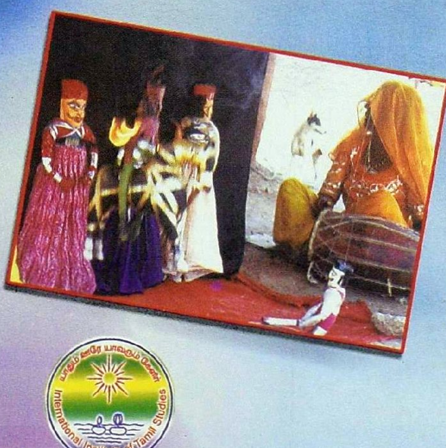
நடிப்புக் கலையும் பேசும் படக்காட்சியும்

பம்மல். சம்பந்த முதலியார்



உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
International Institute of Tamil Studies

நடிப்புக்கலையும் பேசும்படக்காட்சியும்

பம்மல் சம்பந்த முதலியார்

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
International Institute of Tamil Studies
தரமணி, சென்னை - 600 113

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title of the Book	:	Nadippukkalayum Pesumpadakatchiyum
Author	:	Pammal Sambandha Mudaliar
Publisher	:	International Institute of Tamil Studies C.I.T. Campus, Chennai-600 113 Ph: 22542992
Publication No.	:	455
Language	:	Tamil
Edition	:	Reprint
Date of Publication	:	2003
Paper Used	:	18.6 Kg TNPL Maplitho
Size of the Book	:	1/8 Demy
Printing type used	:	10 Point
No. of Pages	:	vi + 154
No. of Copies	:	1200
Price	:	Rs. 40/- (Rupees Forty Only)
Printed by	:	Powerman Printers 89, Coral Merchant Street Mannady, Chennai - 600 001 PH. 25248342
Subject	:	Dramatology

தமிழ் வளர்ச்சி இயக்ககம் வழங்கும் அரிய நூல்களை வெளியிடும் திட்டத்தின் கீழ் நிதியுதவி பெற்று இந்நூல் வெளியிடப்படுகிறது.

முனைவர் சா. கிருட்டினமூர்த்தி
இயக்குநர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
தரமணி, சென்னை-600 113.

அணிந்துரை

வழக்கறிஞர், நீதித்துறையின் மாண்புமிகு நடுவர், நாடக ஆசிரியர், நாடக இயக்குநர், நாடக நடிகர் என்றவாறு பல்வேறு பரிணாமங்களைக் கொண்டவர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார்.

தமிழ்நாடகம் கலை உணர்வில்லாது, சாதாரண வயிற்றுப்பிழைப்புக் கலைஞர்களின் கைப்பாவையாக; இழிந்தோர் கலையாகக் கருதப்பட்ட நிலையினை மாற்றிக் கற்றோர், கல்லாதோர் அனைவரும் கண்டு களிக்கும் கலையாகத் தமிழ்நாடகத்தை உருவாக்கிய பெருமை பம்மல் சம்பந்த முதலியாரைச் சாரும்.

1891 ஆம் ஆண்டு 'சுகுண விலாச சபா' என்னும் நாடகக் குழுவைத் தொடங்கி, 'புஷ்பவல்லி' என்னும் நாடகத்தை மேடையேற்றியதைத் தொடர்ந்து 'மனைவியைத் தேர்ந்தெடுத்தல்' வரை *94* நாடகங்களை எழுதி, இயக்கி, நடித்து மேடையேற்றித் தமிழ்நாடக வளர்ச்சிப் பணியாற்றியவர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார். இவருடைய, 'நடிப்புக்கலையில் தேர்ச்சி பெறுவது எப்படி?' என்னும் நூல் சிறந்த நடிப்புக் கோட்பாடு நூலாக விளங்கக் காணலாம்.

இவருடைய படைப்புகளாகிய தமிழ் அன்னை பிறந்துவளர்ந்த கதை, சிவாலயச் சில்பங்கள், பேசும்படக்காட்சி, நடிப்புக்கலை, கதம்பம் ஆகியவற்றை மறுபதிப்பாக வெளியிடத் தமிழ் வளர்ச்சி இயக்ககத்திடம் நிதி உதவி கோரிய நிலையில் இவை அனைத்தையும் ஒன்றாகச் சேர்த்து ஒரே தொகுதியாக வெளியிட்டால் அந்நூல்விற்பனை எளிதாக அமையாது என்பதால் இவ்வைந்து படைப்புகளையும் இரண்டு தொகுதிகளாக வெளியிட முடிவுசெய்யப்பட்டது. அவ்வகையில் முதல் தொகுதியில் தமிழ் அன்னை பிறந்து வளர்ந்த கதையும், சிவாலயச் சில்பங்களும் இடம்பெறுகின்றன. இத்தொகுதிக்குத் **தமிழ் அன்னை** என்று பெயரிடப்பட்டுள்ளது. நடிப்புக்கலையில் தேர்ச்சிபெறுவதெப்படி, கதம்பம், தமிழ் பேசும்படக்காட்சி ஆகிய மூன்று படைப்புகளும் இரண்டாவது தொகுதியில் இடம்பெறுகின்றன. அதற்கு **நடிப்புக் கலையும் பேசும்படக்காட்சியும்** என்ற பெயர் அமைக்கப்பட்டுத் தனிநூலாக வெளியிடப்பெறுகின்றது. பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் இப்படைப்புகளை

இரண்டு தொகுதிகளாக வெளியிடுவதால் இவற்றை வாங்கிப் பயன்பெறுவது எளிதாகும். ஆசிரியர், இந்நூலில் நடிப்புக்கலை பற்றிய அனுபவ அளவிலான கருத்துகளை எளிய நடையில் கூறியிருப்பதால் அனைவரும் படித்துப் பயன்பெறும் நிலையில் இந்நூல் அமைந்துள்ளது. கதம்பம் என்ற பகுதியில் தமிழ் நாடகங்களின் முன்னேற்றம் குறித்துச் சுட்டிக் கூறியுள்ளார். தமிழ் பேசும்படக் காட்சி என்னும் பகுதி பேசும்படத்தின் தொழில் நுட்பம் சார்ந்த அனைத்துக் கூறுகளையும் உள்ளடக்கிய களஞ்சியமாகவே அமைந்துள்ளது.

பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் படைப்புகளை இந்நிறுவனம் மறுபதிப்பாக வெளியிடுவதால் அவருடைய மொழிநடையில் எவ்விதமாறுதலும் செய்யாமல், மூலத்தில் இருந்த வண்ணமே மறுபதிப்புச் செய்யப்படுகின்றது.

இந்நூலை மறுபதிப்பாக வெளியிட நிதியுதவி வழங்கிய தமிழ் வளர்ச்சி இயக்ககத்திற்கும், அதன் இயக்குநர் **முனைவர் ம.இராசேந்திரன்** அவர்களுக்கும் எங்கள் நெஞ்சார்ந்த நன்றி.

இந்நிறுவன வளர்ச்சிக்கு ஆக்கமும், ஊக்கமும் தந்து வருகின்ற நிறுவனத் தலைவர் **மாண்புமிகு கல்வியமைச்சர் திருமிகு செ. செம்மலை** அவர்களுக்கும், தமிழ் வளர்ச்சி பண்பாடு-மற்றும் அறநிலையத்துறைச் **செயலாளர் திருமிகு பு.ஏ. இராமையா, இ.ஆ.ப.,** அவர்களுக்கும், **கூடுதல் செயலாளர் திருமிகு தா. சந்திரசேகரன் இ.ஆ.ப.,** அவர்களுக்கும் என் நன்றியறிதலைப் புலப்படுத்திக் கொள்கிறேன்.

இந்நூலுக்கு மெய்ப்புத்திருத்தம் செய்துதவிய நிறுவன ஆராய்ச்சி உதவியாளர் முனைவர் தி. மகாலட்சுமிக்கும், இந்நூலுக்கு ஒளியச்சுக்கோப்புச் செய்து தந்த நிறுவனக் கணிப்பொறி உதவியாளர் திருமதி பி. கௌசல்யாவிற்கும், அழகிய முறையில் நூலை அச்சிட்டுத் தந்த சென்னை பவர்மேன் அச்சகத்தார்க்கும் நன்றியும் பாராட்டுகளும் உரியன.

சென்னை

நாள்: 16.7.2002

இயக்குநர்

உள்ளே

	பக்கம்
நடிப்புக்கலையில் தேர்ச்சி பெறுவதெப்படி	1
கதம்பம்	60
தமிழ் பேசும்படக்காக்ஷி	72

நடிப்புக்கலையில் தேர்ச்சிபெறுவது எப்படி?

முதல் அத்யாயம்

நான் ஓர் ஆக்டர் என்று சிறிது பெயர்பெற்ற நாள் முதலாக, எனது இளைய நண்பர்களில் பலர், என்னை மேற் குறித்த கேள்வி கேட்டிருக்கின்றனர். "நான் நாடகமாட விரும்புகிறேன்; எனக்கு நாடக மேடையில் பெயர் எடுக்க வேண்டுமென்று விருப்பமிருக்கிறது; இக்கலையை நான் கற்பதெப்படி? நான் நல்ல ஆக்டராவது எப்படி?" என்று கேட்டிருக்கின்றனர். ஆகவே சென்ற நாற்பத்தைந்து வருடத்திய என் அனுபவத்தைக் கொண்டு, என் இளைய நண்பர்களுக்குச் சில விஷயங்களைத் தெரிவிக்க விரும்புகிறேன்.

முதன் முதல் இவ்விஷயத்தில் என் நண்பர்களுக்கு நான் தெரிவிக்க விரும்பும் சமாசாரம் என்னவென்றால், நாடகமாடுவதை நீங்கள் வினோதமாகக் கொள்ளும் வரையில்தான் அது உங்களுக்குச் சந்தோஷத்தை யுண்டுபண்ணும், அதையே ஜீவனார்த்தமாகக் கொள்வீராயின், அதுமுதல் அந்த சந்துஷ்டி குறையும் என்பது தான். இது என்னுடைய அபிப்பிராயம் மாத்திரமல்ல, மேல் நாட்டுச் சிறந்த ஆக்டர்களிற் பலரும் அப்படியே அபிப்பிராயப் பட்டிருக்கின்றனர். இங்கிலாந்தில் மிகவும் கீர்த்தி பெற்ற காலஞ்சென்ற ஆக்டராகிய சர் ஹென்றி இர்விங் (Sir Henry Irving) என்பவர், முதலில் அமெட்டூர் (Amateur) ஆக இருந்து பிறகு நாடகமாடுவதையே தன் ஜீவனோபாயமாகக் கொண்டவர். அவர் ஒரு முறை, தான் சிறு வயதில் வாசித்த ஆக்ஸ்போர்டு (Oxford) என்னும் கலாசங்கத்தில் நாடகமாடுவதைப் பற்றிப் பிரசங்கம் செய்தபொழுது, இதே அபிப்பிராயத்தைத் தெரிவித்திருக்கிறார். இதற்கு முக்கியக் காரணம், நாடகமாடுவதையே தொழிலாகக் கொண்டோமாயின், அதுமுதல் நாடகக் கலையை அபிவிருத்தி செய்யவேண்டும் என்னும் எண்ணம்போய், எப்படி நடித்தால்

அதிக வரும்படி வரும் என்னும் எண்ணமே, நமது மனத்திற் குடிபுகும் என்பதாம்.

இதனால் நான் நாடகமாடுந் தொழிலை இழிவுபடுத்திக் கூறிய படியன்று. ஐரோப்பா, அமெரிக்கா முதலிய கண்டங்களில் நாடகமாடுந் தொழில் தற்காலம் இழிவாக மதிக்கப்படவில்லை. வைத்தியத் தொழில், ராணுவத் தொழில், உபாத்தியாயத் தொழில், முதலிய கௌரமான தொழில்களைப்போல் இதுவும் ஒரு கௌரவமான தொழிலாகத்தான் எண்ணப்படுகிறது. அதைப் போலவே இன்னும் சில வருஷங்களுக்குள் நமது நாட்டிலும் இத்தொழிலானது, முன்பிருந்தபடி மதிக்கப்படாது, கௌரவமாய் மதிக்கப்படும் என்பதற்குத் தடையில்லை. அன்றியும், படித்தவர்களாயிருந்தும் நமது தேசத்துச் சிறுவர்களுக்குத் தற்காலம் உத்யோகங்கள் கிடைப்பது மிகவும் அரிதாயிருப்பதால், நாடக மாடுவதையும் அவர்கள் ஓர் உத்தியோக முறையாகக் கொள்வார்களாயின், அவர்கள் வேலையின்றி இப்பொழுது படும் கஷ்டமானது சிறிது குறையுமென்பதற்குத் தடையில்லை. ஆயினும் நான் எடுத்துக் கூற வந்த முக்கியாம்சம் என்னவென்றால், ஒருவன் நாடகமாடுவதை வேடிக்கையாய்க் கொள்ளும் வரையில் அவனுக்கு அதில் இன்பம் அதிகமாயிருக்கும்; வேலையாகக் கொள்வானாயின் அது குறையும் என்பதேயாம்.

மேற்கூறிய விஷயத்தை வற்புறுத்துவதற்கு மற்றொரு காரணமுண்டு. பள்ளிக்கூடங்களில் வாசிக்கும் அநேக சிறுவர்கள் "நான் படிப்பை விட்டு நாடகக் கம்பெனியைச் சேரலாமென்றிருக்கிறேன்; என்ன சொல்லுகிறீர்கள்?" என்று என்னைக் கேட்டிருக்கின்றனர். அன்றியும் குறைந்த சம்பளத்திலிருக்கும் உத்தியோகஸ்தர்களிற் சிலர், சில நடிகர்கள் நாடகம் ஒன்றுக்கு இருநூறு முந்நூறு, வாங்குவதைக் கண்டு, "என் வேலையை விட்டு, நாடக மாடுவதைத் தொழிலாகக் கொள்ளலாமென்றிருக்கிறேன், எனக்கு என்ன புத்திமதி கூறுகிறீர்கள்?" என்று என்னைக் கேட்டிருக்கின்றனர்.

இவர்களுக்கெல்லாம், நான் ஒரே பதில்தான் கொடுத்துக் கொண்டு வருகிறேன். ஐரோப்பா முதலிய கண்டங்களில் இருப்பதுபோல் இன்னும் இந்திய நாடகமேடை, அத்தனை உந்நத ஸ்திதிக்கு வரும் வரையில், நீங்கள் அவ்வாறு செய்யாதீர்கள், என்பதேயாம். நாடகமாடுவதைத் தொழிலாகக்கொண்டு, பணம் சம்பாதித்து வாழும் நடிகர்களைத் தற்காலம் ஒரு கையின் விரலில்

எண்ணிவிடலாம்; நாடகமாடும் உற்சாகத்தால் இழுக்கப்பட்டு அதையொரு தொழிலாகக்கொண்டு, சீரழிந்த பேர்களை ஆயிரக்கணக்காக எண்ணலாம். ஆகவே, நாடமேடையின்மீது ஏற விரும்புவோர், முக்கியமாக அதையே ஜீவனாதாரமாகக் கொள்ள விரும்புவோர், மிகவும் ஆராய்ந்து பார்த்தே அவ்விதம் செய்யத் தீர்மானிக்கவேண்டுமென்பது என் திடமான அபிப்பிராயம்.

ஆயினும் இதனால் நாடகமாடுவதில் இதை வாசிக்கும் என் இளைய நண்பர்களுக்கு இருக்கும் உற்சாகத்தைக் குறைக்க எண்ணியவனன்று. இதனால் சென்ற நாற்பத்தைந்து வருடங்களாக நான் பெற்ற இன்பம் எனக்கு நன்றாய்த் தெரியும். அவ்வின்பத்தை மற்றவர்களும் அடைய வேண்டுமென்பது என் கோரிக்கை. ஆகவே, அவ்வின்பத்தைப் பெறுவதற்கு அவர்களுக்கிருக்கவேண்டிய குணங்களைப் பற்றியும் அக்கலையைப் பயில வேண்டிய மார்க்கங்களைப் பற்றியும் சற்று விவரமாய் எழுதுகிறேன்.

முதலில் நாடகமேடை யேறி அதில் பெயர்பெற விரும்பும் ஒவ்வொரு ஆக்டரும், நல்ல தேக ஆரோக்கிய முடையவனாக யிருக்க வேண்டும். இதை முதலில் குறிப்பிட்டதற்கு முக்கியமான ஒரு காரணமுண்டு. ஓர் ஆக்டர் தன் தேக ஸ்திதியைத் தக்கபடி பாதுகாத்து வராவிட்டால் அவன் நெடுநாள் நாடகமேடையில் நடிப்பது அசாத்தியம் என்பது என் கண்டிப்பான தீர்மானம். அநேகம் ஆக்டர்கள், முக்கியமாக நாடகமாடுவதையே ஜீவனாதாரமாகக் கொண்டவர்கள், தங்கள் சிறுவயதில் நல்ல ஆக்டர்களாயிருந்த போதிலும், சில வருடங்களுக்கெல்லாம் தங்கள் தேக ஸ்திதியைத் தக்கபடி பாதுகாத்து வராமையால் துர்ப்பலர்களாகி, பிணிக்குட்பட்டு, நாடகமேடையினின்றும் விலகவேண்டி வந்ததை நான் பன்முறை என் ஆயுளில் பார்த்திருக்கின்றேன். அன்றியும் நாடக மாடுவதென்றால் சுலபமான காரியமல்ல; ஒவ்வொரு நாடகத்திற்கும் பல நாட்கள் ஒத்திகை செய்யவேண்டும். மேலும் நமது தென் இந்தியாவில் சாதாரணமாக நாடகங்களெல்லாம் இராக்காலங்களில் தான் நடத்தப்படுகின்றன. இரவில் தூக்கமின்றி விழிப்பது எப்பொழுதும் தேகபலத்தைக் குன்றச் செய்யும். நான் சிறுவனாயிருந்த பொழுது இரவு நாடகங்கள் சாதாரணமாக, காலை மூன்று, நான்கு மணி வரையில் நடத்தப்பட்டதைப் பார்த்திருக்கிறேன். எனது நாடகமேடை நினைவுகளில் நான் குறித்தபடி எங்கள் சபையில் 1893-ஆம் வருஷம் முதன் முதல்

லீலாவதி-சுலோசனா நாடகம் நடத்தியபொழுது, அதுமுடிய காலை 3-1/2 மணி ஆயிற்று! இந்த வயதிலும், மதுரை முதலிய வெளியூர்களுக்குப் போய் நாடகம் நடத்திய பொழுதெல்லாம் சாதாரணமாகக் காலை 2-1/2 அல்லது 3-1/2 மணி வரையில் நான் நடித்திருக்கிறேன். இவ்வாறு இராத்தூக்கம் கெட்டபிறகு வேஷத்தைக் கலைத்துவிட்டு வீட்டிற்குப்போய் உறங்குவதற்கு இன்னொரு மணி சாவகாசம் பிடிக்கும். இதன் கஷ்டம் இதை அனுபவித்தவர்களுக்குத்தான் மறுநாள் தெரியும்! ஆகவே, யௌ வனத்தில் இது சுலபமாக விருந்தபோதிலும், அநேகம் வருஷங்கள் நாடக மேடையில் நடிக்கவேண்டுமென்று விரும்புவோர் தங்கள் தேக ஸ்திதியை மிகவும் ஜாக்கிரதையாகப் பாதுகாத்து வராவிட்டால், அது அசாத்தியமான காரியமாகும். அநேகம் பால நாடக சபைகளில் சில வருடங்கள் நற்பெயரெடுத்த சிறுவர்கள் இவ்வாறு இராக்காலங்களில் விழித்து நாளுக்கு நாள் ஆடவேண்டி வந்தமையால், அகால மிருத்துவை அடைந்ததைக் கண்ட நான் பன்முறை விசனித்திருக்கிறேன். அன்றியும் வயது வந்த ஆக்டர்களும் தங்கள் தேகத்தைச் சரியாகப் பாதுகாக்காமையால் கெட்டழிந்ததைப் பன்முறை பார்த்திருக்கிறேன். உடம்பு சரியாக இல்லா விட்டால் எந்த நடிகனும் சரியாக நடிக்க முடியாது; சரியாகப் பாடுவது அதிலும் கடினம். இதை நான் என் சொந்த அநுபவத்தினின்றும் கூறுகிறேன். என் தேகம் அசௌக்கியமாயிருந்த பொழுது யாழ்ப்பாணத்திலும், மதுரையிலும், நான் நடிக்கவேண்டி வந்த பொழுது நான் நடித்தது எனக்கே திருப்தியாயில்லை; எனக்கே நான் நடித்தது திருப்திகரமா யில்லாவிட்டால் சபையோருக்கு அது எப்படி திருப்தியை உண்டாக்கும்? ஏதோ நான் கொஞ்சம் பெயர் பெற்ற ஆக்டர் என்பதினால் தள்ளிக்கொண்டு போயிருக்க வேண்டும் என்பதற்கு ஐயமில்லை. என் தேகஸ்திதி மிகவும் நன்றாயில்லாவிட்டால் “அமலாதித்தியன்”, “மனோகரன்” முதலிய கடின பாகங்களருகில் நான் போவதில்லை; அப்படிப்பட்ட கடினமான பாத்திரங்களை நீக்கிச் சுலபமாய் ஆடத்தக்க ஏதாவது பாத்திரங்களை நடிக்கும் வண்ணம் ஏற்பாடு செய்வேன். ஆகவே, நாடகமேடையின்மீது ஏற விரும்பும் ஒவ்வொருவனும் சிறந்த தேகஸ்திதியிலிருக்க வேண்டுமென்பது அதி அவசியமாகும்; அன்றியும் அவன் எத்தனை வருடம் நாடகங்களாட விரும்புகிறானோ அத்தனை வருடங்களும் அத்தேக ஸ்திதியைத் தக்கபடி பாதுகாத்து வரவேண்டியது மிக்க அவசியமாம்.

இரண்டாவது நாடகமேடையில் பெயர் பெற விரும்புவோர்கள் தங்கள் குரலைக் கவனிக்க வேண்டியதுடன்,

ரங்கத்தினின்றும் பேசினாலும், பாடினாலும், சபை முழுதும் கேட்கும்படியான குரலை யுடைத்தாயிருப்பது அதி அவசியமாம். எவ்வளவு நல்ல ஆக்டரா யிருந்தபோதிலும் சபையோருக்குக் கேட்காத சிறு குரலையுடையனாயிருந்தால் என்ன பிரயோஜனம்? அவனைக் கேட்பதைவிட மௌன சினிமாக் காட்சியைப் பார்க்கலாமல்லவா? சில ஆக்டர்களுக்கு உருவமும், முகபாவமும் நன்றாயிருக்கிறது, குரல் முதல் நான்கைந்து வரிசையில் உட்கார்ந்திருப்பவர்களுக்குத் தான் கேட்கும்! இதனால் அவர்கள் அவ்வளவாகச் சோபியாததைப் பார்த்திருக்கிறேன். இன்னும் பல ஆக்டர்கள் குரல் கீச்சுக்குரலாயிருப்பதால் அவர்கள் பெயர் பெறாததையும் கவனித்திருக்கிறேன். ஆகவே நல்ல குரல் இருக்க வேண்டியது எல்லா ஆக்டர்களுக்கும் அதி அவசியமாம். இதனால் எல்லா ஆக்டர்களும் உரத்த சப்தத்துடன் கத்தவேண்டுமென்று கூறியபடியன்று. அரங்கத்தினின்றும் சாதாரணமாகப் பேசின போதிலும், ஹால் முழுவதும் கேட்கவேண்டுமன்பதுதான் என் கருத்து. கம்பீரமான குரலானது ஒரு நடிகனுக்குப் பெரும் நிதியாம். இச்சந்தர்ப்பத்தில் ஸ்திரீ வேஷம் தரிப்பவர்கள் மெல்லிய குரலுடன் தான் பேசவேண்டும் என்று சில ஆக்டர்கள் எண்ணுகிறார்கள். இது ஒரு விதத்தில் வாஸ்தவமே. ஆயினும் ஸ்திரீகளின் சொல் நயமாயிருக்க வேண்டியதாயிருந்த போதிலும் யாவர்க்கும் கேட்கும்படி யானதாயிருக்கவேண்டும். சரியான குரலில்லாதவர்கள் ரங்கத்தின் மீது ஏறாதிருப்பது நலமாம்.

நாடக மேடையில் பெயர் பெற விரும்புவோர் அங்கஹீன மில்லாதிருக்கவேண்டுமென்று நான் எடுத்துக்கூற வேண்டிய நிமித்தியமில்லை. அதிலும் முக்கியமாக “ராஜபார்ட்” என்று சாதாரணமாக வழங்கப்படும் கதாநாயகன் வேஷம் தரிக்க விரும்புவோர் சிறந்த உருவமைந்தவராயிருக்க வேண்டுமென்பது திண்ணம். சாமுத்திரிகா சாஸ்திரப்படி உத்தம லட்சணங்கள் அமைந்துள்ளவர்களே இப்படிப்பட்ட பாத்திரங்களை எடுத்துக்கொள்ளத் தக்கவர்கள் என்று நான் கூறவேண்டிய நிமித்தியமில்லை. ஒன்றரைக் கண்ணுடையார் தாமரைக் கண்ணனான ஸ்ரீ ராமபிரான் வேடம் புனைய வேண்டுமென்று விரும்பினால் அது எப்படி சாத்தியமாகும்? குண்டோதரனைப் போன்ற வயிறு உடையவர்கள் அர்ஜுனன் வேடம் புனைதல் தகாதல்லவா? வற்றலைப்போல் உலர்ந்த உடலையுடையவர்கள் பீமன் வேடம் தரித்தால் எப்படி யிருக்கும்? இச்சந்தர்ப்பத்தில் முக்கியமாக, ஸ்திரீ வேஷம் தரிக்க விரும்புவோர்கள் மிகவும்

சிறந்த உருவமைந்தவர்களாக யிருக்கவேண்டும் என்பது கூறாமலே யாவர்க்கும் விசிதமாகும். ஆண்வேடம் தரிப்பவர்களுக்காவது உத்தம புருஷ லட்சணத்தில் கொஞ்சம் குறைந்தாலும் பெரிதன்று; ஸ்திரீவேடம் தரிப்பவர்களுக்கு உத்தம ஸ்திரீகளின் லட்சணங்கள் அமைந்திருக்க வேண்டியது இன்றியமையாததாம். இக்காரணம் பற்றித்தான், நமது நாட்டில் அயன் ராஜபார்ட்டுக்கு அநேகர் கிடைத்த போதிலும், அயன் ஸ்திரீ பார்ட்டுக்குச் சரியான ஆக்டர்கள் சிலரையே நான் பார்த்திருக்கிறேன். மேலும் ஸ்திரீ வேஷம் தரிக்க விரும்புவோர், தற்கால நாடகமேடையின் நிலைமையின்படி பலவிதப் பயிற்சி யுள்ளவர்களா யிருக்க வேண்டும். ஆகையினால் தென் இந்தியா நாடகமேடையின் மீது ஏறி ஸ்திரீ வேடத்தில் பெயர் பெறவேண்டுமென்னும் எண்ணமுடையோர் அதற்கேற்ற உருவமும் குரலும் சங்கீத ஞானமும் இல்லாவிட்டால் அவ்வெண்ணத்தைத் திட்டென ஒழிவார்களாக.

இதன் பிறகு, ஆக்டர்களாக விரும்புவோர்க்கு ஞாபசக்தி போதுமானதா யிருக்கவேண்டும்; இச்சக்தி குறைந்தவர்களாயிருந்தால் நாடகமேடையில் பெயர் எடுப்பது மிகவும் கஷ்டமாகும். நாற்பது வருடங்களுக்கு முன் நாடகமேடையில் தோன்றும் பாத்திரங்கள் வாய்க்கு வந்தபடி பேசும் வழக்கமானது மாறி, தற்காலம் நாடகாசிரியர்கள் எழுதியபடி வார்த்தைகளைப் பேசவேண்டிய காலமாய் மாறிக்கொண்டு வருகிறது. ஆகவே நடிகர்களெல்லாம், தாங்கள் படித்த பாடங்களை மறவாதிருக்கும் ஞாபகசக்தி யுடையவர்களாயிருக்க வேண்டியது மிகவும் அவசியமாம்.

மேற்கூறிய விஷயங்களுடன் நல்ல நடிகன் என்று பெயர் பெறவிரும்பும் ஒவ்வொருவனுக்கும், இக் கலையில் மிகுந்த உற்சாகமிருக்க வேண்டும். எந்தக் கலையில் தேர்ச்சியடைய வேண்டுமென்று விரும்பினாலும், அக்கலை பயிலுவதில் உற்சாக மில்லா விட்டால் பயன்படாது. நாடகக் கலையானது சாதாரண ஜனங்களால் மிகவும் எளிதிற் கற்கக் கூடியதென்று எண்ணப் பட்ட போதிலும், அதில் தேர்ச்சி யடைவதின் கஷ்டம் அதில் முயன்றவர்களுக்குத்தான் தெரியும். இவ்வுற்சாகத்துடன் இக்கலை பயிலுவதில் கூட எந்நாளும் கஷ்டப் பட்டா லொழிய இதில் தேர்ச்சி பெறுவது துர்லபம்.

இரண்டாம் அத்யாயம்

நாடக மேடையேற விரும்புவோர்க்கு இன்னின்ன இன்றியமையாதன வென்று கூறி விட்டீர்கள் சரிதான், ஆயினும் அவைகளைப் பெறுவதெப்படி? என்று எனது இளைய நண்பர்கள் கேட்கலாம். ஆகவே என் அனுபவத்தைக் கொண்டு நான் கற்றறிந்த மார்க்கங்களை இங்கு எடுத்து எழுதுகிறேன்.

நாடக மாடுவோர் நல்ல தேகஸ்திதியிலிருக்க வேண்டு மென்று முதலில் குறிப்பித்தேன். ஒருவன் தேகத்தைத் தக்கபடி காப்பாற்றிக்கொள்ள வேண்டுமென்றால் சுத்த போஜனம் கொள்ள வேண்டும்; சுத்த ஜலம் அருந்த வேண்டும்; பரிசுத்தமான காற்றை உட்கொள்ள வேண்டும் ; ஸ்நானாதிகளினால் உடம்பை பரிசுத்தமாய் வைத்திருக்க வேண்டும்; காலத்தில் நித்திரை கொள்ள வேண்டும்; இவை போன்ற சுகாதார விதிகளை நமது ஆயுர்வேத சாஸ்திரங்களினின்றும், ஆங்கில வைத்திய நூல்களினின்றும் எளிதில் தெரிந்து கொள்ளலாம். ஆயினும் அவற்றுள் முக்கியமானதாகிய தேகப் பயிற்சியைப் பற்றி மாத்திரம் இங்கு எடுத்து எழுத விரும்புகிறேன். தேகப் பயிற்சிக்குச் சம்ஸ்கிருதத்தில் வியாயாமம் என்று பெயர். ஆங்கிலத்தில் எக்சர்சைஸ் (Exercise) என்பார்கள். மகம்மதியர்கள் இதைக் கசரத் என்பார்கள். இது எல்லா மனிதர்களுக்கும் முக்கியமானதே. அதிகமாக நாடகமாடுபவர்களுக்கு இன்றியமையாததாம்.

ஒவ்வொரு நடிகனும் ஒவ்வொரு தினமும் காலை மாலைகளில் 15-நிமிஷமாவது தேகப் பயிற்சி செய்து வரவேண்டும்; கூடுமானால் இதற்கு மேலும் செய்து வந்தால் நலம்தான். ஆயினும் குறைந்த பட்சம் கால் மணி சாவகாசமாவது இதற்காகப் பிரத்யேகமாய் ஏற்படுத்த வேண்டுமென்பது என் கருத்து. அன்றியும், இதைத் தினம் செய்து வர வேண்டியது மிகவும் அவசியம். ஒரு மாதத்து தேகப் பயிற்சியை ஒரே நாளில் 1-1/2 மணி நேரம் நான் செய்து விடுகிறேன் என்பதில் பயனில்லை. தேகப் பயிற்சியின் பலனெல்லாம் தினம் செய்து வருவதினாற்றான் பூரணமாய்க் கிடைக்கும். நான் சிறு வயது முதல் தண்டால், பஸ்கி முதலிய கசரத் செய்து வந்தேன். என் தகப்பனார் தேகப் பயிற்சியின் நன்மையை அறிந்தவர்; தன் பிள்ளைகளுக் கெல்லாம் ஒரு மகம்மதிய வஸ்தாதை ஏற்படுத்திக் கசரத் கற்பிக்கச் செய்தார். சிறு வயதில் நான் அப்பியசித்தின் பலனை இன்னும் அனுபவிக்கிறேன். நான் கொஞ்சம் பெரியவனாகிப் பச்சையப்பன் பள்ளிகூடத்திற்குப் போன பிறகு, நானும் எனது பால்ய நண்பரான

வி.வி. ஸ்ரீனிவாச ஐயங்காருமாக, ஆங்கில ஜிம்நாஸ்டிக்ஸ் (Gymnastics) பழகி வந்தது எனக்கு நன்றாய் ஞாபகமிருக்கிறது. ஆயினும் அதனால் நான் அவ்வளவு தேக வலிவு அடையவில்லை என்பது என் அபிப்பிராயம். எனக்கு ஈசன் கிருபையால் சற்றேறக் குறைய அறுபத்து மூன்று வருடங்களாகியும் இன்றும் காலை மாலைகளில் கொஞ்சமாவது தேகப் பயிற்சி யில்லாம லிருப்பதில்லை. இதனால் தான் இத்தனை வயதாகியும் நாடக மேடையில் இன்னும் ஆடும்படியான தேகசக்தி பெற்றிருக்கிறேனென உறுதியாய்க் கூறுவேன். நான்கு மணி நேரம் நாடக மேடையின் மீது நடிப்ப தென்றால் மிகவும் சிரமம் என்பது அதை அனுபவித்தவர்கள்தான் அறிவார்கள். அப்படி நடிப்பதற்குத் தேக வலிவு குன்றாதிருத்தல் அதி அவசியம் என்று நான் வற்புறுத்த வேண்டிய நிமித்திய மில்லை.

இத் தேகப் பயிற்சிக்காக, தண்டால், பஸ்கி முதலான கஷ்டமான வேலைகளைச் செய்ய வேண்டும் என்னும் அவசியமில்லை. பிசிக்கல் கல்சர் (Physical culture) என்பதைப் பற்றி அச்சிடப்பட்டிருக்கும் பல ஆங்கிலப் புஸ்தகங்களிலும், பத்திரிகைகளிலும் கண்டிருக்கும் அவயவச் சலனங்களைச் (Body movements) செய்து வந்தால் போதும். இப்படித் தினந்தோறும் செய்து வருவதனால், தேகத்திலுள்ள தசை (Muscles)களுக்கு உறுதியையுண்டாக்குவதன்றி ஒழுங்காய் நிற்பதற்கும் நடப்பதற்கும் மிகவும் அனுகுணமாம்; மற்ற விஷயங்களில் நல்ல தேர்ச்சி பெற்ற சில ஆக்டர்கள், நாடக மேடையின் மீது நிற்கும் போது கூனுடனும், நடக்கும் போது அவலட்சணமாய் நடப்பதையும், நான் பார்த்திருக்கிறேன். சரியாகத் தேகப் பயிற்சி செய்து வருவார்களானால் இக்குறைகளெல்லாம் நீங்கும் என்பது திண்ணம். மேலும் சாதாரணமாக ஒவ்வொரு மனிதனுக்கும் முப்பது வயதுக்குமேல், வயிறு பெருத்து தொப்பையுண்டாக்கும் என்பது நமது வைத்தியர்களுடைய கொள்கை. இத்தொப்பை பெருத்துவிட்டால் ஆக்டர்கள் வினாயகர், குண்டோதரன், மகோதரன் முதலிய வேடங்கள் தரிக்கச் சுலபமாயிருக்குமேயொழிய, ஸ்ரீராமர், அர்ஜுனன் முதலிய வேடங்களுக்குப் பொருத்தமாயிராது. உடல் மெல்லியதா யிருக்கும் ஆக்டர் பெருத்த உடலையுடையவனாய் வேடம் தரிக்கலாம். தொப்பை பெருத்த ஆக்டர் மெல்லிய உடலை உடையவனாய்த் தோன்ற முடியாது. தொப்பை பெருத்த ஓர் ஆக்டர் பிரம்மா வேடம் பூண்ட போது; காலஞ்சென்ற வி. கிருஷ்ணசாமி ஐயர் அவர்கள் கண்டித்ததைப் பற்றி முன்பே என் "நாடகமேடை நினைவுகளில்"

என் நண்பர்களுக்குத் தெரிவித்திருக்கிறேன். தொப்பை பெருத்த ஓர் ஆக்டர் மனோகரன் வேடம் பூண்டால் எப்படி யிருக்கு மென்று இதைவாசிக்கும் எனது நண்பர்களே தங்கள் ஞானதிருஷ்டியைக்கொண்டு ஊகிக்கலாம்! ஆகவே ஆக்டர்கள் முக்கியமாகத் தொப்பை பெருக்காதிருக்கும்படி பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும். இதற்கு முக்கியமாகத் தினம் தேகப் பயிற்சி செய்து வரவேண்டும். சாமுத்திரிகா சாஸ்திரப்படி மார்பின் அளவிற்கும், வயிற்றின் அளவிற்கும் 4 அங்குல வித்தியாசம் இருக்கவேண்டும். மார்பின் அளவு 32 அங்குல மிருந்தால், வயிற்றளவு 28க்கு மேற்படலாகாது; குறைந்திருக்கலாம். இந்த வயதில் எனக்கு மார் அளவு 32 அங்குல மிருந்தும், வயிற்றளவு 29 இருக்கிறது; அதையும் குறைக்க வேண்டுமென்று நான் தினம் காலை மாலைகளில் கசரத் செய்து வருகிறேன். இதைக் குறைப்பதற்கு முக்கியமான வியாயாமம், (Exercise) பஸ்கி என்பதை என் இளைய நண்பர்களுக்குத் தெரிவிக்க விரும்புகிறேன். வைத்திய சாஸ்திரப்படி, நெய், வெண்ணெய், எண்ணெய் முதலிய கொழுப்புள்ள பதார்த்தங்கள் அதிகமாய் உபயோகிக்கலாகாது என்கிறார்கள். அன்றியும் சில ஆங்கில வைத்தியர்கள் உணவு கொண்டவுடன் அதிகமாய்த் தண்ணீர் சாப்பிடாம லிருந்தால் இதற்கு மிகவும் அனுகுணமாம் என்று அபிப்பிராயப் படுகின்றனர்.

ஐரோப்பா முதலிய கண்டங்களில் நடிகர்களெல்லாம் தங்கள் தேகத்தைச் சரியானபடி வைத்திருக்கும் வண்ணம் அதிக தேகப் பயிற்சி செய்து வருகின்றனர். முக்கியமாகப் பென்சிங் (Fencing) கற்று வருகிறார்கள்; இதைக் கோல் பழகுதல் என்று நாம் ஒருவாறு கூறலாம். அன்றியும், அத் தேசங்களில் பாலட் (Ballet) என்றும் நாட்டியமாடும் பெண்களெல்லாம் தினம் 3 அல்லது 4 மணி நேரம் மிகவும் கஷ்டப்பட்டுத் தேகத்தைப் பெருக்காதபடிக் காப்பாற்றி வருகின்றனர். நமது நாடக மேடையிலும், நர்த்தனஞ் செய்ய விரும்பும் ஆக்டர்களும் ஆக்ட்ரெஸ்களும் உடல் பெருக்காதிருக்கும்படி காப்பாற்ற வேண்டியது அவசியம் என்று நான் வற்புறுத்த வேண்டியதில்லை.

ஒவ்வொரு நடிகனும் நாடக தினத்திற்கு முன்பாக இரண்டு மூன்று நாட்கள் பிரம்மசரியம் அனுஷ்டிக்க வேண்டுமென்பது என் அபிப்பிராயம். இதைப்பற்றி நான் அதிகமாய் எழுதுவதற்கில்லை. இதை வாசிக்கும் எனது வேகமான நண்பர்கள் ஊகித்து அறிந்து கொள்வார்களாக.

அன்றியும், தேக சௌக்கியத்தைப் பாதுகாப்பதற்கு ஒவ்வொரு நடிகனும் நாடக தினம் மிதமான போஜனம் கொள்ள வேண்டும். எல்லா தேசத்து வைத்திய சாஸ்திரபடி, எல்லோரும் எப்போதும் மிதமான போஜனம் கொள்ளுதல் நலமாம். தேக கஷ்ட மதிகமாய் அனுபவிக்க வேண்டிய நாட்களில் வயிற்றில் அதிக கனம் இல்லா திருப்பது உசிதமென எல்லா வைத்தியர்களும் ஒப்புக் கொள்கின்றனர். ஆகவே, நாடக தினங்களில் அதிக உணவு புசியாதிருப்பது மிகவும் அனுகுணமாம். ஆயினும் இதன் பொருட்டு பட்டினியா யிருக்க வேண்டு மென்பதல்ல என் கருத்து. அதுவுந் தவறாகும். எடுத்துக் கொள்ள வேண்டிய சிரமத்திற்குத் தக்கபடி தேகத்தில் வலிவு இருக்க வேண்டும். ஆகவே சாயங்கால ஆட்டமா யிருந்தால் 11 அல்லது 12 மணிக்குள்ளாக மிதமான போஜனத்தை உட்கொண்டு சற்று இளைப்பாறி; நான்கு மணிக்கு ஏதாவது சிற்றுண்டி கொஞ்சம் அருந்துவது நலமாம். இராத்திரி நாடகமாயிருந்தால் ஆறு மணிக்குள்ளாக போஜனத்தை முடித்து விடவேண்டும். இதுதான் இந்த நாற்பத்தைந்து வருடங்களாக நான் அனுசரிக்கும் வழக்கம். இந்த விதியைத் தவறி ஒரு முறை நடந்த பொழுது நானும் எனது சபை நண்பர்களும் பட்ட கஷ்டத்தை இங்கு எழுதுகிறேன். ஒரு முறை எங்கள் சபை கொழும்பிற்குப் போயிருந்த பொழுது, ஒரு நாள் அங்கிருக்கும் ஸ்ரீமதி திருநாவுக்கரசு அம்மாள் எங்கள் சபை அங்கத்தினர்க் கெல்லாம் பகலில் விருந்தளித்தனர். அவ்விருந்து மிகவும் பலமானதா யிருந்ததென்று சிங்களவாசிகளின் விருந்தோம்பலைப் பற்றி நான் எழுதியதைப் படித்திருப் பவர்களுக்கு நான் சொல்ல வேண்டியதில்லை. "மூக்குப் பிடிக்க" விருந்தை யுண்ட நாங்கள் அன்றிரவு "வேதாள உலகம்" என்னும் நாடகம் ஆடவேண்டி யிருந்தது. அக் கதையை இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர்களுட் பலர் படித்திருப்பார்களென்று நினைக்கிறேன். அதில் ஒரு காட்சியில் வேதாளங்களெல்லாம் தத்தன் சூழ்ச்சியால் வயிறு நிரம்பப் புசித்துவிட்டு நடமாடிக் கொண்டு வரவேண்டிய காட்சியில், நடிப்பதை விட்டு வாஸ்தவமாகவே, எங்கள் ஆக்டர்கள் அப்படியே வந்தனர்! இது சபையோர்க்குச் சிரிப்பை விளைத்ததுமன்றி, உண்மையை யறிந்த மேடையின் மீது இருந்த ஆக்டர்களாகிய மற்றவர்களுக்கும் நகைப்பை விளைத்தது. நானும் எனதுயிர் நண்பராகிய ரங்கவடிவேலுவும் கூட, உண்ட விருந்தின் பயனாகச் சரியாகப் பாடி ஆட முடியாமல் பெருமூச்சு விட்டுக்கொண்டு கஷ்டப் பட்டோம். இச் சம்பவத்தை எனது இளைய நண்பர்கள் கவனித்து

நாடக மாடும் தினம் எங்கும் விருந்து போஜனம் உட்கொள்ளா திருப்பார்களாக.

ஐரோப்பா, அமெரிக்கா முதலிய கண்டங்களில் மேலே நான் குறித்த பாலெட் (Ballet) என்னும் நாட்டியமாடும் சிறுமிகளுக்கு அந்த ஆட்டம் ஆரம்பமாவதற்கு நான்கு மணி நேரத்திற்கு முன்பாக அருந்தத் தண்ணீரும் கொடுப்பதில்லையாம்.

இச் சந்தர்ப்பத்தில் என்னைப் பல நண்பர்கள் நாடக மாடும் பொழுது இடையில் களைப்பாயிருந்தால் நாங்கள் என்ன செய்வது? என்ன அருந்துவது? என்று பன்முறை கேட்டிருக்கும் கேள்விக்குப் பதில் உரைக்க விரும்புகிறேன். பெரிய நாடகங்களில் நான்கு மணி நேரம் பெரிய பாத்திரங்களைப் பூண்டு நடிக்கும் பொழுது, இடையில் இளைப்புண்டாவது மிக்க சகஜமாம். அதற்கு உடனே பரிகாரந் தேடவேண்டியது அவசியமேயாம். ஆகவே இதைப் பற்றிச் சற்று விவரமாய் எழுத விரும்புகிறேன்.

நாடக மாடும் பொழுது, இடையில் மிகவும் தளர்ச்சியா யிருந்தால், கூடுமான வரையில் ஒன்றையும் புசிக்காது பானம் அருந்துவதே உசித மென்பது என் தீர்மானமான அபிப்பிராயம். இன்றியமையாதபடி ஏதாவது புசிக்க வேண்டு மென்று கட்டாயமாயிருந்தால், சாக்லெட் (Chocolate) அல்லது கற்கண்டைப் புசிப்பது அன்றி, வேறெதையும் புசியாமை நன்று. இருதயத்திற்கு உடனே பலன் அளிப்பது சீனி சர்க்கரையாம். ஆக்ஸ்போர்டு, கேம்பிரிட்ஜ் (Oxford, Cambridge) படகு பந்தயத்தில் கூட, மிகவும் தேகக் கஷ்டப்பட வேண்டிய இரு திறத்தாரும் பந்தய ஆரம்பத்திற்கு முன்பாக ஒவ்வொரு கரண்டி நாட்டுச் சர்க்கரை (Brown Sugar) உட்கொள்கிறார்களாம். வெள்ளைச் சர்க்கரையைவிடப் பழுப்புச் சர்கரையே மேலானது என்பது இவ்விடத்தில் கவனிக்கத் தக்கது. பழுப்புச் சர்க்கரையில் பிசிப்புத் தட்டும் என்பதற்காக, நான் சாக்லெட் ஸ்டிக்ஸ் (Chocolate stickst) உபயோகித்து வருகிறேன். அன்றியும், தாக மதிகமாக யிருந்தால், ஏதாவது பானஞ்செய்து வயிற்றை நிரப்பிக் கொள்வதைவிடத் தாக சாந்திக்காக வெள்ளை பெப்பர்மின்ட் (White Peppermint) களை ஒன்றிரண்டு வாயில் அடக்கிக் கொள்வது என் வழக்கம்.

இதனால் பாடவேண்டிய சந்தர்ப்பங்களிலும் தொண்டை சுத்தமாகின்றது. எனது நண்பர்களில் சிலர் நாடகத்தின்

இடையில், வெந்நீரைப் புசித்து வருகின்றனர். அப்படிப் புசிப்பதனால், கொஞ்சங் கொஞ்சமாக, மிணறு மிணறாக உட்கொள்ளவேண்டும்; நெடநெடவென்று ஒரு சொம்பு வெந்நீரை எனது “தாசிப் பெண்” என்னும் நாடகத்தில் வரும் ‘டப்பூஸ் ·நாயுடு” வைப்போல், குடித்துவிடலாகாது. அப்படிச் செய்தால் அது தொண்டையை உடனே இளகச் செய்கிறது. இன்னும் சிலர் வெந்நீரைவிட, குளிர்ந்த ஜலமே, தொண்டைக்கு நல்லது என்கிறார்கள். இது அவரவர்களுடைய உடம்பைப் பொறுத்ததாகும். எது தங்களுக்கு ஒத்துக்கொள்ளுகிறது என்று அநுபவத்தில் கண்டறிந்து அதன்படி நடந்துவரல் மேலாகும். ஆயினும் குளிர்ந்த ஜலம் ஏற்பதென்றால், அது காய்ச்சி ஆறின சுத்த ஜலமாயிருக்க வேண்டும். மிகவும் பலஹீனமாயிருந்தால் கொஞ்சங் காபி சாப்பிடுவது உசிதமாகும். நான் எனது நண்பராகிய டாக்டர் நஞ்சுண்டராவின் போதனைப்படி என் உடம்பின் சௌகர்யத்திற்காகக் காபி குடிப்பதை விட்டு சற்றேறக்குறைய 25 வருடங்களுக்கு மேலாகியும், நாடக தினங்களில், மனோகரன், அமலாதித்யன் முதலிய கஷ்டமான பாகங்களை நடிக்கவேண்டி வந்தால், இடையில் கொஞ்சம் காப்பியை அருந்துவேன். இதையெல்லாம் இவ்வளவு விவரமாய் எழுதியதற்கு முக்கியக் காரணம், சில ஆக்டர்கள், முக்கியமாக நாடகமாடுவதையே ஜீவனாதாரமாகக் கொண்டவர்கள், நாடக மாடும்பொழுது, களைப்பாயிருக்கிறதென்று, அக்களைப்பு நீங்க, பிராந்தி, விஸ்கி முதலிய பானங்களை உபயோகிக்கும் வழக்கத்தைக் கண்டிப்பதற்கேயாம். நான் ஒருமுறை பெங்களூரில் நாடக தினத்தில் கொஞ்சம் பிராந்தி அருந்தி அதனால் பட்ட கஷ்டத்தை எனது நண்பர்களுக்கு வேறொரு இடத்தில் தெரிவித்திருக்கிறேன். அநேகம் ஆக்டர்கள் நாடகமாடும் களைப்பைத் தீர்ப்பதற்கென்று மதுவருந்தும் வழக்கத் திற்குட்பட்டவர்களாகி, பிறகு சில வருடங்களுக்குள் அகால மிருத்யுவை அடைந்ததை நான் பிரத்யட்சமாகப் பார்த்திருக்கிறேன். அப்பாழும் வழக்கத்துக்கிரையாகி ஆக்டர்கள், சீக்கிரத்தில் இறந்து பிணமாகாவிட்டாலும், சில ஆண்டுகளுக்குள்ளாக நடமாடும் பிணங்களாகிக் கெட்டுப்போகிறார்கள். தற்காலமும், பிரபல ஆக்டர்கள் என்று பெயர் பெற்றவர்களில் பலர், பாட்டுக்குப் பாட்டு, பக்கப்படுதாவிற்குள் போய்வருவதை, நாடகாபிமானிகளாகிய பலர் பார்த்திருக்கலாம். முதன் முதல் இதை நான் கண்டபொழுது ஏதோ அலுவலாகப் போகிறார்கள் இந்த ஆக்டர்கள், என்று

நினைத்தேன். பிறகு உண்மையை விசாரித்த பொழுது, 'தாகத்திற்கு'ச் சாப்பிடுவதற்காக அங்ஙனம் செய்கிறார்கள் என்பதை அறிந்தேன்! பக்கப்படுதாக்கள் அருகில் புராம்டர் (prompter) பக்கத்தில் பட்டை சாரயமும் சில ஆக்டர்களுக்குத் தயாராயிருக்க வேண்டுமாம்!

நாடகமேடையில் பலநாள் நடித்துப் பெயரெடுக்க வேண்டுமென்று விரும்பும் எனது நண்பர்கள், மதுவை விஷத்தினும் கொடியதாகக் கருதி, அதனின்றும் விலகி நிற்பார்களாக.

மூன்றாம் அத்யாயம்

பிறகு நடிகர்கள் தக்கபடியான குரலையுடையவர்களாயிருக்க வேண்டுமென்று தெரிவித்திருக்கிறேன். இதுவும் ஓர் அவசியமான விஷயம். ஒவ்வொரு மனிதனுக்கும் ஒருவிதமான குரலுண்டு; சிலர் பலம் பொருந்திய குரலுடையவர்களா யிருப்பார்கள்; சிலர் பலஹீனமான குரலுடையவர்களா யிருப்பார்கள். இரண்டாவதாகச் சொன்னவர்கள் நாடக மேடையின் மீதேற விரும்பினால், தங்கள் குரலைப் பலப்படுத்திக் கொள்ளவேண்டும். பலஹீனர்களும் தங்கள் தேகத்தை எவ்வாறு பலமுடையதாய்ச் செய்துகொள்ள மார்க்கங்களுண்டோ, அம்மாதிரியாகவே, மெல்லிய குரலுடையவர்களும் அதைக் கொஞ்சம் பலப்படுத்திக் கொள்ளலாம் என்பது என் அபிப்பிராயமும் அனுபவமுமாகும். சிறு வயது முதல் நான் பலஹீனமானவனா யிருந்தபோதிலும், என் குரல்மாத்திரம் இன்னமும் திடமான தாய்த்தானிருக்கிறது. இதற்கு முக்கியக் காரணம் சிறுவயதில் என் தகப்பனார் என்னை எப்பொழும் உரத்த சப்தத்துடன் என் பாடங்களை வாசிக்கும்படிச் செய்ததேயாம் என்று நான் உறுதியாய் நம்புகிறேன். இராத்திரி காலங்களில் என் பாடத்தைப் படித்தால், மூன்றாம் வீடு வரையில் கேட்கும்படியாகப் பலத்த சப்தத்துடன் படிப்பேன்! அதன் பலன் என்ன வென்றால், இவ்வயதிலும், என்னைவிடப் பாதி வயதுடையவர்களுடைய குரலைவிட, என் குரலானது நாடகமேடையில் நன்றாய்க் கேட்கிறதென எல்லோரும் கூறுவதேயாம். கம்பீரமான குரலையுடைத்தாயிருத்தல் நாடக மேடையின்மீது மாத்திரமன்று, நியாய ஸ்தலங்களில் பேசவேண்டிய வக்கீல்களுக்கும் பெரிய கூட்டங்களில் பேசவேண்டிய உபன்யாசகர்களுக்கும், மிகவும் உபயோகமானது என்பதை நான் வற்புறுத்த வேண்டிய தில்லை.

குரலைத் திடப்படுத்திச் சரிப்படுத்துவதற்கு ஒரு முக்கியமான மார்க்கம், நாடகத்தின் ஒத்திகைகளில் உரத்த சப்தத்துடன் ஒத்திகைகளை நடத்துவதாம். நாடகம் நடக்கும் பொழுது ஹாலில் வந்திருப்பவர்களுக்கெல்லாம் நமது குரல் கேட்கவேண்டி உரக்கப் பேச வேண்டும், சிறு அறைகளில் ஒத்திகை செய்யும்பொழுது சிரமப்பட்டு உரக்கப் பேசுவானேன்? என்று எனது சில நண்பர்கள் நினைத்து மெல்லிய குரலுடன் பேசி வழக்கம் பண்ணுகிறார்கள். இது பெருந்தவறாகும். ஒத்திகைகளிலெல்லாம் மெல்லப்பேசி வழக்கம்

பண்ணிவிடுவதால் நாடக தினத்திலும் அக்குரல் சகஜமாய் வந்துவிடும். எங்கள் சுகுணவிலாச சபையின் சில ஆக்டர்களைப் பற்றி எனது ஆங்கில நண்பரான ஆர்தர் டேவீஸ் (Arthur Davis) என்பவர் இதைப் பற்றி என்னிடம் பன்முறை கூறியிருக்கிறார். "உங்கள் ஆக்டர்களில் அநேகர் நீங்கள் சிறு அறையில் ஒத்திகை செய்யும்பொழுது, மெதுவாய்ப் பேசி வழக்கஞ் செய்து விட்டு, பிறகு நாடக தினத்தில் நாடகமாடும் பொழுது, அவ்வழக்கமே வருவதால், அவர்கள் குரல் ஹாலில் பாதிப்பேருக்குக் கூடக் கேட்பதில்லை!" என்று கூறியிருக்கிறார். இதை எங்கள் சபை ஆக்டர்களும் ஏனையோரும் கவனிப்பார்களாக. மெல்லிய குரலையுடையவர்கள் எப்பொழுதும் தங்களாலியன்ற அளவு உரக்கப்பேச அப்யாசிப்பார்களேயானால், நாளாவர்த்தியில் அவர்களது குரல் திடப்படுமென்பதற்குச் சந்தேகமே யில்லை.

அன்றியும், மிருதுவான சாரீரமுடையவர்கள் தங்கள் குரல் ஹால் முழுவதும் கேட்க வேண்டுமென்று விரும்பினால், அவர்கள் இரண்டொரு யுக்தி செய்யலாம். முதலாவது, நிறுத்தி, ஒவ்வொரு பதத்தையும் சரியாக உச்சரிக்கக் கற்றுக் கொள்ள வேண்டும். இப்பழக்கம் எல்லா ஆக்டர்களுக்கும் அவசியமே. ஆயினும் மெல்லிய குரலையுடைவர்களுக்கு, மிகவும் அவசியமாம். பரபர வென்று வேகமாய்ப் பேசினால், பலத்த குரலுடையவர்கள் பேசுவது, உரக்கக் குளறுவதுபோல் வெளியிற் கேட்கும்; மெல்லிய குரலையுடையவர் அவ்விதம் செய்தால் கேட்போர்க்கு ஒன்றுமே அர்த்தமாகாது. தான் பேசவேண்டிய மொழிகளை நிறுத்தி உச்சரித்தால், கேட்போர்களுக்குச் சுலபமாயிருக்கும். மேலும் நாடக மேடையில் தங்கள் குரல் எல்லோர்க்கும் கேட்கவேண்டுமென்று விரும்பும் ஆக்டர்கள் கூடுமானவரை சபையை நோக்கிப் பேசவேண்டும். இதனால் கதாநாயகன், கதாநாயகி அவர் பக்கத்திலிருக்க அவளைப் பார்த்துப் பேசாது, சபையை நோக்கிப் பேசவேண்டு மென்பதல்ல என் கருத்து. ஆயினும் கூடுமானவரை, சமயம் வாய்க்கும் பொழுதெல்லாம் தன் முகத்தைச் சபையின் பக்கம் திருப்பி, தன் வார்த்தைகளை உச்சரிக்க வேண்டுமென்பதே. மேலும் மெல்லிய குரலையுடையவர்கள், கூடுமான வரையில் அரங்கத்தின் முன்பக்கத்தில் வந்து பேசினால், அக்குறை அவ்வளவாகத் தெரியாது; அவர்கள் குரல் கூடுமானவரை கேட்கும். இதற்காக நான் என் நண்பர் கே. நாகரத்தினம் ஐயருடன் நடிக்கும்பொழு தெல்லாம் அவரது குரல் திடமானது அல்லாதது பற்றி, மெல்ல அவரை அரங்கத்தின் விளக்குகள் (foot lights) வைத்திருக்கு

மிடத்திற்குப் பேசிக் கொண்டே அழைத்துக் கொண்டு வந்துவிடுவேன். கூடுமானவரையில் எல்லா நடிகர்களும் அரங்கத்தின் முன் பாகத்தில் வந்து பேசுவது உசிதமெனத் தோன்றுகிறது.

குரலை விட்டகலுமுன், இதைப்பற்றி இன்னொரு விஷயத்தை எழுத விரும்புகிறேன். ஓர் ஆக்டர் தன் பாடத்தை நன்றாகப் படிக்காவிட்டால் அவரது குரல் எழவே எழாது! என் சொந்த அனுபவத்தினிறும் இதற்கு ஓர் உதாரணங் கூறுகிறேன். நாடகமேடையில் என் குரல் கேட்கவில்லை என்று எப்பொழுதும் ஒருவரும் சொன்னதில்லை. ஆயினும் ஒரு முறை மாத்திரம் இது நேர்ந்தது. ஆங்கிலத்தில் எங்கள் சபை ஒரு முறை மர்ச்சென்ட் ஆப் வெனிஸ் என்னும் (Merchant of Venice) ஷேக்ஸ்பியர் மெகா நாடக கவியின் நாடகத்தை நடத்தியபொழுது, எனதுயிர் நண்பர் சரங்கவடிவேலு, ஜெசிக்கா (Jessica) வேடம் பூணப் பிரியப்பட்டதால் நான் லொரன்சோ (Lorenzo) வேடம் பூணநேரிட்டது. அது ஒரு சிறிய பாகம்தானே என்று ஏதோ ஞாபக மறதியாய் அசட்டை செய்து என் பாகத்தை நாடகத் தினத்திலும் நன்றாய் மனனம் செய்யவில்லை. இதன் பலனாக அன்று சாயங்காலம் நாடகமாடும் பொழுது என் வார்த்தைகளைச் சொல்ல என் குரல் எழவில்லை. ஏதோ முணுமுணு என்று அறைகுறையாக என் பாகத்தைப் பேசி முடித்தேன். நாடகம் முடிந்தவுடன் மேற் சொன்ன எனது ஆங்கில நண்பர் "ஆர்தர் டேவீஸ்" மேடைக்குள் வந்து ஆங்கிலத்தில், "என்ன மிஸ்டர் சம்பந்தம்! உன் குரல் சாதாரணமாக மிகவும் நன்றாகக் கேட்குமே! இன்றைத் தினம் நான் ஹாலில் மூன்றாவது வரிசையில் உட்கார்ந்திருந்த போதிலும் எனக்கே கேட்கவில்லை!" என்று கேட்டார். அவரை ஒரு புறமாக அழைத்துச் சென்று, "நான் என் பாடத்தைச் சரியாகப் படிக்க வில்லை, அதுதான் அதற்குக் காரணம்!'' என்று உண்மையை உரைத்தேன். அதைக்கேட்டு அவர், "அப்படியா சமாசாரம்! உனக்கு உடம்பு ஏதாவது அசௌகரியமோ என்று நினைத்தேன்!'' என்று நகைத்தார்.

நான்காவது அத்யாயம்

பிறகு நாடகமேடையில் புகழ்பெற வேண்டியவர்களுக்கு உற்சாகம் இருக்கவேண்டுமெனத் தெரிவித்தேன். உற்சாக மிருந்தால் தான் ஊக்கம் உண்டாகும். ஊக்கமின்றி எக்கலைப் பயிற்சியிலும் உன்னத மடைய முடியாது. அதிலும் இவ்வுற்சாகமானது இடைவிடாத உற்சாகமா யிருக்கவேண்டும். ஆரம்ப சூரத்வத்தைப்போல், முதலில் உற்சாக மிருந்து, நாளுக்குநாள் அது குறைந்து கொண்டு வந்தால் பயன்படாது. உற்சாகமானது எத்தனைக் காலம் நீடித்திருக்கிறதோ அத்தனைக் காலம்தான் விருத்தி யடையலாம். எனக்கு இத்தனை வயதாகியும், நாடக மாடுவதில் உற்சாகம் மாத்திரம் இன்னும் குன்றவில்லை என்பதை எனது நண்பர்கள் நன்கு அறிவார்கள்.

''எனக்கு நாடகமாட வேண்டுமென்று உற்சாக மிருக்கிறது; இக்கலையை எப்படிக் கற்பது?" என்று என்னைப் பல சிறுவர்கள் கேட்டிருக்கின்றனர். அவர்கள் பொருட்டு, இக்கலையைக் கற்று அபிவிருத்தி யடையும் விதத்தைப் பற்றிச் சற்று விவரமாய் எழுத விரும்புகிறேன்.

