

வடமொழி நாடக மரபுகள்

லெட்சுமி மீனாட்சிசுந்தரம்.

தொன்மை

உலகின் தொன்மையான மொழிகளுள் ஒன்றாக விளங்குவது வடமொழி. ஒரு காலத்தில் தேவ பாஷை எனச் சிறப்பித்துக் கூறப்பட்ட வடமொழி இன்று வழக்கொழிந்த மொழியாகிவிட்டது. கிறிஸ்து பிறப்பதற்கு முன்னேயே, பல நூற்றாண்டுகளாகச் செழிப்புற வாழ்ந்த வடமொழியின் தொன்மையைப் போலவே அதன் நாடக மரபும் பழம்பெரும் வரலாற்றைக் கொண்டதாக விளங்குகிறது.

நால்வகை வேதங்களிலும் நடிகர், ஆட்டம் பற்றிய செய்திகள் இடம் பெறுகின்றன. சிலாலி, கிருசாகவர் என்ற இருவருடைய சூத்திரங்களையும் பாணினி மேற்கோளாக எடுத்தாண்டுள்ளமையால் பாணினி காலத்திற்கு முன்பே நாடகக்கலை வளர்ச்சி பெற்றுள்ள மையை அறியலாம். கி. மு. மூன்றாம், நான்காம் நூற்றாண்டுகளில் பாடலிபுத்திரத்தில் அரசாண்ட மௌரிய மன்னனின் அரசவையில் சுபந்து என்னும் கவிஞர் 'வாசவதத்தா நாட்டியதாரா' என்னும் அற்புதமான படைப்பைச் செய்ததாக வரலாறு கூறுகிறது. முன் அங்கத்தில் நடித்த ஒவ்வொருவரும் பின் அங்கத்தில் சாட்சிகளாய் வீற்றிருக்க அங்கத்தின் அங்கமாகக் கதை வளர்கிறது. இக்கற்பனை ஆரம்ப நிலையிலோ, சாதாரண நிலையிலோ தோன்றியிருக்க இடமில்லை. நாடகங்கள் மிகுதியாக மக்களிடையே புழக்கத்திற்கு வந்த பிறகே புதுக் கற்பனைகளில் மனம் ஈடுபடும். ஆகவே கி. மு. மூன்றாம் நூற்றாண்டில் வடமொழி நாடகங்களில் புதுமைகள் செய்யப்பட்டிருந்தன என்றால் அவற்றின் தொடக்கம் எவ்வளவு தொன்மையானதாக இருக்க வேண்டும்! கி. மு. முதல் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த அசுவகோஷர் எழுதிய 'சாரீபுத்திப் பிரகரணம், ராஷ்டிர பால பரிபுரூச்சா' ஆகியவை நாடகக்கலையில் இடைவிடாத வளர்ச்சியைக் காட்டுகின்றன. காளிதாசரும், 'சௌமில்லன்',; 'கவிபுத்திரன்' என்ற இரு நாடகக்கவிகள் இருந்ததாக 'மாளவிகாக்னிமித்திரம்' என்ற நாடகத்தில் குறிப்பிடுகிறார். வடமொழி நாடகத்தின் தந்தையாகக் கருதப்படும் பாசன் என்ற மகாகவி மௌரியர் காலத்தில் வாழ்ந்தவர் என்றும் அறிகிறோம். ஆகவே, வடமொழி நாடகங்களின் தொன்மையை அறிய முடிகிறது.

வடமொழியில் நாடகங்களைத் 'திருசிய காவியம்' என வழங்கினர். பார்ப்பதற்குரிய காவியமாகக் கருதப்பட்டது நாடகக்கலை. இக்கலை ரிக், யஜுர், சாமம், அதர்வணம் என்ற நான்கு வேதங்களோடு ஐந்தாவது வேதமாக வைத்து எண்ணப்பட்டது. தெய்வத்தன்மை வாய்ந்ததாகக் கருதப்பட்ட நாடகக்கலையின் தொன்மையை அறிய முடிகிறதே தவிர தோற்றத்தை அறிய முடியவில்லை. வடமொழி இலக்கிய வரலாறு எழுதப்படாமையே இதற்குக் காரணமாகக் கூறலாம்.

வடமொழி - கிரேக்க நாடகங்கள்

'கிரேக்க நாட்டை ஆண்ட அலெக்சாண்டரின் வெற்றியினால் தான் வடமொழியில் நாடகங்கள் தோன்றின; வடமொழி நாடகங்களின் தோற்றத்திற்குக் கிரேக்க நாடகங்களே வழிவகுத்தன' (1) என வீபர், வின்டிச் ஆகியோர் கருதுகின்றனர். 'யவனி' என்பவள் பெண் மெய்க்காப்பாளராக வருவதாலும், 'யவனிகா' என்பது திரையைக் குறிப்பதாலும், காதல், கற்பனை, நகைச்சுவை ஆகியவற்றைக் கருப்பொருளாகக் கொண்டிருப்பதாலும் வீபரும், வின்டிச்சும் மேற்கூறிய முடிவுக்கு வந்தனர். 'யவனிகா' என்னும் திரை இக்காலத்தில் பயன்படுத்தப்படும் திரையைப் போன்று பயன்படுத்தப்படவில்லை. அபினவகுப்தர் கூறுவது போல மேடைக்கும் நேயர்களுக்கும் இடையே பிரிவினை ஏற்படுத்தவே 'யவனிகா' பயன்படுத்த

தப்பட்டது. எனவே வடமொழி நாடகங்களுக்கும், கிரேக்க நாடகங்களுக்கும் ஒற்றுமைக் கூறுகள் உள்ளன என்று கொள்ள இடமுண்டு. ஆனால் வடமொழி நாடகங்கள் கிரேக்க நாடகங்களிலிருந்து தோன்றியவை அல்ல என்ற கருத்தை நிறுவுகின்றனர் கீத், பெக்கல் போன்ற ஆராய்ச்சியாளர்கள்.

வடமொழி நாடகங்களின் உள்ளடக்கமும், அமைப்பும் கிரேக்க நாடகங்களிலிருந்து வேறுபட்டவை. வடமொழி நாடகங்களில் துன்பியல் முடிவே கிடையாது. ஆயின் கிரேக்க நாடகங்களில் துன்பியல் நாடகமே சிறந்ததாகக் கருதப்படும். மேலும் இடம், காலம் இரண்டும் கிரேக்க நாடகங்களில் ஒன்றாக இருக்க வேண்டும். ஆனால் வடமொழி நாடகங்களில் இடம் மாறினாலும் அங்கம் மாறாது. அங்கத்திற்குள் களம் என்னும் சிறு பிரிவும் கிடையாது. எனவே, கிரேக்க நாடகங்களிலிருந்து வடமொழி நாடகங்கள் தோன்றவில்லை எனத் துணியலாம்.

நாடக இலக்கணங்கள்

வடமொழிக்கு இலக்கணம் வகுத்தவர் பதஞ்சலி முனிவர். முதன் முதலில் நாடகத்தின் வரைமுறைகளையும், இன்னின்னார் இன்னின்ன பாத்திரங்களை ஏற்க வேண்டும் எனவும், நாடகக் கருப்பொருள்களைப் பற்றியும், மொழிக்கு இலக்கணங் கூறும்போது பதஞ்சலி சொல்லிவைத்தார். மொழியின் வெளிப்பாடான இலக்கிய வகைகளுள், நாடகக் கலைக்கெனவே தனி இலக்கணம் வகுத்த நல்லார் பரதமுனிவர். 'நாட்டிய சாஸ்திரம்' பரத முனிவரின் படைப்பு. நாட்டியக் கலைகளுள் ஒன்றாக நாடகத்தைப் பரதமுனிவர் குறித்தார். நாயக - நாயகிகளின் இயல்புகள், அவர்களின் அங்க இலக்கணங்கள், அவர்களின் செயல்கள், உபபாத்திரங்கள் ஏற்போரின் அங்க இலக்கணங்கள் ஆகியவற்றையும் பரதமுனிவர் தெளிவுற விளக்கியுள்ளார்.

