நாடகத் திறன்

மெலட்டூர் ஞானாம்பாள் சுவாமிநாதன்

நாடகத் தமிழ்

அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு

28914

சொற்பொழிவாளர் :

பேராசிரியர் தா. ஏ. ஞானமூர்த்தி

நாள் :

24—8—1987

முற்பகல் **11—00** மணி

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம்
தஞ்சாவூர்

மெலட்டூர் ஞானாம்பாள் சுவாமிநாதன்

நாடகத் தமிழ்
அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு

நிறுவியோர் :

பேராசிரியர் மேஜர் கிருட்டிணமூர்த்தி,

திரு. அ. இராமநாதன்

மற்றும்
உடன்பிறப்பினர்

சொற்பொழிவாளர் :

பேராசிரியர் தா. ஏ. ஞானமூர்த்தி

நாள் :

24—8—1987

முற்பகல் **11—00** மணி

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம்
தஞ்சாவூர்

உள்ளுறை

		பக்கம்
1.	தமிழ் நாடகத் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்	1
2.	நாடகக் கொள்கை	17
3.	நடிப்பியல்	62
	துணை நூற்பட்டியல்	85
	அருஞ் சொற்குறிப்பு	87

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழக வெளியீடு : 88

திருவள்ளுவர் ஆண்டு 2018-ஆவணி - ஆகட்டு 1987

நூல் : நாடகத் திறன்

ஆசிரியர் : தா. ஏ. ஞானமூர்த்தி

பதிப்பு : முதற்பதிப்பு

விலை : உரு. 10-00

அச்சு : லாவி யின் அச்சகம்,
தஞ்சாவூர்.

நாடகத் திறன்

1. தமிழ் நாடகத் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

நாகரிகத்தின் அடையாளம்

கலை ஒரு கலைஞனின் ஆழ்ந்த அனுபவத்தின் வெளிப்பாடாகும். கலைஞன் எதனையும் ஊடுருவி நோக்கும் ஆற்றல் உடையவன். இவ்வாற்றலால் அவன் மனித சமுதாயத்திற்கு நன்மை தரத்தக்க நிலையான மதிப்புகளை ஊடுருவி நோக்கித் தேர்ந்து தெளிந்து அவற்றைத் தன் படைப்பில் கலை நலம் பொலியப் படைக்கிறான். பல்வேறு கலைகளில் முழுமை எய்திய ஒரு நாடு நாகரிகத்தில் தலைசிறந்த நாடாகப் போற்றப்படும். இன்னொரு வகையில் கூறவேண்டுமாயின் நாகரிகத்தின் உச்ச நிலையை எய்திய நாடே பலவகைக் கலைகளை உடையதாய் விளங்கும் எனலாம்.

தலை சிறந்த கலை

பலவகைக் கலைகளுள்ளும் நாடகம் மிகச் சிறந்ததாகும். நாடகத்தில் பல கலைகளும் நிறைந்துள்ளன. இயல், இசை, ஓவியம், ஒப்பனை முதலான கலைகள் நாடகத்தில் இயைந்து அது சிறப்புறுகிறது. எனவே, நாடகத்தை ஒரு பல்கலைக் கொள்கலம் எனலாம். இயல், இசை முதலான கலைகள் கருத்திற்கு மட்டும் இன்பம் தருகின்றன. ஆனால், நாடகம் கண்ணுக்கும் கருத்துக்கும் ஒருங்கே இன்பமூட்டி நம்மை உணர்ச்சி வெள்ளத்துள் ஆழ்த்துகிறது. இவ்வாறு நாடகம் பல வகையிலும் பயன்தந்து ஓர் ஒப்பற்ற கலையாகத் திகழ்கிறது.

நாடகக் கலைத் தோற்றம்

இசை, நடனம், நாடகம் ஆகியன நிகழ்வுக் கலைகள் (Performing Arts) ஆகும். இசை வாயிலாக நடனமும் நடனம் வாயிலாக நாடகமும் தோன்றின எனலாம்.

பொதுவாக மனிதன் மிக்க மகிழ்ச்சி எய்தும் போது இயல்பாகவே அவனுடைய உவகை உணர்ச்சி பாட்டாக வெளிப்படுதலுண்டு. மிகப் பழங்காலத்தில் மக்கள் உள்ளத்தில் மகிழ்ச்சி பொங்கி வழிந்த போது, அவ்வுணர்ச்சி பாட்டாக வெளிப்பட்டு அப்பாடல் இசை வடிவு எய்தி இருக்கலாம். கலைகளுள் இசை ஒன்றே வேறு சாதனங்கள் எதுவுமின்றி நேரடியாக நம் உள்ளத்தைத் தொட்டு உணர்ச்சியைப் பெருக்கெடுக்கச் செய்கிறது. மற்றக் கலைகளுக்கு இங்ஙனம் மக்கள் உள்ளத்தை நேரடியாகத் தொடும் ஆற்றல் இல்லை. அவை நம் உள்ளத்தைக் கவரும் வண்ணம் படைப்பதற்கு இன்றியமையாத பல சாதனங்கள் தேவை. இசைக்குரிய இத்தனிப்பட்ட ஆற்றலால் மனிதன் அதன் பண்ணுக்கு ஏற்ற வண்ணம் ஆடல் புரிந்து தன் உவகை உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்தினான் எனலாம். இதனின்றும் நடனம் இசையிலிருந்து தோன்றியதாகக் கொள்ளலாம் நாளடைவில் நடனம் கதை தழுவிய நடனமாக வளர்ச்சியுற்றது. இக்கதை தழுவிய நடனமே சங்க காலத்திலும் சங்கம் மருவிய காலத்திலும் நாடகம் எனக் கொள்ளப்பட்டது. நாடகமாவது "கதை தழுவிய கூத்து" என்பர் அடியார்க்கு நல்லார். நடனக் கலை வல்லுநர்கள் கூத்தர் என்றும், நடிகர்கள் பொருநர் என்றும் சங்க காலத்தில் வழங்கப்பெற்றனர்.[2] நடனக் கலையிலும் நடிப்புக் கலையிலும் தேர்ந்த நங்கையர் விறலியர் எனப்பட்டனர். விறல் என்பது உள்ளத்தில் தோன்றும் உணர்ச்சியை உடலின்கண் கலைநலம் பொருந்த வெளிப்படுத்திக் காட்டுதல் எனப் பொருள் படும்.

இருவகை நாடகங்கள்

சங்க காலத்திலும் சங்கம் மருவிய காலத்திலும் அரசர்களுக்கென நடத்தப்பெற்ற நாடகங்கள் மன்னர் மாளிகை எல்லைக்குள் இருந்த அரங்கத்திலும் பொது மக்களுக்கென நடைபெற்ற நாட

---

1. சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்று காதை அடி 12, அடியார்க்கு நல்லார் உரை..

2. டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார், தமிழகக் கலைகள், 1959, ப. 105.

கங்கள் பொது இடங்களில் அமைந்த மன்றங்களிலும் நடை பெற்றன. மன்னர்களுக்கென நடைபெற்ற நாடகம் வேத்தியல் என்றும், பொதுமக்களுக்கான நாடகம் பொதுவியல் என்றும் வழங்கப்பெற்றன.[3]

1 மேடை அமைப்பு

நடனம், நாடகம் ஆகிய கலைகளை நிகழ்த்துதற்கேற்ற மேடை அமைப்பின் விளக்கங்களை மிகத் தெளிவாகச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது. அக்கால மேடையின் நீளம் எட்டுக் கோல்கள்; அகலம் ஏழு கோல்கள்; தரையிலிருந்து மேடையின் உயரம் ஒரு கோல். உத்தம மனிதனின் கைக்கட்டைவிரல் நீளம் 24 மடங்குக் கொண்டது ஒரு கோல்.[4] ஒரு கோல் ஏறத்தாழ நான்கடி எனலாம். எனவே, மேடை அளவு அடி அளவில் பின்வருமாறு: நீளம் 32 அடி; அகலம் 28 அடி; தரையிலிருந்து மேடையின் உயரம் 4 அடி. மேடையின் கூரை தூண்களால் தாங்கப் பெற்ற மரப்பலகையால் அமைந்ததாகும். மேடையிலிருந்து கூரையின் உயரம் நான்கு கோல்கள்—அதாவது 16 அடி. இம்மேடையின் அளவு ஏறத்தாழ இக்காலத்தில் நடனம், நாடகம் ஆகியவை நடைபெறுவதற்கு அமைக்கப்படும் மேடையின் அளவினை ஒத்திருப்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். மேடையில் நுழைவதற்கும் வெளியேறுவதற்கும் கதவுடைய இரண்டு வழிகள் இருந்தன. மேடைத்தூண்களின் நிழல் மேடையில் விழாதபடி மேடை விளக்குகள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. தூண்களில் திரைகள் பொருத்தப்பட்டிருந்தன. அத்திரைகளாவன: ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி, கரந்துவரல் எழினி என்பன ஆகும். இவை ஒருவேளை வெவ்வேறு காட்சிகளுக்கேற்ற வெவ்வேறு திரைகளாக இருக்கலாம். மேடை முற்பகுதியின் மேலிடம் உள்ளத்தைக் கவரும் வண்ண ஓவியங்களாலும் அழகான முத்துமாலைகளாலும் அலங்கரிக்கப்பட்டிருந்தது.

நாடக நிகழ்ச்சிக் கூறுகள்

நடன நாடக நிகழ்ச்சி அதற்குரிய பதினான்கு கூறுகளைக் கொண்டதாகும். அவை விலக்குறுப்புக்கள் எனப்படும். அவை யாவன: பொருள், யோனி, விருத்தி, சந்தி, சுவைக்குறிப்பு, சாதி, சத்துவம், அவிநயம், சொல், சொல்வகை, வண்ணம், வரி, வரிக்

---

3. சிலம்பு, ந. மு. வேங்கடசாமி நாட்டார் உரை, 1966, ப. 53.
4. சிலம்பு, அரங்கேற்று காதை அடி 100-110.

கூத்து, சேதம் என்பனவாம். பொருளாவது கதைக்கரு; யோனி - கதைக்கரு தோன்றும் இடம்; விருத்தி-நாடகத்தின் இயல்புகள்; சந்தி-நாடகத்தின் கதைக் கோப்பு அமைப்பு; சுவை-ஒன்பான் சுவை; குறிப்பு - உள்ளுணர்ச்சி; சாதி - நாடக வகை; சத்துவம் - மெய்ப்பாடு; அவிநயம் - உணர்ச்சியை விளக்கும் நடிப்பு; சொல் - சொற்களால் வெளிப்படுத்தல்; சொல்வகை-சொற்களால் வெளிப்படுத்தும் வகைகள்; வண்ணம்- நான்கடிச்செய்யுட்கள் கொண்ட பாடல்; வரி - வரிக்கூத்துக்குரிய பாடல்; சேதம் - ஆரியம், தமிழ் என்னும் இருவகை நடன நாடகங்களுக்குத் தக்கபடி அமைக்கும் பழங்கதை. இப்பதினான்கு முக்கியக் கூறுகள் ஒவ்வொன்றும் பல உட்கூறுகளைக் கொண்டுள்ளது. விரிவஞ்சி அவை இங்கு விளக்கப்பெறவில்லை.[5]

மாதவியின் பதினொரு வகை நடன நாடகம்

இந்திர விழாவின் இறுதிநாளில் புகார் நகரின் பொதுவிடத்தில் மாதவி பதினொரு வகையான நடன நாடகங்கள் நிகழ்த்தியதாகச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது. இவ்வாடல்கள் கடவுளர்கள், அசுரர்களை வென்ற திறங்களைக் குறிப்பனவாகும். அக்காலத்தில் இவ்வகை நடனநாடகங்கள் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தன. அந்நாடகங்களின் பெயர்களாவன: (1) அல்லியம் (2) கொடு கொட்டி (3) குடை (4) குடம் (5) பாண்டுரங்கம் (6) மல் (7) துடி (8) கடையம் (9) பேடு (10) மரக்கால் (11) பாவை.

அல்லியமாவது தன்னைக் கொல்லும் பொருட்டுக் கஞ்சன் வஞ்சனையாக அனுப்பிய யானையின் தந்தங்களைக் கடவுளாகிய கண்ணன் உடைத்தெறிந்து அதைக் கொன்ற கதையை விளக்குவதாகும்.[6]

சிவபெருமான் அசுரர்களின் முப்புரங்களை எரித்து, அவை தீப்பற்றி எரியுங்கால் மகிழ்ச்சி கூர்ந்து தம் கைகளைக் கொட்டி ஆடும் நடன நாடகம் கொடுகொட்டி.[7]

முருகக்கடவுள் அசுரர்களை எதிர்த்துப் போரிட்டு, அவர்களைத் தோற்றோடும்படி செய்து, தன் குடையைச் சாய்த்து ஆடுவதைக் குடை என்னும் நடன நாடகம் குறிக்கும்.[8]

---

5. சிலம்பு, உ. வே. சா. பதிப்பு, 1968 அரங்கேற்று காதை அடியார்க்கு நல்லார் உரை, பக் 82-89.
6. சிலம்பு, கடலாடுகாதை, வரி 46-48.
7. மேற்படி, வரி 40-43.
8. மேற்படி, வரி 52-53.

வாணன் என்ற அசுரனால் சிறைப்படுத்தப்பட்ட மன்மதனின் மகன் அநிருத்தனை விடுவிக்கும் பொருட்டுக் கண்ணபெருமான் வாணனின் 'சோ' என்னும் நகர வீதியில் குடங்கொண்டு ஆடிச் சென்றதை விளக்குவது குடக்கூத்து.[9]

பாண்டரங்கமாவது, நான்முகன் தம் தேரோட்டி வர அவனுக்காகச் சிவபெருமான் அசுரர்களின் முப்புரங்கள் பொடியாகும்படி எரித்து, பின்பு ஆடிய கூத்தை விளக்குவதாகும்.[10]

கண்ணபெருமான் வாணன் என்ற அசுரனோடு மற்போர் புரிந்து அவனைக் கொன்ற பிறகு ஆடிய ஆட்டத்தை 'மல்' விளக்குகிறது.[11]

முருகப்பெருமான் கடலின்கண் சூரன் என்ற அசுரனைக் கொன்று பின்பு கடலின் நீர்ப்பரப்பில் நின்று துடியாகிய இசைக் கருவியைக் கொட்டி ஆடியது 'துடி' ஆகும்.[12]

வாணனின் 'சோ' நகரின் வடதிசையிலுள்ள இந்திரன் மனைவி அயிராணி உழத்தி வேடத்துடன் ஆடிய ஆடல் 'கடையம்' எனப்படும்.[13]

வாணனின் 'சோ' நகரில் சிறையிடப்பட்ட தன் மகன் அநிருத்தனை விடுவிக்கும் பொருட்டுக் காமன் ஆடிய நடனம் 'பேடு' எனப்படும்.[14]

கொற்றவையை நேரடியாக எதிர்த்துப் போர் செய்ய இயலாத அசுரர்கள் பாம்பு, தேள், முதலியவற்றை அனுப்பி அவளைக் கொல்ல முயலுங்கால், கொற்றவை மரக்காலால் அவ்வுயிரினங்களை நசுக்கி அழித்து மரக்கால் மீது நின்று ஆடிய ஆடல் 'மரக்கால்' ஆகும்.[15]

'பாவை' என்னும் நடனம், திருமகளை எதிர்த்துப் போரிட வந்த அசுரர்கள் அவளுடைய பேரழகில் மயங்கி இறக்குங்கால் திருமகள் நிகழ்த்திய ஆடலை விளக்குவதாகும்.[16]

---

9 சிலம்பு கடலாடுகாதை, வரி 54-55.
10 மேற்படி, வரி 44-45
11 மேற்படி, வரி 48-49
12 மேற்படி, வரி 49-51
13 மேற்படி, வரி 62-63
14 மேற்படி, வரி 56-57
15 மேற்படி, வரி 58-59
16 மேற்படி, வரி 60-61

இச்சான்றுகள் சிலப்பதிகாரக் காலத்திலும் அதற்கு முன்பும் கதை தழுவிய கூத்தாக நாடகம் விளங்கிய திறத்தைத் தெளிவு படுத்துகின்றன.

பல்லவர் காலம்

கதை தழுவிய கூத்தாகச் சங்கம் மருவிய காலம் வரை திகழ்ந்த நாடகம், பல்லவர் காலத்தில் (கி. பி. 3—7 ஆம் நூற்றாண்டு) நடிப்பும் உரையாடலும் கலந்த வடிவமாக வளர்ச்சியுற்றது. மகேந்திர வர்மன் என்ற பல்லவ மன்னன் (கி. பி. 7 ஆம் நூற்றாண்டு) 'மத்த விலாசப் பிரகசனம்' என்ற நாடகத்தை இயற்றினான். பல்லாவரம், திரிச்சிராப்பள்ளி ஆகிய இடங்களிலுள்ள குகைக்கோயில்களில் காணும் கல்வெட்டுக்களி லிருந்து இவ்வுண்மை தெளிவாகிறது.[17] இக்கல்வெட்டுக்களில் 'மத்தவிலாசம்' என்ற சொல் காணப்படுகிறது. இச்சொல் 'மத்தவிலாசம்' என்ற நாட கத்தை எழுதிய மகேந்திர வர்மனைக் குறிப்பதாகும். மாமண்டூர் குகைக்கோயிலில் வடமொழியில் அமைந்த கல்வெட்டொன்றில் 'மத்தவிலாசப் பிரகசனம்' என்ற சொல் குறிக்கப்பட்டுள்ளது.[18] இக்குகைக்கோயில் மகேந்திர வர்மன் காலத்தில் தோன்றியதாகும். 'பிரகசனம்' என்ற சொல்லுக்கு நகைச்சுவை நாடகம் என்பது பொருள்.

" நகைச்சுவை தன்னை மிகுத்துக் காட்டி
ஒன்றே யாதல் இரண்டே யாதல்
அங்கங் கொண்ட தரும்பிர கசனம்"19

என்பது நாடகவியல் நூற்பா.

'மத்த விலாச நாடகத்தில் நகைச்சுவையும் அங்கதமும் நிறைந்துள்ளன. இந்நாடகம் 'காபாலிகம்' 'பாசுபதம்' என்ற சைவ சமயப் பிரிவுகளையும் புத்த சமயத்தையும் மிகவும் நுட்பமாகத் தாக்குகிறது.

சத்தியசோமன் என்ற காபாலிகன் தன் மனைவி தேவசோமை யோடு காஞ்சி நகரத்திலுள்ள ஒரு கள்ளுக் கடைக்குச் சென்று இருவரும் கள் அருந்துகின்றனர். காபாலிகன் கள் வெறி மயக்கத்

17 மயிலை சீனி, வேங்கடசாமி, மகேந்திரவர்மன், 1978, ப. 131

18 மேற்படி

19 வி. கோ. சூரியநாராயண சாத்திரியார், நாடகவியல், 1956 நூ.பா. 134

தில் தன் வெண்ணிறமுடைய பிச்சைப் பாத்திரத்தை அக்கள்ளுக் கடையில் மறந்து வைத்துவிட்டுத் தன் மனைவியோடு வெளியே வருகிறான். அவன் அந்நகரின் வழியே செல்லும்போது தன் பிச்சைப் பாத்திரத்தின் நினைவு வருகிறது. அவன் உடனே கள்ளுக் கடைக்குத் திரும்பிச் செல்கிறான். அங்கு அவனுடைய பிச்சைப் பாத்திரம் இல்லை. அவன் தன் மனைவியோடு பிச்சைப் பாத்திரத்தைத் தேடிய வண்ணம் நகரின் வழியே வருகிறான். வழியில் நாகசேனன் என்ற புத்தத் துறவி தான் அணிந்திருக்கும் காவி உடைக்குள் தன் பிச்சைப் பாத்திரத்தை மறைத்துக் கொண்டு வருவதைக் காண்கிறான். தன் பிச்சைப் பாத்திரத்தை அந்தப் புத்தத் துறவி திருடி உடைக்குள் மறைத்து வைத்துக் கொண்டு வருவதாகக் காபாலிகன் ஐயுறுகிறான். அவன் தன் மனைவியுடன் புத்தத் துறவியிடம் சென்று தன் பிச்சைப் பாத்திரத்தைத் திருப்பித் தருமாறு கேட்கிறான். காபாலிகன் மனைவியின் அழகு புத்தத் துறவியின் மனத்தைக் கவர்கிறது. அவன் அவள் மேனியின் அழகைக் கண்டு தனக்குள் சுவைக்கிறான். புத்தத் துறவி தன்னிடம் மறைத்து வைத்திருக்கும் பிச்சைப் பாத்திரத்தைக் காட்டுமாறு காபாலிகன் கேட்கிறான். புத்தத் துறவி மறுக்கிறான். அவனிடமிருந்து அப்பாத்திரத்தைக் கைப்பற்றக் காபாலிகன் முயற்சி செய்கிறான். புத்தத் துறவி அவனைத் தன் காலால் உதைத்துக் கீழே தள்ளுகிறான். காபாலிகன் மனைவி சீற்றமுற்றுப் புத்தத் துறவி மீது பாய்ந்து அவன் தலையைப் பிடிக்க முயல்கிறாள். தலை முழுமையும் மொட்டையாக இருப்பதால் அவளால் அதைப் பற்ற முடியாமல், கீழே விழுகிறாள். புத்தத் துறவி அவளைத் தூக்க அவள் கையைப் பற்றுகிறான். தன் மனைவியைக் கெடுக்கத் துறவி முயல்கிறான் என்று காபாலிகன் கத்துகிறான்; துறவியைத் தாக்குகிறான். துறவி "துன்பம் நிலையற்றது" என்று கூவுகிறான். காபாலிகனும் புத்தத் துறவி தன்பிச்சைப் பாத்திரத்தைத் திருடிக் கொண்டதாகக் கத்துகிறான். காபாலிகன் கத்துவதைக் கேட்டுப் பாசுபதன் அவனிடம் வருகிறான். பாசுபதனும் காபாலிகன் மனைவியின் அழகில் தன் உள்ளத்தைப் பறிகொடுத்து அவளை அடைய விரும்பு கிறான். புத்தத் துறவி தன் பிச்சைப் பாத்திரத்தைத் திருடிக் கொண்டதாகப் பாசுபதனிடம் சொல்கிறான். ஆனால், புத்தத் துறவி அதை மறுக்கிறான். அவன் மறைத்து வைத்திருக்கும் பிச்சைப் பாத்திரத்தை வெளியே எடுத்துக்காட்டுமாறு பாசுபதன் கூறுகிறான். துறவி தன் பிச்சைப் பாத்திரத்தை வெளியே எடுத்துக் காட்டுகிறான். அப்பாத்திரம் கறுப்பு நிறமாய் இருப்பதைக் காபாலிகன் காண்கிறான். எனினும், தன் வெள்ளை நிறப் பாத்திரத்திற்குத் துறவி கறுப்பு நிறம் பூசி விட்டான் என்று காபாலிகன் துறவி மீது குற்றம் சாட்டுகிறான். அதைக் கேட்டதும்

துறவி நியாய மன்றத்துக்கு வருமாறு அழைக்கிறான். அவர்கள் அனைவரும் நியாய மன்றம் நோக்கிப் போகிறார்கள். வழியில் ஒரு பயித்தியக்காரனிடம் தன் பிச்சைப் பாத்திரம் இருப்பதைக் காபாலிகன் காண்கிறான். அவன் மிகவும் தந்திரமாக அப் பயித்தியக்காரனிடமிருந்து தன் பாத்திரத்தை எடுத்துக்கொண்டு அவனைப் போகும்படி செய்கிறான். காபாலிகன் தன் பாத்திரத்தை மீண்டும் அடைந்ததைக் குறித்துப் புத்தத் துறவி தன் மகிழ்ச் சியைத் தெரிவிக்கிறான். பாசுபதனும் தன் மகிழ்ச்சியைக் கூறு கிறான்.

இக்கதையில் காபாலிகர், பாசுபதர், புத்தத் துறவிகள் ஆகியோரின் தவறான நடத்தைகள் கடுமையாக அங்கத முறையில் தாக்கப்பட்டிருப்பதை உணரலாம்.

மகேந்திரவர்ம பல்லவன் தன் வாழ்க்கையின் தொடக்கக் காலத்தில் சமண சமயத்தைச் சார்ந்தவனாக இருந்தமையால் இந் நாடகம் வாயிலாக ஏனைய சமயத் துறவிகளின் தவறான ஒழுக்கங் களை வெளிப்படுத்தியுள்ளான் எனலாம். இராச சிம்மன் பல்லவ மன்னன் காலத்தில் வடமொழியில் சிறு நாடகங்கள் எழுதப் பெற்று அவனுடைய அரண்மனை அரங்கில் நடிக்கப்பட்டன.[20]

பல்லவ மன்னர்கள் குகைக் கோயில்களைக் கட்டுவதில் பெரிதும் நாட்டம் செலுத்தினர். இதனால் வெவ்வேறிடங்களில் பல குகைக் கோயில்கள் தோன்றின. பெரும் பாறைகளைக் குடைந்து கலைநலம் விளங்கக் கோயில்கள் உருவாக்கப்பட்டன, ஆனால், நடனம், நாடகம் ஆகியவற்றை நிகழ்த்துதற்கு ஏற்ற மேடை அமைப்பதற்கு அக்குகைக் கோயில்கள் பெரியனவாகவும் வசதியுடையனவாகவும் இல்லை. எனவே, நடனம், நாடகம் ஆகி யவை மன்னன் அவையிலோ ஒரு பொது இடத்திலோ நடத்தப் பெற்றன எனக்கொள்ளலாம்.

சோழர் காலம்

சோழ மன்னர்களும் நாடகக் கலைக்கு ஆக்கந்தந்து வளர்த் தனர் என்பது அவர்தம் வரலாற்றிலிருந்து தெரிகிறது. பத்தாம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய 'சீவக சிந்தாமணி'க் காப்பியத்தில் சீவகன் ஏமாங்கத நாட்டு மன்னனானதும், தன்னைத் தன் பகைவன் கட்டியங்காரனிடமிருந்து காப்பாற்றிய சுதஞ்சணன் என்ற வித்தியாதரனின் வாழ்க்கை வரலாற்றினை நாடகமாக

20 மா. இராசமாணிக்கம், பல்லவர் வரலாறு, 1977, ப. 168.

நடத்த ஏற்பாடு செய்தான் என்றும், அந்நாடகத்தைத் தொடர்ந்து நடிக்கும் நடிகர்களுக்கு ஒரு சிற்றூரையே தானமாக வழங்கினான் என்றும் கூறப்பட்டுள்ளன. [21]

சோழர் காலத்தில் பல கற்கோயில்கள் கட்டப்பட்டன. சோழ மன்னர்கள் கட்டிய பெரிய கோயில்களில் இசை, நடனம், நாடகம் முதலியன நடத்துதற்கெனத் தனிக்கட்டடம் உள்ளது. இக்கட்டடம் மண்டப வடிவில் பரந்த இடமுடையதாய் அலங்காரங்களுடன் விளங்குகிறது. சான்றாகச் சிதம்பரத்தில் உள்ள நடராசர் கோயிலில் (கி.பி. 12ஆம் நூற்றாண்டு) 'நிருத்த சபை' என்ற ஒரு நடன மண்டபத்தைக் காணலாம். கோயில்களிலுள்ள நடனம் அல்லது நாடக மன்றங்கள் அக்கலைகளைப் பொது மக்கள் கண்டு களிப்பதற்காக அமைக்கப்பட்டவை. அவற்றை நாம் பொது மேடைகள் அல்லது பொதுக் கலையரங்குகள் எனக் கொள்ளலாம். மன்னர் அரண்மனைகளில் நடனம், நாடகம் ஆகியன நடைபெறுதற்காகப் பயன்படுத்தப்பட்ட மண்டபங்கள் நாட்டியச் சாலைகள் எனப்பட்டன. [22]

இராசேந்திரதேவன் என்னும் சோழ மன்னன் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் 'இராசராசேசுவரம்' என்னும் நாடகம் நடத்துதற்காக, கி.பி. 1056-இல் அறக்கட்டளை நிறுவினான். அதன்படி விசய ராசேந்திர ஆசாரியன் என்னும் திருவாளன் திருமுதுகுன்றன் என்ற நாடகக் கலைஞனுக்கும் அவன் சந்ததியாருக்கும் ஆண்டு தோறும் கோயிலிலிருந்து 120 கலம் நெல் வழங்கப்பட்டது. அதோடு நிலமும் மானியமாக வழங்கப்பட்டது. இராசராசேசுவர நாடகம் வைகாசித் திங்களில் மக்கள் பெருந்திரளாகக் கூடும் கோயிலின் திருவிழாவின் போது நடைபெற்றது.

இராசாதி ராசன் என்ற மற்றொரு சோழ மன்னன் (கி.பி. 1048) திருவிடைமருதூரிலுள்ள மகாலிங்கசாமி கோயிலில் நாடகங்கள் நடத்துவதற்காக அரையன் திருவிடைமருதூரனுக்கும் அவனுடைய நாடகக் குழுவினருக்கும் அறக்கட்டளை ஒன்று நிறுவினான். [24] சோழ மன்னர்கள் நாடக வளர்ச்சிக்காக வழங்கிய இவைபோன்ற உதவிகள் பல அவர்களின் கல்வெட்டுக்களிலிருந்து புலனாகின்றன.

---

21 சீவகசிந்தாமணி, பா. 2578.
22 Anitaratnam Rangaraj, NatyaBrahman, 1979, P. 57.
23 SII Vol. II, PP. 306-307.
24 N. 264 of 1907.

இதுகாறும் கூறியவற்றிலிருந்து சங்க காலம் முதல் சோழர் காலம் ஈறாக ஏறத்தாழ ஆயிரம் ஆண்டுகளாக மன்னர்களின் பேராதரவில் நாடகக் கலை வளமுற வளர்ச்சியுற்ற திறம் தெளிவாகிறது. இக்கலை தமிழரின் பண்பாட்டு வளர்ச்சிக்குப் பேருதவியாகத் திகழ்ந்தது.

நாடகக்கலை வீழ்ச்சி

இவ்வாறு தொன்மைக் காலம் முதல் சோழர் காலம் வரை மேடைக் கலையாக விளங்கிய நாடகம், அதன் பின்பு எப்படியோ மறைந்தது; அல்லது அக்கலை நிலையைப் பற்றி அறிய ஆதாரங்கள் எவையும் கிடைக்கவில்லை எனலாம். 14-ஆம் நூற்றாண்டில் முசுலீம்கள் தமிழ்நாட்டின் மீது படையெடுத்துப் பல கோயில்களை அழித்தமையால், நாடெங்கும் ஏற்பட்ட குழப்பத்தினால் நாடகக் கலை அழிவுற்றதாகக் கருதுவர். [4] இவ்விடைப் பட்ட காலத்தில் 19-ஆம் நூற்றாண்டு இறுதிவரை தெருக் கூத்துக்களே ஊர்தோறும் நடைபெற்றன.

நாடகக்கலை மறுமலர்ச்சி

தெருக்கூத்தாக மட்டும் இருந்த நாடகத்தை மீண்டும் மேடை அமைப்புக்கு முதன் முதல் கொண்டு வந்தவர் தஞ்சை கோவிந்த சாமி ராவ் என்பது பின்வரும் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் கூற்றால் தெரிகிறது.

" சுமார் 70 ஆண்டுகளுக்கு முன்பாகப் (1880) புனாவிலிருந்து ஒரு மகாராஷ்டிர நாடகக் கம்பெனியார் தஞ்சாவூருக்கு வந்து சிலநாடகங்களை நடத்தினார்கள். அப்போது அங்கிருந்த கோவிந்தசாமி ராவ் என்ற மகாராஷ்டிரர் அந்தக் கம்பெனியாரைப் போல் தமிழில் நாடகங்கள் நடத்த வேண்டுமென்று தீர்மானித்துத் தஞ்சாவூரிலிருந்த சில மகாராஷ்டிரர்களை ஒருங்கு சேர்த்து அவர்களுக்குத் தாம் அறிந்தபடி நாடகமாடக் கற்பித்து, 'மனமோகன நாடகக் கம்பெனி' எனும் ஒரு நாடகக் கம்பெனி ஏற்படுத்தி முதலில் தஞ்சாவூரில் நடத்தினார். அங்கே இவர்கள் நாடகத்திற்குக் கொஞ்சம் ஆதரவு கிட்டவே அந்தக் கம்பெனியைச் சென்னைக்கு அழைத்துக் கொண்டு வந்து, இங்குத் தமிழில் நாடகங்களைச் செங்காங் கடைக் கொட்டகையில் நடத்தினார்". [5]

---

25 மதுரைத் தமிழ்ச்சங்கம், பொன் விழா மலர் 1956,
ப. சம்பந்த முதலியார் நாடகத் தமிழ். ப. 141.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் (1867—1922) தம் 24-ஆம் வயது முதல் தமிழ் நாடக வளர்ச்சியில் ஈடுபட்டார். அவர் 'அல்லியரசாணி மாலை', 'அபிமன்யு சுந்தரிமாலை', 'புலந்திரன் தூது', 'கோவலன் செட்டிக்கதை' போன்றவற்றை நாடகமாக்கி, மேடை, திரை, பாத்திரங்களுக்கேற்ற உடை முதலிய சாதனங்களுடன் அரங்கேற்றினார். அவர் இயற்றிய நாடகங்கள் நாற்பத்தெட்டு. இவற்றுள் புராண நாடகங்கள் பதினெட்டு; இலக்கியம் தழுவிய நாடகங்கள் ஐந்து; வரலாற்று நாடகங்கள் எட்டு; சமய நாடகங்கள் நான்கு; கற்பனை நாடகங்கள் ஐந்து; மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள் எட்டு

இவருடைய நாடகங்களிலும் உரையாடல்கள் பெரும்பாலும் பாடல் வடிவிலேயே இருந்தன. உரையாடல்கள் உரைநடையிலும் ஆங்காங்கே விரவிவந்தன. உரைநடை, உரையாடல்கள் பாடல்களுக்குப் பெரும்பாலும் விளக்கத் தருவனவாகவே இருந்தன. அவர் காலத்தில் உரைநடை மிகுதியாக வளர்ச்சி அடையாததால் உரையாடல்கள் பெரும்பகுதி பாடல் வடிவிலேயே தரப்பட்டன எனலாம். அல்லது மக்கள் இயல் அறிவோடு இசையறிவும் பெற வேண்டும் என்ற நன்னோக்கத்தோடு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் பாட்டு வடிவில் உரையாடல்களை அமைத்தார் எனவுங் கொள்ளலாம். இக்காலம் போல் 'இரவல் குரல்' கிடையாது.