முதன்முதலில் நாடக உற்சாகியாகிய மாணவன், நாடகக் கலையில் பெயர் பெற்ற நடிகர்கள் நடிக்கும் பொழுது, சந்தர்ப்பம் அகப்படும் பொழுதெல்லாம் போய்ப்பார்த்து, அவர்கள் நடிக்கும் விதங்களை யெல்லாம் கவனித்து வரவேண்டும். ராஜபார்ட்டில் இன்ன ஆக்டர் நன்றாய் நடிக்கிறார், அயன் ஸ்திரீபார்ட்டில் இன்னார் நன்றாய் நடிக்கிறார், விதூஷகர் பார்ட்டில் இன்ன ஆக்டர் கெட்டிக்காரர், என்று கேள்விப்பட்டால் அவர்களெல்லாம் எப்படி நடிக்கிறார்களென்று போய் பார்த்துக் கவனித்து வரவேண்டும்; அவர்கள் மற்றவர்களைவிட எதில் மேம்பட்டவர்களாயிருக்கிறார்கள், எதனால் அவர்கள் சபையோர் மனத்தைத் திருப்தி செய்கிறார்கள், என்று ஆராய்ந்து பார்க்க வேண்டும். அன்றியும், சில ஆக்டர்கள், சோகரசத்தில் நடிப்பதில் பெயர் பெற்றிருப்பார்கள்; சிலர், ரௌத்திர ரசத்தில் கீர்த்தி பெற்றிருப்பார்கள்; சிலர் ஹாஸ்யம் செய்வதில் நிபுணர்களாயிருப்பார்கள்; இன்னுஞ் சிலர் சிருங்கார ரசத்தை நடிப்பதில் கெட்டிக்காரர்களாயிருக்கலாம்; எந்தெந்த ஆக்டர் எந்தெந்த விதத்தில் வல்லமை யுடையவரா யிருக்கிறார்கள் என்பதைக் கேட்டறிந்து, அவர்களெல்லாம் அந்தந்தப் பாகங்களை நடிக்கும்பொழுது பார்த்துக் கற்றுவர வேண்டும்.

எனக்கு இவ்வளவு வருடங்களாகியும் நாடகமேடையை விட்டு நீங்கவேண்டிய காலம் வந்தபொழுதும், தற்காலமும் யாராவது பிரபலமான ஆக்டர் ஒரு முக்கிய பாகத்தை நடிக்கிறார் என்று கேள்விப்பட்டால் அதைப்போய் பார்த்துக் கற்று வருகிறேன். எந்தக் கலையையும் பயிலும் விஷயத்தில் காலவரையறை கிடையாது என்பது நிச்சயம்.

நாடகமேடையில் பெயர்பெற விரும்புவோர் மேற்சொன்னபடி, பிரபலமான நடிகர்களை யெல்லாம் பார்த்து ஒருவாறு கற்ற பிறகு, தனக்கு எந்த வேடம் மிகவும் பொருத்தமானது, எந்த வேடம் பூண்டால் சோபிக்கும், சபையோரின் மனத்தைத் திருப்தி செய்யலாம், என்று ஆராய்ந்து அப்படிப்பட்ட வேடங்களையே பூணுதல் தகுதி. முதலில் ஆண்வேடம் தனக்குப் பொருத்தமானதா, அல்லது ஸ்திரீ வேடம் பொருத்தமானதா என்று தேறுதல் வேண்டும்; ஸ்திரீ வேடம் பூண விரும்புவோர் அதற்குத்தக்க ரூபமும், லாவண்யமும், குரலும், சங்கீத ஞானமும் உடையவராயிருத்தல் வேண்டுமென்பதைப் பற்றி முன்பே குறித்திருக்கிறேன். ஆண் வேடம் புனையத் தீர்மானித்தால் ஆண் வேடங்களில் எத்தகையது தனக்குத் தக்கது என்று பட்சபாதமின்றி, ஆராய்ந்தறிய வேண்டும். 'ராஜபார்ட்' என்று சொல்லப்பட்ட தீரோத்தாத நாயகனாய் நடிக்க வேண்டுமென்றால், அதற்குரிய கண், அங்கசௌஷ்டுவ மிருக்கின்றதா என்று பார்த்துக்கொள்ள வேண்டும்; ஹாஸ்ய பாகங்களில் தன் சக்தி சோபிக்கும் என்று தோன்றினால் அப்படிப் பட்ட பாகங்களை எடுத்துக் கொள்ளத் தீர்மானிக்க வேண்டும்.

அன்றியும், இன்ன பாத்திரத்தை எடுத்துக்கொள்ள வேண்டும் என்று தீர்மானிப்பதற்கு முன் அப் பாத்திரத்தில் நாடக கர்த்தா எந்த ரசத்தை விவரித் திருக்கிறார் என்பதை ஆராய்ந்தறிந்து அந்த ரசத்தை நடித்துக் காட்டுவதில் தனக்கு வல்லமை யிருக்கிறதா என்று முக்கியமாகக் கவனிக்க வேண்டும். சோகரசத்தில் நடிப்பதற்கு வல்லமை யில்லாதவன், சந்திரமதியாக வேடம் பூண விரும்பினால், எப்படி முடியும்? சிருங்கார ரசத்தை யறியாதவன் மன்மதன் வேடம் பூணுதல் தவறல்லவா? கோபாவேசத்தைக் காட்ட வகையறியாதவன் மனோகரன் வேடம் பூண இசைந்தால் எவ்வித மிருக்கும்? எல்லா ஆக்டர்களும் எல்லா ரசங்களையும் நடிப்பதில் நிபுணர்களாவது மிகவும் துர்லபம். சிறந்த ஆக்டர்களும் சில ரசங்களில் நடிப்பதில்தான் கெட்டிகாரர்களா யிருப்பார்கள். ஆகவே, ஒவ்வொரு நடிகனும்

தனக்கு எந்தெந்த ரசங்களை நடிப்பதில் சக்தியுண்டு என்பதை ஆராய்ந்தறிந்து, அப்படிப்பட்ட ரசங்களமைந்த பாத்திரங்களையே எடுத்துக்கொள்ள வேண்டும். ஆக்டர்கள் எல்லாம் சில பாத்திரங்களை நடிப்பதைத்தான் கற்க வேண்டு மென்பதல்ல எனது அபிப்பிராயம், எந்தவிதமான பாத்திரத்தையும் நடிக்கக் கற்றுக்கொள்வது நலம்தான்-அதிலும் முக்கியமாக நாடகமாடுவதையே ஜீவனாதாரமாகக் கொண்டவர்கள், தாங்கள் இன்னவிதமான பாத்திரத்தைத்தான் எடுத்துக்கொள்ள முடியும் என்று கூற முடியாது; கண்டிராக்டர்கள், எந்த வேடத்தை பூணச் சொல்கிறார்களோ அந்த வேடத்தைப் பூணவேண்டி வரும். ஆயினும் நாடகமேடையில் பெயரெடுக்க வேண்டுமென்றால், ஒவ்வொரு நடிகனும் தனக்கு மேற்சொன்னபடி எந்தவிதமான பாத்திரம் பொருத்தமானது என்பதை ஆராய்ந்து எடுத்துக்கொள்ள வேண்டு மென்பது என் கருத்தாகும். இந்த விஷயத்தில் வினோதத்திற்காக நாடகமாடும் ஆமெடுயர்ஸ் (amateurs) களுக்கு ஜீவனத்திற்காக நாடகமாடுபவர்களை விட ஒரு பெரிய அனுகூலமுண்டு. அவர்கள் ஏதாவது தங்களுக்கு இஷ்டமான பாத்திரத்தை எடுத்துக் கொள்ளலாம் அல்லவா?

ஐந்தாம் அத்யாயம்

இன்ன நாடகத்தில் இன்ன பாத்திரம் எடுத்துக்கொள்வது என்று ஒரு நடிகர் தீர்மானித்த பிறகு, அவர் முதன் முதல் செய்ய வேண்டிய காரிய மென்ன வென்றால், அந் நாடகத்தை முழுவதும் பன்முறை நன்றாய்ப் படித்தாக வேண்டும். கதையை மனத்தில் வைத்துக்கொண்டு தங்கள் மனம் போனபடி நாடகமேடையில் பேசிவரும் ஆக்டர்களை, இனியாவது அரங்கத்தின்மீது புகழ்பெற விரும்பும் ஆக்டர்கள் பின் தொடரா திருப்பார்களாக. மேற் சொன்ன குற்றமானது பெரும்பாலும் நாடக மாடுவதையே ஜீவனோ பாயமாக உடையவர்களிடம் இருக்கின்றது.

ஆமெடுயர்ஸ் (Amateurs) ஆடும் நாடங்களிலும் பல சபைகளிலும் அச்சிட்ட நாடகங்களையே நடத்தி வருகின்றனர். இப்படிப்பட்ட நாடகங்களில் பெயர் பெற விரும்புவோர் எடுத்துக் கொண்ட நாடகக் கதையை முற்றிலும் கட்டாயமாய்ப் படித்தாக வேண்டும். இவ்வாறு நாடகக் கதையை முற்றிலும் படிக்காவிட்டால், தான் எடுத்துக்கொண்ட நாடக பாத்திரத்தைச் சரிவர நடிக்க முடியாதென்பது என் தீர்மானமான அபிப்பிராயம். தெரிந்த கதையாயிருந்தாலும் நாடக கர்த்தா எம்மாதிரியாக அக்கதையை எழுதியிருக்கிறார் என்பதை அறியவேண்டியது அதி அவசியம். இதை இவ்வளவு வற்புறுத்தி எழுதியதற்குக் காரணம், அநேக ஆக்டர்கள் ஒரு நாடகத்தில் தங்கள் பாகத்தை மாத்திரம் படித்துவிட்டு, மற்றெதையும் படியாதிருக்கிறதை நான் பன்முறை பார்த்திருக்கிறேன் என்பதேயாம். இப்படிச் செய்வதினால் அவர்கள் பல இடங்களில் தட்டுத் தடுமாறி யிருக்கிறதை ஒத்திகைகளிலும் பார்த்திருக்கிறேன், நாடகம் நடக்கும் பொழுதும் பார்த்திருக்கிறேன். நாடகம் முழுவதும் நன்றாய்ப் படித்திருந்தால்தான் ஒரு நடிகர் தன் சொந்த பாகத்தை நடிக்கும்பொழுது, மற்ற பாத்திரங்களுடன் எவ்விதமான பாவங்களுடன் நடிக்க வேண்டு மென்பதை அறியக்கூடும் என்பது திண்ணம்.

நாடகக் கதையை நன்கு அறிந்த பிறகு அந் நாடகத்தைப் பற்றி என்னென்ன சர்ச்சை (ஆராய்ச்சி - Criticism) கிடைக்குமோ அவைகளையெல்லாம் படிப்பது மேலாகும். இதை முக்கியமாக, ஷேக்ஸ்பியர், காளிதாசர் முதலிய மகா நாடக கவிகளின் நாடகங்களின் அமைப்புகளை நடிப்பதில், கட்டாயமாய்ச் செய்துதான் தீரவேண்டும். அன்றியும் தான் எடுத்துக்கொண்ட

நாடக பாத்திரமானது மற்ற பிரபல நடிகர்களால் அதற்கு முன்பாக நடிக்கப் பட்டதனால், அவர்கள் நடித்த முறைகளை யெல்லாம் கவனிக்க வேண்டும். அதன் பிறகுதான், தான் மேற்பூண்ட பாத்திரத்தை இம்மாதிரியாக நடிக்க வேண்டுமென்று ஒரு நடிகர் தீர்மானித்தல் தகுதியாம்.

மேற் சொன்னபடி, தான் எடுத்துக்கொண்ட பாத்திரத்தின் குணா குணங்களை, அறிந்து, அதை இன்னபடி நடிக்க வேண்டு மென்று தீர்மானித்த பிறகுதான் அப் பாத்திரத்தின் வசனங்களையும், பாட்டுகளையும் மனனஞ் செய்ய வேண்டும்.

பல ஆக்டர்கள் தங்கள் பாடங்களைக் குருட்டுப் பாடம் செய்வதைப் பற்றி என்னைப் பன்முறை கேட்டிருக்கின்றனர். முக்கியமாக வயதான ஆக்டர்களுக்குப் பால்யத்தில் தமக்கு எதையும் குருட்டுப் பாடம் செய்யும் சக்தி அதிகமாயிருக்கும், வயதாக ஆக, அந்தச் சக்தி குறைந்து கொண்டே வருமென்பது மானிட தேக தத்துவ சாஸ்திரிகள் நன்றாய் அறிவார்கள். ஒருவன் தன் தேகத்தைத் தக்கபடி பாதுகாத்து வந்தானாயின், முப்பது வயது வரையில் அவனது ஞாபக சக்தி குறையாமலிருக்கும்; 55அதற்குமேல் குறைந்து கொண்டேதான் வரும். ஆகவே, முப்பது வயதுக்கு மேற்பட்ட எனது பல ஆக்டர்களான நண்பர்கள், "எங்கள் பாகங்களைக் குருட்டுப் பாடம் செய்வது கடினமா யிருக்கிறதே, என்ன செய்வது?" என்று என்னைக் கேட்டிருக்கின்றனர். ஆகவே, அப்படிப் பட்டவர்களுக்கு உபயோகமாகும்படி சில விஷயங்களை இங்கு எழுதுகிறேன். எனக்கும் முப்பது வயது வரையில் நல்ல ஞாபக சக்தி யிருந்தது. இரண்டு மூன்று முறை ஏதாவதொன்றைப் படித்தேனாயின், அதை அப்படியே ஒப்புவிக்கும்படியான சக்தியிருந்தது. அந்த வயதுக்கு மேல் அச்சக்தி கொஞ்சம் கொஞ்சமாகக் குறைய ஆரம்பித்தது. ஞாபக சக்தியை விருத்தி செய்வதற்கு ஆங்கில புஸ்தங்களில் பல மார்க்கங்கள் கூறப்பட்டிருக்கின்றன. அவைகளால் நான் அறிந்ததையும், என் சொந்த அனுபவத்தைக் கொண்டு நான் தெரிந்து கொண்டதையும் சுருக்கி, இங்கு நாடக மேடையில் பெயர் பெற விரும்பும் எனது நண்பர்களுக்கு எழுதுகிறேன்.

முதலில் ஏதாவது பாகத்தை மனனம் செய்ய வேண்டு மென்றால், நமது மனத்தை ஒரு வழிப்படுத்த வேண்டும், (concentration of mind). இதைச் சம்ஸ்கிருதத்தில் ஏகாக்ர சித்தம் என்பார்கள். அவ்வாறே ஒரே வழியிற் படுத்திப் படித்தாலன்றி,

நமது மனக் குரங்கானது பல வழிகளில் போய்விடும்; நமக்குப் பாடம் எளிதில் வராது. பல விஷயங்களைப் பற்றி யோசித்துக் கொண்டே நமது பாடத்தை நூறு முறை படித்தாலும் அது தக்கபடி வராது. ஒரு நிலையில் நிறுத்திப் பத்து முறை படித்தாலும் போதும். இதைப்பற்றி இதற்குமேல் எழுதுவதற்கில்லை. இதனுண்மையை அனுபவத்தில் இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர்கள் கண்டுகொள்வார்களாக. இவ் விஷயத்தில் நமது தேசத்திய பூர்வீக வழக்க மொன்றை நாம் கவனிக்கற்பாலது.

நமது தேசத்துப் பிராமணச் சிறுவர்கள் எங்ஙனம் வேதாத்யயனம் செய்யக் கற்றுக் கொள்ளுகிறார்கள் என்று பாருங்கள். உபாத்தியாயரோ அல்லது யாராவது முதியவரோ ஒரு சிறுவனுக்கு வேதபாடம் கற்பிப்பதனால், அதில் ஒவ்வொரு துணுக்கை (துண்டு) ஒரு முறை சொல்ல, மாணவன் அதை மும்முறை சொல்வான். இப்படியே காலையில் சொல்லிக் கொண்டு போக, அதன் அர்த்தம்கூடப் பெரும்பாலும் தெரியாமலே, மாணவன் பின்னால் சொல்லிக்கொண்டு வருவான். இது ஞாபக சக்தியை அதிகமாக விருத்தி செய்கிறது என்பதற்கு தடையில்லை. இம்மாதிரியாக, ஒரு நடிகன், தான் குருட்டுப்பாடம் செய்ய வேண்டிய பாகத்தின் ஒவ்வொரு வாக்கியத்தையும் (பெரிய வாக்கியமாயிருந்தால், அதன் ஒரு பாகத்தையோ) ஒரு முறை படித்துவிட்டு, மூன்று முறை அதைத் திருப்பித் திருப்பிச் சொல்ல வேண்டும். இம்மாதிரி இரண்டு மூன்று முறை எந்தப் பாகத்தைப் படித்தபோதிலும், இந்த வயதிலும், அதைக் குருட்டுப்பாடம் செய்தவனாகிறேன். ஏகசந்தக் கிராகிகளாகிய சிறந்த புத்திமான்களுக்கு இதை நான் எடுத்துக் கூறவில்லை. ஞாபகசக்தி குறைந்திருக்கும் என்னைப் போன்றவர்களுக்கு இம்முறை உபயோகப்படும் என்று இதை எழுதலானேன்.

பாகத்தை மனனம் செய்வதற்கு மற்றொரு மார்க்கம், அப்பாகத்தைப் படிப்பதைவிட, அதைக் காகிதத்திலோ பலகையிலோ பெயர்த்து எழுதுவது நலம். ஐந்து முறை படிப்பதைவிட, ஒரு முறை அதை எழுதுவது நல்ல பயனைத் தருவதாம். இது என் சொந்த அனுபவம். இதற்கு ஒரு சிறு கதையை இங்கு எழுதுகிறேன். நான் எப்.ஏ. (F.A.) என்கிற பழையகாலத்துப் பரீட்சைக்காக, டிரிக்னாமெட்ரி (Trignometry) என்னும் கணித புஸ்தகம் படிக்க வேண்டிய தாயிற்று. யாது காரணத்தினாலோ கணித சாஸ்திரத்தின்மீது எப்பொழுதும்

எனக்கு வெறுப்பிருந்தது. வகுப்பின் பரீட்சையொன்றில், இதில் (விலை கொடாமலே!) குண்டலம் ஒன்று வாங்கினேன்! அதன்மீது, பரீட்சையில் இதில் தேறவேண்டுமே யென்று பயந்தவனாகி, அப்புஸ்தகத்தை ஆதியோடந்தமாக வெறும் நோட் புஸ்தகத்தில் மூன்று முறை அப்படியே எழுதினேன். இதன் பலனாக, நான் எழுதுவதின் அர்த்தம் தெரியாவிட்டாலும், அப்புஸ்தகத்திலுள்ள எதையும் குருட்டுப் பாடமாக ஒப்புவிக்கும் திறம் பெற்றேன். பரீட்சையில் புக் ஒர்க் (Book Work) அதாவது புஸ்தகத்திலிருக்கும் விஷயங்களைப் பற்றிய கேள்விகளுக்கெல்லாம் பதிலை எழுதிவிட்டு, மற்ற கேள்விகளிடம் ஒரு சிறிதும் போகாமல், என் பரீட்சைக் காகிதத்தை மடித்துக் கொடுத்துவிட்டு வந்தேன்; அப்பரீட்சையிலும் தேறினேன்! இதை இங்குக் கூற வந்தது, நாம் படிக்கும் விஷயம் நமக்கு அர்த்தமாகாவிட்டாலும், அதைக் குருட்டுப்பாடம் செய்வதற்கு இது ஒரு சுலபமான மார்க்கம் என்று என் இளைய நண்பர்களுக்குத் தெரிவிக்கும் பொருட்டே சில நடிகர்கள் தங்கள் தாய்பாஷையல்லாத பாஷைகளில் சில சமயங்களில் நடிக்கவேண்டி வருகிறது. அச்சமயங்களில் அப்பாகங்களை மற்றொருவர் படிக்கக் கேட்டு, தங்கள் சொந்த பாஷையில் எழுதிக்கொண்டு குருட்டுப்பாடம் செய்யவேண்டி வந்திருக்கிறதை நான் அறிவேன். அப்படிப்பட்ட சந்தர்ப்பங்களில் மேற்குறித்த மார்க்கத்தை அனுசரிப்பது உசிதமென எனக்குத் தோன்றுகிறது. இதை விட்டகலுமுன், மற்றொரு விஷயத்தைக் குறிக்க விரும்புகிறேன். ஞாபசக்தி குறைவாயிருக்கும் ஆக்டர்கள் நாடகத்தின் ஒத்திகைகள் ஒவ்வொன்றுக்கும் தவறாது வந்து நடிப்பது அவசியமாம். இதனால் அவர்கள் பாடம் அவர்கட்கு மனத்தில் நன்றாய்ப் பதிவதாகும். தனியாக வீட்டில் உட்கார்ந்து கொண்டு நமது பாடத்தைக் குருட்டுப்பாடம் செய்வதைவிட, மற்ற ஆக்டர்களுடன் நமது பாகத்தை நடிப்பது அதை நமது மனத்தில் பசுமரத்தாணிபோல் சுலபமாய் ஊன்றச் செய்வதாகும். நமது பாடத்தை எவ்வளவு நன்றாய்க் கற்கிறோமோ அவ்வளவு நன்றாய் நாம் தைரியமாய் மேடையின்மீது நடிக்கக் கூடும் என்பது என் துணிவு.

ஆறாம் அத்யாயம்

இனி ஒவ்வொரு நடிகனும், மேடையின்மீது நடிக்கும் பொழுது, தான் பேசும் வார்த்தைகளுக்கோ பாடும் பாட்டுகளுக்கோ தக்கபடி அபிநயமுடையவனா யிருத்தல் வேண்டும். இதுதான் எல்லாவற்றிற்கும் முக்கியமானது. இதில் தக்கபடி பெயரெடுக்காவிட்டால் எந்த ஆக்டரும் நாடகமேடையின் மீது கீர்த்தி பெற முடியாது. ஆகவே இதைப் பற்றிச் சற்று விரிவாக எழுத விரும்புகிறேன்.

அபிநயம் என்பது மனோபாவத்திற்குத் தக்கபடி அங்கபாவங்களிருக்கச் செய்வது என்று பொதுவில் கூறலாகும்; அதாவது மனக் கருத்தைத் தக்கபடி பார்ப்போர்க்கு வெளிப்படுத்தக்கூடிய அங்கச் செய்கை. இவ்வாறு வெளிப்படுத்துவதில் கால் முதல் தலை வரையில் ஒவ்வொரு அங்கமும் உபயோகப்பட்டபோதிலும், கரங்கள் அபிநயத்திற்கு மிகவும் உபயோகப்படுகின்றன; கரங்களைவிட முக்கியமானது முகமாம்; அம்முகத்தில் முக்கியமானது கண்களாம். இவ்வுண்மையை ஏறக்குறைய ஆயிரத் தைந்நூறு வருடங்களுக்கு முன்னரே தமிழ் கிரந்தகர்த்தா ஒருவர் மிகவும் அருமையாகவும் அழகாகவும் அடியில் வருமாறு தெரிவித்திருக்கிறார்:- "அச்சுவைகளில் எண்ணம் வந்தால் தோற்று முடம்பில், உடம்பின் மிகத் தோற்றும் முகத்து; முகத்தின் மிகத்தோற்றும் கண்ணில்; கண்ணின் மிகத் தோற்றும் கண்ணிற் கடையது" என்று.

ஆகவே முகபாவம் சரியாயிருக்கிறதா வென்று முக்கியமாகக் கவனிக்க வேண்டும். அதிலும் கண்களின் பாவம் மிகவும் முக்கியமாய்க் கவனிக்க வேண்டிய விஷயமாகும். சிலருக்கு முகமானது பல்வேறு செயல்களைக் காட்ட சக்தியற்றதாயிருக்கும்; அப்படிப்பட்டவர்கள் நாடகமேடையின் மீது ஏறாதிருத்தல் நலமாம். முகம் ஒன்றைக் கொண்டே பல செயல்களையும் காண்பிக்கலாமென்பது என் துணிபு. சிறந்த நடிகன் தன் கைகால்களைக் கயிறு கொண்டு கெட்டியாய்க் கட்டிவிட்டாலும் தன் முகமொன்றினால் எல்லாவித பாவங்களையும் நடித்துக் காட்டலாம். இந்த முகபாவத்தில் கண்ணின் செய்கை இன்றியமையாதது என்பதைப் பற்றி நான் மறுபடியும் கூறவேண்டியதில்லை. சிலப்பதிகாரத்தின் உரையாசிரியர் இந்த அபிநயமானது 32 வகைத்து என்று கூறி அவைகளில் ஒவ்வொன்றையும் காட்டவேண்டிய மார்க்கத்தையும்

எழுதியிருக்கிறார். சம்ஸ்கிருதத்தில் பரத சாஸ்திரமானது இதை மிகவும் விரிவாய்க் கூறி யிருக்கிறது. நாடக மேடையில் பெயர் பெற விரும்பும் ஒவ்வொரு நடிகனும், இப்பரத சாஸ்திரத்தைப் படித்தல் மிகவும் பிரயோஜனத்தைத் தருவதாகும். இதைப்பற்றிக் கூறும் தமிழ் நூல் 'சுந்தாநந்தப் பிரகாச' மென்பது ஒன்றுளது. அது எனக்குத் தெரிந்த வரையில் அச்சிடப்படவில்லை. அதை யாராவது கல்விமான்கள் அச்சிடுவார்களானால், நாடகத்தில் நடிக்க விரும்புவோர்களுக்கு மிகவும் பயன் படுவதாகும். இந்நாட்டிய நூல்களில், நடிக்குங்காலை இன்னின்ன சந்தர்ப்பங்களில் கைகள் இன்னபடி யிருக்கவேண்டு மென்றும் கால்கள் இன்னபடி இருக்க வேண்டுமென்றும், இன்னும் ஒவ்வொரு அங்கக் கிரியையும் இப்படி இருக்கவேண்டு மென்றும், விவரமாய் நமது முன்னோர் எழுதியிருக்கின்றனர். ஆகவே கூடியவரையில் ஒவ்வொரு நடிகனும் இவற்றை அறிவது மிகவும் நன்மை பயப்பதாகும்.

இந்நூல்களைக் கற்க அவகாசமில்லாதார் இப்பரத சாஸ்திர முணர்ந்தவரைப் பார்த்தாவது கற்றுக்கொள்வது நலமாகும்.

ஆயினும் இச்சந்தர்ப்பத்தில் பரதநாட்டியத்திற்கும் நாடகமேடையில் தற்காலம் நடிக்கவேண்டிய மார்க்கத்திற்கும் இருக்க வேண்டிய ஒரு முக்கியமான வித்யாசத்தை இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர்கள் கவனிப்பார்களாக. பூர்வ காலத்தில் தென் இந்தியாவில் நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்ட பொழுது பெரும்பாலும் சங்கீதமும் பரதநாட்டியமுமே அடங்கியதா யிருந்தது. அக்காலங்களில் பரதசாஸ்திரத்தில் குறிக்கப்பட்ட அங்கக் கிரியைகளை யெல்லாம் நாடக மேடையின் மீது உபயோகப்படுத்த வேண்டியது அவசியமாயிற்று. தற்காலம் சங்கீதம் குறுகி வசனம் புகுந்தபின், பரத நாட்டியத்திற் குரிய அபிநயங்களை அப்படியே நடித்துக் காட்டுதல் தவறாகும். இதற்கு ஓர் உதாரணம் எடுத்துக் காட்டுகிறேன். முற்காலத்திய நாடகமொன்றில் ஒரு நாயகி தன் காதலன் நித்திரை செய்கிறான் என்று சபையோர்க்குத் தெரிவிக்க வேண்டியிருந்தால் அதற்கு ஓர் அடி பாட்டைப் பாடி பிறகு, நாயகன் என்கிற பதத்திற்கும் நித்திரை செய்கிறார் என்பதற்கும் தக்கபடி அபிநயம் பிடிப்பாள். இந்த வழக்கமானது, தற்காலம் அந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் பாடாவிட்டாலும் பழையபடி அபிநயம் பிடிக்கும் வழக்கம் சில ஆக்டர்களிடம் இருக்கிறது; தற்காலத்திய நாகரிக மடைந்த ஆக்டர்கள் அதை வசனத்தினால் கூறிக் கையின்

சமிக்ஞையால், கண் சாடையாலும் தெரிவிக்கிறார்கள். இன்னொரு உதாரணத்தை எடுத்துக்கொள்கிறேன். எனது நாடகங்களிலொன்றாகிய "லீலாவதி - சுலோசனா"வில், கமலாகரன் என்னும் ஓர் ஆக்டர் தன் நண்பனாகிய கதாநாயகன் ஸ்ரீதத்தனிடம் "மதுரமான மாங்கனி, கிளையினின்றும் நழுவிப் பாலில் வீழ்ந்தது போலும்" என்று சொல்கிறான். இதற்குப் பழையகாலத்து பழக்கத்தின்படி ஒரு கண்டக்டர் (Conductor) இந்த வாக்கியத்திலுள்ள ஒவ்வொரு பதத்திற்கும் அபிநயம் பிடிக்கும்படி கற்றுக் கொடுத்ததை நான் அறிவேன். ஆயினும் தற்காலத்திய நாகரிகத்திற்கு ஏற்ற மார்க்கம், சொல் நயத்தினாலும், முகபாவத்தினாலும், கண் சாடையாலும், அந்த வாக்கியத்தின் பாவத்தைத் தெரிவிப்பதாகும். ஆகவே பரத நாட்டியத்திற்குரிய அங்கக் கிரியைகளையும், நாடக மேடையின் மீது நடக்குங்கால் செய்யவேண்டிய அங்கக் கிரியைகளையும், பகுத்தறிந்து நடிப்பதே உத்தமமாகும்.

மேற்சொன்ன விஷயத்தைக் குறித்து, எனது பல நண்பர்கள், "முகக்குறிப்பு முக்கியமாயிருக்க வேண்டுமென்று சொல்லி விட்டீர்கள். ஒவ்வொரு சந்தர்ப்பத்திலும் இப்படிப்பட்ட முகக்குறிப்பு இருக்கவேண்டுமென்று, நாங்கள் எப்படி அறிவது?" என்று பன்முறை கேட்டிருக்கின்றனர். ஆகவே இதைப்பற்றி சற்று விவரமாய் எழுதுகிறேன். இதைக் கற்பது மிகவும் கடினம்தான் என்று நான் முதலில் கூறவேண்டும். இது ஒருநாளில் கற்கக் கூடியதல்ல; பலநாட் பழக்கத்தினால்தான் வரவேண்டும். இதைக் கற்பதென்றால், இன்னின்ன ரசபாவத்தில் பிரபல ஆக்டர்கள் இப்படிப்பட்ட முகக்குறிப்புடையவர்களாயிருக்கிறார்கள் என்பதை மிகவும் ஜாக்கிரதையாய் கவனிக்க வேண்டும். அன்றியும், தங்கள் வாழ்நாட்களில் மற்றவர்கள், கோபத்தையோ, சந்தோஷத்தையோ, துக்கத்தையோ, இன்னும் மற்ற மனோபாவங்களையோ, உலக விவஹாரங்களில் காட்டும் பொழுது, அவர்களது முகக்குறிப்பு எத்தன்மையாயிருக்கிறதென, மிகவும் கவனமாய்ப் பார்த்து வரவேண்டும்; இவ் விஷயத்தில் உலகம் முழுவதுமே ஒருவனுக்குக் கற்பிக்கும் உபாத்தியாயராயிருக்கிறது. இதைக் கற்பதற்கு வேளை யென்பதொன்றில்லை. எந்த வேளையிலும் எந்தச் சந்தர்ப்பத்திலும் கற்கலாம்! கற்கவேண்டும் எனும் ஊக்கமும், இடைவிடா முயற்சியும் வேண்டும். சங்கீதம் முதலிய மற்றக் கலைகளைக் கற்பதென்றால், காலம் வேண்டும், இடம்வேண்டும், உபகரணங்கள் வேண்டும், உபாத்தியாயர் வேண்டும், பொருள்

செலவழிக்க வேண்டும்; நாடகமாடும் கலையைக் கற்பதற்கு இவைகள் ஒன்றும் வேண்டாம் ஒரு விதத்தில்! இருந்த இடத்தில் உட்கார்ந்தபடியே, என்றும், எச்சமயத்திலும் கற்கலாம். வேறொன்றும் முக்கியமான வேலையில்லாத (ஒரு நடிகன்) தன் வீட்டின் தெருத்திண்ணையில் சில மணி நேரம் சும்மா உட்கார்ந்துக்கொண்டு, வீதியில் போய்க்கொண்டிருப்பவர்களைக் கவனிக்கட்டும். ஒரு மணி நேரத்திற்குள்ளாக அவன் எவ்வளவு நாடக மேடைக் குதவும்படியான விஷயங்களைக் கற்கக்கூடும் என்பது சொந்த அனுபவத்தினால் தெரியக்கூடும். ஒரு சிறு விஷயமாகிய நடையை எடுத்துக் கொள்வோம்; நல்ல வாலிபத்தில் இருப்பவர்கள் நடை ஒரு மாதிரியிருக்கும், வயதானவர்களுடைய நடை மற்றொரு மாதிரி யிருக்கும், நல்ல தேகஸ்திதியிலிருப் பவர்கள் நடக்கும் விதம் ஒன்றாம், நோயாளிகள் நடக்கும் விதம் ஒன்றாம், சந்தோஷத்துடன் போகுபவர் நடை ஒருவிதமாம், துக்கத்தி லாழ்ந்திருப்பவர் நடை ஒரு விதமாம், குருடர்கள் நடக்கும் விதம் ஒரு மாதிரியாம்; அதிலும் பிறவிக் குருடர்கள் நடக்கும் மாதிரி வேறு; சரியான கண்களுடன் சிறந்து இடையில் கண் பார்வை யிழந்தவர்கள் நடக்கும் மாதிரி வேறாம். இதை நான் ஏதோ விருதாவில் வளர்த்துகிறேன் என்று இதைவாசிக்கும் எனது நண்பர்கள் எண்ணாதிருப்பார்களாக. இதற்கு ஓர் உதாரணம் எடுத்துக் கூறுகிறேன். சத்ருஜித் என்னும் எனது நாடகத்தில் கதாநாயகனான சத்ருஜித், இடையில் தன் இரு கண்களையுமிழந்து அந்தகனாகிறான். இதை முதன் முதல் எங்கள் சபையில் 1898ஆம் வருஷம் நடித்தபொழுது நான், அந்தகனானபின் சத்ருஜித் மேடையின்மீது எப்படி நடக்கவேண்டு மென்பதைப்பற்றி அவ்வளவாகக் கவனிக்கவில்லை! அந்த நாடகத்தை 1932ஆம் வருஷம் மதுரையில் நான் நடிக்கவேண்டி வந்த பொழுது,கண்ணாஸ்பத்திரிக்குப் போய், கண் சிகிச்சை (ஆபரேஷன்) செய்து கொண்டவர்கள் எப்படி நடக்கிறார்கள் என்பதைக் கவனித்த பிறகுதான் அவர்கள் இப்படி நடக்கிறார்கள் என்பதைக் கண்டறிந்தேன்; அன்றியும் சரியான கண்களுடன் பிறந்து, பிறகு ஒரு கொடிய வியாதியினால் கண்பார்வையிழந்த, எனக்கு அறிமுகமான ஒருவர் எப்படி நடந்தார் என்பதைக் கவனித்தேன். பிறகு நான் நாடகமேடையில் சத்ருஜித் நான்காவது ஐந்தாவது அங்கங்களில் இவ்வாறு நடக்கவேண்டுமென்று தீர்மானித்து அதைச் சாதகம் செய்தேன். இதே நாடகத்தை மற்றொரு சபையார் நடித்தபொழுது சத்ருஜித் வேடம் பூண்டவர் சுமாராகப் பாடி நடித்த போதிலும், அந்தகனான பின், அவர் நடித்தவிதம் மாத்திரம் கொஞ்சமும் சரியானதாயில்லை. அந்த

ஆக்டர் மேற்சொன்ன வித்யாசத்தை யறிந்து சிறிது கஷ்டப்பட்டுக் கற்றுக்கொண்டிருப்பாராயின், மிகவும் நலமாயிருந்திருக்கும். இந்த வித்யாசம் என்ன வென்று என்னைக் கேட்டால், நான் இதை எழுதி அறிவிக்க முடியாது; நடித்துத்தான் காட்டமுடியும் என்றுதான் பதில் உரைக்கக்கூடும். ஒரு பாட்டில் ஒரு சங்கீத முணர்ந்தவன் ஓர் அபூர்வமான சங்கதி யுபயோகித்தால், அதை மற்றவர்களுக்கு எப்படி எழுதித் தெரிவிக்கக்கூடும்? அதைப் பாடித்தான் மற்றவர்களுக்கு அவன் கற்பிக்கக்கூடும். ஆயினும் ஒரு வித்யாசத்தை எழுதக் கூடும். பிறவிக் குருடர்கள் நடக்கும்பொது தங்கள் தலையை எப்படிச் சாய்த்து நடக்கின்றனர், இடையில் கண்ணிழந்தவர்கள் எப்படித் தலை நிமிர்ந்து நடக்கிறார்கள், என்று கவனித்துப்பாருங்கள்; இதன் முக்கியமான அம்சங்களிலொன்று உங்களுக்கும் புலப்படும். இதுபோலவே, வீதியிற் செல்பவர்களுடைய நடைகளையும் மற்றும் பாஷைகளையும் கவனிக்கலாம். ஜாதிக்கு ஜாதி நடையில் வித்தியாசமிருப்பது போலவே, பாஷைகளிலும் வித்தியாசமிருக்கின்றன என்பதை அப்பொழுது நாம் அறிவோம். இவ்விஷயத்தில் உயர்குலம், தாழ்ந்த குலம் என்றும், மேம்பட்டதும் கீழ்ப்பட்டது என்றும் கருதலாகாது, ஒரு நடிகன் பிராமணனாகிய வேதியனாக நடிக்க வேண்டிவரும், அல்லது பறையனாகிய நந்தனாராக நடிக்க வேண்டி வரும்; குபேர சம்பத்துடையவனாக நடிக்க நேரிடலாம், அல்லது குடி வெறியனாய் நடிக்க நேரிடலாம்; புத்திமானாய் நடிக்கச் சமயம் வாய்க்கலாம்; உலகில் எத்தனைவிதமான ஜன்மங்களுண்டோ, அத்தனைவிதமான பாத்திரங்கள் மேற்கொள்ள சமயம் வாய்க்கலாம்; ஆகவே இப்படிப்பட்ட மனிதனைத் தான் கவனிக்கவேண்டும், மற்றவர்களைக் கவனிக்க வேண்டியதில்லை என்பது கிடையாது; எத்தனைவிதமான மானிட சிருஷ்டிகளைப் பார்த்து கற்கிறோமோ, அவ்வளவும் நமக்கு நல்லதுதான்.

மேற்சொன்னபடி யார் யார் எப்படி மற்ற அங்கக் கிரியைகளை உபயோகிக்கின்றனர் என்பதை, நமது வீட்டிலிருந்து கவனித்தே நாம் கற்கலாம்; முக்கியமாக முகபாவங்களிலு மப்படியே. இதற்கு வீதி வரையிலும் கூடப் போகவேண்டியதில்லை.

ஸ்திரீ வேஷம் தரிக் ; விரும்புவோர், ஸ்திரீ ஜனங்களின் நடையுடைபாவனைகளை முக்கியமாகக் கவனிக்க வேண்டு மென்பதைப்பற்றி நான் வற்புறுத்தாமலே தெரியும். நமது வீட்டிற்குள்ளேயே, நமது தாய் தந்தையரோ, அண்ணன்

தம்பியரோ, சகோதரியோ, மனைவியோ, குமாரனோ, குமாரத்தியோ இன்னின்ன சந்தர்ப்பங்களில் இன்னின்ன முகக் குறிப்புடையவர்களா யிருக்கிறார்கள் என்று நன்கு கவனிக்கலாம். சில சமயங்களில் நாம் ரெயில் பிரயாணம் செய்யும்பொழுது, பொழுதுபோக்க வகையில்லாமல் கஷ்டப்படுகிறோம். அச்சமயங்களில் ரெயில் வண்டியில் நம்முடன் உட்கார்ந்திருக்கும் மற்றப் பிரயாணிகளின் நடையுடை பாவனைகளைக் கவனிப்போமாயின் நமக்கு நாடகரங்கத்தில் உபயோகமாகும்; பொழுதுபோக்க மிகவும் அநுகூலமாயுமிருக்கும். சுருங்கச் சொல்லுமிடத்துக் காலம் ஒன்றும் வேண்டியதில்லை, இடம் ஒன்றும் வேண்டியதில்லை; எச்சமயத்திலும் எவ்விடத்திலும் கற்கலாம்.

ஏழாம் அத்யாயம்

பிறகு நாம் மேற்கூறியபடி கற்ற விஷயங்களை நாமாக அப்யசித்துப் பார்க்கவேண்டியது மிகவும் அவசியமாம். இதற்கு இரண்டு முக்கியமான மார்க்கங்கள் உண்டு; ஒன்று இக் கலையில் வல்லவர் ஒருவர் முன்பாக நின்று இன்ன சந்தர்ப்பத்தில் இன்ன ரசத்திற்காக இப்படிபட்ட முக பாவம் சரியாயிருக்கிறதா என்று நடித்துக் காட்டவேண்டும்; நாம் சரியான முக பாவத்தைத்தான் பூணுகிறோமென்று நம் மனத்தில் நினைக்கலாம், அது தவறாக இருக்கலாம்; சரியோ தவறோ என்பது மற்றவர்களுக்குத்தான் படும். என் சொந்த அனுபவத்தில் இதற்கு ஓர் உதாரணம் கூறுகிறேன். நான் நாடக மேடையில் ஆதியில் நடிக்க ஆரம்பித்தபோது, கோபக் குறியைக் காட்டுவதற்கு என் முகத்தை அதிகமாய்ச் சுளிக்கும் பழக்க முடையவனா யிருந்தேன். இது அப்பொழுது எனக்குத் தெரியாது; பிறகு என்னுடைய நண்பர்களிற் சிலர் அவ்வளவு அதிகமாக முகத்தைச் சுளித்தல் பொருத்தமானதாயில்லை, ஒழுங்காயில்லை, என்று தெரிவித்தனர். அவர்கள் கண்டறிந்தது என் மனத்தில் முதலில் படவில்லை. பிறகு ஒரு நாள் இத்தனை பெயர் கூறுகிறார்களே, இதில் ஏதாவது இருக்கவேண்டு மென்று எண்ணினவனாய், நான் நடிக்கும்போது கொள்ளும் கோபக் குறியுடன் கண்ணாடியில் என் முகத்தை நோக்கினேன்; அப்பொழுதுதான் தெரிந்தது அவர்கள் கூறியது சரிதானென்று. பிறகு நான் அதை அடக்கிச் சரிப்படுத்திக் கொண்டேன். கோபத்தைக் காட்ட முகத்தைச் சுளிக்க வேண்டியதுதான், ஆயினும் அளவிற்கு மிஞ்சி செய்தால் அவலட்சணமாயிருக்கும். இச் சந்தர்ப்பத்தில் நான் சில வருடங்களுக்கு முன் கேட்ட கதை யொன்று ஞாபகம் வருகிறது. ராயர் காலத்தில் மூன்று கவிகள் பாரிஜாத அபஹரணம் கதையை எழுதிக்கொண்டு போய்க் காண்பிக்க, அவைகளில் சத்யபாமை துயரப்பட்ட கட்டத்தில் யார் வர்ணித்தது மிகவும் நன்றாயிருக்கிறதென, ராயர், தென்னாலி ராமனைக் கேட்டனராம்; அதற்குத் தென்னாலி ராமன் அந்தக் கட்டத்தில் ஒவ்வொரு கவியும் வர்ணித்திருப்பதை ஆராய்ந்து பார்த்து, ராயரிடம் அடியில் வருமாறு பதில் உரைத்தனராம் "முதற் கவியில் சத்யபாமை நிரம்ப அழுததாக கூறியிருக்கிறார்; மற்றொருவர் அவள் 'கோ' வென்று அழுததாகக் கூறியிருக்கிறார்; மூன்றாவது கவி அவள் முத்து முத்தாய் அழகாக அழுததாகக் கூறியிருக்கிறார்" என்று அவர்களின் தாரதம்மியத்தை எடுத் துரைத்தனராம். அழுவதிலும்

அழகாய் அழவேண்டும்-நாடக மேடையில்! அப்பொழுதுதான் நாடக அலங்காரத்திற்கு ஒத்திருக்கும் - ரசாபாசமாகாது. ஆகவே முகத்தைச் சுளிப்பதிலும் அழகாய்ச் சுளிக்க வேண்டும்! நமது முகபாவம் சரியா யிருக்கிறதா இல்லையா என்று கற்பிப்பதற்குத் தக்க ஆசிரியர் கிடைக்காவிட்டால் முகம் பார்க்கும் கண்ணாடியைத் தனது ஆசிரியனாகக் கொள்ள வேண்டும். என் பழைய நண்பர் அ. கிருஷ்ணசாமி ஐயர் தான் மேடையின்மீது நடிக்கவேண்டிய பாவனைகளை யெல்லாம் சரியா யிருக்கின்றதா இல்லையா வென்பது, நிலைக் கண்ணாடியின் எதிரில் நின்று பன்முறை நடித்துப் பார்த்துத் திருத்திக்கொள்கிறார் என்பதை நான் அறிவேன். தானே தன்னைப் பார்த்துத் திருத்திக் கொள்வது அவ்வளவு சுலபமல்ல. ஆகவே கூடுமான வரையில், நாடகமேடையில் தேர்ச்சி பெற்ற ஓர் ஆசிரியனைக் கொண்டே இவ்விஷயத்தில் திருத்திக் கொள்ளுதல் உசிதமாம். ஏனெனில் தக்க நிபுணனான ஆசிரியன், இன்ன குறை யிருக்கிறதென்று எடுத்துக் கூறுவது மல்லாமல், அக்குறையை அகற்றும் விதத்தையும் கற்பிக்கக் கூடும், வெறும் கண்ணடியானது அது செய்யாது.

மற்றொரு விதத்தில் ஒரு நடிகன் தன்னைச் சீர்திருத்திக் கொள்ளும்படியான மார்க்கம் என்ன வென்றால், தான் நடிப்பதற்காக மேற்கொண்ட நாடகப் பாத்திரத்தை எழுதிய நாடக ஆசிரியர் ஜீவந்தராய் இருந்தால், அப்பாத்திரத்தைப் பற்றிய அவரது அபிப்பிராயத்தை நன்றாய் கிரஹித்துக்கொண்டு, அவர் முன்னிலையில் அதை நடித்துக்காட்டி, அவர் எடுத்துக் கூறும்படியான குறைகள் ஏதேனும் இருந்தால், அவைகளைச் சரிப்படுத்திக் கொள்வதேயாம். நான் மற்றவர்கள் எழுதிய நாடகங்களில் நடிப்பதா யிருந்தால் இம் மார்க்கத்தை அனுசரித்துப் பலன் பெற்றிருக்கிறேன். இதை எனது இளைய நண்பர்கள் முக்கியமாகக் கவனிப்பார்களாக. ஒருவன் எவ்வளவு சிறந்த நடிகனா யிருந்தபோதிலும் அவன் நாடக ஆசிரியனுடைய எண்ணப்படிதான் நடிக்க வேண்டுமென்பது என்துணிவு. அவர் சொல்கிறபடியே கேட்கவேண்டு மென்பதல்ல. தனக்கு அவர் சொல்வதைவிட, நடிக்கும் மார்க்கத்தில் ஏதாவது விசேஷம் தோன்றினால், அதை அவருக்குக் கூறி, அவர் முன்னிலையில் நடித்துக்காட்டி அவர் அனுமதியைப் பெற்றே மேடையின் மீது அவ்வாறு நடிக்கவேண்டும் என்பது என் சித்தாந்தம். புத்திமானான ஆசிரியனாயிருந்தால் எழுதிய நமக்குமேல் இவனுக்கு என்ன தெரியும் என்று நினையாது, அதைச் சந்தோஷமாக அங்கீகரித்து அப்படியே நடிக்க உத்திரவு கொடுப்பான் என்பதற்கு ஐயமில்லை.

ஆகவே நாடக ஆசிரியனுடைய மனப்போக்கை ஒட்டியே எந்த நடிகனும் நடிப்பது மிகவும் பொருத்தமாகும்.

ஒரு நடிகன் தன் நடிப்பைச் சீர்திருத்திக் கொள்வதற்கு இன்னொரு மார்க்கம் உண்டு; அதாவது ஒரு நாடக மேடையின்மீது ஒரு பாத்திரத்தை நடித்த பிறகு, அதைப்பற்றி சபையில் வந்திருந்தவர்கள் என்ன சொல்கிறார்கள் என்று கேட்டறிந்து, அவர்கள் எடுத்துக் கூறும் குற்றங்களை யெல்லாம் சீர்திருத்திக் கொள்வதேயாம். இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் "சபையோர்" என்ற பதத்திற்குச் சபையில் வந்திருந்த புத்திமான்கள் என்று அர்த்தம் செய்து கொள்ள வேண்டும். "உலகம் என்பது உயர்ந்தோர் மாட்டே" என்னும் சூத்திரத்தை எனது இளைய நண்பர்கள் கவனிப்பார்களாக. ஆயிரம் புத்தியில்லாதவர்களுடைய புகழ்ச்சியை விட, ஒரு புத்திமான் எடுத்துக் காட்டும் குற்றத்தை மேலாகக் கொண்டு அக்குற்றத்தை யகற்றி நடிப்பது புத்திசாலிகளான ஆக்டர்களுக்கு அழகாம். இவ்விஷயத்தில் ஒரு நடிகன் தனது சொந்த நண்பர்களைக் கேட்பதில் பிரயோஜனமில்லை. அவர்கள் பெரும்பாலும், நட்பின் மிகுதியால் குணத்தையே எடுத்துக் கூறுவார்கள். குற்றத்தை எடுத்து தைரியமாகக் கூறக்கூடிய, எனது பால்ய நண்பராகிய வி.வி. ஸ்ரீனிவாச ஐயங்காரைப் போன்றவர்கள், இவ்வுலகில், சிலரேயாம். ஆகவே தன்னை அதற்குமுன் அறியாதவர்களுடைய அபிப்பிராயத்தை அறிதலே உசிதமாம். இப்படிச் செய்வதில், நேராகக் கேட்பதில் பிரயோஜனம் அவ்வளவாக இல்லை. ஏனெனில் யாரும், "நான் நடித்தது எப்படி இருந்தது?" என்று கேட்டால், குற்றங்களை எடுத்துக் கூற சங்கோசப் படுவார்கள். என்னிடத்திலும் இக் குறையுண்டு. யாராவது புதிய ஆக்டர்கள் என்னிடம் வந்து "நான் நடித்தது எப்படி யிருந்தது சார்?" என்று கேட்டால், நன்றாயில்லாவிட்டாலும், அவர்கள் மனத்தைப் புண்படுத்தலாகாதென "அழகாகத்தா னிருந்தது" என்று சொல்வது பிறகுதான் அவர்களிடமுள்ள பிசகுகளை எடுத்துக் கூறுவேன். ஆகவே மற்றவர்களுடைய அபிப்பிராயத்தை உண்மையில் அறியவேண்டில், மூன்றாவது மனிதர்கள் மூலமாகத் தெரிந்துகொள்வதே மேலாகும். அப்படி விசாரித்தறிவதில் நாடக மேடையின் அனுபவமுள்ள புத்திசாலிகளின் அபிப்பிராயங்களையே மேலாகப் பாராட்டுதல் மேன்மையாகும். மொத்தத்தில் இதைப்பற்றிச் சுருக்கி சொல்லுமிடத்து, ஒருவன் தன்னைப்பற்றி எல்லோரும் கூறும் அபிப்பிராயங்களை யெல்லாம் சேகரித்து, அதில் சாரமானதை எடுத்துக் கொண்டு

மற்றதை ஒதுக்கிவிடல், நாடகக் கலையில் பெயர் பெற விரும்பும் ஒவ்வொரு மாணவனுக்கும் அழகாம்.

நான் மேற் குறித்த மார்க்கங்களெல்லாம் வசனத்தை நடிப்பதில் மாத்திரம் உபயோகப் படுவதன்று; மேடையின் மீது ஒருவன் பாடவேண்டிய சங்கீதத்திற்கும், பொருந்தியதாம். ஆயினும் சங்கீதத்திற்கு மாத்திரம் உரிய சில அம்சங்களைப் பிறகு எடுத்து எழுத விரும்புகிறேன்.

இன்னும் இவ்விஷயத்தில் இக்கலை பயில விரும்பும் மாணவர்கள் அனுசரிக்க வேண்டிய மற்றொரு மார்க்கம், சிறந்த சித்திர வினைஞரால் எழுதப்பட்ட சித்திரங்களுடைய முக அங்க பாவங்களை ஆராய்வதாகும். சித்திரங்களையும் சிற்பங்களையும் ஆராய்ந்து பார்ப்பதினால், அவ்வக்காலத்து ஜனங்களுடைய பாவனைகளெல்லாம் மிகவும் நன்றாய் விளங்கும். இதற்கு இரண்டொரு உதாரணங்களை இங்கெடுத்து எழுதுகிறேன். எனது புத்தாவதாரம் என்னும் நாடகத்தில் நான் கௌதமபுத்தராக நடிக்கத் தீர்மானித்த பொழுது, கௌதமர், புத்த பதவியை யடைந்த பொழுது, எப்படி வீற்றிருந்தார், அவரது முகபாவம் எப்படி யிருந்தது என்று அறிதற்பொருட்டு, சென்னை மியூசியத்திலிருக்கும் அஜெண்டா குகைளிலுள்ள சித்திரப் படங்களின் நகல்களை யெல்லாம் பரிசோதித்துப் பார்த்தேன். அங்குள்ள அமராவதி ஸ்தூபத்திலுள்ள விக்கிரஹங்களை யெல்லாம் ஆராய்ந்துள்ளேன். எதுவும் என் மனத்திற்கு முழு திருப்தியைத் தரவில்லை. கடைசியாக, எனது பாலிய நண்பர் வி.வி. ஸ்ரீனிவாச ஐயங்கார் வீட்டிற்கு ஒரு நாள் போயிருந்தபொழுது, அவர் பல வருடங்களாக அருமையாய்ச் சேகரித்து வைத்திருக்கும் பித்தளை வெண்கல உருவங்களில், புத்தருடைய விக்கிரஹம் ஒன்று கிடைத்தது. அதற்குத் “தியானபுத்தர்” என்று பெயர்; அதாவது தியானத்திலிருக்கும் புத்தருடைய கோலம் என்று பொருள்படும். அது பர்மா சிற்பியின் தொழிலோ அல்லது சீனாதேசத்துச் சிற்பியின் தொழிலோ, அறியேன்; அவ்விக்ரஹம் என் மனத்தைக் கவர்ந்தது. அது உட்கார்ந்திருந்த கோலத்தையும் தியானஞ் செய்யும் முகக்குறிப்பையும், பன்முறை பார்த்து அப்படியே என் மனத்தில் பதியச் செய்துக் கொண்டேன். பிறகு நாடக தினத்தில் போதி விருட்சத்தின்கீழ் நான் உட்கார வேண்டி வந்தபொழுது அம்மாதிரியே உட்கார்ந்து தியானஞ் செய்ய முயன்றேன்.

மற்றொரு உதாரணம், எனக்குத் திருப்பரங்குன்றத்தில் கிடைத்தது. திருப்பரங்குன்றக் கோயிலில் படியேறின வுடனிருக்கும் பெரிய மண்டபத்தில், வலது பக்கமாயிருக்கும் ஒரு தூணில், சுப்பிரமணியர் தெய்வயானையைப் பாணிக்கிரஹணம் செய்து கொண்ட காட்சி மிகவும் அற்புதமாய் சிற்பியால் கருங்கல்லில் செதுக்கப்பட்டிருக்கிறது. அதைப் பன்முறை, நான் சிறு வயது முதல், பார்த்திருக்கிறேன். அதன் விசேஷம் என் மனத்தில் ஒன்றும் படவில்லை. இரண்டு வருடங்களுக்கு முன்னர், மதுரை டிராமாடிக் கிளப்பார், எனது "சுபத்திரார்ஜுனா" என்னும் நாடகத்தை ஆடியபொழுது அவ்விடம் நான் போயிருந்தேன்; அச்சமயம், சுபத்திரையை அர்ஜுனனுக்கு ஸ்ரீ கிருஷ்ணபகவான் தாரை வார்த்துக் கொடுக்கும் பொழுது, சுபத்திரையின் கை மேலே யிருக்கவேண்டுமா, அர்ஜுனன் கை மேலே யிருக்கவேண்டுமா என்னும் கேள்வி வந்தது. அதன் பேரில் மதுரையிலுள்ள மீனாட்சியம்மன் கலியாண சிலைகளை யெல்லாம் கவனித்தேன். பிறகு, ஒருநாள் திருப்பரங்குன்றத்திற்கு என்வழக்கப்படி, நாடக தினம் பூசைக்குப் போனபோது, மேற்சொன்ன சுப்பிரமணியர் தெய்வானை திருக்கலியாணக் கோலச்சிலையை உற்று நோக்கினேன். யாருடைய கை மேலே யிருக்கவேண்டும் யாருடைய கை கீழே யிருக்கவேண்டுமென்பதை அறிந்தது மன்றி, அச்சமயம் தான், அச்சிலையிலிருந்த முருகப்பெருமாள் முகபாவம் எனது மனதைக் கொள்ளைக் கொண்டது. இதை வாசிக்கும் நண்பர்கள் யாராவது இனி திருப்பரங்குன்றத்துக்குப் போவதாயின் இச்சிலை யுருவைக் கட்டாயமாய்க் கவனிக்கும்படி வேண்டுகிறேன். அப்படி கவனிப்போர்களுக்கு சண்முகப் பெருமான் முகத்தில் தக்க பெண்மணியை மணக்கிற சந்துஷ்டியையும், தெய்வநாயகியின் முகத்தில், பெண்டிர்க்குரிய மடம், நாணம், அச்சம், பயிர்ப்பு என்கிற நான்கு குணங்களையும், தக்க மணாளனைப் பெறுகிறோமென்கிற சந்தோஷத்தினாலுண்டான புன் முறுவலையும், அவ்வுருவங்களைச் செதுக்கிய கல்தச்சன் வெகு அழகாய்க்காட்டி யிருப்பதைக் காண்பார்கள். அன்றியும் நமது பூர்வீக கிரந்தங்களில் காமத்துப் பாலில், ஸ்பர்ச சுகம் என்பதைக் கவிகள் வர்ணித்திருக்கின்றனர். நாயகன் நாயகிகளுடைய கரங்கள் முதன்முதல் ஸ்பர்சித்த பொழுது அவர்களுக்குண்டாகும் இன்பத்தை இச்சிலை யுருவங்களில் சிற்பி அற்புதமாய்க் காட்டியுள்ளார். இதை கவனிக்க விரும்புவோர் இச்சிலை உருவங்களில் மிகவும் அருகில் நிற்காமல் சுமார் நான்கைந்து

அடி தூரத்திலிருந்து சற்று நேரம் உற்று நோக்க வேண்டும். அப்பொழுதுதான் அவர்களுக்கு அந்த அற்புதமான அழகு கொஞ்சம் கொஞ்சமாய் வெளிப்படும். இப்பிம்பங்களை இது வரையில் நான் பன்முறை பார்த்திருக்கிறேன்; ஒவ்வொரு முறை பார்க்கும் பொழுதும், புதிய புதிய அழகு இதில் என் கண்ணுக்குத் தோன்றுகிறது. இதை இன்னும் பார்க்கவேண்டும் என்னும் ஆர்வம் எனக்கு அடங்கவில்லை. இதில் ஒரு வேடிக்கை யென்ன வென்றால், சில சமயங்களில், இவ்விக்கிரஹங்களை வேறு யாராவது கவனிக்கிறார்களா என்று அங்கு ஒரு பக்கமாக நின்று கவனித்திருக்கிறேன். திரள்திரளான ஜனங்கள் அவ்வழியாகப் போய் வந்து கொண்டிருக்கின்றனர்; ஆயினும் நான் இவற்றின் அழகைக் காட்டிய எனது இரண்டொரு மதுரை நண்பர்களைத் தவிர, மற்றவர்கள் யாரும் இதைச் சற்றுங் கவனித்ததையும் கண்டேனில்லை. இது நமது தமிழ்நாடு செய்த பாவம் போலும்! இதைப்போன்ற பல அற்புதமான சிற்ப வேலையமைந்த பிம்பங்கள் இருக்கின்றன பல ஸ்தலங்களில்; அவற்றின் ஆச்சரியமான அழகை அனுபவிக்கும் ஆன்மாக்கள்தான் அதிகமாய்க் காணோம்! இதைப் படிக்கும் எனது நண்பர்களிற் சிலராவது தாங்கள் மதுரைக்குப் போகும்படி நேரிட்டால், தவறாது இந்தச் க்ஷேத்திரத்திற்கும் போய் மேற்சொன்ன சிலை உருவங்களை கண்டு களிப்பார்களாக. இதை வர்ணிக்கும் எனது சந்தோஷத்தில் எதன்பொருட்டு இதை இங்கு எழுத வாரம்பித்தேன் என்பதை மறந்தேன். இதைப்பற்றி இங்கு இவ்வளவு விவரமாய் எழுதியது, நாடக மேடையில் பெரிய ஒரு நடிகர், ஏதாவது பாணிக்கிரஹண நாடகங்களில் நடிக்க வேண்டுமென்றால், இதைப்பார்த்து இதை போல் நடிக்க வேண்டு மென்பதே. சுபத்திரார்ஜுனா என்னும் நாடகத்தின் இக் காட்சியை நான் நடிக்கும் பொழுதெல்லாம், அச்சிறந்த சிற்பியின் எண்ணப்படி எனது முகபாவத்தை வைத்துக்கொள்ள வேண்டு மென்று பன் முறை பிரயத்தனப் பட்டிருக்கிறேன். ஆயினும் அதன்படி நடக்க என்னாலாக வில்லை யென்றே நான் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டும்.

இப்பகுதியை விட்டகலுமுன், இன்னொரு விஷயத்தை எழுத விரும்புகிறேன். நாடகக் கலை பயில விரும்பும் அநேக மாணவர்கள், என்னிடம் வந்து, நீங்கள் ஆடிய இந்த ஆட்டத்தில், இன்ன வார்த்தைகள் பேசும் பொழுது, உங்கள் கையை எப்படி வைத்துக் கொள்ளுகிறீர்கள், எப்படி நிற்கிறீர்கள், முகத்தை எப்படி வைத்துக் கொள்கிறீர்கள் என்று என்னைக்

கேட்டிருக்கின்றனர். அவர்களுக்கெல்லாம், நான் கொடுக்கும் உத்தரமாவது- "எனக்கு அதெல்லாம் ஞாபகமில்லை, நான் இந்த பாத்திரத்தை நடிக்க ஆரம்பிக்கும் பொழுது, நான் அந்தப் பாத்திரம் என்றே நினைத்துக் கொள்ளுகிறேன். அப் பாத்திரத்திற்குரிய அங்கக் கிரியைகளெல்லாம் பிறகு எனக்குச் சுலபமாக வருகின்றன. இந்த இடத்தில் இப்படி கையை வைத்துக் கொள்ள வேண்டும், இப்படி நிற்கவேண்டும், இப்படி நடக்க வேண்டும், இப்படி முகத்தை வைத்துக்கொள்ள வேண்டும் என்று நிர்ணயித்துச் செய்வதில்லை. பாத்திரத்திற்குரிய மனோபாவத்தைக் கொண்டபின், இவைகளெல்லாம் தக்கபடி தானாக வரும்" ஆனால் மேற்கொண்ட பாத்திரத்தின் மனோபாவத்தைத் தக்கபடி பெறுவதுதான் கொஞ்சம் கஷ்டம்.

