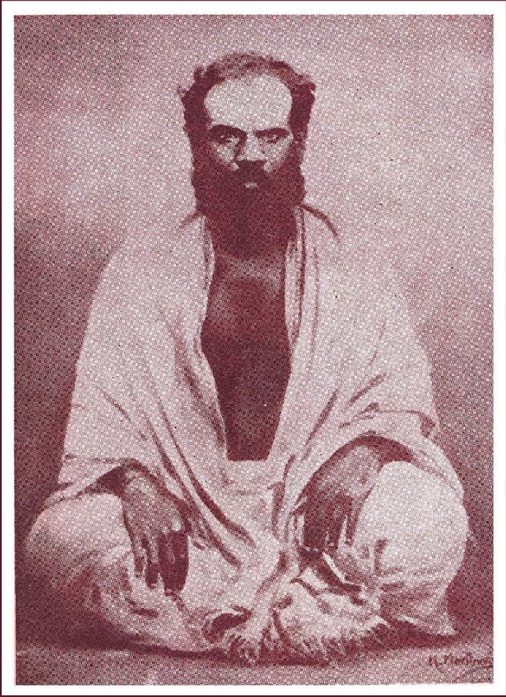
தமிழ் நாடக வரலாறும் சங்கரதாச சுவாமிகளும்



அ.ச.ஞானசம்பந்தன்

தமிழ் நாடக வரலாறும் சங்கரதாச சுவாமிகளும்

பேராசிரியர் அ.ச. ஞானசம்பந்தன்

அட்டைப்படம் : லெனின் குருசாமி - gurulenin@gmail.com

மின்னூலாக்கம் : சீ.ராஜேஸ்வரி - sraji.me@gmail.com

வெளியிடு : FreeTamilEbooks.com

உரிமை : Public Domain – CC0
உரிமை – கிரியேட்டிவ் காமன்ஸ். எல்லாரும் படிக்கலாம், பகிரலாம்.

காணிக்கை

தந்தை மகற்கு ஆற்றும் நன்றி அவையத்து
முந்தி யிருப்பச் செயல்

என்னும் குறளுக்கு ஏற்ப
எங்கள் தந்தையாருக்குச்
சிறுவயது முதலே தமிழ்ப்பாலை ஊட்டி,
இலக்கியப் பிதாமகராகப் பரிமளிக்கும்படி
ஊக்கமளித்து வளர்த்த
எங்கள் தாத்தா

பெருஞ்சொல் விளக்கனார்

அ.மு. சரவணமுதலியார் *அவர்கட்கு*

இக்கட்டுரைத் தொகுப்பினைக்

காணிக்கை யாக்குகிறோம்.

பொருளடக்கம்

முகவுரை...6
தொகுப்புரை...7
அணிந்துரை...12
தமிழ் நாடக வரலாறு....................................14
நாடகாசிரியர் சங்கரதாச சுவாமிகள்.............31

முகவுரை

1970-73 காலப்பகுதியில் மதுரைப் பல்கலைக்கழகத்தின் தமிழ்த்துறைத் தலைவராக எமது தந்தையார் இருந்தார். இந்தக் காலத்தின் இடைப்பட்ட ஆண்டான 1971 இல் 'சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவுச் சொற்பொழிவை' அங்கு நிகழ்த்தியுள்ளார். இச்சொற்பொழிவில் 'தமிழ்நாடக வரலாறு' என்ற ஒரு கட்டுரையையும் சங்கரதாச சுவாமிகள் - நாடக ஆசிரியர் என்ற தலைப்பிட்டு இன்னொரு கட்டுரையையும் சமர்ப்பித்திருந்தார்.

இதற்குப்பின் தந்தையார் எழுதியிருந்த பல நூல்களும் வெளிவந்தபோதும், முப்பதாண்டுகளுக்கும் மேலாக எம்மால் வெளியிடப்பெறாமல் மறக்கப்பட்டிருந்த கட்டுரைகள் இவையாகும். இவை மட்டுமன்றித் தந்தையாரால் எழுதப்பெற்று, நூலாக வெளிவராத இன்னும்பல கட்டுரைகளும் இருக்கின்றன. நாளடைவில் அவற்றையும்

தொகுத்து நூல்வடிவில் வெளிக்கொண்டுவர, தந்தையாரின் ஆசிகளும் இறைவனின் திருவருளும், நண்பர்களின் உதவியும் துணை நிற்கும் என்றே நம்புகிறோம்.

இவ்விரு கட்டுரைகளும் முத்தமிழில் ஒன்றான நாடகம் சார்ந்து இருந்ததால் தனி நூலாகப் பிரசுரிக்கும் எண்ணம் எழுந்தது. எனவேதான் "தமிழ்நாடக வரலாறும் சங்கரதாச சுவாமிகளும்'' என்று தலைப்பிட்டு இதனை வெளியிட விரும்பினோம். எங்கள் எண்ணத்தை நிறைவேற்ற முனைவர். ம.ரா.போ. குருசாமி, முனைவர். தெ. ஞானசுந்தரம், டாக்டர், என். சிவராசன், திரு. கௌரிசங்கர் (அங்கிள்), யாழ்ப்பாணம் ச. மார்க்கண்டு ஆகியோர் உதவினார்கள். அவர்களுக்கு எம் நன்றிகள்.

மேலும் இந்நூலுக்குச் சிறப்புச் சேர்க்கும் வகையில் அணிந்துரை வேண்டி, 'நாடகக் காவலர்' ஆர்.எஸ். மனோகர் அவர்களை அணுகினோம். மிகுந்த மனநிறைவோடும் மிக விரைவாகவும் நூல் பிரதியை வாசித்து அணிந்துரையை அளித்தார்கள். அவரின்

ஒத்துழைப்பிற்கு எங்கள் நன்றியைத் தெரிவிப்பதோடு, நீண்ட காலத்திற்கு நாடகச் சேவை செய்ய இறைவன் அருள்வான் என வாழ்த்தினையும் தெரிவிக்கின்றோம்.

தந்தையாரின் முப்பது நூல்களுக்குமேல் வெளியிட்டிருக்கின்ற கங்கை புத்தக நிலையத்தார் இதனையும் வெளியிடுகிறார்கள். நிறுவனர் பெரியவர் வானதி திருநாவுக்கரசு அவர்களுக்கும், திருநாவு. இராமநாதன் அவர்களுக்கும் எங்கள் நன்றி உரித்தாகிறது. தந்தையாரின் ஆசீர்வாதம் அவர்களுக்கு என்றும் உண்டு.

அ.ச.ஞா. குடும்பத்தினர்.

11.11.2002
19, டாக்டர் நடேசன் சாலை,
அசோக்நகர், சென்னை - 83.

தொகுப்புரை

யாழ்ப்பாணம். ச. மார்க்கண்டு.

அறிமுகம் தொடங்கிய நாட்களில்

ஆற்றல் வாய்ந்த இயற்றமிழ் வித்தகராகவே ஐயாவை* உணர்ந்திருந்தேன்.

நாட்செல்லச்செல்ல

முத்தமிழிலும் வல்ல மூதறிஞர் அவரென்பதை :விஸ்வரூதரிசனமாய்க் கண்டு வியப்புற்றேன்.

ஆனாலும்,

தமிழைப்போலவே.....

இசையையும் நாடகத்தையும்

ஒரளவு புறம்விட்டு,

இயற்றமிழ்ச் சித்தராகவே ஐயா உலாவந்தார்.

இன்தமிழ்ச் சொற்களைச்

சபைகளிற் பெருக்கும்போதில்-

நகைமுதல் தொடர்ந்த ஒன்பான் சுவையும்

சிறுசிறு அளவில் 'முகத்தினிற் காட்டி',

குரல்வழி ஏற்றமும் இறக்கமும் சேர்த்துக்-

'கதை சொல்லற் பாங்கி'ல் வெளிவரச் செய்வார்.

"பாத்திரம்'' இரண்டு பேசுவதாயின்

'உரையாடல் உத்தியும் அங்கு அமையும்.

தவிர,

நாடகக் கதைக்கோப்பை ஐந்தாகப் பிரித்து

'அறிமுகம், வளர்ச்சி, உச்சம், தீர்வு,

விளை'வெனப் பலரும் வகுத்திருப்பதுபோல்

'மேடைப் பேச்சிலும் இந்தச் சாயலில்'

வெற்றிகள் கொணர்வது ஐயாவின் வழக்கம்.

இவை,

இயற்கையாய் அமைந்தவையோ,

முயன்று பயின்றவையோ,

பயிற்சியின் முதிர்ச்சியால்
பழக்கப்பட்டவையோ

எதுவாக இருப்பினும்

நாடக அம்சங்கள் பொதிந்தவை என்பதில்

நாடக இயலார் சந்தேகம் கொள்ளார்.

இதனால்தான்,

சென்னை வானொலியில் சேவைசெய்தபோது
(1956-1959) :அலைவரிசையூடு நாடகங்கள்
பலதையும்

செவியேற்றம் செய்ய முடிந்ததுபோலும்!

அதற்காகவே,

வானொலி நாடகம் பலவற்றினையும்

‘எழுத்துரு'வாகவும் வெளியிற் கொணர்ந்தார்.

'தெள்ளாற்று நந்தி’’ நாடகத்தொகுதி

இதனால் முகிழ்த்த மலரெனக் கூறலாம்.

இத்தொகுதியிலொன்று,

'கைலாசநாதர் கோயிலெனும் சித்திரம்.

இதில்,

குரல்-1, குரல்-2, குரல்-3, குரல்-4 எனப்

பின்னணிக்காக அமைத்த முறைமை

'நவீன மேடை நாடக' மரபில்

'எடுத்துரைஞர்' உத்தியை இயம்புமாப்போல

எழுத்துரு அமைப்பில் இருப்பதைக் காணலாம்.

நாடகத்தமிழில் வைத்த இந்த ஈடுபாடே,

'சிறு வயது முதல் (24) நாடகத்தில் ஈடுபட்டு

ஐம்பத்தைந்து வயதிற்குள் *(1867-1922),*

நாற்பத்தெட்டு நாடகங்களை இயற்றி
மேடையேற்றிய சங்கரதாச சுவாமிகள்' செயலில்
மதிப்பு வைத்து -

அவர் நினைவுச் சொற்பொழிவில் பங்கு பெற்று

'தமிழ் நாடக வரலாறு' பற்றியும்

'சங்கரதாச சுவாமிகள்' பற்றியும்

எடுத்தோத வைத்ததென்றே

எண்ணத் தோன்றுகிறது.

இந்தச் சொற்பெருக்கை,

1971 ஆம் ஆண்டிலேயே-

மதுரைப் பல்கலைக் கழகத்தில்-

ஐயா நிறைத்திருந்தார்.

ஆனால்,

ஐயாவின் துறையோ பின் 'இயலா'க
அமைந்ததால் அக்கறை இன்றியே
பூட்டப்பட்டிருந்தது.

இரு மாதம் முன்னே...... . .

வேறுலகை நோக்கி ஐயா விரைய,

இருப்பவை பலதையும் எடுக்கத்
தொடங்கினோம்.

ஐயாவின் இளைய மகள் மீரா அவர்கள்

சேர்த்து வைத்தவற்றை வெளியில்
கொணர்ந்தார்.

தூசு மூடிய சுவடிகள் போல

இருந்த அவற்றைத் துவட்டிப் படித்தோம்.

முதலில் கிடைத்த முத்துப் போல

'முத்தமிழ் நாடகச் சங்கதி' கிடைத்தது.

சிலப்பதிகார 'அரங்கேற்று காதை'யும்

அடியார்க்கு நல்லார் வகுத்த உரையும்

தொல்காப்பியத்தின் 'மெய்ப்பாட்'டியல்புகள்

நாடக வழக்கில் விரிந்த முறையும்

ஐயாவின் பிரதியில் உயிர்ப்புடன் இருந்தன.

இந்த இடத்தில்

இன்னொன்றைச் சொல்லலாம்.

நாடகம் தெரிந்த நண்பர்களுடனே

பேசும் போதில் ஒன்றைப் புகல்வார். .

'சிலப்பதிகாரத்தின் அரங்கேற்று காதையை,

நாட்டியத்தூடு நாடகம் விளைக்கும்

பத்மா சுப்பிரமணியத் தோடிணைந்து

உருப்படியாக ஆக்க விழைந்தேன்;

கூறுமிடங்களில் கூறியும் பார்த்தேன்.

அங்கீகாரம் கிடைத்த போதும்

அனுசரணைகள் கிடைக்கப் பெறாமையால்

எடுத்த முயற்சியை விட்டே விட்டேன்.'

என்றபடியாய் ஆதங்கப்பட்டுக்

குமைந்து விரக்தியில் தலையை அசைப்பார்.

அரங்கேற்று காதையைக்

'களப்படுத்தி' ஆற்றுகின்ற

அந்தமுயற்சி வெற்றிபெற்றிருந்தால்....

கவலை முகம் காட்டுகின்ற
இருதமிழில் ஒருதமிழ்,
பழமையிலிருந்து புதுமையைப் பார்த்து
புன்சிரிப்பொன்றை உதிர்த்திருக்கக்கூடும்!
சிலவேளை,
முத்தமிழ்கூட ஒருபடி உயர்ந்து,
மற்றவரைப் பார்த்து மகிழ்ந்துமிருக்கலாம்!

ஏனெனின்,
முன்சொன்ன இருவரும்,
முத்தமிழும் உணர்ந்தவர்கள்.
ஆளுக்கொன்றாய்
இருதமிழில் வல்லவர்கள்.

காலக்கருமி,
ஈயவில்லை எனமறப்போம்.

ஆனாலும் ஐயாவின்
'தமிழ் நாடக வரலாற்று'க் கட்டுரை
காலத்தை மீறி எமக்குக் கிடைத்தசொத்து.

இதேபோல்தான்,
சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்பற்றிய உரையும்
அறியாத நுணுக்கங்களை அறிவுறுத்தல்
செய்கிறது.
நாடக உலகிற்குள் நுழைவோர்க்கு
மட்டுமின்றித்
தமிழில் விருப்புக்கொண்ட எவர்க்காய்
இருந்தாலும்
சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஆற்றிய செயல்நெறியை
எடுத்தோதி, இயங்கவைக்கும் துணிவையும்
தருகிறது.
ஆக,
சிறியதான நூலில் அமைந்தாலும்
அணுத்திறன் வாய்ந்த ஆக்கங்கள் இவைகள்.
இவற்றுக்கு,
மரபு வழிவந்த மேடை நாடகத்தின்,
வேதம் அறிந்த 'இலங்கேஸ்வரனாக'
வீறுடன் செயலாற்றும் மனோகரர் அவர்கள்
அழகிய ஆரம் அணிவித்துள்ளார்.

ஐயா சொல்வதுபோல்..... ‘தங்கக்குடத்திற்குத் திலகமிட்ட’ செயல் அது.

நிறைக்குமுன்,
இந்நூலைச் சிறப்பாக்க -
ஐயாவின் ஆசியுள்ள -
டாக்டர் சிவராசனும், கௌரிசங்கர் அங்கிளும்,
இலக்கிய முனைவர். தெ. ஞானசுந்தரம்
அவர்களும்
அதிகமான சிரத்தையுடன் எழுத்துச்சீர்
செய்துள்ளார்.

ஐயாவின் எழுத்துக்களை நூலாக்கும்
விருப்புள்ள
கங்கை புத்தகத்தார் விரைவாக
வெளிக்கொணர்ந்தார்.

இனி,
‘தமிழ் நாடக வரலாறும் சங்கரதாச சுவாமிகளும்’
பனுவலாக எங்கும் பவனிவந்து உளம்நுழைய
ஐயாவின் ஆசிகளும்
இறையருளும் உதவட்டும்.

அணிந்துரை

நாடகக் காவலர் R.S. மனோகர்.

அ.ச. ஞானசம்பந்தன் என்ற பெயர் தமிழிலக்கிய வரலாற்றில் என்றென்றும் நிலை பெற்றிருக்கக் கூடிய உன்னதமான பெயராகும். எண்ணற்ற இலக்கியங்களை ஆய்வு செய்திருக்கும் அப்பெருமகனாரை ஔவை தி.க.சண்முகம் அறக்கட்டளையின் சார்பாகச் சொற்பொழிவு செய்வித்ததின் மூலம் நாடகத் தமிழுக்கும் - சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுக்கும் பெருமை சேர்த்திருக்கிறார்கள் அறக்கட்டளை அமைப்பாளர்கள்.

நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலன்ெறி வழக்கம்

என்ற தொல்காப்பிய சூத்திரத்திலிருந்து தமிழ்நாடக வரலாற்றைத் தொடங்கும் பேராசிரியர், அதற்கு உரைகண்டவர்கள் எங்கெல்லாம் - எப்படியெல்லாம் தவறு செய்திருக்கிறார்கள் என்பதை மிகவும் தெளிவாக ஆதாரத்தோடு விளக்குகிறார்.

இப்படிச் சுட்டிக்காட்டும் நக்கீரத் துணிவு அ.ச.ஞா. வைத்தவிர வேறு யாருக்கு வரும் ?

சிலம்பின் நாடகக் கூறுகளை விரிவாக ஆராயும் அவர் திருக்குறள், பட்டினப்பாலை, சிந்தாமணி முதலானவற்றுள் நாடகம் பற்றி வரும் குறிப்புகளை மிகநுணுக்கமாக ஆய்ந்து கண்டு கூறியிருக்கிறார். சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் பற்றிச் சொல்லும் போது துறவு நெறியில் நின்ற ஒருவர் உலகியல் சார்ந்த கலையில் - அதுவும் நாடகத் துறையில் ஈடுபட்டதனால் எத்தகைய பிரச்சினைகளை எதிர்கொள்ள நேர்ந்தது என்பதை நம் கண்முன்னே கொண்டுவந்து நிறுத்துகிறார்.

சுவாமிகளைப் பற்றி சொல்ல ஆரம்பித்தவுடனேயே அவரது அருமை மாணாக்கரும். அறக்கட்டளையின் பெயருக்குரியவருமான ஔவை தி.க சண்முகத்தின் நினைவு அவருக்கு வந்துவிடுகிறது. இவருக்காக அவர் எழுதிய அபிமன்யு நாடகம் உருவான சூழல் தோன்றுகிறது. தன்னை மறந்து அந்த

நாடகத்தைப் பற்றி விரிவாகச் சொல்லத் தொடங்கி விடுகிறார்.

வியப்பு, சினம், துயரம் மூன்றும் நிறைந்ததாக அமைந்த ஒரு பாடலை எடுத்துக் கொள்கிறார்.

காட்டில் வந்தனை தோள்வலி மாமனைக்
கண்டதுண்டம் செய்தின்று வதைத்தனை
தாட்டி கத்துடன் போர்புரிந் தென்னோடு
தர்க்க மாடிச் சளைக்காது நின்றனை

மேட்டிமைத் தொழில் கண்டு மகிழ்ந்தனன்
வில்லிலே மிகவல்லவ னுன்குலம்
கேட்டறிந்திட இச்சை கொண்டேனதால்
கிட்டிவந் துரைப்பாயிது வேளையே

என்ற பாட்டினை எடுத்துக்கொண்டு அதில் நெடில் எத்தனை - குறில் எத்தனை. ஏன் அவை அப்படி அமைந்தன என்றெல்லாம் மிக விரிவாக விளக்கும் போது பேராசிரியரைத் தவிர வேறு யாரால் இந்தப் பாடலின் சிறப்பை இவ்வளவு ஆழமாகக் கூறமுடியும் என்று தோன்றுகிறது. பல பாடல்களைக் கம்பனின் சந்தங்களோடு ஒப்பிட்டுச் சொல்லும்போது சுவாமிகளின்

தமிழாற்றலை நினைத்து வியக்கத் தோன்றுகிறது.

திருக்குறள் மீது மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்ட சுவாமிகள் அதனை நீதிவசனம், வேதமொழி என்றெல்லாம் மிக அருமையாகக் குறிப்பிடுகிறார். எங்கெல்லாம் பயன்படுத்த முடியுமோ அங்கெல்லாம் பயன்படுத்துகிறார் என்பதைக் குறிப்பிடும் நம் அ.ச.ஞா. அதற்குச் சில எடுத்துக்காட்டுகளும் காண்பிக்கிறார்.

அவாவே பிறப்பினும் பித்தென்று வள்ளுவர்
ஆராய்ந்து சொல்லினர் அன்றோ?
பற்றற்றான் பற்றினைப் பற்றென்று சொன்னதும்
பாவனை உண்மையின் மார்க்கம்

சுவாமிகளிடமிருந்த நகைச்சுவை உணர்வு, நிந்தாஸ்துதியாகப் பாடும் கவிநயம், பொருத்தமான இடத்தில் பழமொழிகளைப் பயன்படுத்தும் சாதுர்யம், பழைய இலக்கியங்களில் இருந்த ஆழ்ந்த பயிற்சி, சைவசித்தாந்த ஈடுபாடு அனைத்தையும் தனித்தனியே பட்டியலிட்டுக் காட்டியிருக்கும் அ.ச. ஞானசம்பந்தனாரின் ஆய்வுச்

சொற்பொழிவுகள் சுவாமிகளின் பெயரை என்றென்றும் நிலைநிறுத்தும் என்பதில் எந்தச் சந்தேகமுமில்லை. வாழ்க சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் புகழ்! வாழ்க அ.ச. ஞானசம்பந்தனாரின் அரிய ஆய்வு!

அன்பு

ஆர்.எஸ். மனோகர்.

தமிழ் நாடக வரலாறு

உலகில் சிறந்துவிளங்கும் ஏனையமொழிகட்கு இல்லாச் சிறப்பு, தமிழ் மொழிக்கு மட்டுமே உண்டு. அதுவே முத்தமிழ் என்று வழங்கப்படும் மரபாகும். பிறமொழிகளிலும் இசையும் நாடகமும் பெருவாரியாக உண்டேனும் அவற்றை மும்மைப் பெயர் கொடுத்து வழங்கும் மரபில்லை. தமிழ் மொழிக்கு இப்பெயர்ச் சிறப்பு இடைக்காலத்தேதான் தோன்றிற்று எனினும் மிகப் பழங்காலந்தொட்டே தமிழில் இசையும் நாடகமும் இருந்து வந்துள்ளன.

அத்தகைய நாடகம் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் ஏறத்தாழக் கீழ்நிலை அடைந்திருந்தது என்றே கூறல் வேண்டும். இச்சூழ்நிலையை மாற்றியமைத்த பெருமை தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளைச் சேர்ந்தது எனலாம். துறவியாக இருந்த அவர் ஒரு சில துறவிகளைப் போலத் தம்முடைய ஆன்ம முன்னேற்றம் ஒன்றையே குறிக்கோளாகக்

கொண்டு வாழ்ந்திருக்கலாம். அன்றேல் துறவுக்கோலம் மதித்துப் போற்றப்பெற்ற அற்றை நாளில் சுகமான வாழ்வை மேற்கொண்டிருக்கலாம். இவை இரண்டையும் விட்டு விட்டு மொழிக்குத் தொண்டு செய்வதன் மூலம் தம்காலத்து வாழ்ந்த மக்களுக்கும் அடிகளார் தொண்டு செய்தார் என்பது வியப்புக்குரியது.

துறவிகள் என்போர் உலகியல் விஷயங்களில் நேரிடையாக ஈடுபடுவதை, 19 ஆம் நூற்றாண்டுத் தமிழகம் விரும்பியிராது. அவ்வாறு ஈடுபடுவதைத் தவறாகவும் கருதிய காலம் அது. அப்படிப்பட்ட காலத்தில் நமது சுவாமிகள் காதல் முதலியன பற்றி உரையாடல் மிகுந்துவரும் நாடகங்களைத் தாமே இயற்றிக் கற்பித்துச் சில சந்தருப்பங்களில் நடித்தும் வந்தார் என்றால் அவருடைய மனத்திடம் அறிந்து போற்றற்குரியது. உள்ளத்திலும் வாக்கிலும் உண்மை ஒளியுடைய பெரியோர், உலகம் பேசுவதை ஒரு பொருளாக மதிக்கமாட்டார்கள் என்பதற்குச் சுவாமிகளே எடுத்துக்காட்டாகவும் விளங்கியுள்ளார்கள்.

போலித் துறவு நிறைந்துள்ள இவ்வுலகில் இத்தகைய வீரத்துறவிகள் கலங்கரை விளக்கம் போன்றவர்களாவர்.

சுவாமிகளின் அன்புமானாக்கருள் ஒருவராகிய திரு. டி.எஸ். கண்ணுச்சாமிப்பிள்ளை அவர்களின் மகனார் ஔவை திரு. டி.கே. சண்முகம் அவர்கள் சுவாமிகளின் வரலாற்றைச் சுருக்கமாக எழுதியுள்ளார். அதிற் காணப்படும் புதுமை ஒன்றுண்டு. சுவாமிகளிடம் கற்ற சீடர்களின் பட்டியல் ஒன்று அந்நூலில் தரப் பெற்றுள்ளது. சென்ற நூற்றாண்டின் இறுதியிலும் இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலும் விளங்கிய சிறந்த நடிகர்கள் என்று ஒரு பட்டியல் தயாரித்தால், அதில் இடம் பெறக்கூடிய அத்தனை பேரும் சுவாமிகளின் சீடர்களே என்று இப்பட்டியலிலிருந்து அறியமுடிகிறது. தலையாய சீடர் பட்டியல் இதுவெனில் இடையாய சீடர் பலரும் சுவாமிகளிடம் இருந்திருத்தல் வேண்டும். எனவே, இந்தக் கடைக் காலத்தில் தமிழ் கூறும் நல்லுலகில் ‘நாடகத்தமிழ்’ என்ற ஒன்று நின்று நிலவிற்று என்றால் அதற்கு ஒரே காரணம், பலப்பல

நாடகங்களின் ஆசிரியரும் பலப் பல நாடகங்கட்கும் பாடல்கள் எழுதியவரும் நூற்றுக்கணக்கான தலையாய நடிகர்களைத் தோற்றுவித்துப் பழக்கியவரும் ஆகிய சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஒருவரேயாவார் என்பது நன்கு விளங்கும்.

இந்தச் சீடர் பட்டியலைப் பார்த்தால் அதிற் பெரும்பாலோர் சுவாமிகளின் காலத்தில் ஓரளவு வளர்ந்திருந்த இடைப்பட்ட வயதினர். இந்தப் பரம்பரை அற்றுவிடாமல் இருப்பதற்காகவே போலும், சுவாமிகள் இளஞ்சமுதாயத்தைச் சிக்கெனப் பிடித்து அவர்களை இத்துறையில் இழுத்துவிட்டு இறவாப்புகழைத் தேடிக் கொண்டார். இளம் பாலகர்களைச் சுவாமிகள் நடிகர்களாக ஆக்கித் தராதிருந்திருப்பின் இன்று ஔவை டி.கே. சண்முகம் போன்ற நாடகக்கலையின் உயிர் நாடியானவர் பலர் பல்வேறு துறைகளில் பெரும் புகழ்பெற்று விளங்கி இருக்கலாம்; ஆனால் தமிழ் நாடக உலகம் தலைசிறந்த நடிகர் பலரை இழந்திருக்கும். இளைஞர் சமுதாயத்தையும் மிகச் சிறுவர்களாக உள்ளவர் சமுதாயத்தையும்

மாற்றியமைக்க வேண்டும் என்ற உண்மையை ஹிட்லரும், இரஷ்யர்களும், சீனர்களும் அறிந்து கடைப்பிடிப்பதற்கு அரை நூற்றாண்டு முன்னரே தமிழர் ஒருவர் அதிலும் துறவியாயிருந்த ஒருவர் இந்த உண்மையை நன்கு அறிந்து, பாலர்களை நாடகத் துறையில் பழக்கிவிட்டார் என்றால் அவருடைய தீர்க்க தரிசனத்தை என்னென்று கூறுவது?

பெண்கள் என்பவர்கள், வெறுத்து ஒதுக்கப்பட வேண்டியவர்கள் என்று கருதப்பெற்ற போலி வேதாந்த காலத்தில் வாழ்ந்த இத்தமிழ்த் துறவியார் 20-ஆம் நூற்றாண்டு பிறக்குமுன்னரே நெஞ்சுத் துணிவுடன் பல மகளிரையும் நாடகக் கலைக்குப் பழக்கிவிட்டார் என்றால், அவர் சிறப்பும் நெஞ்சுரமும் தீர்க்க தரிசனமும் தனிச்சிறப்புப் பெற்றவையாகும்.

