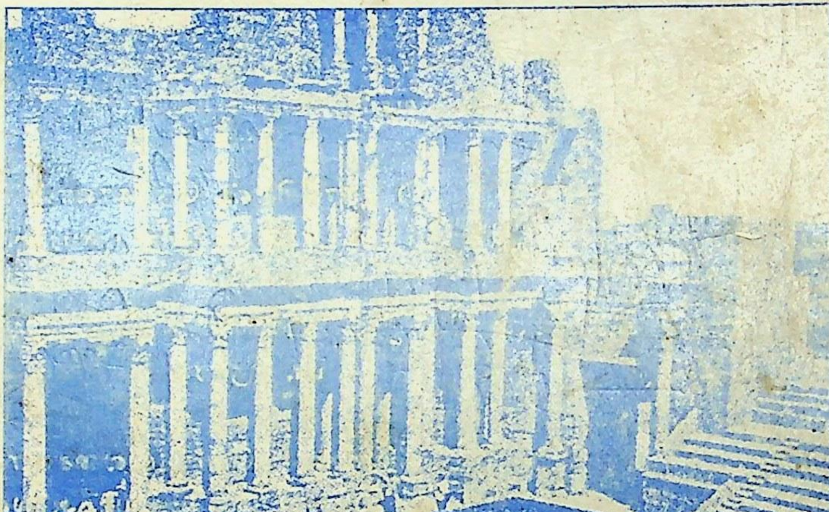
# ஆற்றுகை

நாடக அரங்கியலுக்கான இதழ்



ஜனவரி – மார்ச் – 1997

தாசீசியஸ் நேர்காணல்

2

அருபமானது எனச் சொல்லப்படு கின்ற இசை, உண்மையில் பெருங் காட்சிப் பண்பின் ஒரு பகுதியாக வும் உள்ளது.

— ஐக்போனோவ்

# குரலசைவே உடலசைவாக

## இசை நாடக அரங்கியலுக்கான திறப்புரை

— பா. அகிலன்

பாடுதலும், பாடுதலின் பரிமாணங்களால் உருவாக்கப்படுவது மான இந்த அரங்கு சாரீர வளமும், பாடும் திறனுமுள்ள நடிகர் களுக்குச் சமர்ப்பிக்கப்பட்டதாகும். பாடுதலும், நடித்தலும் எங்கே இரண்டற்றுப் போகிறதோ, அங்கே இசை நாடக அரங்கின் மகா கலைஞன் தோன்றுகிறான். பாடுதலால் நடிப்பினையும், நடித்தலி னால், பாடுதலையும் முழுமைப்படுத்திக் கொள்ளும் மோடிப்படுத் தப்பட்ட ( Stylised ) நடிப்பு முறைமை சார்ந்ததாக இசை நாடகம் காணப்படுகிறது.

கேட்கப்படும் இசை, கேட்கப்படுவதான தன் சூக்குமப் பரி மாணத்தைத் தாண்டிப், பார்க்கப்படுவதான தூலநிலையை அடைத லென்பது இசை நாடக அரங்கின் அடிப்படை அனுபவமாகும்.

நாடக பாட ( Dramatic Text ) ரீதியாக, இசை நாடகம் ஒரு செய்யுள்வழி அரங்காகக் காணப்படுகிறது. வசனங்கள் இவற்றில் இரண்டாம் பட்சமாகவே உள்ளன. அவை கூடப் பெருமளவிற்கு செய்யுளின் சாராம்சமாகவே தொழிற்படுகின்றன.

வேடந்தாங்கிய நடிகர்கள். நாடக பாடத்தில் வாசிப்பு நிலையிலிருக்கும் செய்யுள்களை, கேட்டல் நிலைக்கு உருமாற்றுவதன் மூலம் இசைநாடகத்திற்கு அரங்கப்பரிமாணத்தை ஏற்படுத்துகிறார்கள். ஒவ்வொரு பாடுதல்களும், பாடும் குரலாலும், பாடப்படும் முறைமையாலும் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

ஒவ்வொரு குரலும். தனக்கேயான தனித்த அடையாளங்கள் உடையது. அவை ஒவ்வொன்றும் தமக்கேயான சுருதி ( Pitch ) தொனி ( Tone , ஸ்தாயி ( Range ), இழையமைப்பு ( Texture ), பருமன் Vol me ) ஆகியவற்றால் ஆனது. அதற்கு வயதுண்டு; பால்நிலை வேறுபாடுகள் உண்டு. சமூக அந்தஸ்த்து, குணநிலைப் பெறுமானம், ஆளுமை ஆகியனவெல்லாம் உண்டு.

பாடும் முறைமை என்பது இசையின் விதிகளோடு கர்நாடக சங்கீதத்தின் சாஸ்திரியத்தோடு சம்பந்தப்பட்டது. இது அடிப்படையில் ஒலிக் கட்டமைப்புப் பற்றியதாக இருக்கும். வெவ்வேறு விதமான ஒலிநிலை ஒழுங்கு படுத்தல்களை கர்நாடக சங்கீத மரபில் இராகம் என்கின்றனர். இராகமென்பது வெவ்வேறு உணர்வு நிலைகளின் அல்லது சூழல்களின் ஒலிநிலைப் பரிமாணம் எனப்படலாம். அது ஆண்தனமானது, பெண்தனமானது (இராகினி), காலைக்குரியது, இரவானது, தனக்கான நிறமூட்டங்களை உடையதென வெல்லாம் பார்க்கப்படுகிறது.

