

மனோன்மணியம் சுந்தரனார் பல்கலைக்கழகம்

திருநெல்வேலி

MANONMANIAM SUNDARANAR UNIVERSITY

TIRUNELVELI

தொலைநெறித் தொடர்கல்வி இயக்ககம்

DIRECTORATE DISTANCE CONTINUING EDUCATION

TIRUNELVELI

படைப்பிலக்கியம்



மனோன்மணியம் சுந்தரனார் பல்கலைக்கழகம்

திருநெல்வேலி – 627 012.

படைப்பிலக்கியம்

இரண்டாம் பருவம்

அலகு - 1 படைப்புக் கலை

படைப்புக் கலை - விளக்கம் - வேறுபாடு - படைப்புணர்வு - படைப்பிற்கான காரணம் - பயன் - ஊக்கம் - விதிகள் - அனுபவம் - கவனம் - நடை - வாக்கியங்கள் - சுட்டுப் பெயர்கள் - அலங்காரம் - படைப்பு ஆர்வம் - படைப்பாளியின் தகுதிகள்.

அலகு - 2 மரபுக் கவிதை

அசை - சீர் - தளை - அடி - தொடை - மோனை - எதுகை - தமிழில் புதுக்கவிதை இயக்கம் - மூன்று கட்ட வளர்ச்சி - புதுக்கவிதையும் யாப்பும் - புதுக்கவிதை உருவம் - சீரமைப்பு சந்தனம் - எதுகை - மோனை - அடியளவு - உத்தி - வடிவங்கள் - புதுக்கவிதை உருவக்கம்.

அலகு - 3 புனைகதை படைத்தல்

புனைகதை விளக்கம் - தோற்றம், வளர்ச்சி - வகைகள் - புனைகதை அடிப்படைகள் - கரு - அமைப்பு - உத்திகள் - புனைகதை எழுதுதல் - சிறுகதை எழுதச் சில விதிகள் - தொடக்கம், இடைநிலை, முடிவு - நாவல் எழுதச் சில விதிகள் - கதைமாந்தர் வருணனை - கதைப் பின்னல்.

அலகு - 4 நாடகம் படைத்தல்

நாடகம் விளக்கம் நாடகத்தின் வரலாறு நடிக்கும் நாடகங்கள் - படிக்கும் நாடகங்கள் - மேடை - நாடகங்கள் - ஓரங்க நாடகங்கள் - அடிப்படைக் கூறுகள் - கரு - நாடக அமைப்பு - கதைமாந்தர் - படைப்பு - உரையாடல் - பின்னணி.

அலகு - 5 திரைக்கதை எழுதுதல்

திரைக்கதை - விளக்கம் - அமைப்பு - காட்சிப்படுத்தல் - காலம் - இடம் - கதைமாந்தர் - பார்வையாளர்கள் - திரைக்கதை வடிவம் - உரையாடல் - மொழி - படைப்பாகப் பயிற்சி

பார்வை நூல்கள்

1. படைப்புக்கலை - மு.சுதந்திரமுத்து, அறிவுப் பதிப்பகம், சென்னை, 2008.
2. இலக்கிய கலை அ.சா. ஞானசுந்தரநாதன், மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை, 2000.

அலகு - 1

படைப்புப் கலை

மனிதனின் சிந்தனை தொடங்கிய போதே படைப்பிலக்கியம் தோன்றிவிட்டது. மனிதனின் அழகுணர்வு தோன்றியபோதே படைப்பிலக்கியம் தோன்றிவிட்டது. மனிதர்கள் சமூகமாக வாழத் தொடங்கி இன்னொருவரை, இன்னொன்றை அறிய முற்பட்டபோதே படைப்பிலக்கியம் தோன்றிவிட்டது. தன் எண்ணத்தை வெளியிடும் ஆர்வம், பிறரிடத்திலும் பிறவற்றிலும் காட்டுகிற ஆர்வம், எதற்கு வடிவம் காணும் ஆர்வம், கற்பனை ஆற்றலின் வளர்ச்சி ஆகியவையே படைப்பிலக்கியத்தைத் தோற்றுவித்தன எனலாம்.

ஓவியம் இசை போல இலக்கியமும் ஒரு கலை. ஆனால் ஓவியம் இசை ஆகியவற்றில் நாம் இலக்கியத்தில் பெறுவது போல அர்த்தத்தைப் பெறமுடியாது. “குடிசை” ஒன்றின் ஓவியம், “குடிசை” பற்றிய கவிதை தருகிற அர்த்தத்தைத் தர முடியாது. அக்கவிதை தருகிற ஆத்திரத்தை ஓவியம் தர முடியாது. மொழியை ஊடகமாகக் கொண்டிலங்குவது என்ற முறையில் படைப்பிலக்கியம் அர்த்தமுள்ளதாக இருக்கிறது காலத்தால் முந்தியதாக இருக்கிறது பரவலானதாக இருக்கிறது.

படைப்பிலக்கியம் என்றால் என்ன?

ஒன்றைப் படிக்கும் போது இது படைப்பிலக்கியம் (Creative Literature) என்று நம்மால் சுட்டிக்காட்ட முடியும். ஆனால் படைப்பு என்றால் என்ன என்று கேட்டால் விடையளிப்பது கடினம். பிறவற்றைப் பார்த்துப் படியெடுக்கப்படாத, பார்த்து எழுதப்படாத இலக்கிய வகைகள் எல்லாம் படைப்பு இலக்கியங்களே, இவ்வகையில் கவிதை, நாவல், சிறுகதை, நாடகம் ஆகியன படைப்பிலக்கியங்களே. மனிதனின் மனத்தினுள் ஓடி மாற்றம் பெறுகின்ற எல்லாமே. படைப்பு எனலாம். நமது படைப்பு ஆர்வத்திற்கும் படைப்பு வெளியீட்டிற்கும் இடையே நம் மனத்தில் நேர்கிற ஒன்றான படைப்புத்திறனை அடிப்படையாகக் கொண்ட எல்லாமே படைப்பு எனலாம். பெரிய

அளவினவாக எழுதப்படுகின்ற படைப்புகள் கவிதை, சிறுகதை, ஓரங்க நாடகம் போன்றவை.

படைப்பிலக்கிய வேறுபாடு

பொதுவாகப் படைப்பு என்பது அனுபவப் பரிமாறல் எனலாம். தமிழில் படைப்பு இலக்கியங்கள் செய்யுளிலும் உரைநடையிலும் அமைந்திருக்கின்றன. முன்பு செய்யுளுக்கு உரை தவிர, எல்லாமே செய்யுளில்தான் எழுதப்பட்டன. எழுதப் பயன்படுத்திய பனை ஓலை சிறியதாக இருந்ததாலும் கல்வி முறை, மனப்பாட முறையாக இருந்ததாலும் செய்யுள் வடிவம் பரவலாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டிருந்தது. கவிதை, நீதி, தத்துவம், மருத்துவம், சோதிடம், நாடகம் ஆகிய எல்லாமே செய்யுளில் எழுதப்பட்டன. உரைநடை வளர்ச்சி ஏற்பட்ட பிறகு, கவிதை தவிர எல்லாமே உரைநடை வடிவில் எழுதப்படுகின்றன. கவிதை மட்டும் செய்யுள், உரைநடை ஆகிய இருவடிவங்களிலும் எழுதப்படுகிறது.

கட்டுரை என்பது, அனுபவத்திலிருந்து பெற்ற சிந்தனை வளர்ச்சியால் உணர்ந்த கருத்துக்களைப் பிறருக்கு அறிவுறுத்தவும் விளக்கவும் அமைந்தது. கட்டுரையில் இன்ன சொல்லுக்கு இன்ன பொருள் என்ற வரையறை கடைப்பிடிக்கப்படுகிறது. உவமை முதலான உத்திகளுக்குக் கட்டுரையில் இடம் இல்லை. கட்டுரை அறிவு சார்ந்தது அறிவை ஈர்ப்பது அறிவு தருவது. கட்டுரை எதற்குமே விளக்கம் தருகிறது.

கதை என்பது நாவல், சிறுகதை, நாடகம், ஓரங்கநாடகம் ஆகியவற்றைக் குறிக்கிறது. கட்டுரை, கருத்தை அறிவுறுத்துவது எனில் கதை என்பது அனுபவத்தை நிகழ்த்திக் காட்டுவது எனலாம். கதை மனம் சார்ந்தது கற்பனை சார்ந்தது. கதையில் உத்திகள் அனுபவத்தைப் புரியவைக்கும் வகையில் அமைகின்றன. கதை நாம் பார்த்தவற்றையும் கேட்டவற்றையும் ஒழுங்குபடுத்தி ஒரு வரலாறு போலத் தருகிறது. உவமை போன்ற உத்திகளுக்கும் கதையில் சிறிது இடம் உண்டு.

கவிதை என்பது உயர்ந்த அனுபவத்தின் தெளிவு எனலாம். அனுபவத்தைச் சலித்துச் சலித்துத் தேர்ந்து, படைப்பாளர் உணர்கிற ஒன்றே கவிதை. அதில்,

படைப்பாளர் பிறருக்கு உணர்த்த வேண்டிய செய்தி, ஒரு முடிவு போல வெளிப்படும். கதை கட்டுரைகளில் காணப்படும் காரணகாரிய அமைதி கவிதையில் இருப்பதில்லை. அனுபவத்தின் நெகிழ்ச்சியான நிலை கதை என்றால், இறுகின நிலை கவிதை என்று சொல்லலாம். கவிதையில் உத்தி, பிரிக்கமுடியாதபடி இரண்டறக் கலந்துவிடுகிறது.

எனவே அனுபவத்தில் விளைந்த கருத்தை விளக்குவது - கட்டுரை என்றும் அனுபவத்தை நிகழ்ச்சி செய்வது கதை என்றும் அனுபவத்தையே உணர்த்துவது கவிதை என்றும் கொள்ளலாம்.

படைப்புணர்வு

படைப்புணர்வைப் பொறுத்தவரை கவிதை, கதை (நாடகம், நாவல், சிறுகதை, ஓரங்க நாடகம்) ஆகியவற்றிற்கும் கட்டுரைக்கும் வேறுபாடு இருக்கிறது. தகவல்களை ஒன்றுதிரட்டிப் பல புள்ளி விவரங்களுடன் அப்படியே ஓர் எழுத்தாளர் அறிக்கையாக அளிப்பது கட்டுரையாகிறது. இதில் படைப்புணர்வு குறைவு. தகவல்களைக் கொண்டு தங்கள் அனுபவத்தின் வாயிலாக ஓர் உண்மையை உருவாக்கி அதிலிருந்து கற்பனை ஆற்றலால் கவிதை, நாவல், சிறுகதை, நாடகம் என்று படைப்பதால் இவற்றைப் படைப்பவர்கள். கட்டுரையாளர்களை விட மிகுதியான படைப்புணர்வைப் பெறுகிறார்கள்.

செய்தித்தாள்கள், இதழ்கள், தொலைக்காட்சி, வானொலி போன்ற தகவல் தொடர்புச் சாதனங்களின் மூலம் எழுத்தாளர்கள் தங்கள் படைப்புகளுக்குரிய மூலப்பொருளைப் பெறுகிறார்கள். எழுத்தாளர்களுடைய அணுகுமுறையில்தான் அது, கதை கவிதை அல்லது கட்டுரை என்ற வேறுபாட்டைப் பெறுகிறது. ஆனாலும் கதை கவிதை படைப்பவர்களுக்கும், கட்டுரை ஆனாலும்வர்களுக்கும் சில பொதுத்தன்மைகள் உள இருபிரிவினருக்குமே தங்கள் வெளியீட்டின் அமைப்பைப் பற்றிய அறிதல் இருக்கிறது. இரு பிரிவினருமே ஒரு சிக்கலை, அல்லது கருத்தை மையமாகக் கொண்டு எழுதுகின்றனர். இரு பிரிவினருக்குமே நடைச்சிறப்பு என்பது வேண்டியதாகிறது.

கதை கவிதை படைப்பவருக்கும், கட்டுரை படைப்பவருக்கும் படிப்பறிவில் வேறுபாடு இருக்கிறது. கட்டுரைப் படைப்பாளர் நிறையப் படித்திருக்க வேண்டும்

படிக்கவும் வேண்டும் ஆய்வுமுறை தெரிந்திருக்க வேண்டும் தகவல் திரட்டத் தெரிந்திருக்க வேண்டும் சிறப்புப் பயிற்சியும் பெற்றிருக்க வேண்டும். எல்லாவற்றிற்கும் மேலாகக் கட்டுரையாளர் உண்மையை மட்டுமே எழுதவேண்டும். கதை கவிதை படைப்பவர்களுக்கு இப்படிப்பட்ட பிரச்சினைகள் இல்லை. அவர்களுக்குக் கற்பனை ஆற்றல் போதுமானது எனலாம். அவர்கள் உண்மையைப் போன்ற ஒன்றைப் படைத்தால் போதுமானது எனலாம்.

செய்தித்தாளில் ஒரு கொலை நிகழ்ச்சி, செய்தியாக வருவதாக வைத்துக்கொள்வோம். அது ஓர் இளம்பெண்ணைக் கொலை செய்த நிகழ்ச்சி பற்றிய செய்தி என்று கொள்வோம். அச்செய்தியில், யார் கொலை செய்தது? ஏன்? எப்பொழுது? எங்கு? என்ற கேள்விகளுக்கான விடைகள் இருக்கலாம். இச்செய்தி, கதை கவிதைக்கான மூலப்பொருளாகவும் கட்டுரைக்கான மூலப்பொருளாகவும் அமைகிறது. கட்டுரையாளர், இதனை உண்மைத் தகவல்களைக் கண்டறிகிற வாய்ப்பாகவே பார்ப்பார். அவருக்கு இக்கொலைக்குப் பின்னுள்ள சமூக அரசியல் பின்புலங்களை ஆய்வதில்தான் ஆர்வம் ஏற்படும். இளைஞர் சமுதாயத்தின் சீர்கேடு என்றோ, காவலர் அலட்சியம் என்றோ, பாலியல் வன்முறை என்றோ அவர் பார்வை செல்லும்.

இச்செய்தியைப் பார்க்கும் கவிதை எழுதுகிறவர், சமூகத்தின் ஆன்மாவாக மாறி அப்பெண்ணின் சார்பில் - பெண்ணினத்தின் படைப்புக்கலை சார்பில், ஆணாதிக்க முறைக்கு எதிராகக் குரல் கொடுப்பார். கதை (நாவல், நாடகம், சிறுகதை, ஓரங்க நாடகம்) எழுதுகிறவர் இச்செய்தியை, நிகழ்ச்சியாக ஆக்கத்தக்க பாத்திரங்களைப் படைப்பார் கதைக்கான நோக்கு நிலையைத் தீர்மானிப்பார். கால இடப் பின்புலங்களை வகுப்பார் கதையில் சொல்ல வேண்டிய குறிக்கோளை இறுதி செய்வார் வரிசைப்படியோ முன்பின்னாகவோ நிகழ்ச்சிகளை அமைப்பார். கதை முடிவைக் காட்டுகிறபோது செய்திக்கும் கதைக்கும் தொடர்பே இல்லாது போனாலும் போகலாம். ஆனால் உண்மை போல அதைப் படைத்திருப்பார்.

இதே செய்தியைப் பத்துக் கட்டுரையாளர்கள் கட்டுரைகளுக்குகிற போது அப்பத்துக் கட்டுரைகளுக்குள்ளும் எழுதுகிற முறையில் வேறுபாடு சிறிதளவுதான் இருக்கும். ஆனால் பத்துக் கதையாசிரியர்கள் கதைகளுக்குகிற போது அப்பத்துக் கதைகளும் பத்து விதமாக இருக்கும். ஒருவர், கொலை செய்தவன் குற்றத்தை ஒப்புக்கொண்டு வாக்குமூலம் கொடுப்பது போலக் கதையை அமைப்பார், இன்னொருவர், அப்பெண்ணின் காதலன்தான் கொலை செய்தான் என்று படைப்பார் மற்றொருவர், பெண்ணின் தந்தையே கொன்றான் என்று படைப்பார் வேறொருவர், மனோவியல் ரீதியில் பிரச்சினையின் பரிமாணங்களை அலசுவார். அது தற்கொலை என்றோ, விபத்து என்றோ கூட ஒருவர் படைப்பார். இறந்தது அப்பெண் அல்லள், வேறு யாரோ அனாதைப் பெண் என்று ஒருவர் படைப்பார். இப்படிப் பல வகைகளில் கதைகளை எழுதுவார்கள். அப்பெண் சாகவே இல்லை என்று கூடக் கதையை மாற்றியமைப்பார்கள். கதைக்கும் கட்டுரைக்கும் இப்படி நிறைய வேறுபாடு உள்ளது.

இதே நிகழ்ச்சி ஓரங்க நாடகமாக்கப்பட்டால் இன்னும் வேறுபாடு இருக்கும். எனவே கட்டுரையை விட நாவல், நாடகம், சிறுகதை, கவிதை, ஓரங்க நாடகம் போன்ற படைப்பிலக்கியங்களை எழுதும்போது படைப்புணர்வு மிகுதியாகக் கிடைக்கிறது.

படைப்பிற்கான காரணம்

எப்படியோ ஓர் அனுபவத்தைப் படைப்பாளர் பெற்றுவிடுகிறார், அது அடுத்தவருக்கும் சொல்லத்தக்கதாக படைப்பாகிறது. படித்தவை இருக்கிறது. அப்படி இருப்பின் அது அனுபவம் மட்டுமன்றிப் பார்த்தவை கற்பனையானவை எல்லாமே பிறருக்குச் கற்பன் அனுபவத்தைத் தங்களுக்குத் தெளிவாக்கிக் கொள்ளவும், பிறருக்குச் சொல்லவும், மொழியின் மூலம் அதைப் பாதுகாக்கவும் பிறருக்குகிறார்கள். ஒரு வீரச்செயலோ, ஒரு சிக்கலோ, ஓக் ஆனது பண்போ, காதலோ, வெறுப்போ, அவமரியாதையோ அச்சமூட்டும் நிகழ்ச்சியோ ஏதோ ஓர் அனுபவம் படைப்பின் மூலப் பொருளாக ஆகும். அது கவிதையாக, - கதையாகப் பிறப்பெடுக்கும். சொல்லத்தக்கனவாக

படைப்பாளர் ஒருவரைப் படைக்கத் தூண்டுவது எதுவாகவும் இருக்கலாம். படைப்புணர்வு என்ற அக உந்துதலோ அல்லது பதிப்பகங்கள் பத்திரிகைகள் என்கிற புற உந்துதலோ தூண்டலாம். ஒரு கருத்தின் மீது கொண்டிருக்கிற ஈடுபாடும் தூண்டலாம். தூண்டுதல், எப்படியும் ஏற்படலாம். ஸ்டீவன்சன் (Stevenson) தம் மகனை மகிழ்விக்க ஒரு தீவின் வரை படத்தை வரைந்து காட்டினார். பின்னாளில் “புதையல் தீவு” (Treasure Island) என்கிற நாவல் உருவாவதற்கு அவ்வரைபடமே காரணமாயிற்று. ஒரு படைப்பாளரின் முந்தைய படைப்பே கூடத் தொடர்ந்து எழுதத் தூண்டலாம். பால்ஸாக் (Balzac) பிரஞ்சு மக்களின் வாழ்க்கையைப் பற்றித் தொடர்ந்து எழுத விரும்பியதால் பிரஞ்சு அரசியல் வாழ்வு, பிரஞ்சுப் படை வீரர் வாழ்வு, பாரிஸ் நகர வாழ்வு என்று ஒரு படைப்பிலிருந்து இன்னொரு படைப்பிற்கான பொறியைப் பெற்றுத் தொடர்ச்சியாக எழுதினார். கால்ஸ் வொர்த்தி (Galsworthy) ஒரு குடும்பத்தின் பரம்பரை வரலாற்றைச் சொல்வது போலப் பல காலப் பகுதிப் பிரஞ்சு வாழ்க்கையை வெளியிட்டார். ஒரு படைப்பாளரின் படைப்பு இன்னொரு படைப்பாளரைத் தூண்டலாம். கல்கியின் பொன்னியின் செல்வன் “நாவலில் வரும் நந்தினி பாத்திரத்தைக் கொண்டு தொடர்ச்சியாக விக்கிரமன் “நந்திபுரத்து நாயகி” என்ற நாவலைப் படைத்தார். இப்படிப் படைப்புகள் தோன்றப் பல காரணங்கள் இருக்கலாம்.