சுவாமிகள் தமிழுக்குத் தொண்டு செய்யவேண்டும் என்று நினைத்திருந்தால், ஏனைய இயலையும் இசையையும் விட்டுவிட்டு நாடகத்தமிழை ஏன் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும், என்ற வினாத் தோன்றினால் தவறு இல்லை.

ஆனால், அவர்களின் காலம் இயற்றமிழில் மகாவித்துவான் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை போன்ற பேரறிஞர்கள் வாழ்ந்த காலமாகும். இசைத்தமிழை வளர்க்கச் சிறந்த இசைக் கலைவாணர்களும் கீர்த்தனம் பல பாடிய கோபால கிருஷ்ணபாரதியாரும் இருந்த காலமாகும். ஆனால், தமிழ் நாடகம் சீர்கெட்டுப் போயிருந்ததோடல்லாமல், அதனை எடுத்துப் போற்றுபவர்களையும் அன்றைய சமுதாயம் சந்தேகக் கண்கொண்டே பார்த்து வந்தது. சுவாமிகள் இயற்றிய 'வெள்ளை வாணி' (இன்கவித்திரட்டு - 7) என்ற பாடலில் கீழ் வருமாறு பாடுகிறார்:

தேவரும் மகிழ்கின்ற செந்தமிழ்நாடகம்

சீர்கெட்டுப் போச்சுதம்மா

சித்தம் மெலிவாக வாடுகின்றோம்

செம்மை செய்துதாராய் வேண்டிநின்றோம்

தினமும் புகழ்கின்றோம்

செவித்து மகிழ்கின்றோம்.

திருவடி மலரையலால்

ஒரு துணையே தருள்வாய் - வெள்ளைவாணி

இப்பாடலிலிருந்து ஒர் உண்மை நன்கு விளங்குகிறது. துறவு மேற்கொண்டாலும் தம்முடைய ஆன்மாவைக் கடைத்தேற்றிக் கொள்வதைக் காட்டிலும் பெரிய பணி ஒன்றிருப்பதைச் சுவாமிகள் உணர்ந்திருந்தார்கள். அது இந்நாட்டிற்கும் மொழிக்கும் இயற்றப்பட வேண்டிய பணியே என்பதையும் அறிந்திருந்தார்கள். எத்தகைய பணி மொழிக்குத் தேவைப்படுகிறதென்பதை ஆராய்ந்த பெரியார், 'தேவரும் மகிழ்கின்ற செந்தமிழ் நாடகம் சீர் கெட்டுப் போச்சுது' என்பதை நினைவு கூர்ந்தார். எனவே தம் முழுநேர உழைப்பையும் தமிழ் நாடகத்திற்குப்புத்துயிர் கொடுக்கும் முயற்சியிலேயே செலவிட்டார் என்பதை அறிய முடிகிறது.

சுவாமிகள் பொழுதுபோக்கிற்காகவோ, வயிறு வளர்ப்பதற்காகவோ, புகழ் தேடுவதற்காகவோ இத்துறையில் ஈடுபடவில்லை. பாதி ஆங்கிலமும் பாதி 'டமிலும்' கலந்து பேசப்பட்ட

அக்காலத்தில் இலக்கிய நயஞ் செறிந்த நாடகப் பாடல்களை இயற்றினார். அவற்றைக் கற்பித்துச் சிலர் பலரை மேடை ஏற்றினார். அதனால் புகழ் கிடைக்கும் என்று அவரோ பிறரோ நம்பமுடியாத நிலை, அக்கால நிலை. பொழுது போக்கு, பொருள், வருவாய், புகழ் என்ற மூன்றுக்கும் சுவாமிகள் மயங்கவில்லை; கவலைப்படவுமில்லை. வேறு எக்காரணத்தால் துணிந்து இச்செயலில் இறங்கினார்? தம் உள்ளுணர்வு, இதனையே கடமையாகக் கொண்டு தொழிற்பட வேண்டும் என்று இட்ட கட்டளையை, இறைவன் கட்டளையாகவே கொண்டு சுவாமிகள் நாடகாசிரியராக முகிழ்த்தார். இத்தகைய ஒரு பெரியாருக்குத் தந்தையும் மைந்தர்களுமாகச் சீடராய் அமர்ந்திருக்கும் பேறு பெற்றவர்கள் முறையே திரு கண்ணுச்சாமி பிள்ளையும் அவருடைய மைந்தர்களுமாவர்.

சுவாமிகள் தந்நலங்கருதாது இப்பணியில் ஈடுபட்டமையால்தான், அவர் சீடர்கள் அவரை இன்று மறவாமல் போற்றுகின்றனர். அச்சீடருள் தலையாய திரு ஔவை டி.கே. சண்முகமவர்கள்,

சுவாமிகள் பெயரில் ஓர் அறக்கட்டளையை நிறுவி ஆண்டுதோறும் இரு தொடர் சொற்பொழிவுகள் நிகழுமாறு ஏற்பாடு செய்துள்ளார். அவருக்கு நம்வாழ்த்தும், சுவாமிகளின் ஆசியும் கிடைப்பதாக!

சுவாமிகள் 19 ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் வளர்த்த தமிழ் நாடகத்தின் வரலாற்றை ஒருவாறு அறியப் புகுவதே இன்றைய சொற்பொழிவின் நோக்கமாகும். தொன்மை மிக்க காலத்தில் சிறப்புற்று விளங்கிய 'கூத்துப்' பற்றிச் சங்க நூல்கள் குறிப்பிடும் விறலியர், மெய்ப்பாடு தோன்ற இக்கூத்து வகை ஆடல்களில் வல்லவராகத் திகழ்ந்தனர். 'நனவுப் புகு விறலி' என்று கபிலர் இதனைக் குறிப்பிடக் காண்கிறோம்.

தமிழ் மொழிக்கு அற்றை நாளில் வரம்பு வகுத்த தொல்காப்பியனார் நாடக வழக்கு என்ற சொல்லை மிகச் சிறந்த முறையில் கையாள்கிறார்.

நாடக வழக்கிலும் உலகியல் வழக்கினும்

பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்

(தொல்:பொருள்-அகத்-53)

‘உலகியலை ஒட்டிச் சுவைபடக் காட்டும் நாடக வகை மரபுகளோடும், உலக மரபுகளோடும் புலவரால் பாடுதற்கமைந்த புலவராற்று வழக்கம்' என்பதே இவ்வடிகளின் பொருளாகும். இதனால் அறியப்படுவது யாதெனில் தொல்காப்பியர் காலத்திலேயே நாடக வழக்கென்றும் உலக வழக்கென்றும் இருவகை வழக்குகள் இருந்தன என்பதாகும். நாடக வழக்கு என்பது உலக வழக்கை ஒட்டி, அதனையே சிறிது மிகைப்படுத்திக் காட்டுவதாகும். அறிவு சான்ற புலவர்கள் கவிதை இயற்றும் பொழுது நாடக வழக்கு, உலக வழக்கு என்ற இரண்டையும் அடிப்படையாகக் கொண்டே இயற்றுவர் எனில், தொல்காப்பியர் காலத்திலேயே இந்நாடக வழக்கு என்பது நன்கு அறியப் பட்டிருந்ததென்பது வெளிப்படையாகும். அவ்வாறு ஆயின் நாடகம் பற்றித் தொல்காப்பியர் தனிப்பட்ட முறையில் கூறாதது

ஏன் என்ற வினாத் தோன்றும். இக்கருத்துடன் தொல்காப்பியத்தையும் அதற்கமைந்துள்ள உரைகளையும் நோக்குவார்க்குச் சில ஐயங்கள் தோன்றியே தீரும். தொல்காப்பியர் நாடகம் பற்றித் தனியாகக் கூறாமல் விட்டதற்கு இரண்டு காரணங்களைக் கூறல் முடியும். முதலாவது நாடகம் என்பதைத் தனியான ஓர் உறுப்பாக அவர் கொள்ளும் அளவிற்கு அற்றை நாளில் நாடகங்கள் பல்கிப் பெருகி இருக்கவில்லையோ என்று கருதலாம். இரண்டாவது நாடகம் மிகவும் அதிகமாக வழக்கத்தில் இருந்தமை யாலும் யாவராலும் நன்கு அறியப் பெற்றிருந்தமையாலும் அதனைக் குறிப்பாற் கூறிய அளவிலேயே அதன் உட்கருத்தை அனைவரும் அறியக் கூடும். ஆதலின் அதனைத் தனியே கூறாமல் விட்டுவிட்டார் என்றும் கருத இடமுண்டு. இவ்விரு காரணங்களுள் முதலாவது காரணம் வலுவுடையாதாகத் தோன்றவில்லை . நாடகங்கள் மிகுதியாக இல்லாது இருந்திருப்பின் பிற்காலத்தில் 'முத்தமிழ்' என்ற வழக்குத் தோன்றிப் பெருகி இருத்தல் இயலாது. எனவே இரண்டாவது

காரணத்தையே வலுவுடையதாகக் கொள்ள வேண்டி இருக்கிறது.

நாடகங்கள் பல்கி இருந்தமையாலும் பலராலும் நன்கு அறியப் பெற்றிருந்தமையாலும் அது பற்றித் தனியே கூற வேண்டிய தேவை இல்லாமற் போய் விட்டது. அன்றியும் இயற்பகுதிக்கு இலக்கணம் அமைக்கையில் நாடகத்தைப் பற்றியும் அது இயற்றப் பெற வேண்டிய முறை பற்றியும் பேச வேண்டிய தேவை இல்லை. ஆனால் நாடகம் பாடல்களால் அமைக்கப் பெற்றமையின், நாடகப் பாடல் பற்றிக் கூறிச் சென்றுள்ளார். பாடல் என்ற ஒன்று இயற் பகுதிக்கும் நாடகப் பகுதிக்கும் பொதுவாய் நிற்றலி,ன் நாடகப் பாடல்கள் எவ்வாறு அமைகின்றன என்று செய்யுளியலில் கூறியுள்ளார்.

இதனை அடுத்து இயற் பகுதிக்கும் நாடகப் பகுதிக்கும் பொதுவாகவுள்ள மற்றொன்றும் உண்டு. அதுவே மெய்ப்பாடு எனப் பெறும். பாடல் என்பது நாடகத்தின் ஒரு பகுதியாகும். ஆதலின் அது பற்றி ஒரு சூத்திரத்துள் கூறிய

ஆசிரியர், மெய்ப்பாடு பற்றி ஓர் இயலை வகுக்கின்றார். காரணம் அது நாடகத்தின் உயிர் நாடியாகும்; பாடலுக்கும் பொதுவானதாகும். எனவே அது பற்றி விரிவாகப் பேசிய ஆசிரியர், மெய்ப்பாடு கவிதையை விட நாடகத்திற்கு இன்றியமையாதது என்பதனை உணர்ந்தார். அதனை வலியுறுத்துவான் வேண்டி மெய்ப்பாட்டியலின் இறுதிச் சூத்திரத்தில் 'கண்ணாலும் செவியாலும் ஆழ்ந்து கண்டால் ஒழிய மெய்ப்பாடு அறியற்பாற்று அன்று' என்று கூறுமுகத்தான் இது நாடகத்திற்கே உரியது என்பதை வலியுறுத்தி விட்டார்.

இந்நிலையில் செய்யுளியல் 180 ஆம் சூத்திரத்தையும் பேராசிரியர் அச்சூத்திரத்திற்கெழுதிய உரையையும் காண்டல் வேண்டும். பண்ணித்திச் செய்யுள் இதுவெனக் கூற வந்த ஆசிரியர் தொல்காப்பியனார்.

பாட்டிடைக் கலந்த பொருள வாகிப்,

பாட்டின் இயல பண்ணத்தி இயல்பே

தொல்பொருள்செய்-180

என்று கூறுகிறார். 'பழம் பாட்டினூடு கலந்த பொருளே தனக்குப் பொருளாகக் கொண்டு, பாட்டும் உரையும் போலச் செய்யப்படுவன பண்ணத்தி என்றவாறு' என்பது பேராசிரியர் இதற்குக் கூறும் பொருளாகும். மேலும் 'மெய்வழக்கு அல்லாதனவற்றைப் பண்ணத்தி என்று கூறல் மரபு' என்றும் அவரே குறிக்கின்றார். 'அவையாவன நாடகச் செய்யுளாகிய பாட்டு மடையும், வஞ்சிப் பாட்டும் மோதிரப் பாட்டும் கடகண்டும் முதலாயின' என்று விளக்கமும் தருகிறார். உலக வழக்கை அப்படியே கூறினால், அது நாடகம் என்னும் பெயர் பெறுவதில்லை. உலக வழக்கு, கற்பனை இரண்டும் கலந்தே நாடகம் அமைக்கப்படுகிறது. அவ்வாறு அமைக்கப் பெற்ற நாடகம் பெரும் பகுதி செய்யுள் வடிவிலேயே இருந்தது என்பதும் அச்செய்யுளும் சான்றோர் செய்யுள் போல இல்லாமல், அனைவரும் அறிந்து அனுபவிக்கும் வகையில் பாட்டும் உரையாடலும் கலந்து அமைக்கப் பெற்றது என்பதும் இச்சூத்திரத்தால் அறியப்படும்.

எல்லா மாந்தரும் அறிந்து அனுபவிக்கும் முறையில், பழங்கதை தழுவிப் பாட்டுடன் கலந்து வருவதைத் தொல்காப்பியனார் 'பண்ணத்தி' என்று வழங்கினர் போலும். 'பாட்டின் இயல பண்ணத்தி இயல்பே' என்றதால், பண்ணத்தி முழுத் தன்மை பெற்ற பாட்டு அன்று என்பதும் ஆசிரியர் தொல்காப்பியனார் கூறிய வெண்பா, ஆசிரியம், கலி, வஞ்சி முதலிய பாவகையுள் நாடகப் பாடலாகிய பண்ணத்தி சேராது என்பதும் புலனாகின்றன. அவ்வாறாயின் அதனைப் பாடல் அன்று என்றும் ஒதுக்கக் கூடாது என்பதற்கு 'பாட்டின் இயல' என்றுங் கூறிச் சென்றுள்ளார். இற்றை நாள் நாடகங்களில் வரும் கீர்த்தனை முதலிய போல அற்றை நாள் பண்ணத்தி இருந்தது போலும். இதனை அடுத்துவரும் சூத்திரம் சிறிது ஆயத் தகுந்தது.

அதுவே தானும் பிசியொடு மானும்

(தொல்:பொருள்: செய்-181)

'பண்ணத்தி என்பது பிசிபோன்றதாம்' என்பதே இச்சூத்திரப் பொருள். அவ்வாறாயின் 'பிசி'

என்பது பற்றித் தொல்காப்பியனார் கூறுவதை ஆய்தல் இதனை மேலும் தெளிவுறுத்தும்.

ஒப்பொடு புணர்ந்த உவமத்தானும்

தோன்றுவது கிளந்த துணிவினானும்

என்றிரு வகைத்தே பிசி நிலை வகையே

(தொல்பொருள்செய்-176)

இந்தச் சூத்திரத்திற்குப் பேராசிரியர் கூறும் பொருள் அத்துணைச் சிறப்புடையதாகப் படவில்லை. அவருடைய உரை வருமாறு:

''ஒப்பொடு புணர்ந்த உவமமென்பது, தன்கட் கிடந்த ஒப்புமைக் குணத்தோடு பொருந்தி வரும் உவமப் பொருளானும், மற்று இனி ஒன்று சொல்ல ஒன்று தோன்றும் துணிவிற்றாகச் சொல்லும் சொல்லானும் என்று இவ்விரு கூற்றதாகும் பிசி கூறபடும் நிலைமை''.

இவ்வாறு உரை கூறிவிட்டு ஆசிரியர் காட்டும் உதாரணம் பொருத்தமாக இல்லை. 'பிறை கல்வி மலை நடக்கும்' என்று யானையைச் சுட்டும் இதனை எடுத்துக் காட்டாகத் தருகிறார்.

இவ்வாறு பொருள் காண்பதும் உதாரணங் காட்டலும் சூத்திரப் பொருளோடு பொருந்துமாறில்லை. ஆழ்ந்து நோக்கின் இச்சூத்திரம் நாடகம் பற்றியதோ என்று நினைக்கத் தோன்றுகிறது. இச்சூத்திரப் பொருளை ஆராய்வதன் முன்னர் நூற்பா அமைக்கப் பெற்றுள்ள இடத்தையும் இதற்கு முன்னர் காணப்படும் நூற்பாவையும் காண்டல் வேண்டும். இச்சூத்திரத்திற்கு முன்னர் உள்ள இரு சூத்திரங்களும் உரை வகை நான்கு என்பது பற்றியன. உரை வகைப் பற்றிக் கூறத் தொடங்கிய ஆசிரியர் அதனை நான்கு

கூறாக்கிக் கூறியுள்ளார். அந்நான்கில் பின்னர்க் கூறப் பெற்ற இரு வகைகள் சிந்தனைக்குரியன. அவ்விரண்டும்

பொருள் மரபு இல்லாப் பொய் மொழியானும்,

பொருளொடு புணர்ந்த நகைமொழியானும்

உரைவகை நடையே நான்குஎன மொழிய

(தொல்: பொருள்: செ. 173)

என்று விரித்துரைக்கப் பெறுகின்றன.
அம்மட்டோடு நிறுத்தாமல் ஆசிரியர் அடுத்த சூத்திரத்தால் இந்நான்கு வகை உரை நடையையும் இரண்டு பிரிவுகளாகப் பிரித்து 'அதுவே தானும் இரு வகைத்து ஆகும்' (தொல்:பொருள்:செ. 174) என்று கூறுகிறார். நான்குமே உரை நடைப் பற்றியதாக இருக்கவும் அந்நான்கை இரண்டாகப் பிரித்துக் கூற வேண்டிய தேவை யாது? பின்னர்க் கூறிய இரண்டும் உரைநடையுள் தனிப்பட்ட ஒரு தொழிலைச் செய்தலின் அவற்றை ஓரினமாக்கிக் கூறினாரோ என்று ஐயப்படுதல் முறையேயாகும். அவ்வாறாயின் இவ்விரண்டு வகை உரை நடையும் என்ன தொழிலைச் செய்கின்றன? வரலாற்றுண்மை தழுவியும், முற்றிலும் கற்பனையாகப் புனையப்பட்டும் எழும் நாடக உரையாடல்களையும் நாடக இயல்புடைய அகத்துறை உரையாடல்களையும் குறிக்கவே பின் இரண்டு வகை உரை நடையையும் ஆசிரியர் கூறினார் என்னில் தோன்றும் இழுக்கென்னை? இதனை அடுத்து

வரும் 175 வது சூத்திரம் இக்கருத்துக்கே அரண் செய்கின்றது.

ஒன்றே மற்றுஞ் செவிலிக்கு உரித்தே

ஒன்றே யார்க்கும் வரைநிலை இன்றே

(தொல்பொருள்:செ. 175)

இந் நூற்பாவின் முதலடி 174 வது சூத்திரத்தை அடுத்து வருதலின் பொருண் மரபு இல்லாப் பொய்மொழியும், பொருளொடு புணரா நகைமொழியும் செவிலிக்கு உரித்து என்று வரையறுக்கின்றது. இரண்டாவது அடி உரை நடை பற்றிய சூத்திரத்தில் கூறப் பெற்ற முதலிரண்டும் யாவருக்கும் உரியன என்று கூறுகிறது. இச் சூத்திரத்திற்கு (சூ. 175) உரை வகுத்த பேராசிரியர், உரையாசிரியர், நச்சினார்க்கினியர் ஆகிய மூவரும் குழம்பியே உரை செய்கின்றனர். 'பொருள் மரபில்லாத பொய்ம் மொழியும், பொருளொடு புணர்ந்த நகை மொழியும்' பாடல் கலப்பில்லாத உரை நடையைப் பற்றிக் கூற வந்த பகுதியாகும். இவ்வாறு உரை கூறி விட்டு, அதற்கு

மேற்கோளாக 'யானையும் குதிரையும் தம்முள் நட்பாடி இன்னவாறு செய்தன' என்ற ஒன்றையும் பிற்பகுதிக்கு 'சிறு குருவியின் உரையும் தந்திர வாக்கியமும் போல்வன' என்றும் மேற்கோள் காட்டிச் செல்கின்றனர். பேராசியரும் நச்சினார்க்கினியரும். 173 ம் சூத்திரத்தில் இவ்வாறு உரையெழுதி மேற்கோளும் காட்டியதை மறந்து விட்டு, இருவருமே 175 ம் சூத்திரத்தில் 'ஒன்றே மற்று செவிலிக் குரித்தே' என்ற பகுதிக்கு உரை எழுதுங்கால், 'தோழி தலைவியிடம் புனைந்துரைப்பது' என்று உரையெழுதி, அதற்கு மேற்கோளாக நெடுநல் வாடையிலிருந்து எடுத்துக் காட்டுத் தருகின்றனர். 175 ம் சூத்திரம் தனியே ஒன்றையுங் கூறாமல் 173 ஆம் சூத்திரம் கூறியதை எடுத்து மறுபடியும் கூறி இருப்பதும் இப்பெருமக்கள் இருவரும் 173 ஆம் சூத்திரத்திற்கு ஒரு வகையாகவும் 175 ஆம் சூத்திரத்திற்கு ஒரு வகையாகவும் உரை கூறியதிலிருந்தே அவர்கள் குழம்பியுள்ளனர் என்பதை அறிய முடிகிறது.

இவ்வாறு குழப்பம் தோன்றக் காரணம் யாது என்று சிந்தித்தல் வேண்டும். 173 ஆம் சூத்திரத்தின் பின் இரண்டு அடிகளும் நாடகத்தில் வரும் உரையாடலையே குறிப்பிடுகின்றன என்று கருத இடமுண்டு. 174 ஆம் சூத்திரம் 173 ஆம் நூற்பாவின் பின் இரண்டு அடிகளைத் தனியே பிரித்துக் காட்டுகிறது. 175 ஆம் சூத்திரம் நாடகத்தில் மட்டும் அல்லாமல் பிறவிடங்களிலும், 'பொருள் மரபல்லாப் பொய் மொழியும் பொருளொடு புணர்ந்த நகை மொழியும்' தோழி கூற்றாக இலக்கியத்தில் வரும் என்று கூறுகிறது. இப்பொழுது அச்சூத்திரங்களை வரிசைப்படுத்திக் காண்பது பயனுடையதாகும்.

பாட்டிடை வைத்த குறிப்பி னானும்

பாவின்று எழுந்த கிளவி யானும்

பொருள் மரபு இல்லாப் பொய்மொழி யானும்

பொருளொடு புணர்ந்த நகைமொழி யானும் என்று

உரைநடை வகையே நான்கென மொழிப (173)

அதுவே தானும் ஈர்இரு வகைத்தே (174)

ஒன்றே மற்றும் செவிலிக்கு உரித்தே

ஒன்றே யார்க்கும் வரைநிலை இன்றே (175)

173-ஆம் நூற்பாவின் பின் இரண்டு அடிகளும் நாடக உரை நடையைக் குறிக்க, முன் இரண்டு அடிகளி லிருந்து அவற்றை வேறுபடுத்திக் காட்டவே 174 ஆம் சூத்திரம் தோன்றிற்று. 175-ஆம் சூத்திரம் அந்நாடகத்துள் நகைமொழி செவிலி கூற்றாக வரும் என்று கூறுகிறது.

தொல்காப்பியர் காலத்தை அடுத்துத் தோன்றிய அகத்துறைப் பாடல்கள் பாடியவர்கள் நாடகத் தனி மொழியாக அமையும் பொழுது நகைச்சுவை தேவைப்பட்ட இடங்களில் இவ்விலக்கணத்தை ஒட்டியே நகை மொழியைத் தோழி கூற்றாக அமைத்து விட்டனர் போலும்.

இவ்வாறு இம்மூன்று சூத்திரங்கட்கும் பொருள் கொண்டால் 176-ஆம் சூத்திரமாகிய பிசி பற்றிய சூத்திரத்திற்கு நேரிதாகப் பொருள் கொள்ள முடிகிறது. இந்த அடிப்படையை மனத்துட்

கொண்டு 176-வது சூத்திரத்தை மறுபடியும் காண்போம்.

ஒப்பொடு புணர்ந்த உவமத் தானும்

தோன்றுவது கிளந்த துணிவினானும்

என்றிரு வகைத்தே பிசிவகை நிலையே

(செ176)

ஒப்பொடு புணர்ந்த உவமம் என்பது வேடம் அணிதலைக் குறிக்காதா என்று நினைக்கத் தோன்றுகிறது. ஒருவன் எந்தப் பாத்திரத்தை ஏற்கின்றானோ அந்தப் பாத்திரத்தோடு ஒப்புமை கூறத் தக்க வகையில் வேடம் அணியப் பட வேண்டும். அரசனாக வேடமணிந்தால் பார்த்த மாத்திரத்தில் இவன் அரசன் என்றும் சேவகன் வேடமோ, அமைச்சன் வேடமோ, கள்வன் வேடமோ அணிந்தால் பார்த்த மாத்திரத்தே இவன் சேவகன் அல்லது அமைச்சன் அல்லது கள்வன் என்று அறியப்படும் வகையில் வேடம் அணிவதை 'ஒப்பொடு புணர்ந்த' என்றார் ஆசிரியர்.

இனி அடுத்துள்ள பகுதி 'உவமத் தானும்' என்பதாகும். அரசனாக வேடமணிந்தவுடன் குறிப்பிட்ட ஓர் அரசன் என்று கண்டவர் கருதும் வண்ணம் வேடம் அணிதல் என்று பொருள்படும். குறிப்பிட்ட நாடகத்தில் குறிப்பிட்ட ஓர் அரசனாக வருபவன், அந்தக் குறிப்பிட்ட அரசனுக்குரிய அங்க அடையாளங்கள் தன்மாட்டும் இருக்கும்படியாக வேடமணிவதை 'உவமத்தானும்' என்ற சொல்லால் ஆசிரியர் குறித்தார் என்று கொள்ளலாம். 'ஒப்பொடு புணர்ந்த' என்பது கொண்ட பாத்திரத்திற்குரிய பொதுத் தன்மை தோன்ற வேடமணிதல் என்றும், 'உவமத்தானும்' என்ற சொல்லால் எந்தக் குறிப்பிட்ட பாத்திரமாக உவமை தோன்றும்படி வேடம் அணிதல் என்றுங் கூறலாம்.

நூற்பாவில் அடுத்து நிற்கும் அடி 'தோன்றுவது கிளந்த துணிவு' என்பதாகும். இவ்வடிக்கு உரை கூறிய பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும் 'ஒன்று கூற ஒன்று தோன்றுந் துணிவிற்றாகக் கூறுங் கூற்று' என்று கூறுவது பொருளற்ற சொற்களாகப் படுகின்றன. இதற்கு

மேற்கோளாக 'நீராடான் பார்ப்பான் நிறஞ் செய்யான் நீராடின் ஊராடு நீரிற் காக்கை' என்ற விடுகதையை மேற்கோளாகக் காட்டல் வியப்பாக இருக்கிறது. தண்ணீர் படாத பொழுது சிவப்பாக இருக்கும் பார்ப்பான் தண்ணீரில் குளித்தால் கரிய காக்கையாகி விடுவான். அதாவது நெருப்பில் தண்ணீர் விட்டால் கரியாகிவிடும் என்ற பொருளுடைய விடுகதையை மேற்கோள் காட்டுகிறார். 'தோன்றுவது கிளந்த துணிவு' இதில் என்ன இருக்கிறது என்று நினைக்கும் பொழுது உரையாசிரியரின் குழப்பமே தெரிகின்றது.

அவ்வாறாயின் இவ்வடியின் பொருள்தான் என்னை? முதலடியில் வேடம் பொருத்தமாக அணியப்படவேண்டும் என்று கூறிய ஆசிரியர், இரண்டாம் அடியில் அவ்வேடப் பொருத்தத்திற்கேற்ப உரையாடல் அமைய வேண்டும் என்று கூறுகிறார். தோன்றுவது - எந்த வேடத்தில் தோன்ற நேரிடுகிறதோ, அதற்கேற்ற உரையாடலைக் கணீரென்று பேசும் துணிவு

வேண்டும் என்று கூறி இவை இரண்டும் பிசியின் பாற்படும் என்று கூறுகிறார்.

