாமி, மற்றும் சா. உதயசூரியன் (அயல்நாட்டு தமிழ்க்கல்வித்துறை) ஆகியோரை நன்றியோடு நினைவுகூர்கிறேன்.

இந்த ஆய்வேட்டை நூலாக வெளியிட இசைவளித்த தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத் துணைவேந்தர் முனைவர் சி. சுப்பிரமணியம் அவர்களுக்கும், நூல் வெளியீட்டில் ஆர்வம் காட்டிய பதிப்புத்துறை இயக்குநர் (பொறுப்பு) முனைவர் ஆறு. இராமநாதன் அவர்களுக்கும், அச்சகத்துறை தோழர்களுக்கும் நெஞ்சார்ந்த நன்றியைத் தெரிவித்துக்கொள்கிறேன்.

இந்த ஆய்வேடு நூல் வடிவம் பெறுகையில் அதற்கு தேவையான வண்ணப்படங்களை தந்துதவிய செல்வி. பர்ஷானா அவர்களுக்கு என் நன்றி உரியது.

இந்த நூலை நன்முறையில் ஒளியச்சு செய்து தந்த சு. முரளி அவர்களுக்கு என் மனமார்ந்த நன்றிகள்.

இரா. இராசு

முன்னுரை

தேசிய நாடகப்பள்ளியில் நாடகத்தொழில் நுணுக்கத்தினைச் சிறப்புப்பாடமாக எடுத்துப்படித்த எனக்கு இத்துறை பற்றிய நூல்கள் மிகுதியாக இல்லையே என்ற மனக்குறை இருந்து கொண்டேயிருந்தது. 1978இல் கள்ளிக்கோட்டைப் பல்கலைக் கழகத்தில் முதன்முதலில் பணியில் அமர்ந்த அந்நாடகப்பள்ளியிலும் சரி, 1983இல் தஞ்சாவூர் தமிழ்ப்பல்கலைக்கழக நாடகத் துறையில் விரிவுரையாளராகப் பணியில் அமர்ந்த போதும், நாடகத் தொழில்நுணுக்கம் பற்றிய நூல்களைப் பார்ப்பதே அரிதாக இருந்தது. குறிப்பாகத் தமிழில் நாடகத் தொழில்நுணுக்கம் பற்றிய நூல்களே இல்லையென்று கூறலாம்.

தஞ்சைத் தமிழ்ப்பல்கலைக்கழக நாடகத்துறைத் தலைவர் **பேராசிரியர் சே. இராமானுஜம்** அவர்களிடம் ஆய்வுத் திட்டம் குறித்து விவாதிக்கும்பொழுது, நாடகத் தொழில் நுணுக்கத்தின் கீழ் 1. நாடக காட்சி அமைப்பு, 2. நாடக ஒளியமைப்பு, 3. நாடகத்தில் உடை ஒப்பனை, 4. நாடகத்தில் இசை, 5. நாடக அரங்கின் மேலாண்மை போன்ற பகுதிகளில் ஆய்வு மேற் கொள்வதென முடிவு செய்யப்பட்டது. அதன் முதல்பகுதியாக **நாடகத் தொழில் நுணுக்கம் – காட்சி அமைப்பு** என்ற தலைப்பில் இந்நூல் உருவாயிற்று. இந்நூலினை ஆய்வுநூலாக எழுதுவதைவிட நாடகத் தொழில்நுணுக்கம் தொடர்பான செய்திகளைத் தொகுத்துச் சொல்லும் நூலாக அமைந்தால் பயனுள்ளதாக அமையும் என்ற விவாதத்தின் தொடக்கமே இந்நூல் உருவாகக் காரணமாயமைந்தது. தமிழில் அரங்கம் தொடர்பான அறிவியல் நூல்கள் என்பதே அரிதாக உள்ளது. அந்த வகையில் இந்நூல் பல்வேறான தகவல்களைத் திரட்டி காட்சியமைப்பு பற்றிய நுணுக்கமான பார்வையைக் கொடுக்கக்கூடியதாக அமைகிறது.

இந்நூல் முன்னுரை, முடிவுரை நீங்கலாக ஐந்து இயல்களாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. அவை

முன்னுரை

இயல் 1 – நாடகமும் காட்சியமைப்பும்

இயல் 2 – நாடக அரங்கமும் காட்சியமைப்பும்

இயல் 3 – உலக நாடக அரங்கில் காட்சியமைப்பு

இயல் 4 – மறுமலர்ச்சிகால நாடகம்

இயல் 5 – ஆசிய நாடக அரங்கு

முடிவுரை

இயல் 1ல் காட்சியமைப்பு என்றால் என்ன? என்ற விளக்கத்துடன், காட்சியமைப்பில் கலை நுட்பம், தொழில் நுட்பம், காட்சியமைப்பின் முக்கியத்துவம், தற்காலக் காட்சியமைப்பு, காட்சியமைப்புக்கூறுகளான கோடுகள், வண்ணங்கள், வடிவங்கள் மற்றும் பளுவான வடிவம் குறித்துக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. மேலும், காட்சியமைப்பாளர், பிற தொழில் நுட்பக் கலைஞர்கள், நாடகப்படி, உடை, ஒப்பனை, ஒளியமைப்பு, மேடைப்பொருட்கள், காட்சியமைப்பாளரின் பண்புகள் போன்ற கருத்துகள் ஆராயப்பட்டுள்ளன.

இயல் 2ல் நாடக அரங்கமும், காட்சியமைப்பும் என்ற தலைப்பில் பலவகையான அரங்க வடிவங்கள் குறித்து விவாதிக்கப்பட்டுள்ளன. அவை

1. செவ்வக வடிவ முகப்பு கொண்ட நாடக அரங்கு
2. முன்தள்ளி (உந்தி) இருக்கும் அரங்கு
3. வட்ட வடிவ அரங்கு
4. திறந்த வெளி அரங்கு
5. சூழல் அரங்கு
6. தெரு மற்றும் படைப்பாக்க அரங்கு

இவைகளில் குறிப்பாக செவ்வக வடிவ முகப்பு கொண்ட அரங்கின் (Proscenium Stage) தொழில்நுட்பக் கூறுகள் விரிவாக எடுத்துரைக்கப்பட்டுள்ளன.

இயல் 3ல் உலக நாடக அரங்கில் காட்சியமைப்பு பற்றி விரிவாக எழுதப்பட்டுள்ளது. குறிப்பாக, கிரேக்க அரங்கு, ரோமாபுரி அரங்கு, இருண்ட கால அரங்கின் நிலை மற்றும் கிறித்தவ கால நாடக அரங்குகள் பற்றியும், நாடக நிகழ்வுத் தளங்களின் அமைப்பு பற்றியும் விவரிக்கப்பட்டுள்ளது.

இயல் 4ல் மறுமலர்ச்சி கால நாடகம் என்ற தலைப்பில் இத்தாலி, இங்கிலாந்து நாடகஅரங்குகள் பற்றியும் அதில் இடம் பெற்ற காட்சியமைப்புகள், காட்சியமைப்பாளர்கள் பற்றி எடுத்துரைக்கப்பட்டுள்ளது. இவை தவிர பிரெஞ்சு நாட்டின் **காமடியா டெல்லா** ஆர்ட், மறுமீட்புக் கால நாடகஅரங்கு, 18, 19ஆம் நூற்றாண்டு நாடக அரங்குகள் அவைகளின் காட்சியமைப்புத் தன்மைகள் மற்றும் 20ஆம் நூற்றாண்டின் நாடக அரங்கம் அதில் இடம் பெற்ற காட்சியமைப்பும், கோட்பாடுகளும், கொள்கைகளும், அவைகளை உருவாக்கிய வல்லுநர்களைக் குறித்தும் விவரிக்கப்பட்டுள்ளன.

இயல் 5ல் ஆசிய நாடக அரங்கு பற்றிய விவரங்கள் விவரிக்கப்படுகின்றன. இதில் கிழக்காசிய நாடுகளான இந்தியா, சீனா, ஜப்பான் ஆகிய நாடுகளின் நாடக அரங்குகளின் பண்புகள், அதில் நிகழ்த்தப்படும் வடிவங்களின் தன்மைகள் பற்றி விளக்கப்பட்டுள்ளது.

இறுதிப் பகுதியான முடிவுரை மேற்கத்திய மற்றும் கிழக்கத்திய நாடக அரங்கில் காட்சியமைப்பின் பின்புலத்தைப் புலப்படுத்துவதாக அமைந்துள்ளது.

பொருளடக்கம்

முன்னுரை

1. நாடகமும் காட்சியமைப்பும் 1

2. நாடக அரங்கமும் காட்சியமைப்பும் 48

3. உலக நாடக அரங்கில் காட்சியமைப்பு 64

4. மறுமலர்ச்சிக்கால நாடகம் 91

5. ஆசிய நாடக அரங்கு 133

முடிவுரை 154

கலைச்சொற்கள் 158

துணை நூல்கள் 167

இயல் 1

நாடகமும் காட்சியமைப்பும்

கூத்து அல்லது நாடகம் மற்றும் திரைப்படம் காணச் செல்லும் பொழுது 'கூத்துப் பார்க்கப் போகிறேன்' - 'நாடகம் பார்க்கப் போகிறேன்' - 'சினிமா பார்க்கப் போகிறேன்' என்பதாகவே கூறிச் செல்வதை நடைமுறையில் அறிகிறோம். காட்சிகளை மையமாகக் கொண்டு இக்கலை வடிவங்களில் கேட்பதை விட, காண்பதில் தான் நாம் அதிக அக்கறை காண்பித்து வருகிறோம். நாடக மேடையில் பேசுவதை விட செயலில் ஈடுபடுதல் அல்லது காட்சிப்படுத்துதல் போன்றவை நாடகத்தன்மை எளிதில் பார்வையாளனுக்குச் சென்றடைய செய்கிறது. எனவேதான் நாடகக் கலையைத் **திருஷ்ய கலா** (பார்த்து அனுபவிக்கும் கலை) என்று சமஸ்கிருதத்தில் கூறுவர்.

காட்சி என்பது வெற்று மேடை அல்லது வெளியைச் சலனமாக்குதல் அல்லது அவ்வெளியை (Space) நாடகத் தன்மைக் கேற்ற சூழலுக்குட்படுத்துதல் ஆகும். இதனையே ஓர் ஓவியத்தின் வழி காண்போம். செவ்வகம் அல்லது நீண்ட செவ்வக வடிவத்திலமைந்த ஓவியக் கட்டத்தில் (Canvas) ஒரு புள்ளி வைக்கத் தொடங்கியவுடன் அந்தக் கட்டத்தினுள் சலனம் (Movement) ஏற்படுகிறது. இதுபோல் இருண்ட நாடக மேடையில் ஒளிக்கதிர் அல்லது நடிகனின் சலனம் ஏற்பட்டவுடன் அவ்வெற்றுவெளி (Empty space) உபயோகத்திற்கானத் தளமாகிவிடுகிறது.

காட்சியமைப்பில் கலைநுட்பமும் தொழில்நுட்பமும்

கலைநுட்பம் மற்றும் தொழில்நுட்பக் கூறுகளை உள்ளடக்கியதாகக் காட்சியமைப்பு உள்ளது. கலைநுட்ப மானது படைப்பாக்கத் தன்மையுள்ள கலைஞனின் வழி நாடகச்சுழல் மற்றும் உட்கருத்தை வெளிப்படுத்தும் காட்சிப் படிமங்களாக அமைகிறது. இப்படிமங்கள் உருவாக துணைச் செய்பவையான வரைதல், உருவாக்குதல், வண்ணம் தீட்டுதல், காட்சிப் பொருள்களை இணைத்தல், பிரித்தல் போன்றவை தொழில்நுட்பக் கூறுகளாகும். கலைநுட்பம் மற்றும் தொழில் நுட்பம் ஆகிய இருவகைக் கூறுகளும் இணைந்து இயைந்த ஒன்றே காட்சியமைப்பாகும். எனவே காட்சியமைப்பு என்பது முப்பரிமாணம் (Three Dimension) மற்றும் இரு பரிமாணம் (Two Dimension) கொண்ட பொருட்களை மேடையில் பொருத்தி அதன்வழி நாடக நிகழ்விற்கானத் தளத்தை உரு வாக்குதலாகும். இப்பொருள்களை நிறுத்தி, வண்ணம் தீட்டி, ஒளியைப் பாய்ச்சும்பொழுது இவை நாடகத்தின் பின்னணிச் சூழலாகவும் நடிப்புத்தளமாகவும் மாறுகிறது.

காட்சியமைப்பின் முக்கியத்துவம்

கலைநுட்பம் கொண்ட காட்சியமைப்பு உயிர் பெற்று, **இருத்தல் நிலை** (Presence) கொண்டிருத்தல் என்பது மேடையில் தோன்றும் அசைவுப் பொருளான ஆணும் பெண்ணும் (நடிகர்) அசைவற்றப் பொருட்களான சுவர், நாற்காலி போன்றவையும் இருக்கலாம். கதாபாத்திரங்கள் அசைவற்ற பொருட்களைப் பயன்படுத்தும் பொழுது அவை களும் உயிர் பெற்று **இருத்தல் நிலையை** அடைந்து விடுகிறது. உதாரணமாக தரைவிரிப்பு, ஆடை அணிகலன்கள், சன்னல், சுவர், கதவு, மேசை, நாற்காலி அல்லது பாடும் பாட்டு போன்றவை நாடகக் காட்சிகளுக்கேற்ப உபயோகத்திற்குள் ளாகும் பொழுது உயிர் பெற்று இருத்தல் நிலையை (Presence) அடைந்துவிடுகிறது.

உயிர்பெற்று இருத்தல் நிலையை உணர்த்துவதில் முதலிடம் பெறுபவர் நடிகர் எனலாம். ஏனெனில் நடிகனின்

வழி பிற தொழில் நுட்பக் கூறுகள் உயிர் பெற்று இருத்தல் நிலையைப் (Stage presence) பெறுகிறது. நடிகனை மையமாகக் கொண்ட நாடக அரங்கமே சீர் பெற்று சிறப்புடன் விளங்கி வந்துள்ளது. கிரேக்க நாடக மேடையில், நடிகன் எந்தக் காட்சியைமப்புப் பொருட்களும் இன்றி உடல் மற்றும் குரல் வழிதான் எந்த நிலையில் எங்கு எப்படி இருக்கிறோம் என்ப தனைத் தெளிவுபட உணர்த்தியிருக்கிறான். கிழக்காசிய நாடக அரங்கில் காட்சியமைப்பு என்ற மேற்கத்திய கொள்கையின்றி ஆகார்ய அபிநயம் என்ற உடை, ஒப்பனை அலங்காரமே காட்சியமைப்பாக செயல்பட்டு வந்துள்ளது. மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் தோன்றிய ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களில் இரண்டு அல்லது மூன்று அடுக்கு மேடையில் கூட நடிகனின் ஆதிக்கம் தழைத்தோங்கி இருந்தது. அதேபோன்று 17ஆம் நூற்றாண் டில் பிரான்சு நாட்டில் வாழ்ந்த மோலியர் என்ற நாடகக் கலைஞரின் நாடகங்களில் வெற்று மேடையில் நடிகர்களின் வழி மிகச்சிறந்த நகைச்சுவை நாடகங்கள் நிகழ்த்திக் காட்டப் பட்டன என்பது வரலாற்று உண்மை. எனவே காட்சியமைப்பு எனப்படுவது மேடையில் வைக்கப்பட்டிருக்கும் உயிரற்ற பொருட்கள் என்பதோடு மட்டுமல்லாது உயிருள்ள பொரு ளான காட்சியமைப்பின் ஓர் அங்கமே என்பது மேற்கூறப் பட்ட சான்றுகளின் வழி தெரியும்.

சில நேரங்களில் காட்சியமைப்பாளரின் அதிக ஆர்வத்தின் காரணமாகக் காட்சியமைப்பின் பிற கூறுகள் உந்தப்பட்டு நடிகன் பின்னுக்குத் தள்ளப்பட்டு விடுகிறான். இதனால் நடிகனின் பாத்திர வெளிப்பாடு குறைந்து காணப் படுகிறது. பார்வையாளரின் கவனம் நடிகரின் சுற்றுப்புறச் சூழலில் நிலைத்து நின்று விடுகிறது. நடிகன் எவ்வளவு முயன்று பாத்திர வெளிப்பாட்டை வெளிக்கொணர முயற்சி செய்தாலும் காட்சியைமப்பின் உந்தி நிற்கும் நிலையில் பாத்திர வெளிப்பாடு பயனற்றுப் போய்விடுகின்றது. நாடகத்தின் காட்சியமைப்பும் நடிகனின் பாத்திர வெளிப் பாடும் இணைந்து சீர் நிலை பெற்று விளங்கவேண்டும்.

தற்கால காட்சியமைப்பு

இருபதாம் நூற்றாண்டின் காட்சியைமப்பு வல்லுநர்கள் காட்சியமைப்பு பற்றிய புதிய சிந்தனைகளையும் கோட்பாடுகளையும் தோற்றுவித்துள்ளனர். இப்புதிய பார்வையில் மேடையில் நடிகனின் நிலைப்பாடு (Actor's presence remains) அல்லது மீண்டும் நிலைப்பாடு பெறுதல் (or become again), காட்சியமைப்பு நாடக நிகழ்வை (Dramatic Action) மையம் கொண்டிருத்தல் போன்ற கொள்கைகள் வகுக்கப்பட்டுள்ளன. நடிகன் மற்றும் அவனைச் சுற்றியுள்ள பொருட்களின் இருத்தல் நிலை (Presence) வழி நாடகத்தின் உண்மையான சூழல் (Mood), நாடக நிகழ்வு (Dramatic Action) ஆகியன பார்வையாளனுக்குச் சென்றடையும்.

தற்கால நாடக ஆசிரியர்கள் நீண்ட நெடிய வர்ணனை கொண்ட வசனங்களைத் தவிர்த்து வருகின்றனர். ஏனெனில் இது போன்ற நீண்ட வசனங்களில் நாடகத்தில் உள்ள நாடக நிகழ்வில் தொய்வு நிலை ஏற்படுத்துவதே இதற்குக் காரணமாகும். எனவே உரையாடல் வழி வர்ணனைகளை விளக்குவதற்குப் பதிலாகக் காட்சியமைப்பில் இவ்வர்ணனைகளின் தாக்கத்தை ஏற்படுத்துவதில் கவனம் செலுத்துகின்றனர். எனவே காட்சிப்பொருட்கள் எந்த இடத்தில் எப்படி இருக்க வேண்டும் என்பதில் தற்கால நாடக இயக்குநர்கள் கவனம் கொள்கின்றனர். எனவே தற்கால காட்சியமைப்பு முறை, நாடக பாத்திர வெளிப்பாடு மற்றும் நாடக நிகழ்வுச் சூழலை மட்டும் கொடுக்கக் கூடியது என்ற நிலையில் இல்லாமல் நாடகக் கதாபாத்திரங்களின் பாத்திரப் படைப்பிற்குத் துணை புரிவதாகவும் உள்ளது. இதன் வழி தற்கால நாடக நிகழ்ச்சியின் சுற்றுப்புறச்சூழலை உயிர்பித்துக் கொண்டிருப்பது காட்சியமைப்பு எனக் கருதலாம். நாடக ஆசிரியர் மற்றும் நாடக இயக்குநரின் பாத்திரப் படைப்பாக மேடைக்குள் பிரவேசிக்கும் நடிகன் மேடையில் வைக்கப்பட்டிருக்கும் காட்சியமைப்பின் வழி தன் சூழலைப் புரிந்து கொண்டு பண்பட்ட அர்த்தமுள்ள கதாபாத்திரத்தை வெளிப்படுத்துகிறான்.

காட்சியமைப்புக் கூறுகள்

பொருளற்றதாகவும் சலனமற்றதாகவும் உள்ள வெற்று வெளியைப் (Empty space) பொருள் பொதிந்ததாகவும் சலனமுள்ளதாகவும் மாற்றச் செய்யக்கூடியதே காட்சியமைப் பாகும். காட்சிப்படுத்தும் கூறுகள் (Elements of Design) அனைத்து சூழல்களிலும் ஒரே நிலையைப் பெற்றுள்ளன. இவற்றை எடுத்துக் கையாளும் படைப்பாக்கக் கலைஞன் அமைப்புக் கூறுகளின் தன்மையை உணர்ந்து முறைப்படுத்தி அவைகளை வேண்டிய வடிவில் பொருத்தும் பொழுது ஒவ் வொரு கலையிலும் அதன் தோற்றம் வெவ்வேறு கோணத் தில் வெளிப்படுகின்றது. உதாரணமாக உளியின் உதவியால் கல்லைச் செதுக்கிச் செயல்வடிவம் கொடுக்கும் சிற்பியிடம் வண்ணக் கலவைகளின் உதவியால் ஓவியத்தைத் தீட்டும் கலைஞனிடத்தும் அல்லது உளிகொண்டு மரத்தைக் குடைந் தெடுக்கும் தச்சுக் கலைஞனிடத்தும் மேற்கூறப்பட்ட அமைப் புக்கூறுகள் பொதுவானவையாகவே அமைகின்றன.

> " கான்வாசின் (Canvas) வெள்ளைப்
> வெற்றுப்பெருவெளி (Empty space)
> இயற்கையின் அற்புதப் படைப்பாக.
> . . . தோன்றுகிறது. எவ்வித மனித
> முயற்சிகளாலும் உருவாக்கப்படாத
> அவ்வெண்மைப் பெருவெளி இசை
> வை (Spacial Harmoney) தன் பிரதான
> லட்சணமாய்க் கொண்டு விடுகின்ற
> னவே. . . . இவ்வெள்ளைப் பெரு
> வெளி மீது ஓவியனால் வைக்கப்
> படும் ஒரு சிறு கரும் புள்ளி கூட அப்
> பெருவெளியின் இசைவைப் பாழ்
> படுத்திவிடுவதாக. . . ஓவியர் மனம்
> நெகிழ்ந்து விடுகிறார். . . அழகிய
> இடத்தில் மிகச் சமீபத்தில் வைக்கப்
> படும் கரும்புள்ளி கூட இவ்வெளி

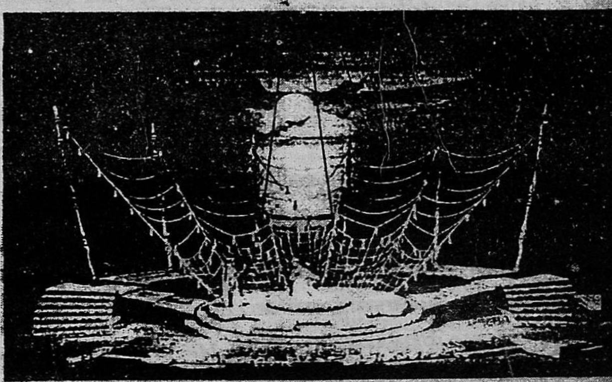
> யைப் பாழ்படுத்தி விடும்போது இவ் விடத்தில் இப்புள்ளி இவ்வெளியின் இசைவை மெருக்கேற்றிக் காட்டி விடு கின்றதே. . .! இத்துடன் இவரது தூரிகை நின்றுவிடாமல் மேலும் பல புள்ளிகளையும் அதன்வழி பல கோடு கள்ளயும் பின்னர் அவற்றை இணைத்து கோடுகளாகவும் பின்னர் அவற்றைக் கோட்டோவியங்களா கவும் மாற்றி விடுகிறார்."[1]

இக்கூறுகளின் இணைந்த மற்றும் இயைந்த செயல் பாடே காட்சியமைப்புக் கலையை வெளிப்படுத்துகின்றன. அமைப்புக் கூறுகளான கோடு (Line), வண்ணம் (Colour), வடிவம் (Form) மற்றும் முப்பரிமாண உருவம் (Mass) போன்றவைகளின் தனித்தன்மை மற்றும் செயல்திறனை விளக்கமாகக் காண்போம்.

ஒவ்வொரு படைப்பாக்கக் கலைஞனிடமும் இவ் வமைப்புக்கூறுகள் நிலைகொண்டு அவனுள் தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகின்றன. இத்தாக்கம் இரு வகைகளில் வெளிப்படு கின்றன. ஒன்று புற அளவில் காணும் காட்சிகளின் தாக்கம். இரண்டாவது அமைப்புக்கூறுகளின் பாதிப்பால் அக அளவில் ஏற்படும் தாக்கம். இவைகளை முறையே உள்ளத்தின் புறக்காட்சி (Perceptial image), உள்ளத்தின் அகக்காட்சி (Conceptial image) என்று கூறலாம். நாம் வெளி உலகில் காணும் காட்சிகளின் தாக்கத்தால் மனதில் உண்டாகும் கற்பனை வடிவத்திற்கு உள்ளத்தில் புறக்காட்சி வடிவம் என்று கூறலாம். இவ்வகையான காட்சியமைப்பு யதார்த்த தன்மை கொண்டதாக அமையும். இரண்டாவது வகையான உள்ளத் தின் அகக்காட்சி வடிவம் என்பது காட்சியமைப்புக் கூறு களான கோடுகள், வண்ணக் கலவைகள், வடிவங்கள் மற்றும் உருவங்களின் தாக்கத்தால் மனதினுள் ஏற்படும் கற்பனை

1. தேனுகா – வண்ணங்கள் வடிவங்கள், பக். 65.

வடிவங்களைக் கொண்டாக அமையும். குறியீட்டுத்தன்மைக் கொண்ட இவ்வகைக் காட்சி வடிவத்தில் யதார்த்தக் கூறுகள் குறைந்து குறியீட்டுத் தன்மைகள் அதிக அளவில் இடம் பெற்றிருக்கும். மேற்கூறப்பட்ட இருவகைக் காட்சி வடிவங்களிலும் பொதுக்கூறுகளாகக் காணப்படுவன கோடுகள், வண்ணக் கலவைகள், வடிவம் மற்றும் முப்பரிமாண உருவம் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. மேலும் இவ்விரு வகைக்காட்சி வடிவங்களும் தனித்து நின்று செயல்படுவதும் இணைந்து ஒன்றையொன்று கலந்து செயல்படுவதும் காட்சியமைப் பாளரின் கையாளும் முறையைப் பொறுத்ததாகும்.



புறக்காட்சி (Perceptial image), அகக்காட்சி (Conceptial image)

காட்சியமைப்புக்கூறுகளான கோடுகள், வண்ணக் கலவைகள், வடிவம் மற்றும் உருவம் ஆகியவற்றின் செயல் பாடுகளைத் தனித்தனியே விளக்குவது காட்சியைமப்பு பற்றி விரிவாக அறிந்துக் கொள்ள உதவும். இவைகளால் கோடு களும் வடிவங்களும் ஒன்றையொன்று சார்ந்திருப்பதால் இரு கூறுகளையும் இணைத்துப் பார்ப்பது பொருத்தமுடையதாக அமையும்.

வண்ணங்கள்

வண்ணம் (நிறம்) எதில் உள்ளதோ அதில் உயிர் உள்ளது என்பது அறிவியல் கூறும் உண்மை. உயிர் இருந்தால் அப்பொருளுக்கு ஒளி இருக்கும். ஏனெனில் ஒளிக்கதிர்களின் வழி வண்ணங்களைக் காண இயலும் என்பதும் அறிவியல் சான்றாகும். எனவே வண்ணமும் ஒளியும் ஒன்றுடன் ஒன்று இணைந்திருப்பதாக அமையும். காட்சி அமைப்பிலும் இவ் விரு கூறுகளும் முக்கியப்பணி ஆற்றுகின்றன. வண்ணம் மற்றும் ஒளியின் வழி வடிவங்களின் பரிமாணத்தைக் காண முடிகின்றது.

வண்ணங்கள் இல்லாத காட்சியமைப்பு உயிரற்ற தாகக் காணப்படும். வண்ணங்களின் பட்டியலில் வெண்மை நிறத்தையும், கருமை நிறத்தையும் சேர்த்துக் கொள்வதில்லை,

> "ஏனெனில் இந்திய தாந்திரீகக் கலை
> யில் கருமையை ஒரு வண்ணமாக
> ஏற்றுக் கொள்வதில்லை. ஒளியின்
> மையை (Absence of light) சூன்யத்தை
> அஞ்ஞானத்தை அது குறிப்பதாக
> இந்திய தத்துவஞானிகள் கூறுவர் "[2]

ஆனால் படைப்பாக்கக் கலைஞன் என்பவன் பிற வண்ணங் களைப் போன்றே கருமை வெண்மை நிறங்களையும் தனது கருத்து வெளிப்பாட்டிற்குப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறான்.

---

2. தேணுகா – வண்ணங்கள் வடிவங்கள், பக். 83.

எனவே காட்சியமைப்புக் கலையில் கருமை, வெண்மை நிறங்களின் வண்ணச் சேர்க்கையும் பிற வண்ணங்களுடன் சேர்த்து அல்லது கலந்து பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன.

வண்ணங்கள் மனோதத்துவ நிலையில் மனதில் பாதிப்புகளை ஏற்படுத்துகின்றன. நாம் காணும் பொருட்களிலுள்ள வண்ணங்கள் நம் மனதில் பாதிப்பினை உண்டாக்கி அவைகள் கலை வடிவத்தில் காட்சியமைப்பாகவும், சிறந்த ஒவியமாகவும், நல்ல சிற்பமாகவும் காட்சிப் படிமங்களாக வெளிப்படுகின்றன.

வண்ணங்களைப் பற்றி அறியாமலும் அவைகளின் உபயோகத்தினை அறியாமலும் வாழ்க்கையில் நாம் அதனை உபயோகித்து வருகிறோம். நமக்குத் தெரிந்த வண்ணங்களான மஞ்சள், சிவப்பு, நீலம், பச்சை என்று சொற்களின் அளவில் அவைகளைப் பற்றி தெரிந்து வைத்துள்ளோம். இவை தவிர வேறு வண்ணங்கள் இருந்தாலும் அவைகளையும் மேற்கூறப்பட்ட வண்ணங்களுடன் இணைத்து இளஞ்சிவப்பு, கிளிப் பச்சை, எலுமிச்சை, மஞ்சள் என்று கூறி வருகிறோம்.

ஒரு படைப்பாக்கக் கலைஞனின் பார்வையில் இவ் வண்ணங்களின் சேர்க்கை பல புதிய படிமங்களையும், பரிமாணங்களையும் கொடுத்து விடுகின்றது. ஒரு வண்ணத்தை வேறொரு வண்ணத்துடன் கலக்கும்பொழுது புதிய வண்ணம் கிடைக்கிறது. ஒவ்வொரு வண்ணத்தையும் பிற வண்ணங்களுடன் கலக்கும் பொழுது அவைகளின் உணர்வு வெளிப்பாட்டுத்தன்மை, வெளியில் (space) வியாபிக்கும் (பரவும்) தன்மை, அவைகளின் பரிமாண சக்தி (Diemention) போன்ற குணங்களை உணர்கிறான். இக்குணங்களை அறிந்த கலைஞன் ஒளிப்பலகை அல்லது மேடையில் தான் நினைக்கும் காட்சிப் பின்னணி மற்றும் கருத்தினை வெளிப்படுத்துகிறான். உதாரணமாக சிவப்பு வண்ணத்தையும் நீல வண்ணத்தையும் பயன்படுத்தும் பொழுது தொலைதூரத்தைக் காட்டும் பண்பை நீல வண்ணமும், அருகாமையைக் காட்டும் பண்பினைச் சிவப்பு வண்ணமும் பெற்றிருக்கும். இதனால் முப்பரி

மாணக் கோணத்தை இரு பரிமாணமுள்ள ஓவியப் பலகையாகக் (Canvas) கலைஞனால் உண்டாக்க முடிகின்றது. இது போன்றே மஞ்சள் வண்ணத்தை உபயோகிக்கும் பொழுது பரவும் தன்மையை (வியாபித்தல்) பெற்றுள்ளதைக் காண முடியும் (Spreading nature). ஒரு வெளியைப் பரந்து விரிந்த அளவில் வியாபித்துக் காண்பித்தல், முப்பரிமாணமாக மாற்றுதல் போன்ற படிமங்களை வண்ணங்களைக் கொண்டு ஒரு கலைஞனால் காட்சியமைப்பினை உருவாக்க இயலும்.

வண்ணச் சக்கரம்

பல்வேறு வண்ணங்கள் மற்றும் பலவகையான வண்ணச் சேர்க்கைகள் உருவாக அடிப்படையாக இருப்பது மூன்று அடிப்படை வண்ணங்களான (Primary colours) மஞ்சள், சிவப்பு மற்றும் நீல வண்ணங்களாகும். இம்மூன்று வண்ணங்களையும் **மண் சார்ந்த வண்ணங்கள்** (Earth colours) என்று கூறுவர். ஒளிக்கதிர்களின் வழி வரும் வண்ணங்களின் அடிப்படை வண்ணங்கள் சிவப்பு, மஞ்சள் மற்றும் பச்சை வண்ணங்களாகும். அடிப்படை வண்ணங்களான இம் மூன்று வண்ணங்களின் சேர்ப்பினால் பிற வண்ணங்களை உருவாக் கலாம். அவைகளைக் கீழ்வரும் பட்டியலின்படி காணலாம்.

அடிப்படை வண்ணங்கள் (Basic Colours)	**இரண்டாம் நிலை வண்ணங்கள்** (Secondary Colours)	**மூன்றாம் நிலை வண்ணங்கள்** (Tertrary Colours)
1. மஞ்சள்	மஞ்சள் + சிவப்பு = ஆரஞ்சு	மஞ்சள்+ஆரஞ்சு **மஞ்சள் ஆரஞ்சு** சிவப்பு + ஆரஞ்சு **சிவப்பாரஞ்சு**
2. சிவப்பு	மஞ்சள் + நீலம் = பச்சை	மஞ்சள் + பச்சை **மஞ்சள் பச்சை** பச்சை + நீலம் **பச்சை நீலம்**

3. நீலம்	சிவப்பு + நீலம் = வயலட்	நீலம் + வயலட் நீலவயலட் வயலட் + சிவப்பு வயலட் சிவப்பு

இவ்வட்டவணையின் படி மூன்று அடிப்படை வண்ணங்களைக் கொண்டு ஒன்பது வகையான புது வண்ணங்களை உருவாக்க இயலும் என்பது தெளிவாகும். இப்பன்னிரண்டு வண்ணங்களையும் ஒரு வட்டத்தில் அமைத்தால் அதற்கு வண்ணச்சக்கர அட்டவணை என்று பெயர்.

வண்ணச் சக்கர அட்டவணை (Colour Wheel)

மேற்கூறப்பட்ட முறையில் வண்ணங்களைச் சேர்த்துப் புது வண்ணங்களை உருவாக்கினாலும் காட்சியமைப்பில் கருத்தினையும் சூழலையும் வெளிக்காட்டும் பொழுது இம்மரபினையும் மீறி வண்ணக் கலவைகளின் வழி புதுமையான வண்ணக் கலவையைப் படைக்க இயலும். இதற்காக அனைத்து வண்ணங்களையும் ஒன்று சேர்த்துக் கலக்கும் பொழுது இறுதியில் கருமை நிறம் மட்டும் உருவாகும். வண்ணங்களுடன் அனுபவம் பெற்ற கலைஞன் கருமை நிற நிலையை அடையாமல் தனக்குத் தேவையான வண்ணங்களை உருவாக்குவான். (வண்ணப்படம். 1)

வண்ணத்தில் வெண்மை நிலையும் கருமை நிலையும்

ஏதேனும் இரு அடிப்படை வண்ணங்களைக் கலக்கும் பொழுது இரண்டாம் நிலை வண்ணமும், இரண்டாம் நிலை வண்ணத்தையும் அடிப்படை வண்ணத்தையும் கலக்கும்பொழுது மூன்றாம் நிலை வண்ணமும் உருவாகும் என்பதை வண்ணச் சக்கரத்தில் அறிந்தோம். இவ்வண்ணங்களின் செறிவுத் தன்மையை (Intensity) அதிகரிக்கவோ அல்லது குறைக்கவோ முடியும். இச்செறிவுத் தன்மையை உருவாக்குவதற்குத் துணை செய்வது கருமை மற்றும் வெண்மை நிறங்களாகும்.

ஒரு வண்ணத்தில் வெண்மை நிறத்தைக் கலந்து தீட்டுவதற்கு வண்ணத்தில் வெண்மை நிலை (Tints) என்று பெயர். இதனால் கனமாகவும் கடுமையாகவும் உள்ள வர்ணத்தை இலகுவாக்க முடியும். மேலும் இரு பரிமாணம் கொண்ட வண்ண ஓவியம் அல்லது காட்சி வடிவத்தை முப்பரிமாணம் உள்ளதாக அதாவது அமுங்கி இருக்கும் வடிவத்தை வெளிக்கொண்டு வருதல் போன்ற உத்திகளுக்கு இவ்வண்ணச் சேர்க்கை உதவுவதாக அமையும்.

இதற்கு மாறாக ஏதேனும் ஒரு வண்ணத்தில் கருமை நிறத்தைக் கலந்து அவ்வண்ணத்தை உபயோகிக்கும் உத்திக்கு வண்ணத்தின் நிழற் கூறு (Shades) என்று பெயர். இவ்வுத்தியின் வழி பிறந்த வெளியைச் சுருக்குதல், வண்ணத்தினைக் கருமை யாக்குதல், ஆழமான மற்றும் இருண்ட சூழலை ஏற்படுத்துதல் போன்ற உத்திகளுக்கு இவ்வண்ணக் கலவை பயன்படும்.

இரு பரிமாணம் கொண்ட ஓவியக் கட்டத்தில் (Canvas) உள்ள ஓவியத்தினை முப்பரிமாணமாக மாற்று வதற்கும் வண்ணங்களின் செறிவுத்தன்மையைக் குறைப்பதற்கு அல்லது கூட்டுவதற்கு வண்ணத்தில் வெண்மைநிலை (Tint) மற்றும் வண்ணத்தின் நிழற்கூறு நிலை (Shades) பயன்படும். (வண்ணப்படம். 2)

சாம்பல் நிற வண்ணக்கலவை

இது பிற வண்ணங்களின்றி, கருமை மற்றும் வெண் மைநிறக் கலவைகளினால் உண்டாக்கப்படும் கலவையாகும். வெள்ளை நிறத்தில் கருமை நிறத்தைக் கலக்கும் பொழுதும் கருமை நிறத்தில் வெண்மை நிறத்தைக் கலக்கும் பொழுதும் சாம்பல்நிறக் கலவை உருவாகிறது. கருமை, வெண்மை நிறங் களின் சேர்க்கையினால் இவ்விரு வண்ணங்களுக்கு இடையில் உருவாகும் வண்ணக் கலவைக்குச் **சாம்பல்நிறக் கலவை** என்று பெயர். அதாவது வெள்ளை நிறத்துடன் கருமை நிறத்தைச் சிறிதுசிறிதாகச் சேர்த்தாலோ அல்லது கருமை நிறத்தில் வெண்மை நிறத்தைச் சிறிதுசிறிதாகச் சேர்த்தாலோ

வெண்மை மற்றும் கருமை நிறங்களின் செறிவுத் தன்மை அதிகரித்தும், குறைந்தும் சாம்பல் நிறம் உருவாகிறது.
(வண்ணப்படம். 3)

வண்ணப் பொருத்தம்

வண்ணப் பொருத்தம் என்பது வண்ணக் கலவையன்று; வண்ணச் சக்கரத்தில் உள்ள வண்ணங்களை முறைப்படுத்திப் பொருத்திப் பார்க்கும் செயலுக்கு வண்ணப் பொருத்தம் என்று பெயர். அதனைப் பலவகையாகப் பிரிக்கலாம். அவை,

1. இணைந்த வண்ணப் பொருத்தம்
(Complementary colour combination)

2. சிதறி இணைந்த வண்ணப் பொருத்தம்
(Split Complementary colour combination)

3. ஒத்திசைவான வண்ணப் பொருத்தம்
(Analogous colour combination)

4. முக்கோண வண்ணப் பொருத்தம்
(Triangle colour combination)

5. உலோக வண்ணப் பொருத்தம்
(Metal colour combination)

6. தனி நிறத்தின் பல சாயலைக் கொண்ட வண்ணப் பொருத்தம் (Mono - Cromatic colour combination)

7. சாம்பல் நிற வண்ணப் பொருத்தம்
(Auromatic colour combination)

8. படைப்பாக்க வண்ணப் பொருத்தம்
(Creative colour combination)

1. இணைந்த வண்ணப் பொருத்தம்

வண்ணச் சக்கரத்திலுள்ள ஒரு வண்ணத்தின் நேர் எதிர் நிலையில் உள்ள வண்ணத்தையும் எடுத்துக்கொண்ட

வண்ணத்தையும் பொருத்திக் கலை வடிவத்தில் பயன்படுத்துவதற்கு **இணைந்த வண்ணப் பொருத்தம்** என்று பெயர். உதாரணமாக வண்ணச் சக்கரத்திலுள்ள மஞ்சள் வண்ணத்திற்கான இணைந்த வண்ணப் பொருத்தம் என்பது வயலட் வண்ணமாகும். எனவே வயலட் மற்றும் வயலட் மஞ்சள் வண்ணப் பொருத்தமுள்ள வண்ண அமைப்பிற்கு இணைந்த வண்ணப் பொருத்தம் என்று பெயர். (வண்ணப்படம். 4)

2. சிதறி இணைந்த வண்ணப் பொருத்தம்

வண்ணச் சக்கரத்திலுள்ள நேர் எதிர் வண்ணத்தின் வலது பக்கம் அல்லது இடது பக்கம் உள்ள வண்ணத்தைப் பொருத்திப் பார்க்கும் வண்ண அமைப்பிற்கு **சிதறி இணைந்த வண்ணப் பொருத்தம்** என்று பெயர். உதாரணமாக வண்ணச் சக்கரத்தில் உள்ள மஞ்சள் வண்ணத்தின் நேர்எதிர் வண்ண மாக இருப்பது வயலட் வண்ணமாகும். இவ்வண்ணத்தின் வலதுபக்கம் இருப்பது வயலட் நீலமாகும். இடதுபக்கம் இருப்பது வயலட் சிவப்பாகும். இவ்விரண்டில் ஏதேனும் ஒரு வண்ணத்தை மஞ்சள் வண்ணத்துடன் பொருத்திப் பார்க்கும் அமைப்பினைச் சிதறி இணைந்த வண்ணப் பொருத்தம் கொண்டுள்ளது. (வண்ணப்படம். 5)

3. ஒத்திசைவான வண்ணப் பொருத்தம்

வண்ணச் சக்கரத்திலுள்ள ஒரு வண்ணத்தின் வலது பக்கம் அல்லது இடது பக்கத்திலுள்ள ஏதேனும் இரு வண்ணங்களைப் பொருத்திப் பார்க்கும் அமைப்பிற்கு **ஒத்திசைவான வண்ணப் பொருத்தம்** என்று பெயர். உதாரண மாக ஆரஞ்சு வண்ணமும் அதன் இடது பக்கத்திலுள்ள மஞ்சள் ஆரஞ்சு அல்லது வலது பக்கத்திலுள்ள சிவப்பு ஆரஞ்சு ஆகிய வண்ணங்களில் ஏதேனும் ஒன்றினை ஆரஞ்சு வண்ணத்துடன் பொருத்திப் பார்ப்பதாகும். (வண்ணப் படம். 6)

4. முக்கோண வண்ணப் பொருத்தம்

வண்ணச் சக்கரத்தில் முக்கோண வடிவம் அமைக்கும்பொழுது அவ்வடிவத்தின் மூன்று கோணங்களிலும் எந்தெந்த வண்ணம் அமைகிறதோ அம்மூன்று வண்ணங்களின் பொருந்திய அமைப்பிற்கு **முக்கோண வண்ணப் பொருத்தம்** என்று பெயர். உதாரணமாக மஞ்சள், சிவப்பு, நீலம் போன்ற வண்ணங்கள் இப்பொருத்தத்தில் அமையலாம் அல்லது வயலட், ஆரஞ்சு, பச்சை போன்ற வண்ணங்களும் இவ்வமைப்பில் இடம் பெறலாம். (வண்ணப்படம். 7)

5. உலோக வண்ணப் பொருத்தம்

தங்கம், வெள்ளி, செம்பழுப்பு போன்ற வண்ணங்களைக் கொண்டு அமைக்கப்படும் வண்ணப் பொருத்தத்திற்கு **உலோக வண்ணப் பொருத்தம்** என்று பெயர். பிற வண்ணங்களைச் சமநிலைப்படுத்துவதற்கு இவ்வண்ணங்கள் உபயோகப்படுத்தப்படுகின்றன. இவைகளைக் கொண்டு உலோகத் தன்மை கொண்ட உணர்வுகளைக் காட்சியமைப்பதிலும், காட்சிப்பொருட்களிலும் (Scenic property) வெளிப்படுத்தலாம். (வண்ணப்படம். 8)

6. தனி நிறத்தின் பல சாயலைக் கொண்ட வண்ணப் பொருத்தம்

தனி நிறத்தின் பல சாயலைக்கொண்ட வண்ணப் பொருத்தம் என்பது ஒரு வண்ணத்தக் கொண்டு அதனுள் கருப்பு அல்லது வெள்ளை நிறங்களைக் கலந்து அதன் வழி கருத்தமைப்பு மற்றும் சூழலை வெளிப்படுத்துவதாகும். இதற்கு **தனி வண்ணத்தின் பல சாயலைக் கொண்ட வண்ணப் பொருத்தம்** என்று பெயர். (வண்ணப்படம். 9)

7. சாம்பல் நிற வண்ணப் பொருத்தம்

கருப்பு மற்றும் வெள்ளை நிறங்கள் வண்ணங்கள் அல்ல என்று கூறப்படினும் அவைகளும் காட்சியமைப்பில்

முக்கியப் பங்கு வகிக்கின்றன. இவ்விரு நிறங்களைக் கொண்டு பொருத்தும் காட்சிப் படிமத்திற்கு **சாம்பல் நிற வண்ணப் பொருத்தம்** என்று பெயர். இவ்வகை வண்ணப் பொருத்தத்தில் கருப்பு வெள்ளை மற்றும் இவைகளின் பல்வேறுபட்ட கலவைகளான சாம்பல் நிறக் கலவைகளே நிற அமைப்பாக உள்ளது. (வண்ணப்படம். 10)

8. படைப்பாக்க வண்ணப் பொருத்தம்

படைப்பாக்கத்திற்கென்று ஓர் அளவுகோல் இல்லை. கலைஞனின் கற்பனை வளம் உள்ளமட்டும் அது விரைந்து கொண்டு செல்லும். வண்ணங்களைக் கொண்டு பணிபுரிந்து அனுபவப்பட்ட பண்பட்ட கலைஞனுக்கு மரபு மீறுதல் இயல்பானதாகும். இதுகாறும் கூறப்பட்ட மரபுகளை உடைத்துக்கொண்டு, தனக்குள்ள வண்ணங்களின் வழி ஒரு கருத்தையும், காட்சிப்படிமத்தையும் வெளிப்படுத்தும் வண்ண அமைப்பிற்குப் **படைப்பாக்க வண்ணப் பொருத்தம்** என்று பெயர். இந்த வகையில் அறிவியலில் பிரித்தெடுக்கப் பட்டுள்ள வண்ணக் கோட்பாடுகளிலிருந்து கலைஞன் மாறுபட்டுச் செயல்படுவான் என்பதற்கு இவ்வண்ணப் பொருத்தம் சான்றாகும். (வண்ணப்படம். 11)

9. வண்ணங்களின் மனோதத்துவ நிலை

கலைகளிலும் விளம்பரங்களிலும், வியாபாரத் துறை களிலும் வண்ணங்களின் பங்கு முக்கிய இடம் வகிக்கிறது. தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்குகள் போன்ற நிகழ்ச்சிகளிலும் வண்ணங்களின் பயன்பாடு உள்ளது. சுற்றுப்புறச் சூழல், இடம், காலம் ஆகியவற்றைப் பொருத்தே வண்ணங்களை நாம் பயன்படுத்துகிறோம். ஒரு மனிதனின் ஆடை அணி களின் வண்ண அமைப்பைப் பொறுத்து அவனின் மனநிலை யைப் புரிந்து கொள்ளலாம். உயிரற்ற பொருட்களுக்கு வண்ணம் இருக்காது. எனவே வண்ணம் இருக்குமாயின் அங்கு உயிர் உள்ளது என்று பொருள். இதனடிப்படையில் வண்ணங்களுக்கு உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் சக்தி

உள்ளது. மேலும் உயிருள்ள இவ்வண்ணங்களுக்குச் (Movement) சலனம் உண்டு. இவைகளின் அடிப்படையில் வண்ணங்கள் மனோதத்துவ முறையில் செயல்படுகின்றன.
(வண்ணப்படம். 12)

வண்ணச் சக்கரத்திலுள்ள வண்ணங்களை இரு பாகங்களாகப் பிரிக்கலாம். வண்ணச் சக்கரத்தின் இடது பக்கத்திலுள்ள வண்ணங்களை வெப்ப வண்ணங்கள் (Warm colours) என்றும் வண்ணச் சக்கரத்தின் வலது பக்கத்திலுள்ள வண்ணங்களைக் குளிர்ந்த வண்ணங்கள் (Cool colours) என்றும் பிரிக்கலாம்.

வெப்ப வண்ணங்கள் (Warm colours)	**குளிர்ந்த வண்ணங்கள்** (Cool colours)
மஞ்சள்	மஞ்சள் பச்சை
மஞ்சள் ஆரஞ்சு	பச்சை
ஆரஞ்சு	பச்சை நீலம்
சிவப்பு ஆரஞ்சு	நீலம்
சிவப்பு	நீல வயலட்
சிவப்பு வயலட்	வயலட்

இவ்விரண்டு பிரிவான வண்ணக்கலவைகளும் மனோதத்துவ நிலையில் அவைகளின் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துகின்றன. சிவப்பு, மஞ்சள் போன்ற வண்ணங்கள் தீ, சூரிய ஒளி, வெப்பம், அச்சம், அருகாமை போன்ற உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துகின்றன. இவ்வுணர்வுகளின் வெளிப்பாட்டினை உணர்ந்து அலுவலகம் தங்கும் விடுதி, ஓய்வு அறை போன்ற கட்டிடங்களுக்கு உள் அலங்காரம் (Interior decoration) செய்யும் அமைப்பாளர்கள் மேற்கூறப்பட்ட வண்ணங்களின் வெளி உணர்வுகளை மனதில் நிறுத்தி வண்ணப்பூச்சு செய்கின்றனர். அலுவலக அறைகளில் குளிர்ந்த வண்ணம் பூசப்பட்டால் அலுவலகர்களுக்கு பணி செய்வதை விடுத்து ஓய்வு எடுக்கும் மனநிலை ஏற்படலாம். மாறாக வெப்ப வண்ணங்

களைப் பூசினால் அலுவலகர்கள் விழிப்புடன் செயல்படும் மனநிலையைப் பெறுவர். தங்கும் விடுதி மற்றும் வீடுகளில் உள்ள ஓய்வு எடுக்கும் அறைகளில் குளிர்ந்த வண்ணங்களான நீலம், பச்சை போன்ற வண்ணங்களைத் தீட்டுவதால் ஒய்வெடுக்கும் மன நிலை ஏற்படும். மேலும் இவ்வண்ணங்கள் குளிர்ந்த தன்மையை மட்டும் கொடுக்காமல் விசாலமான பரந்தவெளி என்ற மன உணர்வுகளைக் கொடுப்பதாக இருக்கும். நீல வண்ணத்திலுள்ள வானம் மற்றும் கடல் பசுமை யாக உள்ள புல்வெளி, அடர்ந்த காடு முதலியன குளிர்ந்த வண்ணங்களுக்கான சான்றுகளாகும்.

நாம் உண்ணும் உணவுப் பண்டங்களில் உள்ள வண்ணங்கள் மன உணர்வுகளைப் பாதிப்பதாக உள்ளன. உணவு விடுதிகளில் தயாரிக்கப்பட்டுள்ள பண்டங்களில் செறித்தன்மையைக் (Apetit colour) கொடுக்கக் கூடிய வண்ணங்கள் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. இதனால் இப்பண்டங் களைப் பார்த்தவுடன் நமக்கு அவைகளைச் சுவைக்கும் ஆர்வம் ஏற்படுகின்றது. உண்மையில் இவ்வண்ணங்கள் காட்சியில் சுவையை ஏற்படுத்தும் பணியை மட்டும் செய் கின்றன. பண்டங்கள் விற்பனையாவதற்கும் நுகர்வோரைக் கவரும் வகையில் உணவுப் பண்டங்களில் சேர்க்கக்கூடிய கேசரிப்பொடி போன்ற வண்ணங்கள் சேர்க்கப்பட்டு விற்பனை செய்யப்படுகின்றன.

வண்ணங்களும் குறியீடுகளும்

நமது அன்றாட வாழ்விலும் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்குகளிலும், மதக் கோட்பாடுகளிலும் வண்ணங்கள் குறியீடாகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. சிவன் கோயில் களில் கொடுக்கப்படும் வெண்மை நிற (சாம்பல்) விபூதியும் அம்மன் ஆலயங்களில் கொடுக்கப்படும் குங்குமத்திலும் (சிவப்பு) குறியீட்டுத் தன்மை அடங்கியுள்ளது. சாலைகளின் விதிமுறைகளிலும் வண்ணங்களின் குறியீட்டுச் செயற்பாடு அவசியமாகிறது. சிவப்பு வண்ண விளக்கின் ஒளி **நில்** என்ற பொருளையும், மஞ்சள் வண்ண விளக்கின் ஒளி **தயார் நிலை**

என்ற பொருளையும், பச்சை வண்ண விளக்கின் ஒளி போ என்ற பொருளையும் குறிப்பதாக உள்ளது. பொதுவாழ்வில் வெள்ளை நிறம் சமாதானத்தைக் குறிப்பதாகவும், தூய்மை யைக் குறிப்பதாகவும் உள்ளது. ஆனால் சீன நாட்டில் இதற்கு எதிர்மாறாக துக்கத்தைக் குறிப்பதாக வெள்ளை நிறமும், மகிழ்ச்சியைக் குறிப்பதாகக் கருப்பு நிறமும் குறியீட்டளவில் பின்பற்றப்படுகிறது. இதன்வழி குறியீட்டளவில் வண்ணங் களை உபயோகப்படுத்தும் முறை ஒரே மாதிரியாக இருக்கும் என்று கருத இயலாது.