பொதுவாகச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகக் கதைகளின் தன்மையை உணர்தற்கு அவர் எழுதிய 'சீமந்தனி' நாடகக் கதைச் சுருக்கத்தினைக் காண்போம்.

நிடதபுரி மன்னனாகிய தன் தந்தை இந்திரசேனன் இழந்த நாடுகளை மீட்கும் பொருட்டுச் சந்திராங்கதன் படையோடு பகைவர் நாடுகளுக்குச் செல்கிறான். சந்திராங்கதன் படையொடு வருவதை அறிந்த பல்லவ மன்னன், சந்திராங்கதனுக்குத் திரைப் பொருள்கள் தந்து பணிகிறான். பின்பு சந்திராங்கதன் ஆரியவர்த்த நாட்டுக்குச் செல்கிறான். அங்குச் சோலையில் அந்நாட்டு மன்னனின் மகள் சீமந்தனியைச் சந்திக்கிறான். இருவரும் காதல் வயத்தராகின்றனர். தன் நாட்டுக்குச் சென்றதும் சீமந்தனியைத் திருமணம் செய்து கொள்ள ஏற்பாடு செய்வதாகச் சந்திராங்கதன் உரைக்கிறான். அவன் அந்நாட்டு மன்னனைக் கண்டு தான் அவனுடைய மகள் சீமந்தனியைத் திருமணம் செய்து கொள்ளும் விருப்பத்தைத் தெரிவிக்கிறான். மன்னன் மிக்க மகிழ்ச்சியுடன் இசைகிறான். சந்திராங்கதன் தன் நிடதபுரிக்குத் திரும்புகிறான். ஆரியவர்த்த மன்னன் தன் மகள் சீமந்தனியைச் சந்திராங்கதனுக்குத் திருமணம்

செய்து கொடுக்க விரும்புவதாகக் கடிதம் எழுதித் தூதன் மூலமாக இந்திரசேனனுக்கு அனுப்புகிறான். இந்திரசேனன் தன் மகன் சந்திராங்கதனை அழைத்து, அவன் விருப்பத்தை வினவுகிறான். சந்திராங்கதன் மகிழ்ச்சி மிக்கவனாய், தன் தந்தையின் விருப்பமே தன் விருப்பம் என்று கூறுகிறான் அப்போது நாரதர் அங்கு வருகிறார் மன்னன் இந்திரசேனன் நாரதரை வணங்கித் தன் மகன் சந்திராங்கதனுக்கு மணம்புரிய ஆரியவர்த்த மன்னன் மகள் சீமந்தனியை நிச்சயம் செய்திருப்பதாகக் கூறுகிறான். சீமந்தனி அழகாலும் பண்பாலும் சிறந்தவள்; எனினும் அவளுடைய பதினான்காம் ஆண்டில் மாங்கல்யம் இழக்கும் தீவினை அவளுக்கு இருப்பதாக நாரதர் சொல்கிறார். என்ன நேரினும் தான் சீமந்தனியையே மணப்பதாகச் சந்திராங்கதன் உறுதியாகக் கூறுகிறான். நாரதர் அவனுடைய உறுதியான முடிவையும் சீரிய பண்பையும் உணர்ந்து சீமந்தனிக்கே அவனை மணமுடிக்குமாறு உரைத்து, வாழ்த்திவிட்டுப் போகிறார். திருமணம் நடைபெறுகிறது. தன் சாதகப்படி தன் கணவன் தன் பதினான்காம் ஆண்டில் இறப்பான் என்பது சீமந்தனிக்கு முன்பே தெரியும்; ஆகையால், அவள் தவறாமல் தன் தீவினை நீங்கும் பொருட்டுச் சோமவார விரதம் மேற்கொண்டு வருகிறாள். சந்திராங்கதன் யமுனையாற்றில் தன் தோழர்களோடு ஓடம் செலுத்தி விளையாடுகிறான், ஆற்றில் ஓடம் கவிழ்ந்து எல்லோரும் நீரில் மூழ்கி விடுகின்றனர். தோழி சாரணி இச்செய்தியை அறிந்து, ஆற்றில் ஓடம் கவிழ்ந்து சந்திராங்கதனும் அவன் தோழர்களும் இறந்துவிட்ட செய்தியைத் தெரிவிக்கிறாள். சீமந்தனி துன்பத்தால் துடிதுடித்து, தீமூட்டி அதில் விழுந்து தானும் இறக்க முடிவு செய்கிறாள். அவள் தீயை வலம் வரும்போது அவளுடைய தந்தை சித்திர வர்மன் வந்து அவளுக்கு ஆறுதல்கூறி, மறுநாள் சோமவாரம் என்னும் அவ்விரதத்தைத் தொடர்ந்து செய்யுமாறு அறிவுறுத்துகிறான். அவள் தன் தந்தையின் அறிவுரையை ஏற்றுச் சோமவார விரதம் இயற்றித் தன் துயரைப் போக்கிக் கொள்ள முடிவு செய்கிறாள். சந்திராங்கதன் இறந்த செய்தி அறிந்து அவலோகன் என்ற சிற்றரசன் நிடதபுரியின் மீது படையெடுத்து அந்நாட்டைக் கவர்ந்து கொள்கிறான்.

யமுனையாற்றில் மூழ்கிய சந்திராங்கதன், பிலத்தின் வழியே சென்று நாகலோகத்தை அடைகிறான், நாகராசன் அவனுடைய வரலாற்றையும் உயரிய பண்பையும் அறிந்து, மிக்க பொருள் கொடுத்து அவனை அவனுடைய நாட்டிற்குக் கொண்டு போய்ச் சேர்க்குமாறு தன் வீரர்களுக்குக் கட்டளை இடுகிறான், சந்திராங்கதன் தன் நாட்டிற்குத் திரும்பி, அவலோகனை எதிர்த்துத் தன் நாட்டை மீட்டுப் பிறகு விதவைக் கோலத்தில் இருந்த சீமந்தனியை

மறுமணம் செய்து கொள்கிறான்.[26]

பல நீதிகள் நிறைந்த இந்நாடகத்தில் எவ்வாறு பாட்டும் உரைநடையும் உரையாடல்களாக வந்துள்ளன என்பதைக் கீழ்க் காணும் எடுத்துக் காட்டிலிருந்து அறியலாம்.

சந்திராங்கதன் சீமந்தனியை மணந்தால் அவளுடைய பதி னான்காம் ஆண்டில் அவன் இறப்பான் என்பதை நாரதரிட மிருந்து அறிந்த இந்திரசேனன், சீமந்தனியை மறந்து விடும்படி சந்திராங்கதனுக்குக் கூறுகிறான். ஆனால் தன் உள்ளத்தைச் சீமந்தனிபால் பறிகொடுத்த சந்திராங்கதன் தன் தந்தையின் சொல்லை ஏற்க மறுக்கிறான். அப்போது,

நாரதர் : சந்திராங்கதா! சமீபத்தில் வா. உன் தந்தையின் வார்த்தையை நீ மீறி நடக்கலாமா? அவள் பதி னான்காம் ஆண்டில் மாங்கல்யம் இழப்பாள் என்பதை என்னால் தெரிந்து கொண்ட பிறகும் நீ அவளை மணக்க விரும்பலாமா? வேண்டாம். வேறு பெண்ணை மணஞ்செய்துகொள்.

சந்திராங்கதன் : சுவாமி! எல்லாம் தெரிந்த தங்களுக்கு நான் என்ன சொல்லப் போகிறேன்.

நாரதர் : (பாட்டு) —அந்த
மங்கை ஜாதகமோர் தீது
நலனேதும் கிடையாது — நீ
மணஞ்செய்ய எண்ணலாகாது — கேளாய்
மறுராஜர்கள் மகளார்களில்
ஒரு மாதினை மணமே செய்யும்
ஆர்க்கம் மதிப்பாய் தப்பாது — மன
வாட்டங் கொள்ளாமல் இப்போது.

சந்திராங்கதன் : அந்த மாது மீது மோகம்
கொண்ட சோகம் மிகுதாகம் — ஆகி
ஐயையோ வாடுது தேகம் — இனி
அரை நாழிகை வரையாயினும்
நிலையாகுவ திலையே கெதி
யாதோ கலங்கும் விவேகம் — என்
ஆவி பிழைத்தல் சந்தேகம்

---

26 சங்கரதாஸ்சுவாமிகள், சீமந்தினி, 1969.

நாரதர் : துன்பம் வருமென்ப தறிந்தும்
தெரிந்திருந்தும்
மனம் பொருந்தும் — படி
துக்கங் கொள்வாரோ கண்டிருந்தும் — முன்
தொடர்பாகிய வினையா லவள்
மணமேன் உயிரழிவாய் விடு
தொல்லைதான் எவ்விதந் திருந்தும் — இதைச்
சொல்லவும் என் மனம் வருந்தும்

சந்திராங்கதன் : வாக்குத் தவறுத லாமா
புகழாமா நலமாமா — நம்பும்
மங்கையரைக் கைவிடலாமா — முழு
மதிமேவிய தவநாரத
முனியே அறநெறி மாறுதல்
மானிடரின் முறையாமா — புவி
வாழுவோர் சொல்வசை போமா.

பாட்டு வடிவிலுள்ள இவ்வுரையாடல் செஞ்சுருட்டி இராகத்தில் ரூபகதாளம் காவடிச் சிந்து மெட்டில் அமைந்துள்ளது.[27]

இச்சான்றிலிருந்து சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகத்தில் பாட்டும் உரைநடையும் விரவி வரும் உரையாடல்கள் நமக்குத் தெளிவாகிறது.

சீமந்தனி நாடகத்தில் தோடி (8), சிந்துபைரவி (2), செஞ்சுருட்டி(5), எதுகுலகாம்போதி, ஆரபி(3), சாவேரி(2), ஆனந்த பைரவி(5), காம்போதி(2) தேசிகதோடி(5), கல்யாணி, சகானா, பிலகரி, மத்தியமாவதி, பியாகு(4), தன்யாசி, முகாரி நீலாம்புரி, அடாணா, நாதநாமக்கிரியை(2), கமாசு(2), புன்னாகவராளி, தர்பார் ஆகிய 22 இராகங்களில் பாட்டுக்கள் உரையாடல்களாக உள்ளன.

இதனின்றும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகங்கள் இயலோடு இசை அறிவைப் பெருக்கி, மிக உயரிய நீதிநெறிக் கருத்துக்களை உணர்த்தும் பான்மையன என்பது நன்கு புலனாகிறது.

பம்மல் சம்பந்த முதலியார்

அடுத்து, மேடை நாடகங்களை இக்காலத்தில் வளர்ச்சியுறச் செய்தவர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் ஆவார். பம்மல் சம்பந்த

---

27 சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், சமந்தினி 1969, பக். 69-70.

முதலியார் காலம் 1873-1964. இவர் 1891-ஆம் ஆண்டில் 'சுகுண விலாச சபை' என்ற பயில்முறை நாடகக் குழுவை (அமெச்சூர்) நிறுவிப் பல நாடகங்கள் எழுதி அரங்கேற்றியுள்ளார். இவர் தம் நாடகங்களில் பார்சி நாடகக் குழுக்களின் நாடகங்களில் கண்ட கலையுணர்வு மிக்க நடிப்பு முறைகளையும், நாடகம் எழுதுவதற்கு ஆங்கில நாடக அமைப்பு முறைகளையும் மேற்கொண்டார். இவரே நாடகங்களில் முதன்முதல் உரையாடல்கள் முழுமையும் உரைநடையிலேயே எழுதிய வராவர். தமிழில் இன்பியல் நாடகங்கள் எழுதுவதே இவர் காலத்திற்கு முன்பு வழக்கமாக இருந்தது. துன்பியல் நாடகங் களை முதன் முதல் தமிழில் படைத்த பெருமை இவருக்கு உண்டு எனலாம். இவர் 'புஷ்பவல்லி' முதல் 'மனைவியைத் தேர்ந் தெடுத்தல்' ஈறாக 94 நாடகங்களை எழுதினார். அவை இன்பியல் நாடகங்கள், நகைச்சுவை நாடகங்கள், அங்கத நாடகங்கள், கேலி அல்லது நையாண்டி நாடகங்கள். துன்பியல் நாடகங்கள், புராண நாடகங்கள், மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் என ஏழு வகை எனலாம். இவர் தமிழ் நாடகங்களில் தோற்றுவித்த புதுமைகள் மேலே குறிப்பிட்டதுபோல் உரைநடை உரையாடல்கள் முழுமை யும் உரைநடையிலேயே எழுதியதும், துன்பியல் நாடகங்களைப் படைத்ததும் ஆகும். இவற்றோடு மேடைக் காட்சிகள் உண்மை வாழ்க்கையோடு ஒத்திருக்குமாறு அமைத்ததும், குறிப்பிட்டகால எல்லைக்குள் நாடகம் தொடங்கி முடியுமாறு செய்ததும் அவர் முதன் முதல் புகுத்திய புதுமைகள் ஆகும். இவருடைய நாடகங்கள் பெற்றோர் பேணல், இறைப்பற்று, விருந்தோம்பல், மான உணர்வு போன்ற சீரிய நீதி நெறிகளை உணர்த்தும் பெற்றியன. மற்றும் இவருடைய நாடகங்களுள் சமூக உணர்வுகளைப் புலப்படுத்து வனவும் உண்டு.

விடுதலை உணர்ச்சியூட்டும் நாடகங்கள்

தெ. பொ. கிருஷ்ணசாமி பாவலர் 1920-களில் (விடுதலைப் போராட்டக் காலத்தில், 'கதரின் வெற்றி', 'தேசியக்கொடி', 'கதர்பக்தி' முதலிய நாடகங்கள் நடத்தி நாட்டு மக்களுக்கு விடுதலையுணர்ச்சியை ஊட்டினார்.

வியத்தகு காட்சி அமைப்பு நாடகங்கள்

காட்சி அமைப்பு முறையில் பெரிய மாறுதல்களை உண்டாக்கியவர் கன்னையா அவர்களாவார். 'தசாவதாரம்',

'ஆண்டாள்', பகவத்கீதை' முதலான நாடகங்களின் காட்சி அமைப்புகள் பெரும் பொருட்செலவில் அமைந்தவை. அவை காண்பவர் கண்ணையும் கருத்தையும் ஒருங்கே கவர்ந்து அவர்களைப் பெரும் வியப்பில் ஆழ்த்தும் தன்மையன ஆகும்.

சமுதாயச் சீர்திருத்த நாடகங்கள்

சமுதாயக் குறைபாடுகளை எடுத்துக் காட்டிச் சீர்திருத்தும் நோக்கோடு 1880-ஆம் ஆண்டிலிருந்து நாடகங்கள் தோன்றின. டி. கே. முத்துசாமி அவர்கள் எழுதிய 'குமாஸ்தாவின் பெண்', 'வித்தியா சாகரர்' ஆகிய நாடகங்களும், அறிஞர் அண்ணா எழுதிய 'ஓர் இரவு' 'வேலைக்காரி' போன்ற நாடகங்களும் குறிப்பிடுதற்குரியன. இவை பின்பு தோன்றிய சீர்திருத்த நாடகங்களுக்கு வழிகாட்டிகளாக அமைந்தன.

இக்கால நாடகங்கள் நிலை

இக்காலத்தில் பயில்முறை நாடக சபைகளே உள்ளன. அவை அரங்கேற்றும் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் நகைச்சுவை அல்லது வெறும் பொழுது போக்கு நாடகங்கள் எனலாம். இந் நாடகங்கள் பல வெறும் உரையாடல்கள் மூலமாகவே கதையை உணர்த்துகின்றன. அவை நடிப்பிற்குச் சிறப்பிடம் தருவனவாகத் தோன்றவில்லை.

நாடகத்துக்குரிய பல கூறுகள் செம்மையாக அமையப்பெற்று, பொருத்தமான உரையாடல்களோடு பல்வகை உணர்ச்சிகளை உணர்த்துதற்குரிய நடிப்புகளுக்கு இடம் தந்து உயரிய வாழ்வியல் உண்மைகளைச் சுவைபட உள்ளத்தில் ஊடுருவச் செய்யும் நாடகங்களே என்றும் நிலைத்து நிற்கும் நீர்மையனவாகும்.

---

2 நாடகக் கொள்கை

நாடகத்தின் தன்மை

கதை கூறும் இலக்கிய வடிவங்களுள் நாடகமும் ஒன்று. கதைகள் இன்பம் தருதற்கும் பொழுதுபோக்கிற்கு மட்டுமன்றிச் சமுதாயத்திற்குப் பல வகையிலும் பயன்படுவனவாகும். சான்றாக அவை சமுதாயத்தை நெறிப்படுத்துதல், அதன் சிக்கல்களை ஆராய்தல், அதன் ஒழுங்கு முறைகளை விளக்குதல், அதன் குறைபாடுகளை வெளிப்படுத்துதல், நிலைபேறுடைய உண்மைகளை உணர்த்துதல் போன்றவற்றை ஆற்றும் தன்மை வாய்ந்தவை. கதைகள் பிறர் சொல்லக் கேட்பதும், ஒருவர் தாமே படித்து உணர்வதும், அரங்கில் காட்சிகளைக் கண்டும் கேட்டும் நுகர்வதும் ஆகிய மூவகைத் திறத்தனவாகும். கதையை நுகரும் மூன்றாவது வகையே நாடகத்தைக் குறிப்பதாகும்.

நடி' என்பதே நாடகத்தின் அடிச்செல்லாகக் கொள்ளலாம். தொடக்கத்தில் நடனம் வாயிலாக நாடகம் தோன்றியமையால் 'நடம்' என்பதும் அதன் அடிச் சொல் எனலாம். நடிப்பவர் நடிகர். நடிக்கப்படுவது நாடகம்.

நாடக வரைவிலக்கணம்

நாடகம் என்பதற்குத் திறனாய்வாளர்கள் பலவகையாக விளக்கந் தருகின்றனர். 'நாடகம் உண்மையானதும் உயிர்ப்பு உடையதுமான மனிதத் தன்மையின் வடிவமாகும்; அது மனிதனின் வல்லுணர்ச்சிகளையும் மனநிலைகளையும் வெளிப்படுத்துவதோடு, மனித இனத்திற்கு மகிழ்ச்சியும் அறிவுறுத்தலும் நல்கும் வகையில் மனிதத் தன்மை உட்படும் மாற்றங்களையும் புலப்படுத்

தும்' என ஜான் டிரைடன் என்பவர் வரைவிலக்கணம் வகுக்கிறார்.[1] "நாடகமாவது வாழ்க்கை அல்லது மாந்தர்களை உருப்படுத்திக்காட்டும் நோக்கமுடன் உரைநடையிலோ கவிதையிலோ நடிப்பதற்கேற்ற வகையில் ஆக்கப்படும் இலக்கியம்". இவ்வாறு வெப்ஸ்டர் அகராதி விளக்கம் கூறுகிறது. "நாடகமாவது உரையாடல் சைகை வாயிலாக நேரடியாக வெளிப்படுத்தும் நடிப்பாகும்..." என்பவர் எலிசபெத் உட்பிரிட்ஜ்[2] "நல்ல நாடகங்கள் அனைத்திற்கும் இன்றியமையாததாக அமைவது துல்லியமாக உணர்த்தப்பெறும் உணர்ச்சியாகும். அது பாத்திரங்கள், நடிப்பு, உரையாடல் ஆகியவற்றால் உணர்த்தப் பெறும்'.[3] இவ்வாறு ஜார்ஜ் பியர்ஸ் பேக்கர் என்பவர் கூறுகிறார். " அரங்கிலே வாழ்க்கையைப் படைத்து விளக்கிக் காட்டுவது நாடகமாகும் "[4] என எலிசபெத் 'டிரியூ உரைக்கிறார்.

---

1 "A play ought to be a just and lively image of human nature reproducing the passions and humours and changes of fortune to which it is subject, for the delight and instruction of mankind."

-Quoted by G. B. Jennyson An Introduction to Drama, 1967 P.1.

2 "A drama is a presentation of an action or closely linked series of activers. expressed directly, by means of speech and gesture . . . "

- Elizabeth woodbridge, The Drama-its laws and Techniques, 1926, p XIII.

3 George Pierce Baker, DRAMATIC TECHNIQUE, 1919 p. 46.

4 "If we have to define drama it must be as the creation and representation of life in terms of the theatre."

Elizabeth Drew, DISCOVER GF DRAMA, 1937, p. 12

நடிப்பு மையக் கூறு

இவை போன்ற வரைவிலக்கணங்களிலிருந்து குறிப்பாகவோ, வெளிப்படையாகவோ அமையும் நடிப்பு நாடகத்தின் மையக்கூறு என்பது புலனாகிறது. நாடகமாவது மேடையில் நடிகர்கள் தமக்கு முன்புகூடியிருக்கும் மக்களுக்குநடிப்பினால் விளக்கும்கலையாகும் எனச் சுருங்கக் கூறலாம். அக்கதை தொடர்ந்து வரும் நிகழ்ச்சி களைக் கொண்டது அது வாழ்க்கையை உணர்த்துவதாகவோ வாழ்க்கையின் அடிப்படையில் அமைந்ததாகவோ உள்ள தாகும். நடிகர்களின் நடிப்பு வாயிலாகக் கதை கூறப்படுவதால் அந்நடிப்பு பேச்சு (Speech), சைகை (Gesture), முகக்குறிப்பு (Facial expression), இயக்கம் (Movement) ஆகியவற்றைக் கொண்டதாகும்.

நடிப்பு வாழ்க்கையின் விளக்கம்

நாடக நடிப்பு வல்லுணர்ச்சிகளால் தூண்டப்பெறும் மனிதச் செயல்கள், வாழ்க்கையில் உயர்தல், வீழ்ச்சி அடைதல், மனப் போராட்டங்கள், முயற்சிகளில் தோல்வியுறுதல், அழிவுறுதல், துணிச்சலான செயல்கள், துணிச்சல்மிக்க சொற்கள், கொடுமை கள், வெற்றிகள் ஆகியவற்றை நாடக நடிப்பு விளக்குகிறது. இதனால் நாடக நடிப்பு மனித வாழ்க்கையின் விளக்கமாகும். நடிப்பு, மேடையில் நடிகர்களின் இயக்கம், உரையாடல், சைகை களாக அமைந்து அவற்றின் வாயிலாக மனித வாழ்க்கையின் அடிப்படையிலான நிகழ்ச்சிகளைச் சித்திரித்து நாடகம் காண் போர்க்குத் தெளிவுபடுத்துவதால் அது நாடகத்தின் இன்றியமை யாத கூறாகிறது.

நாடக ஆக்கப் பகுதிகள்

அரிஸ்டாட்டில் கருத்துப்படி நாடகத்தின் மிக முக்கியமான ஆக்கப் பகுதிகள் ஆறு. அவையாவன, கதைக்கோப்பு (Plot), கருத்து (Thought), பாத்திரம் (Character), மொழிநடை (Diction) இசை (Music), காட்சி (Spectacle) ஆகியனவாம்.[5] இவ்வாறும் நாடகப் பகுதிகளாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. மொழிநடை, காட்சி ஆகிய இவ்விரு சொற்களின் பொருள்கள் சிறிதளவு இக்காலத்தில் மாறியுள்ளன. மொழிநடை என்பது பொதுவாக மொழியையும்

---

5 G. B. Jennyson, **An Introduction to Drama** 1967, p. 9.

காட்சி என்பது நடிகர்களின் நடிப்போடு மேடை அமைப்பு, மேடைத்திரை, நிகழ்ச்சிக்கேற்ற காட்சி அமைப்பு, உடைகள், மேடைப் பொருள்கள், ஒளி, ஒலி ஆகியவற்றையும் குறிக்கின்றன. எல்லா ஆக்கக் கூறுகளும் தக்க முறையில் இணைந்து நாடக ஒருமைப்பாட்டிற்கு உதவுவனவாய் இருத்தல் வேண்டும். ஒருமைப்பாடு எல்லாக் கலைகளுக்கும் உயிர்நாடி. ஒரு நாடகத்தின் பல்வேறு கூறுகள் அதனை ஒரே சமயத்தில் இலக்கியமாகவும், நிகழ்வுக் கலையாகவும் (Performing art), காட்சிக் கலையாகவும், வாழ்க்கைக் கலையாகவும் விளங்கச் செய்கின்றன. நாடகத்தின் இன்றியமையாத கூறுகள் பல எழுத்தில் தோன்றுவதில்லை; மேடையில் நாடகம் நடிக்கும்போது தோன்றுகின்றன.

இருவகைப் பயன்கள்

நாடகம் படிப்பதற்கும் பயன்படுகிறது; மேடையில் நடித்தற்குரிய நிகழ்வுக் கலையாகவும் விளங்குகிறது. நாடக ஆசிரியர் நாடகத்தை எழுதும்போது, தம் மனக்காட்சியில் அவர் அந் நாடகத்தில் ஒவ்வொரு பாத்திரமாக மாறி நடித்துக்கொண்டே எழுதுகிறார். நாடக ஆசிரியர் தம் மனக்காட்சியில் நடித்த வண்ணம் படைத்த நாடகத்தை, மேடையில் நடிக்கும் நடிகர்கள் ஆசிரியரின் கருத்தையும் உணர்ச்சியையும் தவறின்றி விளக்கும் கடமையுடையவராவர்.

படிப்பவர்க்குரிய முறைகள்

நாடக நூலைப் படிப்பவர்கள் நாடகத்திற்கும் நாடக அரங்கிற்கும் உள்ள நெருங்கிய தொடர்பை நினைவில் கொள்ளுதல் வேண்டும். நாடக ஆசிரியருக்கும் நாடகத்தை நடிப்பவருக்குமுள்ள தொடர்பையும் அவர்கள் மனத்தில் கொள்ளவேண்டும். அவர்கள் ஒவ்வொரு காட்சி நிகழும் இடம், காலம், சூழ்நிலை ஆகியவற்றைத் தம் கற்பனையில் உருவாக்கிப் பாத்திரங்களின் உணர்ச்சிகளோடு ஒன்றி விடுதல் வேண்டும் நாடகம் மேடையில் நடிப்பதற்காக எழுதப் பெறுவதால் அதைப் படிப்பவர்கள் இம் முறையை மேற்கொண்டால்தான் நாடகத்தை உள்ளபடி உணர்ந்து சுவைக்க முடியும்.

நாடகத்தைப் படிப்பவர்களுக்குக் கற்பனை மிகுதியும் தேவை. நாடகத்தை நன்கு உணர்ந்து கற்பனையோடு படிப்பவர்கள் சிறந்த முறையில் நாடகத்தைக் காண்பவர்கள் ஆவர். நாடகம்

பல ஆக்கப் பகுதிகளைக் கொண்டு விளங்குவதால்—அது சிறப்புற நிறைவேறப் பலருடைய உண்மையான ஒத்துழைப்பு இன்றியமையாததாகிறது.

நாடகம் எதற்கு?

நாடகம் மிகவும் சிக்கலான கலை வடிவங்களுள் ஒன்று. அது பல்கலைத் திறன்களும் ஒருங்கிணைந்த தொகுதி. மற்ற இலக்கிய வகைகளைக் காட்டிலும் நாடகத்தைப் படிப்பதற்குக் கற்பனை ஆற்றல் மிகுதியும் தேவையாகிறது. மற்ற இலக்கிய வகைகளுக்கு இத்துணைச் சிக்கல்கள் இல்லை. இத்துணைச் சிக்கல்களை உடைய நாடகம் தேவைதானா என்பது சிந்தித்தற்குரியது.

நாடகம் தரும் மனநிறைவும் இன்பமும் போல் வேறு எந்தக் கலையும் தர இயலாது என நாம் நினைக்கலாம். இது ஒவ்வொரு கலைக்கும் பொருந்தும். கவிதை தரும் இன்பத்தைப் போல வேறு கலை தரமுடியாது; ஆகையால் கவிதை படைக்கப்படுகிறது. இவ்வாறே இசை இன்பத்திற்கு நிகர் இசைக்கலையே. ஆதலின் அது நிலைபெற்று விளங்குகிறது. இதிலிருந்து ஒரு கலையை இன்னொரு கலை ஈடு செய்ய முடியாது என்ற உண்மை புலனாகிறது. நாடகத்தில் பல கலைகளும் இணைந்திருப்பதால், அதனின்றும் பெறுவது தனிவகை இன்பமாகும்.

நாடகத்தின் பல்கலைத் திறன் அதில் திளைப்போரை இன்பத்தில் மூழ்கச் செய்கிறது. ஏனைய கலைகளில் நாடகத்தில் உள்ளனபோல் பல்வகைக் கலைக் கூறுகள் இல்லை. நாடகத்தின் இத்தனித் தன்மையினால் அது நம்மைக் கவரும் ஆற்றலை மிகுதியாகப் பெறுகிறது. உரையாடல், மொழியின் ஒலி, உடையழகு, நடிகர்களின் வனப்பு, உளங்கவரும் அவர்களின் நடிப்பு, காட்சிக் கேற்ற ஒளி, ஒலி ஆகியவற்றின் நுட்பம், பின்னணி அமைப்பு, இசை போன்றவை நம்மைப் பெரிதும் ஈர்க்கின்றன. இத்தோடு இப்பல்கலைப் பகுதிகள் இணைந்து அதனால் ஓர் ஒருமைப்பாடு உருவாகித் தனி இன்பம் பயக்கிறது. இதனை வேறெதிலும் பெற இயலாது.

> " புறங்குன்றி கண்டனைய ரேனும் அகங்குன்றி
> மூக்கிற் கரியா ருடைத்து " (திருக்குறள்-277)

குன்றி மணியைப் போலப் புறத்தே செம்மை யுடையா போலச் சிலர் தோன்றுவர் ; ஆனால், அதன் மூக்குப்

அவர்கள் மனம் இருண்டிருக்கும். இத்தகையவர் இவ்வுலகத்தில் உண்டு என்பதை இக்குறட்பா கூறுகிறது. பொருத்தமான உவமையோடு திருவள்ளுவர் இவ்வுலகத்திலுள்ள தீயவர் இயல்பை எடுத்துரைக்கும் கவிநயம் நம்மை மகிழ்விக்கிறது. இதே திருக்குறள் நாடகத்தின் நடப்பில் இடம் பெறும்போது சூழ்நிலை, கதைக்கோப்பு, பாத்திரம், மொழி, இயக்கம் ஆகிய இவை அனைத்தும் நம் மனக்காட்சியில் தெளிவுறத் தோன்றுகின்றன.

அரசாட்சியைத் தான் கவர்ந்து கொள்ள வேண்டும் என்று தீய எண்ணமுடைய அமைச்சனாகிய குடிலன், மன்னன் சீவக வழுதியிடம் மிகவும் நல்லவன் போல் நடிக்கிறான். அவனுடைய தீய குணத்தை நன்கு உணர்ந்த மன்னவனின் நண்பன் நாராயணன் மன்னனுக்குக் குடிலன் தீயவன் என்பதைக் குறிப்பாக உணர்த்த விரும்புகிறான். அவன் தன் மூக்கில் கரிதேய்த்து அரசவைக்கு வருகிறான்.

சீவகன் : (நாராயணனை நோக்கி)
ஏ! ஏ! நாராயணா கரியாய் உன்முகம்
இருந்தவா றென்னை? ஏ! ஏ! இதுவென்?

நாராயணன் : மூக்கிற் கரியர் உளரென நாயனார்
தூக்கிய குறளின் சொற்படி எல்லாம்
உள்ளநின் னருகவ ரில்லா ராவரோ?

சீவகன் : ஓகோ! ஓகோ! உனக்கென் வயித்தியம்![6]

மனோன்மணீயத்தில் இவ்வுரையாடல்களைப் படிக்கும்போது அரசவைக் காட்சி, நாராயணன் மூக்கில் கரி தேய்த்துவருதல், மன்னன் நாராயணன் ஆகியோர் உரையாடல், அவர்கள் பேசும் முறை ஆகியவை நம் மனக்கண் முன் தெளிவாகப் புலனாகித் திருக்குறள் நாடக நடிப்பில் பொதிந்து இன்பம் பயப்பதை உணரலாம். நாடகம் மனிதச் செயல்களை இணையற்ற முறையில் நம் கண்முன் நிறுத்துகிறது. நாடக நடிப்பும் அதன் முறையும் பொருள் பொதிந்தவை. நாம் முழுமையும் புரிந்து கொள்ளுமாறு செய்யும் ஆற்றல் உடையவை. சுருங்கக் கூறின், நாடகம் நம் ஆன்மாவுடன் பேசுகின்றது எனலாம்.