எட்டாம் அத்யாயம்

தற்காலத்திற்குப் பொருத்தமான நாகரிகத்தின்படி, நாடகமாடுவதில் முக்கியஸ்தானம் நடிப்பிற்கும் (acting) இரண்டாவது ஸ்தானம் சங்கீதத்திற்கும் கொடுக்க வேண்டுமென்பது என் அபிப்பிராயம் என்பதை என் நண்பர்களுக்கு முன்பே தெரிவித்திருக்கிறேன். இதிகாச புராணக் கதைகளை ஆடும் பொழுதன்றி மற்ற நாடகங்களில் சங்கீதம் மிகவும் குறைவாகத்தா னிருக்க வேண்டு மென்பது என் கருத்து. இங்கிலாந்து முதலிய தேசங்களில் நாடக மேடையில் நாடகங்கள் இரண்டு பிரிவாகப் பிரிக்கப் பட்டிருக்கின்றன-கேவல நாடகம் (Drama proper) சங்கீத நாடகம் (Opera) என்று. சங்கீத நாடகங்களில் பாட்டு முதன்மையா யிருக்கும், வசனம் மிகவும் கொஞ்சமா யிருக்கும்; நம்முடைய தேசத்தில் இதற்கு உதாரணமாக நந்தனார், ராமதாஸ், அரிச்சந்திரன் முதலிய நாடகங்களைக் கூறலாம். மற்ற நாடகங்களில் சங்கீதமே இருக்கலாகாது. இதற்குமேல் சங்கீதத்தைக் கேட்க விரும்புவோர்கள் சங்கீதக் கச்சேரிக்குப் போய்க் கேட்க வேண்டுமே யொழிய, நாடக மேடைக்குப் போகலாகாது. இங்கிலாந்து முதலிய தேசங்களிலுள்ள மேற்குறித்த பிரிவினை நம் நாட்டிற்கு வர, இன்னும் சில ஆண்டுகள் பிடிக்குமென்று நினைக்கிறேன். அதுவரையில் சாதாரண நாடகப் பிரியர்கள், ஒவ்வொரு நாடகத்திலும் கொஞ்சமாவது சங்கீதத்தைக் கேட்க விரும்புகிறபடியால், தற்காலத்திய நடிகர்கள் சங்கீதத்தைக் கற்க வேண்டியது அவசியமாகிறது. ஐரோப்பா முதலிய கண்டங்களிலுள்ள ஆக்டர்கள் சங்கீத நாடகங்களில் (Opera) ஆடுபவர்களா யில்லாவிட்டால் அவர்களுக் கெல்லாம் இக் கவலையே கிடையாது. இதைப்பற்றி முதல் முதலாக நான் நாடக மேடையில் தேர்ச்சிபெற விரும்பும் எனது நண்பர்களுக்குக் கூறவேண்டிய விஷயம் என்னவென்றால், சங்கீத ஞானமில்லாதவர்கள் நாடக மேடையின்மீது பாட பிரயத்தனமே படலாகாது என்பதாம். என்னுடைய சங்கீத ஞான சூன்யத்தைப்பற்றி முன்பே எனது நண்பர்களுக்குத் தெரிவித்திருக்கிறேன். ஆகவே நான் ஏறக்குறைய மேடையின் மீது பாடுவதே யில்லை யென்றே சொல்ல வேண்டும். அன்றியும் சங்கீத ஞான மிருந்தபோதிலும் சாரீரம் இல்லாவிட்டால், பாடாமலிருத்தலே மேலாகும். இதைப்பற்றிய ஒரு சிறு கதை இங்கு எனக்கு நினைவிற்கு வருகிறது. ஒரு முறை ஒரு சங்கீதப்

பிரியர் எங்கள் சபை ஆக்டர்களை, நீங்கள் (ஆர்மோனியத்தில்) எந்தக் கட்டை (ஸ்ருதி) யில் பாடுகிறது? நீங்கள் எந்தக் கட்டையில் பாடுகிறது? என்று கேட்டுக்கொண்டு வந்தார். மற்றவர்களெல்லாம் அவரவர்கள் சாரீரத்துக்குத் தக்கபடி, 2-1/2 கட்டை, 3 கட்டை, 4 கட்டை, 5 கட்டை என்று சொல்லிக் கொண்டு வந்தார்கள். என்னைக் கேட்டபோது, எனக்கு "ஆறாக்கட்டை" என்று பதிலளித்தேன். ஆகவே என்னைப் போன்ற "ஆறாக்கட்டை" சாரீர முடையவர்கள் பாடாதிருத்தல் நலம்.

பாடவேண்டுமென்று விருப்பமுள்ளவர், சாரீரம் தக்கபடி யுடையவர்கள், முதலில் சங்கீதம் பழகித் தான் தீரவேண்டும். 'கல்விக்கு ராஜபாட்டை கிடையாது' என்று ஓர் ஆங்கில பழமொழியுண்டு. அம்மாதிரியாகவே சங்கீதத்திற்கும் ராஜ பாட்டை கிடையாது. ஒவ்வொருவரும் சரளி வரிசை, ஜண்டை வரிசையில் ஆரம்பித்து, கிரமமாகக் கற்றுதான் தீரவேண்டும். ஏதோ மிகவும் சிலருக்குத் தான் ஸ்வர ஞானம் சுயமாய்க் கிடைக்கும். மற்றவர்களெல்லாம் ஒரு தக்க உபாத்தியாயரிடம் கற்றுக்கொள்ள வேண்டும். சங்கீதத்திற்கு இரண்டு முக்கியமான அம்சங்களுண்டு. ஸ்ருதி, லயம்; லயம் என்பது தாளமாம். இவ்விரண்டையும் சங்கீதத்திற்குத் தாய் தந்தை என்று சொல்லப்பட்டிருக்கிறது; இரண்டு மிருந்தால்தான் சங்கீதம் புகழ் பெறும். ஆயினும் "தாயை மறந்தாலும் தந்தையை மறக்கலாகாது". ஏனெனில் ஸ்ருதியை விடாது பாடத்தகுந்த சக்தி பெற்றிருந்தால், நாடக மேடையில் சில விருத்தங்கள் முதலிய பாட்டுக்களைப் பாடலாம். இவற்றிற்குத் தாளம் அவசியமில்லை. ஸ்ருதியை விட்டு வாடுவதை விட நாடக மேடையின் மீது ஏறாதிருக்கலாம். எவ்வளவுதான் பிரபலமான சங்கீத வித்வானாயிருந்தாலும், மேடையின் மீது ஸ்ருதி விலகிப் பாடினால், சங்கீத ஞானம் சிறிது மில்லாத எனக்கே வெறுப்பா யிருக்கிறது. மற்றவர்களுக்கு எப்படி யிருக்கும்?

இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் சங்கீதத்தைப் பற்றிய ஒரு சிறு கதை நினைவிற்கு வருகிறது. சுகுண விலாச சபை ஸ்தாபிக்கப்பட்ட பிறகு நான் சங்கீதம் கற்க வேண்டுமென்று பிடில் (Violin) கற்க ஆரம்பித்தேன். எனக்குக் காலஞ்சென்ற சாமிஐயர் என்பவர் உபாத்தியாயராக இருந்தார். அவரிடம் ஏழு வருடங்கள் பிடில் வாசிக்கக் கற்றேன். வர்ணங்கள், கீர்த்தனைகள், ராகங்கள் பல கற்றேன். ஆயினும் தாளம் என்பது என் கையிலும்

ஏறவில்லை, மூளையிலும் ஏறவில்லை! அதன் பிறகு எனது பால்ய நண்பர் வி.வி. ஸ்ரீனிவாசய்யங்காருக்கு ராகம் வருவது எவ்வளவு கடினமோ அவ்வளவு கடினம் தாளம் எனக்கு சரியாக வருவதென்று கை விட்டேன். நான் பிடில் கற்க ஆரம்பித்த பொழுது, எனது உபாத்தியாயர் சாமி ஐயர், எனக்கும், தன் குமாரனான, தற்காலம் பிடில் வாசிப்பதில் பெயர் பெற்றிருக்கும் பாலகிருஷ்ண ஐயருக்கும் ஒன்றாய்க் கற்பிக்க ஆரம்பித்தார். பாலகிருஷ்ண ஐயர் தாளங்களில் நல்ல தேர்ச்சிபெற்று நல்ல பிடில் வித்வானானார். நானோ நிரட்சர குட்சியாய் சங்கீதத்தில் ஒரு தேர்ச்சியும் அடையாதவனா யிருக்கிறேன். வேண்டுமென்றால் நான் ஒன்று சொல்லிக் கொள்ளலாம். சுமார் நாற்பது வருடங்களுக்கு முன் சென்னை கலாசாலையில் கீர்த்திபெற்ற பல கலைகளில் வல்லவரான எம்.ஏ. ரங்கநாத முதலியார் என்பவர் ஒருவரிருந்தார். அவரைப்பற்றி முன்பே எனது நாடகமேடை நினைவுகளில் முதலில் சிறிது எழுதி யிருக்கிறேன்; அவர் பெயர் பெற்ற கல்விமானெனப் பெயர் பெற்ற பிறகு, அநேகர், தானும் எம்.ஏ. ரங்கனாத முதலியாரும் ஒரு வகுப்பில் வாசித்தவர்கள் என்று ஜம்பம் சொல்லிக் கொள்வார்கள். அம்மாதிரியாக, நானும் பிடில் வித்வான் பாலகிருஷ்ண ஐயரும் ஒரே உபாத்தியாயரிடம் சிட்சை சொல்லிக் கொண்டோம் என்கிற ஜம்பத்தை சொல்லிக் கொள்ளலாம்!

நாடகமேடையில் நான் பாடாததற்குக் காரணம் மேற்குறித்ததுதான் ஏதாவது கட்டாயமாய்ப் பாடவேண்டு மென்றால் சில விருத்தங்கள் பாடுவதுடன் நிறுத்திக்கொள்வது என் வழக்கம். இங்கு எனது நண்பர்களுக்கு நான் தெரிவிக்க வந்தது என்னவென்றால், தாள ஞானம் இல்லாவிட்டால் சங்கீதத்தின் அருகிலேயே போகவேண்டாம் என்பதேயாம்.

ஒன்பதாம் அத்யாயம்

ராக, தாள, ஞான முடையவர்களாய் நாடக மேடையின் மீது பாட விரும்பும் எனது நண்பர்களுக்குச் சில விஷயங்களை வற்புறுத்த விரும்புகிறேன்.

முதன் முதல் அவர்கள் கவனிக்க வேண்டியது, நாடக கர்த்தா பாட்டுகள் எழுதி யமைத்திராவிட்டால், பாடவேண்டிய சந்தர்ப்பங்களுக்கேற்ற பாட்டுகளைத் தக்கோர்களிட மிருந்து எழுதிக்கொள்ள வேண்டும் என்பதே. வருகிறேன், போகிறேன், உட்காருகிறேன் என்பதற்கெல்லாம் பாட்டுகள் ஆபாசமாகும். சோகம், கோபம், சிருங்காரம் முதலிய தக்க ரசங்கள் அமைந்த சந்தர்ப்பத்தில் தான் பாட்டுகளை அமைத்துக் கொள்ளவேண்டும். அப்பாட்டுகளிலுள்ள வார்த்தைகள், சந்தர்ப்பங்களுக்கேற்றபடி யிருக்கிறதா என்று பார்த்துக்கொள்ள வேண்டும். நாடகத்தின், ஆரம்பத்தில் நம்பிராஜர், தங்கள் குல தெய்வமாகிய சுப்பிரமணியரைப் போற்றும் பொழுது பாட்டில் 'வள்ளிமணவாளா' என்று பாடியதைக் கேட்டிருக்கிறேன்; இப்படிப்பட்ட ஆபாசங்களை யெல்லாம் கட்டாயமாய்த் தவிர்க்கவேண்டும்.

அன்றியும் பாடும் பாட்டுகள் தக்க ராகங்களில் இருக்கின்றனவா என்று பார்த்துக்கொள்ளவேண்டும். அதாவது சந்தர்ப்பத்திற்குத் தகுந்த ராகங்களாயிருக்கின்றனவா என்று பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும். கோபாவேசத்தில் சஹானா ராகத்தில் பாட்டு வைத்துக்கொண்டால் எப்படி யிருக்கும்? அல்லது அழவேண்டிய சமயத்தில் அடாணா ராகத்தில் அழத் தொடங்கினால் என்னவாயிருக்கும்? இன்னின்ன காலத்திற்கு இன்னின்ன ராகங்கள் உரியவை என்றும் நிபந்தனை யுண்டு. அதையும் கவனிக்க வேண்டும். காட்சி நடந்தேறும் சமயம் சாயங்காலமா யிருக்கும், அச்சமயம் பூபாலம் பாட ஆரம்பித்தால்! அல்லது காலையாயிருக்கும், அச்சமயம் மத்யமாவதியில் பாடினால்! ஒரு தெலுங்கு நாடகத்தில் பாதுகா பட்டாபிஷேக நாடகத்தில், அதிகாலையில் தசரதரை எழுப்பவேண்டிய சுமந்திரன் வேடம் பூண்ட வொருவர், பைரவியில் பாட ஆரம்பித்தது எனக்கு நினைவிற்கு வருகிறது. இப்படிப்பட்ட ரசா பாசங்களையெல்லாம் அறவே ஒழிக்க வேண்டும்.

இவைகளையெல்லாம் விடப் பாடும்பொழுது முக்கியமாகக் கவனிக்கவேண்டிய விஷயம் என்னவென்றால்,

மேற்கொண்ட பாத்திரத்திற்கும் கதையின் சந்தர்ப்பத்திற்கும் தக்கதான முகபாவத்தையும் அபிநயத்தையும் அணுவளவும் மறக்கலாகாது. அந்தச் சந்தர்ப்பத்திற்குத் தகுந்த பாவத்தை யொட்டியே பாட்டைப் பாட வேண்டும். சில வருடங்களுக்கு முன் ஒரு முறை நம் நாடக மேடையில் கதாநாயகன் கதாநாயகியுடன் சிருங்கார ரசத்தில் சம்பாஷிக்கும் தருணத்தில், காம்போதியில் பாடிய மெட்டு அவரைக் கன்னத்திலறைவது போலிருந்தது; அவர் பாடிய பாஷையை அறியாதவர்கள் ஏதோ தன் காதலியுடன் சண்டை போடுகிறார் என்றே எண்ணியிருப்பார்கள்; அந்த ஆக்டர் பாடிய மாதிரியும் அபிநயமும் அவ்வாறு இருந்தது; இக்குற்றம் அணுகாதபடி மேடையின்பேரில் சங்கீதம் பாடவேண்டுமென்று விரும்பும் எனது இளைய நண்பர்கள் மிகுந்த சிரமம் எடுத்துக்கொள்ள வேண்டுமென்று வேண்டிக் கொள்ளுகிறேன்.

மேலும் பாட்டைப் பாடும்பொழுது, தனியா யில்லாவிட்டால், யாரிடம் அப்பாட்டைப் பாட வேண்டுமோ அவர்களை நோக்கியே தான் பெரும்பாலும் பாடவேண்டும்; இச்சந்தர்ப்பத்தில் பெரும்பாலும் என்று நான் எழுதியதற்குக் காரணம், சில சந்தர்ப்பங்களில் சபையோர் பக்கமாக முகத்தைத் திருப்பவேண்டி வரும் என்பதே யாம். இதை விட்டு ஹார்மோனியம் பக்கமாகவும் பக்கவாத்தியக்காரன் பக்கமும் நின்று அவர்களைப் பார்த்துப் பாடுவது மிகவும் கண்டிக்கத் தக்கதாம். இதைப் பார்க்கிலும் மோச மெதுவும் கிடையாதென்றே நான் கூற வேண்டும். இக்குற்றம் ஜீவனோபாயமாக நாடக மாடுபவர்களிடம் பெரும்பாலும் குடி கொண்டிருக்கிறது. இதை அவர்கள் அடியுடன் அகற்றுமளவும் தென் இந்தியா நாடக மேடைக்கு விமோசனமே கிடையாதென்பது நிச்சயம். சங்கீத வித்வானாகிய கதாநாயகன் வேடம் பூண்ட ஓர் ஆக்டர், தன் நாயகியைப் பார்த்துப் பாட வேண்டிய பாட்டை ஹார்மோனியம் வாசித்துக்கொண்டிருந்த சாயபுவைப் பார்த்து, "மனமோகன மானே" என்று ஆரம்பித்துப் பாடியதைக் கண்டு நான் துக்கப்பட்டிருக்கிறேன்! தமிழ் நாடகமேடை விர்த்தியடைய வேண்டுமென்று விரும்பும் எனது நண்பர்களில் ஒவ்வொருவரும் இப்படிப்பட்ட அசங்கியமான அசம்பாவங்களை வெளிப்படையாகக் கண்டித்து, நமது நாடக மேடையானது அபிவிர்த்தி யடையுமாறு தங்களாலியன்ற அளவு உழைப்பார்களாக.

நாடகமேடையில் பாடும் ஆக்டருக்கு இன்னொரு முக்கியமான கஷ்டமிருக்கிறது. அது என்ன வென்றால் வசனத்தை யொட்டிப் பாட்டை ஆரம்பிக்க வேண்டுவதாம்; நூற்றில் தொண்ணூற்றொன்பது ஆக்டர்கள் தாங்கள் பேசிக்கொண்டு வரும் வார்த்தைகளை நிறுத்திவிட்டு ஸ்ருதியைக் கவனித்து 'உம்' என்று குரலை யெழுப்பி, பிறகே பாட ஆரம்பிக்கிறார்கள். நாடகக்கலையில் பரிபூரணமாகத் தேர்ச்சி பெற்றவர்கள் அவ்விதம் செய்யார்: வசனத்துடன் கலந்தே பாட்டை ஆரம்பிப்பார்கள்; வசனம் எங்கு முடிகிறது, பாட்டு எங்கு ஆரம்பிக்கப்படுகிறது என்று பகுக்க முடியாதபடி வசனத்தை யொட்டி ஆரம்பிப்பார்கள்; இவ்விஷயத்தில் எனது நண்பராகிய அ. கிருஷ்ணசாமி ஐயருக்கிருந்த பாண்டித்யத்தைப் பற்றி முன்பே எழுதி யிருக்கிறேன். இது மிகவும் கடினம் தான். ஆயினும் எந்தச் சிரமமாவது பட்டுக் கற்க வேண்டியதெனலாம்; "நீ கற்றிருக்கிறாயா?" என்று என்னைக் கேளாதீர்கள். இன்னபடி செய்தல் தர மென்று கூறவந்தேன். "நான் சொல்லுகிறபடி செய்யுங்கள், நான் செய்கிறபடி செய்யவேண்டாம்!" என்று ஆங்கிலத்தில் ஒரு பழமொழியுண்டு, அதைக் கடைப்பிடித்து நடக்க வேண்டுகிறேன்.

சங்கீதப் பிரியர்களான ஆக்டர்கள் மேடையின் மீது தவிர்க்க வேண்டியது மற்றொன்றுண்டு. அதாவது ராக ஆலாபனம் அதிகமாகச் செய்வதேயாம். நாடக மேடை மீது தருவையோ அல்லது விருத்தத்தையோ பாடும் பொழுது வெறும் ஆலாபனையை எவ்வளவு குறைக்க வேண்டுமோ அவ்வளவு குறைக்க வேண்டு மென்பது என் அபிப்பிராயம். இதற்கு முக்கியக்காரணம், பாட்டிலுள்ள வசனங்களைப் பாடும் பொழுது அவைகளுக்குரிய அபிநயத்தை முகத்திலும் அவயவங்களிலும் காட்டலாம்; வெறும் ராக ஆலாபனை செய்பவர் இதைச் செய்வது மிகவும் கடின மென்பதேயாம். அன்றியும் பாட்டின் பதங்களை விட்டு "தோம்தானா" என்றாவது அல்லது ரிகம, கபப, பதனி, என்று சுத்த ஸ்வரங்களைப் போட்டாவது பாடுவது நாடக மேடைக்குக் கொஞ்சமேனும் பொருந்தாததாம். கதாநாயகன் கதாநாயகிக்குப் பாடும் பாட்டில் ஸ்வரம் போட்டுப் பாடுவதானால் அதற்கு என்ன அபிநயம் பிடிப்பது? இப் பழக்கம் பெரும்பாலும் நாடக மாடுவதையே ஜீவனோபாயமாக உடைய ஆக்டர்களிடம் மிகவும் குடிகொண்டிருக்கிறது. இக் குற்றத்தை எல்லா ஆக்டர்களும் முற்றிலும் தவிர்க்க வேண்டுமென்பது என்கருத்து. அவ்வாறு

யாராவது ஆக்டர் சங்கீதத்தில் தன் திறமையை சபையோருக்குக் காட்ட வேண்டு மென்று விருப்ப மிருந்தால், சங்கீத கச்சேரிகள் ஏற்படுத்தி, அவைகளில் ராக ஆலாபனங்களும் ஸ்வரம் போடுவதையும் தனக்கிஷ்டமான வரையில் காட்டட்டும் நாடக மேடையில் இது உதவாது என்பதை நான் மிகவும் வற்புறுத்த வேண்டும்.

அன்றியும் ராகங்களை ஆலாபனஞ் செய்து சங்கீதத்தை விஸ்தரிப்பதினால் இன்னொரு முக்கியமான கஷ்டம் இருக்கிறது. ஒரு ஆக்டர் மற்றொரு ஆக்டருடன் சம்பாஷணை செய்யும் பொழுது ஒரு பாட்டை இரண்டு மூன்று நிமிஷங்கள் பாடினால் பாட்டைக் கேட்கும் ஆக்டர், இன்ன முக பாவத்துடன் இதைக் கேட்க வேண்டு மென்று தீர்மானித்து, அதற்குத் தக்கபடி அபிநயிக்கலாம். இதை விட்டு கால்மணி வரையில் ராக ஆலாபனஞ் செய்து சங்கதிகள் போட்டப் பாடினால் பாட்டைக் கேட்கும் ஆக்டர்கள் என்ன செய்வது? இந்த கஷ்டத்தை நான் பன்முறை அனுபவித்திருக்கிறேன். பல ஆக்டர்கள் இச்சந்தர்ப்பங்களில் நாங்கள் என்ன செய்வது என்று கேட்கிறார்கள். அன்றியும் சில சிறந்த தேர்ச்சி பெற்ற ஆக்டர்களால் நீடித்த காலம் தக்கபடி முக பாவத்தை வைத்திருக்க முடியும்; மற்றவர்களுக்கு இது ஒரு பெருங் கஷ்டமேயாம். இப்படிப்பட்ட கேள்வி கேட்கும் எனது நண்பர்களுக்கு நான் வேடிக்கையாகச் சொல்லும் பதில் ஒன்றுண்டு "கூடுமானவரையில் உங்களுடன் பாடும் ஆக்டர்களைப் பாட்டைத் தக்கபடி குறுக்கிப் பாடச் சொல்லுங்கள், அதற்குமேல் அவர்கள் அத்து மீறினால், அச்சமயங்களில் கொஞ்சம் அவலை கையில் வைத்துக்கொண்டு பாட்டு முடிகிற வரையில் அதை மென்று கொண்டிருங்கள்!" என்பதேயாம். இக் குற்றம் ஜீவனோபாயமாக ஆடும் ஆக்டர்களிடம் மிகவும் அதிகமா யுண்டு; இதை அவர்கள் முக்கியமாகக் கவனிக்கும்படி வேண்டுகிறேன்.

மேலும் பாடும்பொழுது பல்லவியையோ அனுபல்லவியையோ, சரணத்தில் ஏதேனுமொரு அடியையோ, வெவ்வேறு "சங்கதி" களுடன் பாடவிரும்பி திருப்பித் திருப்பிப் பாடவேண்டி வந்தால், தக்கபடியான வெவ்வேறு அபிநயங்களுடன் பாடினாலன்றி ரமிக்காது. சதிர்க் கச்சேரியில் ஒரு பதத்தைப் பாடும் நடனமாது அப்பதத்தைப் பன்முறை பாடும் பொழுதும் தக்கபடி வெவ்வேறு அபிநயம்

பிடிக்கின்றாளே யொழிய ஒரே அபிநயத்தைப் பன்முறை காட்ட மாட்டாள். ஆகவே நாடக மேடையின்மீதும் வெவ்வேறு அபிநயத்துடன் எத்தனை முறை கூறக் கூடுமோ அத்தனை முறை தான் பாட்டைத் திருப்பித் திருப்பிப் பாட வேண்டும். இதற்கு ஓர் உதாரணம் கொடுக்கிறேன். கதாநாயகன் கதாநாயகியை ஏதோ கோபித்துக் கூறுகிற பாட்டொன்றை எடுத்துக் கொள்வோம். பாடும் ஆக்டர் அக் கோபத்தை நான்கு விதத்தில் அபிநயித்துக் காட்டச் சக்தி வாய்ந்தவனாயின் அந்நான்கு முறை அப்பாட்டையோ, பல்லவியையோ திருப்பிப் பாடலாம். அதற்கு மேல் பாட்டில் வெவ்வேறு சங்கதிகள் போடுவதற்காக, பாட்டின் அபிநயத்தையே காட்டிக் கொண்டிருப்பானாயின், அது நாடக மேடைக்குப் பொருத்தமானதாயிராது. இதை ஜீவனோபாயமாக நடிக்கும் ஆக்டர்கள் முக்கியமாகக் கவனிப்பார்களாக.

பத்தாம் அத்யாயம்

தான் பேசவேண்டிய வசனத்திற்கும், பாடவேண்டிய பாட்டிற்கும் தக்கபடி நடிக்கக் கற்றுக்கொண்ட ஓர் ஆக்டர் பிறகு முக்கியமாகக் கவனிக்கவேண்டியது, ஒன்றுண்டு. அதாவது ஆங்கிலத்தில் பைபிளே (By-play) என்பதாம்; இதைக் குறிக்கும் சரியான தமிழ் மொழியில்லை; இதை இன்னதென்று ஒரு வாக்கியத்தினால்தான் கூற முடியும்; இதை, ஓர் ஆக்டர் மேடையின் மீது ஏதாவது பேசும் பொழுதோ, பாடும் பொழுதோ, மேடையில் அச்சமயமிருக்க வேண்டிய மற்றொரு ஆக்டரோ, அல்லது ஆக்டர்களோ, என்ன முகபாவத்துடன் இருக்கவேண்டியது, அல்லது என்ன அபிநயம் செய்ய வேண்டியது, என்று கூறலாம். இதை அநேகம் ஆக்டர்கள், பெரும்பாலும் அறியாதிருப்பதால், இதை ஓர் உதாரணத்தை யெடுத்துக்கொண்டு, விஸ்தரித்துக் கூற விரும்புகிறேன். 'பாதுகாபட்டாபிஷேகம்' என்னும் நாடகத்தில் தசரதர், ஸ்ரீராமர், லட்சுமணர், சீதை மூவரும், காட்டிற்குப் புறப்படுங்கால், அபலையாகிய சீதைக்கும் இக்கதி வாய்க்கவேண்டுமோ என்று துக்கிக்கிறார். இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் தசரதனாக நடிக்கும் ஆக்டர் ஏதோ தக்கபடி வசனம் பேசுகிறார் அல்லது பாட்டு பாடுகிறார் என்று வைத்துக்கொள்வோம். இதைக்கேட்கும் மேடையின் மீது அக்காட்சியில் இருக்கும் இதர ஆக்டர்களாகிய, ஸ்ரீராமர், லட்சுமணர், கௌசல்யை, சுமித்திரை, கைகேயி, மந்தரை, சுமந்திரர், இன்னும் உள்ள பரிஜனங்கள் என்ன செய்யவேண்டியது? சும்மா விழித்துக்கொண்டிருப்பதா? அல்லது சபையோரைப் பார்த்துக் கொண்டிருப்பதா? அல்லது தங்களுக்குரிய வரப்போகிற வசனத்தையோ, பாட்டையோ, மனனம் பண்ணிக்கொண்டிருப்பதா? இவைகளையெல்லாம் செய்வதைவிட, அவர்கள் முன்பு கூறியபடி "அவல் மென்று கொண்டிருக்கலாம்!" மேற் குறித்த ஒவ்வொரு ஆக்டரும் தக்கபடியான முகபாவத்துடனும் அபிநயத்துடனும் இல்லாவிட்டால் இக் காட்சி ஆபாசமாகும் என்பதற்குச் சிறிதும் சந்தேகமில்லை. ஏறக்குறைய எல்லோரும் முக்கியமாக சோகரசத்தைக் காண்பிக்கவேண்டுமென்பது திண்ணம்; ஆயினும் அப்படிக் காட்டுவதிலும் ஒவ்வொரு ஆக்டரும் தன் பாத்திரத்தின் குணத்தின்படி அதை மாற்றிக் காட்ட வேண்டும். கௌசல்யையின் துக்கமானது மற்றவர்களுடைய துக்கத்தைவிட அதிகமாயிருக்க வேண்டுமென்பது திண்ணம்; கௌசல்யை துக்கசாகரத்தில் அமிழ்ந்ததுபோல் நடிக்க வேண்டும்; சுமத்திரையின் துக்கம்

அதைப் பார்க்கிலும் சிறிது குறைந்ததாயிருக்கலாம், ஸ்ரீராமருடைய துக்கம் தீரோத்தாத நாயக லட்சணப்படி, மனத்திற்குள் அடக்கப்பட்டதாய் வெளிக்கு அதிகமாகக் காட்டாதபடியான தாயிருக்கவேண்டும்; லட்சுமணனுடைய துக்கம், அவனுடைய குணத்தின்படி கொஞ்சம் கோபக்குறியுடன் கலந்ததாயிருக்கவேண்டும், வயோதிகனான சுமந்திரர், அவரது வயதுக்கும், குணத்திற்கும் தக்கபடி, ஏறக்குறைய பெருமூச்சுடன் நிற்கவேண்டும். கைகேயி, சுபாவத்தில் கெட்டவளாயில்லாதது மந்தரையால் இக்கொடுங் காரியத்திற்குத் தூண்டப் பட்டவளாதலால், தன்காரியம் சித்தி பெற்றதற்கு சந்தோஷ முடையவளாயினும், அபலையாகிய சீதையின் கதியைக் குறித்துத் தன்னைத்தான் அறியாதபடி துக்கித்தவளாய்க் காட்டினால் நன்றாயிருக்குமெனத் தோன்றுகிறதெனக்கு. இவ்வளவிற்கும் ஆதிகாரணமாயிருந்த கூனியாகிய மந்தரை மாத்திரம் துக்கிக்கலாகாது. அரசன் அரசிகளுடைய பரிஜனங்கள், தங்கள் எஜமானர்கள் முன்னிலையிலிருப்பதால், அடக்கிய துக்கத்தைக் காட்டவேண்டும். இப்படி ஒவ்வொரு ஆக்டரும் தக்கபடி அபிநயத்தைக் காட்டுவார்களாயின், இக்காட்சியில் இந்தக் கட்டம் எப்படியிருக்குமென்று யோசித்துப் பார்த்துவிட்டு, பிறகு இவர்களெல்லாம், தசரதன் தானே பாடுகிறார் (அல்லது பேசுகிறார்) நாம் ஒன்றும் செய்ய வேண்டியதில்லையே என்று' 'அவல்மென்று கொண்டிருந்தால்" எப்படி ஆபாசமாயிருக்கு மென்று, யோசித்துப் பாருங்கள்! ஆகவே மேடையின் மீது ஓர் ஆக்டர் பேசும்பொழுது அங்கிருக்கும் மற்ற ஆக்டர்கள் மௌனமாய் நடிக்க வேண்டிய பை-பிளே (By-play) முக்கியமாய்க் கவனிக்கத் தக்கது.

இந்த பை-பிளேயில், தக்கமுகக் குறிப்பைக் காட்டுவது மன்றி பலசமயங்கள் ஏதாவது செய்கையும் செய்யவேண்டும். இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர்களுக்கு இதற்கொரு உதாரணம் கொடுக்கிறேன். எனது மனோஹரன் நாடகத்தில் ஒரு முக்கியக் காட்சியாகிய "சங்கிலி யறுக்கும்" காட்சியில், மனோகரன் அடங்காக் கோபங்கொண்டவனாய், தன்னைக் கட்டியிருந்த இரும்புச் சங்கலிகளை அறுத்துக்கொண்டு, தன் பிதாவின் தலையை வெட்ட முயலும்போது, அச்சபையிலிருக்கும் மற்ற ஆக்டர்களெல்லாம் தக்கபடி முகக்குறிப்பைக் காட்டுவதன்றி, சத்தியசீலர் முதலிய மந்திரிப் பிரதானிகளெல்லாம், மனோகரனைத் தடுக்கவேண்டும். அதைத் தக்கபடி அவர்கள் செய்யாவிட்டால் இக்காட்சிப் பாழாய்ப்போகும். அவர்களெல்லாம் தடுக்க முயன்றல்லவோ அவர்களையெல்லாம்

மீறிக்கொண்டு, மனோகரன் சிங்காதனத்தின் மீது பாய்வது, சபையோருக்குத் தக்கபடி ரசமாய்க்காட்டும்? ஒரு முறை இந் நாடகம் ஒரு மேடையின் மீது நடிக்கப்பட்டபொழுது, மேற் சொன்னபடி சத்யசீலர், மந்திரிப்பிரதானிகள், யாதோகாரணத்தினால், தாங்கள் மனோகரனைத் தடுக்க முயலவேண்டு மென்பதை மறந்து நிற்க, மனோகரன் வேடம் பூண்ட ஆக்டர் மேல் இன்னது செய்வது என்று அறியாதவனாய்த் திகைத்து நின்றதாகக் கேள்விப்பட்டேன்! ஆகவே இந்தப் 'பை-பிளே' என்பது ஒரு அற்புதமான சமாசாரம் என்று கருதாது நாடகமாடுவதில் ஒரு முக்கியமான அம்சம் என்று எனது இளைய நண்பர்கள் அறிவார்களாக. இதையுணர்ந்து, ஒவ்வொரு ஆக்டரும், ரங்கத்தின் மீது சபையோர்க்கு எதிரில் தானிருக்கும் ஒவ்வொரு நிமிஷமும், தக்க 'பைபிளே'யுடன் இருக்கிறானோ என்று பார்த்துக்கொள்ள வேண்டியது அதி அவசியம். இதைச் செய்வதற்குத் தன் வசனங்களையும் பாட்டுகளையும் கற்பதன்றி, தன்னுடன் ரங்கத்தின் மீது தோன்றும் மற்ற பாத்திரங்களின் வசனங்களையும் பாட்டுகளையும் அறிந்திருக்கவேண்டியது இன்றியமையாததாம். ஒத்திகைகள் நடக்குங்கால் இந்த பை-பிளேயையும் ஒத்திகை செய்து பார்க்கவேண்டியது மிகவும் முக்கியமாகும்.

பதினொன்றாம் அத்யாயம்

மேற்சொன்னவைகளையெல்லாம் தக்கபடி கற்ற பிறகு, நாடக மேடையில் பெயர் பெற விரும்பும் ஒவ்வொரு ஆக்டரும், தான் மேற்கொண்ட பாத்திரத்திற்குத் தக்கபடி வேஷம் பூணக் கற்க வேண்டும். இவ்விஷயத்திலும் ஆக்டர்கள் கற்க வேண்டிய சமாசாரங்கள் பல உள.

ஆயினும் இதைப்பற்றி எழுத ஆரம்பிக்குமுன் என்னைப் பற்றிய ஒரு சங்கதி இதைப் படிப்பவர்களுக்குத் தெரிவிக்க விரும்புகிறேன். சென்ற நாற்பத்தைந்து வருடங்களுக்கு மேலாக சற்றேறக் குறைய 600 முறை நான் நாடக மேடையில் வேஷம் தரித்தபோதிலும், எனக்கு நானாக வேஷம் போட்டுக்கொள்ளத் தெரியாது. எவ்வளவு சிறிய வேடமாயிருந்தாலும் எனது நண்பர்களில் யாராவதுதான் எனக்கு வேடம் போடவேண்டும்! நாடகமாடும்பொழுதெல்லாம் ஒரு நாற்காலியின் பேரில் “கல் பிள்ளையாரைப்போல்” உட்கார்ந்து கொள்வேன்; சிரம் முதல் பாதம்வரை வர்ணம் தீட்டுவது முதல், டோபா போடுவதுட்பட, எல்லா வேலைகளையும் எனக்காக எனது நண்பர்கள் எனக்குச் செய்தாகவேண்டும்! இதை அறியாதது எனக்குப் பெரிய. அவமானமான விஷயமே, ஆயினும் உண்மையை ஒளியாது வரைய வேண்டியவனாதலால் இதை இங்கு எழுதலானேன். இதைப்படிக்கும் எனது நண்பர்கள், உனக்கே வேஷம் போட்டுக்கொள்ளத் தெரியாவிட்டால், இதைப்பற்றி நீ எங்களுக்கு என்ன தெரிவிக்கக் கூடும்? என்று கேட்கலாம். இக்கேள்விக்கு என் பதில் இதாகும்; எனக்கு நானே வேடம் பூணத் தெரியாவிட்டாலும், எனக்கு வேஷம் புனைந்தவர்கள் செய்ததை மிகவும் கவனித்திருக்கிறேன்; அன்றியும் இக்கலையில் பிரமுகர்களாகிய காலஞ்சென்ற வேதம் வெங்டாசல ஐயர், தாமோதர முதலியார் முதலியவர்களிடமிருந்து பல விஷயங்களைக் கேட்டறிந்திருக்கிறேன். ஆகவே பூசனிக்காய் சாப்பிடலாகாது என்று மற்றவர்களுக்கும் போதித்து விட்டு, தான் பூசனிக்காய் சாப்பிட்ட வயித்தியரைப்போல் நான் சொல்லுகிறபடி செய்யுங்கள், நான் செய்கிறபடி செய்யவேண்டாம் என்று கேட்டுக்கொள்ளுகிறேன்.

முதலில், முகத்தில் வர்ணம் தீட்டவேண்டிய வேஷமாயிருந்தால், க்ஷவரம் செய்து கொள்ளவேண்டுமென்று நான் சொல்லவேண்டிய நிமித்தமில்லை, இது எல்லோரும் அறிந்த விஷயமே, ஆயினும் இதிலும் பலர் அறியாத சமாசாரம்

ஒன்றுண்டு, அதாவது, அம்பட்டனை 'எதிர்கத்தி' உபயோகியாமலிருக்கும்படி சொல்லவேண்டும், ஏனெனில் கத்தியை எதிர்புறமாக உபயோகிப்பானாயின் வர்ணம் தீட்டும் போது சுரசுரப்பு கொடுக்கும், வழவழப்பாயிராது; வர்ணம் எடுத்துக்காட்டாது சரியாக. பிறகு முகத்தைக் கழுவும் போது உடம்பு அசௌக்கியமா யிருந்தாலொழிய, மற்ற காலங்களிலெல்லாம், குளிர்ந்த ஜலத்திலேயே, சோப் உபயோகித்துக் கழுவவும். வெந்நீரைச் சதா உபயோகித்தால் தோலைத் தளரச் செய்யும்; இதுவும் அற்ப விஷயமாயினும் ஆக்டர்கள் கவனிக்கத் தக்கதே.

பிறகு முகத்திற்கு வர்ணம் தீட்டுவதில் ஒவ்வொரு நாடக பாத்திரத்தினுடைய தேசம், ஜாதி, வயது, குணம் முதலியவற்றை நன்கு அறிந்து அவற்றிற்குத் தக்கபடியே தீட்டவேண்டும். இதற்கு சில உதாரணங்கள் மட்டும் எடுத்துக் காட்டுகிறேன். வடக்குப் பிரதேசத்திலிருக்கும் சுத்த ஆரிய ஜாதியர் மிகுந்த வெள்ளை நிறமுடையவர்களாயிருப்பார்கள்; தெற்கேயிருக்கும் திராவிடர்களுக்கு அவ்வளவு நிறமிராது, சற்றுக் கறுநிற முடையவர்களாகவே யிருப்பார்கள்; இதிலும் குளிர்ந்த தேசமாகிய மலையாள முதலிய நாடுகளிலுள்ளவர்கள், மானிறமாயிருப்பார்கள், மிகுந்த உஷ்ண பூமியாகிய மதுரை திருநெல்வேலியிலுள்ளவர்கள் அதிகக் கறுப்பாய் தானிருப்பார்கள். ஜாதி பேதத்தை நோக்குமிடத்து, பிராமணர்கள் வெண்மை அல்லது தந்த நிறமுடையவர்களாக யிருப்பார்கள், க்ஷத்திரியர்கள் அதிலும் கொஞ்சம் மட்டாய், சற்றுச் சிவப்பு கலந்த நிறமுடையவர்களாயிருப்பார்கள்; சூத்திரர்கள் கறுப்புநிறம் வாய்ந்தவர்களாயிருப்பார்கள் பெரும்பாலும், என்பதைக் கவனிக்க வேண்டும். இச்சந்தர்ப்பத்தில் மொத்தத்தில் வெயில்படும்படி வெளியில் சஞ்சரிக்கும் ஆண்மக்களைவிட வீட்டிலேயே வசித்துவரும் ஸ்திரீஜனங்கள் தெளிந்த நிறமுடையவர்களாயிருப்பார்கள் என்பது கவனிக்கவேண்டியது. அன்றியும் வயதுக்குத் தக்கபடி வர்ணம் தீட்ட வேண்டியது அதி அவசியமாம். யௌவனத்திலிருக்கும் தெளிந்த வர்ணம் வயோதிகத்தில் மாறுகிறது என்பது எல்லோரும் அறிந்த விஷயமே. மேலும் குணத்திற்குத் தக்கபடியும் வர்ணத்தை மாற்ற வேண்டும், சாந்த குணமுடைய விசிஷ்டர் வேஷதாரிக்கும், "கோபத்தில் ருத்திரன் குரு விஸ்வாமித்திரன்" என்ற பழமொழிக்குக் காரண பூதராகிய, விஸ்வாமித்ரரிஷி வேஷதாரிக்கும், வித்யாசமாக வர்ணம் தீட்டவேண்டுமல்லவா? அன்றியும் ஒரே தேசத்தில் வசிப்பவர்களாயிருந்த போதிலும்

காட்டில் வேட்டையாடும் வேடனுக்கும், வீட்டில் சுகஜீவியாய் வசிக்கும் உபாத்தியாயனுக்கும் உள்ள பேதத்தை, முகவர்ணத்தில் காட்டவேண்டுவது அவசியமல்லவா? ஆகவே ஒவ்வொரு நாடக பாத்திரத்தையும் எடுத்துக் கொண்டு, அவன் இருக்கும் தேசமென்ன, அவன் ஜாதியென்ன, வயதென்ன, குணம் என்ன, தொழிலென்ன, என்று எல்லா விஷயங்களையும் ஆராய்ந்தறிந்தே, அதற்குத் தக்கபடி வர்ணம் தீட்ட வேண்டுமென்பது நிச்சயம். இவைகளெல்லாமின்றி, புராண இதிகாசங்களிலும் மற்றுமுள்ள கிரந்தங்களிலும் நாம் மேற்பூணும் நாடகப் பாத்திரங்கள் எப்படி வர்ணிக்கப்பட்டிருக்கின்றன என்று கவனிக்க வேண்டியது மிகவும் அவசியமாகும். உதாரணமாக, ராமாயணத்தில் ஸ்ரீராமர், லட்சுமணர், பரதர், ராவணன் முதலியோர் இன்னின்ன வர்ணமுடையவர்களாயிருந்தனர் என்று ஸ்பஷ்டமாய்ச் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. ஸ்ரீ கிருஷ்ணன், பலராமன் இப்படிப்பட்ட நிறமுடையவர்களாயிருந்தனர் என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. பாரதத்தைக் கொண்டு, தர்மராஜர், பீமன், அர்ஜுனன் முதலியோருக்கு எப்படி வர்ணம் தீட்டவேண்டுமென்று நன்கு அறியலாம். அன்றியும் இவ்விஷயத்தில் நாடகப் பாத்திரங்களின் பெயர்களை ஆராய்தல் மிகவும் உபயோகமாகும். ஓர் உதாரணத்தைக் கருதுவோம். துரௌபதிக்குக் கிருஷ்ணை என்று மற்றொரு பெயர் உண்டு. ஆகவே இந்த வேஷம் தரிக்கும் ஆக்டர் கொஞ்சம் நீலநிறமுடைய பெண்மணியாகவே வேடம் தரித்தல் தகுதியாம். இதைப்பற்றி நான் இவ்வளவு விவரமாய் எழுதுவதற்குக் காரணம் அநேகம் ஆக்டர்கள், இவைகளையெல்லாம் கவனியாது தவறாக வர்ணம் தீட்டிக்கொண்டு மேடையின் மீது தோன்றியதை நான் பன்முறை பார்த்திருப்பதேயாம்.

ஸ்ரீ ராமருடைய வர்ணம் 'ஸ்யாம' வர்ணம் என்று சுந்தர காண்டத்தில் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது; கம்பநாடர் அவரை 'மைவண்ணன்' என்று வர்ணித்திருக்கிறார்; இன்னும் அநேக நூல்களில் அவர் நீலமேகஸ்யாமளர் என்று கூறப்பட்டிருக்கிறார்; இப்படியிருந்தும், சில ஆக்டர்கள் (முக்கியமாக ஜீவனோபாயமாக நாடகம் ஆடும் ஆக்டர்கள், நாம் சாதாரணமாகச் சிவப்பு என்று சொல்லும்படியான வர்ணத்துடன் மேடையின் மீது தோன்றியதைப் பார்த்து வருந்தியிருக்கிறேன். ஸ்ரீ கிருஷ்ணனுடைய வர்ணம் இன்னதென்று குழந்தைகளும் சொல்லி விடுவார்கள், அவ்வண்ணமிருந்தும் ஒரு முறை விக்டோரியா ஹாலில் பாரிஜாத புஷ்பஹரணம் என்னும் நாடகத்தை ஒரு சபையார் நடத்திய பொழுது 'சிவப்பு'

கிருஷ்ணனை அரங்கத்தின்மீது கண்டிருக்கிறேன்! இப்படிப்பட்ட வேஷங்களில் சில சமயங்களில் இன்னொரு வேடிக்கை நடப்பதுண்டு. சில ஆக்டர்கள் முகத்தின்மேல் நீல வர்ணமோ, பச்சை வர்ணமோ பூசிக் கொள்வார்கள். கைகளுக்கு அதே வர்ணமிருக்க வேண்டுமென்று கவனியாது தங்கள் சுய நிறத்துடன் வந்து விடுவார்கள்! அன்றியும் சிலர் உடம்பிற்கு அவ்வர்ணம் பூசிக்கொள்வதும் பிறகு அழிப்பதும் கடினமானது என்றெண்ணி அந்நிறம் வாய்ந்த பனியன் (Banian)களை உடுத்திக்கொண்டு வருவார்கள், பார்ப்பவர்களுக்கு அந்நிறம் தங்கள் கைகால்களிலிருக்க வேண்டுமென்பதைக் கவனியாமல், தங்கள் சொந்த நிறத்துடன் வந்து விடுவார்கள்! இப்படிப்பட்ட தோற்றங்களை யெல்லாம் கண்டால் ரசிகர்களாயிருக்கும் சபையோருக்கு அசிங்கமாயிருக்கு மென்பதைக் கவனித்துத் தென் இந்தியா தமிழ் நாடகமேடை அபிவிர்த்தியடைய வேண்டுமென விரும்பும் எல்லா ஆக்டர்களும், இந்த ரசாபாசங்களை இனியேனும் தவிர்ப்பார்களாக.

இன்னின்ன வேஷங்களுக்கு இன்னின்ன வர்ணங்களை உபயோகிக்க வேண்டுமென்பதைப் பற்றி ஆங்கிலத்தில் பல புஸ்தகங்கள் அச்சிடப்பட்டிருக்கின்றன. அவைகளைக் கற்று ஒவ்வொரு ஆக்டரும் தானாக வேஷம் பூணக் கற்க வேண்டியது அதி அவசியமாம். ஆயினும் தென் இந்தியாவிலுள்ள ஆக்டர்கள் இச் சந்தர்ப்பத்தில் கவனிக்க வேண்டியது ஒன்றுளது; அதாவது அப் புஸ்தகங்களிலெல்லாம் நல்ல வெண்மை நிறம் வாய்ந்த ஆங்கிலர்களைக் குறித்தே எழுதப் பட்டன. ஆகவே சற்றுக் கருநிறமுடைய தென் இந்தியர் அனுபவத்தில் தங்களது தேக வர்ணத்திற்கு ஏற்றபடி இவைகளை யெல்லாம் சற்று மாற்றிக் கொள்ள வேண்டும். இதைப் பற்றி ஒவ்வொரு ஆக்டரும் வர்ணம் தீட்டுவதில் கைதேர்ந்த பழைய ஆக்டர்களிடமிருந்து நேராக கற்பதே தகுதியாகும். நாடக மேடையில் வர்ணம் தீட்டுவதே ஒரு பெரிய கலையென நான் கூறவேண்டும். இதில் மிகவும் பிரசித்தி பெற்றவர் காலஞ் சென்ற எனது நண்பர்/வேதம் வெங்கடாசல ஐயர் அவர்கள். அவரைப் பற்றி வேறொரு இடத்தில் எனது நண்பர்களுக்குத் தெரிவித்திருக்கிறேன், தற்காலம் எனக்குத் தெரிந்தவர்களுக்குள், எனது நண்பர்கள், தாமோதர முதலியார் அவர்களும், முருகேச முதலியார் அவர்களுமாம்; இவர்களறிந்ததை மற்றவர்களுக்குக் காண்பிக்க எப்பொழுதும் சித்தமாயிருக்கிறார்கள் என்பதை இதனால் நாடகாபி மானிகளுக்குத் தெரிவித்துக் கொள்ளுகிறேன். இதைப்பற்றிய விவரங்களை யெல்லாம் இங்கெழுத எனக்கு அவகாசமில்லை,

அதற்குரிய தேர்ச்சியுமில்லை. ஆயினும் சாதாரணமாகப் புதிய ஆக்டர்கள் இழைக்கும் சில பிழைகள் மாத்திரம், அவைகளை மற்றவர்கள் தவிர்க்கவேண்டி, இங்கு எடுத்து எழுதுகிறேன்.

கைகால்களுக்குத் தக்கபடி வர்ணம் தீட்ட வேண்டியதைப் பற்றி முன்பே எழுதியிருக்கிறேன். இதில் ஆக்டர்கள் இன்னும் கவனிக்க வேண்டிய விஷயங்கள் சில இருக்கின்றன. முதலாவது கை கால்களுக்கு வர்ணம் தீட்டிய பிறகு, பிரத்யேகமாக நகங்களுக்குக் கொஞ்சம் சிவப்பு வர்ணத்தைத் தீட்டவேண்டு மென்பதாம். இதை அநேகம் பழைய ஆக்டர்கள் கூட கவனிப்பதேயில்லை. நகங்களுக்கு இவ்வாறு பிர்த்யேகமாக சிவப்புவர்ணம் தீட்டாவிட்டால் சுபாவமாயிராது; ஏதோ ரோகம் பிடித்தவன்போல் காட்டும்; அன்றியும் உள்ளங்கைக்கும் உள்ளங்காலுக்கும் சற்றுச் சிவப்பு வர்ணம் தீட்டவேண்டும். சுபாவத்தில் எவ்வளவு கருநிற முடையவனா யிருந்தபோதிலும் உள்ளங்கையும் உள்ளங்காலும், கொஞ்சம் சிவந்தோ வெளுத்தோ காட்டும். மேலும் புராணக்கதைகளில் வரும் வேடங்களைத் தரிப்பதானால் அக்காலத்தியவர், முக்கியமாக ஸ்திரீ ஜனங்கள், கைகால்களுக்குச் செம்பஞ் சூட்டுவது வழக்கமாயிருந்ததைக் கவனிக்கற்பாலது. தற்காலத்திய நாடகங்கள் ஆடும்பொழுது இவ் வழக்கம் அற்றுப் போயது என்பது கவனிக்கத் தக்கது.

பன்னிரண்டாம் அத்யாயம்

இனி நாடக பாத்திரங்கள் அணியவேண்டிய ஆடை ஆபரணங்களைப்பற்றி எழுதுவோம். இவைகளும் காலம், ஜாதி, தேசம் முதலியவைகளைப் பொறுத்துமாம். புராண நாடகங்களை ஆடுங்கால் அக்காலத்திய ஸ்திரீ புருஷர்கள் இன்னின்ன உடைகளையும் ஆபரணங்களையும் இன்னின்ன மாதிரி அணிந்திருந்தனர் என்பதைப் பழைய நூல்களினின்றும் தெரிந்துகொண்டு அதன்படி அவைகளை அணிவது உசிதமாம். இதைவிட்டு வள்ளிமணத்தில் சுப்பிரமணிய ராகவரும் ஆக்டர் சம்கி லாங்கோட்டும் (Chamki long coat) நிஜாரும் போட்டுக்கொள்வது மிகவும் ஆபாசமன்றோ? இதன் பிறகு, இன்றைக்குச் சுமார் 2500 வருடங்களுக்கு முன் புத்தர் காலத்தில் ஜனங்கள் இன்னின்னபடி ஆடையாபரணங்களை அணிந்திருந்தனர் என்று அறிந்துகொள்வதற்கு அஜெண்டா முதலிய இடங்களிலுள்ள சித்திரங்கள் மிகவும் உபயோகப்படுகின்றன. எங்கள் சபையில் "புத்தாவதாரம்" என்னும் நாடகமாடிய பொழுது இவைகளையெல்லாம் கவனித்துத் தக்கபடி ஆடையாபரணங்களைச் சித்தம் செய்ததைப்பற்றி முன்பே எனது நண்பர்களுக்குத் தெரிவித்திருக்கிறேன். அதன் பிறகு "கோவலன்" முதலிய நாடகங்களை ஆடுவதனால் சிலப்பதிகாரத்தில் இன்னின்ன ஆடையாபரணங்கள் வழங்கி வந்தன என்பதை அறிந்து கொள்ளலாம். இதைச்சற்று கவனிப்போமாயின் தற்காலத்தில் 'கோவலன்" நாடகத்தில் ஆக்டர்கள் அணியும் ஆடையாபரணங்கள் எவ்வளவு பொருத்த மற்றவை என்பதை நன்கு அறிவோம். இதன் பிறகு நமது நாட்டிற்கு மகம்மதியர்கள் வந்தபின், அவர்களும், நம்மவர்களும், எப்படி உடுத்தினர், எப்படி ஆபரணங்களை அணிந்தனர், என்பதை அறிவதற்குப் போதுமான நூல்களும் சித்திரப்படங்களும் இருக்கின்றன. இக்காலத்திய நாடகங்களை ஆடும்பொழுது உடையணிகளில் பல ஆபாசங்கள் காணப்படுகின்றன, உதாரணமாக, சிவாஜி மஹாராஜா காலத்திய நாடகமொன்று ஆடப்பட்டபொழுது ஒரு ராஜபுத்ர அரசகுமாரி கையில் றிஸ்ட் வாச் (Wrist watch) அணிந்துகொண்டு மேடையின்மீது தோன்றியதைப் பார்த்திருக்கிறேன், இப்படிப் பட்ட மணிக்கட்டில் அணியும் கடியாரங்கள் 30 வருடங்களுக்கு முன்பு கிடையாது என்று கவனியாது, பல கற்றறிந்த ஆக்டர்களும் மேற்சொன்னபடி தவறிழைக்கின்றனர். ஆகவே நாடகமேடையில்

பெயர் பெறவேண்டுமென விரும்பும் ஒவ்வொரு ஆக்டரும், தான் நடிக்க வேண்டிய பாத்திரம் எக்காலத்தைச் சேர்ந்தது, எத்தேசத்தைச் சேர்ந்தது, எந்த ஜாதியைச் சேர்ந்தது, என்ன வயதுடையது, முதலிய ஆராய்ச்சிகளைச் செய்து பிறகு அதற்குப் பொறுத்தமானபடி ஆடையாபரணங்களை அணிய வேண்டியது அவசியமாம்.

அன்றியும் சரித்திர சம்பந்தமான நாடகங்களை ஆடுங்கால் ஔரங்கசிப், சிவாஜி, அக்பர் முதலிய நாடகபாத்திரங்களைப் பூணுபவர்கள், அவர்களுடைய முகச்சாயை, நிறம் முதலியவைகளைக் கவனித்து அவ்வாறே வேஷம் புனைவது அதி அவசியமாம். இங்கு இதற்கு ஒரு உதாரணத்தைக் குறிக்கிறேன். அக்பர் சக்ரவர்த்தி, "மீராபாய்" என்னும் நாடகத்தில் ஒரு பாத்திரமாக வரவேண்டியிருக்கிறது; அக்பருக்கு முகத்தில் ஒரு கன்னத்தில் ஒரு மருள் இருந்தது என்பது லோகப் பிரசித்தம்; இதைக் கவனியாது இவ்வேடம் புனைந்த அநேக ஆக்டர்கள், இம்மருள் இல்லாமல் ரங்கத்தில் ஆடியதைப் பார்த்திருக்கிறேன். இது பெருந்தவறாகும் என்று நான் கற்றுணர்ந்த இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர்களுக்கு எடுத்துக்காட்ட வேண்டியதில்லை. இப்படிப்பட்ட சிறு விஷயங்களையெல்லாம் நன்கு கவனித்தால்தான் நமது ஆக்டர்களும் பெயர் பெறலாம், தென்னிந்திய நாடகமேடையும் கீர்த்திபெறும், என்பதற்குச் சந்தேகமில்லை. இங்கிலாந்து, ஜெர்மனி முதலிய தேசங்களில் நாடகமாடுபவர்கள், தாங்கள் எடுத்துக்கொண்ட நாடகத்தின் காலம் இன்னதென்று கவனித்து, அக்காலத்திய நடையுடைபாவனையைக் கவனித்து அவைகளுக்கேற்றபடி நாடகத்தை நடத்துவதன்றி, அக்காலத்தில் வழங்கிய பாத்திரங்கள், ஆயுதங்கள் முதலிய சில்லரை விஷயங்களையும் கற்றறிந்து, அவற்றிற்கேற்றபடி ஏற்பாடுகள் செய்வதற்கு அவர்கள் எடுத்துக்கொள்ளும் சிரமம் கொஞ்சமல்ல. இவ்வாறு கஷ்டமெடுத்துக்கொண்டு ஆராய்ச்சி செய்த நாடகங்களை நன்கு நடத்துவதினால்தான் அத் தேசத்திய நாடகங்கள் எல்லோராலும் புகழப்படுகின்றன; நாமும் இவ்விதமே செய்யவேண்டியது மிகவும் அவசியமல்லவா?

இனி இவ்விஷயத்தை விட்டகலுமுன், நாடகமேடையில் கீர்த்திபெறவிரும்பும் ஒவ்வொரு ஆக்டரும் செய்யவேண்டிய இன்னொரு சமாசாரத்தைப் பற்றி எழுதுகிறேன். அதாவது நாடக தினத்தில் ரங்கத்தில் செய்யவேண்டிய ஒவ்வொரு காரியத்தையும் பன்முறை ஒத்திகை முன்பாக செய்து பார்க்கவேண்டு

மென்பதேயாம்; அது எவ்வளவு சிறிய காரியமாயிருந்தபோதிலும், அதை ஒருமுறைக்கிருமுறை ஒத்திகை செய்து பார்க்கவேண்டியது மிகவும் முக்கியமாம். இதற்குச் சில உதாரணங்களைக் கொடுக்கிறேன். ஒரு நாடகத்தில் ஓர் ஆக்டர் வேகமாய் உறையினின்றும் கத்தியை உருவவேண்டி வரும்; ரங்கத்திற்குப் போகும்முன் அவ்வுறையினின்றும் கத்தி சீக்கிரம் உருவக் கூடியதாயிருக்கிறதா என்று இரண்டு மூன்றுமுறை பழகிப்பார்க்கவேண்டும். இந்த அல்ப விஷயத்தைப் பற்றி நீங்கள் எழுதுவானேன் என்று எனது நண்பர்கள் என்னைக் கேட்கலாம். ஒரு முறை மனோகரனாக நடித்த ஓர் ஆக்டர் அவ்வாறு செய்து பாராததினால் நடந்த விபரீதத்தை இங்கு எழுதுகிறேன். அந்நாடகத்தில் "சங்கிலியறுக்கும் காட்சியில்" மனோகரனாக நடித்த ஆக்டர், அவ்வாறு செய்து பாராதபடி, ரங்கத்திற்கு வந்த பிறகு, காட்சியில் கத்தியை உறையினின்றும் அதிகக் கோபத்துடன் வேகமாய் உருவ யத்தனித்த பொழுது, கத்தி உறையில் சிக்கிக்கொண்டு வரவில்லை! என்ன இழுத்துப் பார்த்தும் வரவில்லை! என்ன செய்வான் பாவம் அந்த ஆக்டர்! சபையோர்களெல்லாம் சிரிக்க ஆரம்பித்தார்கள்; காட்சி ஆபாசமாய் முடிந்தது!

ஒரு முறை எனக்கே நேர்ந்த ஆபத்தை இங்கெழுதுகிறேன். ஒருமுறை அதே நாடகத்தில் கத்தியை உறையினின்றும் நான் வேகமாய் உருவியபொழுது, கத்திபாகமானது கைபிடி பாகத்தினின்றும் பெயர்ந்து, சபையிற் போய் விழுந்தது! அம்மட்டும் சபையிலிருந்தவர்களுக்குக் காயம் படாதது என் புண்ணியவசம்! இது நடந்தது நாகபட்டணத்தில்; அதன் பிறகு நான் மனோகரனாக நடிக்கும் போதெல்லாம் என் கத்தியைப் பன்முறை பரீட்சித்துப்பார்த்துத்தான் மேடையின் மீது அக்காட்சியில் நடிக்கப் போவேன்.

எங்கள் சபையிலேயே நடந்த மற்றொரு சிறு விஷயத்தைக் கூறுகிறேன். சிறுத்தொண்டர் நாடகம் நடித்தபொழுது சிறுத் தொண்டராக வந்தவர், வலது கையில் கற்பூரத்தட்டை யேந்தி, இடதுகையால் பூஜை மணியை யடித்துக்கொண்டு, கற்பூராரத்தி செய்ய வேண்டி வந்தது. அவர் பூஜை செய்து வழக்கப்பட்டவரல்ல வென்று நான் ஊகிக்க வேண்டியிருக்கிறது. ஏனெனில் ரங்கத்தில் அவர் மேற் சொன்னபடி கற்பூராரத்தி செய்ய வாரம்பித்த பொழுது,மணியை யடிக்க இடது கையை அசைத்தால் அதற்கேற்றவாறு கற்பூரத்தட்டையுடைய வலதுகையும் அவ்விதமே ஆட

ஆரம்பித்தது! வந்திருந்த் ஜனங்கள் கொல்லென்று நகைக்க, வலதுகையிலுள்ள கற்பூரத்தட்டை ஆரத்தியாகச் சுற்ற வாரம் பிக்க, மணியையுடைய இடதுகையும் அதற்கேற்ப ஆரத்தி செய்வதுபோல் சுற்ற ஆரம்பித்தது! சபையோர் நகைப்பு இன்னும் அதிகரிக்க, அந்த ஆக்டர், மணியையும் கற்பூரத்தட்டையும் சடுதியில் கீழே வைத்து விட்டார்!

இந்த ஆக்டர் கற்பூராரத்தி செய்யும்பொழுது எப்படி மணியடிப்பது என்பதை முன்பே ஒத்திகை செய்திருப்பாராயின் இந்தச் சராசாபம் நேரிட்டிராதல்லவா?

நாடக மேடையில் செய்ய வேண்டிய ஒவ்வொரு சிறு விஷயத்திலும் மிகவும் முன் ஜாக்கிரதையாக இருக்க வேண்டு மென்பதற்கு மற்றொரு உதாரணத்தைக் கூறுகிறேன். பல காட்சிகளில் கதாநாயகன், தனது நாயகியின் படத்தையோ, அல்லது கதாநாயகி தன் காதலன் படத்தையோ, கையில் வைத்துக்கொண்டு வர்ணிக்க நேரிடுகிறது என்பது நாடகாபிமானிகள் அறிந்த விஷயமே. அப்படிப்பட்ட சந்தர்ப்பங்களில், இதற்காக முன்னமே ஜாக்கிரதையாய் தக்கதோர் படத்தைக் கையிற் கொண்டு செல்லாது பல ஆக்டர்கள் காட்சியின் நடுவில் அந்த ஞாபகம் வந்து படம் கையிலில்லாத வர்களாகி, பரபரப்புடன் சைட் படுதாவண்டைப் போய் வேறெதுவும் கிடைக்காமல், ஏதாவது நாடக நோட்டீ சொன்றைக் கையில் வாங்கிக்கொண்டு, அதையே படமாக வைத்துக்கொண்டு ரங்கத்தில் அதைப்பார்த்து வர்ணித்ததை நான் பார்த்திருக்கிறேன். அப்படிப்பட்ட சமயங்களில் ரங்கத்தின் அருகில் உட்கார்ந்திருக்கும் சபையோருக்கு, இது வெளியாகி அவர்கள் கொல்லென நகைத்ததைக் கண்டிருக்கிறேன். ஆகவே ஒவ்வொரு ஆக்டரும் தான் ரங்கத்தில் உபயோகிக்க வேண்டிய ஒவ்வொரு சாமானைப்பற்றியும் முன் ஜாக்கிரதையா யிருக்க வேண்டியது மிகவும் அவசியமாம்; அது ஒரு சவுக்கமோ, குவளையோ, மோதிரமோ, நிருபமோ, ஏதாயிருந்தபோதிலும், அது சரியான இடத்தில் இருக்கிறதா என்று முன்பே ஜாக்கிரதையாகப் பார்த்துக்கொள்ள வேண்டியது ஒவ்வொரு ஆக்டருடைய கடமையாம்.

