ஸ்ரீ:

'தமிழ் நாடக மேடைச் சீர் திருத்தம்.'

இது

'ஸ்ரீராமாநுஜாசாரியர்', 'ஸ்ரீசங்கராசாரியர்',
'ஸ்ரீவிப்ரநாராயணர்', 'திருஞானசம்பந்தர்', 'ஸ்ரீ பக்த பரதன்',
'ஸ்ரீநாரதர்', 'நளன்', 'ஸங்கிராந்தி', 'வம்புக் கொடுமை',
'மாதவி', 'வெகுமதி', என்னும் தமிழ் நாடகங்களுக்கும்,
'ஜாதிக் கொடுமை' என்ற ஆங்கில
நாடகத்திற்கும் ஆசிரியராகிய

ஸ்ரீமான் S. K. பார்த்தஸாரதி ஐயங்கார், B. A., B. L.,
(டிஸ்ட்ரிக்ட் முன்ஸிப்)
அவர்களால் இயற்றப்பட்டது.

மன்னார்குடி
...த்தில் பதிப்பிக்கப்பட்டது.

1933

ஸ... ஆசிரியரிடம்
...பட்டன.

விலை : 4 அணா
தபாற் செலவு : 1 அணா

178257

ஸ்ரீ:

'தமிழ் நாடக மேடைச் சீர் திருத்தம்.'

இது

'ஸ்ரீராமாநுஜாசாரியர்', 'ஸ்ரீசங்கராசாரியர்',
'ஸ்ரீவிப்ரநாராயணர்', 'திருஞானசம்பந்தர்', 'ஸ்ரீ பக்த பரதன்',
'ஸ்ரீநாரதர்', 'நளன்', 'ஸங்கிராந்தி', 'வம்புக் கொடுமை',
'மாதவி', 'வெகுமதி', என்னும் தமிழ் நாடகங்களுக்கும்,
'ஜாதிக் கொடுமை' என்ற ஆங்கில நாடகத்திற்கும் ஆசிரியராகிய

ஸ்ரீமான் S. K. பார்த்தஸாரதி ஐயங்கார், B. A., B. L.,
(டிஸ்ட்ரிக்ட் முன்ஸிப்)
அவர்களால் இயற்றப்பட்டது.

மன்னார்குடி பாரதி அச்சுக்கூடத்தில் பதிப்பிக்கப்பட்டது.

1933

ஸர்வ காபிரைட்டுகளும் ஆசிரியரிடம் ரிஸர்வ் செய்யப்பட்டன.

விலை : 4 அணா
தபாற் செலவு : 1 அணா

முகவுரை.

தமிழ் நாடக மேடைச் சீர் திருத்த ஸம்பந்தமாய் எனது நண்பர்களும் நானும் கொஞ்ச காலமாக உழைத்து வருகையில், நான் சொல்லி வந்த விஷயங்களைப் புத்தக ரூபமாக எழுதினால் நலமென்றும், "தமிழ் நாடக மேடைச் சீர் திருத்த சங்க"த்தின் நோக்கங்களை எல்லோரும் அறிய அது உதவும் என்றும், அவர்கள் கூற இதை வெளியிடுகின்றேன்.

இப் புத்தகத்தில் செய்ய வேண்டும் என்று சொல்லியுள்ளபடியே நானும் எங்கள் சங்கத்தின் இதர அங்கத்தினர்களும் இப்பொழுது முழுவதும் செய்யா விடினும், அவ் விதம் நடக்கவே முயலுகின்றோம். அதே மாதிரி எல்லா நடிகர்களும் தங்களா லியன்ற அளவு செய்வார்கள் என்று நம்புகிறேன்.

மன்னார்குடி,
April '33. } S. K. பார்த்தஸாரதி.

இப் புத்தகம் கிடைக்குமிடங்கள்:—

(1) ஆசிரியர்.

(2) ஸ்ரீமான் J. ராஜகோபாலய்யர், B.A., B.L.,
(தமிழ் நாடக மேடைச் சீர் திருத்த சங்கத்தின் காரியதரிசி.)
வக்கீல், மேல இரண்டாம் தெரு, மன்னார்குடி.

குறிப்பு:— ஐந்து அணு ஸ்டாம்பு அனுப்பி புத்தகம் பெற்றுக்கொள்ளலாம்.

தமிழ் நாடக மேடைச் சீர் திருத்தம்.

I. சீர் திருத்தம் அவசியமானது.

தமிழ் நாடக மேடையையும் இதர கர்னுடக ஆந்திர வங்காள மேடைகளேயும் சீர்தூக்கிப் பார்த்தால், நமது தமிழ் நாடக மேடை தற்காலம் வரவர சீர்மையும் பெருமையும் குலேந்து வருகின்றது எனும் விஷயத்தை, சுய அபிமானமும் தற்சிறப்பும் தமிழ் அபிமானப் பற்றுப் பித்தும் கூடியுள்ள தமிழர்களும் ஒத்துக் கொள்ள வேண்டியதா யிருக்கின்றது. (Professionals) தொழில் நடிகர்களில் பெரும்பாலும் நாடகச் சங்கங்கள், அல்லது "கம்பெனிகள்", இல்லே. சில தொழில் நடிகர்கள், "ஒரு ஸ்பெஷல் நாடகம்" என்று போட்டுக் கொண்டு, நாடகத்திற்கு ஒரு மணி நேரத்தின் முன்புதான் ஒன்று சேர்ந்து, ஒருவருக் கொருவர் சம்பந்தம் எதுவு மில்லாது நடித்து, நாடகங் களேப் பாழாக்குகிருர்கள். 'பாய்ஸ் கம்பெனி'கள் என்பவை மற்ற தொழில் நடிகர்களேக் காட்டிலும் சில விஷயங்களில் திருப்தி யுண்டாக்கும் நிலேமையில் இருந்தாலும், வாலிபர்களே எல்லாப் பாத்திரங்களுக்கும் உபயோகிக்க வேண்டி வருவதால், அந்த நடிகர்களுக்குப் பல கேடுகள் வருவதுடன், நாடகத்தின் தன்மைக்கும் இழுக்கு உண்டாகின்றது. தொழில் நடிகர்களில் பெரும்பாலார், 'ஆனந்த விகடன்' பத்திரிகையில் வெகு ஆனந்த மாய் எழுதியிருந்தபடி, 'நாடகம்' என்பது இல்லாது, 'பாடக' மாய்ச் செய்கிருர்கள். அதாவது, ஆரம்ப முதல் முடிவு வரையில் சம்பந்தா சம்பந்தங்களேக் கவனியாது ஒரே பாட்டு மயமாகச் செய்து, சம்பாஷணே வசனம் முதலியன இல்லாமலும், அப்படி வசனம் இருந்தால், தங்கள் மனப் போக்கின்படியும், அவரவர் களுடைய பாண்டித்யத்தைக் காண்பிக்கவும், மறை பொருளாய் ஒருவரை ஒருவர் திட்டவும், சம்பாஷிக்கிருர்கள். நாடகத்தின் ஜீவனுகிய 'நடித்தல்' என்பது ஏதோ சில தொழில் நடிகர்கள் தவிற இதரார்களிடத்தில் காண்பதே அரிதா யிருக்கிறது. மேலும் ஸ்திரீகள் நடிக்கும் ஸந்தர்ப்பங்களில் கூட காம மயமான ரஸா பாஸமான வார்த்தைகளே உபயோகிக்கிருர்கள்.

2. இது நிற்க, (Amateurs) "அமெட்யூர்கள்" (நாடக வித்யாதுரர்கள்), தற்காலம், தொழில் நடிகர்கள் செய்வன வெல்லாவற்றையும் தாங்கள் செய்ய வேண்டு மென்று நினேத்து, தொழில் நடிகர்க ளிடத்தி லுள்ள நற் குணங்களே எடுத்துக்

கொள்ளாது, அவர்களிடத்தி லுள்ள கெடுதிகளை மாத்திரம் எடுத்துக் கொள்கிறார்கள். அமெட்யூர்களுடைய சங்கங்களில் ஒற்றுமை பெரும்பான்மை யில்லாது, நடிகர்களுக்குள் ஐக்கியம் கெட்டு, சிலர்கள் தனித் தனியாக கக்ஷிகள் ஏற்பாடு செய்து கொண்டு, நாடக வித்யையை அறிந்து போற்றி வளர்ப்பதில் ஊக்கமற்றவர்களாய், ஒவ்வொருவரும் தாங்கள்தான் பெரிய நடிகர் என்று பெயர் பெற வேண்டுமென்ற ஊக்கத்துடன் அலைந்து திரிகிறார்கள்.

3. மேற் கூறியவைகளும், இன்னும் பலவுமான கெடுதிகள் நமது தமிழ் நாடக மேடையை அழித்து வருகின்றன. இவ்விதக் கேடுகளை ஒவ்வொன்றாகப் பின்னால் விவரிக்கின்றேன். இப்பொழுது, இவைகளுக்கு மூல காரண மானவர்கள் யார் என்று விசாரிப்போமாகில், தொழில் நடிகர்களும் அமெட்யூர்களும் நாடகம் பார்ப்பவர்களும் ஒருவரை யொருவர் குற்றஞ் சாட்டுகிறார்கள். தொழில் நடிகர்களைக் கேட்டால், அவர்கள்:—"நாங்களென்ன செய்வோம்? ஸர்வ கலாசாலைப் பட்டங்கள் பெற்ற அமெட்யூர்களே சரியான மார்க்கத்தில் நாடகங்களை நடித்துக் காட்டி ஜனங்களுக்குப் புத்தியைப் புகட்டாத வரையில், நாங்கள் தொழில் நிமித்தம் ஜனங்களுக்கு எது திருப்தியோ அதைத் தானே செய்ய வேண்டும்" என்கிறார்கள். நாடகம் பார்க்கும் ஜனங்களைக் கேட்டால், "நீங்கள் சொல்லும் படியான மார்க்கம் இன்னதென்று எங்களுக்குப் புலப்படவில்லை; நடித்தல் என்பது என்ன, சம்பாஷணை எப்படி யிருத்தல் வேண்டும், என்ற விஷயங்களைப் படித்த அமெட்யூர்களே எங்களுக்குக் காட்டா விட்டால், காதுக்கு இனிமையா யிருக்கும் சங்கீதத்தைக் கொண்டே நாங்கள் நாடக ருசியை அனுபவிக்க வேண்டியதா யிருக்கிறது" என்கிறார்கள். அமெட்யூர்களோ, "நாங்கள் தொழில் நடிகர்கள் மாதிரி செய்யா விட்டால், எங்கள் சபைகளுக்குப் பணம் வருவதில்லை; நாடக வித்யா அபிவிருத்தியை மாத்திரம் கருதி அதன்படிச் செய்வதென்றால், பணச் செலவும் அதிகமாகும்; நடிகர்களுக்கு மனத் திருப்தியும் அதிமாக உண்டாகாது" என்று கூறுகிறார்கள். உண்மையில், மூவர்களும் பழிக்குப் பாத்திர மானவர்கள் என்றே தோன்றுகிறது. ஆயினும், கல்வியும் செல்வமும் நல் ஞானமும் சமூகத்தில் பதவிகளும் தங்கள் தங்களுடைய தொழில்களின் மேன்மையும் செல்வாக்கும் பொருந்தி யுள்ள நாடக வித்யாதுரர்களான அமெட்யூர்களே, இவ்வளவு இருந்தும், நாடக வித்யையை அப்யஸிப்பதிலும் அதன் முன்னேற்றத்திலும் பிரயாசை எடுத்துக் கொள்ளவேண்டியவர்களா யிருக்க, அவர்களே மேற் கூறியவாறு கெடுதிகளுக்குக் காரணமாய் இருப்பதால்,

அவர்கள்தான் நமது தமிழ் நாடக மேடையின் சீர் கேட்டுக்கு முக்கிய காரணம் என்று சொல்ல வேண்டியதா யிருக்கிறது. இருந்தாலும், தொழில் நடிகர்கள், அமெட்யூர்கள், நாடகாபிமானிகள், ஆகிய மூவரும் சேர்ந்து ஒத்துழைத்தே நமது தமிழ் நாடக மேடையை சீர் திருத்தம் செய்ய வேண்டியது அவசிய மென்று உள்ளங்கை நெல்லிக் கனி போல் தெற்றென விளங்கும்.

4. தற்காலம், (Cinema) 'ஸினீமா' காட்சிகளும் (Talkie) 'டாகி' (பேசும் படக்) காட்சிகளும் நமது தேசத்தில் ஏற்பட்டு விட்டதாலும், அவைகளில் பேச்சு பாட்டு நடித்தல் முதலியவைகள் பெரும் பான்மையும் நன்றாய் அமைந்திருப்பதாலும், அந்தக் காட்சி களுக்கு டிக்கெட்டுகள் மிகவும் சரஸமா யிருப்பதாலும், அந்தக் காட்சி சாலைகளில் உட்காரு மிடங்கள் முதலிய சௌகர்யங்கள் நன்றாய் அமைந் திருப்பதாலும், ஜனங்கள் அந்தக் காட்சிகளைப் பார்ப்பதிலே மேலும் மேலும் ஊக்கம் அடைகிறார்கள். மேலும், அக் காட்சிகளில், மனோபாவத்தைக் காட்டும் நடிப்பு நமது தமிழ் நாடக மேடைகளில் இருப்பதை விட பன் மடங்கு அழகாயும் பொருத்தமாயு மிருப்பதாலும், அவ் வித நடிப்பு ஜனங்களுடைய மனதைக் கவர்வதாலும், 'பொன் மலர் நாற்ற முடைத்து' என்றாற் போல், படக் காட்சியுடன் பேச்சும் பாட்டும் கலந்திருத்தலால், ஜனங்கள், வரவர, 'டாகி' காட்சி சாலைகளுக்குப் போவதையே விரும்பி, நாடக சாலைகளை வெறுத்து வருகிறார்கள். ஆகையால், நம் தமிழ் நாடக மேடையில் 'டாகி' சாலைகளில் இல்லாத ஜீவ்ய மனிதர்களின் தோற்றத்தின் மேன்மை இருப்பினும், 'டாகி' காட்சிகளில் உள்ள மேற் கூறிய பெருமைகளையும் நம் மிடம் உண்டாக்கிக் கொண்டா லொழிய, நமது தமிழ் நாடக மேடை, கூடிய சீக்கிரத்தில் 'டாகி' சாலைகளால் அழிவுறும் என்பது திண்ணம். இதனால் விளங்குவ தென்ன வெனில், நமது தமிழ் நாடக மேடை சீர் திருத்தம் மேற் கூறிய வழிகளில் செய்ய வேண்டியதின் அவசியமே.

5. அவ்விதம் சீர் திருத்தம் செய்வதைப் பற்றி, 'நடித்தல்', 'வாசகம்', 'சங்கீதம்', 'வேடம் பூணுதல்' 'மேடை ஒழுங்கு', 'இதர விஷயங்கள்' என்ற தலைப்புகளின் கீழ் ஒவ்வொன்றாய் இதன் பின்னர் எழுதுகிறேன். ஆங்கிலத்திலுள்ள நாடக விஷயமான பல புத்தகங்களைப் படித்ததி னின்றும், நாடக மேடையில் பல வருஷங்களாய் நான் நடித்ததி னின்றும், இதர நடிகர்க ளுடன் கலந்து பேசியதி னின்றும், அவர்கள் நடித்தலைப் பார்த்ததி னின்றும், பிரபல நடிகர்கள் நடிகாசிரியர்

களாய் இருந்து கூறினவற்றைக் கேட்டதினின்றும், நான் கற்றுக் கொண்ட விஷயங்களை மிகவும் சுருக்கமாய் எழுதுகிறேன். இதைப் படிப்பவர்கள் தங்களுடைய அனுபவத்தைக் கொண்டு இன்னும் பல விஷயங்களை ஆய்ந்தோய்ந்து அறிந்து எல்லாவற்றையும் அப்யாஸத்திற்குக் கொண்டு வருவார்கள் என்று நம்புகிறேன்.

II. நடித்தல்.

6. 'நாடகம்' என்ற பெயர் இருப்பதின் அழகை யோசிப்பவர்கள் நடித்தல் தான் முக்கியம் என்பதை அறிவார்கள். 'நாடகம்' என்ற வார்த்தைக்கே (root) மூலம் 'நடிப்பு'. ஆகையால் நடிப்பு இல்லாத நாடகம் ஜீவனில்லா உடலாகும். மேலே 4-வது பாராவில் சொல்லியபடி, நமது தமிழ் உலகிலெங்கும் நடித்தலைப் பார்ப்பதற்கு ருசியுண்டாயிருப்பதால், ஜனங்கள் ஸினிமா, டாகி காட்சிகளையே பார்க்க விரும்புகிறார்கள். இதனால் நடித்தலை முக்கியமாகக் கொண்டு நாம் அபிவிருத்தி செய்வதின் அவசியம் ஏற்படுகிறது. மனோ நிலைமைக்கும், முகக் குறிப்பிற்கும், கை கால் சைகைகளுக்கும் சம்பந்தம் சிறிதுமில்லா திருத்தலைத் தற்காலம் நமது தமிழ் நாடக மேடையில் காண்கிறோம். ஒரு (actor) 'நடன்', முகத்தில் ஏற்றுக்கொண்ட ஒரு மந்தஹாஸத்துடன் எப்பொழுதும் நின்று கொண்டு, தான் வருத்தத்துடனாவது கோபத்துடனாவது இருப்பதாகச் சொல்வதை நாம் அடிக்கடி பார்க்கிறோம். ஸ்திரீகள் (actresses) 'நடி'களாக இருக்கும்போது இந்தப் பொய்ச் சிரிப்பு முகத்தில் விளங்குவதை எல்லோரும் கவனித்திருக்கலாம். சிலர் மேடையில் ஏறியதும் முகத்தை அசையாமல் வைத்துக்கொண்டு, அது சுவர் மாதிரியாக குறிப்பு ஒன்றுமில்லாமலிருக்க, தங்களுடைய பேச்சிலும் பாட்டிலும், தாங்கள் கரையில்லாத ஆனந்தத்தில் மூழ்கியிருப்பதாகக் கூறுவதையும் பார்த்திருக்கிறோம். இதற்கு ஒரு மூல காரணம் என்னவென்றால், நடிகர் தங்களைத் தாங்கள் இன்னாரென்று மறவாது, தாங்கள் பூண்டிருக்கும் பாத்திரத்துடன் ஐக்ய புத்தி கொள்ளாது, தங்களுடைய ஸ்திதி கீர்த்தி முதலியனவற்றையே மனதில் வைத்து, தங்களை இன்னாரென்று சபையோர்கள் அறிந்து அதற்காகத் தங்களை கௌரவப் படுத்துகிறார்கள் என்று நினைத்து, தங்களுடைய மெடல்கள் முதலியவைகளை புலப்படும்படி அணிந்து கொண்டு, அவைகளை அணிந்திருப்பதால் தாங்களே களிப்புண்டு,

தாங்கள் நடிகர்கள் என்பதை மறந்தவர்களாய் இருத்தல் தான். நடிகர் தங்களை மறந்து தாங்கள் எடுத்துக் கொள்ளும் பாத்திரத்தில் ஐக்ய புத்தியடைந்தாலொழிய நடிப்பு செவ்வனே யிராது.