---

6. மனோன்மணீயம், இரண்டாம் அங்கம், முதற்களம் வரி 266-271.

கதைக் கோப்பு

நாடகத்தின் மிகவும் முழுமையான கூறு கதைக் கோப்பு. அரிஸ்டாட்டில் கதைக் கோப்பினை நாடகத்தின் ஆன்மாவாகக் கருதுகிறார். கதைக் கோப்பில்தான் நாம் நாடகத்தின் மொழி, பாத்திரங்கள் முதலியவற்றுக்குள்ள தொடர்பினை உணர்ந்து அவற்றை நாம் நினைவில் கொள்கிறோம். கதைக் கோப்பு என்பது பொதுவாகக் கதை நிகழ்ச்சிகளின் முறையான அமைப்பு எனலாம். இம்முறையான நிகழ்ச்சிகள் ஒன்று சேர்ந்து நாடக முடிவைத் தருகின்றன.

கதைக் கோப்பின் தன்மை

கதைக் கோப்பு நாடகத்திற்கேயுரிய தனிப்பட்ட கூறு அன்று. அது புதினங்கள், சிறு கதைகள் ஆகியவற்றுக்கும் உண்டு. சில கதைப் பாடல்களும் கதைக் கோப்பினைப் பெறுதலுண்டு. எனினும், அது சிறப்பாக நாடகத்திற்கும் புதினத்திற்குமே உரியதாகும். வெறும் கதைக்குக் கதைக் கோப்புத் தேவையில்லை. கதையில் நிகழ்ச்சிகள் ஒன்றையடுத்து ஒன்று வரிசையாகக் கூறப்படும். கதை மாந்தருள் ஒருவரையே அந்நிகழ்ச்சிகள் சார்ந்ததாக இருக்கும். இவ்வகையில் அவை ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடையவையாக இருக்கும். அதில் நிகழ்ச்சிகளைத் தொடர்ந்து கூறும் முறை (Sequence) இருக்கும். ஆனால், கதைக் கோப்பு இருக்காது.

கதை

ஒரு வியாபாரி ஓர் அபூர்வக் கல் பதித்த மோதிரத்தை எடுத்துக்கொண்டு அரசனிடம் சென்று அதற்குத் தகுந்த விலையைத் தருமாறு வேண்டினான். அரசன் அதை வாங்கி அதன் பிரகாசத்தைப் பார்த்துத் திகைத்துவிட்டான். தன் மந்திரிகளை அழைத்து அந்த மோதிரத்திற்கு மதிப்புப் போடும்படி சொன்னான். மந்திரிகள் அனைவரும் அந்த மோதிரத்தைப் பார்த்து, ‘ அதில் பதித்திருக்கும் கல் அபூர்வமானது, விலை மதிப்பிடமுடியாதது, அதற்கு எவ்வளவு வேண்டுமானாலும் கொடுக்கலாம்’’ எனப் பாராட்டினர். அரசன் அந்த மோதிரத்தை அவர்களிடமிருந்து வாங்கி ஒரு பாத்திரத்திலுள்ள நீரில் போட்டான். சிறிது நேரம் கழித்து மோதிரத்தை எடுத்தான். என்ன ஆச்சரியம்! மோதிரத்திலுள்ள கல்லைக் காணவில்லை. அரசன் அனைவரையு நோக்கி, ‘‘பார்த்தீர்களா! மோதிரத்தில் இருந்தது கல்

இல்லை. அது கற்கண்டு. அதை வெகு சாதுர்யமாக வெட்டித் தேய்த்து மெருகிட்டு மோதிரத்தில் பதித்திருக்கிறார்கள்"என்றான். அது கேட்டு வியாபாரியும் மந்திரிகளும் அசந்தே போனார்கள். "ஆமாம், அது கற்கண்டுக் கட்டி என்பதை எவ்வாறு கண்டு பிடித்தீர்கள்?" என மந்திரிகளில் ஒருவன் கேட்டான். "நான் மோதிரத்தைக் கையில் எடுத்துப் பார்த்துக் கொண்டிருந்தபோது ஓர் ஈ கல்லை வட்டமிட்டுக் கொண்டிருந்தது. நான் சந்தேகப் பட்டு நீரில் போட்டேன்" என்றான். திருட்டுத்தனமாக மோதிரத்தை அரசனிடம் கொடுத்து விட்டுப் பணத்தை வாங்கிக் கொண்டு போய் விடலாம் என்று எண்ணத்துடன் வந்த வியா பாரியை அரசன் தக்க தண்டனை கொடுத்துத் திருத்தினான்.[7]

இது கதை. இதில் வியாபாரியிடமிருந்து மோதிரத்தைப் பெற்ற அரசன் செயல்பட்ட முறைகள் வரிசையாகக் கூறப் பட்டுள்ளன. இதில் கதைக்கோப்பு இல்லை.

கதைக் கோப்பு விளக்கம்

நிகழ்ச்சிகளை ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பு படுத்திக் காரண காரிய (Cause and effect) முறையில் அமைக்கும் திறத்தில் கதைக் கோப்பு உருவாகிறது

"அரசன் இறந்தான், அதன் பிறகு அரசி இறந்தாள்"

—இவ்வாறு கூறுவது கதை,

"அரசன் இறந்தான். பின்பு வருத்த மிகுதியால் அரசியும் இறந்தாள்"

—இது கதைக் கோப்பு[8]

இ. எம். பார்ஸ்டர் என்பவர் மிகச் சுருக்கமான இச் சான்றினைக் கூறிக் கதைக்கும் கதைக் கோப்புக்கும் உள்ள வேறுபாட்டை விளக்குகிறார்.

---

7 டாக்டர் க. கிருட்டிணசாமி, கொங்குநாட்டுப்புறக்கதைகள் 1980, ப. 50.

8 The king died and then the quen died' is a story. 'The kind died and then the queen died of grief', is a plot.

- E. M. Forster, ASPECTS OF THE NOVEL, 1927, P. 138.

கதைக் கோப்பில் நிகழ்ச்சிகள் காரண காரியத் தொடர்புடன் அமைந்திருத்தலால் அதன்கண் ஆக்கத்திறன் (artifice), நிகழ்ச்சியைத் தேர்ந்தெடுத்தல் (Selection), ஒழுங்கு (order), செயல் நோக்கம் (purpose) ஆகியவற்றோடு தொடர்ந்து கூறும் முறையும் (sequence) நிகழ்ச்சிப் போக்கும் (action) இருத்தலை உணரலாம். கதைக் கோப்பு ஒருமைப் பாடுடையதாகவும் நம்பத்தக்கதாகவும் இருத்தல் வேண்டும். கதைக் கோப்பும் கதைக் கோப்பு அமைப்பும் (Plot structure) ஒரு நாணயத்தின் இரு பக்கங்களாகும்.[9] கதைக் கோப்பு அமைப்பைப் பற்றிப் பின்னர் காண்போம். இங்கு நாம் ஒன்றினைக் கவனிக்க வேண்டும். கதைக் கோப்பு அமைப்பு என்று கூறும்போது அதன் கண்ணுள்ள வளர்ச்சி, வீழ்ச்சிகளை நாம் மனத்தில் கொள்கிறோம். கதைக் கோப்பு எனுங்கால் நிகழ்ச்சிகளில் காரண காரியத் தொடர்புகளை நினைவில் கொள்கிறோம்.

கதைக் கோப்பு அமைப்புக்கும் காரண காரியத் தொடர்பு இன்றியமையாததாகும். ஏனென்றால் அதுவின்றித் தேவையான வளர்ச்சியும் வீழ்ச்சியும் இருக்கா. நிகழ்ச்சிகளின் வரிசை முறை மட்டும் ஒரு முரணைச் (conflict) சிக்கலுக்குள்ளாக்கித் தீர்வு காணும் வகைமையினைக் கொண்டிருக்காது. ஆனால், காரணங்களையும் விளைவுகளையும் தெளிவுபடுத்துதலில் அவ்வகைமை அமைந்திருக்கும்.

சேக்சுபியர் காலத்தில் நன்கு அறியப்பட்ட நூல்களில் உள்ள கதைகளையும் வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளையுமே அவர் தம் நாடகங்களின் கதைகளாகக் கொண்டார் என்று திறனாய்வாளர் கூறுவர் ஆனால், கதைக் கோப்புகள் அனைத்தும் அவருடையவை.[10] இது ஒரு சமயம் என் நினைவுக்கு வந்தது. உடனே புறநானூற்றுப் பாடல்கள் சிலவற்றில் காணும் பேகனைப்பற்றிய செய்திகள் என் உள்ளத்தில் தோன்றின.

---

9 "Plot and structure are two sides of the coin"
- G. B. Jennyson, **An Introduction to Drama**, 1967, P. 14.

10 "Shakespeare has borrowed his stories from well known books and from episodes in history, but his plots are his own"

- G. B. Jennyson, **An Introduction to Drama**, 1967, P. 14

புறநானூற்றில் பேகனின் கதை

பேகன் கடையேழு வள்ளல்களில் ஒருவன்; மலை நாட்டை உடையவன். நல்லூர் என்பது இவனுடைய ஊர். இவன் ஆவியர் குடியில் பிறந்தவன். ஒரு சமயம் ஒரு மயிலைக் கண்டு அது குளிரால் நடுங்குவதாக எண்ணி மனம் இரங்கித் தன் விலையுயர்ந்த போர்வையை அதற்கு அளித்தான். இவன் தன் அன்புக்குரிய மனைவியாகிய கண்ணகியைப் பிரிந்து இன்னொருத்தியின் அழகில் ஈடுபட்டு அவளை அடைந்தனன், கபிலர், பரணர், அரிசில்கிழார், பெருங்குன்றூர்கிழார் ஆகிய புலவர்கள் இதனைக் அறிந்து பேகனிடம் சென்று அவன்தன் மனைவியை அடைந்து அவளுடைய தாங்கரும் துன்பத்தினைத் தீர்க்குமாறு இரந்து பாடுகின்றனர்.

இது புறநானூற்றிலிருந்து அறியும் பேகனைப் பற்றிய கதை.[1] இக்கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு என் கற்பனையால் ஒரு கதைக் கோப்பை உருவாக்கிக் 'காமக்கண்ணி' என்ற ஒரு நாடகத்தைப் படைத்தேன்'.[2]

'காமக்கண்ணி' கதைக்கோப்பு

பேகன் தன் மனைவி கண்ணகியோடு மிக்க அன்பு பூண்டு அவளுடன் இன்ப வாழ்வு வாழ்கிறான். அவனுடைய பிறந்த நாள்விழாவில் காமக்கண்ணி என்ற நடனநங்கை நடனமாடுகிறாள். பேகன் அவள் பேரழகிலும் நடனத்திலும் தன் உள்ளத்தை இழக்கிறான் அவன் உள்ளத்தில் அவளுடைய அழகுருவமே நிலைத்து நிற்கிறது. அவள்பால் அவனுக்குக் காம உணர்வு மிகுகிறது. அவன்தன் மனைவி கண்ணகியைப் பிரிந்து காமக்கண்ணியை அடைந்து அவளோடு வாழ்கிறான். தன் கணவன் பிரிவால் கண்ணகி தாங்கொணாத் துயரமடைகிறாள். அவளுடைய தோழி கயல்விழியின் யோசனைப்படி கண்ணகி காமக்கண்ணியிடம் சென்று மன்னனைத் தன்னிடம் அனுப்பி வைக்குமாறு இரந்து வேண்டுகிறாள். காமக்கண்ணி மறுக்கிறாள். எனவே கண்ணகி மனமுடைந்து திரும்புகிறாள். பேகன் வந்ததும் காமக்கண்ணி அழுது புலம்பிக் கண்ணகி தன்னிடம் வந்து கூறியவற்றை உரைக்கிறாள். பேகன் சீற்ற

---

11 புறநானூறு, பா. 143-147

12 தா. ஏ. ஞானமூர்த்தி, காமக்கண்ணி, கலைக்கதிர் 1965 சனவரி முதல் சூன் இதழ் வரை.

முற்று வாயிற் காவலனை அழைத்து, இனித் தன் ஆணையின்றி எவரையும் காமக்கண்ணியைப் பார்க்க அனுமதிக்கக் கூடாது என்றும், மீறினால் வேல்கொண்டு தாக்கலாம் என்றும் கட்டளை இடுகிறான் புலவர் பரணர் பேகனிடம் சென்று அரசி கண்ணகியின் அருந்துன்பத்தை எடுத்துக் கூறி அவளை அடைந்து அவளுடைய வருத்தத்தை நீக்குமாறு இரந்து பாடு கிறார். அதற்குப் பேகன் புலவருக்குப் பொன் வேண்டினும், பொருள் வேண்டினும் மனமுவந்து தருவதாகவும், ஆனால் அவர் தன் தனிப்பட்ட வாழ்க்கையில் குறுக்கிடுவதைத் தான் சிறிதும் விரும்பவில்லை என்றும் கூறி மறுக்கிறான். பரணர் மிக்க வருத்தமுடன் திரும்புகிறார் ஒரு நாள் காலையில் காமக்கண்ணி கோயிலுக்குச் சென்றிருக்கும் போது அங்குச் சிலர் பூங்குன்றனார் என்ற துறவி இறைமைப் பொலிவோடு விளங்குவதையும் அவருடைய யோக வலிமையையும் பற்றிப் பேசிக்கொள்வது அவளுடைய செவிகளில் விழுகிறது. அவள் அத்துறவியைப் பார்க்க விரும்பி அவர் இருக்கும் இடத்திற்குச் செல்கிறாள். துறவி பூங்குன்றனார் பெண்களைப் பார்ப்ப தில்லை என்ற விரதம் கொண்டவர். ஆகையால் துறவியின் சீடர்கள் அவளைத் தடுக்கின்றனர். முடிவில் தன்னுடைய மிக்க பிடிவாதத்தினால் அவள் துறவியைக் காணும் வாய்ப்பைப் பெறுகிறாள். துறவியின் தெய்வீகப்பொலிவு அவள் உள்ளத்தைக் கவர்கிறது. அவளிடம் ஆன்மிக உணர்வு அரும்புகிறது. அவரிடம் நாள்தோறும் வந்து உபதேசம் பெறும் பேற்றினைத் தனக்கு அருளுமாறு வேண்டி, இசைவினைப் பெறுகிறாள். நாள்தோறும் துறவியிடமிருந்து உபதேசம் பெறப் பெறக் காமக் கண்ணி உள்ளத்தில் ஆன்மிக உணர்வு வளர்ச்சி பெறுகிறது அவளுக்கு உபதேசம் செய்யும் துறவியின் உள்ளத்தில் அவளுடைய எழிலுருவம் நிலைபெறத் தொடங்கி அவள்பால் காம உணர்வு பெருகுகிறது. பாவம், சிற்றின்பத்தை நுகர்ந்தறி யாதவர் அவர்! ஒருநாள் இரவு அவருடைய காம உணர்ச்சி கட்டுக் கடங்காமல் மீறுகிறது. அவர் தம் படுக்கையை விட்டு நீங்கிக் காமக்கண்ணியின் இருப்பிடத்தை அடைகிறார் வாயிற் காவலன் அவரைத் தடுக்கிறான். அவர் அதைப்பொருட்படுத் தாமல் உள்ளே ஓடிக் காமக்கண்ணியின் படுக்கையை அணு கிக், ''காமக்கண்ணி! காமக்கண்ணி!!'' என்று கூப்பிடுகிறார். காமக்கண்ணி படுக்கையிலிருந்து பதறி எழுந்து, முனிவரைக் கண்டு, ''தாங்களா? இடியும் மின்னலும் நிறைந்த இந்த நள்ளிரவில் ஏன் வந்தீர்கள்?'' என்று பக்தியோடு வினவுகிறாள். இனித் தாம் ஒரு நொடியும் அவளைப் பிரிந்திருக்க முடியாது என்று கூறி அவளை அணைக்க முற் படுகிறார், வாயிற் காவலன் அவருடைய மார்பில் அம்பு எய்கிறான்.

முனிவர் கதறிக் கீழே விழுகிறார். காமக்கண்ணி திடுக்கிடுகிறாள். காவலனைக் கடிகிறாள். முனிவர் காவலன் செய்ததுதான் முறை என்று கூறுகிறார். இத்துணைக்காலம் மிகத் தூய்மையோடு காத்துவந்த தம் துறவற ஒழுக்கத்தை ஒரு நொடியில் அழித்து விட்டதற்காக வருந்துகிறார். தமக்கு உற்ற சமயத்தில் உதவி செய்ததற்காக வாயிற் காவலனை வாழ்த்தி உயிர் துறக்கிறார். செய்தி அறிந்து பேகன் வருகிறான். காமக்கண்ணி அவனை நோக்கித் தன்னிடம் உலகப்பற்று அறவே நீங்கி விட்டதாகவும் இனிப் பரம்பொருளின் அருளையே தன் மனம் நாடுவதாகவும் இத்துணைக்காலம் மன்னனைத் தான் அவனுடைய மனைவியிட மிருந்து பிரித்து வைத்தமைக்காக வருந்துவதாகவும், உடனே அவளை அடைந்து அவளுடைய வருத்தத்தை அகற்றி இனிதே அரசுபுரியுமாறும் வேண்டுகிறாள். பேகனும் தன் மனைவியை இத் துணைக் காலம் பிரிந்திருந்தமைக்கு மிகவும் வருந்தி, அவளை அடைந்து மன்னிப்பு வேண்டினாலன்றித் தன் மனம் அமைதி பெறாது என்கிறான்.

இது காமக்கண்ணி நாடகத்தின் கதைக் கோப்பு.

தன் மனைவி கண்ணகியோடு இன்ப வாழ்வு வாழ்ந்து கொண்டிருந்த பேகன் அவளைப் பிரிந்து காமக்கண்ணியை அடைவதற்குக் காரணம், காமக்கண்ணியின் பேரழகில் அவன் தன் மனத்தைப் பறிகொடுத்ததாகும். அரசி கண்ணகி தன்னிடம் வந்து கூறியதைக் காமக்கண்ணி பேகனிடம் சொல்வதும், அவன் அடைந்த சீற்றமும், வாயிற் காவலனுக்கு அவன் இடும் கட்டளை யும் அவன் காமக்கண்ணியிடம் கொண்டிருக்கும் காம மிகுதியின் விளைவுகளாகும். அரசியின் பிரிவுத் துன்பத்தைத் தீர்க்குமாறு பரணர் வேண்டிய வேண்டுகோளைப் பேகன் மறுத்துரைப்பதும் அவன் கொண்டிருந்த காமப்பெருக்கின் விளைவேயாகும். காமக் கண்ணி துறவியின் உபதேசம் பெற்று ஆன்மிக உணர்வு எய்தியது கதைக் கோப்பின் திருப்பமாகும். அவள் உள்ளத்தில் ஆன்மிக உணர்வு மலர்வதற்குக் காரணம் அவள் இந்நிலவுலக இன்பத்தை உடலாரவும் உளமாரவும் துய்த்ததாகும். துறவிக்கும் காமக்கண்ணிபால் காம உணர்வு மேலோங்கியதற்குக் காரணம் அவர்தம் இளமையிலேயே துறவு பூண்டதனால் இவ்வுலக இன்பத்தைத் துய்க்காததாகும். இதனால் அவர் வீழ்ச்சி அடைகிறார். ஆன்மிக ஞானம் நிறைவுறப்பெற்ற காமக்கண்ணி துறவறம் மேற்கொள்வதும், பேகன் தன் தவறுணர்ந்து தன் மனைவியை அடைவதும் கதைக் கோப்பின் முடிவாகும். இக் கதைக் கோப்பின் நிகழ்ச்சிகள் காரண காரிய முறையில் நிரல்பட அமைந்திருத்தலைக் காணலாம்,

கதைக் கோப்பின் விளைவுகள்

கதைக் கோப்பு, எது நிகழ்ச்சியை உண்டாக்குகிறது என்பதைப் புலப்படுத்துகிறது. கதைக் கோப்பு செறிவுடைய செறிவுடைய எதிர்பார்ப்பு நிலை suspense) மிகுதியாகி எவ்வாறு அதற்குத் தீர்வு ஏற்படுமோ என்ற ஆவலை நம்முன் உண்டாக்குகிறது. சுருங்கக் கூறின் கதைக் கோப்பாவது முரணாகிய (conflict) முடிச்சைப் பிணித்து அவிழ்க்கும் நிகழ்ச்சிகளின் ஒழுங்குமுறை எனலாம்.

'காமக்கண்ணி' நாடகத்தில் பேகன் கண்ணகியைப் பிரிந்து காமக்கண்ணியை அடைதல் முரணாகும். தொடர்ந்து வரும் நிகழ்ச்சிகள் முரணைப் பிணிக்கின்றன. நாடகத்தின் திருப்பு முனைக்குப் பிறகு அது அவிழ்க்கப்படுகிறது.

கதைக் கோப்பு வகைகள்

கதைக் கோப்பினை எளிமையானது அல்லது சிக்கலுடையது (simple or complex) என்றும், ஒன்று அல்லது இரண்டு கதைக் கோப்புடையதென்றும், நெகிழ்ச்சியுடையது அல்லது செறிவுடையது (loose or tight) என்றும் வகைப்படுத்தலாம். எளிமையான கதைக் கோப்பில் சிக்கல் மிகுதியாக இல்லாமல் நிலைமை நேரடியாக உணர்த்தப்படும். இக்கால நாடகங்கள் பெரும்பாலானவை இவ்வகையைச் சேர்ந்தவையாகும். ஒரு நிலைமை புதிய ஒரு சக்தியால் தகர்க்கப்பட்டு அதனால் முரண் உண்டாகி முடிவில் தீர்வு காணப்படும்.

எளிமையான கதைக் கோப்பு - சான்று

ப. நீலகண்டன் எழுதிய 'மணமகள் வந்தாள்' என்ற நாடகம்[13] எளிமையான கதைக் கோப்புடையதெனலாம் மிராசுதார் சிவசிதம்பரம், வேதா ஆகியோர் மகன் இராமு என்பவன் வங்கியில் கேஷியராகப் பணிபுரியும் சீனிவாசனின் மகள் புஷ்பா என்பவளைக் காதலிக்கிறான். அவர்கள் இருவரின் திருமணத்திற்கு வைர நெக்லஸ், இரட்டை வடத் தங்கச் சங்கிலி, கைக்கடிகாரத் தங்கச் சங்கிலி ஆகியவற்றை வரதட்சணையாகக்

---

13 ப. நீலகண்டன், மணமகள் வந்தாள், 1979.

கொடுக்கவேண்டுமென இராமுவின் தாய் நிபந்தனை இடுகிறாள். புஷ்பாவின் தந்தை அதற்கு இசைகிறார். திருமணத்தன்று வரதட்சணைப் பொருள்கள் மூன்றும் கிடைத்துவிடும் என்று மகன் இராமுவும் கணவர் சிவலிங்கமும் வேதாவுக்கு உறுதி கூறுகிறார்கள். திருமணம் நடைபெறுகிறது. திருமணம் முடிந்ததும் தான் கேட்ட வரதட்சணைப் பொருள்களில் ஒன்றுகூட இல்லாததை வேதா கண்டு கடுஞ்சினங்கொள்கிறாள். இரண்டு மாதத்திற்குள் மூன்று நகைகளும் தன் கைக்கு வரவேண்டும் என்றும், நகைகள் கிடைத்த பிறகுதான் சாந்தி முகூர்த்தம் நடைபெறும் என்றும் வேதா கூறுகிறாள். சீனிவாசன் அதற்கு இசைவு தந்து போகிறார். சாந்தி முகூர்த்தத் தேதி குறிப்பிட்டு அன்று மூன்று நகைகளுடன் வருமாறு சீனிவாசனுக்குக் கடிதம் அனுப்பப்படுகிறது. குறிப்பிட்ட நாளன்று இரவு நேரமாகியும் சீனிவாசன் வராததால், வேதா புஷ்பா வீட்டை விட்டுப் போகும்படியும் வருவதாயிருந்தால் நகைகளுடன் வருமாறும் கட்டளை இடுகிறாள். புஷ்பா தன்னுடன் இருந்த தோழியுடன் அந்த இரவு நேரந்தில் வீதியில் நடந்து வருகிறாள். நகைகளுடன் வேகமாக வந்து கொண்டிருக்கும் சீனிவாசன் தன் மகளைக் காண்கிறார். நகைகள் தன் கைக்கு வந்து சேராமையால் மணமகனின் தாய் புஷ்பாவை வீட்டை விட்டு வெளியேற்றியதைத் தோழி மாலதி தெரிவிக்கிறாள். தாம் நகைகளுடன் வந்திருப்பதாகவும் அவற்றை அந்த அம்மாவிடம் எறிந்துவிட்டுப் புஷ்பாவை வாழ வைப்பதாகவும் கூறி, சீனிவாசன் அவளை அழைக்கிறார். அச்சமயத்தில் போலீசார் வந்து வங்கியில் பணத்தைத் திருடியதாக சீனிவாசனைக் கைது செய்கின்றனர். புஷ்பாவை வாழவைப்பதற்காகவே வேறுவழியின்றி வங்கிப் பணத்தைத் திருடியதாக சீனிவாசன் கூறி அழுகிறார். புஷ்பாவும் அழுகிறாள். புஷ்பாவை அவளுடைய தமக்கை கல்யாணியின் வீட்டில் கொண்டு போய்ச் சேர்க்கிறாள் மாலதி. கல்யாணியின் கணவன் கதிர்வேல் என்பவன் குடிப்பழக்கத்திற்கு அடிமையானவன். வங்கியின் மேனேஜர் சுந்தரம் என்பவன் கதிர்வேலுக்குத் தேவையான அளவு பிராந்தி வாங்கிக் கொடுத்து அவன் உதவிகொண்டு மயக்க மருந்து கலந்த பாலைப் புஷ்பா அருந்தும்படி செய்கிறான். அவள் மயக்கத்தால் நன்கு உறங்கும்போது சுந்தரம் அவளைக் கற்பழிக்கிறான். மயக்கந் தெளிந்து தன்னுணர்வு வந்த பிறகு, புஷ்பா தன் கற்பு சிதைக்கப்பட்டதை உணர்கிறாள்; விஷம் அருந்தி உயிர் துறக்கிறாள்.

திருமணமாகியும் வரதட்சணை தராமையால் வேதா சாந்தி முகூர்த்தத்தை இரண்டு மாதங்கள் தள்ளி வைப்பது இக்கதைக் கோப்பின் முரண். சாந்தி முகூர்த்தத்தன்றும் நகைகள் வந்து

சேரமையால் புஷ்பாவை வீட்டை விட்டு வெளியேற்றுவது முரணின் வளர்ச்சி. புஷ்பா கற்பழிக்கப்பட்டுத் தற்கொலை செய்து கொள்வது முடிவு. இக்கதைக் கோப்பு சிக்கல்கள் எதுவுமின்றி எளிமையாக உள்ளமையை உணரலாம்.

சிக்கலுடைய கதைக் கோப்பு

'உயிரோவியம்' என்ற நாடகம் [14] ஓரளவு சிக்கலுடைய கதைக் கோப்புடையதெனலாம்.

செல்வம் என்ற பண்புமிக்க ஏழை இளைஞன் இரவில் 'தமிழகம்' என்ற செய்தித்தாள் தொழிலகத்தில் அச்சுப்படிகள் திருத்தியும், விடியற்காலையில் வீடுகள்தோறும் செய்தித்தாள்கள் கொடுத்தும் பெறும் ஊதியத்தைக் கொண்டு கல்லூரியில் எம்.ஏ (பொருளாதாரம்) வகுப்பில் படிக்கிறான். அதே வகுப்பில் படிக்கும் செல்வக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த விமலா என்ற நங்கை செல்வத்தைக் காதலிக்கிறாள். இருவர் காதலும் நாளுக்கு நாள் வளர்கிறது. இவர்கள் வகுப்பிலேயே பயிலும் பணக்காரக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த குமார் என்பவன் விமலாவைத் தான் அடைய விரும்புகிறான். ஆனால், விமலா அவனை வெறுக்கிறாள். செல்வம் எம். ஏ தேர்வில் முதல் வகுப்பில் முதல் தரமாகத் தேர்ச்சி பெறுகிறான். அவனுடைய உண்மையான உழைப்பையும் திறமையையும் பண்பையும் உணர்ந்த பரமசிவம் என்ற 'தமிழகம்' செய்தித்தாள் உரிமையாளர் அவனைச் செய்தித்தாளின் ஆசிரியராக நியமிக்கிறார். விமலாவும் எம் ஏ. தேர்வில் முதல் வகுப்பில் தேர்ச்சி பெறுகிறாள் அவள் செல்வத்தைக் கண்டு, தன் பெற்றோரிடம் சொல்லி அவனைத் திருமணம் செய்து கொள்வதாகக் கூறிச் செல்கிறாள். இதற்கிடையில் செல்வச் செருக்குடைய விமலாவின் தாய் இராசம்மாள், விமலாவைக் குமாருக்குத் திருமணம் செய்து கொடுக்க ஏற்பாடு செய்கிறாள். தன் விருப்பப்படி நடக்கும் தன் கணவன் இராமசாமியை அதற்கு இணங்கும்படி செய்கிறாள். இச்செய்தியை விமலாவிடம் தெரிவிக்கிறாள். விமலா திடுக்கிடுகிறாள் குமாரைத்தான் மணக்க முடியாதென்றும் செல்வத்தையே தான் கணவனாக அடைய விரும்புவதாகவும் உறுதியாகக் கூறுகிறாள். இராசம்மாள் சீற்ற முற்றுக் குமாரைத்தான் அவள் மணக்க வேண்டும் என்றும், திருமணம் நிச்சயம் செய்யக் குமாரின் பெற்றோர்கள் அடுத்த நாளுக்கு மறுநாள் வருவார்கள் என்றும் கடுமையாகக் கூறுகிறாள்.

---

14 தா. ஏ. ஞானமூர்த்தி உயிரோவியம்,கையெழுத்துப்படி 1978, 1979 ஆண்டுகளில்

விமலா, செல்வத்தைச் சந்தித்து இச்செய்தியைக் கூறித் தாம் இருவருமே உடனே வேற்றூருக்குச் சென்று பதிவுத் திருமணம் செய்து கொள்ளலாம் என்கிறாள். அதற்குச் செல்வம், விமலா தன் நெஞ்சில் நிலையாகக் குடி கொண்டிருப்பினும் அவளுடைய பெற்றோர்கள் இசைவு இல்லாமல் அவளைத் தான் மணக்க விரும்பவில்லை என்றும், அவளுடைய பெற்றோர் விருப்பப்படி குமாரையே மணக்குமாறும் கூறுகிறான். விமலா மனமுடைந்து திரும்புகிறாள். திருமண நிச்சய நாளின் முன்னிரவில் விமலா வீட்டை விட்டு வெளியேறுகிறாள். அவள் 'தமிழகம்' செய்தித் தாள் உரிமையாளர் பரமசிவத்திடம் சென்று, செல்வமும் தானும் கொண்டிருக்கும் காதலைக் கூறித் தன்னை மணக்குமாறு செல்வத்துக்கு அறிவுரை கூறும்படி வேண்டுகிறாள். அதற்குப் பரமசிவம் தற்போது பி. ஏ. வகுப்பில் படித்துக்கொண்டிருக்கும் தன் மகளைச் செல்வத்துக்குத் திருமணம் செய்து கொடுக்கப் போவதாகவும் அதற்குச் செல்வத்தின் சம்மதத்தையும் பெற்று விட்டதாகவும் கூறுகிறார். விமலா மேலும் அதிர்ச்சி அடைந்த வளாய்ப் போகிறாள்.

சில நாள்களுக்குப் பிறகு தன் தொழில் தொடர்பாகப் பம்பாய்க்குச் சென்ற குமார் அங்குள்ள 'யூனிவர்சல்'என்ற பெரிய ஓட்டலில் இரவில் நடைபெறும் நடன நிகழ்ச்சிக்குப் போகிறான். அங்கு விமலா (செல்வப்பிரியர் என்ற பெயர் மாற்றத்துடன்) நடனமாடுவதைக் காண்கிறான்; அவள் அந்த ஓட்டலில் வேசித் தொழில் நடத்துவதாகக் கருதுகிறான்; நடன நிகழ்ச்சி முடிந்ததும் அவ்வோட்டலில் விமலா தங்கி இருக்கும் அறைக்குள் செல்கிறான். அவளை அடைய வேண்டும் என்ற விருப்பம் அன்று நிறைவேறும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டதைக் குறிதது்த் தான் மகிழ்ச்சி அடைவதாகவும் அன்றிரவு அவளுடன் இருக்க எவ்வளவு தொகை கொடுக்க வேண்டும் என்றும் கேட்கிறான். அதற்கு விமலா ரூ. 1000/- என்கிறாள்.குமாரின் பேச்சிலிருந்து செல்வம்,பரமசிவம் மகளை மணக்க மறுத்துவிட்டான் என்ற உண்மை விமலாவுக்குப் புலனாகிறது. ஆயிரம் ரூபாயைக் குமார் அவ ளிடம் கொடுக்கிறான். அவள் அதை வாங்கி மிக்கக் கோபத்தோடு அவன் முகத்தில் வீசி எறிந்து வெளியே போகும்படி கூறுகிறாள். குமார் அவளைப் பற்ற முயல்கிறான். அப்போது ஓட்டலில் இரண்டு ஆள்கள் ஓடிவந்து குமாரைத் தாக்கி அவனைத் தூக்கி வெளியே வீசுகிறார்கள்.

