

## அரங்க-மானிடவியல் கற்கை நெறிகள்-ஒரு பார்வை

முனைவர்.மு.சுப்பையா<sup>#1</sup>, சண்முகசர்மா ஜெயப்பிரகாஷ்<sup>\*2</sup>

<sup>1</sup>உதவிப் பேராசிரியர், நிகழ்கலைத்துறை, புதுவைப் பல்கலைக்கழகம், புதுச்சேரி  
<sup>2</sup>முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், நிகழ்கலைத்துறை புதுவைப் பல்கலைக்கழகம், புதுச்சேரி

அரங்கியல், மானிடவியல் - இரண்டிலும் நாம் இங்கு குறிப்பிட முனைவை உலகளாவிய கொள்கைகளை ஆராய்வதையோ, விமர்சிப்பதையோ விடுத்து - அதனுள் உள்ள பயனுள்ள விடயங்களைத் தேடுவதாகும். அது விஞ்ஞான ரீதியான ஆராய்ச்சியோ அல்லது நிகழ்த்துறியின் அறிவை அறிவதற்கான கல்வியோ அல்ல. அரங்க மானிடவியல் என்னும் இக்கற்கை சட்டங்களை வகுக்கவில்லை. முறாக நடத்தையியல் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றது. அரங்க மானிடவியல் கற்கை என்பது ஒரு மானிட வர்க்கத்தின் கலாச்சார கோலங்களை மட்டுமின்றி உடல், உளவியல் கலாச்சார கோலங்களையும் கற்புது ஆகும். எனவே அரங்கியல், மானிடவியல் கற்கை என்பது படைப்பாற்றல் நிகழ்வின் ஏற்படும் போது சமூக கலாச்சார மற்றும் உடல் உளவியல் ரீதியான கற்கையாகும். (Theatre Anthropology seeks useful directions rather than universal principals. Theatre Anthropology is thus the study of human beings socio-cultural and physiological behavior in a performance situation).

### 1. மானிடவியலில் ஒத்தகொள்கைகளும் மாறுபட்ட ஆற்றுகைகளும்:

தங்களுக்கேயுரித்தான கலாச்சாரப் பாணியில் பல்வேறுபட்ட இடங்களில், வேறுபட்ட நேரத்தில் ஆற்றப்படும் ஆற்றுகையில் ஒத்த கொள்கைகள் வெளிப்படுத்தப்படலாம். குறிப்பாக கதக் நடனத்தை எடுத்தால் அது வேறுபட்ட வேளைகளில், வேறுபட்ட இடங்களில் நிகழ்த்தும்போது அதற்குரிய ஆற்றுகைக்கான இலக்கண வரன்முறைக்குள் நின்று கொண்டதான் நிகழ்த்த முடியும். நின்ற நிலை, கைகளை விரித்து, கால் பாதம் மட்டும் தாளத்திற்கு இசைந்து கொடுக்கும் தன்மை, அதற்குரிய பாவம், உணர்வு, கருத்து, என்பன வெளிப்படும். அதே போல் பரத நாட்டிய நிகழ்வைக் கருத்துக் கொண்டால் மண்டல ஸ்தானங்கள், திருஸ்டி பேதம், கிரிவா பேதம், கண்டபேதம், அஸம்புத ஹஸ்தம், சம்புத ஹஸ்தம், போன்ற அங்கங்களின் வெளிப்படு-அக்கலையினுடைய தன்மைக் கேற்ப வெளிப்படுத்தப்படும். இலக்கணங்களை உள்வாங்கிக் கொண்டே நிகழ்வு மேடையில் அரங்கேறும். காலம் மாறலாம் ஆற்றுகை செய்யப்படும் இடம் மாறலாம் ஆனால் அதற்கான இலக்கண முறைகள் மாற்றமடையாது.