நாடகக் கரு

ஓர் உயிருக்குக் கரு இன்றியமையாதது போன்றே ஒவ்வொரு இலக்கியப் படைப்புக்கும் கரு இன்றியமையாதது. நாவல், சிறுகதை, கவிதை, நாடகம் போன்ற இலக்கிய வகைகள் கருவின்றிப் படைக்கப்பட்டால் அவை இயக்கமற்ற வெறும் சதைப் பிண்டம் போலவே திகழும். உயிரற்ற உடல் பயன்படாதது போன்றே இப்படைப்புக்களாலும் பயன் விளையாது.

வடமொழி நாடகவியலார் பொருளை இருவகைப் படுத்துவர். அவையாவன வருமாறு :

1. (முதற்பொருள்) - அதிகாரிகம்
2. (வழிப்பொருள் அல்லது சார்புப்பொருள்) - பிரசாங்கீகம்

இவற்றுள் முதற்பொருளையே நாம் தமிழில் கருப்பொருள் (plot) என்கிறோம். இக்கருப்பொருளை, "நாயக நாயகியரின் நோக்கோடு தொடர்புடையது" (2) எனலாம். வடமொழி நாடகக் கருப்பொருள் பற்றி,

"காதலும் போரும் இந்திய நாடகப் பொருள்கள். துன்பியல் நாடகத்திற்கு இடமில்லை. மரணத்துக்கு அப்பால் ஓர் அமர வாழ்வைப் பார்க்கின்ற இயல்பு இந்தியரிடையே வேருன்றி நிற்கின்ற காரணத்தால் துன்பியல் நாடகத்தை நாடவில்லை" (3).

எனக் கருத்துரைக்கிறது கலைக்களஞ்சியம். வடமொழி நாடகங்களின் கருப்பொருள் பற்றிய மேனூட்டறிஞர் வில்சனின் கருத்தும் இவண் நினையத் தரும்.

"இந்து நாடகக்கலை குடும்ப வாழ்க்கை முறையைப் பற்றியும் வீரமான வாழ்க்கையைப் பற்றியும் அமைகிறது. கற்பனையினால் எழுந்த இலக்கிய

மாகவும், பாரம்பரியமாக வந்த இதிகாச புராணக் கதாபாத்திரக் குண தியங்களுடன் கூடியதான பலவித பேதங்களைத் தன்னுள் கொண்டதா கவும் சிறந்து காணப்படுகிறது" (4).

இந்து நாடகக்கலை எனக் குறிப்பதால் இந்தியாவில் உள்ள அனைத்து மொழி நாடகங்களுக்கும் பொதுவான மரபையே வில்சன் கூறுகிறார். வடமொழியும் இந்திய மொழியாதலின் வில்சன் கருத்து ஏற்படையதே.

வடமொழி நாடகங்கள் காதலைப் பற்றிப் பேசினாலும் பிரிவையே அதிகமாகக் காட்டுகின் றன. எடுத்துக்காட்டாகச் சாகுந்தலம், விக்கிரம ஊர்வசீயம் போன்ற நாடகங்கள் பிரிவுக்கு அதிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கின்றன. இரு உள்ளங்களும் பிரிவில் தூய்மையான காதலைக் கொண்டு ஆத்ம சக்தியால் கட்டுண்டு விடும் என்ற நம்பிக்கையின் அடிப்படையிலேயே பிரிவை அதிகம் காட்டினர். தமிழில் உள்ள சங்கப் பாடல்களில் தலைவனைப் பிரிந்த தலைவி ஆற்றியிருக்கும் ஒழுக்கத்தை முல்லைத்திணை என்பர். இங்ஙனம் தலைவனைப் பிரிந்த தலைவியை 'முல்லை சான்ற கற்பினள்' எனச் சங்கப் பாடல்கள் போற்றுகின்றன. பிரிவுக் காலத்தில் தலைவியின் அன்பு மேலோங்கி நிற்கும். தமிழ்ப் பண்பாட்டினைப் போலவே வடமொழி நாடகங்களிலும் பெண்களின் காதற்பிரிவுக்கு மிகுதியான முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படுகிறது.

சார்புப் பொருள் (subplot)

வடமொழி நாடகங்களில் சார்புப்பொருளை ஐந்து வகையாகப் பகுப்பர். அவை பீசம், விந்து, பதாகை, பிரகாீ, காரியம் என்பன (5). சார்புப்பொருள் என வடமொழி நாடக நூலார் கூறுவது நாடக நிகழ்ச்சிகளை ஆகும்.

'பிரதான நெருக்கடிக்கு இட்டுச் செல்லும் நிகழ்ச்சிகளின் வரிசையே கரு' என நாவலுடைய கருவைப் பற்றிக் கருத்துரைப்பர் (6). நாவலுக்கும், நாடகத்துக்கும் ஒற்றுமைகள் உள்ளபடியால், நாவலுக்குரிய கருவின் விளக்கம் நாடகத்துக்கும் பொருந்துவதாகும். வடமொழி நாடகங்களில் தலைவன் - தலைவியைச் சுற்றியே நாடக நிகழ்ச்சிகள் நிகழும். எடுத்துக் காட்டாகச் சாகுந்தலம் என்ற நாடகத்தில் அனைத்து நிகழ்ச்சிகளும் நாயக, நாயகியான துஷ்யந்தன், சகுந்தலையைச் சுற்றியே நடக்கின்றன.

நாடக நிகழ்ச்சிகள் ஏதேனும் ஒரு நோக்கை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுதப்படும். இந்நாடக நிகழ்ச்சிகளை முன்னர்க் கூறிய பீசம், விந்து, பதாகை, பிரகாீ, காரியம் என ஐந்தாகப் பகுப்பர். இவற்றைக் கீழ்க்கண்டவாறு விளக்கலாம்.

1. பீசம் - விந்து; - நாடகத்தின் தொழிற்பாடு அரும்பி முளைக்கும்.
2. விந்து - துளி: - தேங்கி நிற்கும் கதையின் நிகழ்ச்சியை வேகமாகச் செயல்பட வைக்கும். இதனை 'மசக்கை எண்ணெய் போடுவது போல' (7) என்கிறார் நவாலியூர் நடராசன். நாடகக் கதையில் பல சிறு நிகழ்ச்சிகள் புகுத்தப்படுவ தால் நாடகக் கோவை சில சமயங்களில் பாதிக்கப்படும். அவ்வண்ணம் பாதிக்காமல் பல சிறு நிகழ்ச்சிகளை ஒன்றாக இணைக்கும் பசை என்று இதனை அழைக்கலாம்.
3. பதாகை - நாடகக்கிரியை அமைப்பில் ஒரு சம்பவம். இதனால் கதையின் ஓட்டம் துரிதப்படும் அல்லது தடைப்படும். சில சமயங்களில் நாடக ஆர்வத்தை மேலுந் தூண்டுவதாக அமையும். சில சமயங்களில் நாடகத்தின் முடிவுப் பகுதி வரைக்கும் பதாகை வளரும்.
4. பிரகாீ - நாடகச் செயல்பாட்டில் வரும் சிறிய நிகழ்ச்சி. கதைப்போக்கிற்கு முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாக பிரகாீ கருதப்படுவதில்லை. இந்நிகழ்ச்சியில் தலைமை

மாந்தர்கள் கலந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற விதியும் இல்லை.