எழுத்தாளர்களின் சொந்த நிலைமைகள் கூடப் படைப்பைத் தூண்டியிருக்கலாம். எழுத்தினர்களுக்கு இடப் படைப்பைத் துன்பமயமானதாக இருந்திருக்கலாம். இளம் வயதில் அவர்கள் கொடுமைப்படுத்தப் பட்டிருக்கலாம் வறுமையில் வாடியிருக்கலாம் உடல் நலக்குறைவு இருந்திருக்கலாம். பிற மக்களுக்குப் போலவே எழுத்தாளர்களுக்கும் துன்பங்களும் பலவீனங்களும் உள. அவர்களது குறைகளே படைப்பைத் தூண்டியிருக்கலாம். கீட்ஸ் (Keats) பலவீனமான உடல் நிலையுடையவர். மில்டன் (Milton) ஊனமுற்றவர். டிக்கன்ஸ் (Dickens) பொருத்தமற்ற மண வாழ்க்கையால் வருந்தியவர். வெல்ஸ் (றுநட்டள) முன் கோபி. இப்படி இவர்களுடைய சொந்த நிலைமைகளே தூண்டிப் படைக்கச் செய்திருக்கலாம். பாரதி கூடத் தம் வறுமையை மறக்க ஓயாமல் கவிதை எழுதும் வரத்தைக் காளியிடம்

வேண்டினார். எழுத்தாளர்களின் நிலையை ஆய்ந்த பிராய்ட் (Freud) “படைப்பு என்பது மறைமுகமான செயல்” என்று கூறினார். எழுத்தாளர்கள் பிறரைப் போலவே மகிழ்ச்சி, அதிகாரம், பாலின்பம் எல்லாவற்றையும் பெற விரும்புகிறார்கள். தம் படைப்புத் திறனால் தம் படைப்பின் மூலம் இக்கனவுகளை நிறைவேற்றிக் கொள்ளப் பார்க்கிறார்கள் என்றும் பிராய்ட் கூறினார். இப்படிப் படைப்புகள் சொந்த நிலைமைகளிலிருந்தும் உருவாகின்றன.

எழுத்தாளர்கள் படைப்பில் தங்கள் கனவைக் காண்பது மட்டுமன்றிப் பிறருடைய கனவையும் காண்கிறார்கள். ஆர்வெல் (Orwell) லின் தீமை கண்டு பொங்கும் உணர்வு, பிறருக்கான கனவுகளைக் காணத்தூண்டியது. எழுத்தாளர்கள் தமக்கும் பிறருக்கும் கிடைக்க வேண்டிய உரிமைகள், யாரோ சிலருக்கு மட்டும் உரிமையாக்கப்படுவது கண்டு ஆவேசப்படுகிறார்கள் வாழ்க்கையின் அவலங்களை வெறுத்துக் குரல் கொடுக்கிறார்கள். கவிதைப் படைப்பாளர்கள் மற்ற படைப்பாளர்களை விடவும் ஆவேசம் மிக்கவர்கள். இவர்கள் தங்கள் கவிதைப் படைப்பை, மோசமான சமூக நிலைமைக்கு எதிரான கலகமாகவே ஆக்குகிறார்கள். ஓர் அழகிய உலகு இவர்களது கனவாகிறது. படைப்பாளர்கள் சமூகத்தின் மனச்சான்றாகத் திகழ்கிறார்கள். சரியான நீதிக்காக மதுரை அழிந்தது என்று இளங்கோவும், பசித்த மானிடத்திற்கு அமுதசுரபி வேண்டும் என்று சாத்தனாரும் படைத்துக் காட்டியதற்குக் காரணம் அவர்கள் சமூகத்தின் மனச்சான்றாக

இருந்ததுதான்.

படைப்பிலக்கியத்தின் பயன்

படைப்பாளர்கள், மக்களுக்குச் சொல்லத்தக்கன என்று நினைப்பனவற்றையெல்லாம் வெறுமனே வெளியிட்டு விடுவதில்லை. அவர்கள் தங்கள் அனுபவங்களைக் கொண்டு சில கண்ணோட்டங்களை - கோட்பாடுகளை உருவாக்கிக் கொள்கிறார்கள் இந்தக் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் உலக நிகழ்ச்சிகளை எடை போடுகிறார்கள் கோட்பாட்டின் வழியே நிகழ்ச்சிகளுக்கு விளக்கமளிக்கிறார்கள் தத்துவவாதிகள் போல் வெறும் உண்மைகளை வறட்டுத்தனமாகக் கூறாமல் அழகியல்

கலந்து வெளியிடுகிறார்கள். காலம்காலமாக இந்தப் படைப்புகள் மனித வளர்ச்சிக்குக் காரணமாகின்றன. மனித வளர்ச்சிக்குக் காரணமான இப்படைப்புகள் சரியாக உருவாக்கப்படவில்லை எனில் தளர்ச்சி ஏற்பட்டுவிடும். எந்தப் படைப்பாற்றலின் மூலம் மனிதன் தன்னை விலங்கினின்றும் உயர்த்திக் கொண்டானோ அதே படைப்பாற்றலால் விலங்கினும் தாழ்ந்தவனாக ஆக நேரிடும். எனவே மனிதன் படைப்புகளைப் படைப்பதும், படைப்புகள் மனிதனைப் படைப்பதும் என்பதில் தான் படைப்பிலக்கியத்தின் மேன்மையும் மனித மேன்மையும் இருக்கிறது.

படைப்பாளர்கள், படைப்பின் மூலம் அழகியலை மேம்படுத்துகிறார்கள் அழகியல் மூலம் தங்களை மேம்படுத்திக் கொள்கிறார்கள் தங்களையே படைப்பிற்கு வழங்குகிறார்கள் தம்மைப் புரிந்து கொள்கிறார்கள். படைப்பாளரின் அக உலகம் புற உலகத்தைத் திருத்துகிறது அழகுபடுத்துகிறது. புற உலகம், படைப்பாளரின் அக உலகத்திடமிருந்து மருந்து பெறுகிறது அறிவு பெறுகிறது மேலும் படைக்கப் படைப்பாளரின் அக உலகத்தைத் தூண்டுகிறது மேலும் படைக்க வைக்கிறது படைப்பை நிரந்தரப்படுத்துகிறது.

படைப்பிற்கான ஊக்கம்

எல்லாப் படைப்பாளர்களும் ஒரே மாதிரியாகப் படைக்கிறார்களா? என்றால், இல்லை என்றே சொல்ல வேண்டும். படைப்புகளின் நோக்கம், தரம், அவை ஏற்படுத்தும் தாக்கம் இவற்றைக் கொண்டுதான் அவற்றை படைத்த படைப்பாளர்களை வேறுபடுத்த முடியும். படைப்பாளர் மரபுவாதியா? பழையன போற்றுபவரா? புதுமை ஆர்வலரா? என்பதெல்லாம் படைப்பின் வழியே புலப்படும். ஒருவர் எதற்காகப் படைக்கிறார் என்று பார்ப்பது அவருடைய நோக்கத்தைப் பார்ப்பதாகும். பொழுது போக்கிற்காக எழுதலாம். ஒரு கருத்தைப் பரப்ப எழுதலாம். ஏதேனும் ஒரு மனப்பாதிப்பை ஏற்படுத்த எழுதலாம். ஒருவர் எதற்காகப் படைக்கிறார் என்பது அவருடைய பண்பையும் ஆளுமையையும் திறமையையும் புலப்படுத்துவதாகும்.

படைப்பாளர்கள் இரண்டு காரணங்களுக்காகத்தான் எழுதுகிறார்கள். அவர்கள் படைப்பு, படிக்கப்பட வேண்டும் என்பது ஒன்று பணம் சம்பாதிப்பது இன்னொன்று.

தமக்காகவே படைத்துக் கொள்வதாகச் சொல்லும் படைப்பாளர்களும் உளர். உண்மையில் அப்படித் தமக்காகவே எழுதுகிற படைப்பாளர் என்று ஒருவர் இருக்க முடியாது. படைப்பாளர் தாம் படைத்த படைப்பை ஒரு வாசகர் போலப் படித்து ரசிக்க முடியாது. ஒரு கட்டடத் தொழிலாளி அவர் கட்டிய வீட்டில் குடியிருக்க முடியும். தையல் தொழிலாளி தானே தைத்த துணியை அணிய முடியும். ஆனால் படைப்பாளர் தம் படைப்பைப் படித்து ரசிக்க முடியாது. அப்படிப் படித்தால் அதிலுள்ள குறைகள் தாம் தென்படும் அதிலுள்ள தவறுகளைத் திருத்துவதற்கும் மேம்படுத்துவதற்கும் தான் தோன்றும். ஒருவேளை படைத்த வேளையில் வேண்டுமானால் அவருக்கிருந்த மனநோய் நீங்கியிருக்கலாம். அந்தப் பயன் மட்டுமே அவர் பெற்றிருக்க முடியும். அதுவும் படைக்கும் வேளையில் மட்டும்தான் படைத்து முடித்த பிறகு பெற்றிருக்க முடியாது. அவர் அவ்வகையில் தமக்காக எழுதித் தம் மனநோய்க்கு மருந்து தேடுகிறார் என்று வேண்டுமானால் சொல்லலாம். அந்த அளவுக்கே அவர் தமக்காக எழுத முடியும். அவர், தம் படைப்பிலுள்ள அழகியல் இன்பத்தை (Aesthetic joy) வாசகர் பெறுவது போலப் பெறமுடியாது.

எழுத்தாளர்கள் பலர் தங்கள் பொருளாதார நிலையைச் சரி செய்ய எழுத்தைப் பயன்படுத்தியிருக்கிறார்கள். எழுத்தாளர் அகிலன். தம் எழுத்தின் மூலமாகப் பொருளாதாரச் சிக்கல்களைச் சரி செய்து கொண்டதாக எழுதியிருக்கிறார். பால்ஸாக், டூமாஸ் (Dumas) போன்ற எழுத்தாளர்கள் எழுத்தின் மூலம் வாழ்க்கையை வளப்படுத்திக் கொண்டார்கள். இன்று தொலைக்காட்சி, வானொலி, இதழ்கள் ஆகியவற்றிற்கு எழுதி வளம் பெறுபவர்கள் பலர் இருக்கிறார்கள். இன்னும் பலர் தங்கள் எழுத்து பிறரால் வேண்டும் அதன் மூலம் தங்களுக்குப் புகழ் வரவேண்டுமென்று கருதி எழுதுகிறார்கள். இதில் கருத்துப் பரப்பலுக்காக எழுதுகிறவர்களும் அடங்குவார்கள். ஒரு சிலர் ஏதேனும் ஒன்றைப் பற்றி நல்ல நூல் இல்லை என்பதற்காக எழுதி இடைவெளியை நிரப்பி அதன் மூலம் புகழ்பெற நினைக்கிறார்கள். படிக்கப்பட

படைப்பதற்குக் கால வரையறை என்று ஒன்றும் இல்லை. சிலர் சாகும்வரை கூட எழுதுகிறார்கள். சிலர் பாதியில் நிறுத்திவிடுகிறார்கள். எப்படியாயினும் எழுதுகிற எல்லாமே வரவேற்கப்படும் என்று கூறமுடியாது. எழுத்தாளர் வாசவன் விடாப்பிடியாக எழுதிய தம் அனுபவத்தைக் கூறுகையில் ”கலைமகளில் கதை வருவதற்காக நான் பட்ட பாடு தில்லைக்குப் போகத் திருநாளைப் போவார் பட்ட பாட்டைப் போன்றது நான் நாள்தோறும் கதைகளை அனுப்பிக் கொண்டே இருப்பேன் கலைமகளும் நாள்தோறும் என்னுடைய கதைகளைத் திருப்பி அனுப்பிக் கொண்டே இருக்கும் அதற்காக நான் இடிந்தோ, ஒடிந்து போகவோ இல்லை அப்படி நான் சளைக்காமல் சலிக்காமல் அனுப்பிய கதைகள் 106 அவற்றில் கலைமகள் பிரசுரிக்காமல் திருப்பி அனுப்பிய கதைகள் 105 என் 106வது கதையான “சாவிலே வாழ்வு” கலைமகளிலே மகுடக் கதையாகப் பிரசுரமாகியது உழைப்பின் மூலம் எனக்குக் கிடைத்த பயிற்சி - நான் கலைமகளுக்கு அனுப்பிய முதல் கதைக்கும் நூற்று ஆறாவது கதைக்கும் இடையில் உள்ள நூற்று நான்கு கதைகள்தாம் என்னை எழுதப் பயிற்றுவித்தன் எழுத்தில் என்னை உறுதி செய்தன்” என்று தம் எழுத்திற்குக் கிடைத்த வரவேற்பைப் புலப்படுத்தியிருக்கிறார் (எழுதுவது எப்படி? தொகுதி 3).

தமிழ் நாட்டில் கவிஞர்கள் பலர் மரபுக் கவிதைகள் எழுதிக் கொண்டிருந்த காலத்தில் புகழ்பெறவில்லை புதுக்கவிதை எழுதத் தொடங்கியதும் புகழ் வால்த்விடமன் (றுயடவ றுவைஅயடு) கூட இளமையிலிருந்து மரபுக் பெற்றிருக்கிறார்கள். கவிதைகள் எழுதினார். ஆனால் அவருடைய முப்பத்தைந்தாவது வயதில் “புல்லின் இதழ்கள்“ (Leaves of grass) புதுக்கவிதையை எழுதிய பிறகு தான் புகழ்பெற்றார். தமக்குப் பொருத்தமான படைப்பு வடிவத்தைக் கண்டு கொள்வதும் படைப்பை ஊக்குவிக்கிறது எனலாம். அதை விடுத்துத் தமக்குப் பொருத்தமில்லாத தம்மால் முடியாத எந்த இலக்கியப் படைப்பையும் செய்ய முன்வருவது பல தோல்விகளுக்குக் காரணமாகிறது. அப்படிச் செய்வது ஒரு வகையில் “இலக்கிய வணிகம்” என்றே கூற வேண்டும். அப்படி எழுத முடியாமல் தவிக்கும் எழுத்தாளர்கள் தங்கள் குறையை உணராமல் ”சரியான படைப்புச் சூழல் இல்லை” ”ஊக்கம் இல்லை”

என்றெல்லாம் கூறிக் கொள்ளலாம். அவர்களுக்கு இலக்கியம் படைக்கும் மனச் செவ்வி இல்லை என்பதே உண்மை.

படைப்பிலக்கிய விதிகள்

பண்டைய காலத்தில் கிரேக்கர்கள், கவிஞர்களையும் பிற படைப்பாளர்களையும் தேவதைகள் (Muses) எழுதத் தூண்டுவதாக நம்பினார்கள். ஒவ்வோர் இலக்கியப் பிரிவிற்கும் ஒரு தேவதை என்று ஒன்பது தேவதைகள் இருப்பதாக நம்பினார்கள். நம் நாட்டிலும் கலைமகள் என்ற ஒரு கடவுளே படைப்பாற்றலைத் தூண்டுவதாக நம்பினார்கள் இன்னும் நம்புகிறார்கள். பழைய இலக்கியங்கள், கடவுள் வாழ்த்தோடு தொடங்குவதற்குக் காரணமும் இதுதான். கடவுளே வந்து ஏடு பிடித்து எழுதியதாகவும் கடவுளே தோன்றி ஞானப்பால் கொடுத்ததாகவும் அதனால் படைப்பாற்றல் வந்ததென்றும் கூறுகிறார்கள். இசுரேலியரும் கடவுள் சொல்லச் சொல்லத்தான் படைப்பாளர் எழுதுவதாக நம்பினார். படைப்புத்திறன் என்பது படைப்பாளருக்குள்ளே தான் இருக்கிறது. அதைத் தூண்டிவிட மட்டுமே இத்தகைய நம்பிக்கைகள் உதவுகின்றன.

ஒரு செய்தியைக் கவிதையாகவும் கதையாகவும் கட்டுரையாகவும் எழுதக் கற்றுக்கொடுக்க முடியாது. எப்படி எழுதுவது என்று யாரும் யாருக்கும் கற்றுக்கொடுக்க முடியாது. எப்படி நன்றாக எழுதலாம் எப்படி எழுத்தை மேம்படுத்தலாம் என்பதையே கற்றுக்கொடுக்க முடியும். படைப்பதற்கான எளிய சுருக்கமான வழியையே காட்ட முடியும். படைப்பில் ஆகக் கூடிய கால விரயத்தையும் கூடுதல் முயற்சியையும் குறைக்கும் வகையில், சில செயல்திறன்களைத்தான் கற்றுக்கொடுக்க முடியும். ஒருவன் தனக்காகத் தானே நடக்கவேண்டும் என்பது போலப் படைப்பாற்றல் என்பது ஒவ்வொருவருக்குள்ளுபவ இருக்க வேண்டும். அந்த அடிப்படைப் படைப்பாற்றலின்றிக் கற்றுக் கொடுக்க முடியாது. பற்றும் தன்மை இன்றிப் பற்ற வைக்க முடியாதல்லவா?