நாடகத்தைப் பற்றிய பகுதி இங்கு ஏன் பேசப்பட வேண்டும் என்றால், நாடகத்தில் வரும் உரையாடல், பாடல், மெய்ப்பாடு ஆகிய மூன்றும் செய்யுளுக்கு உரியதாகும். ஆகவே அவை மூன்றும் பற்றி மட்டுங் கூறினார் எனலாம். அவ்வாறானால் வேடம் புனைதல் பற்றி ஏன் கூற வேண்டும் என்று கேட்கப் படலாம். பின்னே வருகின்ற உரையாடல் முன்னர் அணிந்த வேடத்திற்கேற்ப அமைய வேண்டும் என்பதை வலியுறுத்தவேயாம் என்க. எத்தகைய வேடம் புனையப் படுகிறதோ அதற்கேற்ற முறையில் உரையாடலும் அமைய வேண்டும் என்பதை வலியுறுத்தவே வேடம் பற்றிக் கூறினார் என்க.

இவ்வாறு இந்த நூற்பாக்களுக்கு உரை கூறினால்தான் இவற்றை அடுத்து வரும் 'பண்ணத்தி' பற்றிய சூத்திரங்கட்குச் சரியான முறையில் உரை காண்டல் கூடும்.

பாட்டு இடைக் கலந்த பொருள ஆகிப்

பாட்டின் இயல பண்ணத்தி இயல்பே

(தொல்பொருள்:செ. 180)

என்பதும்

அதுவே தானும் பிசியொடு மானும்

(தொல்:பொருள்:செ. 181)

என்பதும் பண்ணத்தி பற்றிய சூத்திரங்களாகும். இடை இடையே பாட்டுடன் கலந்ததும், ஒரு பொருளை உடையதும் ஆகி நின்று பாட்டின் இயல்பை ஒரு புடைப் பெற்றிருப்பதே பண்ணத்தி என்பதாம். இது போல இந் நூற்பாவுக்கும் பொருள் எழுதி விட்டும் பேராசிரியர் "அவையாவன: நாடக செய்யுளாகிய பாட்டுமடையும் வஞ்சிப் பாட்டும் மோதிரப் பாட்டும் கடகண்டும் முதலாயின. அவற்றைப் போலப் பாட்டு என்றார் ஆயினார் நோக்கு முதலாயின உறுப்பின்மையின்மையின் என்பது" என்றும் குறிப்புத் தந்துள்ளார்.

‘பாட்டின் இயல’ என்பதனால் முன்னர்க் குறிக்கப் பெற்ற ஆசிரியம், வஞ்சி, கலி என்பவை போன்றதன்று இப்பண்ணத்தி என்பதும் கீர்த்தனை போன்ற ஒரு புது வடிவையுடையதே பண்ணத்தி என்பதும் கூறினாராயிற்று. ஆனால் இதற்கடுத்த நூற்பாவிற்கும் (181-ஆம் நூற்பா) பேராசிரியர் கூறும் உரை பொருந்துமாறில்லை. 'அதுவே தானும் - அந்தப் பண்ணத்தி எனப்படுவதும், பிசியொடு மானும் - பிசியொடு ஒக்கும்' என்று உரை கூறியுள்ளார். மானும் என்ற சொல்லுக்கு ஒக்கும் என்ற பொருள் கூறலாமேனும் ஈண்டு அது பொருந்தாது. காரணம் பேராசிரியர் பிசிக்குக் கூறிய பொருளின்படி பார்த்தால் (ஒன்று சொல்ல ஒன்று தோன்றும் துணிவிற்றாகச் சொல்லுஞ் சொல்) பண்ணத்தி பிசியோடு ஒக்கும் என்று அவர் கூறுவது பொருந்துமாறில்லை.

எனவே ‘மானும் என்ற சொல்லுக்குப் பொருந்தும் என்று பொருள் கூறினால், பிசிக்கு நாம் கண்ட பொருளுடன் அது ஏற்புடைத்தாகிறது. வேடத்திற்கேற்பக் கணீர்

என்ற முறையில் பேசுவது என்று பொருள் செய்ததற்கேற்பப் பண்ணத்தியைப் பாடவும் வேண்டும் என்ற பொருள் நன்கு பொருந்துவதைக் காணலாம். இந்நூற் பாக்கட்கு இதுவே பொருள் என்பதைப் பின்வரும் இரு சூத்திரங்களும் வலியுறுத்துகின்றன. -

அடிநிமிர் கிளவி ஈராறு ஆகும்

(தொல்பொருள்:செ. 181)

அடியிகந்து வரினும் கடிவரை இன்றே

(தொல்:பொருள்:செ. 182)

பண்ணத்திப் பாடல் பன்னிரண்டு அடியின் மேற்படாது வரும் எனக் கூறி விட்டு அடுத்த நூற் பாவில் அவ்வாறு 12 அடியின் மேற்பட்டு வரினும் தவறில்லை என்பதே இந்நூற் பாக்களின் பொருளாகும். இரண்டாவது நூற்பாவின் உரையில் பேராசிரியர் "அது முழுதும் அடியாகி வராது. இடை இடை ஒரோ அடி பெற்று அல்லுழி எல்லாம் பரந்து பட்டு வரவும் பெறும் என்றவாறும் அவை முற்காலத்தார் செய்யுளுட் காணாமையின்

காட்டாமமாயினாம். இக் காலத்துள்ளனவேல் கண்டு கொள்க. இலக்கணம் உண்மை யின் இலக்கியம் காணாமாயினும் அமையும் என்பது" என்று உரை கறியுள்ளார்.

'முற்காலத்தார் செய்யுளுட் காணவில்லை' என்று பேராசிரியர் எழுதக் காரணம் யாது? இலக்கியம் இருந்தமையாலேயே ஆசிரியர் சூத்திரங் கூறினார் என்று நம்பும் உரைகாரரர். அவ்வாறு கூறவும் பெற்றமைக்குத் தகுந்த மேற்கோளைத் தேடியுள்ளார். கிடைக்கவில்லை என்று எழுதினார். ஏன் கிடைக்கவில்லை? தவறான இடத்தில் தேடியமையின் கிடைக்கவில்லையோ என்று கூறத் தோன்றுகிறது. நாடகத்திற்குரிய உரையும் பாடலுங் கலந்த பாடலை நாடகத்தில் தேடி இருத்தல் வேண்டும். அவ்வாறின்றி 'முற்காலத்தோர் செய்யுளுள்' தேடியதாகவும் கிடைக்கவில்லை என்றும் கூறுவது நியாயமானதேயாகும்.

நாம் கொண்ட பொருளின் அடிப்படையில் இதனைக் கண்டால் பொருள் பொருத்தமாக அமைந்து விடுகிறது. நாடகத்தில் வரும்

பண்ணத்திப் பாடல் 12 அடியின் மேற்படாமல் இருப்பது நலம். ஒரோவழி இவ்வடி வரையறை மிகுத்து வரினும் தவறில்லை என்பது பொருத்தமாக உள்ளது.

இது செய்யுளியல் ஆயிற்றே, இதில் நாடகத்தில் இடும் வேடம் பற்றிக் கூறுவாரா ஆசிரியர் என்ற வினா நியாயமானதேயாகும். மந்திரம் முதலியன பற்றியும் செய்யுளியலில் கூறுகிறார் ஆகலானும் நாடகத்துள்ளும் பண்ணத்திப் பாடலே இடம் பெறுகிறதாலும், அப்பண்ணத்திப் பாடலைப் பாடுபவர் பொருத்தமான வேடமணிந்து பண்ணத்திப் பாடலைப் பாடும் துணிவு உடையராதல் வேண்டும் என்றும் கூறுதல் பொருத்தமுடையதேயாம்.

அன்றியும் செய்யுளியலின் 241-வது சூத்திரம் ஆராயத்தக்கது.

சேரி மொழியால் செவ்விதிற் கிளந்து தேர்தல் வேண்டாது

குறித்தது தோன்றின் புலன்என மொழிப
புலனுணர்ந் தோரே

(தொல்:பொருள்:செய்-24)

இச்சூத்திரத்திற்கு 'சேரி மொழி என்பது பாடி மாற்றங்கள். அவற்றானே செவ்விதாகக் கூறி ஆராய்ந்து காணாமைப் பொருள் தொடரானே கொடுத்துச் செய்வது புலனென்று சொல்லுவர், புலன் உணர்ந்தோர்-அவை விளக்கத்தார் கூத்து முதலாகிய நாடகச் செய்யுளாகிய வெண்டுறைச் செய்யுள் போல்வன என்பது கண்டு கொள்க' என்று உரை கூறினார் பேராசிரியர்.

இச்சூத்திரம், செய்யுளியல் முதற் சூத்திரத்தில் கூறப் பெற்ற எட்டு வனப்புள் (அழகுகளுள்) ஒன்றான புலன் என்பதை விரித்துக் கூறுவதாகும். தொடர் நிலைச் செய்யுட்களில் காணப் பெறும் அழகுகளும் சில இங்குக் கூறப் பெற்றுள்ளன. 'தொன்மைத்தானே உரையொடு புணர்ந்த பழமை மேற்றே' (செ.237) என்பன போன்ற கருத்துக்கள் பேசப் பெற்ற இடத்தில் இச்சூத்திரம் அமைந்துள்ளது.

இச்சூத்திரத்தின் முதலடி 'சேரி மொழியால்' என்று தொடங்குகிறது. சேரி மொழி என்பதற்குப் பாடிமாற்றங்கள் என்று பேராசிரியர் பொருளுங் கூறிச் செல்கிறார். அதாவது ஒவ்வொரு வட்டாரத்திலும் அங்குள்ள மக்கள் வழங்கும் பேச்சு மொழியை அப்படியே பயன்படுத்த வேண்டும் என்கிறது இலக்கணம். மேலும் ஒருபடி சென்று, அவ்வாறு சேரி மொழியைப் பயன்படுத்திப் பாடுகையில் அதிற் சொல்லப்பட்டவற்றைக் கேட்பவர்கள் எளிதில் அதன் பொருளை அறிந்து கொள்ளக் கூடிய முறையில் அமைய வேண்டுமாம். 'தேர்தல் வேண்டாது' என்ற சொற்களால் ஆராய்ந்து பாராமலே பொருள் தெரிய வேண்டும் என்றும் தொல்காப்பியம் கூறுகிறது.

சேரி மொழிகளைப் பயன்படுத்தி இயற்றப் பெற்ற ஒரு நூல், அதனைப் படிப்பவர்கள் அறிவை அதிகம் பயன்படுத்தாமலே பொருளை அறிந்து கொள்ளக் கூடியதாகவும் இருக்க வேண்டுமாம். அத்தகைய நூல் எதுவாக இருக்கும்? தொல்காப்பியனார் செய்யுளியலிற் கூறியுள்ள பாடல்கள், தொடர் நிலைச் செய்யுள்

ஆகிய அனைத்தும் அறிவின் துணை கொண்டு அப்படி இருக்கப் புலன் என்ற அழகு ஒரு நூலுக்கு இருக்கிறது என்றால் அது எதுவாக இருக்கும்? நிச்சயமாக 'நாடக நூலா'கத்தான் இருக்க முடியும். ஆம்! நாடகம் ஒன்று மட்டுமே சேரி மொழியைப் பயன்படுத்தி இயற்றப் பெற முடியும். உலக வழக்கு, செய்யுள் வழக்கு என்று இரண்டாகப் பிரித்து உலக வழக்கு அப்படியே செய்யுள் வழக்கில் இடம் பெறாது என்று கூறியுள்ளார் ஆசிரியர். அப்படியானால் உலக வழக்கிலும் தாழ்ந்ததாகிய சேரி மொழியைப் பயன்படுத்தும் நூல் எதுவாக இருத்தல் கூடும்? நாடகம் ஒன்றில் மட்டுமே சேரி மொழி பயன் படுத்தப்படுவதை யாரும் தவறாகக் கருதமாட்டார்.

மேலும் ஒன்று அறியப்படவேண்டும்.

நாடக வழக்கும் உலக வழக்கும்

பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்

(தொல்பொருள்:அகத்-53)

என்ற நூற்பா அகத்திணையியலிற் கூறப் பெற்றது. உலக வழக்கம் பற்றி எழுந்த அகம், புறம் பற்றிய பிரிவினைகள் அவை பற்றிய பாடல் முறைகள் அகத்திற்கே உரிய பாக்கள், அகம், புறம் இரண்டிற்கும் பொதுவான பாடல்களின் வகைகள் ஆகிய அனைத்தையும் செய்யுளியலிற் கூறிய பிறகு எஞ்சியிருப்பது நாடக வழக்குப் பற்றிய விளக்கம் ஒன்று மட்டுமேயாகும்.

நாடக வழக்கு என்பதற்குத் தொல்காப்பியனார் தரும் விளக்கமே, செய்யுளியலிற் காணப்படுவனவும் இது வரை எடுத்தோதப் பெற்றனவுமான நான்கு சூத்திரங்களுமாகும். இவற்றை ஒரு கோவைப் படுத்திக் காண்டல் பொருத்தமுடையதாம். தொல்காப்பியனார் காலத்துக்கு முன்னரே நாடகம் என்பது இத்தமிழ் நாட்டில் நிலவி வந்தது என்பதும் அது மக்களால் நன்கு அறியப் பெற்றிருந்தது என்பதும் உணரத் தக்கன என்று கொண்டால்தான் ஆசிரியர் யாவரும் அறிந்த ஒன்றை நினைவூட்டுபவர் போல, ‘நாடக வழக்கும் உலக வழக்கும் கலந்து அமைவதே பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்'

என்று அகத்திணையில் சூத்திரஞ் செய்தார் என்று கொள்ள முடியும். ஒன்றைக் குறிப்பிட்டுக் கூறியவுடன், அதனை அடுத்தடுத்த சூத்திரங்களில் விளக்கிச் செல்லும் ஆசிரியர், நாடக வழக்கு, உலக வழக்கு என்ற இரண்டையும் விளக்காமற் போனதன் காரணம், அவை பெருவழக் காய் யாவராலும் அறியப் பட்டிருந்தமையினாலேயே போலும்.

இச்சூத்திரங்கட்கு இவ்வாறு பொருள் கொள்ளாவிடின், நாடக வழக்கு என்ற ஒன்றைக் கூறிய ஆசிரியர் அதுப ற்றிப் பிறிதொன்றுங் கூறாது விட்டார் எனக் கூற வேண்டி நேரிடும். செய்யுளியலில் கூறப் பெற்ற இவை ஒருபுறம் நிற்க வேறு எங்கேனும் நாடகம் பற்றி ஆசிரியர் கூறியுள்ளாரா எனக் காணல் வேண்டும்.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தில் மெய்ப் பாட்டியல் என ஓர் இயல் இடம் பெறுகிறது. மெய்ப் பாடென்பது ‘உலகத்திலுள்ள, மனிதர் உள்ளத்தில் நிகழும் நிகழ்ச்சி ஆண்டு நிகழ்ந்தவாறே புறத்தார்க்குப் புலப்படுவதோர் ஆற்றான் வெளிப்படும்' என்பதாகும்.

உள்ளத்தின் உள்ளே தோன்றும் உணர்ச்சிகள் உடம்பில் தோன்றும் மாறுபாடுகளால் வெளிப்பட்டுத் தோன்றும். அதனையே 'ரச வெளிப்பாடு' என்றும் கூறுவர். நகை, அழுகை முதலிய சுவைகள் உள்ளத்தில் நிகழ்வதைப் பிறர் அறியும் முறையில், உடம்பில் தோன்றும் வேறுபாடு காரணமாக வெளிப்படுத்தலால். உலக வழக்கில் மெய்ப்பாடு தோன்றுவதைப் பிறர் அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. அதே போல நாடகத்திலும் இம்மெய்ப்பாடு முக்கியமானதோர் இடம் பெறுகிறது என்பதை ஆசிரியரும் உரையாசிரியரும் கூறுகின்றனர். மெய்ப்பாட்டியலின் முதற் சூத்திரத்தின் முதற் பகுதி, இதனை அறிவுறுத்துகிறது.

பண்ணைத் தோன்றிய எண்ணான்கு பொருளும்

கண்ணிய புறனே நானான்கு என்ப

(தொல்:பொருள்:மெய்-1)

பண்ணை என்ற சொல்லுக்குப் பொருள் கூற வந்த பேராசிரியர் 'முடியுடை வேந்தரும் குறுநில மன்னரும் முதலானோர் நாடகமகளிர்

ஆடலும் பாடலுங் கண்டுங் கேட்டும் காமநுகரும் இன்ப விளையாட்டு' என்று கூறினர். எனவே மெய்ப்பாடு என்பது நாடகத்திற்கு இன்றியமையாததோர் உறுப்பு என்பது இதனாற் பெறப்படும். நாடகத்திலும், உலக வழக்கிலும் உணர்ச்சி வசப்பட்டார் மாட்டுத் தோன்றும் இம்மெய்ப்பாடு எவ்வாறு பிறர் அறியுமுறையில் வெளிப்படுகிறது? புலியைக் கண்டு அஞ்சி ஓடி வருபவன் முகத்தில் தோன்றிய பீதியும், அவன் உடம்பில் தோன்றிய நடுக்கமும் அவன் அச்சம் என்ற சுவையில் ஈடுபட்டுள்ளான் என்பதை நமக்குக் காட்டுகின்றன. ஆனால் அவன் எவ்வளவு தூரம் அச்சமாகிய சுவையை அறிந்திருப்பினும், அதனைப் பிறன் ஒருவன் கண்டால் ஒழிய அவன் அச்சமடைந்துள்ளான் என்பதை அறியமுடியாதன்றோ!

மேலும் நாடகத்தில் நடிக்கும் ஒருவன் எந்த ஒரு சுவையை வெளிப்படுத்தினாலும் அதனைக் கண்டு அனுபவிக்கின்ற, நாடகம் பார்க்கும் ரசிகர்கள் இருந்தாலொழிய அந்தச் சுவை சிறவாது. ஆனால் கவிதையில் இடம் பெறும்

சுவை ரசிகர்களை எதிர்பார்த்து அமைக்கப் படுவதில்லை. கவிஞன் பெய்து விட்டுச் சென்றுள்ள சுவை அக்கவிதையைக் கற்பவர்கள் அறிவு, அனுபவம் என்பவற்றிற்கேற்ப வெளிப்படும். ஆனால் நாடகத்தில் இவ்வாறு அன்று. எத்துணைச் சிறந்த நடிகனாயினும், அவன் எவ்வளவு சிறந்த முறையில் சுவையை வெளிப்படுத்தினாலும் அதனை அனுபவிப்பவர்கள் அவன் எதிரே இருந்தாலொழிய நடிகனிடம் சுவை வெளிப்படாது. இதனாலேயே நாடகத்திற்கென்றே தனி நூல் செய்த **செயிற்றியனார்** *'இருவகை நிலத்தின் இயல்வது சுவையே' என்று கூறிப் போனார். அதாவது சுவையை மெய்ப்பாடு மூலமாக வெளிப்படுத்துபவனும், அதனை அனுபவித்து ரசிக்கின்றவனும் எதிர்ப்படும் பொழுது வெளிப்படுவதே சுவை எனப்படும். அக்காலத்தில் இவ்வடிக்கு உரை கண்டவர்களும் 'உய்ப்போன் செய்தது காண்போர்க்கு எய்துதல்' என்று கூறிப் போயினர். (தொல்:பொருள்:மெய்-1 சூத்திரவுரை) ஆனால் இதனை ஏற்றுக் கொள்ள*

மறுக்கின்ற பேராசிரியர் இவ்வடிக்கு வேறு வகையாகப் பொருள் கூறுகின்றார்.

மெய்ப்பாட்டியல், பொருளதிகாரத்தில் இடம் பெறுவதையே பேராசிரியர் விரும்பவில்லை என்று தெரிகிறது. முதற் சூத்திர உரையில் அவர் ''மற்று இவை பண்ணைத் தோன்றுவனவாயின் இது பொருள் ஒத்தினுள் ஆராய்வது என்னை? நாடக வழக்கத்தானே, ஒருவன் செய்ததனை ஒருவன் வழக்கினின்றும் வாங்கிக் கொண்டு பின்னர்ச் செய்கின்றதாதலானும், வழக்கு எனப்படாது ஆகலானும், ஈண்டு ஆராய்வது 'பிறிது எடுத்துரைத்தல்' என்னும் குற்றமாம் என்பது கடா. அதுவன்றே இச்சூத்திரம் 'பிறன் கோட் கூறல்' என்னும் உத்தி வகையாற் கூறி அதுதானே மரபாயிற்று என்பது''

இவ்வுரையின்படி நோக்கினால் மெய்ப்பாட்டியல் பொருளதிகாரத்தில் இடம் பெற வேண்டியதில்லை. அது நாடகத்திற்கே உரியது எனினும், வழக்கினுள் நூல் செய்வான் பாடலில் இம்மெய்ப்பாடு வேண்டப் படுவதும் உண்டாதலின் அதற்கு இடம் கொடுத்தார்

என்றாகிறது. ஒப்பற்ற உரையாசிரியராகிய பேராசிரியர்க்கு இத்தகைய குழப்பம் தோன்றக் காரணம் யாது? ஓர் இயலையே (மெய்ப்பாட்டியல்) பிறன்கோட் கூறல் என்னும் உத்தியால் தொல்காப்பியனார் கூறினார் என்று கூற வேண்டிய நிலை ஏன் வந்தது? ஒரு தனி நூற்பா, அல்லது ஒரு தனிக் கருத்தை அவ்வாறு கூறல் உண்டு. ஆனால் ஓர் இயல் முழுவதையும் இவ்வாறு பிறன்கோட் கூறல் என்ற உத்தியில் கடக்க நேர்ந்த காரணம் யாது?

இடைக் காலத்தில் எழுந்த சமயப் போராட்டத்தின் முடிவில் ஜைனக் கொள்கைகள் சில இந்நாட்டில் ஆழப் பதிந்துவிட்டன. அவற்றுள் ஒன்று பொறிகளால் அனுபவிக்கப்படும் நாடகம், இசை முதலியவை தாழ்ந்தவை; விலக்கப்பட வேண்டியவை என்ற ஒரு பிழைபட்ட கருத்தாகும். அந்தச் சிக்கலிற் சிக்கிய உரையாசிரியர்கள் அனைவரும் தொல்காப்பியனார் நாடகத்தையும் ஏற்றுக்கொண்டார் என்று கூறத் துணியவில்லை. அதனாலேயே போலும் மெய்ப்பாட்டியல் போன்ற இயல்கட்கு உரை காண்பதில்

இடர்ப்பட்டனர். மெய்ப்பாடு என்பது முதலில் நாடகத்திற்கே உரியதாய் இருந்தது. நாளாவட்டத்தில் கவிதையிலும் இடம் பெறுவதாயிற்று. மெய்ப்பாடு என்பது உணர்ச்சியின் வெளிப்பாடாகும். உள்ளத்தில் அனுபவிக்கப்படும் சுவையை வெளியே காட்டும் இயல்புதானே மெய்ப்பாடெனப்பட்டது? எனவே நாடகத்தில் பங்கு பெறும் பாத்திரம் தன் உள்ளத்துணர்ச்சியை வெளிப்படுத்த உரையாடல், வேடம் என்பவற்றின் துணையை மேற்கொண்டாலும் சிறந்த முறையில் நடிகன் என்ற பெயரைப் பெற வேண்டுமாயின் மெய்ப்பாடு தோன்ற நடிக்க வேண்டும்.ஆதலால்தான் இது நாடகத்தில் முதலிடம் பெறுவதாயிற்று.

முதலில் நாடகத்தில் இடம் பெற்ற கவிதை அல்லது பாடல் நாளாவட்டத்தில் தனியே பிரிந்து வளரலாயிற்று. பிரிந்த கவிதை, உணர்ச்சியை (சுவைகளின் வெளிப்பாட்டை) எவ்வாறு வெளியிட முடியும்? சொற்கள் ஒன்றின் உதவியாலேயே நடை பெறுவது கவிதை.

எனவே உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டையும் சொற்களின் மூலமே வெளியிட வேண்டிய இன்றியமையாமை கவிதைகட்கு ஏற்பட்டது. ஆகவேதான் மெய்ப்பாட்டியல் பொருளதிகாரத்தில் இடம் பெறலாயிற்று. சாதாரண மக்களின் அன்றாட வாழ்விலும் மெய்ப்பாடு இடம் பெறுவதாகலின் பொருளதிகாரத்தில் இதற்கோர் தனி இடம் அமைத்துக் கொடுத்தார் தொல்காப்பியனார். ஆனால் கவிதையிலும் இது இடம் பெறும் என்பதை வலியுறுத்தற்காகச் செய்யுளியலில் இரண்டு நூற்பாக்களால் இதனை அறிவுறுத்தினார்.

உய்த்துணர்வு இன்றித் தலைவரு பொருண்மையின்

மெய்ப்பட முடிப்பது மெய்ப்பாடு ஆகும்

எண்வகை இயல்நெறி பிழையாது ஆகி

முன்உறக் கிளந்த முடிவினது அதுவே

(தொல்: பொருள்: செ. 204, 205)

கவிதையிற் கூறப்படும் பொருள் ஆழ்ந்து ஆயப்படாமலும் கேட்ட மாத்திரையே அது கூற முற்படும் சுவைக்கேற்ற மெய்ப்பாடுகளைக் கற்பாரிடம் ஏற்படுத்தும் முறையில் செய்யப்பட வேண்டும் கவிதை என்பது முதல் நூற்பாவின் பொருளாம். இங்குக் கூறப்பட்ட மெய்ப்பாடுகள் முன்னர் மெய்ப்பாட்டியலிற் கூறப் பெற்றனவே தவிர வேறு அல்ல என்பதே இரண்டாம் நூற்பாவின் பொருளாம்.

அவ்வாறானால் மெய்ப்பாட்டியலில் விரித்துக் கூறப் பெற்ற மெய்ப்பாடுகள் நாடகத்திற்கும் பாடலுக்கும் பொது என்பதையும் கவிதைக்கு வேண்டப் பெற்ற ஒரு சில மாற்றங்களோடு மெய்ப்பாட்டியல் கூறப் பெற்றுள்ளது என்பதையும் ஆசிரியர் நன்கு விளக்கி விட்டார். அவ்வாறு இருக்கவும், உரையாசிரியர் இது பிறன் கோட் கூறல் என்னும் உத்தி என்று கூறி அவதிப்பட வேண்டிய காரணம் யாது?

தேவையான மாறுபாடுகளைத் தொல்காப்பியனார் கூறியுள்ளார் என்பதை அவர் மெய்ப்பாட்டியலின் முதல் நூற்பாவில் 32 என்று

எண் கொடுத்தமையாலேயே அறியலாம். தொல்காப்பியனார் கருத்துப்படி எட்டுச் சுவைகள் உள. அவை

நகையே, அழுகை, இளிவரல் மருட்கை

அச்சம், பெருமிதம், வெகுளி, உவகை என்று

அப்பால் எட்டே மெய்ப்பாடு என்ப

(தொல்:பொருள்:மெய்-3)

என்ற எட்டுமாம் என ஆசிரியர் வகுத்துரைக்கின்றார். இனி இந்த ஒவ்வொரு சுவையும் தோன்ற வேண்டுமாயின் அதற்கு என்ன என்ன தேவைப்படுகின்றன. சுவையைத் தரும் பொருள் அதாவது **சுவைப் பொருள்** ஒன்று வேண்டும். அந்தச் சுவைப்பொருள் தனியே இருப்பின் யாதொரு பயனும் இல்லை. எனவே அதனைச் **சுவைப்போன்**ஒருவன் வேண்டும். அதாவது நா. முதலிய பொறி உணர்வும், புளி முதலிய சுவைப் பொருளும் ஒன்றாக இணைந்தால் ஒழியச் சுவை தோன்றாது. எனவே சுவைப்போன் ஒருவன் வேண்டும்.நா முதலாகிய பொறிகளில் புளி முதலாகிய சுவைப்

பொருள் பட்டவுடன் மனத்தில் ஒரு மாறுபாடு உண்டாகிறது. இதனைக் **குறிப்பு** என்று கூறும் இலக்கணம். மனத்தில் தோன்றிய இக்குறிப்பு உடம்பின் வழி வெளிப்படுகிறது. பல் கூசுதல், தலை நடுக்கல் ஆகிய புற நிகழ்ச்சிகள் **சத்துவம்** எனப் பெறும்.