7. ஆகையால், நடிகர் தாங்க ளெடுத்துக் கொள்ளும் பாத்திரத்தை நன்றாய் உணர வேண்டும். சாதாரணமாக சபைகளில் இப்பொது ஒவ்வொரு நடனும் (நடியும்) தான் சொல்ல வேண்டிய வசனங்களை மாத்திரம் எழுதிக்கொண்டு, மற்றவர்களின் வசனங்களின் கடைசி வார்த்தைகளை மாத்திரம் குறித்துக் சொண்டு அப்படி யிருக்கும் கடைசி வார்த்தைகளை மாத்திரம் எதிர் பார்த்துக்கொண்டு, தங்களுடைய வசனங்களைப் பேசுவது வழக்கமா யிருக்கின்றது. இதனால் நாடகத்தின் கதை கூட முழுதும் தெரியாத நடிகர்களும் இருக்கிறார்கள். இதர நடிகர்களின் வார்த்தைகள், மனோபாவங்கள் ஒன்றையும் கவனிக்காமல், தங்களுடைய வார்த்தைகள் வரும் இடத்தை மாத்திரம் எதிர் பார்த்தவர்க ளாய், முகக் குறிப்பு ஒன்று மில்லாமல், அசையாமல், மேடை மீது 'குறிப் பறிய மாட்டாதவன் நன்மரம்' என்பதற்கு இலக்காய் இருக்கிறார்கள். நடிகர்கள் தாங்கள் நடிக்கும் நாடகங்களை முழுதும், சிறிதும் விடாமல், படித்து, தாங்கள் பேசவேண்டிய வாசகங்களை ஆழ்ந்து படித்து, மனனப்படுத்தி, ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்கும் நாடகாசிரியர் ஏற்படுத்தி யுள்ள குணம் ஸ்திதி ஏற்றத் தாழ்வு முதலியனவற்றை ஆராய்ந்து பார்த்து, தாங்கள் எடுத்துக் கொள்ளும் பாத்திரங்களின் தன்மையையும் நன்றாய் அறிய வேண்டும். அடிக்கடி தங்களுக்குரிய வசனத்தைப் படித்து மனனம் செய்து ஆலோசிப்பதால், புதிய புதிய அபிப்பிராயங்கள் வெகு அழகாய்த் தோன்றி, தங்கள் பாத்திரத்தை விமரிசையாக நடிக்க ஏற்படும். அந்த நாடகத்தில் இதர பாத்திரர்கள் தாங்கள் எடுத்துக்கொள்ளும் பாத்திரங்களின் எதிரிலும் மறைவிலும் அவைகளைப் பற்றி என்ன கூறுகிறார்கள் என்பதைப் பற்றியும் அவைகளிடத்தில் எப்படி நடந்து கொள்கிறார்கள் என்பதையும், அவ்விதமே தாங்கள் எடுத்துக்கொள்ளும் பாத்திரங்கள் இதர பாத்திரங்களிடத்தில் எவ் விதம் பேச வேண்டும் நடக்க வேண்டும் என்றும் கவனிக்க வேண்டுவது அவசியமே. ஒவ்வொரு நடனும் (நடியும்) நாடகத்தில் தான் எடுத்துக் கொள்ளும் பாத்திரம் எதற்காக ஏற்பட்டது என்பதையும் சரித்திரப் போக்குக்கு அது எப்படி உபயோகப் படுகிறது என்பதைப் பற்றியும் அறிய வேண்டியது. தன்னுடைய பாத்திரத்தின் தன்மையை அறிவதற்கு அந்த பாத்திரத்தின் வயது, சரீர அமைப்பு, தொழில், சமூகத்தில் இருக்கும்படியான நிலைமை, திரவ்ய நிலைமை, மனோ

நிலைமை, குணம், முதலியவற்றை ஆய்ந் தோய்ந்து அறிய வேண்டும். அப்பொழுதுதான் ஒவ்வொரு சந்தர்ப்பத்திலும், ஒவ்வொரு பாத்திரத்தி னிடத்திலும், தக்கபடி நடிக்க முடியும். ஸ்திதி தனம் முதலியவற்றில் அந்த பாத்திரத்துக்கு ஏதாவது ஏற்றத் தாழ்வு மாறுதல்கள் ஏற்பட்டதா யிருந்தால், அவற்றிற்குக் காரணமானவர்க ளிடமும் இதரர்க ளிடமும் வெவ்வேறு விதமாக நடிக்க வேண்டு மென்பது சொல்லாமலே விளங்கும்.

8. மலையாள தேசத்தில் 'கதைகளி' என்று ஒரு விதமான கூத்து நடக்கின்றது. அதில் பேச்சு ஒன்றுமில்லாமலே முகக் குறிப்புகள் மாற்றத்தாலும் கை ஜாடைக ளாலுமே கதை முழுவதையும் நடிக்கிறார்கள். ஸினிமா படங்களில் நாம் வெறும் நடித்தலி னிருந்தே கதை முழுவதையும் அறிகின்றோம். இவைகளில் முக்கிய மானது முகக்குறிப்பு. 'அகத்தி னழகு முகத்தில் தெரியும்' என்பது போல், மனோ நிலைமை முகத்தில் விளங்கும் கண் பார்வையை எடுத்துக் கொள்வோம். ஒரு நடன் (நடி) வெவ்வேறு விதமாகப் பார்ப்பதால், விதம் விதமான மனோ பாவங்களையும், காமக்ரோ தாதிகளையும், இதர பாத்திரங்களிடத்தில் தனக்குள்ள நோக்கங்களையும் வெளிப் படுத்தலாம். உதாரணமாக, ஆராய்ச்சிப் பார்வை, மந்தப் பார்வை, பின்வாங்கிய பார்வை, குறிப்பில்லாத வெறும் தூரப் பார்வை முதலியவைகளின் வித்தியாஸம் சொல்லாமலே விளங்கும். அதே மாதிரி, விசால நெற்றி, சுருங்கிய நெற்றி, மடிப்புகள் கூடிய நெற்றி, குறிப் பில்லாத வெறும் நெற்றி முதலியவைகள் வெவ்வேறு மனோபாவங்களைக் காண்பிக்கின்றன. அப்படியே, மேல் தூக்கிய உதடுகள், கீழ் தொங்கிய உதடுகள், பக்கங்களில் நீட்டிய உதடுகள், வாய் திறந்த உதடுகள் வெவ்வேறு மனோ நிலைமைகளைக் குறிக்கின்றன. இன்னும், ஒரு நடன் (நடி) தலையை உயர்த்தி வைப்பதாலும், நேராக வைப்பதாலும், தூக்காக வைப்பதாலும், வெவ்வேறு பக்கங்களில் வெவ்வேறு விதமாக சாய்த்து வைப்பதாலும் பல்வேறு பட்ட மனோ நிலைமைகளை வெளிப் படுத்தலாம். அவ்விதமே ஒரு நடன் (நடி) நேராகவோ, ஒரு பக்கமாகவோ, ரஹஸ்யமாகவோ, ஊக்கமாகவோ, அக்கரையுடனோ, அக்கரையின்றியோ, மந்தமாயோ, காட்சியில் உள்ள இதர பாத்திரங்களையும் வஸ்துக்களையும் நோக்குவதால் வெவ்வேறு விதமான மனோ நிலைமையையும் வெளிப் படுத்தலாம்.

9. நடிகர்களில் பெரும்பாலார், பந்தோபஸ்து வேலையில் இருக்கும் போலீஸ் சேவகர்கள் என்றோ, ராணுவப் படையைச் சேர்ந்தவர்கள் என்றோ, நினைத்துக்கொண்டோ தூண்கள் போல்

அசையாமல் நிற்பதையும், தங்கள் கைகளையும் கால்களையும் இறுகக் கட்டியது போல் வைத்துக் கொள்வதையும் நாம் அடிக்கடி பார்க்கிறோம். நமது கைகளையும் கால்களையும் வெவ் வேறு விதமாக வைத்துக் கொள்வதாலும் அசைப்பதாலும் விதம் விதமான மனோ நிலைமைகளை உணர்த்த முடியும். அசைப் பதிலுங் கூட, பல வகைப் பட்ட வேகத்தோடு செய்வதால், வெவ் வேறான உணர்ச்சியை உண்டாக்கலாம். ஒரு அதிகாரி, பிச்சைக் காரன், வலிமை வாய்ந்த வாலிபன், கொலையாளி, காதலன், இவர்கள் தங்களுடைய புஜங்களையும் கைகளையும் வெவ் வேறு விதமாக வைத்துக் கொள்வார்கள். சில நடிகர் கைகளைப் பின்னால் கட்டிக் கொள்வது, சட்டைகளைப் பிடித்துக் கொள்வது முதலிய பல வழக்கங்களுடன் கூடியிருக்கிறார்கள். அவைகள் நடிப்புக்கு ஒவ்வாதவை யாகையால், அவைகளை விட வேண்டும். கை விரல்களையுங் கூட பல விதமாக வைத்துக் கொள்வதால் வெவ்வேறான மனோ நிலைமைகளைக் காட்ட முடியும். பரத நாட்டி யத்தில் தேர்ச்சி பெற்ற தமிழ் தேசத்து நாட்டிய மாதர்கள் அபிநயம் செய்யும்போது வெகு நேர்த்தியாய்த் தங்களுடைய கைகளின் விரல்களை வைத்துக் கொள்வதும், மனோஹரமாக அவ் விரல்களை அசைப்பதும், மிகவும் போற்றத் தக்கன. நடிகர்கள் அவைகளைக் கவனித்தல் அவசியம். உத்தர விடும் போது நீட்டிய விரலும், மறுதளிக்கும் போது விரித்த விரல் களும், பிச்சை கேட்கும் போது மடங்கி மேல் நோக்கிய விரல் களும், அன்புடன் பிச்சை யிடும் போது தொங்கிக் கவிந்த விரல்களும், கோபத் துடன் இருக்கும் போது இறுகக் குவித்த விரல்களும், பழி வாங்குவதற்காக நினைக்கும் போது உடைவாள் முதலியவற்றைப் பற்றுவதாக இறுகக் குவித்துப் பிடித்து அசைக்கும் விரல்களும், வெவ்வேறு மனோ நிலைமை களைக் காண்பிக்கின்றன. அவ் விதமே, நமது உடலையும் கால் களையும் பாதங்களையும் பல விதமாக வைத்துக் கொள்வதாலும், சாய்ப்பதாலும், அசைப்பதாலும், வித விதமான மனோ நிலைமை களையும் உணர்த்தலாம். உதாரணமாக, நடைகளை எடுத்துக் கொண்டால், பணக்கார மிராசுதாரர் என்று கர்வம் கொண்டவர் அல்லது பெரிய அதிகாரி என்று இறுமாப்பு உடையவர் நடையும், திருடன் அல்லது பயங்காளியி னுடைய ஒளி மறைவான நடையும், உண்மையான பெரிய மனித னுடைய கம்பீரமான நடையும், ராணுவத்திற் சேர்ந்தவ னுடைய அளவிட்ட நடை யும், ஏங்கும் காதல னுடைய தடுமாறும் நடையும், ஒற்றுக் கேட்பவனின் சந்தேக நடையும், காதலி மறுதளிப்பாளோ வென்று எண்ணும் காதலன், அல்லது, அதிகாரி தன் வேண்டு கோளைத் தட்டுவாரோ வென்று எண்ணுபவன், நடக்கும் தட்டுத் தடுமாறிப் பின் வாங்கும் நடையும், கவனிக்கத் தக்கன.

2

10. நமது நாடகங்களில் சில நடிகர்கள் (தொழில் நடிகர்களும் அமெட்யூர்களும்) மேடையில் ஓயாமல் (Kiss) முத்த மிடுகிறார்கள். இது ஒரு பெரிய துர் வழக்கம். மேடையில் அது செய்வது அழகல்ல; நாடகம் பார்க்கும் குல ஸ்திரீகள், அவ் விதம் செய்யும் போது, அதை வெறுத்துத் தலை குனிந்து கொள்கிறார்கள். மேலும், தமிழ் நாடக மேடையில் பல நடிகள் ஸ்திரீகள் பாத்திரங்களை எடுத்துக் கொள்வதால், அவ் விதம் முத்த மிடுவது உசித மல்ல வென்று சொல்லாமலே விளங்கும். உயர் குலத்தின ராயும், படிப்பாளிக ளாயும், இல்லறத்தில் உள்ளவர்களாயும், இருக்கும் மாது சிரோமணிகள் ஸ்திரீ பாத்திரங்களை எடுத்துக் கொள்ளும் காலம் சீக்கிரம் நெருங்குமாதலால், முத்த மிடுவதை அறவே ஒழிப்பது நலம். சில நடர்களும் சில நடிகளும் ஸ்திரீ ஸம்பந்தமான தொத்து வியாதிகளால் பிடிக்கப் பட் டிருப்பதால், முத்த மிடுவதனால் பல கெடுதல்கள் உண்டாகும். அப்படி ஒரு கால் முத்த மிட வேண்டியிருந்தால், (Stage-Kiss) 'நாடக மேடை முத்தம்' என்னும் படியான போலி முத்தம் இடுவது (சற்று தூரத்தி லிருந்தே முத்த மிடுவது போல் பாவனை செய்வது) தான் நலம். அவ் விதமே (Embrace) ஆலிங்கனம் செய்வதிலும், (Stage-Embrace) போலி ஆலிங்கனமே செய்ய வேண்டும். ஸ்திரீகளுடன் நடிக்கும் போது அவர்களுடைய கைகள், தோள்பட்டை, முதுகு, அல்லது தலை, மாத்திரம் தொட்டு நடிக்கலாம். அதுவும் இல்லாமல், தொடுவது போல் பாவனை செய்வதே இன்னும் மேன்மையானது.

11. (Bye-play) 'இடை நடிப்பு' என்பது நமது தமிழ் நாடக மேடையில் பெரும்பாலும் இல்லை. இரண்டு நடிகர் பேசிக் கொண்டிருக்கும் போது, மேடையி லிருக்கும் இதர நடிகர் அசைவற்று, முகத்தில் குறிப் பில்லாமல், தங்களுக்கும் நடக்கும் ஸம்பாஷணைக்கும் சம்பந்தம் இல்லாதது போல் சும்மா நிற்பது தவறு. நடக்கும் ஸம்பாஷணையைத் தாங்களும் கவனிப்பதாகக் காண்பித்து, அதற்கு ஏற்றபடி தங்கள் முகக் குறிப்பாலோ, அவையவங்கள் அசைத்தலாலோ, ஒருவருடன் ஒருவர் பேசுதலாலோ, தங்களுடைய மனோ நிலைமையையும் வெளிப்படுத்த வேண்டும். இந்த விஷயம் அனுபவத்தில் தான் நன்றாய்த் தெரியு மாதலால், விவரித்து எழுதாமல் விடுகிறேன். இந்த 'இடை நடிப்பு' மிகவும் முக்கியமானது. இதைச் சரிவரச் செய்தால், நாடகம் மிகவும் ஒழுங்காயும், அழகாயு மிருப்பதுடன் இயற்கைக்கு ஒத்து மிருப்பதால், ஜனங்களுக்கும் மனத் திருப்தியை யுண்டாக்கும்.

III. வாசகம்.

12. நடிகர்களுக்கு முக்கிய கருவி வாக்கே யாதலால், பாத்திரங்களுக்குத் தக்கபடியும், சந்தர்ப்பங்களுக்குத் தக்கபடியும் மனோ நிலைமைகளையும், காம க்ரோதாதிகளையும் குறிப்பிடத் தக்கபடி பேச்சையும் குரலையும் மாற்ற வேண்டியது அவசியமென்பது சொல்லாமலே விளங்கும். ஒரு நடன் (நடி) தனக்குள்ள இயற்கையான குரலை மாற்றி பாத்திரங்களுக்குத் தக்கபடி வெவ்வேறு குரலுடன் பேசுவது அவசியம். உதாரணமாக, ஒரு கிழவனுடைய நடுங்கிய குரலும், பாலகனுடைய மெல்லிய மழலை மொழிகளும், ராணுவ வீரனுடைய கடின அழுத்தமான தொனியும், சளசளப் பேச்சுக்கார னுடைய ஓயாத வேகமான உரத்த ஓசை யோடு கூடிய பேச்சும், ஸ்தோத்திரம் செய்பவர்களுடைய விளக்கெண்ணெ வழ வழப் பேச்சும், காதலனுடைய மிருதுவான அன்போடு கலந்த மொழியும், ஸ்திதி யிழந்தவன் அல்லது துயரத்தி லுள்ளவ னுடைய வருத்தத்தோடு கூடிய தாழ்ந்து தழு தழுத்த குரலும், இவ்விதமான வெவ்வேறு குரல்களும் அப்யஸிக்கத் தக்கன. ஆகையால், நடிகர்கள், தங்களுடைய இயற்கையான குரலுடன் பேசாமல், எந்தப் பாத்திரத்தை எடுத்துக் கொள்கிறார்களோ அதற்குத் தக்க குரலுடனே அந்த நாடகத்தில் பேசவேண்டும்.

13. நமது தமிழ் நாடக மேடையில் நடிகர்கள் பெரும்பாலும் வார்த்தைகளை ஸ்பஷ்டமாக உச்சரிப்பதே கிடையாது; நாடகம் பார்க்கக் கூடி யிருக்கும் ஜனங்களில் முதல் வரிசையிலுள்ளவர்கள் கூட சுத்தமாய் ஒவ்வொரு வார்த்தையையும் கேட்க முடியாமல் பேசுகின்றனர். இதற்குப் பல காரணங்கள் உள்ளன:— அமெட்யூர் நடிகர்கள் வெகுவாய் தங்கள் ப்ாத்திரத்துக் குறிய வசனத்தை நன்ருய் மனனப் படுத்தாமல் இருப்பதனுல், தைர்யத்துடன் உரக்கப் பேச முடியாமல் பக்கப் படுதாவில் உள்ள (Prompter) ப்ராம்ப்டர் (நினைப்பூட்டுபவன்) சொல்வதையே கேட்டுக் கிளிப் பிள்ளை மாதிரியாக சொல்லிக் கொண்டே வருகிறார்கள். சிலர், இவ்விதம் செய்வதில், (Stage Directions) நாடக மேடைக் குறிப்புகளையும் ப்ராம்ப்டர்கள் வாசிக்க, நடிகர்களும் அவற்றைச் சொல்லி விடுகிறார்கள். மேலும், இதற்காக அவர்கள் பக்கப் படுதாவி னருகிலே நின்று கொண்டு, அவ் விடமே அடிக்கடி திரும்பிப் பார்த்துக் கொண்டு, பேச்சுக்குத் தக்கபடி சைகைகள் ஒன்றும் செய்யாதவர்களாய், மரம் போல் நிற்க வேண்டிய தாகிறது. தொழில் நடிகர்களில் பெரும்பாலர்க்கோ வசனம் என்பதே கிடையாது; அவர்கள் ஸாதாரணமாக ஒரு புத்தகத்தைப் பின் பற்றுவ தில்லை. அவரவர்களுடைய

மனப் போக்கின் படியும், புத்தி சாதுர்யத்தின் படியும், கல்வித் திறமைக்கேற்றபடியும், வாய்க்கு வந்தபடி யெல்லாம், சந்தர்ப்பத்துக்கு ஒவ்வாததையும், தற்கால விஷயங்களையும், பேசுகிறார்கள். இவ் விதம் செய்வது, தாங்கள் என்ன பாத்திரம் எடுத்துக் கொண்டு நடிக்கிறோம் என்பதை மறந்து, தான் என்ற ஞாபகத்துடன் மாத்திரம் நின்று, மேடையில் பேசுவதனால் உண்டாகும் கெடுதி. ஜனங்களுக்கு, சில வேளைகளில், இது திருப்தியை யுண்டாக்கினாலும், நாடகத்தின் மேன்மைக்கும் நடிகர்களுடைய மேன்மைக்கும் இழுக்காகும். அவரவர்கள் மனப் போக்கின்படி பேசுவதால், இதர நடிகர்கள் என்ன சொல்வதென்று தெரியாமல், தவிக்கவும் நேரிடும். ஆகையால், தொழில் நடிகர்களும் எப்பொழுதும் ஒவ்வொரு நாடகத்துக்கும் புத்தகங்களை ஏற்பாடு செய்து கொண்டு அதி லிருக்கும் வாசகங்களை மாத்திரம் உபயோகித்து அதன்படியே பேச வேண்டும். நடிகர்கள் ஒவ்வொரு வார்த்தையையும் நன்றாயும் சுத்தமாயும் ஸ்பஷ்டமாயும் உச்சரிக்க வேண்டும். இல்லாவிடில், ஸபையின் கடைசியி லுள்ளவர்களுக்கு ஒரு விஷயமும் புரியாமல் போய் விடும். நடிகர்கள் பேசுவது சபையில் வந்திருக்கும் எல்லோரும் கேட்கும்படி யிருக்கவேண்டும். எவ்வளவு உரக்கப் பேச முடியுமோ அவ்வளவு உரக்கப் பேச வேண்டும். பாடுவதற்கும் இது சுலபமா யிருக்கும். ஆனால், ராக்ஷஸர்கள் மாதிரி கத்தவும் கூடாது. நாதக் கட்டு இல்லாத மேடைகளில், நடிகர்கள் மேடையின் முன் புறத்தில் (ஏதாவது வியாஜத்தால் வருவது போல்) வந்து நின்று கொண்டு பேசினால், சபையின் இறுதியி லுள்ளவர்களும் கேட்பதற்கு சுலபமா யிருக்கும். இந்த ஸந்தர்ப்பத்தில் இன்னொரு விஷயம் சொல்ல வேண்டியிருக்கிறது. நாடகாசிரியர் தீவ்ரமாய் ஆலோசித்து, தன்னுடைய அபிப்பிராயத்துக் கேற்றபடி வாசகங்களையும் வார்த்தைகளையும் உபயோகப் படுத்தி யிருப்பார். அவைகளை நடிகர்கள் மாற்றுவது கூடாது. மாற்றுவதனால், ஏதாவது தப்பான அபிப்பிராயம் ஜனங்களுக்கு உண்டானால், குற்றம் ஆசிரியருடையதாகக் கருதப்படும். ஆகையால், நடிகர்கள், அனுபவமுள்ளவர்களாயும் அதிக புத்தி யுள்ளவர்க ளாயு மிருந்தாலும், நாடகாசிரியர் உத்திர வின்றி, அவர் எழுதி யுள்ள வார்த்தைகளை மாற்றவும் கூடாது; அவர் எழுதி யுள்ளதற்கு மேலாக வேறொன்றையும் சேர்க்கவும் கூடாது. அந்த வார்த்தைகளில் சிலவற்றை (நாடகத்தைக் குறைப்பதற்குத் தக்கபடி யில்லாமல்) விட்டு விட்டாலும், சிலவற்றைப் புரிய முடியாதபடி அதிக வேகமாகச் சொல்லி விட்டாலும், ஜனங்களுக்கு ஸரியான அபிப்பிராயம் உண்டாகாமல் போய் விடும்.