இந்து மதத்தில் விஷ்ணு தெய்வத்திற்கு நீல நிறம் குறியீடாக உள்ளது. கண்ணனுக்குப் பச்சை நிறமும், சிவனுக்கு வெண்மை நிறமும் (சாம்பல்) குறியீடுகளாக உள் ளன. தனி நிலையைக் குறிப்பதாக உள்ள வண்ணம் பச்சை யாகும்.

> "தவ வழியில் இவருக்கு முதலாவ தாகத் தோன்றும் வண்ணம் பச்சை யாகும். குண்டலினி யோகப் பயிற்சி யில் தனக்குக் கிடைக்கும் இவ்வண் ணத்தைக் கருமையிலிருந்து (அஞ் ஞானத்திலிருந்து) தான் விடுபட உதவுவதாக ஓவியர் கூறுகிறார். கரு மையும் பச்சையும் பின்தள வண்ணங் களாக (Background colours) யோக நரசிம்மரை சமநிலைப்படுத்துவதில் முனைகின்றன. . . நீலத்திலுமான இளஞ்சாயங்களில் (Colour Tinges) லக்ஷ்மி நரசிம்மரை ஒரு சிற்பி போல் தேர்ந்து செதுக்கியுள்ளார்."[3]

என்று கூறும் கருத்து தெய்வ வழிபாடு தொடர்பான ஓவியங்களில் வண்ணங்களின் குறியீட்டுத் தன்மையின் ஆதிக்கத்தை உணரலாம்.

---

3. தேனுகா – வண்ணங்கள் வடிவங்கள், பக். 83.

சகஜயோக தியானத்தில் மனித உடலில் காணும் ஒவ்வொரு சக்கரமும் ஒரு வண்ணத்தினைக் கொண்டுள்ளது. சகஜயோகம் என்றால் **சகஜ்** - நம்முடன் பிறந்தது. **யோகம்** - எங்கும் நிலைத்திருக்கும் இறையருளோடு இணைந்திருக்கும் நிலையென்றாகும். சகஜயோகமானது மாதாஜி ஸ்ரீ நிர்மலா தேவி அவர்களால் 1970ஆம் ஆண்டு அருளப்பெற்றது. நம் ஒவ்வொருவருக்குள்ளும் உறங்கிக் கொண்டிருக்கும் தெய்வீக சக்தியான குண்டலினையை எழுப்பி நமது உடலில் உள்ள ஏழு சக்தி மையங்களை (சக்கரங்கள்) கடந்து எங்கும் பரவி யிருக்கும் இறையருளோடு தொடர்பு கொள்ளச்செய்வதே இந்த யோகத்தின் இயக்கமாகும். இதில் இடம் பெறும் ஏழு சக்கரங்கள் :-[4]

சக்கரங்கள்	**வண்ணங்கள்**
மூலதாரச் சக்கரம்	பவளச்சிவப்பு
சுவாதிஸ்தானச் சக்கரம்	புவள மஞ்சள்
நாபிச் சக்கரம்	பச்சை
அனாகத் சக்கரம்	ஊதா
விசுதி சக்கரம்	நீலம்
ஆங்கியா சக்கரம்	வெள்ளை
சகஸ்ரார சக்கரம்	பலவண்ணங்கள்

இதுவரை விவரிக்கப்பட்ட செய்திகள் வண்ணக் கூறுகளின் பங்கு காட்சியமைப்பில் இன்றியமையாதது என்பதை அறிவுறுத்துகிறது. மேலும் நமது தனிப்பட்ட வாழ்க்கை, பொது வாழ்க்கை மற்றும் தெய்வ வழிபாட்டுச் செயல்களில் வண்ணங்கள் குறியீட்டளவில் இருந்து கருத்துப் பரிமாற்றங்களுக்குத் துணை செய்கிறது என்பதையும் தெளிவு படுத்துகிறது. வண்ணங்களைப் பலவகைக் கூறுகளாகப்

---

4. An Introduction to Sahaja - Yoga, H.H. Sri Mataji Nirmala Devi, P. 21 - 23.

பிரித்துப் பார்த்தாலும் அவைகளைக் கலந்து வண்ணச் சேர்க்கை மற்றும் வண்ணப் பொருத்தம் செய்யும் பொழுதும் இக்கூறுகள் ஒன்றுடன் ஒன்று (Unity) இணைந்து சம நிலையில் (Balance) தாள லயத்துடன் (Rhythem) ஒத்திசைந்து (Harmony) கருத்துப் பரிமாற்றத்துக்குத் துணை செய்தல் வேண்டும்.

I. மனோதத்துவ முறையில் பாதிப்பினை ஏற்படுத்தக்கூடிய வண்ணக்கலவை

வண்ணம்		உணர்வு வெளிப்பாடு
1. மஞ்சள்	-	மகிழ்ச்சி, மென்மைத் தன்மை
2. மஞ்சள் பச்சை	-	குதூகலமான மகிழ்ச்சி
3. பச்சை	-	ஓய்வெடுத்தல், புதுப் பொலிவுடன் இருத்தல்
4. நீல பச்சை	-	குளிர்ந்த நிலை, சாத்வீக தன்மை
5. நீலம்	-	மென்மை, பெருந்தன்மை தியான நிலை
6. கருஞ்சிவப்பு	-	மென்மை, சோர்வுற்றிருத்தல்
7. சிவப்பு	-	வெப்பம், தூண்டி விடுதல்

II. உலக அளவில் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட வண்ணக்கலவை

வண்ணம்		உணர்வு வெளிப்பாடு
1. காவி நிறம், மஞ்சள் சிவப்பு	-	உண்ணத் தூண்டுதல்
2. பச்சை	-	திருப்திபடுதல்
3. செங்கருநீலநிறம்	-	சிறப்பு மிகுந்த செல்வ நிலை
4. நீலம்	-	அமைதி
5. ஆரஞ்சு	-	கருஞ் சீற்றமுடைய
6. சாம்பல் நிறம்	-	எளிமை, மதிப்பு

III. உலகப் பொதுவிலான வண்ணக் குறியீடுகள்

வண்ணம்		குறியீட்டுணர்வு
1. வெண்மை	-	மகிழ்ச்சி, சரணடைதல்
2. கருப்பு	-	துக்கம், வருந்துதல்
3. சிவப்பு	-	அபாயம், நில்
4. பச்சை	-	பாதுகாப்பு, போ
5. நீலம்	-	அமைதி
6. மஞ்சள்	-	சாதாரணம்

IV. இந்துமத வண்ணக் குறியீடுகள்

வண்ணம்		குறியீட்டுணர்வு
1. பச்சை	-	சக்தி, உள்ளார்ந்த ஆற்றல்
2. சிவப்பு	-	செல்வம், இலக்கு தீ, நிறைவு மிகுந்த
3. வெள்ளை	-	சுத்தமான அறிவொளி, சரஸ்வதி
4. நீலம்	-	பெருமை வாய்ந்த பரந்த வெளி, ஆழங் கண்டறியப்படாத விஷ்ணு
5. மஞ்சள்	-	மங்களகரமான செல்வச்செழிப்பு
6. காவிநிறம்	-	விட்டுக் கொடுத்தல், துறவு நிலை
7. கருப்பு	-	கெட்ட சகுணம்
8. கரும் புள்ளிகள்	-	பயம், பீதி

V. பழைய ஏற்பாட்டில் (பைபிள்) உள்ள வண்ணக் குறியீடுகள்

வண்ணம்		குறியீட்டுணர்வு
1. நீலம்	-	காற்று
2. வெள்ளை	-	பூமி
3. சிவப்பு	-	தீ
4. கடுஞ்சிவப்பு	-	தண்ணீர்

அனைத்து வகை வண்ணங்களும் சேர்ந்த ஒளி ஒன்றுபடும் பொழுது அவ்விடத்தில் ஆண்டவர் இருப்பதை உணரலாம்.

VI. எகிப்திய மக்களின் கனவுகளில் வரும் வண்ணக் குறியீடுகள்

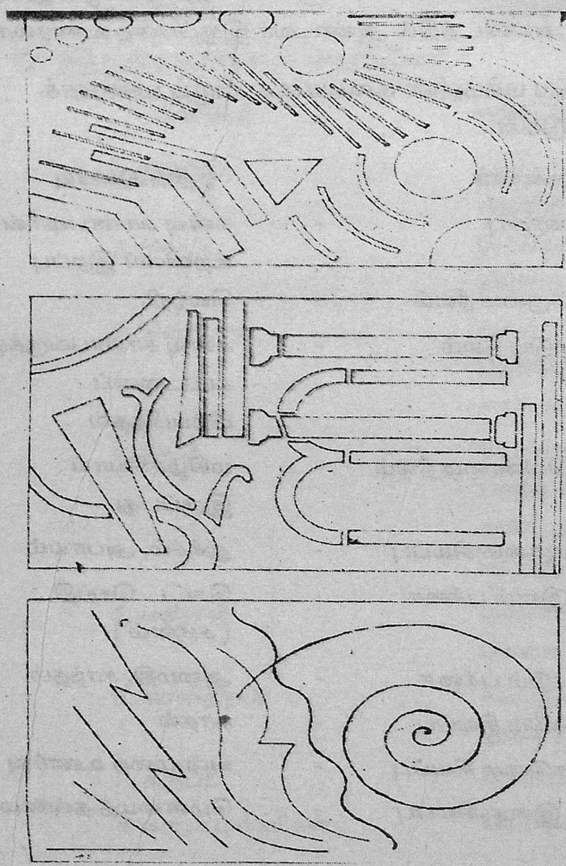
வண்ணம்		குறியீட்டுணர்வு
1. கருப்பு	-	கனவு காண்பவரின் உறவினர் இறப்பு
2. கருமை நீலம்	-	வெற்றி
3. கடும் நீலம்	-	கனவு காண்பவருக்குக் கட்டளைப் பிறப்பித்தல்
4. வெண்மை நீலம்	-	மகிழ்ச்சியாய் இருப்பது
5. கருமை சிவப்பு	-	துக்கம், அபாயம்
6. இளம் பச்சை	-	கெட்ட செய்தி (சகுனம்)
7. கடும் பச்சை	-	அமைதி, சாந்தம்
8. கடும் சிவப்பு	-	காதல்
9. கடுமை சிவப்பு	-	வன்முறை உணர்வு
10. இளஞ்சிவப்பு	-	மென்மைத் தன்மை

11. கடுஞ்செங்
கருநீல நிறம் - அதிகாரத்தைக் கைக்கொள்ளுதல்

12. வெண்செங்கருநீலம் - பொது அறிவு அடைதல்

13. வெள்ளை - மகிழ்ச்சியாக வீட்டில் இருத்தல்

மேற்கூறப்பட்ட வண்ணங்களுடன் கருமை சேர்ந்தால் எதிர் விளைவுகள் ஏற்படும்.



கோடுகளும் – வடிவங்களும்

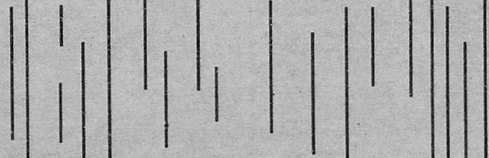
கோடுகளும் வடிவங்களும்

கோடு என்ற வடிவம் உலகில் இல்லை. கோடு மாயை என்பது ஆகும். நாம் காணும் கோடுகள் அனைத்தும் மனிதனால் உருவாக்கப்பட்டவை. பல புள்ளிகளில் இணைந்த வடிவமே கோடு எனப்படும். எனவே,

> "நாம் காணும் பொருட்கள் அதன் அகல, நீள, உயர, கன பரிமாணங்கள் அனைத்துமே மனித மூளையின் அற்புதப் படைப்புகள் ஆகும். . . நம் இந்திய வேதங்கள் வெளி (Space), காலம் (Time) பற்றிய மனித உணர்வுகள் எல்லாம் உண்மையல்ல என்றும் சர்வமும் பிரம்மபலம் என்றும் ஜபிக்கத் தொடங்கிவிடுகின்றன."[5]

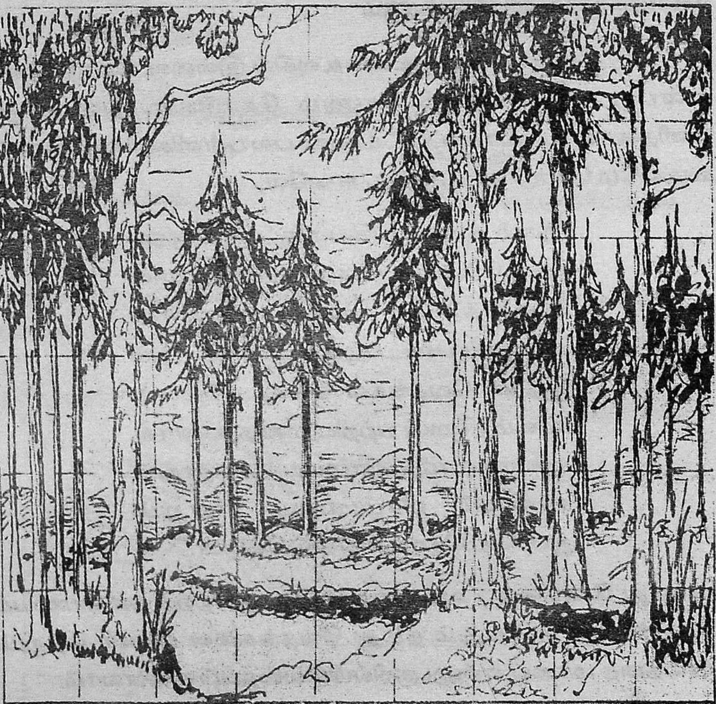
என்பது கோடுகள் - வடிவங்கள் பொருளற்றத் தன்மையைக் கொண்டது என்பதும் நமது வேதங்களை வெளி மற்றும் காலத்தை மாயை என்று குறிப்பிடுவதையும் காணலாம்.

இதனடிப்படையில் இக்கோடுகளின் உருவ அமைப்பு, இவற்றின் வைப்பு நிலை (Placement) போன்ற உணர்வுக் கூறுகள் (Feelings) கருத்தை வெளிப்படுத்துவதாக அமைகின்றன. உதாரணமாக நேர்கோடுகள் (Vertical lines) என்பன உயர்ந்த நிலையில் இருத்தல், கம்பீரமான மற்றும் மேல்நோக்கிச் செல்லுதல், வளர்ச்சி நிலை போன்ற கருத்துகளை வெளிப்படுத்தும் உணர்வுக் கூறுகளைப் பெற்றுள்ளன.

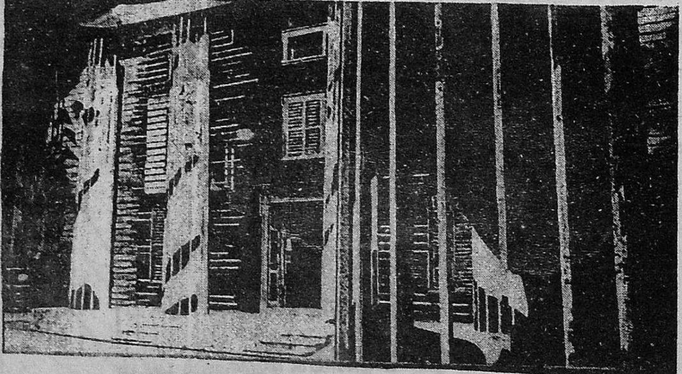


நேர்கோடுகளின் தன்மையைக் குறிக்கும் படம்

5. தேனுகா – வண்ணங்கள் வடிவங்கள், பக். 62, 63.



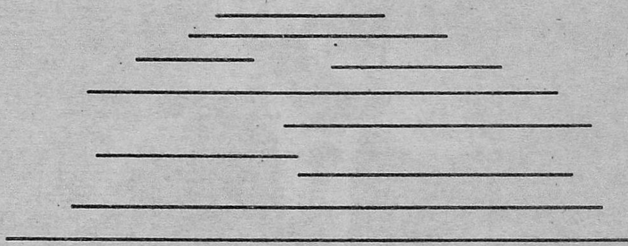
நேர்கோடுகளின் பிரதானம்



நேர்கோடுகளின் தாக்கம்

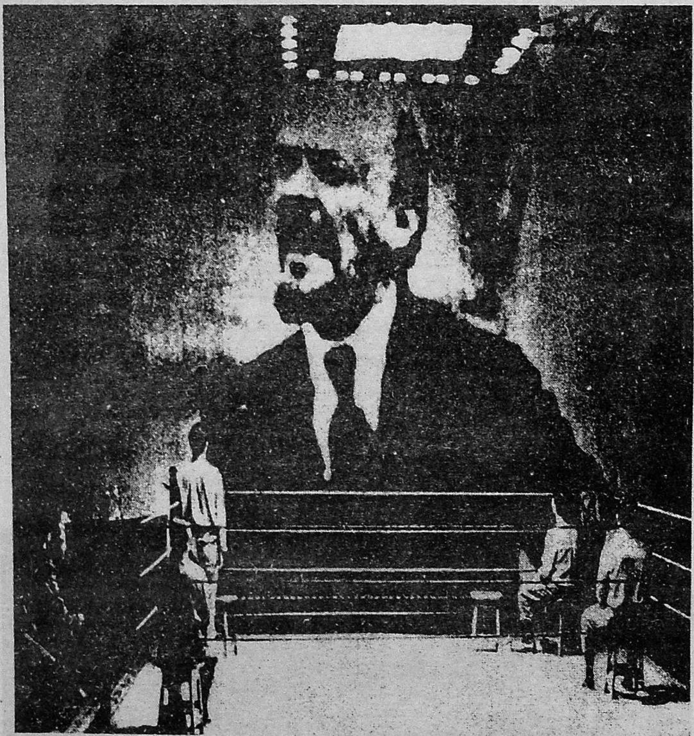
படுக்கைக் கோடுகள்

படுக்கைக் கோடுகள் என்பன அகன்ற விரிவான பரந்த நிலையில் இருத்தல், வளர்ச்சியற்றுக் கிடந்த நிலை போன்ற உணர்வுக் கூறுகளை வெளிப்படுத்துவதாக உள்ளன.



படுக்கைக் கோடுகளின் தன்மையைக் குறிக்கும் படம்

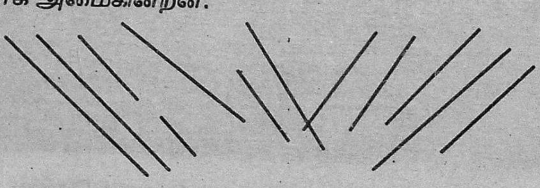
படுக்கைக் கோடுகளை முதன்மைப்படுத்திய காட்சியமைப்பு



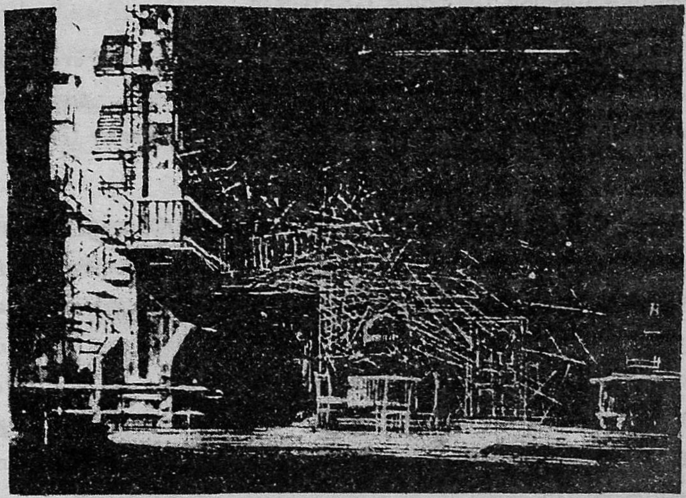
படுக்கைக் கோடுகளை முதன்மைப்படுத்திய
காட்சியமைப்பு

சாய்வுக் கோடுகள்

சாய்வுக் கோடுகள் என்பன நிலையற்ற தன்மை, அடிமைத்தனம், வணங்கி இருத்தல், வளைந்து கொடுத்தல், சலனத்தன்மை போன்ற உணர்வுக்கூறுகளை வெளிப்படுத் துவனவாக அமைகின்றன.



சாய்வுக் கோடுகளை விளக்கும் படம்



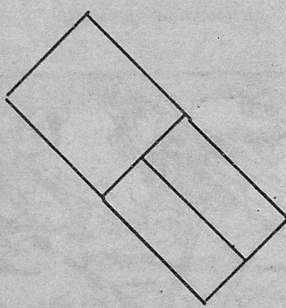
சாய்வுக் கோடுகளின் தாக்கம்

சாய்வுக் கோடுகளின் தாக்கம்

வளைந்த மற்றும் நெளிந்த கோடுகள்

வளைந்த மற்றும் நெளிந்த கோடுகள் என்பன மென்மைத்தன்மை, சலனம், நிலையற்ற தன்மை, அனுசரித்துச் செல்லும் நிலை போன்ற உணர்வுக் கூறுகளை வெளிப்படுத்துவனவாக அமைகின்றன.

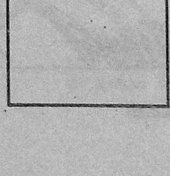
எனவே உலகத்தில் அமைந்துள்ள பொருட்களின் வடிவங்கள் பொதுவாக மேற்கூறப்பட்ட கோடுகளின் அடிப்படையில் அமைந்துள்ளன. இக்கோடுகளின் அமைப்பில் உருவாகும் வடிவங்களின் கலவையே நாம் காணும் மற்றும் நம்மால் உருவாக்கப்படும் வடிவங்களாகும். உதாரணமாக நேர்கோடுகள் மற்றும் படுக்கைக் கோடுகளை உபயோகித்து சதுரம், செவ்வகம், நீண்ட செவ்வகம் போன்ற வடிவங்களை அமைக்கலாம்.

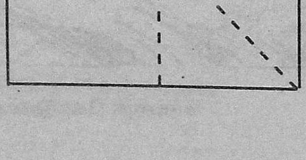


வடிவங்கள்

சதுரம் செவ்வகம் நீண்ட செவ்வகம்

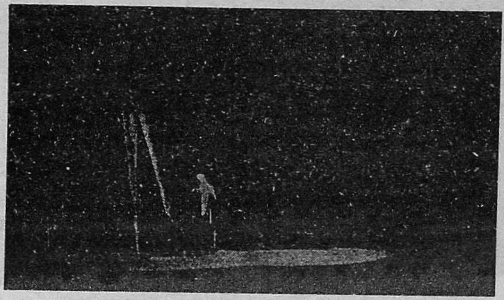
சாய்வுக் கோடுகள், நேர்க்கோடுகள் மற்றும் படுக்கைக் கோடுகளினால் முக்கோணம் போன்ற வடிவங்களை அமைக்கலாம்.



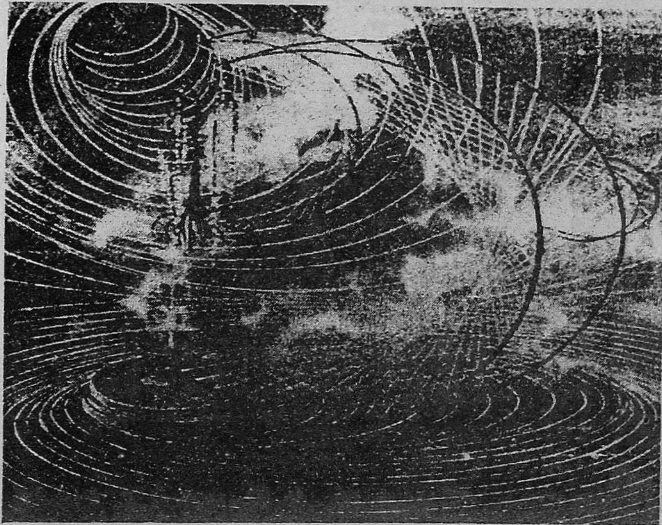


சாய்வுக்கோடுகள், நேர்கோடுகள் மற்றும் படுக்கைக் கோடுகளினால் உருவாக்கப்படும் முக்கோண வடிவங்கள்

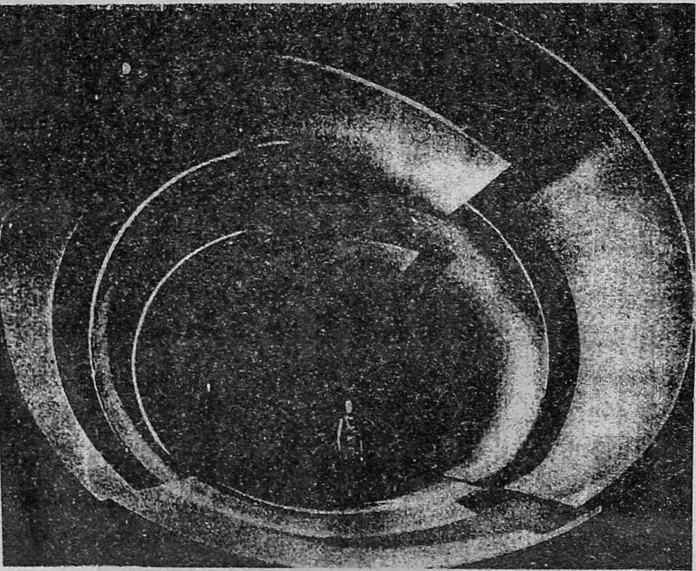
வளைந்த மற்றும் நெளிந்த கோடுகளின் அமைப்பைக் கொண்டு வட்டம், உருண்டை, சக்கரம் போன்ற வடிவங்களை அமைக்கலாம். மேற்கூறப்பட்ட சதுரம், செவ்வகம், முக்கோணம் மற்றும் வட்டம் போன்றவை நாம் காணும் காட்சியமைப்பின் அடிப்படை வடிவங்களாகும்.



முக்கோண வடிவத்தை உட்கொண்ட காட்சியமைப்பு

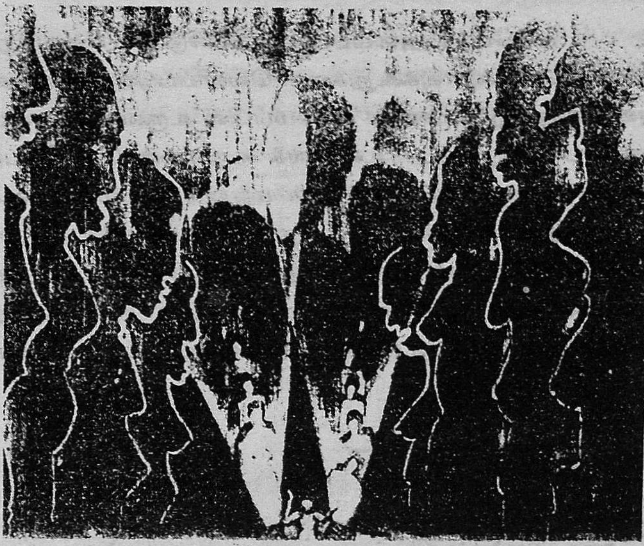


வட்டங்களை உட்கொண்ட காட்சியமைப்பு

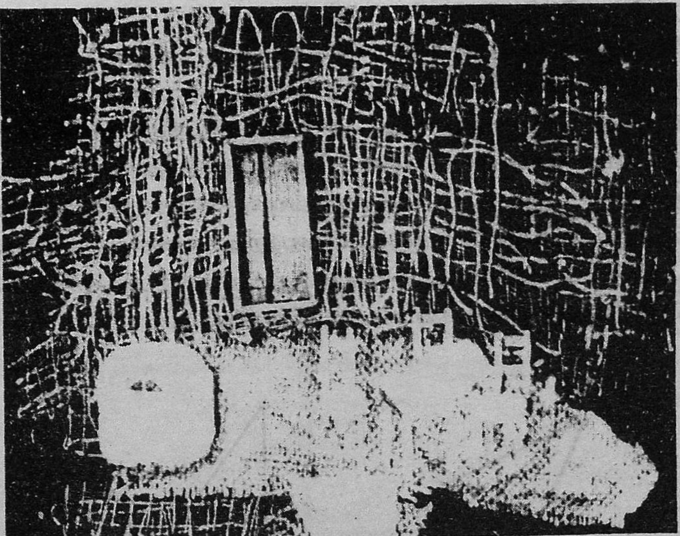


வட்டங்களை உட்கொண்ட காட்சியமைப்பு

வளைவுக் கோடுகளை உட்படுத்திய காட்சியமைப்பு



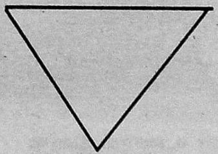
வளைவுக் கோடுகளின் உணர்வு நிலை

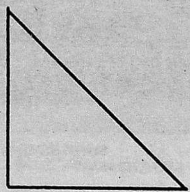


'சிக்கல்' உணர்வினை உட்படுத்திய காட்சியமைப்பு

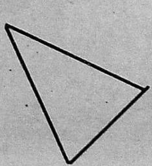
வடிவங்கள்

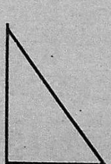
பல்வேறு அமைப்புள்ள கோடுகள் எவ்வாறு பல்வேறுபட்ட உணர்வுக்கூறுகளை வெளிப்படுத்துகின்றனவோ அவ்வாறே இவைகளின் அமைப்பில் உருவாகும் வடிவங்களும் பல்வேறுபட்ட உணர்வுக் கூறுகளை வெளிப்படுத்துவனவாக அமையும். கோடுகள் மற்றும் வடிவங்களை நாம் பொருத்தும் விதத்தைப் பொறுத்தே உணர்வுக் கூறுகளின் வெளிப்பாடும் அமைந்துள்ளது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. உதாரணமாக முக்கோண வடிவத்தை நிலைநிறுத்தும் முறையிலிருந்து இரு வகையான வேறுபட்ட உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தலாம்.



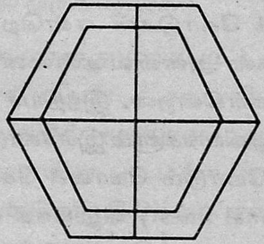


மேலே குறிப்பிட்டுள்ள அ, ஆ என்ற இரு படங்களும் பிரமிடுகள், மலைகள், வீடுகள் போன்ற அமைப்பைக் கொண்டதாக அமைந்துள்ளன. இவ்வுருவ அமைப்புகள் உயரமானதும், நிலையானதும், வளர்ச்சியடைந்து கொண்டிருப்பது போன்ற உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதாக அமைந்துள்ளது. இதே முக்கோண வடிவத்தை எதிர்நிலையில் நிறுத்தி வைக்கும்பொழுது நிலையற்றத் தன்மையைக் கொண்டதாகவும், கீழ்நோக்கிச் செல்வது போன்ற உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதாகவும் அமைகின்றது.





இதனையே மூன்றாவது நிலையில் நிறுத்தி வைப் போமானால் - இதிலும் நிலையற்றதும் பக்கவாட்டில் போகும் சலனத்தை உடையதாகவும் உள்ள உணர்வுகளை வெளிப் பாட்டில் கொண்டிருப்பதைக் காணமுடிகிறது.

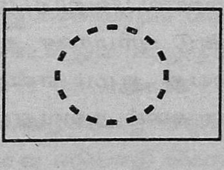


இதனையே,

> "குறுக்கும் நெடுக்குமாய் விரவியிட்ட கோடுகள் - இதில் முக்கோணங் களாகி அசைவதும், நிலைப்பதுமான (Dynamic and Static) ரூபங்களைப் பெற்று விடுகின்றன. "[5]

எனவே வடிவங்களை மாறுபட்ட அமைப்புகளில் கையாளும் தன்மையால் அவைகளின் உணர்வு வெளிப்பாடும் மாறுபடு வதைக் காண முடிகிறது.

முக்கோண வடிவத்தைப் போன்றே பிற வடிவங் களான வட்டம், சதுரம், செவ்வக வடிவங்களை நிலை நிறுத்திக் கையாளும் முறையிலிருந்து அவைகளின் உணர்வு வெளிப்பாடு மாறுபடும். சதுரம் மற்றும் செவ்வக வடிவங் களை நிலைநிறுத்தம் முறையிலிருந்து நிலையான தன்மையும், நிலையற்ற தன்மையையும் வெளிப்படுத்த இயலும்.



5. தேனுகா – வண்ணங்கள் வடிவங்கள், பக். 83.

வளைந்த மற்றும் நெளிந்த கோடுகளைப் பயன்படுத்தி உருவாக்கப் பட்ட வடிவங்களிலும் சலனத்தன்மை, நிலையற்ற தன்மை போன்ற உணர்வுகளை வெளிப்படுத்த இயலும்.

> "வளைவு, நெளிவு, செங்குத்து, இமைக் கோடுகள் என்றெல்லாம் கோடுகள் அளவில் தன்னைச் சுருக் கிக்கொள்கின்றன. இந்தியச் சிற்பங் களும் ஓவியங்களும் இக்கோடுகளின் இடையோடும் கோலக் கோடுகள் (Diagonal lines) வழியாக ஓவியக் கலைஞர் தன் கூபிச ஓவியங்களைப் படைக்கிறார். குறுக்கும் நெடுக்கு மாக விரவி ஓடும் இவ்வகையான இவரது கோணக்கோடுகள் உருவங் களில் ஒருவிதமான இரண்டிரண் டான மாயத்தோற்றத்தை ஏற்படுத்து கின்றன. . . கிராமங்களில் தேர்த் திருவிழாக் காலங்களில் குழந்தை களின் கைகளில் தொங்கும் ஊர்க் குருவி பொம்மைகளின் வெளித் தோற்றமே ஓவியக் கலைஞனின் படைப்புகளுக்கு உந்து சக்தியாக (Creative impulse) விளங்குகிறது."[6]

பளுவான வடிவம்

வடிவமும் பரு உருவமும் அமைப்பு முறையில் ஒன்றாக இருப்பினும் இவ்விரு அமைப்புகளும் கனப்பரிமாண (Depth) அளவு முறையில் வேறுபட்டு நிற்கின்றன. வடிவத் திற்கு (form) இரண்டு பரிமாண அளவுகளான உயரம், அகலம், கனம் அல்லது ஆழம் என்ற அளவுகள் உண்டு. மூன்றாவது அளவான கனம் அல்லது ஆழம் தன்னைச் சுற்றி

---

6. தேணுகா – வண்ணங்கள் வடிவங்கள், பக். 128 - 129

உள்ள பரப் பினைத் தன்னுள் வியாபித்துக் கொண்டு அல்லது அடக்கிக் கொண்டுள்ளது. எனவே முக்கோணத்தை வடிவ மாகவும் கூம்பினைப் பளு உருவமாகவும் கூறுகிறோம். அதே போல் வட்டத்தினை வடிவமாகவும் உருண்டையைப் பளு உருவமாகவும் கருதி வருகிறோம்.

பளு உருவமானது (லாபம்) காட்சியமைப்பிலும் சிற்பக்கலை மற்றும் கட்டிடக் கலையிலும் முக்கியப் பங்கு வகிக்கிறது. ஓவியத்தின் மூன்றாம் அளவு இடம் பெறா விடினும். . . இவ்வளவின் படிமத்தை வண்ணங்களின் வழி கலைஞர்கள் கொண்டு வருகின்றனர். எனவே முப்பரிமாணம் கொண்ட மனிதர்கள் உறவாடும் நாடகக் காட்சியமைப்பில் பளு உருவத்தின் (வடிவம்) பங்கு தவிர்க்க முடியாததாக உள்ளது. இப்பளு உரு அமைப்பினால் 20ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்க காலத்தில் நாடகக் காட்சியமைப்பில் புது வகை யான உத்திகளுக்கான கோட்பாடுகள் தொடங்க ஆரம்பித்தன எனலாம். எனவே காட்சியமைப்பு என்பது, " பல்வேறு வடிவம் கொண்ட பொருட்களை முறைப்படுத்தி, அதன் வழி குறிப்பிடத்தக்க நோக்கை அடைவதாகும். எனினும் இருவகை யான நோக்கங்கள் நிறைவேற்றப்படுவதாக அது அமைய வேண்டும். முதலாவதாகக் காட்சிப்படுத்துபவரின் வெளிப் பாடு (Expression), இரண்டாவதாகக் காட்சியைக் காணும் பார்வையாளரின் வெளிப்பாடு. இவ்விரு வெளிப்பாடுகளும் இயைந்து நிற்கும்பொழுது செய்திப்பரிமாற்றம் (Communica- tion) ஏற்படுகிறது.

கலைநுட்பம் கொண்ட காட்சியமைப்பில் உருவாக் கமும் (Idea) தனித்துவமும் ஒரு படைப்பாக்கக் கலைஞனின் வழி வெளிப்படுத்துவது அவசியமாகிறது. இதனால் பிற கலைஞரிடமிருந்து இக்கலைஞன் வேறுபட்டு தனித்துவத் தோடு நிற்க இயலும். பொதுவாக, ஒரு கலைஞன் எந்த அளவு வெளி உலகத்திலுள்ள காட்சிகள் (Scenery), சப்தங்கள் (Sounds) மனிதர்களின் பழக்க வழக்கங்களைப் பார்க்க முற்படு கிறானோ அந்த அளவு ஈடுபாடு கொண்ட படைப்பாக்கத் தையும் தனித்துவத்தினையும் அவனால் காணமுடியும்.

காட்சியமைப்பாளரும் பிற தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களும்

எழுத்து வடிவில் உள்ள நாடகப்படிவம் (Script) காட்சிப் படிமங்களாக மாற்றப்படும்பொழுது அது காட்சி களை மையமாகக் கொண்ட நாடகமாகிறது. இக்காட்சிப் படிமங்கள் முதலில் தொழில் நுட்பக் கூறுகளாக உருவெடுத்து இறுதியில் கலைநுட்பம் கொண்ட நாடகப் படைப்பாக பார்வையாளனைச் சென்றடைகிறது. நாடக மேடையில் உள்ள காட்சிகளைப் படிமங்களை ஒட்டுமொத்தமாகக் காட்சியமைப்பு என்று கூறலாம். இக்காட்சியமைப்பில் காட்சியமைப்பாளர், ஒளி அமைப்பாளர், ஆடை அணிகலன் அமைப்பாளர், ஒப்பனை அமைப்பாளர் மற்றும் நாடக இயக்குநர் என்று பல்வேறுபட்ட தொழில்நுட்பக் கலைஞர் கள் ஈடுபட்டுள்ளனர். இவர்களனைவரும், நாடக இயக் குநரும் ஒருமித்த கருத்துடன் நாடகக் காட்சிகளை உருவாக்கி அதில் வரும் கதாபாத்திரங்களை உறவாடச்செய்து, கூட்டு முயற்சி கொண்ட நாடகப் படைப்பினை உருவாக்குகின்றனர். நாடக ஆக்கம் மற்றும் தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களின் தலைமையை ஏற்று நடத்துபவராக நாடக இயக்குநர் விளக்குகின்றார்.

நாடகத்தில் இயக்குநரின் பணியானது நடிகர்களை நடிக்க வைப்பது அன்று. இவரின் குறிப்பிடத்தக்க பணி யானது முரண்பாட்டுத் தன்மை (Conflicts) கொண்ட நாடக நிகழ்வினை உருவாக்கி அதனை (Action of the play) நெறிப் படுத்திக் கொண்டு செல்வதாகும். இந்நாடக நிகழ்வினைக் காட்சிப் படிமங்களாக மாற்றும் பொழுது அவை நாடகத் தன்மையைப் பெறுகிறது. இக்காட்சிப் படிமங்களுக்கான இடம், காலம் மற்றும் சூழலை உருவாக்கும் பணியினைச் செய்பவர்களாக தொழில்நுட்பக் கலைஞர்கள் இருக் கின்றனர். இவர்கள் அனைவரும் நாடகப்படைப்பின் தொழில்நுட்பக் கூறுகளான மேடையமைப்பு, ஒளியமைப்பு, உடை மற்றும் ஒப்பனை ஆகியவற்றில் ஈடுபட்டு ஒன்றுடன் ஒன்று இணைந்து காட்சியமைப்பாகப் படைக்கின்றனர்.

இத்தொழில் நுட்பக் கூறுகள் மேடையமைப்பிற்கு எவ்வாறு துணைபுரிகின்றன என்றும், காட்சியமைப்பில் இவைகளின் பங்கு பற்றியும் காணலாம்.

நாடகப்பிரதி

நாடகப் படைப்பின் அடிப்படைத் தளமாக விளங்குவது எழுத்துருவில் உள்ள நாடகப்படி ஆகும். இப்படியை உயிருள்ளதாக மாற்றும் பொறுப்பு நாடக இயக்குநருடையதாகும். நடிகர்களின் பாத்திர வெளிப்பாட்டின் வழி இயக்குநர் இப்பணியைச் செய்து காட்டுகிறார். எழுத்துக்கலை (Art of writing), நடிப்புக்கலை (Art of acting) மற்றும் நெறிப்படுத்தும் கலை (Direction) போன்றவைகள் தனித்துவம் வாய்ந்த திறமைகளின் அடிப்படையில் இருப்பினும் நாடகப் படைப்பில் இவை அனைத்தும் தனிக் குணங்களைக் கொண்டிருப்பினும் இறுதியில் நாடகப் படைப்பிலிருந்து இவைகள் பிரிக்க முடியாதவைகளாக ஆகின்றன. இத்தகைய தனிக்குணம் கொண்ட கூறுகளை ஒன்றுடன் ஒன்று இணைத்து நாடக வடிவம் கொடுப்பவர் இயக்குநரேயாவார்.

உடை மற்றும் ஒப்பனை

மேடையமைப்பும் (Settings) உடையமைப்பும் இணைந்தும் இயைந்தும் செல்லக்கூடிய நாடகக் கூறுகளாக உள்ளன. இரு கூறுகளிலும் உள்ள நாடக நிகழ்வின் (Action) காலம் (Period) பாணி (Style) மற்றும் வண்ணக்கலவை ஆகியன இவ்விரண்டிலும் உள்ளதால் காலமும் பாணியும் மற்றும் வண்ணங்களும் ஒன்றுடன் ஒன்று இணைந்து செல்வதாக உள்ளன. மேடையமைப்பும் உடையமைப்பும் நாடகக் காலத்தினை (Period of the play) வெளிப்படுத்துவனவாக இருப்பினும் இவைகளின் கருத்து வெளிப்பாடும் இதனை வெளிப்படுத்தும் முறையில் இரு அமைப்புக் கூறுகளும் இணைந்து செயல்படுவது அவசியமாகிறது. மேடையமைப்பாளர் குறிப்பிட்ட வண்ணக் கலவைகளைக் கொண்டு நாடகச் சூழலை உருவாக்க நினைக்கலாம். உடையமைப்பில் உள்ள வண்ணங்களும் கோடுகளும் அவைகளின் வடிவங்

களும் நடிகர்களின் பாத்திர வெளிப்பாட்டிற்கு உதவலாம். ஆனால் மேடையமைப்பின் சூழலும் நடிகர்கள் அணிந்துள்ள உடையமைப்பு முறையும் இணைந்தும் இயைந்தும் செயல்பட வேண்டும். இவ்விரு அமைப்பாளர்களும் கருத்து ஒற்றுமையில் வேறுபட்டிருப்பினும் இதனைச் சீர்படுத்தும் பொறுப்பில் இயக்குநர் செயல்பட வேண்டும். சிறந்த நாடகப் படைப்பில் மேடையமைப்பும், உடையமைப்பும் இணைந்து செயல்பட வேண்டும்.

உடை அமைப்புடன் அணிகலன்களும் ஒப்பனையும் இணைந்திருப்பதால் இவைப் பற்றி தனியாக எடுத்துக்கூறப் படவில்லை. நடிகனின் பாத்திர வெளிப்பாட்டிற்குத் துணையாக அமைவது ஒப்பனையாகும். நாடக நிகழ்வின் சூழலுக்குத் துணை செய்யும் கூறுகளாக மேடையமைப்பும், உடையமைப்பும் விளங்குவது போல் நடிகனின் பாத்திர வெளிப்பாட்டிற்கு துணை செய்வதாக ஒப்பனை விளங்குகிறது. உடை மற்றும் ஒப்பனையின் வழி நாடகப் பாத்திரத்தின் வயது, உடல்நலம், தொழில்முறை, சமூகத்தில் உள்ள நிலை, இடம் மற்றும் காலம் போன்ற பாத்திரப் படைப்பின் குணங்களை வெளிப் படுத்தலாம்.

ஒளியமைப்பு

மேடையமைப்பாளரும் உடை, ஒப்பனை அமைப்பாளரின் பணிக்கு உயிர் பெறச் செய்யும் செயல் வடிவத்தை ஒளியமைப்பாளர் செய்கிறார். ஒளியில்லை என்றால் மேடையில் யாரையும் எதனையும் காண்பது அரிது. எனவே ஒளியமைப்பானது மேடையில் ஒளியைக் கட்டுப்படுத்துவது மட்டுமல்லாது அவ்வொளி மேடையில் நடைபெறும் நாடக நிகழ்வின் நுட்பமான செயற்பாடுகளையும் எடுத்துக்காட்டுவதுமாகவும் விளங்க வேண்டும். இதன் வழி நடிகனின் பாத்திர வெளிப்பாட்டிற்கு முன்பே பார்வையாளர்களின் கற்பனையைத் தூண்டுவதாக ஒளியமைப்பு அமைதல் வேண்டும். சாதரணமாக மனோதத்துவப் (Psychological) பாதிப்பினை ஏற்படுத்தக்கூடிய உள்ள ஒளியை, மேடையில் பயன்

படுத்தும் பொழுது நாடக நிகழ்வினை உணர்த்தக் கூடிய நாடகச் சூழலை மிகவும் சக்தி வாய்ந்ததாக ஒளியைக் கொண்டு உருவாக்கலாம். நாடகப் படைப்பின் சிறந்த தொழிற்கூறாக உள்ள ஒளியமைப்பினைப் படைப்பாக்க முறையில் பயன்படுத்தும் முறையினை அறிய வேண்டியது அவசியமாகிறது. தற்காலத்தில் சிறந்த ஒளியமைப்பைச் செய்வதற்கு புதுவகையான ஒளியமைப்புச் சாதனங்கள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. இவைகளைப் பயன்படுத்தும் முறையினை அறிந்திருந்தால் இவைகளைச் சிறந்த நாடக உத்திகளுக்குப் பயன்படுத்திக் கொள்ளலாம். ஒளியமைப்பில் ஒளிக் கட்டுப்பாட்டுக் கருவியானது (Dimmes) நாடகச் சூழலான மனநிலை (mood), சுற்றுப்புறச்சூழல் (Atmosphere), நேரம் (Time), தாளலயம் (Rhythm), இடம் (Space) போன்றவற்றை வெளிப்படுத்தலாம். மேலும் ஒளிக்கதிர்களில் உள்ள வண்ணங்களும் மேடையமைப்பு மற்றும் உடையமைப்பில் உள்ள வண்ணங்களும் நாடகச்சூழலுக்கு ஏற்றாற்போல் பயன்படுத்தப்பட வேண்டும். நீல வண்ண ஆடை அல்லது மேடையமைப்பில் சிவப்பு வண்ண ஒளியைப் பாய்ச்சும்பொழுது நீலநிறம் கருமையாகிவிடும். எனவே இதுபோன்ற பெரிய தவறுகளைக் களைய மேடை அமைப்பாளர், உடை ஒப்பனை அமைப்பாளர் மற்றும் ஒளியமைப்பாளர் அனைவரும் ஒன்றுபட்டு கருத்துப் பரிமாற்றத்துடன் செயல்படவேண்டியது நாடகப்படைப்பின் அவசியமாகிறது. எனவே ஒளியமைப்பானது **பார்க்கச் செய்யும்** (Visibility) பணியுடன் மட்டும் முடிந்து போகும் கூறு அல்ல. இதர தொழில்முறைக் கூறுகளைப் போன்று ஒளியமைப்பும் நாடகச் சூழலை உருவாக்கும் வெளி, காலம் போன்ற நாடகப் பின்னணியினை உருவாக்கும் தொழில்நுட்பக் கலை வடிவமாகச் செயல்படுகின்றது.

மேடைப்பொருட்கள்

மேடைப்பொருட்கள் எனப்படுவது மேடையமைப்பில் பொருந்தும் பொருட்களும் நடிகர்கள் மேடையில் உபயோகப்படுத்தும் பொருட்களும் மேடை மற்றும் கையாளும்

(Hand Properties) பொருட்கள் ஆகும். மேடையமைப்பில் உள்ள சுவரில் (Flats) பதிக்கக்கூடிய நிழற்கண்ணாடி, புகைப் படம், மேசை, நாற்காலி போன்றவை மேடைக்காட்சிப் பொருள்களாகும். இதற்கு **மேடையமைப்புப் பொருட்கள்** (Set properties or Stage properties) என்று பெயர். நடிகர்கள் தன் பாத்திர வெளிப்பாட்டிற்குக் கையாளும் பொருட்களான மூக்குக்கண்ணாடி, கைத்தடி (ஊன்றுகோல்), கைப்பை போன்ற பொருட்களைக் கையாளும் பொருட்கள் (Hand properties) என்றழைப்பர். இவ்விரு வகையான பொருட்களை யும் மேடையில் உள்ள நடிகர்கள் பயன்படுத்தும்பொழுது தான் அவைகள் நாடகத்தன்மை கொண்ட பொருட்களாகப் பரிணமிக்கின்றன. இல்லையெனில் இப்பொருட்கள் பொரு ளற்ற மேடை அலங்காரங்களாகி விடுகின்றன. தற்கால நாட கத்தில் மேடையில் உள்ள ஒவ்வொரு பொருளும் நாடக நிகழ் விற்குத் துணை போவதாக உள்ளன.

ஒரு நாடகத் தயாரிப்பில் பலதிறப்பட்ட கலைஞர் கள் பங்கேற்கின்றனர். நாடகங்களில் பங்குபெறும் கலைஞர் களின் எண்ணிக்கையில் ஒரு அளவுகோல் இல்லை. இவர்கள் அனைவரும் தத்தம் பணிகளைச் செய்பவர்களாயினும் இவர்களின் செயல், சிந்தனை, ஒற்றுமையுணர்வு ஆகிய அனைத்தும் சிறந்த நாடகப்படைப்பைப் படைக்கும் நோக்கில் இருக்க வேண்டும். கருத்தொற்றுமை இல்லையெனில் முழுமையான நாடகத்தைக் காண இயலாது. எனவே நாடகத் தயாரிப்பு என்பது கூட்டு முயற்சியினை உட்கொண்ட கலை வடிவமாகும். ஒரு தனி மனிதனால் (நாடகஆசிரியர்) எழுதப்பட்ட நாடகப் படியில் நாடகக்கருத்து இயக்குநரால் உள்வாங்கப்பட்டு பல தொழில் நுட்பக் கலைஞர்கள், நடிகர் கள் ஆகியோரின் கூட்டு முயற்சியால் நாடகப்படைப்பாக வடிவெடுக்கிறது.

கருத்துக்களைக் காட்சிப்படுத்துவது நாடகப்படிமங் களாகும் (Stage images). படைப்பாக்கக் கலைஞர் என்று ஒத்துக்கொள்ளப்பட்ட நாடக இயக்குநர் நாடகப்படிமங் களையும், நாடக வசனங்களையும் கட்டுப்படுத்தத் தவறினால்

தற்கால நாடகம் மீண்டும் 19ஆம் நூற்றாண்டினை நோக்கிப் பின் சென்றுவிடும். 19ஆம் நூற்றாண்டு நாடக மேடையில் மேடை நிர்வாகி (Stage Manager) என்பவர் தற்கால இயக்குநர் நிலையில் இருந்து செயல்பட்டவர்தான். இக்காலக் கட்டத்தில் ஒரு நாடகத்திற்கென்று தனியாகக் காட்சியமைப்பு இருந்ததில்லை.

பொதுவான காட்சியமைப்புப் பொருட்கள் (Stock sceneries) என்று கூறப்படும் காட்சியமைப்புப் பொருட்களைக் கொண்டு மேடையமைப்பு போடப்படும். இக்காலக் கட்டத்தில் நாடக வடிவங்களும் (form) ஒரே அமைப்பு முறையில் இருந்து வந்தால் இக்காட்சிப் பொருட்களும் இவ்வகை நாடகங்களுக்குப் பொருந்தி வந்தன. இவ்வகைகளில் தனித்துவம் இல்லை. கலைநயம் இல்லை. ஆனால் தற்கால நாடகங்களின் கருத்தும், வடிவமும் ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்று மாறுபட்டவையாக இருக்கின்றன. எனவே, தயார்நிலை காட்சியமைப்புப்பொருட்களைப் (Stock sceneries) பயன்படுத்தும் நிலை மாற்றப்பட்டு நாடகத்தின் நாடக நிகழ்வுகளை மையமாகக் கொண்டு புதுவிதமான காட்சியமைப்பு முறை மேற்கொள்ளப் படுகிறது. மிகுந்த பொருட்செலவைக் கொடுப்பதாக இவைகள் இருப்பினும் நாடகத் தன்மையும் கலை நயமும் தற்கால நாடகங்ளில் இருப்பதைக் காணலாம். தற்கால நாடகத்தின் கதாபாத்திரங் களின் அமைப்பு முறையானது எதிர்நிலையில் ஒருவரையொருவர் வெறுமனே சந்திப்பது அல்ல. நாடக மேடை அமைப்பில் வைக்கப்பட்டுள்ள மேடைப்பொருட்கள் கதாபாத்திரங்களுடன் உறவாடல் செய்யும் பொழுதுதான் நாடகக் காட்சிப் படிமங்களாகின்றன. இந்நிலையை உருவாக்கும் தலையாய பொறுப்பு நாடக இயக்குநரைச் சார்ந்ததாகும். நாடகக் கூறுகளின் சமநிலையும் (Balance) நாடகக் கூட்டிணைப்பும் (Synthesis) நாடகத்திற்குத் தேவையானதாகும். இக்கூட்டிணைப்புக் கொள்கையின் மையமாக விளங்குவது சமநிலை. நாடகக்கூறுகளான நாடகப்படி (Script) நடிகர்கள் (Actors) மற்றும் நாடக அமைப்பு (Design) போன்றவைகள் சமநிலையின்றியும் இணைப்பில்லாமலும் இருந்தால் நாடகத்தில் கூட்டிணைப்பு இருக்காது.

தலைமை அமைப்பாளரான நாடக இயக்குநர் தனித்துவம் வாய்ந்தவராகச் செயல்பட வேண்டியது அவசியமாகிறது. நாடக இயக்குநர் ஒரு படைப்பாக்கக் கலைஞராக இருப்பாராயின் அவரின் சிந்தனை புதிதாகவும் இருத்தல் வேண்டும். ஏனெனில் கலைவடிவம் என்பது எப்போதும் தனித்துவம் கொண்டதாகவும் புத்துணர்ச்சி கொடுப்பதாகவும் இருக்க வேண்டும்.