எனவே ஒவ்வொரு சுவைக்கும் நான்கு உண்டு. 1. சுவைப் பொருள். 2. சுவைப்போன் 3. குறிப்பு (மனத்தே நிகழ்வது 4 சத்துவம் (புறத்தே தெரிவது). எனவே 8 சுவைக்கும் இந்த 4-ம் உண்டாகலின், 8x4 = 32 ஆயின. என்கிறது மெய்ப்பாட்டியலின் முதல் நூற்பா.

இவ்வாறாயின், இங்குக் கூறப்பெற்ற மெய்ப்பாடுகள் நாடகத்துக்கே உரியன என்பதும், இப்பொழுது கவிதைக்கு என்று ஓரளவு மாற்றம் செய்து ஏற்றுக் கொள்ளப் பெற்றன என்பதும் யாண்டுக் கூறப் பெற்றன என்பது ஆரா‌ாயற்பாலது. கவிதையில் மெய்ப்பாட்டை உண்டாக்க மேலே கூறிய நான்கையும், அதாவது சுவைப் பொருள், சுவைப்போன், குறிப்பு, சத்துவம் என்ற

நான்கையும் பயன்படுத்த முடியும். ஆனால் நாடகத்தில் இது இயலாத காரியம். புளிப்புச் சுவையை ஊட்டத் தேவையான புளி யையோ மாங்காயையோ கவிதையிலும் காட்டலாம், நாடக அரங்கிலும் காட்டலாம்.

ஆனால் அச்சச் சுவைக்குரிய புலியையோ, வெகுளிச் சுவைக்குரிய கொலையையோ கவிதையில் காட்டலாமே தவிர, நாடக அரங்கில் காட்டல் இயலாது. எனவே நாடக நூல் செய்த செயிற்றியினார் சுவைப் பொருளை விட்டு விட்டார். எஞ்சியுள்ள மூன்றை மட்டுமே அவர் ஏற்றுக் கொண்டு

எண்ணிய மூன்றும் ஒருங்கு பெறும் என

நுண்ணிதின் உணர்ந்தோர் நுவன்றனர் என்ப

(மெய்-2-ஆம் சூத்-உரை)

என்று சூத்திரஞ் செய்துவிட்டார்.

இந்த நுணுக்கத்தைக் கவனியாத பேராசிரியர் "அச் சுவைக்கு ஏதுவாய பொருளினை அரங்கினுள் நிறீஇ, அது கண்டு குறிப்பும்

சத்துவமும் நிகழ்த்துகின்ற கூத்தனையும் அரங்கில் தந்து பின்னர் அவை அரங்கினோர், அவன் செய்கின்ற மெய்ப்பாட்டினை உணர்வாராக வகுகின்ற முறைமை எல்லாம் நாடக வழக்கிற்கே உரிய பகுதி எனவும் அப்பகுதி எல்லாம் ஈண்டுணர்த்தல் வேண்டுவது அன்று எனவும் கூறியவாறு'' என்று விளக்கந் தந்து விட்டு, நான்கில் மூன்றை மட்டும் ஏற்றுக் கொண்ட செயிற்றியனாரை மேற்கோள் காட்டுவதிலிருந்தே அவர் இதனை நன்கு புரிந்து கொள்ளவில்லை என்பதை அறிய முடிகிறது.

இதில் வியப்பு என்னவெனின் நாடக நூலாசிரியர் மூன்றை மட்டுங் கொள்ளத் தொல்காப்பியனார் சுவைப் பொருளையுஞ் சேர்த்து நான்காகக் கொள்கிறார். எந்தச் சுவைப் பொருளை அரங்கினுள் நிறுத்த முடியாமை கருதி நாடக நூலார் விட்டு விட்டாரோ அதையே பேராசிரியர் 'சுவைக்கு ஏதுவாய பொருளை அரங்கில் தந்தார்' என்று எழுதும் போதே அவர் இதனை விளங்கிக் கொள்ளவில்லை என்பது தெரிகின்றது.

ஆதலால்தான் மெய்ப்பாட்டியலையே பிறன் கோட் கூறல் என்று மறுபடியும் பேராசிரியர் கூறுகிறார்.

இதன் மேலும் 'மெய்ப் பாட்டியல்' நாடகத்திற்கன்று, இலக்கியத்திற்கே உரியது என்று எவரேனுங் கூறினால், அவ்வியலின் கடைசிச் சூத்திரம் அக்கருத்தை மறுத்துரைப்பதாக அமைந்துள்ளது.

கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும்

உணர்வுடை மாந்தர்க்கு அல்லது தெரியின்

நன்னயப் பொருள்கோள் என்னருங் குரைத்தே

(தொல்:பொருள்:மெய். 27)

கண், செவி என்பவற்றின் வழி பொருத்தமாக அறிபவர்க்கல்லது மெய்ப்பாட்டின் பொருளை அறிதல் அருமையாகும் என்பதே இச்சூத்திரப் பொருள்.

ஆனால் இந்நூற்பாவிற்கு உரைவகுத்த பேராசிரியர் 'இது, மேற் கூறிய மெய்ப்பாட்டிற்கெல்லாம் புறநடை' என்று

எழுகிறார். ஏன் இதனைப் புறநடை என்று கூற வேண்டும் என்பதற்கு அவர் காரணம் யாதொன்றும் கூறவில்லை. இலக்கியத்தில் பயிலப் படும் பாடல்கட்கு உரிய மெய்ப்பாட்டை அறிவுறுத்துவதே தொல்காப்பியத்தின் குறிக்கோள். ஆனால் அதே நேரத்தில் மெய்ப்பாடு என்பது நாடகத்திற்கும் உரிய தாகலின் அதனை வேறுபடுத்திக் காட்டுவதே இந்நூற்பாவின் நோக்கமாகும். கவிதையில் வரும் மெய்ப்பாட்டை அறிய, நுண்மையான அறிவு வேண்டும். கண்ணும், செவியும் தேவை இல்லை. பிறவிக் குருடராகிய அந்தகக் கவி வீரராகவனார் சிறந்த கவிஞராகவும், ரசிகராகவும் இருந்தார். மாம்பழச் சிங்க கவிராயரும் அவ்வாறே. 'ஏடு ஆயிரங்கோடி எழுதாது தன்மனத்து எழுதிப் படித்த விரகன்' என்று வீரராகவ முதலியார் தம்மைப் பற்றிக் கூறிக்கொள்கிறார்.

அப்படியானால் கவிதையில் வரும் மெய்ப்பாட்டை அனுபவிக்கக் கண்ணும் தேவை இல்லை; செவியும் தேவை இல்லை. பின்னர்க் கண்ணும், செவியும் எந்த

மெய்ப்பாட்டை அனுபவிக்கத் தேவைப்படுகின்றன? நாடகத்தில் வரும் மெய்ப்பாட்டை அனுபவிக்க வேண்டுமாயின் கண்ணும், செவியும் தேவைப்படும். அதிலும் வேடப் பொருத்தத்தையும், உரையாடல் நயத்தையும் அனுபவிக்க வேண்டுமாயின் கண்ணும் செவியும் கூர்மையாக்கப் பட்டு நாடகத்தைக் கண்டும் கேட்டும் அனுபவித்தால் ஒழிய, முழுப்பயனை அடைய முடியாது. அதனால்தான் ‘கண்ணினும், செவியினும் திண்ணிதின் உணரும் உணர்வுடை மாந்தர்...’ என்று நூற்பா பேசுகிறது.

இவ்விரண்டு பொறிகளும் கூர்மையாக (திண்ணிதாக) இருப்பதோடல்லாமல் உணர்வும் அதனுடன் கலக்க வேண்டும். வெறும் அறிவால் அனுபவிக்கப்படுவதன்று நாடகக் கலை. அது உணர்வின் துணை கொண்டு அனுபவிக்கப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும். இந்த நுணுக்கத்தைக் காட்டவே 'உணர்வுடை மாந்தர்’ என்று தொல்காப்பியம் பேசிச்
செல்கிறது. இச்சூத்திரத்தின் உட்கருத்தை நன்கு மனங்கொள்ள மறுத்துப் பேராசிரியர்

மெய்ப்பாட்டியலை இலக்கியத்திற்கே உரியதாக்கி, அதில் நாடகம் என்பதனை முதல், கரு, உரிப்பொருள்களாகிய நிலைக்களன்களைக் கொண்டு நடைபெறும் தலைவன் தலைவியரின் அகப்பொருள் சம்பந்தமான நாடகம் போன்ற வழக்கு என்ற கருத்தில் பேசிச் செல்கிறார். ஆனால், இதுகாறுங் கூறியவற்றை நோக்குமிடத்து ஆசிரியர் தொல்காப்பியனார் நாடகம் என்ற ஒரு தனி உறுப்பை அறிந்துவைத்து அதன் இலக்கணத்தையும் வகுத்துள்ளார் என்று கூறின் தவறாகாது. அகத்திணை இயலில் நாடகவழக்கு என்று குறித்த பகுதியை விளக்குமுகத்தான் செய்யுளியலில் நான்கு சூத்திரங்கள் கூறி அதனை விளக்கியுள்ளார் என்று முன்னர்க் காட்டப்பட்டது. இதன்றியும் மெய்பாட்டியலில் பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கிற்கும், நாடகவழக்கிற்கும் பொதுவான மெய்ப்பாடுகள் இவையெனக் கூறி, இறுதியில் கண்ணும் காதும் துணையாக உணரப்படுவது மெய்ப்பாடு என்று கூறுமுகத்தான் ‘நாடக மெய்ப்பாட்டை’ வலியுறுத்தியுள்ளார்.

தொல்காப்பியத்தை அடுத்துச் சிலப்பதிகாரம் நாடகக் காப்பியம் என்று கூறப்படினும் சிலம்பில் நாடகப்பண்பும் நாடக உறுப்புக்கள் சிலவும் உண்டு என்று மட்டுமே கூறமுடிகிறது. அப்பெருநூலின் 'அரங்கேற்றுகாதை'யும் அக்காதைக்கு அடியார்க்கு நல்லார் எழுதியுள்ள உரையும், அவர் எடுத்துக்காட்டியுள்ள மேற்கோள்களும், அந்நாளில் நாடகம்பற்றிக் கூறிய நூல்களின் பெயர்களும் இன்று ஒரு பெரு விருந்தாய் அமைந்துள்ளன. சிலம்பின் ஆசிரியர் ஆடல் அரங்கு, நாடக அரங்கு என்பவற்றை அமைக்கும் முறைபற்றியும் மிக அழகாகவும் சுருக்கமாகவும் கூறியுள்ளார். அரங்குகள் அமைக்கப்ப்ட வேண்டிய அகல நீளங்கள், தரையிலிருந்து அரங்கின் உயரம் முதலிய யாவும் தரப்பெற்றுள்ளன.

நாடக அரங்குகள் அமைக்கப்படவேண்டிய நிலம் எத்தகையதாக இருத்தல் வேண்டும் எத்தகைய குற்றங்கள் இல்லாததாக இருத்தல் வேண்டும் என்பவை பற்றியும் கூறப்பெற்றுள்ளன. நாடக அரங்கம் அமைக்கப்பெற்ற நிலம் உவர்மண்ணானால்

அதனால் கலக்கமும், கைப்புச் சுவையுடையதாயின் கேடும், புளித்த மண்ணானால் நாட்டில் பசியும் மிகும் என்று பரதசேனாபதியார் கூறுகிறார். இன்றும் சென்னையில் தொடங்கப்பெற்ற தாகூர் நாடக அரங்கம் போன்றவை அஸ்திவாரத்துடன் நின்றுவிட்ட நிலையைக் காணும் போது இப்பாடல் உண்மை கூறுகிறதென்றே நினைக்கவேண்டியுள்ளது.

இனி அரங்கம் அமைக்கும் மூங்கில், பொதியின் மலையில் நெடிதாக வளர்ந்ததாயும் ஒவ்வோர் கணுவிற்கும் இடைவெளி ஒரு சாண் உள்ளதாகவும் இருத்தல் வேண்டுமாம். நாடக அரங்கு ஏழுகோல் அகலம் எட்டுக்கோல் நீளம் ஒரு கோல் உயரமும் உடையதாக இருத்தல் வேண்டும் என்கிறார் செயிற்றியனார். அவர் கூறும் அளவுப்படி ஒருகோல் ஏறத்தாழ 2¼ அடி நீளம் என்று கூறலாம். அவ்வாறாயின் பழந் தமிழர் அமைத்த நாடக அரங்குகள் 16 அடி அகலம் 18 அடி நீளம் 2¼ அடி உயரமும் உடையன என்று நினைக்கவேண்டியுள்ளது. மேலும் இந்த அரங்கம் மேல்

மூடப்பட்டதாகவும் அடித்தளத்திற்கும் மேலே மூடியுள்ள பலகைக்கும் இடையுள்ள உயரம் நான்கு கோலாக அதாவது 9 அடி இருத்தல் வேண்டும் என்கிறது சிலம்பு (அரங்:103-104). அடுத்து இவ்வரங்கிற்கு இரண்டு வாயில்கள் வேண்டும் என்றும், ஒன்றின் வழியாக நடிகர்கள் உள்நுழைய வேண்டுமெனவும் மற்றொன்றின் வழியாக அரங்கைவிட்டு வெளியேற வேண்டும் என்றும் சிலம்பு கூறுகிறது (அரங்-105). இவ்வரிக்கு உரையெழுதிய அடியார்க்கு நல்லார் அரங்கம் அமைக்கையில் நடிகர் திடீரென்று மறைந்து போவதற்கேற்பக் கரந்து போக்கிடனும், அரங்கின் எதிரே மன்னர் மாந்தரோடிருந்து நாடகம் காணும் இடவசதியும் இருத்தல் வேண்டும் என்று எழுதிச் செல்கிறார்.

அன்றியும் இந்த அரங்கின் முகப்பில் அந்தணர், அரசர், வணிகர், சூத்திரர் என்று சொல்லப்பட்ட நால் வகை வருணப்பூதரையும் எழுதி வைத்தல் இயல்பு என்பதும் அறியப்படுகிறது.

மின்விளக்கு முதலியவை இல்லாத அக்காலத்தில் நாடக அரங்கின் ஒளி

அமைப்புப்பற்றிச் சிலம்பு கூறுவது வியப்பைத் தருகிறது. ‘தூண்நிழல் புறப்பட மாண்விளக்கு எடுத்து’ (அரங்:108) என்ற அடிக்கு, தூண்களின் நிழல் நாயகப்பத்தியின் கண்ணும் அவையின் கண்ணும் படாதபடி மாட்சிமைப்பட்ட நிலை விளக்குகளை நிறுத்தி என்பது பொருள். பல்வேறு வசதிகளும் உடைய இக்காலத்திற்கூட விளக்குகள் வைக்கும் முறை அறியாமல் நடிகர்களின் நிழல் பின்னர் உள்ள திரையில் பூதம்போல் விழுமாறு விளக்கமைப்பதைக் காண்கிறோம். தனி நடிகர் மேல் போடப்படும் குவிஒளி எதிர் எதிராகப் போடப்பட்டால் ஒழிய நிழல் விழுவதைத் தடுத்தல் முடியாது. இதைக்கூட அறியாமல் இற்றைநாளில் ஒளிவிளக்கிடும் வழக்கத்தைக் காண்கிறோம்.

இதனை அடுத்து அரங்கின் பக்கங்களில் வைக்கும் பக்கத்திரைகள், தொங்கவிடும் திரைகள், மறைக்கும் திரை ஆகிய அனைத்தும் சிலம்பில் இடம் பெறுகின்றன. .

இதனை,
ஒருமுக எழினியும் பொருமுக எழினியும்
கரந்துவரல் எழினியும் புரிந்துடன் வகுத்தாங்கு

(அரங்109-10)

என்று கூறுகிறது சிலம்பு.

நாடகம் எழுதும் ஆசிரியன் முத்தமிழும் அறிந்தவனாக இருத்தல்வேண்டும் என்று சிலம்பு பேசுகிறது. தமிழ் முழுதறிந்த தன்மையனாகி *(அரங்:-38)* என்பது சிலம்பின் வாக்கு. இதற்கு உரை எழுதிய அடியார்க்கு நல்லார் 'இன்னன் அல்லோன் செய்குவனாயின் தோற்றாமாந்தர் ஆரியம்போலக் கேட்டார்க்கெல்லாம் பெருநகை தருமே' என்று காட்டும் மேற்கோளால் அறியலாம். இடத்துணிடம் உருவுதிரையாக ஒருமுக வெழினியும், வலத்துணிடத்து உருவு திரையாகப் பொருமுகவெழினியும் மேற்கூட்டுத் திரையாகக் கரந்துவரலெழினியும் செயற்பாட்டுடனே வகுத்தமைக்கப்படும் என்று தெரிகிறது. இவ்வாறு திரையமைப்புச் செய்து *2000* ஆண்டு களின் முன்னர், தமிழர் நாடக

மேடை அமைத்திருந்தனர் என்பதை அறிய மனம் பூரிப்படையாமல் இருத்தல் இயலாது. இதில் வியக்கத்தக்க ஒன்றையுங் காண்டல் வேண்டும். முந்நூறு ஆண்டுகளின் முன்னர், உலகம் புகழும் நாடகங்கள் எழுதிய ஷேக்ஸ்பியர் காலத்திய அரங்குகளிற் கூடக் கரந்துவரல் எழினி என்று கூறப் பெறும் திரை கிடையாது. எனவே அவல நாடகங்களில் கொலை நிகழ்ச்சி காட்டப் பெற்றால், அக்காட்சியின் இறுதியில் ஒரு பாத்திரம் வெட்டுண்டவனைத் தூக்கிச் செல்வதாகவே அவருடைய நாடகங்களில் எழுதப் பெற்றுள்ளது. நானூறு ஆண்டுகட்கு முன்னர் கூடக் கரந்துவரல் எழினி என்றும் மூடு திரை இல்லாத நாடக மன்றங்கள் பெற்றிருந்த இங்கிலாந்து நாட்டுடன் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளின் முன்னரே கரந்துவரல் எழினியாம் மூடும் திரையுடன் இருந்த தமிழ் நாடக மேடை ஒப்பிட்டு ஆராயத்தக்கது.

இதனை அடுத்து நாம் நாடகம் பற்றிய குறிப்பைக் கேட்பது சிந்தாமணியிலாகும். திருவள்ளுவர் ‘கூத்தாட்டவைக் குழாம்’

(குறள்:332) பற்றிக் குறிப்பிடுகிறார்; பட்டினப்பாலையில் கண்ணனார், "பாடல் ஒர்த்தும் நாடகம் நயந்தும்" (பட்டி 113) என்று மக்கள் நாடகங் கண்டு களிப்பதைக் கூறுகிறார். இவ்வழக்காறு சிந்தாமணி ஆசிரியர் காலம் வரை சிறப்புற்றுத் திகழ்ந்ததென்பதை, இக்காப்பியத்தால் அறிகிறோம். பதுமையார் இலம்பகத்தில் 'நாறியுஞ் சுவைத்தும் நரம்பின் இசை கூறியும் குளிர் நாடகம் நோக்கியும்' (சீவகசிந்:1351) என வரும் அடியே இதற்கு சான்றாகும். நாடகம் கண்டு களிக்கும் இயல்பினதாகப் பத்தாம் நூற்றாண்டில் இருந்தமையை அறிகிறோம்.

இவ்வாறு சிறப்புப் பெற்றிருந்த தமிழ் நாடகம் தமிழகத்தில் முடிவேந்தர் ஆட்சி நிலைத்திருந்த வரை இருந்து வந்தது. இராசராசன் மகனாகிய இராசேந்திர சோழன் தன் தந்தையாகிய இராசராசன் பெயரில் ஒரு நாடகம் தயாரித்து தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலில் ஆண்டுதோறும் அரங்கேற்றினான் என்று கல்வெட்டு மூலம் அறிகிறோம். இது கூட இன்று கிடைத்திலது.

இடைக்காலச் சோழர், பாண்டியர் ஆட்சி முடிந்த பிறகு தமிழ் நாடகமும் ஆதரிப்பார் அற்று நிலை குலையத் தொடங்கிற்று. 13-ஆம் நூற்றாண்டின் பின்னர்த் தமிழ் நாடகங்கள் என்ற பெயரில் சிறு நாடகங்கள் தோன்றலாயின. பள்ளு, குறம், நொண்டி நாடகம், கப்பல் நாடகம் என்பவை இம்முறையில் வந்தவையேயாகும். இவை எவ்வாறு நடிக்கப் பெற்றன என்றோ, எவ்விதம் இடைக்காலத்தில் தமிழ் நாடக அரங்குகள் இருந்தனவென்றோ இன்று கூறமுடியாத நிலையில் இருக்கிறோம். பள்ளு, குறம், நொண்டி நாடகம் என்பவை பாடல்களாகவே இருத்தலின் இவ்விடைக்கால நாடகங்கள் பாட்டிலேயே யாக்கப் பெற்று நடிக்கப் பெற்றன என்றும் அறிகிறோம்.

19-ஆம் நூற்றாண்டில் இந்நிலையும் மாறிப் புது முறையில் நாடகங்கள் தோன்றலாயின. விலாசம், நாடகம், விஜயம், கூத்து, உபாக்கியானம், பள்ளு, குறம் முதலிய பல பெயர்களுடன் நாடகங்கள் தோன்றின. திண்டிவனத்தில் 1852 இல் தோன்றிய இராமசாமி ராசு, பாரிஸ்டர் பட்டம் பெற்றவராகலான்

ஆங்கிலம், வடமொழி என்பவற்றில் நூல்கள் எழுதியதுடன், 'பிரதாபச் சந்திர விலாசம்' என்ற தமிழ் நாடகம் ஒன்றையும் எழுதினார். அறிவில்லாமல் பணம் மட்டும் படைத்த தறுதலைகள் படிப்பினை பெறக் கூடிய இந்நாடகம் அந்நாளில் அரைகுறை ஆங்கிலங் கற்றுத் திரிந்த மைனர்களைப் பற்றி எழுந்தது. இதில் வரும் ஒரு பாடல் மிக்க சுவை பயப்பதாகும்.

மைடியர் பிரதரே! எங்கள் மதருக்குக் கூந்தல் நீளம்

ஐடிலாய் அவளும் தூங்க அறுத்துஅதை விற்று நானும்

சைடில் ஓர் லேடியாகச் சட்காவில் ஏறிக்கொண்டே

ஒண்டான ரோட்டின் மீதில் உல்லாசமாகப் போனேன்

சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயரின் இராம நாடகம், அசோமுகி நாடகம் என்பவை இலக்கிய வளத்துடன் இருப்பவை. திருக்கச்சூர்

நொண்டி நாடகம், பழனி நொண்டி நாடகம் என்பவை ஒரு கருத்தையே மையமாகக் கொண்டவை. இவற்றை அடுத்து சுமதி விலாசம், மார்க்கண்டேய விலாசம், அரிச்சந்திர விலாசம், பாரத விலாசம், சகுந்தலை விலாசம் முதலிய பல விலாசங்கள் தோன்றின. இவற்றில் பெரும்பாலானவை பழைய கதை தழுவியனவாகவே உள்ளன். இவற்றை அடுத்துத் தோன்றிய ‘டம்பாச்சாரி விலாசம்' முதலிய நாடகங்கள் சமூகத்தில் காணப்படும் குறைபாடுகளை எடுத்துக் காட்டுவனவாகும்.

19-ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளை ம'னோன்மணியம்' என்ற அகவற்பா நாடகத்தை எழுதினார். இந்நாடகம் நடிப்பதற்கென்று எழுதப் பெற்றது என்று கூறுவதைக் காட்டிலும் படிப்பதற்கென்றே எழுதப் பெற்றது என்று கூறுவது நலம். பரிதிமாற் கலைஞர் (சூரிய நாராயண சாஸ்திரிகள்) 'நாடக இயல்' என்ற நாடக இலக்கண நூல் ஒன்றைச் சென்ற நூற்றாண்டில் ஆக்கித் தந்தார். வடமொழி நாடகம் ஆங்கில நாடகவியல் இவை இரண்டிலும் இருக்கும்

சிறந்த பகுதிகளைத் திரட்டித் தமிழ் நாடகத்திற்கென்று ஆக்கித் தந்த இலக்கண நூலாகும் 'நாடக இயல்'. ஆனால் பரிதிமாற் கலைஞர் இத்தகைய ஓர் இலக்கண நூலை ஆக்குங் காலத்திலேயே தமிழ் நாடகம் மீண்டும் ஒரு புதிய சகாப்தத்தில் புகுந்து விட்டது. நொண்டி நாடகம், விலாசம், நாடகம், முதலிய பெயர்களில் புகுந்து, நாடகம் சமுதாய அடிப்படையில் வளரத் தொடங்கி விட்டது. அன்று வரை நடைபெற்று வந்த புராண இதிகாச நாடகங்கள் மெள்ள மெள்ளத் தம் செல்வாக்கை இழந்து விட்டன. புதிய உத்திகளைக் கையாண்டு நாடகங்கள் வரத் தொடங்கின.

ஆயினும் பல்லாண்டு காலமாக மக்கள் மனத்தில் ஓர் இடம் பிடித்து வந்திருந்த புராண நாடகங்களும் அவ்வப்பொழுது தலை தூக்காமல் போகவில்லை. புராண நாடகங்கள் என்று கூறப் பெறினும் அவற்றை எழுதுவார் கற்பனைத் திறனுக்கு ஏற்ப, இவை ஒவ்வொருவர் கையிலும் ஓரளவு மாற்றம் பெற்றன. ஒரே வள்ளி திருமணத்தை இருவேறு ஆசிரியர்கள் எழுதினால், இருவேறு வள்ளி

திருமணங்களாக அவை அமையலாயின. இந்தியாவில் மட்டுமன்றி யாழ்ப்பாணத்தவரான ப. கந்தப்பிள்ளை (1766-1842) என்பார் திரு ஆறுமுக நாவலரின் தந்தையாவார். இவர் 'இராம விலாசம்', 'ஏரோது நாடகம்', 'கண்டி நாடகம்', 'சந்திரகாச நாடகம்' முதலிய 21 நாடகங்களை இயற்றினார். ஏறத்தாழ இதே காலத்தில் தஞ்சை மாவட்டத்தில் வாழ்ந்த அநந்தபாரதி ஐயங்கார் 'பாகவத தசமஸ்கந்த நாடகம்', 'திருவிடை மருதூர் நொண்டி நாடகம்' முதலிய நாடகங்களை இயற்றினார்.1

அஷ்டாவதானம் சபாபதிப்பிள்ளை குறவஞ்சி முதலிய நூல்களை இயற்றினார். 1816-1895 இல் வாழ்ந்த முத்துப் பிள்ளை, கழுகு மலைப் பள்ளு என்ற நூலை இயற்றினார். பரிதிமாற் கலைஞர் ரூபாவதி, மான விஜயம் என்ற நாடகங்களை இயற்றினார். திருச்சிராப்பள்ளி அப்பாவுப் பிள்ளை 'சித்திராங்கி விலாசம்' (1886) 'அரிச்சந்திர விலாசம்' (1890) என்பவற்றை எழுதினார். சென்னையில் வாழ்ந்த இராமச்சந்திரக் கவிராயர் 'சகுந்தலை விலாசம்', 'தாருக விலாசம்', 'இரங்கன் சண்டை நாடகம்', 'மகாபாரத

விலாசம்', என்ற நாடக நூல்களை இயற்றினார். 1870 ஐ அடுத்து வாழ்ந்த காசி விசுவநாத முதலியார் புகழ் பெற்ற 'டம்பாச்சாரி விலாசம்', ‘பிரம்ம சமாஜ நாடகம்' என்பவற்றை யாத்தார். இவற்றை அல்லாமல் 'சோதி நாடகம்', ‘வீரகுமார நாடகம்', 'தேசிங்கு ராஜ விலாசம்', ‘அலிபாதுஷா நாடகம்', 'தமயந்தி நாடகம்', ‘குசலவ நாடகம், 'திருநீல கண்டநாயனார் விலாசம்', ‘வில்லிபாரதம்',

‘மங்கலவல்லி விலாசம்', ‘சயிந்தவ நாடகம்' முதலிய இருநூற்றுக்கும் மேற்பட்ட நாடகங்கள் 1864 முதல் 1900 க்குள் அச்சாகி இருந்ததாகத் தெரிகின்றது.