இவ்வாறு அவமானம் அடைந்த குமார் ஊருக்குத் திரும்பி விமலாவின் பெற்றோர்களிடமும் செல்வத்திடமும் அவள்

பம்பாய் ஓட்டலில் வேசித் தொழில் நடத்துவதாகக் கூறி, அவர்களை அவ்வோட்டலுக்கு அழைத்துக் கொண்டு வருகிறான். விமலாவின் பெற்றோர்களாகிய இராசம்மாளும் இராமசாமியும் அவளைக் கண்டு அவள் அத்தகைய இழிதொழில் செய்வதற் காகப் புலம்பி அழுகிறார்கள். இப்போது குமார் இசைந்தால் அவர்கள் விருப்பப்படி அவனைத் திருமணம் செய்து கொள்வ தாக விமலா கூறுகிறாள். வேசித் தொழில் நடத்தும் விமலாவைத் தான் திருமணம் செய்து கொள்ள முடியாது என்று குமார் மிக்க வெறுப்புடன் கூறுகிறான். அடுத்து, விமலா செல்வத்தை நோக்கி, "நீங்கள் என்னைத் திருமணம் செய்து கொள்கிறீர்களா?" என்று கேட்கிறாள். செல்வம் இசைகிறான். உடனே குமார் செல்வத்தை மானங்கெட்டவன் என்று இகழ் கிறான். அப்போது ஓட்டல் முதலாளி பிரகாஷ் என்பவர் தாம் மூன்று மாதங்களுக்கு முன்பு தமிழ்நாட்டிற்கு வந்திருந்த போது இரவில் வீதியில் சென்றுகொண்டிருந்த விமலாவைத் தற்செயலாய் இரண்டு திருடர்களிடமிருந்து காப்பாற்றியதாகவும், அவளுடைய சோகக் கதையைக் கேட்ட பிறகு அவள் விருப்பப் படி தாம் அவளைப் பம்பாய்க்கு அழைத்து வந்து, ஓட்டல் கணக்குகள் எழுதும் பொறுப்பை அவளுக்கு அளித்ததாகவும், அவளே விரும்பி ஓட்டலில் சனிக்கிழமை இரவு தோறும் நடனம் நிகழ்த்தி வருவதாகவும், நான்கு நாள்களுக்கு முன்பு நடன நிகழ்ச்சிக்கு வந்த குமார் விமலா அறைக்குள் சென்று அவமானப் பட்டதாகவும், விமலாவைத் தம் மகளாகவே கண்ணுங்கருத்து மாகப் பாதுகாத்து வருவதாகவும், விமலாவுக்கு எவ்வகையிலும் களங்கம் ஏற்படக்கூடாது என்பதற்காக அவளுக்குத் தாம் காவலர்களை நியமித்திருப்பதாகவும் விமலா மாசற்ற மங்கை என்றும் கூறுகிறார். குமார் வெறுப்புடன் போகிறான். விமலா வின் பெற்றோர்கள் மிக்க மகிழ்ச்சி அடைந்து பிரகாஷுக்கு நன்றி தெரிவிக்கிறார்கள். அடுத்த வாரம் செல்வம்—விமலா திருமணத்தைச் சென்னையில் நடத்த முடிவு செய்கிறார்கள்.

விமலா, செல்வத்தை மணக்க அவள் தாய் தடை செய்வது இக்கதைக் கோப்பில் காணும் முரண். செல்வத்தோடு வேற் றூருக்குச் சென்று பதிவுத் திருமணம் செய்து கொள்ளும் விமலா வின் விருப்பத்தை மறுப்பது திருப்பு முனையாகும். விமலா வீட்டை விட்டு வெளியேறிப் பரமசிவத்தின் உதவியை நாடுங்கால், அவர் தன் மகளைச் செல்வத்துக்குத் திருமணம் செய்து கொடுக்க இருப்பதாகவும் அதற்குச் செல்வம் சம்மதம் தந்துள்ளான் என்பதாகவும் கூறுவது மற்றொரு திருப்பு முனையாகும். செல்வத்தின் சம்மதத்தைப் பெறாமலேயே அவன் சம்மதம்

பெற்றுவிட்டதாகப் பரமசிவம்கூறியது தம் சொல்லைச் செல்வம் மீறமாட்டான் என்ற நம்பிக்கையினாலாகும். பம்பாய் ஓட்டலில் விமலா நடனம் புரிவது அவள் வழுக்கி விழுந்தவள் என்ற எண்ணத்தையே தந்து கதையின் இன்னொரு திருப்பு முனையாக அமைந்து எதிர்பார்ப்பு நிலையை (suspense) மிகுவிக்கிறது. குமார் விமலாவின் பெற்றோர்களையும் செல்வத்தையும் அழைத்து வந்தபோது ஓட்டலின் முதலாளி பிரகாஷ் தாம் தற்செயலாய் விமலாவைச் சந்தித்தது முதல் இறுதி வரை கூறும் முன்னிகழ்ச்சிகள் கதைக் கோப்பில் பின்னிகழ்ச்சிகளாக (Flask-back) அமைந்துள்ளன. இவ்வாறு பல திருப்பு முனைகளும் முன் நிகழ்ந்த பின்னிகழ்ச்சிகளும் அமைந்து கதைக் கோப்பு சிக்கலுடையதாய் உள்ளதை உணரலாம்.

இந்த 'உயிரோவியம்' நாடகம் முதன்மையான கதைக் கோப்புடன் மற்றொரு கதைக் கோப்பையும் கொண்டுள்ளது. இவ்விரண்டாவது கதைக் கோப்பினைத் துணைக் கதைக் கோப்பு (Sub-plot) எனலாம்.

துணைக் கதைக் கோப்பு

'தமிழகம்' தொழிலகத்தில் அச்சுப்படி திருத்தும் கோவிந்தசாமி என்னும் வயதானவர் அங்கு ஏவலாளாகப் பணி புரியும் கண்ணன் என்ற இளைஞனின் கைரேகையைப் பார்த்து அவனை ஓர் இளநங்கை தானே வந்து காதலிப்பாள் என்றும் அவர்கள் இருவரும் திருமணம் செய்து கொண்டு இன்பமாக வாழ்வார்கள் என்றும் கூறுகிறார். ஒருநாள் கண்ணன் வீதியில் சென்று கொண்டிருக்கும்போது தரையில் ஒரு தங்கச் சங்கிலி விழுந்து கிடப்பதைக் காண்கிறான்; அதை எடுக்கிறான்; தனக்கு முன்னே சற்றுத் தூரத்தில் ஓர் இள நங்கை போவதைப் பார்க்கிறான். தங்கச் சங்கிலி அவளுடையதாக இருக்கலாம் என்றெண்ணி அவளிடம் அதைக் கொடுக்க ஓடுகிறான். அதற்குள் அவள் ஒரு வீட்டிற்குள் நுழைவதைக் கண்டு தானும் அவ்வீட்டிற்குள் போகிறான். தங்கச் சங்கிலி அவளுடையதுதான் என்பதை நன்கு அறிந்த பிறகு அதை அவளிடம் தருகிறான். அவள் அவனுடைய நேர்மையைப் பாராட்டிப் புகழ்கிறாள், கண்ணனின் கட்டழகு அவளைக் கவர்கிறது. அவள், அவன் மீது காதல் கொள்கிறாள். கண்ணனுக்கும் அவள் மீது காதல் ஏற்படுகிறது. அவள் பெயர் கமலா என்று அவளிடமிருந்து அறிகிறான். இருவரும் அடிக்கடி சந்திக்க முடிவு செய்கின்றனர். கோவிந்தசாமி தன்

கைரேகையைப் பார்த்துச் சொன்னது உண்மையாக நடைபெறுவதைக் கண்ணன் எண்ணி மகிழ்கிறான். பூங்காவில் அமர்ந்திருக்கும் கோவிந்தசாமியிடம் ஓடி அதைச் சொல்கிறான். கோவிந்தசாமியும் மகிழ்ச்சி அடைகிறார். ஒரு நாள் மாலை கமலாவும் கண்ணனும் அவள் வீட்டில் ஒருவருக்கொருவர் காதல் மொழி பொழிந்து உரையாடிக் கொண்டிருக்கின்றனர். அச்சமயத்தில் கோவிந்தசாமி அங்கு வருகிறார். இருவரும் காதல் பெருக்குடன் உரையாடிக் கொண்டிருப்பதைக் கண்டு திடுக்கிடுகிறார். அவருக்குக் கோபம் பொங்குகிறது. கண்ணன் கோவிந்தசாமியைக் கண்டதும் தான் அவரிடம் சொன்ன தன் காதலி கமலா அவள் தான் என்கிறான். அதற்குக் கோவிந்தசாமி அவள் தன்னுடைய மனைவி நளினி; கமலா அல்ல என்கிறான். அதைக் கேட்டதும் கண்ணன் அதிர்ச்சி அடைகிறான். அவள் பேச்சை நம்பித் தனக்கு மிகவும் வேண்டியவரான கோவிந்தசாமிக்குத் துரோகம் செய்ய இருந்ததற்காக மனம் வருந்தி அவளை ஏசுகிறான். பின்பு தங்கள் இருவரிடையே தவறு ஒன்றும் நடைபெறவில்லை என்று கோவிந்தசாமியிடம் கூறுகிறான். மேலும், வயதான அவர் ஓர் இளநங்கையைத் திருமணம் செய்து கொண்டது தவறு என்றும், இனியேனும் அம் மனைவியை நன்கு கண்காணிக்கும்படியும் கூறிவிட்டுச் செல்கிறான்.

துணைக் கதைக் கோப்பு இருவகைப்படும். ஒன்று முதன்மையான கதைக் கோப்பைச் சிறப்பிப்பதாகும். மற்றொன்று முதன்மையான கதைக் கோப்புக்கு மாறான (contrast) தாகும். 'உயிரோவியம்' துணைக் கதைக் கோப்பு, செல்வம், விமலா ஆகியோரின் தூய்மையான காதலை விளக்கும் கதைக் கோப்புக்கு மாறாக உள்ளமையை உணரலாம். மனோன்மணீயம் நாடகத்தில் வாணி, நடராசன் ஆகியோரின் தூய காதலைப் பற்றிய துணைக் கதைக் கோப்பு, மனோன்மணி, புருடோத்தமன் ஆகியோரின் உயரிய காதலைப் பற்றிய முதன்மைக் கதைக் கோப்பைச் சிறப்பிப்பதாகும்.

நெகிழ்ச்சிக் கதைக் கோப்பு

நெகிழ்ச்சிக் கதைக் கோப்பில் சிக்கல் ஏற்படுவதற்கோ, தீர்வு காண்பதற்கோ ஒவ்வொரு பாத்திரமும் நிகழ்ச்சியும் ஈடுபடுவதாக இருக்காது. அதில் பாத்திரம், மனநிலை, சூழ்நிலை ஆகியவற்றுக்கே முதன்மை தரப்படும்.

கோரா எழுதிய 'சிபாரிசம்' என்ற நாடகம் நெகிழ்ச்சிக் கதைக் கோப்புடையதாகும். இராகவன் என்ற இளைஞன் கல்லூரி ஆசிரியர். அவனுடைய மனைவி புனிதா ஒரு பள்ளி ஆசிரியை. அவர்களின் திருமணச் செலவிற்காக இராகவனின் தந்தை தாண்டவமூர்த்தி என்பவரிடமிருந்து நாலாயிரம் ரூபாய் கடன் வாங்கி இருந்தார். தாண்டவமூர்த்தி எம். ஏ. பட்டம் பெற்ற தில்லைவனம் என்ற இளைஞனை ஒரு வங்கி வேலையில் சேர்ப்பதற்குச் சிபார்சு செய்ய அவனிடமிருந்து வாங்கிய ஐயாயிரம் ரூபாயில் தாம் ஓராயிரம் எடுத்துக் கொண்டு, நாலாயிரம் ரூபாயை இராகவன் தந்தைக்குக் கடனாகக் கொடுத்திருந்தார். இராகவனின் தந்தை இறந்துவிட்டபடியால் ஒரு நாள் தாண்டவமூர்த்தி தாம் கொடுத்த கடன் ரூபாய் நாலாயிரத்தைக் கேட்க இராகவன் வீட்டுக்கு வருகிறார். கடனைப் பெற்றுக்கொள்ள அன்று மாலைக்குள் வருமாறு இராகவனும் புனிதாவும் தாண்டவ மூர்த்திக்குக் கூறுகிறார்கள். இராகவன் முதலமைச்சருக்கு நன்கு தெரிந்தவன் என்பதை அறிந்த தாண்டவமூர்த்தி தனக்குத் தெரிந்த ஓர் இளைஞன் வங்கியில் வேலை பெறத் தம்மை அறிமுகப்படுத்தி முதலமைச்சருக்கு ஒரு சிபார்சுக் கடிதம் தருமாறு கேட்கிறார். உடனே இராகவன் முதலமைச்சருக்குச் சிபார்சுக் கடிதம் எழுதித் தருகிறான். அன்று பகல் இராகவனும் புனிதாவும் வெளியே போயிருக்கும் போது, தில்லைவனம் அவர்கள் வீட்டுக்குள் நுழைந்து மேசை அறைக்குள் இருக்கும் நாலாயிரம் ரூபாயைத் திருடிக் கொள்கிறான். புனிதா திரும்பி வீட்டுக்குள் நுழையும் போது அறைக்குள் சப்தம் ஏற்படுவதைக் கேட்டுச் சன்னல் வழியாக எட்டிப் பார்க்கிறாள். தில்லைவனம் பணத்தைத் திருடிக் கொள்வதைக் கண்டு உடனே அந்த அறையின் கதவை மூடி வெளியே தாழிட்டுக் கொள்கிறாள். இதற்குள் இராகவனும், போலீசு இன்ஸ்பெக்டராக இருக்கும் இராகவனின் சித்தப்பா இராஜவேலுவும் உள்ளே வருகிறார்கள். புனிதாவிடமிருந்து செய்தியை அறிகிறார்கள். இராஜவேல் தில்லைவனத்தை வெளியே வரச்செய்கிறார். அவன் புனிதா தன்னுடைய முன்னைய காதலி என்றும், தான் சப்இன்ஸ்பெக்டர் வேலை பெறுவதற்காகச் சிபார்சு செய்பவருக்கு நாலாயிரம் ரூபாயைப் புனிதாவே தனக்குக் கொடுத்தாள் என்றும் பொய் சொல்கிறான். அப்போது தாண்டவமூர்த்தி வீட்டுக்குள் வருவதைக் கண்ட இராஜவேல் தில்லைவனத்தை மறைவான இடத்தில் இருக்கும்படி செய்கிறார். தாண்டவமூர்த்தி வந்ததும், இராகவனும் புனிதாவும் வெளியே போயிருந்தபோது அவருக்குக் கொடுப்பதாக வைத்திருந்த பணம்

---

15 டாக்டர் கோரா, சிபாரிசம். 1975.

திருட்டுப்போய் விட்டதாக இராஜவேல் தாண்டவமூர்த்திக்குச் சொல்கிறார். சிபாரிசுக்காகத் தமக்குப் பணம் கொடுத்த பையனுக்கு, இராகவன் முதலமைச்சருக்குக் கொடுத்த சிபார்சுக் கடிதத்தால் வங்கி அலுவலராக வேலை கிடைத்துள்ளது என்றும், பணத்தைப் பற்றித் தற்போது கவலைப்பட வேண்டாம் என்றும் தாண்டவமூர்த்தி கூறுகிறார்.

இராஜவேல் சந்தேகப்பட்டுத் தில்லைவனத்தை வெளியே வரும்படி செய்கிறார். தாண்டவமூர்த்தி தில்லைவனத்தைக் கண்டதும் அவனுக்கு வங்கியில் வேலை கிடைத்து விட்டதாகக் கூறுகிறார். தில்லைவனம் தான் திருடிய நாலாயிரம் ரூபாயை அங்கே எறிந்து விட்டு மகிழ்ச்சியுடன் தாண்டவ மூர்த்தியோடு வெளியே போகிறான். யாருக்காகச் சிபார்சு செய்கிறோம் என்பதைக்கூட அறியாமல் முதலமைச்சருக்கு இராகவன் சிபார்சுக் கடிதம் கொடுத்ததற்காக இராஜவேல் அவனைக் கண்டிக்கிறார்.

இந்நாடகம் இராகவன், தாண்டவமூர்த்தி, தில்லைவனம் ஆகிய பாத்திரங்களின் இயல்பினை விளக்குவதாகவே அமைந் துள்ளது. இதில் நிகழ்ச்சிகளோ சிக்கலோ இடம் பெறாமல் கதைக்கோப்பு மிகவும் நெகிழ்ச்சி வாய்ந்ததாய் உள்ளமையை உணரலாம்.

செறிவுடைய கதைக் கோப்பின் தன்மை

செறிவான கதைக் கோப்பில் ஒவ்வொரு கூறும் சிக்கலை நோக்கிச் செல்லும். அதில் எந்தப் பாத்திரமோ செயலோ, முடிவில் விளக்கம் பெறாமல் இருக்காது. இவ்வகை யில் 'உயிரோவியம்' நாடகக் கதைக் கோப்பு செறிவுடையதாக அமைந்துள்ளது.

கதைக் கோப்பு அமைப்பு

கதைக் கோப்பாவது நிகழ்ச்சிகள் தொடர்ச்சியாகக் காரண காரியத்தோடு அமைவதாகும் என்பதை முன்பே கண்டோம். அத்துடன் அதன்கண் ஏற்றமும் இறக்கமும் (Rise and fall) பொருந்தியிருக்கும். இவ்வேற்ற இறக்கங்கள் பெரும்பாலான நாடகங்களில் அங்கங்களாக (Acts) வரம்பிடப் பெற்றிருக்கும். அங்கமாவது நாடகத்தின் முழு நிகழ்ச்சிப் போக்கின் ஒரு பெரும்பகுதியாகும்.

" நாடகப் பேருறுப் பங்கம் அதுதான்
பல்களம் உடைத்தாய்ப் பண்புறு முடிவுகொண்
டிலங்குறு வதுவாம் இசைக்குங் காலே"[16]

என்ற இந்நூற்பா, அங்கமாவது நாடகத்தின் பெரும்பகுதி என்றும், அது பல களங்களைக் கொண்டு செவ்விதாய்ப் புலப் படும் முடிவினைப் பெற்று விளங்கும் என்றும் கூறுகிறது

ஓரிடத்தில் கதை நிகழுங் காட்சி களமாகும். இதனை,

" பகருமோர் இடத்திலே நிகழ்ந்திடு காட்சியைக்
களமென மொழிப மிளிர்மேற் றிசையோர்"[17]

என்ற நாடகவியல் நூற்பா உரைக்கிறது.

குஸ்டாவ் பிரேடாக் (Gustav Freytag) என்னும் செர்மனி நாட்டுத் திறனாய்வாளர் நாடகக் கதைக் கோப்பை ஐந்து பகுதி களாகப் பிரிக்கிறார். அவையாவன: (1) அறிமுகம் அல்லது தொடக்கம் (Introduction or exposition) (2) வளர்ச்சி (Risuing action), (3) உச்சம் (Crises or climax) (4) தீர்வு அல்லது வீழ்ச்சி (Resolution or falling action) (5) விளைவு அல்லது முடிவு (Catastrophe) என்பனவாகும்.[18]

அறிமுகம் அல்லது தொடக்கம்

இம்முதற் பகுதியில் கதை மாந்தர்களும் நிகழ்ச்சிகளும் அறிமுகப்படுத்தப் பெறும். முரண்தொடக்கமும் இப்பகுதியில் இடம்பெறும்.

நாடகத்தில் கதை மாந்தரையும் நிகழ்ச்சியையும் அறிமுகப் படுத்துதற்கு மிகவும் திறமை வேண்டும். கதை மாந்தரைப் பற்றி முன்னுரையாகக் கூறுதற்கெனப் பழங்காலத்தில் ஒரு பாத்திரத் தைப் படைப்பதுண்டு. கட்டியங்காரன் என்ற பாத்திரத்தை

16 வி. கோ. சூரியநாராயணசாத்திரியன், நாடகவியல், நூ.பா. 187.

17 மேற்படி, நூ பா. 191.

18 G. B. Jennyson, **An Introduction to Drama**, 1967, P. 20.

இதற்குச் சான்றாகக் கூறலாம். பிற்கால நாடகங்களில் கதையோடு தொடர்புடைய பணியாட்கள் போன்ற சில பாத்திரங்களின் உரையாடல்கள் வழி நாடகத்தின் முதன்மையான மாந்தர்கள் அறிமுகமாகும் முறையைக் காண்கிறோம். 'மனோன்மணீய' த்தில் முதல் அங்கம் முதல் காட்சியிலேயே சேவகர், நகரவாசிகள் உரையாடல்கள் வாயிலாக நாடகத்தின் முதன்மைப் பாத்திரங்கள் அறிமுகம் செய்யப்பெறுகின்றனர். அறிமுகம் சுருக்கமாகவும் தெளிவாகவும் நாடகப் பாங்குடையதாகவும் கதை முதற்பகுதியோடு தொடர்புடையதாகவும் அமைதல் வேண்டும்.

முரண்

முரணாவது, இரண்டு மாறுபட்ட கருத்துக்கள் அல்லது உணர்ச்சிகளிடையே ஏற்படும் மோதல் காரணமாகத் தோன்றுவது எனலாம். நாடகங்களில் அடிப்படை முரண்பாடுகள் மூன்றாகும். இம்மூன்றினைக் கொண்டு பல்வேறு வகையான முரண்பாடுகளைத் தோற்றுவிக்கலாம். மூன்று அடிப்படை முரண்பாடுகளாவன: (1) ஒருவன் மற்றொருவனோடு முரண்படுதல் (2) தனக்குள் ஒருவன் முரண்படுதல் (ஒருவனின் மனப்போராட்டம் இதன்கண் அடங்கும்) (3) ஒருவன் வெளிப்புறச் சக்திகளோடு முரண்படுதல் (சான்றாக, சமுதாயம், இயற்கைக்கிகந்த நிகழ்ச்சி முதலியன). இவற்றோடு ஒரு கூட்டம் மற்றொரு கூட்டத்தோடோ, அதிகாரத்தை எதிர்த்தோ முரண்படுதலைச் சேர்த்துக் கொள்ளலாம்.

நன்மைக்கும் தீமைக்கும் ஏற்படுகின்ற மோதல் காரணமாகத் தோன்றும் முரணைப் பெரும்பாலும் பழைய நாடகங்களில் காணலாம். சில சமயங்களில் கதைத் தலைவனோ தலைவியோ ஊழ்வினை, சமுதாய மூடப் பழக்க வழக்கங்கள், சூழ்நிலை- இவற்றில் ஏதேனும் ஒன்றை எதிர்த்துப் போராடும் நிலையில் முரண் தோன்றும். முரண்பாட்டிலிருந்து கதை தொடங்குகிறது எனலாம். முரண் தொடங்குதற்குக் காரணமாக உள்ளதைத் தூண்டும் சக்தி (Exciting force) என்று பிரேடாக் குறிப்பர்.

வளர்ச்சி

முரண் தொடக்கத்திலிருந்து படிப்படியாக வளர்தல் வேண்டும். இடையிடையே சிக்கல்களைப் படைத்து நிகழ்ச்சிகள் கோவையாகவும் இயல்பாகவும் அமையுமாறு செய்தல் வேண்டும்.

தொடர்பில்லாத நிகழ்ச்சிகள் எத்துணைச் சுவை பயப்பதாயினும் அவற்றைப் புகுத்திக் கதையின் முக்கிய நிகழ்ச்சியை மறைத்து விடக்கூடாது. காட்சி ஒவ்வொன்றும் கதைக் கோப்பின் வளர்ச்சிக்குத் துணை செய்யும்படியாகவோ முதன்மைக் கதை மாந்தரைப்பற்றி முக்கியமான செய்தியைத் தருவதாகவோ அமைதல் வேண்டும். ஆகவே, ஒவ்வொரு காட்சியும் ஆசிரியரின் ஆழ்ந்த சிந்தனையினின்று மலர்தல் இன்றியமையாததாகும். முரணை வளர்க்குங்கால் உச்சத்தில் எந்தக் கூறுகள் சிறந்து விளங்க வேண்டுமோ அவற்றைத் தொடக்கத்திலிருந்து சிறப்பித்துக் கொண்டே செல்லுதல் வேண்டும். முரண்பட்ட இரண்டு பாத்திரங்களின் குணங்களையும் பண்புகளையும் கதை முற்பகுதியிலேயே நன்கு விளக்கி அறிமுகப்படுத்த வேண்டும். புதிதாகத் திடீரென்று இடையில் ஒரு பாத்திரத்தைப் படைத்து அவர் வழி முரணை வளர்ப்பது சிறப்புடையதாகாது என்பது அட்சன் என்பவரின் கருத்து. வியப்பை உண்டாக்க வேண்டும் என்று உச்ச நிலையில், 'புதிதாக ஒரு பாத்திரத்தைப் படைத்தல் சிறந்த கலையாகாது' என்றும் அவர் கருதுகிறார்.[19] சில நாடகங்களில் அவ்வாறு அமைப்பதை விதிவிலக்காகக் கொள்ளலாம். ஆனால், பொதுவாக நாடகங்களில் முரண்படும் பாத்திரங்கள், இயக்கங்கள், உணர்ச்சிகள் போன்றவற்றை விளக்கிச் செல்வதே சிறப்பாகும்

உச்சம்

முரண்பட்ட இரண்டு ஆற்றல்களும் தத்தம் வலிமையைத் தொடர்ந்து சமநிலையில் செலுத்த முடியாது. ஒன்றன் ஆற்றல் இன்னொன்றனை மீறுவது கதை வளர்ச்சியின் முன்போ பின்போ ஏற்படும். இதனை உச்சம் (Climax or crisis) என்பர். உச்சம் இயற்கையாகவும் முன் நிகழ்ச்சிகளின் விளைவாகவும் தோன்றுதல் வேண்டும். புறத்திலிருந்து தற்செயலாய்க் கதைக் கோப்பில் நுழைந்ததாக இருத்தல் கூடாது.

இக்கால நாடக ஆசிரியர் பலர் உச்சத்தினை இயன்றவரை நாடகத்தின் பிற்பகுதியில் அமைக்கின்றனர். பழங்கால நாடகங்களில் பொதுவாகக் கதையின் இடையிலே இடைப் பகுதியை

---

19 W. H. Hudson, **An Introduction to the Study of Literature,** 1967, P. 209.

அடுத்தோ உச்சம் அமையும். சேக்சுபியர் நாடகங்களில் பொதுவாக மூன்றாம் அங்கத்திலோ நான்காம் அங்கத்தின் முற் பகுதியிலோ உச்சம் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

தீர்வு

உச்சத்தைக் கடந்ததும் நிகழ்ச்சியின் போக்கு முடிவை நோக்கிச் செல்லும். இப்பகுதி தீர்வு அல்லது வீழ்ச்சி (Denouement or falling action) எனப்படும். நாடகத்தில் முடிவை அதாவது இன்ப முடிவு அல்லது துன்ப முடிவிற்கேற்பத் தீர்வுப் பகுதி அமையும். இன்ப முடிவாயின் தலைவன் தலைவியர்க்கு ஏற்பட்ட இன்னல்கள், இடர்ப்பாடுகள், தவறான எண்ணங்கள் முதலானவை ஒவ்வொன்றாக நீங்கும். துன்ப முடிவாயின் தீமையை எதிர்த்து நின்ற சக்திகள் ஆற்றலற்றவையாகித் தீமை பேராற்றலுடையதாகிவிடும். எப்படியாயினும் உச்சத்திற்குப் பிறகு அதனின்றும் விளைந்த புதிய நிகழ்ச்சி வளர்ச்சி பெறும். உச்சம் வரை கதைப் போக்கின் முடிவான நிலை எங்ஙனம் இருக்கும் என்பதை நாடகத்தைப் படிப்பவரோ காண்பவரோ உணர முடியாது. உச்சத்திற்குப் பிறகு அதனைப் பெரும்பாலும் உணரலாம். நிகழ்ச்சிப்போக்கு எய்தக் கூடிய முடிவை ஓரளவு நாடகத்தைக் காண்பவர் உணர்ந்து பிறகு அவர்தம் உள்ளம் கவரும் வண்ணம் வீழ்ச்சிப் பகுதியை அமைப்பது மிகவும் கடின மாகும். இதனால்தான் இக்கால நாடக ஆசிரியர்கள் கதைக் கோப்பின் வளர்ச்சிப் பகுதியை மிகவும் விரிவாக்கி உச்சத்தை இறுதி அங்கத்திலே அமைத்து வீழ்ச்சி அல்லது தீர்வுப் பகுதியை இயன்றவரை சுருக்கி விடுகின்றனர்.

வீழ்ச்சிப் பகுதியில் நாடகம் காண்பவர் கருத்தைக் கவர்வதற்கு ஆசிரியர்கள் அடிக்கடி மேற்கொள்ளும் உத்தியை நாம் கவனிக்க வேண்டும். வீழ்ச்சியின் வளர்ச்சிக்கிடையே நிகழ்ச்சிகளைப் புகுத்தி அதனை நீட்டுவார்கள். இன்பியல் நாடகத்திலும் இன்ப முடிவு எய்துதற்கு எதிர் பாராத தடைகளை ஏற்படுத்தும் நிகழ்ச்சிகளைப் புகுத்துவர். துன்பியல் நாடகத்தில் தலைவன் தலைவியர் துன்ப முடிவினின்றும் தப்புதற்கு ஏற்ற வழிகளை இடையில் படைத்தமைப்பார்கள்.

முடிவு

முடிவையொட்டியே நாடகங்களை இன்பியல், துன்பியல் என இருவகைகளாகப் பகுத்துக் காண்கிறோம். இன்பமுடிவை

எய்துவது இன்பியல்; துன்பமுடிவை எய்துவது துன்பியல். இக்காலத்தில் உணர்ச்சி முனைப்புடைய இன்பியல் நாடகங்கள் (Melodramas) பெரும்பாலும் துன்பியல் நிறைந்ததாகவும் இறுதியில் தலைமைப் பாத்திரங்கள் இன்பம் எய்துவதாகவும் அமையும். உச்சத்தின் தோற்றம் முன் நிகழ்ச்சிகளின் விளைவாக அமைய வேண்டும் என்பதை முன்பு குறிப்பிட்டோம். அது போலவே முடிவும் முன் நிகழ்ச்சிகளின் பொருத்தமான விளைவாக இருத்தல் வேண்டும்.[20]

"கதைக் கோப்பின் சிக்கல் தீர்க்கப் பெறுவது கதைக்கோப்பி னின்றே ஏற்படுதல் வேண்டும்" என்பர் அரிசுடாட்டில்.[21]

வி. கோ. சூரியநாராயண சாத்திரியார் அறிமுகம், வளர்ச்சி, உச்சம், தீர்வு, முடிவு ஆகிய இவ்வைந்து அமைப்பு முறைகளை முறையே முகம், பிரதிமுகம், கருப்பம், விளைவு, துய்த்தல் என ஐவகைச் சந்திகளாகக் குறிப்பிடுகிறார்.

நாடகம் செவ்விதாகத் தொடங்கப் பெற்று நன்கு உழுத வயலில் விதைத்த விதை முளைத்து வெளிப்படுதல் போல்வது முகம் ஆகும்,

"எடுத்துரை கதைதான் இனிமையிற் றொடங்கி
யுழவினாற் சமைந்த பூழியுள் இடுவிதை
முளைத்துத் தோன்றுதல் போல்வது முகமே"
(நாடகவியல் நூ. பா. 33)

இதற்கு விளக்கவுரை கூறுங்கால் ஆசிரியர் "பின்னர் வளர்ந்து கதிராகிய பெரும்பயன் அளிக்கும் முளையானது திடீரென்று உழவுத் தொழிலியன்ற நிலத்தின்கண் நுட்பமாய்க் காணப்படுதல் போல், நாடகத்தில் பின்னர் நடக்கும் விடயங்கள் யாவற்றினுக்கும் உற்பத்தித் தானமாய் உண்டாகி நுட்பமாய்க் காணப்படும் சம்பவமே இம்முகமாம்" என்பர். இதனால் முகத்திலேயே முரண் அடங்கியிருக்கும் என்பது உய்த்துணர்தற்குரியது.

---

20 தா. ஏ. ஞானமூர்த்தி, இலக்கியத் திறனாய்வியல், 1980, ப. 362-385,

21 " It is therefore evident that the unravelling of the plot no less than its complication must arise out of the plot itself" — Aristatle, **Poetics, XV.**

முளை தோன்றியது முதல் இலைகளும் தழையப்பெற்று நாற்று என்று சொல்லும்படி நிகழ்வது பிரதிமுகமாம்.