காட்சியமைப்பாளர்

இதுவரை நாடகத்தின் காட்சியமைப்பில் பிற தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களின் தொடர்பு பற்றி பார்க்கப் பட்டது. மேலும் இதுவரை கூறப்பட்ட கருத்துகள் அனைத்தும் காட்சியமைப்பு மற்றும் மேடையமைப்பு தொடர்பான செய்திகளாகும். மேடையமைப்பின் பொறுப்பாளரான காட்சியமைப்பின் தலைமைக் கலைஞராக விளங்கும் காட்சி அமைப்பாளரின் பணி, கடமைகள் பற்றி காணலாம்.

காட்சியமைப்பாளரின் பண்புகள்

நாடக ஆசிரியரின் கற்பனைகளைச் செயல்படுத்துபவராகவும், இயக்குநரின் கருத்து வெளிப்பாட்டிற்குத் (Interpretation) துணை போகிறவருவமாகக் காட்சியமைப்பாளரின் பணி உள்ளது. ஒரு நாடகத்தின் கருத்தினை மையமாக வைத்துக்கொண்டு அதனைச் செயல்வடிவில் கொண்டு வரும் பாணியில் ஒவ்வொரு இயக்குநரும் மாறுபடுவர். கருத்திற் கேற்ற (Content) வடிவத்தைக் (form) கொடுப்பதற்கு இயக்குநருடன் மேடையிலும் மேடையின் பின்னிலும் பங்கேற்கும் பிற கலைஞர்கள் இணைந்தும் இயைந்தும் செயல்பட வேண்டும். இதனால் நாடக நிகழ்வின் பின்புலச் சூழலைத் தெளிவாகக் காட்சியமைப்பாளரால் அமைத்துக்காட்ட இயலும். இதனால் நாடகத்தில் வரும் கதாபாத்திரங்கள் எங்கு எப்படி இருக்கிறார்கள் என்ற உணர்வு வெளிப்படும். இதன் வழி நாடக நிகழ்வின் (Action) காட்சிப் படிமங்களையும் அதில் உலாவும் பாத்திரங்களின் மனநிலையையும் உணர முடியும். இவ்விரு உணர்வுகளும் நாடகத்தின் தன்மையை வெளிப்படுத்துவதாக அமையும்.

உதாரணமாக இன்பச்சூழல், துன்பச்சூழல். கனவுச் சூழல் போன்ற தன்மைகளைக் கொண்ட மனநிலையை வெளிப்படுத்துவதாக அமையும். சுருங்கக் கூறினால் காட்சி யமைப்பானது அமைப்பு முறை (Design) அதன் செயலாக்கம் (Execution) மற்றும் ஒளியமைப்பின் வழி உணர்வு பெறச் செய் தலாகும். நாடகக் காட்சியைமப்பு என்பது பல்வேறுபட்ட கட்டுப்பாடுகளுடனும் (Limitations) அதற்குத் தேவையானா னலும் கிடைக்கக்கூடியதுமான பொருட்களின் தன்மை இவற்றுடன் நாடகத்திற்கான காட்சிப் படிமங்களைச் செயல் படுத்துவதாகும். எனவே காட்சியமைப்பாளர் என்பவர்,

1. காட்சியமைப்பு பற்றிய தொலைநோக்குப் பார்வை (Vision) கொண்ட படைப்பாக்கக் கலைஞராக இருத்தல் வேண்டும். அதாவது அமைப்புக் கூறுகளான (Elements of Design) வண்ணம், கோடு, வடிவம் மற்றும் பரு உருவம் (mass) ஆகியன பற்றி நன்கு அறிந்தவராக இருத்தல் வேண்டும்.

2. படைப்பாக்கக் கலைஞர் மட்டுமின்றி கற்பனையைச் செயல் வடிவமாக்கும் தொழில் நுட்பக் கலைஞராகவும் இருத்தல் வேண்டும்.

3. நாடகங்களைப் பற்றியும்; பல்வகைப்பட்ட நாடக மேடைகள் பற்றியும் அறிந்தவராகவும் இருத்தல் வேண்டும். மேலும் நாடக இயக்குநர், நடிகர்கள், நாடக ஆசிரியரைப் பற்றித் தெரிந்தவராகவும் இருத்தல் வேண்டும்.

4. நாடக மேடைகளில் உள்ள தொழில் நுட்பத்தினை அறிந்தவராகவும் அதில் பயன் படுத்தப்பட்டு வரும் பொருட்களின் தொழிற் கூறுகள் பற்றித் தெரிந்தவராக இருத்தல் அவசியம். அதாவது நாடகத்தில் வரும் காட்சிகள் பற்றியும் அவைகளை மாற்றும் உத்திகள் பற்றியும் அறிந்தவராக இருத்தல்

வேண்டும். பெட்டி வடிவ அரங்கு (Proscenium stage), சுழற் மேடை (Revolving stage), வட்ட வடிவ அரங்கு (Areane Stage) மற்றும் திறந்த வெளி அரங்கு (Open Air Stage) போன்ற வற்றைப் பற்றித் தெரிந்தவராக இருத்தல் வேண்டும்.

காட்சிமைப்பாளர் என்பவர் பிற தொழில் நுணுக்க வல்லுநர்களான உடை அமைப்பாளர், ஒளி அமைப்பாளர் போன்ற தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களோடு ஒன்றுபட்டு மேடையில் உலாவும் நடிகர்களின் அசைவுகள் (movements) கருத்தினை வெளிப்படுத்தும் முறை (Interpretation) போன்ற வற்றைத் திறம்பட அறிந்து ஆலோசித்துச் செயல்படுபவராக இருத்தல் வேண்டும்.

செயல்கள்

நாடகக் காட்சியமைப்பாளர் நாடக வடிவத்தினையும், நாடக நிகழ்வினையும் அவ்வமைப்பின் வழி வெளிப்படுத்துபவராகச் செயல்படுதல் வேண்டும். நாடக நிகழ்வினை மையப்படுத்துவதனால் நாடகத்தின் மனநிலை (Dramaattic mood) கருத்து மற்றும் நாடகக் கதையினைத் தெளிவாகச் சொல்ல முடியும்.

அனைத்து வகையான நாடகக்கூறுகளும் ஒன்று படுத்தப்படுவதால் காட்சிப்படிமங்கள் உண்டாகின்றன. இதனால் நாடகத் தளமானது ஒன்றிற்கும் மேலான தளங் களாகப் பரிணமிக்கிறது. இவ்வகையான காட்சிப்படிமங்கள் பார்க்கத் தக்கனவையாகவும், உணரக் கூடியதாகவும், நாடக நிகழ்வில் பின்புலமாகவும் விளங்குகின்றன. எனவே காட்சி யமைப்பாளரின் செயல் வடிவமானது நாடக நிகழ்விற்கான சுற்றுப்புறச்சூழலான காலத்தையும் (Time) இடத்தையும் (Locate) ஏற்படுத்துவதாக அமைய வேண்டும்.

நாடகத்தைப் பார்க்கும் பார்வையாளனுக்கு நாடகத் தின் மனநிலை, கருத்து மற்றும் கதையின் போக்கு விளங்கு

வதாக இருக்க வேண்டும். இம்மூன்று கூறுகளோடு மனநிலை (mood) கருத்து (Content) மற்றும் கதை ஆகியன நாடகத்தில் இருப்பினும் ஒன்று மற்ற இரண்டினை வலியுறுத்துவதாக இருக்கும். அதாவது நாடகத்தின் மனநிலையை முதன்மை யாகக் கொண்டும் மற்ற இரண்டு கூறுகளான கருத்து, கதை யம்சம் ஆகியவற்றை இரண்டாம் நிலையாகக் கொண்டும் செயல்பட வேண்டும். நாடகத்தின் மனநிலையினை வெளிப் படுத்தும் முறையில் காட்சியமைப்பு அமைந்திருத்தல் வேண் டும். ஆனால் யதார்த்தவகை நாடகங்களில் கதையமைப்பு மேலோங்கியும் கருத்து பின்னடைந்தும் காணப்படும். யதார்த்தத் தன்மை கொண்ட நாடகமாக இருக்குமாயின் யதார்த்த குணங்கள் கொண்ட காட்சிகளை விளக்குவதாகக் காட்சியமைப்பு அமைய வேண்டும். காட்சியமைப்பில் கருத் தினைக் குறிப்பிடும்படி வெளிப்படுத்த இயலாது. நாடக வசனத்தில் வரும் உட்பொருள் (Subtext) கொண்ட உரையா டல்கள், குறியீடுகள் ஆகியவற்றின் வழி நாடகக் கருத்தினை வெளிப்படுத்தலாம்.

இயல் 2

நாடக அரங்கமும் காட்சியமைப்பும்

உலக நாடக வரலாற்றில் நாடகங்களும் நாடக அரங்குகளும் பல்வேறு நிலைகளில் மாற்றத்திற்குள்ளாகி வந்துள்ளன. இம்மாற்றங்களுக்குக் காரணமாக விளங்குவது அரசியல் மாற்றம், சமயக் கொள்கைகள், கலை பற்றிய பிரச்சாரங்கள் ஆகியனவாகும். சடங்குகளின் பின்னணியில் தோன்றிய நாடகமானது பின்னால் அரசியல் காரணங்களுக்காகப் பொழுதுபோக்கு கலையாக்கப்பட்டது. பின்னர் சமயப்பிரோச்சாரத்தின் பின்னணியில் பிரமாண்டமான வடிவில் தோன்றியது. இவ்வடிவத்தின் சக்தியை உணர்த்த ஆட்சியாளர்களும் செல்வந்தர்களும் தங்களின் பொழுதுபோக்கிற்காகவும் தங்களைப் பற்றிப் புகழ்பாடவும் நாடகத்தினைத் தங்கள் வசப்படுத்திக் கொண்டனர். சில காலங்களில் இவ்வடிவமே செல்வந்தர்களின் அழிவுக்கும் சாரணமாக இருந்தது. பல வகைகளில் சமூக, பொருளாதார அரசியல் புரட்சிகளையும் இவ்வடிவம் கண்டுள்ளது. இவை மட்டு மின்றி இருபதாம் நூற்றாண்டில் ஏற்பட்ட உலகபோர்களின் பாதிப்புகள், ஆதிக்க நாடுகளின் வியாபாரச்சூழ்ச்சிகள் போன்ற உலகளாவிய (Secularistic) சிந்தனைகளிலும் நாடக வடிவமானது பெரும்பங்கு வகித்துக் கொண்டிருக்கிறது.

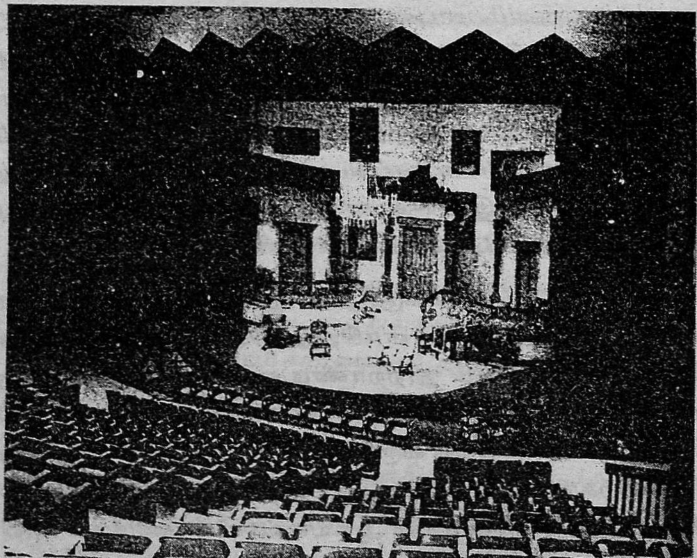
மனித உண்மைகளைத் தன் சக்தியாகவும் வடிவமாகவும் கொண்ட நாடகத்தினை எச்சக்தியாலும் அழிக்க முடியாது என்பது அன்று தொட்டு இன்று வரை நிலவிவரும்

வரலாற்று உண்மையாகும். ஏனெனில் நாடகமானது சமூக உண்மைகளையும், மனித உண்மைகளையும் வெளிப்படுத்தக் கூடிய சக்திவாய்ந்த வடிவமாகும். இவ்வடிவத்தினை அரண் மனைகளிலிருந்தும், ஆலயங்களிலிருந்தும் அகற்றியபொழுது அது தெருவில் வாசம் கொண்டது. மேலும் இக்கலை வடிவ மானது அலங்காரங்களும் ஆடம்பரமும் வாசம் கொண் டுள்ள இடத்தில் கலையுடன் விளங்குவதில்லை. எளிமையும் இனிமையும் அழகும் உள்ள சூழ்நிலைகளில் இவ்வடிவம் கலைபொக்கிஷமாக மிளிர்ந்து வந்துள்ளது. அதற்கு உதாரண மாக கிரேக்க நாடக அரங்கினையும், **காமடியா டெல்லா ஆர்ட்** எனும் பிரான்சு நாட்டின் தெருநாடக வடிவத்தி னையும், தென்கிழக்கு ஆசியாவின் மரபுக்கலை வடிவத் தினையும் கூறலாம். மரபுக்கலைகள் தற்பொழுது அதன் அடிப் படை வடிவம் சிதைந்துவிடாது சடங்குகள் அல்லது சமயத் தின் பின்னணியில் பாதுகாத்து நிகழ்த்தப்பட்டு வருகிறது. ஆனால் இருபதாம் நூற்றாண்டு சமூக நாடகங்களைப் பொருத்த வரையில் உலகப்பொதுமையைப் பெற்று வந்து கொண்டுள்ளது. இதற்குக் காரணம் உலகம் கண்டு அனுப வித்த இரு உலகப்போர்களின் பாதிப்பே ஆகும்.

நாடகங்களின் கருத்து மாறுபடும்பொழுது அதன் வடிவம் மாற்றத்திற்குள்ளாகிறது. 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலும் 20ஆம் நூற்றாண்டிலும் பொழுதுபோக்கு அம்சங்களிலிருந்து மாறி சமூகப் பிரச்சினைகளை உள்ளடக்கி யதாக நாடகம் விளங்கி வருகிறது. இந்த வகையில் பொழுது போக்கிற்காக ஏற்படுத்தப்பட்ட அரங்குகள் அதில் இடம் பெறும் காட்சியமைப்புகள் ஆகியவைகளின் குணங்கள் மாறி மனிதப் பிரச்சினைகளை மனிதர்களிடம் கொண்டுபோய் சேர்க்கும் பணியில் நாடக அரங்கம் முற்படலாயிற்று. இச் சோதனைகளில் பல இயக்குநர்களும், பல காட்சி அமைப் பாளர்களும் இடம் பெறும் நாடகக் கருத்துக்களுக்கு ஏற்ற வாறு நாடக அரங்க வடிவத்தினையும் புதிய வடிவில் படைக் கலாயினர். இதனால் பல நாடக அரங்க வடிவங்கள் தோன்ற லாயின. அவை,

1. செவ்வக வடிவ முகப்புக் கொண்ட நாடக அரங்கு (Proscenium Theatre)
2. முன்தள்ளி (உந்தி) யிருக்கும் அரங்கு (Thrust Stage)
3. வட்டவடிவ அரங்கு (Areana Theatre)
4. திறந்தவெளி அரங்கு (Open Air Theatre)
5. சூழல் அரங்கு (Environmental Theatre)
6. தெரு மற்றும் படைப்பாக்க அரங்கு (Street and Improved Theatre)

செவ்வக வடிவ முகப்புக் கொண்ட நாடக அரங்கு (Proscenium Theatre)



புரொசீனியம் நாடக அரங்கின் உள்தோற்றம்

மேடையின் தளமும், மேடையின் முன் முகப்பும் செவ்வக வடிவினைக் கொண்டுள்ள இவ்வரங்கு 17ஆம் நூற்றாண்டில் இங்கிலாந்தில் முதன்முதலில் இரண்டாம் சார்லஸ் என்பவர் காலத்தில் கட்டப்பட்டது. செவ்வக

U.G. 6175
2006

வடிவினைக் கொண்ட கட்டமைப்பானது படச்சட்டத் தினைப் போன்று நாடக மேடையினைக் கட்டமைப்பிற்குள் நிறுத்தியுள்ளது. இக்கட்டமைப்பு மேடையினையும் பார்வை யாளர் அரங்கினையும் பிரித்துக்காட்டும் தன்மையைப் பெற்றுள்ளது. **புரொசீனியம்** (Proscinium) என்றழைக்கப்படும் இச்சொல்லானது **புரஸ்கினியன்** (Proskenian) என்ற கிரேக்க நாடக மேடைச் சொல்லிலிருந்து மருவிவந்தது என்பர்.

தொழில்நுட்பக் கூறுகளுடன், பகட்டுத்தன்மை கொண்ட காட்சியமைப்புகளை அமைப்பதற்கும் அவைகளை இயக்குவதற்கும் இவ்வடிவ மேடை மிகவும் பயன் உள்ள தாகும். இச்சிறப்புத் தன்மையினைக் கொண்டுள்ள இவ்வரங்கு இன்றும் மிகுந்த பயனிற்குள்ளாகி வருகிறது. இதற்குக் காரணம் இவ்வரங்கினுள் உள்ள பல்வேறுப்பட்ட சிறப்புக் குரிய தொழில்நுட்பக் கூறுகளாகும். இக்கூறுகள் எப்போதும் மேடையின் காட்சியமைப்பிற்கும், மேடையின் தளத்தினை நிர்ணயிப்பதற்கும், நாடக நிகழ்த்துதல்களுக்குத் துணை செய்வதாகவும் அமைந்துள்ளன.

செவ்வக வடிவ முகப்புச் சட்டம் (Proscenium Arch)

செவ்வக வடிவினைக் கொண்ட இம்முகப்புச் சட்டமானது சாதரணமாக 30 அடியிலிருந்து 45 அடி வரை யிலான நீளமும், 12 அடியிலிருந்து 15 அடி வரையிலான உயரமும் கொண்டதாக இருக்கும். மேடைக்குள் இதைவிட அதிக இடம் இருப்பினும், இம்முகப்பானது மேற்கூறப்பட்ட கட்டமைப்பிலிருந்து மேடையினைப் பார்வையாளர்களிட மிருந்துப் பிரித்துக் காட்டும் தன்மையினைப் பெற்றுள்ளது.

தீயணைப்புத் திரை (Fire Curtain)

ஆஸ்பெட்டாஸ் என்ற பொருளைக் கொண்டு செய்யப்பட்ட இத்திரையானது மேடையில் ஏற்படும் தீ விபத்தினைத் தவிர்ப்பதற்காக அமைக்கப்பட்டுள்ளது. செவ்வக முகப்புச் சட்டத்திற்கு அடுத்து இத்திரை பொருத்தப் பட்டிருக்கும். பொதுவாக நம்நாட்டு நாடக அரங்குகளில் இத்திரை இருப்பது அரிதாகும்.

காட்சித் திரை (Act Curtain)

ஒவ்வொரு காட்சியின் முடிவின் போதும் காட்சி மாற்றத்தினைக் குறிக்கும் வகையில் இத்திரை கொண்டு மேடை மறைக்கப்பட்டதால் இதற்குக் காட்சித்திரை என்று பெயர். ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்கள் பல காட்சிகளைக் கொண்டிருந்ததோடு, ஒவ்வொரு காட்சியும் வெவ்வேறு சூழலைக் கொண்டிருந்ததினால் திரைகொண்டு மேடை மறைக்கப்பட்டு காட்சி மாற்றங்கள் செய்யப் பெற்றன. அது முதல் இத்திரை பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது. தற்கால செவ்வக முகப்பு கொண்ட நாடக அரங்குகளில் இத்திரைகள் பயன்பாட்டிற்குள்ளாகி வருகின்றன. இக்காட்சித் திரைகள் கீழிலிருந்து மேல்நோக்கிச் செல்வது போலவும், மேடையின் நடுவிலிருந்து பக்கவாட்டில் பிரிந்து இரு பக்கங்களிலும் நகர்ந்து செல்வது போலவும் உள்ளன. பொதுவாக நாடக அரங்கானது தொங்கு வெளியை (Flying space) மேடைக்கு மேல் கொண்டிருந்ததால் இத்திரைகள் மேல்நோக்கிச்சென்று இவ்வெளியில் தொங்கிக் கொண்டிருக்கும் அல்லது பக்க வாட்டில் நகரும் அமைப்பினைக் கொண்டிருக்கும். பொது வாக இக்காட்சித் திரைகள் பக்கவாட்டில் நகரும் வகையில் பக்கவாட்டுத் திரை (Dran Curtain) அமைப்பைக் கொண்டிருப் பதை அதிகமாகக் காணலாம்.

தொங்குத்திரைகள் (Borders)

மேடையின் உயரத்தினை நிர்ணயிக்கும் தன்மை மற்றும் காட்சியமைப்பின் மேல் வெளியையும், மேடையின் கூரையினை மறைக்கும் பணியினையும் இத்திரைகள் செய்து வருகின்றன. காட்சியமைப்பின் தன்மைக்கேற்ற வகையில் மேடையின் உயர அளவினை இவைகளைக்கொண்டு உயர்த் தவும் அல்லது குறைக்கவும் இயலும். மேலும் மேடையின் மேல் தளத்தில் கட்டப்பட்டிருக்கும் ஒளியமைப்பு விளக்கு களை மறைக்கவும் இவைகள் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. இத்தொங்குத் திரைகளின் வரிசையில் இருக்கும் முதல் திரைக்கு டீசர் (Teazer) என்று பெயர். பார்வையாளர்

அரங்கின் முதல் வரிசையில் அமர்ந்து மேடையின் உயரத்தைப் பார்க்கும்பொழுது மேடையின் கூரை பார்வையாளருக்குப் புலப்படாத வகையில் இத்தொங்குத் திரைகள் அமைக்கப் பட்டிருக்கும்.

பக்கவாட்டுத்திரைகள் (Wings)

மேற்கத்திய நாடக அரங்க அமைப்பில் பக்கவாட்டுத் திரைகளும் தொங்குத்திரைகளும் காட்சியமைப்பில் முக்கியப் பணி ஆற்றி வந்துள்ளன. பெட்டிவடிவ நாடக அரங்கில் இவைகளின் பங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும். தொங்குத் திரைகள் மேடையின் உயரத்தை நிர்ணயிப்பது போல் பக்கவாட்டுத் திரைகள் மேடையின் உயரத்தை நிர்ணயிப்பது போல் பக்க வாட்டுத் திரைகள் மேடையின் அகலத்தை நிர்ணயிக்கின்றன. மேலும் நிகழ்வுத்தளத்தின் இரு பக்கங்களிலும் அமைந்துள்ள இடம் பார்வையாளர் கண்களுக்குப் புலப்படாத வகையில் இப் பக்கவாட்டுத் திரைகள் அமையப்பெற்றுள்ளன. காட்சிய மைப்பின் உள்ளே புகும் தளம் வெளியே செல்லும் வகையில் இத்திரைகளின் பணி அமைந்துள்ளது. நாடகத் தன்மைக் கேற்ற வகையில் மேடையினை விரிவுபடுத்தவும் சுருக்கவும் இவ்விரு வகைத்திரைகள் (Borders and Wings) அமைக்கப் பெற்றுள்ளன. பார்வையாளர் அரங்கில் அமர்ந்திருக்கும் பார்வையாளர்களுக்கு நிகழ்வுத்தளம் தெரியாத வகையில் இத்திரைகள் நிறுத்தி வைக்கப்பட்ட வேண்டும்.

விண் திரை (Cyclarama)

மேடையின் இறுதியில் இத்திரை அமைக்கப் பெற்றிருக்கும். பெட்டி வடிவ மேடையின் சிறப்புக் கூறாக விளங்கும் இத்திரையானது காட்சியமைப்பில் முக்கியப் பங்கு வகிக்கிறது. விண்திரை என்ற பெயரைக்கொண்ட இத்திரையா னது வெளிப்புறச்சூழலை உணர்த்தக்கூடியதாக விளங்குகிறது. மேலும் ஒளியமைப்புடன் விண்ணின் தன்மையை உணர்த்து வதால் மேடையமைப்பின் பிறப்புத் தன்மையை விரிவுப்படுத் தும் உணர்வினைக் கொடுக்கும் திரையாகவும் இது விளங்கு கிறது. பலவகையான திரைகளைக் கொண்ட பெட்டி வடிவ

அரங்கானது நெகிழ்வுத் தன்மைக் கொண்டதாக விளங்கு கிறது. தொழில்நுட்பக் கூறுகளை மிகுதியாகக் கொண்ட இம்மேடையானது நாடகம் அல்லது பலவகையான நிகழ்வுக் கலைகளுக்கு ஏற்றதாக விளங்குகிறது. பலவகைத் திரைகளும் மேடையமைப்பின் பரிமாணங்களைப் பல நிலைகளில் கொடுப்பதாக விளங்குகிறது.

முன்மேடை (Apron)

செவ்வக வடிவக் கட்டமைப்பின் முன்பகுதி மேடைக்கு **அப்ரான்** என்று பெயர். முன்னர் விவரிக்கப்பட்ட அனைத்து வகையான தொழில்நுட்பக் கூறுகளும் செவ்வக வடிவக் கட்டமைப்பின் உட்பகுதியில் காணப்படும். ஆனால் முன்மேடை மட்டும் செவ்வக வடிவக் கட்டமைப்பின் வெளியில் காணப்படும். இம்மேடையில் நடிகர்கள் உலா வரும் பொழுது பார்வையாளர்களுக்கும் பாத்திரங்களுக்கு மான நெருக்கம் அதிகமாகிறது.

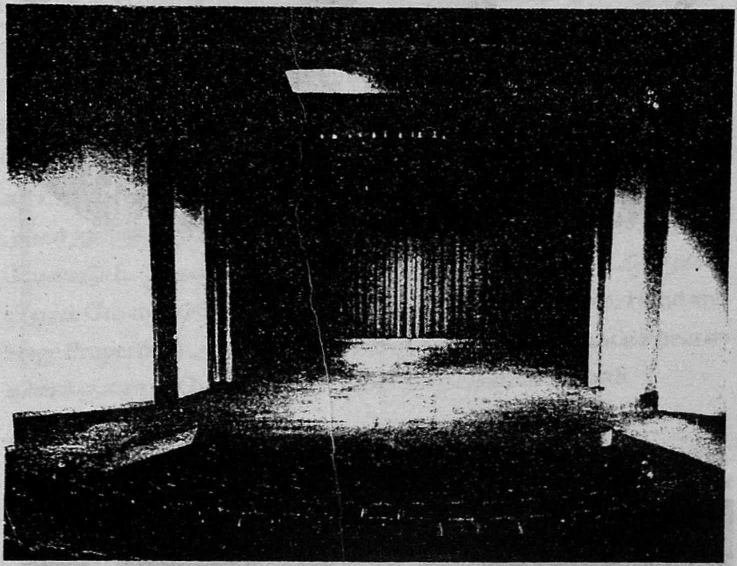
இசைக்கலைஞர்கள் தளம் (Orchestrapit)

இது, நாடகக் குழுக்கேற்றாற்போல் இசையை இசைக்கும் கலைஞர்கள் அமரும் இடமாகும். பண்டைய நாடக அரங்கில் நிலவி வந்த இசைக்கலைஞர்களின் வட்ட மேடையானது பெட்டி வடிவ நாடக அரங்கில் தன் நிலை யைத் தக்கவைத்துக் கொண்டுள்ளது.

நமது நாட்டினைப் பொறுத்தமட்டில் பெட்டி வடிவ நாடக அரங்குகள் பல இருப்பினும் மேற்கூறப்பட்ட தொழில் நுட்பக் கூறுகளை இவ்வரங்குகளில் காண்பது கடினமாக இருக்கும். செவ்வக வடிவ முகப்பு கொண்ட மேடைகள் இருப்பினும் காட்சியமைப்பிற்கும் மேடைப் பயன்பாட்டிற் கும் உதவக்கூடிய முறையில் தொழில்கூறுகள் இருப்பதில்லை. எனவே செவ்வக வடிவ முகப்பு அரங்குகள் தொழில்நுட்பக் கூறுகளைக் கொண்டதாக அமைந்திருக்க வேண்டும். மேலும் அவைகளை முறையாகப் பயன்படுத்த நமது நாடகக் கலைஞர்கள் அறிந்திருக்க வேண்டும். இவைகளை முறைப்படி

பயன்படுத்துவோமாயின் நல்ல காட்சியமைப்பு உள்ள நாடகங்களைப் படைக்க இயலும்.

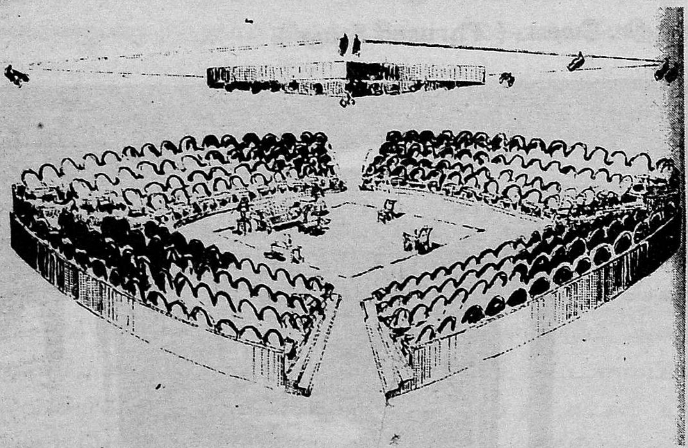
உந்திய மேடை (Thrused Stage)



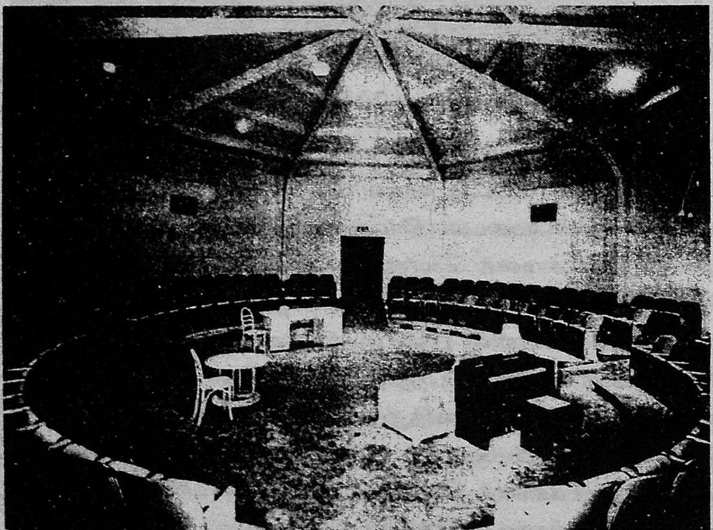
முன் தள்ளிய மேடை அரங்கு

பெட்டி வடிவ அரங்கின் பின் வளர்ச்சியே உந்திய மேடை ஆகும். பெட்டி வடிவ மேடையின் செவ்வகக் கட்டமைப்பின் முன்மேடையாகிய **அப்ரான்** விரிவுப்படுத்தப்பட்டு, மூன்று திசைகளைக் கொண்ட உந்திய மேடையாக அமைகிறது. நடிகர்களின் பிரதான நடிப்புத்தளம் இம்மேடையாகும். இம்மேடையின் பின்புறத்தில் காட்சியமைப்புக்கான பொருட்கள் வைக்கப்பெற்றிருக்கும். இதனால் காட்சியமைப்புடன் நடிகர்கள் இணைந்து செயல்படாமல் காட்சியமைப்பின் பின்புலத்தில் செயல்பட்டு நடித்துக் கொண்டிருப்பர். மூன்று திசைகளைக் கொண்ட இம்மேடையைச் சுற்றியும் பார்வையாளர்கள் அமர்ந்திருப்பர்.

வட்டவடிவ அரங்கு (Theatre in Round)



வட்ட வடிவ அரங்கின் தோற்றம்



வட்ட வடிவ அரங்கு

இது மனிதனின் ஆதிகால (Primitive) மேடையாகும். வட்ட வடிவில் அமையப்பெற்ற தளத்தில் கலைஞர்கள் இருப்பர். இத்தளத்தினைச் சுற்றியும் பார்வையாளர் அமர்ந்திருப்பர். தற்கால நாடகங்களிலும் இம்மேடையமைப்புமுறை பின்பற்றப்பட்டு வருகிறது. இம்மேடையைச் சுற்றி நான்கு திசைகளிலும் பார்வையாளர்கள் அமர்ந்திருப்பர். மையப்பகுதியில் நாடக நிகழ்ச்சி நடைபெறும். நடிகர்களின் நுழைவிற்காக நான்கு மூலைகளிலும் வழிகளாகப் பயன்படுத்தப்படும். இம் மேடைகளில் இடம் பெறும் காட்சியமைப்பு பிற மேடைக் காட்சியமைப்பிலிருந்து மாறுபட்டிருக்கும். நாற்புறமும் அமர்ந்திருக்கும் பார்வையாளர்களுக்கு நாடக நிகழ்ச்சி தெரிய வேண்டும். இதனால் காட்சியமைப்பானது குறியீட்டு முறையிலும் மேடைப்பொருட்களுடனும் (Stage Furnitures, Hand and Stage Properties) அமையப் பெற்றிருக்கும். ஒளியமைப்பிற்கான விளக்குகளும் மேடையைச் சுற்றி நாற்புறமும் நகரும்.

திறந்தவெளி அரங்கு (Open Air Theatre)

குறிப்பிட்ட வெளிப்பகுதியைத் தேர்வு செய்து அதனை நடிப்புத் தளமாகவும் பார்வையாளர் தளமாகவும் நிர்ணயித்து அமைக்கப்பெறும் அரங்கிற்குத் **திறந்தவெளி அரங்கு** என்று பெயர். இவ்வெளியின் மேடையைப் பெட்டி வடிவ அரங்காகவோ, உந்திய மேடையாகவோ அல்லது வட்ட வடிவ மேடையாகவோ வடிவமைத்துக் கொள்ளலாம். பொதுவாக திறந்தவெளி அரங்கின் மேடையானது பெட்டி வடிவ மேடையாக வடிவமைக்கப்பெற்று பார்வையாளர் அரங்கானது திறந்தவெளியாக வடிவமைக்கப்பெறுகிறது.

சூழல் அரங்கு (Environmental Theatre)

பல சோதனை முயற்சிகளை மேற்கொண்டு வரும் 20ஆம் நூற்றாண்டின் நவீன நாடக அரங்காகத் தோன்றியதே இச்சூழல் அரங்கு. நிகழ்த்தப்பெறும் நாடகத்தின் மையக் கருத்து, அதன் வடிவமைப்பு, நாடகச்சூழல் ஆகியவற்றிற்குத் துணைபோகும் வகையில் மேடையும் காட்சியமைப்பும் இருத்தல் வேண்டும் என்பது இவ்வரங்கின் நோக்கமாகும்.

எனவே சூழலுக்கேற்ற வகையில் அமைந்திருக்கும் ஓர் இடத்தினைத் தேர்வு செய்து அவ்விடத்தை நாடக நிகழ்விற்கேற்ற மேடையாக்கி, அம்மேடையைச் சுற்றியுள்ள வெளியையும் பயன்படுத்தி, அவ்விடத்தில் நாடகம் நிகழ்த்துவதற்கான சூழலை உருவாக்கிய நிலையில் இவ்வரங்கில் நாடகம் நிகழ்த்தப்பெறும். அமெரிக்க நாடக இயக்குநரான ரிச்சர்டு ஷேக்னர் (Richard Schener) என்பவர் இவ்வரங்கினை உருவாக்கினார்.

தெரு மற்றும் படைப்பாக்க அரங்கு (Street and Creative Theatre)

படைப்பாக்கத் திறன் கொண்ட நாடகக்கலைஞர் நேரம் மற்றும் வெளி (Time and Space) என்று நாடகத்திற்குத் தேவையான இரு முக்கியக் கூறுகளையும் மனதில் கொண்டு குறிப்பிட்ட வெளியை நாடகச்சூழலுக்கு ஏற்ற முறையில் மாற்றி விடுவார். நாடகத்திற்கென்று அரங்குகள் இல்லாத போது தன் நாடகத்திற்கு ஏற்ற தளத்தினை நாடக மேடையாகப் பயன்படுத்துவதற்குப் **படைப்பாக்க அரங்கு** என்று பெயர்.

இவை தவிர ஊர்த்தெருக்களையும் நாடகத் தளமாகப் பயன்படுத்துவது பண்டுதொட்டு நிலவி வரும் வழக்கமாகும். கலைக்கூத்தாடிகளின் நிகழ்வுத்தளம் தெருவாகும். அவர்கள் நிகழ்த்தும் வடிவத்தின் அமைப்பு உயர வடிவத்தையே கொண்டிருக்கும். இதற்கு நீளமாகவும் வெற்று வெளியாகவும் உள்ள தெருக்களுமே வசதியாக உள்ளன.

மேற்கூறப்பெற்ற பல அரங்குகளின் வடிவ அமைப்பினைக் காண்கையில் நாடகக் கருத்து மற்றும் வடிவத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்டு நாடக அரங்குகளின் வடிவங்களும் மாறி வந்துள்ளன. எனவே தெரு நாடகங்களில் வடிவத்திற்கேற்ற முறையில் நாடக நிகழ்வின் கருத்தும் அதன் நிகழ்த்தும் முறையும் அமைந்திருக்க வேண்டும். இதனை விடுத்து இவ்வரங்கச் சூழலுக்கு முற்றிலும் மாறுபட்ட கருத்தினைக் கொண்ட நாடகங்களை இவ்வரங்கில் நடத்தினால் கருத்தும் படிமமும் இணைந்து போகாமல் பார்வையாளர்களுக்கு நாட

கம் சென்றடையாமல் போய்விடும் அபாயம் ஏற்பட்டுவிடும். எனவே நாடக அரங்கம், அதன் வடிவம், நாடகத்தின் கருத்து, அதன் வடிவம் ஆகிய இரண்டும் இணைந்து இயைந்து போகும்போது நேரம் மற்றும் வெளி (Time and Space) ஆகிய இரு கூறுகளும் பொருந்தி நிற்கும். எனவே, நாடகக் கலைஞர்களுக்குக் குறிப்பாகக் காட்சியமைப் பாளர்களுக்குப் பலவகை நாடக அரங்குகளின் தன்மை அவைகளின் தொழில் நுணுக்கக் கூறுகள் அறிந்திருத்தல் என்பது அவசியமாகிறது.

நாடகமும் காட்சியமைப்பாளரும்

நாடக ஆசிரியரின் எண்ணங்களைச் செயற்படுத்தல்; வெற்றுத் தளத்தினைச் சலனமுடையதாக்குதல்; அதன் வழி நாடக நிகழ்வினை உணர்த்துதல் போன்றவற்றில் காட்சியமைப்பாளரின் பணி குறிப்பிடத்தக்கதாகும். நாடக நிகழ்வின் பின்புலத்தினை வெளிப்படுத்துவதாக அமையும் காட்சி அமைப்பில் காட்சியமைப்பாளர், நாடகத்தின் சூழலைக் காட்சிகளின் வழி மெய்ப்பித்து, அதன் அடித்தளமாக விளங்கும் நாடக நிகழ்வினை (Action) உறுதிப்படுத்துவதற்கு உறுதுணையாக இருந்து செயல்படுகிறார்.

துன்பியல் நாடகத்தின் கனமான சூழலையும் வெறுப்பு நிறைந்த சூழலையும் காட்சிகளின் வழி உணர்த்தும் காட்சியமைப்பாளர், மகிழ்ச்சி நிறைந்த மென்மைத் தன்மை கொண்ட இன்பியல் நாடகத்தின் சூழலை வெளிப்படுத்தும் திறன் கொண்டவராகவும் செயல்படவேண்டும்.

காட்சியமைப்பு என்பது வடிவமைத்த அமைப்பினைச் செயலாக்குதல்; அதனை ஒளியமைப்பின் துணையோடு உயிர்பெறச் செய்தல் என்பதாகும். காட்சியமைப்பாளரின் மனத்தளவில் வடிவம் பெற்ற காட்சியமைப்பானது, இடம் மற்றும் கால எல்லைக்குள் அமைத்து, தேவையான மேடைப் பொருட்களைக் கொண்டு, தொழில்நுட்பத்துடன் உருவாக்கப்படுவதாகும். இவ்வாறு உருவாக்கப்படும் காட்சி அமைப்பு பார்வையாளரைத் திருப்திப்படுத்துவதாக அமைதல் வேண்டும். இவ்வகையில் நாடகக் காட்சியமைப்பாளரின் செயற்

பாடுகள் கீழ்க்காணும் நிலைகளில் அமைந்திருக்கக் காணலாம்.

1. காட்சியமைப்பின் அடிப்படைக் கோட்பாடுகளாக விளங்கும் கோடுகள், வடிவங்கள், வண்ணங்கள் மற்றும் அவைகளின் உணர்வுத்தன்மைகளைப் (Texture) பற்றிய நுண் புலமை பெற்றிருத்தலோடு ஒரு படைப்பாக்கக் கலை ஞனுக்குத் தேவையான தொலைநோக்குப் பார்வையும் (Vision) கற்பனை வளமும் கொண்டவராகக் காட்சியமைப்பாளர் விளங்க வேண்டும்.

2. தொழில்நுட்பச் செயல்திறன் பெற்றவராக விளங்க வேண்டும்.

3. நாடகம் (Play) மற்றும் நாடக அரங்கு (Theatre) பற்றிய விபரங்களையும் நடிகர், இயக்குநர் மற்றும் நாடக ஆசிரியரின் கடமை உணர்வினைப் பற்றி தெரிந்து செயல்படு பவராகவும் இருத்தல் வேண்டும்.

4. மேடையில் பயன்பாட்டிற்குள்ளாகும் தொழில் நுட்பக் கூறுகள் பற்றியும், அவைகளை இயக்கப் பயன்படுத் தும் முறை பற்றியும் அறிந்தவராக இருத்தல் வேண்டும். உதா ரணமாக காட்சியமைப்புத் தன்மைகள் மேடை மற்றும் அரங்க வடிவ அமைப்பினைப் பொறுத்து வடிவமைக்கப் பெற் றிருக்கும். எனவே காட்சியமைப்பினை வடிவமைக்கும் பொழுது பெட்டிவடிவ அரங்கின் தன்மைகளுக்கேற்றவாறும் வட்ட வடிவ அரங்கு மற்றும் சூழல் அரங்கின் தன்மைகளுக் கேற்றவாறும் காட்சியமைப்பைப் பயன்படுத்தும் முறை பற்றியும் தெரிந்திருத்தல் வேண்டும்.

இவை தவிர, நாடகத்தில் இடம் பெறும் பிற வடிவ மைப்பாளர்களான உடை ஒப்பனை வடிவமைப்பாளர், ஒளி யமைப்பாளர், நடிகர்களின் அசைவுகள், இயக்குநரின் உட் கருத்தமைவு போன்றவர்களின் கருத்துக்களை விவாதித்துப் பணியாற்றும் திறன் கொண்டவராக விளங்க வேண்டும்.

5. தன் எண்ணங்களைச் செயலாக்கும் வகையில் அமைந்த வரைபடங்களான தளப்படம் (Plan), குறுக்கு வெட்டுப்படம் (Section), பக்கவாட்டுப் படங்கள் (Elevation) மற்றும் முப்பரிமாணப்படங்கள் (Perspective) போன்றவற்றை வரையும் திறன் கொண்டவராக இருத்தல் வேண்டும். இதனால் வடிவமைப்பாளரின் எண்ணத்தில் உருவாகும் வடிவத்தினைப் படங்களின் வழி இயக்கநருக்குப் புலப்படுத்த இயலும், மேலும் மேடை வெளியின் நீள, அகல, உயரம் மற்றும் உள் 'கூட்டளவின் பரிமாணங்களைத் தெரிந்து கொள்ள இயலும்.

6. பலவகைப்பட்ட மேடைகள், அவைகளின் பண்புகள், அம்மேடைகளில் பயன்படுத்தப்படும் காட்சிப் பொருட்களான திரைச்சீலைகள் (Curtains), தொங்குத்திரைகள், பக்கவாட்டுத்திரைகள் (Wings), மரப்பலகைகள் (Platforms) மற்றும் காட்சித் தட்டிகள் (Flash) ஆகியவற்றின் பயன்பாட்டுத்திறன் மற்றும் அவைகளைக் கையாளும் முறை பற்றித் தெரிந்தவராக இருத்தல் வேண்டும்.

7. வண்ணங்கள், வடிவங்கள், கோடுகள் மற்றும் பொருட்களின் பரப்புத் தன்மை ஆகிய வடிவமைப்புக் கூறுகள் பற்றித் தெரிந்தவராக இருத்தல் வேண்டும். மேலும் ஓவியம், சிற்பம், நடனம் போன்ற கலைகளின் பாங்கு பற்றி தெரிந்தவராகவும் இருத்தல் வேண்டும். எனவே காட்சியமைப்பாளர் என்பவர் படைப்பாக்கத்திறன் கொண்ட கலைஞராகவும், தொழில் நுணுக்கம் தெரிந்த செயல்திறன் கொண்ட வல்லுநராகவும் இருத்தல் வேண்டும் என்பது அவசியமாகிறது.

காட்சியமைப்புக் கூறுகளின் அமைப்பியல் (Anatomy of Scenery)

பலவகைப்பட்ட பொருட்களான மரப்பலகை, மரச்சட்டம், திரைச்சீலைகள், தட்டிகள், ஓவியங்கள் போன்றவைகளை நாடகச் சூழலுக்கேற்றாற்போல் இணைத்தும், பொருத்தியும் உருவாக்கப்படும் காட்சியமைப்பின் வரலாற்றினைக்

காணும்பொழுது ஒவ்வொரு காலத்திலும் குறிப்பிட்ட வகையான காட்சியமைப்புப் பொருட்களின் ஆதிக்க நிலை இருந்து வந்துள்ளதைக் காணலாம். தற்காலத்து நாடகக் காட்சியமைப்பு முறைகளில் மேற்கூறப்பட்ட அனைத்துவகை காட்சியமைப்புப் பொருட்களும் பயன்பாட்டிற்குள்ளாகி வருகின்றன. பொதுவாகக் காட்சியமைப்புக் கூறுகளின் அமைப்பியலைக் கீழ்க்காணும் முறையில் பிரிக்கலாம்.

1. நிற்கும் நிலையில் அமைந்த காட்சியமைப்புக்கூறுகள் (Standing Units)

நிற்கும் நிலையில் அமைந்த காட்சியமைப்பானது பெட்டிவடிவக் காட்சியமைப்பிற்குப் பயன்படும் பொருட்களான சன்னல், கதவுகள், கதவுச்சட்டம், சன்னல் சட்டம், நெருப்புத்தளம் (Fire Plat) மற்றும் சுவர் போன்ற காட்சியினை விளக்கும் தன்மை கொண்ட தட்டிகளைக் (Flat) கொண்டதாக அமையும்.

2. தொங்கும் நிலையில் அமைந்த காட்சியமைப்புக்கூறுகள் (Hanging Units)

தொங்கும் நிலையில் அமைந்த காட்சியமைப்பானது நடிப்புத் தளத்தின் கூரையிலிருந்து தொங்கவிடப் படும் திரைச் சீலைகள், தொங்குத் திரைகள், பக்கவாட்டுத் திரைகள் போன்ற இலகுத்தன்மை கொண்ட பொருட்களைக் கொண்டும் துணிகளில் வரையப்பட்ட ஓவியங்கள் போன்ற பொருட்களைக் கொண்டு அமையும்.

3. கட்டமைப்பு கொண்ட காட்சியமைப்புக்கூறுகள் (Built Units)

கட்டமைப்பு கொண்ட காட்சியமைப்பு என்பது மரச்சட்டங்கள் மற்றும் மரப்பலகைகளைக் கொண்டு வடிவமைக்கப்பட்ட மரமேடை (Platforms) படிக்கட்டுகள் (Steps) சாய்வு மேடை தூண்கள் போன்ற காட்சியமைப்புக் கூறுகளைக் கொண்டதாக அமையும்.

4. தரைமட்டக் காட்சியமைப்புக்கூறுகள் (Set Units)

தரைமட்டக் காட்சியமைப்பானது, நிகழ்வுத் தளத்தின் தரைமட்டப் பகுதியிலிருந்து வெளிப்படும் காட்சியமைப்புப் பொருட்களான தரைவிரிப்பான், வேலி, கிணறு போன்றவைகளைக் கொண்டதாக அமையும்.

மேற்கூறப்பட்ட அனைத்துவகைப் பொருட்கூறுகளும் இணைந்த ஒருமுக வடிவ நாடகத்தில் இடம்பெறும் காட்சியமைப்பாகும். எவ்வகைப் பொருட்களின் தேவை முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது என்பது காட்சியமைப்பாளரின் வடிவ அமைப்பினைப் பொருத்ததாகும். ஒரு குறிப்பிட்ட வடிவ அமைப்பில் கட்டமைப்பு கொண்ட காட்சிக்கூறுகளின் தேவை இருக்கலாம். வேறொரு வடிவ அமைப்பில் தொங்குத் திரைக் காட்சிக்கூறுகளின் தேவை கூடுதலாக அமையலாம். எனவே காட்சியமைப்புக் கூறுகளின் தேவை என்பது வடிவமைக்கப்படும் காட்சியமைப்பைப் பொறுத்து அமையும் எனலாம்.

காட்சியமைப்புக் கூறுகளின் அமைப்பியலை நன்கு அறிந்தவரால் மட்டுமே எண்ணத்தில் வடிவமைக்கப்படும் காட்சியமைப்பைத் தொழில்நுணுக்க அறிவுடன் செயலாக்க இயலும்.

இயல் 3

உலக நாடக அரங்கில் காட்சியமைப்பு

மதங்கள் தோன்றுவதற்கு முன்பே நாடகமும் நாடக வடிவங்களும் இருந்திருக்க வேண்டும். தன் உயிர் வாழ்விற்காக விலங்குகளை வேட்டையாடி அதனை உண்டு மகிழ்ந்து அவைகளின் செயல்களை மனிதன் பாவனை (Imitation) செய்த காலத்திலிருந்தே நாடகம் தொடங்கப்பட்டிருக்கலாம். குழந்தைகளின் நாடகச்சுவை அம்மா, அப்பா மற்றும் பள்ளி ஆசிரியர்கள் ஆகியோரை பாவனை செய்து விளையாடுவதிலிருந்து தொடங்கி விடுகிறது. தாயிடம் பழகும் குழந்தை தன் தாயின் செய்கைகளைக் கவனித்து அவைகளால் பாதிக்கப்பட்டு தாயைப் போன்ற செயல்களைப் பாவனை செய்வதில் நாடகத்தன்மை உருவாகிவிடுகிறது. எனவே வேட்டை போன்ற சமுதாயச் செயல்களுக்கு முன்பே மனிதனிடம் நாடகச் செயல்களான பாவனை செய்தல் தொடங்கி விடுகின்றது. பாவனை செய்தலானது எண்ணங்களைச் செயல்படுத்துதல் அல்லது காட்சிப்படுத்துதல் ஆகும். வேட்டைக்குச் சென்றுவந்த குழு தனது வேட்டை யாடல் முறையினைத் தன் குலக்குழுவினருக்குத் தெரிவிக்க முற்படுகையில்,

1. தானும் தன் குழுவினரும் வேட்டைக்கான ஆயத்தம் செய்தல் (Preparation)

2. குழுவினர் காட்டிற்குச் செல்லுதல் (Procession)

3. விலங்குகளைத் தேடுதல் (Searching)
4. விலங்குகளைக் கண்டுபிடித்தல் (Clashing)
5. போரிடுதல் (ஓடுதல், தாவுதல், பதுக்குதல், சண்டையிடுதல்)
6. இறுதியில் வேட்டையாடப்பட்ட விலங்கினைக் கொண்டு வருதல்.

போன்ற செயல்களைக் காட்சிப்படுத்துகின்றனர். இக்காட்சியமைப்பில் ஒரு குழுவினர் விலங்குகளைப் போன்றும் மற்ற குழுவினர் வேட்டைக்குழு போலவும் பாவனை செய்து காட்சிப்படுத்துகின்றனர். விலங்கு பாவனைக்குத் துணை நிற்பதாக வேட்டையிடப்பட்ட விலங்கின் தோல் உடையாகவும், முகமூடியாகவும் உபயோகப்படுத்தப்படுகின்றது.

பாவனை செய்வதில் பழகிப்போன மனிதன் வேட்டைக்குச் சென்றுவந்த பின் தான் வேட்டையாடிய முறையினையும் வேட்டையாடப்பட்ட விலங்கின் செயல்களையும் பாவனை செய்துக் காண்பித்தல் போன்ற செயல்களின் வழி தன் இனக்குழுவினருடன் தன் உணர்வுகளைப் பகிர்ந்து கொண்டபின் **பாவனை செய்தல்** என்ற பழக்கம் மனிதனிடம் மட்டுமின்றி விலங்குகளிடமும் காணப்படுகிறது. நாய், பூனை போன்ற விலங்கினங்கள் குட்டிப் பருவத்தில் இருக்கும் பொழுது பதுங்குதல் - தாவுதல் - உறுமுதல் போன்ற செயல்களைத் தன் தாயினைப் பார்த்துப் பழகுவதைக் காணலாம். மனிதனுக்கும் விலங்கினங்களுக்கும் உள்ள உணர்வு வெளிப்பாட்டுத் தொடர்பினைத் தற்பொழுதும் மனிதன் ஆடிவரும் விலங்கு நடனங்களில் காணமுடிகிறது.

பாவனை செய்தல் எனும் செயல்விளக்கம் நாளடைவில் பழங்கதைகளாகி (myths) இக்கதைகள் வாய்வழியும், செயல் வடிவத்திலும் நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்டு அவைகள் மரபு சார்ந்த வடிவங்களாகின்றன.

தண்ணீரின்றி வறட்சியில் வாடிய மனிதனுக்கு மழையைக் கண்டதும் உண்டான குதூகலத்திலும் உணவின்றி

அலைந்தவனுக்கு உணவாக விலங்கு கிடைத்தபொழுது தனக்குக் கிடைத்த வெற்றியை வெளிப்படுத்தும் பொருட்டு தாவிக்குதித்தான் ; ஓடினான். இது போன்ற உள் உணர்வு களின் வெளிப்பாடுகளான குதித்தலே பின்னர் தாவி ஆடும் நடனமாயிற்று. தாளத்திற்கேற்றதும் மற்றும் கைத்தட்டலுக் கேற்றதுமான இத்தாவல்கள் தாளமும் இலயமும் சேர்ந்த கலை வடிவம் கொண்ட நடனமாயிற்று. கலை மற்றும் கலை வடிவம் என்பது முறைப்படுத்தப்பட்டதும் சீரானதுமான அமைப்புக்கூறுகளை ஒன்றுசேர இணைத்து தாளலயத் துடன் அமைப்பதாகும்.