இவற்றையடுத்துப் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் தோன்றி இந்நூற்றாண்டிலும் வாழ்ந்த தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடக உலகில் ஒரு புது யுகத்தை ஏற்படுத்தினார்.

அதுபற்றி அடுத்த பகுதியில் சற்று விரிவாகக் காணலாம்.

இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் நாடக சபைகள் பல தோன்றலாயின. இவற்றில் பல நாடகங்கள் எழுதி நடிக்கப் பெற்றன. 'குடந்தை வாணி விலாச சபை', 'திருச்சி ரஸிக ரஞ்சனி சபை' முதலியன இவ்வாறு தோன்றியவையே. இந்நூற்றாண்டு நாடக வரலாற்றில் முக்கிய இடம் பெறும் ஒரு சிலருள் **பம்மல் சம்பந்த முதலியாரும்**ஒருவர். ஆங்கில, வட மொழி நாடகங்கள் பலவற்றை மொழி பெயர்த்த சம்பந்த முதலியார் ‘மனோகரா', 'சபாபதி', 'சுல்தான் பேட்டை சப்மாஜிஸ்திரேட்' முதலிய நாடகங்கள் பலவற்றைத் தாமே எழுதி நடித்தும் வந்தார். 'தொழில் முறை' நாடகக் கம்பெனிகள் மட்டுமே செய்து வந்த பணியைச் சம்பந்த முதலியார் மாற்றிப் பயில்முறை நாடகக் குழுக்களை ஏற்படுத்தினார். இந்த நூற்றாண்டில் தமிழ் நாடக உலகிற்குப்பம்மல் சம்பந்த முதலியார் செய்த தொண்டு அளவிடற்கரியது.

மதுரைப் பல்கலைக்கழகத்தில் முதல் துணை வேந்தராயிருந்து ஒய்வு பெற்றுள்ள டாக்டர் தெ.பொ.

மீனாட்சிசுந்தரனாரின் தமையனார் சதாவதானம் கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் 'பால மனோஹர சபா' என்ற பெயரில் ஒரு நாடக சபையை உண்டாக்கி 'இராஜா பர்த்ருஹரி', 'கதரின் வெற்றி' முதலிய நாடகங்களை இயற்றி, அவற்றில் தாமே நடித்தும் வந்தார். இதுவே தேசிய அடிப்படையில் எழுந்த முதல் சமூக நாடகமாகும். திரு.எம். கந்தசாமி முதலியார் ரங்க ராஜூவின் நாவல்களை நாடகமாக்கினார். கன்னையா கம்பெனியார், நவாப் ராஜமாணிக்கம் கம்பெனியார், திரு.டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள், சேவா ஸ்டேஜ் முதலிய மாபெரும் நிறுவனங்கள் இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் தோன்றித் தமிழ் நாடகத்தை வளர்த்தன. இந்த நிறுவனங்கள் பலப் பல புதிய உத்திகளைக் கையாண்டு புது முறையில்

நாடகங்களை இயற்றி நடித்துக் காட்டின. திரு கன்னையா கம்பெனியார் அந்நாளில் ஒப்பற்ற காட்சி ஜோடனைகட்கு உறைவிடமாகத் திகழ்ந்தனர்; இராஜமாணிக்கம் கம்பெனியார் கதைப் பகுதி இல்லாத நாடகங்களைக் கூட நடித்துக் காட்டிப் புகழ் பெற்றனர். டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள் சிறந்த ஜோடனையோடு ஒப்பற்ற நடிப்பாற்றலுங் கொண்டு விளங்கினர். புதிய உத்திகளைச் சோதனை செய்வதற்கு அஞ்சாமல் புதுமுறை நாடகங்களை அரங்கேற்றிய பெருமை சேவா ஸ்டேஜுக்கு உண்டு. மனோகர் குழுவினர் இன்றும் புராண நாடகங்களைத் துணிவுடன் நடத்திப் புகழ் ஈட்டுகின்றனர். இவை அனைத்துமே இன்று மூடு விழாக் கொண்டாடி விட்டன என்பதே, இன்றைய நாடக வளர்ச்சிக்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டு ஆகும். இந்நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதியில் அறிஞர் **அண்ணா** அவர்கள் ‘ஓர் இரவு’, ‘வேலைக்காரி’, ‘நீதி தேவன் மயக்கம்’, ‘சிவாஜிகண்ட இந்து சாம்ராஜ்யம்’ முதலிய நாடகங்களை இயற்றிப் புகழ் பெற்றார். பொழுதுபோக்கிற்காகத் தோன்றிய

நாடகங்களின் உள்ளாற்றலைக் கண்டு அவற்றைச் சிறந்த பிரச்சாரத்திற்குப் பயன்படுத்திய மேதை திரு அண்ணா அவர்கள் ஆவார்.

நாடு விடுதலை அடைந்த பின்னர்த் தொழில் முறை நாடகக் கம்பெனிகள் மூடப்பெற்றாலும் பல புதிய நாடகங்கள் தோன்றலாயின. ‘இராஜராஜ சோழன்’, ‘வாழ்வில் இன்பம்’, ‘ரத்தபாசம்’ போன்றவை இதற்குத் தக்க சான்றுகளாம். இவற்றை அடுத்துப் பயில்முறை நாடகக் குழுக்கள் பலதோன்றி இன்றும் நடந்துவருகின்றன. இவற்றில் ஒருசில நல்ல நாடகங்களும் தோன்றியுள்ளன என்பதை மறுத்தற்கில்லை. **சோ** போன்றவர்கள் அரசியல், சமுதாயம் என்ப வற்றில் உள்ள குறைகளை நகைச்சுவையுடன் சுட்டும் நாடகங்கள் பல எழுதி நடித்து வருகின்றனர்.

இந்த நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதியில் தமிழ் நாடக வளர்ச்சியில் ஒரு புதிய கிளை தோன்றியது. அதுவே வானொலி நாடகமாகும். மேடை நாடகங்கட்கும் வானொலி

நாடகத்திற்கும அதிகவேறுபாடு உண்டு. மேடை நாடகத்தில் திரைச்சிலை, விளக்குகள் முதலியன நடிகரின் முகபாவங்களை நேரே நம் கண்ணால் கண்டு, நடிகனின் உணர்ச்சியில் பங்குகொள்ள வாய்ப்பளிக்கின்றன. பல சந்தர்ப்பங்களில் ஒருசொல்கூட ஒரு நடிகரும் பேசாமலேயே பார்வையாளர்களை உணர்ச்சி வெள்ளத்தில் மூழ்கடிக்க முடியும் என்பதைச் சிறந்த நடிகர்களின் நாடகங்களைப் பார்த்தவர்கள் அனுபவித்திருக்கக் கூடும். திரு ஔவை டி.கே. சண்முகம் அவர்கள் எழுதிய 'நாடகக் கலை' என்ற அரிய ஆராய்ச்சி நூலில் பேசாத நடிப்பு என்ற தலைப்பில் இதுபற்றிக் கூறியுள்ளதை நோக்க வேண்டுகிறேன்.

வானொலி நாடகத்தில் இந்நிலைமை இயலாது. மேடையில் ஒருவரும் பேசாவிடினும், நடிகர்களின் உணர்ச்சி பாவங்கள் அவரவர்கள் முகம், கால், கைகள் ஆகிய உறுப்புக்களின் வழி வெளியிடப் பெறுவதைப் பார்வையாளர் தம் கண்வழிக் கண்டு அதில் பங்கு பெறுகின்றனர். தொல்காப்பியனார் மெய்ப்பாட்டியலில் கூறிய செவி, கண் என்ற இரண்டு உறுப்புக்களில் கண்

ஒன்றையே நம்பி நடைபெறும் பகுதி இது; வானொலி நாடகம் இரண்டாவது உறுப்பாகிய செவி ஒன்றையே நம்பி நடைபெறுவதாகும்.

அவ்வாறானால் நடிகன், திரைச்சீலை, வேடம், முகபாவம் என்ற இவற்றின் துணை இல்லாமல் தன் குரல் ஒன்றை மட்டுங்கொண்டு வானொலி நடிகன் தன் உணர்ச்சிகள் அனைத்தையும வெளியிட வேண்டியுள்ளது. பல்வேறுபட்ட மெய்ப்பாடுகளையும் மெய்ப்படுதல் இல்லாமல் குரல் ஒன்றினாலேயே காட்டுவது ஒரு மாபெருங் கலையாகும். காட்டுதல் மட்டுமன்று, அதனைக் கேட்பவர்கள் அவ்வுணர்ச்சிகளைப் புரிந்து கொள்ளவும் வேண்டும். மேலை நாடுகளைப் பொறுத்தமட்டில் குரலைப்பழக்கும் ஒரு கலை மிகமிக அதிகமாக வளர்ந்துள்ளது. இதற்கெனவே பல்லாண்டு கள் பயிற்சியும் தரப் பெறுகிறது. ஆனால் நம் நாட்டைப் பொறுத்தவரை இவ்வாறு குரலுக்குப் பயிற்சி தரும் பழக்கம் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. திரு.டி.கே. சண்முகம் என்ற ஆண்மகனார் ஔவையாக உடை உடுத்தி மூன்றுமணி நேரம்

பெண்ணைப் போல் நடிப்பதே பெரியகலை ஆகும். அதற்கும் மேலாக பெண்ணாகவே குரலையும் மாற்றிக் கொண்டு பேசுதல் என்றால், அதுதான் யான் குறிப்பிட்ட குரற்பயிற்சிக் கலை என்பதாகும்.

மேலே கூறியவை தவிர இந்த நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் தோன்றி வளர்ந்துவரும் பயில்முறை நாடகக் குழுக்களும் தம்மால் இயன்ற அளவு இத்துறைக்குத் தொண்டுசெய்து வருகின்றன. இப்பகுதியினர் நடத்தும் நாடகங்கள் அனைத்தும் சமுதாய சம்பந்தமான நாடகங்களேயாகும். இவற்றுட் சில நகைச்சுவையுடன் அறிவு கொளுத்தும் நோக்கத்துடன் நடைபெறுகின்றன. சமுதாயப் புரட்சியை ஏற்படுத்துவதற்கு நாடகத்தைக் கருவியாகக் கொள்வது என்பது பழமையான ஒன்றுதான். எனினும் காலஞ்சென்ற அறிஞர் அண்ணா அவர்கள் இத்துறையில் வெற்றி பெற்றதுபோல் இதுவரை யாருஞ்செய்யவில்லை என்று கூறினால் மிகையாகாது. பிரச்சார நாடகங்கள் வெறும் பிரசாரமாக மட்டும் அமைந்துவிடாமலும், தாம்

செய்யும் பிரசாரத்தை வெளிப்படையாகச் செய்யாமலும் கலையழகுடன் நடைபெறவேண்டும். அதேபோல நகைச்சுவை நாடகங்கள் அந்த நேரத்தில் நகைப்பை உண்டாக்கினாலும் ஆழ்ந்த சிந்தனையின்மேல் அமைக்கப்படவேண்டும்.

முடிவாகக் கூறுமிடத்து, இருபதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிப்பகுதியாகிய இந்நாளில் தமிழ் நாடகம் வளர்ந்திருக்கிறது என்று திடமாகக் கூறமுடியவில்லை. முன்னைய நிலையைவிட இன்று நாடகக் குழுக்கள் அதிகம் உண்டு; அநேக நாடகங்கள் நடைபெறுகின்றன; மிகுதியான மக்கள் நாடகங்களைக் கண்டுகளிக்கின்றனர்; ஏராளமான நாடகங்கள் எழுதப்பெறுகின்றன. ஆயினும் ஏனைய இயல், இசைப் பகுதிகள் வளர்ச்சியுற்றிருப்பதுபோல நாடகத் துறை வளர்ந்திருக்கிறது என்று கூறிவிடமுடியாது. மேலும் சினிமாக்கலை நாடகக் கலையை ஓரளவு நசிக்கச்செய்துவிட்டது என்பதும் குறிப்பிடப்பட வேண்டிய உண்மையாகும். இடைக் காலத்தில் சமண சமயத்தினர் நாடகம் சிற்றின்பம்

தருவதெனப் புறக் கணித்தமையால் நாடகம் பெரிதும் வளர்ச்சி குன்றியதென்பதும் இவண் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். அன்றியும் நாடகக்கலை அரசர் போன்றவர்களின் பராமரிப்பில் வளர்கின்ற ஒரு நுண்கலை. எல்லாரும் இந்நாட்டு மன்னராகிவிட்டனர் இந்நாளில். எனவே அவர்கள் வசதிக்கேற்ற முறையில் சினிமாக் கலை வளர்க்கப்படுகிறது. நடிப்பு என்ற சொல்லின் பொருளையே அறியாமற்கூட ஒருவர் முகவெட்டு, குரல் என்பவற்றின் துணைகொண்டு நடிகராகிவிடும் நிலைமை இன்று இருந்து வருகிறது.

நாடகாசிரியர் சங்கரதாச சுவாமிகள்

சென்ற பகுதியில் தமிழ் நாடகத்தின் வளர்ச்சியை ஒருவாறு கண்டோம். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் தமிழ்நாடகம் அத்துணை வளம் பெற்று நிற்கவில்லை எனவும், 'விலாசம்' நாடகம், கூத்து என்ற பெயர்களில் பழைய கதை தழுவிய சில நாடகங்கள் மட்டுமே இருந்தன எனவுங்கண்டோம். சங்க காலத்தில் நாடகங்களில் 'பண்ணத்தி' என்ற பெயருடன் பல்வேறு பாடல் வகைகள் இடம்பெற்றன என்பதும் முன்னர்க் குறிப்பிடப்பெற்றது. அவ்வகையை விரிவுபடுத்தும் முறையில் சீர்காழி அருணாசலக்கவியின் இராமநாடகக் கீர்த்தனைகள் தோன்றின. 1712 முதல் 1799 வரை வாழ்ந்த இவர், இலக்கிய அறிவு நிரம்பப் பெற்றவராய் இருந்தமையின் இவருடைய

கீர்த்தனைகள், ஆழ்ந்த புலமை நலத்தையும் இவருடைய இசைச் சிறப்பையும் காட்டுவனவாய் அமைந்துள்ளன. இவருக்குப் பிறகு, இலக்கியப் பயிற்சியுடன் நாடகம் எழுதிய பெருமை தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் அவர்கட்கே உரியது என்று கூறினால் மிகையாகாது.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் நூற்றுக்கணக்கான நாடகங்கள் எழுதப்பெற்றிருப்பினும் அவற்றுள் ஒருசில போக எஞ்சியவை அனைத்தும் பழைய கதை தழுவியனவேயாகும். ஆதிநாராயணையர் என்பவர் 1896 இல் வெளியிட்ட ‘ஜனமனோல்லாசினி’, திருச்செந்தூர் ஒளிமுத்து சுப்பிரமணியபிள்ளை எழுதிய ‘மோஹனாங்கி விலாசம்’ என்பவை புதுமை புனைந்தவையாகும். கிரேக்க நாடகமாகிய சொபாக்ளீஸ், ‘மங்கள வல்லி’ என்ற பெயரில் நாராயணசாமிப் பிள்ளை என்பவராலும், ஷேக்ஸ்பியரின் ‘சிம்பலின்’ என்ற ஆங்கிலநாடகம் ‘சரசாங்கி நாடகம்’ என்ற பெயரில் சரசலோசனச் செட்டியாராலும்

தமிழாக்கஞ்செய்து வெளியிடப்பெற்றன. எனவே மொழிபெயர்ப்பு மூலம் பிறமொழி நாடகங்களைத் தமிழாக்கஞ் செய்கின்ற முயற்சியும் அற்றை நாளில் இருந்துவந்தது என அறிகின்றோம்.

வரலாறு

இத்தகைய ஒரு சூழ்நிலையில்தான் சுவாமிகள் 1867 ஆம் ஆண்டு தூத்துக்குடியில் தோன்றினார். வண்ணச்சரபம் பழனி தண்டபாணி சுவாமிகளிடம் சங்கரதாசர் தமிழ்ப் பயின்றார் என்று கூறினாலே சுவாமிகளுடைய சிறந்த தமிழ்ப் புலமைக்கு அளவு கூறிவிட்டதாகக் கொள்ளலாம். சுவாமிகள் முதலில் ஒரு நாடகக் குழுவில் நடிகராகவும், பின்னர் நாடக ஆசிரியராகவும், சுவாமி நாயுடு அவர்கள் நாடக சபையில் சூத்திரதாரராகவும் நடித்துப் பழகினார். பிறகு துறவுக்கோலம் பூண்டபின்னர், புதுக்கோட்டை மகா வித்துவான் மான்பூண்டியாபிள்ளை அவர்களிடம் இருந்துவந்ததாகவும் அறிகிறோம். சுவாமிகள் சிறந்த சந்தக் குழிப்புகள் பாட, தாளச்

சக்கரவர்த்தியான மான்பூண்டியாபிள்ளை கஞ்சிரா வாசித்துக் களிப்படைந்தார் என்றால், சுவாமிகளின் சொற்கட்டுகள் எவ்வளவு துல்லியமான அளவுடையவை என்பதை அறியலாம்.

பொருளறியாப்பாடல்

தாளத்தைக் கருதியே பல கீர்த்தனங்களில், இன்று சொற்கட்டைக் கவனியாமல் உச்சரிக்க வேண்டிய நிலைமை ஏற்படுகிறது. 'கீதார்த்தமு சங்கீதானந்தமு' என்று தொடங்கும் தியாகப் பிரம்பத்தின் கீர்த்தனை, இன்று பொருளறியாமல் பாடுகின்ற பலராலும், 'கீதார்த்தமோசங் கீதானந்தமு' என்று பாடப்பெறும் அவலநிலை ஏற்பட்டுள்ளது! நல்ல தமிழ்ப் புலமையை இயல்பிலேயே பெற்றிருந்த சுவாமிகள், வண்ணச்சரபம் தண்டபாணி சுவாமிகளிடம் பாடங்கேட்டமையின் பொன்மலர் நாற்றத்தையும் பெற்றது போலாகிவிட்டது. எனவேதான் மான்பூண்டியாபிள்ளை ஒரு கை வாத்தியமாகிய கஞ்சிராவைப் பொருந்த

வாசிக்கும் அளவிற்குத் தாளக் கட்டமைந்த சந்தக் குழிப்புகளைச் சுவாமிகள் பாடமுடிந்தது என்றறிகிறோம்.

தாளமேதை ஒருவருடனும் இயல்மேதை ஒருவருடனும் சிலகாலம் ஒன்றாக வாழ்ந்தமையின் தமிழ்ச் சொற்களின் ஓசை வேறுபாட்டை லயந்தவறாமல் பயன்படுத்தக் கற்றுக்கொண்டார் சங்கரதாசர். பிற்காலத்தில் அவரியற்றிய நாடகப் பாடல்கட்கு இப்பயிற்சி பெரிதும் துணை புரிந்திருத்தல் வேண்டும். திரு.டி.கே.எஸ். அவர்கள் சுவாமிகளின் வரலாற்றைச் சுருக்கமாக எழுதியுள்ளார். அதனைப் படித்தால் சுவாமிகட்கு நாடகத்தைத் தவிர்த்துத் தனியான தொரு வாழ்க்கை என்பதே இல்லை என்று கூறும்படியுள்ளது. இருபத்து நான்கு மணிநேரமும் நாடகம் எழுதுதல், பயிற்றுவித்தல், சில சந்தருப்பங்களில் நடித்தல் என்ற இவைதாம் சுவாமிகளுடைய வாழ்வாக அமைந்தன என்று கூறலாம். ஒரு பணி முற்றுப் பெற நடைபெறவேண்டுமாயின், யாரானும் ஒரு மனிதர் தம்வாழ்க்கையை அதற்கெனவே

தியாகஞ் செய்தாலொழிய அப்பணி முற்றுப்பெற நடைபெறுவதில்லை.

மேனாடுகளிலிருந்து சமயப் பிரசாரம் செய்ய இந்நாடு நோக்கி வந்தவர் பலரும் கல்வித் துறை, மருத்துவத் துறை முதலியவற்றில் புகுந்து அருந்தொண்டாற்றினர் என்பதை அறிவோம். மதிப்பிற்குரிய கால்டுவெல் ஐயர், போப்பையர், ஐடா ஸ்கடர் போன்ற பெரியோர்களால் முறையே தமிழுக்கும், திராவிட மொழிகட்கும் ஓர் ஒப்பிலக்கணமும், திருவாசகத்தை உலகம் அறியும் வாய்ப்பும், வேலூரில் உலகு முழுதும் பாராட்டும் பெருமை பொருந்திய மருத்துவமனையும் தோன்றின. இம்மூவரும் மூன்று துறைகளில் பணிபுரியினும் சிறப்பான ஒரு பொதுத் தன்மையுண்டு. இவர்கள் மூவரும் தம் வாணாள் முழுவதையும் தாம் மேற்கொண்ட பணிக்காகவே அர்ப்பணித்தவர்.

சங்கரதாசர், செல்வன் டி.கே. சண்முகம் என்ற துடிப்புள்ள ஓர் இளைஞன் தலைமைப் பாத்திரம் ஏற்று நடிக்கவேண்டும் என்ற கருத்தினால் ஒரே ஓர் இரவில் ‘அபிமன்யு’ நாடகத்தை அடித்தல்

திருத்தல் இன்றி எழுதிவைத்தார் என அவர் வரலாறு பேசு கிறது. வாழ்க்கையை நாடகத்திற்கென்றே அர்ப்பணித்துத் துறவு மேற்கொண்ட ஒரு பெரியாரால் தான் இந்த அற்புதச் செயலைச் செய்ய முடியும். இது கருதியே வள்ளுவர் ‘செயற்குஅரிய செய்வார் பெரியர் சிறியர், செயற்கரிய செய்கலா தார்’ (குறள்:26) என்று கூறிப்போனார். நூற்றுக்கு மேற்பட்ட பாடல்களும் அவற்றிற்கேற்ற உரையாடல்களும் ஆகிய அனைத்தும் அடங்கிய அச்சுப் புத்தகம், அதாவது கிரவுன் அளவில் 150 பக்கங்கள் கொண்ட ஒரு நாடகம், ஓர் இரவில் அடிகளாரால் உருவாக்கப்பெற்றதாகும்.

இந்நாடகத்தில் காணப்பெறும் நூற்றுக்கும் அதிகமான பாடல்கள் பல வகையினவாகும். கீர்த்தனைகள், தர்க்கப் பாடல்கள், கலிவிருத்தம் மற்றும் பல்வேறு விதமான பாடல்களும் இந்நாடகத்தில் இடம் பெறுகின்றன. உரையாடல் நல்ல விறுவிறுப்புடன் அமைந்துள்ளது. பழைய இதிகாசக் கதை யானாலும், பலகதைகளை ஒன்றாகப் பின்னியே இந் நாடகம் யாக்கப் பெற்றுள்ளது. அர்ச்சுனன்

மகனாகிய அபிமன்யு, மாமன் மகளாகிய சுந்தரியை மணமுடிக்கச் செல்கிறான். உடன் பீமன் மகனாகிய கடோத்கஜனும் செல்கிறான். வழியில் அர்ச்சுனனின் மற்றொரு மகனாகிய அரவான் எதிர்ப்படுகின்றான். இவர்கள் முன்பின் ஒருவரை யொருவர் கண்டதில்லை. எனவே பகைமை மூள வாக்குவாதம் நடைபெறுகிறது. அந்நாளைய உரையாடலை இதோ கேளுங்கள். அபிமன்யு அரவானை விளித்துப் பேசுகிறான்:-

மட்டி மடையனே, வாய்ப்பந்தல் போடாதே!
மாண்டு போவதற்கு நீ வழி தேடாதே!

பட்டி மிரட்டை மிரட்டுதல் கூடாதே!

பாதையில்பதமே விரித்தது

ஏதுனக்கொரு லாபமுற்றது - நில்

நில்லடா யுத்தத்திற்கு - இங்கே

நீட்டி வில்லில் வாளி-பூட்டி நான்
கொல்லுவேன்(நில்)

''அடே! நெறிமுறை தெரியாத நீசா! சகலருக்கும் பொது ஸ்தானமாகிய போக்குவரத்து வழியை மறித்துக் காலை நீட்டியிருப்பதுமல்லாமல் இதவசன நீதி போதம் சொல்லும் எங்களையும் நிந்திக்கிறாய். உன் பட்டி மிரட்டுக்கு நாங்கள் பயப்படுவோமென்று நினைத்தாயா? உன்னை வாய்ப் பந்தல் போடுகிற ஆசாமி என்று தெரிந்து கொண்டோம். இதோ பார் உன் உடல் முழுதும் சல்லடைக் கண்களாகப் போகும்படி, பிறை முகாஸ்திரங்களைச் சாங்கோ பாங்கமாகத் தொடுக்கிறேன். வல்லமை இருந்தால் நான் விடுங் கணைகளை முன்னமே தடுத்துக் கொள் பார்க்கலாம்'' பின்னர் இருவரிடையே நடைபெறும் போர் வருணனை தொடர்கிறது.

அபி:- அடே! இந்தப் பர்வதாஸ்திரம் உன் தலையைப்பிளந்து விடும். தடுத்துக்கொள் பார்ப்போம் (பாணம் விடுகிறான்)

அர:- அடே! எனது வஜ்ராயுதத்தினால் உனது பர்வதாஸ்திரம் ஒழிந்ததைக் கண்டாயா? இதோ நான் விடும் நாகாஸ்திரத்தைப் பார்!

அபி:- (கருடாஸ்திரம் விட்டுத் தடுக்கிறான்)

கடோ:- அடே! எனது தம்பி தொடுத்த கருடாஸ்திரத்தினாலே உன் நாகாஸ்திரம் தொலைந்ததைக் கண்டாயா? இதோ பார்! உன்

மண்டையைப் பிளக்க என் தண்டத்தை வீசுகிறேன்.

அர:- அடே! உனது தண்டத்தைத் துண்டித்ததைக் கண்டாயா? இதோ வரும் இருளாஸ்திரத்துக்கு என்ன உரை சொல்கிறாய்?

அபி:- அடே! நான் தொடுத்த சூரியாஸ்திரத்தினால் உனது இருளாஸ்திரம் தொலைந்ததைக் கவனித்தாயா? இதோ வரும் மேகாஸ்திரத்தைப் பார்!

அர:- அடே! எனது வாயுவாஸ்திரத்தினாலே உனது மேகாஸ்திரம் சிதறுண்டதைப் பார்த்தாயா? இதோ அக்னியாஸ்திரம் வருகிறது. நிர்வகித்துக் கொள்.

இவ்வாறு அபிமன்யு சுந்தரி நாடகத்தில் போர்க்கள உரையாடல் நடை பெறுகிறது. குறிப்பாக இந்த நாடகத்தை யான் எடுத்துக் கொண்டதற்கு ஒரு காரணம் உண்டு. உலகம்

போற்றும் ஷேக்ஸ்பியர் காலத்திலும் சுவாமிகளின் காலம் போலப் பல வேடங்களில் இளஞ் சிறார்களையே நடிப்பதற்குப் பயன்படுத்தினர். அதிலும் பெண் வேடந் தாங்கி நடிப்பவர் இளஞ் சிறார்களேயாவர். இளஞ் சிறார்கள் நடிக்கக் கூடிய பாத்திரங்களைப் படைப்பது கடினம். அவ்வாறு படைத்தாலும் முற்றிலும் அவர்கட்கேயுரிய முறையில் நாடகம் எழுதப் பெற்றால் அதனைக் கண்டு களிக்க வந்திருக்கும் பெரியோர்கட்கு அலுப்புத் தட்டும். எனவே சிறார்கள் பேசும் உரையாடல் என்பதையும் மனத்துட் கொண்டும், அதே நேரத்தில் நாடகத்தைக் காண வந்துள்ளவர்கள் வயது முதிர்ந்தவர்கள் என்பதையும் நினைவிற் கொண்டும் நாடகாசிரியர் நாடகத்தை அமைக்க வேண்டும்.