ஏ. என். பெருமாள் வெவ்வேறு உணர்வு நிலைப் பெறுமானத்திற்கான, வெவ்வேறு இராகங்களின் பட்டியலொன்றைத் தருகிறார். (இது ஒரு முடிந்த முடிவான பட்டியல் அல்ல.)

★ கோபம் — அடானா, மோகனம், பேகட.
★ காதல் — கல்யாணி, உஷேனி, பைரவி, ஹரிகாம்போதி, சங்கராபரணம்.
★ அழுகை — சகானா, முகாரி, சாவேரி.
★ வெறுப்பு — பெஹாக்.
★ பரவசம் — செஞ்சுருட்டி
★ பக்தி — யதுகுல ஹாம்போதி, சுருட்டி, ஆரபி.
★ அமைதி — சாமா
★ அவமானம் — கமாஸ்
★ முறைடல் — யதுகுல ஹாம்போதி.
★ வீரம் — சங்கராபரணம், கானடா.

இவ்வாறு உணர்வு நிலைகளிற்கான இராகங்களின் பட்டியல் தரப்பட்டாலும், நடிகர்கள் தம்முடைய மனவெழுச்சியின் பறப்பு

களிற்கேற்ப, இராகங்களின் ஸ்வரக் கட்டுப்பாடுகளைத் தாண்டிச் சஞ்சரிப்பதுண்டு. அப்போது, இன்னொரு இராகத்தின் சாயல் உள்ளே புகுந்து கொள்ளும். அதனை தன்னெழுச்சியான (Spontanity) ஆக்கத் தொழிற்பாடு ( Creative work ) எனச் சொல்லலாம்.

இசையின் காலப்பரிமாணம் தாளம் எனச் சொல்லப்பட்டது. ஒவ்வொரு தாளமும் குறிப்பிட்ட கணங்களின் வேகம், சூழல், விடயம் சம்பந்தப்பட்ட கதி நிலைகளைக் கொண்டிருக்கும். கீழே சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் ‘சத்தியவான் – சாவித்திரி’ நாடகப்பாடல் ஒன்று அதற்கான தள அமைப்போடு ( Lay out ) தரப்படுகிறது.

இராகம் – சுத்த தன்யாசி                தாளம் – ஆதி (திஸ்ரநடை)

( 20 வது மேளகர்த்தாவாகிய நடபைரவியில் பிறந்தது. )

ஆரோசை — ச க ம ப நி ச்

அவரோசை — ச் நி ப ம க ச

சத்தியவான்

ப பா க மா ம ப நி ப ம க | ச க த ச நீ | சா;, ||
ஏனோ எனை எழுப்ப லானாய் | மட | மானே
ச கா ச நீ ச க ம ப ம க | ச க ம ப நி ப | ம கா சா
எனக்க தனை யுரைக்க வேணும் | இசைந்து கேட்ப | னானே |

சாவித்திரி

ப பா ம கா ம ப நி ப ம க | ச கா ச நீ சா; ||
சிங்கத்தால் நான டைந்த துன்பந் | தீர்த் ததா | லே
ச கா ச நீ ச க ம ப ம ா | ச க ம ப நி ப ம கா சா
செய்த நன்றி எண்ணி வந்தேன் | தேர்ந்த அன் | பினாலே

(மற்ற அடிகளையும் இதேபோல் பாடவேண்டும்)

— (சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்கள் தஞ்சை 1989.)

இந்தப் பாடும் முறைமையில் ஒலியின் நிலை பற்றிய பெறுமானம் சுருதி எனப்பட்டது. இந்திய சங்கீத மரபில் சுருதி பிசகாது பாடுதல் என்பது முக்கிய வேண்டுதலாகும்.

பாடுதலின் சூத்திரக்கயிறு, அரங்க வெளியின் கீழ் வலப்புறத்தில் இருக்கும் ஹார்மோனியத்தோடு (X) கண்ணுக்குப் புலனாகாது கட்டப்பட்டிருக்கும் அரங்க வெளியின் ஒவ்வொரு கணமும், ஹார்மோனியத்தோடு இணைக்கப்பட்டதாக, அதனால் நெறியாளப்படுவதாக இருக்கும்.

மேலே விவாதித்த பாடும் குரல், பாடும் முறைமை என்ற பிரித்துப் பார்த்தல் கூடப் பிழையானது ஏனெனில், பாடல் என்பது பாடும் குரலாலும், பாடும் முறையாலும் ஆக்கப்பட்ட ஒன்றேயாகும்.

பெரும் பாலும், பாத்திரங்கள் ஆற்றுகை வெளிக்குள் நுழைவதற்கு முன்பாகவே, அவர்களது குரல் ஆற்றுகை வெளிக்குள் பிரவேசிக்கிறது, எனவே, கதாபாத்திரம் முதலில் குரல் நிலையிலேயே தன்னை அடையாளப்படுத்திக் கொள்கிறது. ஆரம்ப காலத்தில், இந்த வரவின் போது தலைமைப் பாத்திரம் நீண்ட ஸ்வரம் பாடும் மரபு இருந்திருக்கிறது என அறிய முடிகிறது.