14. வார்த்தைகளை உச்சரிக்கும் போது அந்தந்த பாத்திரத்தின் ஸ்திதிக்கும் கல்வி நிலைக்கும் குணத்துக்கும் தக்கபடி உச்சரிக்க வேண்டும். எளிய நடைச் சொற்கள், மருவிய சொற்கள், கீழ்மக்கட் சொற்கள், உலக நடைச் சொற்கள், சில பாத்திரங்களுக்கு உரியன; கம்பீரமான சொற்கள், செந்தமிழ்ச் சொற்கள், கடினமான சொற்கள், தொல்நடைச் சொற்கள், உயர்தரச் சொற்கள், சந்தச் சொற்கள், இசை மோனை முதலியவைகளுடன் கூடிய சொற்கள், சில பாத்திரங்களுக் குறியன. இவ் விதமான வெவ் வேறு பட்ட சொற்களைக் கூறும் போது அததற்குத் தக்கபடி வாய் பற்கள் உதடுகள் முதலியவற்றை வைத்துக் கொண்டால் அவ்வப் போது வெளிவரும் மொழிகள் வெவ்வேறு விதமாய் இருக்கும். ஒரு குறும்பு மனிதன் உதடை மடித்துக் கடித்துப் பேசுவான்; ஒரு கோபி பல்லைக் கடித்துப் பேசுவான்; இவ் விதமே மற்றவைகளையும் காண்க. நமது தமிழ் நாடகங்களில் மேற்கூறிய இசை மோனை முதலியவற்றை நன்ருய்க் கவனித்தல் வேண்டும். நாடகத் தமிழ், வசனத் தமிழும் செய்யுட் தமிழும் கலந்துள்ள தாகையால், அதில் உபயோகிக்கப் படும் வார்த்தைகள் அளவிட்டன வாயும், சந்தம் அல்லது சீர்ப் பிரமாணத்தோடு கூடி யிருப்ப துடன் கிண்கிணி ஓசையும் கூடி யிருக்கும். அப்படி இசையும் மோனையும் கூடிய சொற்கள் அந்தந்த பாத்திரத்துக்கும் ஸந்தர்ப்பத்துக்கும் ஏற்றபடி மாறு மென்பதை கவனிக்க வேண்டும். கவி சக்ரவர்த்தியாகிய கம்பரின் ராமாயணத்தை எடுத்துக் கொண்டால் இது நன்ருய் விளங்கும். அவர் ஒவ்வொரு மனே நிலைமைக்கும் தக்கபடி சீர்களை அமைத்திருக்கிருர். உதாரணமாக, குகன் தூரத்தில் பரதனைப் பார்த்த பொழுதும், பின்பு பரதன் தவ வேடம் கொண் டிருப்பதைக் கண்ட பொழுதும், அதன் பின்னர் பரதன் ராமனுடைய விருத்தாந்தத்தைக் கேட்டு அழுது பிறகு ராமனை அழைத்து பட்டாபிஷேகம் செய்வதாகக் கூறிய பொழுதும், குகன் சொல்லிய சொற்களை வெவ் வேறு சீர்களில் இந்த நாடகக் கவி அமைத் திருப்பதை கவனிக்க வேண்டும். (Social Dramas) ஸமூக நாடகங்களைத் தவிர இதர நாடகங்களில் ஆங்கில மொழிகளை உபயோகிப்பது தவறு. ஜனங்களைத் திருப்தி செய்வதற்காகவும், வேடிக்கை யென்று கருதியும், இவ் விதம் இங்கிலீஷ், இந்துஸ்தானி முதலியவற்றை (அந்தப் பாத்திரங்களுக்கு ஏற்றதாய் இல்லாதிருக்கும் போது) உபயோகித்தல் நாடக லக்ஷணத்திற்கும் இயற்கைக்கும் விரோதம்.

15. நமது தமிழ் நாடக மேடை நடிகர்கள் ஒவ்வொருவரும் தங்களுக்கு இயற்கையான (speed) கதி அல்லது துரிதம்

உபயோகித்தே பேசுகிறார்கள். பாத்திரத்துக்குத் தக்கபடியும், ஸந்தர்ப்பத்துக் கேற்றபடியும், மனோ நிலைமைக்கு ஒத்தபடியும், விரைவாகவோ மெதுவாகவோ பேசுவ தில்லை. சாதாரணமாக, உலக நடையைக் கவனித்தால், கோபமா யிருக்கும் போது புருஷர்கள் வேகமாயும், ஸ்திரீகள் வெடுவெடுப்பாயும் பேசுவதும், நாம் துக்கத்தி லிருக்கும் போது தாழ்ந்த குரலுடனும் தழு தழுத்த குரலுடனும் மந்தமாயும் பேசுவதும், நாம் ஸந்தேஹம் கொண்ட பொழுது தங்கித் தங்கியும் தடுமாறியும் பேசுவதும், நாம் சந்தோஷத்தோ டிருக்கும் போது வேகமாயும் சிரிப்புடனும், ஊற்றிலிருந்து நுரையுடன் கலந்து குமிழிட்டுக் கிளம்பும் நீர் போல், சிரிப் புடன் கலந்த மொழிகள் களகள வென்று வெளிக் கிளம்புவதும் இயல்பு.

16 வாக்கியங்களில் சில இடங்களை வேகமாயும் சில பாகங்களை மெதுவாயும் சொல்வதுடன், சில வார்த்தைகளை (stress) அழுத்தி உச்சரிக்க வேண்டும் அவ் விதம் சில வார்த்தைகளை அழுத்திச் சொல்வதால், அவ் வார்த்தைகளுக்கு ஒரு ப்ராதானியம் கொடுத்து, ஜனங்கள் அதை நன்றாய் கவனிக்கும் படியாய்ச் செய்ய ஏற்படுகிறது. ஒரு வாக்கியத்தில் உள்ள ஒவ் வொரு வார்த்தைகளையும், மாற்றி மாற்றி, அழுத்தமாகச் சொல்வதால், வெவ்வேறு பொருள்கள் உண்டாவது கவனிக்கத் தக்கது. "நீ இங்கு வா" என்ற வாக்கியத்தை எடுத்துக் கொண்டு, அதிலிருக்கும் மூன்று வார்த்தைகளையும் ஒவ்வொரு தடவையில் ஒவ் வொன்றாய் முறையே அழுத்திக் கூறினால், மூன்று விதமான பொருள்கள் உண்டாகின்றன:— (1) நீ இங்கு வா; மற்றவர்கள் வேண்டாம். (2) நீ இவ்விடத்திற்கு வா; வேறிடத்திற் கல்ல. (3) நீ வா; வேறொன்றும் செய்ய வேண்டாம். இப்படி அழுத்திச் சொல்வதில், கொஞ்சம் ராகம் கலந்தது போல் ஏற்றத் தாழ்வுடன் பேசினாலும் அழகா யிருக்கும். நமது தமிழ் நாடக மேடையில் நடிகர்கள், வெறுத்துப் போகும்படியாக, ஆரம்ப முதல் கடைசி வரையில், ஒரே குரலோடும் ஒரே விதமாகவும் பேசுகிறார்கள். அவ் விதம் செய்யாது, சாதாரணமாக நாம் பேசும் பொழுது வார்த்தைகளில் எவ்வளவு வளைவுகள் ஏற்றத் தாழ்வுகள் லகு அழுத்தம் முதலியன இருக்கின்றனவோ அவ்விதமே, பேசினால் தான் அழகாயும் இயற்கையாயு மிருக்கும். அந்தந்த வார்த்தைகளுக்குத் தக்கபடி சைகைகளைச் செய்தாலே மேற் கூறிய முறையில் பேசுவது சுலபமாக வரும்.

17. நாம் பேசும் பொழுது உண்டாகும் (Volume of Sound) ஒலி அளவும் கவனிக்கத் தக்கது. வார்த்தைகளின் தன்மைக்கும், அந்தந்த இடத்தில் உபயோகிக்க வேண்டிய

அழுத்தம் வேகம் முதலிய வற்றிற்கும், தக்கபடி ஒலி அளவை அதிகப் படுத்தியோ குறைவு படுத்தியோ பேச வேண்டும். ஒரு மோடார் வண்டி ஓட்டுபவன் மேடு பள்ளங்களில் ஏறுதல் இறங்குதல் செய்யும் போது அததற்குத் தக்கபடி (gears) கியர்களை மாற்றுவதை மனதில் வைத்துக் கொண்டால், ஒலி அளவை மாற்றுதலின் முறையும் அவசியமும் தெரியும். ஒவ்வொரு பாத்திரத்துக்கும் ஏற்ற ஒலி அளவு என்ன வென்பதை முதலிலேயே ஏற்பாடு செய்து கொண்டு, அந்த ஒலி அளவையே ஒரு ஆதாரமாக வைத்துக் கொண்டு, சந்தர்ப்பத்துக்குத் தக்க படி அத னின்று மேலுங் கீழுமாக சஞ்சரித்தே பேசினால், வெகு அழகாய் இருப்பதுடன், நாம் பேசும் போது வெளிப் படுத்தும் எண்ணத்தை ஜனங்க ளுடைய மனதில் எழுப்ப முடியும். சில வேளைகளில், ஒலி அளவை திடீரென்று அதிகப் படுத்தி உடனே குறைத்தாலும், படிப் படியாக உயர்த்தியும் படிப் படியாக தாழ்த்தியும் செய்தாலும், நடுவில் நிசப்தமாய் இருந்தாலும், உண்டாகும் மாறுதல்களின் அழகை அனுப வித்துப் பார்த்தால் தெரியும். உயர்த்திய ஒலி அளவுடன் பேசி உடனே திடீரென்று தாழ்ந்த ஒலி அளவுடன் பேசினால், அப் போது மிகவும் ரஹஸ்யமாகப் பேசும் வார்த்தைகளும் ஜனங்க ளின் செவிகளில் படும் என்பது கவனிக்கத் தக்கது ஒலி அளவுகள் ஒவ் வொரு சந்தர்ப்பத்துக்கும் வெவ் வேறு பட்டன என்பது பின் வரும் சந்தர்ப்பங்களின் ஒலி அளவுகளால் விளங் கும்:— அதிகாரம், போதனை, காதல னுடைய ரஹஸ்ய மொழி, பிச்சைக்கார னுடைய கெஞ்சுதல், காயம் பட்டவ னுடைய ரோத னம், வருத்தப் படுபவ னுடைய தீனம், ஆனந்தமாய் இருப்பவ னுடைய கிளர்ச்சி, முதலியன.

18. ஒலி அளவைச் சார்ந்தது "ச்ருதி". நமது தமிழ் நாடக மேடையில் பாட்டுகளுக்கு மாத்திரம் நடிகர்களுக் குரிய ச்ருதி இன்ன தென்று ஏற்படுத்திக் கொள்ளுகிறோம்; பேச்சை யும் பாட்டையும் வெவ் வேறு பாகங்களாகப் பிரித்து, ஒன் றுக் கொன்று சம்பந்த மில்லாதது போல் செய்கின்றோம். அதனால், தற்காலம் நடக்கும் தமிழ் நாடகங்களில், அநேக தொழில் நடி கர், தாங்கள் பேசும் வார்த்தை முடிந்து பாட்டு ஆரம்பிக்கும் ஸமயத்தில், ஹார்மோனியம் வாசிப்பவர் அருகில் சென்று, தன்னுடைய ச்ருதி இன்ன தென்பதை ஹார்மோனியத்தில் தன் விரலால் சுட்டிக் காட்டி, அந்த ச்ருதியில் ஹார்மோனியக்கா ரர் ஓசை எழுப்பியதும், தன்னுடைய குரலை அதற்குத் தக்கபடி அமைத்துக் கொண்டு, அப்பால் தன் மனதிலும் தொண்டைக் குள்ளும் பாட வேண்டிய ராகத்தையும் "மெட்"டையும் மெது வாக பழகிப் பார்த்து, அதன் பிறகே பாடுகிறார்கள். பாட்டு

முடிந்ததும், தாங்கள் பேசும்பொழுது முன்பு எந்த ச்ருதியில் பேசினார்களோ அதில் பேசத் தொடங்குகிறார்கள். இவ் விதம் செய்வது, இனிமையா யில்லா திருப்பதுடனும், கால தாமதம் ஆவதுடனும், நாடக லக்ஷணத்திற்குக் கெடுதியா யிருப்பதுடனும், நடிகர்களுக்கும் சிரமத்தை உண்டாக்குகிறது. பேச்சிலிருந்து பாட்டு, பாட்டிலிருந்து பேச்சு, இடை விடாது, மாறுதல்கள் இல்லாது, இயற்கையாக, ஒன்றினின்று ஒன்று நழுவிப் பாய்வது போலும், எங்கே பேச்சு முடிந்து பாட்டு ஆரம்பிக்கின்றதென்றும் எங்கே பாட்டு முடிந்து பேச்சு ஆரம்பிக்கின்றதென்றும் அறிய வொண்ணாத படியும், இணை பிரியாது இருப்பது தான் அழகு. இவ் விதம் இருக்க வேண்டுமாயின் பேச்சுக்கும் பாட்டுக்கும் ஒரே ச்ருதி யிருக்க வேண்டும். ஆகையால், ஒவ்வொரு பாத்திரத்துக்கும் தக்கபடி ஒலி அளவு முதலியன மாறுபட்டிருப்பது போல், ச்ருதியும் மாறு பட்டிருக்க வேண்டியது அவசியமாயிருக்கிறது. தற்காலம் நமது தமிழ் நாடக மேடையில் ஒவ்வொரு ஸபையில் உள்ள எல்லா நடிகர்களுக்கும் 3, 4, அல்லது 4½ "கட்டை" ச்ருதியே வைத்துக் கொள்கிறார்கள். இவ் விதம் செய்வது, எல்லோருக்கும் ஒரே உயரம் இருக்க வேண்டும் என்று ஏற்படுத்தி, அதிக உயரமா யிருப்பவர்கள் தலையையும் காலையும் பிடித்து அமுக்குவதும், உயரக் குறைவாய் இருப்பவர்களின் கழுத்திலும் கால்களிலும் சங்கிலிகளைக் கட்டி அவர்கள் உடலை வேண்டிய நீளத்துக்கு இழுப்பதும், எப்படித் தவறோ, அவ் விதமே தவறாகும். மேலும், அது இயற்கையா யில்லாது செயற்கையா யிருப்பதால், நடிகர்களுக்கும் ஜனங்களுக்கும் இன்பமா யிராது. ஆகையால், நடிகர்கள் ஒவ்வொருவர்களுக்கும் அவரவர்கள் பாத்திரங்களுக்குத் தக்கபடி ச்ருதி அமைக்க வேண்டும். இவ் விதம் செய்வதில் தாளத்துடன் கூடிய பாட்டுகள் விஷயத்தில் இருக்கும் கஷ்டத்தைப் பற்றி "ஸங்கீதம்" என்ற தலைப்பின் கீழ் (28-வது பாராவில்) எழுதுகிறேன்.

19. ஒலி அளவுடன் குரல் அளவும் கவனிக்கத்தக்கது. சில பாத்திரங்களுக்கும், அவைகளின் குணம் மனோ நிலைமை முதலியவற்றின் வேறுபாட்டிற்கும், தக்கபடி, கீச்சுக் குரல், கட்டைக் குரல், தாழ்ந்த குரல், உயர்ந்த குரல், பருத்த குரல், மெல்லிய குரல், முதலிய வித்தியாஸங்களையும் கவனித்து அதன்படி நடிகர்கள் தாங்கள் எடுத்துக் கொள்ளும் பாத்திரத்துக்குத் தக்கபடி குரலை அமைத்துக் கொள்ள வேண்டியது. தற்காலம், நமது நாடக மேடையில் நடிகர், எந்த வேடம் பூண்டு வந்தாலும், தங்கள் குரலை மாற்றாம லிருப்பதால், அவர்களுடைய குரலி லிருந்தே இன்னாரென்று ஜனங்கள் அறியும்படி

இருத்தல் நாடக லக்ஷணத்திற்கு ஒவ்வாதது. இவ் விஷயத்தில் நாடகத்தின் "த்வனி" அல்லது நோக்கம் என்பதையும் கவனிக்க வேண்டும். பக்தி சம்பந்தமான நாடகங்களில், காதல் ததும்பும் நாடகங்களி லுள்ள வேடிக்கை, விநோதம், பரிஹாஸம் முதலியவற்றிற்கு உபயோகிக்கும் குரல்களை உபயோகிக்கக் கூடாது. அவ் விதமே, தேச சரித்திர சம்பந்தமான நாடகங்களில், யுத்தம் முதலான சந்தர்ப்பங்களில், வேதாந்திகளின் த்வனியை உபயோகிக்கக் கூடாது.

20. எங்தெந்த இடத்தில் நிறுத்திப் பிறகு பேச வேண்டுமென்பதை நாடகாசிரியர்கள் ஒரு சிறிய (—) கோடிட்டுக் காட்டுகிறார்கள். அவ் விடங்களில் யோசிப்பதற் காகவோ, எண்ணத்தையும் மனோ நிலைமையையும் மாற்றுவதற் காகவோ, நடிகர்கள் சற்று நிதானிக்க வேண்டும். அவ் விதம் சிறிது நேரம் சும்மா யிருப்பதால், முகக் குறிப்புகளையும் சைகைகளையும், எண்ணத்திற்கும் மனோ நிலைமைக்கும் தக்கபடி, மாற்றுவதற்கு முடியும். மேலும், அப்பொழுது தான் நடித்தலும் இயற்கையா யிருக்கும்.