இக் கொள்கைகள் ஒரு அரங்கினுடைய வடிவமைப்புக்கான ஆதாரங்கள் அல்ல. இவை உலகளாவிய ரீதியில் வகுக்கப்பட்ட சட்ட விதி முறைகளும் அல்ல. இந்தக் கொள்கைகளை சிறு வழிகாட்டல்களாக பயன்படுத்திக் கொள்ளலாம்.(Collections of good advices) இங்கு குறிப்பிடப்படும் கொள்கைகள் அல்லது இலக்கணம்- குறிப்பிட்ட கலை இவ்வாறான முறைமையில்தான் மேற்கொள்ளப் படவேண்டும் என்பதற்காகும். இந்த இலக்கணம் எல்லாக் கலைக்கானதுமல்ல. இவ்விலக்கணம் ஒவ்வொரு கலைக்கும் தனித்தனியாக வகுக்கப்பட்டுள்ளது. நடனத்தை எடுத்துக்கொண்டால் பரதநாட்டியம் ஆடும் முறைமை ஒரு மாதிரியாக அமையப் பெற்றிருக்கும், கதக் வேறு மாதிரி

அமையப் பெற்றிருக்கும், ஓடிசி இன்னொரு விதமானதாக அமையப் பெற்றிருக்கும். இக்கொள்கைகள் ஒவ்வொரு கலைக்கும் தனிப்பட்டதாக அமையும். கதகளியில் பயன்படுத்தப்படும் ஹஸ்த பேதங்களுக்கும், பரத நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்படும் ஹஸ்த பேதங்களுக்கும் வித்தியாசம் உண்டு. ஆனால் குறிப்பிட்ட அரங்க வடிவமைப்புக்கு வழிகாட்டுவதற்காக கொள்கைகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அவ்வழிகாட்டலின் அடிப்படை விடயத்தை ஆரம்பப் பாதம் என்று குறிப்பிடுவர். இசையில் ஸ்வர வரிசை, அலங்காரம் என்பதை குறித்து நிற்கின்றது. பரதநாட்டிய மரபில் தட்டவு, நாட்டவு, குத்தவு என்று குறிப்பிடுவர்.

இக் கற்றல் பதிவேடுகளை சுய தேவைக்கேற்ப பின்பற்றலாம் அல்லது தவிர்க்கலாம். இவை குறிப்பிட்ட ஒரு கலைப் படைப்பின் விதி முறைகளை மீறுகின்ற தன்மை உடையவையோ, அல்லது அவற்றிற்கு முன்பு பாடானவையோ அல்ல. ஆனால் அக்கற்றல் அக்கலை பற்றிய அடிப்படை விடயங்களை புரிந்து கொள்வதற்கானதாக அமையும். தற்கால நவீன நடன அமைப்புக்களில் அல்லது மேலைத்தேய கலைஞர்களின் படைப்புக்களில் பெரும்பாலும் அவர்களுக்கென்று பாரம்பரியமான வழிகாட்டல் தொகுப்பு அல்லது ஆதாரம் என்பன இல்லையெனலாம். அதாவது ஒரு 'குரு-சிஸ்ய' வழி வருகின்ற பாரம்பரியத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டிராத பின்பற்றலை கொண்டது எனக் குறிப்பிடலாம். இன்றைய காலத்தில் ஆசிய மரபில் இல்லை என்று குறிப்பிட்டாலும், (அரிய முறையில் இம்மரபு பின்பற்றப் படுகின்றது) ஆசிய மரபு வித்தையைக் கற்றுக் கொள்வதற்கான அடிப்படை முறை குருசிஸ்ய மரபாகும். இதனை இவ்வாறு குறிப்பிடலாம், வித்தையைக் கற்றுக் கொள்வதில் இருக்கின்ற 'கொண்டு - கொடுக்கும்' செயற்பாட்டின் ஆணியே இன்றும் ஆசிய மரபில் மாறவில்லை.(Contemporary Western performers do not have an organic repertory of advice to provide support and orientation.)

பாரம்பரிய ஆசிய நாடுகளைச் சார்ந்த ஆற்றுகைக் கலைஞர்களுக்கு பாரம்பரியமான முழுமையான கட்டுப்பாடுடைய வழிகாட்டல்கள் இருக்கின்றன. அக்கலைஞர்கள் அக்காட்டுப்பாடுடைய வழிகாட்டல்களின் கீழேயே இயங்குவார்கள். குறிப்பாக குறிப்பிடவேண்டுமாயின் -இந்தியக் கலாச்சார கல்வி முறை 'குரு-சிஸ்ய' கல்வி முறையாகும். காலனித்துவ ஆட்சி மாற்றத்தால் குரு குலக்கல்வி முறை மாற்றமடைந்திருக்கலாம். ஆனால் ஏதோ ஒரு முறையில் இக்காலக்கல்வி முறை கற்றல் நிறுவனத்துடன் மிக நெருங்கியதாகவே காணப்படும். குறிப்பாக கலாச்சேத்திரா என்னும் நிறுவனத்தின் கற்றல்-கற்பித்தல் முறை, நான்கு வருடம் வதிவிட பயிற்சியாகவே அமைகின்றது. கதகளி, மோஹினி ஆட்டம், களறி, ஓடிசி போன்ற பாரம்பரிய கலைகள் பயிற்றுவிக்கும் முறையில் அக்குரு சிஸ்ய முறை இன்றும் பேணப்படுகின்றது.