பாத்திரங்களிற்கிடையான ஊடாட்டம் பாடலை முதன்மைக் கூறாகக் கொண்டதாகும். என்பதனால் உரையாடல் முதற் கொண்டு எல்லாமே பாடுதலாகவே இருக்கும் நாடகப்படுத்தப்பட்ட பாடல்களில் அவற்றின் சாரமாக வசனங்கள் இடம் பெறுகிறது.

நாரதர் — கிள்ளை மொழி வள்ளி நீ
கேவல மாய்க் காவல் செய்வதேனோ அம்மா

வள்ளி — தள்ள லாமோ எங்கள் குற
ஜாதி வழக்கத் தொழிலை முனியே

(வள்ளி — வசனம்)

சுவாமி! எங்கள் ஜாதியில் பெண்களைத் தினைப்புலத்திற்குக் காவல் வைப்பது வழக்கம் அதுபோல் என்னையும் எனது தாய் தந்தையர்கள் நியமித்திருக்கிறார்கள்.

(வள்ளி திருமணம் - டி டி. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் – சென்னை)

இதே வேளை, பாடல் வரிகளிற்கிடையில் வருகின்ற ஊட்டு வசனங்கள், உணர்ச்சிகளின் கொதிப்புக்களாய் வந்து விழும் இந்த வார்த்தைகள் அநேகமாக தன்னெழுச்சியானவை. அதே வேளை பாடலின் சுருதியினின்றும் பிசகாத நிலையிலேயே இந்த ஊட்டு வசனங்களையும் பிரயோகிக்க வேண்டுமென்பர்.

இராகம் — புன்னாகவராளி தாளம் — ஆதி

(விருத்தத்தில் முகாரியினதும், மாயாமாவை கௌளையினதும் சாயல் கலந்து விழுகிறது,)

சந்திரமதி
மாண்டாயோ மகனே
மாபாவி என்னை வேண்டாயோ சுதனே

வசனம் - (அழுகையோடு) என் செல்வமே, என் அப்பனே

பாடல் - மாண்டாயோ மகனே
மாபாவி என்னை வேண்டாயோ — சுதனே

விருத்தம் (ஒப்பாரித்தன்மையோடு)
மங்காத ரவி குலத்தே என் மாணிக்க ரத்தினமே
திங்கள் மதி துவங்கும் என் செல்வமே
என் மகனே சுடர்தேடா ஒளி விளக்கே
திங்கள் மதி துலங்கும் என் செல்வமே

வசனம் — என் செல்வமே (அழுதபடி)

வருத்தம் — (ஒப்பாரி யாகத் தொடரல்)
நீ மறந்த வேளையிலே
நீதிபதி மன்னவர்கே

வசனம் — (அழுகை) — என் மகனே
நீ பிறந்த வேளையிலே
நீதிபதி மன்னவர்கே
வாழ்வழிந்து போனதெல்லாம் என் செல்வமே
என் சுடர்தேடா ஒளி விளக்கே

வசனம் — ஐயோ (ஓலமாக)

பாடல் — மாண்டாயோ மகனே
மாபாவி என்னை வேண்டாயோ சுதனே
........ ... ... ...... ...............
(அரிச்சந்திர மயானகாண்டம் - சந்திரமதிக்காக
திரு.செல்வரத்தினத்தின் பாடுதல்–ஒலிப்பதிவுநாடா)

இதே வேளை, ஊட்டு வசனத்திற்கு நடை முறையில் இன்னொரு தேவைப்பாடும் உண்டு. பாடுதலின் போது உணரப்படும் சுருதிப் பிசகினைச் சரிப்படுத்த, இடைவெட்டிய சொற்களைப் பயன்படுத்துவதுமுண்டு என இசை நாடகக் கலைஞர்கள் கூறுகிறார்கள்.

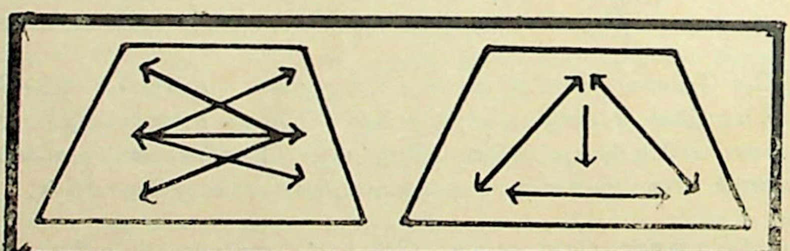
பாத்திரங்கள் பாடி முடிய பிற்பாட்டாக பாடல் வரிகளை மீளப் படிக்கும் வழக்கமும் உண்டு. அப்போது, பிற்பாடகர் குரல்வழிப் பாத்திரங்களாக இருப்பர். குரல் நிலையில் அவர்கள் பல்வேறு பாத்திரங்களாக நிலைப்பட்டு, நகருவார்கள் வரிகளை அழுத்துவது, பாடுபவருக்கு ஓய்வளிப்பது, பாடுதல் அற்ற நடிப்பிற்கு இடங்கொடுப்பது போன்ற பல்வேறு தேவைப்பாடுகள் சார்ந்ததாக அதுவிருக்கிறது.