ஆயினும் ஆக்டர்கள் எவ்வளவுதான் ஜாக்கிரதையா யிருந்த போதிலும், சில சந்தர்ப்பங்களில் ஏதாவது அசந்தர்ப்பங்கள் தங்களையு மறியாதபடி நேரிடும். அப்படிப்பட்ட சமயங்களிலெல்லாம் அவைகளினின்றும் தப்பிக்கொள்ளும் படியான சக்தி ஆக்டர்களுக்கு இருக்க

வேண்டும். ஒரு முறை நானே செய்த குற்றத்தை இதற்கு உதாரணமாக எடுத்து எழுதுகிறேன். ஒரு சமயம் நான் காலரிஷி நாடகத்தில் முதல் காட்சியில் இந்திரனாக நடிக்க நேர்ந்தது; காட்சி ஆரம்பித்த பிறகு, அக்காட்சியில் சித்திரசேனனுக்குப் பரிசாக அளிக்க என் கையில் ஒரு மோதிரமிருக்க வேண்டுமென்பது ஞாபகம் வந்தது. என் கைவிரலில் ஒரு மோதிரம் அணிந்து வர மறந்துவிட்டேன்! என்னசெய்வது? நேபத்தியத்திற்குப்போய் ஒரு மோதிரம் போட்டுக் கொண்டு வருவதா? அல்லது இந்திரன் சபையிலிருந்த திக்பாலர்களிடமிருந்து ஒரு மோதிரம் இரவல் வாங்கிக் கொள்வதா? உடனே என் குற்றத்தை மறைக்கவேண்டி, என் இடது கையை சபையோருக்குக் காட்டாமல் மடக்கி வைத்துக் கொண்டிருந்து, பிறகு சித்திரசேனனுக்கு மோதிரம் பரிசளிக்க வேண்டிய சமயம் வந்தபொழுது, கையை வெளியிலெடுத்து விரலினின்றும் ஏதோ மோதிரத்தைக் கழற்றிக் கொடுப்பது போல் நடிக்க, சித்திரசேனனாக வந்த ஆக்டரும் நடந்ததை அறிந்து, புத்திசாலித்தனமாய் தானும் ஏதோ மோதிரத்தை என் கையினின்றும் பெறுவது போல அபிநயத்து, முன்பே அணிந்திருந்த ஒரு மோதிரத்துடன் இதையும் அணிவது போல் நடித்தான்.

இப்படிப்பட்ட அசந்தர்ப்பங்கள், நாம் மேடையின் மீது பேசவேண்டிய வார்த்தைகளிலும் சில சமயங்களில் வந்து சேரும். அப்படிப்பட்ட சமயங்களில் புத்திசாலிகளான ஆக்டர்கள், மற்ற ஆக்டர்களைக் கைகொடுத்து கரையேற்ற வேண்டும். இதற்கும் நான் செய்த ஒரு குற்றத்தையே எடுத்து உதாரணமாகக் கூறுகிறேன். மதுரை டிராமாடிக் கிளப்பார் ஒரு முறை எனது "சுபத்திரார்ஜுனா" நாடகத்தை நடத்தியபொழுது அதில் நான் அர்ஜுனனாக நடித்தேன். அப்பொழுது அந்நாடகத்தின் கடைசி காட்சியில் அர்ஜுனன், துரௌபதி யறியாது சுபத்திரையை மணந்ததற்காக, அவள் கோபித்துக் கொண்டிருப்பதை யறிந்தவனாய், துரௌபதியைச் சமாதானம் செய்யப்போகும் தருணத்தில், துரௌபதியைப் பார்த்து 'துரௌபதி' என்று அழைப்பதற்குப் பதிலாக வாய்தவறி 'சுபத்திரை' என்று அழைத்து விட்டேன். உடனே என்ன இப்படி தவறாகக் கூறிவிட்டோமே யென்று கலங்கி நின்றேன். துரௌபதி வேஷம் தரித்த புத்திசாலியான ஆக்டர், உடனே இதையறிந்தவராய் "ஹூம்- எந்நேரமும் சுபத்திரையின் ஞாபகம் தான் போலிருக்கிறது!" என்று கூற, சபையோர் நாடகத்தில் இப்படித்தான் எழுதியிருக்கிறதென்று எண்ணினவர்களாய் சந்தோஷித்தனர்.

இவ்வாறு அந்த ஆக்டர் மிகுந்த புத்தி சாதுர்யமாய் என்னை என் குற்றத்தினின்றும் தப்ப வைத்தார். ஆகையினால் ஆக்டர்களுக்கு, ஆங்கிலத்தில் பிரெசென்ஸ் ஆப் மைன்ட் (Presence of mind) என்று சொல்லப்பட்ட, சமயோசித புத்தியிருப்பது மிகவும் அனுகுணமாம்.

ஆக்டர்கள் கவனிக்கவேண்டிய இன்னொரு சிறு விஷயமுண்டு. முதன் முதல் நாடகமேடையின் மீது நாடகமாட ஏறும் எல்லா ஆக்டர்களுக்கும் ஒரு வித பயமுண்டாவது சகஜம்; இதை ஆங்கிலத்தில் (Stage nervousness) என்று சொல்வார்கள்; இதைத் தமிழில் ரங்கபீதி என்று மொழிபெயர்க்கலாம். இந்த ரங்க பீதியானது அநேக வருஷங்களாக நாடகமாடும் ஆக்டர்களுக்குக் கூட, சில சமயங்களில் காரணமின்றி உண்டாவதுண்டு. நான் நாடக மேடையேறி நாற்பத்தைந்து வருடங்களாகியும், சில சமயங்களில் நானும் இப்பயத்திற்கு ஆளாயிருக்கிறேன். என்வரையில், புதிய நாடகம் ஏதாவதொன்றில் முதன் முறையாடுவதென்றாலும், அல்லது புதிய இடத்தில் முதன் முறையாடுவதென்றாலும், இப்பயம் என்னையும் தொடர்வதைப்பற்றி முன்பே ஓர் இடத்தில் கூறியிருக்கிறேன். அநேகம் ஆக்டர்கள், முக்கியமாகப் புது ஆக்டர்கள், இதற்கு என்ன பரிகாரம் என்று என்னைப் பன்முறை கேட்டிருக்கின்றனர். இதற்கு நான் அறிந்த பரிஹாரங்கள் இரண்டு உள. முதலாவது உங்கள் பாடத்தை நன்றாய்ப் படித்திருந்தால் இது பெரும்பாலும் உங்களை நாடாதென்பதாம். அக்காரணமின்றி வேறெக்கா,ரணத்தினாலாவது இந்த பீதி, ரங்கத்தின் மீது உங்களைத் தொடர்ந்தால், ரங்கத்தின் மீது பிரவேசிக்கு முன், பக்கப்படுதாவண்டை நின்றுகொண்டு, கண்களை மூடிக்கொண்டு, வேறொன்றையும் கவனியாமலும் எண்ணாமலும், உங்கள் சுவாசத்தை ஐந்தாறு முறை உள்ளிழுத்து, சுவாசாயத்தில் நிரப்பி, மெல்ல வெளிவிட்டால், இப்பீதி தணியுமென்பது என் சொந்த அனுபவம். இவ்வாறு 'பிராணாயாமம்' செய்தல் உடலிள்ள நரம்புகளுக்கெல்லாம் ஒருவித சாந்தியைக் கொடுத்து பீதியைப் பெரும்பாலும் நீக்குகிற தென்பது என் அனுபவம். இதை அப்படிப்பட்ட சமயங்களில் எனது நண்பர்கள், சொந்த அனுபவத்தில் பரிட்சை செய்து பார்க்கலாம்.

இவ்விஷயத்தை விட்டகலுமுன் வேஷம் தரிக்கும் புதிய ஆக்டர்களுக்கு, அவ்வேஷத்தை அழிப்பதற்கு ஒரு சுலபமான மார்க்கத்தைக்கூற விரும்புகிறேன். நாடகம் முடிந்தவுடன் வர்ணம் பூசிய இடங்களிலெல்லாம் உடனே தண்ணீரைவிட்டு

அலம்பினால் சுலபமாய்ப் போகாது. முதலில் எண்ணெயைக் கொண்டு அவ்விடங்களிலெல்லாம் நன்றாய்த் தேய்த்துவிட்டு, பிறகு மெல்லிய டிஷ்யு (Tissue) காகிதத்தினால் துடைத்து விட்டுப் பிறகு சோப்போட்டுக் கழுவினால் உடனே எல்லாம் சுத்தமாகிவிடும். வேஷத்தை அழித்தவுடன், கொஞ்சம் ஏதாவது சிற்றுண்டி அருந்துதல் சிரம பரிஹாரமாகும். கூடுமானால் மறுநாள் அப்யங்கன ஸ்நானம் செய்தல் நலமாகும்.

மேற்கண்ட விஷயங்களை யெல்லாம் கவனித்து இனியாவது நமது ஆக்டர்கள் தமிழ் நாடக மேடையை அபிவிர்த்திக்குக் கொண்டு வருவார்களானால், அதுவே நான் இதை எழுதுவதில் மேற் கொண்ட சிரமத்திற்குத் தக்க பலனாக மதிப்பேன்.

❄❄❄❄❄

கதம்பம்

தற்கால நாடக சபைகளை அபிவிர்த்தி செய்வதெப்படி?

தற்காலம் தென் இந்தியாவில் ஜீவனாதாரமாக நாடகமாடும் சபைகளில் உள்ள சில குற்றங்களை எடுத்துக்காட்ட அவைகளை அகற்றி நாடகசபைகளை அபிவிர்த்தி செய்வதெப்படி என்பதைப் பற்றி இனி எழுத விரும்புகிறேன். இப்படி நான் செய்வது அக்குற்றங்களையெல்லாம் நமது கற்றறிந்த நாடகாபிமானிகள் நிவர்த்திக்கும் பொருட்டே யன்றி, வீணாகக் குறை கூறும் பொருட்டன்று யென்பதை இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர்கள் மதிப்பார்களாக. நான் எடுத்துக் காட்டப் போகிற சில குற்றங்கள், ஆமெட்சூர் (Amateur) சபைகளிலும் இருக்கின்றன. அவைகளும் இவற்றை விலக்க வேண்டியே, இவற்றைக் குறித்து எழுதுகிறேன்.

முதலாவது, பெரும்பாலும் இச்சபைகளிலெல்லாம் நாடகம் குறித்த மணிக்கு ஆரம்பிப்பதில்லை; 9-1/2 மணிக்கு நாடக ஆரம்பம் என்று விளம்பரம் செய்திருந்தால், பெரும்பாலும் 10 மணிக்குள்ளாக ஆரம்பித்தால் வந்திருப் பவர்களுடைய அதிர்ஷ்டமாகும்! சாயங்காலம் 5-1/2 மணிக்கு ஆரம்பம் என்று பிரசுரம் செய்திருந்தால், 6 மணிக்கு முன்பாக ஆரம்பிப்பது மிகவும் அபூர்வமாகும். ஆமெட்சூர் (amateur) சபைகளில் இக்குறை சாதாரணமாகக் கிடையாது. இக்குறையை முற்றிலும் ஒழித்து நமது நாடக சபைகள் சீர்திருத்தம் பெறும்படிப் பிரார்த்திக்கிறேன்.

இரண்டாவது குறை, நாடக கம்பெனிகளில் பெரும்பாலும் ஆக்டர்கள் வேஷத்திற்குத் தக்க உடையைத் தரிப்பதில்லை. அயன் ராஜபார்ட் ஆக்டர்கள் என்று பெயர்வைத்துக் கொண்டிருக்கும் பேர்களுள் பலர், கம்பீரமான ஒன்றிரண்டு சம்கி அல்லது சரிகை உடுப்புக்களை வைத்துக்

கொண்டிருக்கிறார்கள்; அவர்கள் எந்த வேஷம் பூண்டாலும் அந்த உடுப்புகளை உடுத்திக் கொண்டு மேடையின் மீது தோன்ற வேண்டியதுதான்! சுப்பிரமணியராக வந்தாலும் அதே உடுப்பு; வேடனாய் வந்தாலும் கோவலனாய் வந்தாலும் அர்ஜுனனாய் வந்தாலும் அதே உடுப்பு! பிலேந்திரனாக வந்தாலும் அதே உடுப்பு, கண்டிராஜாவாக வந்தாலும் அதே உடுப்பு தான்! இதைப் பற்றி நான் இன்னும் விவரிக்க வேண்டியதில்லை. ஆண் வேடமோ, பெண் வேடமோ, எந்த வேடம் புனைந்தாலும் அவ்வேடத்தின் காலம், சந்தர்ப்பம், முதலியவற்றிற்குரிய ஆடை ஆபரணங்கள் இன்னதென்று ஆராய்ந்தறிந்து பூணுவதே உசிதமாம். எனது ஆங்கில நண்பர்கள் யாராவது தமிழ் நாடக மேடையைக் காண வேண்டுமென்று விரும்புவார்களானால், மேற் சொன்ன ஆபாசங்களைக் கண்டு அவர்கள் எங்கு நகைக்கிறார்களோ வென்று நான் அவர்களைத் தமிழ் நாடகங்களைப் பார்க்க அழைத்துக் கொண்டு போக எப்பொழுதும் அஞ்சுகிறேன்.

மூன்றாவது, சாதாரணமாக நாடக கம்பெனிகள் நாடகத்தின் காட்சிகளுக்குத் தக்கபடி திரைகள் முதலியவற்றை ஏற்பாடு செய்கிறதேயில்லை. நாடக சாலையில் என்ன திரைகள் முன்பாகக் கட்டப்பட்டிருக்கின்றனவோ, அவைகளை ஒன்று மாறி ஒன்றை, காட்சிக்குக் காட்சி விடவேண்டியது தான். அது பொறுத்தமாயிருக்கிறதா இல்லையா என்று பார்ப்பதே யில்லை. இவ்விஷயத்தில் ஆமெட்சூர் (amateur) நாடக சபைகளும் பெரும்பாலும் பிழை இழைக்கின்றனர். சீன்காரனிடம் என்ன சீன்களிருக்கின்றனவோ அவைகளை அவன் இச்சைப்படி கட்டிவிட வேண்டியதுதான்! நாடக காலத்திற் கேற்ற திரைகளாயிருக்கின்றனவா என்பதைப் பற்றிப் பெரும்பாலும் கவனிப்பதே யில்லை. நான் பார்த்த ஒரு நாடகத்தில் துவாபரயுகத்தில் நடந்த சுபத்திரையின் கலியாண நாடகத்தில் கலியுகத்தில் ஒரு நாட்டுக் கோட்டை, ஊரின் தோரண சீன் ஒன்று விடப்பட்டிருந்தது! இதைப்பற்றி நான் முன்பே விரித்துரைத்திருப்பதால், இனியாவது இவ்விஷயத்தில் எல்லாச் சபைகளும் தங்கள் கவனத்தைச் செலுத்துவார்களாக, என்னும் கோரிக்கையுடன் இதை முடிக்கிறேன்.

நான்காவது குறை யென்னவெனில், நாடகக் கம்பெனிகளின் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் சங்கீதக் கச்சேரிகளாயிருப்பதே. இது தான் என் அபிப்பிராயத்தில் தற்காலத்திய பெருங்குற்றமாம். நாடகக் கம்பெனிகளில் ஆடும்

ஒவ்வொரு சிறந்த நடிகனும், ரங்கத்திற் பிரவேசித்தவுடன் ஏதாவது பாடவேண்டும், அல்லது பிரவேசிக்கும்பொழுதே ஏதாவது பாடிக்கொண்டு வரவேண்டும், என்று ஒரு மிகவும் தவறான அபிப்பிராயம் இருக்கின்றது. பிரவேசமாகவேண்டிய சந்தர்ப்பம் அல்லது கட்டம் எப்படிப் பட்டது, இதில் பாடிக்கொண்டு வருவது பொருத்தமானதா அல்லவா என்று கொஞ்சமேனும் யோசிப்பதேயில்லை. ஓர் அரசன் காட்டில் வேட்டையாடப் போகிறான்; அதற்குப் பிரவேசிக்கும் பொழுது ஒரு பாட்டு! ஒரு திருடன் ஒரு வீட்டில் திருடப்போகிறான்- அதற்கொரு பாட்டு! துரியோதனன் சகுனியால் பாண்டவரைத் தன் கைவசப்படுத்தச் சூழ்ச்சி செய்யப் போகிறான், அதற்கொரு பாட்டு! இப்படிப்பட்ட ஆபாசமான உதாரணங்களைப் பெருக்கிக்கொண்ட போனால், இந்த வியாசம் முடியாது! இப்படிப் பாடுவதிலும் சந்தர்ப்பத்திற் கிசைந்த பாட்டாயிருக்கிறதா? அதுவும் இல்லை. வள்ளி மணம் எனும் நாடகத்தைத் தமிழில் நடத்துவதில் முதன் முதல் சப்ரமணியர் நாரதருக்குக் காட்சி கொடுக்கும் காட்சியில், சுப்பிரமணியர், "ஜெய ஜெய கோகுல பாலா" என்னும் பாட்டைப்பாடிக் கொண்டு ரங்கத்தில் பிரவேசிப்பார்! ஞானசவுந்தரி நாடகத்தில் பிலேந்திரன், முதலில் தோன்றும்பொழுது, "எவரனி நிர்ணயின் சேதிரா" எனும் பாட்டைப் பாடுவார். ஒரு முறை எனது நாடகமான லீலாவதி-சுலோசனா ஒரு கம்பெனியாரால் ஆடப்பட்ட பொழுது, அயன் ராஜபார்ட்டாகிய ஸ்ரீதத்தன் வேடம் பூண்ட ஆக்டர், ஓர் இந்துஸ்தானி தில்லானா பாடிக்கொண்டு பிரவேசமானார்! இப்படிப்பட்ட உதாரணங்களைப் பெருக்க எனக்கு அவகாசமுமில்லை, மனமுமில்லை. சில கம்பெனிகளில் முக்கியமான ஆக்டர்கள் ரங்கத்தை விட்டுப் போகும்பொழுது ஏதாவது பாட்டைப் பாடிக்கொண்டு போகிற வழக்கமுண்டு! சதாரம் நாடகத்தில் சதாரம் திருடனால் அபகரிக்கப்பட்டுப் போனபின், துயின்றெழுந்த அவள் காதலனான கதாநாயகன் அவளைக் காணாமற் பாடி அழுது விட்டுப் போகும்பொழுது ஏதாவது பாட்டைப் பாடிக்கொண்டு போகிற வழக்கமுண்டு! சதாரம் நாடகத்தில் சதாரணம் திருடனால் அபகரிக்கப்பட்டுப் போனபின், துயின்றெழுந்த அவள் காதலனான கதாநாயகன் அவளைக் காணாமற் பாடி அழுதுவிட்டுப் போகும்பொழுது, ஒரு தில்லானாபாடி மறைந்ததைப் பார்த்திருக்கிறேன். குலேபகாவலி நாடகத்தில் தந்தையிடம் வருகிற அவனது நான்கு குமாரர்களும், ஆரம்பத்தில் ஒவ்வொரு பாட்டைப் பாடிக்கொண்டு வருவதுமன்றி, காட்சியை விட்டுப்போகும்

பொழுதும் ஒவ்வொரு பாட்டைப் பாடிக்கொண்டு போனதை நான் கேட்டிருக்கிறேன். இதில் இன்னொரு விசேஷம் என்னவென்றால், தமிழ் நாடகமாயிருந்த போதிலும் காட்சி ஆரம்பப் பாட்டுகளும் முடிவு பாட்டுகளும், எந்தப் பாஷையிலிருந்தாலும் பெரிதல்ல என்று எண்ணப்படுகிறது! தெலுங்கு, கன்னடம், ஹிந்துஸ்தானி பாட்டுகளெல்லாம் பாடுவதற்கு இவைகள்தான் ஏற்ற சந்தர்ப்பங்களாக எண்ணப்படுகின்றன. நாடகத்திற்கும் இப்பாட்டுகளுக்கும் என்னடா சம்பந்தம் என்று கேட்பார் கிடையாது பெரும்பாலும்! இவ்வாறு ஆக்டர்களே தாங்களாகச் சந்தர்ப்பங்களில்லாத பாட்டுகளைப் பாடுவதன்றி, சபையோர்கள் காட்சியின் ஆரம்பத்திலோ, முடிவிலோ, நடுவிலோ முக்கிய ஆக்டர்களைத் தாங்கள் விரும்பும் பாட்டுகளைப் பாடும்படி கேட்பது சாதாரணமாகி விட்டது! பாதுட்டாபிஷேகத்தில், ஸ்ரீராமர் சீதையையும் லட்சுமணரையும் அழைத்துக்கொண்டு காட்டிற்குப் போகிற காட்சியாயிருக்கும், அதில் சபையோர் ஸ்ரீராமர் வேடம் பூண்ட ஆக்டரைப் "பூமாந்தும்" என்னும் ராமலிங்க சுவாமிகள் பாட்டைப் பாடும்படி கேட்பார்கள். சன்யாசி வேடம் பூண்ட ஆடவனோ ஸ்திரீயோ, ஏதாவது பதம்பாடும் படி கேட்கப்படுவார்; லட்சுமணனுக்கு இந்துஸ்தானி நன்றாய்ப் பாடத் தெரிந்தால், அதில் ஒரு டப்பா பாடும்படி ஆக்ஞாபிக்கப்படுவார். இந்த ஆக்டர்களெல்லாம் இவற்றைப் பாடித் தொலைக்கவேண்டும். சிலகாலமாகத் தேசியப் பாட்டுகளைக் கொஞ்சமேனும் சந்தர்ப்பமில்லாத இடங்களிலெல்லாம் பாடும்படி சபையார் கேட்கத் தலைபட்டிருக்கின்றனர் என்பது நாடகாபிமானிகள் யாவரும் அறிந்த விஷயமே; "காந்திப்பாட்டு" "மோதிலால் நேருப்பாட்டு" "சர்க்கா பாட்டு" முதலியன, அரிச்சந்திரன், நளன், ஸ்ரீராமர், ராவணன் முதலியோர் பாடியாகவேண்டும்! அத் தேசிய பாட்டுகளுக்காக நான் ஆட்சேபிக்கவில்லை, அவைகளைப் பாடுவதற்காக தேசிய நாடகங்களை எழுதி, அவற்றுள் சந்தர்ப்பத்திற்கேற்றபடி அவைகளைப் பாடினால் மிகவும் ஒழுங்காயிருக்கு மென்பது என் அபிப்பிராயம். கொஞ்சமேனும் சந்தர்ப்பமில்லாத இடங்களில் அவற்றைப் பாடுவதற்குத்தான் நான் ஆட்சேபிக்கிறேன்.

சரியான சந்தர்ப்பங்களில் கூட, பாட்டுப் பாடும் விஷயத்தில் நாடக கம்பெனிகளில் நாம் கண்டிக்க வேண்டிய சில ஆபாசங்கள் இருக்கின்றன. பெரிய சங்கீத வித்வான்கள், நாடக மேடையில் வேடம் பூண்டுவரும் பொழுது, பாடும் மார்க்கம்

பெரும்பாலும் அடியில் வருமாறாகும். உள்ளேயிருந்து பாடிக்கொண்டுவந்தாலும் சரி, அல்லது மேடைக்கு வந்தபின் பாட ஆரம்பித்தாலும் சரி, உடனே நேராக ஹார்மோனியம் பெட்டி வைத்திருக்கும் பக்கம் போய் நின்று கொண்டு, அல்லது அப்பெட்டியின் மீது கையை வைத்துக் கொண்டு, சபையோரைப் பார்த்துப் பாடுவார்கள். முதலாவது இந்த ஹார்மோனியம் பெட்டியை மேடையின் மீது வைப்பதே தவறாகும். மேடையில் நடக்கும் காட்சி ஏதாயிருந்தாலும் சரி, கானக மாயிருந்தாலும் சரி, வீதியாயிருந்தாலும் சரி, சமுத்திரமாயிருந்தாலும் சரி, கோயிலா யிருந்தாலும் சரி, ஸ்மசானமாயிருந்தாலும் சரி, அதன் மத்தியில் இந்த ஹார்மோனியப் பெட்டி எல்லோருமறிய விளங்கும்! இந்த ஹார்மோனியம் பெட்டியிருக்க வேண்டிய இடம், ரங்கத்தின் பின்பக்கத்தில், தாழ்ந்த இடத்தில்-என்று நான் உறுதியாய்க் கூறக்கூடும். ஐரோப்பா முதலிய எந்தக் கண்டத்திலும், எந்தத் தேசத்திலும், இந்த ஹார்மோனியப் பெட்டியை இவ்வாறு பகிரங்கமாய் ரங்கத்தில் வைக்கும் வழக்கம் கிடையாது என்று உறுதியாய்க் கூறலாம். மேற்சொன்னபடி ரங்கத்தின் முன்பாக தாழ்ந்த இடத்தில் வைக்க வசதி யில்லாவிட்டால், மேடையின் பேரில், சைட்படுதாக்கள் இருக்குமிடத்தில் மறைத்து வைப்பதே தகுதியாம். பாடும் ஆக்டருடைய சங்கீதத்திற்கு இது துணைக் கருவியாயிருக்க வேண்டுமே யொழிய முதற் கருவியாயிருக்கலாகாது; இப்படி ஹார்மோனியம் பெட்டி மேடையின் மீது வைக்கப்படுவதற்கு முக்கியகாரணங்கள் இரண்டாயிருக்கலாம். ஒன்று, பாடும் ஆக்டர்களுக்குச் சுருதி எடுப்பதற்கு சுலபமாயிருக்கலாம்; இரண்டு, இந்த ஹார்மோனியம் பெட்டியை வாசிக்கும் சங்கீத வித்வான் திறமையைச் சபையோர் அறியவேண்டும் என்றிருக்கலாம். எதுவாயிருந்தாலும் இதற்காக ரங்கத்தின் ஒழுங்கைக் கெடுப்பது மிகவும் வியசனிக்கத் தக்கதே. ஏதோ பாடல் ஆக்டர்களுடைய சங்கீதத்திற்கு அனுசரணையா யிருக்கிறதென ரங்கத்தின் மீதே இப்பெட்டியை வைத்த போதிலும், நடிக்கும் ஆக்டர் அதனருகில் நின்று கொண்டும் அதன் பேரில் கையை வைத்துக் கொண்டும் பாடுவானேன்? நடிக்கும் ஆக்டர் தான் பாடவேண்டியது தனி மொழியிலடங்கியதா யிருந்தால் சபையை நோக்கிப் பாடவேண்டும், அல்லது ரங்கத்திலிருக்கும் பிறிதொரு ஆக்டருடன் சம்பாஷிக்க வேண்டிய சந்தர்ப்பமா யிருந்தால், அந்த ஆக்டரை நோக்கிப் பாடவேண்டும்; இவ்விரண்டையும் விட்டு ஹார்மோனியம் வாசிக்கும் பாடகனை நோக்கி ஆக்டர் பாடுவதற்கு என்ன நியாயம் உண்டு? இதில் இன்னொரு வேடிக்கை

என்ன வென்றால் சில ஆக்டர்கள், ரங்கத்திலிருக்கும் தாங்கள் சம்பாஷிக்க வேண்டிய மற்றொரு ஆக்டரை நோக்கிப் பாடாமல், இந்த ஹார்மோனியம் வாசிப்பவரை நோக்கியே பாட ஆரம்பித்து விடுகிறார்கள். இதில் இன்னும் வேடிக்கை என்னவென்றால், ஆக்டர் பாடவேண்டிய பாட்டு கதாநாயகன் தன் காதலியை நோக்கி வர்ணிக்கும் பாட்டாயிருக்கும்; அதை அவளைப் பார்த்துப் பாடாமல், ஹார்மோனியப் பெட்டி வாசிக்கும் ஒன்றை முழு தாடியைப் படைத்த மஸ்தான் சாயபுவை நோக்கி "மன மோஹன மானே!" என்று பாட ஆரம்பித்து விடுவார்! இந்தப் பெரும் ரசாபாசம் நமது தமிழ் நாடக மேடையை விட்டு அகலுமளவும் அதற்கு விமோசன மில்லை யென்பது என் நிச்சயமான அபிப்பிராயம்.

இப்படிப்பட்ட சங்கீதத்திலுள்ள மற்றொரு முக்கியமான குறையென்ன வெனில், சங்கீத வித்வான்களாகிய சில ஆக்டர்கள், தங்கள் பாட்டின் மத்தியில் ராக ஆலாபனை செய்துவிடுவதேயாம். கேவலம் சங்கீதக் கச்சேரியில் சங்கீத வித்வான்கள், தங்கள் திறமையைக் காட்ட ராக ஆலாபனை முதலியன செய்ய வேண்டியது அதி அவசியம்தான். நாடக மேடையில் அது எப்படி பொருத்தமாயிருக்கும் என்பதை அவர்கள் சற்றும் கவனிப்பதில்லை 'காமி சத்யபாமா, கதவைத் திறவாய்!" என்னும் பாட்டாயிருக்கும்; அதைப்பாடும் நமது பாகவதர், நடுவில் ராக ஆலாபனை செய்ய ஆரம்பித்து, அதற்காகப் பத்து நிமிஷம் செலவழிப்பார்! இதில் நடுவில் தானம் ரவை ஜாதிகள் எல்லாம் வந்து விழும்; கடைசியாகச் சரிகம பதநிச என்று ஸ்வரம் பாட ஆரம்பித்து விடுவார் இப்படி ஆலாபனை செய்வதற்கும் ஸ்வரம் பாடுவதற்கும் இது தக்க இடமா, மேற் பூண்ட வேடத்திற்குத் தகுதியா, என்று கொஞ்சமேனும் கவனிப்பது கிடையாது. இந்த ரசாபாசமும் சீக்கிரம் நமது நாடக மேடையை விட்டு விலகினாலொழிய நமது தென்னிந்தியா நாடகமேடை சிறப்புற்றோங்காது என்பது என் ஸ்திரமான அபிப்பிராயம். நமது சங்கீத வித்வான்களெல்லாம் சங்கீதக் கச்சேரிகள் வைக்கட்டும், அவைகளில் தங்களுடைய சங்கீதத் திறமையெல்லாம், தானம் பல்லவி பாடுவதிலும், ராக ஆலாபனை செய்வதிலும், ஸ்வரம்பாடுவதிலும் காட்டட்டும்; நாமெல்லாம் சுகமாய் மூன்று வருங்கால், பாடவேண்டிய பாட்டுகளைத் தக்க படியும் முக அபிநயத்துடனும் அவ்வேடத்திற்குரியபடியும் பாடட்டும். ஸ்ரீ கிருஷ்ணன் சத்யபாமையைக் குறித்து வேண்டும் பொழுது, சங்கீதக் கச்சேரி பண்ணவில்லை என்பதைக் கவனிப்பார்களாக! இனி மேலாவது நமது சிறந்த ஆக்டர்கள்

நாடக மேடைக்குரிய சங்கீதத்திற்கும் சங்கீதக் கச்சேரிக்குரிய சங்கீதத்திற்கும் உள்ள பேதத்தை நன்கு அறிந்து கொண்டு நடப்பார்களாக!

மேற்குறித்தபடி சங்கீதத்திற்கே மிகவும் அதிகமாக இடங்கொடுப்பதினால் தற்காலத் தமிழ் நாடக மேடையில் உண்டாகும் இன்னொரு குறை யென்னவெனில், போலீஸ் சட்டப்படி நாடகமானது இத்தனை மணிக்குள்ளாக இரவில் முடியவேண்டும் என்று ஏற்படுத்தப்பட்ட காலத்திற்குள்ளாக முற்றுப்பெறாததேயாம். அநேக நாடகங்களில் சங்கீதத்திற்கு அதிக காலம் கொடுப்பதினால், நாடகத்தைப் பாதிகூட முடிக்காமல், இரவு இரண்டு மணிக்குள்ளாக அறைகுறையாக முடிக்கவேண்டி வருகிறது. ஓர் உதரணமாக, சாதாரணமாக எல்லா நாடகக் கம்பெனிகளும் நடித்து வருகின்ற "வள்ளி மணம்" என்னும் நாடகத்தில் வள்ளிக்கும் வேடனுக்கும் தர்க்கம் 1-1/2 மணி நேரம்; பிறகு வள்ளிக்கும் கபட வயோதிக சன்யாசிக்கும் தர்க்கம் இன்னொரு 1-1/2 மணி; சாவகாசம் பூர்வகதையாகிய வள்ளிக்கும் நாரதருக்கும் தர்க்கம் ஒரு 1-1/2 மணி; இப்படிப் பாடிக் கொண்டே போய்முடிவில் கொட்டகை விளக்கையவிக்க வேண்டியகாலம் வரும்பொழுது, நாடகத்தைப் பூர்த்தியாகாமலே முடிக்க வேண்டிவந்திருப்பதை நான் பன் முறை பார்த்திருக்கிறேன். சில நாடக கம்பெனிகளில் நாடகக் கதையை எப்படியாவது முடிக்கவேண்டு மென்று எண்ணினவர்களாய் கடைசி காட்சிகளைப் பரபரவென்று அதி வேகமாய் அறைகுறையாக ஆடி முடிக்கின்றனர். இதுவும் தவறாகும். முன்னதாகவே நாடகம் ஆட நான்கோ, ஐந்தோ மணி சாவகாச மிருந்தால், அதற்குத் தக்கபடி காட்சிகளை ஏற்படுத்திக்கொண்டு, ஒத்திகையிலே இவ்வளவு நேரம் பிடிக்கிறதென்று ஆராய்ந்தறிந்து, அதற்குத் தக்கபடி அநாவசியமான பாகங்களை யெல்லாம் குறுக்கி, முக்கியமான காட்சிகள் ஒன்றையும் விடாது ஏற்பாடு செய்து கொண்டால், இம்மாதிரியான குறை நாடகங்களில் வராது.

நான் தற்காலத் தமிழ் நாடகக் கம்பெனிகளில் கவனித்த இன்னொரு குறை யென்னவென்றால் பெரும்பாலும் அக்கம்பெனிகள் போட்ட நாடகங்களையே திருப்பித் திருப்பிப் போட்டுக்கொண்டிருப்பதாம். சென்ற 50 வருடங்களாகத் தமிழ் நாடக மேடையில் நாடகக் கம்பெனிகளால் ஆடப்பட்ட நாடகங்களை ஒருவாறு அட்டவணை போட்டுப் பார்த்தேன். என் கணக்கில் சுமார் 75 நாடகங்கள்தான் கிட்டின; இவற்றுள்ளும் சுமார் 25 நாடகங்கள் அடிக்கடி ஆடப்படுகின்றன;

இந்த 25 நாடகங்களுக்குள்ளும் சுமார் 10 அல்லது பன்னிரண்டு எப்பொழுது பார்த்தாலும் திருப்பித் திருப்பி ஆடப்படுகின்றன; இவை சதாரம், வள்ளி, அரிச்சந்திரா, பவளக்கொடி, கண்டிராஜா, நந்தனார், நல்லதங்காள், ஞானசௌந்தரி, கோவலன், அல்லி அர்ஜுனா, கிருஷ்ண லீலா, குலேபகாவலி முதலியனவாம். இங்கிலாந்து முதலிய தேசங்களில் வருஷாவாரியில் ஆயிரக்கணக்கான நூதன நாடகங்கள் ஆடப்பட்டு வருகின்றன வென்றே சொல்லலாம். நமது தமிழ் நாடக மேடையிலோ ஒரு வருஷத்திற்கு இரண்டு விகிதம் கூட நூதன நாடகங்கள் கிடைப்பது அரிதென்றே கூறவேண்டும். ஹைதர் காலத்தில் ஆடிய அரிச்சந்திர நாடகமும், வள்ளி நாடகமுமே இன்னமும் நாம் ஆடிக்கொண்டிருந்தால் நமது நாடகமேடை எவ்வாறு விருத்தியடையும்? இந்த நாடகங்களை நான் இழிவாகக் கூறவில்லை. நான் எழுதி அச்சிட்ட நாடகங்களுள் இவைகளும் உட்பட்டிருக்கின்றன; நான் சொல்லவந்த தென்னவெனில், நாடக கம்பெனிகளெல்லாம் இப்படிப்பட்ட பழைய நாடகங்களை ஆடுவதுடன், அடிக்கடி புதிய புதிய நாடகங்களையும் ஆடத்தலைப்படுவார்களாயின் தென்னிந்தியாவிலுள்ள தமிழ் நாடக மேடை சீக்கிரத்தில் உன்னத ஸ்திதியை யடையுமென்பதே.

மேற் சொன்னபடி பழைய நாடகங்களையே ஆடுவதும் அவைகளை மனம்போனபடியெல்லாம் இக்கம்பெனிகள் மாற்றி ஆடுவது மற்றொரு நிவர்த்திக்க வேண்டிய குறையாம். இதற்கு ஓர் உதாரணமாக ''கோவலன்'' சரித்திரத்தை எடுத்துக் கொள்ளுகிறேன். இது சிலப்பதிகாரம் என்னும் ஐம்பெரும் ஜைன காப்பியக் கதையாகும். இதன் நூலாசிரியர் எழுதியபடி கதையானது மிகச் சிறந்ததாகும். அவையெல்லாம் முற்றிலும் மாற்றி இப்பொழுது மிகவும் ஆபாசமாக ஆடப்பட்டு வருகிறது. சில நாடகக் கம்பெனிகள் “கோவலன்” எனும் கதாநாயகனுடைய பெயரையும் சரியாக அறியாது “கோவிலன்” என்று அச்சடித்து விடுகிறார்கள்! இந்நாடகத்தை ஒரு முறை பார்க்கவேண்டுமென்று ஒரு நண்பரால் அழைத்துக்கொண்டு போகப்பட்ட நமது நல்லாசிரியர் மஹா மஹோ பாத்யாயர் டாக்டர் உ.வே. சாமிநாத ஐயர் அவர்கள் முதல் ஒன்றிரண்டு காட்சிகளைப் பார்த்தவுடன் பூர்வீகக் கதையானது மிகவும் மாற்றப்பட்டதைக் கண்டு மனம் பொறாதவராய், நாடகசாலையை விட்டு விட்டுத் திரும்பி வந்தார் என்பதை நான் அறிவேன். தற்காலம் நாடக கம்பெனிகளால் ஆடப்படும் இக்கதையின் ஒரு காட்சியில், ஒரு பெண் விக்கிரஹமானது ஒரு துடப்பக்கட்டையால் கதாநாயகனை அடிப்பதுபோல் காட்டப்படுகிறது! சிலப்பதிகார நூலாசிரியரது

அருவம் அதைக் காணுமாயின் கண்ணீர் விட்டிருக்குமென்பது திண்ணம். அன்றியும் கதாநாயகி காளியாக வரும் காட்சிகள் பூர்வகதைக்கு மிகவும் மாறுபட்டனவாம். தற்காலத்தில் நடிக்கப்படும் இக்கதையைச் சீர்திருத்த வேண்டிய குற்றங்களை எடுத்துக் கூறுவதென்றால் மணல் சோற்றில் கல் பொறுக்குவதொக்கும். மேற் சொன்னபடியே, தாராசசாங்கம், குசலவ நாடகம், முதலியவைகளிலும் புராதனமான கதைகளிலில்லாத சில ஆபாசங்களை நுழைத்திருக்கின்றனர். இனிமேலாவது நாடக கம்பெனிகள் புராண இதிகாசக் கதைகளை ஆடும்பொழுதும், பூர்வீகக் காவியங்களை நாடக ரூபமாக ஆடும் பொழுதும், புதிய ஆபாசங்களை அவைகளுடன் சேர்க்காது நடத்துவார்களெனக் கோருகிறேன்.

பெரும்பாலும் தற்காலத்திய நாடகக் கம்பெனிகள் பழைய நாடகங்களையே திருப்பித் திருப்பி ஆடுகிறார்கள், புதிய நாடகங்களை எடுத்துக் கொள்வதில்லை யென்று மேலே கூறினபொழுது, காலஞ் சென்ற கன்னையாவின் நாடக கம்பெனிகளையும் மதுரை பாலவினோத சபையையும் நான் விலக்கிக் கூறியிருக்கவேண்டும். மற்ற நாடகக் கம்பெனிகள் சொந்தக்காரர்களைப் போல் அல்லாமல் கன்னையா, புதிய புதிய நாடகங்களைத் தன் கம்பெனியைக் கொண்டு நடத்தி வந்த சமாசாரம் தென் இந்தியா முழுவதும் அறிந்த விஷயமே. ஸ்ரீ கிருஷ்ண லீலை, (புதிய வழியில்) தசாவதாரம், ராமானுஜர் வைபவம், ஆண்டாள் திருமணம், பகவத்கீதை முதலிய நாடகங்களை, ஏராளமான பொருள் செலவழித்து மிகவிமரிசையாக நடத்திய சமாசாரம் தென் இந்தியாவிலுள்ள ஆண் பெண் அடங்கலும் அறிந்த விஷயமே. அவ்வாறு மேலும் மேலும் புதிய புதிய நாடகங்களை ஆடி வந்ததினால்தான் கன்னையா தான் செய்து வந்த பல தர்ம கைங்கர்யங்களுக்குப் பெரும் பொருளைப் பெற்றனர் என்பதும் திண்ணம்; நாடகாபிமானிகளும் அந்நாடகங்களைக் கண்டு களிப்புற்றனர் என்பதும் திண்ணம். இச் சந்தர்ப்பத்தில் கன்னையா, ஆசாரியர் திருவடியைச் சேருமுன் தயார் செய்த 'பகவத் கீதை' என்னும் நாடகத்தைப் பற்றி எனது அபிப்பிராயத்தை இங்குக் கொஞ்சம் எழுத விரும்புகிறேன்.

பகவத்கீதையை நாடக ரூபமாக ஆடக் கன்னையா ஏற்பாடு செய்து கொண்டிருக்கிறார் என்று நான் கேள்விப்பட்ட பொழுது இதை எவ்வாறு நாடகமாக ஆட முடியும், என்று மிகவும் சந்தேக முற்றேன். பிறகு அந்நாடகத்தை அவர் வேண்டுகோளின் பேரில் நான் போய்க் கண்ணுற்ற போது,

ஒன்றிரண்டு காட்சிகள் பொருத்தமாயில்லை என்று நான் அபிப்பிராயப்பட்ட போதிலும் மற்ற பாகங்களெல்லாம், எனக்கு அத்யந்த ஆச்சரியத்தையும் சந்தோஷத்தையும் தந்தன. இப்புண்ணியவான் அந்நாடகத்தின் கடைசி ஒத்திகையை மட்டும் பார்த்து நாடகம் நிகழ்ந்த பொழுது ஒரு முறையேனும் பாராது காலகதியை யடைந்தது மிகவும் விசனிக்கத் தக்க விஷயம். இவர் இன்னும் சில வருஷங்கள் உயிரோடிருந்திருப்பாராயின் தென் இந்தியா நாடக மேடை இன்னும் அபிவிருத்தி யடைந்திருக்கு மென்பதற்குச் சந்தேகமில்லை. அவர் அகால மரணத்தை யடைந்தது தமிழ் நாடகத்தின் துர்ப்பாக்கியமே! மதுரை பால வினோத சபையாரும் புதிய புதிய நாடகங்களை தற்காலம் ஆடி வருவது மிகவும் மெச்சத் தக்கதே.

இனி மேலாவது நாடகக் கம்பெனிகளில், சென்ற இருபது வருடங்களாக அச்சிடப்பட்டு வரும் புதிய தமிழ் நாடகங்களுக்குள் தங்களுக்கு உவப்பைத் தருவனவற்றைப் பொறுக்கி யெடுத்து, ஆட ஆரம்பிப்பார்களாக. இவ்வாறு தற்காலம் அச்சிடப்பட்டிருக்கும் தமிழ் நாடகங்களை ஆடுவதினால், நாடகக் கம்பெனிகளில் தற்காலமிருக்கும் இன்னொரு பெருங்குறை நீங்கும்; அதாவது தற்போது நாடகக் கம்பெனிகளிலுள்ள நடிகர்கள், தாங்கள் பாடவேண்டிய பாட்டுகளை மாத்திரம் எழுதி உருப்போட்டுக் கொண்டு, தாங்கள் பேசவேண்டிய வசனத்தை யெல்லாம் தங்கள் மனம் போன வழி பேசும் கெட்ட வழக்கம் குறைந்துபோம். இந்தக் குற்றமானது பெரும்பாலும் புராணக் கதைகளை ஆடும் பொழுதுதான் அதிகமாய்க் காணப்படுகிறது. "துரௌபதி வஸ்திராபஹரணம்" என்னும் புராணக் கதையை யெடுத்துக் கொண்டு, நடிகர்கள் எல்லாம் அதில் பேசவேண்டிய வசனத்தைத் தங்கள் மனம் போன வழியெல்லாம் பேசுகிறார்கள்; இவ்விதமே மற்ற புராண நாடகங்களிலும்; ஒரு நடிகன் எவ்வளவுதான் தமிழில் வல்லமை வாய்த்தவனாயிருந்த போதிலும் சமயோசிதமாய் மேடையின் மீது ஏறிய பின் தான் மேற்பூண்ட பாத்திரத்திற் கேற்றபடி வசனத்தைப் பேசுவதென்றால் சுலபமல்ல. அன்றியும் தன்னுடன் நடிக்க வேண்டிய பாத்திரமோ, பாத்திரங்களோ, இன்ன சந்தர்ப்பத்தில் இன்ன பேசப் போகிறார்கள், தன்னை இன்ன கேள்விகள் கேட்கப் போகிறார்கள், என்று தெரியாமலிருக்கும் பொழுது திடீரென்று சமயத்திற் கேற்றபடி பதில் உரைப்பது மிகவும் கடினமாம். முன்னமே தான் பேசவேண்டிய வசனத்தை யெல்லாம் ஒத்திகை செய்து பாராவிட்டால் அகஸ்மாத்தாய்ப் பேசவேண்டிவந்த

வார்த்தைகளுக்கு இன்ன அபிநய மிருக்க வேண்டும் என்பது சுலபமாய் வராது. ஆகவே பூர்வீக வழக்கமாகிய சமயோசிதமாய்ப் பேசும் வழக்கத்தை அறவேவிட்டு இனியாவது நமது நாடகக் கம்பெனிகளிலுள்ள ஆக்டர்கள் தாங்கள் பேச வேண்டிய வசனத்தை அச்சிட்ட புஸ்தகங்களிலிருந்தாவது, அல்லது, முன்னதாக அவற்றை எழுதிப் பாடம் செய்து ஒத்திகை செய்து பார்த்தாவது பிறகே நாடக மேடையின் மீது அவ்வசனங்களை உபயோகிப்பார்களாக.

நாடகக் கம்பெனிகளிலிருந்து ஒழிக்கவேண்டிய மற்றொரு கெட்ட வழக்கம் என்னவென்றால், பின்பாட்டு என்பதாம். அதாவது ரங்கத்தின் மீதிலுள்ள ஆக்டர் ஒரு பாட்டில் ஒரு அடியைப் பாடி முடித்தவுடன், சைட் படுதாக்களிருக்கு மிடமிருந்து, மற்றவர்கள், பாடின அடியை மறுபடியும் பாடுவதேயாம். இது பூர்வீக காலத்தில் ஏதோ சில காரணங்களால் சற்றுப் பொறுத்தமானதாயிருந்த போதிலும், தற்கால நாகரீகத்திற்கு ஒத்ததன்று. இதனால் நான் அறிந்த வரையில் ஒரு லாபம்தான் உண்டு, அதாவது ஓர் ஆக்டர் தான் பாட வேண்டிய பாட்டில் ஓர் அடியைப் பாடியானவுடன், பின்பாட்டு ஆரம்பித்தால், அந்த ஆக்டர் சந்று சிரமபரிகாரமாய் மேடையின் மீது ஒன்றும் செய்யாமல் நிற்கலாம்! இதனாலுண்டாகும் ரசாபாசங்கள் பல, அவற்றுள் சிலவற்றை மாத்திரம் இங்கு எடுத்து எழுதுகிறேன். முதலாவது, பின்பாட்டுப் பாடப்படும் பொழுது, ரங்கத்திலிருக்கும் ஆக்டர் சும்மா விழித்துக் கொண்டிருக்க வேண்டி வருகிறது; அன்றேல் முகம் கை, முதலியவற்றால் ஆங்கிலத்தில் பர்ன்டோமைம் (Pantomime) என்னும் அபிநயம் பிடிக்க வேண்டி வருகிறது; ஒரே வாக்கியத்திற்கு இரண்டு தரம் அபிநயம் பிடிக்க வேண்டியவனாகிறான்; செய்ததையே செய்யாது, இரண்டுவிதமாக அபிநயம் பிடிக்கத்தக்கவர்கள் சிலரே. இதைவிட மேலான கஷ்டமென்னவெனில், பின்பாட்டுக்காரன் சங்கீதத்தில் சிறந்தவனாயிருந்தால், ஆக்டர் மேடையின் மீது போடும் சங்கதிகளைவிட, இவன் அதிக சங்கதிகள் போட்டுப் பாட ஆரம்பித்துவிடுவான்; அல்லது இருவரும் சங்கீத வித்வான்களாயிருந்தால், சங்கதிகள் பாட்டுப் பாடுவதில் போட்டா போட்டியாய் முடியும்! இது சங்கீதப் பிரியர்களுக்கு கொஞ்சம் வினோதத்தைத் தந்தபோதிலும் நாடகாபிமானிகளுக்கு மனோ வருத்தத்தை யுண்டுபண்ணு மென்பதற்குத் தடையில்லை. சங்கீதக் கச்சேரியில் இரண்டு சங்கீத வித்வான்கள் பல்லவி பாடுவதில் போட்டி போடுவது போலிருக்குமே யொழிய, கேவலம் நாடகமேடைக்குப் பொறுத்தமானதன்று. மேலும்

நாடகமேடையின் மீது பாட்டுகள் பாடும் பொழுது 'ஸ்வரம்' பாடுவது கொஞ்சமேனும் அடுக்காதது என்பதை இங்கு வாசிக்கும் எனது நண்பர்களுக்கு நினைப்பூட்டுகிறேன்.

தற்காலத்தில் தென் இந்தியா நாடக மேடையில் முக்கியமாக, நாடகக் கம்பெனிகள் நடத்தும் நாடகங்களில், மற்றொரு குறையுண்டு, அதாவது சில முக்கியமான ஆக்டர்கள் நாடகத்தின் இடையில், ரங்கத்தின் மீது காட்சி நடந்து கொண்டே யிருக்கும் பொழுது, பாட்டுகளின் மத்தியில், சைட் படுதாவருகில் போய் தாகத்திற்குச் சாப்பிட்டு வருகிறதேயாம்! தாகத்திற்கு என்று பொதுவாகக் குறிப்பிட்டேன். அது, வெந்நீர் சாப்பிடுகிறார்களோ அல்லது பால் சாப்பிடுகிறார்களோ, அல்லது ஒயின் சாராயம் முதலியவற்றைச் சாப்பிடுகிறார்களோ, ஈசன் அறிவார். கடைசி பானத்தைச் சாப்பிடுவதினால் உண்டாகும் கெடுதிகளைப் பற்றி எனது நண்பர்களுக்கு முன்பே அறிவித்திருக்கிறேன். மற்ற பானங்களைக் கூட காட்சியின் மத்தியில் ரங்கத்தை விட்டு நீங்கி, சைட் படுதாவண்டைப்போய் அருந்திவிட்டுத் திரும்பி வருதல், மிகவும் தவறாகும். முக்கிய ஆக்டர்கள் இவ்வாறு செய்யும்பொழுது ரங்கத்திலிருக்கும் மற்ற ஆக்டர்கள், "அவல் மென்று கொண்டிருக்க" வேண்டிவரும். இது மிகவும் ரசாபாசமாய்; நாடக லட்சணத்திற்கு மிகவும் விருத்தமாம்; இனியாவது நமது நாடகக் கம்பெனிகளின் ஆக்டர்கள் இந்தத் துர்வழக்கத்தை விட்டொழிவார்களாக!

மேற் குறித்த சில குற்றங்கள் பெரும்பாலும் ஆமெட்சூர் (amateur) ஆக்டர்களிடம் இல்லையென்று நான் சந்தோஷத்துடன் இங்கு எழுத வேண்டியவனாயிருக்கிறேன்.

மேற் குறித்தக் குறைகளையெல்லாம் நீக்கினால் தான், நமது நாடகங்கள் முன்னேற்ற மடையக் கூடுமென்பதற்குச் சந்தேகமில்லை.

❄❄❄❄❄

தமிழ் பேசும் படக்காக்ஷி

முதல் அத்யாயம்

முகவுரை

பேசும் படக்காட்சிகளைப்பற்றி இதரபாஷைகளில் அநேகம் நூல்கள் வெளியாகியிருக்கின்றன ; ஆயினும் எனக்குத் தெரிந்த வரையில், தமிழ் பாஷையில் இதைப் பற்றிய நூல் இதுவரையில் ஒன்றுமே கிடையாது. நமது தாய் பாஷையாகிய தமிழ் பாஷைமாத்திரம் கற்றவர்கள் பேசும் படக்காட்சிகளைப் பற்றி அநேக விஷயங்களை அறிய விரும்புவார்களென நம்பி, அப்படிப்பட்டவர்களுக்கு உபயோகமாகும் பொருட்டு, எளிய நடையில் இந்நூலை இயற்றலானேன்.

இதில் அநேக ஆங்கில மொழிகளையும் மொழிற்றொடர்களையும் கூடுமான வரையில் மொழி பெயர்த்து தமிழில் உபயோகித்துள்ளேன்; இவ்வாறு செய்ய ஏலாத பட்சத்தில் ஆங்கில மொழிகளையே அப்படியே உபயோகித்துள்ளேன். நான் மொழி பெயர்த்ததை விட, ஆங்கில பதங்களுக்கு இன்னும் பொருத்தமான தமிழ் மொழிகளை இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர்கள் எனக்குத் தெரிவித்து உதவுவார்களானால், அவைகளை இப்புஸ்தகத்தின் இரண்டாம் பதிப்பில் உபயோகித்து, அவ்வாறு உதவிய நண்பர்களுக்கு நன்றியறிதலுடை யவனாயிருப்பேன்.

சற்றேறக்குறைய பத்து வருடங்களாக தமிழ் பேசும் படக்காட்சிகள் ஆரம்பிக்கப்பட்டு விருத்தியடைந்து வருகிறபடியாலும், இத்தொழிலில் தற்காலம் தமிழ் நாட்டில் ஆயிரக்கணக்கான தொழிலாளிகள் ஈடு பட்டிருப்பதினாலும், இந்நூல் அவர்களுக்கும், இத்தொழிலில் சம்பந்தப்பட்ட முதலாளிகள் முதலியோர்க்கும் சிறிது பயன்படுமென்று நம்புகிறேன்.

இச்சிறு நூலில் அடிக்கடி உபயோகித்திருக்கும் சில சொற்களுக்கும் சொற்றொடர்களுக்கும் தமிழ் அர்த்தம், இதை வாசிக்கும் எனது நண்பர்கள் அறிய வேண்டியது அவசியமாகையால், அவைகளை இங்கு விளக்கியுள்ளேன்:-

ஸ்டூடியோ: (Studio) படக்காட்சிக் கட்டடம் ; பேசும் படம் தயாரிக்கும் பெரிய இடம். இப்பதத்தைச் சிலர் பேசும் படம் எடுக்கும் இடத்திற்கு மாத்திரம் உபயோகித்துள்ளார்கள்.

காமிரா: (Camera) படம் பிடிக்கும் பெட்டி அல்லது கருவி.

சவுண்டு காமிரா: (Sound Camera) ஒலியைப் பிடிக்கும் கருவி.

மைக்: (Mike) மைக்ரபோன் என்னும் முழுப்பதத்தின் குறுகல், ஒலி பதிவு செய்யும் கருவி-ஒலிக்கருவி எனலாம்.

கன்டின்யுயிடி: (Continuity) தொடர்ச்சி; கதையின் ஒரு பாகமும் அதன்பின் வரும்பாகமும் தொடர்ந்து வருதல். இப்பதம் நடிகர்கள் அணியும் உடைக்கும் (Continuity of dress), அவர்கள் நடிப்பிற்கும் (Continuity of action) கூட உபயோகிக்கப் பட்டிருக்கிறது.

சினேரியோ: (Scenario) ஒவ்வொரு காட்சியாக பேசும் படத்தின் எல்லா விவரங்களையும் படம் எடுப்பதற்கு உபயோகமாகும்படி குறிக்கும் புஸ்தகம்.

குளோஸ் அப்: (Close up or Close shot) அருகில் அல்லது சமீபத்தில் எடுக்கும் படம்; சமீபப்படம் எனலாம்.

பிக்குளோஸ் அப்: (Big close up) மிக்க சமீபப்படம்.

மீடியம் ஷாட்: (Medium shot) சற்று தூரத்தினின்றும் எடுக்கும் படம்.

லாங் அல்லது டிஸ்டென்ட் ஷாட்: (Long or distant short) தூரத்தில் நின்றும் எடுக்கப்படும் படம்.

பேட் இன்: (Fade in) காட்சியானது கொஞ்சம் கொஞ்சமாய்த் தோன்றுவது.

பேட் அவுட்: (Fade out) கொஞ்சம் கொஞ்சமாக ஒரு காட்சி மறைந்து போகிறது.

டிசால்வ்: (Dissolve) ஒரு காட்சி மறையும் போது மற்றொரு காட்சி அதே காலத்தில் தோன்றுகிறது.

கட் ஷாட்: (Cut shot) திடீரென்று ஆரம்பித்து, திடீரென்று முடியும் ஷாட்டுக்குக் கட் ஷாட் என்று பெயர்.

பானிங்: (Panning) நிலையான காமிராவை ஒரு பக்கத்திலிருந்து மற்றொரு பக்கம் திருப்புதல்.

டிராகிங்: (Tracking) ஒரு வண்டியின் மீது வைக்கப்பட்ட காமிராவைத் தூரத்திற்கு இழுத்துக்கொண்டு போதல், அல்லது சமீபத்திற்குக் கொண்டுவருதல், அல்லது ஒரு புற மிருந்து மற்றொரு புறம் திருப்பிக் கொண்டு போதல்.

டில்டிங்: (Tilting) நிலையான காமிராவை, கீழிருந்து மேலே தூக்குதல், அல்லது மேலேயிருந்து கீழே இறக்குதல்.

இன்சர்ட்: (Insert) அசையாத ஒரு பொருளை காட்சியின் நடுவில் காட்டுவது.

டைரெக்டர்: (Director) சிநேரியோவின்படி படக் காட்சியை எடுப்பதில் எல்லா விஷயங்களிலும் மேற்பார்வை பார்த்துக் கொள்பவர்; நடிகர்கள் பேசவேண்டியதையும், பாட வேண்டியதையும், நடிக்கவேண்டியதையும் முக்கியமாகக் கவனிப்பவர்; இவரைப் படக்காட்சி சூத்திரதாரர் எனலாம்.

ஆர்ட் டைரெக்டர்: (Art Director) ஸ்டூடியோவில் ஒவ்வொரு காட்சிக்கும் வேண்டிய சீன்களை ஜோடிக்கிறவர்.

பூம்: (Boom) ஒலிக்கருவி தொங்கவிடப்படும் கோல். இதைக் குறுக்கவும் நீட்டவும் கூடும்; எப்புறமும் திருப்பவும் கூடும்.

கிளாப்பர்ஸ் அல்லது கிளாப் ஸ்டிக்ஸ்: (Clappers) சப்தக் கட்டைகள். ஒருபக்கம் புனைக்கப்பட்டிருக்கும் இரண்டு தட்டையான மரக்கட்டைகள். ஒவ்வொரு படம் எடுப்பதற்கு முதலிலும் கடைசியிலும், அதைக் குறிப்பதற்காக, இக்கட்டைகள் சப்திக்கப்படும்.

எக்ஸ்டராஸ்: (Extras) பேச்சு ஒன்றுமின்றி, காட்சிகளில் நடிப்பவர்கள்.

நம்பர் போர்ட்: (Number Board) நம்பர் அல்லது எண் பலகை. இதில் படக்காட்சியின் பெயர், காட்சியின் எண், ஒரு

ஷாட் முதன் முறையோ, இரண்டாம் முறையோ, மூன்றாம் முறையோ எடுக்கப்படுவது, பகலில் எடுத்ததோ, இரவில் எடுத்ததோ முதலிய விவரங்கள் எழுதப்பட்டிருக்கும். இது ஒவ்வொரு காட்சிக்கும் முதலில் காமிராமூலமாய்ப் படம் பிடிக்கப்படும். பிறகு படத்தை எடிட் செய்யும் பொழுது இது மிகவும் உபயோகப்படும்.

டப்பிங்: (Dubbing) மௌனக்காட்சி ஒன்றை எடுத்த பிறகு, அதனுடன் வேண்டிய சப்தத்தையோ, சங்கீதத்தையோ, பேசும் வார்த்தைகளையோ, புனைத்தல்.

புரொட்யூசர்: (Producer) இன்ன பேசும் படம் எடுப்பது என்று தீர்மானித்து அதற்காகப் பணம் செலவழித்து எல்லா ஏற்பாடுகளையும் செய்யும் முதலாளி.

புரொடக்ஷன் மானேஜர்: (Production Manager) படம் எடுப்பதற்கு வேண்டிய சாமான்கள் முதலியவைகளையெல்லாம் ஏற்பாடு செய்பவர். இவரைப் புரொட்யூசருக்கு உதவியாயிருப்பவர் என்று சொல்லலாம்.

சவுண்ட்டிராக்: (Sound Track) பிலிமின் ஒரு பாகம் படத்தின் இடது பக்கம் உள்ளது, பார்ப்பவர்களுக்கு இது தெரியாதபடி புரொஜெக்டரால் மறைக்கப்படுகிறது; இதில் தான் ஒலியானது நெகடிவிலிருந்து பதிக்கப்படுகிறது.

ரிகார்டிஸ்ட்: (Recordist) ஒலிகளைப் பதிவு செய்கிறவர் இவருக்குச் சவுண்டு இன்ஜினியர் என்றும் பெயர்.

நெகடிவ்: (Negative) படத்தையோ, ஒலியையோ முதலில் பதிவு செய்வதற்காகத் திராவகங்களினால் பூசப்பட்ட பிலிம்.

பாசிடிவ்: (Positive) நெகடிவிலிருந்து எடுக்கப் பட்ட காபி அல்லது படம்.

ரஷ் பிரின்ட்:– (Rush print) காமிரா நெகடிவிலிருந்து காபி அவசரமாய் எடுத்துப் பார்க்கும் முதல் படம்.

ஷூடிங்: (Shooting) பேசும்படம் பிடித்தல்.

ஸ்டில்: (Still) சாதாரணமாக எடுக்கும் அசையாப் புகைப் படம் (போடோகிராப்).

எக்ஸ்டீரியர்: (Exterior) ஸ்டூடியோவுக்கு வெளியில் படம் எடுக்கும் இடம்.

இன்டீரியர்: (Interior) ஸ்டூடியோவுக்கு உள்ளே படம் எடுக்கும் இடம்.

பாக்கிரௌண்டு மியூசிக்: (Back-ground music) பின் அணிச் சங்கீதம்; அதாவது, கேவலம் வசனம் நடக்கும் பொழுதோ, அல்லது மௌனக்காட்சி நடக்கும் பொழுதே அதற்கேற்ற சங்கீதத்தை, பின் அணியிலிருந்து பாடுவது. சில சமயங்களில் வசனத்துக்குக் கூட இப்பின் அணிசங்கீதம் கொடுப்பதுண்டு.

ஓகே: (OK) "முற்றிலும் சரி" என்று அர்த்தமாகும் சினிமா சாலைகளில் உபயோகிக்கப்படும் ஒரு வார்த்தை.

டேக்: (Take) எடுப்பு; ஒரு ஷாட்டைப் பன்முறை படம் பிடிப்பதானால், அவைகள் முதல் டேக், இரண்டாவது டேக், மூன்றாவது டேக் என்று இவ்வாறு குறிப்பிடப்படும். இவ்வாறு செய்தால் கடைசியில் படத்தை எடிட் செய்யும் பொழுது, எந்த டேக் மிகவும் நன்றாயிருக்கிறதோ அதை எடிடர் எடுத்துக்கொள்ள உபயோகப்படும்.