அது மாதிரி இன்றி தனிப்பட்ட முறையில் கல்வி பயில்வதாக அமைந்தாலும், அக்கலையினை பாரம்பரியமாக பயிற்றுவித்துவரும் மரபு வழி ஆசான்களின் வழிகாட்டல் கீழேதான் மேற்கொள்ளப்படும். இன்றும் மரபுவழி கற்பித்தல்

முறை கையாளப்பட்டு வருகின்றது. இது இந்திய கலை மரபினை கற்பித்தலிலும் கற்றலிலும் உள்ள சிறப்பம்சம். (Asian performer has a base of organic and well tested absolute advice.)

இத்தகைய காட்டுப்பாடுடைய வழிகாட்டல்களின் கீழே இயங்குபவர்களால் மேலைத்தேய கலைஞர்களைப் போல் சுதந்திரமாக இருக்கமுடியாது. (சாஸ்திர இலக்கணங்களை தன்னிச்சையாக மாற்ற முடியாது.) பொதுவாக ஆசிய காலாசார பின்னணிதம் வரையரையைத் தாண்டிச் செல்வதற்கான சுகந்திரத் தன்மையில் இருந்து பாதுகாக்கப் படுகின்றது. இதற்கு காரணம் ஆசியக்கலைப் பாரம்பரியம் இறைதன்மையோடு இணைந்திருப்பது என்று குறிப்பிடலாம். வேறு விதமாக குறிப்பிடுவதாக இருந்தால் மேற்கத்தை கலச்சாரம் கலைகளை மனிதனுடைய திறன் என்று பார்ப்பதோடு அதற்கு கடவுள் தன்மை கற்பிக்க முன்வரவில்லை. ஆனால் ஆசிய நாட்டுக்கலைகள் கடவுளுடன் தொடர்புபடுத்தியே கற்பிக்கப்படுகின்றது.

ஆசிய நாட்டு கலை பயிற்றுவிக்கும் முறையினை குறிப்பாக இந்தியக் கலைக் கொள்கைகளையும், மதத்தையும் பின்பற்றுபவர்கள்-கலை பயிற்சி பெற்று நிகழ்த்தும் முறையை 'மார்க்கம்' என்றே குறிப்பிடுவார்கள். மார்க்கம் என்பது இறைவனை அடையும் வழி. இந்திய தத்துவங்களின் அடிப்படை நாதமே இறைவனை அடைவதாகும். இறைவனை அடைவதற்கான மார்க்கமாக கலைகளை கலைஞர்கள் பயன்படுத்துகின்றார்கள். சில சமயம் ஆசிய நாட்டுப் படைப்பாளிகள் மற்றவர்களுடைய படைப்பைப் பார்ப்பதையும் தவிர்த்துவிடுகின்றார்கள். இதன் மூலம் தம் கலையின் தனித்துயமை தனித் தன்மையான பாணி, கலை உருவாக்கத் தன்மை என்பன பாதுகாக்கப்படும் என்பதே அதன் காரணம்.