5. காரியம் - சிக்கல்கள் தீர்ந்து நாடகம் முடிவடைதல்.

மேற்கூறப்பட்ட இவ்வைந்து நிகழ்ச்சிகளையே வேறுநோக்கில் வடமொழி நாடக இலக்கணிகள் 'அவத்தை' என்றும் அழைப்பர். அவத்தைகளையும் ஐந்தாகப் பகுத்துள்ளனர். அவையாவன கீழ்வருமாறு :

1. ஆரம்பம் - நாடகச் செயலின் நோக்கமே ஆரம்பம். ஏதேனும் ஒரு செயலைக் காரணமாகவோ அல்லது நோக்கமாகவோ கொண்டு நிகழ்வது.
2. பிரயத்தனம் - நாடக வளர்ச்சிப் படிநிலைகளில் இரண்டாம் படிநிலை. நோக்கத் திற்கு ஏற்ப முயற்சி செய்வது.
3. பிரத்தியாசம் அல்லது பிரத்திசம்பவம் - நோக்கம் நிறைவேறும் என்ற நம்பிக்கை.
4. நியதாத்தி - துன்பங்களை நீக்கினால் குறிக்கோள் நிறைவேறும் என்ற துணிவு பிறக்கும்.
5. பலாகமம் - நோக்கம் நிறைவேறிப் பயனடைதல்.

மேலே காட்டப்பட்ட இவ்வைந்து அவத்தைகளும் அதனதன் இயற்கையான முடிவுக்கு இட்டுச் செல்லும் முறையை அனுசரித்து ஐந்து சந்திகளாகப் பிரிப்பர். சந்திகளுக்கும் அவத்தைகளுக்கும் வேறுபாடுகள் கிடையா. முகம், பிரதிமுகம், கருப்பம், விமர்சம், நிர்வகனம் என்பன ஐந்து சந்திகள். இவற்றை முறையே ஆரம்பம், பிரயத்தனம், பிரத்தியாசம், நியதாத்தி, பலாகமம் என்ற ஐந்து அவத்தைகளோடு ஒப்பிடலாம். பெயர் முறையில் வேறுபாடு உண்டே தவிரச் செயல்முறையில் வேறுபாடு இல்லை.

தமிழ் நாடகங்களின் நிகழ்ச்சிகளைத் தொடக்கம், குழப்பம், உச்சநிலை, வீழ்ச்சி, முடிவு என ஐந்தாகப் பகுப்பர். தமிழ் நாடகங்களுக்கு வகுக்கப்பட்ட இலக்கணங்கள் காலவெள்ளத்தில் அழிந்தமையால், வடமொழி - ஆங்கில நாடக மரபுகளைத் தழுவிப் பரிதிமாற்கலைஞர் 'நாடகவியல்' என்ற நூலைத் தமிழ் நாடக உலகிற்குத் தந்தார். வடமொழி நாடகவியலார் கூறும் ஐந்து சந்திகளையே பெயர் மாற்றத்துடன் (இறுதி இரண்டு சந்திகள் மட்டும் பெயர் மாற்றம் கண்டுள்ளன) கூறுகிறார் பரிதிமாற்கலைஞர். நாடகக் கதை நிகழ்ச்சிகளைப் பயரின் வளர்ச்சி நிலையோடு ஒப்பிடும் பரிதிமாற் கலைஞரின் போக்கு நவில்தொறும் நயம் பயப்பது. முகம் என்ற சந்தியை விளக்குகையில் பரிதிமாற் கலைஞர் 'பின்னர் வளர்ந்து கதிராகிப் பெரும் பயனளிக்கும் முனையானது திடீரென்று உழவுத் தொழில் இயன்ற நிலத்தின்கண் நுட்பமாய்க் காணப்படுதல் போல நாடகத்தில் பின்னர் நடக்கும் விடயங்கள் யாவற்றினுக்கும் உற்பத்தித் தானமாய் உண்டாகி நுட்பமாய்க் காணப்படும் சம்பவமே இம்முகமாம்' (8) எனத் தெளிவாக்குகிறார். இது போன்றே பிரதிமுகம், கருப்பம், விளைவு, துய்த்தல் என்பனவற்றிற்குரிய விளக்கங்களைக் கீழ்க் கண்டாங்கு விளக்குகிறார்.

"முனை தோன்றியது முதல் இலைகள் தழையப்பெற்று நாற்று வளரும் தன்மை போல முகமாகத் தோன்றிய விடயம் முதிர்வது பிரதிமுகமாம்" (9)

"பயிரினுக்கு விரோதமாகக் களைகள் தோன்றுதலும் அவைகள் களையப் பட்டொழிதலும் உள்ளீடு நன்றாகப் பொருந்துதலும் போல விடயம் முதிர்ந்துழி இடையூறுகள் வெளிப்பட்டுத் தோன்றுதலும் அவைகள் ஒழிதலும் அதன் பின்னர் விடயத்தினின்றும் பயன் சிறிது தோன்றுதலுமே கருப்பமாம்" (10)

"கதிர் பழுத்துத் தலை சாயும் அமையத்து விலங்குகள் வருமாதலின் அவைகளைத் தடுத்தலும் கதிர்கள் அறுக்கும் பருவத்தை அடைந்து நின்றலும் போல்வது விளைவு" (11)

"முற்றிய கதிர்களை அறுத்து நல்ல நெற்குவைகள் செய்து களத்தினின் றும் வீட்டிற்குக் கொண்டுபோய்த் தாமும் தம்மினத்தாரும் அனுபவித்து மகிழ்ச்சி அடைவது துய்த்தலாகும்" (12)

முன்னர்க் காட்டப்பட்ட ஐந்து சந்திகளுள் மூன்றை மட்டும் பெயர் மாற்றத்து வடமொழிப் பெயர்களாலேயே குறித்திருக்கிறார் பரிதிமாற் கலைஞர். தமிழில் கூறப்படும் தொடக்கம் முதலாக முடிவு ஈறாக உள்ள ஐந்து நிலைகளும் ஆங்கில மரபு தழுவியவை; நாவலுக்கும் பொருந்துபவை.

வடமொழி நாடக நிகழ்ச்சிகளில் தலைவனும், தலைவியும் சந்திக்க உருவாக்கப்படும் சூழ்நிலைகள் (stereotyped) ஏறத்தாழ ஒன்று போலவே இருக்கும். மதம் பிடித்த யானையிடமி றுந்து தலைவியைக் காப்பாற்றுவதாகவே கதாநாயகர்கள் படைக்கப்பட்டனர். இவண் நம் தமிழ்ப் பண்பாட்டில் இடம் பெறும் 'களிறுதருணர்ச்சி' என்ற அகத்துறை நினையத்தக்கது. சங்கப் பாடல்களில் இத்துறைப் பாடல்கள் இடம் பெற்றுள்ளமையை வடமொழி நாடக மரபோடு ஒப்பிடலாம்.