" முளைத்தல் முதலா இலையும் பெற்று
நாற்றென நிற்பது பிரதி முகமே "

(நூ. பா. 34)

'முளைத்த பிறகு இலைகள் பெற்றுத் தழைத்துத் தோன்றும் தன்மைபோல, முகமாகத் தோன்றிய விடயம் முதிர்வது பிரதிமுகமாம்' என்பது ஆசிரியரின் விளக்கவுரை. இது வளர்ச்சியைக் குறிக்கிறது என்பதைத் தெளிவுறுத்துகிறது.

நாற்றாக நின்றது வளர்ச்சியுற்று முதிர்ந்தவிடத்துக் களைகள் பல செறிய அவை நீங்கி, உள்ளீடு நன்றாக வாய்ந்து நிற்பதனை ஒப்பது கருப்ப சந்தியாகும்.

" நாற்று முதலாக் கருவு முதிர்ந்துழிக்
களைபல செறியக் கட்டவை யொழிதலும்
பொருள்நனி பொதிந்து நிற்பது போல்வது
கருப்பம் என்னக் கழறினர் பெரியோர் "

(நூ. பா. 35)

இதில் 'பொருள் நனி பொதிந்து நிற்பது' உச்சத்தைக் குறிக்கிற தெனலாம்.

முதிர்ந்து நின்ற கதிர்கள் நன்கு வளர்ந்து விளங்குதலும் அக்கதிர்களைத் தின்னும் விலங்குகளை விரட்டிய பிறகு கதிர்கள் நன்றாய்ப் பழுத்துத் தலை சாய்வது போல்வதும் விளைவு சந்தியாகும்.

" முற்றி நின்ற கதிர்துரண் டிடுதலும்
இலங்கும் கதிர்கறி விலங்கு கடிந்தபின்
காய்த்துத் தாழ்வது போல்வது விளைவு "

(நூ. பா. 36)

'விலங்கு கடிந்தபின் காய்த்துத் தாழ்வது போல்வது' என்ற உவமை கதைக் கோப்பமைப்பின் நான்காம் பகுதியாகிய தீர்வினை விளக்குவதாகும்.

ஐந்தாம் சந்தியாகிய துய்த்தலாவது, முற்றிய கதிர்களை நெற்குவைகளாகச் செய்து, களத்தினின்றும் கொண்டு போய் உண்டு மகிழ்வது போல்வதாகும்.

" காய்த்த கதிரினை யறுத்த நற்பொலி
செய்து கொண்டுபோய் உண்டு மகிழ்வது
போல்வது துய்த்தல் புகலுங் காலே "
(நா. பா. 87)

பழங்கால நாடகங்கள் பெரும்பாலும் இன்ப முடிவு உடை யன ஆகலான் 'உண்டு மகிழ்வது போல்வது துய்த்தல்' எனக் கூறப்பட்டுள்ளது. இவ்விலக்கணம் இக்காலத் துன்பியல் நாடகத் திற்குப் பொருந்தாது; அல்லது முடிவில் தலைமைக் கதை மாந்தர்கள் துன்பம் எய்துதலையும் 'துய்த்தல்' குறிக்கும் எனக் கொள்ளுதல் வேண்டும்.[22]

இவ்வாறு சூரியநாராயண சாத்திரியார் ஐவகைச் சந்திகளை யும் ஐந்து நூற்பாவில் விளக்கியுள்ளவை சிலப்பதிகாரத்தில் அடியார்க்கு நல்லார் பதினான்கு விலக்குறுப்புகளுள் ஒன்றாகிய சந்தி என்பதன் ஐவகை உட்பிரிவுகளுக்குக் கூறிய விளக்கங் களைத் தழுவியனவாகும்.[23]

'உயிரோவியம்' - கதைக் கோப்பமைப்பு

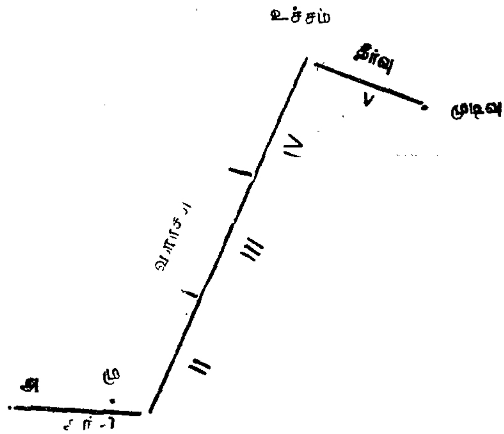
மேலே குறிப்பிட்ட 'உயிரோவியம்' நாடகம் ஐந்து அங்கங் கள் உடையது. முதல் அங்கம் ஆறு களம் அல்லது காட்சி களைக் கொண்டுள்ளது. முதல் நான்கு காட்சிகளிலேயே கதைத் தலைவன் செல்வம், கதைத் தலைவி விமலா, விமலா வின் தாய் இராசம்மாள், தந்தை இராமசாமி, கதைத் தலை வன் தலைவியர் எதிரி குமார் மற்றும் பல சிறு பாத்திரங்கள் அறிமுகமாகி விடுகின்றனர். நான்காம் காட்சியில் குமார் தான் அடைய விரும்பிய விமலா, ஏழையான செல்வத்திடம் மிக்க அன்பாகப் பழகுவதை வெறுக்கிறான். இது முரண் தோற்ற மாகும். செல்வம் எம். ஏ தேர்வில் முதல் தரமாகத் தேர்ச்சி பெறுதல், விமலா செல்வத்தைக் காதலிக்கும் செய்தியைக் குமார் அவளுடைய தாயார் இராசம்மாளிடம் கூறுதல், இராசம்மாள் விமலாவைக் குமாருக்குத் திருமணம் செய்ய முடிவு செய்தல்,

---

22 வி. கோ. சூரியநாராயண சாத்திரியார், நாடகவியல், 1956 பக். 47-51.

23 சிலம்பு, அரங்கேற்று காதை, உ. வே. சா. பதிப்பு 1968 அடியார்க்கு நல்லார் உரை, பா. 88

இச்செய்தியை விமலா காதலன் செல்வத்திடம் தெரிவித்துத் தாம் இருவரும் வேற்றூருக்குச் சென்று பதிவுத் திருமணம் செய்து கொள்ளலாம் எனக் கூறுதல், அவளுடைய பெற்றோர் சம்மதமின்றி அவளைத் தான் திருமணம் செய்து கொள்ள விரும்பவில்லை எனச் செல்வம் கூறி, அவளுடைய பெற்றோர் விருப்பப்படி குமாரையே திருமணம் செய்து கொள்ளுமாறு விமலாவுக்கு உரைத்தல், விமலா வீட்டினின்றும் வெளியேறுதல், 'தமிழகம்' உரிமையாளர் பரமசிவத்தின் உதவியை விமலா வேண்டுதல், அவர் மறுத்துத் தம் மகளைச் செல்வத்திற்குத் திருமணம் செய்து கொடுக்க முடிவு செய்திருப்பதாகக் கூறுதல் ஆகிய நிகழ்ச்சிகள் அனைத்தும் முரணின் வளர்ச்சியைக் குறிக்கும். இவ்வளர்ச்சி, ஆறு காட்சிகளைக் கொண்ட மூன்றாம் அங்கம், ஏழு காட்சிகளைக் கொண்ட நான்காம் அங்கம் ஆகியவற்றில் அமைந்துள்ளது. ஐந்தாம் அங்கம் முதல் காட்சியில் பம்பாய் ஓட்டலில் விமலா நடனமாடுதல் முரணின் உச்சம். ஐந்தாம் அங்கத்தின் இரண்டு முதல் ஏழாம் காட்சி வரையிலுள்ள நிகழ்ச்சிகள் தீர்வு அல்லது வீழ்ச்சிப் பகுதியைச் சார்ந்தனவாகும். அவ்வங்கத்தின் இறுதியாகிய எட்டாம் காட்சி முடிவாகும்.



அ - அறிமுகம்

மு - முரண்தொடக்கம்

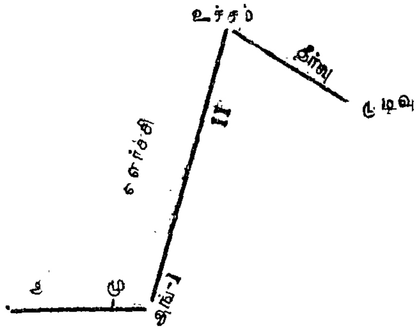
அங் - அங்கம்

('உயிரோவியம்' - ஐந்து அங்கக் கதைக் கோப்பு)

‘காமக்கண்ணி’ கதைக் கோப்பமைப்பு

‘காமக்கண்ணி’ நாடகம் மூன்று அங்கங்களைக் கொண்டுள்ளது. முதல் அங்கத்தில் எட்டுக் காட்சிகளும், இரண்டாம் அங்கத்தில் ஆறு காட்சிகளும் மூன்றாம் அங்கத்தில் எட்டுக் காட்சிகளும் உள்ளன. முதல் அங்கத்தின் முதல் மூன்று காட்சிகளில் பேகன், கண்ணகி, புலவர் பரணர், காமக்கண்ணி ஆகிய பாத்திரங்கள் அறிமுகமாகின்றனர். மூன்றாவது காட்சியில் பேகன், நடனமாடும் காமக்கண்ணிபால் மோகங்கொள்ளுதல் முரணாகும். அவன் தன் மனைவி கண்ணகியைப் பிரிந்து காமக்கண்ணியை அடைதல், கண்ணகி, காமக்கண்ணி மாளிகைக்குச் சென்று பேகனைத் தன்னிடம் அனுப்பிவைக்குமாறு வேண்டுதல், காமக்கண்ணி மறுத்தல், தன்னிடம் கண்ணகி வந்து கூறியதைக் காமக்கண்ணி பேகனிடம் கூறுதல், தன் உத்தரவு இல்லாமல் இனி எவரையும் காமக்கண்ணியைப் பார்க்க அனுமதிக்கக் கூடாதென்றும், மீறுபவர்களை வேலினால் தாக்கலாம் என்றும் பேகன் வாயிற் காவலனுக்குக் கட்டளை இடுதல் ஆகியன முரண் வளர்ச்சியாகும். இவ்வளர்ச்சி முதல் அங்கம் நான்காம் காட்சியிலிருந்து மூன்றாம் அங்கம் முதல் காட்சி வரை அமைந்துள்ளது. மூன்றாம் அங்கம் இரண்டாம் காட்சியில் பரணர் பேகனை அடைந்து அவன் தன் மனைவியிடம் திரும்பிச் சென்று அவள் துயரத் துடைக்க வேண்டும் என்பதுவே தாம் வேண்டும் பரிசில் என்ற புலவர் வேண்டுகோளைப் பேகன் மறுத்துரைத்தல் உச்சமாகும். புலவர்கள் எதுவேண்டினும் கொடுக்கத் தவறாத கடையெழு வள்ளல்களில் ஒருவனாகிய பேகன், பரணர் வேண்டுகோளை மறுத்தது இந்நாடகத்திற்குப் பொருந்திய உச்சமாகும். காமக்கண்ணி பூங்குன்றனாரைக் கண்டு உபதேசம் பெற்று ஆன்மிக உணர்வு எய்துதல், பூங்குன்றனார் காமக்கண்ணிபால் உள்ளம் இழத்தல் ஆகியன தீர்வினைக் குறிக்கும். இத்தீர்வு மூன்றாம் அங்கம் மூன்றாம் காட்சியிலிருந்து ஏழாம் காட்சி வரை அமைந்துள்ளது.

8-ஆம் காட்சியாகிய இறுதிக் காட்சியில் உள்ள நிகழ்ச்சிகள் நள்ளிரவில் பூங்குன்றனார் காமக்கண்ணியின் அறையை அடைந்து அவளைத் தழுவிக்கொள்ள முயலுதல், வாயிற் காவலன் அவர்மீது வேலெய்தல், அவர் இறத்தல், காமக்கண்ணி துறவு மேற்கொள்ளுதல் பேகன் தன் மனைவியை அடைதல் ஆகியன முடிவுப் பகுதியைச் சார்ந்தவை.



அ - அறிமுகம்

மு - முரண் தொடக்கம்

அங் - அங்கம்

("காமகண்ணி"-மூன்று அங்கக் கதைக் கோப்பு)

'உத்தம பத்தினி' நாடகம்

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் எழுதிய 'உத்தம பத்தினி' நான்கு காட்சிகளைக் கொண்ட ஓரங்க நாடகம். 24

சுந்தரராஜ முதலியார் என்பவர் பன்னிரண்டு ஆண்டுகளுக்கு முன்பு கலெக்டர் சீதாபதி என்பவரைச் சுட்டுக் கொன்றுவிட்டு எங்கேயோ போய் மறைந்து விட்டார். அவர் மைசூரில் பிளேக் நோயால் இறந்து விட்டார் என்ற செய்தி பரவலாயிற்று. இதை நம்பிப் போலீசு அவரைத் தேடும் முயற்சியைக் கைவிட்டு விட்டது. அவர் உண்மையில் இறக்கவில்லை. பன்னிரண்டு ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு அவர் மிகவும் நோய்வாய்ப் பட்டமையால் எவரும் அறியாவண்ணம் சென்னைக்குத் திரும்பி அடிபட்ட பிள்ளையார் கோயில்வீதி 12-ஆம் எண் வீட்டில் தம் மனைவி நாச்சியார் அம்மாளுடன் இருக்கிறார். அவர்களுடைய மகள் நாகரத்தினம், சப்இன்ஸ்பெக்டர் திருஞானமுதலியாரின் மனைவி, தன் தகப்பனார் நோய் வாய்ப் பட்டுச் சென்னையில்

இருப்பதை அறிந்து நோயாகப்படுத்திருக்கும் தன் தாயாரைத் தான் பார்க்கப் போவதாகத் தன் கணவனிடம் சொல்லிவிட்டு இரவில் நாள்தோறும் சென்று தன் தந்தையைப் பார்த்துவிட்டு வருகிறாள். தான் தன் தகப்பனாரைப் பார்க்கப் போவதாகத் தன் கணவரிடம் சொன்னால், தன் தந்தை இழைத்த கொலைக் குற்றத்திற்காகத் தன் கணவர் அவரைக் கைது செய்துவிடுவார் என்ற அச்சத்தால் நாகரத்தினம் தன் கணவரிடம் உண்மையைச் சொல்லவில்லை. ஒரு நாள் தன் மனைவி வீட்டை வீட்டகன்றதும் அவள் அறியாமல் அவளைப் பின்தொடர்ந்து சென்று, அவள் நுழைந்த வீட்டுக்குப் பக்கத்து வீட்டிலிருந்து தன் மனைவியின் செயல்களைக் கூர்ந்து கவனிக்கிறார். அவள் தன் தாய் நோயாகப் படுத்திருக்கிறார் என்று சொன்னதற்கு மாறாகப் படுக்கையில் ஓர் ஆடவன் படுத்திருப்பதையும் அவருக்கு நாகரத்தினம் முத்தம் கொடுப்பதையும் படுத்திருப்பவர் நாகரத்தினம் நெற்றியில் முத்தமிடுவதையும் காண்கிறார். நாகரத்தினம் தன்னிடம் பொய் சொல்லி இரவில் தன் கள்ளக் காதலனைச் சந்திப்பதாக முடிவு செய்கிறார். எனவே, அவர் அவளை மிகவும் வெறுக்கிறார். நாகரத்தினம் உண்மையைக் கூற இயலாமல் தவிக்கிறாள். போலிசு கமிஷனர் பரமானந்தநாயுடு அடிபட்ட பிள்ளையார் கோயில் வீதி வீட்டில் நோய்வாய்ப்பட்டிருப்பவர் கொலைக் குற்ற வாளியும் சப்இன்ஸ்பெக்டர் திருஞான முதலியாரின் மாமனாரு மாகிய சுந்தரராஜ முதலியார் என்பதைக் கண்டு பிடித்து விடுகிறார். அவர் திருஞான முதலியாரை வரவழைத்து அவரிடம் இவ்வுண்மையைக் கூறிச் சுந்தரராஜ முதலியாரைக் கைது செய்யும்படி கூறுகிறார். அப்போது திருஞான முதலியார் தன் மனைவி நோய்வாய்ப்பட்டிருக்கும் தன் தகப்பனாரையே நாள் தோறும் சென்று பார்த்தாள் என்ற உண்மையை உணர்ந்து அவளுடைய உத்தம குணத்தைப் போற்றுகிறார். திருஞான முதலியார் தம்மோடு ஒத்துழைத்தால் அவருடைய மாமனாரைக் கைது செய்யாமல் அச்செய்தியை மறைத்து விடலாம் என்று பரமானந்த நாயுடு கூறுகிறார். அவர் ஒத்துழைப்பு என்று கூறி யது, திருஞான முதலியாருடைய அழகுமிக்க மனைவி நாகரத்தினத்தின் உறவு தமக்குக் கிடைக்கும்படி செய்யவேண்டும் என்பதாகும். நேர்மைமிக்க திருஞான முதலியாரால் அதை உணர முடியவில்லை; சட்டப்படி தன் மாமனாரைக் கைது செய்வதாகக் கூறிப் புறப்படுகிறார். அப்போது பரமானந்த நாயுடு கொலைக் குற்றவாளியைத் தம் வீட்டில் மறைத்து வைத்திருந்த குற்றத் திற்காகத் திருஞான முதலியாரின் மனைவி நாகரத்தினத்தையும் அவருடைய மாமியாரையும் கைது செய்ய வேண்டும் என்கிறார். மூவரையும் கைது செய்வதாகக் கூறித் திருஞான முதலியார்

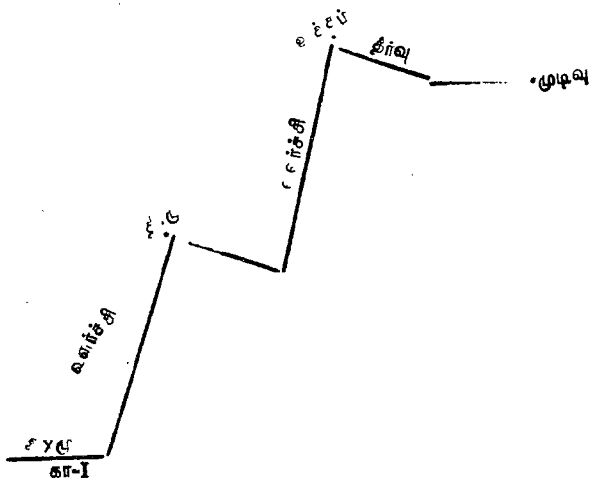
போகிறார். அவர் அடிபட்ட பிள்ளையார் கோயில் வீதி வீட்டுக்குள் நுழைவதற்குள் கொலைக் குற்றவாளியாகிய அவருடைய மாமனார் நோயால் இறந்து விடுகிறார். திருஞான முதலியார் தம் மனைவி நாகரத்தினத்தையும் மாமியாரையும் கைது செய்து காவல் நிலையத்துக்குக் கொண்டு வருகிறார். அவர்கள் இருவரும் காவல் நிலையச் சிறையில் அடைக்கப்படுகின்றனர். திருஞான முதலியார் போகிறார். பிறகு கமிஷனர் பரமானந்த நாயுடு கட்டளைப்படி நாகரத்தினம் மட்டும் 'ஸ்பெஷல்' லாக்கப்பில் அடைக்கப்படுகிறாள். அங்குப் பரமானந்த நாயுடு காமம் மிக்கவராய் அவளைத் தழுவ நெருங்குகிறார். நாகரத்தினம் அஞ்சி நடுங்கி இறைவனிடம் முறையிடுகிறாள். பரமானந்த நாயுடு அவளை நெருங்கும்போது, முன்பே அவருக்கு இரத்தக் கொதிப்பு நோய் மிகுதியாக இருந்தமையால், அவர் பாரிச வாயு நோயால் தாக்கப்பட்டு அவருடைய இடக்கையும் காலும் முழுமையும் வலி இழந்து பேசவும் முடியாமல் கீழே விழுகிறார். அப்போது வெளியே இருந்த போலீஸ் சேவகன், உள்ளே வருகிறான். வழக்குக்கு ஆதாரமாக இருந்த காகிதங்களை அவனிடம் கொடுத்து, அவற்றை எரிக்கும்படி செய்கிறார். அச்சமயத்தில் திருஞான முதலியார் வருகிறார். பரமானந்த நாயுடு நாகரத்தினத்தின் பாதங்களைத் தொட்டுத் தம் கண்களில் ஒற்றிக்கொள்கிறார் அவள் பத்தினித் தெய்வம் என எழுதிக் காட்டுகிறார். பின்பு அவர் உயிர் நீங்குகிறது.

"உத்தம பத்தினி" கதைக் கோப்பமைப்பு

இஃது ஓரங்க நாடகமாயினும் இதன் நான்கு காட்சிகளுக்குள் கதைக் கோப்பமைப்பு நன்கு அமைந்துள்ளது.

இந்நாடகத்தின் கதைக் கரு 'கற்பின் சோதனை 'அல்லது 'கற்பின் ஆற்றல்' எனலாம். முதல் காட்சி தொடக்கத்திலேயே திருஞான முதலியார், நாகரத்தினம், நாகரத்தினத்தின் பெற்றோர் ஆகிய முதன்மைப் பாத்திரங்கள் அறிமுகமும், அத்துடன் நாகரத்தினத்தின் நடத்தையை அவள் கணவர் சந்தேகப்படுதலாகிய முரண் தோற்றமும் அமைந்துள்ளன. நாள்தோறும் நாகரத்தினம் இரவில் நோய்வாய்ப்பட்ட தன் தாயைப் பார்த்து வருவதாகப் போவது அக்காட்சியிலேயேயுள்ள முரண் வளர்ச்சியாகும். இரண்டாம் காட்சியில் தம் மனைவி சென்று பார்த்து வருவது உண்மையில் கொலைக் குற்றவாளியாகிய அவருடைய தந்தை என்பதைத் திருஞான முதலியார் அறிவது முரண் வீழ்ச்சியாயினும் அதே சமயத்தில் பரமானந்த நாயுடு நாகரத்தினத்திடம்

காமங் கொள்வது திருப்பு முனையாக அமைந்து மற்றொரு முரணைத் தோற்றுவிக்கிறது. நாகரத்தினத்தை 'ஸ்பெஷல் லாக்கப்' பில் சிறைப்படுத்துவது உச்சமாகும். பரமானந்த நாயுடு அவளை அடைய முயல்வதும் அவர் பக்கவாத நோயால் கீழே வீழ்வதும் வீழ்ச்சி. அவர் நாகரத்தினத்தின் திருவடிகளைத் தொழுது 'பத்தினித் தெய்வம்' எனப் போற்றுவதும் உயிர் விடுவதும் முடிவு,



அ - அறிமுகம்.
மு - முரண் தோற்றம்
தி. மு. - திருப்பு முனை
கா - காட்சி

("'உத்தம பத்தினி'' ஓர் அங்கக் கதைக் கோப்பமைப்பு)

மரபுக்கு மாறுபட்ட அமைப்பு

இக்கால நாடகங்கள் பலவற்றுள் நாம் மேலே விளக்கிய கதைக் கோப்பு அமைப்பு இல்லை எனலாம்; அல்லது தெளிவாக விளங்க வில்லை என்று கூறலாம். மரபுக்கு மாறாக நாடகம் அமைப்பதை இக்காலத்தில் ஒரு சாரார் தம் கொள்கையாகக் கொண்டுள்ளனர். உலகத்தின் பகுத்தறிவின்மை, சமுதாயக் கொடுமை போன்றவற்றை விளக்குவதாக அவர்கள் நாடகம் அமையும். அதில் வீழ்ச்சி, முடிவு ஆகியவை இடம் பெறா தொடக்கம் (exposition), முரண் அல்லது சிக்கல் (Complication), சிக்கலின் தீர்வு (Resolution) இவற்றுக்குப் பதிலாகத் தொடக்கம்,

ஆய்வு (Discussion), முடிவின்மை (Irresolution) அதன்கண் இடம் பெறும். மேலே கூறிய 'சிபாரிசம்' நாடகம் இதற்குத் தக்க எடுத்துக்காட்டாகும்.

பாத்திரப் படைப்பு

நாடகக் கதை மாந்தர்களின் தன்மைகளையும் பண்பு களையும் குறிப்பிடும் நோக்கில் 'பாத்திரம்' என்ற சொல் பயன்படுத்தப்படுகிறது. ஒரு நாடகத்தின் பாத்திரத்தை ஆராயுங் கால் அப்பாத்திரம் எவ்வாறு புலப்படுத்தப்படுகிறது என்பதை நுணித்துணர்வது தலையாயதாகும். கதையும் நிகழ்ச்சிகள் மட்டும் ஒரு நாடகத்திற்குச் சிறப்பைத் தருவனவாகா. வெறும் நிகழ்ச்சிகளுக்குச் சிறப்புத் தந்து எழுதப்பெறும் நாடகங்கள் அறிஞர் பெருமக்களால் நன்கு போற்றப்பெறா. அவை நிலைத்து நிற்கும் நாடகங்களாகவும் விளங்கா. கதையும் தொடர்ந்து வரும் நிகழ்ச்சிகளும் பாத்திரப்பண்பையும் மனித இயல்பையும் விளக்கும் தன்மையுடையனவாதல் வேண்டும்.

பாத்திரத்தை வெளிப்படுத்தும் முறை

பாத்திரத்தை வெளிப்படுத்துதற்கு நாடக ஆசிரியர் இரண்டனைக் கருவிகளாகப் பயன்படுத்துகிறார். அவை உரை யாடலும் நிகழ்ச்சிப்போக்கு அல்லது நடிப்பும் (ac'ion) ஆகும். இதற்கு மேடை நெறிக் குறிப்புக்களும் (stage directions) ஓரளவு உதவுகின்றன. எனினும், உரையாடலும் நடிப்புமே இதற்கு முதன்மையானவை. மொழியும் பாத்திரமும் நடிப்பும் பலவகையிலும் ஒன்றோடொன்று பின்னிப் பிணைந்தவை.

'பொன்மலர்' நாடகத்தில் மரங்களடர்ந்த வழியே நாகம்மை என்ற இளநங்கை தனித்து வருவதைக் குணாளன் என்ற செல்வந்தன் கண்டு அவளைக் கற்பழிக்க முயல்கிறான். அவள் கையைப் பிடித்து இழுக்கிறான். அவள் 'ஓ' வென்று கூக்குரலிடு கிறாள். அப்போது அவ்வழியாக வந்து கொண்டிருக்கும் கந்தன் என்பவன் அவள் குரலைக்கேட்டு ஓடிவந்து அவள் கையைக் குணாளன் பிடியிலிருந்து விடுவித்துக் குணாளனை நோக்கிப் பேசுகிறான்.

கந்தன் : ஐயா ! இப்படி ஒரு பெண்ணை அவமதிப்பது தங்களுக்கு நல்லதாகுமா?

குணாளன் : ஓகோ! எனக்கு நீதிகற்பிக்க வந்துவிட்டாயா, நீ? நீ படித்துவிட்டதனால் பெரிய மனிதன் என்று நினைக்கிறாயா? அற்பப் பதரே! நீ ஒரு கீழ்மகன் - வண்ணான் என்பதை மறந்து விட்டாயா? என் செயலில் குறுக்கிட எவ்வளவு திமிரடா, உனக்கு?

கந்தன் : (அமைதியாக) ஐயா! நான் தாழ்ந்தவன் என்பதை மறக்கவே இல்லை. ஆனால், உயர்ந் தவர்களாகிய தாங்கள் செய்வது என்ன? அய் லான் மனைவியை வலிந்து பற்றிக் கற்பழிக்க முயல்வது உயர்ந்த செயலா? என் போன்ற தாழ்ந்தவர்கள் இதை நினைக்கவும் மனம் கூசுவார்களே! இம்மாபாதகத்தைச் செய்து தாங்கள் பாவத்தைத் தேடிக்கொள்ளக் கூடாது என்பதற்காகத்தான் தங்கள் செயலில் குறுக் கிட்டேன்

குணாளன் : ஆகா! எவ்வளவு திறமையாகப் பேசுகிறாய்! நயவஞ்சகா! உனக்குக் கர்வம் தலைக்கேறி விட்டது. இதோ ஒரு நொடியில் இந்தத் துப்பாக்கிக்கு இரையாக்குகிறேன்.

(சட்டைப் பையிலிருந்து கைத்துப்பாக்கியை எடுத்துக் கந்தன் மார்புக்கு நேராகப் பிடிக்கிறான்.)

கந்தன் : (சிரித்துக்கொண்டே) தங்கள் துப்பாக்கியைக் கண்டு நான் அஞ்சவில்லை. தங்கள் குண்டுக்கு இரையாகச் சித்தமாக இருக்கிறேன். ஒரு பெண்ணின் மானத்தைக் காப்பாற்ற நான் உயிரையே தியாகம் செய்தேன் என்ற பெரும் புகழைப் பெறுவேன். உடனே என்னைக் கொல்லுங்கள். ஏன் தயங்குகிறீர்கள்?

குணாளன் : (கந்தன் அஞ்சாமையைக் கண்டு திகைப்புறு கிறான்). மாய வார்த்தைகளால் என்னை மயக் கப் பார்க்கிறாயா? மடையா! சரி, உன்னைப் பிறகு பார்த்துக் கொள்கிறேன்.

(சட்டைப் பையிற்குள் செருகிக் கொண்டு விரைந்து போகிறான்.)[25]

---

25. தா. ஏ. ஞானமூர்த்தி, பொன்மலர், 1980, பக். 4 - 5.

கந்தன். குணாளன் - இவர்கள் பேச்சிலிருந்தும் நடிப்பிலிருந்தும் அவரவர் தன்மையும் பண்பும் வெளிப்படுவதை உணரலாம். இந்நாடகத்தின் இறுதிவரை குணாளன் கந்தனுக்குச் செய்யும் கொடுமைகளும், கந்தனின் எல்லையற்ற பொறுமையும் தியாக உணர்வும் படிப்படியாக வளர்ச்சி பெறுகின்றன. இதிலிருந்து இப்பாத்திரங்கள் முன்னுக்குப் பின் முரணின்றிப் படைக்கப் பட்டுள்ள பாங்கினை அறியலாம்.

"பாத்திரச் சிறப்பியல் பனைத்துந் தம்முள்
முன்பின் மலையாப் பண்புந் தனிப்படு
பெற்றியும் மேற்கோள் வெற்றியும் நன்னர்
உடையன வாகும் நடையின என்ப"

(நூ. பா. 115)

என்ற நாடகவியல் நூற்பா வாயிலாகச் சூரியநாராயண சாத்திரியார் பாத்திரப்படைப்புக்குரிய இலக்கணம் விதிக்கிறார்.

பாத்திரத்தின் சிறப்பியல்பு முன்னொடு பின் மாறுபடாத தன்மையுடையதாதல் (Consistency) வேண்டும்; ஒவ்வொரு பாத்திரமும் தனக்கென ஒரு சிறப்புத் தன்மை (Individuality) யுடையதாதல் வேண்டும். பாத்திரம் மேற்கொண்டவை நிறைவுறும் வகையில் இருத்தல் வேண்டும். இஃது இந்நூற்பாவின் கருத்து.

சிறந்த நாடகங்களில் பாத்திரப் படைப்பு இவ்விலக்கணத்துக்குப் பொருந்தியிருத்தலைக் காணலாம்

இன்னொருவர் பேச்சிலிருந்து ஒரு பாத்திரத்தின் பண்பு வெளிப்படுதல்

ஒரு பாத்திரத்தின் பண்பு அப்பாத்திரத்தின் பேச்சிலிருந்து புலனாவதோடு, இன்னொரு பாத்திரத்தின் சொற்களிலிருந்தும் அது புலப்படுதல் உண்டு. 'மனோன் மணீய'த்தில் நாராயணன் கூறும் பின்வரும் அடிகள் குடிலனின் தீய பண்பையும் சீவகனின் வெள்ளை உள்ளத்தையும் உணர்த்துகின்றன.

"ஐயோ, பாவி; அருந்தவ முனிவரைப்
பொய்யன் ஆக்குவன் புரவலனோ வெனில்
எடுப்பார் கைப்பிள்ளை தடுப்பார் யாரோ"[26]

26. பெ. சுந்தரம்பிள்ளை, மனோன்மணீயம், அங்கம் 11, மூன்றாம் களம், அடி 87-89.

ஒரு பாத்திரம் நம்பத்தக்கதாக விளங்குதற்கு முக்கியக் காரணமாக அமைவது அதன் தூண்டுதல் உணர்ச்சி (Motivation) ஆகும். வாழ்க்கையில் மனிதனின் ஒவ்வொரு முக்கியச் செயலும் அவனுடைய தூண்டுதல் உணர்ச்சியால் நிகழ்கிறது என்பதை நாம் அறிவோம். நாடகத்தில் குறிப்பிட்ட ஒரு தூண்டுதல் உணர்ச்சியால் ஒரு பாத்திரத்தின் செயல் நிகழுங்கால் அச்செயல் நம்பத்தக்கதாக அமையும்.

"மனோன்மணீய" த்தில் இரவில் சுரங்க வழியாகச் சென்ற குடிலன், தற்செயலாகச் சேர்மன்னனாகிய புருடோத்தமனைக் காண்கின்றான். கண்டதும் அவனைச் சரணடைந்தால் அவன் சீவக வழுதியிடமிருந்து பாண்டிய நாட்டைக் கைப்பற்றித் தன்க்குத் தருவான் என்று கருதுகிறான். இந்த எண்ணமே அவன் சேரனைச் சரணடைதற்குத் தூண்டுதல் உணர்ச்சியாக உள்ளது.