IV. ஸங்கீதம்

21. நமது தமிழ் நாடக மேடையில் தற்காலம் நன்றாய்ப் பாடுபவர்கள்தான் நடிகர் என்று கொள்ளப் படுகிறார்கள். ஸங்கீதத்திற்குத் தான் முதன்மையான ஸ்தானம் கொடுக்கப் பட்டிருக்கிறது. ஸங்கீதம் மிகவும் சிலாக்ய மானது தான்; மனோஹரமானது தான். ஆயினும், இது வரையில் எழுதியதி லிருந்தே, நாடக சம்பந்தத்தில், முதல் ஸ்தானத்தை நடித்தலுக்கும் இரண்டாவதைப் பேச்சுக்கும் அளித்த பின்னரே, அழகும் இன்பமும் ஊட்டும் ஸங்கீதத்திற்கு ஸ்தானம் கொடுக்க வேண்டுமென்று சொல்லாமலே விளங்கும். நடிகர்கள் எனப் படுபவர், தங்க ளுடைய ஸங்கீதத் திறமைக்காகக் கொண்டாடப் பட ஆசைப் பட்டால், அவர்கள் ஒன்று சேர்ந்து, (Opera performance) "நாடக ஸங்கீதக் கச்சேரி" யென்று பிரசுரப் படுத்தி விட்டு, ஏதோ ஒரு சரித்திரத்துக்கு சம்பந்தமான பாட்டுகளை, தாங்கள் சில வேஷங்கள் போட்டுக் கொண்டு வந்து, பாடலாம். சில தொழில் நடிகர் 'ஸங்கீத கோவலன்' என்று நாடகத்திற்குப் பெய ரிட்டிருப்பது இதற் காகத்தான் போலும். தற்காலம் நடக்கும் 'வள்ளி', 'கோவலன்' முதலிய நாடகங்களில், தொழில் நடிகர் ஏதோ இருவர் ஆண் பெண் வேடங்கள் பூண்டு வந்து, சில சில்லறை நடிகர்களை உதவிக்கு நியமித்துக் கொண்டு, ஓயாமல், சந்தர்ப்பத்துக்கும் ஒவ்வாமல், தங்களுக்குத் தெரிந்த பாட்டுகளை மாறி மாறிப் பாடுகிறார்கள். அவ் விதம் ஸங்கீத

வித்வான்களாகப் பெயர் பெற விரும்புவோர்கள் "வள்ளி, (அல்லது கோவலன்) சரித்திர சம்பந்தமான நாடக ஸங்கீதக் கச்சேரி" என்று பிரசுரப் படுத்தி விட்டு, உடைகள் அணிந்து, பாடிக் கொண்டே யிருக்கலாம். இதர தேசங்களில் இவ் விதம் (opera performance) "நாடக ஸங்கிதக் கச்சேரி" என்று நடக்கின்றன. அவ் விதமே இங்கும் ஏற்பாடு செய்து விட்டால், ஸங்கீத வித்வான்களுக்கும் அதைக் கேட்க வேண்டுமென்று அவா இருக்கும் ஜனங்களுக்கும் வேண்டிய சௌகரியங்கள் உண்டாவதுடன் நாடகமும் கெடா திருக்கும். ஆகையால், அவர்கள், இப்பொழுது சொல்லியபடி, அவ்விதக் கச்சேரிகள் ஏற்பாடு செய்து கொண்டு நாடகத்தைக் கெடுக்கா திருக்கும்படி மன்றாடிக் கேட்டுக் கொள்ளுகிறேன்.

22. ஸங்கீத வித்வான்கள் பாட்டுக் கச்சேரிகளில் செய்யும் சில ஸங்கீத (jugglery) ஜாலங்களை, தொழில் நடிகர்களில் ஸங்கீத வித்வான்களாய் விளங்க ஆசைப் படுபவர்கள், செய்ய எண்ணி, ஸ்வரங்களுடன் பாடியும், விரல்களை தாளத்துக்காக ஆட்டியும், கைகளைத் தலைக் கெதிராக இழுப்பு வலி வந்தது போல் ஆட்டியும், ஸ்வரம் சொல்லும் லக்ஷணத்தில் மழைக் காலத்து தவளைகள் கத்துவது போல் சப்தங்கள் உண்டாக்கியும், தங்கள் உடலையும் கை கால்களையும் (முக்கியமாகத் தலையையும்) கண்டபடி யெல்லாம் ஆட்டியும், ஹார்மோனியக் காரனையும் மிருதங்கக் காரனையும் (சில வேளைகளில்) ஸபையோரையும் பார்த்து கையையும் தலையையும் அசைத்துக் கொண்டு ஆவேசம் வந்தது போல் ஆடியும், செய்கிறார்கள். இவ் விதம் அவர்கள் ஒரு பாட்டைப் பாடி முடிந்ததும், அல்லது ஒரு பாகம் பாடி முடிந்ததும், தரையி லுள்ள மஹா ஜனங்கள் ஓயாமல் கை தட்டுவார்கள். உடனே, பாடிய நடன் பக்கப் படுதாவிற்குச் சென்று, தாக சாந்தி செய்து கொண்டு வந்து, இன்னும் கொஞ்சம் ஸ்வரம் பாடி, கரகோஷத்தின் மத்தியில் பாட்டை நிறுத்தி, சரித்திரத்துக்கு சம்பந்தம் என்று ஒரு வேளை சொல்லக் கூடிய சில வார்த்தைகள் பேசுவான். இவ் வித ஸங்கீத ஜால மானது நாடகத்திற்கு ஒவ்வாதது.

23. மேலே வாசகத்தைப் பற்றி எழுதிய போது, ச்ருதி விஷயமாய், 18-வது பாராவில், சில விஷயங்கள் சொன்னேன். தாளத்தோடு கூடிய பாட்டுகளைப் பாடும் போது அநேக ச்ருதிகள் வைத்துக் கொள்வது சிரம மானதென்று ஏற்படுகிறது. ஏனெனில், ஒரு மிருதங்கம் அல்லது தபலா ஒரே ச்ருதியில் தான் அமைக்கப்படும். ஆனல், ஒரு ச்ருதியின் மத்தியமமும் இன்னொரு ச்ருதியின் பஞ்சமமுமாக ஒரு ச்ருதியை ஏற்படுத்தி

அதற்குத் தக்கபடி மிருதங்கத்தைத் தயார் செய்து வைக்கலாம் என்றும், ஒரு ச்ருதிக்கு மிருதங்கத்தை அமைத்தால் அதனுடைய மத்தியமமும் பஞ்சமமும் ஆகிய ச்ருதிகளுக்கு அதே மிருதங்கத்தை உபயோகிக்கலா மென்றும், அதனால் மூன்று ச்ருதிகள் (ச, ம, ப) ஏற்படுமென்றும் கூறுதலாலும், வெவ்வேறு ச்ருதிகளுக்கு அமைத்த மூன்று தபலாக்கள் அல்லது மிருதங்கங்களை வைத்துக் கொண்டால், ஒன்பது ச்ருதிகளுக்குத் தக்கபடி பாடலாம் என்றும் ஏற்படுகிறது. அப்படிச் செய்தால், தாளத்தினால் ச்ருதி பேதங்களுக்கு அதிக இடையூறு இராமலிருக்கலாம். இவ்விதமே, சில நாடகக் கம்பெனிகளில் மூன்று (Violin) ப்விடில்கள், மூன்று ஜதை தபலாக்கள் வைத் திருப்பதையும், அதனால் ஒவ்வொரு நடனும் நடியும் இனிமையாய்ப் பேசிப் பாடுவதையும் பார்த் திருக்கிறேன். தாளத்திற்காக ச்ருதியை அவரவர்களுக்குத் தக்கபடி மாற்றாமல், ஒரே ச்ருதியாகவே வைக்க வேண்டி நேரிடு மாயின், தாளம் இருக்கும் பாட்டுகளை எவ்வளவுக் கெவ்வளவு குறைக்கலாமோ அவ்வளவு நல்ல தென்றே சொல்ல வேண்டும்.

24. தாளம் போடும் போது நடிகர் தங்களுடைய தலையை யாவது, கை விரல்களை யாவது, கால் விரல்களை யாவது அசைப்பது கூடாது. தங்க ளுடைய மனதிலேயே தாளம் நன்றாய் நின்று அமையாமற் போனால், விருத்தங்களையே பாடுவதுதான் நலம். மேலும், தாளத்தை முக்கியமாகக் கருதுவதால், வார்த்தைகளைக் கவனித்துப் பொருள் பட உச்சரிக்க முடியாமற் போவதுடன், சில வேளைகளில் வார்த்தைகளை "சுக்குமி ளகுதிப் பிலி" என்கிறாப்போல் விகாரமாய் பிரித்துச் சொல்ல வேண்டியிருக்கிறது. நம் முடைய மனோபாவத்தை வெளிப் படுத்துவதே நாடகத்தின் முக்கிய அம்ச மாகையால், அவ்விதம் செய்வதற்கு இயலாதபடி கெடுப்பதற்குக் காரணமா யிருக்கும் இடங்களில் தாளத்தைக் கைக் கொள்ளாம லிருப்பதே நலம். தனியாகக் கண்ணை மூடிக் கொண்டு ஸ்தோத்திரமாய் கீர்த்தனைகள் பாடும் பொழுதும், கிண் கிணி சப்தத்தோடு நாட்டியம், பஜனை, ராணுவப் படைப் போக்கு, சண்டை, முதலியவற்றைக் காட்டும் காட்சிகளில் தாளத்தோடு கூடிய பாட்டுகள் அவசியமே. தாளத்துடன் கூடிய பாட்டுகள் நாடகத்தில் கூடாது என்பது என் அபிப்பிராயமல்ல. எனக்குத் தாளக் கட்டுடன் பாடுவது கடினம் என்பதற்காக நான் இப்படி எழுதவில்லை. ஆனால், தாளத்திற்காக, நாடகத்தின் முக்கிய அம்சங்களாகிய நடிப்பு, வசனம் ஆகிய இரண்டையும், அழித்து விடக் கூடாது என்பதுதான் நான் சொல்வதின் பொருள். நடிகளும், ஸ்திரீவேடம் பூணும் ஆண் மக்களும், அந்த

ஸ்திரீ பாத்திரத்தில் நடிக்கும் போது,: தலை, கைவிரல்கள், கால் விரல்களை அசைத்துத் தாளம் போடும் காட்சி அருவருக்கத் தக்கதா யிருக்கிறது.

25. விருத்தங்கள் பாடுவதிலும் ஒரு அபாயம் இருக்கிறது. சில நடிகர், தங்களுடைய ஸங்கீத ஞானத்தை வெளியிடுவதற்காக, ஓயாமல், ஸஹிக்க வொண்ணாதபடி, ஆலாபனம் செய்கிறார்கள். வார்த்தைகளுக்கு அழகும் விளைவும் கொடுக்க மாத்திரம் ஒவ்வொரு ராக சம்பந்த மான ஆலாபனத்தைச் சிறிது செய்தால் அழகு. அளவுக்கு மிஞ்சினால் அமுதமும் நஞ்சாம். நடிகளும் ஸ்திரீ வேடம் பூணும் ஆண் மக்களும் வாயைத் திறந்து கொண்டு நீண்ட ஆலாபனம் செய்வது ஒரு விகாரமான தோற்ற மாகும்.

26. நமது தமிழ் நாடக மேடையில், தொழில் நடிகர், ஒரு நாடகத்தில் முதல் முதல் வரும் போது, பக்கப் படுதாவில் நின்றுகொண்டு, (entrance song) "ப்ரவேசப் பாட்டு" ஒன்று பாட ஆரம்பித்து, பாடிக் கொண்டே மேடையில் வந்து, சபையோரைப் பார்த்து தலை சாய்த்துக் கை குவித்து, மிகுதியையும் ஸ்வரம் ஆலாபனம் முதலியவற்றுடன், ஹார்மோனியக்காரனையும் மிருதங்கக்காரனையும் சபையோரையும் பார்த்துப் பாடி, சபையிலுள்ளவர்களில் தங்களுக்கு வேண்டியவர்களால் மாலைகள் போடப் போடப் பெற்றுக் கொண்டு, உடனே பக்கப்படுதாவிற்குப் போய் தாக சாந்தி செய்து கொண்டு மீண்டும் வந்து, பாடிய பாட்டைக் கடைசியாக முடித்து விட்டு, கை கூப்பித் தலை வணங்கி, அதன் பிறகே பின் பக்கம் திரும்பி, மேடையிலுள்ள இதர நடிகர்களைக் கவனிக்கிறார்கள். இந்தக் கச்சேரி முடியும் வரையில், மேடையி லுள்ள இதர நடிகர்கள் தூண்கள் மாதிரி நிற்க வேண்டி யிருக்கிறது. எனது நண்பர் ஒருவர் கூறியபடி, அவர்கள் கையில் கொஞ்சம் அவல் கொடுத்தால் அவர்கள் அதை மென்று கொண்டாவது இருக்கலாம். இந்த ப்ரவேசப் பாட்டுகளுக்கும் நாடகத்திற் காயினும் பாடும் சந்தர்ப்பத்திற் காயினும் ஒரு சம்பந்தமும் இருப்ப தில்லை. மேலும் அவற்றுள் சில ஹிந்துஸ்தானி தெலுங்கு முதலிய பாஷைகளிலுங் கூட இருக்கின்றன. இந்த ப்ரவேச பாட்டுகளின் கெட்ட வழக்கங்களை அமெட்யூர்களும் பின் பற்றி வர ஆரம்பிக்கிறார்கள். ஸதா பாடிக் கொண்டே இருப்பவ ராகிய நாரதர், வேடர், குறவர் முதலிய சில பாத்திரங்களைத் தவிர, வரும் போதும் போகும் போதும் பாடுவது இதர பாத்திரங்களுக்கு ஒவ்வாது. ஏதோ சில சந்தர்ப்பங்களில், வெளிப்படையாய் நினைப்பது போல், ஒருவன் தனது எண்ணத்தை பாட்டின் மூலமாய் வெளியிட்டுக் கொண்டே வரக் கூடும்; அவ் விதமே போக வேண்டி யிருக்கும்.

இந்த சந்தர்ப்பங்களில் தவிர ப்ரவேசப் பாட்டாவது வெளிச் செல்லும் பாட்டாவது கூடாது. தங்களுடைய ஸங்கீதத் திறத்தைக் காண்பிக்க வேண்டு மென்றுவது, ஜனங்களைத் திருப்தி செய்ய வேண்டு மென்றுவது, பாட விரும்பும் நடிகர்கள், காட்சிகளின் இடையி லுள்ள அவகாசங்களில், பாடலாம். அவ் விதம் பாடும் பாட்டுகளும் கூட, நடந்த காட்சியின் அபிப்பிராயத்தைப் ப்ரதிபிம்பித் தாவது, வரப் போகும் காட்சியின் விஷயத்தை ஸூசிப்பித் தாவது, இருந்தால் நன்று யிருக்கும்.

27. நமது தமிழ் நாடக மேடையில் (Duet) 'தர்க்கம்' என்பது காணப்படுகிறது. முன்னொரு காலத்தில் வசனமே யில்லாது பாட்டுக ளாகவே நாடகங்கள் நடிக்கப் பட்டதாகச் சிலர் சொல்கிறார்கள். ஒரு கால், அக்காலத்தில் சம்பாஷணைகள் இவ் வித தர்க்க ரூபமாக இருந் திருப்பதற்கு நியாய முண்டு. நமது தமிழ் நாடக மேடையில், ஒரு சோலையில் அல்லது ஒரு நந்தவனத்தில் ஒரு ராஜ குமாரன் ஒரு ராஜ குமாரியைக் காணும்படி நேர்ந்தால், ஒருவரை பொருவர் ஒரு வினாடி பார்த்ததும், உடனே இருவருக்கும் பரஸ்பரம் காதல் உண்டாக, ராஜ குமாரன் ராஜ குமாரியைப் பார்த்து "மாதரசே! நீ யார்? தனிமையில் நின்ற மாதரசே, நீ யார்" என்று பாடவும், "ஆதரவுடன் கேட்ட அரசே! நான் இத் தேய மன்னன் மகள்" என்று அவள் கூறவும், இருவரும் மாறி மாறி இதே வார்த்தைகளைப் பல தரம் சொல்லிய பிறகு, அவள் அவனை யார் என்று கேட்க, அதற்கு அவன் பதி லுறைத்த பிறகு, ஒருவர் மேல் ஒருவர் காதல் கொண்டதாக ஒரு ஜதை வரிகளை இருவரும் மாறி மாறிப் பாடுகிறார்கள். இவ் வளவும் பாடிய பின்பு, முடிக்கும் போது, "மாதரசே! நீ யார்?" என்ற முதல் வரியைச் சொல்லிக் கொண்டே முடிக்கிறார்கள். 'ஸாவித்ரி' நாடகம் ஒரு தடவை நடந்த போது, ஸத்யவா னுடைய ஆவி நீங்கியதும், ஸாவித்ரி புலம்பிய பிறகு, "நான் பதிவிரதை யானால், யமன் என் முன் தோன்றட்டும்" என்று கூறியதும், யமன் அவ் விதமே தோன்றினான்; உடனே, அவள் "கண் முன்னே நிற்பவர் நீர் யார்" என்ற வரியைப் பாடி தர்க்கத்தை ஆரம்பிக்க, அவன் "பெண்மணியே, நானே யமனென்போன்" என்று பதி லுரைத்தான். இதைக் காட்டிலும் விகாரமான தர்க்கம் உண் டென்று நம்ப முடியாது. இப்படி தர்க்கங்கள் அமைத்துக் கொள்வதைத் தொழில் நடிகர்களும், முக்கியமாக அமெட்யூர்களும், சீக்கிரத்தில் விட்டுவிடுவார்கள் என்றும், அப்படி விட்டால்தான் நமது நாடக மேடையும் சிறப்புறும் என்றும் எண்ணுகிறேன்.

28. சில ஸந்தர்ப்பங்களில் பாட்டுகள் இல்லா திருப்பதே நல மாகும். சில மனோ நிலைமைகளில் இயற்கையில் பாட

முடியாது என்பதைக் கவனிக்கவேண்டும். அதிககோபத்துடன் இருக்கும் போதும், மிகுந்த பயத்துட னிருக்கும் போதும், பாடுவது, இயற்கைக்கு விரோத மாகையால், தவறு. அந்த ஸமயங்களில், பேச்சும் நடிப்பும் மாத்திரம் இருக்க வேண்டியன. சில நடிகர்கள் இன்னொரு நடனை வெட்டுவதாகவோ குத்துவதாகவோ சொல்லிக் கொண்டு கத்தியோடு வலது கையை உயரத் தூக்கிப் பிடித்து ஆட்டிக் கொண்டே அடாணு ராகத்தில் பாடுவார்கள். அப்பொழுதெல்லாம் குத்தப் படுபவன் பயந்து ஒடுங்கி, கை யுயர்த்தி, வேண்டாம் என்று கெஞ்சி இருந்து, குத்துபவன் பாட்டு முடிந்ததும், தான் கேதார கௌள ராகத்தில் ஒரு பாட்டுப் பாடிக் கெஞ்சுவதையும், இவன் பாடி முடியும் வரையில் எதிர்ப்பவன் உயர்த்திய கையில் இருக்கும் கத்தியை ஆட்டிக் கொண்டே யிருப்பதையும், நமது தமிழ் நாடக மேடையில் அடிக்கடி பார்க்க வேண்டி யிருப்பது மிகவும் வருத்தத்தைத் தருகிறது. சில வேளைகளில், இந்த ஸந்தர்ப்பங்களிலும், 'தர்க்கம்' பாடி நாடகத்தைப் பாழாக்குகிறார்கள்.