ப்ளோர்: (Floor) படம் பிடிக்குமிடத்தின் தரை.

காமிராமான்: (Cameraman) காமிராக்காரர்; இவர் படம் பிடிக்கும் கருவியைத் தக்க இடத்தில் வைத்து, தூரத்திற்குத் தக்கபடி 2 அங்குலம் அல்லது 3 அங்குலம் முதலிய (lens) படம் பிடிக்கும் கண்ணாடிகளை உபயோகிக்கத் தீர்மானிப்பது, வெளிச்சங்களைத் தக்கபடி அமைப்பது முதலிய வேலைகளைச் சரிவரப் பார்த்து, கடைசியில் காமிராவைத் திருப்புபவர்.

எடிடர்: (Editor) எடுக்கப் பட்ட பிலிம்துண்டுகளை யெல்லாம், வேண்டியபடி, வெட்டியும், சேர்த்தும், மாற்றிக் காட்டியும், பேசும் படத்தை முடிவில் காட்டும்படியான ஸ்திதிக்குக் கொண்டு வருபவர்; படக்காட்சியை ஜோடிப்பவர் எனலாம்.

புராபர்டிமான்: (Property man) ஒவ்வொரு காட்சியிலும் வைக்க வேண்டிய சோபாக்கள், நாற்காலிகள், பெட்டிகள், புஸ்தகங்கள், படங்கள், திரைகள், முதலிய எல்லா சாமான்களையும் சித்தப்படுத்தி, அக்காட்சிகளில் ஆர்ட் டைரெக்டர் உத்தரவுபடி, அவைகள் இருக்கவேண்டிய இடங்களில் வைப்பவர்.

செட் அல்லது செட்டிங்: (Set or Setting) ஸ்டியோவுக்குள் பேசும்பட மெடுக்க ஏற்படுத்தப் பட்ட ஒரு காட்சி; அறை, வீதி, கட்டடம், தோட்டம் முதலியன.

டிரைபாட்: (Tripod) நிலையாயிருக்கும் பொழுது காமிரா வைக்கப்படும் முக்காலி.

கிராஸ் கட்: (Cross-cut) இரண்டு காட்சிகளை மாற்றி மாற்றிக் காட்டுதல்.

புரொஜெக்டர்: (Projector) சினிமா சாலையில் பேசும் படத்தைத் திரையில் காட்டும் கருவி.

ரீல்: (Reel) பிலிம் சுருள் ஒன்று; சாதாரணமாக ஆயிரம் அடி கொண்டது; இதற்குக் குறைந்த சுருள்களும் உண்டு.

சீன்: (Scene) காமிராவை ஓர் இடத்தில் வைத்து எடுக்கும் படம்; இதை ஷாட் என்றும் சாதாரணமாகச் சொல்லுவார்கள்.

சிங்க்ரொனைஸ்: (Synchronise) படத்தையும் ஒலியையும் சரியாகச் சேர்ப்பது.

வைப்: (Wipe) ஒரு படத்தை அழித்து மற்றொரு படத்தைக் காட்டுவது போல் செய்வது.

காமிரா ஆங்கில்ஸ்: (Camera angles) காமிரா மாற்றங்கள்; காமிராவை ஓரிடத்திலிருந்து மற்றொரு இடத்திற்கு மாற்றுவது அல்லது திருப்புவது.

டெம்போ: (Tempo) காலப் பிரமாணம்.

மூவியோலா: (Moviola) எடிடர், எடிட் செய்யும் பொழுது எடுக்கப்பட்ட பிலிம் துண்டுகளை எப்படி யிருக்கின்றன என்று பார்ப்பதற்காக உபயோகிக்கும் ஒரு சிறு கருவி.

இரண்டாம் அத்யாயம்

படம் எடுக்கும் முதலாளிகள்

தற்காலம் நமது தமிழ் நாட்டில் நூற்றுக்கணக்கான தமிழ் பேசும் படக்காட்சிகளைத் தயாரிக்கும் கம்பெனிகள் ஏற்பட்டிருக்கின்றன என்பது யாவரும் அறிந்த விஷயமே. அன்றியும் இக்கலை அபிவிருத்தியடையும் போது இன்னும் பல புதிய கம்பெனிகள் ஏற்படும் என்பதற்கு ஐயமில்லை. இப்படிப்பட்ட கம்பெனியார்களுக்கெல்லாம் உபயோகமாகும் படியான சில விஷயங்களை முதலில் எழுதலானேன்.

இப்பொழுதிய வழக்கம் எப்படி யிருக்கிறதென்றால், பணத்தை வர்த்தகம் முதலிய வகைகளில் செலவழிக்க மார்க்கமில்லாது, நான்கைந்து பெயர், நபருக்கு இவ்வளவு முதல் வைக்கவேண்டு மென்று தீர்மானித்து, பணத்தைச் சேர்த்தவுடன், ஒரு கம்பெனி யென்று ஏதாவது பெயர் வைத்து, உடனே ஏதாவது புராணக் கதையைப் பேசும்படமாக எடுக்கத் தீர்மானித்து, நாடக மேடையில் பெயர் பெற்றிருக்கும் அயன் ராஜபார்ட் ஆக்டர் ஒருவரையும், அயன் ஸ்திரீபார்ட் ஆக்ட்ரெஸ் ஒருத்தியையும் ஏற்படுத்திக் கொண்டு, மற்ற பாத்திரங்களுக்கெல்லாம் கிடைத்தவர்களை ஏற்பாடு செய்து கொண்டு, கதையின் வசனத்தை யாராவது கொண்டு எழுதச் சொல்லி, பாட்டுகளை ஒரு சங்கீத வித்வானைக் கொண்டு முக்கிய ஆக்டர்களுக்குத் தெரிந்த மெட்டுகளில் எழுதச் சொல்லி, அது பூர்த்தியானவுடன், பம்பாய், கல்கத்தா, கோலாப்பூர், பூனா முதலிய இடங்களில் ஒன்றுக்குப் போய், ஒரு ஸ்டூடியோவை இத்தனை மாசத்திற்கென்று வாடகைக்குப் பேசி, தமிழ் பாஷையைச் சற்றும் அறியாத ஒரு டைரெக்டரை ஏற்பாடு செய்துகொண்டு, உடனே அவரது ஆளுகையின் கீழ் படம் எடுக்குந் தொழிலை ஆரம்பித்து விடுவதுதான்.

மேற்சொன்ன வண்ணம் செய்வதினால், தமிழ் பேசும் படங்கள் நடமாட ஆரம்பித்து இரண்டு மூன்று வருடங்கள் எந்தப் படமும் லாபத்தைக் கொடுத்த போதிலும், இனி அம்மாதிரி நடவாது, என்பது நிச்சயம். ஆகவே முதலாளிகளாயிருப்பவர்கள் எல்லா விஷயங்களையும் முன் ஆலோசனை செய்து பிறகே ஆரம்பிப்பது நலமாகும்.

கம்பெனி முதலாளிகள் நான்கைந்து பெயர்களுக்குள் அடங்கியிருப்பது மேலாம். ஒரு முதலாளியாயிருந்தால் அடிக்கடி மற்றவர்களுடைய அபிப்பிராயத்தைக் கேட்டு நடத்த வேண்டி கஷ்டம் இல்லை யென்பது உண்மையாயினும், பேசும் படக்காட்சி எடுக்கும் பெரிய கஷ்டமான தொழில், ஒருவராலேயே நிர்வகிக்கக் கூடிய தன்று. ஆகையால் மூன்று பெயருக்குக் குறையாமலும் ஐந்து பெயருக்கு அதிகப்படாமலும் இருத்தல் நலமாகும். அப்படியிருந்தும் அவர்களுக்குள் பேசும் படக்காட்சிகளில் அதிக அனுபவமுள்ள ஒருவரை, மானேஜிங் டைரெக்டராக, ஏற்படுத்திக் கொண்டு, மிகவும் அவசியமான விஷயங்களைத் தவிர, மற்ற விஷயங்களை யெல்லாம், அவர் பொறுப்பாக விடுவது அனுகுணமாகும்.

மேற் சொன்னபடி ஒரு பேசும் படக்கம்பெனி ஆரம்பிக்கப்பட்டது என்று வைத்துக் கொள்வோம். அதற்குத் தக்கதோர் பெயர் வைத்து அதை உடனே ரெஜிஸ்டர் செய்துவிடுவது, பிறகு பல விஷயங்களுக்கு உபயோகமாகும். அன்றியும் ஒவ்வொரு கம்பெனிக்கும் ஒரு டிரேட்மார்க்(Trade mark) -வர்த்தகக்குறி-ஏற்படுத்திக் கொள்ளுவது நலம்.

இக்கம்பெனியாரின் முதல் வேலை, என்ன படங்கள் எடுப்பது என்று தீர்மானிப்பதாகும். சாவகாசமாக எடுப்பதானால் ஒரு வருஷத்திற்கு இரண்டு படங்கள் தான் எடுக்க முடியும்; கொஞ்சம் அவசரப்பட்டு எடுப்பதனால் மூன்று படங்கள் எடுக்கலாம். அதற்கு மேல் எடுக்க வேண்டும் என்று பிரயத்தனப்படுவது அசாத்தியமாகும். அப்படி அவைகளை அதிகமாகத் துரிதப்படுத்தி எடுத்தால் அவைகள் நன்றாயிரா என்பதற்குச் சந்தேகமில்லை.

நமது கம்பெனியார் முதல் வருஷம் இரண்டு படங்கள் எடுக்கத் தீர்மானித்தார்கள் என்று எண்ணுவோம்- ஆறு மாதத்திற்கு ஒன்றாக. உடனே என்ன கதைகளைப் பேசும்படங்களாக எடுக்க வேண்டும் என்று தீர்மானிப்பது ஒரு மிகவும் முக்கியமான விஷயமாகும். ஆகவே இதைப்பற்றி சற்று விவரமாக எழுத விரும்புகிறேன்.

முதலாளிகள் முக்கியமாகக் கவனிக்கவேண்டியது தங்களுக்கு எந்தப் படத்தினால் அதிக லாபம் கிடைக்கும் என்பதே, என்று நாம் எல்லாம் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டியதுதான். புராணக்கதைகள் தான் சாதாரணமாக தமிழ்நாட்டில் அதிக

லாபத்தைக் கொடுத்து வந்தன. இது வரையில், என்பதையும் நாம் ஒப்புக்கொள்வோம். ஆயினும் இச்சந்தர்ப்பத்தில் நாம் நன்றாக யோசிக்கவேண்டிய விஷயம் ஒன்றுண்டு. அதாவது சாதாரணமாக, ஜனங்களின் மனத்தைக் கவரக்கூடிய, வள்ளிமணம், சீதாகல்யாணம், துரௌபதி வஸ்திராபஹரணம், பாமாவிஜயம், கிருஷ்ணலீலை, மார்க்கண்டேயர், கோவலன், சாரங்கதரன், தூக்குத் தூக்கி, குலேபகாவலி முதலிய புராணக் கதைகளும் புராதனக் கதைகளும், முன்பே பேசும் படங்களாக எடுக்கப்பட்டுள்ளன. போட்டக் கதைகளையே மறுபடியும் போட்டால், பெரும்பாலும் நஷ்டம்தான் வரும் என்பது திண்ணம். அன்றியும் அப்படிச் செய்வதினால் புரொட்யூசிங் கம்பெனிகளுக்குள் ஆச்சரியத்தை யுண்டு பண்ணு மென்பதற்குச் சந்தேகமே யில்லை.

மேற்கண்ட கதைகளை எடுத்துக்கொள்வதால், அன்றியும் தமிழ்நாடக மேடைகளில் இதுவரையில் சாதாரணமாக நடிக்கப்பட்டுவரும், லங்காதகனம், அல்லி அர்ஜுனா, பவழக்கொடி, லவகுச, ருக்மாங்கதா, துருவ சரித்திரம், ராமதாஸ் சரித்திரம், சுபத்திரா கலியாணம், சதாரம், முதலிய கதைகளை எடுத்துக் கொள்வதினால், சில அனுகூலங்கள் உண்டு என்பதற்குச் சந்தேகமில்லை. முதலாவது, கதைகள் நாடகாபிமானிகளுக்கு மிகவும் தெரிந்தனவாயிருக்கின்றன; இவைகளை நாடக மேடையில், ஆக்டர்களும் ஆக்ட்ரெஸ்களும் பன்முறை ஆடியிருப்பதால், அவர்களையே பேசும் படக்காட்சிகளில் நடிக்கச் சொல்வது சுலபமாயிருக்கிறது; அவர்களுக்கு அதற்காக அதிக ஒத்திகைகள் கொடுக்கவேண்டிய தில்லை; புதிய பாட்டுகள் கட்டவேண்டிய சிரமமில்லை. அன்றியும் பழைய கதைகளை எடுத்துக்கொண்டால், புதிய கதைகளின் நூலாசிரியர்களுக்குக் கொடுக்க வேண்டிவருவது போல் ராயல்டி (Royalty) பணம் கொடுக்க வேண்டியதில்லை. இந்த அனுகூலங்களெல்லாம் இருந்த போதிலும், சென்ற சில வருடங்களாக, நாடகமேடையில் பிரபலமாயிருந்த புராண சம்பந்தமான கதைகளும், புராதனக் கதைகளும், ஏறக்குறைய எல்லாம், தமிழ் பேசும் படங்களாக காட்டப்பட்டன என்பதைக் கவனிக்க வேண்டியிருக்கிறது. இல்லை, புராணக் கதைகளைப் போட்டால்தான் நாங்கள் பொருள் சம்பாதிக்க முடியும் என்று கங்கனம் கட்டிக் கொண்டிருப்பவர்களுக்கு, நான் என்ன சொல்வேன் என்றால், 'போட்ட கதைகளையே மறுபடியும் மறுபடியும் போடாமல், இதுவரையில் போடப்படாத புராணக்

கதைகளும் புராதனக் கதைகளும், எத்தனையோ யிருக்கின்றன, அவைகளை எடுத்துக்கொள்கிறது தானே?' என்பேன்.

மேலும் இனி புராணக்கதைகளைப் போட்டால்தான் வசூல் அதிகமாகும் என்பதை நான் ஒப்புக்கொள்ள மாட்டேன். வங்காளம், பம்பாய், பூனா, லாஹோர் முதலிய வடக்கிலுள்ள ஸ்டூடியோக்களில், தற்காலம் பெரும்பாலும், புராணக் கதைகளை நீக்கி, சரித்திர சம்பந்தமான கதைகளையும், ஜனசமூகக் கதைகளையும், பேசும் படக்காட்சிகளாக எடுத்துப் புரொட்யூசர்கள் ஏராளமான வரும்படியை யடைகின்றனர் என்பது கவனிக்கத்தக்கது.

தமிழ் நாட்டிலும், தமிழ் புரொட்யூசர்கள் அவ்வண்ணம் செய்தால் மிகவும் உசிதமாகும். இச்சந்தர்ப்பத்தில் சில மாதங்களுக்கு முன்னே ஒரு தமிழ் பத்திரிகையில் நான் எழுதியதை இங்கு எழுதுகிறேன். "நமது தமிழ் அகத்தில் மனத்தையுருக்கவல்லனவும், தைரியம், உற்சாகம், முதலிய நல்லெண்ணங்களைப் போதிக்க வல்லனவுமான சரித்திர சம்பந்தமான பூர்வீகக் கதைகள் எத்தனையோ யிருக்கின்றன; அவைகளை எடுத்துக்கொண்டு பேசும் படங்களாக்கி, நீங்களும் பணம் சம்பாதித்து, நம்மவர்களுக்கும் பல நற்புத்திகளைப் புகட்டலாமன்றோ? அன்றியும் தக்க நூலாசிரியர்களைக் கொண்டு ஜன சமூகக் கதைகளை எழுதச் சொல்லி, அவற்றை பேசும்படங்களாகத் தயாரித்தல், நம்மவர் முன்னேற்றம் அடைவதற்கு அவைகள் அனுகூலமாயிருக்கு மல்லவா? பொருள் சம்பாதிப்பதுடன் நமது தாய்நாடு முன்னேற்ற மடையச் செய்வது நமது கடமை யல்லவா?"

சரித்திர சம்பந்தமான கதைகளை எடுத்துக் கொள்வதில், தற்காலத்தில் ஜனங்களுடைய மனமானது எந்த விஷயத்தில் மிகவும் ஈடுபட்டிருக்கிறது, என்று கவனித்து அதற்குத் தக்க கதையை எடுத்துக்கொள்வது உசிதமாகும். இதற்கு ஓர் உதாரணம் கொடுக்கிறேன். இவ்வருஷத்தின் முதலில், அழிந்துபோன (அல்லது என்றைக்கும் மறக்கக் கூடாத, என்று கூறவேண்டுமா?) விஜயநகர ராஜ்யத்தின் ஆறாம் நூற்றாண்டு விழா3 சென்னை ராஜதானியில், ஹம்பியில் கொண்டாடப் பட்டது. அதைப்பற்றி எழுதாத பத்திரிகைகள் கிடையாது. இச்சமயத்தில் அந்த ராஜ்யத்தின் மிகச்சிறந்த அரசராகிய கிருஷ்ண தேவராயரது சரித்திரத்தையோ அல்லது அதன் கடைசி அரசராகிய ராமராஜுவின் சரித்திரத்தையோ தமிழில் பேசும்

படக்காட்சியாக எடுத்திருந்தால், தமிழ்நாட்டில் மட்டுமன்றி, ஆந்திரதேசத்திலும் அது மிகவும் கொண்டாடப் பட்டிருக்குமல்லவா?

இதைப்போலவே ஜனசமூகக் கதைகளை எடுத்துக் கொள்வதில் தற்சமயம் சாதாரண பொது ஜனங்களின் கவனத்தை என்ன முக்கியமான விஷயம் கவர்கிறது என்று ஆலோசித்து, அதற்குத்தக்க கதையை எழுதி, பேசும் படக்காட்சியாகக் காட்டினால் பொருள் வருவாயும் அதிகமாகும், பொது ஜனங்களின் முன்னேற்றத்திற்கும் ஊழியம் செய்வதாகும். இதற்கு ஓர் உதாரணமாக, ஹரிஜனங்களின் முன்னேற்றம் தற்காலம் தமிழ்நாட்டு ஜனங்களின் மனத்தைக் கவர்ந்து கொண்டிருக்கிறது. இச்சமயத்தில் ஹரிஜனங்களின் முன்னேற்றத்தைப் பற்றி "புதிய நந்தன்" என்கிற பெயர் வைத்து ஒரு தமிழ் பேசும் படக்காட்சி தக்கபடி தயாரித்தால், ஒவ்வொரு ஊரிலும் ஆயிரக்கணக்கான ஜனங்கள் அதைப் பார்ப்பார்கள் என்பது திண்ணமல்லவா?

இன்ன கதையைப் பேசும் படமாகப் பிடிக்க வேண்டும் என்று தீர்மானிக்கும் விஷயத்தில் நமது தமிழ் நாட்டு முதலாளிகள் யோசிக்கக் கூடிய விஷயம் இன்னொன்றுண்டு. அதாவது தமிழ் பேசும் படங்களைப் பிடிக்க ஆரம்பித்த காலம் முதல் தற்காலம் வரையில், ஹாஸ்யக்கதைகள் (Comic stories) ஒன்றும் பிடிக்கப்படாததாம். மேல் நாட்டார், பல ஹாஸ்யக் கதைகளைப் பிடித்து ஏராளமான பொருள் நமது நாட்டிலேயே சம்பாதித்திருக்கின்றனர். ஒரு சார்லி சாப்ளின்(Charlie Chaplin) படத்தைப் பார்க்காத சினிமாவில் விருப்ப முள்ளவர்கள் உளரோ? லாரல் ஹார்டி (Laurel Hardy) என்பவர்கள் நடிக்கும் பேசும் படங்கள் எத்தனை ஆயிரக்கணக்கான ஜனங்களை வலிக்கின்றன! வீலர் உல்சி (Wheeler Wolsey) நடிகர்கள் நடிக்கும் கதைகள் எத்தனை நமது நாட்டுப் பொருள்களை அயல் நாட்டுக்குக் கொண்டு போயிருக்கின்றன! இவ் வண்ணம் இருந்தும் ஹாஸ்யக்கதை என்று தமிழில் ஒரு கதையும் பேசும் படமாக இதுவரையில் எடுக்கப்படவில்லை! ஹாஸ்யக் கதைகள் நமது நாட்டில் நமது பாஷையில் இல்லாமற் போகவில்லை; அவைகளைக் கண்டுபிடித்துப் பேசும் படங்களாகச் செய்வார்களானால் ஜனங்களுக்கும் நன்மை, முதலாளிகளுக்கும் நல்ல லாபம் கிடைக்கும் என்பது திண்ணம். சாதாரணமாக சினிமா சாலைக்கும் போகும் ஜனங்கள், சந்திரமதி புலம்பலையும், கோவலன் கொலை செய்யப்படுவதையும், பார்க்கப்

போவதில்லை; உலகத்தில் தங்களுக்குள்ள கஷ்டநிஷ்டூரங்களை யெல்லாம் மறந்து, சற்று நேரமாவது சந்தோஷமாய்க் காலம் கழிக்கவே போகின்றனர்; அப்படிப்பட்டவர்கள் ஹாஸ்யக் கதைகளைப் பார்க்க மிகவும் விரும்புவார்களென்பது நிச்சயம். இதனுண்மை, துக்ககரமான பேசும் படங்களைப் பார்க்கும் பொழுதும், இடையில் ஏதாவது சிரிக்கத்தக்க காட்சிகள் வருமானால், அச்சமயங்களில்; சினிமாசாலையில் உட்கார்ந்து பார்க்கும் ஜனங்கள், எவ்வளவு நகைத்துச் சந்துஷ்டி யடைகின்றனர் என்பதைக் கவனித்தால், வெளியாகும். "இக்கதையில் கொஞ்சமாவது ஹாஸ்ய பாகமே இல்லை" என்று எத்தனை பேர் நிஷ்டூரம் சொல்லுகின்றனர்? இதை யெல்லாம் கவனித்து ஹாஸ்யக்கதைகளை இனியாவது நமது முதலாளிகள் எடுத்துக் கொள்வார்களாக. அன்றியும் இந்த ஹாஸ்யக் கதைகளை எடுத்துக்கொள்வதில் மற்றொரு அனுகூலமுண்டு; அதாவது சாதாரணமாக இப்படிப்பட்ட கதைகளை எட்டு முதல் பத்து ரீல்களில் முடிக்கலாம். படம் பிடிக்கும் செலவும் மிக்க குறைவாகும் எல்லா விதத்திலும். அமெரிக்க இங்கிலாந்து முதலிய தேசங்களில் இப்படிப்பட்ட சிறு படங்களுக்கு ஷார்ட்ஸ் (Shorts) என்று பெயரிட்டிருக்கின்றனர். இதைவிட்டுத் தற்காலம் நமது தமிழ் பேசும் படங்களெல்லாம் போட்டி போட்டுக்கொண்டு, பதினெட்டாயிரமடி இருபதினாயிரமடி என்று நிகளமாகப் பார்க்கின்றன!

ஆகவே நமது தமிழ் பேசும்பட முதலாளிகள் இதர தேசங்களில் எடுக்கப்படும் ஷார்ட்ஸ்களைப் போல் எடுத்தால் நலமாகும்.

இவ்விஷயத்தில் கடைசியாக முதலாளிகள் செய்யவேண்டிய இன்னொரு காரியத்தைக் கூறி இப்பகுதியை முடிக்கிறேன். ஐரோப்பா கண்டத்திலும், அமெரிக்கா கண்டத்திலும் ஏதாவது ஒரு விசேஷம் நடந்தால் ஒரு வாரத்திற்குள்ளாக, (சில சமயங்களில் இரண்டு மூன்று தினங்களுக்குள்ளாக) அவ்விசேஷத்தைப் படக்காட்சியாகப் (முடியுமானால் பேசும் படக்காட்சியாக) பிடித்து உடனே காட்டுகிறார்கள். நம்மவர்கள் ஏன் அம்மாதிரி செய்யக்கூடாது? தமிழ்நாட்டில், பிரபல உற்சவங்கள் பல நடக்கின்றன; மகாமகஸ்நானம் முதலிய சந்தர்ப்பங்கள் நடக்கின்றன; தசராக் கொண்டாட்டம் முதலிய வேடிக்கைகள் நடக்கின்றன; இவைகளையும் இவைபோன்ற ஜனங்களின் மனத்தைக்

கவரக்கூடிய சம்பவங்களையும், பேசும் படங்களாகப் பிடித்தால், நான் முன்பு கூறியபடி பார்ப்பவர்களுக்கும் அதிக சந்தோஷத்தைத் தரும், படம் எடுப்பவர்களுக்கும் அதிக பணத்தைத் தரும். இப்படிப்பட்ட படங்களுக்கு டாபிகல் (Topical) படங்கள் என்று மேநாட்டார் பெயர் வைத்திருக்கின்றனர். அன்றியும் இப்படிப்பட்ட டாபிகல் படங்களும், மேற் குறித்த ஹாஸ்ய படங்களும் தமிழ்நாட்டில் மட்டுமன்றி இந்தியா முழுவதும் விலையாகு மென்பதற்கு ஐயமில்லை; மேநாட்டார்களும் இவைகளைப் பார்க்க விரும்புவார்கள்.

மூன்றாம் அத்யாயம்

சினேரியோ

மேற் சொன்னபடி இன்னகதையைப் பேசும் படக் காட்சியாக எடுக்க வேண்டும் என்று தீர்மானித்தவுடன், முதலாளி தக்க ஆசிரியரைக் கொண்டு (இனி பன்மையை உபயோகியாது ஒருமையையே உபயோகிக்கிறேன்) கதையின் சினேரியோ சித்தம் செய்யவேண்டும். அந்த ஆசிரியர் தீர்மானிக்கப்பட்ட கதையின் சினேரியோ எழுதத் தொடங்குவதற்கு முன், அந்தக்கதை எந்த தேசத்தைப் பொறுத்தது, எந்த காலத்தைப் பொறுத்தது, என்று தீர்மானித்து, அத்தேசத்தில் ஜனங்கள், கதை நிகழ் காலத்தில் எப்படி உடையணிந்திருந்தனர், ஆபரணங்கள் அணிந்திருந்தனர், என்ன நாகரீக முடையவர்களாயிருந்தனர்; அவர்களுடைய வீடுகள், ஆலயங்கள், தோட்டங்கள், வீதிகள் முதலியன எப்படி யிருந்தன, முதலிய எல்லா விஷயங்களைப் பற்றியும் ஆராய்ச்சி செய்தல் மிகவும் நலமாம். இதற்கு ஓர் உதாரணம் எடுத்துக்கொள்வோம். சிவாஜி டில்லியிலிருந்து சிறை தப்பின கதையைப் பேசும்படமாக எடுக்கத் தீர்மானித்ததாக வைத்துக்கொள்வோம். உடனே, சிவாஜியின் நடையுடை பாவனைகள், அவுரங்கசீபின் நடையுடை பாவனைகள், மஹாராஷ்டிர மகம்மதியப் போர் வீரர்களின் ஆயுதங்கள் முதலியன, இருதிறத்தாரிலும் சாதாரண ஜனங்களின் நடையுடை பாவனைகள், மஹாராஷ்டிர மகம்மதிய ஸ்திரீகளின் ஆடையணிகள்; அதிலும் ராஜ ஸ்திரீகளின் ஆடையணிகள்; ராஜஸ்திரீகள் எப்படி யிருந்தனர், சாதாரண ஸ்திரீ ஜனங்கள் எப்படி யிருந்தனர், அவுரங்கஜீபின் தர்பார் எப்படி யிருந்தது, சிவாஜியின் தர்பார் எப்படி யிருந்தது, அக்காலத்தியக் கோட்டைகள் அரண்மனைகள் கோயில்கள் மசூதிகள் வீடுகள் முதலியன எப்படி கட்டப்பட்டன, வீதிகள் எப்படியிருந்தன, தோட்டங்கள் எப்படியிருந்தன, சுருக்கிச் சொல்லுமிடத்து அக்காலத்தைப் பற்றிய என்னென்ன சமாசாரங்களெல்லாம் அறியக் கூடுமோ, அவைகளையெல்லாம், கூடியவரையில் படித்துத் தெரிந்துகொண்ட பிறகே, புத்திசாலியான சினேரியோ எழுதுபவர் அதை எழுத ஆரம்பித்தல் தகுதியாம்.

இந்தச் சினேரியோவில் எல்லா விஷயங்களும் அடங்கியிருக்க வேண்டியது.

முதலாவது ஒவ்வொரு காட்சியின் இடம் குறிக்கப்படவேண்டும். அதாவது, கானகமோ, கடற்கரையோ, தோட்டமோ, வீடோ, வீடாயின் வீட்டில் எந்த அறை, வீதியோ, இன்னும் எந்த இடமோ, அதை எழுதவேண்டும். பிறகு அந்த இடத்தில் இருக்க வேண்டிய எல்லா விவரங்களையும் குறிக்க வேண்டும்; உதாரணமாக, ஒரு பூந்தோட்டக் காட்சியை எடுத்துக்கொள்வோம், அதில் இன்னின்ன புஷ்பச் செடிகள் இங்கு இங்கு இருக்கின்றன, ஊஞ்சல் இங்கே இருக்கிறது, இப்படிப்பட்ட ஆசனங்கள் இங்கே இருக்கின்றன, சிறு குளம் இந்தப் பக்கம் இருக்கிறது, என்று கதை நிகழ்ச்சிக்கு வேண்டிய எல்லா விஷயங்களும் குறிக்கப்படவேண்டும்; ஒரு சீமானுடைய மாளிகையில் ஓர் அறையில் காட்சி நடக்கிறது என்று வைத்துக்கொள்வோம். அதில் இன்னின்ன இடத்தில் நாற்காலிகள் சோபாக்கள் இருக்கின்றன, இன்னின்ன படங்கள் தொங்க விடப்பட்டிருக்கின்றன, இன்ன இடத்தில் கதவு இருக்கிறது, இன்ன இடத்தில் படிக்கட்டிருக்கிறது, பலகணி இருக்கிறது, இந்த இடத்தில் மேஜையின் பேரில் டெலிபோன் (Telephone) வைத்திருக்கிறது, முதலிய கதை நிகழ்ச்சிக்கு வேண்டிய எல்லா விவரங்களும் எழுதப்படவேண்டும். இப்படியே ஒவ்வொரு காட்சிக்கும் எழுதவேண்டும். இது ஒரு முக்கியமான விஷயமாம். இதைக்கொண்டு ஆர்ட் டைரெக்டர்-சீன்ஜோடிப்பவர்- முன்னதாகவே ஒவ்வொரு காட்சிக்கும் வேண்டிய சாமக்கிரியைகளையெல்லாம் சேகரித்து அவைகள் இருக்க வேண்டிய இடத்தில் வைப்பார்.

இதை முன்பே செய்து வைக்காவிட்டால், காட்சி ஷூடிங் ஆரம்பித்த பிற்பாடு, இக்காட்சியில் ஒரு கிராமபோன் வேண்டும் என்று சொன்னால், அதைக்கொண்டுவருகிற வரையில், காட்சி ஷூடிங்கை நிறுத்திவைக்கவேண்டும்! இதனால் காலஹரணமும், பணச் செலவுமாகும். ஆகவே இது முக்கியமாய் கவனிக்கத்தக்க காரியம்.

மேலும் ஒவ்வொரு காட்சியும் ஸ்டூடியோவுக்கு உள்ளே எடுக்கவேண்டியதா அல்லது வெளியில் எடுக்க வேண்டியதா என்று குறிக்க வேண்டும். வெளியில் எடுக்க வேண்டியதாயிருந்தால், அந்த இடம் இப்படிப்பட்டதாயிருக்க வேண்டும் என்று சகல விவரங்களையும் குறிக்கவேண்டும்; உதாரணமாக கதாநாயகன், தன் காதலியை ஸ்நானம் செய்யும் பொழுது முதலில் சந்திக்கிறான் என்று வைத்துக்கொள்வோம்; இதை எடுக்கவேண்டிய காட்சி ஸ்டூடியோவுக்கு வெளியில் ஓர்

அழகிய பூந்தோட்டத்தில் என்றும், அதில் ஒரு புறம் அழகியதோர் தடாகம் இருக்கிறதென்றும், அதற்கு இறங்கிப் போக படிக்கட் ஒரு புறம் இருக்கிறதென்றும், மற்றொரு புறம் கதாநாயகன் மறைந்து பார்க்கக்கூடிய பருமனான ஒரு மரம் இருக்கிறதென்றும் குறிக்கவேண்டும் (ஸ்டூயோவுக்கு உள்ளேயே இவைகளையெல்லாம் ஜோடிக்க முடியுமானால் அப்படியே செய்யலாம்).

அன்றியும் ஒவ்வொரு காட்சியும் நடக்கும் காலம் முக்கியமாகக் குறிக்கவேண்டும்; அதிகாலையோ, அருணோதயமோ, காலையோ, சூரியன் உதிக்கும் சமயமோ, நடுப்பகலோ, சாயங்காலமோ, இரவோ, நள்ளிரவோ, சந்திரனோடு கூடிய இரவோ, முதலியவைகளை எவ்வளவு விவரமாய்க் குறிக்கக் கூடுமோ அவ்வளவு விவரமாய்க் குறிக்கவேண்டும். இது பிறகு படம் பிடிக்கும்போது வெளிச்சங்களை ஏற்பாடு செய்ய வேண்டிய அதிகாரிக்கு (Lighting man) இன்றியமையாத தாகும். உதாரணமாக, "இரவு-அறையில் இருள் சூழ்ந்திருக்கிறது; அறையில் ஒரு புறம் ஒருவித விளக்கு மினுக்மினுக் என்று எரிந்து கொண்டிருக்கிறது, கதாநாயகன் துயில் நீத்தெழுந்து பலகணியைத் திறக்கிறான், அதன் மூலமாக பால சூரியன் கிரணங்கள் அறைக்குள் விழுகின்றன" என்று எழுதினால், இக்காட்சியில் வெளிச்சங்களையோ, எலெக்டிரிக் லைட்களையோ எப்படி எப்படி ஏற்பாடு செய்யவேண்டும் என்னும் விவரங்களை யெல்லாம் டைரெக்டர் சுலபமாய் ஏற்பாடு செய்ய முடியும்.

முக்கியமாக ஒவ்வொரு காட்சியிலும் இன்னின்ன பாத்திரம் இன்னின்ன சந்தர்ப்பத்தில் இன்னின்ன வார்த்தைகளைப் (வசனத்தை) பேசவேண்டுமென்று தெளிவாய்க் குறிக்கவேண்டும். இந்த வசனமாவது நாடகங்களில் போலில்லாமல், எவ்வளவு குறிகியதாயிருக்கின்றதோ அவ்வளவும் நலமாம். சினிமாவில் நடிப்பு, வசனத்தை விட முக்கியமானது. நாடகக் கலைக்கும் சினிமா கலைக்கும் உள்ளபேதங்களில் இது முக்கியமான தொன்றாம். ஒரு விஷயத்தைப் பார்ப்பவர்களுக்குப் படங்களாக காட்டல் நலமா அல்லது பேச்சினால் அறிவிப்பது நலமா, என்று தீர்மானிக்க வேண்டியிருந்தால், சினிமாவில் படங்களினால் காண்பிப்பதே நலமாம். ஆயினும் அதை வார்த்தைகளினால் சீக்கிரம் அறிவிக்க முடியுமானால் அவ்விதமே செய்யலாம். வசனங்கள் சுபாவமாயிருக்க வேண்டும். அர்த்த புஷ்டி

நிரம்பியவைகளாயிருக்கவேண்டும். பேசும் படக்காட்சிகளில், ஆம் என்று ஒரு வார்த்தை சொன்னாலும், அல்லது நான்கு வரி பேசினாலும் அது ஒரு வசனம் என்று கணிக்கப்படும். இதை ஆங்கிலத்தில் டையலாக் (Dialogue) என்பர். இம்மாதிரியான 'வசனங்கள்' சுமார் 2-1/2 மணி நேரம் பேசும்படத்தில் 1000க்குமேல் இருக்கலாகாது. இரண்டு மணிக்குள் முடிப்பதானால் அதற்குத் தக்கபடி குறைத்துக் கொள்ளவேண்டும். சாதாரணமாகப் பெயர் பெற்ற ஆங்கிலம் பேசும் படங்கள் எல்லாம் ஏறக்குறைய இரண்டு மணி நேரத்திற்குமேல் போவதில்லை. மேல் நாட்டார் நமது தற்காலத்திய தமிழ் பேசும் படங்களிலுள்ள குறைகளை எடுத்துக் கூறும் பொழுது, இவைகள் அதிக நிகளமாயிருக்கின்றன, மூன்று அல்லது நான்கு மணி நேரம் இழுக்கின்றன, அது தவறு என்று கூறுகிறார்கள். இது வாஸ்தவம் என்று நாம் ஒப்புக் கொள்ளவேண்டியதுதான். ஆகவே சுமார் 2 மணி நேரத்திற்குள் முழுகதையும் முடியும் படியாக அதற்குத் தக்கபடி நமது சினேரியோவை எழுதவேண்டும்; இதில் முக்கியமாக நாம் கவனிக்கவேண்டிய விஷயம் ஒன்றுண்டு, அதாவது இரண்டு இரண்டறை மணிக்குமேல் ஒரு பேசும் படத்தைப் பார்த்துக்கொண்டிருப்ப தென்றால், பார்ப்பவர்கள் கண்களுக்குத் தளர்ச்சியைக் கொடுக்கின்றது என்பதாம். சினிமா சாலையில், பேசும்படக்காட்சி ஒன்று காட்டப்படும் பொழுது, இடையில் சுமார் 5 அல்லது 10 நிமிஷம் இன்டர்வெல் (Interval) கொடுக்க வேண்டியிருக்கிறது. அன்றியும், சில நிமிஷங்கள் அட்வர்டைஸ் மெண்டுகள் (Advertisements) காட்டவேண்டி யிருக்கிறது, மேலும் மறுவாரம் வரப்போகிற படத்தின் சில காட்சிகள் (Trailers) காட்டவேண்டியிருக்கிறது; இவைகளை யெல்லாம் உத்தேசித்து ஒரு கதையின் சினேரியோவானது இரண்டு மணிக்கு மேல் ஆகாதபடி எழுதுதல் மிகவும் உசிதமாம்.

சினேரியோ எழுதுவதில், ஆங்காங்கு ரசம் ததும்பும் சந்தர்ப்பங்கள் (Dramatic situations) அமைப்பதுமன்றி, மனத்தைக் கவரவல்ல, விஸ்மயத்தை யுண்டு பண்ணத்தக்க, சந்தர்ப்பங்களையும் (Stunts) சிருஷ்டித்து எழுதல் முறையாம். நாடகசாலையில் நடிக்க முடியாத அநேக விஷயங்களை சினிமாவில் நடத்திக் காட்டலாம். கேவலம் நாடகத்திற்கும் சினிமாவுக்கும் இது மற்றொரு வித்யாசமாகும். அன்றியும் சினேரியோ எழுதும் பொழுது காட்சிக்குக் காட்சி, ஜனங்கள் இனி என்னவரப் போகிறது, என்று ஆவலுடன் எதிர்பார்க்கும்படியாக எழுதவேண்டும்.

வசனங்களை எழுதுவதில் கடைசியாக முக்கியமாக கவனிக்க வேண்டிய விஷயம் என்ன வென்றால், ஆங்காங்கே சுவையளிக்கத்தக்க இடங்களை நிரப்பவேண்டும்; அதாவது ஹாஸ்ய பாகத்தை மறக்கலாகாது. தற்காலத்திய தமிழ் பேசும் படங்களைப் பற்றி மற்றவர்கள் எடுத்துக் கூறும் பெரும் குறைகளில் ஒன்று- இவைகளில் ஹாஸ்யரசம் மிகவும் குறைவாயிருக்கிறதென்பதாம். இவைகளில் பக்திரசம், சோகரசம், முதலியன நிரம்பியிருக்கின்றன உண்மையே; சிருங்காரரசமும் கொஞ்சம் இருக்கிறது; ஹாஸ்யரசம் ஏறக்குறைய இல்லை எனலாம். அப்படி ஏக தேசமாய் ஏதாவதிருந்தாலும், ஒரு தாசி வீட்டிற்கு ஒரு ஸ்தூல சரீர முடையவர் போய் கஷ்டப்படுவது போன்ற, ஒரே விதமான ஹாஸ்யத்தைத்தான் திருப்பித் திருப்பி எழுதுகிறார்கள். ஏதாவது ஒரு பேசும் படக்காட்சியில் ஒரு நகைப்பை யுண்டு பண்ணத்தக்க சந்தர்ப்பம் எழுதப்பட்டால், அது பார்க்கும் சபையோர் மனத்தைக் கவர்கிறதென்று கண்டவுடன், அதற்குப்பின் வரும் எல்லாத் தமிழ் பேசும் படங்களிலும் அதே சந்தர்ப்பத்தைச் சற்று மாற்றியோ மாற்றாமலேயோ எழுதிவிடுகிறார்கள்! இது தமிழ் பேசும் படங்களுக்கே ஒரு பெருங்குறையாம், தவறுமாகும். ஹாஸ்ய ரசத்தைப் புத்திமான்களானவர்கள் ஆயிரக்கணக்கான விதத்தில் உண்டுபண்ணலாமன்றோ? மேல் நாட்டுப் பேசும் படங்களில் எத்தனை விதத்தில் நகைச்சுவை யமைக்கப்பட்டிருக்கின்ற தென்பதைப் பார்த்தாவது, நமது தமிழ் பேசும் படங்களுக்குச் சினேரியோ எழுதுபவர்கள் கற்பார்களாக!

முக்கியமாக அதிக சோககரமான பாகங்கள் வரும்போதெல்லாம் பிறகு கொஞ்சமாவது ஹாஸ்யரசமில்லா விட்டால், மொத்தத்தில் படமானது சந்துஷ்டியைத் தராது. ஒரு சந்திரமதி புலம்பலை எத்தனை மணி சாவகாசம் நாம் பார்த்தும் கேட்டுங் கொண்டிருக்கக்கூடும்? நாம் பேசும் படக்காட்சிகளைக் காணப்போவது, அங்குப் போய் புலம்புவதற்கல்ல, உலகிலுள்ள துக்கங்களை யெல்லாம் மறந்து சிறிது காலம் சந்துஷ்டியடையும் பொருட்டே, சோகரசமே கூடாதென்று நான் சொல்ல வரவில்லை, ஆயினும்; சோகரசமும் ஹாஸ்யரசமும் மாறிமாறி வருதல் முறையாம் இதற்கு ஆங்கிலத்தில் (Chiaroscuro) அல்லது லைட் அண்டு ஷேட் (Light and shade) என்று பெயர், அதாவது இருளும் ஒளியும் கலந்திருக்க வேண்டுமென்பதாம்; அதாவது துக்கமும் நகைப்பும் மாறிமாறி யிருக்க வேண்டுமென்பதாம். இச்சந்தர்ப்பத்தில் ஆங்கிலத்தில் ஒரு கவி எழுதிய இரண்டடிகளைத் தமிழில் மொழிபெயர்க்கிறேன்.

**“நகைத்தையேல் உலகம் நகைத்திடும் உன்னுடன்,
அழுதையேல் நீதான் அழவேண்டும், தனித்தே”**

சினேரியோவில் ஆக்டர்கள் பேசவேண்டிய வசனங்களை எழுதுவதுடன், ஒவ்வொரு ஆக்டரும் இந்த வசனத்தை இந்த முகக் குறிப்புடன், இந்த அங்கபாவத்துடன், இந்தக் கண் ஜாடையுடன், நடிக்க வேண்டு மென்பதை எவ்வளவு விவரமாக எழுதமுடியுமோ அவ்வளவு விவரமாக எழுதுதல் மிக்க அவசியமாம். இதைக் கொண்டுதான் ஆக்டர்கள் இன்னின்னபடி நடிக்க வேண்டுமென்பதை அறிபவராவார்கள். இதைக்கொண்டுதான் டைரெக்டரும் அவர்களுக்கு ஒத்திகை நடத்தி அவர்களை நடிக்கச் செய்யக்கூடும், இல்லாவிடின் கதையின் ஆசிரியர் மனப் போக்கு ஒருவாறாயிருக்க, டைரெக்டர் ஒருவாறாக ஒத்திகை நடத்த, ஆக்டர்கள் மற்றொரு வாறாய் நடிக்க இடம் உண்டாகும்.

இப்பகுதியில் கடைசியாக என் அனுபவம் ஒன்றை எழுதுகிறேன். நாடகமேடையில் பிரசித்திபெற்ற கதைகளைப் பேசும் படங்களாக மாற்றும் பொழுதும், பிரபலமான நாவல்களை (Novel)ப் பேசும்படங்களாக மாற்றும் பொழுதும், அக்கதைகளைப் பார்த்தும் படித்தும் அறிந்தவர்கள் இன்னின்ன இடங்களில் சிருங்கார ரசம் ததும்பியிருக்கிறது, இன்னின்ன இடங்களில் ஹாஸ்ய சரம் சோக ரசம் நிறைந்திருக்கிறது, இன்னின்ன சந்தர்ப்பங்களில் சம்பாஷனை ருசியாயிருக்கிறது, என்று குறிப்பிட்ட இடங்களையெல்லாம் சினேரியோவில் மாற்றக்கூடாதென்பதாம். சினேரியோவில் அவைகளை எல்லாம் மாற்றி எழுதினால், சினிமா சாலையில் பார்ப்பவர்களுடைய மனத்தை ரமிக்கச் செய்யாது. புதிய கதைகளில் சினேரியோ எப்படி வேண்டுமென்றாலும் எழுதிக் கொள்ளலாம். பழைய கதைகளில் மனம் போனபடி மாற்றினால் கதையையே மாற்றி விட்டார்கள் என்னும் தூஷணத்திற்கு இடமுண்டாகும். பெரும்பாலும் நல்ல கட்டங்களையெல்லாம் வெட்டி விட்டார்கள் என்று குறை கூற இடங்கொடுத்தல் நலமன்று,.

மேற் சென்னவைகளெல்லாமின்றி மேநாட்டு சினேரியோ எழுதுபவர்கள் கதையின் “டெம்போ” (Tempo) அல்லது காலப்பிர மாணத்தை கவனிக்கின்றனர். இதை, கதையோ காட்சியோ நடந்தேறும் காலப்போக்கு என்று ஒருவாறு கூறலாம். சங்கீதத்தில் இருப்பது போல், சவுக்க காலம், சாதாரணகாலம், துரிதகாலம், என்று சினிமா காட்சிகளிலும் கவனிக்கப்படுகிறது. இக்காலப்

பிரமாணம் முக்கியமாக ரசத்தைப் பொறுத்தது. உதாரணமாக, ரௌத்திர ரசத்தில் காட்சியானது துரித காலத்தில்தான் நடை பெறவேண்டும், சிருங்கார ரசத்தில் சவுக்காலத்தில் தான் காட்சி செல்ல வேண்டும். சினேரியோ எழுதுபவர்கள் குயிக் (Quick) டெம்போ வேண்டுமென்றால், சாதாரணமாக, கட்ஷாட் (Cut shot) களை உபயோகிப்பார்கள்; சவுக்க காலம் வேண்டுமென்றால் பேட் இன் பேட் அவுட் (Fade in, Fade out) டிசால்வ் ஷாட் (Dissolve shot) முதலியனவைகளை உபயோகிப்பார்கள். இந்த வழக்கத்தைச் சமயோசிதமாத் தமிழ் சினேரியோ எழுதுபவர்களும் கவனிப்பார்களாக.

அன்றியும் ஓர் ஆக்டர் பேசும் பொழுது, ரங்கத்தின் மீதிருக்கும் மற்ற ஆக்டர்களுடைய பை பிளே (By play) எப்படி முக்கியமோ, அப்படியே பேசும் படங்களில் இது முக்கியமாம். ஒரு விதத்தில் பேசும் படத்தில் இது நாடகத்திற்கு வேண்டியதை விட அதிக முக்கியம் என்றே கூறவேண்டும். ஏனெனில் ஒரு நடிகன் பலவாக்கியங்களினால் தன் மனோபாவத்தை வெளியிடுவதைவிட, ஒரு முகக்குறிப்பினால், அவையனைத்தையும் வெளியிடக்கூடும். மூன்று அல்லது நான்குமணி நேரம் நடக்க வேண்டிய நாடகத்தை, இரண்டு அல்லது இரண்டரை மணி நேரத்திற்குள் பேசும் படக்காட்சியில் சுருக்கி நடத்துவதற்கு இந்த பை-பிளே மிகவும் அனுகுணமாம். கதாநாயகி ஐந்து நிமிஷம் தன் காதலைப் பாட்டினாலோ வசனங்களினாலே வர்ணிப்பதைவிட ஆர்வமுடன் அவன் படத்தைப் பார்த்து முத்தமிடுகிறாள் என்னும் குறிப்பு போதுமானதல்லவா? அன்றியும் படக்காட்சிகளில் வார்த்தைகளைவிட ஆக்ஷன் (action) - நடிப்பு - அதிகமாயிருக்க வேண்டுமென்பது இக்கலையில் தேர்ச்சி யடைந்தவர்களுடைய அபிப்பிராயம். இந்த பை-பிளே பேசும் படங்களில், சாதாரணமாக, இன்சர்ட் (Insert) களாக உபயோகிக்கப்படுகிறது.

மேற் சொன்னபடி வசனங்கள் முதலியவைகளை யெல்லாம் ஒருவாறு எழுதி முடித்தவுடன் ஒவ்வொரு வசனத்தையும் ஆக்ஷனையும், (action) எப்படிப் படம் எடுக்க வேண்டு மென்பதை சினேரியோவில் கட்டாயமாகக் குறிக்கவேண்டும். இதில்தான் சினேரியோ எழுதுபவரின் முழுசாமர்த்தியத்தைக் காட்டவேண்டும் நேராக படமெடுக்க வேண்டுமா, (Direct shot) ஆங்கில் ஷாட்டாகப் (Angle shot) பக்கத்திலிருந்து படம் எடுக்கவேண்டுமா, டாப்ஷாட் (Top shot) ஆக எடுக்கவேண்டுமா, அல்லது குலோஸ் அப் (Close up) ஆக

எடுக்க வேண்டுமா, அல்லது மீடியம் ஷாட் (Medium shot) ஆக எடுக்க வேண்டுமா, என்று படம் எடுக்கக் கூடிய எல்லா விதங்களையும் யோசித்து, ஒவ்வொன்றிற்கும் இது தான் தகுந்தது என்று தீர்மானித்து, அதை சினேரியோவில் குறிப்பிடவேண்டும். அன்றியும் படம் பிடிப்பவர்களுடைய சாமர்த்தியத்தைக் காட்டும் பொருட்டும் ஜனங்களின் மனத்தைக் கவரும் வண்ணம் ஆங்காங்கு, பான் ஷாட் (Pan shot) டிராக் ஷாட் (Track shot) முதலியவைகளையும் குறிப்பிடுதல் நலமாம். முக்கியமான இடங்களிலெல்லாம் எத்தனை குளோஸ் அப்கள் (Close up) எடுக்க முடியுமோ அத்தனை விதங்களையும் குறிக்க வேண்டும்.

மேற் குறித்தற்கு ஓர் உதாரணத்தை எடுத்து எழுதுகிறேன். மனோஹரன் என்னும் நாடகத்தில் கடைசி அங்கத்தில் ஒரு காட்சியில் புருஷோத்தமன், தன் மனைவியாகிய பத்மாவதி யிடமிருந்து விடை பெற்றுத் தானாக யுத்தத்திற்குப் போகப் புறப்படும் சந்தர்ப்பத்தில், பத்மாவதி மனோஹரனைத் தன் கண் முன் பாராது மறுபடியும் கணவன் முகத்தைப் பாரேன் என்னும் சபதமுடையவளாய், புருஷோத்தமனை நேராகப் பார்க்கமாட்டேன் என்று கூறி, திரையின் ஒரு புறமிருந்து தன்னுடன் பேசலாமென்று உத்தரவளிக்கிறாள். அதன் மீது புருஷோத்தமன் வருத்தமுற்று, அவளது கரத்திற்காவது முத்தமிட்டுச் செல்ல அனுமதி கேட்க, தன் மருமகளாகிய விஜையாளின் வேண்டுகோளுக் கிரங்கி பத்மாவதி அதற்குச் சம்மதிக்க, புருஷோத்தமன் தன்வாளால் திரையில் சிறிது கிழிக்க, அதன் மூலமாகப் பத்மாவதி தன் வலது கரத்தை நீட்ட, அதற்குப் புருஷோத்தமன் முத்தமிடும் பொழுது, அவனது துயரம் அதிகரித்து, அவனது கண்ணீரில் ஒரு துளி பத்மாவதியின் கரத்தில் விழுகிறது; உடனே பத்மாவதி சரேலென்று தன்கரத்தை இழுத்துக்கொண்டு, "யுத்தத்திற்குச் செல்ல அஞ்சுகிறீரா?" என்று சிறிது கோபத்துடன் கேட்கிறாள். இதில் பேசவேண்டிய வசனங்களுக்கு எடுக்கவேண்டிய ஷாட்(Shot) களை யெல்லாம் ஒரு புறம் ஒதுக்கி, சைலன்ட் (Silent) ஷாட்களாக (பேச்சில்லாத மௌன ஷாட்டுகளாக) எடுக்கவேண்டிய படங்களை மாத்திரம் கவனிப்போம். வாயிற்படியினின்றும் புருஷோத்தமன் பத்மாவதியின் அறைக்கு வருத்தத்துடன் வருவதை, பான்ஷாட் (Pan shot) ஆக எடுக்கலாம், பிறகு இருவருக்கும் இடையிலிடப்பட்ட திரையை ஸ்டில் (Still) ஆக எடுக்கலாம், அப்புறம் புருஷோத்தமன் அத்திரைமுன் திகைத்து நிற்பதை, ஆங்கிள் ஷாட் (Angle shot) டாக எடுக்கலாம்; பிறகு கத்தியைக்

கொண்டு புருஷோத்தமன் திரையில் கொஞ்சம் கிழிப்பதை மீடியம் குளோஸ் ஆக (Medium close) எடுக்கலாம் பத்மாவதி, விஜயாள், நீலவேணி, திரையின் அப்புறமாக இருப்பதை மீடியம் ஷாட்டாக எடுக்கலாம், பிறகு பத்மாவதி தன் வலக் கரத்தை நீட்டுவதை ஒரு குளோஸ் (Close) ஷாட்டாக எடுக்க வேண்டும். அச்சமயம் கண்ணீர் ததும்பும் முகத்தைப் பிக் குளோஸ் அப் (Big close up) ஆக எடுக்க வேண்டும், உடனே அவனது கண்களினின்றும் கண்ணீர் விழுவதை மற்றொரு Big close up ஆக எடுக்கவேணும், கரத்திற்கு முத்தமிட்டவுடன் பத்மாவதி அதை இழுத்துக்கொள்வதை மீடியம் ஷாட்டாக எடுக்கவேண்டும், தனது கரத்தை நோக்கி ஆச்சரியப்படும் பத்மாவதியின் படத்தைக் குளோஸ் அப் (Close up) ஆக எடுக்க வேண்டும். உடனே அவளது கரத்தின் மீது விழுந்திருக்கும் கண்ணீர் துளியை, பெரிய குளோஸ் அப் (Big close up) ஆக எடுத்துக் காட்டவேணும். இதற்கு இன்சர்ட் (Insert) களாக ஆச்சரியத்தோடு கூடிய விஜயாள் முகத்தையும், நீலவேணியின் முகத்தையும், வெளியில் நிற்கும் புருஷோத்தமன் முகத்தையும், வெவ்வேறாக எடுத்து அமைத்தல் பொருத்தமாகும். ஒரு சிறு காட்சிக்கு இத்தனை சைலென்ட் படங்கள் எடுக்கவேண்டி யிருக்கிறது. இவற்றைப் புத்திசாலிகளான டைரெக்டர்கள் சமயோசிதப்படி மாற்றிக் கொள்ளலாம்.

சாதாரணமாக ஒரேவிதமாக எடுக்கப்பட்ட படம் முப்பது வினாடிக்குமேல் காட்டக்கூடாது; அதாவது அரை நிமிஷத்திற்கொருதரம் படம் எடுக்கும் விதத்தை மாற்றிக்கொண்டே வரவேண்டுமென்பது, அமெரிக்கா இங்கிலாந்திலுள்ள பிரபல பேசும் படம் எடுப்பவர்களுடைய அபிப்பிராயமாம். இந்த அரை நிமிஷத்திற்குள் காமிரா நிலையையும், தூரத்தையும் மாற்றிப் பல படங்களை நிரப்பலாம். நாடகத்தில் ஒரு காட்சியானது 1/2 மணி சாவகாசம் நடந்தால் ஒரே விதமாகத்தான் நாம் அதைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கக் கூடும். அந்தச் சாவகாசத்திற்குள், நூற்றுக்கணக்கான படங்கள் மூலமாக சினிமாவில் அக்காட்சியை நாம் காணலாம். இது நாடகத்திற்கும், சினிமாவுக்கும் உள்ள ஒரு முக்கிய பேதமாகும்.

இன்னின்ன சந்தர்ப்பத்தில் இன்னின்ன விதமான படம் எடுக்கவேண்டுமென்பதை, ஒரு சிறு வியாசத்தில் கூறமுடியாது. முக்கியமாக ஹாலிவுட் (Holly wood), எல்ஸ்டிரீ (Elstree) இடங்களில் எடுக்கப்பட்ட சிறந்த பேசும் படங்களில் இதை

எப்படிச் செய்கிறார்கள் என்பதைக் கவனித்தால், இக்கலையின் இந்த அம்சத்தை நன்கு அறியலாம். இது ஒவ்வொரு சினேரியோ எழுதுபவர் திறமையையும், டைரெக்டரின் திறமையையும், காமிராமான் (Camera man) திறமையையும் பொறுத்ததாகும்.

மேற் குறித்த விஷயங்களன்றி, சினேரியோவில் ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும், ஆரம்பத்திலும், முடிவிலும், பேட் இன் (Fade in) பேட் அவுட் (Fade out), மிக்ஸ் (Mix), டிசால்வ், (Dissolve) கட் (Cut) முதலிய விவரங்களைச் சமயோசிதப்படி குறிப்பிடவேண்டும். சற்று சாவகாசமாய் நடக்கும் காட்சிகளில் டிசால்வ் (Dissolve) உபயோகிக்கலாம்; வேகமாய் நடக்கும் காட்சிகளில் கட் (Cut) உபயோகிக்கலாம், சிறிது காலக்கழிவைக் குறிக்க, பேட் அவுட், பேட் இன் (Fade out, Fade in) உபயோகிக்கலாம்.

சினேரியோ எழுதுவதில் ஒருவன் கவனிக்கவேண்டிய மற்றொரு விஷயம் கன்டின்யுயிடி (Continuity) என்பதாம். இது இன்னதென்று தமிழில் ஒரு பதத்தில் சொல்வது கடினமாம். கதையின் ஒரு காட்சியிலிருந்து மற்றொரு காட்சிக்குக் குதித்தோ தாண்டியோ போகாமல், தொடர்ச்சியாக சௌலப்யத்துடன் செல்வது கன்டின்யுயிடி எனலாம். நாடகத்திற்கும் சினிமாவுக்கும் இது ஒரு முக்கிய வித்யாசமாகும். நாடகத்தில் ஒரு அங்கத்தினின்றும் மற்றொரு அங்கத்திற்குத் தாண்டியே போகலாம்; சினிமாவில் அங்கம் என்னும் பிரிவே கிடையாதெனலாம். ஒரு விதத்தில் ஒரு காட்சியிலிருந்து மற்றொரு காட்சிக்குச் சுலபமான தொடர்ச்சி யிருக்க வேண்டும், அப்பொழுதுதான் படக்காட்சியின் கதை ஒழுங்காய், அழகாய்ச் செல்லும்.

சினேரியோ எழுதும்போது, ஒவ்வொரு காட்சியையும் ஒவ்வொரு பிரத்யேகமான காகிதத்தில் ஒவ்வொன்றிற்கும் வரிசைக் கிரமமாக எண் கொடுத்து எழுதி வைத்தல் பிறகு மிகவும் பிரயோஜனத்தைத் தருவதாம். ஒரு கதையில், ஒரு பூந்தோட்டத்தில் நடக்க வேண்டிய காட்சிகள் நான்கு, படுக்கையறையில் நடக்க வேண்டிய காட்சிகள் மூன்று, சமுத்திரக்கரையோரம் நடக்க வேண்டிய காட்சிகள் ஐந்து என்று எடுத்துக்கொள்வோம். இவைகளைக் குறிப்பிட்டு வெவ்வேறு காகிதங்களில் எழுதி வைத்தால், பிறகு படக்காட்சி ஷூடிங் செய்யும் பொழுது, பூந்தோட்டத்துக் காட்சிகளையெல்லாம் ஒன்றன்பின் ஒன்றாகவும், படுக்கையறைக் காட்சிகளையெல்லாம் ஒன்றாகவும், சமுத்திரக்கரை காட்சிகளை ஏககாலத்திலும் எடுப்பதற்கு, மிகவும் சௌகர்யமாகும். இந்தக் குறிப்பு டைரெக்டர் கையில்

வராவிட்டால், ஒரு செட்டிங் (setting) கைப் பிரித்த பிறகு, மறுபடியும் அதே செட்டிங்கை ஜோடிக்கவேண்டி வரும்.

இந்தச் சினேரியோவானது, ஒரு பெரிய கட்டடத்தின் அஸ்தி வாரத்தைப் போல் அத்தனை இன்றியமையாததும் முக்கியமானதும் ஆனபடியால் இதைப்பற்றி இன்னும் சில விவரங்கள் எழுத விரும்புகிறேன்.

மேற்சொன்னபடி ஒருவாறு சினேரியோவை எழுதி முடித்தவுடன், அதைப் பேசும் படமாகப் பிடிக்கவேண்டிய, டைரெக்டர், காமிராமான், ஒலிப்பதிவாளர், சீனிக் ஆர்டிஸ்ட் அல்லது ஆர்ட் டைரெக்டர், முதலிய முக்கியமானவர்களை ஒருங்கு சேர்த்து, அவர்களுக்கெல்லாம், முதலில் கதையின் சாராம்சத்தைத் தெளிவாய் விளக்கிக் கூறிய பின், எழுதியிருந்த சினேரியோவின் முதல் அமைப்பினைப் (First sketch) படித்துக்காட்டி, அவர்களுடைய அபிப்பிராயத்தை அறிதல் நலமாம். ஏனெனில் கதையின் சாரத்தில் அவர்கள் மிகவும் ஈடு படாவிட்டால் அப்படிப்பட்டவர்களைத் தொழிலாளிகளாக அமர்த்திக் கொள்வதில் பிரயோசனமில்லை என்பது என் அபிப்பிராயம். எப்படிப்பட்ட பெயர் பெற்ற டைரெக்டராய் இருந்தாலும், படம் பிடிப்பதில் அமெரிக்கா முதலிய இடங்களிற்குப் போய்த் தேர்ந்தவரா யிருந்தாலும், எடுக்கப் போகிற பேசும் படக்காட்சியின் கதையில் அவர் மனம் லயித்து, சந்துஷ்டியடை யாதவராயிருந்தால், அப்படிப் பட்டவர் உதவியை நாடுவதைவிட, கதையின் போக்கிலும் தாத்பர்யத்திலும் உற்சாக முடைய ஒரு சாதாரண திறமை யுடைய தொழிலாளியின் உதவியை வரிப்பதே மேலாகும் என்பது என் துணிவான முடிவு.