மயான காண்டத்தில் சந்திரமதி, லோகிதாசனின் பிணத்தைக் கண்டு கதறி அழுகிறாள் நீண்ட பாடல்களின் முடிவில் பிற்பாடகர் தேற்றலுக்கான செய்யுளைப் பாடுகிறார் இந்தப் பாடல் கல் வெட்டு நூல்களில் வரும் புலம்பலின் பின்னான தேற்றுதல் பாணியானது ''அழுவதனால் பலனுண்டாமோ அம்மா'' என்ற இந்தப்பாடல் சாவுக்கு தத்துவார்த்தத் தளத்தைக் கொடுப்பதோடு அதனை பொதுமைப்படுத்தவும் செய்கிறது என்பார் சண்முகலிங்கம் பார்வை யாளரை இதன் மூலம் சோகத்தின் பாரத்தில் இருந்து. தூரப்படுத்த முனைகிறது.

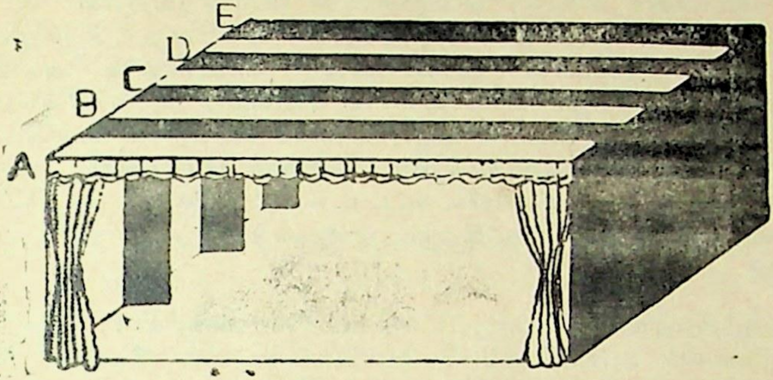
இந்தப்பாடும் குரலின் அசைவின் வழியே. நடிகளின் உடலசைவு தீர்மானிக்கப்படுவதை இசை நாடக அரங்கில் அவதானிக்கலாம். குரலசைவே, உடலசைவாதல் என்பதே இசை நாடக அரங்க நடிப்பின் மையமாகும். பாடுதலின் விரைவும், தணிவும். ஸ்தாயிக ளின் ஏறுதல்களும், இறங்குதல்களும், கமகங்களும், ஆகார, ஒகாரங் களும், விருத்தங்களும் பாத்திரங்களின் உடலசைவைக் கொண்டு நடாத்தும் பாத்திரங்களின் நிலைகள் (Posture), விழிவீச்சுக்கள், கைப் பொருள் பிரயோகங்கள் கூட குரலின் வழியிலேயே நிகழ்கிறது. குரலின் எல்லாப்பரிமாணங்களும், ஏக காலத்தில் பிண்டப் பிரமாண்ட மாக உடலில் தோன்றி மறையும்.

மேலும் நடிகர்களது மேடையசைவுகள் பெருமளவிற்கு நேர் கோட்டசைவுகளாக இருப்பதனை அவதானிக்க முடிகிறது.

வேட்டைக்காட்சி போன்றவற்றில் இந்தத்தன்மை மாறுபடுவ துண்டு.



உடலசைவும் இந்த மேடைவெளி ஒரு நீள் சதுரப் பெட்டியாகும் நிரந்தரமாக அடைக்கப்பட்ட மூன்று பக்கங்களையும் முன் திரை யால் (Front curtain – A) மூடித்திறக்கக் கூடிய பார்வையாளருக் கான நான்காவது பக்கத்தினையும் கொண்டதாக இவ்வரங்கு இருக்கும். நீள்சதுரச்சட்டகத்தின் உள்ளே காட்சிப்படிமங்கள் நகரு மனுபவம் காரணமாக இவ்வரங்கு படச்சட்டமேடை (Picture Frame theatre) என அழைக்கப்படுகிறது.




காட்சிவிதானிப்பில் திரைகளே முக்கிய இடம் வகிக்கின்றன. பொதுவாக நான்கு வகையான காட்சித் திரைகள் இசைநாடக அரங்கில் பாவனையில் உள்ளன.

- நந்தவனம் (E)
- அரண்மனை (C)
- காடு (D)
- தெரு (B)

குறிப்பிட்ட காட்சிகளிற்குத் தேவையான அரங்க வெளியின் பரப்பளவைக் கருத்திற்கொண்டு மேற்படி திரைகள் முன்பின்னாக ஒழுங்கு செய்யப்படும். நந்தவனம், காடு போன்றன பெரும்பாலும் மேல் மேடை சார்ந்தும், தெரு கீழ் மேடை சார்ந்தும் காட்டப்படும். இவை மேடையின் மேல் விதானத்திலிருந்து கீழிறங்கி, மேலேறக் கூடியனவாக இருக்கும்.