இந்தச் சோதனையில் சுவாமிகள் முழு வெற்றி பெற்றுள்ளார் என்றே கூறல் வேண்டும். ஒரோர் இடங்களில் உரையாடலும் பாடலும் இந்நாளையச் சிறார்கள் வாயில் புகுந்து வெளிப்பட முடியாத அளவு கடினமான தமிழ், வடசொற்களைக் கொண்டு விளங்குவதைக்

கண்டு யானும் மலைத்ததுண்டு. ஆனால் அதனை அடுத்து, சுவாமிகள் குறிப்பிட்ட ஒரு சிறுவனை மனத்தில் வைத்துக்கொண்டே இந்நாடகத்தை எழுதினார் என்ற வரலாற்றுண்மை தெரிந்தவுடன் என் மலைப்பு மறைந்து விட்டது. சுவாமிகள் எந்தச் சிறுவனை மனத்துள் வைத்துக் கொண்டு இந்த உரையாடலை எழுதினாரோ, அந்தச் சிறுவன் எத்தகைய உரையாடலையும் தங்கு தடையின்றிப் பேசக் கூடிய பேராற்றல் படைத்தவனாவான்.

இத்தகைய ஆற்றல் அந்தச் சிறுவனிடம் அன்றே விளங்கியதைத் தம் கூர்த்த மதி கொண்டு அறிந்து சுவாமிகள் அபிமன்யு நாடக உரையாடலை அமைத்தார். அந்தச் சிறுவன் பெரியவராகிய பொழுது அவருடைய ஆற்றலை மனத்துட் கொண்டே பல நாடகாசிரியர்களும் நாடகங்களை அமைத்தனர் என்று கருதுகிறேன். ஏன் என்றால் இன்று உங்களிடையே பேசிக் கொண்டிருக்கும் நானும், சுவாமிகள் எந்தச் சிறுவனை மனத்துட் கொண்டு நாடகம் எழுதினாரோ, அந்தச் சிறுவன் பெரியவராகிய

நிலையில் அவரையே மனத்துட் கொண்டு ஒரு நாடகம் எழுதினேன். அந்தப் பெரியவர் யாரென்று நீங்கள் ஊகித்து விட்டீர்கள் அல்லவா? ஆம்! உங்கள் ஊகம் சரியே! அவர் தாம் ஔவை. திரு. டி.கே. சண்முகமவர்கள். அவரை மனத்துட் கொண்டு யான் எழுதிய வானொலி நாடகம் 'தெள்ளாற்று நந்தி' என்பதாகும்.

சுவாமிகள், சண்முகம் என்ற சிறுவனின் ஆற்றலை மனத்துட் கொண்டே எழுதியதால் அதில் ஓரளவு கடினமான பதங்களையும் அஞ்சாமல் பயன் படுத்தியுள்ளார். இதவசன நீதி போதம், நிந்தித்தல் 'பிறை முகாஸ்திரம்', 'சாங்கோ பாங்கமாக' என்பன போன்ற சொற்களும் சொற்றொடர்களும் மேலே கண்ட உரையாடலில் தாராளமாகப் பயின்றுள்ளன. இற்றை நாளில் இளைஞர்கள் கூட இச்சொற்களை விரைவில் பிழையில்லாமல் பேசுவது என்பது சற்றுக் கடினந்தான். இவற்றைப் பேசி மக்களின் பாராட்டைப் பெற்ற அந்தச் சிறுவன் நம்முடைய வாழ்த்திற்கும் உரியவனாகிறான்.

ஆயினும் இச்சொற்களைக் கேட்கின்ற பார்வையாளரில் எத்தனை பேர் இவற்றின் கருத்தைப் புரிந்து கொண்டிருப்பர் என்பது, ஆராய்ச்சிக்குரியதே. நீதிபோதம் என்பது ‘நன்னெறிகளை எடுத்துச் சொல்லல்’ என்று பொருள் படும். நன்னெறிகளை எடுத்துச் சொல்ல வருபவர்கள் பெரும்பாலும் கடுமையான சொற்களாலேயே பேசுவர் என்பது உலகறிந்த உண்மை. சொற்கள் கடுமையாக இருப்பினும், அவற்றின் பயன் பிறகாலத்தில் நலம் பயப்பதாகும் எனக் கருதியே கடிய சொல்லால் கூறப் பெறும் நீதி போதம் ஏற்றுக் கொள்ளப் பெறுகிறது. இக்கருத்தைத் தொல்காப்பியமும் ஏற்றுக் கொண்டு இதற்கு 'வாயுறை வாழ்த்து’ என்ற பெயரைத் தருகிறது. இது பற்றிக் கூற வந்த தொல்காப்பியனார்,

வாயுறை வாழ்த்தே வயங்க நாடின்

வேம்பும் கடுவும்போல வெஞ்சொல்

தாங்குதல் இன்றி வழிநணி பயக்குமென்று

ஒம்படைக் கிளவியின் வாயுறுத்தற்றே

என்று விளக்கியுள்ளார். பின்னர் நலம் பயக்கும் என்ற காரணத்தால் வேம்பும் கடுவும் போன்ற சொற்களைப் பயன்படுத்தி அறிவுரை கூறலே வாயுறை வாழ்த்தாகும்.

ஆனால் யாரேனும் ஒருவர் பின்னர் நன்மை பயக்கக் கூடிய நீதி முறைகளைக் கடும் சொற்கள் மூலம் கூறாமல், இனிய சொற்கள் மூலம் கூறினால், அது சர்க்கரைப் பந்தலில் தேன்மாரி பொழிந்தது போன்றதாகும். இக்கருத்தை மனத்துட் கொண்டு சுவாமிகள் இத வசன நீதி போதம் என்று குறிப்பிடுகிறார். ஹிதம்+ வசனம் என்ற இவ்வட சொற்களுக்குக் கேட்கும் பொழுது இனிமை பயந்து பின்னரும் நன்மை புரிகின்ற சொற்கள் என்பதே பொருளாம். ஹிதம் என்ற வட சொல்லைப் பயன்படுத்தியதன் மூலம் இனிய சொற்கள் என்று குறிப்பிட்டு விட்டு ஆனால் அதே நேரத்தில் நன்மை செய்யும் சொற்கள் என்ற பொருளையும் தந்து ‘இனிய நன்மை பயக்கும் சொற்கள் மூலம்

அறவழிகளைப் போதித்தல்' என்று கூறிவிட்டார்.

பிறைமுகாஸ்திரம், சாங்கோ பாங்கம் என்பன போன்ற சொற்களை அற்றை நாள் நாடக ரசிகர்கள் எத்துணைத் தூரம் புரிந்து கொண்டனர் என்பது சிந்தனைக்குரிய விஷயம். ரசிகர்கட்கும் புரியாதிருந்திருப்பின் உடன் சீட்டியடித்து நாடகத்தை நிறுத்தி இருப்பர். நீண்ட நாட்கள் நாடகம் ஓடாது. நீண்ட காலம் நடைபெற்றது என்றால் இந்த வசனம் பலருக்கும் புரிந்திருந்தது என்றே கொள்ள வேண்டும்.

அனைத்தும் பாடல்களே

அற்றை நாள் நாடகங்கள் பெரும் பகுதி பாடல்களாகவும், சிறு பகுதி உரையாடல்களாகவும் இருந்தன என்பதை நம்மில் பலரும் அறிவோம். அந்த உரையாடல்களும் முதலில் காணப்படும் பாடலின் கருத்தை உரை நடையில் கூறுவதாகும். எனவே பாடல் புரியவில்லையானால் அடுத்து வரும் உரைநடை அதை விளக்கி விடும். இதனைப் புரிந்து

கொண்ட பிறகு மறுமுறை பாடல்களைப் புரிந்து கொள்ள முடியும். 'சாகப் போகும் தறுவாயிலும் பாட்டு, செத்துக் கிடக்கும் போதும் பாட்டு, அழும் போதும் பாட்டு எந்த எந்தச் சந்தருப்பத்திலும் பாட்டு' என்று ஒருவர் அந்நாளைய நாடகங்கள் பற்றி எழுதினாராம். ஆனால் இவ்வாறு இருந்ததில் என்ன தவறு என்று என்னால் புரிந்து கொள்ள முடியவில்லை. சங்க நூல்கள் என்று கூறப் பெறும் பத்துப் பாட்டும், எட்டுத் தொகையும் பாடல்களாகவே அமைந்துள்ளன. இவற்றிற்கு முற்பட்டவராகிய தொல்காப்பியர் உரையைப் பற்றிப் பேசி, அது நான்கு வகைப்படும் என்றும் பெயர் கூறிச் செல்கிறார். -

பாட்டிடை வைத்த குறிப்பினானும்

பாவின் றெழுந்த கிளவி யானும்

பொருள் மரபில்லாப் பொய்ம்மொழி யானும்

பொருளொடு புணர்ந்த நகைமொழி யானும் என்று

உரைவகை நடையே நான்கென மொழிப

(தொல்:பொருள்:செய்-173)

அதாவது 'சிறுபான்மை பாட்டை இடைக் கொண்டு வரும் நூல்களும், பாடலே இல்லாமல் தோன்றும் உரை நடை நூல்களும், பொருளொடு சேராத கட்டுக் கதை நூல்களும், பொய் எனக் கூற முடியாமல் மெய் எனப்பட்டு நகைச்சுவை பயக்கும் நூல்களும்' என்று உரை நடை நூல்கள் நான்கு வகைப்படும் என்பதே இந்நூற்பாவின் பொருளாகும்.

இவ்வாறு தொல்காப்பியர் ஒரு நூற்பா இயற்றி உரை நடையையே நான்கு வகையாகப் பிரித்தார் என்றால், அவர் காலத்தில் இந்நால்வகை உரை நடை நூல்களும் பல்கி இருந்தன என்பதுதானே பொருள்! இன்றேல் தம் காலத்தில் வழக்கில் இல்லாத ஒன்றைத் தாமே இட்டுக் கட்டிக் கொண்டு அதற்கு இலக்கணமும் கூறினார் தொல்காப்பியர் என்று கூற நேரிடும். இவ்வாறு கூறினால், இலக்கியங் கண்டதற்கு இலக்கணங் கூறினார் தொல்காப்பியர் என்ற கூற்றுக்கு மாறாக முடியும்.

தொல்காப்பிய காலம் சங்க இலக்கியத்தில் பெரும்பாலான நூல்கட்கு முற்பட்டது என்பது யாவரும் ஏற்றுக் கொள்ளக்கூடியதேயாம்.

கொச்சகம் அராகம் சுரிதகம் எருத்தொடு

செப்பிய நான்கும் தனக்குறுப் பாகக்

காமங் கண்ணிய நிலைமைத் தாகும்

(தொல்:பொருள்:செய்-121)

என்ற நூற்பாவும் அதற்குப் பேராசிரியர் கூறிய உரையுங் கொண்டு பார்த்தால் கலி, பரிபாடல் என்ற பாவகையிலேயே அகப் பொருள் பற்றிய பாடல்கள் பாடப்படும் என்றறிகிறோம். ஆனால் இன்றுள்ள சங்கப் பாடல்களுள் கலித் தொகை தவிர ஏனைய அக நானூறு, நற்றிணை, குறுந் தொகை, ஐங்குறு நூறு நான்கும் ஆசிரியப் பாவால் இயன்றவையேயாகும். இன்று நமக்குக் கிடைக்கும் பரிபாடல் பெரிதும் காமங் கண்ணிய நூல் என்று கூறுதற்கு ஏலாத முறையில் முருகன், திருமால், வையை என்பவை பற்றிப் பாடப்பட்டுள்ளது. இவற்றுள் வையை பற்றிய பாடல்களில் காமம் பற்றிய

கற்பனைகள் மிகுதியாக உள. ஏனைய கடவுள் வணக்கப் பாடல்களிலும் (செவ்வேள்) காமங் கண்ணிய பகுதிகள் மிக அருகியே இடம் பெற்றுள்ளன. எனவே தொல்காப்பியம் சங்கப் பாடல்கள் பலவற்றுக்கும் முற்பட்டது என்பது விளங்கும்.

தொன்மை மிக்க தொல்காப்பியம் கூறிய நால்வகை உரை நடை நூல்களுள் ஒன்று கூட இன்று இல்லாமற் போனதேன்? ஏடுகளில் எழுதி வந்த காலத்தில் பெரும்பான்மையான நூல்களை மனப்பாடம் செய்வதனாலேயே காப்பாற்றி வந்தனர் என்று நினைக்க வேண்டியுள்ளது. அவ்வாறு மனப்பாடம் செய்ய வேண்டுமானால் உரை நடையைவிடப் பாடல்களே எளிமையானவை என்பது சொல்ல வேண்டியதில்லை. இறையனார் களவியல் உரை அவ்வாறு மனனம் செய்தே பத்துத் தலைமுறைகட்குக் காப்பாற்றப்பட்டு வந்தது என்பதும் அவ்வுரையிலேயே கூறப் பெற்றுள்ளது. எனவே உரைநடை நூல்களாகத் தொல்காப்பியர் காலத்திருந்தவை,

பின்னர் காணாமற் போனதற்குரிய காரணம் போற்றுவார் இன்மையேயாம்.

இவ்வாறு நிகழ்ந்தமையின் நாளாவட்டத்தில் எதனையும் பாடல் வடிவில் கூறுதல் மரபாயிற்று என்பதையும் விளங்கிக் கொள்ள முடிகிறது. மருத்துவம், ஜோஸ்யம் முதலியனவும் பாடலே. தருக்கமும் பாடலே. ஆதலால் சுவாமிகள் காலத்தும் அதற்கு முன்னரும் நாடகங்கள் பாடல் மூலமாகவே யாக்கப் பெற்றன என்றால் அதில் எள்ளி நகையாடுதற்கு ஒன்றும் இல்லை. மேலும் சுவாமிகளின் நாடகங்கள் அனைத்திலும் கடினமான பாடல்கள் இருப்பின், அவற்றை அடுத்து அப்பாடலின் கருத்து உரை நடையில் பேசப் பெற்றுள்ளது. ஓரளவுக்கு இது கூறியது கூறல் என்னும் குற்றத்தின் பாற்படும் எனினும் அதனால் விளையும் நன்மையை நோக்க இக்குற்றத்தைப் பெரிது படுத்தத் தேவை இல்லை. கூறியது கூறினும் குற்றம் இல்லை வேறொரு பயனை விளைக்குமாயின் என்பர் இலக்கண நூலார்.

இதுவரை கூறி வந்த 'அபிமன்யு சுந்தரி' நாடகத்தில் சுவாமிகளின் கவிதையாற்றலுக்கும், சந்தப் பாடல் திறமைக்கும் சில எடுத்துக்காட்டுகள் காணலாம்.
இப்பாடல்களைப் பாடுபவர் இளஞ் சிறார்கள் என்ற எண்ணத்தைச் சுவாமிகள் மறவாமல் மனத்துட் கொண்டே இவற்றைப் பாடியுள்ளார்.
அபிமன்யு காட்டில் செல்கிறான். அங்கு கடோத்கஜனுடைய மாமனாகிய ஒரு வல்லரக்கன் வருகிறான்.
இவர்கள் இருவரிடையே சண்டை மூள்கிறது.
வல்லரக்கன் கூற்றாக இதோ ஒரு பாடல்:-

காய் பசிக்கனல் மூளலுற்றது

கான கத்தினில் வாழ்ந்திடும்

பாய் தொழிற்புலி சிங்கம் யானைகள்

பன்றி மான் முயல் காண்கிலேன்

தாய் தகப்பனை நீங்கியிங்குத்

தனித்து நித்திரை செய்ததேன்

வாய் துடிக்குது தின்பதற்குனை

வாவெனக் குணவாகவே!

வல்லரக்கனின் இந்தக் கொடிய அழைப்பைக் கேட்ட அபிமன்யு அதற்கு விடையாக இதோ ஒரு பாடலைப் பாடுகிறான்:-

தீமையதைப்புரி ராவணனைச் சில

தேடி எடுத்தொரு வாளியினால்

ராமனெதிர்த்துயிர் போக வதைத்தது

நாடறியக்கதை யானதடா

நீமதமுற்றெனதோடு மெதிர்த்தனை

நீடுநிலத்தினிலே விழவே

தாமதமற்பமிலாதுனை யித்ததி

சாடியகற்றுவன் மாறிலையே

இராமன் வரலாற்றை உதாரணமாகக் கொண்டு விளங்கும் இந்தப் பாடலுக்குரிய சந்தத்தையும் சுவாமிகள் இராமாயணத்திலிருந்தே எடுத்துள்ளார் என்று அறிகிறோம். இப்பாடல் கம்பநாடனுடைய சந்தப்பாடலின் ஓசையைப்

பெற்றுள்ளது. கங்கையின் எதிர்க்கரையில் பரதனும் அவனுடைய சேனையும் வந்து தங்கியுள்ளததை அறிந்த குகன், பரதன் வரவின் கருத்தினைத் தவறாகப் புரிந்து கொண்டு, அவன் மேல் சீற்றங் கொண்டு பேசுகிறான். இப்பகுதியில் வரும் பாடலும் அதனுடைய சந்தமுமே இங்குக் காணப் பெறுவதாகும்:

போனபடைத்தலை வீரர் தமக்கிரை போதா

இச் சேனைகிடக்கிடு தேவர்வரின்சிலை மாமேகம்

சோனைபடக் குடர்சூறைபடச் சுடர் வாளோடும்

தானைபடத் தனி யானைபடத் திரள் சாயேனோ!

-(கம்பர்:கங்கை காண் படலம்-20)

இவ்வாறு பலவிடங்களிலும் சந்தப் பாடல்களைப் புகுத்துவதன் மூலம், நாடகம் காண வந்தவர்கள் மனத்தில் ஒரு கிளுகிளுப்பை உண்டாக்குதல் சிறந்த நாடகாசிரியனின் கடமைகளுள் ஒன்றாகும். இது கருதியே போலும், சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதையில்,

நாடகாசிரியனின் இலக்கணங் கூறவந்த இடத்தில்,

இமிழ்கடல் வரைப்பில் தமிழகம்

அறியத் தமிழ்முழுது அறிந்த தன்மையன் ஆகி (அரங்-37-38)

இருத்தல் வேண்டும் என்று இளங்கோவடிகள் கூறுகிறார். 'நாடகம் இயற்றும் ஆசிரியன் கடலால் சூழப் பெற்ற இத்தமிழ் நாட்டோர் அறிய மூன்று தமிழும் அறிந்தவனாக இருத்தல் வேண்டும்' என்பதே இந்த அடிகளின் பொருளாகும்.

நாடகத்தில் வரும் இசைப்பாடல்களை யாக்கின்றவன் முத்தமிழும் வல்லவனாக இருந்தால் ஒழிய அவனுடைய பாடல்கள் நிறைவுடையனவாக அமைய மாட்டா. இசை அறியாது இலக்கணம் மட்டும் கற்ற புலவன் கவிதை இயற்றி, அதைப் பாடத் தொடங்கினால் இசையின் நிமித்தம் வகையுளியாகப் பிரித்துப் பாட வேண்டிய நிலை ஏற்படும். அவன் இசை மட்டும் வல்லவனாக இருப்பின், அவன்

பாடல்கள் இலக்கணப் பிழையுடன் இருப்பதன்றியும் பொருளாழம் இல்லாமலும் இருக்கும். இற்றை நாள் இசைக் கலைஞர் பலர் சொந்த சாஹித்தியம் என்ற பெயரில் பல பாடல்களைப் பாடுவதைக் கேட்கின்றோமன்றோ! அப்பாடல்களில் சொல்லடுக்குத் தவிர, வேறு என்ன பொருள் இருக்கிறதென்பதை நாமும் அறியமுடியாது, அப்பாடலைப் பாடியவர்களும் அறியமுடியாது. காரணம் அதில் எந்தப் பொருளும் இன்மையேயாகும்.

முத்தமிழும் வல்ல சுவாமிகள் போன்றவர்கள் பாடல்கள் எழுதினால், அதில் முழுத் தன்மை காணப் பெறும் என்பதற்குச் சில சான்றுகள் இந் நாடகத்திலிருந்தே காட்டல் கூடும். அபிமன்யு தன் மாமனைக் கொன்று விட்ட அதிசயத்தைக் கண்ட கடோத்கஜன் வியப்பு, சினம், துயரம் என்ற மூன்று உணர்ச்சிகளையும் ஒருங்கே பெறுகிறான். அரக்கனாகிய தன் மாமனை ஒரு மானிடன், அதிலும் ஒரு சிறுவன் கொன்றுவிட்டான் என்பதால் வியப்பும், இறந்தவன் தன் மாமன் ஆகையால் அவனைக்

கொன்றவன் யாவனாயினும் அவனிடம் சினமும், உரிமையுடைய மாமனை இழந்து விட்டதால் துயரமும் ஒருங்கே எய்துகிறான் கடோத்கஜன். இந்த மூன்று உணர்ச்சிகளையும் ஒன்றாகக் காட்டக் கூடிய ஒர் இராகம் வேண்டுமானால் அது ‘நாத நாமக் கிரியை'யாகத்தான் இருக்கக் கூடும். மூன்று உணர்ச்சிகள் இங்கேயுள்ளன என்று கூறினோம். எனினும், இம்மூன்றினுள் தலை தூக்கி நிற்பது அவலம் அல்லது துயர உணர்ச்சியேயாகும். எனவே ஏனைய இரண்டு உணர்ச்சிகளாகிய வியப்பு, சினம் என்பவற்றின் சாயலை ஒரளவு காட்டிக் கொண்டு, அதே நேரத்தில் துயர உணர்ச்சியை மிகுதியும் காட்டுதற்குத் துணை புரியும் ஒர் இராகத்தை - அதாவது நாத நாமக் கிரியையை ஆசிரியர் தேர்ந்தெடுத்தது அவருடைய பேராற்றலைக் காட்டுவதாகும். அந்த இராகத்தில் அவர் அமைத்துள்ள பாடலிலும் ஒரு சிறப்பைக் காண முடிகின்றது.

நெட்டெழுத்து எண்ணிக்கை

காட்டில் வந்தனை தோள்வலி மாமனைக்
கண்டதுண்டம்செய்தின்று வதைத்தனை (7)
தாட்டிகத்துடன் போர்புரிந் தென்னோடு
தர்க்கமாடிச் சளைக்காது நின்றனை (7)
மேட்டிமைத் தொழில் கண்டு மகிழ்ந்தனன்
வில்லிலே மிக வல்லவனுன் குலம் (3)
கேட்டறிந்திட இச்சை கொண்டேனதால்
கிட்டிவந்துரைப்பாயிது வேளையே (8)

இப்பாடலில் மொத்தம் 25 நெட்டெழுத்துக்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. பாடலின் ஒவ்வோர் அடியிலும் முதற் சீரும் இறுதிச் சீரும் நெடிலில் தொடங்கி நெடிலில் முடிகின்றன. மூன்றாவது அடி மட்டும் இவ்விதிக்கு விலக்காக முதற்சீரில் நெடிலுடன் தொடங்கி இறுதிச் சீரில் இரு குற்றெழுத்துக்களுடன் முடிகிறது. இந்த அடியையும் ஏனைய அடிகள் போலவே நெடில்

கொடுத்து முடித்திருக்கலாம். அவ்வாறு செய்தால் இந்த அடியில் குறிக்கப்படும் **பாவம்** தொலைந்துவிடும். இனி ஒவ்வோர் அடியையும் சற்றுக் கவனிக்கலாம்.

காட்டில் வந்தனை; தோள்வலி மாமனைக்

கண்டதுண்டம் செய்தின்று வதைத்தனை

என்பது முதலடி. இதன் பொருள் நன்கு விளங்கும். 'காட்டில் வந்தனை' என்பது வரை ஒற்றெழுத்துக்களை நீக்கிப் பார்த்தால் 5 எழுத்துக்களே உள்ளன. ஐந்தில் இரண்டு நெடில்கள் பயன்பட்டுள்ளன. அதாவது இந்தக் காட்டில் ஒரு சிறுவன் துணிந்து வந்து விட்டானே என்பதில் உள்ள வியப்பும், அதில் ஒரளவு ஐயமும் கலந்துள்ளன. இதே போல தோள்வலி மாமனை வதைத்தனை என்பதில் 10 எழுத்துக்களில் 5 எழுத்துக்கள் நெடிலாகும், அதாவது நடக்கக் கூடாத காரியம் நடந்துவிட்டது; ஒப்பற்ற புய பல பராக்கிரமமுடைய ஒரு மாமன் கேவலம் சிறுவன் ஒருவனால் கொல்லப்பட்டிருக்கிறான். இதனை எப்படி நம்புவது? ஆனால் நம்பாமலும்

இருக்க முடியவில்லை, மாமன் பல துண்டங்களாகக் கிடக்கின்ற காரணத்தால், இந்நிலையில் மாமன் இறந்ததால் ஏற்படும் துயரத்தைக் காட்டிலும், மாமனைக் கொன்றவன் மேல் ஏற்படும் சினத்தைக் காட்டிலும், அதிகமாக எஞ்சுவது நம்ப முடியாத வியப்பேயாகும். அதனைத்தான் முதலடியிலுள்ள பகுதிகள் தெரிவிக்கின்றன.

ஆனால் அதிலும் ஒரு புதுமையைப் புகுத்தியுள்ளார் சுவாமிகள். முதலடியின் நடுப் பகுதியிலுள்ள மூன்று சீர்களும் ஒரு நெட்டெழுத்தைக் கூடப் பெறாமல் முற்றிலும் குற்றெழுத்துக்களாலேயே 'கண்டதுண்டம் செய்தின்று' என்று அமைந்துள்ளன. இதில் ஏன் நெடிலின் பிரயோகமே இல்லை? உடம்பு எவ்வாறு வெட்டப்பட்டது? சிறுவன் அரிதின் முயன்று இக்காரியத்தைச் செய்யவில்லை. ஏதோ அடித்தான் படாத இடத்தில் பட்டு இவ்வாறு நிகழ்ந்து விட்டது என்றும் கருதுவதற்கில்லையாம். கண் மூடிக் கண் திறக்கும் நேரத்தில் பல துண்டுகளாக அந்த உடம்பு வெட்டப்பட்டது என்பதைக் கூற வந்த

ஆசிரியர், வல்லெழுத்துக்களையே மிகுதியாகப் பயன்படுத்துகிறார். 'கண்ட துண்டம் செய்தின்று' என்ற சொற்களில் ஒற்றெழுத்துக்களை நீக்கிப் பார்த்தால், மொத்தம் உள்ள எழுத்துக்கள் ஏழு. அந்த ஏழுமே வல்லெழுத்துக்களாம்.

அந்த உடம்பு சிறு சிறு பகுதிகளாகக் கிடந்த புதுமையை, 'கண்ட துண்டம் செய்தின்று' என்பதை விடச் சிறந்த ஓசை நயத்துடன் கூற முடியாது. அதுவும் முதல் நான்கு சீர்களும் கடைசிச் சீரும் நெடிலுடன் நிற்க, இடையில் நின்ற இரண்டு சீர்கள் மட்டும் நெடில் இல்லாமல், முற்றிலும் குற்றெழுத்துக்களே பெற்று நடக்கப் பாடியதால், வியப்பு, நம்பிக்கை இன்மை, கொடுமை, துயரம் ஆகிய உணர்ச்சிகள் பின்னிப் பிணைந்து வெளிவருகின்றன. அதிலும் ‘மாமனை' என்ற சொல்லில் மூன்றெழுத்துக்களில் இரண்டு நெட்டெழுத்துக்களாயுள்ளன. அதனை அடுத்து வரும் சொற்களில் 'கண்டதுண்டம்' என்று நெடில் இல்லாத வல்லெழுத்துக்களைச் சேர்த்திருப்பதால் மாமன் என்று கூறும் பொழுது துயரமும், கண்ட துண்டம் என்று அடுத்துக்

கூறும் பொழுது அந்த வீரமாமன் கிடக்கின்ற கொடுமையும் பேசப்படுகின்றன எனலாம். இதே போல இரண்டாவது அடியும் அமைந்துள்ளது. இத்தனையுஞ் செய்து விட்ட சிறுவன் தர்க்கம் புரிந்து வாயாடுவதிலும் சிறப்புடையவனாகின்றான் என்பதால் வியப்பும் நம்ப முடியாத நிலையும் ஏற்படுவதை இது அறிவிக்கின்றது.

ஆனால் மூன்றாவது அடியின் பொருள் யாது? ‘அப்பா! உன்னுடைய செயலைக் கண்டு பகைமை பாராட்டாமல் மகிழ்ச்சி அடைகின்றேன். வில்லாற்றல் மிக்க உன் குலம் எது?' என்பதே இவ்வடியின் பொருளாகும். இப்பொழுது வியப்பு, துயரம் முதலிய உணர்ச்சிகள் நீங்கி, சிறுவனிடம் ஒரு மதிப்பு ஏற்படுகின்றது. அது மன மகிழ்ச்சியைத் தருகின்றது. மேலும் இத்துணை அருஞ் செயல் புரிந்தவன் யார் என்று அறிந்து கொள்ள ஒரு பேராவல் உள்ளத்தே பிறக்கின்றது. உள்ளத்தில் ஆவல் பிறந்தால், அதனை உடனடியாகத் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற எண்ணம்தானே அதிகம் தோன்றும்!