நாடகப் பாத்திரங்கள்

வடமொழி நாடகங்களின் பாத்திரப்படைப்பில் ஒரே மாதிரியான வாய்பாடு தான் கையாளப்பட்டுள்ளது. நாடகத்தின் நாயக, நாயகியர் ஒழுக்க சீலர்களாயும், கல்யாண குணங்கள் பொருந்தியவர்களாயும் படைக்கப்படுவர். தலைவன், தலைவியரின் தோழனும், தோழியும் முறையே உபதலைவனாகவும் உபதலைவியாகவும் படைக்கப்படுவர். இவ்விருவரும் நாயக, நாயகியரை விடச் சற்று மாற்றுக் குறைந்தவர்களாகவே படைக்கப்படுவர். வடமொழி நாடகங்களில் பெண்களே பெண்களின் பாத்திரத்தை ஏற்று நடித்து வந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

விதூஷகன் இல்லாத வடமொழி நாடகமே இல்லை. கதாநாயகன் சோகத்தில் ஆழ்ந்த போதோ அல்லது கதாநாயகியை எண்ணியபடி அடையமுடியாமல் துயருறும் போதோ தலைவனுக்கு மனமகிழ்ச்சியை ஊட்டுமாறு பேச விதூஷகன் படைக்கப்படுவான். இருபொருட் படச் சிலேடை மொழிகள் பேசியும், சர்க்களில் பூன் செய்வது போலப் போலி நடிப்புச் (mimicry) செய்தும் நகைச்சுவையை வரவழைப்பான். இவனுடைய உரையாடல்களும் ஒரே மாதிரியாகத் தான் இருக்கும். ஏனெனில், விதூஷகனின் பாத்திரம், மனத்திற்கு மகிழ்ச்சியூட்டும் ஒரே காரணத்திற்காகத் தான் படைக்கப்படுகிறது. விதூஷகன் அந்தணனாகவே காட்டப்படுவான்.

விடன் என்ற பாத்திரம் கலைவல்லானாக வடமொழி நாடகங்களில் படைக்கப்படுவான். ஆயின் இப்பாத்திரத்தைக் காளிதாசனோ, பவபூபதியோ படைக்கவில்லை. ஆனால், 'மிருச்சக டிகத்தில்' விடனின் பாத்திரப் படைப்பு பூரண வளர்ச்சி அடைந்த நிலையில் படைக்கப்பட்டிருக் கின்றது. விடன் பாத்திரம் அரசனுடைய வைப்பாட்டியின் சகோதரனாகப் படைக்கப்படும். சகாரன், சியாளன் என்ற பெயர்களாலும் விடன் அழைக்கப்படுவான். தலைவன், தலைவி உபதலைவன், உபதலைவி, விதூஷகன், விடன் ஆகிய பாத்திரப் படைப்புகள் எல்லா வடமொழி நாடகங்களிலும் இடம் பெறும். இவை தவிரக் கதையின் வளர்ச்சிக்கேற்பப் பிற பாத்திரங்களும் படைக்கப்படும். வடமொழி நாடகப் பாத்திரங்களை உத்தமர், மத்திமர், அதமர் என மூன்றாகப் பகுப்பர்.

வடமொழி நாடகங்களில் உபதலைவனைப் புகுத்துவதற்கு இரண்டு காரணங்கள் சொல்லப்படுகின்றன.

1. தலைவனால் உபதலைவனும், உபதலைவனால் தலைவனும் சிறப்புறுவர். அதாவது ஒருவருடைய பண்பை விளக்க மற்றொருவர் அடித்தளமாக அமைவர்.
2. இரண்டு கதைகள் இடம் பெறும்போது மூலக்கதைக்குத் தலைவனும், இடையில் வரும் கதைக்கு உபதலைவனும் இன்றியமையாத பாத்திரங்களாகக் கருதப்படுவர்.

வடமொழி நாடகங்களில் பாத்திரப் படைப்பைப் பொறுத்தவரை பொதுவான ஒரு முடிவுக்கு வரலாம். 'மனிதப் பண்பாட்டை விளக்காத எந்த ஒரு செயலும் நாடகத்தில் இருப்பது பயனற்றது' (13) என்ற ஹென்றி ஆர்தர் ஜோனின் கருத்துக்கு இயையவே வடமொழி நாடகப் பாத்திரப் படைப்புகள் விளங்குகின்றன.

உரையாடல்கள்

நாடகங்களின் வெற்றிக்கு உரையாடல்களும் பேருதவி புரிகின்றன. வடமொழி நாடகங்களைப் பொறுத்தவரை இருவிதமான உரையாடல்கள் கையாளப்பட்டன. உயர்நிலையில் இருந்த பாத்திரங்கள் சமஸ்கிருதத்தில் பேசினர். பிற பாத்திரங்கள் கொச்சைத்தன்மை கலந்து பிராகிருத மொழியில் பேசினர் (14). தொடக்க காலத்தில் சமஸ்கிருதமும் பிராகிருதமும் இணைந்தே விளங்கின. நாளடைவில் பிராகிருதம் தனிமொழியாகக் கருதப்பட்டது.

பிராகிருதம், சமஸ்கிருதம் என்ற இரு மொழிகளுக்கும் உள்ள வேறுபாடுகளை பார்பரா ஸ்டோவர் மில்லர் கீழ்க்கண்டவாறு கூறுகிறார்.

'சமஸ்கிருதத்துக்கும் பிராகிருதத்துக்கும் உள்ள வேறுபாடுகள், வசன கவிதைக்கும், உரைநடைக்கும் உள்ள வேறுபாடுகளோடு இயைந்து வருவன. வடமொழி நாடகங்களின் பெரும்பாலான வசனகவிதைகள் சமஸ்கிருதத்திலேயே அமைந்துள்ளன; உரைநடையில் அமைந்துள்ள உரையாடல்கள் முக்கியமாக பிராகிருதத்தில் இருக்கின்றன. விளக்கங்களுடன் அமைந்த வசனம் பாடல்களுக்காக ஒதுக்கப்பட்டது. சமஸ்கிருத வசனகவிதைகள் கற்பனையும் உருவகமும் செறிந்தவையாய், அளவான யாப்பு வடிவங்களுடன், மரபுக்கவிதைகளாக அமைகின்றன. பிராகிருத வசனங்கள் கவிதைப் பண்பு மிக்கவாயும், ஒலி வடிவங்களுக்கு அழுத்தம் கொடுப்பனவாயும் உள்ளன. (15)

சமுதாய ஏற்றத்தாழ்விற்றேற்ப மொழிநடையும் அமைந்திருந்த போக்கை வடமொழி நாடகங்கள் தெளிவாக்குகின்றன. உயர்நிலைப்பாத்திரம், தாழ்நிலைப் பாத்திரம் என்ற வேறுபாடுகளுக்கேற்ப மொழிநடையும் கையாளப்பட்டது. ஆயின் உயர்நிலைப் பாத்திரமாக அமையும் விதூஷகன், அந்தணனாக இருப்பினும் பிராகிருதத்தில் பேசுகிறான். 'நகைச்சுவை நிறைந்த அவனுடைய பேச்சு விதிவிலக்காக அமைகின்றது'. (16)

நாடக உத்திகள்

வடமொழி நாடகங்களில் ஐந்து வகையான உத்திகள் கையாளப்பட்டிருப்பதனை 'அர்த்தோபட்சேபகம்' என்பர். 'அர்த்தோபட்சேபகம்' குறிப்புமொழிகளையே உணர்த்துகின்றது.