வேட்டைக்குச் சென்று வந்த நிகழ்ச்சியை நிகழ்த்திக் காட்டிய இடமாவது திறந்த வெளியாகும். நிகழ்த்திக்காட்டும் தளம் வட்ட வடிவமானது. வட்டம் பாதுகாப்பானது. சுழற்சி யானது. முடிவில்லாதது. இவ்வட்ட வடிவ அரங்கில் தோன் றிய நாடக வடிவமான்து இன்றுவரை பல்வேறுபட்ட மாறு தல்களைக்கொண்ட நிகழ்ச்சிகளை நிகழ்த்தி வந்துள்ளது. எனினும் வட்டவடிவ நாடக அரங்கு இன்றும் பயன்பாட்டிற் குள்ளாகி வருகிறது. ஏனெனில் மனிதப் பண்பாடு பழமையை ஒட்டி நிற்பது. அது பழமையை மறப்பதில்லை. உணர்வுகளின் அடிப்படையில் இவ்வட்ட வடிவ நாடக அரங்கு மனிதனின் உணர்வுகள் உள்ளவரை பழக்கத்தில் இருந்து வரும்.

வேட்டைக்குச் சென்று வந்த நிகழ்ச்சியைச் செயல் வடிவமாக மனிதன் செய்து காண்பித்ததின் முதல் வடிவமே காட்சிகளை மையமாகக் கொண்ட நாடக வடிவத்தின் தொடக்கம் எனலாம். இச்செயல்கள் நாளடைவில் சமயங் களாகவும், சடங்குகளாகவும் வடிவம் பெற்று வந்துள்ளன. இவ்வகை நாடக மற்றும் நடன வடிவங்களின் எச்சங்களைத் தற்பொழுதும் வழக்கில் இருந்துவரும் மரபு சார்ந்த கலை வடிவங்களில் காணலாம். இவைகள் முழுஈடுபாடுடனும் நம்பிக்கைகளின் அடிப்படையிலும் செயல்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. ஆனாலும் இவ்வடிவங்களை ஒரு குறிப்பிட்ட வரையறைக்குள்ளும் வடிவ அமைப்பிற்குள்ளும் நிறுத்த

இயலாது. ஏனெனில் இவைகளின் அடிப்படைத் தன்மைகள் நெகிழ்வுத் தன்மையுடனும் (Elexibility) இயல்பாயிருக்கும் நிலையிலும் காணப்படும். இவ்வடிவங்கள் எங்கு எப்போது தோன்றின என்றும் கணக்கிட இயலாது.

நம்மிடம் கிடைக்கப்பெறும் நாடக வரலாற்றில் கி.மு. 490ஆம் ஆண்டு கிரேக்க நாட்டில் இருந்து வந்த நாடகங்களே தெளிவான ஆதாரங்களுடன் உள்ளன. இவற்றிலிருந்து கிரேக்க நாடக அரங்கு, நாடகங்கள் மற்றும் அவைகளின் கட்டமைப்பு பற்றிய கோட்பாடுகள் கிடைக்கின்றன. எனவே கி. மு. 490 ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து இன்று வரை உள்ள நாடக வரலாற்றில் உள்ள காட்சியமைப்பு பற்றிய கூறுகளைக் காணலாம். கிரேக்க நாடகத்திற்கு முன்பே எகிப் திய நாட்டில் நாடக வடிவங்கள் இருந்ததற்கான ஆதாரங்கள் உள்ளன. ஆனால் அவைகளைப் பற்றிய முழு வடிவிலான எழுத்து வடிவ ஆதாரங்களோ அல்லது நாடக அரங்கத்தைப் பற்றிய கருத்துக்களோ முழுமையாகக் கிடைக்கவில்லை. கிரேக்க நாடகங்கள் மற்றும் அவைகள் நிகழ்த்தப்பட்ட நாடக அரங்குகளின் வடிவமைப்பு பற்றிய மூன்று வகையிலான தெளிவான ஆதாரங்கள் உள்ளன. அவை,

1. எழுத்து வடிவில் உள்ள நாடகங்கள்
2. இந்நாடகங்கள் மேடையில் நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்டுள்ளன.
3. இவற்றின் காட்சியமைப்புக் கூறுகளாக,

நடிப்புத்தளம்

மேடையமைப்பு மற்றும் உடையமைப்பு

ஆகியன இருந்திருக்கின்றன. எனவே மேற்கத்திய நாடக வரலாற்றினை முழு வடிவம் கொண்ட கிரேக்க நாடகத்திலிருந்து தொடங்குவதே சாலப் பொருத்தமாகும்.

கிரேக்க நாடகம்

சமயம் மற்றும் சடங்குகளின் பின்னணியில் தோன்றிய மரபுக் கலைகளைப் போன்றே கிரேக்க நாடகமும் சமய நம்பிக்கையின் அடிப்படையில் தோன்றிய நாடக வடிவ மாகும். வனக்கடவுளுக்கு விழா எடுக்கும் சடங்காகத் தொடங் கப்பட்டு குழுப்பாடல் (Chorus) மற்றும் குழு நடனத்தின் (Group dance) வழியாக கிரேக்க நாடகமும் கிரேக்க நாடக அரங்கமும் தோன்றின. வனக்கடவுளான டயோனி சசுக்கு (Dionysius) எடுக்கப்படும் விழாவில் பாடப்படும் டித்திராம்ப் (Dithyramp) எனும் தெய்வத்தைப் போற்றிப் பாடும் குழுப் பாடல் சூழலுக்கேற்றவாறு அமைத்துப் பாடப்படும் பாடலா கும். குழுத் தலைவரின் கட்டுப்பாட்டில் அவரைப் பின்பற்றி குழுவும் பாடிய இப்பாடல்களே பின்னர் கவிதைகளாக்கப் பட்டன. திஸ்பெஸ் (Thespis) எனும் கலைஞர் இக்குழுவின் பங்கினை விரிவுப்படுத்தி முதல் நடிகரைத் தோற்றுவித்தார். இம்முதல் நடிகரின் கேள்விகளுக்கு இவரைப் பின்பற்றிய குழு பதில் கூற, நாடகத்தின் உரையாடற் கூறு தொடங்கியது. பிறகு வந்த நாடக ஆசிரியர்கள் முறையே இரண்டாவது நடிகரை யும், மூன்றாவது நடிகரையும் அறிமுகம் செய்து வைத்தனர். மூன்று நடிகர்கள் மற்றும் இவர்களுக்குப் பின் உள்ள குழுவே கிரேக்க நாடகத்தின் ஒட்டுமொத்த அமைப்பாகும்.

கிரேக்க நாடகக் கட்டமைப்பு

கிரேக்க நாடகத்தில் குழுக் கலைஞர்களின் (Chorus) பங்கேற்பு குறிப்பிடத்தக்கதாகும். கிரேக்க நாடகத்தின் கட்டமைப்பில் (Structure) குழுவினைத் தவிர்த்துவிட்டு நாடகம் படைப்பது இயலாத ஒன்றாகும். இவர்கள் பார்வை யாளனுக்கும் நாடகத்தின் தலைமைப் பாத்திரங்களுக்கும் இடையில் இருந்து நாடகத்தை நடத்திச் செல்பவர்களாகவும், நாடகக்காட்சிகளின் பாங்கினை, பாத்திரங்களின் மனநிலை களை எடுத்துக்கூறும் சூத்திரதாரிகளாகவும் செயல்படுகின் றனர். மேலும் கடவுளர்களின் தூதுவர்களாகவும் தேவதைக ளாகவும் செயல்படுகின்றனர். எனவே குழுவினைத் தவிர்த்து

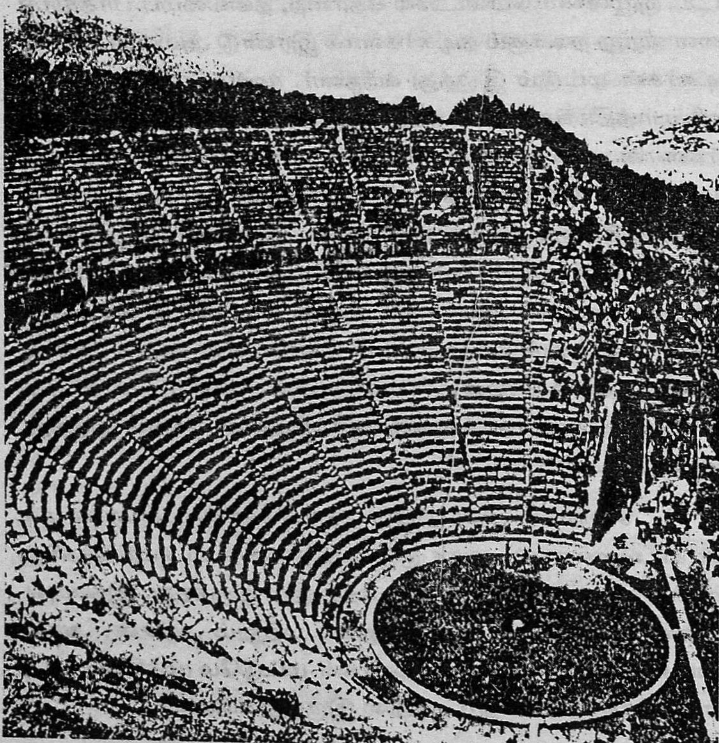
விட்டுப் பார்க்கும் நிலையில் கிரேக்க நாடகத்தின் கட்ட மைப்பு சிதைந்துவிடும். நாற்பது எண்ணிக்கைக்கும் மேற் பட்ட குழுவினர் மேடையில் தோன்ற, தலைமைப் பாத்திரங் களை ஏற்று நடிக்கும் நடிகர்களாக இரண்டு அல்லது மூன்று நடிகர்கள் மட்டும் இருந்து வந்தனர். மூன்றுக்கு மேற்பட்ட தனிப்பாத்திரங்கள் நாடகத்தில் இருக்குமாயின் தலைமை நடி கர்களான மூன்று நடிகர்கள் வேறு வேடத்தினையும் ஏற்று மேடையில் தோன்றுவர். இம்மாற்றத்திற்காக பாத்திரப் படைப்பிற்கேற்ற முகமூடிகள், ஆடை அணிகள் மற்றும் கால ணிகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. மேலும் பெண் பாத்திரப் படைப்புகளையும் ஆண்களே தகுந்த வேடமிட்டு நடிக்கலா யினர். எனவே கிரேக்க நாடக மேடையில் அதிக அளவு இரண்டு அல்லது மூன்று பாத்திரங்கள் முக்கியப் பாத்திரங் களாகவும் மீதமுள்ள கலைஞர்கள் குழுவினராகவும் இருந்து செயல்பட்டனர்.

சனநாயக அமைப்பில் பற்றுக்கொண்ட கிரேக்க மக் கள் கடவுளரையும், அரச குடும்பத்தினரையும் சமநிலையில் பார்க்கும் பண்பு கிரேக்க நாடகத்திலும் இருந்தது. இதனால் கடவுள் அல்லது கடவுள் தூதுவர் மற்றும் அரசன், அரசி இவர்களின் உறவைச் சார்ந்தவர்கள் மட்டுமே முக்கியப் பாத் திரங்களாக கிரேக்க நாடகத்தில் இருந்து வந்தனர்.

நாடக அரங்கம்

மேற்கூறப்பட்ட நாடகக் கட்டமைப்பினை வைத்துக் கொண்டு இந்நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்ட முறைகளைக் காண லாம். நாற்பதுக்கும் கூடுதலான குழுவினர் மேடையில் தோன் றுவதற்கும், முதன்மைப் பாத்திரங்கள் மேடையில் தோன்று வதற்கும் நிலத்தளம் பெரிய அளவில் தேவைப்பட்டிருத்தல் அவசியம். தொடக்கக்கால மேடை அமைப்பு வட்ட வடிவ மாக இருந்தது. இவ்வடிவ அமைப்பிலிருந்து விலகி நிற்காமல் பிற்கால கிரேக்க நாடக அரங்கும் வட்ட வடிவ அமைப் பினைக் கொண்டிருந்தது. நாடகம் நிகழும் மேடை வட்ட வடி வமாகவும் பார்வையாளர்களின் அரங்கு முக்கால் வட்ட வடி

வமாகவும் (Semi circular) அமைந்திருந்தது. கீழ்வரும் படம் கிரேக்க நாடக அரங்கினை விளக்கும்.

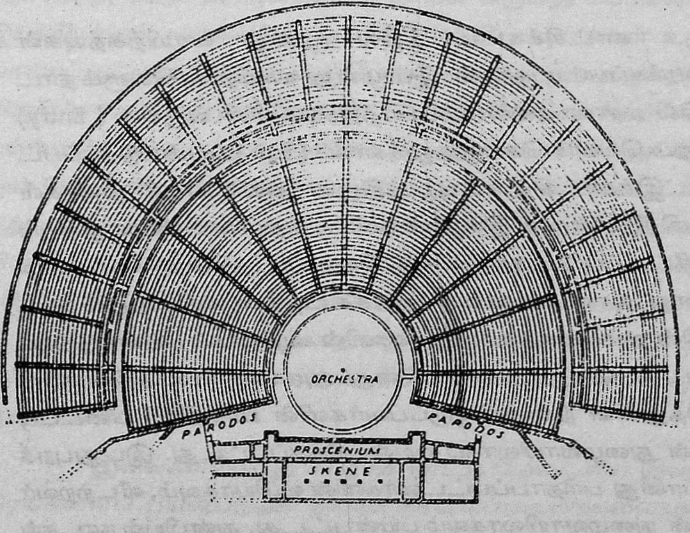


கிரேக்க நாடக அரங்கு

வனக்கடவுளின் வழிபாட்டுப் பின்புலத்தில் தோன்றிய இந்நாடக அரங்கத்தின் தோற்றம் அந்நாட்டின் சுற்றுப்புறச் சூழலை உள்ளடக்கியதாக இருந்தது. ஏதென்ஸ் நகரைச் சுற்றியிருந்த நிலப்பரப்பு குன்றுகளும், குழிகளும், ஆறுகளுமாக அமையப்பெற்றிருந்தது. இந்த இயற்கைச் சூழல் கிரேக்க நாடக அமைப்பிற்கு ஏற்றாற் போல் இருந்தது. வனக்கடவுளின் வழிபாடு நகரத்தின் வெளிப்பரப்பில் நடைபெற்றதால் பல ஆயிரக்கணக்கான மக்கள் விழாவில் பங்கேற்றனர். விளையாட்டு நிகழ்ச்சிகளும், கலைநிகழ்ச்சிகளும் வழிபாட்டின் அங்கமாக அமைந்திருந்தன.

பல்லாயிரக்கணக்கான மக்கள் இந்நிகழ்ச்சியைக் காண்பதற்கும், நிகழ்த்திக்காட்டுதற்கும் மலைச்சரிவும், அதன் கீழ்த்தளமும் (தரை மட்டப்பகுதி) வசதியாக அமைந்திருந் தன. மலைச்சரிவு பார்வையாளர்களின் அரங்கமாகவும் (Auditorium), மலைச்சரிவின் கீழ்த்தளம் கலைநிகழ்ச்சிகள் நடைபெறும் மேடையாக உபயோகப்படுத்தப்பட்டது. மலைச்சரிவுகளில் படிகட்டுகள் போன்ற அமைப்பினை ஏற்ப் டுத்தி மேடையை வட்டவடிவில் அமைத்தனர். இவ்வமைப்பே கிரேக்க நாடகத்தின் தொடக்ககால அரங்க அமைப்பு முறை யாகும். இவ்வடிப்படை அமைப்பானது பிற்கால நாடகங் களின் அரங்க வளர்ச்சிக்கு ஏதுவாக அமைந்தது எனலாம். தற்காலத்திலுள்ள **சர்க்கஸ்** அரங்கின் தோற்றத்தினைக் கிரேக்க நாடக அரங்கின் அமைப்பிற்கு ஒப்பாகக் கூறலாம்.

காட்சியமைப்பு



கிரேக்க நாடக அரங்கில் காட்சியமைப்பு

மலைச்சரிவினையும் அதன் தரைப்பகுதியையும் நாடக மேடையாகக் கொண்ட கிரேக்க நாடகத்தில் பங்கேற்

கும் கலைஞர்களுக்கு உடை ஒப்பனை (முகமூடி) செய்யவும் மாற்றவும் இடம் தேவைப்பட்டது. இதற்காகக் குடில் போன்ற அமைப்பு நாடக மேடையின் பின்புறத்தில் சற்று தூரத்தில் அமைக்கப்பட்டது. இதுவே நாளடைவில் வட்டவடிவ மேடையின் அருகில் நெருக்கப்பட்டு வட்டவடிவ மேடையு டன் இணைக்கப்பட்டது. முன்பிருந்த வட்டவடிவ நாடக மேடைக்கு இசைக்குழுவினரின் வட்டம் (Orchestra circle) என்றும் உடை ஒப்பனை செய்யும் தளத்திற்கு ஸ்கீனி (Skene Building) என்று சொல்லக்கூடிய காட்சிக் கட்டிடம் என்று வழங்கப்பட்டது. **ஸ்கீனி** என்பதற்கு **காட்சி** என்று பொருள். இதுவே பின்னாளில் காட்சிக்கட்டிடம் என்று வழங்கலா யிற்று. தலைமைப் பாத்திரங்கள் காட்சிக் கட்டிடக் குழு கலை ஞர்கள் இசைக்குழு வட்ட அரங்கிலும் நடித்து வந்தனர். காட்சிக்கட்டிடமே நிகழும் காட்சிக்குப் பின்புலமாக அமைந் திருந்தது. இக்காட்சிக்கட்டிடம் உள்காட்சிகளுக்கான (Interior scene) சூழலைக் கொடுத்தன.

காட்சிக்கட்டிடத்தில் மூன்று வாயிற்கதவுகள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. இம்மூன்று வாயிற் கதவுகளும் நாட கத்தில் உள்ள தலைமைப்பாத்திரங்களின் வருகை (Entry) மற்றும் வெளிச் செல்லுதலுக்காகப் (Exit) பயன்படுத்தப்பட் டன. இக்காட்சிக் கட்டிடத்தினை அலங்காரத் தூண்கள் தாங்கி நிற்கின்றன. இத்தூண்களில் அழகான வண்ண ஓவியங் கள் தீட்டப்பட்டிருந்தன. காட்சிக்கட்டிடத்தில் நடுக்கதவு வழி யானது அரண்மனை வழி, அரசகூடத்தின் வழி மற்றும் நாட கத்தின் மையக் கதாபாத்திரங்களின் வழியாகப் பயன்படுத்தப் பட்டது. வலதுபுறக்கதவானது அரசக்குடும்பத்தினருக்கு அடுத்துள்ள நிலையிலிருப்பவர்களின் பாத்திரப் படைப்பு களின் நுழைவாயிலாகப் பயன்படுத்தப்பட்டது. இடதுபுறக் கதவானது பரிதாபப்பட்டவர்களின் வழியாகவும், வீடற்றவர் களின் நுழைவாயிலாகவும் பயன்பட்டது. துன்பியல் நாடகங் களில் வலதுபுறக்கதவு வழியானது அந்நியர்கள் மற்றும் வெளி நாட்டவர்களின் நுழைவுவாயிலாகவும் சிறைக்கூடமாகவும் கருதப்பட்டு வந்தது.

கிரேக்க நாடகங்களில் காட்சியமைப்பு உத்திகளுக்காக இயந்திரங்களைப் பயன்படுத்தும் முறை இருந்து வந்தது. இவைகளைப் பயன்படுத்திப் பலவகையான காட்சிப் படிமங்களை உருவாக்கி வந்தனர். காட்சிக்கட்டடத்தின் மையப் பகுதியின் இருபக்கத்திலும் முக்கோணப் பட்டை வடிவிலமைந்த இயந்திரங்கள் (Prism) பொருத்தப்பட் டிருந்தன. பல வண்ணங்களைக் கொண்ட இவைகள் சுழலும் சக்கரத்தில் இணைக்கப்பட்டிருந்தன. இவைகளில் பல காட்சிப் படிமங்களை உணர்த்தும் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டு பொருத்தி வைக்கப்பட்டிருந்தன. இதற்கு **பெரிய கோட்டி** (Periakotoi) என்று பெயர். வலதுபக்கத்தில் உள்ள முக்கோணப்பட்டையில் உள்ள காட்சிகள் நாட்டின் வளத்தைக் குறிப்பதாகவும், இடது பக்க முக்கோணப் பட்டையில் உள்ள காட்சிகள் தொலைவினையும் தொலைதூரக் காட்சியினையும் குறிப்பதாக உள்ளன. இவை மட்டுமின்றி துறைமுகம் போன்ற காட்சிகள் போலவும், கடல் கடவுள்களைத் தாங்கி வருவது போலவும் இயந்திரங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டு காட்சிப்படிமங்கள் உருவாக்கப்பட்டன. வலதுபக்க மேடையானது துறைமுகத்திலிருந்தோ அல்லது நகரத்தை விட்டு வெளியே செல்வதற்கோ பயன்படுத்தப்பட்டது. அரங்கின் இடதுபக்கமும் வலதுபக்கமும் **பேரடாஸ்** (Parados) என்னும் வழிகள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. இடதுபக்கத்திலுள்ள பேரடாஸ் வழியானது, வெளியிலிருந்து உள்நோக்கி வருவதற்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தது. வெளியிலிருந்து உள்ளே வருபவர் கால்நடையாக பேரடாஸ் வழி மேடையில் நுழைந்து இசைக்குழு வட்டத்தினைக் கடந்து, காட்சிக் கட்டிடத்தின் படிக்கட்டுகளின் வழி இடதுபக்கம் செல்வார்.

இவைகளல்லாது கிரேக்க நாடக மேடையை இயந்திரங்களைப் பயன்படுத்தி நகரும் காட்சிப்படிமங்களையும் உருவாக்கி வந்துள்ளனர். காட்சிக் கட்டிடத்தின் மேல்தட்டுப் பகுதியில் உயரமாக அமைந்த தளத்தினைக் கண்காணிக்கும் அறையாகவும் (Watch Tower) கலங்கரை விளக்கமாகவும் (Light House), இடி, மின்னலுக்கான காட்சிகளுக்காகவும் மற்றும்

இவை போன்ற இன்னும் பல காட்சி உத்திகளுக்காகவும் பயன்படுத்தியுள்ளனர். மேலும் கடவுள், அரசன், அரசி மற்றும் தேவதைகள் ரதத்தின் வழி மேலிருந்து கீழிறங்கும் காட்சிகளும் காண்பிக்கப்பட்டன. இவ்வுத்திகள் அனைத்தும் இடதுபக்கக் காட்சிக்கட்டிடத்தின் மேல் தளத்திலிருந்து இயங்கின.

கிரேக்க நாடக அரங்கின் வளர்ச்சி நிலையைப் பொதுவாக மூன்று நிலைகளில் பார்க்கலாம்.

1. தொடக்கக் காலத்தில் ஏதென்ஸில் அமைந்த டையோனிசியஸ் அரங்கம்.
2. ஹெலன் (Hellenistic) கால அரங்கு.
3. கிரேக்க உரோமாபுரி நாடக அரங்கம்.

தொடக்கக்கால கிரேக்க அரங்கு

தொடக்கக்கால அரங்கில் பார்வையாளர்களின் அரங்கு (Auditorium) முக்கால் வட்டவடிவமாக (Semi circular) இருந்தது. இசைக்குழு மேடை (Archestra circclle) முழு வட்ட வடிவமாக இருந்தது. ஒப்பனைக்காகக் கட்டப்பட்ட காட்சிக் கட்டிடம் இசைக் குழு மேடையின் அருகில் அமைக்கப்பட்டது.

ஹெலன்கால கிரேக்க அரங்கு

இக்கால கட்டத்தில் காட்சிக் கட்டிடம் இரண்டு அடுக்கு மாடிக் கட்டிடமாகக் கட்டப்பட்டது. காட்சிக் கட்டிடமும் இசைக் குழுவின் வட்டமும் இணைக்கப் பட்டிருந்தது. பார்வையாளர் அரங்கமும், இசைக்குழு வட்டமும், காட்சிக் கட்டிடமும் ஒன்றிணைந்த வடிவமாக (Total Theatre) அமைக்கப்பட்டது.

கிரேக்க – ரோமாபுரி அரங்கு

இவ்வரங்கில் இசைக்குழு வட்டம் அரைவட்டமாகக் குறைக்கப்பட்டு பார்வையாளர் அரங்குடன் சேர்க்கப்பட்

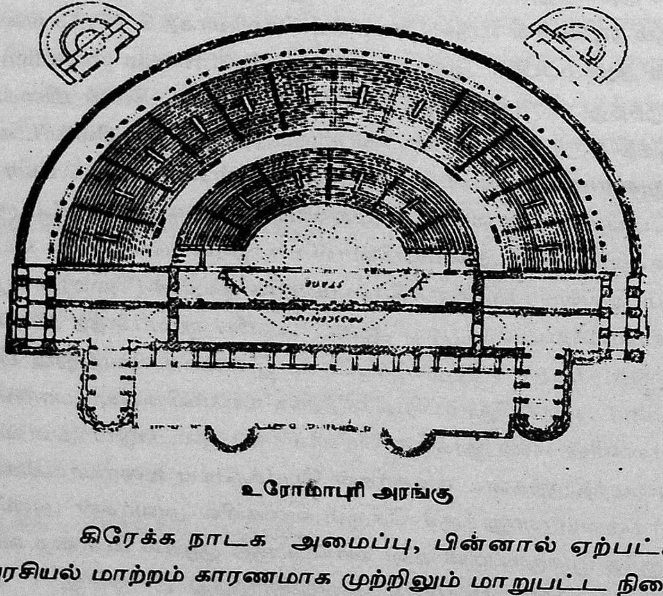
டது. மேடைப்பகுதியானது அலங்கார தன்மைக் கொண்டதாகவும், வேலைப்பாடுகளும் வண்ண ஓவியங்களும் நிறைந்து காணப்பட்டன. **எளிமையில் இனிமை** என்கிற கிரேக்கர்களின் கொள்கையிலிருந்து மாறுபட்டு நடிகர்களை ஆதிக்கம் செய்யும் அளவில் அலங்காரத் தன்மைக் கொண்டதாக மாற்றப்பட்டது. காட்சிக்கட்டிடத்தின் இரண்டு அடுக்கின் மேற்கூரையானது (Ceiling) அலங்காரத் தன்மையுடன் முன் நோக்கிக் காணப்பட்டது.

மேடையும் பார்வையாளர் அரங்கும்

மலைச்சரிவினை அரங்கமாகக் கொண்ட கிரேக்க நாடக அரங்கமானது பல ஆயிரம் எண்ணிக்கையிலான பார்வையாளர்களை உள்ளடக்கியதாக அமைந்திருந்தது. பார்வையாளர் அரங்கில் அமர்ந்துள்ள அனைவரும் மேடைக் காட்சிகள் தெரிவதற்கான அமைப்புடன் இவ்வரங்கம் விளங்கியது சிறப்புடையதாகும். பார்வையாளர் அரங்கின் கடைசி வரிசையில் அமர்ந்துள்ள பார்வையாளனுக்கும் மேடையில் காட்சி தரும் நடிகனின் உருவ அமைப்பு தெளிவாகத் தெரியும் வகையில் அமைப்பின் அளவுகோல் (Scale of Human proportion) இருந்தது. சராசரி நடிகனின் உருவ அமைப்பினை மிகைப்படுத்தி உருவ அளவினைப் பெரிதுபடுத்தும் வகையில் நாடகக் கூறுகளான முகமூடி ஆடைஅணிகலன்கள் மற்றும் உயரம் கட்டப்பட்ட காலணிகள் முதலியன வடிவமைக்கப்பட்டிருந்தன. இவ்வடிவ அமைப்பினால் பாத்திரப் படைப்பின் உயரமும் இவ்வுயரத்தினை ஈடு செய்வதாக **டியுனிக்** (Tunic) என்று சொல்லக்கூடிய நெடிய ஆடை அங்கிகளும், பரந்த முகப்புகளும் பயன்படுத்தப்பட்டன. இவைகளனைத்தும் பிரமாண்ட வகையிலும் பிரமிக்கத்தக்க உணர்வினையும் பார்வையாளனின் கண்ணுக்குத் தெளிவாகப் புலப்படும் அளவில் அமைந்திருந்தன. நடிகர்கள் பேசக்கூடிய உரையாடல்கள் பார்வையாளனுக்குச் சேரும் வகையில் அவர்கள் அணிந்திருந்த முகமூடியின் உள் வாய்ப்பகுதி குழாய் போன்ற வடிவினை உள்ளடக்கியதாக அமைந்திருந்தது.

குடியாட்சியில் நம்பிக்கை கொண்ட கிரேக்கர்கள் அத்தத்துவங்களையும் கருத்துகளையும் தங்கள் நாடகங்களிலும் செயல்படுத்தினர். குடிமக்களுக்கும், மன்னனுக்கும், கடவுளுக்கும் இடையிலான உறவினைச் சமநிலைப்படுத்துவதாக கிரேக்க நாடகங்களில் கருத்துகள் அமைந்திருந்தன. இதனால் மனிதநேய உண்மையும், அழகுணர்ச்சியும், எளிமையும் கிரேக்க நாடக அரங்கில் அமைந்திருந்தது. கணிதத்திலும், விளையாட்டுக்களிலும் ஆர்வம் கொண்ட கிரேக்கர்கள் சிற்பக்கலையிலும், ஓவியக்கலையிலும் இணையான சிறப்புடன் விளங்கினர். இக்கலைகளின் ஒருங்கிணைந்த பாதிப்பு கிரேக்க நாடக அரங்கம் முழுமையுடனும், அழகுணர்வுடனும் கவித்துவத்துடனும் விளங்க வாய்ப்பாக அமைந்தது எனலாம். இவைகள் மட்டுமின்றி குழுப்பாடல்களும், குழு நடனங்களும் இந்நாடக அரங்கின் ஒரு அங்கமாக விளங்கியதும் மறுக்க முடியாத உண்மையாகும்.

உரோமாபுரி நாடக அரங்கம்



உரோமாபுரி அரங்கு

கிரேக்க நாடக அமைப்பு, பின்னால் ஏற்பட்ட அரசியல் மாற்றம் காரணமாக முற்றிலும் மாறுபட்ட நிலையில் காணப்பட்டது. கிரேக்கர்களின் ஆட்சிக்குப் பின்

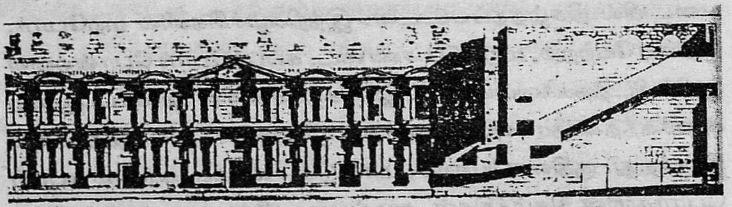
உரோமாபுரி ஆட்சி நிறுவப்பட்டது. உரோமாபுரியினர் அனைவரும் போர் புரிவதில் நாட்டம் கொண்டிருந்தனர். எனவே இவர்கள் வாழ்க்கைப் போரிடுதலிலும் அதன் மூலம் கிடைத்த வெற்றியைக் கொண்டாடுவதிலுமே கழிந்தது. இவர்களின் அடிப்படை நம்பிக்கை மனிதனும் அவனுள் அமைந்த செயல்திறனுமே ஆகும். இவர்கள் தெய்வ நம்பிக் கையை அடியோடு மறுத்தனர். அதனால் இதற்கு முன்பிருந்த கிரேக்க நாடகங்கள் தடை செய்யப்பட்டன. உயர்நிலையில் இருந்த கிரேக்கக் கலைஞர்களின் நிலை தாழ்த்தப்பட்டது.

உரோமர்களின் வெற்றி விழாக்களில் நிகழ்த்தப் பெற்ற கலை நிகழ்ச்சிகள்யாவும் மனித சாகசங்களின் அடிப் படையில் நிகழ்த்தப்பட்டன. இந்நிகழ்ச்சிகளில் மற்போர், குதிரையேற்றம், மாட்டுச் சண்டை, கப்பற்போர் போன்றவை குறிப்பிடத்தக்கவையாகும். இந்நிகழ்ச்சிகளின் அமைப்புமுறை வியக்கத்தக்கதாகவும், யதார்த்த முறையில் அமர்ந்ததாகவும் இருந்தது. குதிரையேற்றம், மாட்டுச் சண்டை மற்றும் கப்பற் போர்களின் நிகழ்ச்சிகள் அடிப்படையில் அவைகளின் நிகழ் விடமும் அமைப்பு முறைக்கேற்றவாறு அரங்குகளின் வடிவங் களும் பெரிதும் மாற்றத்திற்குள்ளாயின. பிரம்மிப்பூட்டத் தக்கவாறு அமைந்த நிகழ்ச்சிகளினால் அரங்கக் காட்சிகளும் இவைகளுக்கு ஈடுகொடுக்கும் நிலையில் உருவாக்கப்பட்டன. இப்பண்புகளுக்கேற்றவாறு நாடக அமைப்பும், நாடக அரங் கின் அமைப்பும் மாற்றத்திற்குள்ளாயின. இயற்கைச் சூழலின் பின்னணியில் அமைந்த கிரேக்க நாடக அரங்கு செயற்கை முறையில் நகரத்தினுள் கட்டப்பட்டது. வட்டவடிவில் இருந்த கிரேக்க இசைக்குழு மேடை அரைவட்டமாகக் காட்சிக் கட்டிடம் விரிவுப்படுத்தப்பட்டது. இக்காட்சிக் கட்டிடம் சிற்ப வேலைப்பாடுகளமைந்த சுவர்களும் தூண் களும் கொண்டு அமைக்கப்பட்டன.

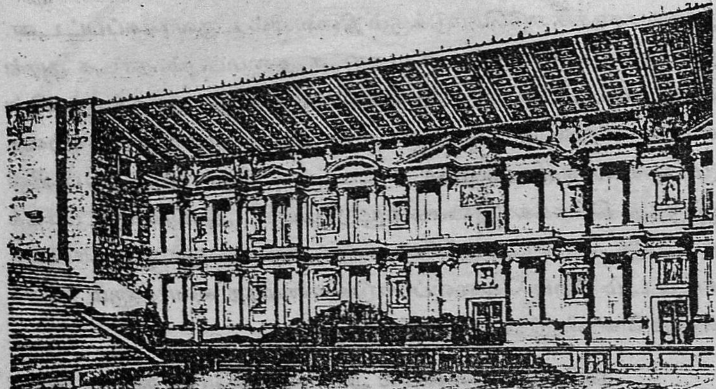
தனித்துவ நிலையில் அமைந்த கிரேக்க நாடக அரங் கின் பல கூறுகள் உரோமாபுரி அரங்கில் ஒன்றாக்கப் பட்டன. அதாவது, கிரேக்க நாடக அரங்கில் பார்வையாளர் அரங்கு,

இசைக்குழு வட்ட மேடை, காட்சிக்கட்டிடம் என்று மூன்று பகுதிகளாக இருந்தன. உரோமாபுரி நாடக அரங்கத்தில் இம் மூன்று கூறுகளும் ஒன்றாக்கப்பட்டதால் இவை தனித்தன் மையை இழந்தன. எனினும், காட்சிக்கட்டிடம் விரிவுப்படுத் தப்பட்டு அகலமாக்கப்பட்டது. இதனால் பார்வையாளர் களின் கவனம் முழுவதும் காட்சிக் கட்டிடத்தில் ஈர்க்கப்பட் டது. நாற்புறமும் சுவர்களால் ஆன ரோமாபுரி நாடக அரங் கத்தில் உள் அரங்குசூழல் (Indoor theatre) காணப்பட்டது. எனவே இதனை மாற்றியமைத்து வெளிப்புறச்சூழலை உரு வாக்குவதற்காகக் காட்சியமைப்பில் ஈடுபாடு அதிகமாயிற்று.

உரோமாபுரி அரங்கு அமைப்பு



பகட்டுத்தன்மை கொண்ட உரோமாபுரி அரங்கு



உரோமாபுரி அரங்கின் உட்பகுதி

கிரேக்க நாடகங்களில் முக்கியப்பங்கு வகித்த குழுப் பாத்திரங்களும், தனிப்பாத்திரங்களும் இவ்வரங்கில் பிரிக்கப் பட்டன. குழுவினர் எண்ணிக்கையும் குறைக்கப்பட்டது. குழுப் பாத்திரப் படைப்பு குழுவினராகப் பயன்படுத்தப் பட்டனர். மேலும் நாடகத்தைச் சிதைத்து நடத்திச் செல்லும் சூத்திரதாரிகளாக அல்லாமல் தனிக் கலைஞர்களுக்குத் தனித் துவம் கொடுக்கும் வகையில் காட்சிக்கட்டிடத்தின் மேடை யின் உயரம் அதிகரிக்கப்பட்டது. இவ்வுயர மேடையைத் தாங் குவதற்குத் தூண்கள் நிறுத்தப்பட்டன. இவ்வுயர மேடைக்கு மேலும் ஒரு தளம் கொண்ட மேடை நிறுவப் பட்டது. இதற்கு **பரஸ்கீனியன்** (Proskenion) என்று பெயர். இதன் உயரம் பார் வையாளர் அரங்கின் கடைசி வரிசையின் உயரத்திற்குச் சம மாக இருந்தது. இதனால் பரஸ்கீனியனி லிருந்து நடிக்கும் நடி கரின் உரையாடல் உருவமும் கடைசி வரிசைப் பார்வையா ளனுக்குச் சேர்வதாக இருந்தது. இது போன்ற விரிவாக்கிக் பெரிதுபடுத்தப்பட்ட காட்சிக்கட்டிடத்தில் காட்சியமைப்பு பிரமிக்கத்தக்க முறையில் வடிவமைக்கப் பட்டது. நாடகத்தின் சூழலுக்கேற்ற வண்ண ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டு காட்சிக் கட் டிடத்தில் பொருத்தப்பட்டிருந்தது. இவைகளின் பின்னணி யில் கலைஞர்கள் நடித்தனர். இது போன்ற காட்சிப் படிமங் கள் காட்சிக்கட்டிடத்தின் பரிமாணத்தைக் கூட்டுவதாகவும் அமைந்திருந்தது.

காட்சியமைப்பு

பொதுவாக மூன்று வகையான காட்சியமைப்பு உரோமாபுரி நாடக அரங்கத்தில் அமைக்கப்பட்டன. நாடகச் சூழலுக்கேற்ற முறையில் இவை வடிவமைக்கப்பட்டன. துன்பியல் நாடகத்திற்காகத் தூண்கள், சிலைகள், முக்கோண முகப்புகளை உள்ளடக்கிய அரச குடும்பத்தைக் குறிக்கும் காட்சிகள் ஆகியன இருந்தன. நகைச்சுவை நாடகத்திற்காக அந்தப்புரக்காட்சிகள், அடுக்கு மாளிகைகள் மற்றும் அதில் வரிசையாக அமைந்த சன்னல்கள் போன்றவற்றைக் குறிக்கும் காட்சிகள் வடிவமைக்கப்பட்டன. வன தெய்வம் (Forest God)

பற்றிய நாடகங்களில் (Satyric plays) மரங்கள், மலைகள் போன்ற முரட்டுத் தன்மை வாய்ந்த காட்சியமைப்புகள் வடிவமைக்கப்பட்டன. மேலும் உரோமாபுரி நாடகங்களில் நாடகம் தொடங்குவதற்கு முன் திரைச் சீலைகள் காட்சிக் கட்டிடத்தில் தொங்க விடப்பட்டிருந்தன. இவைகள் நாடகம் துவங்கும்போது நீக்கப்பட்டன.

காட்சிக் கட்டிடத்தின் மைய வழி இரண்டு கதவு களைக் கொண்டதாக அமைந்திருந்தது. இவை அலங்கரிக்கப் பட்ட நிலையில் அரண்மனைக் காட்சிகளாகக் கருதப்பட் டன. மையக்கதவின் இரு பக்கங்களிலும் இருந்த வழிகள் விருந் தினர் மாளிகைகளாகக் கொள்ளப்பட்டன. இக்கதவுகளுக்கப் பாற்பட்ட இடங்கள் அழகுபடுத்தப்பட்டிருந்தன. இவ்விடங் களில் காட்சி மாற்றத்திற்கான பெரியகோட்டி எனும் இயந் திரங்கள் பொருத்தப்பட்டு, அவைகள் நிகழும் நிகழ்ச்சிக் கேற்ற முறையில் காட்சிகளை மாற்றுவதற்குப் பயன்படுத்தப் பட்டன. உதாரணமாக கடவுள் போன்ற பாத்திரப் படைப்பு களின் நுழைவு இருந்தால் இடி சப்தங்களுடன் இயந்திரங்கள் சுழற்றப்பட்டு அச்சுழலுக்கேற்ற காட்சிகள் காண்பிக்கப்படு மாறு அமைக்கப்பட்டன.

உரோமாபுரி நாடக அரங்கமானது சமயக் கோட் பாட்டிலிருந்து மாறுபட்டு கேளிக்கைகளும் விளையாட்டு நிகழ்ச்சிகளும் நடக்கும் தளமாக்கப்பட்டது. பொதுவாக சமூக நிலையில் உயர்ந்து நின்ற கலைஞர்கள் நிலை தாழ்த்தப் பட்டு குறிப்பிட்ட நடிகர்களுக்கு மட்டும் மதிப்பு தரப்பட்டது. புது வடிவிலான பல நாடக அரங்குகள் தோன்றின. அவை களில் தாராளமான காட்சியமைப்புகளும் உத்திகளும் புகுத் தப்பட்டன. ஆன்மீகத்தன்மை (Spiritual) கொண்ட கிரேக்க நாடக அரங்கமானது, உரோமாபுரி ஆட்சியில் மண்ணுலகு சார்ந்த ஆடம்பரம் உள்ள காட்சியமைப்புகள் கொண்ட தளமாக மாறியது.

கிரேக்க நாடகம் இயல்பு நிலையில் உருவானது. அத னைத் தனதாக்கிக் கொள்வது எப்படி என்பதை உரோம

புரியினர் தெரிந்து கொண்டனர். கிரேக்கர்கள் உள்ளார்ந்த தெய்வ நோக்கத்துடன் நாடகக் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தினர். உரோமர்கள் நாடக அரங்கில் மனித முயற்சிகளையும், செயல் திறனையும் கண்டு மகிழ்ந்தனர். கிரேக்கர்கள் விட்டுச் சென்ற நாடக அரங்கக் கலையின் கூறுகளின் அடிப்படையில் உரோமாபுரி நாடக அரங்குகள் வடிவமைக்கப்பட்டன. உரோமாபுரியினர் நாடக்ங்களும் கிரேக்கர்களின் நாடகங்களைப் போன்றே இருந்தன. நாடக நிகழ்ச்சிகளில் அழகுணர்வைக் காண இயலவில்லை. எனவே நாடக நிகழ்ச்சிகளிலும், நாடக அரங்க வடிவமைப்பு முறையிலும் புதிய முறைகளை உரோமா புரியினர் புகுத்தவில்லை. ஆனால் நாடக அரங்கக் கட்டிடக் கலையில் உரோமாபுரியினர் பழமையின் அடிப்படையில் புதுமைகளைப் புகுத்தினர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். கிரேக்க நாடக அரங்கின் எளிமையும் அழகும் சிதைக்கப்பட்டுச் செயற்கையாக்கப்பட்ட ஆடம்பரமான உரோமாபுரியின் நாடக அரங்க வளர்ச்சி குறிப்பிடத்தக்க அளவில் இல்லை. எனினும் இக்கால கட்டத்தில் நாடக அரங்குகள் எண்ணிக்கை அடிப்படையில் வளர்ந்த அளவிற்கு நிகழ்த்தும் நாடகங்களின் நிலை வளரவில்லை என்று கூறலாம்.

சமய நாடகங்கள்

கி.மு. 5ஆம் நூற்றாண்டில் சமயச் சூழலின் பின்னணியில் தோன்றிய கிரேக்க நாடகம் ஏறத்தாழ 3ஆம் நூற்றாண்டுகள் வரை வளர்ந்து வளமுற்று வந்தது. பின்னர், கி.மு. 2ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய உரோமாபுரி அரசால் கிரேக்க நாடக வளர்ச்சி தடைப்பட்டது. தீரச்செயல்களிலும், வீர விளையாட்டுக்களிலும் ஆர்வம் கொண்ட உரோமாபுரியினரின் ஆட்சியில் பொழுதுபோக்கு நிகழ்ச்சிகளும் அவைகளை நிகழ்த்துவதற்கான அரங்குகளும் தோன்றின. ஆனால் கிரேக்கர்களைப் போன்று கலைநயம் கொண்ட நாடக நிகழ்ச்சிகளைக் காண்பது அரிதாகிவிட்டது. பரந்த அரசாட்சியினைக் கொண்ட உரோமாபுரியினர் கிறித்துவ மதத்தை அறவே வெறுத்தனர். கிறித்துவ பெண்பாதிரியார்களைச் சிறையிலடைத்துக் கொடுமைப்படுத்தினர். ஆடம்பரத்தை

விரும்பினர். இவர்கள் தெய்வ நம்பிக்கையை விட மண்ணுலகு சார்ந்த மனிதச்செயல்களில் நம்பிக்கை வைத்தனர். நாடகக் கலைஞர்கள் அடிமைகளாக நடத்தப்பட்டனர். இக்கலைஞர் களால் நிகழ்ச்சிகள் நடத்தப்பட்டாலும், இவர்கள் மேலாளர் (Manager) என்பவரால் அடக்கி ஆளப்பட்டனர். செல்வச் செழிப்பில் ஆடம்பரத்தை விரும்பிய உரோமாபுரியினர் அடிமைகளை அடக்கி ஆளும் செயலில் ஈடுபட்டு வந்தனர். இது போன்ற செயல்களினால் உள்நாட்டுப் போராட்டங்கள் அதிகம் தோன்றலாயின. சிதறுண்ட உரோமாபுரி ஆட்சி யினை கி.பி. 5ஆம் நூற்றாண்டில் கிறித்தவர்கள் கைப்பற்றினர்.

கிறித்தவர்கள் சமய நம்பிக்கையில் ஆர்வம் கொண்ட வராவர். அவர்களின் வாழ்க்கைத் தத்துவம் ஆண்டவனை மையம் கொண்டிருந்தது. ஆசியக் கண்டத்திலுள்ள செருசலம் நகரத்தில் தோன்றிய கிறித்துவச் சமயம் நாளடைவில் ஐரோப்பிய நாடுகளில் பரவியது. இச்சமயப் பிரச்சாரத்திலும் சமயக் கோட்பாட்டின் அடிப்படையிலும் தோன்றிய இக்கால கட்டத்தில் உருவானவை சமய நாடகமாகும்.

இருண்ட காலம்

கலையிழந்த வாழ்க்கை சிறப்புற்று இருக்காது. உரோமாபுரி ஆட்சிக்குப்பின் ஏற்பட்ட அரசியல் மாற்றங்களி னால் கலை நிகழ்ச்சிகள் தடை செய்யப்பட்டன. நாடக நிழ்ச் சிகளும் இல்லாமல் இருந்தது. இதனால் நாடகக் கலைஞர்கள் நாடோடிகளாயினர். கிறித்தவச் சமயப்பின்னணியில் தோன்றிய நாடகங்கள் கி.பி. 10ஆம் நூற்றாண்டில் சமூக அந்தஸ்தினைப் பெற்றது. கி.பி. 6ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து 10 ஆம் நூற்றாண்டு வரை கலைநிகழ்ச்சிகள் மற்றும் நாடகங்கள் முழுமையாக நடத்தப்பட்டதாக ஆதாரங்கள் இல்லை. நாடோடிகளாகத் திரிந்த கலைஞர்கள் ஆங்காங்கே தெருக் களிலும் அங்காடி வீதிகளிலும் தங்களின் வயிற்றுப் பிழைப் பிற்காக ஊமை நாடகங்கள் (Mime), வீர விளையாட்டுகள் (Circus) போன்ற நிகழ்ச்சிகளை நடத்தினர். இச்சூழலில் மேற்கத்திய நாடகத்தைப் பொறுத்தமட்டில் கி.பி. 6ஆம்

நூற்றாண்டிலிருந்து 10ஆம் நூற்றாண்டு வரையிலான கால கட்டத்தினை **இருண்ட காலம்** (Dark Age) என்று கருதலாம்.

கிறித்தவ ஆலயப் பின்னணியில் நாடகம்

உலகிலுள்ள மரபு சார்ந்த கலைவடிவங்கள் யாவும் சமயக் கோட்பாட்டின் பின்னணியில் தோன்றியுள்ளது என்பது பொதுவான கருத்தாகும். சமயம் சார்ந்த கலை வடிவங்கள் அழியாது மரபு வழி வாழ்ந்து கொண்டிருப்பதற்கு சமயமும் அதில் மக்கள் கொண்டுள்ள ஈடுபாடும் முக்கிய காரணம் எனலாம். கிறித்தவர்களின் வேதநூல் **பைபிள்** (Holy Bible) நூலாகும். இவ்வேத நூலில் நடுநாயகராக விளங்கும் இயேசு கிறிஸ்துவின் பிறப்பும் (Christna), இறப்பும் (Easter) முக்கிய நிகழ்ச்சிகளாகக் கொள்ளப்பட்டு வருகின்றன. கிறித்தவர்களின் ஆட்சியில் மதப்பிரச்சாரமும் அதன் மேல் கொள்ளப்பட்டிருந்த ஈடுபாடும் நாடகத்தின் இருண்ட காலத்திற்கு ஒளி ஏற்றுவது போல் அமைந்தது எனலாம். இயேசு கிறிஸ்து இறந்த மூன்றாம் நாளில் உயிர்த்தெழும் நிகழ்ச்சியினை முதன்முதலில் நாடக வடிவில் நிகழ்த்தியதே இக்காலக்கட்டத்தின் முக்கிய நாடக நிகழ்ச்சி எனலாம். இயேசு இறந்த மூன்றாம் நாளில் மக்கள் கல்லறைக்கு வருகின் றனர். அங்கு வெள்ளை அங்கி அணிந்த இளைஞன் கல்லறை யின் வலதுபக்கத்தில் அமர்ந்திருக்கிறான். அக்கல்லறையை நோக்கி வந்து கொண்டிருப்பவர்களைக் கண்டு 'பயப்படா தீர்கள்' என்று கூற, "நாங்கள் சிலுவையில் அறையப்பட்ட நாச ரேத்துவைச் சேர்ந்த இயேசுவைக் காண வந்தோம்" என்கின் றனர். அதற்கு இளைஞன்,

> "இயேசு கல்லறையிலிருந்து உயிர்த் தெழுந் துவிட்டார், அவர் இப்போது இங்கு இல் லை. அவரைப் புதைத்த கல்லறையைப் பாருங்கள். நீங்கள் போகும் வழியில் காணும் தொண்டர்களிடம் இந்த நற்செய் தியைக் கூறுங்கள்"[7]

---

7. Allardyce Nicoll., World Drama, p. 143.

என்று கூறும் காட்சியின் விளக்கமும் வசனங்களும் நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளது என்பதனை இதன்வழி அறியலாம். கிறித்தவ வேதநூலில் உள்ள இப்பகுதியில் ஒரு நாடகத்திற்குத் தேவையான கதையமைப்பு உள்ளதை இதன்வழி காணமுடிகிறது. இக்கதை நிகழ்வில் உள்ள காட்சியமைப்பினைப் பின்வருமாறு காணலாம்.

கல்லறைக்கு அருகில் வெள்ளை அங்கியுடன் பாதிரியார் அமர்ந்துள்ளார். இயேசு அறையப்பட்ட சிலுவையில் ஒரு குறியீடாக ஒரு துணி சுற்றித் தொங்கவிடப்பட்டுள்ளது. மற்ற மூன்று பாதிரியார்கள் கல்லறையை நோக்கி வருகின்றனர். இவர்களைக் கண்டு முதலில் இருந்த பாதிரியார் வசனம் பேசுவதிலிருந்து நாடகம் தொடங்குகிறது. இந்நிகழ்ச்சியில் காட்சியமைப்பு பற்றித் தெளிவான விளக்கம் உள்ளதைக் காணமுடிகிறது. இக்காட்சியில் கல்லறையும் அதன் அருகில் துணி தொங்கப்பட்ட நிலையில் உள்ள சிலுவையும் காட்சியமைப்புப் பொருட்களாகும். எனவே சமய நாடகத்தின் ஆரம்பம் இந்நிகழ்ச்சியிலிருந்து தொடங்கி விடுகிறது என்று கருதலாம். நாடக நிகழ்வின் அடிப்படைக் கூறுகளான வசனம், அசைவுகள் மற்றும் காட்சியமைப்பும் ஒருங்கிணைந்து இருப்பதனை இந்நிகழ்ச்சியில் காணலாம்.