இவ்வாறே நாடகத்தில் ஒவ்வொரு பாத்திரத்தின் செயலுக்கும் பொருத்தமான காரணம் அப்பாத்திரத்தின் தன்மையோடு பொருந்தி இருத்தல் வேண்டும்.

நாடக மொழி

நாடகத்தின் மொழி முழுமையும் உரையாடல்களேயாம். புதினம், சிறுகதை முதலிய இலக்கியங்களிலும் உரையாடல்கள் உள்ளன. எனினும் அவற்றில் நாடகத்தைப் போல முழுமையும் உரையாடல்களாக இல்லை. நாடகத்தில் உரையாடல்கள் வாயிலாகவே கதை, நிகழ்ச்சிகள் பாத்திரப்பண்புகள் முதலியவை உணர்த்தப்படுகின்றன. உரையாடல் நாடகத்தின் சிறப்புக் கூறாக விளங்குகிறது. உரையாடல் நாடகஆசிரியரின் தலையாய கருவியாகும். எனவே, அவர் அதை ஆற்றலுறப் பயன்படுத்த வேண்டும், இல்லையேல் நாடகம் சிறப்புறாது. புதின ஆசிரியர் போலத் தம் கருத்தைப் பல பகுதிகளில் விளக்கிக் கூற இயலாது. அதனை உரையாடல் வாயிலாகவே உணர்த்த வேண்டும்; அல்லது உரையாடலின்படி நிகழும் செயல் வாயிலாக உணர்த்த வேண்டும்.

உரையாடலுக்குரிய பண்புகள்

உரையாடல் சிக்கனம் (economy), பொருத்தம் (Appropriate ness), ஓட்டம் Pace), ஆக்கத்திறன் (artifice) ஆகிய பண்புகள் கொண்டதாய் இருத்தல் வேண்டும்.

சிக்கனமும் ஓட்டமும்

உரையாடல்கள் பொதுவாக விரைவான ஓட்டமுடையனவாக வும் சுருக்கமாகவும் நிகழ்ச்சியை விளக்குவனவாகவும் இருத்தல் வேண்டும். ஆங்காங்கே பொருத்தமான இடங்களில் நீண்ட உரை யாடலும் வரலாம். உரையாடல்கள் நாடகம் பார்ப்பவர் அல்லது படிப்பவர் கருத்தைக் கவர்தல் வேண்டும். பொதுவாக நாடகத்தில் அமையவேண்டுவது சிக்கனமான உரையாடல் என்பதை நினைவில் கொள்ளுதல் வேண்டும்

பொருத்தம்

சூழ்நிலைக்கும் நாடகக் கதைமாந்தர் தன்மைக்கும் ஏற்புடையதாக உரையாடல் இருத்தல் வேண்டும். உரையாடலின் பொருத்தம் இருவகையாக அமைதல் வேண்டும். ஒன்று எல்லா வகையிலும்—வெளிப்படையாகவும், குறிப்பாகவும்— பேசும் பாத்திரத்தின் இயல்புக்கும் பொருத்தமாக உரையாடல் அமைதல்; மற்றொன்று சூழ்நிலைக்கும், யாரை நோக்கிப் பேசப்படுகிறதோ அவருக்குப் பொருத்தமாகவும் அமைதல். நாடகத்தில் நிகழ்ச்சிப்போக்கு (action) முதன்மையானது. ஆகையால், உரையாடல் வெறும் மனநிலையையோ, சூழ்நிலை யையோ மட்டும் குறிப்பிடுவதாக இருத்தல் கூடாது. அது நிகழ்ச்சிப் போக்கையும் முன் செலுத்த வேண்டும்.

'தெளிந்த நீரோடை' நாடகத்தில் மிக்க பெருமைக்குரிய பேராசிரியர் முருகனை முத்து என்ற மாணவன் மிகவும் பழித்துப் பேசியதைப் பொறுக்க இயலாது, அவனுடன் பயிலும் மாணவன் கண்ணன் முத்துவை அடித்து விடுகிறான் இதனால் கண்ணன் கல்லூரியிலிருந்து நீக்கப்படுகிறான். இது குறித்துப் பேராசிரியர் முருகன் தம் வீட்டில் கண்ணனோடு உரையாடுகிறார். முத்து என்ற மாணவனைக் கண்ணன் அடித்தமைக்காக அவனைக் கண்டிக்கிறார். அவர் நடந்து கொண்டே பேசுகிறார். அவர் பின்னால் மிக்க பணிவோடு கண்ணன் நிற்கிறான்.

முருகன் : என்னதான் இருந்தாலும் நீ முத்துவை அடித்திருக் கக் கூடாது.

கண்ணன் ; (மிக்க பணிவோடு) உங்களைத் தாறுமாறாகப் பேசிப் பழித்தான். என்னால் பொறுக்க முடிய வில்லை. அடித்துவிட்டேன், ஐயா.

முருகன் : பேசிவிட்டுப் போகிறான். நீ பொறுமையை இழக்கலாமா?

கண்ணன் : உங்களிடத்தில் படிக்கிற மாணவன்—அவன் மட்டுமல்ல அவனுடைய கூட்டாளிகள் அனை வரும் சேர்ந்து கொண்டு உங்கள் மீது கொஞ்சமும் மரியாதை இல்லாமல் பழிக்கிறார்களே! இது நியாயமா?

முருகன் : நியாயமோ? அநியாயமோ? அதைப் பற்றி இங்குப் பேசவேண்டாம். பழித்தாலும் பொறுமை இழக்கக் கூடாது. புகழ்ந்தாலும் மகிழ்ச்சி அடையக் கூடாது. இந்தச் சமநிலையான மனம் நமக்கு வேண்டும்.

கண்ணன் : உங்களைப் போன்ற பெரியவர்களால்தான் அது போல மனப்பக்குவம் அடைய முடியும். நான் சிறியவன். உணர்ச்சி வயப்படுவது இயல்புதானே?

முருகன் : இதில் பெரியவர், சிறியவர் என்பதில்லை. சிறு வயதிலிருந்தே உணர்ச்சியைக் கட்டுப்படுத்தப் பயிற்சி செய்து கொள்ள வேண்டும்.

(கமலா உள்ளிருந்து வருகிறாள்)

கமலா : கண்ணனா? கண்ணா எப்போது வந்தீர்கள்?

முருகன் : கமலா! கண்ணனைக் கல்லூரியிலிருந்து நீக்கி விட்டார்கள்.

கமலா : (அதிர்ச்சியுடன்) என்ன? கல்லூரியிலிருந்து நீக்கி விட்டார்களா? ஏன்?

முருகன் : அவன் வகுப்பிலே அவனுடன் படிக்கிற முத்து என்பவனை அடித்து விட்டான். அதனால் கல்லூரியிலிருந்து நீக்கி விட்டார்கள்

கமலா : கண்ணா, ஏன் அந்தப் பையனை அடித்தீர்கள்?

கண்ணன் : நம் பேராசிரியர் ஐயாவை அவன் மிகவும் இழிவாகப் பேசினான் எனக்குக் கோபம் தாங்க முடிய வில்லை; அடித்துவிட்டேன்

கமலா : எத்தனை அடி அடித்தீர்கள்?

கண்ணன் : ஒரே ஒரு முறைதான் ஓங்கிக் குத்தினேன். கீழே விழுந்துவிட்டான்.

கமலா : ஒரே குத்துதானா? அவன் மாதக்கணக்காக எழுந் திருக்க முடியாதபடி எலும்பை அல்லவா நொறுக்கி இருக்கவேண்டும்.

முருகன் : என்ன கமலா, நீயும் கண்ணனுடன் சேர்ந்து விட்டாய்.

கமலா : பின் என்ன? உங்களிடம் படிக்கிற மாணவன் உங்களை இழிவாகப் பேசினால் அவன் உருப் படுவானா? [27]

முருகன், கண்ணன், கமலா - இவர்கள் உரையாடல்களில் தேவைக்கு மிகுதியான சொற்கள் இன்றி, மிகவும் இன்றியமை யாத சொற்களே இருத்தலை உணரலாம். மேலும், இம்மூன்று பாத்திரங்களின் உரையாடல்களைக் கூர்ந்து நோக்கின் அவரவர் இயல்புக்கேற்ப உள்ளமை நன்கு தெளிவாகும். முருகன் பேச்சு அவர்தம் எல்லையற்ற அமைதியான இயல்பையும் பெருந்தகைமை யையும் புலப்படுத்துகின்றன. கண்ணன் பேச்சில் அவன்தன்

---

27. தா. ஏ. ஞானமூர்த்தி; பொன்மலர், 1980, பக். 168-170.

பேராசிரியர்பால் கொண்டுள்ள பக்தியும் மரியாதையும் புலனாகின்றன. கமலாவின் பேச்சு, அனாதையாகிய தன்னை ஆதரித்துவரும் பேராசிரியரிடம் அவள் கொண்டுள்ள அன்பின் பெருக்கிற்கேற்ப அமைந்துள்ளதை உணரலாம். மற்றும், இவ் வுரையாடல்கள் முறையே பேராசிரியர் முருகனின் அளவற்ற பொறுமையையும் அமைதியையும் குறிக்கும். அவர்தம் இயக்கம் முகக்குறிப்பு ஆகியவற்றிற்கும் கண்ணனின் பணிவினைக் குறிக்கும் உடலியக்கமும் சைகைகளும், கமலாவின் ஆத்திர உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்தும் அவள் முகக் குறிப்பும் சைகைகளும் ஆகிய இந்நடிப்புகளுக்கு உந்துதலாகவும் அமைந்துள்ளன. எனவே சிக்கனம், பொருத்தம், ஓட்டம் ஆகிய பண்புகளை இவ் வுரையாடல்கள் கொண்டுள்ளன எனலாம்.

ஆக்கத் திறன்

இது செயற்கையாக அமைக்கப்படும் உரையாடல் இயற்கையாகத் தோன்றும்படி செய்யும் திறனைக் குறிக்கும். இது ஏனையவற்றினும் மிகவும் முக்கியமானது. உண்மை வாழ்க்கையில் இரு நண்பர்களிடையே நிகழும் உரையாடலை நாம் இலக்கியமாக மதிப்பதில்லை ஆனால் அது நாடகத்தில் அமைக்கப்பெறுமானால் அதனை இலக்கியமாகக் கருதுகிறோம். நாடக ஆசிரியரின் திறனால் அவ்வுரையாடல் நாடகத்தில் இலக்கியப் பண்பினைப் பெறுகிறது

நாடகம் கற்றோர் கல்லாதோர் ஆகிய அனைவரையும் கவரவேண்டும். ஆகையால், அது பேச்சு மொழியில் அமைவதே பொருத்தமாகும். பேச்சு மொழி என்பது அன்றாட வாழ்க்கையில் மக்கள் ஒருவரோடொருவர் பேசும் கொச்சை மொழி அல்ல என்பதை யான் குறிப்பிட விரும்புகிறேன். உண்மை வாழ்க்கையில் இரு நண்பர்கள் உரையாடுங்கால், அவர்கள் சொற்களைச் சிதைத்துப் பேசுகின்றனர். வாழ்க்கையில் நிகழ்வது போலவே இயற்கையாக இருக்க வேண்டும் என்பதற்காகச் சிதைவுண்ட சொற்களை அவ்வாறே நாடக உரையாடலில் அமைப்பது நாடக இலக்கியத்திற்குச் சிறப்பினைத் தராது. அதை இயற்கையாகவும் கொள்ள முடியாது. அது கலைப்பண்பும் ஆகாது.

எனவே, உண்மை வாழ்க்கையின் உரையாடல்களில் அமைப்பதுவே நாடகத்திற்கு இலக்கிய நீர்மையும் உயர்வும் கலைப் பண்பும் நல்க வல்லதாகும். நாடகவியலில் ஆக்கத் திறன் (artifice) என்பது இதனையே குறிக்கும்.28

"பேசுந் தமிழிற் பிழையினை யொரீஇப்
பேசுநர்க் கேற்ற விகற்பஞ் செறித்துப்
பெய்துரை வசனமே வாசகமாகும்"

என்ற வி. கோ. சூரியநாராயண சாத்திரியாரின் நாடகவியல் 66-ஆம் நூற்பாவும் இதனை வலியுறச் செய்கிறது.

பேச்சு மொழி, கொச்சை மொழி, இலக்கிய மொழி - இவற்றுக்குள்ள வேறுபாடுகளை நாம் உணர்தல் வேண்டும்.

பேச்சு மொழி

"ஐயா, உங்கள் காலில் விழுந்து கெஞ்சுகிறேன். என்னை விட்டுவிடுங்கள். என் போன்ற பெண்களுக்குக் கற்புதான் உயிர். கற்புக் கெடுமானால் எங்களுடைய உயிரும் போய்விடும். வீணாக என்னைக் கொல்லாதீர்கள்.

கொச்சை மொழி

"ஐயா, உங்க கால்லே உழுந்து கெஞ்சறேன். என்ன விட்டுடுங்க. என் மாதிரி பெண்களுக்கு கற்புதான் உசுரு கற்பு போனா எங்க உசுரும் போயிடும். வீனா என்ன கொன்னுடாதீங்க."

---

28. Artifice is perhaps the most important of all . . . We may not expect casual conversation among friends to be litereture; but we expect i: of dialogue in a play . . . success in such a task can come about only through artistic effect" GGB. Jennyson, **Introduction** to Drama, 1967, p. 34-35

இலக்கிய மொழி

"ஐயா, நும் திருவடிகளில் தாழ்ந்து இரக்கிறேன். என்னை விடுமின். எம்போலும் பெண்டிர்க்குக் கற்பே உயிர். கற்பு சிதைந் திடின் எம் உயிரும் நீங்கிவிடும். கொன்னே என்னைக் கொல்லன்மின்."

இம்மூன்று வகை மொழிகளுக்குள்ள வேற்றுமையை நாம் நன்கு உணரலாம். பேச்சு மொழியில் காணும் சொற்கள் நாளும் பேச்சு வழக்கிலுள்ளவை. அவை சிதையுங்கால் கொச்சை யாகின்றன. நாடகம் ஒரு சிறந்த கலை. சிறந்த கலையில் சிதைந்த சொற்களைப் புகுத்தி அச்சீரிய கலையைச் சிதைப்பது அறிவுடைமையாகாது. எனவே, சொற்களின் சிதைவினை நீக்கிச் செம்மைப்படுத்திப் பேசும் பாங்கிலேயே நாடகத்தில் அமைத்தால் உரையாடல் இயற்கையாகவும் எழிலுடையதாகவும் விளங்கும்.

மேடை நெறிக்குறிப்பு

நாடகத்தை இயக்கும் இயக்குநர்க்கும் நடிகர்களுக்கும் உதவியாக மேடை நெறிக்குறிப்புகள் (Stage directors) தரப்படு கின்றன. நாடகத்தைப் படிப்பவர்களுக்கும் அவை உதவி யாகின்றன. இவை நாடகக் கதைமாந்தர் பற்றிய செய்திகளை யும், அவர்தம் மனநிலைகளையும், அவர்கள் மேடைக்குள் நுழைதல், வெளியேறுதல் ஆகிய இடம், காலம் செயல்கள் நிகழும் இடங்கள் ஆகிவற்றையும், ஒவ்வொரு காட்சியினுடைய வருணனை, அக்காட்சியில் இடம்பெறும் இடத்திலுள்ள பொருள்கள் இன்னோரன்னவற்றையும் உணர்த்துகின்றன. நாடகத்தைப் படிப்பவர் ஆசிரியர் படைக்க முயற்சி செய்யும் சூழ்நிலை, பாத்திரங்களின் மனநிலை ஆகியவற்றை உணரலாம். மேடை நெறிக்குறிப்பு செய்தியைத் தரும் உரைநடையாதலின் அதன்நடை பாத்திரங்களின் பேச்சினும் வேறுபட்டது.

வாழ்வியல் உண்மைகள்

வாழ்க்கையையே நாடக ஆசிரியர் பொருளாகக் கொள்வதால் அதைப் பற்றிய தம் கருத்தினை அவர் வெளிப்படையாகவோ, குறிப்பாகவோ குறிப்பிடுபவராவர். ஆகையால் ஒவ்வொரு நாடகமும் — அஃது எத்தகையதாயினும் வாழ்க்கையைப் பற்றிய

ஒரு கருத்தினைக் கொண்டுள்ளதாகும். இவ்வகையில் அது பொதுவாக ஒரு வாழ்க்கை உண்மையை உணர்த்துகிறது எனலாம்.

நாடகம் பொழுதுபோக்கிற்காக எழுதி நடிக்கப பெறுகிறது என்றும், அதில் வாழ்க்கை உண்மைகாண முயல்வது அறிவுடைமை ஆகாது என்றும் ஒரு சிலர் கருதுகின்றனர். இக்கருத்திற்கேற்பச் சில நாடகங்கள் உள்ளன. ஆனால், அவற்றைக் கூர்ந்து ஆராயின் அவற்றில் ஏதோ ஒரு வாழ்க்கை உண்மையை உணரலாம். அவ்வுண்மை விளங்கும்படி ஆற்றலோடு அந்நாடகங்களை அமைப்பதில்லை. ஆனால், உலகில் தலை சிறந்த ஆசிரியர்கள், வாழ்க்கையைக் கூர்ந்து நோக்கி அதன் இயல்புகளை நன்கு உணர்ந்தவர்களாதலின், அவர்கள் நாடகங் களில் சிறந்த வாழ்வியல் உண்மைகள் பொதிந்திருக்கக் காணலாம். பொதுவாகப் பொழுதுபோக்குக்குரிய கூறுகள் விரவப் பெற்று உயரிய வாழ்க்கை உண்மைகளை உணர்த்த வல்ல நாடகங்களைச் சிறப்பு மிக்கவையாகக் கொள்ளலாம்.

---

3. நடிப்பியல்

நடிப்பு — விளக்கம்

நடிப்பு தன் வெளிப்பாட்டிற்குரிய (Self-expression) மிகச் சிறந்த வழி. ஒருவன், தன்னினின்றும் விடுவித்துக் கொண்டு இன்னொருவனாகி அவனுடைய கற்பனையிலே இயங்குதற்கும், அன்றாட வாழ்க்கையிலே தான் பெற முடியாத நிலை, பதவி, உணர்ச்சி ஆகியவற்றின் அனுபவம் பெறுதற்கும் அது வாய்ப் பளிக்கிறது. நடிகராக வாழ்பவர் எப்போதும் சமுதாயத்தில் விளங்கித் தோன்றுகின்றனர். புறத்திலிருந்து நோக்குங்கால் நடிப்பு எளிதாகவும் நடிகர் வாழ்க்கை கவர்ச்சி மிக்கதாகவும் தோன்றலாம். இது உண்மை அன்று. நடிப்புத் தொழில் எளிதன்று. அதில் முன்னேறப் பெரிதும் உழைக்கவேண்டும். அதற்குத் தீவிரக் குரல் பயிற்சியும், உடற்பயிற்சியும், உள்ளப் பயிற்சியும் இன்றி-யமையாதவை. மேலும், இயல்பான தனித்திறனும், ஆற்றலும், நெடுநேர ஆராய்ச்சியும், ஆழ்ந்த சிந்தனையும், சிறந்த கற்பனையும் தேவை. யாரும் நடிக்கலாம் என்று நினைப்பவர் இவ்வுண்மையை உணராதவர்.

நடிப்பின் நிலைத்த தன்மை

நடிப்பு நாடக மேடையில் தோன்றி மறையும் தன்மைத்து. ஆனால், அது நிகழுங்கால் பெரும்பயன் அளிப்பதாகும். நடிகர்களின் நடிப்புகள் மேடையில் தோன்றி மறைவதாயினும் அவற்றைப் பார்த்தவர் உள்ளங்களில் அவை நன்கு பதிந்து விடுகின்றன. சான்றாக, தி. க. சண்முகம் அவர்களின் ஔவை யார் நடிப்பும், தி. க. பகவதி அவர்களின் இராசராசசோழன் நடிப்பும் அவற்றைப் பார்த்தவர் உள்ளங்களினின்றும் என்றும் அகலாதவையாகும்.

நடிகரின் செயல் தாம் ஏற்றுக்கொண்ட பாத்திரத்தினை நடிப்பு மூலம் விளக்குவதாகும். இது நமக்கு உடன்பாடாயினும் நாம் ஆராய்ச்சியாளர் என்ற முறையில் அவர் விளக்குவது பொருத்தமுடையதா என்பதுபற்றி நமக்குக் கருத்து வேறுபாடு இருக்கலாம். அதாவது ஒரு நடிகரின் நடிப்பைச் சில விதிகளின் அடிப்படையில் மதிப்பிடுதல் வேண்டும் என்பதை இங்கு நாம் நினைவில் கொள்ளுதல் வேண்டும்.

நடிப்பு ஏனைய கலைகளிலும் வேறுபட்டது

ஏனைய கலைஞர்களிலும் நடிகர் வேறுபட்டவராவர். கலை யாவது ஒரு பேறாண்மைக்கு எழில் வடிவம் தந்து அதனை அனை வரும் ஏற்குமாறு செய்வதாகும். இதற்காக ஓவியர் கிழியையும் தூரிகையையும் பயன்படுத்துகிறார்; சிற்பி சுதையையும் சிற்பம் அமைப்பதற்குரிய கருவிகளையும் பயன்படுத்துகிறார். கவிஞர் சொற்களையும் தம் கவிபாடும் திறத்தையும் - அதாவது வண்ணம் சீர், தொடை, ஆகியவற்றையும் பயன்படுத்துகிறார். கலைகள் பயன்படுத்தப்பெறும் பொருள்களுக்கேற்ப (Medium) மாறுபடு கின்றன. ஆனால், நடிகருக்குப் புயன்படும் பொருள் அவரேயாம். அவர்தம் முகம், உடல் ஆகியனவையே அவருடைய நடிப்புக் கலைக்குரியவையாகும். அவற்றினின்றும் அவர் தம் படைப்பை உருவாக்குகிறார்.

நடிகரின் இரண்டு வகையான இயக்கம்

இதிலிருந்து ஒரு நடிகர் இரண்டு வகையாக இயங்குகிறார் என்பது புலனாகிறது. ஒன்று இயக்குபவர் (Instrumentalist), மற்றொன்று இயக்கப்பெறும் கருவி (instrument). இயக்குபவராக இயங்குவது என்பது நடிகர் தாம் ஏற்கும் பாத்திரத்தை உள்ளத்தில் உருவாக்கிக் கொள்வது. அதாவது, பாத்திரம் நாடக ஆசிரியரின் படைப்பாதலின், அவர் எங்ஙனம் அதைப் படைத்துள்ளாரோ அவ்வாறே நடிகர் ஆழ்ந்துணர்ந்து அதை உள்ளத்தில் பதிய வைத்துக்கொள்வது என்பதாகும்.

இவ்வாறு உள்ளத்தில் உருவாக்கிய பாத்திரத்தை நடிகர் தம் உடலைக்கொண்டு நடிப்பு வாயிலாகப் படைத்துக் காட்டும் போது இயக்கப்படும் பொருளாகிறார் ஒரு நடிகரின் திறன் இவ்விருவகை இயக்கத்தை யொட்டியுள்ளது. ஒரு நடிகரின் நடிப்புச் சிறப்பு அவருடைய தோற்றம், அளவு, வயது, உருவம், குரல், மனப்பாங்கு (Temperament), ஆளுமை ஆகியவற்றின் விளைவாகும்.

"எது ஒரு நடிகரைப் பொதுமக்கள் பலரும் மதிக்கப் பெறுபவராகச் செய்கிறது? - உடல்வளம். எவை பெரும்புகழ் வாய்ந்த நடிகராக ஆக்குகின்றன? - கற்பனையும் உணர்ச்சி எய்தும் திறனும்" என என்றி இர்விங்கு என்பவர் கூறுகிறார். 1

நடிப்பு - வரைவிலக்கணம்

நடிப்பாவது நம்பும்படி செய்வது (make-believe) எனலாம். இவ்விளக்கம் பொருத்தமானதாகத் தோன்றலாம். ஆனால், இது நடிப்பின் முழுமையான இலக்கணம் ஆகாது. இத்தோடு கலைநுணுக்கத்திறனும் தேவை. சிறந்த நடிப்புத் திறன் கைவரப் பெறுதற்கு இடையறாத முயற்சி இன்றியமையாததாகும் "நடிப்புத் திறன் கடவுளுடைய கொடை அன்று; கலை நுணுக்கத் திறனை எய்துதற்கு மேற்கொள்ளும் இடையறாத முயற்சியின் முடிவான விளைவே நடிப்பு" என்று சாரா பெர்னார்டு என்பவர் உரைக்கிறார்.2 கலை நுணுக்கத் திறனை அடைதற்குப் பல மாதங்களாக முயலாத எந்த நடிகரும் ஒரே நாளில் பெரும்புகழை எய்த முடியாது.

---

1 "What makes the popular actor? - Physique, What makes a great-actor? - Imagination and sensibility"
- Quoted by Edward A. Wight, **A Primer for Play Goers** 1958, p. 119,

2 "Fine acting", says Sarah Bernhardt, "Is not the gift of the gods. It is the ultimate result of willingness to acquire technique by constant attention to petty details"
Quoted by Edward Wright, **A Primer for Play Goers**, 1956, p. 125.

மற்றொரு விளக்கம்

நம்மினின்று நாம் அறவே விலகி வெளிவந்து மற்றொருவரின் ஆளுமையை மேற்கொண்டு, அது உண்மையாகத் தோன்றும்படி செய்வது நடிப்பாகும் என்பது நடிப்புக்குத் தரும் மற்றொரு விளக்கமாகும். ஒரு சாரரின் நடிப்புக் கொள்கைக்கு இவ்விளக்கம் பொருத்தமானதாகும். இக்கொள்கையுடையவர் இன்னொருவராக மாறி நடிப்பவர் (Impersonators) எனப்படுவர். இன்னொருவராக மாறி நடிக்கும் நடிப்பினையே ஒற்றுமை என வி. கோ. சூரியநாராயண சாத்திரியார் கருதுவது போலத் தோன்றுகிறது.

> " அவனே தானே யாகிய அந்நெறி
> ஏகனாகி யியைந்திடும் உடையும்
> ஒன்றி யிலங்குவ தொற்றுமை யாகும் "[3]

என ஒற்றுமைக்கு அவர் கூறும் இலக்கணமாகும். இது பாத்திரத்தினுள் நடிகர் புகுந்து நடிப்பதைக் குறிக்கும். இன்னொருவராக மாறி நடிக்க இயலாத மிகச்சிறந்த நடிகர் பலருண்டு. இவர்களுடைய நடிப்பில் இவர்தம் தனிப்பட்ட ஆளுமை விளங்கித் தோன்றும். இக்கால நடிகர் பலரிடத்தும் இவ்வுண்மையைக் காணலாம். இவர்களைத் தன் - ஆளுமை நடிகர்கள் (Personality actors) எனலாம். இவர்கள் தமக்குள் பாத்திரம் புகுமாறு நடிக்கும் நடிகர்களாவர்.

மூன்றாவது விளக்கம்

மக்கள் தம் அன்றாட வாழ்க்கையில் நனவின்றிச் செய்வனவற்றை மேடையில் நனவோடு நிகழ்த்திக் காட்டுவது நடிப்பு என்பது இன்னொரு விளக்கமாகும். இது இக்கால நடப்பியல் கொள்கைக்குப் (Realistic school) பொருந்தும். ஆனால், இதிகாச புராண நாடக நடிப்புக்கு இவ்வரைவிலக்கணம் பொருந்தாது.

முழுமையான வரைவிலக்கணம்

எனவே, மேற்கூறிய விளக்கங்கள் அனைத்தும் தன்னகத்துக் கொண்டதொரு முழுமையான விளக்கம் ஒன்றினை நாம் காணுதல் வேண்டும்.

---

3 வி. கோ. சூ, நாடகவியல், நூ. பா. 238.

நாடகத்திற்கும் நாடகக் கதையின் காலத்திற்கும், மேற் கொண்ட பாத்திரத்திற்கும் பொருத்தமான இயற்கைத் தன்மையும் உண்மைத் தன்மையும் வாய்ந்த ஒரு தோற்றத்தைப் (Illusion) படைக்கும் கலை நடிப்பாகும்.

இவ்விளக்கத்தில் கலை நுணுக்கத்திறன் (Technique), நடிப்புப் பற்றிய பல்வேறு கொள்கைகள், நாடக மேடைக்கு இன்றியமை யாத தோற்றக்கூறு (Element of illusion), நாடகத்தோடும் அதன் நடையோடும் கூடிய நடிப்பின் ஒருமைப்பாடு ஆகிய இவை யனைத்தும் அடங்கியுள்ளது. ஏனைய விளக்கங்களில் இவற்றில் ஒன்றோ பலவோ இடம் பெறாமையை உணரலாம்

இவ்விளக்கத்திலுள்ள 'கலை' என்ற சொல் கட்டுப்பாடு (Control), தேர்ந்து தெளிதல் (Selection), வடிவம், கலை நுணுக் கத்திறன் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடுகிறது. இயற்கைத் தன்மை யும் உண்மைத் தன்மையும் வாய்ந்த ஒரு தோற்றத்தைப் படைத்தல் என்பது வாழ்க்கையின் கண்ணாடியாக அமைந்து, அதே சமயத்தில் உண்மையைவிட உண்மை போலத் தோன்றும்படி செய்வதாகிய விதியை நிலை நிறுத்துவதாகும். 'நாடகத்திற்குப் பொருத்தமான' என்ற தொடர், நடிகரின் நடிப்புப் பாணிக்குத் தடையின்றி உரிமையைத் தருகிறது. 'நாடகக் கதையின் காலமும் பாத்திரமும்' என்பது, பாத்திரத்தைப் படைத்துக் காட்டுவதற்கும் நடிகரின் உடல் வளத்தையும் கற்பனை வளத்தையும் பயன்படுத்துவதற்குமான உரிமையைத் தருவதாகும்.

நடிப்புக் கொள்கை முறைகள்

நடிப்புப் பற்றிய விளக்கத்தில் நடிகர்களை நாம் இருபிரிவின ராக வகைப்படுத்தினோம். தன் ஆளுமை நடிகர்கள், தன் ஆளுமையை விட்டு நீங்கி இன்னொருவராகி நடிக்கும் நடிகர்கள் ஆகியோர் அவ்விரு பிரிவினராவர். இவ்விரு பிரிவினர்களுள் ஒன்றையோ மற்றொன்றையோ முழுமையாகச் சேர்ந்தவர் எனக் கூறுதற்கேற்ற நடிகர் எவரும் இல்லை எனலாம். பல நடிகர்கள் தாம் இவ்விருபிரிவில் எவ்வகையைச் சேர்ந்தவர்கள் என்பதை நெஞ்சறிய நினைக்கிறார்களா என்பது ஐயம். நடிகர்கள் பெரும்பாலும் தாம் ஏற்ற பாத்திரத்தையொட்டிய அணுகுமுறை, அவர்களுடைய நடிப்புப் பாணி முதலியவற்றைப் பற்றியே பேசுவர்ர்கள். நடிப்பினை வகைப்படுத்துவதற்காக அதனை மேற்கண்டவாறு இரு பிரிவாகக் கூறலாம். அவற்றுள் ஒன்றாகிய தன்-ஆளுமை நடிகர்கள் தாம் ஏற்ற பாத்திரங்களை

அவர்களுக்கேயுரிய ஆளுமைக்கேற்ப விளக்கிக் காட்டுகிறார்கள். தம் ஆளுமையைத் தாம் ஏற்ற பாத்திரத்திற்குள் மறையுமாறு செய்து முழுமையும் அப்பாத்திரமாகவே மாறி நடிக்கும் இரண்டாவது பிரிவினர் ஒப்பனையால் மட்டுமன்றித் தம் உடல், குரல், உடலியக்கம், பிற பிற இயல்புகள் அனைத்தையும் பாத்திரத்திற்கேற்ப மாற்றிக் கொள்வர். தி. க. சண்முகம் அவர்களின் ஔவையார் நடிப்பை இதற்கு எடுத்துக்காட்டாகக் கூறலாம். முதல் பிரிவினரை விளக்கந்தருபவர் (Interpretors) என்றும், இரண்டாம் பிரிவினரை ஆள்மாறாட்டம் செய்பவர் (Impersonators) என்றும் கூறலாம். சுருங்கக் கூறின் முதல் பிரிவினர் நாடகப் பாத்திரத்தைத் தமக்குள் கொண்டுவந்து தம் இயல்புகளுக்கேற்ப அதைப் பொருந்துமாறு செய்து அதனை விளக்கிக் காட்டுபவர் எனலாம்; இரண்டாம் பிரிவினர் தாமே பாத்திரத்திற்குள் சென்று இயன்ற வரை அப்பாத்திரமாகவே ஆகிவிடுவார்கள். நடிப்பு அணுகு முறைக்கு இவ்விருவகைக் கொள்கைகளும் ஏற்றுக்கொள்ளற் குரியவை. நடிகர் உணர்ந்தோ உணராமலோ மேற்கொள்ளும் அணுகு முறைக்கொள்கைக்கு அவருடைய திறமைகள், ஆளுமை, பயிற்சி, உடல் வளம், அனுபவங்கள், குரல், மனப்பாங்கு ஆகிய இவையனைத்தும் உதவுகின்றன. அவர் ஏற்கும் பாத்திரத்தின் தன்மைக்குரிய தேவைகளும் அணுகுமுறையினை நிருணயிக்க உதவுகின்றன.