1. அந்தரசந்தி - இதனை "இடைப்புணர்வு" என மொழி பெயர்க்கிறார் நவாலியூர் நடராசன் (17). கனவு, அசாரி, திரைக்குப் பின்னிருந்து சொல்லுதல் ஆகியவை அந்தரசந்தியின் பாற்படும்.
2. சுவாகதம் - நடிகர் வெளிப்படையாகப் பேசாமல் தனக்குள்ளேயே பேசுவது. இதனைத் தனிமொழி என்பர்.

3. அபவாரிதம் - நடிகன் ஒருவனுக்கு மாத்திரம் கேட்கும்படி பேசுவது. இதனை முன்னிலைமொழி என்பர்.
4. சனூந்திகம் - நடிகர் அவையினர்க்குக் கேளாதவாறு தம்முள்ளேயே உரையாடுவது சனூந்திகமாம்.
5. ஆகாஷ்பாஷிதம் - நடிகரை அரங்கிற்குக் கொண்டு வராமல் பாவனையால் பேசுவது.

வடமொழியில் தனிமொழியை (monologue or soliloquy) இருவகையாகக் கூறுவர். சவாகதம் தனக்குள்ளேயே பேசுவது; அவையினர்க்கு இது கேட்கக் கூடியது. ஆயின் சனூந்திகம் அவையினர் கேளாதவாறு தனக்குள்ளேயே பேசுவது.

வடமொழி நாடகங்களில் தனிமொழிகள் மிகுதியாக இடம்பெறும். தலைவனும் தலைவியும் நிச்சயம் ஒவ்வொரு தனிமொழியாவது பேசுவர். மக்களின் மனங்களில் பாத்திரங்களின் விசேஷத்தன்மையைப் பதிய வைக்க இத்தனிமொழிகள் பயன்படுத்தப்பட்டன.

நடிப்புக்கலை

வடமொழி நாடகங்களைப் பொறுத்தவரை ஒரு பாத்திரத்தின் வேட்புனைவைக் கொண்டே அப்பாத்திரத்தினைப் பற்றிய செய்திகளை எளிதில் கூறிவிடலாம். உடைகளை வைத்தே பாத்திரங்களை இன்னின்றார் என மதிப்பிட்டு விடலாம் என்பது பரதமுனிவரின் கருத்து. முனிவர் மரவுரி தரிப்பர். தேவர்களும் அரசர்களும் ஆடம்பரமான உடைகள் அணிவர். பிறர் வெள்ளை ஆடைகளை உடுப்பர். யாதவர் குலப்பெண்கள் நீலநிறமுள்ள சேலைகளை அணிந்தனர். உடைகளின் நிறங்களை வைத்து நாடக நிகழ்ச்சிகளைக் கூறிவிடமுடியும். அழுக்கு ஆடை துக்கத்தையும், தூரதேசப் பயணத்தையும், புத்தி மாறாட்டத்தையும் குறிக்கும். வெள்ளை ஆடை வழிபாடு, ஜபம் ஆகியவைகளுக்கு ஏற்றது. விரித்த தலைமயிர் துன்பம், பைத்தியம் ஆகியவற்றுக்கு அடையாளம். இங்ஙனம் ஆடை, அணிகளைக் கொண்டு பாத்திரங்களை அறியமுடியும். இதற்கு ஆஹாரிலாபிநயம் என்று பெயர்.

ஆஹாரிலா அபிநயம் தவிர நடிப்பினை வெளிப்படுத்தும் பிற அபிநயங்களும் உண்டு. அவை வாசிகாபிநயம், சாத்துவிகாபிநயம், அங்கிகாபிநயம் என்பன. நடிகர்கள் பேசக்கூடிய உரையாடல்களைக் கொண்டு கதையைத் தெரிந்து கொள்வது வாசிகாபிநயம் எனப்படும். முகபாவங்கள் மூலம் விளக்குவது சாத்துவிகாபிநயம். அங்கசேஷ்டைகள் மூலம் நடித்துக் காட்டுவது அங்கிகாபிநயம். இம்மாதிரி அபிநயங்களால் கடவுளர், பொருள்கள் ஆகியவற்றைத் தெரிவிப்பதை 'முத்திரை' என்று பரதநாட்டியத்தில் அழைப்பர். இந்த முத்திரைகள் நாடகத்திலும் பயன்பட்டன. இதனால் கதையில் சொல்ல முடியாத செய்திகளை அபிநயங்கள் மூலம் காட்டிவிடலாம்.

காட்சியமைப்பு

வடமொழி நாடகங்களில் சிறப்பான வருணனைக் காட்சிகள் அமையும். இவை விரிவானதாகவும் திகழும். வடமொழி நாடகங்களில் காட்சியமைப்பு நாடக உத்திகளோடு நிகழ்ந்தது. நாடகம் பார்க்கும் மக்களுடைய மனங்களில் ஒரு நிலைக்களத்தைப் பற்றிய ஊகம் உருவாகும் வகையில் (improvised stage) நாடகங்களை அமைத்தனர். நாடகத்தினுள் நாடகம் வந்தால் மேடையின் கடைசிப் பகுதியில் நடித்துக்காட்டினர். இன்று மேடுகளில் கையாளப்படும் காட்சி நுணுக்கங்கள் வடமொழி நாடகங்களில் மிகப் பழங்காலத்திலேயே கையாளப்பட்டன என்றால் வடமொழி நாடகக்கலையின் தொன்மையும் வளர்ச்சியும் வியக்கத்தக்கன!

நாடகமேடையில் இனிய சுவையும் பாவங்களும் நிறைந்த இடங்களையே காட்டினர். வெற்று நிகழ்ச்சிகள் இரு அங்கங்களுக்கு நடுவிலேயும், முக்கியமில்லாத பாத்திரங்களான சேடி போன்றோர் தோன்றும் 'பிரவேசகம்' என்ற சிறுகாட்சியின் மூலமும் தெரிவிக்கும் மரபு இருந்தது. அரங்கில் உடை களைவது, முத்தமிடுவது, படுப்பது, முதுகைக்காட்டிக்கொண்டு

பேசுவது ஆகிய காட்சிகளைக் காட்டக்கூடாது என்ற விதியும் இருந்தது.

வடமொழி நாடக மரபுகளுள், முதுகைக் காட்டிக் கொண்டு பேசும் மரபினைத் தேவையற்றது எனக் கருதினர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார். தமிழில் முதுகைக் காட்டிக் கொண்டு பேசக்கூடாது என்ற நிபந்தனை கிடையாது. இருப்பினும்,

"சமஸ்கிருத நாடக சாஸ்திரங்களில் ரங்கத்தில் முதுகைக் காட்டிக் கொண்டு பேசக்கூடாதென்ற நிபந்தனை உண்டு. அது மிகவும் நல்ல நிபந்தனையே. ஜனங்களுக்கு முதுகைக் காட்டிக் கொண்டு பேசினால் நிங்கள் பேசுவது எப்படித் தெளிவாகக் கேட்கும்? ஆகவே நாடகத்தில் தேர்ச்சி அடைய வேண்டுமென்று விரும்பும் எனது இளைய நண்பர்களுக்கு நான் கூறுவது என்னவென்றால் ரங்கத்தின் மீதிருக்கும் மற்ற நாடகப் பாத்திரங்களைப் பார்த்துப் பேச வேண்டிய சந்தர்ப்பம் தவிர, மற்ற சந்தர்ப்பங்களிலெல்லாம் அவர்கள் தலையளவுக்கு இரண்டு முழு உயரமாகப் பார்த்துப் பேசுங்கள். இதனால் உங்கள் வார்த்தையும் நன்றாகக் கேட்கும். உங்களுக்கும் ரங்கபீதி உண்டாகாது" (18).