அன்றியும் மேற் சொன்ன தொழிலாளிகளெல்லாம் கூடுமான வரையில் தமிழ்பாஷை யறிந்தவர் களாயிருத்தல் மிகவும் நன்மை பயப்பதாகும். தமிழ் படங்களைப் பிடிப்பதற்காக, கல்கத்தா, பம்பாய் முதலிய இடங்களுக்குப் போய் அங்கு அப்பாஷையறியாத தொழிலாளிகளுடன் மன்றாடும் கஷ்டம் நான் நன்றாய் யறிந்துள்ளேன். எத்தனை தமிழ் கதைகள் அப்பாஷையின் அருமையும் பெருமையுமறியாத, வடக்கத்திய தொழிலாளிகளால் கெடுக்கப்பட்டிருக்கின்றன! அன்றியும் தமிழ் ஆக்டர்களும் ஆக்ட்ரெஸ்களும், நடிக்க வேண்டிய விதமும், நிற்க வேண்டிய நடக்கவேண்டிய முறைகளும், பேச வேண்டிய பாடவேண்டிய வழிகளும், தமிழ் முற்றிலும் அறியாத டைரெக்டர்களாலும், காமிரா மனிதர்களாலும், ஒலிப்பதிவாளிகளாலும், சொல்லிக் கொடுப்பது மிகவும்

கடினமாம். இதற்காகத் தமிழும், அவர்களறிந்த பாஷையாகிய ஹிந்துஸ்தானியோ, மராட்டியோ, ஆங்கிலமோ, அதையும் அறிந்த துவிபாஷைகளாகிய, இன்டர்பிரிடரக்ளை (Inter-preter) ஏற்படுத்திக்கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது. பல சமயங்களில் ஹிந்துஸ்தானியில் டைரெக்டர் சொல்வதொன்றாகும், 'தமிழ் எனக்கும் பேசத் தெரியும்' என்று சொல்லும் இன்டர்பிரிடர் மொழிபெயர்ப்பது வேறொன்றாகும்! ஆங்கிலத்தில் பேசலாமென்றாலோ வடக்கிலிருக்கும் பலருக்கு ஆங்கிலம் நன்றாய்ப் பேசவருவதில்லை; இத்தொல்லைகளெல்லாமின்றிக் கூடுமானவரையில் தமிழ்ப் படங்கள் எடுப்பதற்கு, தமிழறிந்த தொழிலாளிகளின் உதவியை நாடுவதே மிகவும் மேலாகுமன்றோ?

தமிழ் அறிந்தர்வர்களையும், அந்தந்தத் தொழிலில் திறமை வாய்ந்தவர்களாயும், எடுத்துக்கொண்ட கதையில் ஊக்கமுடையவர்களாயும் இருக்கப்பட்ட, மேற் குறித்த தொழிலாளிகளுக்கெல்லாம், பிறகு, முதலில் எழுதிய சினேரியோவை விவரமாய்ப் படித்துக்காட்ட வேண்டும். இது ஒரு முக்கியமான காரியம். காட்சி காட்சியாகப் படித்துக் காட்டும்பொழுது அவர்களுடைய அபிப்பிராயங்களை யெல்லாம் தெரிந்து கொள்ளவேண்டும்; ஆமோதிக்கிறார்களா, ஏதாவது மாற்றவேண்டுமென்கிறார்களா, அல்லது குறைக்கவேண்டுமென்கிறார்களா, எல்லாவற்றையும் கவனமாய் கேட்டு, தான் எழுதியதே மேலானது என்று எப்பொழுதும் எண்ணாமல், அவர்களது அபிப்பிராயங்களையும் கலந்து ஆராய்ச்சி செய்து, எது எது மேலானது என்று சீர்தூக்கிப் பார்த்து, மாற்ற வேண்டிய இடங்களையெல்லாம் மாற்றி, குறைக்கவேண்டிய இடங்களையெல்லாம் குறைத்து, விஸ்தரிக்கவேண்டிய இடங்களையெல்ாம் விஸ்தரித்து, கடைசி முடிவாகச் சினேரியோவை எழுதி முடித்தல், மிகவும் உசிதமாம். இதற்காக எடுத்துக்கொள்ளும் கஷ்டம் பிறகு படம் பிடிக்கும் பொழுது, மிகவும் பலனைத் தருவதாகும். எல்லாத் தொழிலாளிகளும் ஒத்துழைத்து உற்சாகத்துடன், கூடிய சீக்கிரத்தில் படத்தைப் பூர்த்தி செய்வதற்கு இது மிகவும் அனுகுணமாகும்.

முடிவான சினேரியோ எழுதும்போது, ஒவ்வொரு படம் எடுக்கவேண்டிய துண்டிற்கும் பிரத்யேகமாக, ஓர் எண் கொடுக்க வேண்டியது என்பதை மறக்கலாகாது. இது பிறகு படத்தை எடிட் (Edit) செய்யும் பொழுது மிகவும் பலனளிக்கும்.

நான்காம் அத்யாயம்

நடிகர்களைத் தேர்ந்தெடுத்தல்

சினேரியோ மேற்சொன்னபடி எழுதி முடிந்தவுடன் கவனிக்கவேண்டிய வேலை, எடுக்கவேண்டிய பேசும் படக்காட்சிக்குத் தக்க பாத்திரங்களை (ஆக்டர்களையும், ஆக்ட்ரெஸ்களையும்) தேர்ந்தெடுப்பதாகும். இதைச் சரியாக கவனியாதபடியால்தான் தற்காலம் தமிழ் பேசும் படங்கள் பெரும்பாலும் முன்னேற்றம் அடைகிறதில் லையென்பது திண்ணம். சாதாரணமாக இப்பொழுது தமிழ்ப்பட முதலாளிகள், ஒரு கதையைப் பேசும் படமாக எடுக்கத் தீர்மானித்தவுடன், அதற்காக ஆக்டர்களைத் தேர்ந்தெடுப்பதில், (இனி ஆக்டர் எனும் பதம் ஆக்ட்ரெஸையும் குறிக்கும்) அக்கதையிலுள்ள பாத்திரங்களுக்குத் தக்கவர்களாயிருக்கிறார்களா என்பதைக் கவனிப்பது ஏதோ ஏகதேசமாம். அவர்களுடைய முக்கியக் கருத்தெல்லாம், நாடகமேடையில் பெயர் பெற்ற எந்தப் பிரபலமான ஆக்டரையோ ஆக்ட்ரெஸையோ ஒப்பந்தம் செய்துகொண்டால், பணம் அதிகமாக வசூலாகும் என்பதேயாம். அல்லது யாருடைய சங்கீதம் ஜனங்களால் மிகவும் மெச்சப்படுகிறது, கிராமபோன் ரிகார்டுகளில் அதிகவிலை போகிறது, அப்படிப்பட்டவர்களை ஏற்படுத்திக்கொள்ள வேண்டுமென்பதாம். ஸ்திரீ பாத்திரங்களைத் தேர்ந்தெடுப்பதில் யார் மிகவும் அழகாக இருக்கிறார்கள், என்பதைத்தான் பெரும்பாலும் கவனிக்கிறார்கள்; இன்னும் சில சமயங்களில் தங்களுக்கு ஸ்நேகமானவர்களைக் கோருகின்றனர். நூற்றில் இரண்டு பெயர்கள் கூட நாம் கோரும் ஆக்டர்கள் கதையின் பாத்திரங்களை நடிக்கத் தக்கவர்களா, இல்லையா, என்பதைக் கவனிப்பதில்லை. இதன் பலனாக, தற்காலத்திய தமிழ் பேசும் படங்களில், ஐந்தடி உயரமுள்ள கதாநாயகனுக்கு, ஆறு அடி உயரமுள்ள கதாநாயகியையும், 32 லட்சணங்களும் அமைந்த அர்ஜுனன் வேடத்திற்கு, மார்பளவிற்கு ஒன்றறைப் பங்கான தொந்தியையுடைய ஆக்டரையும், தாயார் வேடத்திற்கு ஒரு சிறு பெண்ணையும் அவளது மகள் வேடத்திற்கு முப்பத்தைந்து வயதான ஸ்திரீயையும், அயன் ராஜபார்ட்டைவிட அவர் தகப்பனார் சின்ன வயதுடையவராயிருப்பதையும், இன்னும் இப்படிப்பட்ட ஆபாசங்களை யெல்லாம் காண்கிறோம். அன்றியும் தற்சமயம் புதிய ஒரு வழக்கம் ஆரம்பமாயிருக்கிறது.

சினிமாக்கள் ஆரம்பமானது முதல், ஸ்திரீ வேடங்களுக்கு ஸ்திரீகளே நடிக்க வேண்டும் என்று முதலாளிகள் ஒரு கோட்பாடுடை யவராயிருக்கின்றனர். அங்ஙனமே ஆண் வேடத்திற்கு ஆடவனையே கோராமல், சில சமயங்களில் பேசும் படக்காட்சிகளில் ஸ்திரீகளை ஆண் வேடம் பூண ஏற்படுத்துகின்றனர்- முக்கியமாக அவர்களது சங்கீதம் ஜனங்களை ரமிக்கச்செய்யும் என்னும் எண்ணத்துடன்! இது தமிழ் படக்காட்சிகள் அபிவிர்த்தியடைய வேண்டுமென்றுகோரும் ஒவ்வொரு ரசக்ஞனும் பஹிஷ்கரிக்கவேண்டிய பழக்கமாகும். என்னதான் அழகு வாய்ந்த புருஷனாயினும் ஸ்திரீகளின் அழகு நயம் அவனிடம் கிடைப்பது துர்லபமாதல் போல், எப்படிப்பட்ட ஸ்திரீயாயினும் தக்கபடி ஆண் வேடம் பூணுதல் அசாத்தியமாம்; பேசும் போதும், பாடும்போதும், நடக்கும் போதும் ஸ்திரீ என்று எல்லோருக்கும் பட்டப்பகலாகத் தெரிந்துவிடுகிறது. இவ்வழக்கம் இனியாவது பேசும் படங்களில் பரவாது, நசித்துப் போகுமாக! இப் பேசும் படங்கள் விஷயத்தில் அநேகமாக அமெரிக்கா, ஐரோப்பா முதலிய கண்டங்களின் வழக்கங்களைத்தான் நாம் பாராட்டி அனுசரிக்கிறோம்; அங்கு எங்காவது, ஒரு ஸ்திரீ ஆண் பாத்திரத்தை மேற் பூண்டதாகக் கேள்விப்பட்யிருக்கிறோமா?

அன்றியும் மேல் நாட்டுப் படங்கள் முன்னேற்றம் அடைவதற்கு ஒரு முக்கியக்காரணம், அப்பட முதலாளிகள் கதைக்குத் தக்க பாத்திரங்களைத் தேர்ந்தெடுப்பதில் எடுத்துக்கொள்ளும் சிரமமே என்று இதைப்பற்றி ஆராயும் ஒவ்வொருவரும் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டியதுதான். எகிப்து தேசத்தில் பூர்வீக ராணியாகிய கிளியோபாட்ரா (Cleopatra) என்னுப் பாத்திரத்திற்குத் தக்க பெண்மணியைத் தேர்ந்தெடுப்பதற்காக, உலகத்திலுள்ள ஐந்து கண்டங்களில் மூன்று கண்டங்கள் சுற்றியதாகக் கேள்விப்படுகிறோம். ஷேக்ஸ்பியர் நாடகத்தின் படக்காட்சி ஒன்றிற்கு கதாநாயகன் வேண்டி ஆறுமாதம், அமெரிக்காவிலும், ஐரோப்பாவிலுமுள்ள ஆக்டர்களை யெல்லாம் பரிசோதித்துப் பார்த்ததாகச் சொல்லப்படுகிறது. முக்கியமாகச் சரித்திர சம்பந்தமான கதைகளில் ஆக்டர்களைச் சேகரிப்பதில் மேநாட்டார் எடுத்துக் கொள்ளும் கஷ்டமும், பணச்செலவும் சொல்லத் தரமல்ல. தமிழ்நாட்டிலோ, பாடத்தகுந்த நமது ஆக்டர்கள், எந்தப் பாத்திரம் வேண்டுமென்றாலும் எடுத்துக்கொள்ள யோக்கியதை யுடையவர்கள் என்று எண்ணப்படுகின்றனர்! முருகன் எனும் பெயர் வாய்ந்த சுப்பிரமணியர் வேடம் பூணப் பேரன் பேத்தி

எடுத்த தாத்தாக்களைக் கோருகின்றனர்; பதினாறு வயதுடைய மனோஹரன் வேடம்பூண, 50 வயதுக்கு மேற்பட்ட ஆக்டர் தேர்ந்தெடுக்கப் படுகிறார்; சுருக்கிச் சொல்லுமிடத்து எந்த ஆக்டரும் எந்த வேடம் வேண்டுமென்றாலும் பூணலாம் என்று எண்ணப்படுகிறது. இப்பெருங் குறை அறவே அகன்றாலொழிய நமது தமிழ் பேசும்படங்கள் முன்னுக்கு வரமாட்டா என்பது நிச்சயம்.

ஆகவே எடுத்துக்கொண்ட கதையின் பாத்திரங்களுக்குத் தகுந்த ஆக்டர்களைத் தேர்ந்தெடுப்பது மிகவும் அவசியம் என்று நான் வற்புறுத்த வேண்டியவனாயிருக்கிறேன்.

இதை எப்படிச் செய்வது? என்பது ஒரு முக்கியமான கேள்வியாம். இதற்குப் பதில் என் அபிப்பிராயத்தை எழுதுகிறேன்.

முதலில், பேசும் படங்களில் தோன்ற விரும்பும் எல்லாப் பாத்திரங்களுக்கும் முக்கியமாக இருக்கவேண்டிய குணங்களைக் குறிக்கிறேன். நன்றாகக் கேட்கும்படியான குரல் இருக்கவேண்டும்; அதிலும் தீரோத்தாத நாயகர்களாகத் தோன்ற விரும்பும் ஆக்டர்களுக்குக் கம்பீரமான குரல் இருக்கவேண்டும்; ஆக்ட்ரெஸ்களுக்கு ஸ்திரீகளுக்குரிய மெல்லியதும் நயமானதுமான குரலாயிருந்தாலும், நன்றாய்க் கேட்கும்படியான குரலாயிருக்கவேண்டும்; ராட்சசி பாத்திரங்களை எடுத்துக்கொள்பவர்களுக்குத் தவிர மற்றவர்களுக்குக் குரல் இனிமை யாயிருத்தல் வேண்டும், வெறுப்பாயிருக்கலாகாது.

ஆண் பெண் எல்லோர்க்கும் ஸ்பஷ்டமாயும் தெளிவாயும் பேசுந் திறமை இருக்கவேண்டும். முற் காலத்தில் மௌனப் படங்களில் இது வேண்டாதிருக்கலாம், தற்காலம் பேசும் படங்களில் இது இன்றியமையாதது. ஓர் ஆக்டரோ ஆக்ட்ரெசோ பேசும் வார்த்தைகள் தெளிவாகக் கேட்கா விட்டால், எவ்வளவு தான் நன்றாக நடித்த போதிலும் என்ன பிரயோஜனம்?

இரண்டாவது, முகவெட்டு நன்றாயிருத்தல் வேண்டும். சில முகங்களுக்குப் படமெடுப்பதென்றால் ஒரு பக்கமிருந்து படம் பிடித்தால் தான், நன்றாகத் தோன்றும்; சாதாரணமாக எந்தப்பக்கமிருந்து புகைப்படம் (Photo) எடுத்தாலும் சரியாயிருக்கும்படியான முகத்தை உடைத்தாயிருப்பது, ஆக்டர்களுக்கு ஓர் ஆஸ்தியாம். தற்காலம் பௌடர்களாலும் (Powders) வர்ணங்களாலும், இன்னும் இதர விதங்களாலும்

முகத்தை மேக் அப் (Make-up) செய்துகொள்ள மேல்நாட்டார் பல மார்க்கங்களைக் கற்றிருக்கின்றனர். இருந்தபோதிலும் இயற்கையிலேயே இக்கஷ்டங்களெல்லா மின்றி, முகவெட்டு (Cut of the face) சரியாயிருப்பது விரைவில் எந்த வேஷமும் பூண, மிகவும் அனுகுணமாகும்.

மூன்றாவதாக, படக்காட்சியில் பெயர் பெற விரும்பும் எல்லா நடிகர்களும், சிருங்காரம், சோகம், ரௌத்திரம், பயானகம், முதலிய நவரசங்களையும் முகத்தினால் நடித்துக் காட்ட வல்லவர்களாயிருக்க வேண்டும். முக்கியமாகக் கண்களைக் கொண்டு வெவ்வேறு ரசங்களைக் காண்பிக்க சக்திவாய்ந்திருத்தல் ஒரு பெரும் பொக்கிஷமாம். நாடக மேடையிலேயே இது முக்கியமாக வேண்டியது; படக் காட்சிகளில் இது இன்றியமையாத தெனலாம். இச் சக்தி சுவாபமாகக் கிடைத்தல் அதிர்ஷ்ட வசமாம். ஆயினும் இடைவிடா முயற்சியினால் இதை நமது அப்பியாசத்திற்குக் கொண்டுவரலாம். இந்தச் சக்தி யில்லாதபடியினால்தான் அநேகம் பேசும் தமிழ்ப் படங்கள் பாழடைந்திருக்கின்றன; அன்றியும் மேநாட்டார் நமது தமிழ் பேசும் படங்களின் மீது முக்கியமாகக் குறை கூற இடங் கொடுக்கிறது. அமெரிக்கா, இங்கிலாந்து முதலிய இடங்களில் இச்சக்தி வாய்ந்திராதவர்களை, ஆக்டர்களாகத் தேர்ந்தெடுப்பது மிகவும் அரிதாம். அமெரிக்கா முதலிய தேசங்களில் ஆக்டர்கள் இதைக் கற்பதற்காகப் பள்ளிக்கூடங்கள் அமைக்கப் பட்டிருக்கின்றன. ஷிகாகோ (Chicago) என்னும் ஊரில் ஸ்திரீகள் கண் சிமிக்ஞை செய்யக் கற்றுக்கொடுக்க வென்று பிரத்யேகமாக ஒருபள்ளிக் கூடம் ஏற்படுத்தப்பட்டிருக்கிறதாம்! இது நமது முன்னோர்களுக்குத் தெரியாது என்று இதை வாசிப்பவர்கள் எண்ண வேண்டாம். இன்றைக்குச் சுமார் 1500 வருடங்களுக்கு முன் எழுதிய ஓர் ஆசிரியர் அடியிற்கண்டவாறு கூறியிருக்கின்றார்:-

"அச்சுவைகளில் (ரசங்களில்) எண்ணம் வந்தால், தோற்றும் உடம்பில், உடம்பின் மிகத்தோற்றம் முகத்து, முகத்து மிகத் தோற்றம் கண்ணில், கண்ணின் மிகத்தோற்றம் கண்ணிற் கடையகத்து".

மேற் கண்ட குணம் நாடக மேடையில் வேண்டியிருப்பதை விட, அதிகமாகப் பேசும் படங்களில் வேண்டியிருக்கிறது என்று நான் கூறியதற்கு ஒரு முக்கியமான காரணம் உண்டு. நாடகமேடையில் நடிக்கும் ஓர் ஆக்டர்,

சோகத்தையோ சிருங்காரத்தையோ ரௌத்திரத்தையோ கொஞ்சம் கொஞ்சமாக விர்த்தி செய்து கொண்டு, முக்கியமான ஒரு காட்சியில் (climax) அதைப் பூரணமாக நடித்துக் காட்ட அவகாசமுண்டு; பேசும் படங்களில் அம்மாதிரி செய்வதற்குப் பெரும்பாலும் இடமிராது. நாடகத்தில் ஒரு முக்கிய காட்சியில் கதாநாயகன் கண்ணீர் விடவேண்டி வருகிறது என்று வைத்துக் கொள்வோம். காட்சியின் ஆரம்ப முதல், சம்பாஷணையின் போக்கினாலும், இதர ஆக்டர்களுடைய நடிப்பினாலும், கொஞ்சம் கொஞ்சமாக அவனுக்குத் துக்கமதிகரிக்க, கண்ணீர் விடுவது எளிதாம். அதே ஆக்டரை, காமிராவுக்கு முன்பு தனியாக நிறுத்தி, இந்த வார்த்தையைச் சொல்லும் பொழுது, எப்படிக் கண்ணீர் விடுவாயோ, அப்படிக் கண்ணீர் விடு, அதற்கு ஒரு குளோஸ் அப் (close up) பிடிக்கவேண்டும் என்றால், அப்படிச் செய்து காட்டுவது எவ்வளவு கஷ்டம் என்று அக்கஷ்டத்தை அனுபவித்தவர்களுக்குத்தான் தெரியும். ஆயினும் இந்த அரிய சக்தியிருப்பது அயன் பாத்திரங்களுக்குக் கற்பகத்தரு போன்ற நிதியாம்! திடீரென்று, ஒரு நிமிஷத்திற்குள் எந்த ரசத்தையும் அபிநயத்துக் காட்டவல்ல சக்தி வாய்ந்த ஆக்டருக்கு எவ்வளவு பெரும்தொகை கொடுத்தாலும் வியர்த்தமாகாது.

கடைசியாக ஒவ்வொரு ஆக்டரும் தான் மேற்கொண்ட பாத்திரத்தை நடிப்பதில், தன்னை முற்றிலும் மறந்து, அந்தப் பாத்திரமே தானாக ஆகும் சக்தி வாய்ந்தவனாயிருக்க வேண்டும். இக்குணம் தமிழ்படங்களில் பெரும்பாலும் இல்லாமையினால் தான், தமிழ் பேசும்படங்கள் சுபாவத்திற்கு ஒத்திராது, ஏதோ பாடம் ஒப்புவிப்பது போல் தோன்றுகின்றன.

மேற் குறித்த குணங்களெல்லாம் மொத்தமாக ஒவ்வொரு ஆக்டருக்கும் இருக்க வேண்டியவைகள். ஆயினும் முதலாளிகள் ஒரு கதையை எடுத்துக் கொண்டபின் அதைப் பேசும்படமாய்ப் பிடிப்பதற்காகத் தக்க ஆக்டர்களைத் தேர்ந்தெடுப்பதில், இன்னும் மற்ற விஷயங்கள் பல கவனிக்க வேண்டியவர்களாயிருக்கிறார்கள்.

கதையிலுள்ள ஒவ்வொரு முக்கியமான பாத்திரத்தையுமெடுத்துக் கொண்டு, அதற்குத் தகுந்த ஆக்டரோ ஆக்ட்ரெசோ யார் என்று தீர்மானிப்பது மிகவும் கடினமான காரியம். மேற்சொன்னபடி இதை மிகவும் சிரத்தை யெடுத்துக் கொண்டு கவனிப்பதனால் தான் மேநாட்டுப் படங்கள் சோபிக்கின்றன; இதைத் தக்கபடி கவனியாததினால்தான் தமிழ்ப்

படங்கள் பெரும்பாலும் பாழ் அடைகின்றன. மேநாட்டார் இதைச் செய்யும் மார்க்கத்தை நான் கற்றறிந்த விதத்தைக் கொண்டும், என் அனுபோகத்தைக்கொண்டும், கீழ் கண்ட மார்க்கமே சரியான மார்க்கம் என்று எண்ணுகிறேன். எடுத்துக் கொண்ட கதையை நன்றாய்ப் படித்து முடித்தபின், ஒரு சிறு புஸ்தகத்தில் அதில் வரும் பாத்திரங்களின் பெயர்களை யெல்லாம் குறித்துக் கொண்டு, அந்த ஒவ்வொரு பாத்திரமும், சுமார் இன்ன வயதிருக்க வேண்டும், இந்தத் தேக நிலைமையோடிருக்க வேண்டும், இன்னின்ன நடவடிக்கைகளுடையவர்களாயிருக்க வேண்டும், முதலிய எல்லாக் குறிப்புகளையும் அதில் பதிந்து கொள்ள வேண்டும். சில உதாரணங்களை எடுத்துக் கொள்ளுகிறேன். புராணத்தில் ஓர் உதாரணம்- ராமாயணத்தில் சீதாகல்யாணக் கதையானால், ஸ்ரீ ராம வேஷதாரி, சுமார் 16 வயதுடைய சிறுபிள்ளையாயிருக்க வேண்டும், சாமுத்திரிகா சாஸ்திரப்படி 32 லட்சணங்களும் உடையவனாயிருக்க வேண்டும், (இப்படிப்பட்ட ஆக்டர்அமைவதுதான் கடினம்!) கம்பீரமான குரலுடையவனா யிருக்க வேண்டும்; மத்தகஜம் போல் நடையுடையவனாயிருத்தல் வேண்டும்; இன்னும் மற்ற விவரங்களுக்கு வால்மீகி ராமாயணம், கம்பராமாயணம் முதலிய கிரந்தங்களைப் பார்த்துக் கொள்க. சரித்திரத்திலிருந்து ஓர் உதாரணம்- சிவாஜி மகாராஜா, திக்விஜயக் கதையை யெடுத்துக் கொண்டால், சிவாஜி அச்சமயம் சுமார் இன்ன வயதுடைய வராயிருந்தார், ஸ்தூல சரீரமின்றிச் சற்று மெலிவான சரீர முடையவராய் யிருந்தார், அதிகக் கஷ்டத்தை தாங்கக் கூடிய தேகத்தை யுடையவராயிருந்தார், முகத்தில் தாடி மீசையிருந்தது; அத்தாடி ஒரு நுனியாய் முடிந்தது; முகலட்சணம் அவ்வளவு அதிகமில்லை, குதிரைசவாரி செய்ய மிகவும் வல்லவர், இன்னும் இப்படிப்பட்ட அநேகம் குறிப்புகளை, அக்காலத்திய சரித்திரங்களினின்றும், அல்லது படங்களினின்றும் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும். தற்காலத்திய ஜனசமூகத்தை யொன்றை எடுத்துக் கொள்வோம்- நான் எழுதியுள்ள “தாசிப் பெண்” என்னும் நாடகத்தைப் பேசும் படமாக மாற்றுவதானால், அதன் கதாநாயகனான சுப்பிரமணிய ஐயர், சுமார் 30 அல்லது 35 வயதுடையவராயிருக்க வேண்டும்; ஸ்திரி லோலனாய்த் திரிந்தபடியால் முகம் கொஞ்சம் வாடியிருக்க வேண்டும்; ஆயினும் மங்கையரின் மனத்தைக் கவரவல்ல அழகுவாய்ந்த வராயிருக்க வேண்டும்; தைரியசாலியாயிருத்தல் வேண்டும்; இன்னும் இப்படிப்பட்ட குணங்களை எல்லாம் அந்நாடகத்தைப் படித்து அதிலிருந்து தெரிந்து கொள்ளலாம்.

ஸ்திரீ பாத்திரங்களிலு மிப்படியே - ஒவ்வொருத்தியும் சுமார் இன்ன வயதுடையவளாயிருக்கவேண்டும், இன்ன அழகுடையவளாயிருக்க வேண்டும், இன்ன குண முடையவளாயிருக்க வேண்டும், என்று கதையின் போக்கைக் கொண்டு தீர்மானித்துக் கொள்ளலாம்.

இதற்கும் சில உதாரணங்களை எடுத்துக்கொள்கிறேன். காளிதாசரது ''சாகுந்தலை''யைப் பேசும்படமாகப் பிடிப்பதானால், சகுந்தலை பாத்திரம், முக்தா நாயகியாயிருக்க வேண்டும், சுமார் 14 அல்லது 15 வயதுடையவளா யிருக்க வேண்டும், மிகுந்த அழகுடைய வளாயிருக்க வேண்டும், இனிய குரலுடையவளாயிருக்க வேண்டும். ஸ்ரீ ஹர்ஷர் எழுதிய ''ரத்னாவளி''ளை பேசும்படமாக்குவதென்றால், அதில் ஒரு முக்கியப் பாத்திரமாகிய வாசவதத்தை, புரௌடா நாயகியாயிருக்கவேண்டும், சுமார் 25 அல்லது 30 வயதுடையவளாயிருக்கலாம், பொறாமை குணத்தைக் காட்டத் தக்கவளாயிருக்கவேண்டும், கொஞ்சம் படபடத்துப் பேசுபவளாயிருக்க வேண்டும். ''மத்யமவியாயோக''மெனும், பாசகவியின் நாடகத்தைப் பேசும் படமாக்குவதானால், அக் கதாநாயகியாகிய ஹிடும்பி, ராட்சசியாதல் பற்றி ஸ்தூல சரீர முடையவளாயும், அதிப் புரௌடையாயும், சற்று வெடுவெடுத்துப் பேச்பவளாயும், ஹஸ்தினி ஜாதி ஸ்திரிகளுக்குரிய அங்க லட்சணங்களுடையவாயு மிருத்தல் வேண்டும்.

இப்படிக் குறித்துக்கொள்ள வேண்டியது, கதையின் முக்கியமான பாத்திரங்களுக்கு மாத்திரமன்று; எல்லாப் பாத்திரங்களுக்கும் குறித்துக்கொள்வது, பிறகு தக்க ஆக்டர்களைத் தேர்ந்தெடுப்பதற்கு மிகவும் அனுகுணமாகும்.

அன்றியும் பேசும்படங்களில் தற்காலம் பாட்டுகள் கட்டாயமாயிருந்துதான் ஆகவேண்டுமென்று எண்ணும் முதலாளிகள், இன்னின்ன பாத்திரங்கள் பாடவேண்டும், இன்னின்ன பாத்திரங்கள் பாடவேண்டியதில்லை என்றும் குறித்துக் கொள்ளவேண்டும்.

இவைகளை யெல்லாம் தக்கபடி குறித்துக்கொண்ட பிறகே, அப்பாத்திரங்களுக்குத் தக்கபடியான ஆக்டர்களைத் தேடவேண்டும். அப்படித் தேடிக் கண்டு பிடிப்பதற்கு இரண்டொரு ஆங்கிலப் பத்திரிகைகளிலும் தமிழ்ப் பத்திரிகைகளிலும், விளம்பரம் செய்தால் நூற்றுக்கணக்கான

நபர்கள் வந்து சேர்வார்கள். இவர்களை யெல்லாம் டைரெக்டரும் படம் பிடிப்பவரும் நேரில் பார்த்துத்தான் தீரவேண்டும்; நேரில்பாராது அவர்களுடைய புகைப்பட (Photo)ங்களைப் பார்த்து, ஏற்பாடு செய்வதைப் போன்ற மோசம் எதுவும் கிடையாது. ஆக்டர்கள் வெகுதூரத்தில் வசிப்பவர்களாயும் தாமாக முதலாளியிருக்குமிடம் வர சாத்யப்படாதவர் களாயுமிருந்தால், மேல்கண்ட மூவரும் ஆக்டரிருக்குமிடம் போயாவது நேரில் பார்ப்பது தகுதி. இவர்கள் சிபார்சு செய்கிறார்கள், அவர்கள் தொந்திரவு செய்கிறார்கள், இவர் நமது பந்து, அவர் நமது சினேகிதர் இந்த ஆக்டர் மேடையில் நன்றாய் நடித்தவர், அந்த ஆக்ட்ரெஸ் அவளிருக்கும் ஜில்லாவில் நடிக்கும் பொழுதெல்லாம் திரளான ஜனங்கள் வருகின்றனர், என்கிற இம்மாதிரியான காரணங்களை யெல்லாம் ஒரு புறம் தூரமாய் ஒதுக்கி வைக்கவேண்டும். வந்த ஒவ்வொரு ஆக்டரையும் பரிசோதித்து, இவன் முகவெட்டு எப்படி யிருக்கிறது, குரல் எப்படி யிருக்கிறது, நடிக்கும் திறமுடையவனா, சங்கீதஞான முடையவனா, இதற்கு முன் பேசும் படத்தில் நடித்திருக்கிறானா, முதலியவைகளை யெல்லாம் விசாரணை செய்து, தக்கவர்களை முதலில் பொறுக்க வேண்டும். இப்பரீட்சையில் நூற்றிற்கு ஐந்து பேர் தேறுவது கடினம். இப்படித் தேர்ந்தெடுக்கப் பட்டவர்களை ஆராய்ந்து, இன்னின்ன ஆக்டர் இன்னின்ன பாத்திரத்திற்குத் தக்கவன் என்று தீர்மானிக்க வேண்டும். அப்படித் தீர்மானிக்கும் பொழுது ஒவ்வொரு ஆக்டரையும் அவனுக்குப் பொறுத்தமானது என்று எண்ணப்பட்ட பாத்திரத்தின் முக்கிய பாகங்களிலிருந்து இரண்டு மூன்று சந்தர்ப்பங்களை நடிக்கச் செய்து, அவன் அவைகளைச் சரியாக நடிக்கிறானா, அல்லது சொல்லிக் கொடுத்தால் சரியாக நடிக்கும் திறமையுடையவனா என்று கண்ணாரப் பார்த்துதான் தீரவேண்டும் இது சொஞ்சம் கஷ்டமான வேலைதான், கொஞ்சம் நாட்களும் பிடிக்கும்; ஆயினும் இதற்காகப் பால்மாறாது, இக்கஷ்டத்தை முதலில் எடுத்துக்கொண்டால், பிறகு இதனால் பெரும்பலன் அடையலாம், எடுக்கப்போகிற பேசும்படமும் நஷ்டத்தைக் கொணராது என்பது நிச்சயம்.

ஆக்ட்ரெஸ்களைத் தேர்ந்தெடுப்பதிலும் இம்மாதிரியான கஷ்டம் பட்டுத்தான் ஆகவேண்டும். ஒருத்தி அழகா யிருக்கிறாள், நன்றாகப்பாடுகிறாள், நடிக்கிறாள், என்று மாத்திரம் தெரிந்தால் போதாது, அவளுக்குக் கொடுக்க உத்தேசித்திருக்கும் பாத்திரத் திரத்திற்குத் தக்கவளா, அவளிடம் முன் அப்பாத்திரத்தைப் பற்றி

குறித்துள்ள விவரங்களெல்லாம் அமைந்திருக்கிறதா, என்று ஆராய்ந்து பார்த்து, சினேரியோவில் கண்டிருக்கும் முக்கிய சில பாகங்களை நடிக்கச் சொல்லி, திருப்திகரமாயிருக்கிறது என்று பார்த்த பிறகே தீர்மானிக்கவேண்டும்.

இம்மாதிரியாகவே பேசவேண்டிய ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்கும், அது எவ்வளவு சிறியதாயிருந்த போதிலும், ஆக்டரையோ, ஆகட்ரெசையோ பரிசோதித்தே தேர்ந்தெடுத்தல் நலமாம்.

கடைசியாக மேற்சொன்ன பொருத்தங்களெல்லாம் இன்றி, இன்னொரு பொருத்தமும் பார்க்க வேண்டு. ஐந்தடி உயரமுள்ள நாயகனுக்கு, 6 அடி மனைவியைக் பொறுக்கி எடுக்கலாகாது; மகள் வேஷதாரியைவிடத் தாய் வேஷதாரி சிறியவளா யிருக்கலாகாது; ஆகாரத்தில் தந்தையை விடத் தனையன் பெரியவனாய்த் தோன்றலாகாது; இவைகளெல்லாம் அற்ப விஷயங்கள் என்று இதை வாசிப்பவர்கள் எண்ணவேண்டாம். மேற்கண்ட ஆபாசங்களெல்லாம், இதுவரையில் எடுக்கப்பட்ட தமிழ் பேசும்படங்களில் நிரம்பியிருப்பதனால்தான், அவைகள் முன்னேற்ற மடையாதிருக்கின்றன என்பது என் அபிப்பிராயம்.

இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் இன்னொரு விஷயத்தையும் தெரிவிக்க விரும்புகிறேன், அதாவத ஹாலி வுட் (Holly wood), எல்ஸ்டிரீ (Elstree) நடிகர்களுக்கு (ஆண் பெண் இரண்டும் உள்பட) அண்டர் ஸ்டடி (Under study) யாக, அதாவது அப்பாத்திரங்கள் திடிரென்று சில சமயம் நடிக்க வேண்டி வந்தால் நடிக்கவல்ல சில ஆக்டர்களை, முன்னதாகவே ஏற்படுத்திக் கொள்ளும் வழக்கம் ஒன்றுண்டு. இதனால் இரண்டு மூன்று வித லாபமுண்டு; முதலாவது படம் பாதி எடுத்தவுடன், "நாமில்லாவிட்டால் இவர்கள் என்ன செய்ய முடியும்?" என்று கர்வங்கொண்டு, முதலாளிகளுக்கு முக்கிய ஆக்டர்கள், தொந்திரவு கொடுக்க மாட்டார்கள். இரண்டாவது முக்கியப் பாகங்களை நடிக்கும் நடிகர்கள் திடீரென்று வியாதியினாலோ அல்லது வேறு விதமான அசந்தர்ப்பத்தினாலோ, மூன்று நான்கு தினம் நடிக்க முடியாமற் போனால், இதற்காக அண்டர் ஸ்டடிகளைக் கொண்டு, காலவிரயமின்றி, படம் எடுக்கும் வேலையைத் தடைபடாமல் நடத்தலாம். அன்றியும் ஒரு முக்கியப் பாத்திரம் ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் நீந்திச் செல்ல வேண்டியிருக்கும்; மற்றெல்லா விதத்திலும் பொருத்தமுள்ள தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட

ஆக்டருக்கோ ஆக்ட்ரெசுக்கோ, நீந்தத் தெரியாதிருக்கும்; இப்படிப் பட்ட சந்தர்ப்பங்களிலெல்லாம், அண்டர் ஸ்டடிகளைக் கொண்டு, படத்தின் வேலையைப் பூர்த்தி செய்துக் கொள்ளலாம். இப்படிப்பட்ட அண்டர் ஸ்டடிகள் முதலில் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட நடிகருக்கு, உருவம், சாயை முதலியவைகளில் எவ்வளவு ஒத்திருக்கக்கூடுமோ, அவ்வளவு ஒத்திருக்க வேண்டும்.

மேற்சொன்னபடி தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட ஒவ்வொரு ஆக்டரிடமிருந்தும், எல்லாவிவரங்களையும் கண்டு, அக்கிரீமெண்டுகள் வாங்கிக்கொள்ள வேண்டியது மிகவும் அவசியமாம்.

பேசும்படத்தல் எக்ஸ்ட்ராஸ்களாக வரும் ஆக்டர்கள் விஷயத்திலும், கதையின் சந்தர்ப்பத்திற்குத் தகுந்த எக்ஸ்டிராஸ்களைப் பொறுக்கி யெடுத்தல் நலமாம். உதாரணமாக, ஒரு போர்களத்திற்கு எக்ஸ்டிராஸ்களைத் தேர்ந்து எடுக்கும்போது, புல் தடுக்கி வஸ்தாதிகளையும், மண் தடுக்கி வஸ்தாதிகளையும் பொறுக்கி எடுத்தால் எவ்வளவு நகைப்பிற்கு இடமாகும்! ஆயினும் சில சமயங்களில் கதையின் போக்குக்கு அப்படிப்பட்டவர்கள் வேண்டியிருந்தால் 'எலும்புக் கூடுகளையே' தேர்ந்தெடுக்கவேண்டி வரும்!

ஐந்தாம் அத்யாயம்

ஒத்திகைகள்

ஒரு நாடகத்தை நடத்துவதென்றால் சாதாரணமாக அதற்குப் பல ஒத்திகைகள் நடத்திப்பார்த்து, அதன் பிறகே, அதை ரங்க பூமியில் (Stage) நடத்துவது புராதன வழக்கம். அம்மாதிரி பேசும் படத்தை எடுக்கும்பொழுது, முன்னதாக ஒத்திகைகள் நடத்த வேண்டியது அவசியமா, இல்லையா என்பது கேள்வியாகும். மேநாட்டிலும் இதைப்பற்றி இரண்டு எண்ணங்கள் உண்டு. அரை நிமிஷத்திற்கு ஒரு துண்டாக (பல சமயங்களில் இதற்குள் பல துண்டுகளுமடங்கி யிருக்கின்றன என்பதைக் கவனிக்கவும்) பேசும் படம் எடுக்கப்படுவதால், நடிகர்களை ஸ்டூயோவில் ஏற்படுத்தப்பட்ட காட்சியில் (Set) நிறுத்தி, அங்கு அவர்கள் சொல்ல வேண்டியதையோ, செய்ய வேண்டியதையோ சொல்லிக்கொடுத்தால் போதும், இதுவும் ஒரு வித ஒத்திகை என்பதைக் கவனிக்க) முன்னதாகவே நாடகங்களுக்கு ஒத்திகை நடத்துவது போல் நடத்தவேண்டிய தில்லை, என்பார் ஒரு சார்பார்: மற்றும் சிலர் முன்பே ஒத்திகைகள் நடத்தினால் நலம் என்று எண்ணுகிறார்கள். இரண்டாவது தான் என் அபிப்பிராயம்.

மேநாட்டு நடிகர்கள் சாதாரண முக அபிநயக் கலையும் நாடகக் கலையும் நன்குணர்ந்தவர்கள், பெரும்பாலும் அவர்களுக்கு இரண்டொரு முறை ஒன்றைக் கூறினால் போதும்; தற்காலத்திய தமிழ் நடிகர்களுக்கு அது போதாது என்பது, என் அனுபவம். அன்றியும் ஸ்டூடியோவில் கடைசி நிமிஷத்துக்கு முன்னதாகச் சொல்லிக் கொடுப்பதினால், பன்முறை குற்றங்கள் ஏற்பட்டு, அநேகம் ஆயிரம் அடி பிலும்கள், என்.ஜி. (N.G. = Not Good) யாக வியர்த்தமாக்கப்படுகிறது. முன்னதாகவே ஒத்திகைகள் சரியாக நடத்தியிருந்தால், முக்கால் பங்கு இந்நஷ்டத்தைக் குறைக்கலாம்; அன்றியும் எதையும் முன்பே அப்யசித்து வைத்திருந்தால், சுலபமாக அதைச் சடுதியில் நடித்தல் எளிதாகும்.

தமிழ் பேசும் படங்களில் நடிகர்கள் முன்னமே நாடகமேடையில் நடித்திருக்கும் கதைகளை எடுக்கும்போது, ஒருவாறு ஒத்திகைகள் முன்னதாக அதிகமாக நடத்த வேண்டியதில்லை என்று சிலர் கூறக்கூடும். அப்படிக் கூறுபவர்கள் நாடகமேடையில் நடித்துக்காட்ட வேண்டிய

விதத்திற்கும், பேசும் படங்களில் நடித்துக் காட்டவேண்டிய விதத்திற்கும் உள்ள பல முக்கியமான பேதங்களை அறியாதவர்களாவார்கள். இதைப் பற்றிப் புடொவ்கின் (Pudovkin) என்பவர் ஒரு பெரிய புஸ்தகம் எழுதியிருக்கிறார். அவைகளையெல்லாம் இங்கு எழுத ஏலாது; ஓர் உதாரணத்தை மட்டும் இங்கு எழுதுகிறேன். சாதாரணமாக நாடகமேடையில் நடிகர்கள் பேசுவதென்றால், அந்தச் சம்பாஷணை எவ்வளவு ரகஸ்யமான தாயிருந்தாலும், காதலர் அந்தரங்கமான சயன கிரகத்தில் பேசுவதாயிருந்தாலும், நாடக சாலையில் வந்திருக்கும் கடைசி வகுப்பு ஜனங்களுக்குக் கேட்கும் படியாக உரக்கப் பேசவேண்டியிருக்கிறது. அப்படி, பேசும் படத்தில், உரக்கப் பேச வேண்டியதில்லை. அந்தந்தச் சந்தர்ப்பங்களில் சுபாவமாக எந்த ஒலியுடன் பேசுவோமோ அந்த ஒலியுடன் பேசுதல் வேண்டும். எவ்வளவு மெல்லிய குரலுடன் பேசினாலும் அதைச் சினிமா தியேட்டரில் வந்திருக்கும் எல்லோரும் கேட்கச் செய்யும் படியான சக்தி ஒலிபதியும் கருவியிலிருக்கிறது.

மேலும், ஒரு ரசத்தை உத்தேசித்து முகக்குறியைக் காட்டும் போது நாடக மேடைமேல் நடிக்கும் ஆக்டர், நாடக சாலையில் கடைசி வகுப்பிலிருக்கிறவர்களுக்கும் அது தெரியும்படி அக்குறிப்பை அதிகப்படுத்திக் காட்டவேண்டி யிருக்கிறது, பேசும் படத்தில் நடிக்கும் பொழுது அப்படி வேண்டியதில்லை. சுபாவத்திற்கு மேல் அணுவளவும் அதிகப்படுத்த வேண்டியதில்லை. இம்மாதிரியே, அங்கவின்யாசங்களிலும் அதிகப்படுத்த வேண்டியதில்லை. இப்படிப்பட்ட வித்யாசங்களை யெல்லாம் டைரெக்டர் ஆனவர் நடிகர்களுக்கு ஒத்திகைகளில் சொல்லிக்கொடுக்க வேண்டியது மிகவும் அவசியமாம். ஆகவே ஒத்திகைகள் கூடுமான வரையில் முன்பாக நடத்துவது மேலாம் என்பது என் அபிப்பிராயம். பழைய கதைகளுக்கே ஒத்திகை அவசியமானால், புதிய கதைகளைப் பேசும்படங்களாக நடிப்பதற்கு ஒத்திகைகள் இன்றியமையா என்று எல்லோரும் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டியதே.

ஒத்திகைகள் ஆரம்பிக்குமுன், டைரெக்டர் எல்லா நடிகர்களையும் ஒருங்கு சேர்த்து, அவர்களுக்கு முதலில் கதையின் சாராம்சத்தை எடுத்து விவரமாய்ச் சொல்லி, அதை அவர்கள் கிரஹித்த பின், ஒவ்வொரு ஆக்டராக எடுத்துக்கொண்டு அவரவர்கள், இன்னவார்த்தைகள் பேசவேண்டும், இன்னபடி நடிக்க வேண்டும், இன்னபாட்டுகளைப் பாட வேண்டும், முதலிய

விஷயங்களையெல்லாம், அவரவர்களுக்குத் தெளிவாய்ச் சொல்ல வேண்டும். பிறகு ஒவ்வொரு ஆக்டருக்கும் அவன் பாகத்தைக் கொடுத்துக் குருட்டுப் பாடம் செய்யச் சொல்ல வேண்டும்; பேச வேண்டிய வார்த்தைகளை யெல்லாம் மனனம் செய்தான பிறகு, ஒவ்வொருவரையும் தனியாக நடித்துக் காட்டச் செய்ய வேண்டும். இப்படிச் செய்தலில் மிகவும் பிரயோசன முண்டு. ஓர் ஆக்டர் நடிப்பதில் ஏதாவது தவறு இழைத்தால், மற்ற நான்கைந்து ஆக்டர்கள் எதிரில் அவனைத் திருத்துவதைவிட, ஏகாந்தமாக அவன் குற்றத்தைச் சீர்திருத்தல், அவனுக்கு மனவருத்தம் உண்டுபண்ணாது, அவனும் சுலபமாய்க் கற்க முடியும். இவ்வழக்கம் நாடக மேடைக்கும் உசிதமாம், சினிமாவுக்கும் உசிதமாம்.

எல்லா நடிகர்களையும் இவ்வாறு தனித்தனியாய் தேர்ச்சி பெறச் செய்த பிறகு, அவர்களை யெல்லாம் ஒருங்கு சேரவைத்து, மொத்த ஒத்திகைகள் நடத்துவது நலம். இச்சமயத்தில் ஒவ்வொரு ஆக்டரும் செய்ய வேண்டிய சைலென்ட் பை பிளே (Silent by play) சொல்லிக் கொடுத்தல் நலமாம். இது பிறகு எடுக்க வேண்டிய குளோஸ் அப் (Close up) முதலிய படங்களுக்கு மிகவும் அனுகூலமாம். எவ்வளவு அற்ப விஷமாயிருந்தாலும், அதை அலட்சியம் செய்யாது, அதை ஒத்திகை செய்து பார்த்தால் பிரயோசனப்படும். சில வேளைகளில் ஒருவருக்கும் முன்பு தோன்றாத கஷ்டம் வரும், அதை முன்பே நிவர்த்தித்துக் கொள்ளுதல் நல்லதல்லவா?

சாதாரணமாக இரண்டுமணி நேரம் பேசும்படமாக நடக்கக் கூடிய கதைக்கு, மேற்சொன்னபடி ஒத்திகைகளை 15 தினங்களில் செய்து முடித்து விடலாம்.

ஆறாம் அத்யாயம்

சங்கீதம்

நமது தமிழ்நாட்டில் நாடகக்கலை கெட்டழிந்தற்கு ஒரு முக்கியக் காரணம், அதின் ஒரு சிறு கூறாகிய சங்கீதமானது, மற்ற பாகங்களையெல்லாம் விழுங்கி விட்டதேயாம். இது போலவே தமிழ் பேசும் படங்களும், வட நாட்டாராலும் மேநாட்டாராலும் மதிக்கப்படாததற்கு ஒரு முக்கியக் காரணம், தமிழ் பேசும் படங்களில் அளவுக்கு மிஞ்சிய சங்கீதம் செறிந்து கிடப்பதுதான். இரண்டு மூன்று வருடங்களாகத் தமிழ் பேசும் படங்களில் சங்கீதம் அதிகமாயிருக்கிறது; அதைக் குறைக்கவேண்டும், என்று எழுதாத தமிழ் பத்திரிகைகள் கிடையாது. அப்படி யிருந்தும் "எங்கள் படத்தில் 30 பாட்டுகள், எங்கள் படத்தில் 40 பாட்டுகள், எங்கள் படத்தில் 50 பாட்டுகள்" என்று போட்டி போட்டுக்கொண்டு விளம்பரம் செய்கின்றார்கள் முதலாளிகள்! இதற்கு முக்கியமான காரணம், பேசும் படங்களுக்கு நாடக மேடையில் பெயர் பெற்ற நடிகர்களைத் தேர்ந்தெடுப்பதுதான் என்பதற்குச் சந்தேக மில்லை. தற்காலம் தமிழ் நாடகங்களெல்லாம் ஒரே சங்கீத மயமாயிருக்கிறதென்பது திண்ணம். ஒரு நாடகம் நான்கு மணி பிடிப்பதானால் அதில் 3 மணி சங்கீதத்தில் கழிக்கப்படுகிறது. "தமிழ் நாடக மேடையில், வருகிறதும் சங்கீதத்தில், போகிறதும் சங்கீதத்தில், உட்காருவதும் சங்கீதத்தில், சிரிப்பதும் சங்கீதத்தில், அழுவதும் சங்கீதத்தில், மரிப்பதும் சங்கீதத்தில்!" என்று மற்றவர்கள் ஏளனம் செய்ய இடமாயிருக்கிறது. இந்தக் குற்றமானது தமிழ் நாடகங்களைப் பேசும்படங்களாக மாற்றும் பொழுது, அப்படியே பேசும் படங்களிலும், பதிக்கப்படுகிறது. சங்கீதம் மிதமிஞ்சி யிருப்பது நாடகமேடைக்கே பொருந்தாதென்றால், பேசும் படங்களுக்குக் கேட்கவேண்டியதே யில்லை. நாடகமேடைக்கும், சினிமா தியேட்டர்களுக்கும் உள்ள முக்கிய வித்யாசத்தை அறிந்தவர்கள் இதை எளிதில் ஒப்புக்கொள்வார்கள் என்பது நிச்சயம். இதில் ஒரு முக்கியமானதை இங்கெடுத்து எழுதுகிறேன்- பேசும்படங்களில் அரை நிமிஷத்திற் கொருதரமாவது ஷாட் (Shots) களை மாற்றுவது சாதாரணம். மேநாட்டுப் படங்களில் அரை நிமிஷத்திற்குள்ளாக, சில சமயங்களில் நான்கு ஐந்து ஷாட்கள் எடுத்துக் காட்டுகிறார்கள். இப்படியிருக்க ஒரு நடிகன் ஐந்து நிமிஷமோ பத்து நிமிஷமோ- ஒரே பாட்டைப் பாடிக்

கொண்டிருக்க எப்படி இடங்கொடுக்கும்? அப்படிச் செய்ய முடியாது என்று நான் சொல்லவில்லை; அரைமணி நேரம் கூட ஒரு பாட்டை ஆலாபனை செய்து பாடச்சொல்லி அதைப் படம் பிடித்து விடலாம். ஆனால் அது சினிமா ஆகாது- பேசும் படமாகாது- அது கிராமபோன் ரிகார்டை ஒத்திருக்கும்! இதனால் பேசும் படங்களில் சங்கீதமே கூடாதென்பதல்ல. ஆக்டர்கள் பாடும் பாட்டுகளை எவ்வளவு குறைக்க வேண்டுமோ அவ்வளவு குறைத்து, முக்கியமாக இருக்கவேண்டிய இடங்களில் மாத்திரம், அளவுக்கு மிஞ்சாமல், தகுந்த பாட்டுகளை மாத்திரம் உபயோகிக்க வேண்டுமென்பதுதான். ஒரு நிமிஷம் ஒன்றறை நிமிஷத்திற்கு மேல் ஒரு பாட்டும் போகக்கூடாது. இந்த நேரத்திற்குள்ளாகப் பல்லவி அனுபல்லவி சரணம், தக்க பாவத்துடன் பாடி முடித்து விடலாம். இதை விட்டு, ராக ஆலாபனை செய்து, பல சங்கதிகள் போட்டு, போதாக்குறைக்கு ஸ்வரங்களையும் அடுக்கி, பதினைந்து நிமிஷம் ஒரு பாட்டைப் பாடுவதென்றால்- அது மனோபாவத்தைக் காட்டவேண்டிய நாடகமேடைக்கே ஏற்றதல்லவென்றால்- முகக்குறிப்பையே முக்கியமான அம்சமாகயுடைய பேசும் படங்களுக்கு எப்படி பொருத்தமாகும்?

இனி தமிழ் பேசும் படங்களில் சங்கீதம் எவ்வளவு இருக்க வேண்டும், எங்கிருக்க வேண்டும், எப்படி இருக்கவேண்டு மென்பதைப் பற்றி கவனிப்போம்.

சாதாரணமாக இரண்டுமணி நேரம் ஓடக்கூடிய பேசும் படத்தில் கதைக்கு எவ்வளவு பொருத்தமாயிருந்தாலும் மொத்தத்தில் 1./2 மணி நேரத்திற்குமேல் சங்கீதத்திற்குக் கொடுக்கலாகாது. (இது நடிகர்கள் பாடும் பாட்டுகளைப் பற்றிக் கூறியது, பாக் கிரௌண்டு மியூசிக் (Back ground music) கைப் பற்றி கூறிய தன்று). இந்த அரைமணி நேரத்திற்குள் 10 அல்லது பதினைந்து பாட்டுகளுக்கு மேல் நிரப்ப முடியாது. எந்தப் பாட்டும் இரண்டு நிமிஷத்திற்க மேல் இருப்பது உசிதமல்ல.

மேற் சொன்ன சங்கீதமும், புராணக்கதைகளில் பக்திரசம் அமைந்த, ராமதாஸ், பட்டினத்தார் முதலிய பேசும் படங்களில் இருக்கலாம். சரித்திர சம்பந்தமான கதைகளில் இதை மிகவும் குறைத்துக் கொள்வதே தகுதி; ஜனசமூகப் படங்களில் இதை முற்றிலும் ஒழித்தலே நியாயம்.

கதைக்கு வேண்டிய பாட்டுகளைத் தமிழ் இலக்கண மறிந்தவர்களைக் கொண்டும், சங்கீத ஞான முடையவர்களைக்

கொண்டும், சந்தர்ப்பத்திற்குத் தகுந்த ராக தாளங்களுடன் கட்டிக்கொள்ள வேண்டும்.

கர்நாடக சங்கீதத்தில், இன்னின்ன காலத்தில் இன்னின்ன ராகங்கள் பாடக்கூடும், இன்னின்ன ரசங்களுக்கு இன்னின்ன ராகங்கள் பொறுத்தமானவை என்று கூறப்பட்டிருக்கிறதை முக்கியமாகக் கவனிக்கவேண்டும். இதைக் கவனிக்காவிட்டால், பாதுகா பட்டாபி ஷேகக் கதையில், தசரதனை அதிகாலையில் எழுப்பவேண்டி, சுமந்திரர் அடாணா ராகத்தைப் பாடுவதைக் கேட்கவேண்டி வரும்!

சங்கீதத்திற்கும், வசனத்தைப் போலவே, ஒத்திகைகள் நடத்துவது அதி அவசியம். இவ்வித ஒத்திகைகள் நடத்தும்பொழுதே பக்கவாத்யமானது ஆக்டரின் சாரீரத்தை மிஞ்சாமலிருக்கும்படி பார்த்துக் கொள்ளல் தகுதியாம். பேசும் படம் எடுக்கும்பொழுது ஒலிப்பதிவாளர்கள் இதை முக்கியமாகக் கவனிக்கவேண்டும்.

பக்க வாத்தியக்காரர்களைத் தேர்ந்தெடுப்பதில், கதையின் போக்குத் தென் இந்தியாவைச் சேர்ந்ததானால், கர்னாடக பக்க மேளங்களாகிய மிருதங்கம், தம்பூரா முதலியவைகளை ஏற்படுத்திக் கொள்ளல் நியாயமாம். வடக்கத்திய கதையாயிருந்தால் அங்குச் சாதாரணமாக வழங்கிவரும், சித்தார், சாரந்தா, டோலக் முதலிய பக்கவாத்தியங்களை அமர்த்திக்கொள்ளல் நலமாம். கூடுமான வரையில் ஹார்மோனியப் பெட்டியைத் நிவர்த்தித்தல் நலமென்பது என் அனுபவம்; பல சங்கீத வித்வான்களும் அப்படியே அபிப்பிராயப்படுகின்றனர்.

பாக்கிரௌண்ட் மியூசிக்குக்காகத் தென் இந்திய கதையாயிருந்தால் புல்லாங் குழலையும், வட இந்தியக் கதையாயிருந்தால் கிளாரியனெட்டையும் உபயோகித்தல் அனுகுணமாம். இந்தப் பின் அணிச் சங்கீதத்தைத் தயாரிக்கும் பொழுது, படத்தின் காலப் போக் (Tempo) கையும், தற்சமயம் நடக்கும் ரசபாவத்தையும், முக்கியமாகக் கவனிக்க வேண்டும். மற்ற விஷயங்களில் குறைகள் இருந்த போதிலும், இந்தப் பின் அணிச் சங்கீதம் மிகவும் சரியாக அமைந்திருந்தால், அக்குற்றங்களையெல்லாம் மறைத்துப் பேசும் படம் பார்ப்பவர்களுடைய மனத்தைக் கவரக்கூடும்.

வசனத்திற்கும் சங்கீதத்திற்கும் ஒத்திகைகள் நடக்கும் பொழுதே, நடிகர்களுக்கெல்லாம் பேசும் படங்களில் படம் பிடிக்கும் விதத்தையும் மைக்ர போனின் சூட்சுமத்தையும், கூடியவரையில் தெரிவித்தால் நலமாம். இதை யறியாத ஆக்டர்கள் பிறகு படம் பிடிக்குங்கால் அதிக சிரமம் கொடுக்கிறார்கள்; மேற்சொன்ன சூட்சுமங்களை அறிந்தவர்கள், டைரெக்டருடன் எளிதில் ஒத்துழைப்பார்கள்; இல்லாவிட்டால் எதோ டைரெக்டர் தங்களைப் பலவிதங்களில் கட்டுப் படுத்துகிறார்கள், ஹிம்சிக்கிறார்கள் என்று எண்ணிக் கொள்ளுவார்கள். இதை அவர்களுக்கெல்லாம் நன்கு அறிவிக்கும்பொருட்டு ஒத்திகைகள் நடக்குங்கால் தங்களுக்கு ஏற்படுத்தப்பட்டிருக்கும் ஸ்டூடியோவில் வேறு படம் யாராவது எடுத்துக்கொண்டிருக்கும் சமயம், ஆக்டர்களையெல்லாம் இரண்டு மூன்று முறை அங்கு அழைத்துக்கொண்டு போய் படம் எடுக்கும் விதத்தையும், ஒலிப்பதிவின் முறையையும், அவர்கள் நன்றாய் கிரகிக்கும்படி செய்யவேண்டும். கூடுமானால், கொஞ்சம் பணச்செலவைக் கவனிக்காமல், ஒவ்வொரு ஆக்டரையும், பேச வேண்டிய வசனத்தில் கொஞ்சம் பேசச் சொல்லி, பாடவேண்டிய பாட்டில் கொஞ்சம் பாடச் சொல்லி, பிலிம் எடுத்து அதிலுள்ள குற்றங் குறைகளை அவர்களுக்குச் சாந்தமாயும் ஸ்பஷ்டமாயும் தெரிவித்தால், பிறகு படம் பிடிக்கும்போது, அக்குற்றங்கள் பெரும்பாலும் நேரமாட்டா; என்.ஜி. (Not Good) க்காக வியர்த்தமாகும் பணத்தில் முக்கால் பாகம் மிகுதியாகும்; எல்லா ஆக்டர்களும் குதூஹலத்துடன் டைரெக்டரும் ஒத்துழைக்க இது மிகவும் நல்ல மார்க்கமாகும்.

சங்கீத ஒத்திகைகள் நடக்கும் பொழுதே பாடவேண்டிய ஆக்டர்கள், ஆலாபனையை எவ்வளவு குறைக்க முடியுமோ அவ்வளவு குறைக்கவேண்டுமென்றும், அனாவசியமான சங்கதிகளைப் போடக்கூடாதென்றும், முக்கியமாகப் பாட்டுகளில் ஸ்வரங்களைப் பாடும் வழக்கத்தை விடவேண்டுமென்றும், அவர்களுக்குத் தெரிவித்தல் நலம். அன்றியும் பாட்டின் சந்தர்ப்பத்திற்கேற்ற முகக் குறிப்பும் அபிநயமும் இருக்கவேண்டுமே யொழிய, சங்கீதக் கச்சேரிகளில் தற்காலம் பாடகர்கள் செய்யும் கோரமான முகச் சுளிப்புகளும், தலை யசைப்புகளும், கையாட்டங்களும், பேசும் படங்களில் அணுவளவும் இருக்கலாகாதென்பதை அவர்கள் மனத்தில் வற்புறுத்தவேண்டும். இதைக் கவனியாதபடியால் எத்தனைத் தமிழ் பேசும் படங்கள் சங்கீத வித்வான்களாகிய ஆக்டர்களால்

கெடுக்கப்பட்டிருக்கின்றன என்பது தமிழ் பேசும் படங்களை விடாது பார்த்து வரும் ரசிகர்கள் நன்கு அறிவார்கள்.

சில டைரெக்டர்கள் பாட்டுகளை முதலில் எடுத்து விட்டு, பிறகு அப்பாட்டுகள் பாடவேண்டிய சந்தர்ப்பங்களுக்குப் பிரத்யேகமாகப் படமெடுத்து, இரண்டையும் புணைக்கப் பார்க்கின்றனர்; இதைக் கூடுமான வரையில் தவிர்க்க வேண்டும். இது பலவிதப் பொருத்தமின்மைகளுக்கு இடங்கொடுக்கிறது. இம்மாதிரி டப்பிங் (Dubbing) செய்வது மிகவும் சிரமம், ஆகவே அந்தச் செய்யாமலிருப்பதே மேலாம்.

ஏழாம் அத்யாயம்

சீன்கள்-உடுப்புகள்-முதலியன

இதற்குள்ளாக (அதாவது சினேரியோ கடைசியாக எழுதிமுடிந்த காலம் முதல் நடிகர்களையெல்லாம் தேர்ந்து எடுத்து, அவர்களை ஒத்திகை செய்து முடிக்கும் வரையுள்ள காலத்தில்) டைரெக்டரானவர், செட்டிங் மானேஜருடன் கலந்து பேசி, அவருக்குத் தன் அபிப்பிராயங்களையெல்லாம் தெரிவித்து, கதையின் காலதேச வர்த்தமானங்களுக்கேற்றபடி, ஒவ்வொரு காட்சிக்கும் வேண்டிய, பிட்டிங்ஸ் (Fittings) அல்லது செட்டிங்ஸ் (Settings) சித்தம் செய்து விடலாம். அன்றியும் ஸ்டூடியோவுக்கு வெளியே எடுக்கவேண்டிய படங்கள், இன்னின்ன இடங்களில் எடுக்கவேண்டு மென்று, ஏற்பாடு செய்து கொள்ளலாம். அவ்வாறே டைரெக்டர், டிரெஸ் மானேஜரு (Dress Manager) டன் கலந்து பேசி எல்லாப் பாத்திரங்களுக்கும் வேண்டிய சகல உடுப்புகளையும், கதையின் காலத்திற்கு ஏற்றவாறு தயாரித்து விடலாம்.