புரத நாட்டியம் என்னும் கலை மரபிலேயே பல்வேறு பாணிகள் உண்டு என்று குறிப்பிடுகின்றனர். தஞ்சாவூர் பாணி, வலுவூர் பாணி, கலாசேத்திரா பாணி, பந்தனை நல்லூர் பாணி என்று குறிப்பிடுகின்றனர். அதேபோல் 'காளி' என்னும் கலைவடிவத்தை எடுத்துக்கொண்டாலும் அதற்கான ஒவ்வொரு பாணிமுறைகள் உண்டு. இங்கு ஒவ்வொரு கலை வடிவங்களும் பல்வேறு பாணிகளை கொண்டு பயிலப் படுகின்றது. ஒவ்வொரு குருவும் தங்களுக்கு ஏற்றால் போல் ஒரு பாணியை பின்பற்றுகின்றனர், அதனையே அவர்கள் கற்பித்து வருகின்றனர். தன்னிச்சையாக செயற்படும் தன்மை, குறிப்பிட்ட துறைசார் விதிமுறைகள், பாதுகாப்புப் பொறிமுறைகள்-என்பவற்றை உணர்வதற்கான வாய்ப்பு-மற்றய படைப்பை பார்ப்பதனுடாக தங்களுடைய தன்மையையும் உணர்ந்து கொள்ளலாம். கலைஞர்கள் தங்களைத் தாங்கள் உணர்ந்து கொள்வதற்கு மற்றைய படைப்புக்களை பார்ப்பது நல்லது. மற்றைய படைப்புக்களில் உள்ள சிறந்த விடயங்கள் அறிந்து கொள்ள வேண்டும். இதனால் தங்களுடைய கலைக்கு ஏதும் பாதிப்பு ஏற்பட்டுவிடும் என்ற எண்ணம் பாரம்பரியத்தை கடைப்பிடிப்பவர்களுக்கு இருக்கின்றது.

இன்றைய உலகமயமான தன்மையில் கலைகள் எல்லாமே ஜனரஞ்சகத் தன்மையுடன் மேடைக்கு வரவேண்டும் என்ற எண்ணம் பொதுவாகவே எல்லோரிடம் இருக்கின்றது. இந்த ஜனரஞ்சகத்தன்மைக்கு கலைகளை புதிய தன்மையில் படைப்பது என்ற சிந்தனை முன்னிலை பெறுகின்றது. இந்த புதிய தன்மையில் வெளிப்படுத்துதல் என்பது பாரம்பரிய பாணியில் இருந்து விடுபடுவது என்ற அர்த்தத்தில் சிலர் சிந்திக்கின்றனர். அவ்வாறான நிலையில் அது ஒரு புதிய நடன அமைப்பு என்ற தன்மையில் பார்க்கலாம். ஆனால் அதனை குறிப்பிட்ட கலைப் பாணி என்ற தன்மையில் பார்க்க முடியாது.

சிலர் பிற கலை வடிவமைப்புக்களைப் பார்ப்பதில் இருந்து பின்நிற்பதில் மற்றவர்களுடைய சமூக கலாச்சாரத்தை அறிவதிலும் பின்நிற்கின்றனர். இதனை குறுகிய மனப்பான்மை என்று குறிப்பிடுவதிலும் தமது கலைக் கட்டுப்பாட்டின் தூய்மையைப் (preservation of the purity of the performance) பாதுகாப்பது ஒன்றே இங்கு நோக்கமாக இருக்கின்றது. இது ஒரு வகை விழிப்புணர்ச்சியே. அது நிகழ்த்துபவரின் அடிப்படையான மிக மதிப்புள்ள உரிமை அல்லது அவருடைய அரிதான பாணி பாதுகாக்கப் படுகின்றது, என்ற விழிப்புணர்வாகக் குறிப்பிடலாம். அவ்வாறு தான் என்றால் அவர்தன் பாணிக் குள் தனிமைப்படுத்தப் படுகின்றார். இருந்தாலும் அதனை அம் மரபினைப் பாதுகாக்கும் ஒரு விழிப்புணர்வு என்று தான் நாம் கொள்ள வேண்டும்.

அப்படி ஒரு கலைவடிவத்தின் தனித் தூய்மை பாதுகாக்கப்படா விட்டால் அக்கலையை மாறுபட்ட கொள்கைகளின் ஒருமைப்பாட்டு முயற்சியினால் (syncretism) கலப்படமாகிவிடும். அனைத்து கலை வடிவங்களையும் தரபுகளையும் இணைத்து நிகழ்த்தும் போது அது நவீன நடன அமைப்பு என்ற ரீதியில் எல்லோராலும் வரவேற்கப்படலாம். ஆனால் அது தனி மரபாகிவிடாது. இதில் இன்னொரு விடயம். இப்புதிய படைப்பில் நிகழ்த்துபவனின் உடல் அசைவுகள், உடலின் வீச்செல்லை, உடலால் வெளிப்படுத்தப்படும் அனைத்து விதமான செயற்பாடும் அப்பண்பாட்டு பாரம்பரியங்களில் இருந்துதான் வெளிவந்தது. மரபினை ஆழமாக உள்வாங்கிக்கொண்டு தான் அம்மரபினை மாற்றத்திற்குள் உட்படுத்த முடியும். இவ்வாறான செயல் நிலையில் ஒரு மரபு மட்டும்தான் கையாளப்படுவது அல்ல, பல்லவேறுபட்ட மரபு கலக்கப்படுகின்றது. இந்தக் கலப்பு புதிய வடிவமாக வெளிப்படும்.