29. ஒவ்வொரு நாடகத்தையும் நன்றாய்ப் படித்து (Conductor) நடிகாசிரியன் எங்கெங்கு மாத்திரம் பாட்டுகள் இருந்தால் பொருத்தமா யிருக்கும் என்பதை 'S' அடையாள மிட்டுக் குறித்து, அந்த இடங்களில் மாத்திரம் தக்க பாட்டுகளை ஸங்கீத ஆசானைக் கொண்டு அமைக்க ஏற்பாடு செய்ய வேண்டும். இவ் விதம் குறிப் பிட்ட பாட்டுகளை யெல்லாம் சேர்த்து ஒரு ஜாபிதாவாகச் செய்து, அதன் பிரதி ஒன்றை ஹார்மோனியம் வாசிப்பவ னிடம் கொடுத்து விட்டால், புத்தகத்தில் 'S' அடையாள மிட்ட இடம் வந்ததும், நடிகாசிரியர் ஒரு சிறிய மணியை அடித்தால், ஹார்மோனியக்காரன் அந்த இடத்தின் பாட்டு எதுவோ அதை வாசிக்க ஆரம்பிப்பான். இந்த ஜாபிதாவில் பாட்டுகளை வரிசைக் கிரமமாய் எழுதுவதுடன் ஒவ்வொன்றிற்கும் எந்தப் பாத்திரம் பாடுகிறது என்பதும், பாட்டின் முதல் பதமும், என்ன ராகம் என்ன தாளம் என்ன ச்ருதி யென்பனவற்றையும் குறிக்க வேண்டும். எல்லா நடிகர்களும் பாட வேண்டு மென்பது அவசிய மில்லை. சில பாத்திரங்களுக்குப் பாட்டுகள் அமைப்பது இயற்கை யல்ல; உதாரணம்:— ஸ்ரீ மஹாவிஷ்ணு, ஸ்ரீ பரமேச்வரன். சில நடிகாசிரியர்கள் (அமெட்யூர் சபைகளில்) எல்லா நடிகர்களையும் திருப்தி செய்வதற்காக, ஸந்தர்ப்பாஸந்தர்ப்பங்களைக் கவனியாமலும், பாடுவதற்கு விடுகிறார்கள். இது சுத்த தவறு. நாடகங்களில் பாட்டுகள் எவ்வளவு குறைந்தாலும் நலமே. ஆனால், "நாடக மேடையி லிருந்து ஸங்கீதத்தை ஒட்ட" வேண்டும் என்று என் போன்ற சீர்திருத்தக்காரர்கள் சொல்வதாகத் தவறான

அபிப்பிராயம் ஒருவரும் கொள்ளா திருக்கும்படி வேண்டுகிறேன். "நமது நாடக மேடையைப் பற்றிக் கூறப் படும் முக்கியமான குறை ஸமய ஸந்தர்ப்ப மில்லாத ஸங்கீதம் என்பது அனைவருக்கும் தெரியும்". இக் குறையை நீக்கி பாட்டுகளை ஸந்தர்ப்பத்துக் கேற்றபடியும், "கொஞ்சமாயும் கணக்காயும் பொருத்தமாயும் பாடுவதுடன், பேச்சை நிறுத்தி ஹார்மோனியக் காரரிடம் வந்து நின்று ச்ருதி கூட்டிக் கொண்டு பாடத் தொடங்காமல், பேச்சு எங்கே நின்றது பாட்டு எங்கே தொடங்கியது என்று கண்டு பிடிக்க முடியா வண்ணம், அவ்வளவு இயல்பாக" பாட வேண்டு மென்றும், அவ் விதம் பாடும் போது "அவ்வப் போது உணர்த்தும் சந்தோஷம், சோகம், கோபம் முதலிய உணர்ச்சிகளை முகத்திலும் சைகைகளாலும் வெளிப் படுத்திக் காட்ட வேண்டும்" என்பதும் தான் எங்களுடைய அபிப்பிராயம் என்ற விஷயத்தை நன்கு உணரும்படி வேண்டிக் கொள்கிறேன். முக்கிய பாத்திரங்களை நடிப்பவர்கள் கூட பாட வேண்டும் என்பது அவசிய மில்லை. ஆகையால், பாடத் தெரியும் என்பதற்காக மாத்திரம், இதர விஷயங்களில் முக்கிய பாத்திரங்கள் எடுத்துக் கொள்ள யோக்யதை யில்லாதவர்களை, அப் பாத்திரங்களில் நடிக்கும்படி செய்வது சுத்த தவறு.

30. நமது தமிழ் நாடக மேடையி லிருக்கும் இன்னும் சில ஆபாஸங்களைப் பற்றி சொல்ல வேண்டி யிருக்கிறது. தொழில் நடிகர் நடிக்கும் போது நாடக மேடையின் இடது பக்சம் முன் புறத்தில், மூன்றி லொரு பாகம் வரையில் கூட, ஹார்மோனியம் வாசிப்பவரும், தபலா வாசிப்பவரும் இருந்து அடைத்து விடுகிறார்கள். ஒரு காட்சியின் இயற்கை அமைப்பிற்கு விரோதமாக இவர்கள் மேடையி லிருப்பது நாடகத்தின் லக்ஷணத்தைக் கெடுக்கின்றது. தொழில் நடிகர்களில் பெரும்பாலர் ஹார்மோனியக்காரர் பக்கத்தி லில்லா விடில் பாட முடியாத பழக்கம் செய்து விட்டார்கள். கதா நாயகனும் கதா நாயகியு மாக பேசிக் கொண் டிருப்பார்கள்; பேச்சின் மத்தியில் பாட வேண்டி வரும்; உடனே, கதா நாயகன் பாத்திரம் பூண்ட நடன் ஹார்மோனியக் காரன் பக்கத்தில் போய் நின்று, ஹார் மோனியத்தின் மேல் தனது வலது கையை வைத்துக் கொண்டு, எந்தக் 'கட்டை' ச்ருதி யென்பதை விரலால் சுட்டிக் காட்டி, தபலாக் காரனுக்கும் தன் விரலை ஆட்டித் தாளத்தைக் குறிப்பிட்டு, ச்ருதியோடு தன் குரலைச் சேர்த்துத் தொண்டைக் குள்ளாக கொஞ்சம் பாடிய பிறகு, ஹார்மோனியக் காரனையும் தபலாக் காரனையும் சபையோரையும் மாறி மாறிப் பார்த்துப் பாடி விட்டு, பாட்டு முடிந்ததும், ஹார்மோனியத்தி னின்று விலகி நிற்பான். உடனே கதா நாயகி வேடம் பூண்ட ஸ்திரீ ஹார்மோனியத்தி னிடம்

வந்து, முன் சொன்ன மாதிரியே எல்லாம் செய்து விட்டு, பாட்டு முடிந்ததும் தானும் நகர்ந்து நிற்பாள். ஹார்மோனியம் வாசிப்பவன், பாடும் சக்தி வாய்ந் திருந்தால், அவனும் இவர்கள் பாடும் பாட்டுகளை வரி வரி யாகப் பின் பற்றி கூடப் பாடுவான். கதா நாயகன், கதாநாயகியைப் பார்த்தாவது, கதாநாயகி கதாநாயகனைப் பார்த்தாவது பாடுவ தில்லை. இருவருக்கும் மத்தியஸ்த மாயும் சாக்ஷி யாயு மிருக்கும் ஹார்மோனியக் காரனைப் பார்த்துப் பாட அவன் வரி வரியாய் அந்தப் பாட்டுகளை மற்றொரு பாத்திரத்தைப் பார்த்துப் பாடுவான். சில வேளைகளில் ஸ்திரீகளும் ஹார்மோனியம் வாசிக்கிறார்கள். அந்த ஸமயங்களில் கதா நாயகன் ஹார்மோனியம் வாசிக்கிறவளைப் பார்த்து "கண்மணி ...." என்று பாடுவது மிகவும் விகாரமா யிருக்கிறது. அப்படியே, ஹார்மோனியம் வாசிப்பவள் கதா நாயகியைப் பார்த்து "தையலே உன்மீது எனக்கு மைய லுண்டாகிறது" என்று பாடுதலும் விகாரமே. அவ் விதமே கதாநாயகனைப் பார்த்து, கதாநாயகி ஆசை கொண்டதாகச் சொல்லும் வார்த்தைகளை, ஹார்மோனியம் வாசிப்பவன் "பிராண நாதா................" என்று சொல்வதும் ஆபாஸ மென்பது சொல்லாமலே விளங்கும். நாடக மேடையில் ஹார்மோனியக் காரரையும் தபலாக்காரரையும் உட்கார வைப்பதால், பக்க வாத்தியங்கள் என்ற நிலைமையை மறந்து முக்கிய வாத்தியங்கள் என்று கொண்டு, அவர்கள் தங்க ளுடைய திறத்தைக் காண்பிக்கவோ, நடிகர்களை விடத் தாங்கள் ஸங்கீத ஞானத்தில் மேம்பட்டவர்கள் என்று காட்டவோ, துடங்கி நாடகத்தைக் கெடுத்து விடுகிறார்கள். ஹார்மோனியக் காரரையும் தபலா வாசிப்பவரையும் மேடைக்கு முன்பாக, நாடக மேடையைப் பார்த்து, உட்கார வைப்பதுதான் நலம். இதைக் காட்டிலும், அவர்கள் இருக்குமிடம் தெரியாமலே, நாடக மேடைக்கு முன்பாக ஒரு பள்ளத்தில், சபை யோருக்குத் தெரியாமல், மறைக்கப் பட்டு இருந்தால், இவர்கள் காணப்படாது ஸங்கீதம் மாத்திரம் வெளிக் கிளம்பும் போது, வெகு அழகா யிருக்கும்.

31. ஹார்மோனியம் வாசிப்பவருக்கு பாடத் திறமை யில்லா விடில், தொழில் நடிகர் "பின்பாட்டுப் பாடுபவன்" என்று ஒருவனை ஏற்பாடு செய்து கொள்கிறார்கள். அவன், பக்கப் படுதாவில் நின்று கொண்டு, பாட்டுகளை வரிவரியாகப் பின் பற்றி பாடு வதுடன், கடைசியில் பாட்டைப் முடித்து ராக ஆலாபனம் செய்கிறான். சில வேளைகளில் இது ஸஹிக்க முடியாம லிருக்கிறது. அமெட்யூர் ஆக்டர்களில் சிலரும் இந்த துர் வழக்கத்தைக் கைப் பற்றுகிறார்கள், இவ்விதப் பழக்கங்கள் நாடக

வித்யைக்கும், அதன் அழகுக்கும், மாறானமையால், எவ் வளவு சிக்கிரத்தில் அவைகளை விடுகிறோமோ அவ் வளவு நலம்.

32. தொழில் நடிகர்களில் சிலர் (Gramophone Records) கிராமப்வோன் ரிகார்டுகளில் பாடியிருக்கிறார்கள். அவர்கள் நடிக்கும்போது, ஸந்தர்ப்பாஸந்தர்ப்பங்களைக் கவனியாது, ரிகார்டுகளில் பாடியுள்ள எல்லா பாட்டுகளையும், ஒன்று விடாமல், பாடி முடிக்கிறார்கள். 'வள்ளி' சரித்திர நாடகம் ஒன்றில், ஸுப்ரமணியனாக வேடம் பூண்டவர், கடைசியில் தன் உண்மை வடிவுடன் வள்ளியின் முன்பாகத் தோன்றிய போது, தரை மஹா ஜனங்களில் சிலருக்கு மனக் கிளர்ச்சி யுண்டாகி ரிகார்டில் அந்த நடிகர் பாடியுள்ள ஒரு தேச பக்தரின் மரணத்தைக் குறித்த பாட்டைப் பாடும்படி உரக்கக் கத்தியதும், அந்த நடிகர் அத் தருணத்தில் ஜனங்களைத் திருப்தி செய்வதற்காக அந்தப் பாட்டைப் பாடினார். இப்படி அஸந்தர்ப்பமாகப் பாடுவதைச் சிக்கிரம் ஒழிக்க வேண்டும்.

33. பாட்டுகள் எப்பொழுதும் தமிழிலேயே இருக்க வேண்டும். ஆனால், சில பஜனைகள், ஸ்தோத்திரங்கள், அந்தப் பாத்திரங்களுக்குத் தக்கதா யிருந்தால், ஸம்ஸ்கிருத பாஷையி லிருக்கலாம். மேலும், ராமதாஸ் சரித்திரம் முதலிய நாடகங்களில், பாத்திரங்களுக்குத் தக்கபடி, சில பாட்டுகள் தெலுங்கிலும், சில பாட்டுகள் ஹிந்துஸ்தானியிலு மிருக்கலாம். தியாகராஜய்யர் கீர்த்தனங்கள், எல்லா பாட்டுகளைக் காட்டிலும் இன்பகரமாயும், மனத்தைக் கவருபவன வாயும், அழகாயும், பக்தி ததும்பியும் இருந்தாலும், தெலுங்கு பாஷையி லிருப்பதால், அவைகளை அப்படியே உபயோகித்தல் கூடாது. அவைகளை, ராக தாளங்களுக்குக் கெடுதி யில்லாமல் தமிழில் மொழி பெயர்த்தோ, அல்லது அதே 'மெட்'டில் ஸந்தர்ப்பத்துக்குத் தக்கபடி வேறு பாட்டை அமைத்துக் கொண்டோ, பாட வேண்டும். கீர்த்தனைகளை எடுத்துக் கொள்வதில், இன்னொரு கெடுதல் இருக்கிறது. ஸ்ரீ ராமன் வேஷம் பூண்பவன் ஸ்ரீ கிருஷ்ணனைப் பற்றி யிருக்கும் படியான கீர்த்தனங்களைப் பாடுவது போன்ற, பாத்திரங்களுக்குத் தகாத, பாட்டுகளும் பாடக் கூடாது. பாட்டுகளில் இருக்கும் வார்த்தைகளும் அந்தந்த பாத்திரத்தின் கல்வி நிலைக்குத் தக்கபடி இருக்க வேண்டும்.

V. வேஷம் பூணுதல் (Make-up)

34. நமது தமிழ் நாடக மேடையில், வேஷம் தரிக்கும் விஷயத்தில் அதிக சிரத்தை எடுத்துக் கொள்வதில்லை. உடைகள், (wigs) டோபாக்கள் (இயற்கை மயிருக்குப் பதிலாகத் தலையில் அணியப் படுவது), பூசும் வர்ணங்கள், இவைகளைப் பற்றி ஆலோசிப்ப தில்லை. இதர தேசங்களில் (painting) வர்ணங்கள் பூசுவதைப் பற்றி அநேகம் புத்தகங்கள் இருக்கின்றன. நமது தமிழ் மேடையிலோ நடர்களும் நடிகளும் முகத்துக்கு மாத்திரம் வர்ணங்களை நன்றாய் அப்பி விட்டு, கைகளுக்கு அறை குறையாய்ப் பூசி, பாதங்களுக்கு வர்ணம் பூசாமலே மேடையில் வருகிறார்கள். மேடையி லிருக்கும் போது (foot-lights) அடி விளக்குகளின் எதிரில் நிற்கும் நடிகர்களுக்கு முகம் சற்று வெளுத்தாற் போல் காட்டு மாதலால், முகத்திற்குக் கொஞ்சம் ஜாஸ்தியாகவே வர்ணம் பூச வேண்டி யிருக்கும். ஆனால், மேற் கூறியவாறு அதிக வித்தியாஸம் இருத்தல் கூடாது. சில பாத்திரங்களுக்கு வர்ணமே அவசிய மில்லை, ஆயினும், ஆண் மக்கள் ஸ்திரீ வேஷம் தரிக்கும் போதும், வயதாகாத நடிகர்கள் முதியோர்களாக நடிக்க வேண்டும் போதும், வர்ணம் பூசுவ துடன் அதற்குத் தகுந்த வர்ணங்களினால் கோடுகள், சதை மடிப்புகளைக் காட்டும் ரேகைகள், முதலியன தீட்ட வேண்டி யிருக்கும். அதனோடு நடிகர்கள் மேடையில் வரும் போது இயற்கையாய் உள்ளதி னின்றும் வேறுபாடு உள்ளவர்களாய்த் தோன்று வதற்கும் வர்ணம் பூசுதல் அவசியம்.

35. வர்ணங்களைத் தேர்ந் தெடுத்துத் தயாரித்து உபயோகப் படுத்துவதில் கவனிக்க வேண்டிய விஷயங்கள் சில உள்ளன:— (1) இயற்கை (2) பலம் (3) பொருத்தம் (4) பலன் (5) படாடோப மின்மை. மிகவும் ஜாஸ்தி பிரகாசமாய் இருக்கும் படியான வர்ணங்களை உபயோகித்தலும் கூடாது. ஒரு வர்ணம் பூசி யிருப்பதின் பக்கத்தில் இன்னொரு வர்ணம் இருந்தால், (கட்புருவம் முதலியவற்றைத் தவிர மற்ற இடங்களில்) அவைகள் சேரு மிடத்தில் ஒரு வர்ணம் இன்னொன்றுடன் சற்று கலந்தாற் போலவே யிருக்க வேண்டும். நாடகத்துக்கு முன்பாகவே, ஒவ்வொரு பாத்திரத்துக்கும் எந்த விதமான தோற்றம் இருக்க வேண்டு மென்று (Conductor) நடிகாசிரியரும் (Green-room director) "நேபத்திய அதிகாரி" எனும் வேஷ அதிகாரியும் கலந்து ஏற்பாடு செய்து கொண்டு, அந்தந்த பாத்திரங்களுக்குத் தக்கபடி (பின்னால் கூறப் படுவது போல்) உடைகள், நகைகள், முதலிய வற்றைத் திட்டம் செய்வதுடன், எந்தெந்த விதமாக ஒவ்வொரு பாத்திரத்துக்கும் வர்ணம் தீட்ட

வேண்டு மென்றும் எற்பாடு செய்து கொண்டு, அதற்குத் தக்க படியே வேஷ அதிகாரி வர்ணங்கள் பூச வேண்டும். வர்ணம் பூசுவது சுவற்றிற்கு சுண்ணும்பு அடிப்பது போ லல்ல; ஒரு சித்திரம் எழுதுவதைக் காட்டிலும் மிகவும் நுட்பமான வேலை; அது வெகு நிதான மாகவும் சிரமம் எடுத்துக் கொண்டும் செய்யவேண்டிய காரியம். ஆகையால், நடிகர்கள் நாடகம் ஆரம்பிக்கும் நேரத்துக்கு மூன்று அல்லது நான்கு மணிகள் முன்பாகவே (green-room "நேபத்தியம்") வேஷ அறைக்கு வந்து சேர வேண்டும். நடிகர்கள் தாங்களே வர்ணங்கள் பூசிக் கொண்டு வேஷங்கள் தரித்துக் கொள்வதா யிருந்தால் மிகவும் நலம். அப் பொழுது கூட, முன்னதாகவே வராமற் போனுல், மற்றவர்களுக்கு இடைஞ்சல் நேரிடும். வர்ணங்கள் தேர்ந்தெடுப்பதில் அரிதாரம் முதலிய வஸ்துக்களை உபயோகிக்காமல், (grease paint) "க்ரீஸ் பெயின்ட்" உபயோகிப்பது தான் நலம். திட்டு திட்டாய் வர்ண மில்லாது, ஒழுங்காயும் சமமாயும் முகத்தில் பரவி யிருப்பதற்கு க்ரீஸ் பெயின்ட் தான் நல்லது. ஆனுல், இதர நாடுகளி லிருந்து வரும் க்ரீஸ் பெயின்ட் தான் வாங்க வேண்டு மென்று அவசிய மில்லை. கொஞ்சம் வெள்ளை (grease) க்ரீஸூம், (Vaseline) வாஸிலைன் அல்லது தேங்காய் எண்ணெயும் சேர்த்து, ஈயவெள்ளை செந்தூரம் முதலிய (Powders) பவுடர்களைக் குழைத்து, கலுவத்தில் அறைத்து, சில துளிகள் ரோஸ் தைலம் அல்லது சந்தணத் தைலம் சேர்த்துத் திரட்டினுல் grase paint க்ரீஸ் பெயின்ட் ஆகும். [குறிப்பு:—கட்புருவம் எழுதவும்; கண் இமைகள் குறிப்பிடவும் (Old tooth brush) உபயோகப் படுத்திய பல் தேய்க்கும் ப்ரஷ் ஒன்றை வைத்துக் கொள்வதோடு ஒவ்வொரு சாண் நீள முள்ள மெல்லிய மூங்கிற் குச்சிகளை நுனியில் 4, 5 அங்குலத்துக்கு மிகவும் மெல்லியதாய் சீவி வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். க்ஷவரம் செய்து கொள்வதற்கு உபயோகமா யிருக்கும் ப்ரஷ் ஒன்றும், சாதாரண முகப் பவுடர்கள் ஒத்தும் (puff) பப்வ் இரண்டு மூன்றும், சில பீங்கான் தட்டுகளும், தேங்காய் எண்ணெ, கந்தைத் துணிகள், ஒரு முரட்டு (towel) துண்டு, நன்ருய் சலவை செய்து மிருதுவா யிருக்கும் படியான ஒரு (muslin) மஸ்லின் துண்டு, (பானைகளில்) வென்னீர், ஸோப்பு, இரண்டு மூன்று நிலைக் கண்ணுடிகள், சில விசிறிகள், முதலானவைகள் எல்லாம் தயாரித்து வேஷ அறையில் வைக்க வேண்டும்.]