மேடையும் காட்சியமைப்பும்

கிறித்துவச் சமயக் கோட்பாட்டில் ஒவ்வொருவரும் கிறித்துவ ஆலயத்திற்குச் சென்று ஆண்டவருடன் தன்னைத் தொடர்புபடுத்திக் கொள்ளுதல் என்பது முறைப்படுத்தப் பட்டுள்ளது. இதனால் கிறித்தவர்கள் ஆலயத்திற்குச் சென்று வழிபடும்போது பாதிரியார்கள் வேதநூலான பைபிளைப் படித்து அதில் இடம் பெறும் நிகழ்ச்சிகளை விளக்கிக் கூறி வந்தனர். இவர்களின் இப்புனித செயலுக்குத் துணை போவதாக ஆலயத்தில் வைக்கப்பட்டிருக்கும் கடவுளர்களின் சிலைகள் பயன்பட்டன எனலாம். இக்கதை சொல்லும் முறையே நாளடைவில் கதை நிகழ்த்தும் முறையாக மாறியிருக்கக்கூடும். எனவே இயேசுவின் இறப்பினைக் குறிக்கும் நிகழ்வாக

இருப்பினும், அல்லது மூன்று மேரிகள் தேவதையைக் காணும் நிகழ்ச்சியாக இருப்பினும், இந்நிகழ்ச்சிகள் நிகழும் தளம் ஆலயமாக இருந்தது. இயேசு உயிர்த்தெழும் காட்சிக்காக ஆலயத்தின் ஒரு பக்கத்தில் கல்லறை போன்ற ஒரு அமைப்பு உருவாக்கப்பட்டு அதில் இந்நிகழ்ச்சி இடம் பெறலாயிற்று. மூன்று மேரிகள் தேவதையைக் காணச் செல்லும் காட்சியில் பல்வேறுபட்ட இடச்சூழல்கள் ஏற்படுத்துவதற்கான தேவை ஏற்பட்டது. ஆலயத்தின் ஒரு பகுதி கலைநிகழ்விற்காக ஒதுக் கப்பட்டிருந்தும், கதை நிகழ்ச்சிகளில் உள்ள அசைவுகளின் அடிப்படையில் ஆலயத்தின் மையப் பகுதி வரை உள்ள தளம் இதற்கென உபயோகப்படுத்தப்பட வேண்டியதன் அவசியம் ஏற்பட்டது. ஏனெனில் மூன்று மேரிகளும் தூரத்திலிருந்து வருவது போலவும் அவர்கள் தேவதைகளைக் காணச் செல் வது போல காட்சிகள் அமைந்திருந்ததால் ஓரிடத்திலிருந்து மற்றொரு இடத்திற்குச் செல்வது போல் அசைவுகளும் ஒன் றிற்கு மேற்பட்ட காட்சித்தளங்கள் ஏற்படுவதற்கான நிர்பந்தம் ஏற்பட்டது. இக்காட்சிச் சூழலைக் கீழ்க்காணும் முறையில் காணலாம்.

1. மூன்று மேரிகளும் தேவதைகளைப் பார்க்க வருதல்.
2. இவர்களின் வருகையைத் தேவதைகளிடம் அறிவித்தல்.
3. தேவதைகளின் தோட்டத்திற்கு வருதல்.
4. மேரிகள் அங்காடிப் பகுதிகளில் உள்ள கடைகளில் பழங்கள் வாங்குதல்.

என்று பல்வேறுபட்ட காட்சித் தளங்களைக் காணலாம். இதுவரை கூறப்பட்ட இரண்டு வகையான நிகழ்ச்சிகளும் மேடை அசைவுகளும் காட்சிப்படிமங்களும் ஒன்றிற்கு மேற் பட்டதாக இருப்பதைக் காணமுடிகிறது. சமய நாடகமானது சமய நம்பிக்கையை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவான தால் நாடகத்திற்கான மேடை, அதற்கான காட்சியமைப்பு,

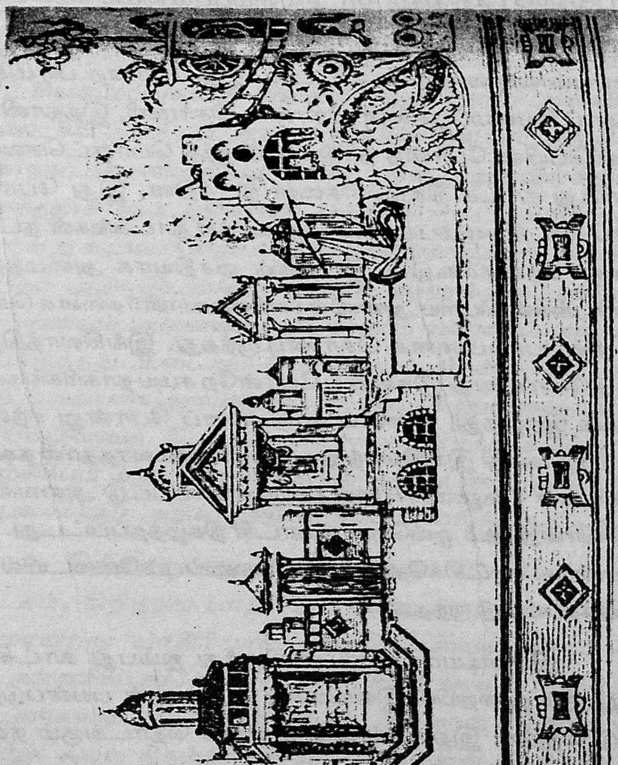
நடிகர்கள், உடை, ஒப்பனை என்ற விதத்திலிருந்து மாறுபட்டு கிறித்தவ வேத நூலிலுள்ள நிகழ்ச்சிகளைக் காட்சிப்படுத்து வதிலிருந்து மொத்த நாடகத்திற்கான (Total Theatre) கூறு களைக் கொண்டு உருவாகியிருப்பதைக் காணமுடிகிறது.

கிரேக்க நாடகங்களில் நல்ல நாடகங்களும், அதனை நிகழ்த்தும் நாடக அரங்குகளும் இருந்தன. உரோமாபுரி ஆட்சியில் நல்ல நாடகங்கள் தோன்றவில்லை. நல்ல நாடக அரங்குகள் தோன்றின. ஆனால் இவ்விரு காலகட்ட நாடக அரங்குகளில் காட்சியமைப்பு பற்றிய தெளிவான கருத்து இல்லை. ஆனால் கிறித்துவ சமய நாடகக் காலத்தில் காட்சி யமைப்பு மற்றும் தளமேடை அமைப்பு பற்றித் தெளிவான கருத்துகள் கிடைக்கின்றன. பொதுவாக சமய நாடகமானது மூன்று நாடகக் கூறுகளுடன் வளரலாயின. அவை,

1. நடிகர்களும் (பாதிரியார்கள்) பார்வை யாளர்களும் கலந்த நாடக நிகழ்ச்சிகள்.
2. பல்வகைப்பட்ட நிகழ்வுத் தளங்கள், பல்வகைக் காட்சியமைப்புகளைக் கொண்ட நாடகங்களாயின
3. பல்வகைப்பட்ட காட்சிப் படிமங்களைக் கொண்ட மேடையானது தளப்பரப்பைப் பயன்படுத்துதல் (Utilisation of Space) மற்றும் அதன் வழி மேடையினை நடிப்புத் தளமாக (Acting Space) மாற்றுதல் என்பதாக நாடக நிகழ்ச்சிகள் அமைந்திருந்தன.

இது போன்ற பண்புகளைக் கொண்ட சமய நாடகங் களின்பால் கவரப்பட்டமையால் பார்வையாளர் வருகையும் நாளடைவில்அதிகரித்தது. ஆலயங்களில் போதிய இடவசதி பார்வையாளர்களுக்கு இல்லாததால் சமய நாடகமானது ஆலயத்திலிருந்து வெளிவரத் தொடங்கியது. இதனால் நிகழ்வுத்தளம் விரிவாக்கப்பட்டு கதை நிகழ்ச்சிகளும் விரிவாக் கப்பட்டன. நாளடைவில் இயேசுவின் வாழ்க்கை வரலாற்

றினை (பிறப்பிலிருந்து இறந்து உயிர்த்தெழும் வரை) நாடக மாக நிகழ்த்தும் தேவை ஏற்பட்டது. இதனால் நாடகங்களில் காட்சியமைப்பு மிகுந்த பொருளுடையதாகவும், அவைகள் சரியான முறையில் மேடையில் பயன்படுத்தப்பட்டும் வந்தன.



சொர்க்கம் - பூமி - நரகத்தினை விளக்கும் காட்சியமைப்பு

பைபிளில் வரும் மூன்று வகையான உலகுகளையும் சித்தரிப்பதாகக் காட்சியமைப்பு விளங்கியது. முன்பக்க படத்தில் காணப்படும் மேடையின் இடது பக்கம் நரகத்தைக் (Hell) குறிக்கும் காட்சியமைப்பும் வலது பக்கம் சொர்க்கத்தைக் (Paradise) குறிக்கும் காட்சியமைப்பும் மைய மேடையில் மண்ணுலகைக் குறிக்கும் மாளிகைகளைக் கொண்ட காட்சியமைப்பும் வடிவமைக்கப்பட்டன. இதுபோன்ற பிரமிக்கத்தக்க காட்சியமைப்புகளை பிரான்சு, செர்மனி, இத்தாலி மற்றும் ஸ்பெயின் போன்ற நாடுகள் மிகுந்த பொருட்செலவில் தயாரித்து நாடக நிகழ்ச்சிகளை நடத்தின. இது போன்ற பெரிய காட்சியமைப்புகளை உருவாக்கி நாடகங்கள் நடத்துவதற்குச் சந்தைக்கூடும் இடங்கள் வசதியாக அமைந்தன. இவ்விடங்கள் பெரிய அளவில் பார்வையாளர்களைக் கொள்ளும் நிலப்பரப்பினைக் கொண்டிருந்தது. இங்கிலாந்திலும் மற்ற ஐரோப்பிய நாடுகளைப் போன்றே சமய நாகரிகங்களின் தாக்கம் இருந்தது. ஏனைய நாடுகளைப் போன்று சந்தைக் கூடும் இடவசதி இங்கிலாந்து நாட்டில் இல்லாததால் **நகரும் மேடைகள்** (Pageant Wagons) உருவாக்கப்பட்டு அவைகளில் ஒவ்வொன்றிலும் ஒவ்வொரு காட்சி நிகழ்த்தப்பட்டது. அக்குறிப்பிட்ட காட்சிக்கேற்ற காட்சியமைப்பும் மேடையில் வடிவமைக்கப்பட்டு வந்தன.

இப்படியாக நாற்பதிலிருந்து ஐம்பது காட்சிகள் நிகழ்த்தும் முறையில் இவ்வசைவு மேடைகள் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தன. இதனால் ஒரு வீதியில் தொடங்கும் நகரும் மேடைகள் நகரத்தின் எல்லா வீதிகளிலும் நகர்ந்து செல்ல அவற்றில் நாடகத்தின் காட்சிகள் வரிசைப்படி நிகழ்த்தப்பட்டன. இதனால் நகரத்தின் அனைத்து மக்களும் தங்களின் இருப்பிடங்களிலிருந்து கொண்டே சமய நாடகங்களைக் கண்டு களிக்க முடிந்தது. இவ்வகை நகரும் மேடைகளில் இரண்டு தளங்களைக் கொண்ட நிலைகள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. இத்தளங்கள் ஒரு மேடையிலேயே முன்தளம், பின்தளம் என்று இருந்தன. சில இடங்களில் இரண்டு மேடைகளைக் கொண்டு மேல்தளம், கீழ்த்தளமாக உள்ள மேடை

களும் இருந்தன. மேல்தட்டு மேடை நாடகம் நடைபெறும் மேடையாகவும், கீழ்த்தட்டு மேடை உடை மற்றும் ஒப்பனைத் தளமாக உபயோகப்படுத்தப்பட்டு வந்தது.

பிரான்ஸ் நாட்டில் நடத்தப்பட்ட சமய நாடகங் களில் காட்சியமைப்புகள் அனைவரையும் கவரும் முறை யிலும் அதிக பொருட்செலவிலும் தயாரிக்கப்பட்டன. இக் காட்சியமைப்புகளை நிலைநிறுத்த பெரிய அளவிலான மேடைகள் இருந்தன. ஆனால் இங்கிலாந்து நாட்டில் நிகழ்ந்த சமய நாடகங்களின் நகரும் மேடையானது அளவில் சிறியதாக இருந்ததினாலும் அதிக எடையுள்ள பொருட்களைத் தாங்கிச் செல்வது கடினமானதாக இருந்ததினால் இக்காட்சியமைப்பு கூறுகள் அதிக இடம் பெறவில்லை. ஆனால் உடையமைப்பும் ஒப்பனையும் அனைவரையும் கவரும் வண்ணம் அமைக்கப் பட்டிருந்தது. உடையும் ஒப்பனையும் கலைஞர்கள் அணிந் திருப்பவையாக அமைந்ததினால் இடப்பற்றாக்குறை ஏற்பட வாய்ப்பில்லை. மேலும் பார்வையாளர்களுக்கும் நாடக நிகழ்ச்சியும் நெருங்கி இருந்ததினாலும் உடையமைப்பிற்கும் ஒப்பனைக்கும் அதிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது.

கிறித்தவ ஆலயத்திலிருந்து வெளிவந்த சமய நாடகம், கிறித்தவ பாதிரியார்களிடமிருந்தும் விடுபட்டு வரலாயிற்று. பாதிரியார் அல்லாத கலைஞர்களும் சமய நாடகங்களில் பங்கேற்றனர். நாடோடிக் கலைஞர்களும் சமய நாடகங்களில் பங்கேற்கலாயினர். இதனால் கிறித்தவ வேத நூலின் கலை நிகழ்ச்சிகளில் நடப்புலகின் நிகழ்ச்சிகளும் சேர்க்கப்பட்டன. இங்கிலாந்து நாட்டில் இவ்வகை நாடகங் களுக்கு வரவேற்பு இருந்தது. சமுக நீதிகளை எடுத்துரைக்கும் இந்நாடகங்களுக்கு **நீதிமுறை நாடகங்கள்** (Morality Plays) என்று பெயர். இதனால் சமூகத்தில் உள்ள பலதரப்பட்ட மக்களின் நடத்தை பற்றி மேடைகளில் விமர்சிக்கப்பட்டது. ஒரே அமைப்பினைக் கொண்ட சமய நாடகங்களைப் பார்த்த மக்களுக்கு நீதிமுறை நாடகங்கள் வித்தியாசமான அனுப வத்தைத் தந்தன. இதனால் பெரும் வரவேற்புக்குள்ளான

இவ்வகை நாடகங்கள் இங்கிலாந்தில் அதிக அளவில் எழுதப் பட்டன. எனவே 14ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து சமய நாடகப் பண்பு மாறி, சமூக நாடக அமைப்பு உருவெடுக்கத் தொடங் கிய தன்மையினை இங்கு காணலாம். சமய நாடகங்கள் கிறித்துவ சமயத்தினைப் பரப்பும் கருவியாக்கப்பட்டது. காட்சியமைப்பு நிறைந்த சமய நாடகங்களில் நாடகத்தளம் சிறந்த முறையில் உபயோகப்படுத்தப்பட்டது. ஆலயத்தில் உதித்த நாடகம் வெளியில் விரிவான முறையில் நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்டது. ஒரு மேடை என்றில்லாமல் பலவகை மேடைகளைக் கொண்ட நகரும் மேடைகள் உருவாயின. இதனால் சமய நாடகம் சமூகநாடகமாக மாறும் சூழல் ஏற்பட்டது.

இயல் 4

மறுமலர்ச்சிக்கால நாடகம்

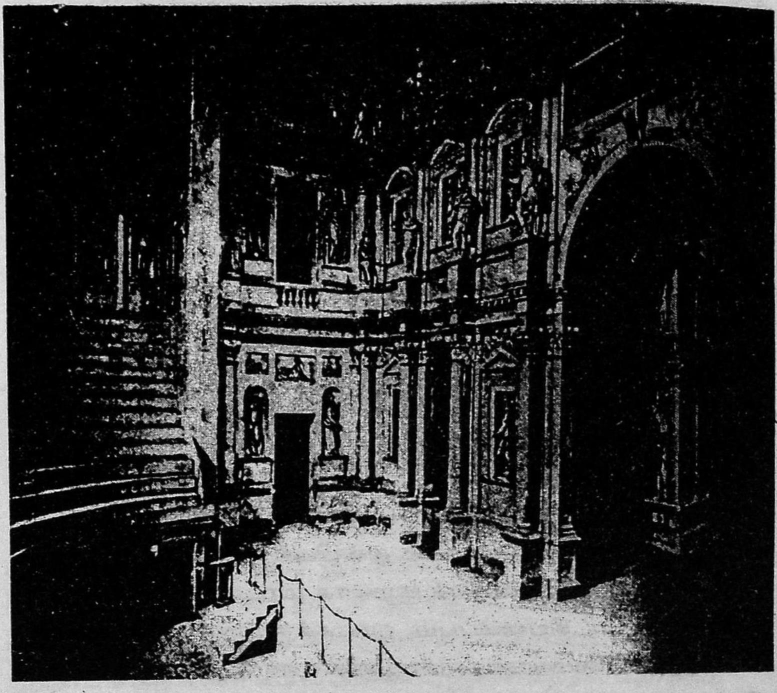
ஆசியக் கண்டத்தில் தோன்றிய கிறித்தவச் சமயமானது ஐரோப்பிய கண்டத்தில் பரவி, அங்கு மேலும் வேரூன்றக் காரணமாயிருந்ததில் கிறித்தவச் சமய நாடகங்களுக்குப் பெரும் பங்கு உண்டு எனலாம். கி.பி. 10ஆம் நூற்றாண்டில் கிறித்தவ வேதநூலின் நிகழ்ச்சிகளை நிகழ்த்தும் வடிவமாகத் தோன்றிய கிறித்தவ நாடகம் நாளடைவில் முழு நாடக வடிவம் கொண்ட சமய நாடகமாக வளர்ந்து கி.பி. 14ஆம் நூற்றாண்டு வரை பெரும்சிறப்புடன் இருந்தது. கி.பி. 15ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் ஏற்பட்ட கலை, இலக்கியம் மற்றும் கட்டிடக்கலையில் ஏற்பட்ட புதிய சிந்தனைகளும் இதனால் உண்டான கருத்துகளும் இத்துறைகளில் புதிய பரிமாணத்தை ஏற்படுத்தின. கிரேக்கர்களின் கலை இலக்கியங்களும் உரோமாபுரியினரின் கட்டிடக்கலை நுட்பங்களை எடுத்துக்கூறும் நூல்களும் கண்டுபிடிக்கப்பட்டன. அரிஸ்டாட்டிலின் கவிதை இயலும் (Poetics) விட்டுருவியஸ் (Vittruvicus) என்பவரின் **ஆர்க்கி டெக்கரா** (Architectura) என்கின்ற நூலும் கிரேக்க உரோமாபுரி கலை, இலக்கியம், நாடகங்கள் மற்றும் நாடக அரங்கின் அமைப்பினை எடுத்துக்கூறும் நூல்களாக அமைந்தன. மேலும் இதே காலத்தில் அச்சு இயந்திரங்களும் கண்டுபிடிக்கப்பட்டன. இதனால் ஓரிடத்தில் உதயமான புதிய கருத்துகளும் சிந்தனைகளும் கடல், மலைகளைத் தாண்டி பல

இடங்களுக்கும் பரவ வசதியாக இருந்தது. எனவே கலை, இலக்கியம், கட்டிடக் கலையின் புதிய பார்வை, இயந்திரங்கள் கண்டுபிடிப்புகள் போன்றவைகளினால் சமூக, கலாச்சார அறிவியலில் மறு மலர்ச்சி ஏற்பட்டது. இதனைக் கருத்தில் கொண்டு இக் காலத்தினை ஐரோப்பியக் கண்டத்தின் **மறு மலர்ச்சிக் காலம்** எனலாம்.

இத்தாலி நாட்டில் மறுமலர்ச்சிக்கால நாடக அரங்கம்

கி.பி. 15ஆம் நூற்றாண்டின் மையப்பகுதியிலிருந்தே கிறித்தவச் சமய நாடகங்களின் புகழ் சரியத் தொடங்கியது. நாடகங்களின் சமுக நீதிகள் புகுத்தப்பட்டதால் சமயப் பண்புகள் குறைந்து, மனித உணர்வுகள் கொண்டதும், மண்ணுலகு சார்ந்ததுமான நாடகங்கள் வளரத் தொடங்கின. இலத்தீன் மொழியிலும் கிரேக்க மொழியிலும் இருந்த நாடகங்களின் கட்டமைப்பும் வடிவமும் சமய நாடகங்களைப் பாதித்தன. எனவே கிரேக்க நாடகங்களைப் போலவே சாயல் கொண்ட நாடகப் படைப்புகள் படைக்கப்பட்டன. மேலும் கிரேக்க, இலத்தீன் மொழி நாடகங்கள் அந்தந்த நாட்டின் மொழிகளில் மொழியாக்கம் செய்யப்பட்டும் தழுவி எழுதப்பட்டும் (Adoptation) செவ்வியல் நாடகக் கோட்பாடுகளைப் பின்பற்றியும் நிகழ்த்தப்பட்டன. மேலும் இரு பரிமாணம் கொண்ட ஓவியங்களைத் தீட்டும் வழக்கம் கொண்டிருந்த ஓவியர்கள் முப்பரிமாணம் கொண்ட ஓவியங்களைப் படைக்கக் கற்றுக் கொண்டனர். பியானா என்கிற ஓவியக் குடும்பம் ஒரு நூற்றாண்டு காலம் வரை முப்பரிமாண மேடைக் காட்சியமைப்பில் சிறந்து விளங்கியது. முப்பரிமாண வடிவம் கொண்ட ஓவியங்களைத் தீட்டும் உத்திகளைக் கற்றுக் கொண்ட ஓவியக் கலைஞர்கள் அரங்கு அமைப்பு மற்றும் காட்சியமைப்பு பற்றிய உத்திகளை அறிந்து அவைகளை அரசர்களின் அரண்மனைகளில் அரங்கேற்றினர். இம்முயற்சிகளின் பயனாக கி.பி. 1584 ஆம் ஆண்டில் இத்தாலி நாட்டி லுள்ள விசென்ஸா (Vicenza) எனும் நகரத்தில் ஒலிம்பிகோ (Olimbico) என்ற நாடக அரங்கு நாடக நிகழ்ச்சிகளுக்காகவே கட்டப்பட்டது.

இவ்வரங்கின் பார்வையாளர் அரங்கு அரை வட்ட வடிவமாகவும், நிகழ்வுத்தளம் நீண்ட செவ்வக வடிவில் அமைந்ததாகவும், மையத்தில் பெரிய அளவிலான வழியும் இவ்வழியில் இரு பக்கத்திலும் நான்கு சிறிய வழிகள் கொண்டதாகவும் இருந்தது. இவ்வழிகளின் முகப்புகள் அழகிய முறையில் அலங்கரிக்கப்பட்டிருந்தன.



'ஒலிம்பிக்' நாடக அரங்கு

இந்நாடக அரங்கின் அமைப்பு உரோமாபுரி நாடக அரங்கின் பண்புகளைப் பின்பற்றி அமைந்தது. மையத்திலிருந்த பெரிய வழியின் உள்பகுதியில் முப்பரிமாணமுள்ள காட்சிச் சித்திரங்கள் வரையப்பட்டு அவைகள் முகப்புகளில் பரிமாணத்துடன் இணைத்து நீடிக்கப்பட்டிருந்தன. கி.பி.1580 ஆம் ஆண்டில் ஆந்திரிய பெலோடியோ (Andrea Palladio)

என்பவரால் வடிவமைப்பட்டு இவ்வரங்கு கட்டும் பணி துவங்கப்பட்டது என்பதிலிருந்து, இவ்வரங்கினை கட்டும் பணி முடிய நான்கு ஆண்டுகள் ஆயின என்பதனை அறியலாம். செல்வந்தர்கள், பிரபுகள் மற்றும் ஆய்வறிஞர்கள் முதலானோர் இவ்வரங்கினை உருவாக்கக் காரணமாயிருந்ததினால் ஏழை எளிய மக்களால் இவ்வரங்கில் நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளைக் காண இயலவில்லை. பொதுவாக செவ்வியல் கோட்பாடுகள் கொண்ட நாடகங்களே இவ்வரங்கில் நிகழ்த்தப்பட்டன.

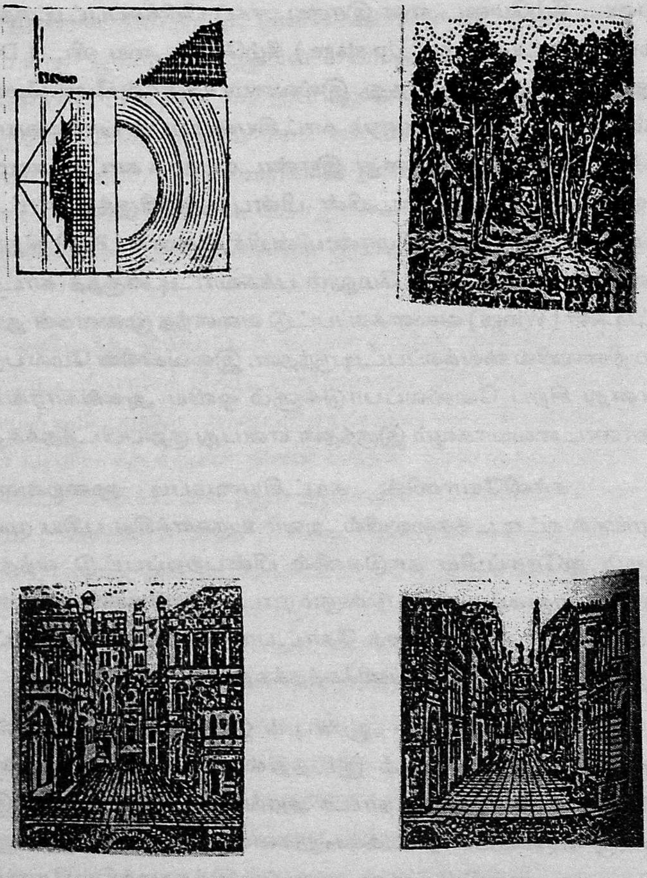
ஒலிம்பிக் தியேட்டர் உருவாவதற்கு முன்பே செவ்வியல் கட்டிடக்கலைக் கோட்பாடுகளைப் பின்பற்றி நாடக அரங்கு மற்றும் அதில் பயன்படுத்தப்படும் காட்சியமைப்பு உத்திகள் பற்றிய கருத்துகள் நிலவி வந்தன. இக்கருத்துகளின் அடிப்படையில் கி.பி. 1545 ஆம் ஆண்டில் சபாஸ்டியானோ சர்லியோ (Sebastiano Serlio) என்ற பொறியாளர் **ஆர்க்கிடெக்கரா II** என்கிற நூலை வெளியிட்டார். இந்நூலில் மூன்று வகையான காட்சியமைப்புகள் பற்றிய வரைபடங்களை வெளியிட்டார். மூன்று வகையான காட்சியமைப்புப் படங்களும் மூன்று வெவ்வேறு சூழலை நாடகத்தன்மையுடன் உணர்த்தும் முறையில் காட்சியமைக்கப்பட வேண்டுமெனக் கூறப்பட்டிருந்தது. இதனடிப்படையில் துன்பியல் வகையைச் சார்ந்த நாடகங்களுக்குப் பின்புலச் சூழலாக மாடமாளிகைகளைக் கொண்ட காட்சியமைப்பும், நாடகச்சூழலை உணர்த்தும் வகையில் எளிமையான நகரச்சூழலை உணர்த்தும் வீடுகளைக் கொண்ட காட்சியமைப்பும், கேளிக்கை நாடகங்களுக்குப் பின்புலச் சூழலாக பரந்தவெளி, மலைகள், மரங்கள் மற்றும் குடிசைகளை உள்ளடக்கிய காட்சியமைப்பு முறையும் காணப்பட்டது.

மேலும், இக்காட்சியமைப்பு வடிவங்களைச் செயல்படுத்தும் முறை மற்றும் காட்சிப்படுத்தும் முறைகள் பற்றியும் அந்நூலில் விளக்கப்பட்டிருந்தது. இவருடைய மேடை அமைப்பு முறையில் இரண்டு வகையான சிறப்பு குணங்களைக்

காண முடிந்தது. முதலாவதாக நடிப்புத் தளமானது மேல் மேடை, கீழ்மேடை என இரண்டாகப் பிரிக்கப்பட்டிருந்தது மேல்மேடையானது (Up stage) கீழ்மேடையை விட (Down stage) தாழ்ந்தும் இருந்தது. இவ்வமைப்பினால் மேல் மேடையில் இருக்கும் நடிகர்களும் காட்சியமைப்பும் பார்வையாளனுக்கு நன்கு தெரியலானது. இரண்டாவதாக காட்சியமைப்பு முறையில் மேல்மேடையின் பின்புறத்திலிருந்த காட்சியமைப்பு ஓவியம் முப்பரிமாணமின்றிச் சமமாக (Flat) நிறுத்தி வைக்கப்பட்டிருந்தது. மேலும் பக்கவாட்டிலிருந்த காட்சித் தட்டிகள் (Wings) வளைக்கப்பட்டு வளைந்த முனைகள் துருத்திய நிலையில் வைக்கப்பட்டிருந்தன. இவைகளின் மேல் பகுதியானது சிற்ப வேலைப்பாடுகளும் ஓவிய அலங்காரங்கள் கொண்டவையாகவும் இருந்தன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

சர்லியோஸின் காட்சியமைப்பு முறைகளும், அரங்கக் கட்டிடக்கலையில் அவர் உருவாக்கிய புதிய முறைகளும் ஐரோப்பிய நாடுகளில் பின்பற்றப்பட்டு வந்தன. தற்பொழுது கட்டப்பட்டு வரும் நாடக அரங்குகளின் மேடை அமைப்பில் சரிவுநிலைக் கோட்பாடுகள் பின்பற்றப்பட்டு வருகின்றன என்பது கவனிக்கத்தக்கது.

கி.பி. 1618ஆம் ஆண்டில் இத்தாலி நாட்டிலுள்ள பர்மா (Parma) எனும் இடத்தில் தியேட்டர் ஃப்ர்ன்ஸ் (Theatre Farnese) என்ற நாடக அரங்கு கட்டப்பட்டது. இவ்வரங்கு செவ்வியல் நாடகக்கூறுகளைக் கொண்டிருப்பினும் இந்நாடக அரங்கின் வடிவ அமைப்பு இக்காலத்தில் தோற்றம் பெற்ற பிற நாடக அரங்குகளிலிருந்து மாறுபட்டிருந்தது. ஒலிம்பிக் தியேட்டர் அரங்கின் மேடையிலிருந்த மைய வழியானது தியேட்டர் ஃபர்னிஸ் அரங்கில் புரசீனியம் (Proscenium) என்ற பெயரில் அகலப்படுத்தப்பட்டு நீடிக்கப் பட்டிருந்தது.



சர்லியோவின் மூன்று வகைச் சூழலை
உணர்த்தும் காட்சியமைப்பு

இதனையே,

> "இப்பொழுது வழக்கிலுள்ள செவ்வக வடிவ மேடை அரங்குகளுக்கு ஆதார அரங்கமாக தியேட்டர் ஃபர்னீஸ் விளங்கியது."[8]

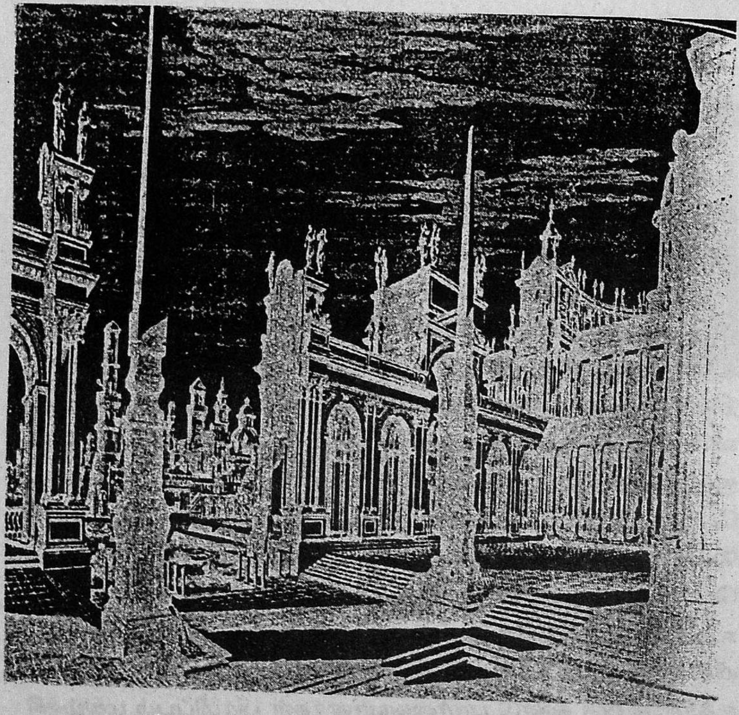
---

8. Allardyce Nicoll., World Drama, p. 179.

என்று வரலாற்றாசிரியர் கூறுவது இங்கு நினைவில் கொள்ளத் தக்கதாகும். இவ்வரங்கில் பார்வையாளர் அரங்கு நீண்டு சுருங்கி குதிரை இலாடம் போன்ற அமைப்பில் காணப் பட்டது. ஆனால் ஒலிம்பிக் நாடக அரங்கின் பார்வையாளர் அரங்கானது அரை வட்டவடிமாக அமைந்திருந்தது. எனவே ஃபர்னீஸ் நாடக அரங்கின் அமைப்பு பிற நாடக அரங்கின் அமைப்பிலிருந்து மாறுபட்டு புதிய பரிமாணத்தைக் கொண் டதாக அமைந்தது என்று கருதலாம்.

மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் தோன்றிய நாடகம் தொடர் பான தொழில்நுணுக்கக் கலைஞர்கள் நாடக அரங்க அமைப் புடன் மேடையில் உள்ள காட்சியமைப்பு பற்றியும் பல்வேறு உத்திகளைக் கையாண்டனர். கி.பி. 1638ஆம் ஆண்டில் சபாட்டினி (Sabbatani) என்பவர் காட்சியமைப்பு பற்றியும் அதில் இடம்பெறும் தொழில்நுணுக்க உத்திகள் குறித்தும் நூல் வெளியிட்டுள்ளார். இந்நூலில் நாடக அரங்கத்தைப் பற் றியோ அல்லது பார்வையாளர் அரங்கு பற்றியோ இவர் எது வும் குறிப்பிடவில்லை. துரிதமாக நிகழும் காட்சிமாற்றம் பற் றியும் இவர் எதுவும் குறிப்பிடவில்லை. ஆனால் துரிதமாக நிக ழும் காட்சிமாற்றம் பற்றிய புதுமைகளை அறிமுகப்படுத் தினார். இவர் மேடையில் பக்கவாட்டில் அமைந்த காட்சித் தட்டிகளில் வண்ணச் சித்திரங்கள் கொண்ட பல அடுக்குகள் உள்ள காட்சியமைப்புச் சித்திரங்களைப் பொருத்தி திறுத் தினார். இவைகளை மேடையில் நடைபெறும் நாடக நிகழ் வின் காட்சி சூழலுக்கேற்றார் போல் மேலிருந்து கீழாக இறங் குவது போலவும் அல்லது கீழிருந்து மேல்நோக்கிச் செல்வது போலவும் இயக்கிக் காண்பித்தார். இம்மாற்றத்திற்கு பெரிய கோட்டி (Periakoti) எனப்படும் முக்கோண வடிவ காட்சிப் பொருள்கள் உதவின. காட்சிச் சித்திரங்களின் உருளைகளின் உதவியினால் இயக்கப்பட்டு வந்தன. இதன் உதவியால் மேடை யில் ஓடும் மேகங்களைக் காண்பிக்க முடிந்தது. இதுபோன்ற உத்தியினைக் கண்டு பார்வையாளர்கள் பிரமிப்பும் மகிழ்ச்சி யுமடைந்தனர்.

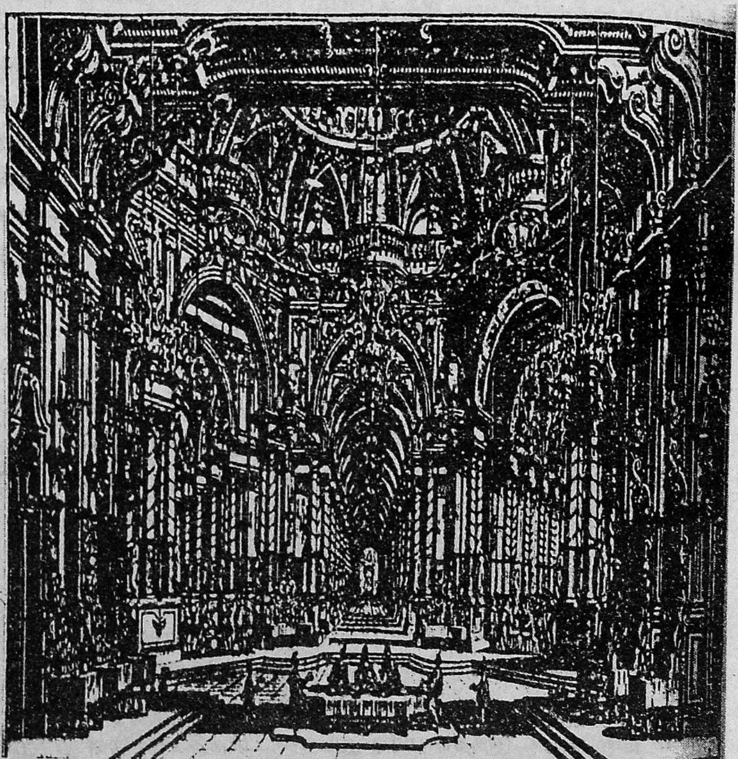
இத்தாலியில் ஏற்பட்ட மறுமலர்ச்சிக் கால நாடக அரங்குகளில் மேடைகளில் காட்சியமைப்புச் சித்திரங்களை முப்பரிமாணக் கோணங்களில் உருவாக்கி நிறுத்தினர். ஓவியங்களில் முப்பரிமாண முறை உத்தி கண்டுபிடிக்கப்பட்ட தினால் நாடக மேடைகளில் இவைகளின் உபயோகம் நிஜத்தின் நிழலலைக் கொடுப்பதாக அமைந்தது. மேடைகளில் நடைபெறும் காட்சி மாற்றங்கள் பார்வையாளருக்குத் தெரியும் வகையில் நிகழ்த்தப்பட்டது. இதனைக் கண்டு பார்வையாளர்கள் வியப்பில் மூழ்கினர். மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் உருவாக்கப்பட்ட காட்சியமைப்பு உத்திகள் 19ஆம் நூற்றாண்டு வரையில் பழக்கத்தில் இருந்து வந்தது. ஆனால் அவை இக்காலத்தில் உருவாயினவா என்பது இப்பொழுதும் கேள்விக்குறியேயாகும்.



மறுமலர்ச்சி காலம் - முப்பரிமாண ஓவியக் காட்சியமைப்பு

மறுமலர்ச்சிக் கால நாடக அரங்குகள், பிரபுக்கள், செல்வந்தர்கள் மற்றும் அறிஞர்கள் ஆகியோரால் ஏற்படுத்தப் பட்டவையாகையால், நாடக அரங்க நிகழ்ச்சிகளும் நாடக அரங்கமும் இவர்களின் பொழுதுபோக்குக் களமாகக் கருதப் பட்டது. இதனால் சாதரண ஏழை எளிய மக்கள் இவ்வரங்கு களில் நுழைய அனுமதிக்கப்படவில்லை. மேலும் இவ்வரங்கு கள் அரண்மனைக்குள்ளும், மாடமாளிகைகளின் உட்பகுதி களிலும் அமைந்திருந்தன. இதுபோன்ற பின்புலத்தைக் கொண்ட இவ்வரங்குகளில் செல்வச் செழிப்பினை உணர்த் தும் அலங்காரமும், ஆடம்பரமும் காணப்பட்டன. ஆனால் நாடகங்களுக்குத் தெளிவான இடவசதியோ அதற்கான அமைப்பு முறைகளோ இல்லையென்று கூறலாம். இதன் வழி மேடையில் நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளைப் பார்வையாளர் களைக் காண வைத்தார்களே அன்றி அந்நிகழ்ச்சிகள் மன தளவில் உணர வைக்கப்படவில்லை என்றே தெரிகிறது. மேலும் மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் புதுவகை நாடக வடிவமான நாட்டுப்புற இசை நாடகங்கள் மக்களிடையே பெரும் வரவேற்பை பெற்றன. ஒரே மாதிரி வடிவிலான சமய நாடகங் களைக் கண்டு அலுத்துப்போய் அதனின்று விடுபட நினைத்த மக்களுக்கு நாட்டுப்புற இசை நாடகங்கள் (Pastoral plays) புதிய மனமாற்றத்தை உருவாக்கின. மேலும் நாட்டுப்புறத் தன்மை யுள்ளதும், முரட்டுத்தனமானதுமான பாத்திரங்களை ஏற்று நடிக்க மாடமாளிகைகளில் வாழும் பெண்கள் ஆர்வமுடன் முன் வந்தனர். இவர்களின் தயக்கமின்மைக்குக் காரணம் நாட்டுப்புற இசை நாடகமானாலும் அவை மாடமாளிகை களில் உள்ள அரங்கில் நிகழ்ந்தன என்பதும், மேலும் தங்களின் அரங்கில் தங்களுக்குப் பரிச்சயமான பார்வையாளர்கள் முன் தோன்றி நடிப்பதில் எந்தவித தயக்கமும் தேவையில்லை என்பதினால் இவர்கள் பங்கேற்கலாயினர் என்று கருதலாம். இருப்பவர்கள் இல்லாதோரைப் பற்றி பாவனை செய்தல் என்பது மனிதனுக்குரிய இயல்பான பழக்கமாகும். இது போன்ற மனோத்தத்துவ நிலையில் செல்வந்தர்களானவர்கள் ஏழை எளியோரைப் பற்றியும் காட்டுமிராண்டிகளைப்

பற்றியும் கேலி செய்து கூத்தாடும் களமாக இக்காலத்திலமைந்த நாடக அரங்கம் விளங்கிற்று என்று கருதலாம்.



முப்பரிமாண ஓவியக் காட்சியமைப்பு

இங்கிலாந்து நாட்டில் மறுமலர்ச்சிக்கால நாடகம்

மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் இத்தாலி நாட்டில் ஏற்பட்ட நாடகச்சூழலைப் போன்றே பிரான்ஸ், ஸ்பெயின் போன்ற நாடுகளிலும் நாடகச்சூழல் ஏற்பட்டிருந்தது. இந்த வகை நாடகச்சூழலின் தாக்கம் இங்கிலாந்து நாட்டில் பாதிப்பினை உடனடியாக உருவாக்கவில்லை. பிற நாடுகளைப் போன்றே இங்கிலாந்திலும் மறுமலர்ச்சிக் காலத்தின் தாக்கம் ஏற்பட்டது. இருந்தும் இங்கிலாந்து

நாட்டில் கத்தோலிக்கர்களுக்கும் (Catholics) பிராட்டடஸ் டெண்டுகளுக்கும் (Protestants) ஏற்படிருந்த சமயச் சண்டைகளின் காரணமாக அமைதிச்சூழல் நிலவவில்லை. இதனால் இங்கு இத்தாலி நாட்டு நாடகங்கள் வரவேற்பைப்பெற இயலவில்லை. கென்றி VIII என்ற அரசர் ஆட்சிக்கு வந்தபின் இங்கிலாந்து நாட்டின் கலை, பண்பாடு மற்றும் மரபினைக் காக்கும் பொருட்டு மேற்கொண்ட கொள்கைகளின் பலனாக மதச் சண்டைகள் ஓரளவிற்கு கட்டுப்படுத்தப்பட்டு பல இன மக்கள் ஒன்றாகச் செயல்படும் சூழல் ஏற்படுத்தப்பட்டது. எனவே, இங்கிலாந்தினைப் பொருத்த மட்டில் மறுமலர்ச்சிக்காலம் என்பது கலை, இலக்கியம், கட்டிடக்கலை என்ற அளவில் மட்டும் நின்றுவிடாது பல இனத்தவரையும் ஒன்று சேர்த்து நாட்டின் ஒற்றுமையையும், ஒருமைப்பாட்டினையும் ஏற்படுத்திய பொற்காலம் எனலாம்.

இத்தாலி நாடகங்களைப் போன்று மாடமாளிகைக்குள் நிகழ்த்தப்பட்ட நாடகமாகவோ அல்லது பிரான்சினைப் போன்று உள்நாட்டுப் போர்களைக் காட்சிப்பின்னணியாகக் கொண்ட நாடகங்களாகவோ அல்லாமல் இங்கிலாந்தில் நடைபெற்ற நாடகங்களில் காட்சியமைப்புகள் எளிமையாக்கப்பட்டன. இதனால் இத்தாலி நாட்டு நாடகமுறை இங்கிலாந்தில் வரவேற்பைப் பெறாமல் தோல்வியைத் தழுவியது. இதற்குக் காரணம் இத்தாலி நாட்டு நாடகங்கள் கலைநயம் இன்றி காணப்பட்டதேயாகும். மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் நாடக அரங்குகளும் அதில் காட்சியமைப்புக் கூறுகளும் உருவான அளவில் நல்ல நாடகங்கள் உருவாகவில்லை என்று கூறலாம். ஆனால் இங்கிலாந்தில் நிலவிய நாடகச்சூழல் இதற்கு விதிவிலக்கு ஆகும். கி.பி. *1576* ஆம் ஆண்டு **ஜேம்ஸ் பர்பேஜ்** (James Burbage) என்பவர் முதன் முதலில் நிரந்தரமான ஒரு நாடக அரங்கை அமைத்தார். இதனைத் தொடர்ந்து பல நாடக அரங்குகள் தோன்றின. இதே அளவில் பல புதிய நாடக ஆசிரியர்களால் எழுதப்பட்ட புதிய நாடகங்களும் இவ்வரங்குகளில் மேடையேற்றப்பட்டன. இவற்றில் **கிறிஸ்டோஃபர் மார்லோ** (Christopher Marlowe), **ஷேக்ஸ்பியர்**, **பென்ஜான்**

சன் (Ben Johnson) போன்ற நாடக ஆசிரியர்கள் குறிப்பிடத் தக்கவர்கள்.

பிற நாடுகளான இத்தாலி, பிரான்ஸ், ஸ்பெயின் போன்ற நாடுகளில் ஏற்பட்ட ஆடம்பரமான இயந்திரமய நாடகச்சூழலிருந்து மாறுபட்டதும் கலைநயம் கொண்டது மான நாடகச்சூழல் இங்கிலாந்தில் ஏற்படுவதற்குக் காரணம் சிறந்த நாடகங்களும் அதனை எழுதிய நாடக ஆசிரியர்களு மாவர். இவர்கள் பிற நாட்டவரைப்போல் செவ்வியல் நாடகக் கோட்பாடுகளைக் கொண்டு மட்டுமே எழுதும் நோக்கத் துடன் தங்களைக் கட்டுப்படுத்திக் கொண்டு செயல்படாமல் உணர்வுமயமான சுதந்திரத்தன்மையுடன் செயல்பட்டனர். இவர்களின் முயற்சிகளுக்கு எலிசபெத்ராணி அரசும் ஆதர வளித்து வந்தது.

மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் இங்கிலாந்து நாட்டின் நாடக அரங்குகள் தனித்துவம் கொண்டவையாக அமைந் திருந்தன. முதலில் நாடக நிகழ்ச்சிகளும் நாடகக் கலைஞர் களும் சமூகத்திலிருந்து ஒதுக்கப்பட்டு நாடகங்கள் நகரத்தின் வெளியே ஆற்றங்கரைப் பகுதிகளில் நிகழ்த்தப்பட்டு வந்தன. காலப்போக்கில் நாடகங்களிலிருந்து இலக்கியநயமும் கலை நயமும், கவிதைத் தன்மையும் பார்வையாளர்களைக் குறிப் பாக, அரச குடும்பத்தினரையும் கவர்ந்ததினால் அரண் மனைகளையும், பள்ளி, பல்கைலக்கழகங்களிலும் நாடக் நிகழ்ச்சிகள் அங்கீகரிக்கப்பட்டு நிகழ்த்தப்பட்டன.

நாடக அரங்கும் காட்சியமைப்பும்

பிற நாட்டு நாடக அரங்க அமைப்பிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டதாக இங்கிலாந்து நாடக அரங்கம் அமைந்திருந்தது. குளோப் (Globe) என்ற பெயரைக் கொண்ட இந்நாடக அரங்கம் உருண்டை வடிவ அமைப்பினைக் கொண்டிருந்தது. இவ்வரங்கு மூன்று தட்டு (Three tire) நிலை களைக் கொண்டிருந்தது. எட்டுக்கோண அமைப்பினைக் கொண்ட இவ்வரங்கு பல தனித்துவம் வாய்ந்த குணங்களைக் கொண்டிருந்தது. நடிப்புத்தளமும், பார்வையாளர் அரங்

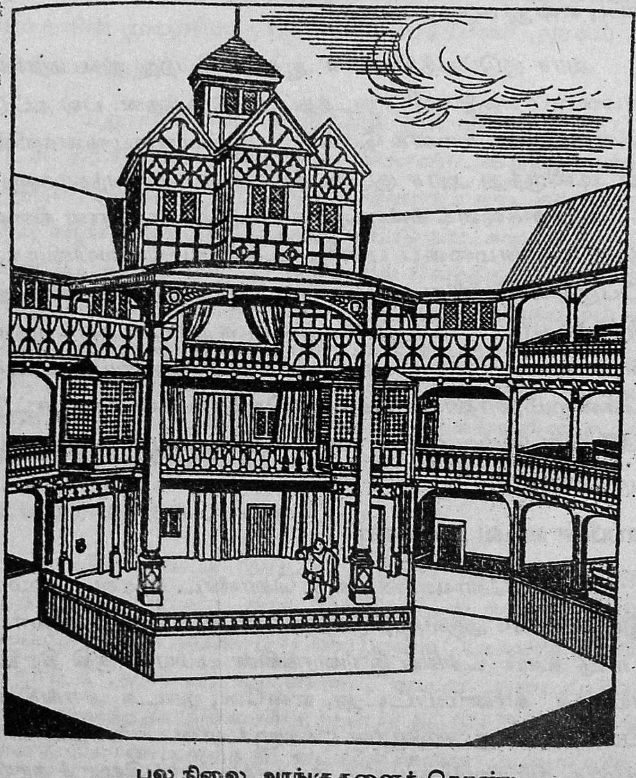
கமும் ஒன்றாக இணைக்கப்பட்டு ஒருமை நிலையில் காணப் பட்டது. ஆனால் மறுமலர்ச்சிக் கால நாடக அரங்குகளின் அமைப்பில் நடிப்புத்தளமும், பார்வையாளர் அரங்கும் பிரிந்து காணப்பட்டது. நடிப்புத்தளத்திற்கும், பார்வை யாளர் அரங்கும் நடுவில் அமைந்திருந்த இசைக்குழுவினர் இடமானது இப்பிரிவிற்குக் காரணமாக அமைந்திருந்தது. ஆனால் இவ்வகை அமைப்பிலிருந்து குளோப் நாடக அரங்கு முழுவதும் மாறுபட்ட அமைப்பினைக் கொண்டிருந்தது. இவ்வமைப்பு உருவானதற்குக் காரணமாக அமைந்தது இக் கால நடைமுறையிலிருந்த சமூக, பொருளாதார, அரசியல் அமைப்பு என்று கருதலாம்.

அரச குடும்பத்தினரின் ஆதரவு பெற்ற நாடகங்கள் அரண்மனைப் பகுதிகளில் நடத்தப்பட்டு வந்தன. பல தட்டு நிலைகள் அமைப்பினைக் கொண்ட இவ்வரண்மனைகளின் மேல்தட்டிலிருந்து அரச குடும்பத்தினரும் செல்வந்தர்களும் நாடக நிகழ்ச்சிகளைக் கண்டிருக்கக் கூடும். சாதாரண நிலை யிலிருந்த அரண்மனைப் பணியாட்கள் கீழ்நிலையிலிருந்த தரைப்பகுதியிலிருந்து நாடக நிகழ்ச்சிகளைக் காண்பது என்றிருக்கக்கூடும். பொதுமக்களுக்காக நாடக அரங்குகள் தோன்றியதும், இங்கு செல்வந்தர்களுக்கென்றும், பிரபுக் களுக்கென்றும், சாதாரன மக்களுக்கென்றுமான பாகுபாட்டு நிலைக்சேர்ப இவ்வரங்கின் வடிவ அமைப்பும் அமைக்கப் பட்டிருக்கலாம்.

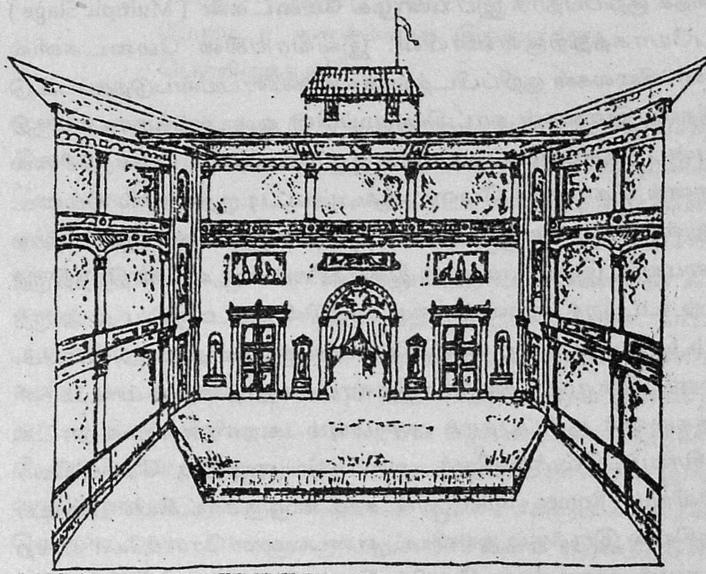
குளோப்பின் வடிவ அமைப்பு

எட்டுக்கோணங்களைக் கொண்ட வடிவ அமைப் பில் இவ்வரங்கம் அமைந்திருந்தது. எட்டுக்கோணங்களால் சூழப்பட்டு உள்ளடக்கிய இவ்வரங்கின் மையப்பகுதி திறந்த வெளியாகக் காணப்பட்டது. எனவே, நாடக அரங்கின் மையப்பகுதியானது சாதாரன மக்களுக்கான பார்வையாளர் அரங்கமாக நிர்ணயிக்கப்பட்டது. மைய அரங்கினைச் சுற்றி யமைந்ததும், ஒன்றிற்கும் மேலான அடுக்கு நிலைகளைக் கொண்டதுமான தளங்கள் செல்வந்தர்களுக்கான பார்வை

யாளர் அரங்கமாக நிர்ணயிக்கப்பட்டது. மையப்பகுதியின் திறந்தவெளி அரங்கம் காற்று, மழை, வெயில் முதலான இயற்கையின் தாக்குதலுக்குள்ளானதாக இருந்தது. எண் கோண வடிவ அமைப்பிலிருந்து அரங்கின் ஒரு பக்கத்தின் மையப்பகுதி மேடையாக அமைந்திருந்தது. இம்மேடையானது அறுகோண வடிவ அமைப்பினைக் கொண்டிருந்தது. மேலும், இம்மேடையானது எண் கோண அமைப்பிலிருந்து வெளிவந்து துருத்திக்கொண்டு பார்வையாளர் அரங்கினை நோக்கியுள்ள (Thrused Stage) மேடை அமைப்பினைக் கொண்டிருந்தது.