நவீன முறையில் கலை வடிவத்தினை அமைப்பவர்கள் எந்த கலைமரபுப் பாணியை பின்பற்றுகின்றனர் என்பது முக்கிய விடயம் அல்ல. இங்கு மேலைத்தேச கலை வடிவங்கள் உள்வரலாம். இங்கு முக்கிய விடயம் என்ன வென்றால் மேற்கத்திய சிந்தனை மரபை இக்கலை மரபு உள்வாங்கிக் கொண்டதா-அல்லது மேற்கத்தைய சிந்தனை மரபு வலிய வந்து இக்கலை மரபுக்குள் புகுந்து கொண்டதா என்பது முக்கிய விடயம். இந்த வாதங்களுக்குப் அப்பாற்பட்ட விடயம் என்னவென்றால் எவ்வாறான புதிய அமைப்பியல் வந்து உட்புகுந்தாலும் நிகழ்த்துனனின் உடலும், உள்ளமும் ஆசிய நாட்டுப் பண்பாட்டுக்குள் இருந்து வருவதாகும். நவீன அமைப்புக்குள் பாரம்பரியமாக பழக்கப்பட்டு வந்த உடல் மாற்றமடையாது. குறிப்பிட்ட நவீன கலைவடிவத்தின் வெளிப்பாட்டினுடைய பயிற்சிகள் மரபுவழிப்பட்டன. பயிற்சிகளே அக்கலை வெளிப்பாட்டின் ஆணியேவராக அமைந்துள்ளது.

இங்கு உடலால் காட்டப்படுகின்ற மொழி என்பது அதன் பாரம்பரியத்தில் இருந்து விலகாததாக அமைகின்றது. இன்றும் தமது கலைக்குரிய பாணி இது என்று அதனையே பின்பற்றுபவர்களும் இருக்கின்றனர். இதனால் நாம் ஏனைய கலை வடிவங்களின் ஆக்கப்பூர்வமான விடயங்களினை அறிய முடியாத, தனிமைப்படுத்தப்பட்ட ஒரு ஆபத்தினை அனுபவிக்க நேர்கின்றது.

அரங்க அனுபவத்தின் அடிப்படைக் கொள்கைகளைக் கண்டுபிடித்து அவற்றினை சொந்த அனுபவம் மூலம் மாற்றலாம் அல்லது பயன்படுத்தலாம். இந்த இடத்தில் பன்முகத் தன்மையில் நாங்கள் கொள்கையை ஒன்றிணைக்கும் முயற்சியால் எமது தனித்துவமான நிகழ்வு மொழியில் தடுமாறத் தேவையில்லை. காரணம் ஆசியப் பண்பாட்டு மரபு ஒரு குறிப்பிட்ட தன்மையில் வளர்த்தெடுக்கப்பட்டதாகும்.

அரங்க மாநுடவியல் பற்றி பேசுவது என்பது முடியுமானவரை அதன் தத்துவத்தை பெறுவதே அன்றி இதன் காரண கார்த்தாக்களை தர்க்கிப்பதற்கு அல்ல. இக்கொள்கைகளைப் அறிவதினால் மேலைத்தேய, கீழைத் தேய நிகழ்த்துனர்கள் தமது படைப்புக்களை எந்தவிதி முறையினைப் பின்பற்றி வடிவமைத்தாலும் அல்லது எவ்வித விதிமுறைகளையும் பின்பற்றாவிடினும் அவைவருக்கும் இது பொதுவாக பயன் தருவதாக அமைகின்றது. (Studying these principles in this way, it will render a service to both the Western and the Asian performer to those who have a codified tradition as well as to those who suffer from the lack of one.)

#### துணை நூற் பட்டியல்

- [1] Eugenio Barba and Nicola Savarese, A Dictionary of Theatre Anthropology – The Secret Art of the Performer, Second Edition, Routledge, Oxon, 2006
- [2] R Venkateswaran, “India Sevviyal Natanam” (Tamil), Translation in Tamil of Dr.Kapila Vatsyayan’s book ‘Indian Classical Dance’, Publications Division, Ministry of I & B, Govt of India, New Delhi