நடிகர் பாத்திரத்தை விளக்குதல் (Interprets) என்பது அவர் பாத்திரத்தைப் பற்றியும் அப்பாத்திரத்தின் பேச்சு, செயல்கள் ஆகியவை பற்றியும் தம் உணர்வுகளை எத்துணை நுட்பமாகத் தருகின்றார் என்பதைப் பொறுத்ததாகும். நாடகம் பார்ப்பவர்களுக்குத் தெளிவாக விளங்கும் வண்ணம் நடிகர் பாத்திரத்தின் தன்மைகளைக் கண்டறிந்து, அவற்றுக்கு விளக்கந் தந்து, பாத்திரத்தின் உணர்வுகளையும் (Feelings), உணர்ச்சிகளையும் (Emotions) வெளிப்படுத்திக் காட்டுவது மட்மடுன்றித் தம்முடைய திறமைகளாலும் அனுபவத்தாலும் ஆளுமையினாலும் தம் கவர்ச்சித் தன்மையினாலும் கம் விளக்கஞ் சிறப்புறும்படி செய்தல் வேண்டும். பாத்திரம் நடிகர் வாயிலாக வெளிப்படும் போது நாடகம் காண்பவருக்கு அது புதிய கலைவடிவம் பெற்றதாக விளங்குதல் வேண்டும்.

நடிப்புப் பகுதிகள்

நாடகத்தின் கலை நுணுக்கத் திறனாவது நடிப்பு சிறப்பாக விளங்குதற்கான வழிமுறைகளாகும். அதன் கண் மேடை அறிவு (Stage sense) அடங்கும். ஏனென்றால் மேடையில் நடிகர்

மேற்கொண்டொழுக வேண்டிய முறைகளும் விதிகளும் உள்ளன. மேலும், அது நாடகம் காண்போா பற்றிய உணர்வையும் (Audience sense) குறிக்கும். அதாவது, காண்பவர் முன்னிலையில் தாம் நடிப்பதை நடிகர் உணர்வதாகும். அவ்வுணர்வால் அவருக்கு ஏற்படும் விளைவினைக் (Reaction) காண்பவர் சிறிதும் அறியாவண்ணம் அவர் கவனித்துக் கொள்ள வேண்டும். நடிகரின் கலை நுணுக்கத் திறனாவது, நடிகர் தம் உடல், உள்ளம், உணர்ச்சி ஆகியன சார்ந்தவற்றில் தேர்ச்சித் திறம் (Mastering) பெறுவதாகும். இத்தேர்ச்சித் திறனால் நடிகர் எப்போதும் - உடல் நலமின்மை, வருத்தம் போன்ற கவன மாற்றத் திற்குரியவை தமக்கு நேர்ந்த போதும் - தாம் ஏற்ற பாத்திரத்தைச் செம்மையாக மன நிறைவைத் தரும் வகையில் நடிக்கும் ஆற்றலை நல்கும். இத்தேர்ச்சித் திறம் மிகவும் செம்மை பெற்றுத் திகழுங்கால் நாடகம் காண்பவர் அந்நடிகரின் நடிப்பு இயற்கையாக உள்ளதென்பர்.

தெளிவு பெறும் பொருட்டுக் கலை நுணுக்கத் திறனைப் பொதுவாக மூன்று வகைப்படுத்தலாம். அவையாவன:

(1) உடல் சார்ந்தவை
(2) அறிவு சார்ந்தவை
(3) உணர்ச்சி அல்லது உள்ளொளி சார்ந்தவை.

உடல் சார்ந்தவை

உடலைச் சார்ந்தவையாவன நடிகர் மேடையில் நடத்தல், அமர்தல், அவர்தம் சைகைகள், இயக்கம், மேடைப் பொருள்களை அவர் கையாளும் முறை ஆகியனவும் ஆகும். அவருடைய. மூச்சுப் பயிற்சி, குரல் பயிற்சி. ஆகியனவும் இதனுள் அடங்கும் பார்வையளர்கள் காண்பனவற்றையும் கேட்பனவற்றையும், எளிதாகவும் நம்பும்படி செய்வதும் உடலைச் சார்ந்தவையாகும் இவை அனைத்தும் நடிகர் செயலுக்கு அடிப்படையானவை. ஒரு நடிகர் மேடையில் நடிப்பதற்கு உண்மையான திறம் பெறுதற்கு முன்பு இவற்றை அவர் கற்றுத் தேர்ச்சிப் பெற்றவராதல் வேண்டும். ஏனெனில் முதற்கண் நடிகர் தம் உடல், குரல் ஆகியவற்றைக் கட்டுப்படுத்து முழு ஆற்றலைப் பெறுதல் வேண்டும்.

அறிவு சார்ந்தவை

இரண்டாவது பகுதி நடிகர் தாம் மேற்கொள்ளும் பாத்திரத்தை மனப்பாங்குடன் அணுகு முறையை யொட்டியதாகும். அவர்

பாத்திரத்தைப் பல கோணங்களிலும் பாகுபடுத்திநோக்கவேண்டும். அவர் பாத்திரத்தின் எண்ணங்கள், உணர்ச்சிகள், செயல்கள். நாடகத்திற்கும் ஏனைய பாத்திரங்களுக்குமுள்ள அதன் உறவுகள் ஆகியவற்றை அறிதல் வேண்டும். இவ்வகையில் அவர் அணுகும் முறை பாத்திரத்தைத் தாம் முழுமையாகவும் நேர்மையாகவும் நம்பக்கூடியதாகவும் வெளிப்படுத்திக் காட்டுதற்கு உதவுவதாக இருத்தல் வேண்டும்.

பல நடிகர்கள் - தொழில் முறையைச் சேர்ந்தவரும் பயில் முறையினரும் மேற்கூறிய இரு நடிப்புப் பகுதிகளிலும் மிகவும் தேர்ச்சி பெற்று வெற்றியுடன் திகழ்கிறார்கள். ஆனால், அவர்கள் 'புகழ் மிக்கநடிகர்கள்' என்ற உயர் நிலையை எய்த முடியாது.

உணர்ச்சி அல்லது உள்ளொளி சார்ந்தவை

நடிப்புக்கலை நுணுக்கத்தின் மூன்றாவது பகுதியாகிய உணர்ச்சி அல்லது உள்ளொளி (Spiritual) சார்ந்தவை மிகவும் முக்கியமானவை ஆகும். ஆனால் நடிகர் பலர் இவ்வுயர் நிலையை எய்தாதவராக உள்ளனர். இவற்றைக் கற்பிக்க இயலுமா என்பது ஐயத்திற்குரியது. இதற்குக் கற்பனையும் உணர்திறனும் (Sensibility) இன்றியமையாதவை.

"எவை தங்களுக்குக் கற்பிக்கப்பட்டவையோ அவற்றை மட்டுமே சில நடிகர்கள் செய்வர். சில நடிகர்கள் கற்பிக்கப் பெறாமல் தாமே சிந்தித்துச் செய்தற்கு உதவும் குறிப்புரைகளைக் கொண்டு நடிப்பர்" என எல்லன் டெர்ரி என்பவர் உரைக்கின்றார் 3

டேவிட் பெலாஸ்கோ என்பவர், 'மனப்பாங்கே நடிப்புக்கு முதன்மையானது அதற்கு இதயமே இன்றியமையாதது. ஆன்மா அதற்கு ஒளியைத் தருகிறது. திட்டமாகத் தேவைப்படுவது இதயமே அதாவது உணர்தற்கான ஆற்றல் நுண்ணறிவு தேவையானதுதான். ஆனால், அது இரண்டாந்தரமானது. கூர்த்த மதிவாய்ந்த நடிகர் மேடையில் தலைசிறந்த நடிகர்களாக விளங்கியதில்லை. இதயமே நுண்ணறிவினும் சிறந்தது' என்கிறார். 4

---

3 Quoted by Edward A. Wright, **A Primer for Play Goers** Chapter IV

4 Ibid.

உணர்ச்சி அல்லது இதயத்தைச் சார்ந்த நடிப்பே நடிகரை உயர்தரப் படைப்புக்கு உயர்த்தி, காண்பவருக்கு ஒரு தனி மன வெழுச்சியையும் இன்பத்தையும் தரும். அது நினைவில் பல ஆண்டுகள் நிலைக்கத்தக்க வியத்தகு அனுபவங்களை நல்கும். தமிழ் நாடக மேடை வரலாற்றில் கடந்த காலத்தில் இதற்கேற்ற சான்றுகளைக் காணலாம். சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் இரணியனாக நடித்த நடிப்பை மட்டும் இங்குச் சான்றாகக் காண்போம்.

பிரகலாதன் நாடகத்தில் சுவாமிகள் இரணியனாக நடித்த போது, "நாராயணாய நம" என்று கூறிய பிரகலாதனை இரணியன் தன் மடியிலிருந்து கீழே தள்ளிக் கோபித்துக் கொள்ளும் காட்சியில், சுவாமிகள் பிரகலாதனாக நடித்த சிறுவனைத் தமது வலக் கையால் தூக்கிக்கீழே எறிந்து கர்ஜித்தாராம். சபையிலிருந்த ஓர் அம்மையார், "ஐயோ பாவி! பிள்ளையைக் கொன்னுட்டானே" என்று அலறி மூச்சற்றுச் சாய்ந்துவிட்டாராம்" என்று தி. க சண்முகம் கூறுகிறார்.

இதிலிருந்து சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நடிப்பு அவருடைய இதயத்திலிருந்து பொங்கி எழுந்த உணர்ச்சியால் படைக்கப் பட்டது என்பதை உணரலாம்.

முன்பே கூறியபடி நடிப்பு மனிதனைக் கருவியாகக் கொண்டு அக்கருவி மூலம் வாழ்க்கையையும், வாழ்க்கையிலிருந்து கொண்ட எண்ணம், செயல்கள் ஆகியவற்றையும் உள்ளவாறு பெயர்த் துணர்த்துகிறது (Translates). அடிப்படையில் நடிப்பு திறம்மிக்க தொழிலாகவும் (Craft) கலையாகவும் விளங்குதற்கான மூலாதா ரங்களைப் பெற்றுள்ளது. இம்மூலாதாரங்களை ஒரு நடிகர் கைவரப்பெறுவது அவர்தம் தனித்திறனை என்றும் விளங்குறச் செய்யும்.

வல்லமையும் தனித்திறனும்

நடிப்பில் வல்லமை (Ability), தனித்திறன் ஆகிய இவ்விரண்டும் வெவ்வேறு பொருளுடையவை. வல்லமையாவது, நெடிது ஆய்ந்து சிந்தித்தற்கான ஆர்வம், சோர்வின்றிச் செய்யும் ஒத்திகை, தியாகம், குரல், உடல், நெகிழ்ச்சி உணர்ச்சி - இவற்றில் முழுத் தேர்ச்சி பெறுதற்கான முயற்சி ஆகியவற்றைக் குறிப்பதாகும். தனித் திறனாவது கடவுள் கொடையாகக்

கொள்ளாவிடினும், நடிகரின் முயற்சியின்றித் தானே அவரிடம் வந்து அமைவதாகும். இத்தனித் திறன் மூன்றாவது பகுதியைச் (இதயம் அல்லது உள்ளொளி) சார்ந்தது. அதை உணர்ந்து வளர்த்து, பயிற்சியுறச் செய்தல் வேண்டும். வல்லமை, தனித்திறன் ஆகிய இவ்விரண்டும் ஒரு நடிகரிடம் ஒருங்கே காண்பது அரிது. இவ்விரண்டும் ஒரு நடிகரிடம் இணையுமாயின் அவருடைய நடிப்புக்கலை சுடர்விட்டு ஒளிரும்.

நடிப்பை மதிப்பிடும் அளவுகோல்கள்

ஒரு நாடகத்தில் தனிப்பட்ட நடிகரின் நடிப்பையோ அதன் அனைத்து நடிகர்கள் நடிப்பின் பொதுவான விளைவையோ அளவிட்டு ஆய்வதற்கு அறுவகை அளவு கோல்களைக் குறிப்பிடலாம். அவையாவன:

1) ஒரு நடிகர் தாம் மேற்கொண்ட பாத்திரத்திற்குத் தம் குரல், உடல், ஆளுமை ஆகியவற்றின் வழி நல்குவன யாவை ?

2) அவருடைய நடிப்பு புதுமலர்ச்சி யுடையதாய் உள்ளதா?

3) அது கட்டுப்பாடுடையதாய் உள்ளதா?

4 அது எளிதாய் இருக்கிறதா ?

5) அது நம்பத் தகுந்ததாய் உள்ளதா ?

6) நடிகர் நாடக ஒருமைப்பாட்டின் பகுதியாகப் பொருந்தி யுள்ளாரா?

1. குரல், உடல், ஆளுமை

மேடையில் ஒவ்வொரு நடிகரும் தனித்துத் தனித்து விளங்கும் தன்மையுடையராய்த் திகழ்தல் வேண்டும். மேடைக்கு வெளியே அவர் சாதாரண குடிமகனாக இருக்கலாம். ஆனால், மேடையில் தாம் ஏற்றுள்ள பாத்திரம் சிறப்புறுதற்குரியவற்றைத் திட்டமாக அவர் நல்குதல் வேண்டும். அவை, நாடகம் காண்பவர் உணர்ந்து பாராட்டும் வகையில் இருத்தல் வேண்டும். முன்பே கூறியது போல் நடிகர் தம் உடல், குரல், உணர்ச்சி ஆகியவற்றை முழுக் கட்டுப்பாட்டுக்குள் வைத்திருத்தல் வேண்டும். ஒரு நடிகர் இருவராக இருத்தல் வேண்டும். கலைஞராகவும் பாத்திரமாகவும் அவர் விளங்குதல் வேண்டும். அவர் மேடையில் நடிக்கும் பாத்திரத்தை நெறிப்படுத்தியும் கட்டுப்படுத்தியும் அதை விளங்கச் செய்யும் முறையில் அவர் கலைஞராகிறார். இவ்வாறு தம்

பாத்திரத்தைக் கட்டுப்படுத்தும் வகையில் அவர்தம் கலைஞர் தன்மை உயர்வெய்தி விளங்க வேண்டும். சில சமயங்களில் மேடையில் நாடகம் நிகழுங்கால் ஒரு நடிகர் காலந்தாழ்த்தி மேடைக்கு வருதல், வசனத்தை மாற்றிக் கூறுதல், மேடையில் தற்செயலாய் ஏற்படும் நிகழ்ச்சி போன்ற எதிர்பாராதவை நிகழுங்கால், 'அவை தவறுகள் என நாடகம் காண்பவருக்குப் புலனாகாதபடி அவற்றை ஒரு நடிகர் திறமையாகக் கையாள்வது அவர் ஒரு கலைஞர் என்பதைத் தெளிவுபடுத்தும்.

இங்கு என் நாடகத்தில் நேர்ந்த ஓரிரண்டைச் சான்றாகக் குறிப்பிட விரும்புகிறேன். 'பொன்மலர்' நாடகத்தில் (1956) வீரகேசரி என்ற கள்வர் தலைவனாக நடித்தேன். கள்வர் தலைவனாகிய நான் ஒரு செல்வந்தர் வீட்டில் கொள்ளை அடிக்கும் போது துப்பாக்கிக் குண்டு என் தோளில்பட்டு இரத்தம் வழிய என் இருப்பிடத்திற்கு ஓடிவந்து மயங்கிக் கீழே விழுந்து விடுகிறேன். என் கூட்டத்தைச் சேர்ந்த ஒருவன் ஓடிச்சென்று தனக்கு நன்கு தெரிந்த மருத்துவரை அழைத்து வருகிறான். மருத்துவர் சிகிச்சை செய்து, அடிபட்ட இடத்தில் கட்டுப் போடுகிறார். மயக்கம் தெளிந்ததும் என் இருக்கையை விட்டு எழுந்து நின்று மருத்துவரிடம் உரையாடுகிறேன். நான் பேசிக் கொண்டிருக்கும் போது மருத்துவர் தோளில் கட்டைச் சரியாகக் கட்டாமையால் கட்டு மெல்ல நழுவி வந்தது. உடனே நான் மருத்துவரை நோக்கி, "டாக்டர், உங்களுக்குக் கட்டுப்போடக் கூடத்தெரியவில்லையே! சரியாகக்கட்டுங்கள் டாக்டர்" என்றேன். அவர் உடனே கட்டை இறுக்கிக் கட்டினார். அச்சமயத்தில் இவ்வாறு நான் நடந்துகொள்ளாமல் இருந்தால், கட்டு நழுவிக் கீழே விழுந்திருக்கும். அரங்கினர் எவ்வாறு ஆர்ப்பரித்திருப்பார் என்று கூறவேண்டியதில்லை.

அதே நாடகத்தில் நான் உள்ளிருந்து மேடைக்குப் பேசிக் கொண்டே வருகிறேன். என் பின்னால் என் கூட்டத்தைச் சேர்ந்த கங்கன் என்பவன் வர வேண்டும். அவன் வருகிறான் என்ற எண்ணத்தோடு, "கங்கா! என்ன காரியம் செய்துவிட்டாய். அன்பே உருவான கந்தனுக்கு அடாதபழி நேரும்படி செய்து விட்டாயா!" என்று சொல்லித் திரும்பினேன். அங்குக் கங்கன் இல்லை கங்கனாக நடிப்பவர் மறந்து போய் உள்ளேயே இருந்துவிட்டார். உடனே நான் 'கங்கா'! என்று கூப்பிட்டேன். கங்கனைக் காணோம். பிறகு நான் உரத்த குரலில், 'கங்கா'! என்று கூவி என் வலக் காலைத் தூக்கித் தரையில் உதைத்தேன்.

உள்ளிருந்த கங்கன் ஓடிவந்து என்முன் நின்றான். நான் அத்தருணத்தில் இவ்வாறு செய்யாமல் தயங்கி இருந்தால் நாடகத்தின் தொடர்ச்சியும் சுவையும் சிதைந்து போயிருக்கும்.

குரலும் உடலும்

நடிகரின் குரலும் உடலும் பயன் விளைவிக்கும் வகையில் இருத்தல் வேண்டும். குரல் ஏற்றத் தாழ்வுகளிலும் தரத்திலும் இனிமையாக இருத்தல் வேண்டும். குரல் அரங்கம் முழுமையும் கேட்கும் அளவு சக்திவாய்ந்ததாய் இருத்தல் வேண்டும். அவர் குரல் எந்தக் காரணத்தைக் கொண்டும் கேட்க முடியாதபடி இருத்தல் கூடாது. நடிகர் எப்போதும் முயற்சியின்றிப் பேசுதல் வேண்டும். சொற்கள் அவர் நாவினின்றும் எளிதாக உருவான வாகத் தோன்றவேண்டும். அவருடைய சொல்நடை தெளிவும் திருத்தமும் கொண்டதாய்க் கூர்மையுடன் விளங்குதல் வேண்டும்.

அவருடைய உடல் நடிப்புக்கு ஒத்திசைந்ததாய் இருத்தல் வேண்டும். இயக்கங்கள் (Movements) எழில் வாய்ந்தனவாகவும் சைகைகள் (Gestures) அவர் குரலைச் சிறப்பிப்பனவாகவும் இருத்தல் வேண்டும். அவர் இயக்கம் முயற்சியின்றி நிகழ்வதாகத் தோன்ற வேண்டும். மேடையில் அவருடைய இயக்கமும் சைகையும் செயல் நோக்கமுடையனவாயும் பொருள் வாய்ந்தனவாயும் இருத்தல் வேண்டும். தேவையற்ற ஒரு சிறு இயக்கமோ அசைவோ காண்பவர் கவனத்தை நாடகத்தினின்று ஈர்த்துவிடும். ஒரு நடிகர் எந்த நடிப்புப் பகுதியையும் இன்னொரு நடிகர் போல நடிப்பது அறிவுடைமையாகாது. ஒவ்வொரு நடிகருக்கும் அவருக்கெனத் தனி நடிப்புப் பாணி (Style) இயல்பாக அமையும். அப்பாணி யோடு நடிப்பதே அவருக்குச் சிறப்பினைத் தரும். ஒரு நடிகருக்கு முதன்மையாக வேண்டப்படுவது உண்மை அல்லது நேர்மை (Sincerity). இப்பண்பினை முழுமையாக எய்திய ஒரு நடிகரின் நடிப்பு ஒளியுடன் திகழும்.

இதுவரை கூறியவற்றிலிருந்து நடிகர் தம் குரல், உடல், தனிப் பட்ட பாணி அல்லது தரம், ஆளுமை ஆகியன அவர் மேற்கொள் ளும் பாத்திரத்திற்குச் சிறப்பினை நல்குவன என்பதைத் தெளியலாம்.

முன்பே குறிப்பிட்டபடி அவரே, அவருடைய கருவியாம் என்பதை நினைவில் கொண்டு அவர் நடிப்பு மதிப்பிடப் பெறல் வேண்டும்.

2 புது மலர்ச்சியான நடிப்பு

நடிகரின் ஒவ்வொரு பேச்சும், ஒவ்வொரு பார்வையும், ஒவ்வொரு நடிப்பும் இதற்கு முன்பு நிகழாதவை என்ற அறிகுறி அமைந்திருத்தல் மிகவும் முக்கியமானதாகும். அதாவது அவர், இவை ஒவ்வொன்றிலும் புதுமையைப் படைக்கும் திறமுடையவராதல் வேண்டும்.

ஒவ்வொன்றையும் முதன்முறையாகக் காண்பது போன்ற உணர்வு நாடகம் காண்பவருக்குத் தோன்ற வேண்டும். இவ்வுணர்வினை நடிகர் அறைக்குள் வரும் முறை, பொருளிருக்கும் இடத்தைக் காணும் முறை, ஏனைய நடிகர்கள் பேச்சுக்கு அவரிடம் காணும் எதிர் விளைவு, அவருடைய குரலொலி போன்றவற்றால் உண்டாக்க முடியும் அது முக்கியமாக, நடிகர் ஒரு வரியைப் பேசுதற்கு முன்பு அவர் கண்களின் தோற்றம், முகபாவம், இவற்றால் தெளிவுற வெளிப்படும். அது கைகளையும் கால்களையும் வைத்துக் கொள்ளும் முறையிலும் உடல் போக்கிலும் காணப்படும்.

முருகன் என்ற வரலாற்றுப் பேராசிரியர் இரவில் தம் அறையில் நாற்காலியில் அமர்ந்து, தமிழ் நாட்டு வரலாறு எழுதிக் கொண்டிருக்கிறார். வெளியே கடும்புயல் வீசுகிறது. முருகன் எழுந்துசென்று அறையின் சன்னல்களை மூடுகிறார். பிறகு மீண்டும் வந்து நாற்காலியில் அமர்ந்து எழுதுகிறார். கடிகாரத்தில் இரவு 12 மணி அடிக்கிறது. வெளியே அழுகுரல் கேட்கிறது. முருகன் உற்றுக் கேட்கிறார். அழும் ஒலி நிற்கிறது முருகன் எழுதத் தொடங்குகிறார். சிறிது நேரங்கழித்து மீண்டும் தேம்பி அழும் குரல் கேட்கிறது. முருகன் எழுந்து வெளியே போகிறார். சிறிது நேரத்திற்குப் பின்பு உள்ளே வருகிறார். அவர் பின்னே கமலா என்னும் இளம் நங்கை அழுது கொண்டே தயங்கித் தயங்கி வருகிறாள்.

முருகன் : வா, ம், மா. வா ... பயப்படாதே, வா
(கமலா முருகன் அருகே வருகிறாள். அவளை உற்று நோக்குகிறார்)
உன்னை எங்கேயோ பார்த்தாற் போல் தெரிகிறதே!

கமலா : (முருகனை உற்றுப் பார்த்து) ஐயா ! நீங்களா ? நான் பழக்காரி கமலா ஐயா, அன்றைக்கு ஒரு நாள் வீதியிலே பார்த்தீர்களே, அவளேதான், ஐயா நான். 6

(தேம்பி அழுகிறாள்)

இது 'தெளிந்த நீரோடை' என்னும் நாடகத்தில் இரண்டாம் அங்கத்தின் முதல் காட்சியில் ஒரு சிறு பகுதி

இதில் முருகனாக நடிப்பவர், வெளியில் புயல் வீசுவதை உணர்ந்து தாம் எழுதுவதை நிறுத்தி, இருக்கையிலிருந்து எழுந்து சென்று, சன்னல்களை மூடுதல், திரும்பி வந்து இருக்கையில் அமர்ந்து எழுதுதல், வெளியிலிருந்து அழுகுரலைக் கேட்டல், அழுகுரல் நின்றதும் எழுதத் தொடங்குதல், மீண்டும் தேம்பி அழும் ஒலி கேட்டல், வெளியே செல்லல், அவர் பின்னே கமலா அழுத வண்ணம் வர, அவர் உள்ளே வருதல் ஆகியவற்றை நடிக்குங்கால் அவர் பார்வை, முகக்குறிப்பு, உடல் இயக்கம் போன்றவை ஒவ்வொரு முறை நடிக்கும் போதும் காண்பவருக்குப் புதியனவாகத் தோன்ற வேண்டும். அதாவது இந்நாடகம் தொடர்ந்து பல நாள்கள் நடைபெறுங்கால் இவற்றை ஒவ்வொரு முறையும் வெவ்வேறு வகையாக மாற்றி நடிக்கும் திறம் நடிகருக்கு இருத்தல் வேண்டும். இதனால் ஒரே நாடகத்தைப் பலமுறை பார்ப்பவர்களுக்கும் இந்நடிப்புகள் முதன்முறையாகப் பார்ப்பது போன்ற உணர்வைத் தரும். இவ்வாறே முருகன் பேச்சும், கமலாவின் பேச்சும், தேம்பி அழுவதும், குரல் ஏற்றத்தாழ்வு, அழுத்தம் - இவை ஒவ்வொரு முறையும் வெவ்வேறு வகையில் அமைந்து, பலமுறை இக்காட்சியைப் பார்ப்பவர்களுக்கு முதன்முறை பார்ப்பது போன்ற உணர்வை நல்குதல் வேண்டும். இங்ஙனம் ஒரு நாடகத்தில் நடிக்கும் நடிகர்களின் - சிறப்பாக முதன்மை நடிகர்களின் நடிப்புப்பாணி ஒவ்வொருமுறையும் பொருத்தமுற வாய்ந்த மாற்றத்துடன் அமையின் அந்நாடகத்தை ஒருவர் எத்தனைமுறை பார்த்தாலும் அவருக்கு முதன்முறை பார்ப்பது போல் இருக்கும். எனவே, இவ்வகையில் நடிகரின் நடிப்பில் புதுமலர்ச்சிக்கூறு (Element of freshness) இன்றியமையாததாகும்.

---

6 தா. ஏ. ஞானமூர்த்தி, பொன்மலர், 1980, பக், 183-187

3 கட்டுப்படுத்தும் திறன்

ஒரு நல்ல நாடகத்தை நாம் பார்க்குங்கால் அதைச் சுவைக்கிறோம். அச்சுவை அந்நாடகம் நம்முள் எழுப்பும் பலவகை உணர்ச்சிகளின் விளைவேயாகும். ஒரு சிறந்த நடிகர் தம் ஆற்றலால் அவர்தம் பாத்திரத்தை நன்கு உணரும்படி செய்கிறார். நடிகர் உணர்ச்சியோடு நடிக்கும் திறமே காண்பவரை உணர்ச்சி வயப்படுத்துகிறது. உணர்ச்சியோடு நடிக்கும் நடிகர் தம் உணர்ச்சியை எழிலுறக் கட்டுப்படுத்தும் ஆற்றலின் விளைவாகும். இங்ஙனம் நடிகர் தம் உணர்ச்சியைக் கட்டுப்படுத்தி நடிப்பின், அவர் நடிப்பு சிறப்புறும். அவர் உணர்ச்சி பெரும் ஆற்றல் பெற்றிருத்தல் வேண்டும். அதே சமயத்தில் அதைப் போதிய அளவு கட்டுப்படுத்தும் திறமும் (Restraint) அவருக்கு இன்றியமையாதது. நாடகம் காண்பவர் உணர்ச்சியையும் கற்பனையையும் தூண்டுவது நடிகரின் கடமையாகும். நடிகர் தம் கண்களிலிருந்து நீரினை ஆறாகப் பெருகச் செய்து, பாத்திரத்தின் ஆழ்ந்த துயரத்தை வெளிப்படுத்தலாம். இதைவிடக் கண்ணீரைக் கட்டுப்படுத்தித் தம் முகபாவத்தாலும் உடலாலும் துயர உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்துவது சிறந்த நடிப்பாகும். அது நாடகம் காண்பவர் உள்ளத்தில் மிகுதியாக உணர்ச்சியைப் பெருக்கெடுக்கச் செய்யும். திறமை மிக்க நடிகர் வெளிப்படையாகப் பேசுவதிலும் குறிப்பாக உணர்த்தும் ஆற்றல் வாய்ந்தவராவர். உரையாடலில் ஒருவரின் ஆற்றல் அல்லது உரம் அதன் தொனி (Tone) யில் உள்ளது. ஒரு சிறந்த நடிகர் காண்பவர் எய்த வேண்டும் உணர்ச்சியைக் குறிப்பாக உணர்த்துவார்; அதை விளக்கமாட்டார்.7 நுட்பம் வாய்ந்த நடிப்பே உயர்தர நடிப்பாகும். உணர்ச்சியை அளவோடு கட்டுப்படுத்தி நடிக்கும் திறங்கொண்ட நடிப்பு, நுட்பத்துடன் விளங்கும் கட்டுப்படுத்தும் இத்திறன் உரையாடலைப் பேசுவதிலும், உடல் இயக்கத்திலும் உணர்ந்து வெளிப்படுத்தும் உணர்ச்சியிலும் இவ்வனைத்தையும் எளிதாக இணைத்துச் செய்யும் முறையிலும் வெளிப்படும், இதில் அளவு மீறிய நடிப்போ (Over acting) அல்லது அளவு மீறிய பேச்சோ இருக்காது.

7" The good actor, suggests, never portrays the emotion he wants the audience to experience"

Edward A. Wright, **A Primer of play Goers**, Ch. IV

4 எளிதான நடிப்பு

நடிகர் எளிதாக நடிக்கும் திறம் வாய்ந்தவராதல் வேண்டும். நடிகரின் நடிப்புக்கான முயற்சிகள் நாடகம் காண்பவருக்கு ஒரு சிறிதும் புலனாகக் கூடாது.

நாடகம் நடிகர் தம் நடிப்புக்குரிய உழைப்பும் முயற்சியும் நாடகம் அரங்கேற்றத்துக்கு முன்பு மேற்கொண்டனவாக இருத்தல் வேண்டும். நாடகப் பயிற்சியில் அவர்தம் கடும் உழைப்பு, முயற்சி ஆகியவற்றின் பயனால் நாடகம் அரங்கேற்றுங்கால் அவருடைய தரமான நடிப்புகள் அவருக்கு மிகவும் எளிதாக அமைந்து விடும். ஒரு நடிகர், அரங்கேற்றத்தின்போது தம் குரலாலும், உடலாலும், உணர்ச்சியாலும் கைதேர்ந்த நடிகராக விளங்குதல் வேண்டும். அவர் நடிப்பு நாடக நுணுக்க நெறிகளையொட்டியனவாயினும் அவை வெளிப்படத் தோன்றுதல் கூடாது. அவர் நடிப்பு எத்தகையதாயினும், அது இயற்கையாகத் தோன்றுதல் வேண்டும். நடிகரின் நடிப்பு, நாடகம் பார்ப்பவருக்கு மிகவும் எளிதானதாகவும், பொருத்தமுடையதாகவும் தோன்றவேண்டும். தாங்களும் பயிற்சியின்றியே நடிகரைப் போல நடிக்கமுடியும் என்ற எண்ணத்தை, காண்பவருக்கு அது உண்டாக்குதல் வேண்டும். இத்தகைய நடிப்பே செம்மையானதாகும். மேடையில் சில நடிகர்களின் நடிப்பு நிகழும்போது, இன்னொரு நடிகர் ஒன்றும் செய்யாமல் இருத்தல் வேண்டும். இவ்வாறு ஒன்றும் செய்யாமல் மேடையில் இருப்பது ஒரு கலைத்திறனாகும். இது மிகவும் கடினம். மேடையில் அவர் ஒரு காட்சியின் பகுதியாயினும் அவர் பேசுதற்கும் செய்வதற்கும் ஒன்றும் இருக்காது. இந்நிலையில் அவர் நேர்மையோடும், கற்பனையோடும், தம்மைக் கட்டுப்படுத்திக் கொண்டிருத்தல் இன்றியமையாதது. நடிகரின் வெற்றி தம் நடிப்பை உரையாடலாயினும், இயக்கம், செய்கை, முகக்குறிப்பு போன்ற நடிப்பாயினும், கால அறுதியோடு (Timing) செய்வதை ஒட்டி அமைவதாகும்.