36. நடிகாசிரியரும் வேஷ அதிகாரியும் கலந்து கொண்டு மேற் கூறியபடி அந்தந்த பாத்திரங்களுக்குத் தக்க உடைகள், நகைகள், டோபாக்கள், கத்தி முதலிய ஸாமான்கள்,

என்னென்ன வேண்டுமென்று ஏற்பாடு செய்து கொண்டு அவைகளைத் தனித் தனியே குறிப்பிட்டு எடுத்து வைக்க வேண்டும். அவர்கள் செய்துள்ள ஏற்பாட்டிற்கு விரோதமாய் நடிகர்கள் சொல்லக் கூடாது. அமெட்யூர் சபைகளின் வேஷ அறைகளில் உடைகளுக்காகவும், நகைகளுக்காகவும், டோபாக் களுக்காகவும் நடக்கும் சண்டைகள் அநேகம். நடிகாசிரியர் அல்லது வேஷ அதிகாரிக்கு வேண்டியவர்களாயிருக்கும் நடிகர்களுக்கும், பணக்காரர்கள் அல்லது உயர்ந்த பதவியிலுள்ளவர்கள் வேஷம் பூணுவதாயிருந்தால் அவர்களுக்கும், அவர்கள் எந்த வேஷம் பூண்டாலும் (வேலைக்காரன், வேலைக்காரியாக வந்தாலும்), "சம்கி கோட்" ("சம்கி" என்றால் வெல்வெட்டில் ஸரிகை முதலானது வைத்துத் தைத்தது), பட்டுத் தலைப்பாகை, சம்கி ஜோடுகள், காந்தியோடு கூடிய உயர்ந்த நகைகள் முதலியன தரிப்பதைப் பார்க்கிறோம். ஏழையாயிருப்பவர்கள், அல்லது வாயில்லாப் பூச்சிகள், அவர்கள் பாடுவதற்காக மாத்திரம் முக்கிய பாத்திரங்கள் அளிக்கப்பட்டிருந்தால், அவர்கள் (Imitation silk) போலிப் பட்டு குடுதாவும், கிழிந்த சராயும், ஒளி மழுங்கி கற்கள் போய் உள்ள நகைகளும், கிழிந்து அழுக்கான ஜோடுகளும் தரித்து வருவதையும் காண்கிறோம். ஆண்கள் ஸ்திரீ வேஷம் பூணும்போது இந்த விகாரங்களும் சண்டைகளும் அதிகம். சிலர் ஸ்திரீ வேஷம் பூணுவதென்றால் உயர்ந்த ஜரிகை கூடிய பட்டுப் பட்டாடைகளும், காந்தி மிக்க அநேக நகைகளும் அணிய வேண்டுமென்று தவறான எண்ணங் கொண்டிருக்கிறார்கள். சில அமெட்யூர்கள் மிகவும் ஏழை ஸ்திரீ அல்லது வேலைக்காரி வேஷம் தரித்தாலும் பட்டாடைகளுடனும் நகைகளுடனும் வராமல் இருப்பதில்லை. சில வேளைகளில் கதாநாயகி பாத்திரம் எடுத்துக் கொள்பவன் ஏழையாயிருந்து, பணக்காரனாயிருப்பவன், பாடத் தெரியாததனாலோ வேறு எக் காரணத்தாலோ, தோழி வேடம் பூண்டால், தோழி தடபுடலாய்ச் சிங்காரித்திருப்பதைப் பார்க்கிறோம். தொழில் நடிகர்களில் பிரபல நடிகர்கள், மேடையில் வரும் போது, எந்த சந்தர்ப்பத்திலும் உயர்ந்த ஆடைகளையும் நகைகளையும் தங்கள் மெடல்களையும் தரிக்கிறார்கள். கொஞ்ச காலத்திற்கு முன் நடந்த "ஹரிச்சந்திர நாடகம், மயான காண்டம்" என்னும் ஒரு நாடகத்துக்குப் போயிருந்தேன். ஒரு நடன் ஹரிச்சந்திரனாகவும் ஒரு பிரபல நடி சந்திரமதியாகவும் ஸ்மசானத்தில் கீழே கிடத்திய குழந்தையினருகில் இருந்தார்கள். அப்பொழுது வெட்டியானுடைய சேவகனாயிருந்த ஹரிச்சந்திரன் வேடம் பூண்ட நடன் கழுத்தில் முத்து மாலைகளும்,

காதில் வெள்ளைக் கல் கடுக்கன்களும், மணிக்கட்டில் சில நகைகளும், காலில் சம்கி ஜோடுகளும், உடலில் கருப்புப் பட்டால் செய்த குடுதாவின் மேல் ஒரு (waist-coat) அரைச் சொக்காயும் இருந்தன. அவ் விதமே, சந்திரமதி வேடம் பூண்ட மாதின் கழுத்தில் வெள்ளைக் கல் அட்டிகையும், தங்கச் சங்கிலிகளும் காதில் காந்தி மிக்க வெள்ளைக் கற்கள் பதித்த ஓலைகளும், கைகளில் கற்கள் பதித்த வளையல்களும், விரல்களில் மோதிரங்களும் இருந்ததையும் கண்டேன். அத் தருணத்தில் ஒரு முழத் துண்டும் காற்பணமும் கொடுப்பதற்குத் தனக்கு யோக்யதையில்லை யென்று சந்திரமதி வாய் விட்டு அலறிப் பாடினாள். இதை நான் ஒரு நடிக நண்பரிடம் கூறிய போது, அவர் "ஐயோ! நான் அப்போது விதூஷகனைப் இல்லாமற் போய் விட்டேனே! 'அம்மா! கழுத்திலிருக்கும் ஒரு நகையை என்னிடம் கொடுத்தால் நான் விற்று வந்து பணம் கொடுப்பேன்' என்று சொல்லியிருப்பேனே!" என்றார். உடைகளும் நகைகளும் அந்தந்த பாத்திரத்திற்கும் ஸந்தர்ப்பத்திற்கும் பொருத்தமா யிருக்கின்றனவா என்று அவசியம் பார்க்க வேண்டுமென்றும், எப்பொழுதும் படா டோபமாய் இருக்க வேண்டியதில்லை என்றும், நாம் அறிய வேண்டும். நமது தேச சரித்திர ஆராய்ச்சிக்காரர்கள் உதவியைக் கொண்டாவது, ஒவ்வொரு நாடகக் கதையின் காலத்தில், ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்கும் தக்க உடைகள் ஆபரணங்கள் எப்படி யிருந்தன என்று அறிந்து, அதன்படி ஆடைகளையும் ஆபரணங்களையும் நடிகர் அணியச் செய்வது நடிகாசிரியரும் வேஷ அதிகாரியும் சேர்ந்து செய்ய வேண்டிய வேலைகளில் முக்கியமானது.

37. நமது தமிழ் நாடக மேடையில் நடிப்பவர்கள் (ஆண்களும் பெண்களும்) எப்பொழுதும் கையில் ஒரு (handkerchief) கைக் குட்டை வைத்துக் கொள்ளுகிறார்கள். நடர்கள் அதை இடுப்பிலிருக்கும் (belt) பெல்ட்டில் சொருகியும், ஸ்திரீகளும் ஸ்திரீ வேஷம் தரிக்கும் நடர்களும் ஒட்டியாணத்தில் சொருகியும் வைத்துக் கொள்ளுகிறார்கள். மேன்மை பொருந்திய ஆண் பாத்திரங்களுக்கும் குல ஸ்திரீகளுடைய பாத்திரங்களுக்கும் இது இயற்கை யானதல்ல. க்ரீஸ் பெயின்ட் அல்லாத இதர வர்ணங்களைப் பூசி யிருந்தால் ஒரு விதமான எரிச்சல் உண்டாவது வாஸ்தவந்தான்; மேலும், சம்கி கோட்டுகள், பெரியஜரிகைப் புடவைகள் முதலியன தரிப்பதாலும் (Gas light) காஸ் லைட்டு முதலிய தீபங்களின் வெப்பத்தினாலும் அதிக உஷ்ணமா யிருக்கும் உணர்ச்சி யுண்டாகி வியர்வையினால் கஷ்டப் பட்ட இருப்பதும் வாஸ்தவமே; அப்பொழுது கைக் குட்டையால் ஒற்றிக் கொள்ள வேண்டி யிருக்கிறது உண்மை

தான். ஆனல், காட்சிகளின் இடையில் ஒற்றிக் கொண்டு விசிறிக் கொள்வதுதான் நலம். கைக் குட்டை வைத்துக் கொள்வது மாதிரியே "ஸ்திரீ பார்ட்டு" எடுத்துக் கொள்ளும் சில மாதர்கள் இடதுகையில் (wrist watch) ரிஸ்ட் வாட்ச் கட்டிக்கொள்வதும், "ராஜ பார்ட்டு" எடுத்துக் கொள்பவரில் சிலர் மேக வர்ண மூக்குக் கண்ணடி தரிப்பதும், தொழில் நடிகர்களில் சிலருக்கு ஒரு கெட்ட வழக்கமா யிருக்கின்றது. ஸமூக நாடகமா யிருந்து, அவைகளில் அந்த பாத்திரங்களுக்கு இவ்விதமான அலங்காரங் கள் பொருந்தியதா யிருந்தால் மாத்திரம், இவைகளைச் செய்ய லாமே யொழிய இல்லாவிடில் செய்தல் கூடாது.

38. பாத்திரத்துக்கும் ஸந்தர்ப்பத்துக்கும் பொருத்தமா யிருந்தாலும் இல்லாவிடினும், தொழில் நடிகர்களும் சில அமெட் யூர்களும் (shoes) ஜோடுகளும் (stockings) ஸ்டாகிங்க்ஸ்களும் தரிக்கிருர்கள். கால்களுக்கு வர்ணம் பூசாம லிருப்பதற்காகவும் சம்கி ஜோடுகள் போட்டுக் கொள்ள வேணு மென்கிற ஆசையா லும், சிலர் இவ் விதம் செய்கிருர்கள். இதைப் பார்த்து ஏழை யான நடிகர்கள் கிழிந்த ஸ்டாகிங்க்ஸ்களும் அழுக்கான பழய ஜோடுகளும் தரிக்கிருர்கள். சில வேளை ஸ்டாகிங்க்ஸ்கள் அந்தப் பாத்திரத்துக்குத் தக்கபடி பூசி யிருக்கும் வர்ணத்துக்கு பொருத்த மில்லாம லிருக்கிறது. ஸ்டாகிங்க்ஸ்களும் முகத்தில் பூசி யிருக்கும் வர்ணத்துக்குத் தக்கபடி சாயம் போடப் பட்டும், கட்டை விரல்களுக்கும் மற்ற விரல்களுக்கும் ஒவ்வும்படி பிரித் துத் தைக்கப் பட்டும் இருந்தால், ஒருவாறு இவ் வழக்கத்தை அங்கிகரிக்கலாம்; அதுவும் கூட செயற்கை யழகே. ஜோடு களும் அந்தந்த நாடகத்தின் காலத்துக்கும் பாத்திரத்துக்கும் பொருத்த முள்ளதா யிருக்க வேண்டும். செருப்பு, சடாய், (Boots) பூட்ஸ் முதலியன வெவ்வேறு காலத்துக்கும் வெவ்வேறு தேசத்துக்கும் பொருத்த முள்ளவை. ஸ்திரீகள் பாத்திரங்கள் அவசியம் ஜோடுகள் அணிய வேண்டுமா வென்ப தையும், சரித்திர ஆராய்ச்சியின்படி அணியக் கூடுமாயின் எவ்விதம் இருக்க வேண்டு மென்பதையும்நிச்சயம் செய்து அவ்விதமே தரிக்க வேண்டும்.

VI. மேடை ஒழுங்கு

39. நடிகாசிரியரும், வேஷ அதிகாரியும், (Stage Manager) மேடை அதிகாரியும், நாடகத்திற்கு வெகு நாட்கள் முன்பாகவே,ஒவ்வொரு காட்சிக்கும் தக்க திரைகள் என்ன வென்றும், அந்தக் காட்சிகளில் இருக்க வேண்டிய மேஜை, நாற்காலிகள், சிம்ஹாஸனம், புஷ்பச் செடிகள் முதலியன என்னென்ன வென்றும், அந்தக் காட்சியில் நடிகர்கள் கையில் வைத்துக் கொள்ள வேண்டியதாகவோ அல்லது கொண்டு வர வேண்டியதாகவோ இருக்கும் ஸாமான்கள், கடிதங்கள், படங்கள் முதலியன என்ன வென்றும் குறித்த ஜாபிதா ஒன்று தயார் செய்ய வேண்டும். இரவில் நாடகம் என்றால், அன்று காலையிலேயே நாடகக் கொட்டகையில் மேடையில் ஒரு பக்கத்தில் இந்த ஸாமான்களெல்லாம் ஜாபிதாப்படி இருக்கின்றனவா என்று மூவரும் (அதில் முக்கியமாய் மேடை அதிகாரி) பார்க்க வேண்டும். இல்லாவிடில், ஸமயத்தில், சில தொழில் நடிகர்கள் மாதிரியும் சில அமெட்யூர்கள் மாதிரியும், கடிதத்துக்குப் பதிலாக அன்றைய நாடக நோட்டீஸைக் கொண்டு வரும்படி நேரிடும். அப்படி எடுத்து வைக்கும் ஸாமான்கள் நாடகத்தின் காலம் எதுவோ அதற்கு ஏற்றதாய் இருக்க வேண்டும்; பாத்திரத்திற்கும் தக்கதாய் இருக்க வேண்டும். உதாரணமாக, கடிதங்கள் (காலத்துக் கேற்றபடி) நூலால் கட்டப் பட்ட ஓலைச் சுருளாகவோ, உரையில் போடப் பட்ட ஓலைச் சுருளாகவோ, தோலின் மீதாவது பானையின் மீதாவது மையால் எழுதியதாகவோ, காகிதச் சுருள்களில் எழுதி நூலால் கட்டியதாகவோ, தற்கால ரீதியாகச் சிறிய காகிதத்தில் எழுதி மடிக்கப் பட்டு ஒரு (cover) உறையில் போடப் பட்டோ, இருக்க வேண்டும். ஒரு காட்சியில் ஒரு கல்லாஸனத்தின் மீது அரச குமாரன் படுத்து இளைப்பாறுகின்றான் என்றிருந்தால், சில தொழில் நடிகர் உடைந்த நாற்காலி யொன்றைப் போட்டு, அதை ஒரு துணியாலும் மூடாமல், அதில் ராஜகுமாரன் ஒரு பக்கமாக உட்கார்ந்து, நாற்காலியின் ஒரு கைமீது தனது கால்களைத் தூக்கிப் போட்டுக் கொண்டு, நாற்காலியின் பின் பக்கத்தில் தலையை சாய்த்துக் கொண்டு உட்காரும்படி செய்கிறார்கள். விரித்துக் கூறினால் பெருகுமாதலால், அதிக உதாரணங்கள் கொடுக்காமல் நிறுத்துகின்றேன். ஒவ்வொரு சிறியவிஷயத்தையும் நன்றாய் முன்பாகவே கவனித்து ஏற்பாடு செய்ய வேண்டு மென்று இதனால் விளங்கும். இருந்தாலும், தடபுடலாய் அநேக நாற்காலிகளும் ஸிம்ஹாஸனங்களும் கலர் எலெக்ட்ரிக் லைட் தோரணங்களும் இன்னும் இவ்வித படாடோபங்களும் வேண்டியன வென்பதில்லை.

40. இடி, மின்னல், காற்று, மழை, தீ அல்லது அக்னி ஜ்வாலை முதலியன காட்ட வேண்டி யிருந்தால், அதற்கு வேண்டிய கருவிகளையும் இயந்திரங்களையும் தயார் செய்து வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். நமது தமிழ் நாடக மேடையில், அக்னி வளர்த் திருப்பதாகக் காட்ட வேண்டி யிருந்தால், இரண்டு குச்சிகளின் இடையில் கட்டப் பட்டிருக்கும் ஒரு சிவப்புத் துணியின் பின்னால் ஒருவனோ அல்லது இருவரோ (Kerosene) மண்ணெண்ணெயில் தோய்த்த பந்தங்களைக் கொளுத்தி வைத்துக் கொண் டிருப்பதைச் சபையோர் பார்க்கக் கூடும். இவ் விதம் செய்வதால் இயற்கைத் தோற்றம் இல்லாமற் போகிறது. ஆகையால் அதற்குத் தக்க சாமான்களை நன்றாக ஏற்பாடு செய்து வைக்க வேண்டும்.

41. மேடையில் வெளிச்சம் எப்படி யிருக்க வேண்டுமென்றும், ஒவ்வொரு காட்சிக்கும் தக்கவாறு அதை எப்படி மாற்ற வேண்டுமென்றும் முதலிலேயே ஏற்பாடு செய்து அதற்கென்று ஒருவனை நியமிக்க வேண்டும். எலெக்ட்ரிக் லைட்டுகள் இருக்கு மிடங்களில் இது சுலப சாத்தியம். அடர்ந்த காடு, இரவு, முதலிய காட்டும் காட்சிகளில் வெளிச்சத்தை மிகவும் குறைத்துக் காட்டும்படி செய்ய வேண்டும். மாலைப் பொழுதுக்கு முதலில் மஞ்சள் வர்ணமும், பின்னால் (orange) ஆரெஞ்சு வர்ணமும் இருக்கும்படியும், அதே மாதிரி சந்தர்ப்பங்களுக்கேற்றபடி வெவ்வேறு வர்ண ஒளியும்—காதலுக்கு ரோஜா வர்ணமும், பக்தி அல்லது கடவுள் தோற்றத்துக்கு நீலம் அல்லது ஊதா வர்ணமும், கலியாணத்திற்கு மஞ்சள் வர்ணமும், தபஸுக்கு ஆரெஞ்சு வர்ணமும், கோபத்துக்கு சிவப்பு வர்ணமும் உள்ள ஒளிகள்—அந்தந்த பாத்திரங்களின் மீது மாத்திரம் வீசும்படி அமைத்தால் அழகா யிருக்கும். (Foot-lights) அடி விளக்குகள், சபையோர் பக்கம் மூடப் பட்டு, நடிகர் மீது நன்றாய் ஒளி வீசும்படி யிருக்க வேண்டும். அப்பொழுதுதான் நடிப்பவர்கள் முக ஜாடைகளும், கண்களின் குறிப்புகளும் சபையோருக்கு நன்றாய்த் தெரியும். மேடையைத் தக்கபடி பிரகாசிக்கச் செய்வதைப் பற்றி மேடை அதிகாரி நடிகாசிரியருடன் கலந்து நன்றாய் யோசித்து செவ்வையாக ஏற்பாடுகள் செய்ய வேண்டும். ஒழுங்காய் இவைகள் அமைந் திருந்தால் தான், நாடகம் நன்றாய் இருப்பதுடன், ஜனங்களுக்கு அளவிலா ஆனந்தம் உண்டாகும்.