இங்கே முக்கியமாக அவதானிக்கப்பட வேண்டியது என்னவெனில் காட்சித்திரைகளின் மாற்றம், அரங்க வெளியில் மாற்றத்தைக் கொண்டு வரும் என்பதாகும் எனவே, காட்சிக்குக் காட்சி ஆற்றுகை வெளியின் பரப்பளவு மாறிக் கொண்டிருக்கும் நீண்ட அசைவுகளை வேண்டி நிற்கும் நந்தவனம், காடு போன்ற காட்சிகள் அதிக ஆற்றுகைப் பரப்பைக் கோருவதனால், இந்தக் காட்சிகளிற்கான திரைகள் மேல்மேடையைத் தமதாக்கிக் கொண்டுள்ளன.

உண்மையாக இருபரிமாணமேயான காட்சித் திரைகள், முப்பரிமாண மாயையை ஏற்படுத்துவதன் மூலம், அரங்க வெளியின் ஆழத்தை அதிகமாக்குகின்றன. அதாவது அரங்கின் மெய்யான வெளியைக் கடந்து. மேலும் தொலை தூரம் வரை அவை இட்டுச் செல்கின்றன. நீண்ட தூண் வரிசைகள் நீர்ச்சுனையின் அந்தத்தில் தெரியும் மரங்கள், கொடிகள் யாவும் இவ்வகைப்பட்டனவே.

அரண்மனைக் காட்சி, தெருக்காட்சி போன்றவற்றில் கட்டட உறுப்புக்களை, கட்டடத் தொகுதிகளை வரைவது பொதுவான போக்காகும். அதிகமான அரண்மனைக் காட்சிகளில் அலங்காரமான தூண்கள் மற்றும் வளைவு களை (Arches) சந்திக்கின்றோம். அதன் பாணியில், குறிப்பாக அரண்மனைக் காட்சியில் மொகலாயக் கட்டடத் தன்மை தென்படுகிறது. மேலும் மொகலாய, மத்திய காலச் சிற்றோவியப் பாணியில் கட்டடத்தொகுதிகளை காட்சிப்பின் புலமாக்கும் மரபு இருந்திருக்கிறது. என்பதையும் கவனத்தில் எடுக்க வேண்டும்.

இந்தத்திரைகளின் பொருட்டாக கடும் வர்ணங்களை, அவற்றின் முரண் நிலைகள் அதிகமாகப் பிரயோகிக்கிறார்கள் சிவப்பு, நீலம், பச்சை, செம்மஞ்சள், மஞ்சள் போன்றவற்றை உதாரணமாக எடுத்துக் காட்டலாம்.

இந்தத் திரைகள் முப்பரிமாண மாயைத் தோற்றுவித்தாலும், நடிகன் திரையை அதிகம் நெருங்குவதாலும் அல்லது தீண்டுவதாலும் அந்த மாயை உடைந்து விட வாய்ப்புக்கள் அதிகம் என்பதானால், நடிகர்கள் திரையைத் தீண்டுவதோ, அதிகம் நெருங்கி நிற்பதோ கிடையாது.

இந்த வரையறையை உடைக்க, அடுத்த கட்டத்தில் 'வெட்டுத் திரை' (Cut Curtain) மரபு அறிமுகமாகியது. காட்டிற்கே இந்த மரபு அதிகம் பின்பற்றப்பட்டிருந்தது. இவற்றில் மரங்களிற்கிடையான வெளி, வெளியான வெளியாகவே விடப்படும். இதனால், திரைக்கூடாகப் புகுந்து நடித்தலென்பது சாத்தியமாயிற்று பூதத்தம்பியிலும் சிறைக்கூடம் வெட்டுத்திரை மரபிலேயே காட்டப்படும் வழக்கமுண்டு.

ஒப்பீட்டளவில் மேடைப் பொருட்கள் (Stage propes) இசை நாடக அரங்கில் குறைவு, சிம்மாசனமே பெருமளவிற்கு பாவனையில் இருக்கிறது. மயானகாண்டத்தில் சிதை, மரக்குற்றிகள் என்பனவும், ஏழு பிள்ளை நல்ல தங்காளில் கிணறு போன்றனவும் ஏற்படுத்தப்படுவதுண்டு.

மேடையின் இட, வலப்புறங்களில் பக்கத்தட்டிகள் (Side Screens –F) இருக்கும். இவை இப்போது பெரும்பாலும் நிரந்தரமானவை. அதனால் மேடைப் பொருள் தன்மை உடையனவாகின்றன. ஆனால் ஒரு காலத்தில் இந்த பக்கத் தட்டிகள் சுழலக் கூடியனவாகவும், ஒரு புறத்தில் ஒரு காட்சியையும். மறுபுறத்தில் இன்னொரு காட்சியையும் கொண்டனவாக இருந்தது என அறிய முடிகிறது. இவை காட்சியின் தேவையைப் பொறுத்துத் திருப்பப்படும்.

மயான காண்டத்தில் எரியும் சிதை நெருப்பு, புகை ஆகியவற்றை நம்பும்படியாக உருவாக்க பிரயத்தனம் எடுக்கிறார்கள் இதேவேளை வாயில் இருந்து கனல்கக்சி வரும் நெருப்பை கோவலன் நாடகம், நல்லதங்காள் போன்றவற்றில் காணலாம். காட்சி விதானிப்பில் திரைகள் முக்கிய இடம் பெற்றாலும், காட்சியில் யதார்த்தம் என்பது பற்றிய பெருந்துடிப்பை இசைநாடக அரங்கில் அவதானிக்க முடிகிறது.