பல நிலை அரங்குகளைக் கொண்ட
'குளோப்' நாடக அரங்கு



'குளோப்' நாடக அரங்கு

பல அடுக்குத்தளங்களைக் கொண்டதாக இவ்வரங்கு அமைந்திருந்ததால் நடிப்புத்தளமான மேடையின் வடிவ அமைப்பும் பல அடுக்குத் தளங்களைக் கொண்டதாக இருந்தது. பார்வையாளர் அரங்கின் தள எண்ணிக்கையை விட ஒரு தளத்தட்டு கூடுதலாக் கொண்டு நடிப்புத்தளம் அமைந்திருந்தது. அனைத்துத் தளங்களுக்கும் மேல்நிலையில் இருந்த தளம் இசைக்கலைஞர்களும், காட்சியமைப்பினை இயக்கும் இயந்திரங்களும், கடவுள், தேவதைகள் மற்றும் பேய்கள் போன்ற கதாபாத்திரங்கள் மேலிருந்து கீழிறங்கும் காட்சிகளுக்காகவும் பயன்பாட்டிற்குள்ளானது. மேலும் நாடகம் தொடங்கும் முன்பும், நாடகம் தொடங்கியதைக் குறிக்கும் வகையிலும் நாடக நிகழ்விற்கான இசையாகவும் எனப் பல்வேறு நோக்கத்தின் அடிப்படையில் இத்தளத்திலிருந்து இசைக்குழு பயன்படுத்தப்பட்டது. இத்தளத்திற்குக் கீழிருந்த தளங்கள் நாடகத்தில் இடம்பெறும் பல காட்சிகள் பல நிலைகளில் நடப்

பதைக் குறிப்பதாக இப் **பன்முக மேடைகள்** (Multiple Stage) உபயோகத்திற்குள்ளாயின. இவ்வரங்கின் மேடைகளில் திரைச்சீலைகள் குறிப்பிடத்தக்க வகையில் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தன. இவைகள் காட்சியமைப்பின் ஒரு அங்கமாகக் கருதி பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தது. உதாரணமாக திரைச்சீலை களைக் கொண்டு மேடை மூடப்பட்டிருந்ததால் மேடை யிலுள்ள காட்சியமைப்பு வெளிப்புறச் சூழலைக் குறிப்ப்தாக அமையும். இதற்கு மாறாக திரைச்சீலைகள் விலகி திறந்திருந் தால் உட்புறச் சூழலான கூடாரத்தின் உட்பகுதி மது அருந் தும்அறை போன்ற காட்சிகளைக் குறிப்பதாக அமையும். மேடையின் முதல் தளமும் இரண்டாவது தளமும் மாடமாளி கைகளைக் குறிப்பதாக அமையும். உதாரணமாக நாடக ஆசிரியர் ஷேக்ஸ்பியர் அவர்கள் எழுதிய ரோமியோ ஜூலியட் (Romeo - Juliet) நாடகத்தின் ஒரு காட்சியில், மாடிப் பகுதியில் இருக்கும் ஜூலியட் என்பவளை ரோமியோ என்ற காதலன் மாடிப்படியேறிச் சென்று பார்ப்பது போன்ற காட்சிக்கு ஏற்ப இத்தள மேடை பயன்பாட்டிற்கு உள்ளாகி யிருக்கக்கூடும்.

தரைமட்ட மேடையில் காட்சியமைப்பின் பலவகை உத்திகளுக்குப் பயன்படுவதற்கேற்ப பதுங்கு குழிகள் (Traps) அமைக்கப்பட்டிருந்தன. குழிகள் உள்ள தரை பூமியின் உள்ளிருந்து வெளிவருதல் போன்ற மேடை உத்திகளுக்குப் பயன்பட்டன. உதாரணமாக, ஷேக்ஸ்பியர் அவர்கள் எழுதிய ஹேம்லட் நாடகத்தின் ஒரு காட்சியில் இடுகாட்டுச் சூழல் வருவதாகக் காட்சியமைப்பு உள்ளது. அக்காட்சியில் குழி தோண்டுவது போலவும், குழியிலிருந்தும் அதனைச் சுற்றியும் பாத்திரங்கள் பேசுவது போலவும் உள்ள காட்சிச்சூழலுக்கு இப் பதுங்குகுழிகள் உதவுவதாக அமைந்திருக்கக்கூடும். எனவே இவ்வரங்கின் மேடையானது உயரளவிலும் படுக்கை நிலையிலும் உள்ள மேடையின் வெளி (Space) அமைப்பைக் கொண்டதாக விளங்குகிறது. மேலும் இவ்வரங்கமானது பன்முகமேடை (Multiple faceted stage) நிலைகளைக் கொண்டிருந்ததும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இதனாலேயே,

"ஏழு பகுதிகள் கொண்ட நாடக
மேடைத் தளங்களை இவ்வரங்கு
பெற்றிருந்தது"[9]

என்று கூறப்படுவது இங்கு கவனிக்கத்தக்கது. இவ்வரங்கினைப் பயன்படுத்தி பல புதுமைகளைக் கண்ட புகழ்பெற்ற ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களின் கட்டமைப்பு வடிவினை குளோப் அரங்கின் அமைப்புடன் பொருத்திப் பார்ப்போமேயானால் நாடக ஆசிரியர்களுக்கும் அரங்க அமைப்புக் கூறுகளுக்கும் உள்ள முக்கியத்துவத்தினை அறியலாம். நாடக அரங்கின் அனுபவங்களைப் பெற்ற கிரேக்க நாடக ஆசிரியர்களின் நாடகக் கட்டமைப்பும் நாடக அரங்கமும் இணைந்த நாடக நிகழ்ச்சியினைக் கலைநயம் கொண்டதாக உருவாக்கியது போன்று, மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் தோன்றிய இங்கிலாந்து நாடக அரங்கமும், நாடக ஆசிரியர்களும் கலைநயம் கொண்ட நாடகங்களுக்கு மறுமலர்ச்சியை ஏற்படுத்தினர் என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை என்றே கருதலாம்.

காமடியா டெல்லா ஆர்ட்

மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் ஏற்பட்ட நாடக அரங்குகளும் இயந்திரமயமான காட்சியமைப்பு நாடகங்களும் செல்வந்தர்களையும் பிரபுகளையும், அரச குடும்பத்தவரையும் கவரும் வண்ணம் அமைந்திருந்தன. இம்முறை நாடகங்கள் மேல்குடி மக்களுக்கு வசதியான முறையில் அவர்கள் வாழும் அரண்மனைகளிலும், மாடமாளிகைகளிலும் அமைக்கப் பெற்ற நாடக அரங்குகளில் நடைபெற்றன.

மனித உணர்வுகளை வெளிக்கொணரும் கலைகள் மனித குலத்திற்குப் பொதுவானவையாகும். உணர்வுகளை உள்ளடக்கிய கலையானது எந்த இடத்திலும், எப்படிப்பட்ட நிலையில் வாழ்பவனிடத்திலும் வெளிப்படும் தன்மையைப் பெற்றிருக்கும். இருப்பவன் இல்லாதவன் என்ற நிலையில் கலைகள் வளர்வதில்லை. ஆடம்பரத்திலும் அழகு நிலை கொள்வதில்லை. மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் ஒரு வகையான

9. Living Stage, p. 169.

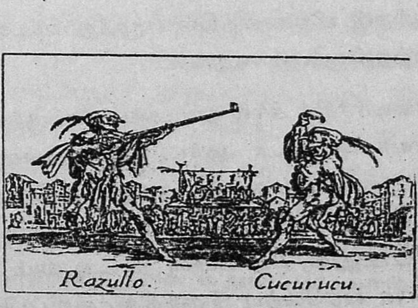
நாடக வடிவங்கள் அரண்மனை அரங்குகளில் நிகழ்த்தப்பட்டு வந்ததெனினும் இச்சூழலுக்கு வெளியே அமைந்த பொது இடங்களில் பொதுமக்களுக்கான கலையாக **காமடியா டெல்லா ஆர்ட்** என்ற நாடோடி நாடக வடிவம் நிகழ்த்தப் பட்டு வந்தது. மக்கள் கூடும் பொதுஇடங்கள், பல தெருக்கள் இணையும் சந்தித் தெருக்கள் போன்ற இடங்களை அரங்காகக் கருதி இவ்வகை நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டன. வெனிஸ் (Venice) நகரில் தோன்றிய இவ்வகை நாடக வடிவம் நாளடைவில் இத்தாலி, ஸ்பெயின், இங்கிலாந்து போன்ற நாடுகளிலும் பரவியது.

தொடக்கக் காலத்தில், இந்நாடகங்களுக்காகக் கட்டப்பட்ட நாடக அரங்கங்களோ அல்லது காட்சியமைப் புக்கூறுகளோ இருந்தது எனக் கருதுவதற்கில்லை. மேலும் இவ்வடிவ நாடகங்களுக்கென எழுதப்பட்ட நாடகப் படி களும் (Written Script) இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. நடை பெறவுள்ள நாடக நிகழ்ச்சியின் கதைச்சுருக்கம் எழுதப்பட்டு அது நிகழ்விடத்தின் பின்புறத்தில் தொங்கவிடப்பட்டிருக்கும். இக்கதை சம்பவங்களையும் அதற்கான வசனங்களையும் மேடையில் வரும் நடிகர்கள் தங்களின் கற்பனைத் திறனுக் கேற்ற முறையில் பேசி நடிப்பர். இப்பண்பினால் நாடக மானது புது நிகழ்ச்சி போன்று புதுப்பொலிவுடன் விளங்கும். நகைச்சுவைக்கூறுகள் அதிக அளவில் இடம்பெற்ற இந் நாடகங்கள் சமூகப் பிரச்சினைகளையும், செல்வந்தர்களை யும் நையாண்டியாக விமர்சிக்கும் முறையில் நாடக வடிவம் அமைந்திருந்தது. உடையமைப்பும் ஒப்பனையும் இவ்வடிவ நாடகத்திற்கென்ற தனித்துவம் வாய்ந்ததாக அமையப் பெற் றிருந்தது.

ஒப்பனையின் ஒரு கூறான முகமுடிகள் அணியப் பட்டு வந்தன. இவைகள் முகத்தினை முழு அளவில் மூடுப வைகளாகவும் மேல் முகத்தில் பாதி அளவில் மூடுபவைகளாக அணியப்பெற்று வந்தன. பாத்திரப் படைப்புகளுக்கிணங்க இம்முகமூடிகளின் வடிவ அமைப்பு குறிப்பாக மூக்கின் வடிவ அமைப்பு மாறுபட்டிருந்தது. இவ்வடிவ அமைப்பிற்கேற்ப வும், பாத்திரங்களின் தன்மைக்கேற்ற வகையிலும் இம்முகமூடி களின் வண்ண அமைப்பும் இருந்தன. இந்நாடகங்களில்

பங்கேற்ற கலைஞர்கள் பெரும்பாலோர் நாடோடிக் கலைஞர் களாகவே இருந்தனர்.

> "உரோமாபுரி ஆட்சியிலிருந்தே அரசியல் சமூக, பொருளாதார மாற்றங்களினால் நாடகக் கலைஞர்கள் ஆதரவு பெற்றும், புறக்கணிக்கப்பட்டும் வந்தனர். இது போன்ற நிலையில் வாழ்ந்து வந்திருந் தாலும் அவர்களின் கலை வெளிப்பாடு ஏதேனும் ஒரு வகையில் எங்கேயும் ஓரிடத் தில் மரபு வழி காக்கப்பட்டு வந்திருக்கக் கூடும். இம்மரபினால் காக்கப்பட்டு வந்த வடிவமே **காமடியாடெல்லா ஆர்ட்** என்ற ழைக்கப்படும் மரபாக அமைந்திருக் கலாம் என்பது அறிஞர்களின் கருத்து"[10]



காமடியா டெல்லா பாத்திரங்கள்

10. World Drama, p. 197 - 199

இரு நூற்றாண்டு காலம் வரை இந்நாடக வடிவம் பெரும் வரவேற்பைப் பெற்றிருந்தது. இவ்வடிவத்தின் தனித்து வத்தை உணர்ந்த அரசர்கள் இந்நாடக நிகழ்ச்சிகளை அரண் மனை அரங்குகளிலும் நடத்தலாயினர். இங்கு நடத்தப்படும் பொழுது அங்கிருந்த மேடையமைப்பு மற்றும் காட்சி அமைப்புப்பொருட்களைப் பயன்படுத்துவதில் இக்கலைஞர் கள் தவறவில்லை. மேலும்,

> "இவ்வடிவம் ஷேக்ஸ்பியரைப் பாதித்திருக்கலாம் எனவும் இதன் தாக்கத்தினை **தி டெம்பஸ்ட், தி டேமிங் ஆப் த ஸ்ரு** நாடகங்களில் வரும் பாத்திரப் படைப்புகளில் காணலாம்"[11]

என்ற கருத்திலிருந்து இவ்வடிவத்தின் மேன்மையை இங்கு காணலாம். இது மட்டுமல்லாது கி.பி. 17ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த புகழ்மிக்க நகைச்சுவை நாடக ஆசிரியரான மோலியர் என்பவரும் இந்நாடகங்களினால் ஏற்பட்ட பாதிப்பில் தனது நாடகங்களைப் படைத்திருக்கலாம் எனக் கருதலாம். ஏனெ னில் நகைச்சுவை பாணியைக் கொண்டவையாக மோலியரின் நாடகங்கள் விளங்குகின்றன. எனவே நகைச்சுவையினை மைய மாகக் கொண்ட காமடியா டெல்டா நாடகங்கள் இவரைப் பாதித்திருக்கலாம். எழுத்து வடிவமின்றிக் காணப்பட்ட இந் நாடக வடிவங்கள் பிற்காலத்தில் எழுத்து வடிவமாக்கப்பட் டதாக வரலாற்றறிஞர்கள் கூறுவர்.

மறுமலர்ச்சிக் கால நாடகங்களிலிருந்து இருவகை களில் **காமடியா டெல்டா ஆர்ட்** என்ற இவ்வடிவம் மாறு பட்டுள்ளது. முதலாவதாக ஊமை நாடகத்தின் (Mine Play) தன்மை நகைச்சுவை தன்மைக்கொண்டதாகவும் இருந்ததால் பிரான்ஸ் நாட்டிலும், ஸ்பெயின் நாட்டிலும் இவ்வடிவத் திற்கு மகத்தான வரவேற்பு இருந்தது. குறிப்பிட்ட பெயர்

11. World Drama, p. 197 - 199

கொண்ட பாத்திரங்கள் மட்டும் இவ்வடிவத்தில் இருந்தன. அப்பெயர் கொண்ட பாத்திரங்கள் பிரபலமானவையாக இருந்தன. மேலும், இக்குறிப்பிட்ட பாத்திரங்களின் பாதிப்பு ஊமை நாடகங்களிலும் இடம் பெற்றன என்ற கருத்துகளின் வழி காமடியா டெல்டா ஆர்ட் நாடக வடிவமானது அனைத்து வகையான நிகழ்கலை வடிவங்களிலும் இடம் பெற்றிருந்தது என்பது இவ்வடிவத்தின் தனிச்சிறப்பாகும்.

மறுமீட்புக் கால நாடக அரங்கம்

கி.பி. 17ஆம் நூற்றாண்டில் கிறித்தவ சமயத்தின் இரு பிரிவினரான புராட்டஸ்டண்டு பிரிவினரும், கத்தோலிக்கப் பிரிவினருக்குமான சமயச் சண்டை வரப்பெறலாயின. இதனால் இங்கிலாந்து நாட்டில் எலிசபெத் அரசாட்சி பல சீர்திருத்தச் சட்டங்களை நிறைவேற்றியது. எலிசபெத் அரசாட்சியினை அரைகுறையானது எனக்கருதிய புராட்டஸ் டண்டு சமயத்தவர் நாடக நிகழ்வினை எதிர்த்தனர். இதனால் நாடக அரங்குகள் மூடப்பட்டன. நாடகச்சூழல் ஸ்தம்பித்த நிலைக்குள்ளானது. இதனையும் மீறி யாரேனும் கள்ளத் தனமாக நாடக நிகழ்ச்சிகள் நடத்தினால் சமயவாதிகள் அரங் கத்தினுள் நுழைந்து பார்வையாளர்களையும் கலைஞர்களை யும் தாக்குமளவிற்கு அன்றைய சூழல் இருந்தது. ஏதேனும் கலைநிகழ்ச்சி இருப்பின் அது இசை நிகழ்ச்சியாக மட்டுமே நடைபெறலாயிற்று. இது போன்ற நிலை சுமார் 18லிருந்து 20 ஆண்டுகள் வரை நீடிக்கலாயிற்று. கி.பி.1660 இல் சார்லஸ் II என்பவர் ஆட்சிக்குத் திரும்பியபொழுதுதான் மூடப்பட் டிருந்த நாடக அரங்குகள் திறக்கப்பட்டன. இவர் நாடு கடத்தப்பட்டிருந்த காலத்தில் பாரீஸ், செர்மன் முதலான நாடுகளில் தங்கியிருந்தபொழுது பார்த்த நாடகங்களின் பாதிப்பே இங்கிலாந்து நாட்டில் நாடக அரங்குகள் மீண்டும் திறக்கப்பட்டதற்குக் காரணமாகும். எனவே, மறு உயிர் பெற்ற இக்காலத்தின் நாடகச்சூழலை **மறுமீட்புக் காலம்** என்று கருதலாம்.

மறுமீட்புக் கால நாடகப் பார்வையாளர்களாக பெரும்பாலும் கிறித்தவ சமயக்குருமார்களே இருந்தனர். இவர்களே இக்காலத்தில் நடைபெற்ற நாடக நிகழ்ச்சியினை நிர்ணயிப்பவர்களாகவும் இருந்தனர். இந்நிலையில் கி.பி. 1660 இலிருந்து 1682 வரை இரண்டு நாடக அரங்குகள் மட்டுமே இலண்டன் நகரில் செயல்படலாயின. இவைகளில் ஒன்று பொருளாதார நஷ்டத்தில் செயல்பட்டதனால் கி.பி. 1682 இலிருந்து கி.பி. 1695 வரை ஒரேயொரு நாடக அரங்கு மட்டுமே செயல்பட்டது. இந்த நாற்பதாண்டு கால நாடக நிகழ்ச்சிகளின் தர நிர்ணயம் சமய குருமார்களின் கட்டுப் பாட்டில் இருந்ததென்றே கூறலாம். இதனால் பெரும்பான் மையான நாடக அரங்குகள் ஆங்கிலேய அரசாங்க காரியா லயங்களுடன் இணைக்கப்பட்டிருந்தன. இதற்கான உடை மையின் உரிமை மாற்றி வழங்குதல் முறை நடை முறையில் இருந்தது. இவ்வரங்குகளில் காதலர்களின் காதல் களியாட் டங்கள் மிகுந்திருந்தன. காதலர்கள் சந்திக்கும் இடமாக நாடக அரங்குகளின் நிலை காணப்பட்டது. நாடக நிகழ்ச்சிகளின் போது சண்டை சச்சரவுகள் பார்வையாளர் அரங்கில் காணப் பட்டன. சில நேரங்களில் நாடக நிகழ்ச்சிகள் நடைபெற்று கொண்டிருக்கும் மேடைகளிலும் இச்சண்டைகள் இடம் பெறலாயின. நாடகங்களின் தரமும் பார்வையாளர்களின் போக்கும் சீர்குலைந்து காணப்பட்டன என்பதற்கு இச்சூழலே உதாரணமாகும்.

இக்கால அரங்கின் கட்டமைப்பு மற்றும் மேடை அமைப்பும் அதிலிருந்த தொழில்நுட்பக் கூறுகளும், எலிச பெத் நாடக அரங்கின் அமைப்பு மற்றும் அதன் கூறுகளும் நவீன நாடக அரங்கிற்கான இடைக்காலத் தளமாக விளங் கியது எனலாம். புதிய நாடக அரங்குகளின் அமைப்பானது பிரான்ஸ் நாட்டு நாடக அரங்கினைப் போன்று நீண்ட செவ்வக வடிவ அமைப்பினைக் கொண்ட டென்னிஸ் விளை யாட்டு அரங்கினைப் போன்றிருந்தது. நடிப்புத் தளமானது மேடையின் மையத்திலிருந்து மாற்றப்பட்டு அரங்கின் ஒரு பக்க முனைப்பில் அமைக்கப்பட்டிருந்தது. நாடக அரங்குகள்

உள்ளரங்கு அமைப்பினைக் (Interior Stage) கொண்டிருந்ததால் நாடகச்சூழலுக்கேற்ற ஒளியமைப்பு உருவாக்கப்பட்டது. பிரிட்டிஷ் மன்னர் இல்லாத குடியுரிமைக் கால அரசின் புறக் கணிக்கப்பட்ட இசை நாடகக் கலைஞர்கள் ஊக்குவிக்கப் பட்டு காட்சியமைப்புடன் கூடிய நாடக நிகழ்ச்சிகள் நடை பெற வழிவகைகள் செய்யப்பட்டன. அதேவேளையில் எலிச பெத் நாடகப்பாணி முறையும் ஒதுக்கப்படவில்லை என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

மறுமீட்புக்கால நாடக அரங்கின் நாடக மேடை யானது (Down Stage) நேராக அமைக்கப்படாமல் **அப்ரான்** (Apron) என்ற பெயர் கொண்ட மேடை அமைப்பினைக் கொண்டிருந்தது. வழக்கமான மேடை அமைப்பிலிருந்து மாறுபட்டப்படி மேடையிலிருந்து துருத்திக்கொண்டு நின்ற அப்ரான் என்ற இம்முறை பார்வையாளர்கள் அரங்கிலிருந்து தனித்து நின்ற நடிகர்கள் பார்வையாளர்களுக்கு அருகில் வரலாயினர். இம்மேடை அமைப்பின் முகப்பில் இரண்டிற் கும் மேலான நுழைவு வாயில்கள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. இதன் வழியாக நடிகர்கள் மேடைக்குள் பிரவேசித்தும் வெளிவரவுமாயினர். இதனால் காட்சியமைப்புக் கூறுகளுடன் நடிகர்களுக்குமான இடைவெளி அதிகமாயிற்று. இதனால் நாடகத்தின் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த நாடக நிகழ்வானது மேடையின் முற்பகுதியில் இடம் பெறலாயிற்று. இதனால் காட்சியமைப்பு படிமங்கள் நாடக நிகழ்வின் பின்னணிச் சூழலாக மட்டுமிருந்து செயல்படாமல் அதற்கும் மேலே செயல்படலாயிற்று. இதுவே நாளடைவில் நடிகர்களின் அசைவுகள் காட்சியமைப்பின் பின்னணியாக மட்டுமின்றி காட்சியமைப்பினுள் நடிகர்களின் அசைவுகள் என்றாகியது.

மறுமீட்புக்கால நாடக அரங்கில் பிரமிக்கத்தக்க முறையில் அமைந்த காட்சியமைப்புக் கொண்ட நாடகங்கள் நடந்திருப்பினும் எளிமையான காட்சியமைப்புகள் கொண்ட நாடகங்களும் நிகழ்த்தப்பட்டன. இவற்றிற்காகப் புதிய அணுகுமுறையிலான காட்சியமைப்புத் தட்டிகள் வடிவமைக்

கப்பட்டன. நாடக அரங்குகள் நிலையான காட்சித் தட்டி களையும் (Stock Sceneries) பின்திரைத் தட்டிகளையும் (Back Shutters) கொண்டிருந்தன. இவைகள் நாடகச்சூழலுக்கேற்ற வாறு பயன்படுத்தப்பட்டன என்று சொல்லலாம். நாடக ஆசிரியர்களும் காட்சியமைப்புப் பொருட்களின் இருத்தல் நிலையை மனதில் கொண்டு இத்தன்மைக்கேற்றவாறு நாடகங் கள் படைத்திருக்கக் கூடும். இதன்வழி மறுமீட்புக்கால நாடக அரங்கில் யதார்த்த நிலை கொண்ட காட்சியமைப்புக் கூறுகள் படிப்படியாகப் பயன்படலாயின என்று கூறலாம். இதனால் இக்காலத்திலிருந்துதான் யதார்த்த நாடகம் உதிக்கலாயிற்று என்று கருதிட இயலாது, ஏனெனில் துன்பியல் நாடகமெனில் அறநலக்கழக மனையிடங்களும், கோயிலும், அரண்மனைக் கூடங்களும் காட்சியமைப்பில் இடம் பெற்றன. இன்பியல் நாடகமெனில் படுக்கைஅறை, பெருமாட்டிகளின் தனி அறை, பூங்காங்கள் போன்ற ஒரே வடிவிலான காட்சிகளே அனைத்து நாடகங்களுக்கும் வடிவமைக்கப்பட்டன.

பொதுவாக இக்காலத்தில் பார்வையாளர்கள் சொந்த நலன் கொண்டவர்களாக இருந்தனர். காதலர்கள் கூடும் தளமாக நாடக அரங்கினை இவர்கள் கருதியதனால் துன்பியல் நாடகங்களையும் தரம் கொண்ட படைப்புகளை யும் இவர்களால் சுவைக்க இயலவில்லை. இவர்களினால் பகட்டுத் தன்மையுள்ள வார்த்தைகள் கொண்ட வசனங்களை மட்டுமே சுவைக்க முடிந்தது. மேலும் இன்பியல் நாடகங் களில் உள்ள நகைச்சுவைகளையும் இவர்களால் சுவைக்க முடிந்தது. இந்நாடகங்களில் இடம் பெறும் உரையாடல் களைப் பார்வையாளர்கள் தங்களின் பொதுவாழ்க்கையிலும் உப யோகிக்கத் தொடங்கினர். இதனைக் கருத்தில் கொண்ட நாடக ஆசிரியர்கள் இது போன்றவர்களைத் திருப்திப்படுத் தும் வசனங்கள் கொண்ட நாடகங்களை எழுதலாயினர்.

செல்வந்தர்களால் உருவாக்கப்பட்ட இக்கால நாடக அரங்குகளில் மறுமலர்ச்சிக்கால நாடக அரங்கினைப் போன்று செல்வந்தர்களுக்கு மட்டும் இன்றி பொதுமக்களும்

காணும்படி அனுமதிக்கப்பட்டனர். இக்கால அரங்குகள் அளவில் சிறியதாக இருப்பினும் ஆரவாரம் கொண்ட பார்வையாளர்களினால் நிகழ்த்தப்பட்ட நிகழ்ச்சிகள் பெரும் வரவேற்புக்குள்ளாயின.

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு நாடக அரங்கு

பிரான்சு மற்றும் செல்வந்தர்களின் ஆதிக்கத்திலிருந்த நாடக அரங்கம் அவர்களிடமிருந்து விடுபட்டு புது யுகத்தையும், புதுப்பார்வையாளர்களையும் கண்டது. காதல் களியாட்டங்களில் ஈடுபட்டிருந்த பார்வையாளர்கள் ஒருபுறமிருக்க ஒழுக்க உயர்வுடையவராக இருப்பினும் அல்லது வேறு மனநிலையில் இருப்பினும் மத்தியதரத்தைச் சார்ந்தவர்கள் தங்களின் அன்றாட பணியுடன் நாடக நிகழ்ச்சிகளைக் காணுவதில் ஈடுபாடுடையவர்களாயினர். இத்தகைய பார்வையாளர்கள் புதுச் செல்வந்தர்களாதலால் நகைச்சுவை நாடகங்களைக் காணுவதில் மட்டும் நில்லாது பிறவகை நாடகங்களையும் காணும் ஆர்வம் கொண்டனர். இளம் செல்வந்தர்கள் தங்களிடமுள்ள செல்வத்தின் பெருமையால் பரம்பரை செல்வந்தர்களுடன் திருமண உறவு செய்து கொண்டதினால் இரு வகுப்பினருக்கும் இருந்த வகுப்பு வேற்றுமை உடைக்கப்பட்டது. புதுப்பணக்காரத் தம்பதிகளைப் பரம்பரைச் செல்வந்தர்களின் வீட்டிற்கு அழைத்து விருந்து உபசாரங்கள் நடத்தும்பொழுது மத்தியதர வகுப்பினர்களுக்கான புதுச் செல்வந்தர்கள் நாளடைவில் பரம்பரைச் செல்வந்தர்களின் பழக்கவழக்கங்களைக் கற்றுக் கொண்டனர்.

கி.பி. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் ஐரோப்பிய நாடக அரங்கம் கொள்கை பரப்பீட்டிற்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டது. இதனால் பார்வையாளர்கள் தங்களின் சமூகத்தில் தன் நிலையை உணரத் தொடங்கினர். நடுத்தர வர்க்கத்தினர் செல்வந்தர்களின் பழக்கவழக்கங்களைக் கடைபிடிக்க முயன்ற அதே நேரத்தில் நாடக மேடைகளில் ஒழுக்க நெறியைக் கடைபிடிப்பதை வலியுறுத்தினர். கடின உழைப்பினாலும் வியாபார நுணுக்கத்தினாலும் நடுத்தர வர்க்கத்தினரின் நிலை

மேன்மை கொண்டிருந்தது. பரம்பரைச் செல்வந்தர்களின் பொறுப்பற்ற தன்மையால் அவர்களின் சிந்தனை அனைத்தும் காதல் களியாட்டங்கள் மற்றும் சூதாட்ட நடவடிக்கைகளில் இருந்ததினால், நடுத்தர வர்க்கத்தினர் இவர்களை வெறுத் தனர். நாடக நிகழ்ச்சிகள் இது போன்ற தீய செயல்களை எடுத்துக்கூறி அதன்வழி நல்ல சமூகம் உருவாக வேண்டுமென் பதை வலியுறுத்த வேண்டுமென நடுத்தரவர்க்க வணிகர்கள் விரும்பினர். இச்சமூக சூழலினால் இக்கால நாடகமானது ஒழுக்கநெறிகளைக் கூறும் அரங்கமாக்கப்பட்டது. இது போன்ற ஒழுக்க நெறியை மையமாக வைத்து நிகழ்த்தப்பட்ட நாடகங்களில் அளவிற்குக் கூடுதலான ஒழுக்க நெறிகள் காணப்பட்டன. மேலும் அனைத்து நாடகங்களிலும் ஒரே மாதிரியான நெறிகள் போதிக்கப்பட்டன. இதனால் இக் காலத்து நாடகங்கள் தங்களது மண்ணின் மரபுசார்ந்த தன் மையை விட்டு உலகளாவிய தன்மைக்குச் சென்றுவிட்டன.

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் நாடக வரலாற்றில் துன்பியல் நாடகங்களின் நிலை மனநிறைவளிக்கும் வகையில் அமையவில்லை. இந்நிலையைப் பொருட்படுத்தாது நாடக ஆசிரியர்கள் ஒருவரின் பாணியைப் பின்பற்றி அதுபோல பல ஆசிரியர்கள் எழுதி வந்தனர். எனவே ஆங்காங்கே இந்நாட கங்கள் மேடையேற்றப்பட்டு வந்திருக்கலாமெனக் கருதலாம். இதற்கு மாறாக இந்நூற்றாண்டில் இசை நாடகங்களுக்கு மிகுந்த வரவேற்பு காணப்பட்டது. இசை நாடகங்களுக்கு உண்டான வரவேற்பினால் துன்பியல் நாடகங்களின் செல் வாக்கு மேலும் சரியத் தொடங்கியது. இசை நாடகங்களுக்கு உண்டான வரவேற்பிற்குக் காரணம் இந்நாடகங்களில் இடம் பெற்ற நல்ல இசையும் மேடையில் காணப்பட்ட காட்சிய மைப்பின் சிறப்புகளுமேயாகும். இசை நாடகங்களின் வர வேற்பினால் புதிய நாடக அரங்குகள் தோன்றத் தொடங்கின.

நாடக அரங்குகள்

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் கட்டப்பட்ட நாடக அரங்குகளின் கட்டமைப்பு வடிவமானது தற்கால நாடக

அரங்குகளின் கட்டமைப்பிற்கு அடித்தளமாக விளங்கியது எனலாம். மேடைகளின் வடிவ அமைப்பும் அவற்றின் செயல் பாடுகளும் குறிப்பிடத்தக்க வகையில் தனித்தன்மை கொண்ட தாக அமைந்திருந்தன. இக்காலத்தில் அரங்குகள் நாட்டின் தலைநகரங்களில் மட்டுமின்றி சிறு நகரங்களிலும் கட்டப் பட்டன. இந்நூற்றாண்டில் நாடக அரங்கின் பார்வையாளர் களாக நடுத்தர வர்க்கத்தினரும் ஆர்வம் காட்டினர். இதனால் நாடக நிகழ்ச்சிகளுக்கு வரும் பார்வையாளர்களின் எண் ணிக்கை அதிகரித்தது. இதனால் **ட்ருரிலேன்** (Drury Lane) மற்றும் **கவண்ட் கார்டன்** (Covent Garden) போன்ற சிறப்பு வாய்ந்த நாடக அரங்குகளில் நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளையும் புதிதாக கட்டப்பட்ட நாடக அரங்குகளையும் மத்தியதர பார்வையாளர்கள் ஆதரித்தனர். புதிய நாடக வடிவமான இசை நாடகங்களிலும் புதிய வகுப்பு பார்வையாளர்களான மத்திய தரத்தினராலும் நாடக அரங்குகளில் இடநெருக்கடி ஏற்படலாயிற்று. இதனால் மறுமீட்புக்காலத்தில் (Restoration period) ஏற்பட்ட ஆப்ரான் (Apron) என்ற முன்மேடையானது எடுக்கப்பட்டு அவ்விடத்தில் பார்வையாளர்களை அமர்த்து வதற்கான இடவசதி செய்யப்பட்டது. இது மட்டுமின்றி தலை நகரங்களிலேயே புதுநாடக அரங்குகள் கட்டப்பட்டன. இந்நூற்றாண்டின் இறுதியில் **நாடக அரங்குகள் இல்லாத நகரமே இல்லை** என்ற அளவில் நாடக நிகழ்ச்சிகளும் அரங்குகளும் மிளிர்ந்து காணப்பட்டன எனலாம்.

காட்சியமைப்புக் கூறுகள்

இந்நூற்றாண்டில் கட்டப்பட்ட சிறப்பு வாய்ந்த நாடக அரங்குகளின் மேடைகளில் காட்சியமைப்பும் ஒளியமைப்பும் இதற்கு முந்தைய காலகட்டத்துடன் ஒப்பிட இயலாத அளவில் உன்னத நிலையில் வளர்ந்திருக்கிறது. நாடக நிகழ்வின் சூழலுக்கேற்ற முறையில் அமைந்த புதிய காட்சியமைப்புக் கூறுகள் வடிவமைக்கப்பட்டிருந்தன. இக் காலத்திற்கு முன்னர், நிலையாகச் செய்து வைக்கப்பட்டிருந்த பின்திரை மற்றும் பக்கவாட்டுத் தட்டிகளைக் கொண்ட

காட்சியமைப்புப் பொருட்களை அனைத்து வகை நாடகங் களுக்கும் பொருத்துவது வழக்கமாக இருந்தது.

இக்காலத்தில் இங்கிலாந்து நாட்டில் பிறந்து வளர்ந்த லூதர்ஸ் பெர்க் (Luther Bourg's) என்கிற காட்சியமைப் பாளரின் பணி குறிப்பிடத்தக்க வகையில் அமைந்திருந்தது. போர்த்தள காட்சியமைப்பு மற்றும் காதல்காவியக் காட்சி யமைப்பில் இவர் சிறப்புப் பயிற்சி பெற்றவராவார். கேரிக் (Garrik) என்ற இந்நூற்றாண்டின் புகழ்பெற்ற நடிகர் மற்றும் இயக்குநர் இவரை கி.பி. 1771இல் ட்ருரிலேன் (Drury Lane) என்ற நாடக அரங்கின் காட்சியமைப்பாளராகப் பணியமர்த் தினார். காட்சியமைப்பின் நிரந்தரக் கூறுகளாக விளங்கிய பின்திரை மற்றும் பக்கவாட்டுத்தட்டிகள் ஆகியவற்றின் வறட்சித் தன்மையை மாற்றி, யதார்த்த தன்மைகளைக் கொண்ட காட்சியமைப்பினை இவர் அறிமுகப்படுத்தினார். மேலும் இவர் காட்சியமைப்புக் கூறுகளைப் பிரித்து, அவை களை மேடையின் உபயோகத்திற்குகந்த காட்சிக்கூறுகளாக மாற்றினார். இவருடைய மேடையின் பின்திரையானது முப்பரிமாணம் உள்ள ஓவியங்கள் நிறைந்த காட்சிப் பின்னணி களைக் கொண்டு விளங்கியது. இவர் மேடையில் மேகக் கூட்டங்கள் போன்ற காட்சிப்படிமங்களை ஏற்படுத்தினார். மேலும் ஒளிஊடுருவக்கூடிய காட்சித் திரைகளைப் பயன் படுத்தினார். இது போன்ற புதுஉத்திகளால் பக்கவாட்டுத் தட்டிகளும் பின்திரையும் பல முறைகளில் பயன் பாட்டிற் குள்ளாயின. காதற் காட்சியமைப்பில் சிறந்து விளங்கிய இவர் நிலப்பரப்பின் நேர்த்தியினைத் துல்லியமாகக் காண்பிப்பதில் வல்லுநராக விளங்கினார்.

பதிதொன்பதாம் நூற்றாண்டு நாடக அரங்கு

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் நாடகச்சூழல் பிற காலங்களை விட மாறுபட்ட சூழலைக் கொண்டிருந்தது. இக்காலகட்டம் புரட்சிமயமாக அமைந்திருந்ததாகவும், அரசியல் மற்றும் தொழிற்புரட்சியைக் கண்டதாகவும் விளங்கியது. கி.பி. 1800 ஆம் ஆண்டிற்கு முன்பே இப்புரட்சி

துவங்கியிருப்பினும் அரசியல் புரட்சி கி.பி. 1776 ஆம் ஆண்டி லும் 1789 ஆம் ஆண்டிலும் தொடங்கி, கி.பி. 1830, 1848 மற்றும் 1871 ஆம் ஆண்டு வரை தொடர்ந்தது. இவ்வாண்டுகளில் வெடித்த புரட்சியானது மேன்மெலும் வளர்ந்து வெற்றியை நோக்கிச் சென்று கொண்டிருந்தது. தொழிற்புரட்சி கி.பி. 1765 ஆம் ஆண்டில் வெடித்தது. ஜேம்ஸ் வாட் (James Watt) என்பவர் நீராவி இயந்திரத்தைக் கண்டுபிடித்து அதனை ஓட்டும் நிலைக்குக் கொண்டு வரவும் தொழிற்புரட்சிகளி னாலும் மக்களாட்சி முறை தோன்றுதற்கான வழி ஏற்பட்டது. இதனால் சாதாரன மக்களிடையே கல்வி கற்கும் பழக்கம் ஏற்பட்டது. இதனால் தொழில்மயமான நகரங்கள் தோன்றின. தொழிலதிபர்களும் தோன்றினர்.

இப்புரட்சி யுகமானது நாடக உலகத்தையும் பாதித்தது என்றே கூறலாம். நாடகங்கள் எழுதுவதிலும் புதுமைகளும் புரட்சிக் கருத்துக்களும் ஏற்படலாயின. இப் புதுக் கருத்துக்களுக்கான எதிர்விளைவுகளும் ஏற்படாம லில்லை. படைப்பாளிகளும் வெகு ஆர்வத்துடன் புதிய மாற்றத்தினையும் நல்ல வளர்ச்சியினையும் எதிர்பார்த்தனர். மத்தியதர வர்க்கத்தினரிடம் நாடக நிகழ்ச்சிகளைக் காணும் ஆர்வம் இருந்ததினாலும் அவர்களிடம் செல்வச் செழிப்பு மிகுந்ததினாலும் நாடக அரங்குகள் புதிதாகக் கட்டப்பட்டன.

நாள் முழுவதும் தொழிற்சாலைகளில் பணியில் ஈடு பட்டிருந்த தொழிலாளர்களுக்கு நாடக அரங்குகள் மனச் சோர்வினை அகற்றும் பொழுதுபோக்குத் தளமாக விளங்கின. நாடக ஆசிரியர்கள் செவ்வியல் வடிவ நாடக அமைப்பி லிருந்து விலகி கவிதையியல் நாடகத்திற்கும் (Ro- mantic) அதன் பின்பு கருத்து மெய்மையியல் (Realistic) வடிவ அமைப்புக் கொண்ட நாடகங்களையும் எழுதலாயினர். எண்ணிக்கையில் நாடக அரங்குகள் அதிகரித்திருந்தாலும் அளவில் சுருங்கி சிறிதாக வடிவமைக்கப்பட்டது. நட்சத்திர ஆதிக்கம் கொண்ட தும், வலிந்து செயற்கைத் தோற்றத்தைக் கொண்டதுமான நடிகர்களின் நடிப்பு முறை மாறி, இயல்புத்

தன்மைக் கொண்ட நடிப்பும் பல நாட்கள் ஒத்திகைகள் நடத்தி முறைப்படுத்தப்பட்ட நாடகத்தினைப் படைக்கும் தளமாக இக்கால நாடக அரங்கு மாறியது. இதுபோன்ற இயல்புத் தன்மைக் கொண்ட நடிப்பு முறை கருத்து மெய்மை நாடகங் களுக்குப் பொருந்தி இயைந்து போவதாக அமைந்திருந்தது. மேலும் அறிவியல் கண்டுபிடிப்புகளினால் மேடைகளில் கேஸ் லைட் (Gas Light) என்ற ஒளிக்கருவிகளும், இளமஞ்சள் நிற ஒளியைக் கொடுக்கக்கூடிய விளக்குகளும் மற்றும் வெண்சுடர் வீசி எறிகிற விளக்குகளும் பயன்பாட்டிற்குள் ளாயின. காட்சியமைப்பு வடிவங்களும் ஆடை அணிகலன் களும் தேவைக்கேற்ற வகையில் கட்டுப்பாட்டுடன் முறைப் படுத்தப்பட்டு வடிவமைக்கப்பட்டன. வழக்கமாக பயன்படுத் தப்பட்டு வந்த மேடை பக்கவாட்டுத் தட்டிகளும் பின் மேடைத்திரைகளும் அகற்றப்பட்டு பெட்டி வடிவம் உள்ள கருத்து மெய்மை (Realistic) கொண்ட காட்சியமைப்பு வடிவமைக்கப்பட்டது. இதுபோன்ற புது வகையில் அமைந்த மேடைச் செயல்பாடுகளினால் புதிய வகை மேடையமைப்புக் கருத்துக்களும் வெளிவரத் தொடங்கின.

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் காட்சியமைப்பின் முக்கியக் கூறுகளாக விளங்கிய மேடையின் இரு பக்கமும் அமைந்திருந்த பக்கவாட்டுத் தட்டிகளும் (Wings) பின் மேடையில் அமைந்திருந்த பின் திரைகளும் (Back shutters) நகரும் தன்மை கொண்டவைகளாக இருந்தமையால் முதன் முறையாக இப்பொருட்களைக் கொண்டு பெட்டிவடிவக் காட்சியமைப்பு இந்நூற்றாண்டில் அமைத்திருக்கலாம். இக்காட்சியமைப்புக் கூறுகள் தனித்தனியாகப் பிரிக்கவும் இணைக்கவும் உரிய தன்மைகளைக் கொண்டிருந்ததினால் இவைகளே பெட்டிவடிவக் காட்சியமைப்பில் வரும் கதவு களாகவும், ஜன்னல்களாகவும் பயன்பாட்டிற்குள்ளாகியிருக் கக் கூடும். நாளடைவில் பெட்டிவடிவக் காட்சியமைப்பின் தொழிற்கூறுகளான மேடையின் பக்கவாட்டுத் தட்டிகளும் பின் திரைகளும் மாற்றத்திற்குள்ளாகி இவைகளுக்குப்பதில் உண்மையான சுவர்களும் கதவுகளும் ஜன்னல்களும் உள்ள

பெட்டிவடிவக் காட்சியமைப்பு மேடைகளில் கட்டப் பட்டது. கி.பி.1832ஆம் ஆண்டில் மேடம் வெஸ்ரிஸ் என்பவர் இது போன்ற நிரந்தரத் தன்மை கொண்டதும் யதார்த்த முறையில் அமைந்ததுமான காட்சியமைப்பினை உருவாக் கினார். முதலில் இதுபோன்ற நிரந்தரத்தன்மைக் கொண்ட பெட்டிவடிவக் காட்சியமைப்பிற்கு பெரும் வரவேற்பு இருந்தது. ஆனால் இதுபோன்ற காட்சியமைப்பானது நெகிழ்வுத் தன்மையின்றிக் காணப்பட்டதால் குறிப்பிட்ட அமைப்புள்ள நாடகங்கள் மட்டுமே இதில் படைக்கப் பட்டன. ஆனால் யதார்த்தத் தன்மை கொண்ட கருத்து மெய்மையியல் நாடகம், அதில் உள்ள நடிப்பு முறை, மேடைப் பொருட்கள் ஆகியவற்றிற்குத் தான் முதன்முதலாக இது போன்ற காட்சியமைப்பு பொருந்தி இருந்தது எனலாம்.

இது மட்டுமின்றி பெட்டிவடிவக் காட்சியமைப்பில் கூரையானது துணியினால் தொங்கவிடப்பட்டு மேற்பகுதி மறைக்கப்பட்டிருந்தது. இதனால் நிரந்தரத் தன்மைக் கொண்ட சுற்றுப்புறச் சுவர்களுக்கும் இவைகளுக்கும் தொடர் பற்ற நிலை காணப்பட்டது. எனவே பெட்டிவடிவக் காட்சிய மைப்பின் மேற்கூரையும் (Ceiling) நிரந்தரத் தன்மைக் கொண்ட பொருட்களால் கட்டப்பட்டது. இது போன்றே உண்மையான சுவர்களும், கதவுகளும், ஜன்னல்களும் மற்றும் வீட்டு உபயோகத் தட்டுமுட்டுச் சாமான்களும் கொண்ட நாடகப் படைப்பில் பொருளாதாரச் சிக்கல்கள் ஏற்படுத்துவ தென்பது தவிர்க்க முடியாததாகக் காணப்பட்டது. மேடம் வெஸ்ட்ரிஸ் (Mme. Vestris) என்பவர் மிகவும் நுணுக்கமான முறையில் யதார்த்தத்தன்மை கொண்ட பெட்டிவடிவ அரங்கின் அமைப்பினை உருவாக்குவதிலேயே பல வருடங் களை இழந்ததோடு, பொருளாதார நிலையிலும் வெற்றி பெற இயலவில்லை. இவருடைய நாடகங்கள் இது போன்ற காட்சியமைப்புச் சூழலில் 69 நாட்கள் வரை நடந்தது. இவரால் இயக்கி உருவாக்கப்பட்ட **மிட் ஸம்மர் நைட் ட்ரீம்** (Mid Summer Night Dream) என்கிற ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகம் 59 நாட்கள் வரை நடந்தது. ஆனால் இந்நாடகத்தில் உள்ள

குறிப்பிட்ட நாடகச் சூழலின் காலத்திற்கான ஆடையணி காட்சியமைப்புடன் இயைந்து போகவில்லை. . . இருந்தும் இவரின் இறுதி வாழ்க்கையானது பொருளாதாரச் சீர்குலை வினால் துன்பத்திற்குள்ளானதாக அமைந்தது.

இக்கருத்தின் அடிப்படையில் நிரந்தரத் தன்மைக் கொண்ட யதார்த்த முறையில் அமைந்த பெட்டிவடிவக் காட்சியமைப்பு உருவாக்குவதில் இருவகையான குறிப்பிடத் தக்க பிரச்சினைகள் உள்ளதைக் காணமுடிகிறது. முதலா வதாக, நிலையான காட்சியமைப்பினால் குறிப்பிடத்தக்க நாடகச்சூழலின் காலக்கூறுகளை வெளிக்கொணர்வது இயலாமற் போகிறது. இதனால் ஆடையணிகளையும் காட்சி யமைப்பினையும் இயைந்து போகச் செய்வது கடினமாகிறது. இரண்டாவதாக, இதுபோன்ற காட்சியமைப்பினை உருவாக்க மிகுந்த காலநேரமும், பொருட்செலவும் ஏற்படுவதினால் நாடகம் நடத்துபவர் சீர்கேட்டுக்குள்ளாகிறார். இக்காரணங் களினால் தான் இது போன்ற காட்சியமைப்பு முறை நாடக வரலாற்றில் அதிக நாள் வரை நீடித்து நிற்க இயலாமற் போயிற்று. இவை மட்டுமின்றி தொழிற்சாலைகளில் கடின வேலையில் ஈடுபட்டுவிட்டு நாடக அரங்கத்தில் நுழையும் பார்வையாளருக்கு யதார்த்த உலகினை நாடக மேடையில் மீண்டும் காண்பதில் ஆர்வம் காணப்படவில்லை. எனவே இது போன்ற கருத்துக்களிலிருந்து யதார்த்தத் தன்மை கொண்ட பெட்டிவடிவக் காட்சியமைப்பு பல நிலைகளில் தோல்வியைத் தழுவியது எனக் கருதலாம்.

பெட்டிவடிவக் காட்சியமைப்பிற்கு முன்பிருந்த மேடையின் பக்கவாட்டுக் காட்சித்திரை மற்றும் பின்பக்கக் காட்சித் திரைகளினால் நாடகத்தின் காட்சி மாற்றங்கள் எளிய முறையிலும் விரைவாகவும் நடைபெறலாயின. நிரந்தரத் தன்மைக் கொண்ட பெட்டி வடிவக் காட்சியமைப்பில் காட்சி மாற்றத்திற்கான உத்திகள் உருவாக்கப்படவில்லை. இவ்வகை அரங்கின் நாடகங்களில் ஒரே ஒரு காட்சி மாற்றம் மட்டுமே இருந்த நிலையில் இடைவேளை நேரம் அதிகரிக்கப்பட்டு காட்சி மாற்றம் செய்யப்பட்ட.து. இதனால் இரண்டு காட்சி

களுக்கும் கூடுதலாக இருந்த ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களில் காட்சி மாற்ற உதவிகள் செய்ய இயலாமற் போனது. இதனால் இரண்டிற்கும் கூடுதலாக உள்ள நாடகங்களுக்கான காட்சி யமைப்பின் மாற்றத்திற்கான உத்திகளைக் கண்டுபிடிக்க வேண்டிய தேவை ஏற்படலாயிற்று. இதனால் நடிப்புத் தளமான மேடையானது பல பகுதிகளாகப் பிரிக்கப்பட்டு, ஒவ்வொரு பிரிவிலும் நடக்கக்கூடிய நிகழ்ச்சிகளைக் காட்சிப் படுத்தும் முறை ஏற்படலாயிற்று. இதனால் நடிப்புத் தளத்தின் பரிமாணம் விரியத் தொடங்கியது. இப்பரிமாணத்தின் முக்கியக் கூறுகளாக விளங்கியது காட்சிச்சூழலின் தேவைக் கேற்ற மேடைப்பொருட்களாகும். இம்மேடைப் பொருட் களைக் காட்சிக்கேற்ற வகையில் மாற்றுவதின் வழி மேடை யின் பரிமாணம் நெகிழ்வுத்தன்மைப் பெறலாயிற்று. மேலும் காட்சியமைப்பின் அடிப்படைக்கூறு மாற்றப்படாமல் மேடைப் பொருட்களில் மாற்றம் சிறப்புடையதாக விளங் கியது. ஆனால் காட்சியமைப்பின் அடித்தளம் மாற்றத்திற்குள் ளாகததினால் காட்சி மாற்றத்தின் பொழுது தொழில்நுட்பக் கலைஞர்கள் மேடையின் உள்ளும் புறமும் மேடைப்பொருட் களை அவசரமாக மாற்றுவதினால் பார்வையாளர்களிடையே நகைப்புத்தன்மை ஏற்படுவதாக இருந்தது.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிக் கட்டத்தில் மேடையின் கீழ்த் தளத்திலிருந்து காட்சிகளை மேடைக்கு மேல் கொண்டு நிறுத்தும் வகையில் மேடை பல பிரிவுகளாகப் பிரித்து இயங்கும் முறையில் வடிவமைக்கப்பட்டிருந்தது. இக்கால கட்டத்தில் காட்சி யமைப்பானது மேடையைச் சுற்றி அமைந்த நிலையில் இல்லாமல். . . மேடையே இயங்கும் முறையில் அறிவியல் முன்னேற்றத்தினைக் காட்சியமைப்புக் கொண்டிருந்தது எனக் கூறலாம்.

இருபதாம் நூற்றாண்டு நாடக அரங்கம்

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் நிலவிய நாடகச் சூழலிலிருந்து இருபதாம் நூற்றாண்டு நாடகச் சூழல் அதிக மாற்றத்திற்குள்ளாகவிடினும் கி.பி. 1920க்கு மேல்

ஏற்பட்ட முதல் உலகப்போரின் காரணமாக நாடக அரங்கம் மாறுபட்ட சூழலைக் கொண்டதாக விளங்கியது. கி.பி. 1900க்குப் பின் ஐரோப்பிய நாடக வரலாற்றில் புதிய நாடக ஆசிரியர்களும் முதன்முறையாக காட்சி அமைப்பிற்கென்று புதிய கலைஞர்களும் தோன்றியது நாடக வரலாற்றின் குறிப் பிடத்தக்க மாறுதலாகும். இம்மாற்றத்திற்குமுன் நாடகக் குழுக்களின் தலைவனே தலைமைப்பாத்திரமேற்று நடிக்கும் கலைஞனாகவும் மேலாளர் என்ற பெயரில் இயக்குநராகவும் இருந்து வந்தனர். இந்நிலை மாறி இருபதாம் நூற்றாண்டில் நாடக இயக்குநர் என்பாரும் அரங்க அமைப்பாளர் மற்றும் ஒளி அமைப்பாளர் என்ற புதியவகைப் படைப்பாக்கக் கலை ஞர்களும் உருவாகினர். இப்புதிய படைப்பாக்கக் கலைஞர் களின் நுழைவினால், மேடையின் ஒவ்வொரு அங்கமும் அர்த்தமுள்ளதாக்கப்பட்டது.