VII. இதர விஷயங்கள்.

42. எந்தக் காரியத்திலும் ஒரு தலைவன் இருந்து அவனுடைய நோக்கத்தின் படியே மாத்திரம் எல்லோரும் நடந்தால் தான் காரியம் ஒழுங்கா யிருக்கும். நாடக விஷயத்தில், வழி காட்டி யாயும் தலைவனுயும் உபாத்தியாய ராயும் இருப்பவர்க்கு (Conductor) 'கன்டக்டர்' அல்லது நடிகாசிரியர் என்று பெயர். நடிகாசிரிய ராகத் தேர்ந் தெடுக்கப் படுபவர் நாடக வித்யையை நன்ரு யறிந்து அதற்காக உழைப்பவரும், நல்ல நடிகராயும் இதரர்களுக்கு நடித்துக் காட்டும் வல்லமை யுடையவராயும், தன்னுடைய ஸ்வய நலம் பாராதவரும் தான் நடிக்க வேண்டுமென்ருவது முக்கிய பாத்திரங்கள் எடுத்துக் கொள்ள வேண்டுமென்ருவது எண்ணுதவரும், சபையின் ஏற்றத்தையே முன்னேக்காகக் கருதி தேக சிரமத்தையும் பாராது ஒத்திகைகளைத் தவருமல் நடத்துவதிலும் நாடகத்திற்கு வேண்டிய சாமான்களைத் தயார் செய்து வைப்பதிலும் நாடகத் தன்று திரைகள் கட்டித் தூக்கி இறக்கிப் பார்ப்பது முதல் ஒவ்வொரு காட்சிகளுக்கும் வேண்டிய சாமான்கள் நாற்காலிகள் முதலியவைகளை எடுத்து வைப்பதிலும் உதவி செய்பவரும், எல்லோருடனும் கலந்து ஒத்து உழைத்து எவரிடமும் துவேஷமும் கோபமும் இல்லாது கக்ஷி ப்ரதிகக்ஷிகள் ஏற்படுத்திக் கொள்ளாது எல்லா நடிகர்க ளிடத்திலும் இன்பமாய்ப் பேசி எல்லோரையும் நடிப்பதில் ஆதுரம் உடையவர்களாய்ச் செய்பவருமாய் இருக்க வேண்டும்; நடிகர்களுக்குப் பாத்திரங்கள் அளிப்பதிலும் ஒத்திகைகள் நடத்துவதிலும் கண்டிப்பாய் நடப்பவ ராய் இருக்க வேண்டும். நடிகர்கள் அவர் சொல்லும் மொழிகளைத் தட்டக் கூடாது. நாடகக் கமிட்டி என்று இருந்தால், அதிலிருப்பவர்கள் நடிகாசிரிய ருடன் கலந்து பேசி விஷயங்களை ஆலோசிக்கலாமேயொழிய, முடிவில் ஒரு தீர்மானத்துக்கு வந்தால் அதன் படியே எல்லோரும் ஒழுக வேண்டும். நடிகாசிரியரும், வேஷ அதிகாரியும் சேர்ந்து பாத்திர விமரிசை, ஆடை யாபரண வேஷ ஏற்பாடுகள், மேடை ஒழுங்குகள், எது செய்தாலும், அவற்றைக் குற்றங் கூருமல், அவைகளுக் கிணங்கியே எல்லா நடிகர்களும் நடக்க வேண்டும். ராணுவத்தில், ஆலோசனை ஸபையில், ஸபா அங்கத்தினர், ஒருவருக் கொருவர் என்ன அபிப்பிராய பேதப் பட்டாலும், கடைசியில் அவர்க ளெல்லோரும் சேர்ந்து வந்த தீர்மானத்தின்படி தலைவன் இடும் கட்டளைகளை எல்லோரும் (அபிப்பிராய பேதப் பட்டவர்களும் கூட) சேர்ந்து ஒரே மனத்தராய் நிறைவேற்றுகிருர்களோ, அவ் விதமே நடிகர்கள் இருந்தால் தான் ஸபைகளும் முன்னேற்றத்துக்கு வரும்; நாடகமும் ஒழுங்காய் நடக்கும். தொழில் நடிகர்களில் நடிகாசிரியர் முதலிய

வர்கள், "பாய்ஸ் கம்பெனிகள்" என்பனவற்றில் தவிர, பெரும்பாலும் கிடையாது. அதனால் ஒவ்வொருவரும், ஹார்மோனியக்காரனும், (Buffoon) பப்பூனும் கூட, தங்கள் தங்கள் மனப்போக்கின் படியே எது வேண்டு மானாலும் செய்கிறார்கள். பப்பூன், குடுகுடுப்பைக்காரன் மாதிரி, பலவித (Sofa) ஸோப்வா துணிகளால் தைத்த சட்டையும் சல்லடமும் கலந்த அங்கியொன்றையும் ஒரு கோணக் குல்லாவையும் அணிந்து கொண்டு, விதூஷகனையும், மாடவ்யனையும், 'மாமா'வாகவும், 'ஸமயோசிதம் போலும்' நடித்து, மிகவும் குறைந்த பணத்துக்காகத் தன்னையும் இதர நடிகர்களையும் பைத்தியமாகச் செய்து கொண்டு, நாடகத்தைக் கெடுப்பதில் ஒரு முக்கிய அம்சமாய் இருக்கிறான். ஒரு நடிகாசிரியன் இருந்து நடக்கும் நாடகத்தின் அழகை அவர்கள் பார்த்தால், பிறகு அவர்கள் அவ் விதம் செய்யார்கள் என்றும், "கம்பெனி"கள் ஏற்பாடு செய்து கொண்டு ஒரு நடிகாசிரியரின் கீழ் நடிப்பார்கள் என்றும், நம்புகிறேன்.

43. இன்ன நாடகந் தான் நடிக்க வேண்டு மென்று தீர்மானிப்பது (Stage committee) நாடகக் கமிட்டியாரின் வேலை. முக்கியமாக, நடிகாசிரியரும் வேஷ அதிகாரியும் மேடை அதிகாரியும் சேர்ந்தே தீர்மானம் செய்ய வேண்டும்; இவர்களுடன் (Music Master) ஸங்கீத ஆசானும் இருந்தால் நலம். ஒரு நாடகத்தை எடுத்துக் கொண்டால், அதில் நடிக்கக் கூடிய நடிகர் நம் மிடத்தி லிருக்கிறார்களா, அந்த நாடகத்தின் பாத்திரங்களுக்கு வேண்டிய வேஷங்களுக் குரிய ஆடை யாபரணங்கள் நம் மிடம் இருக்கின்றனவா, அதற்கு வேண்டிய திரைகள் ஸாமான்கள் நம் மிடத்தி லிருக்கின்றனவா அல்லது சுலபமாய்த் தயாரிக்க முடியுமா, என்னும் விஷயங்களை யெல்லாம் ஆலோசித்தே ஒரு நாடகத்தைத் தேர்ந் தெடுக்க வேண்டும். நமது ஸபைகளில், அப்யாஸம் செய்த நாடகங்களையே திருப்பித் திருப்பிப் போடுவது வழக்கமா யிருக்கிறது. இது சிரமக் குறைவுக்கு அனுகூலமா யிருப்பினும், நடிகர்களுக்கும் ஜனங்களுக்கும் சிரத்தை யின்மையை யுண்டாக்குகிறது. அதனோடு ஒரு நாடகத்தில், ஒரு தடவை ஒரு பாத்திரத்தில் ஒருவன் நடித்தால், தன் னாயுள் முழுவதும் அந்த ஸபையில் அந்த நாடகம் நடிக்கும் போதெல்லாம் அவனே அந்த பாத்திரத்தை நடிக்க வேண்டு மென்று ஏற்பட்டு விடுவதால், இதரர்கள் அந்த பாத்திரத்தை நடிக்க சந்தர்ப்ப மில்லாமற் போகிறது. மேலும், சில நடிகர்களுக்கு பக்தர்கள் பாத்திரங்களும், சில நடிகர்களுக்கு வேடிக்கை யாயும் விஷம மாயு மிருக்கும் பாத்திரங்களும், சிலர்களுக்குப் பெருந் தன்மையான பாத்திரங்களும், சிலருக்கு

"கொடியவர்கள்" எனப்படும் பாத்திரங்களும் நடிப்பது இயற்கையில் சுலபமா யிருக்கும். ஒவ்வொருவருக்கும் முக்கிய பாத்திரங்கள் நடிப்பதற்கு ஸந்தர்ப்பம் வாய்ப்பதற்கு இத் தகைய வெவ்வேறு பட்ட பாத்திரங்கள் அமைந் துள்ள நாடகங்களைப் பொறுக்கி எடுத்தல் அவசியம். இதற்காகவும் ஜனங்களுக்கு ருசி யுண்டாகவும் பக்தி ரஸ நாடகங்கள், புராண சரித்திர நாடகங்கள், தேச சரித்திர நாடகங்கள், (Social) ஸமூக நாடகங்கள், (Farces) பிரஹஸனங்கள், முதலியவைகளை மாறி மாறி நடித்தல் நல்லது. இரவில் நடித்தால் கொஞ்சம் அதிக நேரம் நடிக்கக் கூடு மாதலாலும், மாலைகளில் நடித்தால் கொஞ்சம் குறைந்த நேரந்தான் நடிக்கக் கூடு மாதலாலும், நாடகங்கள் எவ்வளவு நேரம் பிடிக்கும் என்பதைக் கருதியும், நடிக்க வேண்டிய நாடகத்தைத் தீர்மானம் செய்ய வேண்டும். சில வேளைகளில், சில ஊர்களில், சைவ சமயச் சரித்திர நாடகங்களும் வைணவச் சரித்திர நாடகங்களும் ஜனங்களுக்குத் திருப்தியா யிருக்குமாயின், அத் தகைய நாடகங்களை எடுத்துக் கொள்வது அவசியம். சில ஊர்களில், முஸ்லீம்கள், கிரிஸ்தவர்கள், முதலானவர்களுக்கு அதிருப்தி உண்டாக்கக் கூடிய நாடகங்கள் எடுத்துக் கொள்ளக் கூடாது. மேற் கூறிய விஷயங்கள் எல்லாவற்றையும் மனதில் வைத்து நாடகங்களைத் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும்.

44. இன்ன நாடகம் ஆடுவதென்று ஏற்பாடு செய்த பிறகு யார் யாருக்கு எந்தெந்த பாத்திரம் கொடுக்கலாம் என்று நிர்ணயிக்க வேண்டும். தற்காலத்தில், யார் நன்றாய்ப் பாடுகிறார்களோ அவர்களுக்கே கதா நாயகன் கதா நாயகி பாத்திரங்கள் கொடுக்கப் படுகின்றன. இது சுத்த தவறு. பாத்திரங்களுக்குத் தக்க நடிகர்களைப் பொறுக்குவதில், நடிகர்களின் உயரம், வயது, தோற்றம், மனப் போக்கு, ஞான நிலை, நடிக்கும் திறமை, ஸங்கீதத் திறமை, எல்லா வற்றையும் கருதியே செய்ய வேண்டும். நடிகாசிரியர், வேஷ அதிகாரி, மேடை அதிகாரி, ஸங்கீத ஆசான், முதலியவர்கள் சேர்ந்த நாடகக் கமிட்டியாரே மேற் கூறியவற்றை மனதில் வைத்து இன்னின்ன பாத்திரம் இன்னின்ன நடிகர் எடுத்துக் கொள்ள வேண்டியது என்று தீர்மானம் செய்ய வேண்டியது. எல்லா நடிகர்களும் அந்தத் தீர்மானத்திற்கு மன மொப்பி, குற்றங் குறை கூறுமல், அதன் படியே நடக்க வேண்டும். நடிகர்கள் தங்களுக்கு இந்த பாத்திரம் வேண்டும் என்று கேட்பது உசித மல்ல. அப்படிச் செய்வதனால் வருத்தங்கள் உண்டாகும். எப் பொழுதும் சிலரே கதா நாயகனுகவும், கதா நாயகி யாகவும், நடிக்கும்படி செய்வது தவறு. அவர்களுக்கு ஏதேனும் தேக அசௌக்கியங்களோ

இதர அசௌகரியங்களோ ஏற்பட்டால், சபை நாடகங்களை நடிக்காது நிறுத்தி விடுவதா என்பதை யோசிக்க வேண்டும். முக்கிய பாத்திரங்கள் எனப் படுபவனவற்றை, திறமை யிருக்குமாயின், ஒவ்வொருவரும் ஒரு முறையாவது நடிக்க விட வேண்டும். எல்லோரும் முக்கிய பாத்திரங்கள் என்பனவற்றை நடிப்பது இயலாது. அவைகளைக் காட்டிலும் சிறிய பாத்திரம் எனப் படுபவனவற்றிலேயே நடிக்கும் திறமையைக் காட்டி சபையோரால் மெச்சப் படுதல் சுலபம். பிரபல நடிகர்கள் எனப் பெயர் பெற்ற எனது நண்பர்கள் இரண்டொருவர், சமூகத்தில் உன்னத நிலைமையி லிருக்கும் காலத்திலும், சேவகன் முதலிய மிகவும் சிறிய பாத்திரங்களை வெகு விமரிசையாய் நடித்துச் சபையோர் மனதைக் கவர்ந்தார்கள் என்பதை நான் எக்காலும் மறக்க முடியாது. ஆயினும், ஒவ்வொரு நடிகனையும் வெவ்வேறு பாத்திரங்களுக்குத் தயார் செய்வது அவசியம். தொடர்ந்தாப்போல், இரண்டு மூன்று நாடகங்கள் நடிப்பதா யிருந்தால், சிலர் மாத்திரம் முக்கிய பாத்திரங்கள் எடுத்துக் கொள்வது என்பது இயலாது. அப்படி எடுத்துக் கொண்டால், மற்றவர்கள் அலக்ஷியம் செய்யப் பட்டதாக மனம் வருந்தி, முணுமுணுத்துக் கொண்டு, கக்ஷிகள் உண்டாக்கி, சபையின் ஒற்றுமையைக் கெடுக்க நேரிடும். ஒரு நாடகத்தில் கோபாலன் கதா நாயகன் பாத்திரம் எடுத்துக் கொண்டு ராமஸ்வாமி தோழன் பாத்திரம் எடுத்துக்கொண்டால், அதே நாடகத்தை இன்னொரு முறை நடிக்கும் பொழுதாவது, அடுத்த நாடகத்தி லாவது, ராமஸ்வாமி கதா நாயகனாகவும் கோபாலன் தோழனாகவும் நடிக்க வேண்டியது. சிலர் ஜாதி வித்தியாஸங்களைப் பாராட்டி ப்ராஹ்மண ரல்லாதார் முக்கிய பாத்திரங்களை எடுத்துக் கொண்டு ப்ராஹ்மணரா யிருப்பவர்கள் இதர பாத்திரங்களை எடுத்துக் கொள்ள நேரிடுமாயின், "அடே! வா, போ" என்ற ஏக வசனங்களை ப்ராஹ்மணரைப் பார்த்து ப்ராஹ்மண ரல்லாதார் சொல்ல வேண்டி வருமே என்பதைக் கருதுகிறார்கள். இது நாடகத்தின் தன்மையை யறியாத மூடத் தனத்தை விளக்குகின்றது. நாடக மேடையில் பேசும் போது கோபாலனும் ராமஸ்வாமியும் பேசுகிறார்கள் என்று கொள்ள லாகாது; கதா நாயகனும் தோழனும் பேசுவதாகக் கொள்ள வேண்டும். நடிகர்கள் தாங்கள் எடுத்துக் கொள்ளும் பாத்திரங்களில் ஐக்கிய புத்தி யடைந்தால், இவ் விதத் தப்பு எண்ணங்கள் உதிக்காததுடன் நடித்தலும் நன்றா யிருக்கும். ஆயினும், சில வேளைகளில் நடிகர்களின் ஜாதியையும் கவனிக்க வேண்டி யிருக்கிறது; ஸம்ஸ்கிருத மொழிகள் பேசும்படியான பாத்திரங்களை எடுத்துக் கொள்ள சிலருக்குத் தான் முடியும். வெகு காலமாக நடிப்பவர்கள், இதரர்கள் முக்கிய பாத்திரங்களை

எடுத்துக் கொள்வதில் சந்தோஷப் பட்டு, அவர்களைத் தயாரிப்பதில் மகிழ்வுடன் ஊக்கமும் முயற்சியும் எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும். அமெட்யூர் ஸபைகளில் சிலர், ஒரு முறை ஒரு நாடகத்தில் கதா நாயகனும் கதா நாயகியாயும் நடித்து விட்டால், பிறகு இருவரும் சேர்ந்தே அதே மாதிரி நடிக்க ஏற்பாடு செய்து கொண்டு, ஒருவர் வந்தால் தான் இன்னொருவரும் வருவதாக ஒப்பந்தம் செய்து கொள்ளுகிறார்கள். அதனுடன் நில்லாது, எப்பொழுதும் தங்களை ஸ்திரீ புருஷர்களாகவும் நினைத்துக் கொண்டு எங்கும் சேர்ந்தே யிருக்கிறார்கள். உலக மெல்லாம் நாடக மேடையென்றும், இவ் வுலகமே சந்தையிற் கூட்டம் என்றும், அறிபவர் இவ் விதம் செய்யார். தொழில் நடிகர்களில் பெரும்பாலார் இந்த விஷயத்தில் நடந்து கொள்வது மெச்சத் தக்கதே. பழகினவர்களோடு நடிப்பது சுலபமாயும் இன்பமாயும் இருக்குமென்பது உண்மையே ஆயினும், இருவர் மாத்திரம் ஒன்றாய்ச் சேர்ந்திருந்து விட்டால், பொறாமை முதலிய ஏற்பட்டு, சபையில் கக்ஷிகள் உண்டாகி, நாடக லக்ஷணத்திற்கும் நடிகர்கள் தன்மைக்கும் கேடு உண்டாகும். ஆகையால், நாடக கமிட்டியார் நடிகர்களுக்குப் பாத்திரங்கள் கொடுக்கும் போதும், நடிகர்கள் பாத்திரங்கள் எடுத்துக் கொள்ளும் போதும், மேற் கூறிய விஷயங்கள் எல்லாவற்றையும் மனதில் வைத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

45. ஸ்திரீ பாத்திரங்களுக் குறிய மனோ நிலைமைகளையும், மனோ பாவத்தையும் ஸரியானபடி நடித்துக் காட்ட மாதர்களால் தான் இயற்கையாய் முடியும். ஒன்றிரண்டு நடர்களைத் தவிர இதர மிகவும் திறமை வாய்ந்த நடர்களும், ஸ்திரீ வேஷம் பூணுவதில் வெகு காலம் அப்யாஸம் இருந்தாலும், புருஷர்களின் இயற்கையும் ஸ்திரீகளின் இயற்கையும் வெவ்வேறு பட்டவையானமையால், நாணம் பயிர்ப்பு அச்சம் மடமை முதலிய மாதர்களுக்கு இயற்கையான தன்மைகளைக் காட்ட முடிகிறதில்லை. ஆகையால், கூடிய வரையில், மாதர்களே யாவது, அவர்கள் இயற்கையைக் கவனித்து அதே மாதிரிச் செய்ய வல்ல நடர்களே யாவது, ஸ்திரீ பாத்திரங்களை எடுத்துக் கொள்ளும்படி செய்தல் அவசியம். அவ் விதமே, ஆண் பாத்திரங்களை ஸ்திரீகள் எடுத்துக் கொள்ளக் கூடாது; அப்படி செய்பவர் வீரம் காட்டு மிடத்திலுங் கூட குலுக் குடனும் தளுக் குடனும் நடிக்க ஆரம்பித்து விடுகிறார்கள். புருஷர்கள் ஸ்திரீ வேஷம் தரிப்பதை விட இன்னும் விகாரமானது ஸ்திரீகள் ஆண் வேஷம் தரிப்பது. நமது தமிழ் நாடக மேடையில், தொழில் நடிகர்களில், அநேக மாதர்கள் ஸ்திரீ பாத்திரங்களை எடுத்துக்கொள்வது மெச்சத் தக்கதே. இந்த விஷயத்தில் தலைமை எடுத்துக்

கொண்டதற்காக தொழில் நடிகர்களுக்கு என் வந்தனத்தைச் செலுத்துகின்றேன். ஆயினும், அத் தகைய மாதர்களில் பலர் தாஸி குலத்தைச் சேர்ந்தவர்க ளாயும் அத் தொழிலையும் கைப் பற்றி வருபவ ராயு மிருப்பது மிகவும் வருந்தத் தக்கது. இப் படி யிருப்பதால், காமாதுரமான வார்த்தைகளைப் பேசுவதும் பாடல்களைப் பாடுவதுமான பழக்கம் நமது தமிழ் நாடக மேடை யில் உண்டா யிருக்கிறது. இதனால், நற் குல ஸ்திரீகளும் சிறுவர் சிறுமிகளும் நாடகங்களைப் பார்ப்பதற்கும் வரக் கூடாத காலம் வந்து விடுமோ என்று பயப் பட வேண்டியதா யிருக்கிறது. மேலும், இக் காரணத்தினாலும், நமது தமிழ் நாட்டில் ஜாஸ்தியா யிருக்கும் படியான வம்பு பேசும் தன்மையைக் கண்டு பயந்தும், கல்வியும் குணமும் வாய்ந்த நற் குல ஸ்திரீகள் நாடக மேடைகளில் நடிக்க முன் வருவதற்கு இல்லாமற் போகிறது. முக்கிய பட்டணங்களி லாவது, கல்வியும் குணமும் வாய்ந்த மாது சிரோமணிகள், தங்கள் கணவர்க ளுட னாவது தங்கள் ஸகோதரர்க ளுடனாவது வந்து, உயர்ந்த நாடகங்களில் நடித்தால், உலக வம்பு ஒழிவதற்கும் தமிழ் நாடகமேடை சீர் பெறுவதற் கும் அவர்கள் பெரிய கைங்கரியம் செய்தவர்க ளாவார்க ளாத லால், அவ் விதம் நடிப்பதற்கு முன் வரும்படி அவர்களை மன் றாடிக் கேட்டுக் கொள்கிறேன். ஆரம்பத்தில் கொஞ்சம் ஸங்கோ சத்தால் கூச்சம் வெட்கம் பயம் முதலியன ஏற்பட்டாலும், வரவர தைர்யம் உண்டாகி இயற்கையாய் நடிக்க முடியும். அத் தகைய ஸ்திரீகள் வராததற்கு அமெட்யூர் நடர்களும் ஒரு முக் கிய காரணம் என்றே சொல்வேன். நடர்களில் பெரும்பாலர் ஸ்திரீ என்றால், 'தீ' என்பது போல், சொன்னாலே வாயும் வெந்து விடும் என்று மேலுக்குச் சொல்லுகிறார்கள். அமெட்யூர் நடர்களில் பெரும்பாலர் ஸ்திரீ வேஷம் பூணுவதில் ஆசைப் படு வதால், ஸ்திரீகள் வரக் கூடாது என்கிறார்கள் போலும். தற் காலத்தில், ஸமூக ஸேவையில் ஆண்களும் பெண்களும் ஒருங்கே யிருந்து வெகு காரியங்கள் செய்யும் போது, ஸகோதர பாவம் மேலிட்டு நடந்து வருவதால், அவ் விதமே மேடையிலும் நடித்தல் இயலும். நாடக வித்தையின் முன்னேற்றத்தைக் கருதி, கல்வியும் குணமும் அழகும் வாய்ந்த மாது சிரோமணி கள் நாடகங்களில் ஸ்திரீ வேஷங்கள் பூண முன் வரும்படி அருள எல்லாம் வல்ல இறைவனை வேண்டுகிறேன். அவ் விதம் அவர்கள் வரும் வரையில், நற்குண நற் செய்கைகள் பொருந்திய தொழில் நடிகளும், கல்வி பொருந்தி, மாதர்களின் இயற்கையை நன்றாய்க் கவனித்து அறிந்து, அவ் விதமே நடிக்கப் பிரயாஸைப் படும் நடர்களுமே ஸ்திரீ பாத்திரங்களை எடுத்துக் கொள்ளும்படி வேண்டுகிறேன்.