எனக் கருத்துரைப்பார். சம்பந்த முதலியார் காலத்தில் அறிவியல் வளர்ச்சி முழுமை அடையாத சூழ்நிலை. ஒலிபெருக்கிகளைப் பயன்படுத்த இயலாத நிலையில், அவருடைய அறிவுரை பயனளிக்கும். எனவே இன்றைய சூழ்நிலையில் நாடகமேடையில் முதுகைக் காட்டக் கூடாது என்ற விதி பொருத்தமற்றது. ஆகவே வடமொழி நாடகமேடை மரபுகளைப் பொறுத்த வரை, இம்மரபு காலத்திற்கு ஒவ்வாததாக உள்ளது என்று துணியலாம். மேலும் சம்பந்த முதலியார் கோயம்புத்தூரில் வின்சென்ட் என்பவர் கட்டிய நாடகசாலை நடிகர்களுக்குப் பல வகையில் பயன்பட்டதையும் தெரிவிப்பதால், (19) அறிவியலின் துணையால் வடமொழி நாடக மரபுகள் சில தேவையற்றவை என்பதும் புலனாகும்.

நாடக முடிவு

வடமொழி நாடகங்களில் இடையிலோ, இறுதியிலோ இறப்பு நிகழ்ச்சிகளைக் காட்டுவ தில்லை. ஆயின் பாத்திரங்கள் அடையும் துன்பத்தைக் காட்டுவர். முடிவில் அனைத்துத் துன்பங்களையும் கடந்து நாடகப் பாத்திரங்கள் இன்பத்தை அடைவதாகப் படைத்தனர். இம்மரபு வடமொழி நாடகங்களில் மட்டும் இல்லை. இந்தியமொழி நாடகங்கள் அனைத்திலும் உண்டு. இதற்குக் காரணம் முன்னர்க் காட்டியபடி (20) மரணத்துக்கு அப்பால் ஓர் அமரவாழ்வைப் பார்க்கின்ற இந்தியரின் இயல்பேயாம்.

சுவைகள்

வடமொழி நாடக நூலார் சுவைகளை 'ரஸங்கள்' என்றனர். பரதமுனிவர் ரஸம் எட்டென்றே கூறினர். கி. பி. ஒன்பதாம் நூற்றாண்டில் 'சாந்தம்' என்ற ஒன்பதாவது ரஸம் உத்பாதர் என்பவரால் சேர்க்கப்பட்டது என்பர். பின் வந்த ஆனந்தவர்த்தனர், அபிநவகுப்தர் ஆகியோர் ஏற்றுக் கொள்ளவே, வடமொழியில் 'நவரஸங்கள்' என்ற சுவைகளை ஒன்பதாக வழங்கினர். பரதமுனிவர் ஒவ்வொரு ரஸத்திற்கும் 'ஸ்தாயிபாவம்' உண்டென்றார். வடமொழி கூறும் நவரஸங்கள் வருமாறு :

1. சிருங்காரம் (காதல்)
2. வீரியம் (வீரம்)
3. ஜுகுப்சா அல்லது பீப்சா (வெறுப்பு)
4. குரோதா அல்லது ரௌத்ரா (கோபம்)
5. ஹாஸ்யா அல்லது ஹாசா (நகை)
6. கருணா (இரக்கம்)
7. விஸ்மயா அல்லது அற்புதா (மருட்கை)

8. பயா அல்லது பயநகம் (அச்சம்)
9. சாந்தா (சமநிலை)

ஹர்ஷனுடைய நாடகங்களில் காதற்சுவை மலிந்திருந்தது. ஹர்ஷன் படைத்த நாயகியர் காதுலுக்காக எதையும் தியாகம் செய்யக் கூடியவர்கள்; நாயகர்களோ காதுலுக்காக அரியணையையும் துறந்தனர். எனவே ஹர்ஷன் காதுலுக்கு முக்கியத்துவம் வழங்கினார் (உ. ம. : பிரியதர் சிகா; ரத்னாவளி; நாகாநந்தம் என்பவை). காளிதாசரின் நாடகங்களும் காதுலைப் பேசுவனவே.

பவபூபதி மனித உணர்வுகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து எழுதினார். மனிதனின் சோக உணர்வுக்கு மேம்பட்டு எந்த உணர்வும் இல்லை என்ற அடிப்படையில் சோகரஸம் ததும்பும் நாடகங்களை எழுதினார். பட்டநாராயணரின் 'வேணிசம்ஹாரம்' வீர உணர்வை அடிப்படையாய் வைத்து எழுதப்பட்டது. பல்கவைக் களஞ்சியமாகத் திகழ்வது 'மாதவிமாத வம்'.

நாடக அரங்குகள்

பரத முனிவரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் நாடக அரங்குகள் பற்றிக் கூறப்படுகின்றன. இந்நாட்டிய சாஸ்திரத்துக்கு அபிநவகுப்தர் 'அபிநவபாரதி' என்னும் உரை எழுதினார். இவ்வுரை நூலில் நாட்டிய சாஸ்திர விதிகளும் பிற நூற்களில் கூறப்பட்ட விதிகளும் உள்ளன. நாடக அரங்கம் மூவகைப்பட்டது.

1. விக்ரிஷ்டா அல்லது விகிருதம்
2. சதுஸ்ரா அல்லது சதுரசிரம்
3. திரியஸ்ரா அல்லது திரியசிரம்

இவற்றுள் விக்ரிஷ்டா என்பது 'மலைக்குகை போன்றது' (21) எனவும், செவ்வக வடிவமுடையது எனவும் கூறுவர். சதுஸ்ரா என்பது சதுர வடிவில் அமைந்தது. திரியஸ்ரா என்பது முக்கோண வடிவம் உள்ளது. சாதாரண மக்கள் கூடும் இடங்களில் அமைக்கப்பட்டது. இம்மூன்றும் நாடக மேடையின் வடிவத்தைக் கொண்டு பாகுபடுத்தப்பட்டவை. மேடையின் அகலத்தைக் கொண்டும் இம்மூன்று அரங்கங்களை மேலும் மூன்றாக வகைப்படுத்தலாம். அவைகளைக் கீழே காணலாம்.

1. சேஷ்டம்	-	54 முழ அகலம் உடையது
2. மத்தியமம்	-	32 முழ அகலம் கொண்டது
3. அவரம்	-	16 முழ அகலம் வாய்ந்தது