எனவேதான், உள்ளத்தில் தோன்றும் இந்த அவசரத்தை அறிவுறுத்துவதற்காக நெட்டெழுத்துக்களை அதிகம் பயன்படுத்தாமல் குற்றெழுத்துக்களையே ஓர் அடி முழுவதிலும் பயன்படுத்திக் கடோத்கஜனுடைய மனத்தில் தோன்றும் ஆவலைத் தெரிவித்து விடுகிறார் ஆசிரியர்.

மேட்டிமைத் தொழில் கண்டு மகிழ்ந்தனன்,

வில்லிலே மிக்க வல்லவன் உன்குலம்

என்ற அந்த அடி இத்துணைச் சிறப்பையும் காட்டுவதாய் அமைக்கப் பெற்றுள்ளது. இதில், இரண்டு நான்காம் அடிகளில் ஏழு, எட்டு நெடிலைப் பயன்படுத்திய ஆசிரியர் இந்த அடியில் மூன்று நெடிலை மட்டும் பயன்படுத்தினார். இங்ஙனம் எழுத்துக்கள் கோக்கப்படும் திறத்தால் செய்யுளின் ஓசை முதலியன மாற்றமடைந்து, பொருளுக்குச் சிறப்புத் தரும். இதனை ‘வண்ணம்' என்று கூறி அதனை, 'வண்ணம் தாமே நாலைந் தென்ப’ என இருபது வகைப்படுத்திக் காட்டுவர் தொல்காப்பியர் (செய்யுளியல் 213). வல்லிசை

வண்ணம், நெடுஞ்சீர் வண்ணம், குறுஞ்சீர் வண்ணம் என்பவற்றையே சுவாமிகள் பயன்படுத்தி இப்பாடலை யாத்துள்ளார். வண்ணம் என்பது சந்த வேறுபாடு.

இனி இதனை அடுத்து வரும் பாடல் வெறும் ஓசைச் சிறப்பு ஒன்றாலேயே பேசுபவனுடைய உணர்ச்சி, போர் செய்யத் தூண்டும் அவனுடைய மனநிலை என்பவற்றை அறிவிக்கின்றது. தான் யார் என்பதைத் தெரிவிக்குமாறு கடோத்கஜன் அபிமன்யுவைக் கேட்கிறான். ஆனால் அது பற்றிக் கவலைப்படாமல் சண்டையில் ஈடுபடும்படி அவனைத் துரண்டுகின்றான் அபிமன்யு. நம்முடன் சமாதானம் பேச வரும் ஒருவனை நெருங்க விடாமல், மேலும் அவனுடன் சண்டை செய்ய விரும்பினால் நாம் என்ன செய்வோம்? அவனை மேலும் அவமானம் அடையும்படி பேசுவோம். அவனுடைய அகங்காரத்தைக் கிளப்பி விடும் முறையில் பேசினால் உடனடியாக அவன் சினங் கொண்டு சண்டைக்கு வருவானல்லவா? அதே செயலை அபிமன்யு செய்கிறான். ஆனால் அக்காரியத்தை அவன் சொல்லும் சொற்களால்

அறிவிப்பதை விட, அச்சொற்களின் ஓசையால் அறிவிக்கின்றார்.

சுடு சரத்தின் அடிபொறுக்காமல் நீ

தொடை நடுக்கம் எடுத்துயிர் வாழவே

படுகளத்தில் ஒப்பாரி பகருதல்

பலர்நகைக்க வசைதருமல்லவோ

விடுசமர்த்தொடு சண்டைசெய் உன்தலை

விதியிழுத்துவந் தென்னிடம் விட்டது

கடுகடுத்த முகவல் லரக்கனே

கதை எடுத்தமர் செய்யிது வேளையே

இத்துணைப் பொருட் சிறப்பும் ஓசைச் சிறப்பும் பொருந்தப் பாடும் சுவாமிகள், அந்நாளைய ரசிகர்கட்கேற்ற வகையில் நகைச்சுவை பொருந்த எளிய சொற்களால் பாடவும் வல்லவர் என்பதனைப் பின்வரும் பாடல் அறிவிக்கும்:-

வண்ணான் சாலைப்போலத் தோணுது உன் தொந்தி

வாய்த்த முகத்தழகால் நீ ஒரு மந்தி

எண்ணாமல் ஏதேதோ சொன்னாய் மொழிசிந்தி

எமனூர் போயுன் இனத்தார்களைச் சந்தி

மடையன், குரங்கு என்பன போன்ற சொற்கள் அந்நாளைய நாடக மேடைகளில் பேசப் பெறுவது மிகச் சாதாரணம் என்பதை அறிந்து விட்டால், இந்த உரையாடல் பாடல்கள் என்பவை புதுமையை விளைவிக்கா. மூன்றாவது அடியில் உள்ள ஏதேதோ சொன்னாய் மொழி சிந்தி என்ற சொற்றொடரைக் கவனித்தல் வேண்டும். சிந்திப் போதல் என்ற சொல்லை நாம் அறிவோம். பால் சிந்திப் போயிற்று என்றால் நாம் ஜாக்கிரதையாகப் பாதுகாக்க வேண்டிய ஒன்று, நம்மையும் மீறிச் சிந்திப் போய் விட்டது என்பதுதானே பொருள். அதே போல மொழி சிந்தி விட்டது என்றால், பேசும் மொழியில் ஒருவன் &B &ls of LD FT 35 இருக்க வேண்டும் என்பதும் அவனை அறியாமல் அது சிந்தி விடுமேயானால் பால் சிந்தியதைப்

போன்ற நட்டத்தை அது உண்டாக்கும் என்பதும் புலனாகின்றன.

யாகாவாராயினும் நாகாக்க காவாக்கால்

சோகாப்பர் சொல்இழுக்குப் பட்டு (குறள் : 127)

என்ற குறளை மனத்துட் கொண்ட சுவாமிகள், 'மொழியைச் சிந்தி' என்ற அழகான ஒரு சொல்லினால் இக்கருத்து முழுவதையும் கொணர்ந்து விட்டார் என்றால் அவருடைய புலமைக்கும் சொல் வன்மைக்கும் இதை விடச் சிறந்த எடுத்துக் காட்டு வேறு ஒன்றும் வேண்டுமா?

மேலும் சுவாமிகள் திருக்குறள் முதலிய அறநூல்களுள் தோய்ந்து எழுந்தவர் என்பதையும் அறிதல் வேண்டும். பல்வேறு இடங்களில் திருக்குறளை அப்படி அப்படியே, எடுத்தாண்டுள்ளார். குறளின் பின்னர்த் தோன்றிய நீதி நூல்களையும் விட்டார் இல்லை. 'சதி அனுசூயா' என்ற நாடகத்தில் நர்மதையின் கூற்றாக வரும் பகுதி நோக்கற்குரியது:

தவஞ்செய்வார் தங்கருமம் செய்வார்மற்றல்லார்

அவஞ்செய்வார் ஆசையுட் பட்டு' என்பது வேத மொழியன்றோ? தவத்தையல்லாது மற்ற

தான தரும விதி நிஷேத இல்லற வாழ்க்கை யென்னும் உத்தம மார்க்கங்களெல்லாம் முடிவில் பயனற்ற தொழிலாகவே போவதனால் அற்ப சுகமாகிய சிற்றின்பத்தை வெறுத்துப் பேரின்பமடைய இந்தத் தவக் கோலங் கொண்டேன்

(சதி-அநு-பக். 14, 15)

அதே நாடகத்தில் வறட்சியைப் பற்றிப் பேசும் சந்தருப்பத்தில் (பக்-12) 'வானின்றுலகம் வழங்கி வருதலால், தானமிழ்தம் என்றுணரற் பாற்று' (குறள்:12) என்ற குறள் ஆளப்படுகிறது.

பிறிதோர் இடத்தில் 'இறை என்று வைக்கப்படும்' (குறள்:388) என்ற குறளைப் பேசி, அதனை 'நீதி வசனம்' என்று குறிக்கின்றார். மேலும் 'உடுக்கை உலறி உடம்பு அழிந்தக்

கண்ணும், குடிப்பிறப்பாளர் தம் கொள்கையிற் குன்றார்' (நாலடி:குடிபிறப்பு:1) என வரும் நாலடியார்ப் பகுதிகளும் சுவாமிகளாற் கையாளப் படுகின்றன.

மேலே காட்டிய இடங்களில் திருக்குறளை 'நீதி வசனம்' என்றும் 'வேத மொழி' என்றும் குறிப்பிடுவது அறிந்து மகிழ்தற்குரியது. இற்றை நாளில், 'தமிழ் வாழ்க' என்று கூறுவதும் தொட்டதற்கெல்லாம் குறளைக் காட்டுவதும் அது 'தமிழர் வேதம்' என்பதும் வியப்பைத் தருவனவல்ல. காரணம், அவ்வாறு கூறுவதால் கூறினவன் ஒரு சிறப்பை அடைய முனைகின்றான். குறளை 'வேதம்' என்று கூறுவதால், கூறுபவன் சிறப்படைவது உறுதி. ஆனால், இற்றைக்கு எழுபது ஆண்டுகட்கு முன்னர், திருக்குறள் என்ற நூலையே தமிழர் பலரும் அறிந்திராத அந்த நாளில், தமிழில் எது இருப்பினும் அது வடமொழியிலிருந்து தான் வந்திருக்க வேண்டும் என்று, பலரும் நம்பியும் பேசியும் வந்த அந்த நாளில், நாடகப் பாடல் எழுதும் ஒரு துறவியார் திருக்குறளை 'வேதம்' என்றும், 'நீதி வசனம் என்றும் கூறினார் என்பதே

பாராட்டுக்குரியதாகும். அந்நாளைய சமுதாயம் இதற்காக அவரை வெறுத்து ஒதுக்காமல் விட்டது என்றால், அவருடைய நெஞ்சு உரமே அதற்குக் காரணமாகும்.

நாடகங்களில் மட்டுமல்லாமல் தனிப்பாடல்களிலும் குறளை அப்படியே வாரி வழங்கியுள்ளார். ‘இன்கவித் திரட்டு’ என்ற பாடல் தொகுப்பில் பல குறள்கள் தாண்டவமாடுகின்றன. 'துவாத சாந்தப் பெருமான்' என்ற பாடலில்

அவாவே பிறப்பினும் வித்தென்று வள்ளுவர்

ஆராய்ந்து சொல்லினர் அன்றோ

அந்த ஞான போதம் சிந்தை செய்யாமல்

அகற்றி விடுதலும் நன்றோ

பற்றற்றான் பற்றினைப் பற்றென்று சொன்னதும்

பாவனை உண்மையின் மார்க்கம்

பலிக்கும் வழியை விளக்கியதன்றோ

பகர்ந்த தெல்லாமவர் தீர்க்கம்

சற்றுஞ் சந்தேகமில்லை குறளாகிய

சாத்திரம் ஒன்றுமேபோதும்

சர்வகலாசார ஞானந்தருமது

தன்னைப் படிப்பாய் எப்போதும்

இப்பாடலின் முதலிரண்டு கண்ணிகளில்

அவா என்ப எல்லாவுயிர்க்கும் எஞ்ஞான்றும்

தவாஅப் பிறப்பீனும் வித்து (361)

என்ற குறளும், -

பற்றுக பற்றற்றான் பற்றினை அப்பற்றைப்

பற்றுக பற்று விடற்கு(350)

என்ற குறளும் பயன்படுத்தப் பெற்றுள்ளன. இதே போல எல்லா நாடகங்களிலும், குறட்பாக்களும் குறட் கருத்துக்களும் பெரிதும் இடம் பெற்றுள்ளன. கல்வி, அறிவு அதிகம் இல்லாத மக்களும் கண்டு களிப்பதற்காகவே எழுதப் பெற்ற இந்நாடகங்களில் சுவாமிகள் இவ்வளவு குறள்களையும்

குறட்கருத்துக்களையும் பயன்படுத்தி உள்ளார் எனில், கற்றறிவிலாத மக்களைச் சீர் திருத்த வேண்டும் என்ற அவருடைய ஆர்வத்தைத்தான் இதில் காணமுடிகிறது.

நகைச்சுவை

இனிக் கலைமகளின் மேல் பாடப் பெற்றுள்ள பாடலில் இலக்குமியின் கருணை வேண்டி நகைச்சுவையுடன் பாடியுள்ளார். கலைமகளாகிய சரசுவதியை விளித்து 'அம்மா! உன் மாமியாராகிய இலக்குமியின் கடைக்கண் பார்வை எனக்கு வேண்டும்' என்று பாடுகிறார். அந்தப் பாடலில் அவர் காலத்துத் தமிழ்ச் சமுதாயம் இருந்த அவல நிலையை நகைச்சுவையுடன் நன்கு விளக்குகிறார்.

பாவின்நிலை அறியாதவர்கள் மாட்டுப்

பாடுகின்றார் ஊரார் பக்கம் நின்று கேட்டு

ஆவல் பரிசளிக்கின்றார் போட்டிபோட்டு

அத்தனையும் உன்றன் அத்தை விளையாட்டு

இன்று நம்முடைய காலத்தில் இருப்பது போலத்தான் சுவாமிகள் காலத்திலும் அறிவில்லாதவர்களிடம் செல்வம் குவிந்திருந்தது போலும். அவர்களிற் சிலர் தம்மை அறிவுடையோராகக் கருதிக் கொண்டு பாடல் முதலியன பாடத் தொடங்கினர் போலும், அவர்கள் பணக்காரரர்களாக இருந்த ஒரே காரணத்தால் அவர்கள் உளறல்களைப் பெரிதாகப் போற்றிப் பாராட்டினர் போலும். இத்தகைய நிகழ்ச்சிகளைக் கண்டு மனம் வருந்திய சுவாமிகள், இலக்குமியின் திருவிளையாடல்களைப் பற்றிச் சரசுவதியிடம் முறையிடுகின்றார்.

மனித மனம் எத்துணைப் பெரியோர்களின் நூல்களிற் பழகினும் திருந்தும் வழி இல்லை என்ற அனுபவ ஞானத்தை 'அருணகிரி புகழில் அனுதினம் பழகுற்றேன், ஆனாலும் ஞானமின்றி ஐயையோ மதியற்றேன்’ என்னும் இன்கவித் திரட்டு 8 ஆம் பாடலில் பாடுகிறார்.

அதே நூலில் தெய்வ குஞ்சரி நாதன் என்ற பாடலின் சரணங்களில் ஓசைச் சிறப்பைக் காண முடிகிறது.

நாடிமாநிதி தேடியேவள

நாடுகோடி நிலாமலாசையில்

ஒடியோடியும் மேனிவாடிட

ஊசலாடி நேருமானிடர்

உளவறிந்து புகலுகின்ற

நிலைமையெந்த விதமிகுந்த

களவுகொண்டு திரியும்வம்பர்

பலர்களுண்டு புவியிலிந்த-தெய்வகுஞ்சரி

நாதன் திருவடிமறவாமல்

தினம்நினைவாய் மனமே

தமிழே சிறந்தது (இன்கவி-13) என்ற பாடல் அவருடைய தமிழார்வத்தையும், தமிழின் இலக்கண இலக்கியங்கள் மாட்டு அவர் கொண்டிருந்த பற்றை யும் ஒருவாறு

அறிவுறுத்தும். அதிலும் பொது மக்கட்கென்று நாடகம் எழுதும் ஒருவர், தமிழ் இலக்கணத்தில் ஆழ்ந்த அறிவு பெற்றுள்ளார் என்பது வியப்பினும் வியப்பேயாகும். பேஹாக் ராகத்தில் அமைந்துள்ள அந்தக் கீர்த்தனையில் 'தமிழே சிறந்ததென உனது நாமம் விளங்கச் சாற்றும் அந்தப் பொருளை யாரறிவார்' என்ற பல்லவியுடன் தொடங்கித் தமிழ் மொழிக்குள்ள தனிச் சிறப்புக்கள் அனைத்தையும் அனுபல்லவியிலும் சரணங்களிலும் அடுக்கி விடுகிறார்.

அமிழ்தினில் சிறந்தது ஆரியத்தின் உயர்ந்தது

அகத்தியனார்சிவ னிடத்தினிதுணர்ந்தது

அடிசீர்மோனை எதுகை
தொடைசேர்தளையின்வகை

ஆகும் பாவினம் சந்தமாவிரிந்தது

என்றும், 'திணைபால் காட்டும் விகுதிச் சிறப்புப் பொதுப்பகுதி சேர்ந்த விதங்களெல்லாம் தென் மொழிக்கே தகுதி' என்றும் பாடிச் செல்கின்றார்.

நிந்தாஸ்துதி

நகைச்சுவை படப் பாடுதல் தமிழ் இலக்கியத்தில் என்றும் உள்ள சிறப்புத்தான் எனினும், தமிழரின் நகைச்சுவை உணர்ச்சி தாம் வழிபடும் இறைவனிடங் கூட நீண்டு விடுகிறது. உலகின் பிற மொழியிலுள்ள பக்திப் பாடல்களில் நகைச்சுவையை விளைவிக்கின்ற பாடல்களையே 'நிந்தாஸ்துதி' என்று வழங்கப் பெறும் பழிப்பது போலப் புகழ்கின்ற சிறப்பையோ காண முடியாது. தமிழ்ப் பாடல் ஒன்றில் மட்டுமே இவற்றைக் காண்டல் கூடும். நாயன்மார்களுள் ஆண்டவனைத் தோழனாகக் கொண்டு பாடிய சுந்தரமூர்த்திகள் நகைச்சுவை தோன்றப் பாட வல்லவர். திருஓண காந்தன்தளி என்ற ஊரில் அவர் பாடிய பாடல் வருமாறு:

திங்கள் தங்கு சடைகள் மேலோர்

திரைகள் வந்து புரள வீசும்

கங்கை யாளேல் வாய்தி றவ்வாள்

கணப தியேல் வயிறு தாரி

அங்கை வேலோன் குமரன் பிள்ளை

தேவி யார்கொற் றட்டி யாளார்

உங்க ளுக்காட் செய்ய மாட்டோம்

ஒண காந்தன் தளியு ளீரே!(திருமுறை 7:5:2)

இப்பாடலை மனத்துட் கொண்ட சுவாமிகள் மீனாட்சியம்மையின் மேல் வஞ்சப் புகழ்ச்சியால் பாடுகின்றார்.

மேற்குலத்து மாதாவாயோ சொல்லடி-மீனாட்சி

வித்தாரம் நீயுரைத்தாலும் தக்காது நல்லதல்லடி-(மே)

அனுபல்லவி

காற்பதுமம் தேடிவந்து காசினியோர் பூசித்தாலும்

கண்டுபோற்றி இந்திராதி கண்டர் புகழ்வாசித்தாலும்-(மே)

சரணம்

ஆட்டிடையன் அண்ணன் நாதன்

கோட்டி கொண்டிட்ட வலையன்

ஆசைமகனுங் குறவனல்லவோ-உன்றன்

அந்தரங்கமான நிந்தைபழி நானறிவேன்

ஊமையன் பிள்ளைத்தமிழ் உன்மீது பாடி மேன்மையாய்

உயர்த்திப் புகழ்ந்ததும் உபசாரமே-நேரில்

உற்றிடுங் கர்மத்தால் ஜாதி

ஜென்மத்தால் ஜாதியில் லையென்

றோதினும் உணர்ந்து பாரிந்நேரமே

தாயும் எதற்குச் சொல்லு

சாத்திரங் கொண்டென்னை வெல்லு

பாமரமரத்தில்லு மல்லு

பண்ணிப் பேச வேண்டாம் நில்லு-(மே)

இப்பாடலைத் தர்பார் இராகத்தில் அமைத்தது முற்றிலும் பொருத்தமே.

அவர் நம்பிக்கை

தனிப்பாடல்களில் சுவாமிகள் இத்துணைப் பெரிய நீதிகளையும், குறட் கருத்துக்களையும் இனிய இசையையும் வைத்துப் பாடியுள்ளமை அறிந்து மகிழ்தற்குரியதாம். அதே நேரத்தில் ஒரிரு இடங்களில் சுவாமிகளின் நம்பிக்கைகள் முதலியவற்றையும் அறிந்து கொள்ள முடிக்கிறது. உதாரணமாகச் சுவாமிகள் 'சாதி அமைப்பில்' நம்பிக்கை கொண்டவர் என்பதும், இல்லற மார்க்கம் துறவறத்தைப் போல் உயர்ந்தது அன்று என நம்பினார் என்பதும் அறிய முடிகிறது. 'ஜென்மத்தால் ஜாதி இல்லை என்றோதினும்-சாத்திரங் கொண்டென்னை இல்லை என்றோதினும் - சாத்திரங் கொண்டென்னை வெல்லு’ என்று பாடியுள்ளதும், 'நண்புற்று மாதரைக் கூடிடுஞ்சமேதம், நாடுவார்க்கு எட்டாது அவ்வீசன் பாதம்' என்று பாடியுள்ளதும் இதற்கு ஆதாரமாகும்.

பழமொழி ஆட்சி

இதைத் தவிர நாட்டில் வழங்கும் பழமொழிகட்கெல்லாம் சுவாமிகள் உயிர்

கொடுத்துத் தம் நாடகத்தில் இடம்பெறச் செய்துள்ளார். 'சீமந்தானி' என்ற நாடகத்தில் 'ஊருக்கு எளியவள் யார்? பிள்ளையார் கோவில் ஆண்டிச்சி', 'நரிக்கு இளக்காரம் கொடுத்தால் அது கிடைக்கு இரண்டாடு தக்ஷணை கேட்கும்’, ‘விளக்கு அவியும்போது ஜோதி விடுவது இயற்கை', 'கை நிறைந்த பொன்னிலும் கண்ணிறைந்த கணவனே பெரிது', ‘பழம் நழுவிப் பாலில் விழுந்து அதுவும் நழுவி வாயில் விழுந்தது' என்பன போன்ற பழமொழிகள் இந்நாட்டு மக்களின் நாகரிக மேம்பாட்டை எடுத்துக் காட்டுவன. அவற்றை மீட்டும் உயிர் கொடுத்துக் காத்தலால் சுவாமிகள் இந்நாட்டுக்கும், மொழிக்கும் பெருந்தொண்டு செய்துள்ளார்.

பழைய இலக்கியப் பயிற்சி

அறிவு வளர்ந்திருப்பதாகப் பறைசாற்றப்படும் இந்தநாளிற்கூடப் பலருக்குப் புரியாததும் குறிப்பிட்ட அத்துறையில் பயிற்சியுடைய ஒரு சிலருக்கு மட்டுமே விளங்கக் கூடியதுமான பல விஷயங்களைச் சுவாமிகள் தம் நாடகத்தில்

அநாயாசமாகக் கூறிச் செல்கிறார். பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் தலைவனும் தலைவியும் கொடுப்பாரும் அடுப்பாரும் இன்றித் தாமே ஒருவரை ஒருவர் சந்தித்துக் காதலித்து மணம் புரிந்து கொள்வர். இவர்கள் இவ்வாறு சந்திப்பது எதனால் நேர்ந்தது என்ற ஆராய்ச்சியைக் கிளப்பி இது விதியின் செயலேயாகும் என்ற முடிபிற்கு வந்தனர். அதனால் ‘பால் வரை தெய்வங் கூட்டிற்று’ என்றுங் கூறினர்.

இதன் அருமைப்பாட்டைக் கூற வந்த 'இறையனார் களவியல்' என்ற நூலின் உரைகாரரர் ‘வடகடலில் இட்ட ஒரு நுகம் ஒருவளை தென்கடலில் இட்ட ஒருகழி சென்று கோத்தாற் போலவும். தலைப் பெய்து ஒருவர், ஒருவரைக் காண்டல் நிமித்தமாகத் தமியராவர்!' இக் கருத்தை மணிவாசகப் பெருமான் தாம் பாடிய திருக்கோவையார் 6 ஆம் பாடலில்

வலைபயில் கீழ்கடல் நின்றிட மேல்கடல் வான்நுகத்தின்

துளைவழி நேர்கழி கோத்தென

என்று கூறியுள்ளார். இக்கருத்தையும் இறையனார் களவியல் உரைகாரர் கூறியுள்ள அந்த உவமையையும் சுவாமிகள் தம்முடைய 'சீமந்தனி' நாடகத்தில் அப்படியே எடுத்து ஆண்டுள்ளார்.

''கல்யாணமாகாத ஆடவ, ஸ்திரீகள் சந்திப்பே ஒரு அபூர்வ சம்பவ ஊழ் முறையென்றும், அது தெய்வ சம்மதமென்றும் பெரியோர்கள் சொல்லி உதாரணங் காட்டி வைத்திருக்கிறார்கள். அதென்னவெனில் 'வட கடலிட்ட ஒரு நுகத்தடி துவாரத்தில், தென் கடலிலிட்ட ஒரு பூட்டு முழுக்கட்டை அலையின் உதவியால் புகுந்து கொள்வதென்பதாம்' இந்தச் சந்திப்பு, தெய்வ சம்மதமாகையால் எவராலும் எவ்வித முயற்சியாலும், பிரிக்கக் கூடாத அன்பின் பாத்தியமாக முடியுமென்பதற்குச் சந்தேகமில்லை''

(பக். 33, 34)

எதிலிருந்து எடுத்தார்

இதிலிருந்து சுவாமிகள் பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் எத்துணை ஈடுபாடு கொண்டு அதனைப் பயின்றுள்ளார் என்பதை அறிய முடிகிறது. அவ்வாறானால் திருக்கோவையாரிலும் இது வருவதால் சுவாமிகள் இறையனார் களவியல் உரையைப் படித்துத்தான் இதனை எழுதினார் என்று எவ்வாறு கூற முடியும்? திருவாசகம், தேவாரம் என்ற பக்தி நூல்களில் பயின்றுள்ள சுவாமிகள் அவற்றுடன் தொடர்புடைய திருக்கோவையாரிலிருந்தும் இந்த மேற்கோளை எடுத்திருக்கலாமே என்று ஐயுறுவார்க்கு விடை அவருடைய உரையாடலிலேயே அமைந்துள்ளது.

இறையனார் களவியல் உரையில் ஒரு சிறு பிழை அமைந்துள்ளது. தமிழ் கூறு நல்லுலகிற்குக் கிழக்கு, மேற்கு, தெற்கு ஆகிய மூன்று திசைகளிலும் கடல் இருப்பினும் வட திசையில் கடல் இல்லை. இன்னுங் கூறப் போனால் ஆசியப் பகுதி இரஷ்யாவின் வடபுறம் உள்ள கடல் என்றும் பனியாகவே உள்ள பகுதியாகும். எனவே களவியல் உரைகாரர் கூறியுள்ள

'வடகடலிலிட்ட நுகம்' என்பது பேச்சளவில் ஏற்றுக் கொள்ளக் கூடிதேயன்றி மெய்ம்மைக்குப் புறம்பான ஒன்றாகும். மாபெரும் அறிஞரும் சிறந்த கல்விக் கடலுமாகிய திருவாதவூரார் (மாணிக்க வாசகர்) பாண்டிப் பேரரசின் தலைமையமைச்சராகையால் இந்த உவமையில் ஈடுபட்டாலும், அதனைத்தான் அப்படியே எடுத்துப் பயன்படுத்திக் கொண்டாலும் அதிலுள்ள புவியியல் தவற்றைச் (Geographical inaccuracy) சரி செய்த பின்னரே ஏற்றுக் கொள்கிறார். வடபுறம் கடல் இல்லையாகையால் அந்த உவமையை ஒரளவு மாற்றி 'கீழ்கடல் நின்றிட மேல்கடல் வானுகத்தின் துணை வழி நேர்கழி கோத்தென' (திருக்கோவை) என்று வியத்தகு முறையில் பாடியுள்ளார்.