46. சிறுவர்களையும் சிறுமிகளையும் காமத்தை உணர்த்தும் ஸந்தர்ப்பங்கள் வாய்ந்த பாத்திரங்களை நடிக்கச் செய்ய லாகாது. அவர்கள் அந்த விஷயங்களை அறிவதற்கும் சொல்வதற்கும் அசக்தர்களா யிருப்பதோடு, அப்படி நினைக்கும்படி செய்யப் பட்ட போது, காலத்துக்கு முன்பாகவே, அவர்கள் உடலும் மனமும் மாறி, தேகக் கூறுகளின் இயற்கைத் தொழில்கள் சீக்கிரமாய் ஏற்பட்டு, சிறு வயதிலேயே முதிர்ச்சி யடைந்து, துர்க் குணங்களுக்கும் கெட்ட பழக்கங்களுக்கும் உள்ளாய், அவர்களுடைய உடலும் மனமும் குணமும் கெட்டுப் போக நேரிடும். சிறுவர்களைத் துருவன், பிரஹ்லாதன், மார்க்கண்டேயன், சிராளன், அல்லது, ஏதாவது ஒரு சிறுவன், பாத்திரங்களை மாத்திரம் நடிக்கச் செய்ய வேண்டும். அவ் விதமே, சிறுமிகளை சிறுமிகள் பாத்திரங்களில் தான் நடிக்கச் செய்ய வேண்டும்.

47. நாடகம் இன்ன தென்பதும் அதனுடைய பாத்திரங்களை இன் னின்னவர் எடுத்துக் கொள்வது என்பதையும் தீர்மானம் செய்த பிறகு, நடிகாசிரியர், எல்லா நடிகர்களையும் வைத்துக் கொண்டு, ஒரு தடவை யாவது நாடகத்தை முதலி லிருந்து இறுதி வரையில், படிக்க வேண்டும். பிறகு, முக்கிய பாத்திரங்கள் எடுத்துக் கொள்பவர்களுக்கு, அச்சிட்ட புத்தகங்களா யிருந்தால், ஒவ் வொரு பிரதி கொடுக்க வேண்டும்; முடியு மானல் எல்லா நடிகர்களுக்கும் கொடுத்தால் நலம். இல்லாவிடில், எல்லோரையும் தாங்கள் வரும் காட்சிகளை யாவது முழுதும் எழுதிக் கொள்ளச் செய்தல் நலம். அப்படி எழுதுவதால், வார்த்தைகளெல்லாம் மனதிற் பதியும். நடிகர்கள் எல்லோரும் அடிக்கடி கதை முழுவதையும் படித்தால் தான் தங்களுடைய பாத்திரங்களை இயற்கையாய் நடிக்க முடியும். நடிகர்கள் தங்கள் தங்கள் வசனத்தைத் தங்கள் வீட்டிலேயே ஒரு வாரத்துக்குள் பன்முறை படிக்கும்படி ஏற்பாடு செய்து விட்டு, அதன் பிறகு நடிகாசிரியர் (Rehearsals) ஒத்திகைகள் விடாமல் நடத்த வேண்டும். அவைகளை ஒரு வாரத்துக்கு ஒரு தடவையாவது இரு தடவையாவது ஸௌகர்யத்திற்குத் தக்கபடி, அமைத்துக் கொள்ள வேண்டும். ஒத்திகைகள் நடத்துவது மிகவும் கஷ்டம். ஒரு நடிகர் இருந்தால் இன்னொரு நடிகர் வந்திருக்க மாட்டார்; சிலர் தங்களுக்கு ஒத்திகைகளே வேண்டிய தில்லை யென்று ஒத்திகைகளுக்கு வருவ தில்லை; அப்படி வந்தாலும், அச்ரத்தை யுடன் பேசுவதும் நடிப்பதும் செய்வார்கள். இது சுத்தத் தவறு. ஒத்திகைகளுக்கு விடாமல் வந்து அக்கறை யுடன் ஒத்திகைகளில் நடித்து வந்தால் தான் தங்களுக் குரிய வசனங்களும் பாட்டுகளும் ஸரியாய் வரும். மேலும், எல்லா நடிகர்களும் வந்தால்தான், ஒத்திகை ஒழுங்காயும் இன்பமாயும் நடக்கும். நடிகாசிரியர் நடிகர்களை

மேடையில் எப்படி நடிக்க வேண்டுமோ அப்படியே முதலி லிருந்து நடிக்கும்படிச் செய்ய வேண்டும்; பிற்பாடு பார்த்துக் கொள்ளலாம் என்று விடலாகாது. ஒத்திகை அறையில் நடிகர் களைத் தவிர இதரர்களை விடக் கூடாது. ஒவ்வொரு காட்சியும் நடிக்கப் படும் போது, நடிகாசிரியர் நடிகர் எதிரே ஒரு நாற்காலி யில் உட்கார்ந்து கொண்டு, நடிகர்கள் என்னென்ன தவறுகள் செய்கிறார்கள் என்பதை ஒரு காகிதத்தில் குறித்துக்கொண்டே வந்து, அந்தக் காட்சி முடிந்ததும் அவற்றை எடுத்துக் காட்டித் திருத்திய பிறகு அடுத்த காட்சியை நடத்த வேண்டும். ஸங்கீத ஆசானும் ஹார்மோனியக் காரனும் தப்லாக்காரனும் சில ஒத் திகைகளுக்குப் பின்பு ஒவ்வொரு ஒத்திகைகளின் போதும் இருக்க வேண்டியது அவசியம். இப்படியே பல ஒத்திகைகள் நடத்திய பின்பு, எல்லா நடிகர்களுக்கும் வசனமும் பாட்டுகளும் திருப்தியாய் வந்து விட்டன என்று நடிகாசிரியருக்கும் ஸங்கீத ஆசானுக்கும் தோன்றிய பிறகு, நாடகக் கமிட்டியி லுள்ள மற்ற வர்களைக் கூட்டி வைத்து, அவர்கள் முன்பாக ஒரு நாள் பூர்ண ஒத்திகை நடத்தி, அவர்க ளெல்லோரும் நாடகத்தை நடத்த லாம் என்று சொல்லிய பின்னரே நாடகத்தை நடிப்பதற்கு வேண்டிய ஏற்பாடுகள் எல்லாம் செய்ய வேண்டும். ஒத்திகை களுக்கு வரும் போது, நடிகர்கள் வெற்றிலை பாக்கு, சிற்றுண்டி, காப்பி, டீ, ஸோடா, புகையிலை, ஸிகரெட்டு முதலியன ஸபாவின் செலவில் கேட்பதும், அவை கொடாவிட்டால் ஒத்திகைகளுக்கு வராம விருப்பதும், ஸகஜமாய் விட்டது. எல்லோரும் சேர்ந்து தமாஷா யிருக்கும் போது உத்ஸாஹத்துக்கு இவை யெல்லாம் அவசிய மானவை யென்றாலும், ஸபாவிற்கு அதிக செலவு வைத்தல் கூடாது என்று நடிகர்களை வேண்டிக் கொள்கிறேன். சிலர் தனக்கு 2,3 வரிகள் தானே இருக்கின்றன என்பதற்காக, ஒத்திகைகளுக்கு வராமல் இருந்து விடுகிறார்கள். இன்னும் சிலர், தாங்கள் அநேக காட்சிகளில் வர வேண்டி யிருப்பதாலும், தங்க ளுடைய வசனங்களைச் சொன்னால் தான் இதர பாத்திரர்கள் அவரவர்க ளுடைய வசனங்களைச் சரியாகச் சொல்லி நடிக்க முடியு மாதலாலும், தங்களுடைய முக்கியதையைக் காட்டும் பொருட்டு, வராமல் இருந்து விடுகிறார்கள்; அல்லது, பல முறை ஆள்களை அனுப்பித் தங்களை வேண்டும் படிச் செய்து விடுகிறார்கள். கலியாணங்களில் ஸம்பந்திகள் முறுக்கு செய்வது போல், அநேக நடிகர்கள் ஒத்திகைகளிலும் நாடகத் தன்றும் முறுக்கு செய்கிறார்கள். நாடக வித்யையின் மேன்மையை அறிந் தாலும், தாங்கள் நடிகாசிரியர்களாய் இருந்தால் என்ன வாகும் என்பதை உணர்ந்தாலும், இவ் வித மெல்லாம் செய்ய மாட் டார்கள். ஒத்திகைகளில் நடிப்ப துடன், நடிகர்கள் தங்கள் தங்கள்

வீடுகளில் பெரிய நிலைக் கண்ணாடிகள் முன் நின்று தங்களுடைய வசனங்களை நடித்துப் பார்க்க வேண்டியது அவசியம். அப்போது தான் முகக் குறிப்புகளும் சைகைகளும் சரியாக வரும்.

48. நாடகம் நடிப்பதற்குத் தீர்மானித்த வுடன் மேடை முதலியவற்றை ஏற்பாடு செய்வது, விளம்பரங்கள் பிரசுரிப்பது, நாடகத்திற்கு வேண்டிய திரைகள் ஸாமான்கள் முதலியன ஏற்பாடு செய்வது, முதலிய எல்லா வற்றையும் நடிகாசிரியரும் இதர நாடக அதிகாரிகளும் கமிட்டி மெம்பர்களும் சேர்ந்து செய்ய வேண்டும். நாடகத் தன்று, இவர்கள் வேண்டியன வெல்லாம் தயாரா யிருக்கின்றனவா என்று காலையிலேயே பார்த்து விடவேண்டும். நாடகம் ஆரம்பிப்பதற்கு 3 அல்லது 4 மணி நேரத்துக்கு முன்னமேயே எல்லா நடிகர்களும் வேஷ அறைக்கு வந்து சேர வேண்டும். நடிகர் எல்லோரும், ராணுவப் படையில் தலைவனுடைய உத்தரவுப்படி நடப்பது போல், நடிகாசிரியர் சொற்படி, முகங் கோணாமல், மன மொப்பி, இன்ப முடன், வேஷம் தரித்துக் கொள்வதும் நடிப்பதும் செய்ய வேண்டும். இதர நடிகர்களாவது நடிகாசிரிய ராவது (Prompter) ஞாபக மூட்டுபவ ராவது எதாவது தப்பிதங்கள் செய்து விட்டால், அவற்றைப் பொருட் படுத்தி, சண்டை சச்சரவு ஒன்றும் செய்ய லாகாது. நாடகம் முடிந்த பிறகு, நடிகர்கள் வேஷங்களைக் களைந்து விட்டு, ஆடை யாபரணங்களை கும்பலாய் எறிந்து விடாமல், ஒழுங்காய் எடுத்து வேஷ அதிகாரி யிடம் சரியாய்க் கொடுத்து விட்டு, முகம் முதலியனவற்றைக் கழுவிக் கொண்டு, தங்களுடைய இயற்கையான உடைகளை அணிந்து கொள்ள வேண்டும். நாடகங்கள் மூன்று அல்லது மூன்றரை மணிக்கு மேல் இல்லாமற் செய்வது அவசியம். காட்சிகளின் இடையில் தாமதம் செய்து, ஹார்மோனியக்காரனைப் பாட விட்டு கூடி யிருக்கும் ஜனங்களைப் பேசும்படி விடுவது, உசித மில்லை. இதனால் கதைப் போக்கும் நாடக லக்ஷணமும் கெட்டு விடு கின்றன. நாடகப் புத்தகங்கள் பெரிதாயிருந்தால், தக்கபடி அவை களைக் குறைத்துக் கொள்ள வேண்டியது. இவ் விதம் குறைத்த (cut) நாடகம் பாட்டுக ளுடன் மூன்று அல்லது மூன்றரை மணிக்குள் நடிக்கக் கூடியதாகும். அதற்கு மேலாக அதிக நேரம் நடித்தால், நடிகர்களுக்கும் ஜனங்களுக்கும் சிரமமா யிருக்கும். நாடகங்களைக் குறித்த நேரத்தில் ஆரம்பிக்க வேண்டியது அவசி யம். தொழில் நடிகர்களில் பெரும்பாலர் குறித்த நேரத்தில் நாடகம் ஆரம்பிப்ப தில்லை; அவ் விதம் செய்யலாகாது. நாடகம் முடிப்பதும் ஸரியான நேரத்தில் முடிக்க வேண்டும். சில தொழில் நடிகர், காலம் கழித்து ஆரம்பிப்ப துடன், அனாவசியமாகப் பேசியும் பாடியும் காலத்தை ஓட்டி விட்டு, நாடகம் முழுதும்

முடியாமலே நிறுத்தி விடுகிறார்கள். ஒத்திகைகள் சரியாய் நடந்து, நடிகாசிரியரும் இருந்தால், இத் தகைய கெடுதிகள் ஏற்படா. நாடகங்களை மாலையில் நடிப்பதற்கு ஏற்பாடுகள் செய்ய வேண்டும். இதற்கு ஜனங்களைப் பழக்க வேண்டும். மாலை வேளை களில் நாடகம் நடத்தினால், நடிப்போர்க்கும் பார்ப்போர்க்கும் தூக்கம் கெடாமல் இருப்பதால், தேகத்துக்கு ஒரு வித அஸௌ கர்யமும் உண்டாகாது. இதற்காகவே நாடகங்களை எப்பொழு தும் (மஹா சிவராத்திரி, ஸ்ரீராம நவமி, ஸ்ரீ கிருஷ்ண ஜயந்தி, ஸ்ரீ வைகுண்ட ஏகாதசி, விசேஷ உற்சவ நாள், என்பதற்காக நடிக்கும் நாட்களில் தவிர) சனிக்கிழமை, அல்லது விடுமுறை நாட்களுக்கு முன் நாள், வைத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

49. சில சபைகளில், நாடக தினத்திற்கு மறு நாள், நடி கர்கள் ஒன்று சேர்ந்து நடந்த நாடகத்தைப் பற்றிப் பேசுவது வழக்கம். நடந்த நாடகத்தில் ஒவ்வொரு நடிகர்க ளிடத்தும் அதிகாரிக ளிடத்தும் ஏற்பட்ட குற்றங்களை ஒளிமறை வில்லாமல் (ஆனால் கெட்ட எண்ண மொன்று மில்லாமல்) பேசி, குற்றங் களைக் களையும் விதத்தையும் அப் பொழுதை விட மேலாக நடிப் பதற் குரிய முறையையும், பேசுவது வழக்கம். சில வேளைகளில் நாடகத் தன்று நடிகர்களுக்குள் ஏதாவது மனஸ்தாபம் நேரிட் டால் அதுவும் இந்தப் பேச்சினால் தீர்ந்து விடும். இவ் விதமாகப் பேசுவதில் ஒரு ஆனந்தம் இருக்கிறது. கலியாணம் முடிந்து சேஷ ஹோமம் ஆன பிறகு, எல்லோரும் "அப்பாடா!" என்று எப்படி கவலை தீர்ந்து சந்தோஷமாக ஒருவருடன் ஒருவர் பேசிக் கொள்வார்களோ, அதை விட ஆயிரம் மடங்கு சந்தோஷமாக நடிகர்கள் அப்போது பேசுவார்கள்.

50. தொழில் நடிகர்கள் அமெட்யூர்கள் என்ற வித்தி யாஸம் அற்று, ஒருவரை யொருவர் தூற்றாது, இருவரும் சேர்ந்து தமிழ் நாடக மேடையின் சீர் திருத்தத்தையே முன்னோக்காகக் கொண்டு, ஒத் துழைத்து, கலந்து நடித்து, தமிழ் நாடக மேடையைச் சிறந்த நிலைமைக்குக் கொண்டுவர, தொழில் நடிகர்களிலும், அமெட்யூர்களிலு முள்ள நடர்களையும் நடிகைளையும் மன்றாடிக் கேட்பதுடன், அவர்க ளுடைய இத் தகைய பிரயத்தனத்தில் இறைவன் அருள் பூரணமாய் இருக்க அவரைப் பிரார்த்திக்கிறேன்.

சுபம்.

பாரதி பிரஸ், மன்னார்குடி.

விளம்பரம்.

ஸ்ரீமான் S. K. பார்த்தஸாரதி ஐயங்கார், B.A., B.L.,
(டிஸ்ட்ரிக்ட் முன்ஸிப், மன்னார்குடி)
இயற்றிய

நாடகங்கள்.

A. RELIGIOUS AND PURANIC PLAYS, IN TAMIL.

*1.	"ஸ்ரீ இராமாநுஜாசாரியர்" (2nd Edition)	விலை : 12	அணா.
*2.	"ஸ்ரீ சங்கராசாரியர்"	,, 5	,,
*3.	"ஸ்ரீ விப்ர நாராயணர்" அல்லது "தொண்டரடிப்பொடி யாழ்வார்" (2nd Edition)	,, 10	,,
*4.	"திருஞானசம்பந்தர்"	,, 8	,,
†*5.	"ஸ்ரீ பக்த பரதன்" அல்லது "பாதுகா பட்டாபிஷேகம்"	,, 12	,,
6.	"ஸ்ரீ நாரதர்"	,, 12	,,
†*7.	"நளன்"	,, 12	,,

*Approved by the Text-Book Committee, Madras.

† For School Use. *For Library Use.

(Gazette:- 11—11—1930, 10—11—1931, and 15—11—1932.)

B. SOCIAL PLAYS AND FARCES, IN TAMIL.

1.	"ஸங்கிராந்தி" (A Farce) ...	விலை : 8	அணா.
2.	"வம்புக் கொடுமை" (Gossip-Evil) : (A Social Drama)	,, 14	,,
3.	"மாதவி"; "பெண்களே நடிக்கச் சிறுநாடக மும்மலர்ச் செண்டு" (A Nosegay of Three Playlets for Female Characters only.)	,, 9	,,
4.	"வெகுமதி": (பிரஹஸன நான் மணி மாலை) (A four-gemmed chain of Farces.)	,, 10	,,

C. A TOPICAL (TEMPLE-ENTRY) PLAY IN ENGLISH.

'Caste-Tyranny' (A Play for Male Characters only) : Rupee 1.

மேற்படி புஸ்தகங்கள் ஆசிரியரிடம் கிடைக்கும். தபால் சார்ஜ் பிரத்தியேகம்.