இம்மூன்றனுள் மத்தியமமே உகந்தது என்பது பரதமுனியிள் கருத்து. ஏனெனில் இவ்வகை அரங்கில் தான் காட்சிகளை, முகபாவங்களை மக்கள் தெளிவாகக் காண இயலும்; நடிகனின் பேச்சினைத் தெளிவாகச் செவிமடுக்க முடியும் என்றார் பரதமுனி. எடுத்துக் காட்டாக விகிருதமத்தியமம் என்ற அரங்கத்தை எடுத்துக் கொண்டால் இது 32 முழ அகலமும், 64 முழ நீளமும் கொண்டது. இது இரு சமப்பாகங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டு முன்பாகம் நாடகம் பார்க்கும் மக்களுக்கென ஒதுக்கப்பட்டது. இதற்கு 'பிரேட்சா கிருகம்' என்று பெயர். இங்குள்ள இருக்கைகள் கல், மரம் ஆகியவற்றால் அமைக்கப்பட்டு வரிசைக்கு மேல் வரிசையாய்ப் படிக்கட்டு போன்ற (gallery) வடிவமுடையன. இதற்குப் 'பிரேட்சா கிருகம்' என்று பெயர். பிற்பகுதி மேலும் இரண்டு சமப்பாகங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கும். இதன் பிற்பகுதி நடிகர்கள் வேடம் புனைந்து கொள்ளும் 'நேபத்யகிருகம்' என்றழைக்கப்படும். இது 32 முழ அகலமும் 16 முழ நீளமும் கொண்டது. முன்பகுதி மேலும் இரண்டு பாகங்களாகப் பிரிக்கப்படும். இவ்வங்கணங்களுள் பிற்பகுதிக்கு 'ரங்கசிரஸ்' என்று பெயர். இது 32 முழ அகலமும் 8 முழ நீளமும் உடையது. நேபத்யகிருகத்திலிருந்து ரங்கசிரசுக்கு வருவதற்கு இரண்டு வாயில்கள் உள்ளன. இரு வாயில்களுக்கும் இடையே உள்ள சுவரில் மான், மயில் போன்றவைகளும், பிற பறவைகளும், பதுமைகளும் மரத்தால் செய்யப்பட்டுப் பதிக்கப்பட்டிருக்கும். இச்சுவருக்கு முன் ஆடவர் ஒருவர், பெண்கள் பலராக உள்ள இசைக்குழுவின் வீணை, புல்லாங்குழல், மிருதங்கம் ஆகியவற்றுடன் அமர்ந்திருப்பர்.

முன்பகுதி மூன்று பகுதிகளாகப் பகுக்கப்பட்டு இருக்கும். இம்மூன்றில் நடுப்பகுதியை "ரங்கபீடம்" என்றழைப்பர். இது 16 முழ அகலமும் 8 முழ நீளமும் வாய்ந்தது. இதுவே நடிகர்கள் நடிக்குமிடம். இது ரங்கசிரசை விட 1 1/2 முழம் தாழ்ந்திருக்கும். இதற்கும் ரங்கசிரசிற்கும் நடுவில் திரை தொங்கும். ரங்க பீடத்திற்கு இரு பக்கங்களிலும் 8 முழ நீளமுள்ள மேடைகள் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். இவை 'மத்தவாரணி' என வழங்கப்படும். மத்தவாரணிக்கும், ரங்கசிரசிற்கும் இடையே சுவர் உள்ளதாகத் தெரிகிறது. இச்சுவரின் மறைவில் தான் நடிகர்கள் ரங்கசிரசில் அமர்ந்திருப்பார்கள். ரங்கபீடம் பிரேட்சாகிருகத்திலிருந்து 1 1/2 முழம் உயர்வாகக் கட்டப்பட்டிருக்கும். மத்தவாரணிகள் 8 முழ நீளமும் 8 முழ அகலமும் உள்ளவை. மற்ற நாடக அரங்குகளின் நீளம், அகலம் இரண்டும் வேறுபட்டாலும் உட்பாகங்கள், பிரேட்சாகிருகம், ரங்கபீடம், ரங்கசிரஸ், நேபத்யசிருகம் ஆகிய அனைத்தும் அப்படியே இருக்கும்.

திரியசிரம் என்ற அரங்கின் ஒவ்வொரு பக்கமும் 17 முழ நீளம் உடையது. முக்கோணத்தின் உச்சியின் அருகில் நேபத்ய சிரகமும், அதனை அடுத்து ரங்க சிரசும் இருக்கும். ரங்கபீடம் ரங்கசிரசுக்கு முன்பாக முக்கோண வடிவமாக இருக்கும். ரங்கபீடத்துக்கு முன்னுள்ளது பிரேட்சாகிருகம்.

நாடக வகைகள்

1. நாடகம் : நாடகம் காட்சிக்குரிய காப்பியமாகக் கருதப்பட்டதை முன்னர்க்கண்டோம். காட்சிக்குரிய காப்பியங்களைப் பத்துவகையாகப் பகுத்து அவற்றைத் 'உபருபகம்' என்பர். 'இவ்வுபருபகத்துள் தலையாயது நாடகம். ஐந்து முதல் பத்து அங்கங்களைக் கொண்டதாயும், புராணக் கதையோடு மிகச் சிறந்த வீரனைத் தலைவனாகக் கொண்டும் படைக்கப்படுவது' (22) என்பர் கிருஷ்ண சைதன்யா. இது அரசவகுப்பு நாடகம்.

2. பிரகரணம் : இது பொதுமக்கள் கையாளும் சமூக நாடகம் என்று கருதலாம். இவ்வகையிலும் பத்து அங்கங்கள் இருக்கும். அந்தணர், வணிகர், மந்திரி, எளிய நிலையில் உள்ள அல்லது மத்தியதர வகுப்பினர் ஆகியோரின் வாழ்க்கை அம்சங்களைச் சித்தரிப்பது. 'அரசவகுப்பு நாடகத்துக்கும் பிரகரணத்துக்கும் வேறுபாடுகள் உள்ளன' (23). இவ்வகை நாடகங்களுள் குலமகளைத் தலைவியாகக் கொண்டு நல்லொழுக்கத்தைக் காட்டுவன 'சுத்தம்' என்றழைக்கப்படும். விலைமகளைத் தலைவியாகக் கொண்ட காதல் கதைகளைச் சங்கீரணம் என்பர். (எ. கா. தரங்கதத்தம், ரங்கவிருத்தம், காமதத்தம்).

பிரகரணம் என்ற நாடகவகை தொன்மை வாய்ந்தது. இதனைப் பரதமுனிவர் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் விரிவாயும், தெளிவாயும் இலக்கணம் வகுப்பதிலிருந்து அறியலாம். கிறிஸ்து சகாப்தத்தின் தொடக்கத்திலேயே இந்நாடகவகை செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தமையைச் "சார்புத்திரப்பிரகரணம்" எனும் அசுவகோஷரின் நாடகத்தினால் அறியலாம்.

சூத்திரர்களின் 'மிருச்சகடிகம்' பிரகரணத்துள் அடங்கும். இதுவும் காளிதாசரின் 'சாகுந்தலம்' போன்று உலகளாவிய கீர்த்தி உடையது. விசாகதத்தரின் 'தேவீசந்திரகுப்தம்', பவபூபதி படைத்த 'மாதவிமாதவம்', பிரமயசஸ்சுவாமி எழுதிய 'புஷ்பதூ ஷிதகம்' ஆகியவை பிரகரணப் பிரிவினாள் அடங்குபவை.

3. நாடிகை : நாடகம், பிரகரணம் எனும் இருவித ரூபங்களின் தன்மை இணைந்து காணப்படுவது 'நாடிகை' என்ற ரூபகம். இது கதைப் போக்கால் பிரகரணத்தை ஒத்தது. நாடகத்தைப் போல் அரசனை நாயகனாகக் கொண்டது. பல நடிகையர் நடிப்பர். நான்கு அங்கங்களைக் கொண்டது.

4. பிரகசனம் : இந்த ரூபகம் நகைச்சுவையை மையமாய் வைத்து எழுதப்பட்ட நகைச்சுவை நாடகமாகும். ஓர் அங்கமோ அல்லது இரண்டு அங்கங்களோ கொண்டது.