இனி, படைப்புத் தன்மையுள்ள ஒவ்வொருவரும் பின்பற்ற வேண்டிய படைப்பு நெறி முறைகள் சிலவற்றைப் பார்ப்போம். இவை கவிதை, கதை, நாடகம் என்ற

படைப்பிலக்கியங்களுக்குப் பொதுவான விதிகள். ஒவ்வொரு வகைக்குமுள்ள தனி விதிகளை அந்தந்தத் தலைப்புகளில் காண்போம்.

1. அனுபவம்

முதன்மையாகப் படைப்பாளர்களுக்கு நிறைய அனுபவம் வேண்டும். நாம் பார்த்தவை, படித்தவை, நேரில் அனுபவித்தவை எல்லாமே அனுபவத்தில் சேர்கின்றன. நாம் அடைந்த தோல்விகள், நாம் அடைந்த வெற்றிகள் எல்லாமே அனுபவம்தான். நமக்குக் கிடைத்தவையும் கிடைக்காதவையும் அனுபவம்தான். நம் அனுபவங்கள் மனத்தினுள் திரிந்து விரிந்து ஆழத்தில் பதுங்கிவிடுகின்றன. படைப்பின் நெருக்கடி தோன்றுகிறபோது அவை மன ஆழத்திலிருந்து வெளிவந்து விடுகின்றன.

பொதுவாக மனிதர்களாகிய நாம் பலவற்றை நினைக்கவும் வேண்டும் மறக்கவும் வேண்டும். மறதியில்லாவிடில் துன்பம் பெருகி விடும். ஆனால் எழுத்தாளர்களைப் பொறுத்தவரையில் அவர்களுக்கு மறதி கூடாது. அவர்கள் எல்லாவற்றையும் நினைவில் வைத்திருக்க வேண்டும். தங்களுடைய நினைவுக் கிடங்கை விரிவுபடுத்திச் சேகரித்து வைக்க வேண்டும். சாலைகளில், ஆலைகளில், கடைகளில், கடற்கரையில், மலையுச்சியில், காடுகளில் என்று எங்கும் காட்சிகள் நிறைந்துள். அவற்றைக் குறித்து வைக்க வேண்டும். விவரங்களை விரிவாக அறிவதில் ஆர்வம் காட்ட வேண்டும்.

புதியவன் ஒருவன் பார்ப்பது போல ஆர்வத்தோடு பழைய இடங்களைப் பார்க்க வேண்டும். பழைய முகங்களையும் புதிய முகங்களாகக் கருதிக் கூர்ந்து கவனிக்க வேண்டும். டி.எச். லாரன்ஸ் (D.H.Lawrence) பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் ஆல்டஸ் ஹக்ஸ்லி, (Aldous Huxley) “சாகப் போகிறவன் உலகத்தை ஆர்வத்தோடு பார்ப்பது போல, உலகைப் பார்த்தார்” (The Art of seeing) என்று குறிப்பிடுகிறார். லாரன்ஸினுடைய கூர்ந்து கவனிக்கும் ஆற்றலை ஹக்ஸ்லி இவ்வாறு பாராட்டுகிறார்.

அனுபவம் எங்கும் நிறைந்திருக்கிறது. படைப்போர் ஒவ்வொருவரும் அவரவர்க்கே உரிய முறையில் தேடி அதனைப் பெறுகிறார்கள். சிலர் பயணம் செய்து

அனுபவம் பெறுகிறார்கள். சிலர் ஒரே இடத்தில் தங்கிச் சுற்றிலுமுள்ள அனுபவங்களைப் பெறுகிறார்கள். சிலர் சிற்றூர்களில் அனுபவம் தேடுகிறார்கள். சிலர் நகரங்களில் அனுபவம் தேடுகிறார்கள்.

புலனுணர்வு, மங்கிவிடக் கூடியது. ஆனால் எழுத்தாளர்கள் அப்படி மங்க விட்டுவிடக் கூடாது. அப்படிச் செய்வது ஓவியன் வர்ணங்களைக் காயவிடுவதற்கு ஒப்பாகும். புலனுணர்வை மங்க விட்டுவிட்டால் படைப்பு நின்றுவிடும்.

அனுபவத்தைக் கொண்டு நமக்குத் தெரிந்ததைப் பற்றி, நமக்கு ஆர்வமுள்ளதைப் பற்றி எழுதவேண்டும். மகிழ்ச்சிப் படுத்துவதற்காக நம் அனுபவத்திற்கு மாறானதை எழுதக்கூடாது. நாம் நம்புவதை நம்பிக்கையுடன் எழுதவேண்டும். நாம் சொல்ல வந்ததை உறுதியாகச் சொல்ல வேண்டும். அதே நேரத்தில் அனுபவங்களைக் கொண்டு நன்றாகச் சிந்தித்து எழுதுவது தான் நல்ல படைப்பாக அமையும். அப்படி இன்றி எழுதத் தொடங்கிவிட்டால், நிறைவாகப் படைக்க முடியாது. தாம் பார்த்ததையும் கேட்டதையும், பிறரும் பார்க்கவும் கேட்கவும் கூடும் வகையில் சிந்தித்து எழுத வேண்டும். நல்ல படைப்பாளர் தம் சொந்த வாழ்க்கையைப் படைப்பில் காட்ட மாட்டார். நம் சொந்த வாழ்க்கையிலிருந்து கருத்தைப் பெற்று எழுதலாம். ஆனால் நம் வாழ்க்கையை வெளிப்படுத்துவதை நோக்கமாகக் கொள்ளக் கூடாது.

2. கவனம்

படைப்பிலக்கியத்திற்கு மிகுந்த கவனம் வேண்டியிருப்பதை இரண்டாவது விதியாகக் கொள்ளலாம். பொதுவாக எதைப் பற்றியும் கருத்துச் சொல்வதில் கவனம் வேண்டும். திரைப்படங்கள் வன்முறையை வளர்க்கின்றன என்ற கருத்து நமக்கு இருக்குமானால் வன்முறைக்குக் காரணம் திரைப்படம்தான் என்று பொதுமைப்படுத்தி விடக்கூடாது. வன்முறைக்கான காரணங்களில் திரைப்படமும் ஒன்று என்ற உண்மையை அடியொற்றித்தான் கருத்துச் சொல்ல வேண்டும். சில நேரங்களில் சில இடங்களில் சரியாக இருக்கும் ஒரு கருத்து எல்லா நேரங்களிலும் எல்லா இடங்களிலும் சரியாக இருக்கும். என்று நம்பிவிடக்கூடாது.

சமய நம்பிக்கை போன்றவற்றில் கருத்துச் சொல்வதில் கவனம் வேண்டும். தாம் சார்ந்திருக்கும் சமயம்தான் உயர்ந்தது மற்றதெல்லாம் மட்டமானது என்ற வகையில் எழுதக் கூடாது.

ஏதேனும் ஒரு கருத்தை நிரூபிக்கும் நோக்கத்தோடு எழுதினால் அது சாதிக்கப்பட்டு விட்டதா என்று பார்க்கவேண்டும். அரைகுறைத் தகவல்களை வைத்துக்கொண்டு எழுதக்கூடாது. போகிற போக்கில் எதைக் கூறுவதையும் தவிர்க்க வேண்டும். மொத்தத்தில் படைப்பாளர் தம்முடைய படைப்பை உணர்ந்து படைக்க வேண்டும். தம்முடைய எழுத்தில் கோளாறு இருக்கிறதா என்பதை உணரும் திறனாய்வு மனம் அவருக்கு வேண்டும். அவர், தம் படைப்பின் நல்ல கெட்ட தன்மைகளை உணர்ந்திருக்க வேண்டும். தம் படைப்பு, திருத்தத்திற்குரியது என்று ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டும் கொஞ்சமும் தயங்காமல் தேவையற்ற சில பகுதிகளைக் குறைக்க வேண்டும் நீக்க வேண்டும்.

படைப்பு பிறருக்கானது, எனவே பிறருக்குப் புரியும் வண்ணம் எழுத வேண்டும் இலக்கியத்தோடு தொடர்பற்ற ஒருவர் படைப்பாளரைப் பார்த்து அவரது படைப்பைப் பற்றிக்கேட்டால் அவருக்குப் புரியும் வண்ணம் சுருக்கமாகச் சொல்லத் தெரிந்திருக்க வேண்டும். அப்படி முடியவில்லையென்றால் படைப்பை மாற்றி எழுதுவது நல்லது. லா.ச.ரா, “குருச்சேத்திரம்” என்ற அவருடைய கதையின் ஒரு பக்கத்தை இருபத்தியொரு முறை எழுதியிருக்கிறார். அவர், தாம் திருத்தி எழுதியது பற்றி, “கதையை ஆரம்பித்து முதல் ஒன்று அல்லது இரண்டு பக்கங்கள் முன்னேறிய பின்னர் அதை அடித்துத் திருத்தி, திருப்பி எழுதி அன்றைய பொழுதுக்குப் படுத்தபின் மறுநாள் காலை திரும்பவும் திருத்தி முழுமையும் திரும்பவும் அந்த இரண்டு பக்கங்களையும் எழுதி - அந்த இரண்டு பக்கங்கள் இந்தச் சிகிச்சையில் ஒரு பக்கமாகச் சுண்டிவிடும் கதையின் அடுத்த இரண்டு பக்கங்கள் எழுதியாகும் உடனே கதையை ஆரம்பத்திலிருந்து அதாவது இந்த மூன்று பக்கங்களைத் திருத்தி எழுதுவேன் மறுநாள் காலை இதே சீழ் உடனாளபெ. இப்படியே எழுதி எழுதி ஏதோ ஒரு கட்டத்தில் நடை தன் சுருதியில் விழுந்துவிடும் இப்படி முதல் சீழ்முக முடிந்தபின் சுநளளைழை, சந

றசவைவபை முதலிலிருந்து, இதற்கு மேல் மெருகு சாத்தியமில்லை என்று கண்டபின் அப்பாடா! கரடி ஆலிங்கனத்திலிருந்து விடுபட்டேன். மேற்சொன்ன விதத்தில் எழுத்தில் வடித்து முடிக்கச் சிறுகதைக்கு எனக்கு மூன்று மாதங்களேனும் ஆகும்“ என்று குறிப்பிடுகிறார் (எழுதுவது எப்படி? -தொகுதி 3).

ஹெமிங்வே (Hemingway), 'A Farewell to Arms என்ற தம் நாவலைப் பலமுறை திருத்தி எழுதினார். அவர் எழுதிய ஓர் அத்தியாயத்தின் 18 வது படியை ஒரு பல்கலைக் கழகத்தில் பாதுகாத்து வைத்திருக்கிறார்கள்.

படைப்பாளர் தம்மை வாசகர் நிலையில் வைத்து அவருக்கு எழக்கூடிய சிரமங்களைக் கற்பனை செய்து பார்க்க வேண்டும். வாசகர் அர்த்தம் தேடி அலையுமாறு எழுதக் கூடாது. நல்ல எடுத்துக் காட்டுகளையும் நிகழ்ச்சிகளையும் துணையாகக் கொண்டு கருத்தைப் புலப்படுத்த வேண்டும். வாசகருக்குத் தெரிந்ததில் தொடங்கித் தெரியாதற்குக் கொண்டு செல்ல வேண்டும். அரைகுறையாக விட்டு வாசகரைத் தவிக்கவிடக் கூடாது. கதையொன்றில் நான்கு மனிதர்களின் பெயர்களைக் குறிப்பிட்டுவிட்டு, மூன்று பேரைப் பற்றிமட்டும் தகவல் தரக்கூடாது. நான்கு பேரைப்பற்றியும் தகவல் தரவேண்டும். ஒருவரை விட்டு விட்டால், வாசகர் தவிப்பர். எனவே வாசகரின் எதிர்பார்ப்பை நிறைவு செய்ய வேண்டும்.

3. நடை

மூன்றாவதாகப் படைப்பிலக்கியத்திற்கு நடை இன்றியமையாதது. படைப்பு, செய்யுளில் இருந்தாலும் உரைநடையில் இருந்தாலும் வாசகரின் சிந்தனையைச் சிதறவிடாமல் பிடித்துக் கொள்ளும் இனிய எளிய நடையில் இருக்க வேண்டும். ஆர்வத்தோடு படிக்கத் தூண்டும் நடைச்சிறப்புதான் படைப்பின் நீச்சல் போட்டு நிலைக்கின்றன. இரண்டாயிரமாண்டுத் தமிழிலக்கியப் பரப்பில் மக்களிடையே நின்று நிலவும் இலக்கியங்கள் எல்லாம் நடைச்சிறப்பு மிக்கவையே. கருப்பொருள்கள் என்று எடுத்துக் கொண்டோமானால் அவற்றைச் சில தலைப்புகளுக்குள் அடக்கிவிட முடியும்.

எனினும் பழைய கருப்பொருள்களையே கொண்டு விதவிதமான இலக்கியங்கள் படைக்கப்படுவதற்குக் காரணம் நடைச்சிறப்பே எனலாம்.

இந்த நடைச்சிறப்பு, படைப்பாளரிடம் எவ்வித முயற்சியுமின்றி ஆளுமையுடன் வெளிப்பட வேண்டும். நடை என்பது ஆசிரியர்தான். ஒவ்வொருவருக்கும் தனி நடை தானாகவே ஏற்பட வேண்டும். அத்தனித்தன்மை என்பது நம் திறமையின் ஒரு பகுதிதான். அது நாம் படைக்கப் படைக்க ஏற்பட்டுவிடும். தொடக்கத்தில் யாரையாவது நாம் மாதிரியாக வைத்துக் கொண்டு எழுதலாம். எழுத்தாளர்கள் பலர் அவ்வாறுதான் செய்கிறார்கள். பாரதி-பாரதிதாசன் சுரதா என்று கவிஞர்கள் உருவாவது இவ்வடிப்படையில் தானே. தாம், மாதிரியாகக் கொண்டவர்களையே தொடர்ந்து பின்பற்றாமல் படைப்பாளர்கள் வளர வேண்டும் சொந்தமான நடையை வளர்த்துக்கொள்ள வேண்டும். ஸ்டீவன்சன் தொடக்க காலத்தில் பெரிய எழுத்தாளர்களைப் போலவே எழுதிப் பழகியதாகக் கூறியிருக்கிறார். ஆனால் பின்னர் அவருக்கென்று ஒரு தனிநடை ஏற்பட்டுவிட்டது.

நாம் பேசுகையில் அர்த்தங்களை முகபாவங்கள் மூலமாகவும் காட்ட முடியும். நகைச்சுவையாகச் சொல்லுகிறோம். குத்தலாகச் சொல்லுகிறோம் என்பதைக் குரலிலும் உடல் அசைவிலும் முகபாவத்திலும் காட்ட முடியும். ஆனால் எழுத்தில் இவற்றைக் காட்டுவது எளிதல்ல. எனவே உணர்வுகள் புலப்படும் வகையில் நடையை அமைக்க வேண்டும். இதற்குப் பயிற்சிகள் ஓரளவு உதவ முடியும், இதற்குப் பழைய புதிய நல்ல இலக்கியங்களை நிறையப் படிக்க வேண்டும். அதே நேரத்தில் இப்படிப் படித்தால்தான் எழுதமுடியும் என்ற நிலையை வளர்க்கக் கூடாது. வளர்ந்த பிறகும் நடைவண்டியைப் பிடித்து நடப்பது நல்லதல்லவே. செய்தித்தாள்கள், இதழ்கள் ஆகியவற்றைப் படிப்பதும் ஓரளவு உதவும். எழுதஎழுத நம் நடையில் தெளிவும் ஆழமும் வந்துவிடும். அழகும், தனித் தன்மையும் நடையுடன் சேர்ந்தவை. தனியாக அவற்றைக் கொண்டு வந்து சேர்க்க முடியாது. எழுத எடுத்துக் கொண்டதற்கு ஏற்ற நடையைப் பயன்படுத்த வேண்டும். வட்டாரக் கதைகளுக்கு வட்டார மொழி நடை வேண்டும். வரலாற்றுக் கதைகளுக்கு வேறு நடை வேண்டும்.

அ) வாக்கியங்கள்

பெரிய பெரிய வாக்கியங்களை எழுத வேண்டாம். வாசகர்கள் ஒரு வாக்கியத்தில் நாற்பது வார்த்தைகளுக்கு மேல் நினைவில் வைத்துக் கொள்வது கடினம். சுருக்கமாக ஒவ்வொரு வாக்கியமும் எதையேனும் சொல்லும் வகையில் அமைக்க வேண்டும். நீளமான தொடர்களைக் கொண்டு விரிவாக எழுதுவது கூடாது. அப்படிச் செய்வது நம்முடைய சிந்தனைக் குறையையும் கருத்துப் பற்றாக்குறையையும் மறைக்கச் செய்கின்ற தந்திரம் என்று வாசகர் கருதிவிடுவர். எனவே சிறுசிறு வாக்கியங்களாகத் தனித்தனிப் பொருள் தருமாறு எழுதுதல் நன்று.

விரிவாக எழுதுவதைத் தவிர்க்கச் சுருக்கி எழுதும் பயிற்சியை (Precis writing) மேற்கொள்ளலாம். இதனால் வார்த்தைச் சேர்க்கைகளின் இன்றியமையாமையை உணர முடியும். வேறு வார்த்தையைப் போட்டுச் சுருக்கியதைச் சரி செய்யும் பயிற்சியைப் பெற முடியும். எளிய வார்த்தைகளைப் போடும் பழக்கம் ஏற்படும். கருத்தைச் சிதைக்காமல் வாக்கியங்களைக் குறைக்கப் பழக முடியும். நம் கருத்தைத் தந்தியில் சொல்வது போலவும் பொதுத் தொலைபேசியில் பேசும்போது பின்னால் ஒரு கூட்டம் காத்திருந்தால் தேவையானதை மட்டும் வெளியிடுவது போலவும் கருதிச் சுருக்கம் கொள்ள வேண்டும். வாக்கியச் சிக்கனம் காட்டுவது நல்ல நடையை அமைக்க உதவும்.

வாக்கியங்களை எதிர்ப் பொருள் வருமாறு அமைத்து விடவும் கூடாது. பல கருத்துக்களை ஒரு வாக்கியத்தில் ஒருங்கிணைக்கிறபோது இந்தத் தவறு நேர்ந்துவிடும். பல தொடர்களை இணைத்து வாக்கியம் அமைக்கையில் சரிபார்க்க வேண்டும்.

ஆ) சொற்கள்

சொற்களைப் பொறுத்த அளவில் தமிழில் பெரிய சொற்கள் கிடையா. எல்லாம் சிறிய சொற்களே. சொற்களின் சரியான பொருளை உணர்ந்து சரியான இடத்தில் சரியான சொல்லைப் பயன்படுத்த வேண்டும்.