நாடகமும் நடிகர்களும் மற்றும் தொழில்நுட்பக் கூறுகளும் இணைந்தும் இயைந்தும் செயல்படத் தொடங் கின. இதனால் எழுத்து வடிவ நாடகமும், நாடக ஆசிரியர் களும் நாடக மேடையின் நுணுக்கங்களை மனதிற்கொண்டு நாடகங்கள் எழுதலாயினர். இதனால் நடிகர்களுக்கும் மேடைப்பொருட்களுக்கும் தொடர்பு ஏற்பட்டு, பாத்திர வெளிப்பாடு அர்த்தமுள்ளதாக்கப்பட்டது. நடிகர்களின் பாத்திர வெளிப்பாட்டிற்குத் தொழில்நுட்பக் கூறுகளும் உதவிபுரிந்தன.

இந்நூற்றாண்டின் மேடையமைப்பினை மையமாகக் கொண்டு புதிய கொள்கைகளும் கோட்பாடுகளும் தோன்ற லாயின. இதனால் பழைய அமைப்பினைக் கொண்ட யதார்த்த நாடக வடிவ மேடையமைப்பும் இயற்கைச் சூழலை வெளிப் படுத்தும் (Naturalistic) நாடக வடிவ மேடையமைப்பும் மாறு தலுக்குட்பட்டன. முதன்முதலில் புதிய மேடையமைப்பிற் கான புதிய கோட்பாடுகளை எடுத்துரைத்தவர் **அடால்ப் அப்பியா** (Adolphe Appia) என்கிற சுவிஸ் நாட்டைச் சேர்ந்த மேடையமைப்புக் கலைஞராவார். இந்நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த

வரும் இசை நாடகத்தின் தந்தையான வாங்கனர் (Wagner) என்பவரின் இரசிகரான அப்பியா இசை நாடகங்களின் பாதிப் பினால் மேடையில் உள்ள ஒளியமைப்பும் மேடையில் உள்ள காட்சியமைப்பும் கவிஞனின் கவிதை வார்த்தைகளுடன் இசையமைப்பாளரின் இசையுடனும் இணைந்துச் செல்ல வேண்டும் என்ற கோட்பாட்டினைத் தன் நூலில் வெளியிட லானார்.

> "மேடையில் உள்ள காட்சியமைப்புக் கூறுகளான கலைஞர்கள், ஒளி யமைப்பு, மேடையமைப்பு போன்ற வைகளை இணைந்த முறையில் இணைத்துச் செல்லக் கூடியதாக இசை மட்டுமே செயல்பட முடியும். இசையின்றி இக்கூறுகளை இணக்க மான வடிவில் இணைத்துச் செல்வ தென்பது இயலாததாகிறது. கலைத் துவத்தின் உச்சநிலையை இசை நாடகத்தின் வழிஉணர இயலும்"[12]

என்று அடல்ப்அப்பியா கூறுகிறார். மேலும் இக்கருத்து களுக்குகந்த காட்சியமைப்பினையும் ஒளியமைப்பினையும் உணர்த்தக்கூடிய படங்களையும் இவர் தன் நூலில் வெளியிட லானார். யதார்த்த தன்மையற்ற காட்சியமைப்பில் பல நிலைத் தட்டுகளைக் கொண்டதும் பல உயர நிலைகளைக் கொண்ட துமான மரப்பலகை நிலைகளையும் (Platform) மரப்படிகள் நிலைகளையும் மேடையில் (Steps) அமர்த்தினார். இவ்வகை வடிவ அமைப்பினால் ஒளியமைப்பிற்கான வாய்ப்புகள் உரு வாயின. இதுமட்டுமின்றி நாடகத்தின் பல கூறுகளைத் தன் கட்டுப்பாட்டிற்குள் கொண்டுவரக்கூடியவரும் படைப் பாக்கத் தன்மைக் கொண்டவருமான இயக்குநர் என்று கலைஞனின் முக்கியத்துவத்தை உணர்த்தியவரும் அப்பியா ஆவார்.

---

12. Eric Benjley, (ed.)., The Theories of the Modern Stage, P. 29.

இக்காலத்திற்கு முன்னர் மேடைக் காட்சியமைப்புகளின் முக்கியக் கூறுகளாக விளங்கிய ஓவியங்கள் வரையப்பட்ட திரைச்சீலைகளை அறவே இவர் தவிர்த்தார். நடிகனைச் செயலாற்றத் தூண்டுவதற்கான முறையில் மேடையின் தொழில்நுட்பக் கூறுகளைப் பயன்படுத்தினார். இதன் வழி மேடையில் உள்ள காட்சியமைப்பின் பல கூறுகளில் ஒரு கூறாக நடிகனை உருவாக்கி நடிகனுக்கும் காட்சியமைப்பிற்குமான உறவினை ஏற்படுத்தினார். முப்பரிமாண உருவினைக் கொண்டவனாக நடிகன் விளங்குவதால் அவன் உறவாடும் காட்சியமைப்புக் கூறுகளும் முப்பரிமாணத் தன்மைக் கொண்டதாக விளங்கவேண்டும் என்ற கோட்பாட்டினைச் செயலாக்கினார். இதுபோன்ற மேடைக் கோட்பாடுகள் கொண்ட நூல் வெளியான ஓராண்டிற்குப் பின் கார்டன் கிரேக் (Gordon Craig) என்ற கலைஞர் இந்நூலில் உள்ள கோட்பாடுகளின் அடிப்படையில் இலண்டன் நகரில் ஒரு நாடகம் படைக்கலானார். இதன்வழி பழைய யதார்த்த நாடக அமைப்பிலிருந்து விலகி புதிய கோட்பாடுகளைக் கொண்ட நாடக வடிவம் பிறக்கலாயின. கார்டன் கிரேக் என்ற காட்சியமைப்பாளர் இந்நாடகத்திற்குப் பின் ஐந்தாண்டுகள் கழித்து **நாடக அரங்கக் கலை** (The Art of the Theatre) என்ற நூலினை வெளியிட்டார். அதில் இடம் பெற்ற கருத்துக்கள் செறிவார்ந்ததாகவும், நாடக ஆர்வத்தினைத் தூண்டக்கூடியதாகவும் கற்பனைத் திறனைத் தூண்டுவதாகவும் அமைந்தன. நாடகத்தைப் பற்றி இவர் குறிப்பிடுகையில். . .

> "கலைநயம் கொண்ட நாடகமென்பது நடிப்பது என்பதோ அல்லது நாடகம் எழுதுவது என்பதோ அல்ல. மேலும் நாடகமென்பது காட்சி அமைப்பு என்றோ அல்லது நடனம் என்றோ மட்டும் அல்ல. ஆனாலும் கலைநயம் கொண்ட நாடகம் மேற்கூறப்பட்ட அனைத்து வகையான நாடகக்கூறுகளும் இணைந்து நிகழ்

> வுத்தன்மை கொண்ட நிகழ்வுகளை உள்ளடக்கியதாக இருத்தல் வேண்டும். நிகழ்வுத்தன்மையே (Action) நாடகத்தின் உயிர்நாடி. வார்த்தைகள் நாடகத்தின் உடல் பகுதியாகும். கோடுகளும் வண்ணங்களும் காட்சிகளின் இதயமாகும். தாள, லயமானது நடனத்தின் அடிப்படைக் கூறாகும்"[13]

என்று கூறுவதின் வழி இதற்கு முந்தைய கால கட்டத்திலிருந்து நாடகக் கோட்பாடுகளிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்ட கோட்பாடுகளாகவும் அர்த்தமுள்ளதாகவும் இவை இருப்பதை இதன் வழி உணரலாம்.

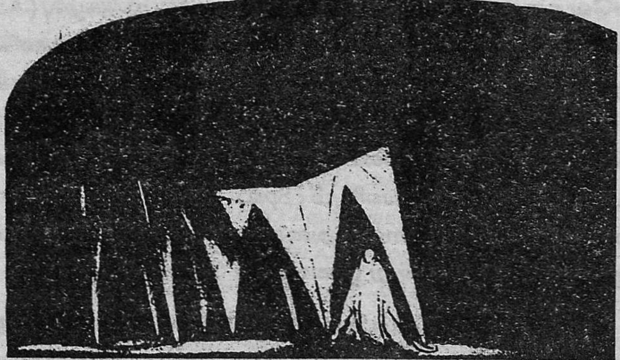
மேலும் ஒவ்வொரு நிகழ்வுக்கலைக்கும் ஒரு முக்கியக் கூறு அக்கலையின் இருத்தல் நிலைக்குக் காரணமாகின்றது. உதாரணமாக, ஓர் ஓவியக்கலைஞருக்கு வண்ணமானது ஓவியத்தின் அடிப்படைக் கூறாக விளங்குகிறது. இசையின் குறியீடான சுரம் (Notes) என்பது இசைக்கலைஞனின் அடிப்படைக்கூறாக விளங்குகிறது. இது போலவே நிகழ்வுக் கூறு என்பது நாடகத்தின் அடிப்படைக் கூறாக விளங்குகிறது. எனவே கலைத்துவம் கொண்ட நாடகமானது நிகழ்வு (Action), அசைவு (Movement), நடனம் (Dance) ஆகிய கூறுகளினால் எழுச்சி பெற்று விளங்குகிறது என்பது கார்டன் கிரேக்கின் கொள்கையாகும். இப்புதிய கொள்கையினால் பல நாடக ஆசிரியர்களின் புதிய படைப்புகள் தோன்றலாயின. இதனால் நாடக மேடையின் வெளியும் (Space), ஒளியும் (Light) காட்சியமைப்பும் (Stage setting), அசைவுகளும் (Movement) நடிகர்களும் ஒன்றுடன் ஒன்று இணைந்து செயல்படலாயின.

அடால்ப் அப்பியா மற்றும் கார்டன் கிரேக் ஆகிய இருவரின் கருத்துகளினால் கவரப்பட்டு ஸ்டாலின் லாவஸ்கி

---

13. Eric Benjley, (ed.)., The Theories of the Modern Stage, P. 113.

(Stanis Lawsky) என்பவர் ருஷ்யாவில் மாஸ்கோ ஆர்ட் தியேட்டர் (Moscow Art Theatre) என்பதனை நிறுவி அதில் கலைநயம் கொண்ட நல்ல் படைப்புகளை வழங்கினார். நெமிரோவிச் டான் செங்கோ (Nemirovich Dan Chenko) என்பவர் 1897 இல் புதிய அரங்கைக் கட்டினார். ஜேக்ஸ் கொம்பு (James Copeau's) என்பவர் தியேட்டர் டு வியுக்ஸ் கொலம்பையர் (Theatre du Vieux Colombier) என்கிற நாடக அரங்கினை 1913இல் நிறுவினார். ஜெர்மனி நாட்டில் மேக்ஸ் ரெயின் கார்ட் (Max Rein Hardt) என்பவர் இளைஞர்களுக்கு வாய்ப்பளித்து புதுக் கருத்துக்கள் உருவாக வழிவகுத்தார். ருஷ்யாவில் மேயர் ஹோல்டு (Maier Hold) என்பவர் இயற்கைச் சூழல் கொண்ட நாடகங்களைப் படைத்தார். மேற்கூறப்பட்ட நாடகக் கலைஞர்களின் கருத்துக்கள் மாறுபட்டிருப்பினும் இவர்களனைவரின் புதிய செயல் வடிவங்களினால் யதார்த்த தன்மைக் கொண்ட பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் நாடக் வடிவம் மாற்றத்திற்குள்ளானது. எனவே இருபதாம் நூற் றாண்டின் நாடகமானது புதிய முயற்சிகளையும் நாடகம் வாணிகமயமாக்கப்படாத வகையிலும் புதுப்பார்வையுடன் காட்சியளித்தது. நவீன நாடகத்தினைப் பற்றி ஆராயும் பொழுது இருபதாம் நூற்றாண்டின் செயல்வடிவ நாடகத் தினைக் காண்பது தவிர்க்க முடியாததாகி விடுகிறது எனலாம்.



படைப்பு : ராபர்ட் எட்மன் ஜான்
நாடகம் : மெக்பத்
ஆசிரியர் : சேக்ஸ்பியர்

காட்சியமைப்பு

முப்பரிமாணக் காட்சியமைப்பு அறிமுகத்தினால் இரு பரிமாணம் கொண்ட பக்கவாட்டுத் திரைகளும் பின் திரைகளும் இருபதாம் நூற்றாண்டு நாடக மேடைகளில் ஒதுக்கப்பட்டன. ஆனால் இக்காலத்தில் நிகழ்த்தப்பட்ட யதார்த்தத் தன்மை கொண்ட நாடகமெனினும் அல்லது வேறு வகை நாடகமானாலும் இந்நாடகங்களில் பயன்படுத்தப்பட்ட காட்சியமைப்புப் பொருட்கள் அதிக பரு உள்ளவையாக இருந்தன. இதனால் விரைவான காட்சி மாற்றத்திற்குப் புது வகையான உத்திகள் தேவைப்பட்டன. இதனால் காட்சி மாற்றத்திற்கு இயந்திரங்களைக் கொண்டு பயன்படுத்தும் உத்திகள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டன. பழைய உத்திகள் பளு (கணம்) அதிகமான இக்காட்சியமைப்பிற்கு உதவாமல் போயின. இதனால் சுழல் மேடை உத்திகள் (Revolving stage techniques) பயன்படுத்தப்பட்டன. சக்கரங்கள் பொருத்தப் பட்டதாக காட்சியமைப்புப் பொருட்கள் இருந்தன. இதனால் இவைகளை எளிதில் நகர்த்த முடிந்தது. இவை தவிர காட்சி களை மேடையிலிருந்து மேல்நோக்கிக் கொண்டு செல்லவும், மேலிருந்து மேடைக்கு இறக்கிக் கொண்டு வரவும் உத்திகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. பளுவான காட்சியமைப்பினால் இம்மூன்று வகை காட்சியமைப்பு உத்திகளும் மேடையின் தளம் மற்றும் கீழ்த்தளத்திலிருந்தும் மேடையின் மேல் நிலை யிலிருந்தும் இயங்குவதாக அமைந்திருந்தது.

முப்பரிமாணக் காட்சியமைப்பு முறைக்கு முன், அரங்க அமைப்பில் இருந்து வந்த பக்கவாட்டுத் திரைகளும் பின் திரைகளும் அமைக்கப்பட்டிருந்ததினால் நடிகன் இருந்த நடிப்புத் தளத்திற்கும் இத்திரைகளுக்கும் தொடர்பு அற்று காணப்பட்டது. ஆனால் இருபதாம் நூற்றாண்டின் காட்சி யமைப்பானது நடிகர்களின் நடிப்புத் தளத்துடன் பொருந்தி யிருந்தது. இதனால் மேடையின் தரைப்பகுதியானது உடைக் கப்பட்டு ஒருதளமாக விளங்கிய மேடையானது பல தளங் களை பல நிலைகளைக் கொண்டிருந்தது. இதனால் முன்

மேடையின் தரைப்பகுதியில் இதுவரை வைக்கப்பட்டிருந்த ஒளியமைப்பிற்கான விளக்கானது இருபதாம் நூற்றாண்டின் புதுவடிவக் காட்சியமைப்பினால் இவ்விளக்குகள் மேடையின் மேல்கூரையில் பொருத்தப்பட்டன. இதனால் மேடையில் இருந்த காட்சியமைப்பும் அதில் உலாவும் நடிகர்களும் தெளிவாகத் தெரியலாயினர்.

நாடக வரலாற்றின் எக்காலத்திலும் நாடகத்திற்கென்று இயக்குநர்கனோ, காட்சியமைப்பாளர்களோ அல்லது ஒளிமைப்பாளர்களோ இருந்ததில்லை. ஆனால் இருபதாம் நூற்றாண்டின் நாடகம் பற்றிய சிந்தனைகளில் ஏற்பட்ட புதிய கொள்கைகளும் கோட்பாடுகளும் மேற்கூறப்பட்ட இயக்குநர்களையும் அமைப்பாளர்களையும் கலைஞர்களாக உருவாக்கின. இப்புதிய இயக்கத்திற்கு உயிருட்டுபவர்களாக அடால்ப் அப்பியாவையும், கார்டன் கிரேக்கையும் கூறலாம். இவர்களின் கொள்கைகளில் கவரப்பட்டவரான இயக்குநரும் நடிகருமான மேக்ஸ் ரெயின் கார்ட் (Max Rein Hard) என்பவர் நாடக மேடையாக்கத்தில் பெரும் புரட்சியை உண்டு பண்ணினார். இவர் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் நாடகச் சூழலிலிருந்து இவர்கால நாடகத்தினை விடுவித்தது மட்டுமின்றி அப்பியா மற்றும் கிரேக் கூறிய கொள்கைகளைச் செயல்வடிவமாக்கினார். ஒவ்வொரு நாடகத்தின் தன்மைக்கேற்ற முறையில் புது வடிவங்களையும் உத்திகளையும் உருவாக்கினார். இவருடைய குறிப்பிடத்தக்க மற்றுமொரு செயல் என்பது உலக அளவிலான நாடகக் கருவூலத்தை ஏற்படுத்தியது. கிரேக் மற்றும் அப்பியாவின் கொள்கைகள் அமெரிக்காவிலும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தின.

1915ஆம் ஆண்டில் முதன் முறையாக ஓர் அமெரிக்க கலைஞர் நாடகத்திற்குக் காட்சியமைப்பாளரானார். இவர் இராபர்ட் எட்மண்ட் ஜான் என்பவராவார். இவரின் படைப்பில் கிரேக்கின் தாக்கம் காணப்பட்டது. இவர் மேக்ஸ் ரெயின் கார்டின் காட்சியமைப்புகளையும் கற்றவராவார். வெள்ளை மற்றும் கருப்பு வண்ணக் கலவை கொண்டு உருவாகும் சாம்பல் நிறங்களைக் கொண்டு வடிவமைக்கப்பட்ட இவரின்

காட்சியமைப்பு பெரும் வரவேற்பைப் பெற்று, இவரை தனித்துவம் வாய்ந்த காட்சியமைப்புக் கலைஞராக உருவாக்கியது. இவருக்கு அடுத்த நிலையில் புதுப்பார்வையுடன் காட்சியமைப்புகளை உருவாக்கிய மற்ற இரு அமெரிக்க மேடை அமைப்பாளர்கள் லீ சைமன்சன் (Lee Simonson) மற்றும் கேட்ஸ் (Gaddes) என்பவருமாவர். இவர்கள் மட்டுமின்றி 1920 முதல் 1930 வரை அமெரிக்காவில் பல புதிய மேடை அமைப்பாளர்கள் உருவாயினர். இவர்களில் பலர் மேடை அமைப்பாளராகவும் மட்டுமல்லாமல் தயாரிப்பாளராகவும், இயக்குநராகவும் இருந்து செயல்பட்டனர். இவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர் ஜோ மைல்சனர் (Joe Mielziner) என்பவராவார். மற்றவர்களைக் காட்டிலும் படைப்பாக்கத்திலும், செயலாக்கத்திலும் இவர் தனித்து நின்றார்.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தாக்கம் சோவியத் ரஷ்யாவிலும் பரவாமலில்லை. ஒருபுறம் நடிகனின் பாத்திர வெளிப்பாட்டிற்காக அறிவியல் கோட்பாடுகளைக் கான்ஸ்டன்ட் ஸ்டானிஸ்லாவ்ஸ்கி உருவாக்கினார். இவரின் மாணவராக மேயர் ஹோல்டு ஸ்டானிஸ்லாவ்ஸ்கியின் கருத்துகளிலிருந்து மாறுபட்ட கருத்து கொண்ட இயக்குநரானார். இவர் யதார்த்த நாடகக் கோட்பாட்டிலிருந்து முற்றிலும் விலகினார். மேடையின் நான்காவது சுவர் என்ற பொய்ச்சுவரைத் தகர்த்து நடிகனுக்கும் பார்வையாளனுக்கும் உள்ள இடைவெளியைக் குறைத்தார். பார்வையாளர்களிடம் நடிகர்கள் நெருங்கி உறவாடும் உத்திகளைக் கையாண்டார். பார்வையாளர்கள் நாடக நிகழ்ச்சியுடனான சாசுவதமான நிலையுடன் இருப்பதை விரும்பினார். அதனால் பெட்டிவடிவ நாடக அரங்கிலிருந்த காட்சித்திரைகளை அகற்றினார். இதன்வழி மேடையிலுள்ள பொருட்கள் காட்சியமைப்புகள் நடிகர்கள் அதனைப் பயன்படுத்தும் முறை முதலியன மேடைச் செயல்கள் பார்வையாளனுக்குத் தெரியும் வகையில் அரங்க அமைப்பு வடிவமைக்கப்பட்டது. எனவே இவரின் காட்சியமைப்பு முறை கூடு வடிவ (Skeleton) அமைப்பினைக் கொண்டிருந்தது. இவ்வகை வடிவமைப்பினால் சுவருக்குப்

பின் மற்றும் கண்ணாடிக்கு முன் நடைபெறும் உடை மாற்றம் அவற்றில் உலாவுதல் போன்ற செயல்களைப் பார்வையாளர் கள் பார்க்கும்படி காட்சியமைப்பு அமைந்திருந்தது. இவ் வகைக் காட்சியமைப்பிற்கு **கட்டமைப்பு வடிவ அமைப்பு** (Constructnist) என்று பெயர்.

இது போன்ற பல அரங்க அமைப்பாளர்கள் இந் நூற்றாண்டில் பல புதுமைகளைப் புகுத்தியுள்ளனர். பொது வாக இவ்வரங்க அமைப்புகளில் எளிமையைக் காணமுடிந் தது. எளிமைநிலைக் கொண்ட காட்சியைமப்பு நடிகனைப் பிரதானப்படுத்தி இதன் வழி நாடகநிகழ்வினையும் பிராதனப் படுத்தியது. ஒரு நீண்ட தூண் மட்டுமே மேடையில் நிறுத்தப் பட்டு அது ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தையும் நாடகத்தின் மைய நிகழ்விற்குத் துணை போவதாகவும் அமைந்தது. இது மட்டு மின்றி இருபதாம் நூற்றாண்டு நாடகமானது பல கூறுகளு டன் இயைந்து சென்று அனைத்தும் ஒரு வடிவம் என்ற நிலைக்கு வளர்ந்து வந்துள்ளது. நாடகப் படைப்புகள் அழகுடனும் தெளிவுடனும் விளங்கின. மேடையின் காட்சி யமைப்பும் ஒளியமைப்பும், அசைவுகளும், மேடைப் பொருட் களும், ஆடைஅணிகலன்களும் மற்றும் இசையமைப்பும் இயைந்து இணைக்கப்பட்ட இவைகள் நாடக நிகழ்வினை (Action) முழுமைப் பெற்ற வடிவில் உணர்த்த உதவுகின்றன.

இயல் 5

ஆசிய நாடக அரங்கு

கி.மு 5ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து கி.பி. 20ஆம் நூற்றாண்டு வரையிலமைந்த மேற்கத்திய நாடகங்களின் அரங்க வடிவ அமைப்பு மற்றும் காட்சியமைப்பில் தொழில் நுட்பக் கூறுகளின் ஆதிக்கம் அதிக அளவில் இடம் பெற்றிருந் ததைக் காண முடிகின்றது. இருபதாம் நூற்றாண்டில் ஏற்பட்ட உலகப்போரின் விளைவுகளுக்குப் பின்னரே மனிதனை மையப்படுத்தி நாடகங்கள் உருவாகலாயின. மனிதனின் திகைப்பும் (Existance) அவனின் உள்உணர்வின் முரண் பாட்டுத் தன்மைகளும் (Internal Conflicts) இந்நாடகங்களின் வழி மேடைகளில் இடம்பெறலாயின.

கீழை நாடுகளைக் கொண்ட ஆசிய நாடக அரங்க மானது மேற்கத்திய நாடக அரங்க அமைப்பிலிருந்து முற்றி லும் மாறுபட்ட வடிவ அமைப்பைக் கொண்டதாக அமைந்து வந்துள்ளது. இவ்வரங்குகளில் இடம் பெற்ற காட்சியமைப்பு களில் குறியீட்டுத் தன்மைகளின் கூறுகள் முதன்மை இடத் தைக் கொண்டிருந்தன. நடிகனின் அங்க அசைவுகளும், கை அசைவுகளும் நடிகன் கையாளும் மேடைப் பொருட்களும் காட்சியமைப்பின் ஓர் அங்கமாகச் செயல்பட்டு குறியீட்டுக் கூறுகளாகவே விளங்கின. இக்குறியீட்டுக் கூறுகளுக்குத் துணை போகும் வகையில் நாடக அரங்குகளின் வடிவ அமைப்பு அமையப் பெற்றிருந்தது. மேற்கத்திய நாடக அரங்கின் வளர்ச்சியைக் கிரேக்க நாடக அரங்குகளிலிருந்து

தொடங்கலாம். ஆனால் ஆசிய நாடக அரங்கமானது குறிப் பாக இந்திய நாட்டின் நாடக அரங்கமானது கிரேக்க நாடக அரங்கின் பிறப்பிற்கு முன்பே முழு வளர்ச்சியடைந்த நிலை யில் இருந்து கொண்டிருந்தது எனலாம்.

கிறித்து பிறப்பதற்கு முன் எழுதப்பட்ட இராமாய ணம் மற்றும் மகாபாரதம் போன்ற காப்பியங்களில் மனிதன் உலகியல் சார்ந்த கோட்பாடுகள் மற்றும் சமயக் கோட்பாடு களும் பொதிந்து காணப்படுகின்றன. இவ்விரு காப்பியங் களின் தாக்கம் ஆசிய நாடக அரங்கின் பொதுத்தன்மையைக் காட்டுவதாக உள்ளது. இதன் காரணமாகவே இந்தியா, ஜப் பான், சீனா, மலேசியா, சிங்கப்பூர் மற்றும் இலங்கை ஆகிய நாடுகளில் உள்ள மரபு சார்ந்த நாடகங்களின் பொதுக்கூறு களாக இசை, நடனம் வரையறுக்கப்பட்ட உடை, ஒப்பனை போன்ற கூறுகள் புற அளவில் சிறிது மாறுபட்டிருப்பினும் கொள்கையளவில் பொதுவானவையாக அமைந்துள்ளன. இப்பின்னணியில் இந்தியா, சீனா, ஜப்பான் போன்ற நாடு களின் மரபுவழி அரங்க அமைப்பு மற்றும் அவற்றில் இடம் பெறும் காட்சியமைப்புக் கூறுகளைக் காணலாம்.

இந்தியா

இந்திய நாடகக் கலைக்கான அடிப்படை நூலாக சமஸ்கிருத மொழியில் எழுதப்பட்டுள்ள நாடக இலக்கண நூலான நாட்டிய சாஸ்திரம் என்கிற நூல் கருதப்பட்டு வருகின்றது. நாட்டியத்திற்கு (நாடகம்) இலக்கண நூலாகக் கருதப்பட்டு வரும் இந்நூல் அரிஸ்டாட்டிலின் கவிதை இயல் (Poetics) எவ்வாறு கிரேக்க நாடகத்தின் இலக்கண நூலாகக் கருதப்படுகிறதோ அதுபோன்றே இந்திய நாடக இலக்கணத் திற்கு அடிப்படையாகக் கருதப்படுகிறது.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் கால கட்டத்தினை நாம் கணக்கிட முடிந்த போதிலும் அதற்கும் முற்பட்ட நாடகத்தின் பிறப்பினை ஒரு குறிப்பிட்ட கால எல்லைக்குள் வரையறுக்க இயலாது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் கொள்கைகளையும், கோட்பாடுகளையும் நோக்கும்பொழுது இந்நூல் எழுதப்

பெற்ற காலத்தில் இந்தியாவில் ஒரு முழு வடிவ நாடக மரபு உருவாகியிருக்கக்கூடும் என்றே எண்ண முடிகிறது.

நாடகம் (நாட்டியம்) என்ற கலையை அரங்கத்தில் நிகழ்த்துவதற்குத் தேவையான அனைத்துக் கூறுகளும் இந் நூலில் கூறப்பட்டுள்ளன. ஆடற்கலை மற்றும் இசைக்கலைக் கான விதிமுறைகளை எடுத்துக்கூறும் இந்நூல் இத்துடன் நின்று விடாமல் இக்கலைகளின் முழுமைக்கும் பொருள் சேர்க்கும் பிற கூறுகளான சொற்பொருள் ஆய்வு, சொல்ல மைப்பு, பல்வகைப்பட்ட பேச்சு வழக்குகள், அவைகளின் ஒலியியல், நாடகம் எழுதுதல், அதனை வடிவமாக்கும் முறை, அரங்க அமைப்பு, மேடையமைப்பு, நாடகம் தயாரித்தல், ஒத்திகை முறைகள், நடித்தல், திறனாய்வு, பார்வையாளர் களின் பண்பு போன்ற நாடகக்கலைக்கு உறுதுணையாக நின்று செயலாக்கக்கூடிய அனைத்துலக தொழில்நுட்பக் கூறுகளைப் பற்றியும் விரிவாக எடுத்துரைக்கிறது.

அரங்க அமைப்பு

நாட்டிய சாஸ்திர நூலின் இரண்டாம் பகுதியில் அரங்க அமைப்பு பற்றி விரிவாக எடுத்துரைக்கப் பெற்றுள் ளது. அரங்க அமைப்பு தொடர்பான சடங்கு முறைகள் குறித்து பலநிலைகளில் விவரிக்கப்பட்டிருப்பினும் அரங்கத் தின் கட்டமைப்பு (Structure) பற்றி இங்குக் காணலாம். அவை,

1. செவ்வக வடிவ அமைப்பு அரங்கு (Viksta)
2. சதுர வடிவ அமைப்பு அரங்கு (Caturasra)
3. முக்கோண வடிவ அமைப்பு அரங்கு (Tryasra)

என்பனவாகும். மேற்கூறப்பெற்ற ஒவ்வொரு வடிவ அரங்கும் மூன்று வகையான அளவுகளைக் கொண்ட அரங்குகளாக இருந்துள்ளன. ஆக, மூன்று வடிவ அரங்குகளிலும் (3 X 3 = 9) வகை அளவினைக் கொண்ட அரங்குகள் இருந்து வந்துள் ளன எனக் கருதலாம். மூன்று வகை அளவினைக் கொண்ட அரங்குகளில் முதல்வகை என்பது பெரிய அளவினைக்

(Jyestha) கொண்டதாகவும், இரண்டாம் வகை அரங்கு நடுத்தர அளவினைக் (Madhya) கொண்டதாகவும், மூன்றாம் வகை அரங்கமானது சிறிய அளவினைக் (Avara) கொண்டதாகவும் இருந்து வந்துள்ளன.

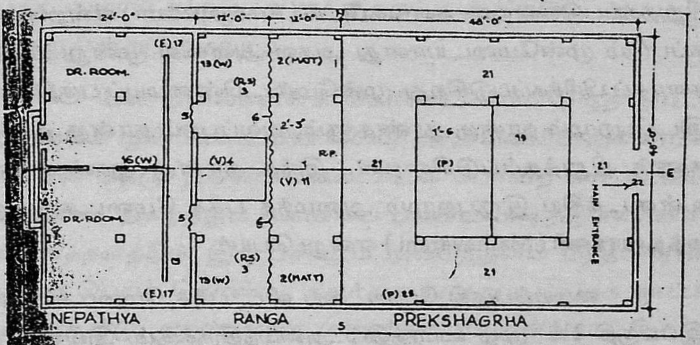
கை முழக்கத்தினை அளவுக்கோலாகக் கொண்டு இவ்வகை அரங்குகளின் நீள, அகலங்கள் கணக்கிடப்பட்டுள் ளன. மிகப்பெரிய அரங்கத்தின் அளவு 108 முழம், நடுத்தர அரங்கத்தின் அளவு 68 முழம், சிறிய அரங்கம் 38 முழம் என அளவுகள் கொண்டதாக அமையப் பெற்றிருந்தது.[14] இம் மூன்று வகை அளவுகளைக் கொண்ட அரங்குகளில் நடுத்தர அளவினைக் கொண்ட செவ்வக வடிவ அரங்கு நிகழ்ச்சிகள் நடத்துவதற்குச் சிறந்தது எனலாம்.

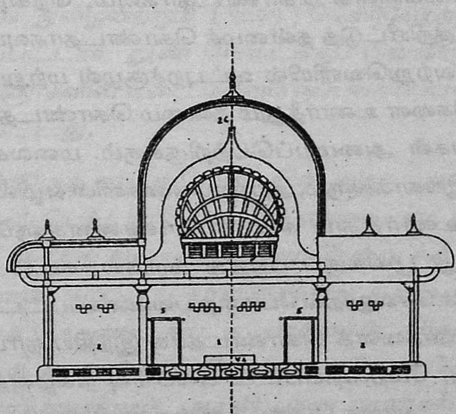
செவ்வக வடிவ அரங்கு (நடுத்தர அரங்கு)

இவ்வடிவ அரங்கிற்கான தளம் செவ்வக வடிவ அமைப்பைக் கொண்டதாகும். இவ்வடிவ அமைப்பிற்காக எடுத்துக் கொள்ளப்பட்ட தளத்தின் மையப் பகுதியின் வலது பக்கம் பார்வையாளர் அரங்கிற்காகவும், இடது பக்கம் மேடைக்காகவும் ஒதுக்கப்பட்டு வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது. [illegible]பிற்காக எடுத்துக்கொள்ளப்பட்ட 64 முழ நீள அளவானது சரிபாதியாகப் பிரிக்கப்பட்டு ஒரு பாதி அள[illegible]2 முழ நீளம் பார்வையாளர் அரங்கிற்காகவும் எஞ்சிய மற்றொரு பகுதியானது 32 முழ அ[illegible]வானது நிகழவுத் தளத்திற்காகவும் ஒதுக்கப்பட்டுள்ளது. எனவே அரங்கின் இடப்புறப் பகுதி நிகழ்வுத்தளமாகவும் வலப்புறப் பகுதி பார்வையாளர் அரங் காகவும் கருதப்படுகிறது. இடது பக்கம் அமைந்துள்ள மேடைப் பகுதியான 32 முழ நீளம் மீண்டும் சரிபாதியாகப் பிரிக்கப்பட்டு இதன் வலப்பகுதி முன் மேடை 16 முழமாகவும் (Ranga - Pedam) எஞ்சிய பகுதியான 16 முழம் பின் மேடை யாகவும் (Ranga - Sirsha) கருதப்படுகிறது. 16 முழம் கொண்ட பின் மேடையானது மீண்டும் சரிபாதியாக 8 முழ அளவில்

14. Manmohan Gosh, The Natyasastra, P. 19.

பிரிக்கப்பட்டு உடை ஒப்பனை தளமாகவும் (Nepathya), முன் பகுதியானது (8 முழம்) இசைக் கலைஞர்கள் அமர்ந்து இசைக்கும் தளமாகவும் (Vedika) கருதப்படுகிறது.





(மேலே) சமஸ்கிருத நாடக அரங்கின் தரை வரைப்படம்

(கீழே) சமஸ்கிருத நாடக அரங்கின் முன்பக்கத் தோற்றம்

அரங்கத்தின் தரைத்தளம் இவ்வாறாகப் பிரிக்கப் பட்ட பின்னர் அரங்கத்தின் தூண்கள் எழுப்பப்படுகின்றன. இதற்காக அரங்கத்தின் அகல அளவானது மூன்று பகுதி களாக்கப்படுகிறது. அதனடிப்படையில் முன் மேடையில் 8 எண்ணிக்கையிலான தூண்கள் நிறுத்தப்படுகின்றன. இவை களின் நேர்ப்பாதையில் பார்வையாளர் அரங்கிலும் தூண்கள் நிறுத்தப்படுகின்றன. **அரங்கபீடம்** (Arangapedam) என்றழைக் கப்படும் முன்மேடையானது அகல அளவில் மூன்று பகுதி களாகப் பிரிக்கப்படுகிறது. முன்மேடையின் மையப் பகுதியின் இடப்புறமும் நான்கு தூண்களும், வலப்புறம் நான்கு தூண் களும் நிறுத்தப்படுகின்றன. இந்த நான்கு தூண்களை உள்ளடக்கிய இருபுறமும் அமைந்த பக்க மேடைகளுக்கு **மத்தவாரணி** (Mathavarani) என்று பெயர்.

மையப்பகுதி மேடையை விட பக்க மேடைகளான இப்பகுதி 1½ முழ உயரத்தில் அமைந்திருக்கும். இவ்வுயரத் திற்குச் சமமான நிலையில் பார்வையாளர்களின் கண்பார்வை நிலையும் சம அளவில் அமைந்திருத்தல் வேண்டும்.

இந்திய நாடகங்களின் மேடைக் காட்சிப் படிமங்கள் பல நிலைகளைக் கொண்டதாகவும், நெகிழ்வுத் தன்மை மற்றும் குறியீட்டுத் தன்மைக் கொண்டதாகவும் அமைந்துள் ளன. வெற்றுவெளியில் உட்புறச்சூழல் மற்றும் வெளிப்புற நிகழ்ச்சிகளை உணர்த்தும் தன்மை கொண்டதாக இந்நாட்டு நாடகங்கள் அமையப்பெற்றிருக்கும். மலைகளும், அருவி களும், பூங்காக்களும், அரண்மனைகளின் எழில் மிகு தோற்றத் தினை உணர்த்தும் காட்சி வர்ணனைகளும், சொர்க்கத் திலிருந்து பூமிக்குப் பறந்து வருதல், கடல் மலைகளைத் தாண்டிச் செல்லுதல் போன்ற பல்வகைப்பட்ட தந்திர காட்சி வர்ணனைகளைக் கொண்டதாக இந்திய நாடக அமைப்பு உள்ளது. மேற்கூறப்பட்ட பலபிரிவு நிகழ்வுத்தளங்களைக் கொண்ட அரங்க மேடைகளில் பல நிலைகளைக் கொண்ட காட்சிப்படிமங்கள் இடம் பெற்றிருக்க வேண்டும். மேற்கத்திய நாடகக் காட்சி அமைப்புகளில் இடம் பெற்ற தொழில் நுணுக் கக்கூறுகள் இந்திய நாடக மேடைகளில் காணப்படவில்லை.

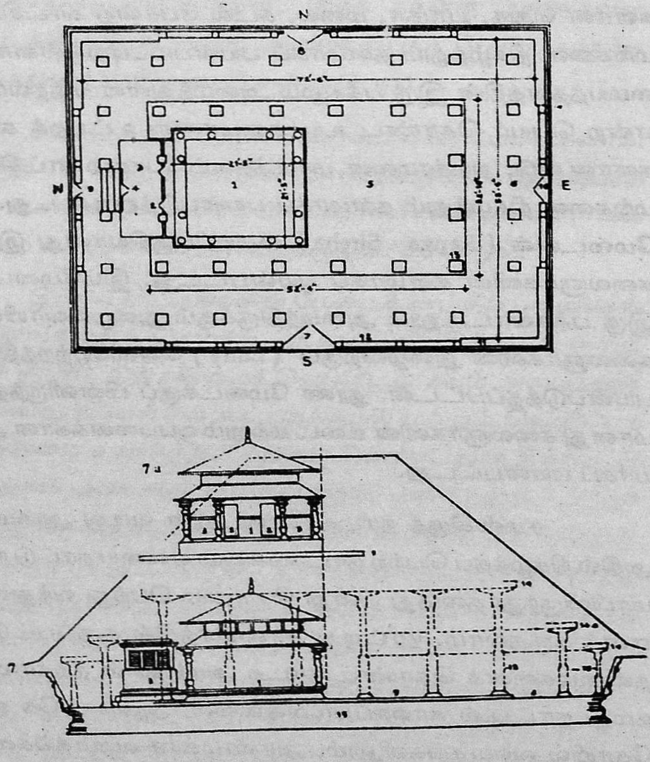
எனினும் நமது நாடகங்களின் கட்டமைப்பானது (Structure) எளிமைத் தன்மையும் (Simplicity), நெகிழ்வுத் தன்மையும் (Flexibility) கொண்டிருந்ததால் இதற்குத் துணை போகும் இசையும் நடனமும் நாடகங்களில் இடம் பெறும் காட்சிப் படிமங்களை பார்வையாளர்களின் மனதில் உணர்த்தும் முறையில் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வுணர்த்துதலுக்குப் பக்கபலமாய் இருப்பது நம்து நாட்டின் மேடை அமைப்பு முறை என்று கருதலாம்.

பல நிலைகளைக் கொண்ட சமஸ்கிருத நாடக அரங்கின் முன்மேடையின் மையத்தளம் வெளிப்புறக் காட்சி களான தெரு, பூங்கா, மலை, கடல் போன்ற காட்சிப்படி மங்களை நிகழ்த்தும் தளமாகப் பயன்பாட்டிற்குள்ளாயின. மையத்தளத்தின் இரு பக்கமும் அமைந்துள்ள மத்தவாரணி என்ற பெயர் கொண்ட உயர்தளமானது உட்புறக் காட்சி களான வீடு, அரண்மனை, மாடித்தளம் போன்ற காட்சிப்படி மங்களை நிகழ்த்தும் தளமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டது. பின் மேடையின் (Ranga - Sirsha) மையப்பகுதியானது இசைக் கலைஞர்களின் தளமாகப் பயன்பட்டது. இம்மேடையின் இரு பக்கவாட்டிலும் அமைந்திருக்கும் நுழைவுவாயில்கள் கலைஞர்களின் நுழைவிற்கும் (Entry) வெளியேற்றத்திற்கும் பயன்படுத்தப்பட்டன. தூண் மேடைக்குப் பின்னிருந்த தள மானது கலைஞர்களின் உடை மற்றும் ஒப்பனைக்கான அறை யாகப் பயன்பட்டது.

சமஸ்கிருத நாடக மேடையின் வடிவ அமைப்பும் அதில் நிகழ்த்தப் பெற்ற நாடகங்களும் ஏனைய நாட்டு நாடக மரபிலிருந்து தனித்து நின்று செழுமை பெற்று வந்துள்ளது எனக் கருதலாம். நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்பட்டுள்ள தன்மைகளைக் கொண்ட நாடக அரங்குகள் தற்காலத்தில் நமது நாட்டில் காணப்படுவதில்லை. ஆங்காங்கே உள்ள கோயில் வளாகங்களிலும், அரண்மனை வளாகங்களிலும் சிறிய அரங்குகள் இருந்ததாகக் கருதப்பட்டாலும் நாட்டிய சாஸ்திர நூலின் கொள்கைகளைக் கொண்டுள்ள அரங்குகள்

என அவைகளைக் கருத இயலாது. ஆனால் இவ்வரங்குகள் நிலைகொண்டுள்ள சுற்றுபுறச்சூழலின் தன்மைக்கேற்ற நிலையில் இவைகள் அமையப்பெற்றுள்ளன.

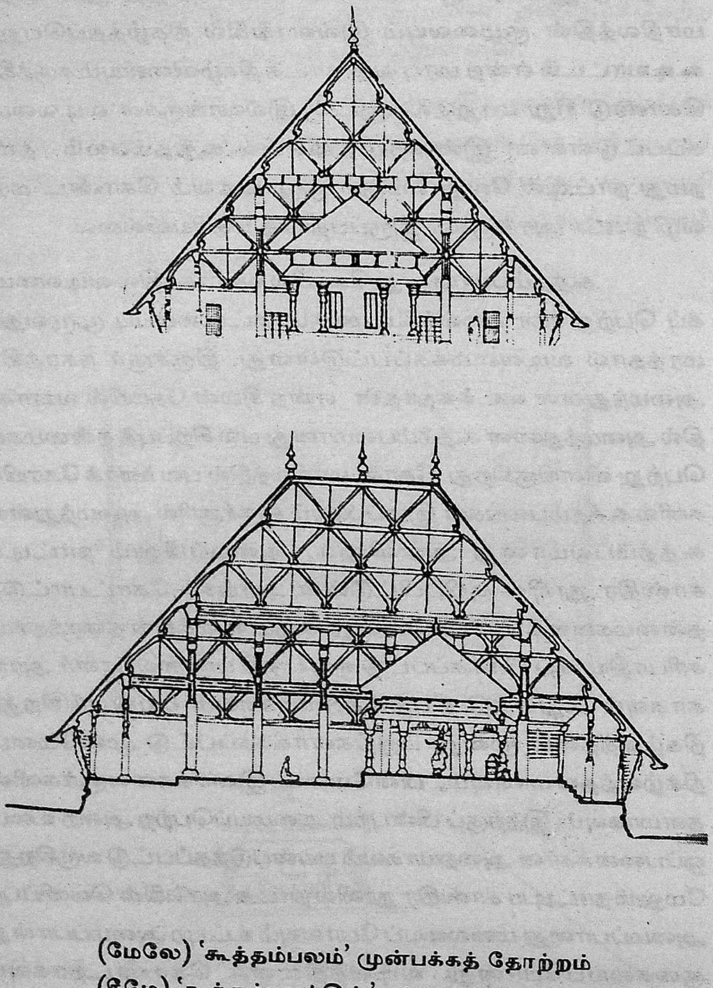
இந்நிலையில் நாட்டிய சாஸ்திர நூலின் அரங்கக் கோட்பாடுகளைத் தன்னகத்தே கொண்டும் சுற்றுபுறச் சூழலின் தன்மைகளை முன்னிறுத்தியும் நிலவும் மரபுவழி நாடக அரங்கு என்று கேரள மாநிலத்தில் உள்ள **கூத்தம்பலம்** என்ற அரங்கினைக் குறிப்பிடலாம்.



(மேலே) வடக்கநாதன் ஆலயத்தின் 'கூத்தம்பலம்' தரை வரைப் படம், (கீழே) 'கூத்தம்பலத்தின்' குறுக்கு வெட்டுத்தோற்றம்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் அரங்கக் கோட்பாடுகளைக் கொண்டு இவ்வரங்கு வடிவமைக்கப்பட்டிருந்தாலும் கேரள மாநிலத்தின் சூழலையும் இவ்வரங்கில் நிகழ்த்தப்பெறும் **கூடியாட்டம்** என்ற மரபு வழி நாடக நிகழ்வினையும் கருத்தில் கொண்டு சிறு மாறுதல்களுடன் இவ்வரங்குகள் வடிவமைக் கப்பட்டுள்ளன. இன்றைய நிலையில் **கூத்தம்பலம்** தவிர நமது நாட்டில் வேறு எங்கும் முழு வடிவம் கொண்ட மர்பு வழி நாடக அரங்குகள் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை.

கூத்தம்பலமானது கோயில் வளாகத்தில் வடிவமைக் கப் பெற்றுள்ள கலைக்கூடமாகும். கட்டமைப்பு முழுவதும் மரத்தால் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது. திருச்சூர் நகரத்தில் அமைந்துள்ள **வடக்கநாதன்** என்ற சிவன் கோயில் வளாகத் தில் அமைந்துள்ள கூத்தம்பலமானது பல சிறப்புத் தன்மைகள் பெற்று விளங்குகிறது. கேரள மாநிலத்தில் பல ஊர்க் கோயில் களில் கூத்தம்பலங்கள் இருப்பினும் திருச்சூரில் அமைந்துள்ள கூத்தம்பலமானது அளவிலும், அமைப்பிலும் நாட்டிய சாஸ்திர நூலில் குறிப்பிட்டுள்ள அரங்கக் கோட்பாட்டுத் தன்மைகளைக் கொண்டுள்ளது. கூத்தம்பலத்தின் தரைத்தளம் சரிபாதியாகப் பிரிக்கப்பட்டு ஒரு பகுதி பார்வையாளர் அரங் காகவும் மறுபகுதி நிகழ்வுத்தளமாகவும் பயன்படுகிறது. நிகழ்வுத்தளம் மூன்று பகுதிகளாகக்கப்பட்டு முன்மேடை நிகழ்வுத்தளமாகவும், பின்மேடை இசைக்கலைஞர்களின் தளமாகவும், இதற்குப் பின்புறம் அமையப்பெற்ற அறை உடை ஒப்பனைக்கான அறையாகவும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது. மேலும் நாட்டிய சாஸ்திர நூலில் நாடக அரங்கின் வெளிப்புற அமைப்பானது மலையைப் போலவும் உட்புற அமைப்பானது குகையைப்போன்று வடிவத்தினைக் கொண்டதாகவும் இருத்தல் வேண்டும் என வர்ணிக்கப்பட்டுள்ளது. கூத்தம்பல அரங்கின் வெளிப்புற மற்றும் உட்புற அமைப்பு ஏறத்தாழ நாட்டிய சாஸ்திர நூலின் கூற்றை ஒத்துள்ளது. கூத்தம்பலத் தின் முன்பக்க, பக்கவாட்டுத் தோற்றங்களை கீழ்க்காணும் படத்தில் காணலாம்.



(மேலே) 'கூத்தம்பலம்' முன்பக்கத் தோற்றம்
(கீழே) 'கூத்தம்பலத்தின்' பக்கவாட்டுத் தோற்றம்

சீனா

சீனா நாட்டின் நாடக அரங்கு பற்றிய செய்திகள் முழுமையான அளவில் கிடைக்காவிட்டாலும், கிடைத்த செய்திகளைக் கொண்டு இந்நாட்டின் நாடக அரங்குகளைப் பற்றி ஓரளவு தெரிந்துகொள்ள இயலுகிறது.

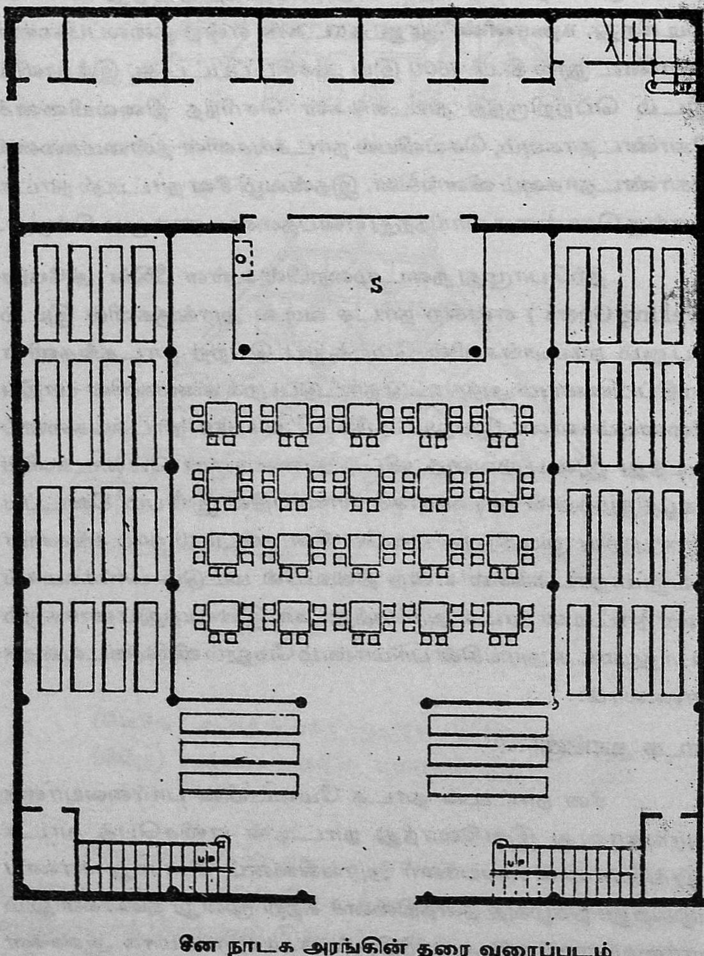
கி.மு. 1122 முதல் கி.மு. 255 வரை ஆட்சிபுரிந்த செள (Chow Dynasty) ஆட்சிக்காலத்தில் கடவுள்களைச் சித்தரிப் பதும், மிருகங்களைப் போன்றதுமான முகமூடி அணியப் பட்ட சடங்கு சார்ந்த நடனங்கள் போன்ற நாடக நிகழ்வுகள் ஊக்குவிக்கப்பட்டன என்று கருத முடிகிறது. இக்காலத்திற் குப் பின் கி.பி. 1280 முதல் 1368 வரை யுவான் (Yuan Dynasty) ஆட்சிக் காலத்தில் கிடைக்கப்பெற்ற நாடகப் படிகளைக் கொண்டு சீன நாட்டின் நாடக அரங்கு பற்றி அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. **யுவானின் நூறு நாட்கள்** என்ற தலைப்பினைக் கொண்ட நூல் கி.பி. 1600 இல் அச்சிடப்பட்டது. இந்நூலில் இடம் பெற்றிருந்த நாடகங்கள் செரிந்த நிலையினைக் கொண்டதாகவும், செவ்வியல் நாடகங்களின் தன்மைகளைக் கொண்டதாகவும் விளங்கின. இதன்வழி சீன நாட்டில் நாடக அரங்கு தொன்மை வாய்ந்தது என்பதனை உணர முடிகின்றது.

தற்பொழுது நடைமுறையில் உள்ள **பீகிங் அபேரா** (Peking Opera) என்கிற நாடக வடிவ அரங்குகளில் இடம் பெறும் நாடகங்களில் மேற்கூறப் பெற்ற நாடகங்களின் பாதிப்பினையும் அந்நாட்டு நாட்டுப்புறக் கலைகளின் பாதிப் பினையும் காண இயலும். **பீகிங் அபேரா** நாடகங்களைப் படித்து இன்புறுவதை விட, அவைகளை மேடைகளில் நிகழ்த்துக்கலை வடிவமாகக் காண்பதில் இன்பம் கிடைப்ப தாக அறிய முடிகிறது. எனவே சீன நாட்டில் நாடகங்களை வெறும் நாடகங்கள் என்ற நிலையில் மட்டும் பார்க்கமால் சீனா நாட்டின் நாடக அரங்கத்துடன் இணைத்துப் பார்க்கும் போது நாடக அரங்கின் பரிமாணம் மேலும் விரிவடைவதைக் காணலாம்.

நாடக அரங்கு

சீன நாட்டின் நாடக மேடையின் பார்வையாளர் அரங்கானது இங்கிலாந்து நாட்டின் எலிசபெத் நாடக அரங்கின் பார்வையாளர் அரங்கினைப் போன்று காணப் படுகிறது. நிகழ்வுத் தளத்தினைச் சுற்றி மூன்று திசைகளிலும் பார்வையாளர்கள் அமர்ந்திருப்பர். சாதரணமாக ஆண்கள்

தலைப்பகுதியிலும் பெண்கள் பெட்டிவடிவ இருக்கைக் குள்ளும் அமர்ந்திருப்பர். இப்பெட்டி வடிவ இருக்கைகள் தரைப்பகுதியை விட சிறிது உயர்ந்துகாணப்படும். இப் பெட்டிவடிவ இருக்கைகளுக்குப் பின்னிருந்து சில காட்சி களில் கலைஞர்களின் நுழைவு இடம்பெறும். குறிப்பாக சொர்க்கத்திலிருந் து வரும் காட்சிகளுக்காக இப்பகுதி யிலிருந்து நுழைவு காணப்படும்.