கால அறுதிபற்றிய உணர்வு வேறுபாட்டை நன்கு பயிற்சி பெற்ற நடிகர், பயிற்சி பெறாத நடிகர் ஆகிய இவர்களிடையே காணலாம். அனுபவம் இல்லாத நடிகர் எதனையும் விரைந்து செய்வர் தம் அடுத்த நடிப்பையோ வசனத்தின் அடுத்த வரியையோ தாம் மறந்து விட்டதாக நாடகம் காண்பவர்கள் நினைப்பார்கள் என்ற அச்சத்தால் நிறுத்தி, நடிக்க வேண்டிய இடங்களில் விரைந்து செயல்படுவர். கால அறுதி உணர்வோடு நடிப்பது நாடகக்கலை நுணுக்க நெறிகளுள் அடிப்படையானது. அவ்வுணர்வு நடிகரின் அனுபவத்திற்கு ஏற்ப வளர்ச்சி பெறும்.

5 நம்பத் தகுந்த நடிப்பு

நடிகரின் நடிப்பு நம்பத் தகுந்ததாய் உள்ளதா என்பதற்கு நடிப்பைப் பற்றி மேற்கூறிய ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு வகையில் உதவுவதாய் இருக்கும். ஒவ்வொரு நடிகரின் முடிவான நோக்கம் அவருடைய பேச்சு ஒவ்வொன்றையும் செயல் ஒவ்வொன்றையும் நாடகம் காண்பவர் நம்பும்படி செய்வதாகும். அவர் நடிப்புகள் எப்போதும் தக்கமுறையிலும், முழுமையாகவும் தூண்டு உணர்ச்சியினால் (Motivation) நிகழ்வனவாகவும் இருத்தல் வேண்டும். அவர் ஏற்று நடிக்கும் பாத்திரம் முழு நாடகத்திற்கு இசைந்ததாய் இருத்தல் வேண்டும். நாடகம் காண்பவர் சில சமயங்களில் தாம் மேடையில் கண்ட பாத்திரம் வேறு, நடிகர் வேறு என்று நினைக்க முடியாத அளவு நடிகர் ஏற்று நடித்த பாத்திரம் நம்பத் தகுந்ததாய் இருந்து விடுதல் உண்டு. அந்நடிகரை அவர்கள் வெளியில் பார்க்கும் போது அப்பாத்திரமாகவே நினைப்பர். நடிகரின் உடை, ஒப்பனை ஆகியவை அவரை எப்போதும் பாத்திரமாகவே, காண்பவரின் நினைவில் பதிந்து விடுவது உண்டு இது பெரும்பாலும் இதிகாச புராண நாடகப் பாத்திரங்களுக்கு ஏற்புடையதாகும். நடிகரை மேடையில் மட்டுமன்றி வெளியிலேயும் அவரைப் பாத்திரமாகவே கொள்வது நடிகரின் குறை அன்று; காண்பவரின் குறை. இதனின்றும் நடிகர் தம் பாத்திரத்தை எத்துணை அளவு நம்பத் தகுந்த வகையில் நடித்துள்ளார் என்பது தெளிவாகிறது.

6 நடிகரும், நாடக ஒருமைப்பாடும்

ஒரு நடிகர் தமக்குரியதல்லாத காட்சியில் எங்ஙனம் நடந்து கொள்கின்றார், தமக்குரிய காட்சியில் எவ்வாறு நடிக்கிறார் என்பதை நாம் கவனிக்க வேண்டும். ஒரு காட்சியில் பிற நடிகர்களின் நடிப்பு நிகழுங்கால் அக்காட்சியில் ஒரு பகுதியாக இருக்கும் இன்னொரு நடிகருக்கு அச்சமயத்தில் செய்வதற்கு ஒன்றும் இருக்காது என்பதை மேலே குறிப்பிட்டோம். இந்நிலையில் தனக்குத் தோன்றியது ஏதேனும் செய்வராயின் பார்வையாளர் கவனம் அவர்பால் ஈர்க்கப்படும். பார்வையாளர் அச்சமயத்தில் நிகழும் பிற நடிகரின் முக்கியமான பேச்சையும், நடிப்பையும் பார்க்கத் தவறிவிடுவர். எத்துணைப் புகழ் வாய்ந்த நடிகராய் இருப்பினும் அவர் பிற நடிகர்களின் நடிப்புக்கு ஒத்துழைப்புத் தருபவராகி நாடக ஒருமைப்பாட்டிற்கு முழுமையாக உதவுபவராக இருத்தல் வேண்டும். இதனை ஆவியம்

பாஸ்வொர்த் (Halliam Bosworth) என்பவர் தம் நாடகக் கலை நுணுக்கநெறி என்ற நூலில் 'கவனிப்பு விதி'' என்ற பகுதியில் தெளிவுபட விளக்குகிறார்.

நாடகக் கலையின்பால் பார்வையாளர்களின் கவனத்தை ஈர்ப்பதே கவனிப்பு விதியின் நோக்கமாகும் மேடையில் இரு நடிகர் களிடையே கதைக்கு முக்கியமான உரையாடல்கள் நிகழும்போது மேடையிலுள்ள ஏனைய நடிகர்கள் அவர் உரையாடலைக் கவனிப்பதுபோல் நடிக்க வேண்டும். அவர்கள் கவனிக்காமல் தாம் ஏதோ ஒரு செயலில் ஈடுபடுவார்களானால் நாடகம் காண்பவரின் கவனம் பேசும் நடிகர்களின் உரையாடலில் செல்லாமல் மற்ற நடிகர்களின் செயலில் ஈடுபடும். இதனால் நாடகம் காண்பவர்கள் கதையின் முக்கிய உரையாடலைக் கவனிக்க இயலாமல் போய்விடும். ஒரு நாடகத்தில் ஒரு குடும்பத்தினர் தம் குடும்ப நிலையைப் பற்றி உரையாடிக் கொண்டிருந்தனர். அக்குடும்பத்தின் இளையமகன் உரை யாடலைக் கவனிக்காமல் தன் கையில் இருந்த பந்தைத் தட்டிக் கொண்டிருந்தான். நாடகம் காண்பவர் கவனமெல்லாம் உரையாடலைவிட்டு அம்மகன் செயலில் சென்றது. இதனால் கதையின் தொடர்ச்சிக்குரிய அவ்வுரையாடல்களை அவர்கள் கவனிக்கத் தவறிவிட்டனர். நாடகத்தை எவ்வகையிலும் பாதிக்கப்படாமல் இருப்பதற்குரிய பொறுப்பு நடிகர் அனை வரையும் சார்ந்ததாகும். இதற்குக் கவனிப்பு விதி உதவுவதாகும்.

இரஃபில் (Rapheal) என்ற ஓவியர் வரைந்துள்ள ஓவியத்தை இதற்கு ஆலிபம்பாஸ்வொர்த்து சான்றாகக் கூறுகிறார். ஓவியத்தின் நடுவிடத்தில் மெடொன்னா (Medonna என்ற அம்மையார் குழந்தை ஏசுவைக் கையில் ஏந்திய வண்ணம் அமர்ந்திருக்கின்றர். அவ்வம்மையாரைப் பல முனிவர்கள் சூழ்ந் திருக்கின்றனர். படத்தின் மத்தியில் உள்ள குழந்தையின் உருவத்தை மற்றவர்கள் அனைவரும் நோக்கிய வண்ணம் உள்ளனர். மெடொன்னாவின் பார்வையும், முனிவர்கள் பார் வையும் குழந்தையையே நோக்கிக் கொண்டு இருக்கின்றன. இதனால் படத்தைப் பார்ப்பவர் பார்வையும் நேரடியாகக் குழந்தை மீது செல்கின்றது.

அப்படத்தை நாடக மேடையாகக் கொண்டால் குழந்தை ஏசு பார்வையாளருடைய கவனத்திற்குரிய நடிகராகும். சூழ்ந் துள்ள உருவங்கள் பார்வையாளர் கவனத்தை நடிகர் மீது செலுத்துதற்கு உதவும் ஏனைய நடிகர்கள் ஆவர். படத்தை

நோக்குவோர் நாடகத்தில் பார்வையாளர் ஆவர். இதனால் நாடக ஒருமைப் பாட்டிற்கு நடிகர் அனைவரும் உதவுவதன் இன்றியமையாமையை உணரலாம்.

பேச்சுக்குப் பொருத்தமாக நடித்தல்

பொதுவாக நடிப்பும் சொற்களும் தொடர்புடையவை சொற்கள் சில சமயங்களில் (எப்போதும் என்று கூறமுடியாது) நடிப்புக்குத் தூண்டுதலைத் (Impulse) தருகின்றன. அந்நடிப்பு சொற்களுக்கு விளக்கமாக அமைகின்றது. நடிப்பு எப்போதும் தூண்டுதலின் விளைவேயாகும். இத்தூண்டுதலை நாம் சொற்களால் விளக்க முடியாது. ஏனென்றால் சில சமயங்களில் அது எண்ணத்தின் அமைதியான விளக்கமாக (Expresion) இருக்கக் கூடும். நடிப்பைச் சொல்லுக்குப் பொருத்தமாகச் செய்யும் போது, அது நாடகக் கலை நுணுக்க நெறிகளுக்கு ஏற்றதாக அமைந்து விடுகிறது. சில சமயங்களில் நடிப்பும், சொற்களும் ஒரே சமயத்தில் நிகழ வேண்டியிருக்கும். சான்றாக ஒரு நடிகர் "நான் போகிறேன்" என்று கூறும்போது அச்சொற்களைச் சொல்லும்போது அவர் போகப் புறப்படுகின்றார். சில சமயங்களில் நடிப்பு சொற்களுக்கு முன்பு நிகழும்; வேறு சில சமயங்களில் சொற்களுக்குப் பின்பு நிகழும் எனவே, பேச்சுக்குப் பொருத்தமான நடிப்பு என்பது இம்மூவகை முறைகளும் அடங்கியதாகும். மூவகை முறைகள் தூண்டுதலின் தன்மைக் கேற்ப அமையும். இம்மூவகை முறைகளுக்கான சான்றுகளைக் காண்போம். மேலே கூறிய சான்று பேச்சும் நடிப்பும் ஒரே சமயத்தில் நிகழ்வதைக் குறிக்கும் நாற்காலியில் அமர்ந்திருக்கும் நடிகர் "நான் போகிறேன்" என்று சொல்லும் போதே நாற்காலியிலிருந்து எழுந்து கதவை நோக்கிப் போதல் வேண்டும். பேச்சு சுருக்கமாக இருந்தால் பொதுவாகப் பேச்சும், நடிப்பும் ஒரே சமயத்தில் நிகழும். "இந்த நிமிடமே நான் உன் வீட்டை விட்டுப் போகிறேன்" எனப் பேச்சு சற்று நீளமாக இருந்தால் நடிகர் பொதுவாகத் தம் நடிப்பை இரண்டாகப் பகுத்துக் கொள்ளுதல் வேண்டும். பேச்சைத் தொடங்கும்போது அவர் நாற்காலியிலிருந்து எழுந்திருத்தல் வேண்டும் பேச்சு முடியும் போது கதவை அடையப் புறப்படவேண்டும். கதவை நோக்கிப் புறப்படுதலும் "போகிறேன்" என்று பேச்சின் கடைசிச் சொல்லும் ஒரே சமயத்தில் நிகழ வேண்டும். பெரும்பாலும் நடிப்பும், பேச்சும் ஒரே சமயத்தில் நிகழ்வது பேச்சின் முடிவிலேயாம். ஒரு நடிகர் இன்னொரு நடிகருக்குத் தான் அவருடைய பணியாளன் என்று சொல்லும்போது தன் பணிவினைக் குறிக்கும் வகையில்

தலை சற்றுக் குனிந்து இருக்கும். அவருடைய கைகள் கீழ் நோக்கி இருக்கும். 'தெளிந்த நீரோடை' நாடகத்தில் பேராசிரியர் முருகனின் பழைய வேலைக்காரன் அவரை நோக்கி 'நான்தான்.' ஐயா வேலு, உங்கள் பழைய வேலைக்காரன்'' [8] என்கிறான். இப்பேச்சு முடியும்போது தலை குனிந்திருத்தலும், கைகள் கீழ் நோக்கி இருத்தலும் வேண்டும். அதாவது 'வேலைக்காரன்' என்று சொல்லும் போது நடிகரின் நடிப்பு முடிவுறும்.

நடிப்பைப் பேச்சுக்கேற்பப் பகுத்துச் செய்வதற்குக் கீழ்வரும் சான்று தக்க விளக்கமாகும்.

கணவனும், மனைவியும் மேடையில் நடுவிடத்தில் நின்று உரையாடுகின்றனர். மனைவி கணவனைப் பார்த்து ''எனக்கு இப்போது களைப்பாக இருக்கிறது; கடைவீதியில் எவ்வளவு நேரம் அலைந்து திரிந்தேன் தெரியுமா? என் கால்கள் வலிக்கின்றன. நான் உட்கார்ந்து ஓய்வு எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும்'' என்று கூறுகிறாள். 'எனக்கு இப்போது களைப்பாக இருக்கிறது' என்று பேச்சைத் தொடங்கும் போது நாற்காலி இருக்கும் இடத்திற்குச் செல்ல முற்பட வேண்டும். அவர் சென்று நாற்காலியில் அமரும்போது 'நான் ஓய்வு எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும்' என்ற சொற்கள் முடிய வேண்டும். இப்பேச்சைப் பேசுவதும், நாற்காலியில் அமர்வதும் ஒரே சமயத்தில் நிகழ வேண்டும். பேச்சைத் தொடங்கி முடிப்பதற்கு எவ்வளவு நேர மாகுமோ அந்த நேரத்திற்குத்தக்கபடி நடிப்பையும், பேச்சையும் சமன் செய்து கொள்ளவேண்டும். நாற்காலியில் அமர்ந்த பிறகு பேசிக்கொண்டிருப்பதோ, அமர்வதற்குமுன் பேச்சை முடிப்பதோ கூடாது.

பேச்சுக்கு முன் நடிப்பு

இனி, பேச்சுக்கு முன்பு நடிப்பு நிகழ்வதைப் பார்ப்போம். 'தெளிந்த நீரோடை' நாடகத்தில் பேராசிரியர் முருகன் கமலா என்ற அனாதையான நங்கை மீது பேரிரக்கம் கொண்டு தம் வீட்டில் தங்கியிருக்கும்படி செய்கிறார். முதல்நாள் அவள் அவ் வீட்டின் முன்னறைக்கு வந்து அவ்வறையில் உள்ள ஒவ்வொரு

---

8. தா.ஏ. ஞானமூர்த்தி, பொன்மலர் 1980, ப.192.

பொருளையும் வியப்போடு நோக்குகிறாள். மெத்தையிட்ட நாற்காலிமீது அமருகிறாள். மெத்தென்று இருப்பது குறித்து மகிழ்ச்சியடைகிறாள். அவள் வியப்போடு "எவ்வளவு மெத்தென்று இருக்கிறது இந்த நாற்காலி" என்கிறாள். பிறகு புத்தகங்கள் இருக்கும் இடத்திற்குச் சென்று புத்தகங்களைக் கையில் எடுக்கிறாள். பிறகு, "எவ்வளவு பெரிய புத்தகம்" என்கிறாள். புத்தகங்களைப் பிரித்துப் பார்க்கிறாள். பார்த்த பிறகு "புத்தகத்தில் ஒரு படம் கூட இல்லையே"[9] என்கிறாள். இப்பேச்சு ஒவ்வொன்றுக்கு முன்பும் நடிப்பு நிகழ்தலை உணரலாம்.

பேச்சுக்குப் பின் நடிப்பு

நாடகங்களில் நடிப்பும், பேச்சும் ஒரே சமயத்தில் நிகழ்வதும், பேச்சுக்கு முன்பு நடிப்பு நிகழ்வதும் பொதுவாக அமைந்திருக்கும். ஆனால், பேச்சுக்குப் பின் நடிப்பு நிகழ்வது அருகியே இருக்கும்.

'அமராபரணம்' நாடகத்தில் இந்தியப் போர்ப்படையில் அதிகாரியாகப் பணிபுரியும் அசோகன் ஒரு மாதம் விடுப்புப் பெற்றுத் தன்வீட்டிற்குத் திரும்பித் தங்கியிருக்கிறான். திடீரெனச் சீனர்கள் இந்தியாவின் எல்லையைத் தாக்கியதால் உடனே வேலைக்கு வந்து சேருமாறு அசோகனுக்குத் தந்தி வருகிறது. தான் உடனே புறப்பட வேண்டும் என்று அவன் தாயிடம் கூறுகிறான். தன் மகனைப் பிரிவதற்காகத் தாய் முதலில் மிகவும் வருந்தினாலும் பின்பு தன் மனத்தைத் தேற்றிக்கொண்டு "மகனே போய்வா" அந்த அரக்கரின் ஆணவத்தை அடியோடு அழித்து வெற்றியோடு திரும்பிவா" என்கிறாள். இவ்வாறு கூறிய பின்பு அவனைத் தழுவிக் கொள்றாள். மெல்ல மகன் போகிறான். தாய் தன் கைகளை அவன் போகும் திசையில் நீட்டிய வண்ணம் அத்திசையையே நோக்கிக் கொண்டு நிற்கிறாள்.[10] இதிலிருந்து பேச்சுக்குப் பின்பு நடிக்கும் திறத்தை உணரலாம்.

---

9 பொன்மலர், ப. 144.

10 தா ஏ. ஞானமூர்த்தி அமராபரணம், கலைக்கதிர், ஆகஸ்டு-டிசம்பர் 1965.

பேச்சுத் தொடர்பின்றிய நடிப்பு

இவ்வாறு சொற்களோடு தொடர்புடைய நடிப்புக்களேயன்றி சொற்களோடு தொடர்பில்லாத நடிப்புகளும் உள்ளன. அவை உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்தும் இயக்கம், செய்கைகள் முதலியன ஆகும்.

'தெளிந்த நீரோடையில்' தன் பேராசிரியர் முருகனைப் பழித்துப் பேசிய மாணவன் முத்துவை அடித்த குற்றத்திற்காகக் கண்ணன் கல்லூரியிலிருந்து நீக்கப்படுகிறான். இதை அறிந்த கண்ணனின் தந்தை வேறு வருத்தமும், ஆத்திரமும் அடைகிறார். உணர்ச்சி மேலீட்டால் அவரால் இருக்கவும் முடியவில்லை, நிற்கவும் முடியவில்லை, படுக்கவும் முடியவில்லை. தம் வீட்டில் இப்படியும் அப்படியும் பொறுமை இழந்தவராய் நடக்கிறார்[11] இந்நடிப்பு, பேச்சுத் தொடர்பு இல்லாமல் இருப்பதை அறியலாம்.

பொன்மலர் நாடகத்தில் மாதவி தன் காதலன் கந்தனோடு சோலையில் இன்பமாக இருக்கும்போது அங்கு அவளுடைய அண்ணன் குணாளன் ஏவலாட்களுடன் வந்து மாதவியைத் தன் மாளிகைக்கு இழுத்துச் செல்லும்படி ஏவலாளர்களிடம் கூறிவிட்டுக் கந்தனைச் சாட்டையால் நையப்புடைக்கிறான். இதை அறிந்த மாதவி அன்று இரவு தன் படுக்கையில் அமர்ந்து தன் தமையனால் கந்தனுக்கு நிகழ்ந்த கொடுமையினை நினைத்துக் கண்ணீர் பெருக்குகிறாள். படுக்கை மீது விழுந்து விம்மிஅழுகிறாள்.[12] இந்நடிப்பும் பேச்சோடு தொடர்பு இல்லாமையை உணரலாம்.

நடிப்பிற்குத் தீவிர குரல் பயிற்சியும், உடல் பயிற்சியும், உள்ளப் பயிற்சியும் இன்றியமையாதவை. அத்தோடு இயல்பான தனித்திறனும் தேவை. நடிகர் இயக்குபவராகவும், இயக்கப் பெறும் கருவியாகவும் இயங்குகிறார். தன்னாளுமை நடிகர்கள், தன்னாளுமையை விட்டு இன்னொருவராகி நடிக்கும் நடிகர்கள் என நடிகர்கள் இரு பிரிவினர் ஆவர். நாடக நுணுக்கத்திறன் உடல் சார்ந்தவை, அறிவு சார்ந்தவை, உணர்ச்சி சார்ந்தவை என முப்பிரிவு உடையதாகும். நடிப்பில் வல்லமை, தனித்திறம்

---

11 பொன்மலர், ப. 166.

12 பொன்மலர், ப. 81.

ஆகிய இவ்விரண்டும் வெவ்வேறு பொருளுடையன. நடிகர் தம் உடல், குரல், உணர்ச்சி ஆகியவற்றை முழுக் கட்டுப்பாட்டுக்குள் வைத்திருத்தல் வேண்டும். அவர் நடிப்பு, காண்பவருக்கு எளிதாகத் தோன்றுவதாக இருத்தல் வேண்டும். மேலும், அது நம்பத் தகுந்ததாயும், நடிகர் நாடகத்தின் ஒருமைப்பாட்டிற்கு உதவுபவராகவும் இருத்தல் வேண்டும். நடிகர் நடிப்பு அவருடைய பேச்சுக்குப் பொருத்தமாக அமைதல் வேண்டும். பேச்சின்றிய நடிப்பும் உண்டு இது இவ்வியலின் சுருக்கமாகும்.

தொடக்கத்தில் கூறியதுபோல் நாடகம் ஓர் இணையற்ற கலை. அதன்கண் வேறுபல கலைகளும் இணைந்திருப்பதால் ஒரு நாடகம் மக்களுக்குப் பல்வேறு கலைகள் பற்றிய அறிவை நல்கும் ஆற்றல் வாய்ந்தது. எந்தவொரு சீரிய கலையும் மக்கள் உள்ளத்தில் நல்லுணர்ச்சிகளை எழுப்பி அதைப் பண்படுத்தும் பெற்றிமையை உடையது. ஒரு சிறந்த நாடகம் பல்கலைக் கொள்கலமாக விளங்குவதால் அது மக்கள் பண்பாட்டை வளர்க்கும் பேராற்றல் வாய்ந்த ஒரு பெருங் கலையாகும்.

துணை நூற்பட்டியல்

தமிழ்

1. இராசமாணிக்கம், மா. டாக்டர், தமிழ்க்கலைகள், 1959.

2. ,, ,, ,, ,, ,, பல்லவர் வரலாறு 1959.

3. கிருட்டிணசாமி, க. டாக்டர், கொங்கு நாட்டுப்புறக் கவிதைகள் 1980, மக்கள் வெளியீடு, சென்னை-2

4. கோரா, டாக்டர், சிபாரிசம், 1975, சிவகாமி பதிப்பகம், அண்ணாமலை நகர், 608 002.

5. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், சீமந்தனி, 1969 இயல், இசை, நாடக மன்றம், சென்னை.

6. சண்முகம், டி.கே. தமிழ் நாடகத் தலைமைத் தமிழாசிரியர், 1955 அவ்வையகம், சென்னை-6.

7. சம்பந்த முதலியார், பி. உத்தமபத்தினி 1934.

8. சிலப்பதிகாரம், உ.வே. சாமிநாதையர் பதிப்பு, 1978 டாக்டர் உ.வே.சா. நூல் நிலையம், அடையாறு சென்னை.

9. சிலப்பதிகாரம், நா.மு வேங்கடசாமி நாட்டார் உரை, சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை-1

10. சீவகசிந்தாமணி, உ.வே.சாமிநாதையர் பதிப்பு,

11. சுந்தரம்பிள்ளை, பி, மனோன்மணீயம் 1957, சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை-1

12. சூரிய நாராயண சாத்திரியார், வி. கோ. நாடகவியல், 1956, வி.சு. சுவாமிநாதன் வெளியீடு, சென்னை-1

13 ஞானமூர்த்தி, தா. ஏ., இலக்கியத் திறனாய்வியல், 1980 "தமிழின்பம்" தாமுநகர், கோவை-45

14. ,, ,, ,, ,, காமக்கண்ணி, கலைக்கதிர் 1965, சனவரி முதல் சூன் இதழ் வரை.

15. ,, ,, ,, ,, உயிரோவியம், 1978, கையெழுத்துப்படி.

16. ,, ,, ,, ,, அமராபரணம், கலைக்கதிர், ஆகஸ்டு - திசம்பர், 1965, இதழ்கள்.

17. ஞானமூர்த்தி, தா. ஏ. பொன்மலர் 1980, "தமிழின்பம்"
18, தாமு நகர், கோவை-45

18. நீலகண்டன், ப., மணமகள் வந்தாள், 1979, ஆக்ஸ்போர்டு பிரிண்டர்ஸ், 67, பர்க்கிட் ரோடு, தியாகராய நகர், சென்னை-17

19. புறநானூறு, உ.வே.சாமிநாதையர் பதிப்பு,
'தியாகராய விலாசம்', திருவல்லிக்கேணி, சென்னை-5

20. வேங்கடசாமி, சீனி. மயிலை, மகேந்திரவர்மன் 1978.

ஆங்கிலம்

21. Anitaratnam Rangaraj, **Natya Brahmam** 1979.

22. Butcher S. H. Aristotle's Theory of Poetry. And Fine Art, 1957, Dover publication. Inc. New York.

23. Constant Coquelin, **The Art of the Actor** 1954, George Allen & Unwin Ltd., Ruskin House, Museum St, London.

24. Edward Wright, **A Primer for play Goers** 1956

25. Elizabeth Drew, **Discover of Drama** 1937

26. Elizabeth Wood bridge, Drama—**Its Laws And Techniques**, 1926.

27. Forster E. M **Aspects of the Novel,** 1927

28, George Pierce Baker, **Dramatic Technique**, 1919.

29. Halliam Bosworth, **Technique in Dramatic Art**.

30. Hudson W. H. **An Introduction of the Study of the Literature**, 1967, Lyall Book Depot, Ludhiana

31. South Indian Inscriptions Vol. II

32. ,, ,, ,, N. 254 of 1907

33. Tennyson J. B., **An Introduction to Drama** 1967, Holt, Rinehart and Winston New York

அருஞ்சொற் குறிப்பு

(எண் — பக்க எண்கள்)

"அமராபரணம்" நாடகம் 82
அரையன் திருவிடை மருதூரன் 9
அவிநயம் - உணர்ச்சியை விளக்கும் நடிப்பு 4
அல்லியம் 4
அரிஸ்டாட்டில் 19, 42
அறிஞர் அண்ணா 16
அறிமுகம் அல்லது தொடக்கம் (Introduction or exposition) 38
அறிவு சார்ந்தவை 68
ஆக்கத்திறன் - (artifice) 25, 54, 58
இயக்கப்பெறும் கருவி - (Instrument) 63
இயக்கம் - (movement) 19, 73
இயக்குபவர் - (Instrumentalist) 63
இராசராசேசுவரநாடகம் 9
இராசாதிராசன் 9
இராசேந்திர தேவன் 9
இன்னொருவராக மாறி நடிப்பவர் 65, 66
உச்சம் - (crisis or climax) 38, 40
உடல் சார்ந்தவை 68
உணர்ச்சி அல்லது உள்ளொளி சார்ந்தவை 69
"உத்தம பத்தினி" கதைக் கோப்பமைப்பு 49, 50
"உத்தம பத்தினி" நாடகம் 47
"உயிரோவியம்" 31, 34
உயிரோவியம் கதைக் கோப்பமைப்பு 44
உரையாடலுக்குரிய பண்புகள் 54
எதிர்பார்ப்பு நிலை - (suspence) 34
எளிமையான கதைக் கோப்பு (simple complex) 29
ஒருமுக எழினி 3
ஓட்டம் - (pace) 54
கடையம் 4, 5
கட்டுப்படுத்தும் திறன் 76
கதைக் கோப்பமைப்பு - (plot structure) 25
கதைக் கோப்பு - 23, 25, 26, 28, 29, 37
கரந்துவரல் எழினி 3
கருத்து - (thought) 19
கருப்பம் 42, 43
கலை நுணுக்கத்திறன் (technique) 66, 67
கன்னையா 15
காட்சி - (spectacle) 19
காபாலிகம் 6
காபாலிகன் 8
காமக் கண்ணி 26, 28
"காமக் கண்ணி" கதைக் கோப்பு 46
கிருஷ்ணசாமி பாவலர் தெ. பொ. 15
குடம் 4, 5
குடை 4
குறிப்பு - உள்ளுணர்ச்சி 4
குஸ்டாவ் பிரேடாக் (Gustav freytag) 38
கூத்தர் - நடனக்கலை வல்லுநர்கள் 2
கொடு கொட்டி 4
கோல் 3
கோவிந்தசாமி ராவ் 10
சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் 11, 70
சண்முகம் தி. க. 62 67. 70
சத்திய சோமன் 6
சத்துவம்-மெய்ப்பாடு 4
சந்தி - நாடகத்தின் கதைக் கோப்பமைப்பு 4
சாதி-நாடகவகை 4
சிக்கலுடைய கதைக்கோப்பு 31
சிக்கனம் - Economy 54
சிபாரிசம் 36

சீமந்தனி 11
சீவகன் 8
சுகுணவிலாச சபை 17
சுதஞ்சணன் 8
சுவை-ஒன்பான் சுவை 4
சூரியநாராயண சாத்திரியார் 42, 59, 65
செறிவுடைய கதைக் கோப்பு 37
சேக்சுபியர் 25
சேதம்-நடன நாடகத்திற்கு அமைக்கும் பழங்கதை 4
சொல்-சொற்களால் வெளிப் படுத்துதல் 4
சைகை-(Gestare) 19, 73
தனித்திறன்-Talent 70
தன் ஆளுமை நடிகர்கள் 66
தன் வெளிப்பாடு - (Self-Expression) 62
திருவாளர் திருமுது குன்றன் 9
திருவிடைமருதூர் மகாலிங்க சாமி கோயில் 9
தீர்வு அல்லது வீழ்ச்சி—(Resolution or falling action) 38, 41
துடி 4,5
துணைக் கதைக் கோப்பு—(Sub-plot) 34
துய்த்தல் 42, 44
தூண்டுதல் உணர்ச்சி-(Motivation) 54
தேவசோமை, 6
"தெளிந்த நீரோடை" நாடகம் 55, 83
நடிகரும் நாடக ஒருமைப் பாடும் 78
நடிப்புப் பாணி—(Acting style) 73
நடிப்பை மதிப்பிடும் அளவு கோல்கள் 71
நம்பத் தகுந்த நடிப்பு 78
நாடக மொழி 54
நாடகம் — கதை தழுவிய கூத்து 2
நாடக வியல் 59
நாட்டிய சாலை 9
நிகழ்ச்சிப் போக்கு அல்லது நடிப்பு—(Action) 51
நிகழ்வுக் கலைகள்—(Performing arts) 1, 20
நிருத்த சபை 9
நெகிழ்ச்சிக் கதைக் கோப்பு 35
பம்மல் சம்பந்த முதலியார் 10, 14, 47
பாசுபதம் 6
பாண்டுரங்கம் 4, 5
பாத்திரப் படைப்பு 51
பாத்திரம்-(Character) 19
பார்ஸ்டர் இ.எம். 24
பாவை 4, 5
பிரகசனம் 6
பிரதிமுகம் 4-, 43
புதுமலர்ச்சியான நடிப்பு 74
புறநானூறு 26
பேகன் 26, 28, 46
பேச்சு—(Speech) 19
பேச்சுக்குப்பின் நடிப்பு 82
பேச்சுக்குப் பொருத்தமான நடிப்பு 80
பேச்சுக்கு முன் நடிப்பு 81
பேச்சுத் தொடர்பின்றிய நடிப்பு 83
பேடு 4, 5
பொதுவியல் 3
பொருத்தம்—(Appropriate-ness) 54
பொருநர்—நடிகர் 2
பொருமுக எழினி 3
பொருள்— கதைக் கரு 4
'பொன்மலர்' நாடகம் 51,72,83
மகேந்திரவர்மன் 6,8
'மணமகள் வந்தாள்' நாடகம் 29
மத்தவிலாசப் பிரகசனம் 6
மத்தவிலாசம் 6
மல் 4,5
மரக்கால் 4,5
மனமோகன நாடகக் கம்பெனி 10
மனோன் மணீயம் 22,39,54
முகக் குறிப்பு– (Facial expression) 19
முகம் 42
முத்துசாமி. டி. கே. 16
முரண்—(Conflict) 25,29,39
மேடை நெறிக்குறிப்பு—(Stage direction) 51,60

மொழிநடை—(Diction) 19
யோனி—கதைக் கரு
தோன்றும் இடம் 4
வண்ணம்—நான்கடிச்
செய்யுட்கள் கொண்ட
பாடல் 4
வரி — வரிக் கூத்துக் குரிய
பாடல் 4
வல்லமை—(Ability) 70
வளர்ச்சி—(Rising action)
38,39
விசயராசேந்திர ஆசாரியன் 9
விலக் குறுப்புக்கள்— நாடக
நிகழ்ச்சிக் கூறுகள் 8
விருத்தி—நாடகத்தின்
இயல்புகள் 4
விளைவு 42,43
விளைவு அல்லது முடிவு—
(Catastrophe) 38
விறலியர் - நடனக் கலை
யிலும் நடிப்புக் கலையிலும்
தேர்ந்த நங்கையர் 2
விறல் - உணர்ச்சியை
உடலின்கண் கலைநலம்
பொருந்த வெளிப்படுத்தல் 2
வேத்தியல் 8