நிறைய சொற்களைக் கொட்டக் கூடாது. நாம் சொல்ல வந்ததைப் புலப்படுத்துவதற்குத் தேவையான அளவு சொற்களைப் பயன்படுத்தினால் போதும். ஒரு வார்த்தையைக் குறைக்க முடியுமானால் கூடக் குறைத்து விடலாம். எஸ்ரா பவுண்டு (Ezra Pound) சுருக்கத்தை மிகவும் நேசித்தவர். புதிதாக யாராவது கவிதை எழுதிக் கொண்டு வந்தால், முதலில் தாளில் பாதியைக் கிழித்துவிட்டு மீதியை மட்டும் திருத்தித் தருவார். நிறைய சொற்கள் தேவை இல்லை என்பதே அவர் உணர்த்தும் கருத்து.

தெரிந்த சொற்களைப் பயன்படுத்துவது நல்லது. எங்கிருந்தோ சொற்களைத் தேடிப் பிடித்து வர வேண்டியதில்லை. கடினமான சொற்களையும் பயன்படுத்தக் கூடாது. எளிய சொற்கள் போதும். அன்றாடம் புழங்கும் சொற்களுக்குப் பதிலாகப் பிறமொழிச் சொற்களையோ அறிவியல் கலைச்சொற்களையோ பயன்படுத்த வேண்டாம்.

திரும்பத் திரும்ப ஒரே சொல்லையே ஒரு தொடரில் பயன்படுத்துவதைத் தவிர்க்கலாம். ”வயதான மனிதனை அடிக்கின்ற மனிதனைத் தடுத்து, மனிதனை மனிதன் அடிப்பது மனிதத் தன்மையில்லை என்று சொல்கிற மனிதனையே நான் மனிதன் என்று மதிக்கிறேன்” என்று எழுதினால் வாசகர்கள் மனிதன் என்ற சொல் எத்தனை இடங்களில் வருகிறது என்று எண்ணத் தொடங்கி விடுவார்கள். ஒரு வேளை திரும்பச் சொல்வது தேவையாக இருந்தால் தவிர்க்க வேண்டாம். திரும்பச் சொல்வதைத் தவிர்த்து வேறு வேறு வார்த்தைகளைத் தேடிப் போடுவதும் கூட ஒரு வகையில் திரும்பச் சொல்லக்கூடாது என்ற உணர்வு திரும்பத் திரும்ப வருவதை உணர்த்துவதாகிவிடும். வாசகர் அங்கும் சொற்களை எடை போடத் தொடங்கிவிடுவர். திரும்ப வருகிறது என்ற உணர்வு வராத வகையில் இயல்பாகச் சொற்களைக் கையாள வேண்டும்.

இ) சுட்டுப் பெயர்கள்

சுட்டுப் பெயர்களைக் கவனமாகக் கையாள வேண்டும் “பாலுவின் மகனிடம் சோமு, அவன் அவனுக்கு உதவ வேண்டுமென்று சொன்னான்” என்று சுட்டுப் பெயர்களைப் பயன்படுத்துகிற போது பொருட்சிக்கல் ஏற்படுகிறது. பாலுவின் மகன்,

பாலுவுக்கு உதவ வேண்டுமென்ற பொருளோடு - பாலு மகனுக்கு உதவ வேண்டுமென்ற பொருளும் - சோமு, பாலுவின் மகனுக்கு உதவ வேண்டும் என்ற பொருளும் - பாலுவின் மகன் சோமுவுக்கு உதவ வேண்டும் என்ற பொருளும் - சோமு பாலுக்கு உதவ வேண்டும் என்ற பொருளும் உருவாகின்றன.

ஈ) அலங்காரங்கள்

படைப்பிலக்கியதைப் பொறுத்தவரை உவமை, உருவகம், அலங்காரத் தொடர் ஆகியவற்றில் புதுமை வேண்டும். ஏற்கனவே அச்சில் வந்தவை திரும்ப இடம் பெறாமல் பார்த்துக்கொள்ள வேண்டும். இவை தேவையானால் மட்டுமே திரும்பப் படைப்பில் இடம் பெற வேண்டும். நடக்கும் குழந்தையை இடுப்பில் தூக்கிவைத்து நடக்கவிடாமல் கெடுப்பது போல உவமை உருவகங்களை அதிகமாக இட்டுக் கதையைத் கெடுத்து விடக்கூடாது. “எவற்றின் நிழல்கள் நாம்? என்று மௌனி தம் கதையில் கேட்பது போன்ற அர்த்தமுள்ள அலங்காரங்களையே பயன்படுத்த வேண்டும்.

படைப்பு ஆர்வம்

படைப்பாளர் ஒவ்வொரு நாளும் எழுத வேண்டும். திருமூலர் எழுதியது போல எழுதுவதாகக் கருதி எப்போதாவது எழுதுவது குறையாகிவிடும். எழுதாமலிருப்பதற்கு நாம்தான் காரணம் என்பதை உணர வேண்டும். “எழுத ஒன்றுமே இல்லை. எல்லாமே எழுதப்பட்டு விட்டது என்றும் புலம்பக் கூடாது. பழையனவற்றையும் புதிய கோணத்தில் படைப்பதுதான் சிறந்த படைப்பு. அகலிகையின் கதையைப் புதுமைப்பித்தன் அகல்யை கதையிலும் சாப விமோசனம் கதையிலும் புதிய கோணத்தில் படைத்துக் காட்டவில்லையா?

படைப்பிற்கென்று இவைதான் விதிகள் என்று விதிக்கமுடியாது. விதிகள் புதிது புதிதாக உருவாக்கப்படலாம். நல்ல படைப்பாளர் புதிய விதிகளை உருவாக்கிவிடுகிறார். படைப்பு ஆர்வம் அதைச் சாதிக்கும்.

தமிழ்ப் படைப்புகள்

தமிழில் இரண்டாயிரமாண்டுக் கதை ஒபு இருக்கிறது. கவிதையின் கிளையாக உரைநடையில், பாரதி காலத்திலிருந்து புவிக்கவிதைகள் உருவாகி வளர்ந்து வருகின்றன. மரபுக்க கவிதை, புதுக்கவிதை ஆகிய இரண்டுமே இன்று எழுதப்படுகின்றன. செய்தித்தாள்களிலும் இதழ்களிலும் இலக்கிய இதழ்களிலும் கவிதைகள் வெளிவருகின்றன. நூல்வடிவிலும் கவிதைகள் ஏராளமாக வருகின்றன. மரபுக் கவிதை தான் கவிதை என்று வாதீடுவோரும் உளர். புதுக்கவிதை தான் கவிதை என்று வாதீடுவோரும் உளர். மரபோ புதுமையோ அது கவிதையாக இருக்க வேண்டும் என்று வாதீடுவோரும் உளர். மரபு தெரியாமல் புதுமையை நேசிப்பவர் ஒரு பக்கம். புதுமையின் வாதையே கூடாது என்று கண்ணை மூடிக் கொண்டு மரபை நேசிப்பவர் இன்னொரு பக்கம். எது சிறந்தது என்று வாதப் பிரதிவாதங்கள் பெரும்பாலும் ஓய்ந்துவிட்டன. கவியரங்குகளிலும் மரபு, புதுமை இரண்டிற்குமே இடமிருக்கிறது. கவிதை விதிகள் பற்றி ஏராளமான நூல்கள் வந்துள்ளன. ஆய்வுகள் நிகழ்ந்துள்ளன.

சிறுகதையைப் பொறுத்த வரையில் தமிழ்ச்சிறுகதைகளில் சாதனை செய்யப்பட்டுள்ளது. உலகத் தரத்துச் சிறுகதைகள் - படைக்கப்பட்டுள்ளன. நம் நாட்டில் கதைகள் நிறைய இருந்திருப்பினும் சிறுகதை (Short Story) என்று நாம் படைக்கும் இன்றைய இலக்கியம் ஆங்கிலேயரின் கொடை என்றே கூற வேண்டும். தொடக்கத்தில் மொழி பெயர்ப்பில் தொடங்கிய சிறுகதைகள் இன்று தமிழ் மரபில் வேருன்றிவிட்டன. வ.வே.சு. ஐயர், புதுமைப்பித்தன் என்று சிகரங்களைத் தொட்ட எழுத்தாளர்கள் உள்ளனர். வட்டார வண்ணம் (Local Colour) பெற்றுக் கோவை வட்டாரம், தஞ்சை வட்டாரம், நெல்லை வட்டாரம், சென்னை வட்டாரம் என்று பிரிக்கத் தக்க அளவு சிறுகதைகள் உருவாகியுள்ளன. கோவில்பட்டி வட்டாரக் கரிசல் மண் பற்றிய பிரச்சினைகளைச் சொல்லும் கதைகள். “கரிசல் இலக்கியம்” என்று வகை பெற்றிருக்கின்றன. பெண்கள் பிரச்சினைகளைச் சொல்லுகின்ற பெண்ணிய இலக்கியம் உருவாகியுள்ளது. தாழ்த்தப்பட்ட மக்களின் பிரச்சினைகளைப் பேசும் தலித்

இலக்கியம் உருவாகியுள்ளது. பல்வேறு காரணங்களால் தங்கள் இடத்தை விட்டுப் பெயர்ந்து வெளிநாடுகளில் வாழும் தமிழர்கள் படைக்கும் புலம் பெயர்ந்தோர் இலக்கியம் உருவாகியுள்ளது. செய்தித்தாள்களுக்கும் இதழ்களுக்கும் ஏற்ற வடிவம் என்பதால் இன்று சிறுகதைகள் பெரும் வளர்ச்சி பெற்றுள்ளன. சிறுகதை இலக்கிய இதழ்களின் உதவியும் இருக்கிறது. சிறிய வடிவம் என்பதால் தொலைக்காட்சி, வானொலி ஆகியவற்றில் சிறுகதைக்கு இடமளிக்கப்பட்டுள்ளது. சிறுகதைகள் பற்றி ஏராளமான திறனாய்வு நூல்கள் வந்துள்ளன ஆய்வுகள் நிகழ்ந்துள்ளன. சிறுகதையின் அமைப்பைப் பற்றியும் ஏராளமான கருத்துகள் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. கருத்துதான் இன்றியமையாதது. வடிவம்தான் இன்றியமையாதது என்ற வாதங்கள் நிகழ்ந்து ஓய்ந்து வடிவங்களோடு நல்ல கருத்தும் வேண்டும் என்ற விதி, நிலைபெற்றுள்ளது.

பொதுவாகத் தமிழில் நாடக வளர்ச்சி குறைவு என்றே சொல்லவேண்டும். நாடகம் நிகழ்த்து கலையாக இருந்தமையால் அரங்கப் பனுவலாகவே (Dramatic Text) நாடகம் உருவாக்கப்பட்டு நடிக்காளால் மனப்பாடம் செய்யப்பட்டமையால், நமக்கு நாடக நூல் என்பது இல்லை. அதனால் நமது நாடகம் அரங்கிலிருந்து தெருவிற்கு வந்து தெருக்கூத்து ஆகிவிட்டது. பார்சி நாடக வகைகளால்தான் நாடக வகைகளால்தான் முறையான நாடகப் பனுவல், நூலாக உருவாக்கப்படும் நிலை வந்தது. பம்மல் சம்பந்த முதலியார் தம் அரங்கப் பனுவல்களை அச்சிட்டு வெளியிட்டார். பேராசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளை படிப்பதற்கான நாடகத்தைச் செய்யுள் வடிவில் வெளியிட்டார். எனவே நாடகங்கள் நடிப்பதற்கானவை, நடிப்பதற்கும் படிப்பதற்குமானவை, படிப்பதற்கானவை, கேட்பதற்கானவை என அமைந்துள்ளன.

ஓரங்க நாடகம் என்பது நாடகத்திற்குள் நாடகமாக நடத்தப்பட்டுப் பின் தனி வடிவாக ஆகியது. இந்தி, தெலுங்கு, குஜராத்தி போன்ற மொழிகளிலும் வங்க மொழியிலும் வளர்ந்த அளவு, தமிழில் ஓரங்க நாடக வளர்ச்சி இல்லை. தமிழில் அண்மையில் பல ஓரங்க நாடக முயற்சிகள் உருவாகி உள்ளன. வானொலியும் தொலைக்காட்சியும் ஓரங்க நாடகங்களை அவற்றின் காலச்சுருக்கம் கருதிப் பெரிதும் பயன்படுத்துகின்றன. கவிதை, சிறுகதை போன்று வளர்ந்த துறையாக அல்லாமல்

வளர்கின்ற துறையாக ஓரங்க நாடகம் இருக்கின்றது. ஓரங்க நாடகத்திற்கான விதிகள் மிகுதியாக உருவாக்கப்படவில்லை.

தமிழ்ப் படைப்பிலக்கியங்களான மரபுக் கவிதை, புதுக்கவிதை, சிறுகதை, ஓரங்க நாடகம் ஆகியவற்றைப் படைத்துப் பார்ப்பது தான் பயன்தரக் கூடியதாகும். திடீரென்று தலைப்பைக் கொடுத்தவுடன் படைக்கின்ற ஆற்றல், தேர்ந்த எழுத்தாளருக்கும் கூடக் கிடையாது. ஓரளவு படைக்கும் ஊக்கத்தை இதன் மூலம் நாம் வளர்த்து வைத்துக் கொள்வது பயனுள்ளதாக இருக்கும். பல கவிதைகளையும் சிறுகதையையும் ஓரங்க நாடகங்களையும் படித்து அவற்றை விதிகளுடன் ஆய்ந்து பார்த்துப் புரிந்துகொள்வது பயன்தருவதாக இருக்கும்.

மரபுக் கவிதை

கவிதைகளில் வேறுபாடுகளைக் காண்கிறோம். ஒவ்வொரு காலத்திலும் ஒவ்வொரு மாதிரியான கவிதைப் போக்கு அமைகிறது. கவிதையைச் சுவைப்பதிலும் ஆளுக்கு ஆள், காலத்திற்குக் காலம் வேறுபாடு இருக்கிறது.

சங்ககாலத்தில் உள்ளதை உள்ளபடியே வெளியிடுவது என்கிற போக்கையும், இடைக்காலத்தில் மிகையான கற்பனைப் போக்கையும், மீண்டும் தற்காலத்தில் உள்ளதை வெளியிடுகிற போக்கையும் காண்கிறோம். சங்க காலத்துப் பாலைத்திணைப் பாடல்களில் பாலை நிலத்தின் வறண்ட தோற்றம் உள்ளபடி அப்படியே காட்டப்பட்டுள்ளது. ஆனால் இடைக்காலத்தில் தோன்றிய சீவக சிந்தாமணியில், பாலை நிலத்தின் பெயரைச் சொன்னாலும் வாய் வேகும்“ என்று மிகையாக்கப்பட்டுள்ளது. அதற்குப் பின்வந்த கலிங்கத்துப் பரணியில் “இராமன் கடலைக் கடக்கக் கற்களால் பாலம் கட்டியிருக்க வேண்டியதில்லை இந்தப் பாலை மணலில் ஒரு மணலைப் போட்டால் போதும் கடலையே குடித்திருக்கும்“ மிகையாக்கப்பட்டுள்ளது. என்று. மேலும்

இவ்வாறு மிகைபடக் கூறுவதும் அதைச் சுவைப்பதும் இடைக்காலத்துக் கவிதை ரசனையாக இருந்தது. இதற்குக் எதுவுமே காரணம் மனித மனம்தான். மனித மனம் சலிப்புத் தன்மை கொண்டது. தின்பதோ, பார்ப்பதோ, நிகழ்வதோ சலிப்புத்

தட்டுகிறது திகட்டுகிறது. மனம் மாற்றத்தை நாடுகிறது. ஓரளவு சொன்னாலே தூண்டப்படுகிற மனம், பேரளவு சொன்னால்தான் தூண்டப்படும் நிலை ஏற்படுகிறது. இது முன்பு ஒரு ரூபாய்க்கு வாங்கிய பொருளைப் பண வீக்கம் ஏற்பட்ட பின்னால், பத்து ரூபாய்க்கு வாங்குவது போன்ற நிலைதான். இந்த நிலையை இலக்கிய வீக்கம் (Literary Inflation) என்று சொல்லலாம்.

இப்படி மனித மனம் சலிப்படையவும் மாறவும் காரணம் என்ன? மக்களிடத்திலே இருக்கின்ற மாறுகின்ற கற்பனை உணர்ச்சியே காரணம். இந்தக் கற்பனை உணர்வும் தானாக மாறுவதில்லை மக்கள் வாழ்க்கை நிலைகளுக்கு ஏற்றவாறுதான் மாறி வருகிறது. சங்க காலத்தில் “குழு வாழ்விற்கேற்ற எளிய பாடல்கள் பேரரசுக் காலத்தில் ஆடம்பர வாழ்விற்கேற்ற காப்பியங்கள் வணிகர் மற்றும் நிலக்கிழார் ஆதிக்க காலத்தில் சமண சைவ வைணவ பக்திப் பாடல்கள் சிதறிய சிற்றரசுக் காலத்தில் வாழ்வுடன் முற்றிலும் ஒட்டாத சிற்றிலக்கியங்கள் - இப்படிக் கற்பனை மாற்றம் ஏற்பட்டுக் கொண்டேயிருக்கிறது. வாழ்வு மாற்றத்தால் கவிதை மாற்றமும் ரசனை மாற்றமும் ஏற்பட்டுக் கொண்டிருப்பதால்தான் கவிதையில் கிடைக்கும் சுவையும் ஒரே மாதிரியாக இல்லை.

கவிதைச் சுவை

கவிதைச்சுவை இத்தகையது என்று சொல்வது எளிதல்ல. கவிதையின் எந்தக் கூறு சுவையளிப்பது என்று பிரிப்பது கடினம். மேகத்திற்குள் மின்னல் எந்த இடத்தில் உள்ளது என்று எப்படிச் சொல்வது? கவிதை மொத்தமாகவே சுவையளிப்பது.

எந்தக் காலத்துக் கவிதையானாலும் எந்த வகைக் கவிதையானாலும் சுவையளிப்பது சில பொது அடிப்படைகளில்தான். கவிதைக்கும் பிற படைப்புகளுக்கும் உள்ள வேறுபாடு, கவிதை எதையும் நயம்பட உரைப்பது என்பதும் பிற படைப்புக்களில் அந்த அவசியமில்லை என்பது தான். நாட்டு விடுதலைக்காக மடிந்த தியாகிகளை “வேலியைக் காக்க மடிந்த பயிர்கள்” என்று ஒரு கவிஞர் நயம்படக் குறிப்பிடுவது கவிதையாகிறது. நயம் தரும் உவமை, உருவகம் ஆகியன கவிதையின்

இளமையைக் காத்து வருகின்றன. உவமையும் உருவகமும் கவிதைக்கே உரியவை அறிவியலில் பயன்படாதவை. புதிய உவமை, உருவகத்தையுடைய கவிதை சுவையளிக்கிறது.