பெரும்பான்மையும் கீழ்நிலைப் பாத்திரங்களையும், ஒழுக்கம் தவறியவர்களையும் பாத்திரங்களாக்கி, அவர்களைக் கேலி செய்து, திருத்தும் அடிப்படையில் எழுதப்பட்டவை. பொதுமக்களிடையே வழங்கி வந்த கூத்து வகைகளில் மேலினத்தாரையும் பெருமக்களையும் கேலி செய்யும் கூத்துக்கள் இருந்ததாக நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் பரதமுனிவர் குறிக்கிறார். எனவே பிரகசனங்களின் பழமையையும் அறியமுடிகிறது. தமிழ்நாட்டை ஆண்ட பல்லவ மன்னனான மகேந்திரவர்மப்பல்லவன் (கி. பி. ஏழாம் நூற்றாண்டு), எழுதிய 'மத்தவிலாசப் பிரகசனம்', 'பகவத்சகம்' என்ற இரண்டும் மிகச் சிறந்த பிரகசனங்கள். இவை இலக்கியத்தரமும் நகைச்சுவை நயமும் மிக்கவை. பௌத்தரையும், கபாலிக இனத்தவரையும் எள்ளி எழுதப்பட்டது 'மத்தவிலாசப் பிரகசனம்'. குறவியையும், தாசியையும் பற்றிய கதை 'பகவத்சகம்'.

5. பாணம் : ஓர் அங்கமே அமையும் இந்நாடகங்களைத் தமிழின் ஓரங்க நாடகங்களோடு பெயரளவில் ஒப்பிடலாம். ஆனால் ஒரே பாத்திரம் கதை முழுவதும் பல குரலைத் தானே எழுப்பி, வினா விடை இரண்டையும் சொல்லும்படி அமைந்த நாடகம். பாணம் என்றால் பேசிக்கொண்டே போவது என்பது பொருள். இது ஆகாச பாஷிதம் எனப்படும். வாழ்வில் காணப்படும் போலிச் சித்திரங்களை நாடக வடிவில் கூறுவது பாணம். குப்த மன்னர்களின் ஆட்சிக் காலத்தில் நிறைய பாணங்கள் எழுதப்பட்டன. சூத்திரகன் எழுதிய 'பிராப்ருதகம்' நகைச்சுவையும் சொற்சுவையும் மலிந்தது. ஈசுவர தத்தர் எழுதிய 'தூர்த்த விடசம்வாதம்', வரருசி படைத்த 'உபயாபிசாரிகை', சியாமிளகன் எழுதிய 'பாததாடிதகம்' ஆகியவை இவ்வகை நாடகங்கள்.

6. பிரதிமநாடகம் : பிரதிமா என்றால் உருவம் அல்லது சிலை. எனவே இதனை உருவ நாடகம் எனத் தமிழில் அழைக்கலாம். இராமாயணக் கதை தழுவியது இந்நாடகம். மேற்காட்டப்பட்டவை இன்றியமையா வடமொழி நாடக வகைகளாம்.

நாடகத் தொடக்கம்

நாடகம் தொடங்குமுன் அனைத்துப் பாத்திரங்களும் வாத்திய கோஷ்டியுடன் கடவுளை வழிபட்டு பின் அரங்க பூஜையும் செய்வர். இதற்கடுத்துச் சூத்திரதாரர் நாடகம் பற்றியும், நாடக ஆசிரியர் பற்றியும் விளக்குவார். பிறகு நாடகம் தொடங்கும். நாடகத்தின் முடிவில் பரத வாக்கியம் என்ற 'மங்களம்' இடம் பெறும். நாடகம் தொடங்குமுன் கூறப்படும் முகவுரையை (பிரஸ்தாவனை) செர்மானியக் கவிஞரான கோதே தன்னுடைய 'பௌஸ்ட்' எனும் நாடகத்தில் கையாண்டிருப்பது வடமொழி நாடகங்களில் அவர் கொண்ட ஈடுபாட்டைப் பிரதிபலிக்கிறது.

முடிவுரை

1. வடமொழி நாடகங்களின் தோற்றத்திற்குக் கிரேக்க நாடகங்கள் காரணமல்ல.
2. "நாட்டியம்" என்னும் சொல் ஆடலுடன் நாடகத்தையும் குறித்தது.
3. வடமொழி நாடக நிகழ்ச்சிகள் ஏறத்தாழ ஒன்று போலவே அமையும்.
4. பாத்திரப்படைப்பும் ஏறத்தாழ ஒரே அடிப்படையில் அமைந்து வரும்.
5. சமுதாய ஏற்றத் தாழ்வை வடமொழி நாடகங்கள் உரையாடல் வழியே காட்டுகின்றன.
6. வடமொழி நாடக மரபு உத்திகளைத் தனிப்பெயரிட்டு அழைத்தது.
7. வடமொழி நாடகக் காட்சியமைப்பு வியக்கத்தக்க முன்னேற்றம் கொண்டிருந்தது.

8. வடமொழியில் துன்பியல் முடிவு இல்லை.
9. பரதமுனிவர் கூற்றுப்படி எட்டுச் சுவைகள் இருந்தன; கி.பி.9-ம் நூற்றாண்டில் உத்பாதர் என்பவர் "சாந்தம்" என்னும் ஒன்பதாம் சுவையைச் சேர்த்தார்.
10. வடமொழி நாடக அரங்குகள் இன்றுள்ள புரோசீனியம் சுற்றியுள்ள நாடக அரங்கு போன்றவைகளை ஒத்திருந்தன.
11. வடமொழி நாடகங்கள் கருப்பொருளை ஒட்டி வகைப்படுத்தப்பட்டன.

அடிக்குறிப்புகள்

1. Krishna Chaitanya, A new history of Sanskrit Literature, p. 284
2. நவாலியூர் நடராசன், சாகுந்தலம், முன்னுரை
3. கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி - 6, பக். 352 - 353.
4. எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம், நாடகக்கலையின் வரலாறு, ப. 10
5. நவாலியூர் நடராசன், சாகுந்தலம் - முன்னுரை, ப. 35.
6. மா. இராமலிங்கம், நாவல் இலக்கியம் என்னும் நூலினின்று எடுத்தாளப்பட்டது.
7. நவாலியூர் நடராசன், சாகுந்தலம் - முன்னுரை, ப. 35
8. பரிதிமாற் கலைஞர், நாடகவியல், ப. 47
9. மேலது, ப. 48
10. மேலது, பக். 49 - 50
11. மேலது, பக். 51
12. மேலது, பக். 52
13. அ. ச. ஞானசம்பந்தன், இலக்கியக்கலை, ப. 344
14. கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி - 6, ப. 371
15. Barbara Stoler Miller (Ed), Theater of Memory, p. 24.,
"The contrast between Sanskrit and the Prakrits overlaps with the distinction between verse (Padya) and prose (Gadya). The majority of verses in the plays are in Sanskrit; Prakrits are used mainly for prose dialogues and descriptions with Prakrit verse reserved for songs. The Sanskrit verses, rich in imagery and metaphor, share the quantitative metrical forms and aesthetic norms of classical poetry. The Prakrit verses are more lyrical, emphasizing figures of sound, such as alliteration and rhyme.
16. Ibid., p. 24
17. நவாலியூர் நடராசன், சாகுந்தலம் - முன்னுரை
18. பம்மல் சம்பந்த முதலியார், நாடகமேடை நினைவுகள், முதற்பாகம், ப. 51
19. மேலது, பாகம் ஐந்து, ப. 1
20. கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி 6, ப. 352 - 353

21. எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம், நாடகக்கலையின் வரலாறு, ப. 12

22. Krishna Chaitanya, A new history of Sanskrit Literature, p. 287

23. Ibid., p. 287

"The Prakarana is also a full fledged form, but it is a comedy manners of rank below royalty, with an intended plot and characters drawn from the middle class or even lower social grades.