காட்சி விதானிப்பில் சில பொம்மலாட்ட இணைவுகளும் உண்டு. பறவைகள் சிறகடித்துப் பறத்தலைக் காட்ட நூலினால் இயக்கப்படும் பவைகள் (வள்ளி திருமணம்), மயான காண்டத்தில் நூலால் இயக்கப்படும் படமெடுத்தாடும் பாம்பு, சத்தியவான் சாவித்திரியில் சில வேளை காட்டப்படும் சிங்கம் என்பனவெல்லாம் நூல்வழியே இயக்கப்படுகின்றன.

இதே வேளை. மேடை நுழைவுபற்றிய மரபு ஒன்றும் இசை நாடகக் கலைஞர்களால் எடுத்துக்காட்டப்படுகிறது. இதன்படி மேடையின் இடப்புறத்திலிருந்து, ஆற்றுகை வெளிக்குள் நுழைந்தால் வெளியிலிருந்து அல்லது தொலைவிலிருந்து வருவதாகவும், வலப்புறமிருந்து நுழைந்தால் உள்ளேயிருந்து வருவதாகவும் எடுத்துக் கொள்ளப்படுகிறது.

இவ்வாறான உள்நுழைவுகளும், வெளியேறுதல்களும் மேடையின் பக்கங்கள் ஊடாகவே பெரும்பாலும் செய்யப்பட்டன. சம்பூர்ண ராமாயணத்தில் வரும் நட்சத்திரகர் எனும் பாத்திரம் இதற்கு விலக்காகப் படச்சட்ட மேடையை உடைத்துக் கொண்டு, அவைக்களத்துக்குள் சென்று திரும்புவதுண்டு,

இந்தியப் பாரம்பரிய சிற்பங்களும், ஓவியங்களும் வேடவுடை விதானிப்பில் முக்கிய தாக்கம் செலுத்தியிருக்கவேண்டும் போல் தெரிகிறது. ஆண் பாத்திரங்கள் தாறுபாச்சிப் பட்டுச்சேலைகளைக் கட்டியிருக்கும் வெல்வெற்றினால் (Velvet) ஆனமேலாடையும், சரிகை இழைக்கப்பட்ட தலைப்பாகை. முதுகில் பறக்கும் 'காப்பை' (Toga இது பார்சி மரபூடாக வந்திருக்க வேண்டும்) தோளில் அல்லது இடுப்பில் மேலதிகமாக இருக்கும். பீதாம்பரம், இவற்றில் இழைக்கப்பட்டிருக்கும் மணிகள், கண்ணாடிகள், சீக்குவன்ஸ் (Sequents) என்பவற்றோடு காதுக்குக் குண்டலங்கள், கரப்பைகள், கைப்பட்டிகள், இடுப்புப்பட்டி, பதக்கங்கள், மோதிரங்கள் ஆகியவற்றோடு காணப்படும் இப் பாத்திரங்கள் ஆடையின் வண்ணப்பகட்டுக்குள் புதைந்து போயிருக்கும் சிவப்பு. பச்சை, மயில் நீலம் (Peocock Blue) ஆகிய நிறங்களை இந்த ஆண் பாத்திரங்களிற்காகப் பாவிப்பர்

மேலாடையும் கீழாடையும் ஒன்றுக்கொன்று முரணான வர்ண முடையதாக இருத்தலையும் அவதானிக்க முடிகின்றது. பாத்திர அந்தஸ்த்தைப் பொறுத்து இவை மாறுபடும் சுடலை காக்கும் அரிச் சந்திரன் இடுப்பில் தொடங்கி முழந்தாளுக்குச் சற்றுக் கீழ் வரும் ஆடையோடும், தோளில் சிறு துண்டோடும் இருப்பான் வேடியர்கள் மேற்சட்டை இன்றிக் காணப்படுவர் யமனின் பாத்திர உருவாக்கத் தில் கறுப்புவர்ணம் மேலோங்கியிருக்கும் என்பதான பல் நிலைப் போக்குகளைக் காணலாம். ராஜபாட் பாத்திரங்கள் கம்பீரமான மீசை, சுருட்டி விடப்பட்ட கன்னமீசை என்பவற்றையும், நீண்ட கேசத்தையும் கொண்டிருக்கும்.

பாத்திரங்கள் தம்மை தம் கைப் பொருட்கள் (Hand props) வாயிலாகவும் இனங்காட்டும் பொதுவாக அரசர் முதலான சத்திரிய வம்சம் வாளையே பிரதான கைப்பொருளாகக் கொள்கிறது. சேவகர் களிடம் ஈட்டியிருக்கும் கடவுளர்கள் தமக்கான ஆயுதங்களைக் கைப் பொருளாக்கியுள்ளனர். முருகன் வேலோடும், சிவன் சூலத்தோடும் வருவர் நாரதரை தம்புராவினாலும், சப்பலாக்கட்டையாலும் இனங் காட்டுவர் யமன் சூலாயுதம், பாசக்கயிறு சகிதம் வருவார்.