நயத்தால் உருவாகும் கவிதை செறிவாக இருக்க வேண்டும். செறிவு என்பது எது வெளியிடப் பெறுகிறதோ அதற்குத் தேவையான சொற்களை மட்டுமே பயன்படுத்துவதாகும். பாலைச் சுண்டக் காய்ச்சுவது போல் அதிலும் ஒரு பக்குவம். பால், கோவா ஆகிவிடாத அளவு பக்குவம். கவிதையில் புரிகிற அளவு செறிவு வேண்டும். செறிவின் பெயரால் புரியாமலடித்துவிடக் கூடாது. இன்றைய புதுக்கவிதைகளில் சில புரியாமல் போனதற்கு மிகுதியான செறிவும் காரணம் எனலாம்.

செறிவு, சங்கக் கவிதையின் உயிர்நாடியாக இருந்தது. வள்ளுவத்தின் சிறப்பே செறிவுதானே. எதையும், சிறு தொடரில் விளக்கி முடிக்கிற “அடையடுத்த வண்ணச் சினைச் சொல்” சங்கக் கவிதைகளில் பயன்படுத்தப்பட்டது. யானைக் குட்டியை “நடுங்கு நடைக் குழவி” என்றதும் முயலை “நெடுஞ்செவிக் குறு முயல்” என்று காட்சிப் படுத்துவதும் செறிவுதான். குளிரின் கொடுமையைக் “குன்று குளிர்ப்பன்ன கூதிர்ப்பானாள்” என்று குன்றே நடுங்கும் குளிர் என்றதும் மலைப் பாதையை “எடுத்து நிறுத்தன்ன இட்டருஞ் சிறுநெறி” என்று யாரோ எடுத்து நிறுத்தியது போன்ற செங்குத்தான பாதை என்றதும் செறிவுதான். இடைக்காலத்தில் கவிஞர்கள் கருத்தைப் புலப்படுத்துவதில் இருந்த ஆர்வத்தைக் கைவிட்டுத் தம் திறமைகளை வெளிப்படுத்துவதில் ஆர்வம் காட்டியதால், பல சொற்களை நிரப்பிக் கவிதையை நீர்த்துப் போகச் செய்தார்கள். எதுகைக்கும் மோனைக்கும் செறிவைப் பலியிட்டார்கள். இன்று மீண்டும் புதுக்கவிதைகளில் அச்செறிவின் புத்துயிர்ப்பைக் காணமுடிகிறது.

செறிவு போன்றே கவிதைக்குத் தேவையான ஒன்று வரிசைகள் (Sequence). பாதாதிகேச வருணனை போல நிரந்தினிது சொல்லும் ஓர் ஒழுங்குதான் வரிசை, நாவல்கள், நாடகங்கள் சொன்றவற்றில் இவ்வரிசையால் தான் கதைப் பின்னல் (Plot)

அமைகிறது. உணர்ச்சிக்குத் தக்கவாறு சொற்கள், தொடர்கள், கருத்துகள் ஆகியவற்றில் வரிசை வேண்டும். சாவு வீட்டிற்கு ஒரு மேளம், திருமண வீட்டிற்கு ஒரு மேளம் என்பது போல உணர்ச்சிக்கேற்ப வரிசை அமையும். கடைக்காரர்கள் தங்கள் விற்பனைப் பொருட்களை வரிசையாக அடுக்கி, வாங்குவோரைக் கவர்வது போலக் கவிதையில் வரிசை அமைப்பது வாசகரைக் கவர்கிறது. சங்கப் பாடல்களில் பிரிவுப் பாடலானாலும், கூடற்பாடலானாலும் அதற்கேற்ற வரிசை அமைந்துள்ளது.

இவ்வரிசை உத்தியின் வெற்றியைக் கீழ்க்காணும் கறுப்பர் இலக்கியக் கவிதையில் நாம் காண முடிகிறது. தாழ்த்தப்பட்ட ஒதுக்கப்பட்ட நீக்ரோ மக்கள், வெள்ளை முதலாளிகளைப் பார்த்துக் கேட்பதாகக் கவிதை அமைந்துள்ளது.

ஐயா,

ரயில் வண்டிகளில் எங்களை

மூன்றாம் வகுப்புகளில் மட்டுமே

அனுமதிக்கிறீர்கள்!

நாடக அரங்குகளில் எங்களைப்

பின் வரிசையில் மட்டுமே

அனுமதிக்கிறீர்கள்!

திரை அரங்குகளில் எங்களை

முன் வரிசையில் மட்டுமே

அனுமதிக்கிறீர்கள்!

உணவு விடுதிகளில் எங்களை

வெளிப்பகுதியில் மட்டுமே

அனுமதிக்கிறீர்கள்!

என்று நீக்ரோக்கள் வெள்ளையர்களால் ஒதுக்கப்படுவதை தாழ்த்தப்படுவதை வரிசைப்படுத்திக் காட்டிவிட்டுக் கவிதை இப்படி முடிகிறது.

குடைராட்டினம் இதில்

வட்டமான இதில் - எங்களை

எங்கு அமர அனுமதிப்பீர்!

சொல்லுங்கள் ஐயா!

லேங்ஸ்டன் ஹ்யூஸ் (Langston Hughes)

என்று கவிதை முடிகையில் ஒவ்வொன்றிலும் இடம் ஒதுக்கிய செயலைக் கேலிசெய்து வட்டத்தில் எது கடை? எது முன்? எது பின்? எது வெளி? என்று கேள்வி கேட்டு முடிகிறது. இங்கு கேலி உணர்வை உச்சப்படுத்துவதாக வரிசை அமைந்திருக்கிறது.

வரிசை போன்றே சுவை தருவது ஒருமை (Unity) என்கிற உத்தி. ஒருமை எனில் கவிதையில் கூறுகள் எல்லாம் சம அளவில் இருக்க வேண்டும் என்பதல்ல. கூறுகள் அவையவை அமைய வேண்டிய அளவில் அமைவதே. விரல்கள் எல்லாம் ஒரே அளவாக இருந்தால் வசதியாக இருக்காதல்லவா? அதனதன் அளவில் அதது இருப்பதுதான் வசதி. அதற்காக ஒரு கூறு மட்டும் மிகுதியாக்கப்பட்டாலும் பொருத்தமாக இருக்காது. முகம் முழுக்கப் பொட்டு வைத்தால் நன்றாக இருக்காதல்லவா? உணர்வுகளைச் சரியான அளவில் கலக்கவேண்டும். ஒருமை, சிறிய கவிதைகளில் தேவையிருக்காது. நெடுந்தொகை, பத்துப்பாட்டு, காவியங்கள் போன்ற பெரிய கவிதைகளில் இவ்வுத்தி வெற்றி தருகிறது.

ஒரு கருத்தைத் திரும்பத் திரும்ப வேறு வகைகளில் வலியுறுத்துவது சுவை தருகிறது. ஆணியைத் திரும்பத் திரும்ப அடித்துச் சுவரில் இறக்குவதுபோன்று கருத்தை மனத்தில் இறக்க இந்த மறிதருதல் உத்தி உதவுகிறது. தமிழில் இரட்டைக் கிளவி, அடுக்குத் தொடர், இரட்டைத் தொடை போன்ற உணர்ச்சி மொழிகள் இவ்வடிப்படையில் அமைந்தனவே. கலிப்பாவில் தரவு ஒன்று, தாழிசை மூன்று என அமைத்து ஒரே கருத்தை மூன்று விதமாகத் திரும்பத் திரும்ப உணர்த்துவதன் மூலம்

வெற்றி பெறுகிறார்கள். இவ்வாறு உணர்த்துகிற போது சொற்களின் அடையாளம் மங்கி, அவை புலப்படுத்துகிற உணர்ச்சியே மேலோங்குகிறது. பாலையின் கொடுமையை மூன்று விதமாகக் காட்டுகிறது கலித்தொகைப்பாடல் ஒன்று. முதற்காட்சியில் வற்றிய குட்டையில் கலங்கிய சிறிதளவு நீரைப் பெண் யானையைப் பருகச் செய்தபின், தான் பருகுகிற ஆண் யானை இரண்டாவது காட்சியில் வெயிலில் வெந்துவாடும் பெண் புறாவிற்கு அசைக்க மாட்டாமல் தன் சிறகை அசைத்துக் காற்றை உண்டாக்கும் ஆண் புறர் மூன்றாவது காட்சியில் நிழலின்றித் தள்ளாடும் பெண் மானுக்குத் தன் நிழலைக் கொடுத்து வெயிலில் பொசுங்கும் ஆண் மான் - என்று ஒரே பாலைக் கொடுமை மூன்றுவிதமாகத் திரும்பத் திரும்ப உணர்த்தப் பெறுவது சுவையளிக்கிறது. ஒரே கருத்து மறிதருவது போன்று ஒரு சொல் மறிதருதல், ஒரு தொடர் மறிதருதல் என்கிற இப்போக்கு சங்க காலத்தில்தான் மிகுதியாக இருந்தது. இந்த அமைப்பு முறையைக் கொண்டு கவிதைகளின் சமகாலத்தைக் கூடக் கணக்கிட முடியும். இவ்வுத்தி நாட்டுப் பாடல்களில் மிகுதியான செல்வாக்கைப் பெற்றிருந்தது. இதன் செல்வாக்கைப் புதுக்கவிதைகளிலும் காண முடிகிறது.

அங்கதம், முரண் ஆகிய உத்திகளும் கவிதைக்குச் சுவையூட்டுகின்றன. அங்கதம் (Satire) ஒரு தனி இலக்கிய வகையாகவே உருவெடுத்துள்ளது. பழங்காலத்தில் அரசர்களைத் திருத்துவதற்காகப் புகழ்வது போல் இகழ்ந்து அங்கதம் பாடினார்கள். இன்று அரசியல்வாதிகளையும் சமூகத்திலுள்ள போலிமைகளையும் கிண்டல் செய்யவும் குத்திக்காட்டவும் எள்ளி நகையாடவும் இவ்வுத்தி பயன்படுத்தப்படுகிறது.

சீட்டுக் கிளியின் தன்மையைக் கொண்டு ஒரு கவிதை, அடிமை மனப்பான்மை கொண்ட மக்களையும் அடக்கும் அதிகார வர்க்கத்தையும் குத்திக் காட்டுகிறது.

கூண்டு திறந்தது.

சிறகடிக்கவா?

சீட்டெடுக்க!

கவிஞர் அக்கினிபுத்திரனின் இக்கவிதையில் “கூண்டு” அதிகாரத்தின் குறியீடாக நிற்கிறது. அதிகாரம் மக்களுக்குத் தரும் சலுகைகள் தான் கூண்டைத் திறத்தல். திறப்பது, சிறகடித்துப் பறக்க விடுவதற்கல்ல சீட்டெடுப்பதற்கு. அதாவது அதிகாரத்தை உடையவருக்கு விசுவாசமாகத் தொண்டு செய்வதற்கு. திறப்பவனுக்கு மட்டும் அல்ல வெளியே வரும் கிளிக்கும் சீட்டெடுப்பது தான் நோக்கமே தவிரச் சிறகடிப்பது இல்லை. அடிமைத்தனம் அவ்வளவு பழகிப் போய்விட்டது என்பதை இவ்வங்கதக் கவிதை சுட்டிச் சுவையளிக்கிறது சிந்திக்க வைக்கிறது.

முரண் உத்தி, முரண் தொடையிலிருந்து உருவானது. முரண்பட்ட நிலைகளை ஒருங்கே வைத்துக் காட்டி ஒரு கருத்து விளக்கப்படும். இவ்வுத்தி எளிதாக உள்ளத்தில் தொற்றிக் கொள்ளக்கூடியது. சுதந்திர நாளைப் பற்றிக் கவிஞர் அப்துல் ரகுமான் எழுதிய ஒரு கவிதையில்,

இந்த நாள்

ஓர் அதிசய நாள்

பிள்ளைகள் கூடி

ஒரு தாயைப் பெற்ற நாள்!

என்று நாட்டு மக்கள், “தாய்” நாட்டின் விடுதலையைப் பெற்றெடுத்ததைப் பிள்ளைகள் தாயைப் பெற்றதாக முரண்பாட்டில் குறிப்பிடுகிறார். இவ்வுத்தி இன்றைய புதுக்கவிதைகளில் மிகுதியாக இடம் பெறுகிறது .

மேலைநாடுகளில் கவிதைச்சுவையை மேம்படுத்துவதற்காகப் பல இலக்கிய இயக்கங்களை நடத்தியிருக்கிறார்கள். அவற்றில் புனைவியல் (Romanticism)> இயல்புஇயல் (Naturalism) மீமெய்ம்மையியல் (Surrealism) குறியீட்டியல் (Symbolism) படிமவியல் (ஐஅயபளைஅ) ஆகியவை குறிப்பிடத்தக்க இயக்கங்கள். தமிழர்கள், கவிதையைப் பொறுத்தமட்டில் இயக்கம் காணவில்லை. ஆனால் மேற்குறிப்பிட்ட போக்குகளில் சங்க காலத்திலிருந்தே கவிதைகள்

எழுதப்பட்டிருக்கின்றன. குறிப்பாகப் படிமம், குறியீடு ஆகிய இரண்டும் சங்கத் தமிழ்க் கவிதையில் ஏராளமாக உள.

படிமம் என்பது சொல்ல வருகிற கருத்தை அல்லது ஒன்றை, அப்படியே மனக்கண்ணில் காணுமாறு சொல்லின் உதவியால் காட்சிப்படுத்துவது.

சங்கக் கவிதையில் “கங்குல் வெள்ளம்” பருவரல் வெள்ளம்” என்றும் “இருள் திணித்தன்ன ஈர்ந்தண் கொழுநிழல்“, நிலவு குவித்தன்ன வெண்மணல்“ என்றும் படிமங்கள் அமைந்தன.

மழைமேகம், கறுத்து மின்னி முழங்கி மழைச் சரங்களைப் பொழிவதை ஆண்டாள் தம் கவிதையில் படிமப்படுத்தியிருப்பதை இடைக்காலத்தில் காண முடிகிறது.

ஆழியுள் புக்கு முகந்துகொடு ஆர்த்தேறி

ஊழிமுதல்வன் உருவம் போல் மெய்கறுத்து

பாழியந் தோளுடைப் பற்பநாபன் கையில்

ஆழிபோல் மின்னி வலம்புரிபோல் நின்றதிரந்து

தாழாதே சார்ங்கம் உதைத்த சரமழை போல்

வாழ உலகினில் பெய்திடாய்...

என்று ஆண்டாள், மழை பெய்தலைச் சொற்களின் உதவியால் படிமப்படுத்திக் காணச் செய்கிறார்.

தற்காலக் கவிதைகளில் இப்படிமம் ஏராளமாக இருக்கிறது. பாரதிதாசன், அடர்ந்த காட்டின் வெயில் நேரத்துக் காட்சிகளை,

அருவிகள் வயிரத் தொங்கல்

அடர்செடி பச்சைப் பட்டே

குருவிகள் தங்கக் கட்டி

குளிர்மலர் மணியின் குப்பை

எருதின்மேல் பாயும் வேங்கை

நிலவுமேல் எழுந்த மின்னல்

ருகெலாம் ஒளிசேர் தங்கத்

தகடுகள் பார டா நீ!

என்று படிமம் அமைத்திருக்கிறார். புதுக்கவிதைகள் “எதுகை மோனையைக் கைவிட்ட பிறகு படிமத்தையும் குறியீட்டையுமே நம்பின.

குறியீடு என்பது சொல்ல வந்ததை நேரடியாகச் சொல்லாமல் சில குறியீடுகளைப் பயன்படுத்தி வாசகர் புரிந்துகொள்ளச் செய்கிறது. அப்துல் ரகுமானின் குறியீட்டுக் கவிதையொன்று,

புறத்திணைச் சுயம்வர மண்டபத்தில்

போலி நளன்களின் கூட்டம்

கையில் மாலையுடன் குருட்டுத் தமயந்தி

என்று சுயம்வரத்தைத் தேர்தலுக்கான குறியீடாக்கி மக்கள் நலனில் அக்கறையற்ற போலி அரசியல்வாதிகளைப் போலி நளன்களாக்கித் தங்கள் மீதே அக்கறையில்லாத வாக்காளர் கூட்டத்தைக் குருட்டுத் தமயந்திகளாக்கி உண்மை நளன்களற்ற அவலத்தையும் உண்மையை உணரத் தெரியாத தமயந்தியின் தவறான தேர்வையும் சுட்டிக் காட்டுகிறது.

இப்படிக் கவிதைச்சுவை தருகிற கூறுகளைப் பற்றி அடுக்கிக் கொண்டே போகமுடியும். இந்த உத்திகளெல்லாம் கவிதைக்குத் துணையானவையே தவிர இவற்றையே கவிதை என்று மயங்கி விடக்கூடாது. கவிஞர்கள் எப்படி எழுதுகிறார்கள் என்பதையே இவை தீர்மானிக்கின்றன. எதை எழுதுகிறார்கள் என்பதை அல்ல. எதை எழுதுகிறார்கள் என்று பார்ப்பதில்லாதான் கவிதையின் தரம் இருக்கிறது.. நல்ல வேலைத்

திறமையுடைய பொற்கொல்லன் ஈயத்தில் வேலைப்பாடு மிக்க நகை ஒன்றைச் செய்து தந்தால் நாம் அணிவோமா? தங்கத்தில் தானே வேலைப்பாடு எடுக்கும். நன்கு தேர்ந்த கவிஞர், இதைச் சாதிக்க முடியும். பொருத்தமானதை அவரால் தேர்ந்தெடுக்க முடியும். நல்ல அழகுணர்ச்சி யுடையவன் காக்கையின் உடலுக்கு மயிலின் தோகையைப் பொருத்திப் பார்க்க முடியாதல்லவா? மயிலுக்குத் தான் தோகை, பொருத்தம்.

கவிதை சொல்லுகிற செய்தி வாழ்க்கையின் உன்னதத்திற்கு வழி காட்டுவதாக இருக்க வேண்டும். காலந்தோறும் வாழ்க்கை மதிப்பீடுகள் செல்வாக்கு இழந்து வருகின்றன. அந்த இடத்தைப் போலித்தனமும் கயமையும் சுயநலமும் அடக்குமுறையும் சுரண்டலும் ஆக்கிரமித்து வருகின்றன. இதனால் பொருளாதார ஏற்றத்தாழ்வும் மனிதரிடையே அந்நியத் தன்மையும் பெருகுகின்றன. இதனால் ஊழலும் சுயநலத்திற்கான வன்முறையும் தவிர்க்க இயலாதவையாக ஆகி வருகின்றன. தனிமனித வாழ்வும் சமூக வாழ்வும் முரண்பட்டுத் தனிமனிதத்துவக் கோட்பாடுகள் கூச்சல்களாக ஆகிவருகின்றன. இந்நிலையில் வாழ்வின் உன்னதத்தைக் காக்க விரும்பும் கவிஞர், தாம் வாழும் வாழ்க்கையிலிருந்து சில தீர்வுகளை முன் வைக்கக் கடமைப்பட்டிருக்கிறார். அப்படிப்பட்ட கவிஞரால் மக்களுக்குப் பிடித்ததையே எழுதுவது என்பதைச் செய்ய முடியாது. சமுதாய நலனுக்காகச் சொல்லாமல் இருக்கமுடியாது என்று அவர் நினைப்பவற்றைச் சொல்லக் கூடாதவை என்று இன்றைய சமூகம் கருதினாலும் அவர் சொல்லியே தீருவார். இதுவே உண்மையான கவிதை. செய்தி எளிமையானதாக இருக்கலாம். அது மேற்சொன்ன உத்திகளின் துணையின்றியும் இருக்கலாம். ஆனால் செய்திதான் இன்றியமையாதது. செய்திக்காகத்தான் உத்தி உத்திக்காகச் செய்தி அல்ல. ரிச்சர்ட்ஸ் (Richards) சொல்வது போல நாய் தான் வாலை ஆட்ட வேண்டுமேயொழிய, வால் நாயை ஆட்டக்கூடாது.