செட்டிங்குகள் தயாரிப்பதில், நமது நாட்டில் சுமார் கி.பி. ஐந்தாம் ஆண்டு வரையில் இருந்த கட்டடங்களெல்லாம் முதலில் மரத்தாலும், பிறகு செங்கல்களாலும் கட்டப்பட்டன வாயிருந்தனவே யொழிய, கருங்கல் கட்டிடங்கள் இல்லை யென்பது கவனிக்கத் தக்கது. கருங்கல் கட்டிடங்கள் எல்லாம் சுமார் கி.பி. ஆறாம் ஆண்டிற்குப் பிற்பட்டவை. கோட்டைகள், கோயில்கள், அரண்மனைகள்கூடப் பூர்வீகத்தில் முதலில் மரத்தாலாக்கப்பட்ட வைகளாயிருந்தன என்பது கவனிக்கத்தக்கது.

சீன்கள் ஜோடிப்பதில், அதிக அகலமான சீன்களாயிருந்தால் ஒரு பக்கமே போதும்; குறுகிய அறைகள் முதலிய காட்சிகளாயிருந்தால் இரண்டு பக்கம் சித்தம் செய்தல் போதுமானதாம்; சில காட்சிகளுக்குத்தான் மூன்று பக்கம் ஏற்பாடு செய்யவேண்டும், சீன்களை ஜோடிக்கு:ம பொழுதே இன்னின்ன இடங்களிலிருந்து காமிராக்களால் படம் பிடிக்கவேண்டும், இன்னின்ன இடங்களில் மைக் (மைக்கரபோன்) தொங்கவிட வேண்டும், என்று தீர்மானித்துக் கொண்டு, அதற்குத் தக்கபடி ஜோடிப்பது உசிதமாம். செட்டிங்குகள் தயாரிப்பதில், சாதாரணமாக நாடகமேடைக்காகச் செய்வதுபோல்,

சட்டங்களில் துணிகளை அடித்து, வர்ணம் பூசுவது நல்லதல்ல. அவைகளைப் படம்பிடிக்கும் பொழுது கொஞ்சம் காற்றடித்தாலும், சலனப்பட்டு, துணியினாலாயது என்பதைக் காட்டிவிடும். ஆகவே பிளை உட் (Ply wood) என்னும் இலேசான மரத்தினால் கூடுமானவரையில் செட்டிங்குகள் ஏற்படுத்துவது உசிதமாகும். ஒவ்வொரு ஸ்டுடியோவிலும் இதற்காக, தச்சர்களும், மௌல்டர் (Moulders) களும், வர்ணம் பூசுபவர்களும் இருக்க வேண்டும். செட்டிங்குகளும், சீன்களில் வைக்கவேண்டிய சாமான்களும், கூடிய வரையில் ஓரிடத்திலிருந்து மற்றொரு இடத்திற்கு எளிதில் மாற்றக் கூடியபடி இலேசானவைகளாயிருக்க வேண்டும். செட்டிங்குகளுக்கெல்லாம் சாதாரணமாகப் பழுப்பு, அல்லது ஒருவிதமான மஞ்சள் வர்ணம் தான் பூசுகிறார்கள். சிவப்பு வர்ணம், கறுப்பாய்க் காட்டும் என்பது கவனிக்கத் தக்கது. தற்காலத்திய புகைப்படங்களில் வெண்மை சிகப்பு என்னும் இரண்டு வர்ணங்கள்தான், சாதாரணமாகப் பதியப்படுகின்றன என்பது கவனிக்கத் தக்கது.

ஆக்டர்களின் உடுப்புகளைச் சித்தம் செய்வதில், கதை எக்காலத்தியதென்று நிர்ணயித்து, அக்காலத்தில் ஆடவரும் பெண்டிரும் எப்படி உடை உடுத்தனர் என்பதை ஆராய்ந்து அதன்படி சித்தம் செய்ய வேண்டும். ராமாயண பாரதக் கதையானால், வால்மீகி ராமாயணத்திலும், வியாசபாரதத்திலும், அக்காலத்தில் அரசர்கள், அரசிகள், மந்திரிகள், சாதாரண ஜனங்கள் எப்படி வஸ்திரங்கள் ஆபரணங்கள் முதலியன அணிந்தனர் என்பதைத் தெரிந்து கொள்ளலாம். புத்தர், அசோகர், காலத்திய கதையாயிருந்தால் அஜென்டா முதலிய இடங்களிலிருக்கும் சிற்பங்களைக் கொண்டு பல விஷயங்களை அறியலாம். மகம்மதிய அரசர்கள் காலத்திய கதையாயிருந்தால், அவர்கள் காலத்திய படங்கள் முதலியவைகளைப் பரிசோதித்து அறிந்து கொள்ளலாம். தற்காலத்துக் கதையாயிருந்தால், எத்தேசத்தில் கதை நடக்கிறதென்றறிந்து அங்குள்ளவர்கள் உடைகளை உபயோகிக்க வேண்டும். தெற்கிலுள்ள கோயில்களில் இருக்கும் சிலை உருவங்களால் நாம் பல விஷயங்கள் அறிய இடமுண்டு. அன்றியும், ஒரு பெரிய கண்டத்திற்கு உபமானமாகக் கூறக் கூடிய நமது இந்திய தேசத்தில், ஒவ்வொரு காலத்திலும் ஒவ்வொரு ஜாதியாரும் ஒவ்வொரு விதமான உடையணிந்திருந்தனர், ஆபரணங்களை அணிந்திருந்தனர், என்பது கவனிக்கத்தக்கது, சுருக்கிச் சொல்லுமிடத்துக் கதை நிகழ்காலம் எது என்பதை முதலில் தீர்மானம் செய்து கொண்டு,

அக்காலத்திய ஜனங்களின் நடையுடை பாவனைகளைப் பற்றிக் கிடைக்கக் கூடிய நூல்களையெல்லாம் ஆராய்ந்து, பிறகு, அதன்படி ஒவ்வொரு ஆக்டருக்கும் ஆடையாபரணம் ஏற்பாடு செய்தல் முறைமையாகும். இப்படிச் செய்தால் தற்காலத்திய பல தமிழ்ப் படங்களில் தோன்றும் ஆனக்கிரானிசம் (Anachronism) என்னும் ஆபாசங்கள் இல்லாமலிருக்கும்.

ஆக்டர்களுக்கு ஆடை ஆபரணங்களைத் தயாரிப்பதில், விலையுயர்ந்த பட்டுச் சரிகை பீதாம்பரங்களையும் சம்கி உடுப்புகளையும் விலையுயர்ந்த நகைகளையும் உபயோகிக்க வேண்டியதில்லை. தற்காலம் எடுக்கும் படங்களில் வர்ணங்கள் வெண்மை கறுப்பு இரண்டுதான் வெளியாகின்றன; ஆகவே படம் எடுக்கும் பொழுது சாதாரண அணி ஆடைகள் போதும். இச்சந்தர்ப்பத்திலும் நீலம், சிகப்பு முதலிய வர்ணங்கள் கறுப்பாகத்தோன்று மென்பது கவனிக்கத்தக்கது. மஞ்சள்நிறம் படத்தில் வெண்மையாகத்தான் காட்டும். ஆயினும் மேநாட்டார் பலவித வர்ணங்களைப் புகைப்படங்களில் பிடிக்கும் சூட்சுமத்தைக் கற்று வருகின்றனர். தற்காலம் அப்படிச் செய்தல் அதிகச் செலவிற்கு உள்ளாக்கும். ஆயினும் இந்த வழக்கமும் நமது நாட்டில் கூடிய சீக்கிரத்தில் கையாளப்படும் என்பதற்குச் சந்தேகமில்லை.

மேற்கண்ட குறிப்புகள், பேசும் படக்காட்சிகளில் ஒவ்வொரு சீனிலும் இருக்க வேண்டிய புராபர்டிஸ் (Properties) என்னும் சாமான்களும், பொருத்தமானவைகளாம். இதைக் கவனித்தால் ராமாயணக் கதையில், ஸ்ரீராமர் தற்காலத்தில் வழங்கும் என்விலப் (Envelope) ஒன்றைப் பிரித்து உள்ளே இருக்கும் கடிதத்தைப் படித்துப் பார்க்கும் ஆபாசத்தை நமது தமிழ் பேசும் படங்களிலிருந்து நிவர்த்திக்கலாம். ஆதிகாலத்தில் தூதர்கள் மூலமாக எல்லா சமாசாரங்களும் சொல்லி அனுப்பிக்கப்பட்டனவென்பதும், பிறகு ஓலைச்சுருள்களும் பட்டுச்சுருள்களும் வழக்கத்தில் வந்தனவென்பதும், பிறகுதான் காகிதம், பேனா உபயோகத்திற்கு வந்தனவென்பதும், தற்காலம் தான் பவுன்டன் பென் (Fountain pen) உற்பத்தியாக்கப்பட்ட தென்பதையும் மறக்கலாகாது. இதே பிரகாரம் ஒரு கதையில் உபயோகிக்க வேண்டிய ஒவ்வொரு வஸ்துவும், அது எவ்வளவு சிறியதாயிருந்த போதிலும், அது அக்காலத்திற்கு ஏற்றவாறு இருந்தால்தான், நமது தமிழ் பேசும்படங்கள், சோபிக்கும். ஜனங்களுக்கும் அக்காலத்திய விஷயங்களைப் பற்றி புத்தி புகட்டுவதற்கும் மார்க்கமாகும்.

எட்டாம் அத்யாயம்
படம் பிடித்தல்

மேற் கண்டபடி ஒத்திகைகள் முதலியன வெல்லாம் சரிவர முடிந்த பிறகு, படம் பிடிக்க ஆரம்பிக்க வேண்டும்.

படம் பிடிப்பதை முக்கியமாக இரு வகையாகப் பிரிக்கலாம். ஒன்று ஸ்டூடியோவுக்குள் பிடிப்பது; இதை இன்டீரியர் ஷுடிங் (Interior shooting) எனலாம்; மற்றொன்று ஸ்டூடியோவுக்கு வெளியே எங்கேயாவது, தோட்டத்திலோ, காட்டிலோ, மலைப்பிரதேசத்திலோ, வேறு எந்த வெளிப்பிரதேசத்திலோ பிடிப்பதாம்; இதற்கு எக்ஸ்டீரியர் ஷுடிங் (Exterior shooting) என்று பெயர் கொடுக்கலாம். சில பெரிய ஸ்டூடியோக்களில், உள்ளேயே, பூந்தோட்டம், காடு, மலை, முதலியவைகளை ஜோடித்து அங்கேயே, வெளியில் பிடிக்கவேண்டிய படங்களைப் பிடிக்கும் வழக்கமு முண்டு. ஆயினும் அது அவ்வளவு உசிதமல்ல. எவ்வளவுதான் ஜாக்கிரதையாக ஜோடித்த போதிலும், இயற்கையிலிருக்கும் அழகிய இடங்களைப்போல் அவைகள் ஆக மாட்டா. ஆனால் மேற்கண்ட காட்சிகளை ஸ்டூடியோவுக்குள் பிடிப்பதில் ஒரு அனுகூல மென்னவென்றால், வெளியில் மப்பு மந்தாரமாயிருந்தால் படம் பிடித்தல் கஷ்டம்; ஸ்டூடியோவுக்குள் பிடிப்பதென்றால் வானத்தின் நிலையைப் பற்றி கவனிக்கவேண்டியதில்லை.

படம் பிடிப்பது பகலிலும் செய்யலாம், இரவிலும் செய்யலாம். சாதாரணமாக வெளி ஷுடிங் (Exterior shooting) எல்லாம் நல்ல வெளிச்சமுள்ள பகற்காலத்தில் தான் நடைபெறும். ஸ்டூடியோவுக்குள் படம்பிடிக்கும் போது, பகலிலும் செய்யலாம், இரவிலும் செய்யலாம். என்னுடைய அபிப்பிராயம் கூடுமானவரையில் பகலில் படங்களைப் பிடிப்பதே நல்லதென்பதாம். அப்படிச் செய்வதினால் ஆக்டர்களுக்கும், படம் பிடிக்கும் தொழிலாளிகளுக்கும், நித்திரை பங்கமின்றி உடம்பு கெடாமலிருக்கும். இராக்காலத்தில் படம் பிடிப்பதனால், அவர்கள் எல்லாம் மறுநாள் பகலில் தூங்கித் தீரவேண்டும். பகல் நித்திரை தேக சௌகர்யத்திற்கு அவ்வளவு பிரயோஜனப் படாது. இராக்காலத்தில் படம் பிடிப்பதினால், வெளிசப்தம் அதிகமாயின்றி நிம்மதியாயிருக்குமென எண்ணலாம், ஆயினும்

தற்காலம் ஏறக்குறைய எல்லா முக்கிய ஸ்டூடியோக்களிலும், வெளிசப்தம் உள்ளே புகாதபடி சவுண்ட் ப்ரூவ் அரேன்ஜ்மெண்ட் (Sound proof arrangement) செய்யப்பட்டிருக்கின்றது.

ஷூடிங் செய்ய ஆரம்பிக்கு முன், ஷூடிங் ஜாபிதா ஒன்று சித்தம் செய்துகொள்ள வேண்டியது மிகவும் அவசியம். இதில் பேசும் படத்தில் மொத்தத்தில் எடுக்கவேண்டிய செட்டுகள் A, B, C என்று குறித்துக்கொண்டு போக வேண்டும். பிறகு ஒவ்வொரு செட்டிலும் இன்னின்ன காட்சிகள் எடுக்க வேண்டு மென்பதை, ஒன்று இரண்டு மூன்று என்று குறித்துக்கொள்ள வேண்டும். ஒரு செட்டிங்கில் எடுக்க வேண்டிய காட்சிகள், முதல் காட்சி, பன்னிரண்டாம் காட்சி, இருபத்தைந்தாம் காட்சி, இப்படி இருக்கலாம். பிறகு ஒவ்வொரு காட்சியிலும் என்னென்ன நடிகர்கள் வரவேண்டியிருக்கிறது, அவர்கள் என்னென்ன உடையணிய வேண்டும், என்னென்ன எக்ஸ்டிராக்கள் வேண்டும், என்னென்ன சாமான்கள் வேண்டும் என்பதையும் குறித்துக் கொள்ள வேண்டும். இந்த ஜாபிதா கையிலிருந்தால், ஷூடிங் நடக்குங்கால் காலஹரணமும் பணச்செலவும் மிகக் குறையும் என்பதற்குச் சந்தேக மில்லை.

சாதாரணமாக ஷூடிங், ஒவ்வொரு தினமும் பதினொரு மணிக்கு ஆரம்பித்து 1-1/2 மணி வரையில் நடத்தி, ஒரு மணி சாவகாசம் நாஸ்தாவுக்கும், இளைப்பாறலுக்கும் விட்டு, மறுபடி 2-30 மணிக்குத் துவக்கி, 5 மணி வரையில் நடத்துதல் மிகவும் அனுகூலமாகும். இப்படிச் செய்வதினால் ஆக்டர்களுக்கும் சுகமுண்டு மற்றத் தொழிலாளிகளுக்கும் சுகமுண்டு. டைரெக்டரானவர் ஆக்டர்களை யெல்லாம் அதிகாலையில் சிற்றுண்டி யருந்தினவுடன், ஸ்டூடியோவுக்கு அழைத்துச் சென்று, செட்டிங்கிலேயே (ஜோடிக்கப்பட்ட காட்சியிலேயே) ஒரு முறை ஆக்டர்களையெல்லாம் ஒத்திகை செய்து, அவர்கள் செய்ய வேண்டிய வேலை இன்னதென்று ஸ்பஷ்டமாய் அவர்களுக்குக் காண்பிக்கலாம். எவ்வளவுதான் முன்னதாக ஒத்திகைகள் நடத்தி யிருந்தபோதிலும், ஆக்டர்கள் செட்டிங்குகளில் ஒத்திகை நடத்தும் பொழுது ஏதாவது இடையூறுகள் தோன்றும், இவைகளையெல்லாம் முன்னதாகவே நிவர்த்தித்துக் கொள்ளலாம்; அன்றியும் முன்பு தோன்றாத புதிய அபிப்பிராயங்கள் தோன்றலாம்; அவைகளுக்கேற்றபடி ஆக்டர்களைப் புதியமாதிரிகளில் ஒத்திகை நடத்தலாம். இப்படிச் செய்வதினால், ஆக்டர்களையெல்லாம் வீட்டிற்குச் சாப்பாட்டிற்கு அனுப்பிவிட்டு, வெளிச்சங்கள் முதலியவெல்லாம்

எங்கெங்கு இருக்கவேண்டு மென்று அத்தொழிலாளிகளுக்கு உத்திரவு செய்து விட்டு, தான் வீட்டிற்குப் போய் புசித்து விட்டு வருவதற்கு அவகாசம் கிடைக்கும்.

ஆக்டர்களெல்லாம் 11 மணிக்கு ஷூடிங் ஆரம்பமாவதென்றால், பத்து மணிக்குள்ளாக ஸ்நானம் போஜனம் முதலியவைகளை முடித்துக் கொண்டு, 10 மணிக்கெல்லாம் ஸ்டூடியோவுக்குப் போய் வேஷம் பூண்டு சித்தமாயிருக்க வேண்டும். எந்த வேஷமாயிருந்தாலும் சாதாரணமாக ஒரு நேரத்திற்குள் போட்டுக் கொள்ளலாம். முதல் இரண்டு மூன்று தினங்கள் கொஞ்சம் கஷ்டமாயிருக்கலாம், நேரமும் பிடிக்கும்; ஆயினும் கொஞ்சம் வழக்கமானவுடன், வேடம் பூணுவது சுலபமாகிவிடும். பெரிய ஸ்டூடியோக்களில் எல்லாம், வேஷம் போடுவதற்குச் சிப்பந்திகள் உண்டு. அவர்களைக் கொண்டு டைரெக்டரானவர் ஒவ்வொரு வேஷதாரியும் இப்படி இப்படி வேஷம் பூணவேண்டுமென்று முதலில் கற்பித்து விட்டால், பிறகு ஆக்டர்களில் பெரும்பாலார், தாங்களே வேஷம் போட்டுக் கொள்ளுதல் சுலபமாகும். தாங்களாக வேஷம் போட்டுக் கொண்டபின் ஸ்டூடியோ ஆர்டிஸ்ட் (Artist) டைக் கொண்டு ஏதாவது சீர்திருத்திக் கொள்ள வேண்டியிருந்தால் செய்யலாம். ஆக்டர்கள், நாடகமேடையில் ஆடும்போது வேஷம் போட்டுக் கொள்வதற்கும், சினிமாவுக்காக வேஷம் போட்டுக் கொள்வதற்கும் சில வித்யாசங்கள் உண்டு என்பதைக் கவனிப்பார்களாக; உபயோகிக்க வேண்டிய வர்ணங்களிலும் வித்யாசம் உண்டு. ஓர் உதாரணத்தை எடுத்து இங்கெழுதுகிறேன். சாதாரணமாக நடிகர்கள் நாடகமேடையில் ஆடும் பொழுது பெர்ல் கிரீம் (Pearl Cream) உபயோகிக்கிறார்கள்; இதை உபயோகித்தால் சினிமா படத்தில் மிகவும் வெளுத்துக் காட்டும், ஆகவே அதை விட்டு கொஞ்சம் மஞ்சள் கலந்த வர்ணத்தையே பல ஸ்டூடியோக்களில் வேஷம் போட உபயோகிக்கிறார்கள். உதட்டுக்கு நாடகங்களுக்கு உபயோகிப்பதுபோல் அதிகச் சிவப்பை உபயோகித்தால், சினிமா படத்தில் கறுத்துக்காட்டும். இன்னும் இப்படிப்பட்ட வித்யாசங்களை யெல்லாம் ஆக்டர்கள், ஸ்டூடியோக்களில் ஏற்படுத்தியிருக்கும் மேக்-அப்-ஆர்டிஸ்ட் (Make-up-artist) களிடமிருந்து கற்றுக் கொள்வார்களாக.

கடைசியாக ஷூடிங் ஆரம்பிக்கு முன் டைரெக்டர் ஒவ்வொரு வேஷதாரியும் சரியாக வேஷம் பூண்டிருக்கிறானா என்று பார்ப்பது அவசியமாகும்.

இன்றைக்கு இன்னின்ன காட்சியில் இன்னின்ன வசனங்கள், பாட்டுகள், படம் எடுக்கப் போகிறோமென்று, முந்திய தினம் சாயங்காலமே ஆக்டர்கள் அனைவருக்கும் தெரிவித்தல் நலம். இதனால் அக்காட்சிகளில் வரவேண்டிய ஆக்டர்கள் தங்கள் பாடங்களை நன்றாய்ப் படித்திருப்பதற்கு உபயோகப் படுவதுமன்றி, வேண்டியிராத நடிகர்களெல்லாம் ரெஸ்டு () எடுத்துக் கொள்ளலாம். சில ஸ்டூடியோக்களில் பிரதிதினம் எல்லா ஆக்டர்களும் வேடம் பூண்டு சித்தமாயிருக்க வேண்டும் என்று சொல்லி, டைரெக்டர் மனம் போனபடி எந்தெந்த ஆக்டர்கள் வேண்டுமோ அவர்களை யெல்லாம் அழைத்துக் கொண்டு போய் சில படங்களைப் பிடிக்கிறார்; மற்றவர்களெல்லாம் சாயங்காலம் வரைக்கும் வேஷத்துடனிருந்து விட்டு, பிறகு 5 மணியானவுடன் டைரெக்டர் உத்திரவைப் பெற்று வேஷத்தைக் கலைத்து விட்டு, வீட்டிற்குப் போகவேண்டும்; இவ்வழக்கமானது மிகவும் கண்டிக்கத் தக்கதாம். இது ஆக்டர்களை மனிதர்களாகப் பாவிக்காது ஆடு மாடுகளைப் போல் பாவிப்பதாம். அன்றியும் இது டைரெக்டரின் சோம்பேறித்தனத்தைக் காட்டுகிறதே யொழிய, புத்தி கூர்மையைக் காட்டாது. எத்தனை நாட்கள் வேண்டுமானாலும் புத்திசாலிகளான நடிகர்கள், ஷூடிங் நடப்பதானால் அந்தச் சிரமத்தைப் பார்க்கமாட்டார்கள்; ஒரு நாள் கூட, காலை முதல் வேஷம் போட்டுக் கொண்டிருந்து விட்டு, ஒரு வேலையும் நடவாமல், சாயங்காலம், வேஷத்தைக் கலைத்து விட்டு வீட்டுக்குப் போங்கள் என்றால், அவர்கள் மனம் சலிப்படைந்து போம். இதை எல்லா டைரெக்டர்களும் முக்கியமாகக் கவனிப்பார்களாக. அப்படி அவர்கள் கவனிக்காவிட்டால், முதலாளிகள் அவர்களைக் கவனிக்கும்படிச் செய்வார்களாக!

பதினொரு மணிக்கு ஐந்து நிமிஷத்திற்கு முன்னதாக ஒரு மணியடித்தவுடன் எல்லா ஆக்டர்களும் சித்தமாகத் தங்கள் தங்கள் இடத்தில் வந்து சேர்வார்கள்- காமிராமான், ஒலிப்பதிவாளிகள், மின்சாரத் தொழிலாளிகள் (Electrician) முதலியோரெல்லாம் அவரவர்கள் ஸ்தானத்தில் சித்தமாயிருப்பார்கள். சரியாகப் பதினொரு மணிக்குக் கடைசியாக ஓர் ஒத்திகை பூராவாகப் பார்த்துவிட்டு, டைரெக்டர் ஷூடிங் ஆரம்பிக்கலாம். இக்கடைசி ஒத்திகையில், ஆக்டிங் சரியாயிருக்கிறதா, படம் எடுக்கும் கருவி சரியான இடத்தில் வைக்கப் பட்டிருக்கிறதா, ஒலிப்பதிவு சரியாக இருக்கிறதா, வெளிச்சங்கள் எல்லாம் சரியாக அமைந்திருக்கின்றனவா, என்று

எல்லா விஷயங்களையும் கவனித்துச் சரிப்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும். எல்லோருக்கும் ஒத்திகைகள் நான் முன்பு குறித்தபடி நடத்தியிருந்தால் இக்கடைசி ஒத்திகை டைரெக்டருக்கு அவ்வளவு கஷ்டம் தராது; அப்படிச் செய்திராவிட்டால் டைரெக்டர்களும் அதிகக் கஷ்டப் படவேண்டும், ஆக்டர்களும் அதிகக் கஷ்டம் பட வேண்டும். முன்பே எல்லாவற்றிற்கும் ஒத்திகை பாராத குற்றத்தினால், ஒரு நாள் முழுவதும், ஸ்டூடியோவில் வெறும் ஒத்திகையில் காலம் கழித்ததை நான் சில இடங்களில் பார்த்திருக்கிறேன். இதனால் காலஹரணமும், பொருட் செலவும், அனைவர்க்கும் கஷ்டமும் தான் லாபம்.

ஷூடிங் ஆரம்பிக்கு முன் எல்லா ஸ்டூடியோக்களிலும் சைலென்ஸ் பெல் (Silence bell) என்னும் ஒரு மணியடிப்பது வழக்கம், அது அடித்தவுடன் எல்லோரும் நிசப்தமாயிருக்க வேண்டும்; ஒரு ஷாட் எடுத்தாகும் வரையில் இந்த நிசப்தம் இருக்க வேண்டும்- காட்சியில் பேசவேண்டிய பேச்சு தவிர. இல்லா விட்டால் அக்கம் பக்கங்களில் யாராவது நடந்தாலும், அந்தச் சப்தமாவது மைக்ரோபோனில் பதிவாகி விடும்! இதற்கு வேடிக்கையான உதாரணம் ஒன்றை இங்கு எடுத்தெழுதுகிறேன். பம்பாயில் ஒரு ஸ்டூடியோவில் ஒரு முக்கியமான காட்சி படம் பிடிக்கப்படும் பொழுது, அக்காட்சியில் வேலையில்லாத ஒரு நடிகர், பக்கத்திலிருந்து கொண்டுமெல்லக் கொட்டாவி விட்டார்; உடனே அந்தச் சப்தமும் மைக்கரபோனில் பதிவாகி விட்டது! அந்த ஷாட் முழுவதும் பாழாகி நாட் குட் (not good) ஆகி விட்டது, அந்த ஷாட்டை ஆதியோடந்தமாக முதலிலிருந்து எடுக்கவேண்டி வந்தது. யாராவது பெருமூச்சு விட்டாலும் அச்சப்தமும் பதிவாகும்படியான அத்தனை நுட்பமான மைக்ரோபோன்கள் தற்காலம் வழங்கி வரப்படுகின்றன. சில பெரிய ஸ்டூடியோக்களில், ஷூடிங் ஆரம்பமாகி விட்டது, எல்லோரும் நிசப்தமாயிருக்க வேண்டுமென்று, எல்லோருக்கும் அறிவிப்பதற்காக, ஆங்காங்குச் சிவப்பு மின்சார விளக்குகளைக் காட்டும் வழக்கமுண்டு. ஸ்டூடியோவில் எல்லாம் நிசப்தமானவுடன், டைரெக்டர் ஷூடிங் ஆரம்பிக்க உத்திரவு கொடுக்குமுன், நம்பர் போர்ட் (எண்பலகை) அல்லது நம்பர் பலகையைக் காமிராவுக்குமுன் பிடித்து, அதைப் படம் எடுத்துக் கொள்வார்கள். இதில் இன்னதை, இன்ன தேதி, இத்தனையாவது ஷாட், இரவில் பிடிக்கப்பட்டதா பகலில் பிடிக்கப்பட்டதா, டைரெக்டர் பெயர் முதலியன சாக்கில் எழுதப் பட்டிருக்கும். இது பேசும் படத்தை முடிவில் எடிட் செய்வதற்கு மிகவும் உபயோகப்படும்.

டைரெக்டர் ஆனவர் ஷூட் செய்ய ஆரம்பிக்க உத்தரவு கொடுத்தவுடன் ஸ்டூடியோ ஆட்களில் ஒருவர் 'கிளாப்ஸ்டிக்ஸ்' சப்தக் கட்டைகள் கொண்டு, காமிராவின் போகசு (Focus)க்குள்ளாக வந்து நின்று, கட்டைகளைத் தட்டிவிட்டு சந்தடி செய்யாமல் தன்னிடம் போய்ச் சேர்வர்; உடனே நடிகர்கள் நடிக்க ஆரம்பிப்பார்கள். அப்படி ஆரம்பிப்பதிலும், முதலில் பேசவேண்டிய நடிகர், ஒன்று, இரண்டு, மூன்று, நான்கு என்று தன்மனத்திற்குள் எண்ணிவிட்டு, பிறகு ஆரம்பித்தல் நலமாம்.

எடுக்க வேண்டிய ஒரு ஷாட் முடிந்தவுடன் டைரெக்டர் சைகை செய்ய, கிளாப்ஸ்டிக்காரர், முன்போல் காமிரா முன்பாக வந்து கிளாப் ஸ்டிக்குகளைச் சப்த முண்டாகத் தட்டுவார். முடிவில் படம் எடிட் (Edit) செய்யும் பொழுது இந்தக் கிளாப்ஸ்டிக்கு களெல்லாம் வெட்டப்படும். ஒவ்வொரு ஷாட்டும் எங்கு ஆரம்பமாகிறது எங்கு முடிகிறது என்பதைக் குறிப்பதற்கே இந்தக் கிளாப்ஸ்டிக்குகள் உபயோகிக்கப்படுகின்றன.

மேற் சொன்னபடி ஒரு ஷாட் எடுத்தானவுடன், காமிரா மனிதனும், ஒலிப்பதிவாளியும், தங்கள் வரையில் ஷாட் ஆனது சரியாக எடுத்தாயதா இல்லையா என்று டைரெக்டருக்குத் தெரிவிப்பார்கள். இதைச் சாதாரணமாகத் தெரிவிக்கும் பதம் 'ஓ கே' என்பதாம் 'ஓ கே' என்றால் 'எல்லாம் சரி' என்று பொருள்படும். ஏதாவது கெடுதியாயிருந்தால், அதையும் டைரெக்டருக்கு அவர்கள் தெரிவிப்பார்கள்; உடனே டைரெக்டர் தப்பிதத்தைத் திருத்திக்கொண்டு, மறுபடியும் அதே ஷாட்டை இரண்டாம் முறை எடுக்கச் சொல்வார். ஷாட் முடிவதற்கு முன் ஏதாவது காமிராவிலோ, ஒலிப்பதிவிலோ, ஆக்டர்கள் நடிப்பிலோ, முகக் குறிப்பிலோ, வெளிச்சத்திலோ, தவறு நேரிட்டால் உடனே குற்றத்தையறிந்த தொழிலாளி "கட் (Cut)" என்று கூற, அந்த ஷாட்டை அத்துடன் நிறுத்தி, குறையை நீக்கிக்கொண்டு, மறுபடியும் அந்த ஷாட்டை எடுக்கவேண்டும். இவ்வாறு ஒரே ஷாட்டை, பன்முறை எடுத்தால், அவைகள் ஒவ்வொன்றிற்கும் டேக் (எடுப்பு) நம்.-1, டேக் நம் 2 என்று எண் கொடுத்துக்கொண்டு போவார்கள். பிறகு கடைசியில் படத்தை எடிட் செய்யுங்கால் எது நன்றாயிருக்கிறதோ அதை உபயோகித்துக் கொள்வார்கள்.

படங்கள் பிடிக்குங்கால், நடிகர்கள் ஒரு புறமிருந்து மற்றொரு புறம் போகவேண்டி யிருந்தால், இங்கிருந்து இவ்வளவு தூரம் போகவேண்டும், இதற்குள் நடக்கவேண்டும், என்பதற்காக, ஸ்டூடியோவின் தரையில் வர்ணச்சாக்குகளைக் கொண்டு

மெல்லிய கோடுகள் கிழித்து வைத்தல் ஆக்டர்களுக்கு உபயோகப்படும். இதை மீறிப்போனால் நாம் காமிராவின் போகசு (Focus)க்கு வெளியே போய் விடுவோம் என்பதை அறிந்து, ஆக்டர்கள் நடிக்கச் சுலபமாகும். அந்தந்த ஷாட்டுகள் ஆனவுடன் இக் குறிகளை எளிதில் கலைத்து விடலாம்.

ஷூடிங் நடக்கும்பொழுது ஒவ்வொரு நடிகரும் காட்சியில் மைக்ரபோன் எங்கே வைக்கப்பட்டிருக்கிறது என்பதைக் கவனித்து கூடியவரையில் அந்தப் பக்கமாகவே முகத்தைத் திருப்பிப் பேசவாவது பாடவாவது வேண்டும். பேசும்பொழுதோ, பாடும்பொழுதோ திடிரென்று முகத்தை வேறொரு பக்கம் திருப்பினால், ஒலிப்பதிவு வித்யாசப்படும்.

ஒரு நடிகர் நடந்து கொண்டே ஏதாவது பேசவேண்டியிருந்தால், மைக் தொங்கவிட்டிருக்கும் பூம், என்னும் கருவியை, ஏறக்குறைய ஒரே தூரத்திலிருக்கும்படி, திருப்பிக் கொண்டே போக வேண்டும்.

முக்கியமாகச் சங்கீதத்தைப் பேசும்படத்தில் பிடிக்கும் பொழுது கவனிக்க வேண்டிய விஷயம் ஒன்றுண்டு. சாதாரணமாகப் பல்லவி ஒரு ஸ்தாயிலும், அனுபல்லவி அதற்கு மேல் ஸ்தாயிலு மிருக்கும்; பல்லவி பாடும் பொழுதும், அனுபல்லவி பாடும்பொழுதும், மைக்ரபோனை ஒரே இடத்தில் வைத்திருந்தால், சங்கீதம் சுபாவமாகவும் ரமிக்கத்தக்க தாயுமிராது; ஆகவே பாடப் படுகிற பாட்டின் நுட்பத்தை யறிந்து அதற்குத் தக்கபடி, மைக்ரபோனை, அருகிலும், தூரத்திலும் மாற்றிக்கொண்டு போனால், சங்கீதம் சரியாக எடுத்துக்காட்டும். இந்நுட்ப மறியாமல் வடக்கே தமிழ் பாஷையும், கர்நாடக சங்கீதமும், அறியாத சில ரிகார்டர்களினால், சில தமிழ் படங்களின் பாட்டுகள் ஆபாசமாய்ப் போயிருக்கின்றன.

பேசும் படமெடுக்கும் பொழுது, மைக்ரபோன் படத்தில் விழாதபடி, மறைவிடத்தில் வைக்கப்பட வேண்டும், அன்றியும் அக்கருவி பூம் என்பதில் கட்டித் தொங்க விடப்பட்டிருந்தால், அந்தப் பூமின் நிழல் படத்தில் விழாதபடி பார்த்துக் கொள்ளவேண்டியது அவசியம்.

ஒவ்வொரு தினமும் ஷூடிங் முடிந்தவுடன், அன்று எடுத்த ஷாட்டுகளை ரஷ்பிரின்டில் (Rush print), டைரெக்டரும், காமிரா மனிதரும், ஒலிப்பதிவாளியும் பார்த்துச் சரியாயிருக்கிறதா என்று கவனிக்க வேண்டும். ஏனெனில், ஏதாவது தவறாக இருந்தால்

அக் குற்றத்தைத் திருத்தி, உடனே மறுதினம், அந்தச் செட்டிங்கிலேயே, தவறான ஷாட்டுகளுக்கு வேறு டேக்குகள் (Take) எடுத்துக் கொள்ளலாம். சில தினங்களுக்குப் பிறகு எடுப்பதனால் அந்தச் செட்டிங்கை மறுபடியும் ஜோடிக்க வேண்டி வரும்.

சில முதலாளிகளும் டைரெக்டர்களும், நடிகர்களுக்கு, எடுத்த படங்களைக் கடைசிவரையில் காண்பிப்பதே யில்லை. இது அவ்வளவு உசிதமென எனக்குத் தோன்றவில்லை. நடிகர்களுக்கு - முக்கியமாக புத்திசாலிகளான நடிகர்களுக்கு- அவர்கள் நடித்த படங்களை அப்போதைக்கப்போது காண்பித்து அதிலுள்ள பிழைகளை எடுத்துக் காட்டுவதினால், அவர்கள் அம்மாதிரியான பிழைகளை மறுபடியும் இழைக்கமாட்டார்கள் என்பது என் அனுபவம்.

ஷூடிங் தினங்களில் நடிகர்கள் கூடுமான வரையில் அதிக போஜனம் அருந்தாமல் இருப்பது நலம். பட்டினியாயிருக்க வேண்டு மென்பதல்ல என் கருத்து; மிதமான போஜனம் கொள்ள வேண்டுமென்பது தான்; விருந்து சாப்பாடுகளை நிவர்த்திக்க வேண்டும். அன்றியும் ஷூடிங் தினத்தில் இடையில் ஏதாவது புசிக்க வேண்டுமென்றிருந்தால், ஏதாவது பால், பழரசம், கொக்கோ- முதலியன (Liquid food) அருந்துவது நலம். அதிகப் பசியாயிருந்தால் ஏதாவது பிஸ்கோத்து, சாக்லெட் (Chocolate) அருந்துதல் நல்லது. தினத்தின் வேலை முடிந்த பிறகு, சாயங்காலம் வீட்டிற்குப் போய், வயிறு நிரம்ப புசிக்கலாம். வயிற்றில் பளுவு அதிகமாயிருந்தால் வேலை சுருசுருப்பாக நடவாது.

ஒரு தினத்தில் எடுக்க வேண்டும் என்று தீர்மானிக்கப் பட்ட ஷாட்டுகளெல்லாம் எடுத்தானவுடன், ஒவ்வொரு காட்சிக்கும் சில ஸ்டில்ஸ் (Stills) எடுப்பது வழக்கம். இவைகளை சாதாரண புகைப்படக் காமிராவைக் கொண்டு எடுப்பார்கள். இவை இரண்டு விதத்தில் உபயோகப்படுவன; ஒன்று, பிறகு பேசும் படத்திற்கு அட்வர்டைஸ் (Advertise) பண்ணுவதற்காக, சினிமா தியேட்டர்களில் தொங்கவிடவும் சினிமா பத்திரிகைகளில் அச்சிடவும்; மற்றொன்று, அக் காட்சிகளை ஏதாவது திருப்பி எடுக்க வேண்டியிருந்தால், அக் காட்சிகளை இன்னின்னபடி ஜோடிக்கப்பட்டிருந்ததென்று அறியும் பொருட்டும், அக்காட்சிகளில் நடிகர்கள் இன்னின்ன உடை உடுத்திருந்தனர், என்பதை அறியும் பொருட்டும் கன்டின்யுயிடி (Continuity) என்பதைக் கவனிக்கவேண்டிவரும் பொழுது இவைகள் மிகவும் உபயோகப்படும்.

முதலாளிகள் டைரெக்டர்களும் இன்னொரு விஷயத்தை கவனித்தல் பிரயோஜனத்தைத்தரும், அதாவது, வாரத்தில் ஆறு நாள் வேலை செய்தால், நடிகர்களுக்கும், தொழிலாளிகளுக்கும் ஒரு தினம், ஓய்வு (Rest) கொடுத்தல் நலம்; இப்படிச் செய்வதினால் அவர்கள் எல்லாம் மனத்தளர்ச்சியின்றி, சுருசுருப்பாக வேலை செய்ய மிகவும் அனுகுணமாம்.

எந்தப் பக்கமிருந்து படம் பிடித்தாலும் ஒரு நடிகருடைய முகவெட்டு, ஒழுங்காயிருப்பது மிகவும் துர்லபம். இந்த அதிர்ஷ்டம் எல்லா நடிகர்களுக்கும் கிடையாது. ஆயினும் புத்திசாலியான காமிராகாரர், ஒரு நடிகருடைய முகத்தின் பொருத்தத்தைக் கவனித்து, எந்தப் பக்கமிருந்து படம் எடுத்தால், அது அழகாய்த் தோன்றும் என்பதைக் கவனித்து அதற்குத்தக்கபடி கூடுமானவரையில் படமெடுத்தல் நலமாம்.

காட்சிகளின் செட்டிங்குகள் அமைப்பதிலும், ஆக்டர்களுடைய உடைகளைத் தயாரிப்பதிலும், காட்சிகளில் வைக்கவேண்டிய படுக்கை, நாற்காலி, சாமான்கள், திரைகள் முதலியவைகளை ஏற்படுத்துவதிலும், தற்காலம் பெரும்பாலும், படங்களில் தோன்றும் வர்ணங்கள், வெண்மை கறுப்பு, இரண்டுதான் என்பது கவனிக்கத்தக்கது. ஐந்நூறு ரூபாய் பொறும்படியான மத்தாப்பு சரிகைச் சேலையைவிட, படத்தில், புட்டாக்கள் நிரம்பிய 3-1/2 ரூபாய் சீட்டி சேலை, அதிகமாக எடுத்துக்காட்டலாம். எல்லாவிதமான வர்ணங்களையும் காட்டும்படியான படங்கள் இப்பொழுதுதான் ஏகதேசமாக வர ஆரம்பித்திருக்கின்றன. அப்படிப் பட்ட படங்கள் எடுப்பதற்குச் செலவு அதிகம் பிடிக்கும்.

படம் பிடிக்கும் பொழுது பேச வேண்டிய நடிகர்கள், அப்படங்கள் பிறகு சினிமா சாலைகளில் காட்டப்படும் பொழுது, சுபாவத்தை விடக் கொஞ்சம் வேகமாய்த் தோன்றும் என்பதைக் கவனித்து, கொஞ்சம் நிறுத்திப் பேசுவார்களாக. இதனால் தக்க சமயங்களில் துரிதமாய்ப் பேசக்கூடாது என்பது தாத்பர்யமல்ல. அன்றியும் எவ்வளவு வேகமாய்ப் பேச வேண்டிவந்த போதிலும், பிறகு சினிமா சாலைகளில் ஜனங்கள் அவ்வார்த்தைகளைக் கேட்கும் பொழுது, அவர்களுக்குச் சாதாரணமாக அர்த்தமாகும்படி, ஸ்பஷ்ட மாயிருக்க வேண்டும் என்பது கவனிக்கத் தக்கது, இல்லாவிட்டால் ஒரே குளறலாய் முடிந்தாலும் முடியும்.

ஒரே காட்சியில் பேசவேண்டிய வசனம் அதிகமாயிருந்தாலும் கூடுமானவரையில், காமிராவை அடிக்கடி இடம் மாற்றிப் பிடித்தல் நலமாம். இல்லா விட்டால் நாடக மேடையில் நடிப்பதைப் படம் பிடிப்பதுபோல் தோன்றும். இது சினிமாக்களுக்குப் பொருத்தமானதன்று.

ஆகவே டைரெக்டர் சற்றேறக் குறைய அரை நிமிஷத்திற் கொருதரமாவது, காமிராவின் நிலையை மாற்றிக்கொண்டே போகும் படி ஏற்பாடு செய்ய வேண்டும். அமெரிக்கா முதலிய இடங்களில் எடுக்கப்படும் சில படங்களில் 1/2 நிமிஷத்திற்கு ஐந்தாறு ஷாட்டுகளுக்கு மேலும், எடுக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

இன்சர்ட் (Insert) டுகள் காட்சியிலேயே ஏதாவது எடுக்க வேண்டியிருந்தால், ஆக்டர்கள் வேலை யெல்லாம் முடிந்தவுடன் காமிராவைக் கொண்டு எடுத்துக் கொள்ளலாம்.

ஒரு நடிகர் ஒரு காட்சியில் ஒரு பக்கமிருந்து நடந்து வந்து ஓர் இடத்தில் நிற்க வேண்டுமென்றால், இன்ன இடத்தில் ஆரம்பித்து இன்ன இடத்தில் நிற்க வேண்டு மென்பதைத் தரையில் வர்ணச் சாக்கினால் குறித்துக் கொண்டு, இதற்குள்ளாக இத்தனை அடிகள் வைக்க வேண்டு மென்பதைக் கணக்கிட்டுக் கொண்டு, அதன்படி காலையில் ஒத்திகை செய்து பார்த்தல் நன்மையாம்.

ஒரு காட்சியில், இரண்டு மூன்று நான்கு பெயர்களை, ஒரே காலத்தில் படம் பிடிக்க வேண்டுமானால், கூடுமானவரையில் அவர்கள் ஒருவரை யொருவர் மறைக்காதபடி பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும். கும்பல்களைப் படம் பிடிக்கும் பொழுது இது அவசியமில்லை.

அன்றியும் ஷூடிங் நடக்குங்கால் டைரெக்டர் ஆனவர் ஆக்டர்களின் நடிப்பின் கோர்வை (Continuity of Action) சரியாக இருக்கிறதா என்று முக்கியமாக கவனித்துக்கொண்டே யிருக்க வேண்டும். இதற்கு ஓர் உதாரணம் கொடுக்கிறேன். ஒரு காட்சியில் ஒரு காதலன் ஏதோ காரணத்தால் தன் காதலியைக் கடிந்துகொள்கிறான், இவர்களுக்குள் நான்கு சம்பாஷணைகள் நடக்கின்றன, இரண்டு சம்பாஷணைகள் ஒரு காமிரா ஆங்கிலாக எடுக்கப்படுகிறது, மற்றிரண்டு சம்பாஷணைகளும் மற்றொரு காமிரா ஆங்கிலிருந்து எடுக்கப்படுகிறது, என்று வைத்துக் கொள்வோம். முதல் சம்பாஷணை நடந்தபோது காட்டிய கோபக்குறியையே, இரண்டாவது ஷாட் எடுக்கும் பொழுதும்

அந்த ஆக்டர் காட்டுகிறாரா என்று கவனிக்க வேண்டும். இப்படியே டைரெக்டரானவர், ஆக்டர்கள் அணியும் உடுப்புகளைப் பற்றியும் கவனிக்க வேண்டும். ஒரே காலத்தில் நடந்தேறும் காட்சியைப் பல துண்டங்களாகப் படம் எடுக்கும் பொழுது, அதில் நடிக்கும் ஓர் ஆக்டர், அக்காட்சி ஆரம்பத்தில் எப்படி ஆடையாபரணங்களை அணிந்திருந்தானோ, அப்படியே அக்காட்சியில் எடுக்கப்படும் மற்றப் படங்களிலும், அணிந்திருக்கிறானா என்று கவனிக்க வேண்டும். மேற் சொன்ன உதாரணத்தில், அக்காதலன், முதல் சம்பாஷணையில் தன் உத்தரியத்தை ஒருவாறு அணிந்து, இரண்டாவது எடுக்கும் சம்பாஷணையில் வேறு விதமாக அணிந்திருந்தால், படம் சினிமா சாலையில் கோர்வையாகக் காட்டப்படும் பொழுது இந்த வித்யாசம் ஆபாசமாய் எடுத்துக்காட்டும்! ஒரு தமிழ் பேசும் படத்தில் ஒரு காட்சியின் இரண்டு ஷாட்களில், ஒரு ஷாட்டில் ஒரு டோபாவும் (தலைமயிர்) மற்றொரு ஷாட்டில் வேறொரு டோபாவும், ஓர் ஆக்டர் அணிந்திருந்ததை நான் பார்த்திருக்கிறேன். இது ஒரு பெருங் குற்றமாம். இப்படிப்பட்ட குற்றங்களெல்லாம் இல்லாதபடி பார்த்துக் கொள்ளவேண்டியது டைரெக்டருடைய முக்கிய கடமையாகும். சில பெரிய ஸ்டூடியோக்களில் இதற்கென்று, கன்டின்யுயிடி ஆப்டிரெஸ் அண்டு ஆக்ஷன், (Continuity of dress and action) பார்த்துக்கொள்வதற்காக, ஒரு பிரத்யேகமான உத்தியோகஸ்தனை நியமித்து வைக்கிறார்கள். பேசும் படமெடுக்கும் பொழுது ஒவ்வொரு நடிகரும் ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும் இப்படி ஆரம்பித்து இப்படி முடித்தோம் என்று ஞாபகம் வைத்துக்கொண்டிருந்தால், கதையின் தொடர்ச்சிக்கு மிகவும் அனுகுணமாம்.

ஒன்பதாம் அத்யாயம்

ஸ்டூடியோவுக்கு வெளியில் படம் பிடித்தல்

ஸ்டூடியோவுக்கு வெளியில் படம் பிடிப்பதற்கு எக்ஸ்டீரிர் ஷூடிங் (Exterior Shooting) என்று பெயர். இதில் சில அனுகூலங்களுமுண்டு பிரதி கூலங்களுமுண்டு. வெளியில் படம் பிடிப்பதென்றால் நல்ல வெயில் இருந்தால் தான் படம் பிடிக்கலாம், மழைக்காலங்களில் வெளியில் படம் பிடிக்க முடியாது, அன்றியும் வெயில் காய்ந்து கொண்டே யிருக்கும்பொழுது, சூரியனை மப்புகள் மறைத்தால் படம் சரியாக எடுக்க முடியாது, மப்புகள் சூரியனை விட்டகன்ற பிறகுதான் படம் பிடிக்க முடியும்; ஆயினும் இங்கிலாந்து முதலிய குளிர்ந்த தேசங்களிலிருப்பது போலன்றி, நமது நாட்டில் வருடத்திற்கு சுமார் மூன்று மாதம் தவிர மற்றக்கால மெல்லாம் வெயிலிருப்பதால், வெளியில் படம் பிடித்தல் நமது தேசத்தில் சுலபமாம்.

அன்றியும் வெளியில் படம்பிடிப்பதென்றால், ஸ்டூடியோவுக்குள் இருப்பது போல், வேண்டும் பொழுது நிசப்தமாயிருக்க உத்திரவு செய்ய முடியாது. வெளியில் பேசும்படம் பிடிக்கும் பொழுது ஏதாவது பட்சியோ மிருகமோ அருகில் கத்தினால் படம் கெட்டுவிடும்.

மேலும் ஸ்டூடியோவிலிருந்து, காமிரா முதலிய கருவிகளை யெல்லாம் ஜாக்கிரதையாக வெளியில் படம் பிடிக்குமிடத்திற்குக் கொண்டு போய்க் கொண்டுவரவேண்டும்.

இந்தக் கஷ்டங்களெல்லாம் இருந்த போதிலும் வெளியிற் படம் பிடிப்பதில் சில சௌகர்யங்களுமிருக்கின்றன. ஸ்டூடியோவுக்குள் எவ்வளவு தான் கஷ்டப்பட்டுத் தத்ரூபமாய்க் காட்சிகள், ஜோடித்த போதிலும் இயற்கையிலுள்ள காடு, மலைப்பிரதேசங்கள், மலை வீழருவிகள், தடாகங்கள்,

சமுத்திரக்கரைகள், முதலியவைகளின் அழகும் கம்பீரமும் பொருந்திய மனத்தைக் கவரவல்ல காட்சிகளுக்கு, இணையாகமாட்டா; என்ன தான் கஷ்டப்பட்டபோதிலும் மனித சிருஷ்டி, ஈசன் சிருஷ்டிக்குச் சமானமாக மாட்டாதல்லவா?

மேலும் பட்டப் பகலில் வெயிலில் படம் பிடிப்பதினால் மின்சார விளக்குகளின் செலவு குறையும்; நல்ல சூரிய வெளிச்சமே போதும். இன்னும் அதை அதிகப்படுத்திக்காட்ட வேண்டுமென்றால், நன்றாய் துலாம்பரமாய் விளக்கப்பட்ட கோடுகளில்லாத தகரப் பலகை ()களைக் கொண்டு வேண்டிய இடங்களில் சூரிய வெளிச்சத்தைப் பிரதி பிம்பிக்கச் செய்து கொள்ளலாம். ஆகவே கூடுமானவரையில் மௌனக் காட்சிகளை யெல்லாம் வெளியில் எடுப்பதே மேலாகும்.

வெளியில் படம் பிடிக்கும்போதெல்லாம், டைரெக்டர்களும் முதலாளிகளும் நடிகர்கள் தொழிலில்லாத சமயங்களில் தங்கியிருக்க வீடோ, தாழ்வாரமோ, பந்தலோ, நிழலைத்தரக்கூடிய ஓர் இடம், ஏற்பாடு செய்யவேண்டியது மிகவும் அவசியமாம். ஸ்டுடியோவில் ஷூடிங் செய்யும் பொழுது, எப்படி, செட்டிங்குகளெல்லாம் காட்சியில் நடக்கும் கதைக்கும் ரசாபாவத்திற்கும் பொருத்தமான தாயிருக்கிறதா என்று கவனிக்கப்படுகிறதோ, அப்படியே, வெளியில் ஷூடிங் நடக்கும் பொழுதும், கதையின் போக்குக்கும், ரசபாவத்திற்கும், பாக்கிரௌண்டு (Back Ground) ஒத்திருக்கிறதா என்று அவசியம் கவனிக்க வேண்டும். இஃதன்றியும் தற்காலம் வெளியில் எடுக்கும் படங்களின் செலவைக் குறைப்பதற்காக ஒரு நூதனமார்க்கம் கையாளப்பட்டு வருகிறது. இதற்கு ஓர் உதாரணம் கொடுக்கிறேன். இங்கிலாந்தில் ஒரு வீதியில் இரண்டு ஆக்டர்கள் பேசவேண்டியிருக்கிறது என்று வைத்துக்கொள்வோம். இங்கிலாந்தில் அவ்வீதியை முதலில் படம் பிடித்து, இதைப் பாக்கிரௌன்ட் (Back ground)ஆக வைத்துக்கொண்டு, பேசவேண்டிய ஆக்டர்களை ஸ்டுடியோவில் ஒருவிதத்திரை முன்பாகப் பேசவைத்து, இதை முன்பெடுத்த படத்துடன்

புணைத்து விட மார்க்கமுண்டு. இம்மாதிரிச் செய்வதினால், ஆக்டர்களைத் தூர தேசங்களுக்கு அழைத்துக் கொண்டு போக வேண்டிய செலவு குறையும்.

எங்கு ஷூடிங் நடந்தாலும் டைரெக்டர் தன் பக்கத்திலேயே எப்பொழுதும் இரண்டு ஆட்களைச் சித்தமாக வைத்துக் கொண்டிருக்கவேண்டும். (1) ஒருவன் வர்ணம் தீட்டுபவன் (Make up man) ; ஷூடிங் நடக்கும் பொழுது ஆக்டர்களுடைய வர்ணம் ஏதாவது கலைந்து விட்டால் அதை உடனே சரிபடுத்திக் கொள்ள இவன் மிகவும் உபயோகப்படுவான்; (2) மற்றொருவன் நடிகர்களுடைய முகத்தில் தோன்றும் வியர்வையை அப்போதைக்கப்போது துடைத்துக் கொண்டே யிருக்க உபயோகப்படுவான். மிகவும் உஷ்ண தேசமாகிய நமது நாட்டில், ஷூடிங் நடக்குங்கால் இவ்விரண்டு தொழிலாளிகளும் டைரெக்டர் பக்கலில் இருக்க வேண்டியது அதி அவசியமாகும்.

பத்தாம் அத்யாயம்

பலவித ஷாட்டுகள்

ஒரு கதையைப் பேசும் படமாகப் பிடிக்கும் பொழுது பல விதமான ஷாட்டுகளை எடுத்தல் படத்திற்கு அழகு கொடுக்கும், பார்க்கும் ஜனங்களுக்கு ஆச்சரியத்தையும் சந்தோஷத்தையும் தரும். அவற்றில் சிலவற்றை இங்கு விவரிக்கிறேன்.

பானிங்: அல்லது பான் ஷாட் (Pan shot) ஒவ்வொரு காமிராவும் ஒரு டிரைபாட் (Tripod) முக்காலியின் மீது அமைக்கப்பட்டிருக்கிறதை நீங்கள் அறிவீர்கள்; ஷூடிங் ஆரம்பித்த பிறகு காமிராவை ஒரு பக்கமிருந்து அதே உயரத்தில் மெல்ல திருப்பிக் கொண்டு போனால் இதற்குப் பானிங் என்று பெயர். ஒருவன் ஒரு காட்சியில் ஓரிடத்திலிருந்து தன் கண்களை மெல்லத் திருப்பிக் கொண்டு போனால் எப்படிப் பார்ப்பானோ அப்படி காட்சி தோன்றும். இந்த ஷாட் அவ்வளவு கடினமானதல்ல, தற்காலத்தில் ஒவ்வொரு டாக்கி காமிராவிலும் ஒரு கைப்பிடி அமைக்கப் பட்டிருக்கிறது, அதை நாம் வேண்டிய அளவு மெல்லத் திருப்பினால், அதுவாகத் திரும்பிக் கொண்டே போகும்.

டில்டிங் ஷாட்: காமிராவை, படம் பிடிக்கும் பொழுது, மெல்ல மேலும் கீழுமாகத் திருப்பினால் டில்டிங் ஷாட் ஆகும். உதாரணமாக ஒரு நடிகனுடைய பாதங்களை மாத்திரம் முதலில் காட்டிவிட்டு, அங்கிருந்து கொஞ்சம் கொஞ்சமாக உயர்த்தி அவன் தலைவரையில் காட்டுவதற்கு இந்த டில்டிங் ஷாட் உபயோகிக்கப்படும்.

டாப் ஷாட்: கீழே நடக்கும் ஒரு காட்சியை உயரத்திலிருந்து படம் பிடித்தல் டாப் ஷாட் எனப்படும். இது சாதாரணமாகக் கீழே நடக்கும் நடனம் முதலியவைகளைப் படம் பிடிப்பதில் உபயோகிக்கப் படுகிறது.

டிராகிங் ஷாட் அல்லது டிராக் ஷாட்: (Tracking shot) இது மிகவும் கஷ்டமான ஷாட் ஒரு காட்சியில் ஒரு நாயகனும் அவனது நாயகியும் பேசிக்கொண்டே நடக்கிறார்கள் என்று வைத்துக்கொள்வோம். அவர்கள் நடப்பதையும் பேசுவதையும் படம் பிடிக்கவேண்டும். இதற்குக் காமிராவையும், ஒலிப்பதிவுக்

கருவியையும் ரப்பர் டைர்ஸ் (Tyres) போட்ட டிரக் (Truck) வண்டியில் ஏற்றி, நடந்து போகுபவர்களுக்கு ஒரே தூரத்தில் இந்த வண்டியையும் அவர்கள் செல்லும் வேகத்தில் நடத்திக் கொண்டு போகவேண்டும். இந்த வண்டி போகும் பொழுது கொஞ்சமாவது சப்தம் போட்டதோ, படம் கெட்டுப்போய் விடும். ஆகவே முதலில் வண்டி செல்லவேண்டிய மார்க்கத்தில் நடத்திக் கொண்டுபோய் ஒத்திகை பார்க்கவேண்டும். இடையில் இடைஞ்சல் இல்லாதபடி பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும். பாதையில் காமிராவுக்குக் குறுக்காகச் செட்டிங்கிலுள்ள தூண் முதலியன மறைக்காதபடி பார்த்துக் கொள்ளவேண்டும். வெளிச்சங்களெல்லாம் சரியாயிருக்கின்றனவா, காமிரா ஒரு பக்கமிருந்து மற்றொரு பக்கம் போகும் பொழுது தூண்கள் முதலியவற்றின் நிழல் விழாமலிருக்கின்றதா, அன்றியும் காமிரா, மைக் முதலியவைகளின் நிழல் காட்சியில் விழாமலிருக்கிறதா, என்று முக்கியமாகக் கவனிக்க வேண்டும். அன்றியும் இடம் மாறிக் கொண்டே போகும் பொழுது காமிராவின் போகஸ் (Focus) சரியாக இருக்கிறதா என்று பார்த்துக் கொண்டே போகவேண்டும். அன்றியும் நடிகர்கள் ஆரம்பமுதல் ஷாட் கடைசிவரையில் இப்படி நடந்துபோக வேண்டும், இப்படிப் பேசவேண்டும், என்பதைப் பன்முறை ஒத்திகை செய்து, ஒரு தவறு மில்லாமல் நடிக்கவேண்டும், இல்லாவிட்டால் இடையில் ஏதாவது தவறு நேரிட்டால், "அடியைப் பிடியடா பாரதபட்டா!" என்னும் பழமொழிக்கிணங்க, மறுபடியும் முதலிலிருந்து ஆரம்பிக்க வேண்டியதுதான். இது எடுப்பது மிகவும் கஷ்டமான ஷாட் ஆனபடியால் ஒரு நிமிஷத்திற்கு மேல் இந்த ஷாட் இருக்கக் கூடாது. இந்த டிராகிங் ஷாட்டை ஸ்டூயோவுக்கு வெளியிலும் எடுக்கலாம், உள்ளேயும் எடுக்கலாம். வெளியில் எடுக்கும்பொழுது டிரக்கானது (Truck) சப்தமின்றிப் போவதற்காகச் சமமான நிலமாயிருக்க வேண்டும் அப்படிச் சமமாக இல்லாவிட்டால் சமம் செய்து கொள்ள வேண்டும், இல்லாவிட்டால் இந்த டிராக் ஷாட் வெளியில் எடுப்பது அரிதாம்.

டிரிக் ஷாட்:– (Trick shot) இதை யுக்திப்படம் என்று ஒருவாறு கூறலாம். இது டைரெக்டர் காமிராமான் முதலியவர்களுடைய யுக்தியைப் பொறுத்ததாகும். இதை இப்படித்தான் எடுக்க வேண்டும் என்று சொல்ல முடியாது, இதை எடுப்பவர்களுடைய புத்தி சாதுர்யத்திற்குத் தக்கபடி எடுக்கக்கூடும். இதற்கு ஓர் உதாரணத்தைக் கூறுகிறேன். "சதி

சுலோசனா" எனும் கதையில் வெட்டுண்டு மடிந்த இந்திரஜித்தின் சிரமானது, ஸ்ரீ ராமரது கரத்திலிருக்கும் பொழுது பேசவேண்டி யிருக்கிறது. மாண்டவன் தலை மீண்டும் பேசும்படி செய்ய அடியிற்கண்டவாறு யுக்தி செய்து பேசும் படம் எடுக்கப்பட்டது. முதலில் அக்காட்சியில் ஸ்ரீராமர், லட்சுமணர், பரிவாரங்கள், சுலோசனா, முதலியோரை நிறுத்தி, ஸ்ரீ ராமர் இந்திரஜித்தின் தலையைக் கையில் பிடித்துக் கொண்டிருந்தால் எந்த நிலையில் இருப்பாரோ அந்நிலையில் வைத்து, இந்திரஜித் தலை பேசவேண்டிய நேரத்தைக் கணக்கிட்டு, அதற்கு வேண்டிய அடி பிலிம் (Film) மௌனமாக எடுக்கப்பட்டது. அச்சமயம் காமிராவில் இந்திரஜித்தின் தலை இருக்கவேண்டிய இடத்தில் ஒரு கோடு மெல்லியதாய் இழுக்கப் பட்டது. பிறகு ஆக்டர்களை எல்லாம் நீக்கி விட்டு இந்திரஜித் தலையிருக்க வேண்டிய யிடத்தில் இந்திரஜித் வேஷம் பூண்ட நடிகரை உட்காரவைத்து, அவர் தலையைத் தவிர மற்ற உடலனைத்தையும் காட்சியனைத்தையும் ஒரு பெரிய கறுப்பு வெல்வெட் துணியினால் மறைத்து, காமிராவில் கோடு கீறிய இடத்தில் இந்திரஜித்தின் தலை நேராகத் தோன்றுகிறதா என்று பார்த்து, இந்திரஜித் பேசவேண்டிய வார்த்தைகளை, அந்த நடிகரைப் பேசச் சொல்லி, காமிராவைக் கொண்டு படத்தையும் ஒலியையும் பதிவு செய்து கொள்ளப்பட்டது. பிறகு முன்பெடுத்த மௌனப்படமும் இப்படமும் ஒன்றாய்ப் புணைக்கப்பட்டது. இதைச் சரியாகச் செய்ய இப்படம் 11 முறை எடுக்கப்பட்டது. ஸ்ரீ ராமரது கைக்கு நேராகத் தலை வந்து சேரவேண்டும், கொஞ்சம் உயரமாகவும் இருக்கக் கூடாது, கீழாகவுமிருக்கக் கூடாது, பக்க வாட்டிலிமிருக்கக் கூடாது; கொஞ்சம் நிலை தவறி யிருந்தாலும் ஆபாசமாகிப் போய்விடும், யுக்தியும் வெளியாகி விடும். பார்ப்பவர்களுக்கு ஸ்ரீ ராமர் கையினின்றும் இந்திரஜித்தின் தலை பேசுவது போல் சரியாகத் தோன்றும் வரையில் இதைப் பிரயத்னம் செய்து எடுக்கவேண்டியதாயிற்று. இது கஷ்டமான காரியமாயிருந்தாலும் சரியாக முடிந்தால் இதனால் பார்க்கும் ஜனங்களுக்குச் சந்துஷ்டியும் ஆச்சரியமும் உண்டுபண்ணும் என்பதற்குத் தடையில்லை. இம்மாதிரியான டிரிக் ஷாட்டுகள், அவரவர்கள் யுக்தியானு சாரம் எடுத்துக் கொள்ளலாம்.