சீன நாடக அரங்கின் தரை வரைப்படம்

காட்சியமைப்பு

சீன நாட்டின் நாடக மேடைகளில் காட்சியமைப்புக் கான தொழில்நுட்பக் கூறுகள் காணப்படுவதில்லை. நன்கு வேலைப்பாடுகள் கொண்டதும் அலங்கரிக்கப்பட்டதுமான திரைச்சீலையானது நாடக நிகழ்வின் பின்புலமாகத் தொங்க விடப்பட்டிருக்கும். காட்சியமைப்பு தொடர்பான மேடை உத்திகளில் சீன நாட்டில் மேடைப்பரப்பு தனித்துவம் வாய்ந்த தாகக் கருதப்படுகிறது. நாடகக் காட்சிக்குத் தேவையான மேடைப் பொருட்களைக் கையாளும் கலைஞர் (Property man) நாடகம் நிகழ்ந்து கெண்டிருக்கும்பொழுது மேடையில் தானும் காட்சியளித்துக் கொண்டிருப்பான். இவனின் பணி என்பது காட்சிக்குத் தேவைப்படும் மேடைப்பொருட்களை மேடையில் இருத்துவதும் அவைகளை அகற்றுவதும் ஆகும். மேலும் நாடகக் காட்சிச் சூழலுக்குத் தேவைப்படும் இப் பொருட்களைக் கையாளுவதுடன் நின்றுவிடாமல் நடிகனின் உடைகளை மாற்றுவதற்குத் துணை புரிவதும் இவனின் கடமையாகும்.

இம்மேடைப் பொருட்கள் குறியீட்டுத் தன்மைக் கொண்டவைகளாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. உதாரண மாக மேடையின் ஒரு பக்கத்தில் வைக்கப்பட்டிருக்கும் நாற்காலியானது பாறையாகவும், பூக்களால் அலங்கரிக் கப்பட்ட தரை விரிப்பான் பூந்தோட்டமாகவும் கருதப்படும். மேடையில் வைக்கப்பட்டிருக்கும் மேடையானது மலை யினைக் குறீயிடாகக் குறிப்பதாக அமையும். இவைகளுடன் நடிகர்களின் சைகைகளும் அவர்களின் அசைவுகளும் குறீயிட் டளவில் அமையப் பெற்றிருக்கும். சீன நாட்டு நாடக மேடை களில் மிகைப்படுத்தப்பட்டதும், செவ்வியல் பாங்கு கொண்ட செரிவாக்கப்பட்ட செயல்களும் காணப்படும். எனவே சீன நாடக மேடையானது யதார்த்தத் தன்மையுள்ள செயல்களைக் கண்டதில்லை என்றே கருதலாம். எளிமையும் அழகும் குறீயீட்டுத் தன்மைகளும் கொண்ட செயல்முறைகள் சீன நாட்டு நாடக அரங்கின் சிறப்புத் தன்மைகளாகக் காணப் படுகின்றன.

ஜப்பான்

இயற்கையிலேயே தீவுகளைக் கொண்ட ஜப்பான் நாட்டில், கலை இலக்கியத் தாக்கம் காலதாமதமாகவே ஏற்பட்டது எனலாம். கிழக்கு ஆசிய நாடுகளில் இந்திய நாட்டின் கலை இலக்கிய வரலாறு தொன்மை வாய்ந்ததாகும். இந்திய நாட்டில் உருவான கலை இலக்கியக் கோட்பாடுகள் சீன நாட்டிலும், கொரிய நாட்டிலும் பரவத் தொடங்கி இறுதியில் ஜப்பான் நாட்டிலும் இவைகளின் தாக்கம் ஏற்பட்டது. புத்த சமயத்தின் எழுச்சியும் இத்தாக்கத்திற்குக் காரணம் எனலாம். பிற நாட்டுக் கலைகளின் தாக்கம் ஜப்பான் நாட்டுக் கலைகளில் புகுத்தப்பட்டாலும் அவைகளின் கலை நுட்பங்கள் பண்பட்ட முறையிலும் (Refind) அழகுடனும் எழிலுடனும் தனித்துவம் பெற்றும் விளங்கின.

ஜப்பானில் இன்றும் நிகழ்த்தப்பட்டு வரும் **நொ** (Noh) என்கிற மரபு வழி நாடக வடிவமும் **காபுகி** (Kabuki) என்கிற மரபு வழி நாடக வடிவமும் பிற நாட்டுப்புறக் கலை களின் பின்னணியில் வளர்ந்தவையே. உதாரணமாக **நொ** வின் வளர்ச்சியினை எடுத்துக்கொள்வோம்.

> "மூதாதையரை வழிபடும் சடங்குகளுக்கும் இயற்கையை வழிபடும் சடங்குகளுக்கும் **ககுரா** (Kagura) என்று பெயர். இச்சடங்குகளுக்காக இசைக்கப்படும் பலவிதமான இசைகளுக்கு **சங்காகு** (Sangaku) என்று பெயர். அரசியல் மற்றும் புத்த சமயத்தின் எழுச்சியினால் தாக்குதலுக்குள்ளான **ஜிகாகு** (Gigaku) என்கிற வடிவமும் ஜப்பான் நாட்டிற்கேயுரிய **புகாகு** (Bugaku) என்கிற வடிவமும் **சருகாகு** (Sarugaku) என்கிற வடிவமும் **நொ** (Noh) நாடக வடிவத்திற்கான அடிப்படைக் கலைகளாக

> அமைந்தன. இவைகளில் சருகாகு (Sarugaku) வடிவமானது சடங்குச் சார்ந்த வடிவமாகக் காணப்பட்ட தால் இவ்வடிவத்தின் தாக்கம் நொ நாடக வடிவத்தில் அதிகமாக உள்ளது. இவ்வடிவங்களில் இசையும் நடனமும் வீர விளையாட்டுக்களின் கூறுகளும் மிகுதியாகக் காணப் படும்''[15] என்பர்.

நொ (Noh) நாடக முறையும் அரங்கமும்

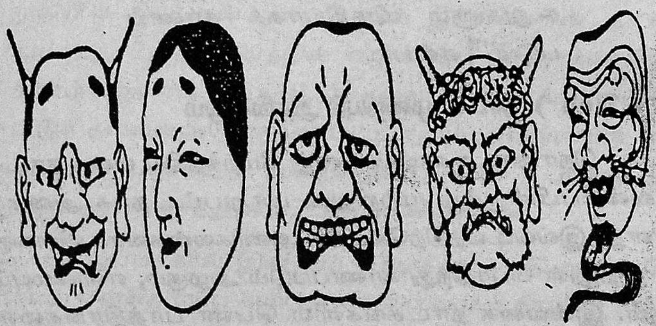
நொ நாடக வடிவமானது மேற்கத்திய வகை நாடக வடிவமைப்பிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டதாக அமைந் துள்ளது. இவ்வடிவத்திற்கே உரிய அணிகலன்களாக விளங்கு வது இதனுள் பொதிந்து காணப்படும் அழகும், எளிமையும் ஆகும். இவ்வகை நாடகங்களில் பெண் பாத்திரங்களை ஆண்களே ஏற்று நடிப்பர். நடிகர்களுடைய அசைவுகள் யதார்த்தத்திலிருந்து மாறுபட்டுக் காணப்படும். உதாரண மாக சில காலடிகள் எடுத்துவைத்து அசைந்தால், அது ஒரு பயணத்தின் முடிவைக் குறிப்பதாக அமையும். ஒரு நடிகன் மேடையில் இருந்துகொண்டு தன் முழங்காலில் கைகளைக் கொண்டு தட்டினால் அவன் உணர்ச்சிவசப்பட்டவனாக உள்ள உணர்வினை வெளிப்படுத்துவதாக அமையும்.

முதலில் மேடையில் தோன்றும் எந்த ஒரு கலைஞ னும் முகமூடி அணியாமல் சாதாரண நிலையில் தோன்றிச் சென்று பின்னர் வரும்பொழுது தான் ஏற்றுக்கொண்ட பாத்திரத்திற்கான முகமூடியை அணிந்துகொண்டு மேடை யில் தோன்றுவான். நொ மேடையில் தோன்றும் ஒவ்வொரு கலைஞனும் தன்னையும், தான் மேற்கொண்டுள்ள முந்திய நிலையினையும் பார்வையாளர்களுக்கு அறிவிப்பதற்காக மேடையின் குறிப்பிட்ட பகுதி நிச்சயிக்கப்பட்டிருக்கும்.

---

15. Phylus Hartnoll, (ed,)., The Oxford Companion to the Theatre, P. 433.

தலைமைப் பாத்திரமேற்பவரும் அவருக்குத் துணையாக வரு பவர்களும் முகத்தில் முகமூடி அணிந்திருப்பர். பிச்சைக்காரப் பாத்திரப் படைப்பிலிருந்து அனைத்துவகைப் பாத்திரங்களின் உடையமைப்பும் அழகுள்ளதாகவும் நன்கு வடிவமைக்கப்பட் டதாகவும் காணப்படும். பாத்திரங்களின் வேறுபாட்டினை உணர்த்துவதற்காக உடையின் வடிவமைப்பு முறையில் மட்டும் சிறுமாறுதல் காணப்படும்.



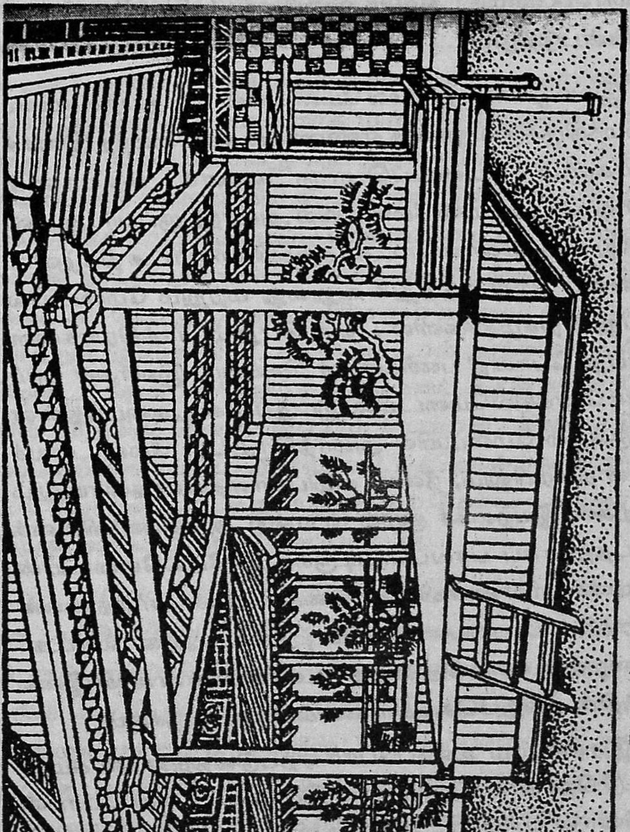
நொ நாடகப்பாத்திரங்களின் முகமூடிகள்

சீன நாட்டு நாடக மேடையில் தோன்றும் மேடைப் பொருட்களைக் கையாளும் கலைஞனைப் போன்று **நொ** நாடக மேடையிலும் காட்சிகளை மாற்றுவதற்காக மேடைப் பொருட்களைக் கையாளும் கலைஞன் இருப்பான். **கருப்பு** நிறத்திலமைத்த உடை அணிந்திருப்பான். நடிகர்கள் மேடை யில் கையாளும் பொருட்கள் உண்மையானவைகளாகக் காணப்பட்டாலும் (வாள், கத்தி, தடி) நடிகர்களால் கையாளப்படும் கைவிசிறியானது குறியீட்டளவில் நின்று வாளாகவும், தட்டாகவும் பயனிற்குள்ளாக்கப்படும்.

அரங்கு அமைப்பு

பொதுவாக **நொ** நாடக அரங்குகளானவை கோயில் வளாகத்தினுள் வடிவமைக்கப் பெற்றிருக்கும். தற்பொழுது வடிவமைத்துக் கட்டப்பட்டிருக்கும் **நொ** அரங்குகள் கோயில் வளாகத்தின் வெளியில் அமைக்கப்பட்டிருப்பினும் நான்கு

மூலைகளிலும் மரத்தூண்களால் தாங்கப்பட்டிருக்கும் மேடையின் கூரையானது கோயிலைப் போன்ற வடிவமைப் பினைக் கொண்டுள்ளதாக அமையப் பெற்றிருக்கும். நடிப்புத் தளமான மேடையானது 20 அடி அகலமும் 30 அடி உட்கூடும் கொண்டதாக இருக்கும்.



நொ நாடக அரங்கின் மேடைத் தோற்றம்

வார்த்தெடுக்கப்பட்டு மெருகூட்டப்பட்ட மரப் பலகைகளால் **மேடை** நிறுவப்பட்டிருக்கும். இதன் காரண மாக நடிகர்களின் கால் அடவுகளின் போது மரத்திலான இம்

மேடையிலிருந்து வரும் ஒலியானது தாள லய இனிமையுடன் இருக்கும். மேல் மேடையின் (Up - stage) இடது பக்க மூலை யிலிருந்து குறுகிய அளவு அகலத்தைக் கொண்ட **வழிப்பாதை** அமைக்கப்பட்டிருக்கும். இப்பாதையின் வழியே நடிகர்களின் நுழைவும் (Entry), வெளியேற்றமும் (Exit) இடம் பெறும். நாடக நிகழ்ச்சியில் பங்கு கொள்ளும் இசைக்கலைஞர்களும் குழுவினரும் (Chorous) **அவசர வழியினை** (Hurry Door) வழி யாகப் பயன்படுத்துவர்.

இவ்வழியானது மேல் மேடையின் வலதுபக்க மூலை யில் அமைந்திருக்கும். நான்கு எண்ணிக்கையிலமைந்த இசைக் கலைஞர்களும் மேடைப்பொருட்களைக் கையாளும் கலைஞர் ஒருவரும் மேல் மேடையில் அமர்ந்திருப்பர். ஆறிலி ருந்து பத்து வரையிலான நாடகக் குழுவினர் நாடக நிகழ்வின் காட்சிகளைப் பற்றி எடுத்துக் கூறுவது மற்றும் மேடையில் நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளில் பங்கு பெறும் பாத்திரங்களை விமர்சிப்பது போன்ற பணிகளைச் செய்வர். இவர்கள் பார் வையாளர் நோக்கில் மேடையின் இடது பக்கம் அமைந்துள்ள உந்தி இருக்கும் மேடையில் அமர்ந்திருப்பர். மேடையைச் சுற்றியுள்ள தரையிலும், நீண்ட வழிப்பாதையின் தரையிலும் கூழாங்கற்கள் இயற்கைச் சூழல் போன்ற அழகுணர்வினைக் கொடுப்பதற்காகப் பரவப்பட்டிருக்கும். மேல்மேடையின் பின்புற மரச்சுவரில் ஊசியின மரவகையினைச் சேர்ந்த **பைன்** (Pine) மரத்தின் படம் வரையப்பட்டிருக்கும். ஆனால் நடிகர் களின் நுழைவுப்பாதை நெடுகிலும் உண்மையான ஊசி இலை மர இனத்தின் கன்றுச்செடிகள் வைக்கப்பட்டிருக்கும்.

இரண்டாம் உலகப்போர் ஏற்படுவதற்குமுன் சுமார் பதினெட்டு **நொ** நாடக அரங்குகள் இருந்தன. உலகப்போரின் கோரத்தினால் ஏற்பட்ட தாக்குதலில் ஜப்பான் நாட்டில் மூன்று **நொ** அரங்குகள் தவிர பதினைந்து அரங்குகளும் அழிக்கப்பட்டு விட்டன. எனினும் இவ்வடிவத்தின் தனித் துவம் கொண்ட சிறப்புக்கூறுகளால் இவ்வரங்கு மீண்டும் பழைய நிலைக்குப் புத்துயிர் பெற்று பொலிவுடன் விளங்கு கிறது.

காபுகி

கி.பி. பதினாறாம் நூற்றாண்டில் தோன்றியது **காபுகி** நாடகம். இது, "சீன நாட்டின் நாடக வடிவம், ஜப்பானின் **புன்ராக்கு** (Bunraku) என்கிற பொம்மலாட்ட நிகழ்த்துக் கலை மற்றும் **நொ** நாடக வடிவம் ஆகியவற்றின் நாடகக் கூறுகளி லிருந்து உருவாகி அவைகளைத் தன் வயப்படுத்திக் கொண்ட வடிவமாகும்."[16] முதலில் ஒரு நடிகருடன் தொடங்கிய இவ் வடிவம் காலப்போக்கில் இரண்டு மூன்று நடிகர்களிலிருந்து பலர் பங்கேற்கும் வடிவமாக மாற்றத்திற்குள்ளாகி வந்துள் ளது. காபுகி வடிவமானது நொ அரங்கு மேடையில் நிகழ்த்துக் கலையாகத் தொடங்கியது. ஆனால் இன்று பெரியதாகவும் பல்வகைக் காட்சியமைப்புகளை உள்ளடக்கும் தளமாகவும் **காபுகி** நாடக அரங்கின் மேடை வளர்ந்துள்ளது. காட்சிய மைப்புப் பொருட்களை எளிய முறையிலும் விரைவாகவும் மாற்றுவதற்காக கி.பி. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் சுழல் மேடை (Revolving Stage) என்ற மேடை உத்தி காபுகி மேடை யில் முதலில் செயல் வடிவம் பெற்றது. இவ்வுத்தி நல்ல வரவேற்பினைப் பெற்றதால் கி.பி. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண் டில் ஜெர்மனி நாட்டிலும் இச்சூழல் மேடை உத்திகள் நாடக மேடைகளில் பயன்படுத்தப்பட்டன.

பொம்மலாட்ட நிகழ்த்துக்கலையின் தாக்கம் **காபுகி** நாடகத்தில் இருப்பதினால் காபுகி நடிகர்களின் அசைவுகள் பெரும்பாலும் பொம்மைகளின் அசைவுகளை ஒத்துக் காணப் படும். காபுகி நாடக வடிவத்தில் இடம் பெறும் அரக்கர்கள் (Remons) மற்றும் வீரர்களின் (Warriors) செயல்முறைகள், சீன நாடக அரங்கில் வெளிப்படுத்தும் கொடூரம் மற்றும் வீரச் சுவைகளைக் கொண்டது போல் அமையும். சீன நாடக அரங் கிலும் நொ நாடக அரங்கிலும் இடம் பெறும் குறியீட்டுத் தன்மை கொண்ட கை அசைவுகளும் காட்சிப்படுத்தும் பாங்கும் காபுகி வடிவத்திலும் இடம் பெற்றிருப்பதைக் காண

---

16. Macgowan and Melnitz., The Living Stage, P. 320.

முடிகின்றது. இதனால் காபுகி வடிவம் என்பது பலவகை மரபு வடிவ நிகழ்த்துக்கலைகளின் கூறுகளைத் தன்வயப்படுத்தி அதன் வழி தனித்துவம் வாய்ந்த ஒரு வடிவமாக வளர்ந்துள்ள தாகக் கருதலாம். காபுகி வடிவத்தில் இடம் பெறும் ஒப்பனை யும், சிகை அலங்காரங்களும் விரிவான முறையில் காணப் படும். நடிகர்களின் முக ஒப்பனையில் முகமூடிகள் இடம் பெறாவிடினும் முகமூடி போன்ற ஒப்பனை முகத்தில் தீட்டப் படும்.

நொ மற்றும் சீன நாட்டின் நாடக மேடைகளில் காட்சி மாற்றத்திற்கும் பயன்படும் மேடைப பொருட்களைக் கையாள்பவர் ஒருவராக இருக்க, **காபுகி** நாடக அரங்கத்தில் இருவராக இருப்பர். இருவரில் ஒருவன் கருமை நிற உடை அணிந்திருப்பான். மற்றொருவன் மெல்லிய வண்ண உடை அணிந்திருப்பான். நடிகர்களின் பாத்திர மாற்றத்திற்காக மேடையை விட்டு வெளியே செல்லாமல் நடிகர்களின் பாத்திர மாற்றத்திற்கு உதவும் வகையில் உடையமைப்பு செய்யப் பெற்றிருக்கும். ஒரு நடிகன் பல பாத்திரங்களை ஏற்று நடிப்பதால், தான் ஏற்றுக்கொண்டிருக்கும் பல்வேறு பாத் திரங்களுக்கேற்ப உள்ள உடைகளை ஒன்றன்மேல் ஒன்றாக அணிந்திருப்பான். முதல் பாத்திரப் படைப்பு முடிந்தவுடன் அடுத்த பாத்திர நுழைவின்பொழுது மேடைப் பொருட் களைக் கையாள்பவன் துணையுடன் தன் மேல் உடையினை, மேடையில் நாடக நிகழ்வின்பொழுது மாற்றி விடுவான்.

இதுவரை கூறப்பட்டுள்ள கருத்துக்களின் வழி ஆசிய நாடக அரங்கமானது இந்தியா, சீனா, கொரியா, ஜப்பான் நாடுகளின் நிகழ்த்துக்கலைகள் மற்றும் சமயச் சடங்குகளின் வழி தோன்றியதாகக் கருதலாம். நாட்டுபுற நிகழ்த்துக் கலை கள், செவ்வியல் நிகழ்த்துக் கலைகள் மற்றும் பொம்மலாட் டம் போன்ற நிகழ்த்துக் கலைகளின் கூறுகள் மரபு வழி நாடகங்களில் இடம் பெற்று வடிவத்துடன் இயைந்த நிலையில் உள்ளது. காட்சியமைப்பு மற்றும் உடை ஒப்பனை ஆகிய கூறுகள் குறியீட்டளவில் நின்று செயல்படுகின்றன.

ஆசிய நாடகங்கள் பொழுதுபோக்குடன் நின்றுவிடாமல் சமூக வாழ்க்கையின் ஓர் அங்கமாக நின்று செயல்பட்டு வருகின்றன. இதனால் அவற்றின் நாடக நிகழ்ச்சியும், அதில் இடம் பெறும் நடிகர்களும் பார்வையாளர்களும் சுதந்திரமாகப் படைப்பாக்க முறையில் (Creative) செயல்பட முடிகின்றது எனக்கருதலாம்.

முடிவுரை

உலக நாடக அரங்கினை இரு பெரும் பிரிவுகளாகப் பிரிக்கலாம். அவை,

1. மேற்கத்திய நாடக அரங்கு அல்லது
   ஐரோப்பிய நாடக அரங்கு

2. ஆசிய நாடக அரங்கு அல்லது
   கிழக்காசிய நாடக அரங்கு

இவ்விரண்டு அரங்குகளின் தோற்றம், வளர்ச்சி குறித்து காணும்பொழுது இரு அரங்குகளும் கொள்கைகள், கோட்பாட்டளவில் முற்றிலும் மாறுபட்டவைகளாகக் காணப்படுகின்றன. (இதற்கு விதிவிலக்காக கிரேக்க நாடக அரங்கம் சமயப் பின்புலத்தினை ஆதாரமாகக் கொண்டு வளர்ந்தது). இம்மாறுபட்ட கொள்கைகளுக்கு அடித்தளமாக விளங்குவது சமயம் சார்ந்த கதைகளும், அவைகளை நிகழ்த்தும் சடங்குகளும், அதில் பங்கேற்கும் மக்களின் ஆழ்ந்த நம்பிக்கைகளாகும். இதனால் மனித வாழ்க்கையின் யதார்த்தத் தன்மையிலிருந்து மாறுப்பட்ட அரங்கமாக ஆசிய நாடகம் விளங்குகிறது. மேற்கத்திய நாடக அரங்கானது மனித வாழ்க்கையின் சமூகச்சிக்கல்கள், பொருளாதாரப் பிரச்சினைகள், பதவியாசை போன்ற சிக்கல்களின் அழுத்தமும், நிகழ்வுகளும் ஆதாரமாகக் கொண்ட அரங்கமாக விளங்குகின்றது.

சமயப் பின்புலத்தில் தோன்றிய ஆசிய அரங்கு இயற்கைச் சூழலுடன் ஒட்டி நின்று நாற்புறச்சுவர்களை நிராகரித்துக்கொண்டது. ஆனால் மேற்கத்திய அரங்கமோ இயற்கைக்கு மாறுபட்ட செயற்கைத் தளத்தினை உருவாக்கி

நாற்புறச் சுவர்களைக் கொண்ட அரங்கினை நிகழ்வுத் தளமாகத் தக்க வைத்துக்கொண்டது. இக்கொள்கைகளின் அடிப்படையில் காட்சியமைப்புச் சார்ந்த தொழில்நுட்பக் கூறுகள் ஆராயப்பட்டுள்ளன. பொதுவாக மேற்கத்திய நாடக அரங்கில் பிரமிக்கத்தக்க நாடக அரங்குகளையும், அதனுள் இயந்திரங்களின் இயக்குதலைக் கொண்ட காட்சியமைப்பு உத்திகளையும், முப்பரிமாண ஓவிய திரைச்சீலைகளையும், கேளிக்கைகளையும் காணலாம். ஆனால் ஆசிய நாடக அரங்கம் இதற்கு மாறாக, மேற்கூறப்பட்ட காட்சியமைப்புச் சாதனங்களோ, பிரமிக்கத்தக்க அரங்குகளோ இல்லாத எளிமையான வடிவமாக விளங்குகிறது. கிழக்காசிய நாடக அரங்கிற்கு நாடகக்களஞ்சியமாக விளங்குவது இருபெரும் காப்பியங்களான இராமாயணமும், மகாபாரதமும் இன்னும் பிற நாட்டுப்புற மரபுக் கதைகளாகும். இக்காப்பியங்களில் காணும் கதாப்பாத்திரங்கள் மனிதசக்தியை மீறிய அதீதக் குண நலனங்களைப் பெற்றுள்ளதால், இவைகளை நிகழ்த்துவதற்கு கற்பனை கலந்த யதார்த்த தன்மையை மீறிய பாத்திரப்படைப்புகளும், அவைகளை நிகழ்த்தும் முறைமையும் இவ்வரங்கிற்கான தனித்தன்மை எனலாம்.

நிகழ்த்துபவனின் உடல் அசைவுகளின் பாங்கும், உடை ஒப்பனைக்கான நேர்த்தியும், அரங்கத்தின் கட்டுமானமும், இவைகளுடன் இசையின் சுருதியும் நடனத்தின் லயமும் ஒத்திசைந்து இயங்கும் பொழுது கனவு உலகக் காட்சிப்படிமங்களாக இவ்வரங்கு விளங்குகிறது. இதனையே நாட்டிய சாஸ்திரம் நான்கு வகையான அபிநயங்களாக விளக்குகிறது. அவை :

1. ஆங்கிக அபிநயம்
2. வாச்சிக அபிநயம்
3. ஆகாரிய அபிநயம்
4. சாத்விக அபிநயம்

இவைகளில் முதல் மூன்று அபிநயங்களான ஆங்கிகம், வாச்சிகம் மற்றும் ஆகாரிய அபிநயங்கள் தொழில்நுட்

பம் சார்ந்தவைகளாகக் கருதப்படுகின்றன. ஆங்கீகம் என்பது உடல்மொழி சார்ந்தது. இதில் அடவுகள், முத்திரைகள், நகர்வுகள் மற்றும் அங்க அசைவுகள் குறித்து விளக்கப்பட்டுள்ளது. வாச்சிக அபிநயம் என்பது உரையாடல், பாடல், இவை போன்ற குரல்வழித் தொடர்பினைக் குறிக்கிறது. மூன்றாவது அபிநயமான ஆகாரிய அபிநயத்தில் உடை அலங்காரம், ஒப்பனை, முகமூடிக்ள் மற்றும் கலைஞன் கையாளும் பொருள்கள் பற்றியக் குறிப்பினை உணர்த்துவதாக உள்ளது. இவைகள் தவிர நாடக நிகழ்வின் ஆடுகளத்தின் பண்புகள், அவைகளின் அளவுகள், பார்வையாளருக்கான அரங்கு பற்றிய விவரங்கள் நமக்குக் கிடைக்கின்றன. ஆனால் காட்சியமைப்பு பற்றி எங்கும், எதிலும் குறிப்புகள் இல்லை. ஏனெனில் உடை ஒப்பனையும், அலங்காரங்களும், நடிகன் கையாளும் பொருட்களும் சீராக வடிவமைக்கப்பட்டு அவைகளே காட்சி பாவனைகளாக இருந்து செயல்படுகின்றன. இதற்கு ஆதாரமாக பீக்கிங் அபேராவில் உள்ள உடை ஒப்பனை மற்றும் மேடைப் பொருட்களும், கேரளத்தின் கதகளி மற்றம் கூடியாட்டம், படையணி, தைய்யம், தமிழகத்தின் தெருக்கூத்து போன்ற வடிவங்களில் உடை ஒப்பனைகளின் பாங்கும், ஐப்பானின் காபுக்கி, நொ நாடகங்களில் காணும் உடை ஒப்பனை, நடிகனின் அங்க அசைவுகள் மற்றும் மேடைப்பொருட்கள் ஆகியன இதற்குச் சான்றாகும்.

அதேபோன்று, தமிழகத்திலுள்ள பரத நாட்டியத்தின் அடவுகளும், முத்திரைகளும், ஸைகைகளும், நகர்வுகளும், உடை ஒப்பனையும் காட்சி ஜோடனைகளுக்கு ஆதாரமாக விளங்குகிறது. மேலும் தமிழக மரபுக்கலையான தெருக்கூத்தில் 6 x 1½ x 1 ½ அளவிலான விசுப்பலகையே காட்சிகளை உந்தி நிற்கச் செய்யும் சிறப்புத்தளமாக விளங்குகிறது.

தெருக்கூத்தில் தீட்டும் முகமூடியினையொத்த ஒப்பனையும், உடையலங்காரமும், கிரீடமும், புஜக்கட்டைகளும் பாத்திரப்படைப்பின் அதி தீவிரத்தன்மையாக காட்சி ஜோடனைகளுக்குப் பக்கபலமாக நின்று செயல்படுகிறது. கிழக்

காசிய நாடக அரங்கில் பாத்திரப்படைப்பின் அதீதப் பண்புகளை காட்சிப்படுத்துதலுக்குத் துணையாக உள்ளன. இதனாலேயே கிழக்காசிய நாடக அரங்கம் மேற்கத்திய நாடகப்பண்புகளிலிருந்து தனித்து நின்று செயல்படுகிறது.

கலைச்சொற்கள்

(தமிழ் – ஆங்கிலம்)

அசைவற்ற நிலை	-	Static
அசைவுகள்	-	Movements
அசைவு நிலை	-	Dynamic
அடிப்படை வண்ணங்கள்	-	Primary colours
அமைப்புக் கூறுகள்	-	Elements of Design
அவசர வழி	-	Hurry Door
ஆடை அணிகள்	-	Costumes & Jewellery
ஆதிகால மேடை	-	Primitive Stage
ஆயத்தம் செய்தல்	-	Preparation
ஆன்மீக நாடக அரங்கு	-	Spiritual Theatre
இசைக்கலைஞர்கள் தளம்	-	Orchestra Pit
இசைக்குழு வட்டம்	-	Orchestra Circle
இணைந்த வண்ணப் பொருத்தம்	-	Complementary Colour combination
இயல்பு நிலை	-	Reality
இரண்டாம் நிலை வண்ணங்கள்	-	Secondary Coliurs
இருத்தல் நிலை	-	Stage Presence
இரு பரிமாணம்	-	Two Dimension
இயற்கையியல்	-	Naturalistic
இன்பச்சூழல்	-	Comic Mood
உட்காட்சி	-	Interior Scene

உட்கூடு, உள் அளவு	-	Depth
உட்பொருள்	-	Subtext
உடை, ஒப்பனைத்தளம்	-	Nepathya
உடையமைப்பு	-	Costume Design
உணர்வுக் கூறுகள்	-	Feelings
உத்திகள்	-	Devices
உந்து சக்தி	-	Creative Impulse
உயரளவு	-	Vertical
உருவாக்கம்	-	Idea
உரோமபுரி நாடக அரங்கம்	-	Roman Theatre
உலோக வண்ணப் பொருத்தம்	-	Metalic Colour Combination
உள் அரங்கு	-	Indoor Theatre
உள் அலங்காரம்	-	Interior Decoration
உள் உணர்வு முரண்பாடு	-	Internal Conflict
உள்ளகத்தின் அகக்காட்சி	-	Conceptual Image
உள்ளகத்தின் புறக்காட்சி	-	Perceptual Image
உள்ளரங்கு	-	Interior Stage
ஊசியின மரம்	-	Pine tree
ஊர்வலம்	-	Procession
எளிமைத் தன்மை	-	Simplicity
எழுத்துக்கலை	-	Art of Writing
எழுதப்பட்ட நாடகப்படிகள்	-	Written Scripts
ஒத்திசைவு	-	Harmony
ஒத்திசைவான வண்ணப் பொருத்தம்	-	Analogous - Colour combination
ஒப்பனை	-	Make-Up
ஒளிக்கட்டுப்பாட்டுக் கருவி	-	Dimmer

ஒளியமைப்பு	-	Lighting Design
ஒன்றுடன் ஒன்று இணைந்து	-	Unity
ஓவியக்கட்டம்	-	Canvas
கட்டமைப்பு	-	Structure
கட்டமைப்பு வடிவம்	-	Constructivism
கட்டிடக் கலை	-	Architecture
கட்டுப்பாடுகள்	-	Limitations
கண்காணிப்பு அறை	-	Watch Tower
கருத்து	-	Content
கருத்து மெய்மை	-	Realistic
கருத்து வெளிப்பாடு	-	Interpretation
கருமை நிலை	-	Shade
கலை நுட்பம்	-	Artistic Element
கவிதையியல்	-	Poetics
கவிதையியல் நாடகம்	-	Romantic Play
கற்பனைத் திறன்	-	Improvisation
கனப்பரிமாற்றம்	-	Depth
கனவுச் சூழல்	-	Fantacy Mood
காட்சி	-	Scene
காட்சிக் கட்டிடம்	-	Skene Building
காட்சித் தட்டிகள்	-	Wings
காட்சித் திரை	-	Act Curtain
காட்சிப் படிமங்கள்	-	Stage Image
காட்சிப்படுத்துதல்	-	Physicalization

காட்சி மாற்றம்	-	Scene Change
காட்சியமைப்பாளர்	-	Scenic Designer
காட்சியமைப்பு	-	Scenic Design
காட்சியமைப்புக் கூறுகள்	-	Elements of Design
காலணிகள்	-	Foot Wear
காலம்	-	Time, Period
காலம் மற்றும் வெளி	-	Time and Space
கிரேக்க நாடக அரங்கம்	-	Greek Theatre
கீழ் மேடை	-	Down Stage
குளிர்ந்த வண்ணங்கள்	-	Cool Colours
குழு நடனம்	-	Group Dance
குழுப்பாடல்	-	Chorus
கூட்டிணைப்பு	-	Synthesis
கூடு வடிவம்	-	Skeleton
கையாளும் பொருட்கள்	-	Hand Properties
கையாளும் மேடைப் பொருட்கள்	-	Hand and Stage Properties
கோடு	-	Line
சதுரம்	-	Squire
சமநிலை	-	Balance
சமய நாடகங்கள்	-	Religious Drama
சலனம்	-	Movement
சாம்பல் நிறப் பொருத்தம்	-	Acromatic Colour Combination
சாம்பல் நிற வண்ணக்கலவை	-	Gray Scale

சாய்வுக்கோடு	-	Diagonal Line
சிதறி இணைந்த வண்ணப் பொருத்தம்	-	Split Complementary Colour Combination
சுழல் மேடை	-	Revolving Stage
சுற்றுப்புறச் சூழல்	-	Atmosphere
செயலாக்கம்	-	Execution
செவ்வக வடிவம்	-	Rectangular
செவ்வக் வடிவ முகப்புக் கொண்ட நாடக அரங்கு	-	Proscenium Theatre
செவ்வகவடிவ முகப்புச்சட்டம்	-	Proscenium Arch
செறிவுத் தன்மை	-	Intensity
தயார்நிலை காட்சிப்பொருட்கள்	-	Stock Sceneries
தளம்	-	Space
தழுவல்	-	Adoptation
தனிநிற வண்ணப்பொருத்தம்	-	Mono - Cromatic Colour Combination
தாள லயம்	-	Rhythem
திரைச் சீலைகள்	-	Curtains, Screens
திறந்தவெளி அரங்கு	-	Open Air Theatre
திறந்தவெளி அரங்கு	-	Open Air Stage
தீயணைப்புத் திரை	-	Fire Curtain
துன்பச் சூழல்	-	Tragic Mood
தெரு மற்றும் படைப்பாக்க அரங்கு	-	Street and Improvised Theatre
தேடுதல்	-	Searching

தொங்குத் திரைகள்	-	Borders
தொங்கு வெளி	-	Flying Stace
தொழில்நுட்பம்	-	Technical Element
நகரும் மேடை	-	Moving Stage
நடிப்புக் கலை	-	Art of Acting
நடிப்புத் தளம்	-	Acting Space
நாட்டுப்புற இசை நாடகங்கள்	-	Pastoral plays
நாடக நிகழ்வு	-	Dramatic Action
நாடகப்படி	-	Script
நாடகப் படிமங்கள்	-	Stage Images
நாடக மனநிலை	-	Dramatic Mood
நாடக வடிவங்கள்	-	Theatre Forms
நிகழ்த்துக்கலை	-	Performing Art
நிலையான காட்சித்தட்டிகள்	-	Stock Sceneries
நீதிமுறை நாடகங்கள்	-	Morality Plays
நெகிழ்வுத்தன்மை	-	Flexibility
நெறிப்படுத்தும் கலை	-	Art of Direction
நேர்க்கோடு	-	Vertical Line
பக்கவாட்டுத் தட்டிகள்	-	Side Wings
பக்கவாட்டுத் திரை	-	Wings
பக்கவாட்டுத் திரைச்சீலை	-	Draw Curtain
படைப்பாக்கம்	-	Creativity
படைப்பாக்க வண்ணப் பொருத்தம்	-	Creative - Colour Combination

படுக்கைக்கோடு	-	Horizontal Line
படுக்கை நிலை	-	Horizondal Level
பண்பட்ட நிலை	-	Refined
பதுங்குக் குழிகள்	-	Traps
பரவும் தன்மை	-	Spreading Nature
பரிமாணம்	-	Dimention
பல்வகை மேடை	-	Multiple Stage
பழங்கதைகள்	-	Myths
பாணி	-	Style
பாத்திர வெளிப்பாடு	-	Characterization
பார்வையாளர் அரங்கு	-	Auditorium
பாவனை	-	Imitation
பின் தளம்	-	Up Stage
பின் திரைத்தட்டிகள்	-	Back Shutters
பின்னணிச்சூழல்	-	Background
பெட்டிவடிவ அரங்கு	-	Proscenium Stage
பொம்மலாட்டம்	-	Puppet Theatre
மண் சார்ந்த வண்ணங்கள்	-	Earth Colours
மரப்பலகை நிலை	-	Platforms
மரப்படிகள் நிலை	-	Steps
மறுமலர்ச்சிக் கால நாடகம்	-	Rennaisance Drama
மறுமீட்புக் கால நாடக அரங்கு	-	Restoration Theatre
மனிதநேய உண்மை	-	Human Truth
முக்கால் வட்டம்	-	Semi Circular

முக்கோணம்	-	Triangular
முக்கோண வண்ணப் பொருத்தம்	-	Triangular Colour combination
முகமூடிகள்	-	Masks
முகமூடி போன்ற ஒப்பனை	-	Mask - Like Make - Up
முதல் தொங்கு திரை	-	Teazer
முப்பரிமாணம்	-	Three Dimension
முப்பரிமாண உருவம்	-	Mass
முரண்பாட்டுத் தன்மை	-	Conflicts
முன்மேடை	-	Apron
முழுமையான நாடகம்	-	Total Theatre
மூன்றாம் நிலை வண்ணங்கள்	-	Tertiary Colours
முன் தளம்	-	Down Stage
முன் தள்ளியிருக்கும் அரங்கு	-	Thrust Stage
முன் துருத்திய மேடை	-	Thrused Stage
மனநிலை	-	Mood
மெய்மையியல் நாடகம்	-	Realistic Play
மேடை தளவாடம்	-	Stage Furniture
மேடைப் பொருட்களைக் கையாளுபவர்	-	Property Man
மேடையமைப்பு	-	Stage Design, Settings
மேடை நிர்வாகி	-	Stage Manager
மேடைப் பொருட்கள்	-	Stage Properties
மேல் மேடை	-	Up - Stage
மேற்கூரை	-	Ceiling

மையத்தளம்	-	Centre Stage
வட்டம்	-	Circle
வட்ட வடிவ அரங்கு	-	Theatre in round
வடிவம்	-	Form
வண்ணக்கலவை	-	Colour Mixture
வண்ணங்களின் மனோதத்துவ நிலை	-	Colour - Psychology
வண்ணச் சக்கர அட்டவணை	-	Colour Wheel
வண்ணப் பொருத்தம்	-	Colour Combination
வண்டி மேடை	-	Pageant Wagons
வருகை	-	Entry
வளைவு செறிந்த கோடு	-	Curved Line
விண்திரை	-	Cyclorama
வைப்பு நிலை	-	Placement
வெண்மை நிலை	-	Tint
வெப்ப வண்ணங்கள்	-	Warm Colours
வெளி	-	Space
வெளிச் செல்லல்	-	Exit
வெற்றுவெளி	-	Empty Space

துணை நூல்கள்

1. இராசு. இரா., 1986, **அம்மன் வழிபாட்டுச் சடங்குகளில் நாடகக் கூறுகள்**, நாடகத்துறை, தமிழ்ப்பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.

2. Adya Rangacharya., 1971, **The Indian Theatre,** National Book Trust, NewDelhi.

3. Alkazi, **Fundamental Problems in Total Theatre.**

4. Allar Dyce Nicoll., 1951, **World Drama,** 182, High Holborn, London W.C.

5. Allar Dyce Nicoll., 1927, **The Development of the Theatre,** George G. Harrap and Co Ltd, 182, High Holborn, London W.C.

6. Gillette, A.S., 1967, **An Introduction to Scenil Design,** Harper and Row, 49, East 33rd Street, NewYork - 16.

7. Goverdhan Panchal., 1984, **Kuttampalam and Kuttiyattam,** Sangeet Natak Akademi, Rabindra Bhavan, Ferozeshah Road, NewDelhi - 001.

8. Harrop Cohen., 1984, **Creative Play Direction,** Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs.

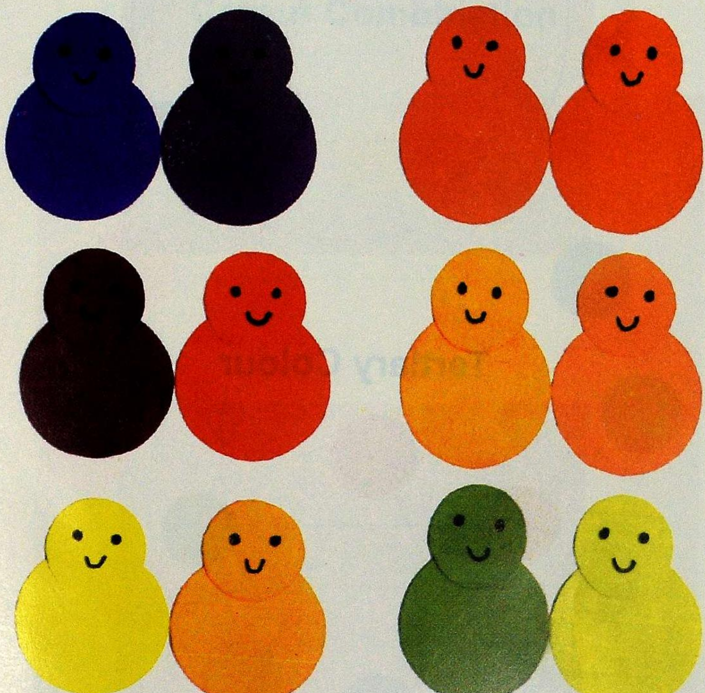
9. Hubert c.Heffner, Etc., 1973, **Modern Theatre Practice,** Appleton Century Crafts Educational Division, Meredith Corporation, 440 Park Avenue South, NewYork - 16.

10. Macgowan and Melnitz., 1955, **The Living Stage,** Prentice Hall Inc.

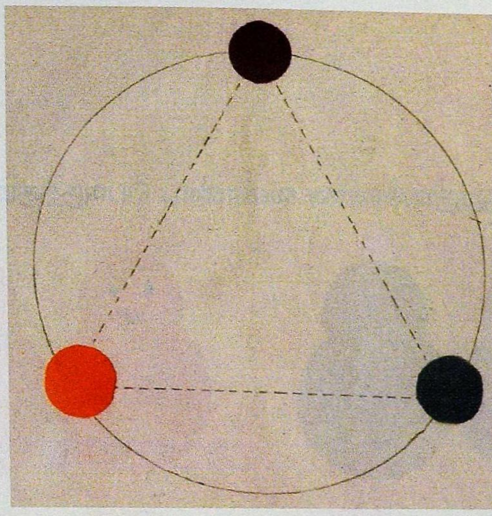
11. Shri Mataji Nirmaala Devi., H.H., **An Introduction to Sahaja - Yoga,** Nirmal Infosystems & Technologies Pvt.Ltd., Pune.

12. Sivathampy., 1981, **Drama in Ancient Tamil Society,** New Century Book House P Ltd, Madras.

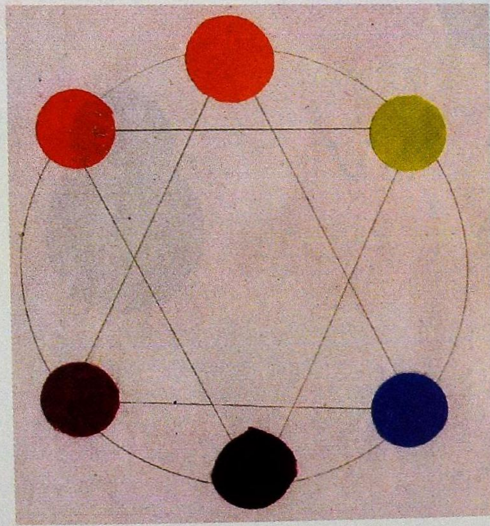
ஒத்திசைவான வண்ணப் பொருத்தம்



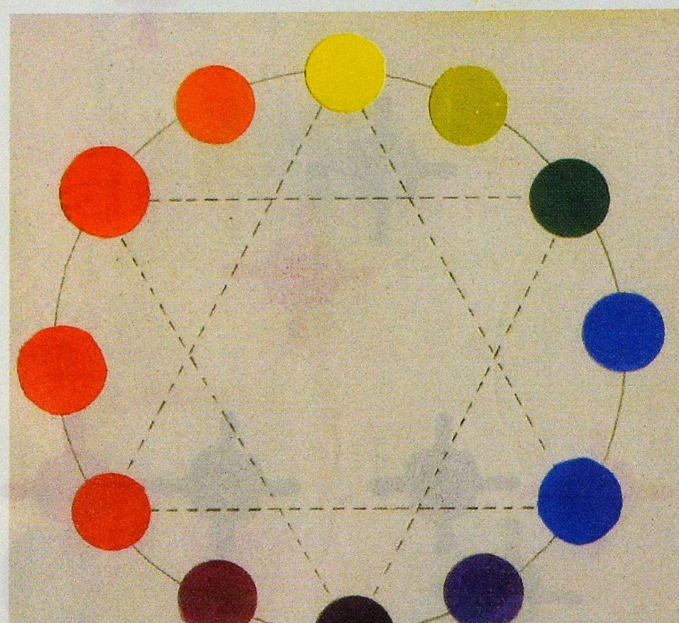
Secondary Colour



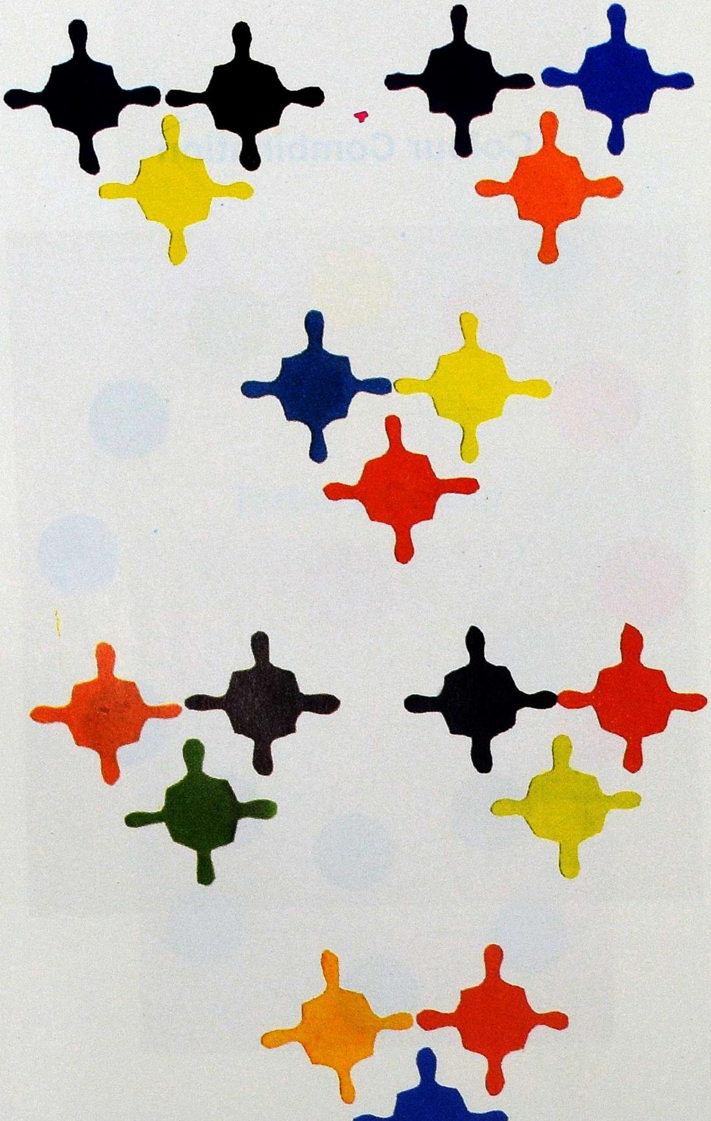
Tertiary Colour



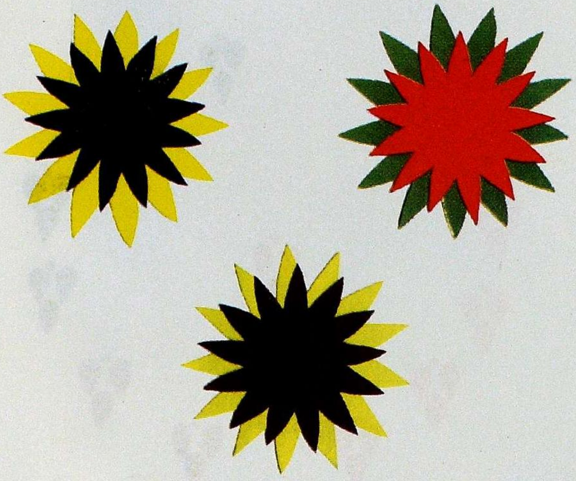
Colour Combination



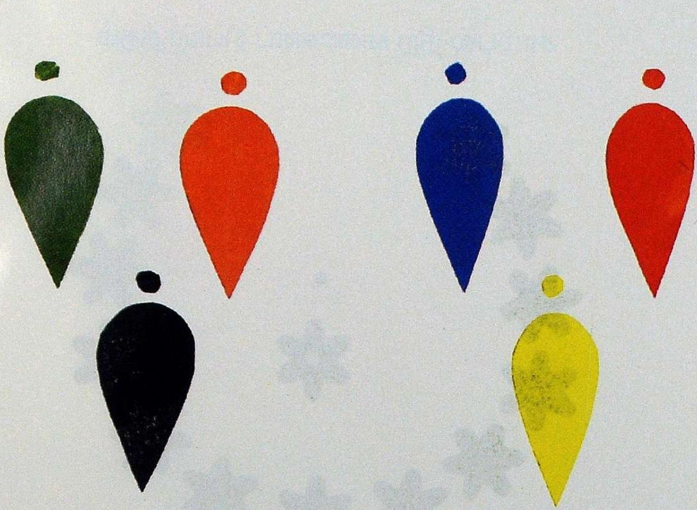
சிதறி இணைந்த வண்ணப் பொருத்தம்



இணைந்த வண்ணப் பொருத்தம்



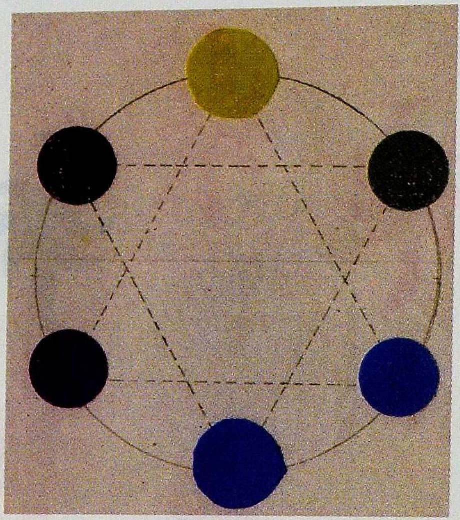
முக்கோண வண்ணப் பொருத்தம்



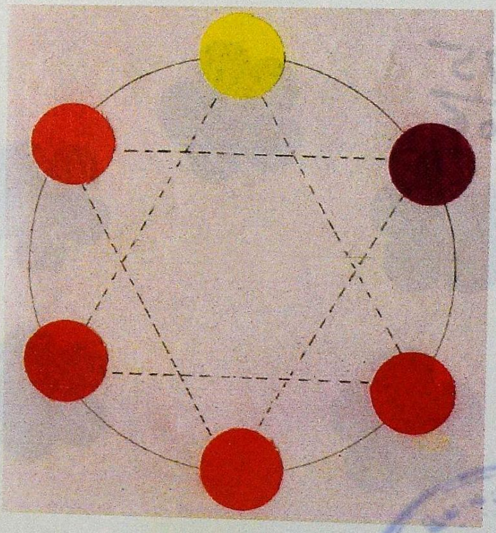
தனி வண்ணத்தில் வெண்மையும் கருமையும் கலந்த வண்ணப் பொருத்தம்

சாம்பல் நிற வண்ணப் பொருத்தம்

Cool Colour



Warm Colour



ஒத்திசைவான வண்ணப் பொருத்தம்