கவிஞர் இன்குலாப்பின் “மனுசங்கடா” கவிதையில் என்ன உத்தி கையாளப்படுகிறது? உண்மை. அப்படியே சொல்லப்படுகிறது.

மனுசங்கடா - நாங்க

மனுசங்கடா

ஒன்னைப்போல அவனைப் போல

எட்டுச்சாணு ஓசரமுள்ள

மனுசங்கடா - டேய்

மனுசங்கடா

ஓங்க தலைவன் பொறந்த நாளு

போஸ்டர் ஒட்டவும் - ஓங்க

ஊர்வலத்துலே தரும அடியை வாங்கிக் கட்டவும்

எங்க முதுகு நீங்க ஏறும்

ஏணியாகவும் - நாங்க

இருந்தபடியே இருக்கணுமா

காலம் பூராவும்?

இந்தக் கவிதை ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் குரலாக வெடிக்கிறதே-இந்த உண்மை இந்த உன்னதம் -இதற்கு உத்திகள் தேவையின்றிக் கவிதை, கவிதையாகவே நிற்கிறது.

கவிதைச் சுவை என்பது பிரச்சினைகளிலிருந்து தப்பிப்பதற்காகக் கவிதையை நாடுவதல்ல பிரச்சினையைப் புரிந்து கொள்வதற்காக அதிலிருந்து தீர்வு பெறுவதற்காக. பிரச்சினைகளைச் சரியாகப் புரிந்து கொள்வதற்கு உத்திகள் உதவினால் போதும்.

கவிதை யாப்பு

கவிதைகளில் இலக்கணக் கட்டுப்பாடு உடையவற்றை மரபுக்கவிதை என்றும் கட்டுப்பாடு இல்லாதவற்றைப் புதுக்கவிதை என்றும் பிரிக்கிறார்கள். தோன்றியது பாக்களில் எழுதப்படுகிறது. முதன் முதலில் புள்ள தோன்றியது ஆசிரியப்பா என்கிற அகவற்பா. மரபுக்கவிதை இலக்கியங்களில் பல, ஆசிரியப்பாவில் அமைந்துள்ளன. வஞ்சிப்பாவும் அக்காலத்தில் எழுதப்பட்டது. சங்க அகம் புறம் இரண்டும் இவ்வாசிரியப்

பாக்களிலும் வஞ்சிப்பாக்களிலும் பாடப்பட்டன. கலிப்பாவும் பாடப்பட்டது. சமணர்களின் வரவின் பின்னர் நீதி, பாடுபொருளாயிற்று, நீதியை மனத்தில் இருத்துவதற்காக மணப்பாடம் செய்வதற்கேற்ற வெண்பா யாப்பினை உருவாக்கிப் பாடினார்கள். கி.பி.2-ஆம் நூற்றாண்டிற்குள்ளாகவே இந்நான்கு பா வகைகளும் தோன்றிவிட்டன. அதன் பின் இகம் பரம் பற்றிக் கூறிய நாயன்மார், ஆழ்வார் பாடல்களில் கூட்டு வணக்கமாகப் பாடுதற்கேற்ற “விருத்தப்பா தோன்றியது. இன்று விருத்தம்தான் பெரும்பான்மை யாப்பாக இருக்கிறது.

இலக்கண நெகிழ்ச்சி என்பது காலந்தோறும் இருக்கிறது. தொல்காப்பியர் சொன்ன யாப்பிலக்கண விதிகள் இன்று பின்பற்றப்படுவதில்லை. செய்யுள் உறுப்புகளின் எண்ணிக்கை, சீர்களின் எண்ணிக்கை - இவற்றில் பிற்கால யாப்பிலக்கண நூல்கள் வேறுபடுகின்றன. துறை, தாழிசை, விருத்தம் போன்ற பா இன வகைகளுக்குச் சீர் வரையறை கட்டுப்பாடானதாக இல்லை. பாவினங்களுக்கும் தளை வரையறை இல்லை. வெண்பா தவிரப் பிற பா வகைகளுக்குத் தளை வரையறை கட்டுப்பாடானதாக இல்லை. பாவினங்களுக்கும் தளை வரையறை இல்லை வெண்பா தவிரப் பிற பா வகைக்கு அடிவரையறையும் இல்லை தொடை வரையறையும் இல்லை. புதிது புதிதாகத் தொடை வகை வரலாம் என்ற நிலை இருக்கிறது.இப்படி அனுமதிக்கப்பட்ட நெகிழ்ச்சிகளைக் கூற யாப்பிலக்கணத்தில் “ஒழிபியல்” என்று தனிப் பிரிவு இருப்பது நம் கவனத்திற்குரியது.

இப்படி யாப்பு நெகிழ்ச்சி என்பது அனுமதிக்கப்பட்டு வந்திருப்பதன் விளைவாகப் “புதுக்கவிதை” வடிவம் தோன்றியிருக்கிறது. வடிவமற்றது என்று சொல்லப் பட்டாலும் அது உரைநடையிலிருந்து மாறுபட்டதெனக் காட்டும் வடிவம் கொண்டிருக்கிறது. புதுக்கவிதை பற்றித் தனித் தலைப்பில் காண்போம். இங்கு மரபுக்கவிதை அல்லது யாப்புக் கவிதை பற்றிக் காண்போம்.

முன்பு, உரைகள் தவிர எல்லாமே செய்யுளில்தான் எழுதப்பட்டன. இலக்கணம், நீதி, தத்துவம், பக்தி, கதைகள், மருத்துவம்,சோதிடம் எல்லாமே செய்யுளில்தான் எழுதப்பட்டன. சில உரைகள் கூடச் செய்யுளில் எழுதப்பட்டன.

அதனை “உரைச்செய்யுள்” என்பார்கள். “பாட்டு” அமைந்ததைப் அரச்செய்யுள்” என்பார்கள். மருத்துவம், சோதிடம், இலக்கணம் பற்றிய செய்யுள்களைக் கவிதை என்று யாரும் சொல்வதில்லை. செய்யுள் என்பது உரைநடைக்குக் கொடுக்கப்பட்ட கட்டுப்பாடான வடிவம். யாப்பு எனில் கட்டுவது என்று பொருள். மனப்பாடம் செய்ய வசதியாக இருக்கும் என்பதற்காகவும் அது நிலைக்கவேண்டும் என்பதற்காகவும் செய்யுளில் (யாப்பில்) எழுதினார்கள். கவிதை என்ற சொல் பிற்காலத்தது. பரிபாடலில் தான் கவிதை என்ற சொல் ஆளப்பட்டது. அதற்கு முன் பாட்டு என்ற சொல்லே கவிதைக்குப் பதிலாக ஆளப்பட்டது. குறிஞ்சிப்பாட்டு, முல்லைப்பாட்டு, பத்துப்பாட்டு முதலான தொடர்கள் இதனை உணர்த்துகின்றன. எனவே எல்லாம் செய்யுள் என்றாலும் பாட்டு அல்லது கவிதை என்பது வேறுபட்டது எனலாம். ஓசை நயம், சொல் நயம், பொருள் நயம் உடையதாகவும் குறிப்புப்பொருள், அணி நலம் உடையதாகவும் இருப்பதையே கவிதை என்றார்கள். நயமாக உள்ள எல்லாமே கவிதை என்றார்கள்.

யாப்பிலக்கணம், தொல்காப்பியர் முதற்கொண்டு பலரால் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. யாப்பிலக்கணம் வளர்ச்சியடைந்ததும், மாறுதல் பெற்றும் வந்திருக்கிறது. காலத்திற்கேற்பவும் பாடுபொருளுக்கேற்பவும் யாப்பு விதிகள் மாற்றம் பெற்றிருக்கின்றன. தொல்காப்பியம், வீரசோழியம், இலக்கணவிளக்கம், தொன்னூல், முத்துவீரியம், சிதம்பரப் பாட்டியல், சிதம்பரச் செய்யுட்கோவை, மாறன் பாப்பாவினம் என்று பல நூல்கள் யாப்பிலக்கணம் பற்றி விளக்கியுள்ளன. ஆயினும் அமிர்தசாகரர் எழுதிய யாப்பருங்கலக்காரிகை தான் இன்று பின்பற்றப்படுகிறது. தற்காலத்தில் “யாப்பதிகாரம்”, “கவிஞராக”, “கவிபாடலாம்” முதலிய நூல்கள் யாப்பிலக்கணம் பவளளிமையாக எடுத்துரைத்துள்ளன. இவை யாப்புக் கவிதை எழுத முனைவோருக்கு உதவுவன.

உரைநடையில் சொற்கள் தனித்தனியாக இடம்விட்டு சொற்படும் ஆனால் யாப்புக் கணித்தனியாக இக்கு ஏற்பச் சொற்களை உடைத்தோ முழு கவிதையில் ஓசை இரண்டு சொற்களை இணைத்தோமசால்லாககள். இப்படி அமைப்பதற்குச் சீர் என்று பெயர். சீர்களில் அசை இருக்கும். அசைகளின் எண்ணிக்கைக்கு ஏற்பச் சீர்கள், ஓசை

வேறுபாடு கொள்ளும். சீர்கள் நான்கு அமைந்து வருவது சராசரி அடி அளவு. இது அளவுடி எனப்படுகிறது. அந்த அளவைத் தாண்டி நீண்டு வருவது நெடிலடி எனப்படுகிறது. மிகவும் குறைவாக இரண்டு சீராக இருப்பது குறளடி எனப்படுகிறது. சராசரி அளவிற்குக் கீழே மூன்று சீராக இருப்பது சிந்தடி எனப்படுகிறது.

இதந்தரு மனையி னீங்கி
 இடர்மிகு சிறைப்பட்டாலும்
 பதந்திரு இரண்டு மாறிப்
 பழிமிகுந் திழிவுற் றாலும்
 விதந்தரு கோடி யின்னல்
 விளைந்தெனை அழித்திட்டாலும்
 சுதந்திர தேவி நின்னைத்
 தொழுதிடல் மறக்கி லேனே

பாரதியார் இயற்றிய இக்கவிதை நான்கு அடிகளைக் கொண்டதாக இருக்கிறது. ஒவ்வொரு அடியிலும் ஆறுசீர்கள் வந்துள்ளன. இந்தச் சீர்களில் சொற்கள் இணைத்து எழுதப்பட்டிருக்கின்றன. (விளைந்தெனை விளைந்து + எனை). சொற்கள் பிரித்து எழுதப்பட்டிருக்கின்றன (சிறைப்பட்டாலும், அழிந்திட்டாலும், மறக்கிலேனே). சொற்கள் தனித்தும் எழுதப்பட்டிருக்கின்றன (இரண்டு கோடி, இன்னல், தேவி. தொழுதிடல், நின்னை, மனையின், நீங்கி). இச்சீர்களை உச்சரிக்கிறபோது அவை அசை அசையாகப் பிரிவதையும் (இதந்தரு (இதந்+தரு), மனையி (மனை+து), னீங்கி

(நீங் +கி) உணர முடிகிறது. இப்படிப் பிரிவதை அசை என்கிறோம். அசையில் ஓர் எழுத்து, இரண்டு எழுத்து, மூன்று எழுத்து வருகின்றன.

வினாக்கள்

1. படைப்பிலக்கியம் என்றால் என்ன? விளக்குக.
2. படைப்பிற்கான காரணங்களைக் கூறுக.
3. படைப்பிலக்கிய விதிகளைக் கூறுக.
4. படைப்பாளரின் ஆர்வம் எவ்வாறு இருக்க வேண்டும்.
5. படைப்பலக்கியத்தின் பயன்களைக் கூறுக.

அலகு 2

மரபுக்கவிதை

எழுத்துகளால் ஆனது அசை என்றும் அசைகளால் ஆனது சீர் என்றும் சீர்களால் ஆனது அடி என்றும் அடிகளால் ஆனது கவிதை என்றும் உணரமுடியும். சீர்களை இணைக்கும் முறையில் ஓசை வேறுபாட்டிற்காகவும் பா வேறுபாட்டிற்காகவும் வருபவை தளை தொடை முதலான கூறுகள். எனவே யாப்புக் கவிதையாயின் அதில் எழுத்து, அசை, சீர், தளை, அடி, தொடை என்பன அமைந்திருக்கும்.

எழுத்தசை சீர்தளை அடிதொடை தூக்கோ (டு)

இழுக்கா நடையது யாப்பெனப் படுமே

என்று யாப்பருங்கலம், இலக்கணம் கூறுகிறது. அசை, சீர், தளை, அடி, தொடை ஆகியன பற்றிய சில இன்றியமையாத செய்திகளை அறிந்து கொள்வோம்.

(1) அசை

தமிழின் 247 எழுத்துக்களும் சீர்களில் இடம்பெறுகின்றன. எழுத்துகளைச் சீர்களாகச் சேர்க்கும் முறையை அசை என்கிறோம். எழுத்துகள், தனித்தும் இணைந்தும் வருவதே அசை. அசைகளை நேரசை, நிரையசை என இரண்டாக வகைப்படுத்தியுள்ளார்கள்.

நேரசை	நிரையசை
தனிக்குறில் (க,அ)	குறில் இணை (பல)
தனிக்குறில் ஒற்று (கல், அல்)	குறில் இணைஒற்று (நிறம்)
தனிநெடில் (சா.ஆ)	குறில் நெடில் (கனா)
தனிநெடில்ஒற்று (கால், ஆல்)	குறில் நெடில்ஒற்று (இரால்)

அசை பிரிக்கும் விதிகள்

- ❖ ஒரு சீரில் மட்டும் அசை பிரிக்க வேண்டும்.
- ❖ அசைகளைப் பிரிக்கையில் பொருள் பார்க்கக் கூடாது பொருள் இருக்காது.
- ❖ சந்தி பிரித்து அசை பார்க்கக் கூடாது. சந்தியோடுதான் அசை பிரிக்க வேண்டும்.
- ❖ அசையைப் பிரிக்கையில் மெய்யெழுத்தைக் கணக்கில் எடுப்பதில்லை. ஆனால் மெய்யெழுத்துதான் அசைகளைப் பிரிக்கிறது. “கற்றார்” என்ற சீரைப் பிரித்தால் கற்றார் எனப் பிரியும் “ற்” என்ற மெய்யெழுத்தே இங்கு அசை பிரிக்கிறது. ஆனால் “ற்” -க்கு மதிப்பு இல்லை. “பார்த்தான்” என்ற சீரைப் பிரித்தால் பார்த்தான் எனப் பிரியும். “ர்த்” என இரண்டு மெய்யெழுத்து வரினும் மதிப்பில்லை. ஆய்த எழுத்தும் மெய்யெழுத்தைப் போலவே எடுக்கப்படுவதில்லை. கணக்கில்.
- ❖ ஐ.ஒள ஆகிய நெட்டெழுத்துகள் ஏறிய மெய்யெழுத்துகளை நெடில்களாகக் கருத வேண்டும்.

(2) சீர்

அசையின் எண்ணிக்கையைப் பொறுத்துச் சீர் ஓரசைச் சீர், ஈரசைச் சீர், மூவசைச் சீர், நாலசைச் சீர் என்று பெயர் பெறுகிறது.

(அ) ஓரசைச்சீர்

நேரசையையும் நிரையசையையும் ஓரசைச்சீர் என்பர். ஓரசைச்சீர் வெண்பாவில் ஈற்றடியின் இறுதிச்சீராக இடம் பெறும். அதற்கு வாய்பாடு நாள், மலர் எனப்படும்.

நாள், மலர் -இரண்டுமே நேரசை நிரையசையாக நிற்கின்றன.

வெண்பா இறுதி ஓரசைச்சீரை, அசைச்சீர் என்பார்கள்.

(ஆ) ஈரசைச்சீர்

நேரசை இன்னொரு நேரசையோடும் நிரையசையோடும் இணைந்து வரும். நிரையசை, இன்னொரு நிரையசையோடும் நேரசையோடும் இணைந்து வரும். இவ்வாறு ஈரசைகள் நான்கு வரும்.

நேர் நேர்	- தேமா	} மாச்சீர்
நிரை நேர்	- புளிமா	
நிரை நிரை	- கருவியல்	} விளச்சீர்
தேமா	- கூவியம்	

மாவில் முடிவதை “மாச்சீர்” என்றும் விளத்தில் முடிவதை “விளச்சீர்” என்றும் கூறுவார்கள். தேமா, புளிமா என்பன மாமரத்தின் வகைகள். அச்சொற்களை அசை பிரித்தால் நேர்நேர், நிரைநேர் என்று வரும். கருவிளம் என்பது விளாம்பழ மரம். கூவிளம் என்பது வில்வ மரம். இவ்விரண்டு சொற்களையும் அசை பிரித்தால் நிரை நிரை, நேர் நிரை என்று வரும்.

இதந்தரு மனையி னீங்கி

இடர்மிகு சிறைப்பட் டாலும்

என்ற பாரதியாரின் பாடல் அடியில் உள்ள ஆறு சீர்களை அசைபிரித்துப் பார்ப்போம்.

இதந்+ தரு	நிரைநிரை	- கருவிளம் .
மனை+யி	நிரைநேர்	- புளிமா
னிங் +கி	நேர்நேர்	- தேமா
இடர் +மிகு	நிரைநிரை	- கருவிளம்
சிறைப்+பட்	நிரைநேர்	- புளிமா
டா+லும்	நேர்நேர்	- தேமா

கருவிளம் புளிமா தேமா

கருவிளம் புளிமா தேமா

என அவ்வடி, வாய்பாடு பெற்று ஓசை ஒழுங்கைக் காட்டுகிறது.

ஈரசைச்சீரை இயற்சீர் என்று குறிப்பிடுவார்கள். இது ஆசிரியப்பாவில் மிகுதியும் வருவதால் இதனை அகவல்சீர் என்றும் அழைப்பார்கள். ஈரசைச்சீர் வெண்பாவின் ஈற்றடியில் இறுதிச்சீராக இடம் பெறும் அதற்கு வாய்பாடு காசு,பிறப்பு என்பதாகும்.