சண்முகலிங்கமவர்கள் கூறுவது போல கைப்பொருள் என்பது உடலின் பிரிக்க முடியாத ஒரு பகுதியாக நடிகர்களின் கையிலிருக் கும். உடலின் நீட்சியாக நிற்குமது நடிகனின் பாவத்தை தன்னுள் கணந்தோறும் சுமந்தபடி நிற்கும் நல்ல நடிகர்களிடம், கைப்பொருள் உடலின் பகுதியாக நிற்கும் அதே பட்சத்தில், உடலுக்குப் பிறிதான ஒரு கதாபாத்திரம் போலவும் உயிர் கொண்டு நிற்பதுண்டு.

இதே வேளை பெண் கதாபாத்திரங்கள் தாவணி, சேலை எனும் மரபில் அல்லது சேலை மரபில் காணப்படும். தாவணி பொதுவாக வாலிபப் பெண்ணுக்கான வேடப்புனைவாக இருக்கும். வள்ளிக்கு சற்று உயர்த்திக்கட்டிய சேலையையும் சந்திக்கின்றோம்.

பெண்களுக்காக இசை நாடகத்தில் தலை முடியும் ஒரு பொதுப் பாணியையும் சந்திக்க முடிகிறது. சுற்றிவர வட்ட வடிவான திரு கணை அமைப்பும், நடுவில் கொண்டையும், கீழே தொங்குசடையு மான இந்த அமைப்பு சிறப்ப, ஓவியக் கொடுப்பனவாகவே இருக்க வேண்டும். இவை தவிர சந்திரப் பிறை, சூரியப்பிறை, நெற்றிச் சுட்டி, மாலைகள் வளையங்கள், தோடுகள் ஒட்டியாணம் என்ப வற்றை பெண்பாத்திரங்கள் அணிந்து கொள்ளும்.

பொதுவாக இசை நாடக அரங்கில் மூன்று வகையான பொய் முடிகள் (Dopes) பாவிக்கப்படும்.

- சுருட்டை முடி
- நீண்டகேசம்
- முன் வழுக்கை, பிற்கொண்டை முடி.

இது தவிர நாரதர், முனிவர்கட்கும் உச்சிக்கொண்டை மரபும் இருக்கிறது.

இவற்றின் நிறங்களின் அடியாகவும் மூன்றாகப் பிரிக்கலாம்.

- கறுப்பு
- வெள்ளை
- செம்படை

முக ஒப்பனையில் வெவ்வேறு வகையான பொட்டு மரபுகள் உள்ளன வட்டம் வட்டத்தைச்சுற்றிய புள்ளிகள், நட்சத்திரம், பிறை, சுடர், நாமம், கீற்று என்பவற்றைப் பொதுவாகக் காணலாம் அனேகமாக இந்தப் பொட்டுக்கள் வெள்ளை சிவப்பு வர்ணங்களினால் இடப்பட்டதாக இருக்கும். அதேவேளை, வெள்ளித்துகள்கள் தங்கத்துகள்களால் முகத்தை ஜொலிக்க வைக்கும் தன்மையும் காணப்படுகிறது.

பெண்ணுக்காக, ஆண்கள் நடித்தல் என்பதும் இசை நாடக அரங்கவரலாற்றின் குறிப்பிடத்தக்க அம்சங்களுள் ஒன்றாகும். ஆண் தன்னைப் பெண்ணாக்க வேடவுடைப்புனைவுகளில் மட்டும்தங்காது, (Norms கடைப்பிடிக்கின்றனர். இந்த நியமங்களுக்கு சிற்பங்களும், பரத நடன மரபும் பங்களிப்புச் செய்திருக்கலாமோ என நினைக்க இடமிருக்கிறது. பரதத்தின் டோலஹஸ்தம் பதாகம் கடகாமுகம் மற்றும் கப்பிதம் போன்றவற்கு அண்டிய கைவெளிப்பாடுகளை, இசை நாடகத்தில் அவதானிக்க முடிகிறது. நிற்கும்போது வலது காலில் மட்டும் பாரத்தை இறக்கி இடது காலுக்கு ஒய்வு கொடுத்து நிற்றல். ஒரு காலை முன்னாகவும் மறுகாலைப் பின்னால் சற்று மடித்தும் நிற்கும் தன்மை என்பனவும் கூட அவதானிக்கப்படுகின்றன நடக்கும் போது கூட சிற்றடி வைத்து நடத்தல் என்கின்ற போக்குக் காணப்படுகிறது. இதில் முக்கியமான மரபு நெஞ்சுக்கு நேராக உள்ளங்கைகளை மேல். கீழாக வைத்து, விரல்களை உள்ளங்கைகளுக்குள் மடித்து வைத்திருத்தல், கையைப்பிசைதல், உடலில் இருந்து கையசைவை அதிக தூரம் வீசாது வைத்து நடித்தல், சுட்டுவிரலையும் பெருவிரலையும் தொடுமாறு பிடித்துக் கையை வைத்திருத்தல் என்பனவெல்லாம் இம் மரபில் அறியப்படுகிறது. கூடவே, கழுத்தாலும், கண்ணாலும் வெட்டித் திரும்புதல், நோக்குதல் ஆகிய முறைகளையும். காண முடிகிறது.

இவ்வாறு பெண் கதாபாத்திரங்களை உருவாக்கும் போது குரலை சற்று மாற்றுதல் (Voice Modilation) என்பதும் இருக்கிறது.