குளோஸ் அப்: (Close up) இதைச் சமீபத்தில் எடுக்கும் படம் அல்லது சமீபப்படம் என்று கூறலாம். பேசும் படக்காட்சிகளுக்கு இது இன்றியமையாதது. இவைகளை உபயோகிக்கா விட்டால் நாடகப் படமாகுமே யொளிய சினிமாப்

படமாகாது. நாடகக் கலைக்கும் சினிமாக் கலைக்கும் உள்ள முக்கிய பேதங்களிலிது ஒன்றாகும். நாடகம் நடக்கும் பொழுது, ஜனங்கள் சற்றேறக்குறைய ஒரே தூரத்திலிருந்து எல்லாக்காட்சிகளையும் பார்க்கிறார்கள்; சினிமா கலையிலோ நடிகர்களுடைய முகபாவமோ, அங்கவின்யாசமோ, இப்படிப்பட்ட பல அருமையான விஷயங்கள், மிகவும் சமீபத்தில் தங்களது கண்களுக்கெதிரில் காட்டப்படுவது போல் காட்டக்கூடும்.

இந்தக்குளோஸ் அப்புகள் முக்கியமாக இரண்டுவிதமாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன; பிக் குளோஸ் அப் (Big close up) மீடியம் குளோஸ் அப் (Medium close up); படத்தில் முகவாய்க் கட்டை முதல் உச்சந்தலை வரையில் முகம் முழுவதும் தோன்றுவதனால் இதற்குப் பிக்குளோஸ்அப் என்று கூறலாம்; ஒரு நடிகனுடைய உடலில் முழங்கை முதல் உச்சந் தலைவரையில் தோன்றுவதனால் இதை மீடியம் குளோஸ் அப் என்று கூறலாம்.

இந்தக் குளோஸ் அப்புகள் எடுக்கும்போது நடிகர்களுடைய முகவர்ணம் மிகவும் ஜாக்கிரதையாகத் திட்டப்பட்டிருக்க வேண்டும்; ஏதாவது கொஞ்சமாவது குற்றங் குறையிருந்தால் குளோஸப்பில் அது பட்டவர்த்தனமாய் எடுத்துக்காட்டப்படும். அன்றியும் நடிகர்களுடைய முகபாவம் மிகவும் சரியாயிருக்கவேண்டும். தங்களுடைய முக வின்யாசங்களைக்கொண்டு வேண்டிய ரச பாவங்களைச் சரியாகக் காட்டத் தெரியாத நடிகர்களுக்குக் குளோஸ்அப் எடுக்காமலிருத்தலே நலம். மேலும் நடிகர்கள் குளோஸ் அப்புக்காக ஒரு முகபாவத்தை மேற் கொண்டால் அந்தப் பாவம், சில வினாடிகள் மாறாது வைத்திருக்கும்படியான சக்தியுடையவர்களாயிருக்க வேண்டும். இது கொஞ்சம் கடினமான விஷயமே, ஆயினும் புத்திசாலிகளான நடிகர்கள் பன்முறை பயின்று இச்சக்தியை யடையலாம். நாடக சாலையில் டெப்ளோ வைவாங் (Tableau Vivantes) என்னும் தோற்றக் காட்சிகளில் பயின்ற நடிகர்களுக்கு இது சுலபமாகும். குளோஸ் அப்புகளில் சரியாக நடிப்பதற்கு நடிகர்கள், சதுரமான ஒரு கைக் கண்ணாடியைக் கையில் வைத்துக்கொண்டு அதன் எதிரில் தங்களுக்கு வேண்டிய முகவின்யாசங்களைப் பழகுதல் மிகவும் அனுகுணமாம். குளோஸ் அப்புகளில் நடிகர்கள் கவனிக்கவேண்டிய இன்னொரு முக்கியமான விஷயம் என்னவென்றால், கூடுமானவரையில் அசையாமலிருக்க

வேண்டுமென்பதே; ஆனால் குளோஸ் அப்பில் முகத்தைத் திருப்ப வேண்டியிருந்தால், படத்தின் போகசு (Focus)க்கு வெளியே போகாதபடி பார்த்துக் கொள்ளவேண்டும்.

ஒரு கைகுட்டை, துப்பாக்கி, படம் முதலிய அசையாப் பொருள்களுக்குக் குளோஸ் அப் எடுப்பதானால் நான்கு முதல் ஆறு அடி வரையில் போதும். பேசாத நடிகர்களுடைய முகத்தை மாத்திரம் எடுப்பதனால் 6 அல்லது 8 அடி போதும்; அவர்கள் பேச்சுடன் எடுப்பதனால், பேச்சு முடியும் வரையில் எடுக்க வேண்டுமென்று சொல்ல வேண்டிய தில்லை.

லாங் ஷாட்: தூரத்தில் நடப்பவைகளை எடுக்கும் படங்களுக்கு லாங் ஷாட் என்று பெயர். சாதாரணமாக லாங் ஷாட் (தூர ஷாட்)டுகள் 50 அடிக்கு மேல் இருக்கக் கூடாது; அதிலும் ஆக்ஷன் (Action) அதிகமாயிருக்கவேண்டும், குளோஸ் அப்புகள் நிறைந்திருக்க வேண்டும்; இல்லா விட்டால் சோபிக்காது.

பதினொன்றாம் அத்யாயம்

எக்ஸ்டிராஸ்

வசனம் ஒன்றும் பேச வேண்டி யிராத நடிகர்களுக்கு எக்ஸ்டிராஸ் (Extras) என்று ஆங்கிலத்தில் பெயர். வேலைக்காரர்களாகவோ, தாதிகளாகவோ, படை வீரர்களாகவோ, இன்னும் இப்படிப்பட்ட ஒன்றும் வாய்திறந்து பேசாது தொழில் மாத்திரம் புரியும் நடிகர்களுக்கு, இப்பெயர் சினிமாவில் கொடுக்கப்பட்டிருக்கிறது. நாடக ரங்கத்தில் இவர்களுக்குச் சூபர்ஸ் (Supers) என்று பெயர். உள்ளூரில் படம் பிடிப்பதனால் இவர்களைப்பற்றி கஷ்டமில்லை. பம்பாய், கல்கத்தா, பூனாமுதலிய இடங்களுக்குப் போய் படம் பிடிப்பதனால், இங்கிருந்து அவர்களுக்கு ரெயில்சார்ஜ் கொடுத்துப் பல பேரை இதற்காக அழைத்துக்கொண்டு போவதைவிட, அங்குள்ள மனிதர்களை இதற்காக அமர்த்திக் கொள்ளலாம். சாதாரணமாக நாள் ஒன்றுக்கு சுமார் ரூபாய் ஒன்றிக்கு ஓர் ஆள் அமர்த்திக் கொள்ளலாம். இவர்கள் பேசவேண்டிய தொன்று மில்லாதபடியால், இவர்களுக்குத் தமிழ்பாஷை தெரியவேண்டியதில்லை; ஆயினும் அவர்களுள் ஒவ்வொருவனும் இன்னின்ன தொழில் செய்யவேண்டு மென்பதை அவர்களுக்குத் தெளிவாகச் சொல்ல, டைரெக்டருக்கு இந்துஸ்தானி அல்லது ஹிந்தி பாஷையாவது தெரிந்திருக்க வேண்டும், அல்லது அப்பாஷை தெரிந்தவனைக்கொண்டு அவர்களுக்குத் தெளிவாக அறிவிக்க வேண்டும்.

சில காட்சிகளில் கும்பல்களாக நடிகர்கள் தோன்ற வேண்டிவரும். அச்சமயங்களில் இந்த எக்ஸ்டிராக்கள் (Extras) கொஞ்சம் புத்திசாலிகளா யிருந்தால் டைரெக்டருக்குச் சுலபமாயிருக்கும்; இல்லாவிட்டால் அவர்கள் ஒவ்வொருவரும் செய்ய வேண்டியதை அவர்களுக்குக் கற்பித்தல் கொஞ்சம் சிரமமாம். எப்படி யிருந்த போதிலும், எக்ஸ்டிரா நடிகர் ஒருவனாயிருந்த போதிலும், அல்லது கும்பலாயிருந்த போதிலும், அவர்கள் செய்ய வேண்டிய வேலையை அவர்கள் திர்ப்திகரமாய்ச் செய்யும் வரையில் ஒத்திகை போட்டுத் தான் தீர வேண்டும். இதற்கு ஓர் உதாரணத்தை எடுத்துக் கொள்வோம்; ஒரு யுத்தக் காட்சியில் பல படை வீரர்கள் வந்து யுத்தம் செய்ய

வேண்டுமென்றால், இன்னின்னார்கள் இப்படி இப்படி யுத்தம் செய்ய வேண்டும், இன்னின்னார்கள் இப்படி இப்படிக் காயம்பட வேண்டும், இன்னவர்கள் மடிந்தது போல் கீழே விழ வேண்டும், இன்னவர்கள் புறம் கொடுத்து ஓடவேண்டும், முதலிய விஷயங்களை யெல்லாம் டைரெக்டர் முன்பே யோசித்து வைத்து, அதன்படி அவர்களை யெல்லாம் பன்முறை ஒத்திகை பார்த்துத் தான் பிறகு ஷுடிங் செய்ய வேண்டும். அமர்களத்தில் எல்லாம் அலங்ககோலமாயிருந்த போதிலும் அதிலும் ஒரு ஒழுங்கிருக்க வேண்டும். அமெரிக்கா ஐரோப்பா முதலிய இடங்களில் எடுக்கும் சில படங்களுக்கு மூவாயிரம் நாலாயிரம் எக்ஸ்டிராக்களை உபயோகிக்கின்றனர். அம்மாதிரி அதிகப் பணம் செலவழிக்க நமது நாட்டில் முடியாது. இருந்த போதிலும் சுமார் நூறு இருநூறு பெயர்களை வைத்துக்கொண்டு, பெரிய சைனியங்கள் யுத்தம் செய்வதுபோல் காட்டலாம். முதலில் ஐந்தாறு செட்டுகளில் (Sets) இவர்கள் நெருக்கமாய் யுத்தம் செய்வது போல் படம் பிடிக்க வேண்டும், அச் சமயங்களில் குறுக்கும் நெடுக்குமாகப் பலர் ஓடுவது போல் காட்டலாம். அன்றியும் வெளியே ஓடிப்போனவர்கள் மறுபடியும் வேறு பக்கமாகத் திரும்பி வரும்படி செய்யலாம். சில சமயங்களில் அவர்கள் தலையணி முதலியவற்றை மாற்றி விரைவில் (Floor) ரங்கத்திற்கு அனுப்பலாம். இப்படி எடுக்கப் பட்ட படங்களை விரைவாகக் கிராஸ் கட் (Cross cut) செய்து அதனுடன் சில குளோஸ் ஷாட்டுகளையும் கலந்து படத்தை எடிட் செய்தால், படத்தைப் பார்க்கும் ஜனங்களுக்கு ஒரு பெரிய சைன்யம் யுத்தம் செய்வது போல் தோன்றும். இவ்வாறே ஊர்கோலம் முதலிய கும்பல்களுக்கும் படம் எடுக்கலாம். கும்பல்களைப் படம் எடுக்கும் பொழுது இருபது முப்பது பேர் அடங்கிய ஒவ்வொரு கும்பலின் பிரிவிற்கும், ஒரு முதலாளியை ஏற்படுத்தி, அவனைக் கொண்டு, அவனுக்குக் கீழ் இருப்பவர்கள் செய்யவேண்டிய வேலையைச் செய்து முடித்தல் சுலபமாகும். கும்பல்கள் வேண்டி யிருக்கும் பொழுது, எந்த நாட்டில் கதை நடக்கிறதோ அந்நாட்டில் ஏதாவது உற்சவ முதலிய காலத்தில் கூடும் கும்பல்களின் சில ஷாட்டுகளை எடுத்து வைத்துக் கொண்டு, படம் எடுக்கும் பொழுது ஏற்படுத்தப்பட்ட இருபது முப்பது பெயர்களுடைய படங்களுடன், அப் படங்களையும் சேர்த்து

கிராஸ் கட் (Cross cut) செய்து எடிட் செய்தால் நலமாம். இவ்விஷயங் களெல்லாம், டைரெக்டர், காமிராமான், எடிடர் (Editor) முதலியவர்களின் முழு சாமர்த்தியத்தைப் பொருத்ததாம். இவ்விஷயங்களில் அவர்கள் தங்களது புத்தி சாதுர்யத்தை நன்றாய்க் காட்டலாம்.

மேற்கண்ட பல விஷயங்களினால் பேசும் படம் பிடிக்கும் டைரெக்டருடைய வேலை மிகவும் கடினமான தென்று அனைவர்க்கும் புலப்படும். இதற்காகப் பெரிய பேசும் படங்கள் பிடிக்கும் போதெல்லாம் பல ஸ்டூடியோக்களில் டைரெக்டருக்கு உதவியாக ஓர் உதவி டைரெக்டரை (Asst. Director) ஏற்படுத்தும் வழக்கமுண்டு. படம் பிடிக்க ஆரம்பித்த நாள் முதல், ஒவ்வொரு தினமும் பணச் செலவு தான்; இதைக் குறைக்க வேண்டி, ஓர் உதவி டைரெக்டர் இருப்பது அவசியம் தான். டைரெக்டர் வருவதற்கு ஏதாவது தடைப்பட்டால் உதவி டைரெக்டர், அவர் வேலையைப் பார்த்துக் கொண்டு போவது சுலபமாகும்.

பனிரெண்டாம் அத்யாம்

எடிடிங்

ஸ்டூடியோவுக்கு உள்ளும், வெளியிலும், எடுக்கவேண்டிய ஷுடிங் எல்லாம் முடிந்த பிறகு துண்டுதுண்டுகளாய் எடுக்கப்பட்ட ஷாட் (Shot)களை யெல்லாம் ஒருங்கு சேர்த்துச் சினிமா தியேடர்களில் காட்டப்படும் பேசும்படமாகச் சேர்ப்பதற்கு எடிடிங் என்று பெயர். சினிமா கலையைப்பற்றி உண்மையை யறியாத பெரும்பாலர், இது வொன்றும் கஷ்டமான வேலையல்ல வென்று அலட்சியமாக நினைக்கின்றனர். இப்படி நினைப்பது பெரும் தவறாகும். இதனால்தான் கஷ்டப்பட்டு எடுக்கப்பட்ட பல தமிழ் பேசும் படங்கள் கெட்டுப் போயிருக்கின்றன. படத்தை எடுக்கும்பொழுது பல குற்றங்களிருப்பினும் அவைகளை யெல்லாம் புத்திசாலியான எடிடர் சரியாக எடிட் செய்வதால், அக்குற்றங் களெல்லாம் மறைக்கப்பட்டு, படம் ஜனங்களின் மனத்தைத் திர்ப்தி செய்யக்கூடும். ஆகவே முடிவில் படத்தை எடிட் செய்வது ஒரு முக்கியமான வேலையாம். எடிடர் வேலையைப் பற்றி ஒரே வாக்கியத்தில் கூறுவதானால், அவர் தன்னிடம் கொடுக்கப்பட்ட பிலிம் துண்டுகளின் சாராம்சங்களை யெல்லாம் ஒன்றும் விடாது, சத்தில்லாப் பாகங்களை யெல்லாம் வெட்டி யெறிந்து, பிறகு வரிசைக் கிரமமாக, அழகாகக் கோர்த்து வைப்பது தான் எனலாம்.

சாதாரணமாக சில ஸ்டூடியோக்களில் டைரெக்டரே இந்த எடிடிங் வேலையையும் செய்வதுண்டு. இப்படிச் செய்வதில் ஒரு பெரிய அனுகூலமுண்டு; படத்தை டைரெக்ட் செய்யும் பொழுதே இன்னின்ன பாகங்கள், துண்டுகள், நன்றாயிருந்தன, நன்றாயில்லை, சுமாராக, இருந்தன என்று குறித்துக்கொண்டே போய், எடிட் செய்ய வேண்டி வரும்பொழுது சுலபமாய் வேண்டாத பாகங்களை யெல்லாம் குறுக்கி, கோர்வை செய்து விடலாம். அன்றியும் கதையின் சாராம்சத்தை நன்றாய் கிரஹித்தவனாகையால் டைரெக்டர், இன்னின்ன துண்டுகள் இன்னின்ன காரணத்திற்காக, எடுக்கப்பட்டன என்பதை, ஞாபகத்தில் வைத்திருந்து கோர்வையாக செய்து முடிப்பது சுலபமாகும். மேற் சொன்ன படிக்கின்றி, டைரெக்டர் வேறு, எடிடர் வேறாயிருந்தால், கதையின் கன்டின்யுயிடிக்காக

எடுக்கப்பட்ட சில பாகங்கள் பிரயோஜன மற்றவை யென்றெண்ணி, பேசும் படத்தின் நீளத்தைக் குறைப்பதற்காக, எடிடர் அவைகளை வெட்டிவிட இடங்கொடுக்கும்.

மற்றும் சில ஸ்டூடியோக்களில் டைரெக்டர் வேறு, எடிடர் வேறாக நியமிக்கப்படும் வழக்கமுண்டு. அவ்வாறு இருந்தால், சினேரியோ, எழுதுகிறவர் கடைசியாக சினேரியோ எழுதி முடிக்குமுன், எடிடருடன் கலந்து பேசி அதைத் தீர்மானித்தலே தகுதி. முடிவில் எடிட் செய்யவேண்டியவர், முதலிலேயே கதையின் போக்கையும் சாராம்சங்களையும் நன்றாய் கிரஹித்தவராயிருந்தால், முடிவான சினேரியோ எழுதும் பொழுதே, தன் புத்திக்குத் தோன்றியபடி எடிட் செய்வதற்கு இன்னின்ன இருந்தால் நல்லது என்று எடுத்துக்கூற இடமுண்டு. இப்படிச் செய்யாவிடின் ஷூடிங் எல்லாம் முடிந்து, நடிகர்களெல்லாம் தங்கள் தங்கள் ஊர் போய்ச் சேர்ந்த பிறகு, எடுத்த பிலிம்களை யெல்லாம் எடிடர் கையில் கொடுத்துக் கோர்வை கோர்க்கச் சொன்னால், அப்படிச் சரியாக கோர்வை கோர்ப்பதற்கு அவர் இன்னின்ன புதிய ஷாட்டுகள் (Shots) வேண்டுமென்று சொல்லி என்ன பிரயோஜனம்? மறுபடியும் ஆக்டர்களை யெல்லாம் வரவழைத்து, மறுபடியும் செட்டிங்குகள் (settings) தயாரித்து, வேண்டிய துண்டுகளை எடுப்பதென்றால் எவ்வளவு பணச்செலவாகும்! ஆகையால் முதலிலேயே எடிடருடன் கலந்து ஆலோசனை செய்வது மிகவும் நலமாகும்.

புத்திசாலியான எடிடராயிருந்தால் ஒவ்வொரு செட்டிங்கும் முடிவாக ஏற்படுத்தப் படுமுன், தான் ஏதாவது சொல்லவேண்டியிருந்தால், அதை அப்போதைக்கப்போது சொல்லிக்கொண்டு வருவார்.

இவைகளெல்லாம் செய்தாலும் சரி, செய்யாவிட்டாலும் சரி, அன்றாடம் எடுத்த படங்களுக்கு டைரெக்டர் ரஷ் பிரின்ட் (Rush print)களை, ஸ்கிரீனில் (படுதாவில்) போட்டு எப்படி இருக்கிறதென்று கவனிக்கும் பொழுது, எடிடரைத் தன் பக்கத்தில் வைத்துக்கொண்டு அவரது அபிப்பிராயத்தையும் கேட்டு, அவர் முடிவில் எடிட் செய்வதற்காக ஏதாவது புதிதாய் எடுக்கவேண்டுமென்று சொன்னால் அதன்படி மறுதினம்

செட்டிங் கலையாததற்கு முன்பாக, அவைகளை எடுத்தல் மிகவும் அனுகூலமாகும்.

பேசும்படங்கள் எடுப்பதில் இரண்டு யந்திரங்கள் முக்கியமாக உபயோகிக்கப்படுகின்றன; ஒன்று படங்களைப் பிடிக்கிறது, மற்றொன்று சப்தத்தைப் (ஒலியை)ப் பிடிக்கிறது அல்லது குறிக்கிறது என்று சொல்லலாம். இவ்விரண்டையும் சரியாகப் புணைப்பதுதான் எடிடரின் முதல்வேலை. கொஞ்சமாவது வித்யாசப் பட்டால் பேசும் படம் கெட்டுப்போம், நகைப்பிற் கிடமாகும். இதைச் செய்வதில் கிளாப்பர்ஸ் என்னும் சப்தக் கட்டைகள் மிகவும் உபயோகப்படுகின்றன. சப்தக் கட்டையைத் தட்டும் கைகள் ஒருங்கு சேர்வதை படம் பிடிக்கும் பெட்டிகளினின்றும் (Camera) எடுத்துக்கொண்டு, அக்கட்டைகள் செய்யும் சப்தக் குறியை, ஒலிப்பதிவு பதிவு செய்யும் கருவியிலிருந்து கவனித்து, இரண்டையும் சுலபமாய்ப் புணைத்து விடலாம். தற்காலம் சில ஸ்டூடியோக்களில் சப்தக் கட்டைகளை உபயோகிக்காமல், படம் பிடிக்க ஆரம்பிக்கும் பொழுது படப் பிலிமில் ஒரு துவாரமும், சப்த டிராக்கில் ஒரு துவாரமும் செய்து, இரண்டையும் சிங்க்ரொனைஸ் (Synchronise) படுத்த சுலபமாய் உபயோகிக்கிறார்கள்.

எடிட் செய்யும்பொழுது, முதலில் எடுத்த பிலிம் துண்டுகளை யெல்லாம் கதையின் போக்கின் கிரமப்படி வரிசையாக ஸ்டூடியோவிலுள்ள இதற்கென்று ஏற்படுத்தப் பட்டிருக்கும் சிறிய சினிமாசாலையில், போட்டுப் பார்க்கவேண்டும். இதில் மொத்தத்தில் இவ்வளவு நேரமாகின்றதென்று கண்டு, பிறகு, அப்பேசும் படத்தைச் சினிமா தியேடர்களில் காட்டும் பொழுது இவ்வளவு காலமாக வேண்டுமென்று தீர்மானித்துள்ள காலவறைக்குத் தக்கபடி, இவ்வளவு குறைக்கவேண்டும் அல்லது அதிகப் படுத்தவேண்டும், என்று தீர்மானிக்கலாம். ஒரு வினாடிக்கு 1-1/2 அடி பிலிம், 60 வினாடிக்கு 90 அடி ஆகிறது; இதன்படி கணக்கிட்டு கூடியவரையில் 2 மணிக்குள் பேசும் படம் முடியுமாறு வெட்டவேண்டும். அதிக நீளமான கதையாயிருந்தாலும் இரண்டறை மணிக்குமேல் போகலாகாது. தற்காலம் சில தமிழ் படங்கள் மூன்று அல்லது நான்கு மணிநேரம் போவது

பெருங்குற்றமாம். மேநாட்டார் இதையே தமிழ் பேசும் படங்களிலுள்ள ஒரு பெரிய குற்றமாக எடுத்துக் காட்டுகின்றனர். அமெரிக்கா ஐரோப்பா கண்டத்துப் பெரிய பேசும் படங்களும் இரண்டு மணிக்கு மேல் ஓடுவதில்லை யென்பது கவனிக்கத் தக்கது. சினிமா தியேடர்களில் பேசும் படங்கள் காட்டப்படும்பொழுது இடையில் இன்டெர்வல் (Interval) ஆகப் பத்துநிமிஷம் ஜனங்கள் வெளியே போய்வர விடவேண்டியிருக்கிறது; அன்றியும் ஒவ்வொரு தியேடரிலும் சில அட்வர்டைஸ்மென்ட் (Advertisement) படங்கள் காட்டவேண்டியிருக்கிறது. ஆகவே எல்லாம் சேர்த்து 2-1/2, அல்லது அதிகமானால், 3 மணிக்குள்ளாக முடித்தாகவேண்டும். அன்றியும் 2-1/2 நேரத்திற்கு மேல், திரையைக் (Screen) கவனமாயப் பார்த்துக் கொண்டிருத்தல் பார்ப்பவர்களுடைய கண்களுக்கு நல்ல தல்ல வென்று மேநாட்டு கண் வயித்தியர்கள் கூறுகின்றனர். அப்படிச் செய்தல் கண்களுக்குக் களைப்பைக்கொடுத்து நாளா வர்த்தியில் கண்களைப் பலஹீனப்படுத்தி விடுகின்றன என்பது அவர்களது அபிப்பிராயம்; நம்முடைய அனுபவத்தில் இதன் உண்மையை அறியலாம்.

புத்திசாலிகளான டைரெக்டர்கள் அன்றாடம் எடுக்கும் படங்களுக்கெல்லாம் ஒரு புஸ்தகத்தில் இன்னின்ன காட்சிகள் எடுக்கப்பட்டன, இன்னின்ன ஷாட்டுகள் எடுக்கப்பட்டன, ஒவ்வொரு ஷாட்டிற்கும் இத்தனை டேக்குகள் (Take) எடுக்கப்பட்டன, அவைகள் ஒவ்வொன்றும், சரியாயிருந்ததா, சுமாராக விருந்ததா, கெட்டுப் போய்விட்டதா, கெட்டுப்போயிருந்தால் இன்னின்ன விஷயங்களில் கெடுதியாயிருந்தது, முதலிய விஷயங்களையெல்லாம் குறிப்பிட்டு வைப்பார்கள்; எடிட் செய்யுங்கால் எடிடருக்கு இப்புஸ்தகம் மிகவும் பயன்படும். அவரது மேஜையின் மீது இது எப்பொழுதும் இருக்கவேண்டும். இது அவர் பிலிம்களைக் கோர்வை செய்வதற்கு இன்றியமையாததாம். படம் எடுக்குங்கால் ஏதாவது படம் கெட்டுப்போய் விட்டால் அதற்கு என்.ஜி. (N.G.) என்று குறிப்பிட்டு வைப்பார்கள், அதற்கு அர்த்தம் நாட் குட் (Not Good) என்றாம். இவைகளெல்லாம் பெரும்பாலும் பிரயோஜன மற்றவைகளாய், எடிட் செய்யுங்கால் இவைகளை வெட்டிவிட வேண்டியது அவசியமாயினும், இவைகளையும் புத்திசாலியான

எடிடர், முற்றிலும் எறிந்து விட மாட்டார். முடிவாகக் கோர்வை செய்யும் போது இதில் ஏதாவது சிலபாகங்களை அவர் உபயோகித்தாலும் உபயோகிப்பார். எடிடர்கள் நெகடிவ் பிலிம்களைத் துண்டிக்கவே கூடாது; அதிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட பாசிடிவ் (Positive) பிலிம்களை எவ்வளவு வேண்டுமென்றாலும் துண்டித்துப் பார்க்கலாம்.

முடிவாக எடிட் செய்ய ஆரம்பிக்கும்பொழுது, தேர்ந்து எடுக்கப்பட்ட பிலிம் ஷாட்டுகளில் உள்ள நம்பர் போர்டுகளையும், சப்தக்கட்டைகளையும் வெட்டி விடவேண்டும். இதானவுடன் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட ஷாட்களையெல்லாம் கிரமப்படி வரிசையாக ஸ்கிரீனில் (Screen) போட்டுப்பார்த்தல் நலம். பிறகே, இன்னும் குறைக்கவேண்டிய இடங்களிருந்தால் குறைத்தல் நலம், அன்றியும் இத்தருணம் ஏதாவது கிராஸ்கட்டுகள் செய்யவேண்டியிருந்தால் செய்யலாம். ஆயினும் இதைச் செய்யுமுன் எடிட்டர் மனத்தின் கண், படங்களின் தொடர்ச்சி யிவ்வாறு இருக்கவேண்டுமென்று தீர்மானித்துக் கொண்டு, பிறகு இதைச் செய்ய ஆரம்பிக்க வேண்டும்.

துண்டிக்கப்பட்ட ஒவ்வொரு காட்சியின் எண்ணோ ஷாட்டின் எண்ணோ, அத்துண்டில் ஒரு சிறு காகிதத்தில் பிலிமைக் கீறாதபடி ஒரு கிளிப் (Clip) பைக்கொண்டு, சேர்த்து வைத்தால், பிறகுக் கோர்வை செய்யும் பொழுது, சுலபமாக வேண்டியவைகளை வரிசைக் கிரமமாகப் பொறுக்கி எடுத்துக் கொள்ள சவுகர்யமாகும்.

எடிட் செய்யுங்கால் இன்னொரு முக்கியமாகக் கவனிக்க வேண்டிய விஷயம், காட்சிகளிலும், நடிகர்களுடைய நடையுடை பாவனைகளிலும் கன்டின்யியுடி, அல்லது தொடர்ச்சி யிருக்கிறதா என்று பார்க்கவேண்டும். இதை முக்கியமாக ஒரு ஷாட் மற்றொரு ஷாட்டைப் பின் தொடரும் இடத்தில் கவனிக்க வேண்டும்.

ஒரு கதைக்கென்று எடுக்கப்பட்ட ஷாட்டுகளைத்தான் அதில் உபயோகிக்க வேண்டுமென்கிற நியதியில்லை. புத்திசாலிகளான எடிட்டர்கள், ஒரு பேசும் படத்தை எடிட் செய்யும் பொழுது அந்த ஸ்டுடியோவிலோ அல்லது தெரிந்த மற்ற ஸ்டுடியோக்களிலோ, ஸ்டாக் (Stock)ஆக வைக்கப்

பட்டிருக்கும் ஷாட்டுகளையும் சமயோசிதப்படி உபயோகிக்கலாம். இதற்கு முன்னால் எடுக்கப்பட்ட, தோட்டங்களோ, வனங்களோ, மலைவீழருவிகளோ, ஜனங்கூட்டங்களோ, யுத்தக்களங்களோ, மிருகங்களோ, பட்சிவர்க்கங்களோ, மழை முதலிய காட்சிகளோ, எடிட் செய்யும் கதைக்கு தேசகாலவர்த்தமானங்களுக்கு ஒத்திருந்தால், அவைகளை உபயோகிப்பதில் தவறில்லை. இவைகளைப் பிரத்யேகமாய் மறுபடியும் எடுக்கவேண்டிய கஷ்டமும் பணச்செலவும் மிகுதியாகும், படமும் நன்றாய்ச் சோபிக்கும். இந்த ஸ்டாக் ஷாட்டுகளைத் தக்கபடி உபயோகிக்கும் திறமை எடிட்டரது புத்திக் கூர்மையைப் பொறுத்ததாம். இந்த வகையில் வெளிதேசங்களில் எடுக்கப்பட்டப் படங்களையும், சமயோசிதப்படி உபயோகிக்கலாம்.

இந்த இடத்தில் தமிழ் பேசும் படங்களின் முதலாளிகளுக்கு ஒரு வார்த்தைக் கூற விரும்புகிறேன். சாதாரணமாகப் படங்களெல்லாம் எடுத்தானவுடன் எல்லாம் முடிந்தாய் விட்டதென்றெண்ணி, எடிட் செய்பவர்களுக்குத் தக்கபடி அவகாசம் கொடுக்காமல், "எல்லா வேலையும் முடிந்து விட்டதே, சீக்கிரம் கோர்வை போட்டு படத்தைக் கொடுத்து விடுங்கள்," என்று அவர்களைத் தொந்திரவு செய்கிறார்கள். இது பெரும் தவறாகும். படம் எடுப்பதைவிட, அவைகளை எடிட் செய்யும் வேலைதான் அதிக முக்கியமான காரியம். இதைத் துரிதப் படுத்தியதினால் பல தமிழ் பேசும் படங்கள் கெட்டுப் போயிருக்கின்றன. இதற்குத் தக்கபடி சாவகாசம் கொடுத்து, புத்திக் கூர்மையுடைய எடிட்டரைக் கொண்டு எடிட் செய்தால், நன்றாய் எடுக்கப்படாத படமும் நன்றாய்த் தோன்றலாம், முடிவில் சினிமா தியேட்டரில் அதைப் பார்க்கும் ஜனங்களுக்கு.

எடிட்டருடைய இன்னொரு முக்கியமான வேலை, பேசும் படத்திற்குத் தக்கபடி பாக்கிரௌண்டு சங்கீதம் (Back ground music) ஏற்பாடு செய்யவேண்டியதாம். இதற்குத் தக்க தமிழ் மொழித் தொடர் எனக்கு அகப்படவில்லை. இதைப் பின்பாட்டு என்று கூறலாகாது; அது நாடகத்தில் பாடும் பின் பாட்டென்று தவறாக நினைக்கப்படும். ஏதாவது மௌனக்காட்சி நடைபெறும் பொழுதோ, அல்லது வசனம் பேசப்படும் பொழுதோ,

ரங்கத்திலில்லாமல, அதன் பின்புறமாகவோ அல்லது ஒருபக்கமாகவோ, இருந்து, நடிக்கப்படும் பாவத்திற்கு ஏற்றதான சங்கீதத்தைக் கலத்தலுக்கு, பின் அணிச் சங்கீதம் என்று ஒருவாறு பெயர் இடலாம்; ஆங்கிலத்தில் இதற்குப் பாக்கிரௌண்டு மியூசிக் என்று சொல்லுகிறார்கள். இதைத் தக்கபடி பேசும் படத்தில் சேர்த்தல் சுலபமென்று பலர் எண்ணலாம். என் அபிப்பிராயம் இது மிகவும் கடினமானக் காரியமென்பதாம். இதற்குக் கால ஞானமும் சங்கீத ஞானமும் இரண்டும் நிரம்ப வேண்டும். இதை ஒரு பிரத்யேகமான சிறு கலையேன்றே நான் சொல்லுவேன். மேநாட்டுப் பல படங்கள் சோபிப்பது, அவற்றை எடிட் செய்தவர்கள் மிகுந்த சிரமம் எடுத்துக்கொண்டு இந்தப் பின் அணிச் சங்கீதத்தைத் தக்கபடி ஆங்காங்கு உபயோகிப்பதேயாம். பல தமிழ் பேசும் படங்கள் சோபிக்காததின் காரணம் இந்த சங்கீதம் சில காட்சிகளில் முற்றிலும் இல்லாததினாலோ, அல்லது சரியாக உபயோகிக்கப்படாததினாலோ, என்பதற்கு ஐயமில்லை.

சில டைரெக்டர்கள் இந்தப் பின் அணிச் சங்கீதத்தைப் படம் எடுக்கும் பொழுதே ஆங்காங்குச் சேர்த்து எடுத்து விடுகிறார்கள். முடியுமானால் இது நல்லதுதான்; ஆயினும் இதனால் படமெடுக்கும் காலம் நீடிக்கும். படமெடுத்து முடிந்த பிறகு, இதைப் பிரத்யேகமாய் எடுத்து ஆங்காங்கு டப்பிங் (Dubbing) செய்தால் பணச் செலவைக் குறைக்கலாம்.

கடைசியாக எடிட்டர் செய்யவேண்டிய வேலை டைட்லிங் (Titling) என்பதாம். இதை "பெயர் கொடுத்தல்" என்று ஒருவாறு கூறலாம்; வேடிக்கையாக இதை "நாமகரணம்" எனலாம். முதலில் கதையின் பெயர், அதன் ஆசிரியன் பெயர், புரோட்டியூசர் களின் பெயரோ அவர்களின் கம்பெனியின் பெயரோ, சினேரியோ எழுதியவரின் பெயர், டைரெக்டரின் பெயர், காமிராமான் ஒலிப்பதிவாளி முதலிய முக்கிய தொழிலாளிகளின் பெயர்கள், பிறகு முக்கிய நடிகர் நடிகைகளின் பெயர், மற்றவர்களுடையப் பெயர் இவைகளையெல்லாம் தெளிவாக எழுதி அவைகளைப் படம் பிடித்துக் காட்ட வேண்டும். இவைகள் ஒவ்வொன்றாக மாறி வரும்பொழுது, எடிடர், டிஸ்ஸால்விங் (dissolving) வைபில் (wiping), முதலிய மார்க்கங்களில் தனக்குள்ள புத்தி

நுட்பங்களைக் காட்டலாம். இவைகளை எழுதுவதில் கவனிக்க வேண்டிய சில விஷயங்களுண்டு. ஒரு பெரிய திரையில் 40 பதங்களுக்குமேல் கொள்ளாது, அதற்கு மேலிருந்தால் படிப்பதும் கஷ்டம்; அன்றியும் பதங்களுக்குத் தக்கபடி, ஸ்லைடைக் காட்டவேண்டும். இவைகளிலெல்லாம் பதங்களை விஸ்தாரப்படுத்தாமல் எவ்வளவு குறுக்க முடியுமோ, அவ்வளவு குறுக்குதல் நலமாம். இதற்கும் தக்கபடி பின் அணிச் சங்கீதம் கொடுக்கவேண்டும் சாதாரணமாகத் தமிழ் பேசும்படங்களில், தெய்வ வணக்கத்தை இதில் பின் அணிச் சங்கீதமாகக் கோர்ப்பதுண்டு.

சில படங்களில் காலக்கழிவு முதலிய விஷயங்களைக் காண்பிப்பதற்காக, சில பதங்களைப் படத்தில் எழுதிக் காட்டவேண்டிவரும். உதாரணமாக, இந்தக் காட்சிக்கு அப்புறம் ஒரு வருடம் கழிகிறது, என்பதைக் குறிப்பதற்காக "ஒரு வருஷத்திற்கப்புறம்" என்று எழுதிப் படம் பிடித்துக் காட்டவேண்டிவரும். இதுபோன்ற காரியங்களை யெல்லாம் எடிட்டர் பார்த்துக்கொள்ள வேண்டும். இவ்விஷயத்தில் "சுருங்கச் சொல்லல்" ஓர் அழகு என்பதை மறக்கலாகாது.

எடிட்டர் முக்கியமாகக் கவனிக்கவேண்டிய சில விஷயங்கள் அடியில் வருமாறு:- (1) படத்தைப் பார்க்கிறவர்கள் இன்னின்ன காட்சி இன்னின்ன இடத்தில் நடக்கிறதென ஸ்பஷ்டமாய் அறியும்படிச் செய்யவேண்டும், (2) அதிகப் பணம் செலவழித்து புரோட்யூசர் ஏதாவது செட்டிங்குகள் ஏற்பாடு செய்திருந்தால் அவைகளையெல்லாம் பார்ப்பவர்கள் நன்றாய் பார்க்கும்படியாக முயற்சி எடுத்துக்கொள்ள வேண்டும். (3) நல்ல சம்பாஷணை நடிப்பு முதலியவைகளை யெல்லாம் எவ்வளவு அருகிலிருந்து பார்க்கச் செய்யக்கூடுமோ, அவ்வாறு செய்ய வழி தேடவேண்டும். (4) கதையின் தொடர்ச்சி கொஞ்சமேனும் விடாமலிருக்கும்படிச் செய்யவேண்டும். (5) கூடியவரையில் அனாவசியமான விஷயங்களை யெல்லாம் வெட்டிவிட வேண்டும். (6) கடைசியாக எடிட் செய்யுமுன் படத்தை இரண்டு மூன்று முறை அப்போதைக்கப்போது ஸ்டுடியோவிலுள்ள சிறு சினிமா சாலையில் ஸ்கிரீனில் போட்டுப் பார்க்கவேண்டும்.

(7) பின் அணிச் சங்கீதத்தைக் கவனிக்கும் பொழுது, சங்கீதம் மாத்திரமே யன்றி, சில ஷாட்டுகளில் மோடார் சப்தம், மணி சப்தம், கும்பல்களின் கூச்சல், தெருக் கூச்சல், சண்டை சப்தம் முதலியன வேண்டிய இடங்களிலெல்லாம் தக்கபடி இருக்கின்றதா என்று பார்த்துக் கொள்ளவேண்டும்.

எடிட்டர் வேலையைப் பற்றி ஒரே வாக்கியத்தில் கூறுவதனால் அவர், தன்னிடத்தில் கொடுக்கப்பட்ட பிலிம் துண்டுகளின் சாராம்சங்களையெல்லாம் ஒன்றும் விடாது, சத் இல்லா பாகங்களை வெட்டி யெறிந்து பிறகு வரிசைக் கிரமமாகத் தொடுத்து வைக்கவேண்டும் எனலாம்.

பேசும் படங்களை எடிட் செய்வதில் மேநாட்டார் சில புதிய வழிகளை உபயோகித்துள்ளார். இதைச் சில உதாரணங்களைக் கொண்டுதான் தெரியப் படுத்த முடியும். ஒரு காட்சியில் இரண்டு காதலர்கள் சல்லாபமாயிருக்கின்றனர் என்று எண்ணுவோம், உடனே ஒரு அழகிய பூந்தோட்டத்தில் இரண்டு அன்றில் பட்சிகள் கொஞ்சிக் குலாவுவதைக் காட்டினால், இது சிருங்கார ரசத்தை விஸ்தரிக்கு மல்லவா ? பாதுகா பட்டாபிஷேக நாடகத்தில் தசரதர் ஸ்ரீ ராமரைப் பிரிந்து கதறுகிற சந்தர்ப்பத்தில், உடனே கன்றைப் பிரிந்த தாய்ப் பசு கதறும் துண்டைக் காண்பித்தால் சோகத்தை அதிகரிக்குமன்றோ? நடக்கும் காட்சிக்குச் சம்பந்த மில்லா விட்டாலும், அதற்குச் சமானமான ஒரு காட்சியைக் காட்டி, முதல் காட்சி யிலிருந்த ரசத்தை அதிகப் படுத்துவதாம் இம் மார்க்கம்.

இன்னொரு மார்க்கம், நேர் விரோதங்களை எடுத்துக் காட்டிப் பார்ப்பவர்களுடைய கருணையையோ உற்சாகத்தையோ, அதிகப் படுத்துவதாம். இதற்கிரண்டொரு உதாரணங்களைக் கொடுக்கிறேன். நல்லதங்காள் கதையில், நல்லதங்காளும் அவளது குழந்தைகளும் அரண்மனையை விட்டுத் துரத்தப் பட்டக் காட்சி காட்டப் பட்டவுடன், உடனே மூளியலங்காரி பல விதமான திண்பண்டங்களையும் பழங்களையும் எதிரில் வைத்துக் கொண்டு மூக்குப் பிடிக்கத் தின்னும் ஒரு சிறு துண்டைக் காட்டினால், பார்ப்பவர்களுக்கு, நல்லதங்காள் அவளது குழந்தைகள் கதியைக் குறித்து அதிகப்

பரிதாபம் உண்டாக்கும் அல்லவா? மாணிக்கவாசகர் கதையைப் பேசும் படமாகக் காட்டும் பொழுது, மாணிக்க வாசகர், பாண்டியனது கட்டளையினால், வைகையாற்றங் கரையில் வெயிலில் நிறுத்தப் பட்டு முதுகில் பாராங்கல் சுமத்தப் பட்டு, பாண்டியன் சேவகர்களால் புளிய மிலாறுகளினால் அடிக்கப் படும் காட்சி காண்பித்தவுடன், உடனே அப்பாண்டியன், ஊர் நடைவாவியருகில் ஊஞ்சலில் உட்கார்ந்து கொண்டு, தன் மனைவியால் சந்தனம் பூசப்பட்டு, வேலையாட்களால் நான்கு புறமும் விசிறப்படும் காட்சியைக் காண்பித்தால் மாணிக்கவாசகர் படும் கஷ்டம் பார்ப்பவர்களுடைய மனத்தை இன்னும் உறுத்து மன்றோ?

மற்றொரு மார்க்கம் 'அறிகுறிகளை' உபயோகித்தல் எனலாம். இதற்கு ஓர் உதாரணத்தை இங்கு எழுதுகிறேன். குசேலர் கதையில் அவரது வறுமையைக் காட்டுவதற்கு, அவரது இடிந்த வீட்டிலுள்ள அடுப்பைக் காட்டி, அதில் ஒரு பூனை தன் குட்டிகளுடன் இருப்பதைக் காண்பித்தால், பல நாட்களாக அவரது வீட்டில் அடுப்பு மூட்டப் படாதிருக்கிற, அவ்வளவு வறுமையான ஸ்திதியில் இருப்பவர் என்பதை விளக்கு மன்றோ?

இம்மாதிரியான பல விஷயங்களை எடிடரானவர் பேசும் படத்தை எடிட் செய்யும் பொழுது, தன் புத்தி சாதுர்யப்படி சேர்த்துக் கொள்ளலாம்.

பதின்மூன்றாம் அத்யாம்

விளம்பரம் செய்வது

பேசும் படமானது சரியாக எடிட் செய்யப் பட்ட பின், புரொட்யூசர்கள் செய்ய வேண்டிய இரண்டு முக்கியமான வேலைகள் அப்படத்தைத் தக்க சினிமா சாலையில் காட்ட ஏற்பாடு செய்வதும், அதைத் தக்கபடி ஜனங்கள் அறிய விளம்பரம் செய்வதும்.

ஒரே படத்தை இரண்டு சினிமா சாலைகளில் காட்டும் பொழுது ஓரிடத்தில் நன்றாயிருக்கிறது, மற்றொரிடத்தில் நன்றாயில்லை. இதற்குக் காரணம், ஒரு சினிமா சாலையில் புரொஜெக்ட் செய்யும் கருவி நன்றாயிருப்பதும், மற்றோர் இடத்தில் நன்றாயிராததுமாம், அன்றியும் புரொஜெக்ட் செய்யும் பொழுது, வெளிச்சம், ஒலி முதலியவற்றைச் சரிப்படுத்துவதில் ஒன்றில் சாதுர்ய முடையவனாயிருப்பான், மற்றொன்றில் அதில் தேர்ச்சி யில்லாதவனாயிருப்பான்; ஆகவே முதலாளிகள் தங்கள் படங்களைக் கொடுக்கு முன் மேற்குறித்த விஷயங்களை யெல்லாம் கவனித்துப் பார்த்து, பிறகு தான் தக்க சினிமா சாலைகளில் தங்கள் படங்கள் வெளிவரும்படிச் செய்வது நலமாம்.

விளம்பரம் செய்யும் விஷயத்தில் நம்மவர்கள் அநேக விஷயங்களில் மேநாட்டாரிட மிருந்து கற்க வேண்டி யிருக்கிறது. அவர்கள் இதையும் ஒரு சிறு கலையாகக் கற்று மிகவும் தேர்ச்சி பெற்றிருக்கிறார்கள், இதைப் பற்றி புத்தகங்களும் எழுதி யிருக்கிறார்கள், அதன் நுட்பங்களை யெல்லாம் பற்றி இங்கு எழுதுவதற் கிடமில்லை. மொத்தத்தில் விளம்பரங்கள் ஜனங்களின் மனத்தை உடனே கவரும் படியாக விருக்க வேண்டு மென்றும், ஆரம்பத்தில் சிறுக ஆரம்பித்துப் போகப் போக விர்த்தி செய்து கொண்டு, பேசும் படம் வெளிப்படும் காலத்திற்குச் சமீபத்தில் அதிகமாக விளம்பரம் செய்ய வேண்டும் என்றும் குறிக்கலாம். பத்திரிகைகளில் பிரசுரம் செய்வதில், பொது ஜனங்கள் அதிகமாய்ப் படிக்கக் கூடிய ஆங்கில பத்திரிகைகளிலும் தமிழ்ப் பத்திரிகைகளிலும் பிரசுரம் செய்தல்

நலமாம். அன்றியும் படங்களை அதிகமாகத் தூக்கி வைத்தல் பிரயோஜனப்படாது; எவ்வளவு ஒழுங்கோ அதற்கு மேல் புகழ்வது நியாயமல்ல. படத்தைப் பார்த்து ஜனங்கள் புகழ்வதுதான் அநேக விதத்தில் உண்மையான விளம்பரமாகும். விளம்பரம் செய்வதில் மற்றவர்கள் செய்தபடியே நாமும் விளம்பரம் செய்தால் அவ்வளவாகப் பயன் படாது. புதிதான வழியில் விளம்பரம் செய்வதுதான் புத்தி சூட்சுமத்துக்கழகு. நல்ல படமாயிருந்தால் அதற்கு எவ்வளவு விளம்பரம் செய்தாலும் பயனளிக்கும்.

சுவர்களில் போஸ்டர்கள் (posters) ஒட்டுவதிலும், புதிய மாதிரிகளில் அவைகளை அச்சிட்டு, பார்ப்பவர்களுடைய மனத்தைக் கவர்தல் நலமாம். போஸ்டர்களை அச்சிடுவதில், ஒரு வாரத்தில் மற்றவர்களால் ஒட்டப் பட்ட போஸ்டர்கள் பெரும்பாலும் என்ன நிறம் இங்கில் அச்சிடப்பட்டிருக்கின்றன வென்று கவனித்து, அதற்கு மாறான வர்ண இங்கில் தங்கள் போஸ்டர்களை அச்சிடுதல், பார்ப்பவர்களுடைய கண்களை விரைவில் கவரும்.

பதினான்காம் அத்யாம்

பேசும் படத்தொழில் - ஜீவனோபாயம்

எனது நண்பர்களிற் பலர்- சிறுவர்களும் வயதானவர்களும் - "பேசும் படத்தொழிலில் புக வேண்டுமென்று எங்களுக்கு இச்சையாயிருக்கிறது- நீங்கள் என்ன சொல்லுகிறீர்கள்?'' என்று என்னைப் பன்முறை கேட்டிருக்கின்றனர். அக்கேள்விக்குப் பதிலாக இந்த அத்யாயத்தை எழுதி இச்சிறு புஸ்தகத்தை முடிக்கிறேன்.

முதலில், இதுவரையில் நாடக மேடையில் பிரகாசித்துக் கொண்டிருந்த நடிகர்களுக்கும் நடிகைகளுக்கும் ஒரு வார்த்தை. இவர்களெல்லாம் பேசும் படங்களில் நடிக்க விரும்புவது நியாயமும் சாதாரணமுமாம். பேசும் படங்கள் வந்த பிறகு நாடகமாடும் தொழில் மிகவும் க்ஷீணமடைந்து கொண்டு வருகிறது என்பது யாவரும் அறிந்த விஷயமே. ஆகவே நாடகமேடையில் நடித்துக் கொண்டிருந்தவர்களெல்லாம் இப்புது கலையில் புகுவது அவசியம் தான். ஆயினும் அவர்கள் முக்கியமாகக் கவனிக்கவேண்டிய விஷயம் ஒன்றுண்டு, அதாவது அப்படிச் செய்யுமுன், ஆங்கிலத்தில் இவ்விஷயத்தைப் பற்றி கூறும் புஸ்தகங்களைப் படித்தாவது, அல்லது அவைகளைக் கற்றுணர்ந்த ஓர் ஆசிரியனைக் கொண்டாவது, அரங்கத்தில் ஆடுவதற்கும், சினிமாவில் நடிப்பதற்கும் உள்ள பல பேதங்களைக் கற்றுணர்ந்து, பிறகே இத்தொழிலில் புகுதல் நலமாம்.

இதுவரையில் நாடகமேடையேறியிராத, சிறுவர்களுக்கும் சிறுமிகளுக்கும் நான் என்ன சொல்வேன் என்றால்- சினிமா தொழிலில் நீங்கள் புகவிரும்பினால், முன்பு நடிப்புக்கலையில் பயின்று தேர்ச்சி பெற்று, சினிமா நடிப்புக்குரிய முக்கிய அம்சங்களையும் கற்று, பிறகு அதில் தேர்ச்சி யடைந்தால், நீங்கள் அப்படிச் செய்யலாம்; அப்படிக்கில்லாது திடீரென்று சினிமாவில் நான் பெயர் பெற வேண்டுமென்று ஆரம்பித்தால் அது வீண் பிரயத்னமாகும். ஆயிரத்திலொருவர் அதிர்ஷ்ட வசத்தால் அவ்வாறு பெயரும் பொருளும் சம்பாதிக்கலாம்; மிகுந்த 999 பெயர் இப்பிரயத்னத்தில் தோல்விதான் அடையவேண்டிவரும். இக்கலை சுலபமானதல்ல; கஷ்டப்பட்டால் தான் வரும்; விருப்ப மிருந்தால் நாடகக்கலையில் தேர்ச்சி பெறும் விதத்தைப்பற்றி நான் எழுதியுள்ள ஒரு சிறு புஸ்தகத்தை வாசிக்கவும்.

தற்காலம் நன்றாய்ப் படித்து பி.ஏ., முதலிய பட்டம் பெற்றவர்கள், வேலையின்றிக் கஷ்டப்படுகிறார்கள் என்பது

எல்லோரும் அறிந்த விஷயமே, அவர்களுக்கெல்லாம் "சினிமா கலையையும் நீங்கள் ஜீவனோபாயமாகக் கொள்ளலாம்" என்று நான் கூறுவேன் அமெரிக்கா, இங்கிலாந்து முதலிய தேசங்களில், லாயர் வேலை, வயித்தியத் தொழில்; முதலிய தொழில்களை எப்படி கற்றவர்கள் மேற்கொள்ளுகிறார்களோ, அப்படியே சினிமாத் தொழிலையும் ஒரு கௌரவமான தொழிலாகக் கொள்ளுகிறார்கள். இதில் இழிவொன்றுமில்லை; கற்றறிந்த சிறுவர்களும் சிறுமிகளும் இதை ஒரு தொழிலாகக் கொள்ளலாம் என்பது என் அபிப்பிராயம். ஆயினும் கற்றறிந்த சிறுமிகள் இதைத் தொழிலாகக் கொண்டால், தங்கள் கற்பிற்குப் பின்னம் வராதபடி காப்பாற்றிக்கொள்ள வேண்டுமென்று நான் வற்புறுத்த வேண்டியதில்லை. தற்காலம் தமிழ் பேசும் படங்கள் முன்னுக்கு வராததற்குக் காரணம் நமது தமிழ் நாட்டுக் கற்றறிந்த ஆடவரும் பெண்களும் இதில் அதிகமாகப் புகாமையேயென்று நான் ஒருவாறு கூறக்கூடும். இங்கிலாந்து முதலிய தேசங்களில் சீமான்களுடைய பிள்ளைகளும் பெண்களும் கூடச் சினிமாத் தொழிலை மேற்கொள்வதினால், அத் தேசத்தில் இத் தொழில் இழிவாக மதிக்கப்படாது, நன்றாய் சோபிக்கின்றது என்பதற்குத் தடையில்லை. நம் நாட்டிலும் நல்லகுடும்பங்களில் உதித்த ஆண்களும் பெண்களும் மற்ற தொழில்களில் புகுவதுபோல் இதிலும் புகுதல் அவர்களுக்கும் நலமாகும், இக்கலைக்கும் நலம் தரும். ஆயினும் ஒரு வார்த்தை - லாயர் தொழில், உபாத்தியாயர் தொழில், இன்ஜினியிர் தொழில், முதலிய தொழில்களில் புகுமுன் எப்படி அவ்வத் தொழில்களின் கலையைக் கற்ற பின்னரே அதை மேற்கொள்ள வேண்டுமோ, அது போலவே நடிக்கும் தொழிலில்-அதிலும் சினிமாவில் நடிக்கும் தொழிலில்- நன்றாய்ப் பயின்ற பிறகே இதிலும் புகவேண்டும். இல்லாவிட்டால் இதில் பெயர் பெறவும் முடியாது பொருள் சம்பாதிக்கவும் முடியாது என்பது திண்ணம்.

சில நண்பர் சினிமாவுக்குச் சினேரியோ எழுதிப் பொருள் சம்பாதிக்க விரும்புகின்றனர். இவர்களுக்கு நான் என்ன சொல்வேன் என்றால், சினேரியோ எழுதவேண்டிய முறைகளைக் கற்பிக்க அமெரிக்கா, இங்கிலாந்து, ருஷ்யா முதலிய தேசத்துப் புஸ்தகங்கள் பல இருக்கின்றன, அவைகளை யெல்லாம் படித்து, பிறகு, இந்தியாவில் பிரபலமான பேசும் படங்களின் சினேரியோக்கள் எப்படி எழுதப்பட்டன என்பதை, கூடுமானால் படித்து அறிந்து, பிறகே இத்தொழிலில் நீங்கள் புகுதல் நலமாம் என்பதே.

மற்றும் சிலர் பேசும் படங்களின் காமிராமான், ஒலிப்பதிவாளி, எடிட்டர் முதலியவர்களாக விரும்புகின்றனர்.

இப்படிப் பட்டவர்களுக்கு நான் சொல்ல விரும்புவது அடியிற் கண்டதாகும்:- உங்களுக்குக் கைப்பொருள் கொஞ்சம் இருந்தால் அமெரிக்கா இங்கிலாந்து ஜெர்மனி முதலிய தேசங்களுக்குப் போய் மேற் கண்ட தொழில்களில் ஒன்றிரண்டு வருடங்களாவது அப்பிரென்டிஸ் (apprentice)களாக-வித்யாத்திகளாக - இருந்து நீங்கள் கற்க விரும்பின தொழிலின் நுட்பங்கள் யெல்லாம் அறிந்த பிறகு, அவ்வேலையை மேற் கொள்ளுதல் தகுதியாம். அப்படிச் செய்யக் கையில் பொருள் இல்லாவிட்டால், வட இந்தியாவில் கல்கத்தா, பம்பாய், கோல்ஹாபுரி, பூனா முதலிய ஸ்டூடியோக்களில் யாருடைய சிபாரிசாவது பெற்று அங்குக் காமிராமான், ஒலிப்பதிவாளி, முதலிய தொழிலாளிகளிடம் அமர்ந்து அவ்வேலைகளைக் கற்பது நியாயம். இத்தொழில்களைப் பற்றிய புஸ்தகங்கள் அநேகம் இருந்த போதிலும் அவைகளை மாத்திரம் படித்தால் போதாது. நேராக அந்தத் தொழில்களை நடத்துபவர்களின் கீழிருந்து அவர்கள் செய்யும் வேலையைப் பார்த்துக் கற்கவேண்டிய விஷயங்கள் அநேகம் இருக்கின்றன. ஆகவே புத்தகப் படிப்புடன், பிராக்டிகல் டிரெய்னிங்கும் (practical training) அவசியம் வேண்டும்.

கடைசியில் பேசும்படங்களுக்கு டைரெக்டர்களாயிருக்க சிலர் விரும்புகின்றனர்; இவர்களுக்கு நான் என்ன பதில் சொல்வேன் என்றால்:- இது மிகவும் கடினமான தொழில். இதைச் சரியாகச் செய்வதற்குப் பேசும் படங்களுக்குரிய எல்லா வேலைகளும் தெரிந்தவனாயிருக்க வேண்டும்; சினேரியோ எழுதுவதைப் பற்றியும் அறிந்திருக்க வேண்டும், காமிராவைக் கொண்டு படம் பிடிப்பதும் மைக்ர போனைக் கொண்டு ஒலிப்பதிவு செய்வதும் கொஞ்சம் பழகியிருக்கவேண்டும், எடிட் செய்யும் விதமும் பயின்றிருக்கவேண்டும், அன்றியும் நடிப்புக்கலை நன்றாய்த் தெரிந்திருக்க வேண்டும். இதன் பொருட்டுதான் இங்கிலாந்து அமெரிக்கா முதலிய தேசங்களில் பிரபல நடிகர்களுக்குக் கொடுக்கும் சம்பளத்தைவிட டைரெக்டர்களுக்கு அதிகச் சம்பளம் கொடுக்கின்றனர். டைரெக்டர்கள் கெட்டிக்காரர்களாயிருந்தால் சாதாரணமான கதைகளும் நன்றாய்ச் சோபிக்கச் செய்யலாம்; டைரெக்டர்கள் கெட்டிக்காரர்களாயில்லா விட்டால் நல்ல கதைகளும் சோபிக்கமாட்டா. ஆகவே டைரெக்டர்களாக விரும்புவோர்கள் பேசும்படங்களை டைரெக்ட் செய்வதைப் பற்றி மேநாட்டார் எழுதியுள்ள பல புஸ்தகங்களையும் ஆரய்ந்தறிந்து, பிறகு பிரபல டைரெக்டர்கள் பேசும்படங்களை டைரெக்ட் செய்வதைப் பக்கத்திலிருந்து பார்த்து, பல விஷயங்களை அவர்களிடமிருந்து நேராகக் கற்ற பிறகே, டைரெக்டர்களாக ஆரம்பிப்பது நலம்.

❄❄❄❄❄

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை – 600 113.
அண்மை வெளியீடுகள்

AN INTRODUCTION TO RELIGION AND PHILOSOPHY - TEVARAM AND TIVVIYAPPRAPANTAM	200.00
குறுந்தொகை – ஒரு நுண்ணாய்வு	80.00
தமிழ்நாடகம்–நேற்றும் இன்றும்	30.00
நாடகமும் நாடகக் கம்பெனி அனுபவங்களும்	60.00
திருக்குறள் பூரணலிங்கம் பிள்ளை ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு	100.00
ஐங்குறுநூறு மூலமும் உரையும்	85.00
தனிநாயகம் அடிகளாரின் சொற்பொழிவுகள்	40.00
நானும் என் எழுத்தும்	50.00
தமிழர் கட்டிடக்கலை	30.00
THE NARRINAI FOUR HUNDRED	175.00
சர்வக்ஞர் உரைப்பா	40.00
தமிழில் ஆவணங்கள்	75.00
தமிழ் மேடை நாடக வரலாறு	55.00
பரதநாட்டிய சாஸ்திரம்	150.00
இந்திய விடுதலைக்குப் பின் தமிழிலக்கியச் செல்நெறிகள்	55.00
மேலை நோக்கில் தமிழ்க்கவிதை	100.00
SOUND CORRESPONDENCES BETWEEN TAMIL & JAPANESE	35.00
அயலகத் தமிழ்க்கலை, இலக்கியம், சமகாலச் செல்நெறிகள்	125.00
TAMIL LITERATURE AND INDIAN PHILOSOPHY	200.00
சதகத்திரட்டு தொகுதி–1	80.00
தொல்காப்பிய இலக்கண மொழியியல் கோட்பாடுகள்	70.00
எழுத்திலக்கணக் கோட்பாடு	70.00
சதகத்திரட்டு தொகுதி–2	55.00
தமிழ்ப் பண்பாடு	25.00
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனச் சுவடி விளக்க அட்டவணை–4	70.00
சுவடிச்சுடர்	120.00
தமிழிலக்கியத்தில் ஊனமுற்றோர்	45.00
தமிழக மகளிரியல்	80.00
தமிழ்மொழி–இன–இலக்கிய மேம்பாடு	
மறைமலையடிகளாரின் பங்களிப்பு	20.00
அறிவியல் தொழில் நுட்பக் கல்வி இன்றைய சந்தைச் சவால்கள்	25.00
WORK BOOK SPOKEN TAMIL	50.00
தமிழ் அன்னை	40.00
பெரியாரின் பண்பாட்டுப் புரட்சி	25.00
வ.உ.சி. வளர்த்த தமிழ்	20.00
மிருச்ச கடிகம்	50.00
தமிழக வரலாறு மக்களும் பண்பாடும்	125.00
தமிழில் விடுதலை இலக்கியம்	20.00
உலக அரங்கில் தமிழ்	30.00
பாரதி இந்தியா	40.00
தெசிணியின் தமிழாக்கப்பாடல் திரட்டு	50.00
உவேசா பதிப்புப்பணியும் பன்முகமாட்சியும்	35.00
தமிழ்மொழியின் வரலாறு	30.00
கோவலன் கதை	50.00
தமிழ் அச்சுத்தந்தை அண்ட்ரிக் அடிகளார்	30.00

455 நடிப்புக்கலையும் பேசும்படக்காட்சியும் 40.00