(இ) மூவசைச்சீர்

தேமா, புளிமா, கருவிளம், கூவிளம் ஆகிய ஈரசைச்சீர் நான்குடனும் நேரசையொன்று சேர்ந்து “நேரில்” முடியும் நான்கு மூவசைச் சீர்கள் உருவாகின்றன. தேமா, புளிமா, கருவிளம், கூவிளம் ஆகிய ஈரசைச்சீர் நான்குடனும் நிரையசையொன்று சேர்ந்து “நிரையில்” முடியும் நான்கு மூவசைச் சீர்கள் வருகின்றன. நேரசையில் முடிவன “காய்ச்சீர்” என்றும் நிரையசையில் முடிவன “கனிச்சீர்” என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன .

காய்ச்சீர்

கனிச்சீர்

நேர் நேர் நேர் - தேமாங்காய்

நிரை நேர் நேர் - புளிமாங்காய்

நிரை நிரை நேர் - கருவிளங்காய்

நேர் நிரை நேர் - கூவிளங்காய்

நேர் நேர் நிரை - தேமாங்கனி

நிரை நேர் நிரை - புளிமாங்கனி

நிரை நிரை நிரை - கருவிளங்கனி

நேர் நிரை நிரை - கூவிளங்கனி

காய்ச்சீர்கள் வெண்பாவிற்கு உரியன. எனவே அவற்றை வெண்சீர்கள் எனவும் அழைப்பார்கள். கனிச்சீர்கள் வஞ்சிப்பாவிற்கு உரியன. ஆதலால் அவற்றை வஞ்சிச்சீர்கள் எனவும் அழைப்பார்கள்.

மேற்கூறிய சீர்கள் அனைத்துமே கலிப்பாவிற்கு உரியன. கலிப்பாவிற்குத் தனியாகச் சீர்கள் இல்லை. மாச்சீர் விளச்சீர் என்பன ஈரசைச்சீர்கள் என்பதையும்

“காய்ச்சீர்” “கனிச்சீர்” என்பன மூவசைச் சீர்கள் என்பதையும் நினைவில் கொள்ள வேண்டும்.

(ஈ) நாலசைச்சீர் (பொதுச்சீர்)

காய்ச்சீர் நான்கு, கனிச்சீர் நான்கு ஆகிய மூவசைச்சீர்களுடன் நேரசை சேரப் பூச்சீர் எனப்படும் நாலசைச்சீர் எட்டு ஆகும். காய்ச்சீர் நான்கு கனிச்சீர் நான்கு ஆகிய மூவசைச் சீர்களுடன் நிரையசை சேர “நிழற்சீர்” எனப்படும் நாலசைச்சீர் எட்டு ஆகும்.

பூச்சீர்

நிழற்சீர்

நேர் நேர் நேர் நிரை - தேமாந்தண்ணிழல் நிரை நிரை நேர் நிரை -கூவிளந்தண்ணிழல் நிரை நேர் நிரை நிரை- புளிமாநறுநிழல் நேர் நிரை நிரை நிரை - கூவிளநறுநிழல் நிரை நிரை நிரை நிரை - கருவிளநறுநிழல் நிரை நேர் நேர் நிரை-புளிமாந்தண்ணிழல்

நேர் நேர் நேர் நேர் - தேமாந்தண்பூ நிரை நேர் நேர் நேர் -புளிமாந்தண்பூ

நேர் நிரை நேர் நேர் - கூவிளந்தண்பூ நிரை நிரை நேர் நேர்-கருவிளந்தண்பூ

நேர் நேர் நிரை நேர்- தேமாநறும்பூ நிரை நேர் நிரை நேர்-புளிமாநறும்பூ

நேர் நிரை நிரை நேர்- கூவிளநறும்பூ நிரை நிரை நிரை நேர்-கருவிளநறும்பூ

நிரை நிரை நேர் நிரை - கருவிளந்தண்ணிழல் நேர் நேர் நிரை நிரை-தேமாநறுநிழல்

செய்யுளில் பொதுச்சீர்களான நாலசைச்சீர்கள் பெரும்பாலும் இடம் பெறுவதில்லை.

(3) தளை

சீர்களை ஒன்றுடன் ஒன்று சேர்ப்பதைத் “தளை” என்பார்கள். தளைதல் என்றால் கட்டுதல் என்று பொருள். இரண்டு சீர்களை ஒன்றாகக் கட்டுதல் தளை என்றாகிறது. பாட்டில் முதலில் இருக்கின்ற ஒரு சீருடன் (நின்ற சீர்) வரும் சீரின் முதல் அசை ஒன்றுதலையும் ஒன்றாமையையும் தளை என்பார்கள். நின்ற சீரின் ஈறு நேரசையாக இருந்து வரும் சீரின் முதலசை நிரையசையாக வந்தும் பொருந்தினால் ஒன்றிய சீராகும். அவ்வாறின்றி நேருக்கு முன் நிரையும் நிரைக்கு முன் நேரும் வந்து

பொருந்தாவிட்டால் ஒன்றாத சீராகும். இவ்வாறு செய்யுளில் வரும் தளைகள் ஏழு. அவற்றைக் காண்போம்.

(1) நேரொன்றாசிரியத் தளை - மாமுன் நேர் (ஈரசைச்சீர்)

தேமாச்சீர், புளிமாச்சீர் ஆகிய ஆசிரியச்சீர் முன் நேரசை வருதல்.

“போது சாந்தம் பொற்ப ஏந்தி

என்பதில் உள்ள முதற்சீர் பேரூது-நேர் நேர்யூதேமா, வரும் சீரான சாந்தம் என்பதன் முதல்அசை “சா” . நேரசை. மாமுன் நேர் வருவதால் இது நேரொன்றாசிரியத்தளை.

(2) நிரையொன்றாசிரியத் தளை (ஈரசைச்சீர்) விளமுன்நிரை

கருவிளச்சீர் கூவிளச்சீர் ஆகிய ஆசிரியச்சீர்கள் முன் நிரையசை வருதல்.

“அணிநிழல் அசோகமர்ந் தருள்நெறி நடாத்திய

என்பதிலுள்ள முதற்சீர் அணிநிழல்-நிரையூர் கருவிளம். வரும் சீரான “அசோகமர்ந்” என்பதன் முதல் அசை “அசோ” நிரையசை. விளமுன் நிரை வருவதால் இது நிரையொன்றாசிரியத் தளை.

(3) வெண்சீர் வெண்டளை - காய்முன் நேர் (முவசைச்சீர்)

தேமாங்காய் புளிமாங்காய் கூவிளங்காய் கருவிளங்காய் என்னும் வெண்பாச்சீர்களுக்கு முன்னே நேரசை வருதல்.

யாமெய்யாக் கண்டவற்று ளில்லை

என்பதில் உள்ள முதற்சீர் யாமெய்யாக்- நேர் நேர் -தேமாங்காய். வரும் சீரான “கண்டவற்று”வின் முதல் அசை “கண்”-நேர், காய் முன் நேர் வருவதால் இது வெண்சீர் வெண்டளை.

(4) இயற்சீர் வெண்டளை - மாமுன் நிரை, விளமுன்னேர் (ஈரசைச்சீர்)

ஆசிரியத் தளைகளுக்கு நேர்மாறாக அமைவது இயற்சீர் வெண்டளை, நேரொன்றாத நிரையொன்றாத ஆசிரியத்தளைகள், வெண்சீர் வெண்டளைகள் ஆகின்றன

(அ) மாமுன் நிரை

அகர முதல எழுத்தெல்லாம்

என்பதில் உள்ள முதற்சீர் அக+ர - நிரை நேர்=புளிமா வரும் சீர், முதல் என்பதன் முதல் அசை “மு” - நிரை. மாமுன் நிரை வருதலால் இயற்சீர் வெண்டளை.

(ஆ) விளமுன்னேர்

மலர்மிசை ஏகினான் மாண்டி சேர்ந்தார்.

என்பதில் உள்ள நின்ற சீரான முதற்சீர் மலர்மிசை = கருவிளம். வரும் சீரில் “ஏகினான்” என்பதன் முதலசை “ஏ” நேர். விளமுன் நேர் வருவதால் இயற்சீர் வெண்டளை.

(5) ஒன்றிய வஞ்சித்தளை - கனிமுன் நிரை (முவசைச்சீர்)

தேமாங்கனி, புளிமாங்கனி, கருவிளங்கனி, கூவிளங்கனி ஆகிய சீர்கள் முன் நிரைவருதல்.

தண்டாமரைத் தனிமலர்மிசை

என்பதில் உள்ள நின்ற சீரான முதற்சீர் தண்+டா+மரை - நேர் நேர் நிரை = தேமாங்கனி, வரும் சீரில் தனிமலர்மிசை என்பதன் முதலசை தனி - நிரை: கனிமுன் நிரை வருவதால் ஒன்றிய வஞ்சித்தளை.

(6) ஒன்றாத வஞ்சித்தளை - கனிமுன்னேர் (முவசைச்சீர்)

வானோர்தொழ வண்டாமரைச்

என்பதில் நின்ற சீரான முதற்சீர் வா +னோர் +தொழ - நேர் நேர் நிரை = தேமாங்கனி. வரும் சீர் “வண்டாமரைச்” என்பதன் முதலசை “வண்” நேரசை. கனிமுன் நேர் வருதலால் ஒன்றாத வஞ்சித்தளை.

(7) கலித்தளை - காய்முன் நிரை (மூவசைச்சீர்)

காய்ச்சீரான வெண்சீரின் முன் நிரைவருதல் கலித்தளை.

செல்வப்போர்க் கதக்கண்ணன் செயிர்த்தெறிந்த சினவாழி

என்பதில் நின்ற சீரான முதற்சீரில் செல் +வப் +போர்க் - நேர் நேர் நேர் - தேமாங்காய். வரும் சீரான கதக்கண்ணன். என்பதன் முதலசை “கதக்” நிரை, காய்முன் நிரை வருதலால் கலித்தளை.

தளை 1. மற்றும் 3	- நேர்முன்னேர்
தளை 2. மற்றும் 5	- நிரைமுன்னிரை
தளை 4 (அ) மற்றும் 7	- நேர்முன்னிரை
தளை 4 (ஆ) மற்றும் 6	- நிரைமுன் நேர்
தளை 1, மற்றும் 2	- ஆசிரியப்பா
தளை 3.மற்றும் 4	- வெண்பா
தளை 5. மற்றும் 6	- வஞ்சிப்பா
தளை 7 - கலிப்பா	

ஆசிரியத் தளைகள் இரண்டும் அகநானூறு, புறநானூறு, சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, பெருங்கதை ஆகிய இலக்கியங்களில் வந்துள்ளன. வெண்டளைகள் இரண்டும் திருக்குறள், நாலடியார், நளவெண்பா ஆகியவற்றில் வந்துள்ளன. வஞ்சித்தளைகள் இரண்டும் மதுரைக்காஞ்சி, பட்டினப்பாலை ஆகியவற்றில் விரவி வந்துள்ளன.

(4) அடி

அடி என்பது செய்யுளுக்குரியது. “வரி” என்பது உரைநடைக்குரியது. அடி என்பது பல சீர்களால் அமைவது. அடுத்து நடப்பதால் அடியெனப்படுகிறது. பாட்டு நடப்பதற்கு இது உதவுகிறது. செய்யுளில் ஓர் அடி பல வரிகளாகவும் எழுதப்படும்.

“பா” என்பதில் குறைந்தது இரண்டு அடிகளாவது வரும். ஓரடியில் அமைவன நூற்பாக்கள் சூத்திரங்கள் ஆகியன.

ஓர் அடியில் இரண்டு சீர் முதலாகப் பல சீர்கள் வரும். அடியில் வரும் சீர்களின் எண்ணிக்கையைக் கொண்டு அடிக்குப் பெயரிடுகின்றனர்.

இரண்டு சீர் - குறளடி

மூன்று சீர் - சிந்தடி

நான்கு சீர் - அளவடி (அ) நேரடி

ஐந்து சீர்- நெடிலடி

ஆறு, ஆறுசீருக்கு மேல் - கழிநெடிலடி

(5) தொடை

அடிகளிலும் சீர்களிலும் எழுத்துக்கள் ஒன்றுபடுமாறு தொடுப்பது தொடை அது எதுகை, மோனை, இயைபு, முரண், அளபெடை, அந்தாதி, இரட்டைத் தொடை, செந்தொடை என எட்டு வகையாக உள்ளது. தொடைகள் கவிதைக்கு ஓசையின்பத்தையும் அழகையும் ஆழத்தையும் தருகின்றன.

(1) எதுகை

அடிகளின் இரண்டாம் எழுத்துகள் ஒன்றிவரத் தொடுப்பது.

குழலினி தியாழினி தென்பதம் மக்கள்

மழலைச் சொல்கேளா தவர்

(2) மோனை

சீர்களில் முதலாம் எழுத்துகள் ஒன்றி வரத்தொடுப்பது.

சில்லென்று பூத்த சிறுநெருஞ்சிக் காட்டுடே

(3) இயைபு

அடிகளில் இறுதி எழுத்துகள் ஒன்றி வரத்தொடுப்பது.

இல்லறம் என்பதோர் இனிமையின் எல்லை

இதைவிட மக்களுக் கின்பமும் இல்லை

(4) முரன்

சொல்லோ பொருளோ முரண்படத் தொடுப்பது

இரும்பின் அன்ன கருங்கோட்டுப் புன்னை

பொன்னின் அன்ன நுண்டா திறைக்கும்

(5) அளபெடை

அடி தோறும் அளபெடை வரத் தொடுப்பது.

ஓஓதல் வேண்டும் ஒளிமாழ்குஞ் செய்வினை

ஆஅது மென்னு பவர்

(6) அந்தாதி

ஓர் அடியின் ஈற்றில் நிற்கும் எழுத்தோ அசையோ சீரோ, அடியோ அடுத்த அடிக்குத் தொடக்கமாக வருவது அந்தாதி.

உலகுடன் விளக்கும் ஒளிதிகழ் அவிர் மதி

மதிநலன் அழிக்கும் வளங்கெழு முக்குடை

(7) இரட்டைத்தொடை

ஓர் அடியில் முதலில் வந்த சொற்களே அந்த அடி முழுவதும் திரும்ப வருதல்.

ஓக்குமே ஓக்குமே ஓக்குமே ஓக்கும்

விளக்கினுச் சீறெரி ஓக்குமே ஓக்கும்

குளக்கொட்டிப் பூவின் நிறம்

(8) செந்தொடை

மேலே சொன்ன தொடைகள் எவையும் பொருந்தி வராமல் எழுதுவது செந்தொடை,

தொடைகள் எட்டில் எதுகையும் மோனையுமே முக்கியமானவை. அவற்றைப் பற்றிக் கொஞ்சம் விரிவாகப் பார்ப்போம். எதுகையும், மோனையும் நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் நிறைய உள.

சில்லென்று பூத்த சிறுநெருஞ்சிக் காட்டுடே

நில்லென்று கூறி நிறுத்திவழி போனீரே

என்ற பாடலில் எதுகை மோனை அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். இதை எகனை மொகனை என்று நாட்டுப்புற மக்கள் கூறுவர்.

எதுகை (Rhyme)

தமிழ்க் கவிதைகளில் அடியின் தொடக்கச் சீர்களில் எதுகை இருக்கும். அடியை வேறுபடுத்தி உணர எதுகை உதவுகிறது, அடிகளில் இரண்டாம் எழுத்து ஒரே மாதிரியாக அமைவது போல முதல் எழுத்து குறிலாக இருப்பின் அடுத்த அடியிலும் குறில் இருக்க வேண்டும். நெடிலாக இருப்பின் நெடிலாக இருக்க வேண்டும். மாத்திரை அளவு, மாறி இருக்கக் கூடாது. கட்டு என்பதற்குப் பட்டு வருமேயொழிய பாட்டு எதுகையாக வராது.

குறள் வெண்பாவிற்கு இரண்டடிகளிலும் எதுகை வரும். வெண்பாவில் நாலடிகளுக்கும் ஒரே எதுகையும் இரண்டடிகளுக்கும், தனிச் சொல்லுக்கும் ஓர் எதுகையும், மற்ற இரண்டு அடிகளுக்கு ஓர் எதுகையும் வரும். விருத்தங்களுக்கு நாலடிகளிலும் எதுகை வரும். மெல்லின எழுத்துகள் எதுகையாக வரின் மெல்லின எதுகை என்றும் இடையின எழுத்து வரின் இடையின எதுகை என்றும் அழைக்கப்படும். ஓர் உயிர்மெய் எழுத்தின் வருக்கங்கள் (கா,கி,கீ,கு,கூ என்பது போல வரின் வருக்க எதுகை எனப்படும்.

மோனை (Alliteration)

மோனையில்லாத பாட்டில் இனிமை குறைவாக இருக்கும். நாட்டுப் புறப் பாடல்களில் மோனை உயிர்நாடியாக உள்ளது (மாமன் அடிச்சானோ? மல்லிகைப்பு செண்டாலே!) பழமொழிகளிலும் மோனை நிறைந்துள்ளது (கூழ் குடித்தாலும் கூட்டாய்க் குடிக்க வேண்டும்). சீர்களில் மோனை வரின் சீர் மோனை என்றும் பாடலின் அடிகள் அனைத்திலும் முதலெழுத்து ஒரே எழுத்தாக வரின் அடிமோனை என்றும் அழைப்பர். சீர்களில் வரும் போது எல்லாச் சீர்களிலும் மோனை வரலாம். ஒன்று இரண்டு குறைந்தும் மாறி மாறியும் வரலாம்.

ஓசை

அகவற்பா	அகவலோசை
வெண்பா	செப்பலோசை
வஞ்சிப்பா	தூங்கலோசை
கலிப்பா	துள்ளலோசை

அகவல் என்பது அகவிக் கூறுகின்ற ஓசையைக் கொண்டது. செப்பல் என்பது சொல்லுகின்ற ஓசையைக் கொண்டது. தூங்கல் என்பது ஒரே சீராகச் செல்லும் ஓசையைக் கொண்டது. துள்ளல் என்பது இடையிடையே உயர்ந்து தாழ்ந்து செல்லும் ஓசையைக் கொண்டது. தளைகளைப் பொறுத்து ஓசைகள் வேறுபடுகின்றன .

அகவற்பா - ஓசை

நேரொன்று ஆசிரியத் தளையால் பாடல் அமைந்தால் ஏந்திசை அகவலோசை கிடைக்கும். நிரையொன்று ஆசிரியத் தளையால் பாடல் அமைந்தால் தூங்கிசை அகவலோசை கிடைக்கும். இரண்டு தளைகளும் கலந்துவந்தால் ஒழுகிசை அகவலோசை கிடைக்கும்.