இருந்த போதும் ஆண், பெண்ணாகச் செய்தல் காரணமாக வரும் பெண் கதாபாத்திரங்கள் ஆண்மை கலந்தவொரு நளினத்துட னேயே வெளிப்படுகின்றன.

அந்த வெளிப்பாடு மிகுந்த மோடிப்பட்ட தன்மை கொண்ட தாக வெளிப்படும். ஆண், ஆணாகவே செய்தலில் இருக்கும் இயல் புக்கு அப்பால், இந்த ஆண் பெண்ணாகப் செய்தலால் மோடிமை அதிகரிக்கிறது. என்பர்.

மேலும் பெண்ணைக் கன்னி அல்லது திருமணமானவள் எனக் காட்ட தாவணி, சேலை என்ற பாகுபாடு ஓரளவுக்கு பிரயோகிக்கப் படும் அதே பட்சத்தில், கன்னிப் பெண்ணின் பொட்டை நடுவட்ட மும், சுற்றிவரப்புள்ளிகளாயும், திருமணமானவளின் பொட்டைத் தனிவட்டமாக மட்டும் வைத்தல் என்பதையும் நடைமுறையில் கைக்கொள்வதாக பெண்ணாக நடிப்பவரான திரு. செல்வரத்தினம் கூறுகிறார்.

இசையீடலில் ஹார்மோனியத்தோடு மிருதங்கம் தாளம் என்பன முக்கிய பங்கேற்கின்றன. இவை பின்னணி என்பதற்கப்பால் இசை விளைவுகளிற்காகவும் பாவிக்கப்படுகின்றன. இதே வேளை யமன் போன்ற பயங்கரமான பாத்திரங்களை அச்சமூட்டுமாறு அறிமுகப் படுத்த அவற்றின் வருகைக்குப் பின்னணியாக மூலைவெடி, கட்டுத் துவக்கு ஆகியவற்றின் வெடியோசை பயன்படுத்தப்படுவதுண்டு.

இதனைவிட, சூலத்தை மேடையில் கோபங்கொண்ட யமன் குத்த வெடியோசை கிளம்புவதுமுண்டு சூலத்தின் அடியில் வைக்கப் படும் வெடிமதந்தூடாகவே இது செய்யப்படுகிறது. ஒரு முறை வெடித்தவுடன் அடுத்த முறை மருந்து வைக்க, மேடையில் நிற்கும் யமன் சூலத்தினடியை பக்கதட்டிக்கு உட்புறம் போரமாறு பிடித்து பாட, மீண்டும் வெடி மந்ருது சூலத்துக்குள் வைக்கப்பட்டு விடும் இரவைக் பிளந்து கொண்டு அது மறுபடியும் வெடிக்கும்.

கரிய இரவில் விளக்கில் (வாயுவிளக்கு — மின்சாரம் வரை), காற்றைப் பிடித்துலுப்பும் பாடல்களோடு இசை நாடகம் பார்வை யாளர் முன்பாக அவிழ்ந்தது. பாடல்களும், பெருங்காட்சிகளும் நிறைந்த மாயவுலகில் அவர்கள் கரைந்தார்கள்; கரையாதும் நின் றார்கள். — (Once more) என்று கூடக் கத்தினார்கள்) கரைந்தும். கரையாலும் நிற்கின்ற இருமையில் பாத்திரங்களோடு சேர்ந்து காட்டிலும், காற்றிலும் அலைந்தார்கள் அலையாது காட்சியாகவும் நின்று பார்த்தார்கள்.

ஆதாரங்கள்

1. சண்முகலிங்கம். ம
— வைரமுத்துவின் அரங்கம், திசை 11, 18-8-1989 யாழ்ப்பாணம்.

2. பெருமாள் ஏ. என்.
— தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு. சென்னை. 1979.

3. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் டி. டி.
— வள்ளி திருமணம் சென்னை (ஆண்டில்லை.)

4. தனபாண்டியன் து. ஆ. குலேந்திரன் ஞா. லோச்சர் பி. எஸ்.
— சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகப்பாடல்கள்
தஞ்சை — 1989

5. செல்லத்துரை செ. ச.
— தென்னக இசையியல் திண்டுக்கல்.

6. Bornott Jack – Music theatre in a
— Changing Society Paris – 1968.

7. சுந்தரம்பிள்ளை செ.
— ஈழத்து இசை நாடகவரலாறு யாழ்ப்பாணம். 1990.

8. Yousof Sarwar Ghulam
— Parsi theatre in Malaysia Sargeet Natak Delhi 1987

9. மயானகாண்டம்.
— (ஒலிப்பதிவு நாடா) யாழ்ப்பாணம்.

10. செல்வரத்தினத்துடனான நேர்காணல்
— 14-01-1997.

11. செல்விகள் சி. சுகன்யா, ச. பவானி பு. சர்மிலா, த. அஞ்சலா ஆகியோருடனான இசை, நடன மரபுகள் பற்றிய கலந்துரையாடல்கள்

ஆற்றுகை தொடர்பான
கருத்துக்கள் ஆக்கங்கள் விமர்சனங்களை
ஆர்வலர், அனைவரிடமும் இருந்து
எதிர்பார்க்கின்றோம்,

— ஆ. குழு