இக்காலத்தில் வாழ்ந்த சுவாமிகள் திருக்கோவையாரின் திருத்தப் பெற்ற இந்த உவமையைக் கையாளாமல் 'வட கடலிலிட்ட ஒரு நுகத்தடி துவாரத்தில் தென் கடலிலிட்ட ஒரு பூட்டு முழக்கட்டை அலையின் உதவியால் புகுந்து கொள்வதென்பதாம்' என்று

கூறியுள்ளதால் இவர் இறையனார் களவியல் உரையையே பயின்றுள்ளார் என்பது நன்கு விளங்குகிறது. மேலும் அப்பகுதியிலுள்ள சில சொற்கட்கு இக்காலச் சாதாரண மக்கள் பொருள் அறிந்து கொள்வது கடினமாதலால் 'ஒரு நுகம்' என்ற சொல்லை விரித்து 'நுகத்தடி' என்றும், 'ஒரு கழி' என்ற சொல்லை விரித்து 'ஒரு பூட்டு முழக்கட்டை' என்றும், 'சென்று கோத்தாற் போல' என்பதற்கு 'அலையின் உதவியால் புகுந்து கொள்வது' என்றும் விரித்துப் பொருள் கூறியது போற்றற்குரியதாம்.

சுவாமிகளின் இலக்கிய ஆராய்ச்சி, பழைய இலக்கண இலக்கியங்களிற் பற்று, அவற்றைப் பயன்படுத்தல் ஆகியவற்றை ஒருவாறு கண்டோம். இவற்றையெல்லாம் கற்றது மட்டுமன்றி, அவற்றிடம் அன்பு பாராட்டி அவற்றைத் தம்முடைய நாடகப் பாடல்களில் பயன்படுத்தியதே வியப்பினும் வியப்பாகும். 19-ஆம் நூற்றாண்டின் கடைப்பகுதியில் இத்துணைத் துணிவுடன் குறளையும், நாலடியாரையும், இறையனார் களவியல் உரையையும், இவை போன்ற பழைய

இலக்கியங்களிற் காணப் பெறும் பகுதிகளையும் அப்படி அப்படியே எடுத்துப் பயன்படுத்துவத்ற்கு -அதிலும் சாதாரண மக்கள் கண்டு களிக்கும் நாடகங்களில் இவற்றைப் பயன்படுத்துதற்கு-மிகுந்த நெஞ்சுரம் வேண்டும்.

'தமிழ் வாழ்க' என்று கூறுவதே ஒரு நாகரிகமாக உள்ள இக்காலத்திற் கூடப் பழைய இலக்கண் இலக் கியங்களைப் பயன் படுத்திப் பேசுவதும் எழுதுவதும் எடுபடுவதில்லை. அதிகம் போனால் அவ்வாறு செய்வதை 'அறுக்கிறான்' என்ற சொல்லால் குறிப்பிட்டு எள்ளி நகையாடுவர். ஆனால் தவத்திரு சங்கரதாசர் அரை நூற்றாண்டுக்கு முன்னர், இத்துணையளவு தமிழ் நூல்கள் வெளி வராத காலத்தில், சாதாரண மக்கட்கென்று எழுதிய நாடகங்களிற் கூட நூற்றுக் கணக்கான குறள்களையும் ஏனைய நீதி நூற்பகுதிகளையும் அநாயாசமாகப் போகிற போக்கில் கையாண்டுள்ளார் என்றால் அது வியப்பிலும் வியப்பேயாகும்.

சத்காரியவாதம்

இதைவிட வியப்பான ஒன்றும் அவர் செய்துள்ளார், 'சதி அதுசூயா' என்ற நாடகத்தில், சைவர்கள் என்று தம்பட்டம் அடித்துக் கொள்ளும் பலருள் ஒரு சிலரே சைவ சித்தாந்தம் படித்திருப்பர். அந்த ஒரு சிலருள்ளும் மிக மிகச் சிலரே, சிவஞான போதம், அதற்கு மாதவச் சிவஞான சுவாமிகள் இயற்றிய 'மாபாடியம்' என்ற பேருரை ஆகியவற்றைப் பயின்றிருப்பர். அவ்வாறு பயின்றுள்ளவர்கள் கூட, ‘சத்காரிய வாதம்' என்றால் என்ன என்ற வினாவிற்கு விளக்கமாக விடை இறுத்தல் கடினம். உள்ள பொருள் எதுவும் அழிவதில்லை; இல்லாதது எதுவும் தோன்றுவதில்லை என்ற மிக நுண்ணிய கருத்தை உள்ளது போகாது இல்லது வாராது என்று மாபாடியம் பேசுகிறது. இதனையே சத் + காரியம் + வாதம் = சத்காரிய வாதம் எனக் கூறுவர். சைவசிந்தாந்த சாத்திரம் படிக் கின்ற ஒரு சிலரே அறிந்துள்ள இக்கருத்தைச் சுவாமிகள் 'சதி அதுசூயா' நாடகத்தில் புகுத்துகிறார். மேலும் சங்கார காரனாயுள்ள சிவபெருமானிடமே அனைத்துஞ் சென்று அடங்கி விடுதலின், மறுபடியும் உற்பத்தி நடைபெற வேண்டிய

காலத்தில் அவனிடமிருந்தே அனைத்தும் தோன்றுகின்றன என்பது சிவஞான போதம் முதற் சூத்திரத்தின் பொருளாகும். இதனையும் சுவாமிகள் பயன்படுத்துகிறார்.

பார்வதி, இலக்குமி, சரசுவதி ஆகியமூவரிடையே இந்த உரையாடல் நடைபெறுகிறது. இதனைச் சற்றுக் காண்போம்.

பார்வ: அடி லட்சுமி! பாரதி! எத்தொழில்களையும் தம்முள் அடக்கிக்கொண்ட முத்தொழில்களுக்குத் தனித் தனி முதல்வர்களாகிய திரு மூர்த்திகளை நாம் மூவரும் கணவராக அடைந்தோம்; அந்த மூன்று தொழில்களிலுஞ் சிறந்த தொழிலெது? உங்களுக்குத் தெரியுமா?

சர: ஏன் தெரியாது. சிருஷ்டித் தொழில்தான் சிறந்தது.

லட்சு: அதென்ன அப்படிச்சொல்லுகிறாய்? உண்டாக்கினால் போதுமா? அதைக் காப்பாற்ற வேண்டாமா? அதனாலே திதித் தொழில்தான் சிறந்தது.

பார்வ: உண்டாக்குவதும், அதைக் காப்பாற்றுவதும் பெரிய காரியமா? அதைத் தன்னிடம் ஒடுக்கிக் கொள்ளுதலல்லவா சாமர்த்தியம். ஆகையால் சங்காரத் தொழில்தான் சிறந்தது.

சர: அது எப்படியாகும்? இல்லாததை உண்டாக்குவது சாமர்த்தியமா? இருப்பதைக் கெடுப்பது சாமர்த்தியமா?

பார்வ: அப்படியில்லை. நீ அருத்தம் விளங்காமல் பேசுகிறாய். இல்லாததை உண்டாக்க யாவராலும் முடியாது. இருப்பதுதான் வெளிவரும். ஆனால் அதன் சக்தி குன்றி மறைவாகவிருக்கும். அந்த சக்தியைத் தோற்றும்படி வெளிப்படுத்துவது தான் சிருக்ஷ்டியென்பார்கள். ஆலமரத்தின் கிளை, இலை, பழம் முதலான சக்திகளையெல்லாம் ஆலவித்து அடக்கிக் கொள்ளும். அப்பால் வித்திலிருந்து கிளை இலை பழங்கள் வெளிப்படும். அதுபோல, சர்வ சங்கார காலத்தில் என் நாதருக்குள் சகல பிராணிகளும், அண்ட பிண்ட சராசரங்களும் ஒடுங்கும்.

மீண்டும் அதை வெளிப்படுத்துவது (சரஸ்வதியைச் சுட்டிக் காட்டி) உன் கணவன் தொழிலாகும். அதனாலே, சிருஷ்டித் தொழிற்கு மூல காரணம் சங்காரத் தொழிலே. எந்த இடத்திலொடுங்குமோ அந்த இடத்திலிருந்தே மீண்டுந் தோற்றுவதால், எனது நாயகரது சங்காரத் தொழிலே சிறந்ததாகும். அவரும் எனக்கு அர்தாங்கத்தைக் கொடுத்து விட்டபடியால், நானே சிறந்தவளென்பதை வெளிப்படையாகவும் சொல்லுகிறேன். தெரிந்து கொள்ளுங்கள். என்னைப் போலொருத்தி மூவுலகிலுந் தேடிப் பார்க்கினும் அகப்படாள் ஆகையால் பெண்களில் சிறந்தவள் நான்தான்.

இப்பகுதியில் 'இல்லாததை உண்டாக்க யாராலும் முடியாது; இருப்பதுதான் வெளிவரும்' என்ற தொடர் 'சற்காரியவாத'த்தின் சாரமாகும், அடுத்து 'சிருஷ்டித் தொழிலுக்கு மூல காரணம் சங்காரத் தொழிலே. எந்த இடத்தில் ஒடுங்குமோ, இந்த இடத்திலிருந்தே மீண்டுந் தோன்றுவதால்' என வரும் சொற்றொடர் 'தோற்றிய திதியே ஒடுங்கி மலத்துளதாம்' என்ற

சிவஞான போத முதற் சூத்திர இரண்டாம் அடியின் குறிப்புப் பொருளாகும்.

இப்பகுதியை நாடகத்தில் கேட்டு அனுபவித்தவர்கள், பார்வதி தேவியர்தாம் ஏனைய இருவரிலும் உயர்ந்தவர் என்பதற்காக எடுத்துக் காட்டிய காரணங்கள் என்ற அளவில் புரிந்துகொண்டுவிட்டிருப்பார்கள். ஆனால் இன்று அதனைப் படிக்கும் என் போன்ற ஒருவன், மிகச் சிலருக்கும் புரியாத சாத்திரக் கருத்துக்களைச் சுவாமிகள் எத்துணை அழகாகத் தம் பாத்திரங்களின் கூற்றுக்களாக ஆக்கி, அதனை நடிகர்கள் பேசுமாறு செய்து விட்டார் என்று வியப்படைய வேண்டியிருக்கிறது. இந்த நாடகத்தைக் கண்டு களித்த பல்லாயிரக்ணக்கான மக்களுள் ஒரு சிலருக்காவது இது புரிந்திருக்கும். அவர்கள் அதில் மகிழ்ந்திருப்பர். இதிலிருந்து ஒன்று மட்டும் நன்கு விளங்குகிறது. அதுதான் 'சுவாமிகள் அழுத்தமான சைவ சமயப் பற்றுக் கொண்டவர்' என்பதாகும்.

இந்த ஐயம் மனத்தில் தோன்றியவுடன் சுவாமிகள் எழுதியுள்ள 'பிரஹலாத'

நாடகத்தைப் பார்த்தேன். பட்டவர்த்தனமாக 'நாராயண' என்ற மந்திரச் சொல்லைக் கூற வேண்டிய இடத்தில் கூட, சுவாமிகள் கடவுட் பொருளின் இலக்கணத்தை விரிவாக வியக்கத் தகுந்த முறையில் கூறி விட்டு, 'நாராயண' என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தாமலே விட்டுள்ளார்.

இரணியன் தன் மகன் பிரஹலாதனுடைய வித்தைப் பயிற்சி எவ்வளவு தூரம் வளர்ந்துள்ளது என்பதை அறிதற்காக மகனை வரவழைத்துப் பேசுகிறான். அதில் பிரகலாதன் தான் கற்ற கல்வி பற்றியும் அக்கல்வி மூலம் அறிந்து கொண்ட உண்மைகளையும் இதோ பேசுகிறான்:

பிரஹ: பிதா! நமது குலகுரு போதனா முறையில், ஒழுங்காகப் பயின்று, நுண் பொருள் கருத்தை ஆராய்ந்து, ஐயந் திரிபற உண்மையுணர்ந்தேன். அவ்வுண்மையானது நிலைபெற்ற பொருளே. 'நில்லாதவற்றை நிலையின வென்றுணரும், புல்லறிவாண்மை கடை', யன்றோ? வேண்டுமாயின் வினவுங்கள்? அவ்வினாக்களுக்குச் சாரமான

வினாப்பொருள்களை மிகு தெளிவாக மொழிந்துவருகிறேன்.

பத்யம்-ஆனந்தபைரவி

அழியாத நிலைமையும் அதிகாரமுறைமையும்

அருவான உருவமும் ஆன பொருளைப்

பழியாத நெறியிலும் பரஞான நிலையிலும்

பகர்வேத முடியிலு மேவு பொருளைக்

கழியாத பொழுதிலும் மரமாதி யுருவிலும்

கடல்மேரு மலையிலும் நாடு பொருளைக்

ககனவெளி பூத நிலையான பொருளைக்

கலைமுதலில் நாமநிலை யோது பொருளை

யுகமுடிவி லுறுதியாக லாத பொருளை

ஒருமையொடு நிறைவுகுறையாத பொருளை

பாட்டு

பல்லவி

உற்றறிந்தேன் யாவையும் நான் கற்றறிந்தேன்

வேதாசார முற்றறிந்தேன் - உண்மைநிலை

ஓதுவேன் நீரது காதுகொண்டுகேளும் (உற்ற)

அநுபல்லவி

ஓசையொடு உருவாகி முதல் முதல்

ஓதி எவர்களும் நாடு பொருளதை (உற்ற)

கவி

பிதா-

மறப்பென்னும் பேதைமை நீங்கச்
சிறப்பென்னுஞ்

செம்பொருள் காண்ப தறிவு.

என்பது வேதாகமசார நீதிமொழி ஆதலால், அவ்வறிவும், அவ்வறிவுக்குக் காரணமானதும், அக்காரணம் தனக்கன்னியமில்லாததும், ஆகவே காரண காரிய மொழியா லிரண்டும் பொருளாலொன்றுமாக நின்றதும், இதனால் சிந்தை செல்லாத நிலை கொண்டு தூரமானதும்

அன்பினாலே ஆராதிக்குங்கால், ஐக்கியப்பட்டு அணுகுவதாலும், அவ்வன்பே வடிவாகக் காணப்படுவதாலும், சமீபமானதும், நால்வகை யோனி, எழுவகைத் தோற்றம், எண்பத்து நான்கு லட்ச ஜீவ பேதங்களின் உள்ளும் புறம்பும் நிறைந்து சர்வ வியாபகமானதும், தேவ, கந்திருவ, சித்த, சாரண, உரக, பன்னகராதி கணத்தினருஞ் சேவை செய்ய அதிகாரஞ் செலுத்துமுன்னத நிலையிலிருப்பதும், திகம்பரங்களைத் தன் வயப்படுத்திக் கிரகாதியினால் முறைப்படி இயக்குவிப்பதும், விகார சொரூப ஐம்பூதாகிக் காதாரமாகி, உற்பத்தியில்லாததும், மனு வந்தர கற்பாந்த யுகாந்தர சர்வசம்மார முடிவிலும் நாசமற்றதும். வேத சிரசில் ஒளிர்ந்து விளங்குவதனால் கலை ஆகம ஆரம்பத்தில் ஓம் என்னும் சொல் முன்னர் தொடங்கி முடிவில் நம என்னும் சொல்லோ டுறுவதுமாகிய உண்மை ஞான சொரூபநிலைப் பொருளை நன்கு தெளிந்திருக்கிறேன் சந்தேகம் வேண்டுவதில்லை பிதா!

இப்பகுதியில் கடவுள் இலக்கணம் பேசப்பட்டிருப்பினும், அதில் சிறப்பாகக் கூறப் பெறுவது கடவுளுடைய முரண்பட்ட இயல்புகள்தாம். காரணம், காரியம் என மொழியால் இரண்டாக உள்ளது பொருளால் ஒன்றாகவும், சிந்தை செல்லாத தூரமானதும் அன்பினால் நினைவார்க்கு மிகப் பக்கத்தில் உள்ளதும் என வரிசைப்படுத்திக் கூறும் அழகு தனித் தன்மை வாய்ந்தது. ஒன்றுக்கொன்று முரண் பட்டுள்ளனவற்றை அடுக்கி இவை இரண்டு பகுதியுமே இறைவன் என்று கூறுவது இந்நாட்டு முறை. 'குற்றம் நீ குணங்கள் நீ' என்று ஞான சம்பந்தரும் 'ஒளியோடு இருளில்லை, மேல் கீழுமில்லை' எனக் கம்ப நாடனும் கடவுட் பொருட் 'முரண் கடந்த' ஒன்று என்றே இலக்கணம் வகுக்கின்றனர்.

அக்கருத்தைச் சுவாமிகள் மிக அழகாக எடுத்துக் கூறுகிறார். அதை விட இதிலுள்ள சிறப்பு யாதெனில் நாராயண மந்திரத்தின் பொருளைத்தான் பிரகலாதன் விரிக்கிறான். எனினும் அந்த விளக்கவுரையில் 'நாரா யணன்' என்ற சொல்லைக் கூறாமல் விட்டு விட்டதன்

மூலம் தாம் ஒரு அழுத்தமான சைவர் என்பதைக் காட்டிவிட்டார்.

சைவ வைணவப் போராட்டம்

இவ்வாறு கூறுவது முறையா என்ற ஐயம் தோன்றலாம். ஆனால் சுவாமிகள் இதனை எழுதிய காலத்தை நினைத்தால் அந்த ஐயம் தோன்றாது. 1920 க்கு முன்னர் எழுதப் பெற்றது இந்த நாடகம். அந்த நாட்களில் சைவ வைணவச் சண்டை நாட்டில் மலிந்திருந்தது. தத்தம் சமய உண்மைகளை நிலை நாட்ட வாதப் பிரதி வாதங்களின் உதவியைத் தவிரத் தடியடியையும் நம்பியிருந்த காலம் அது. வைணவர்கள் சிவ சப்தத்தையும், சைவர்கள் நாராண சப்தத்தையும் ஓதுவதும் கேட்டதும் தவறு என்றிருந்த காலம் அது. அத்தகைய நாளில், அழுத்தமான சைவப் பற்றுக் கொண்ட சுவாமிகள், பிரகலாத நாடகத்தை எழுதியதே புதுமை. தேவைக்காக எழுதினாலும் முடிந்தவரை தம் கொள்கையை விட்டுக் கொடாமல் எழுதிவிட்டார் என்றாலும், தேவையான இடங்களில் ப்ரஹலாதன் கூற்றாக நாராயண சப்தத்தையும் அதன் பொருளையும்

நன்கு விளக்குகின்றார். பிறந்தவர்கள் வீடு பேறு அடைவதற்குரிய வழிகளையும் பிரகலாதன் கூற்றாக இதோ கூறுகிறார்:

'பிதா! தோன்றி நின்றழியப்படும் கொடும் பிறப்பு என்பதை நன்கு கவனித்துணருங்கள் இல்லையேல், ஆத்ம ஞானம் மலர்ந்து பரவாது. ஞானம் உணரில் அறியாமை நீங்கும்; அறியாமை நீங்கில், வினையகலும்; வினையகன்றால், அவாவறும்; அவா அற்றால், அற்றது

பற்று எனில் உற்றது வீடு என்பதனால் நித்திய சுக பேரின்ப முண்டாகும். இப்பேரின்பமே அழியா நிலை என்பதாம். ஆகையால் தொன்று தொட்டுத் தொடர்ந்து வரும் பிறவியாகிய சாகரத்தை நீந்துதற்குரிய இந்த உபாய நெறியைக் கடைப்பிடித்து நன்னிலை எய்து வீராக!

நாடகத்தில் அல்லாமல் இப்பகுதிகள் படிக்கப் பெற்றால் ஏதோ தத்துவ சாத்திரச் சொற்பொழிவைக் கேட்பது போல் இருக்கும். இத்துணை அரிய சாத்திரக் கருத்துக்களைச் சுவாமிகள் எவ்வாறு துணிந்து அந்த நாளில்

நாடகங்களிற் பயன்படுத்தினார் என்பதை நினைக்க நினைக்க வியப்புத்தான் மேலிடுகிறது. இந்நாளில் இத்தகைய உரையாடல்கள் நாடகத்தில் பயன்பட்டால் உறுதியாக அவை நாடகம் பார்க்கின்றவர்களால் வரவேற்கப்படமாட்டா என்பது திண்ணம்.

நகைச்சுவை

சுவாமிகளிடம் நகைச்சுவையும் காணப்படுகிறது. ஒவ்வொருவர் ஒவ்வொரு சுவையையும் வெவ்வேறு விதமாகக் கையாளுவர். இக்காலத்தில் நகைச்சுவை என்றால் கேட்பவர் யாவரும் எளிதிற் புரிந்து கொள்ளும்படி இருத்தல் வேண்டும். கேட்டவுடன் வெடிச்சிரிப்பு ஏற்பட வேண்டும். ஆனால், இந்நிலையின் எதிராக, அந்நாளில் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் நகைச்சுவை மிக மென்மையாக அமைந்திருக்கக் காண்கிறோம். உதாரணமாக ஒன்றைக் காணலாம். ‘சுலோசனா சதி' என்ற நாடகத்தில், ஆதிசேடன் மகளாகிய சுலோசனையை இந்திரசித்தன் திருட்டுத்

தனமாக உடன்போக்கில் அழைத்துச் சென்று விடுகிறான்.

மகளைக் காணாத தந்தை மனம் மறுகி வருந்தி இருக்கும் நிலையில் நாரதர் அங்கு காட்சியளிக்கிறார். இருவருக்குமிடையே உரையாடல் நடைபெறுகிறது. நாரதர் பேச்சிலிருந்து சுலோசனையை அழைத்துச் சென்றவனை அவர் அறிந்தது போல் இருக்கிறது. ஆனால் அவர் அதனை வெளிப்படுத்த மறுக்கிறார். இந்நிலையில் உரையாடல் தொடர்கிறது. அவனுடைய ஆர்வத்தைத் தூண்டிவிட்டு நாரதர் முடிவைக் கூறாமல் விளையாடுகிறார். ஆதிசேடனுக்குச் சினம் தோன்றுகிறது. ஆனால் உண்மையறிந்த அவரிடம் விஷயத்தை எப்படியாவது பற்றி விட வேண்டும் என்று கருதிய ஆதிசேடன் தனக்குத் தோன்றும் சினத்தை அடக்கிக் கொண்டு பேசுகிறான். இடை இடையே சினம் பெருகி அவனுடைய சொற்களில் அது வெளிப்படுகிறது. பயனற்ற இந்தச் சினம் *(impotent anger)* நமக்குச் சிரிப்பை உண்டாக்குகிறது.

நார: பன்னக நாயகா! நான் சொல்லுகிறபடி கேட்பாயா?

ஆதி: கேட்பேன் சுவாமி.

நார: ஆனால் நமக்கொரு பிரஸ்தாபம் வந்திருக்கிறது. அதைக்

கொண்டு எப்படி நம்புவது?

ஆதி: சுவாமி! யோசிக்க வேண்டாம். பிரஸ்தாபப் பட்டவரைச்

சொன்னால் போதும்.

நார: அது என்னவோ எனக்குச் சொல்ல மனம்

பிடிக்கவில்லை. ஒருவேளை கேள்விப்பட்டது

தவறுதலாயிருந்தால்?

ஆதி: தவறுதலாயிருந்தால் இருந்துவிட்டுப் போகிறது.

நார: பாதகமில்லையே? -

ஆதி: இல்லை சுவாமி.

நார: ஆனால், கேள்.

ஆதி: சொல்லுங்கள் சுவாமி.

நார: நான் இப்படிச் சுற்றிக் கொண்டு வரும்போது

லங்காபுரம் போயிருந்தேன்.

ஆதி: சுவாமி! தாங்கள் லங்காபுரம் போனதும்,

மங்காபுரம் போனதும் நான் கேட்கவில்லை.

என் புதல்வியைப் பற்றிய சமாசாரந்தான் கேட்கிறேன்.

அதைச் சொல்லுங்கள்.

நார: அதைத்தானே சொல்ல நினைத்தேன். அதற்குள்

பதறுகிறாயே?

ஆதி: இப்பொழுது சொல்ல நினப்பதுதானோ?

இன்னும் நினைத்தாகவில்லையோ? அதற்குள்ளே

சொல்லப் புகுந்தது? லங்காபுரம்

போனது கிளைக்கதையாக்கும் சுவாமி! விருதா

நேரம் போக்கவேண்டாம். அங்கு போனது,

இங்கு போனது என்ற உபாக்யானங்களெல்லாம்

எனக்குத் தேவையில்லை. என் புதல்வியைப்

பற்றிய சமாசாரம்-சொல்லுங்கள்.

நார: சரி, சரி. நீ மிகு ஆத்திரமுடையவனாக

இருக்கிறாய். போதும், போதும், (போக

எத்தனிக்கிறார்)

ஆதி: சுவாமி ! கோபித்துக் கொள்ளக் கூடாது.

இவ்வாசனத்தில் அமர்ந்து சொல்லுங்கள்.

நார: லங்காபுரம் போனதும்...

ஆதி: என்ன சுவாமி, இன்னும்
லங்காபுரத்திலேதான்

கவனம் இருக்கிறது போலும்!

நார: ஆம். அதிலேதான் விஷயம் இருக்கிறது.

ஆதி: ஆனால் சொல்லுங்கள்.

நார: லங்காபுரம் போனேனா?

ஆதி: போனதும் போகாததும் யாரைக் கேட்கிறீர்கள்?

தங்களுக்கே சந்தேகந்தானோ?

நார: சரி, சரி இங்கு நமக்குச் சரிப்படாது.

ஆதி: இல்லை சாமி சொல்லுங்கள்.

நார: எனக்கெதிரே இரண்டு பேர் வந்தார்கள்.

ஆதி: என்ன சுவாமி?

நார: அவர்கள் பேசிக் கொண்டு போனதைத்தானே

கேட்டது?

ஆதி: நல்லது. அவர்கள் பேசிக் கொண்டு போனதில்

நீங்கள் கேட்ட பிரஸ்தாபமென்ன?

நார: அதுவா? இந்திரஜித்து சுலோசனையைக் கொண்டு வந்திருக்கிறான் என்ற சமாசாரந்தான்.

ஆதி: ஆஹா! அப்படியா?

இதுகாறுங் கூறியவற்றால் தவத்திரு சங்கரதாச சுவாமிகள் ஒரு கை தேர்ந்த நாடகாசிரியர் என்பதும், தாழ்ந்திருந்த தமிழகத்தில் நாடகக் கலையைக் கை தூக்கி விட்டு நிலை நிறுத்திய பெருமை அவருக்கு உரியது என்பதும் நன்கு விளங்கும். அவர் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்ட கதைகள் அனைத்தும் அவர் நாளில் வழங்கிவந்த புராண, இதிகாசக் கதைகள். எனவே அவற்றை நாடகமாக ஒருவர் ஆக்கும்போது அதில் சூழ்ச்சி (plot) முதலியவற்றைக் காண்டல் கடினம். இந்த அடிப்படையைப் புரிந்துகொண்டால்தான் சுவாமிகளின் நாடகங்களை நன்கு அனுபவிக்க முடியும். இலக்கிய அமைப்பில் உள்ள நாடகங்களில் காணப் பெறும் சூழ்ச்சி, கற்பனை முதலியவற்றை இந்நாடகங்களில் காணவியலாது.

ஆயினும் நாடகாசிரியனுடைய புலமை, சொற்சிறப்பு, சொல்லாழம், அற்றை நாளில் பெரிதாக மதிக்கப் பெற்ற அறநெறி புகட்டல் என்பவை இவருடைய நாடகத்தில் நிரம்ப உண்டு. அன்றியும் மிக உயர்ந்த கருத்துக்களையும் மிக எளிதில் கூறுகின்ற சிறப்பும் அமைந்துள்ளது. பாடல்கள் பல்வேறு வகைச் சந்தமுடையனவாகவும், இனிய ஓசையுடையனவாகவும் அமைந்துள்ளமை கண் கூடு. சுருங்கக் கூறின், தவத்திரு சங்கரதாச சுவாமிகள் இந்த நூற்றாண்டின் பெரும் புலவர்களுள் ஒருவர் என்பதும் தமிழும் சிவ நெறியும் தேர்ந்த சான்றோர் என்பதும் மேற்கொண்ட நாடகக் கலைத் தொண்டினால், மறைந்து கொண்டிருந்த தமிழ் நாடகத்திற்குப் புத்துயிர்க் கொடுத்தார் என்பதும் மறுக்க முடியாத உண்மைகளாகும். தமிழ் நாடகக் கலை வரலாற்றில் அடிகளாரின் பெயர் நிலை பெறுமென்பது உறுதி.

☼☼