வெண்பா - ஓசை

எல்லாம் காய்ச்சீர்களாக (வெண்சீர் வெண்டளை) இருந்தால் ஏந்திசைச் செப்பலோசை வரும். இயற்சீரில் (ஈரசை) வெண்பா முடிந்தால் தூங்கிசைச் செப்பலோசை வரும். இயற்சீரும் வெண்சீர் வெண்டளையும் கலந்து வந்தால் ஒழுகிசைச் செப்பலோசை வரும்.

பாவகையும் இனமும்

பாவகை நான்கு எனினும் ஆசிரியப்பாவும் வெண்பாவுமே பெருவழக்காக உள்ளன. வஞ்சிப்பா, ஆசிரியப்பா போன்றது என்பதாலும் கலிப்பா, வெண்பா போன்றது என்பதாலும் இவ்விருவகைப் பாக்களின் இன்றியமையாமையை உணரலாம்.

ஆசிரிய நடைத்தே வஞ்சி ஏனை

வெண்பா நடைத்தே கலியென மொழிப

என்பதும் இதனை உறுதிப்படுத்துகிறது. எனவே ஆசிரியப்பா வெண்பா ஆகியவற்றின் வகைகளை எடுத்துக்காட்டுகளுடன் பார்ப்போம்.

1. ஆசிரியப்பா

பிற்காலத்துக் காப்பியங்களிலும் பிறவகை நூல்களிலும் புலவர்கள் பெரும்பாலும் ஆசிரிய விருத்தங்களையே ஆண்டிருக்கிறார்கள்.

சங்க காலத்தில் ஆசிரியப்பாக்கள் மிகுதியாக இருந்தன. ஆசிரியப்பா, அகவல் எனப்பட்டது. அகவல் என்றால் அழைப்பது ஒருவரை அழைப்பதற்கேற்ற நடையமைப்பை உடையது. ஆசிரியப்பாவில் பெரும்பாலும் ஈரசைச்சீர்களே வரும். ஆசிரியச்சீரை அகவற்சீர் என்பார்கள். அதனை இயற்சீர் என்றும் கூறுவர், ஆசிரியப்பாவில் கனிச்சீர் ஒழிந்த எட்டுச் சீரும் வரும். இருவகை வஞ்சித்தளை ஒழிந்த ஏனை ஐந்து தளையும் வரும். நெடிலடியும் கழிநெடிலடியும் அல்லாத மூன்று வகை அடிகளும் வரும். ஏகாரத்தில் முடியும்.

ஆசிரியப்பாவின் ஒவ்வோர் அடியும் நான்கு ஈரசைச் சீர்களால் அமைந்திருக்கும். இடையிலே காய்ச்சீர் - நேரில் முடியும் மூவசைச் சீர்கள் வரலாம்.

அகவல் மூன்றடி முதல் பல அடிகளாய் வரும்.

வாழிய செந்தமிழ் வாழ்கநற் றமிழர்

வாழிய பாரத மணித்திரு நாடு

இன்றெமை வருத்தும் இன்னல்கள் மாய்க

நன்மைவந் தெய்துக தீதெலாம் நலிக...

அகவலில் மூன்றாவது சீரில் மோனை வந்தால் நலம்.

ஆசிரியப்பா வகைகள்

- ❖ எல்லா அடிகளும் நாற்சீராய் (அளவடி) அமைவது நிலை மண்டில ஆசிரியப்பா.
- ❖ எல்லா அடியும் அளவடியாக வந்து கடைசி அடிக்கு முந்தைய அடி மூன்று சீர்கள் அமைய, நான்கடியாக இருப்பது நேரிசையாசிரியப்பா.
- ❖ நடுநடுவே இரண்டு சீர் அடிகள் (குறளடி) வருவது இணைக் குறளாசிரியப்பா.
- ❖ எல்லா அடிகளுமே நாற்சீராக அமைய எந்த அடியை எங்கே மாற்றினாலும் பொருள் மாறாமல் இருப்பது அடிமறி மண்டில ஆசிரியப்பா. இதில் ஒவ்வொரு அடியிலும் பொருள் முற்றுப்பெறும்.

இவற்றில் பொழிப்பு மோனை வேண்டும். இவற்றிலுள்ள சிந்தடிகள் முதல் சீரிலும் மூன்றாம் சீரிலும் மோனை பெறும். அடியெதுகை வரவேண்டும்.

1. நிலைமண்டில ஆசிரியப்பா

வேரல் வேலி வேர்கோட் பலவின்

சாரல் நாட செவ்வியை யாகுமதி

யார.: தறிந்திசி னோரே சாரற்

சிறுகோட்டுப் பெரும்பழம் தூங்கி யாங்கிவள்

உயிர்தவச் சிறிது காமமோ பெரிதே

எல்லா அடியும் நாற்சீர் பெற்று அளவொத்து வருவதால் இது நிலை மண்டில ஆசிரியப்பா.”

நிலத்தினும் பெரிதே வானினு முயர்ந்தன்று

நீரினு மாரள வின்றே சாரல்

கருங்கோற் குறிஞ்சிப் பூக்கொண்டு

பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடனொடு நட்பே

ஈரசைச்சீர்களும், காய்ச்சீர்களும் வந்து, ஈற்றயலடி முச்சீராக வந்தமையால் இது நேரிசை ஆசிரியப்பா

(3) இணைக்குறள் ஆசிரியப்பா

நீரின் தண்மையுந் தீயின் வெம்மையும்

சாரச் சார்ந்து

தீரத் தீரும்

சாரல் நாடன் கேண்மை

சாரச் சாரச் சார்ந்து

தீரத் தீரத் தீர்பொல் லாவே

முதலடியும் ஈற்றடியும் நாற்சீராகவும் இடையில் இருசீரும்“ முச்சீரும் வந்தால் இது இணைக்குறள் ஆசிரியப்பா.

(4) அடிமறிமண்டில ஆசிரியப்பா

(அ) சூரல் பம்பிய சிறுகான் யாறே சூர மகளிர் ஆரணங் கினரே சாரல் நாட நீவர லாறே

(ஆ) தாய்மொழி வளர்த்தல் தமிழர்தம் கடனே வாய்மொழி புரத்தல் மற்றவர் கடனே காய்மொழி தவிர்த்தல் கற்றவர் கடனே ஆய்மொழி புணர்த்தல் அறிஞர்தங் கடனே

இவற்றில் எதை எங்கே வைத்துப் பாடினாலும் பொருள் மாறாது. அடியை எப்படிக்
மறித்துப் போடலாம். எனவே இது அடிமறிமண்டில ஆசிரியப்பா.

ஆசிரிய விருத்தம்

கழிநெடிலடி நான்கு வரவேடது ஆசிரிய விருத்தம். நாகழிநெடில் அளவொத்
வேண்சீர்த்தடின வரலாம். 14சீர் வரை வரும். 6,7,8,12,14 சீர் நெடிலடிகளே
கொள்ளத்தக்கவை. 6,7,8 சீர்களுடன் வருவதே சிறப்புடையது. 14 சீருக்கும் மேற்பட்டு
வருவது உரைநடையாக இருக்கும். 192 சீர்கள் வர இராமலிங்க அடிகளார் திருவடிப்
புகழ்ச்சி பாடியுள்ளார். பொதுவாக எட்டுச் சீர்களுக்கு மேல் பாடுவது ஓசை தட்டும்.
தொல்காப்பியர் கொச்சகம் என்றது விருத்தம் எனலாம். சிலப்பதிகார ஆற்றுவரிப்
பாடல் கொச்சகம் எனப்படுகிறது. அது விருத்தத்துள் அடங்குகிறது.

ஆறு முதலா எண்சீர் காறும்

கூறும் நான்கடி ஆசிரிய விருத்தம்

என்று யாப்பருங்கல விருத்தி கூறுகிறது.

(ஐ) அறுசீர் ஆசிரிய விருத்தம்

அ. விளம் மா தேமா விளம் மா தேமா

இந்த வாய்பாட்டால் ஒருவகை அறுசீர் விருத்தம் வரும். விருத்தத்திற்கு
எதுகை வேண்டும். முதல் சீரிலும் நான்காம் சீரிலும் மோனை வேண்டும். வரி மடக்கி
அரையடி அரையடியாக எழுத வேண்டும். முதலடியின் முதல் சீர் கூவிளங்காய் எனில்
மற்றைய அடிகளின் முதல் சீரும் அவ்வாறே அமைய வேண்டும் கருவிளமாயின்
கருவிளம். முதற் சீர் கூவிளங்காயாக இருப்பினும் நான்காம் சீர் கருவிளங்காயாகவும்
இருக்கலாம். 3 ஆம் சீரும் 6 ஆம் சீரும் தேமாச்சீராக இருக்க வேண்டும். 2 ஆம்
சீரும் 5 ஆம் சீரும் தேமாவாகவோ புளிமாவாகவோ இருக்கலாம்.

தண்டலை மயில்கள் ஆடத்

தாமரை விளக்கம் தாங்கக்

கொண்டல்கள் முழுவின் ஏங்கக்

சுவளைகண் விழித்து நோக்கத்

தெண்டிரை எழினி காட்டத்

தேம்பிழி மகர யாழின் வண்டுகள் இனிது பாட

மருதம்வீற் றிருக்கும் மாதோ

(ஆ) மா மா காய் மா மா காய்

இல்லாப் பொருளுக் கேங்காமல்

இருக்கும் பொருளும் எண்ணாமல்

எல்லாம் வல்ல எம்பெருமான்

இரங்கி அளக்கும் படிவாங்கி

நல்லார் அறிஞர் நட்பையும் நீ

நாளும் நாளும் நாடுவையேல்

நில்லா உலகில் நிலைத்தசுகம்

நீண்டு வளரும் நிச்சயமே.

இப்படி அமைகிற விருத்தம் படிக்க இனிமையாக இருக்கும்.

(இ) காய் காய் காய் காய் மா மா

முதலடி முதற்சீர் தேமாங்காய் எனில் மற்றைய அடிகளிலும் தேமாங்காய் வரவேண்டும்.

நான்கு சீரை ஒருவரியாகவும் இரண்டு சீரை ஒரு வரியாகவும் வைத்தால் நன்றாக இருக்கும். மோனை முதல் சீரிலும் ஐந்தாம் சீரிலும் வரவேண்டும்.

யாமறிந்த மொழிகளிலே தமிழ் மொழிபோல் இனிதாவ

தெங்கும் கானோம்

பாமரராய் விலங்குகளாய் உலகனைத்தும் இகழ்ச்சிசொலப்

பான்மை கெட்டு

நாமமது தமிழெரென்க் கொண்டிங்கு வாழ்ந்திடுதல்

நன்றோ? சொல்வீர்

தேமதுரத் தமிழோசை உலகமெலாம் பரவும்வகை

செய்தல் வேண்டும்.

(ஈ) அறுசீர்களும் மாச்சீர்களாக வருதல்

நீடுந் தரங்கம் இரங்கு நிறைசீர் நிலையே யன்றிப்

பாடுஞ் சுரும்புண் கழுநீர் பைந்தாட் குமுதம் பதுமம்

கோடும் பூத்த என்னக் கொடியேர் இடையார் குழையும்

தோடும் கிடந்த வதனத் தொகையாற் பொலிவ சோலை

(2) எழுசீர் ஆசிரிய விருத்தம்

விளம் மா விளம் மா விளம் விளம் மா

4 சீர் ஒரு வரியாகவும் 3 சீர் மற்றொரு வரியாகவும் மடக்கி எழுத வேண்டும்.

நலிதரு சிறிய தெய்வமென் றையோ

நாட்டிலே பலபெயர் நாட்டிப்

பலிதர ஆடு பன்றிகுக் குடங்கள்

பலிக்கடா முதலிய உயிரைப்

பொலிவுறக் கொண்டே போகவுங் கண்டே

புந்திநொந் துளம்நடுக் குற்றேன்

கலியுற சிறிய தெய்வவெங் கோயில்

கண்டகா லத்திலும் பயந்தேன்.

(3) எண்சீர் ஆசிரிய விருத்தம்

அ. காய் காய் மா தேமா காய் காய் மா தேமா

நான்காம் சீரும் எட்டாம் சீரும் தேமாவாக வர வேண்டும். இரண்டு வரிகளாக மடக்கி எழுத வேண்டும். முதற் சீரிலும் ஐந்தாம் சீரிலும் மோனை வேண்டும்.

‘ஆவீன மழைபொழிய இல்லம் வீழ

அகத்தடியாள் மெய்நோவ அடிமை சாவ

மாவீரம் போகுமென்று விதைகொண் டோட

வழியிலே கடன்காரர் மறித்துக் கொள்ளச்

சாவோலை கொண்டொருவன் எதிரே செல்லத்

தள்ள வொண்ணா விருந்துவரச் சர்ப்பம் தீண்டக்

கோவேந்தன் உழுதுண்ட கடமை கேட்கக்

குருக்களோ தட்சணைகள் கொடுவென் றாரே”

(ஆ) காய் காய் காய் மா காய் காய் காய் மா

4 ஆம் சீரும் 8 ஆம் சீரும் தேமா (அ) புளிமாவாக வர வேண்டும்.

நாப்பிளக்கப் பொய்யுரைத்து நவநிதியம் தேடி

நலமொன்றும் அறியாத நாரியரைக் கூடிப்

பூப்பிளக்க வருகின்ற புற்றீசல் போலப்

புலபுலெனக் கலகலெனப் புதல்வர்களைப் பெறுவீர்

காப்பதற்கும் வகையறியீர் கைவிடவும் மாட்டீர்

கவர் பிளந்த மரத்துளையில் கால்நுழைத்துக் கொண்டே

ஆப்பதனை அசைத்துவிட்ட குரங்கதனைப்போல

அகப்பட்டீர் கிடந்துழல அகப்பட்டீர் நீரே

(இ) எல்லாம் சீரும் விளச்சீராய் வருவது

இருளினும் வெளியினும் அருளினும் தெருளினும்

இன்பமே அடையினும் துன்பமே மிடையினும்

ஒருவர்முன் புகழினும் இருவர்பின் இகழினும்

ஊன்றந் தழியினும் யான்மறந் தொழிவனோ சு

ருதிநின் றோலிடும் கரதலம் நாலொடும்

துவளுநூல் மார்பமும் பவளவாய் மூரலும்

திருவரங் கேசர்தஞ் சுருள்கருங் கேசமும்

செய்யநின் முடியுமத் துய்யசே வடியுமே“

வெண்பா

வெண்பாவில் இயற்சீர் நான்கும் வரும். தளைகளில் இயற்சீர் வெண்டளையும் வெண்சீர் வெண்டளையும் மட்டும் வரும். ஈற்றடி சிந்தடியாகவும் ஏனையடிகள் அளவடியாகவும் வரும். வெண்பா நாள், மலர், காசு, பிறப்பு என்னும் வாய்பாட்டால் முடியும்.

வெண்பாவில் கனிச்சீர் நான்கும் வரக் கூடாது. அடிகளில் அளவடி சிந்தடி மட்டுமே வரவேண்டும்.

வகை

ஈரடி வெண்பா

குறள் வெண்பா

மூவடி வெண்பா

சிந்தடி வெண்பா

நாலடி வெண்பா

அளவியல் வெண்பா

பலவடி வெண்பா

ப.:றொடை வெண்பா (12 அடி வரை)

பன்னீரடியில் மிக்கது

கலிவெண்பா

(1) குறள் வெண்பா

வெள்ளத் தனைய மலர்நீட்டம் மாந்தர்தம்

உள்ளத் தனைய துயர்வு

உள்ளத்தால் பொய்யா தொழுகின் உலகத்தார்

உள்ளத்து ளெல்லா முளன்

என்பவை குறள் வெண்பாக்கள்.

திருக்குறள், குறள் வெண்பாவால் ஆன நூல். குறள் வெண்பாவின் அளவடிகளில் பொழிப்பு மோனை வர வேண்டும். சிறுபான்மை ஒருஉ மோனையும் வரலாம். சிந்தடியாகிய ஈற்றடியிலும் பொழிப்பு மோனை வருவது சிறப்புடையது. (முதல் சீரும் மூன்றாம் சீரும் முதலெழுத்து ஒன்றுவது பொழிப்பு மோனை. முதல் சீரும் நான்காம் சீரும் முதலெழுத்து ஒன்றுவது ஒருஉ மோனை)

(2) சிந்தியல் வெண்பா

குறள் வெண்பா விட ஓரடி மிக்கு வருவது சிந்தியல் வெண்பா. மூன்றடிகளில் முதலிரண்டு அடிகளில் நான்கு சீரும். இறுதியடியில் மூன்று சீரும் வரும். அதன் இறுதிச் சீர். நாள், மலர், காசு, பிறப்பு என முடியும். மோனை, எதுகை வேண்டும். முதல் மற்றும் மூன்றாம் சீரில் மோனை வேண்டும். வெண்டளை பிறழக் கூடாது. இது இன்னிசைச் சிந்தியல் வெண்பா, நேரிசைச் சிந்தியல் வெண்பா என இருவகைப்படும். மூன்றடிக்கும் ஒரே வகையான எதுகை வரலாம் மாறியும் வரலாம். இரண்டாம் அடியில் தனிச் சொல் பெறாமல் வருவது இன்னிசைச் சிந்தியல் வெண்பா தனிச்சொல் பெற்று வருவது நேரிசைச் சிந்தியல் வெண்பா. இன்னிசைச் சிந்தியல் வெண்பா ஒரு பொருள்மேல் மூன்றடுக்கியும் வரும்.

இன்னிசைச் சிந்தியல் வெண்பா

கண்ணன் அடியே கருதி வணங்குபவர்

எண்ணமெலாம் எண்ணியவா றீடேறும் என்பதனைத்

திண்ணமாய் நெஞ்சே தெளி

நேரிசைச் சிந்தியல் வெண்பா

நல்லார் உறவால் நலம் பெருகும் நாடோறும்

அல்லார் உறவால் அறந்தேயும் - பொல்லார்

தொடர்விடுதல் மேலாந் துணை

(3) அளவியல் வெண்பா

(அ) இன்னிசை வெண்பா

இதில் நான்கடிகள் வரும். முதல் மூன்று அடிகளில் நான்கு சீரும் நாலாவது அடியில் மூன்று சீரும் வரும். நான்கு அடிகளில் எதுகையும் முதல் சீரிலும் மூன்றாம் சீரிலும் மோனையும் வேண்டும். ஈற்றுச்சீர் நாள், மலர், காசு, பிறப்பு என்ற வாய்பாட்டில் முடியும். செப்பலோசை வேண்டும்.

கள்ளமென் பார்க்குத் துயிலில்லை காதலிமாட்

டுள்ளம்வைப் பார்க்குந் துயிலில்லை ஒண்பொருள்

செய்துமென் பார்க்குந் துயிலில்லை அப்பொருள்.

காப்பார்க்கு மில்லை துயில்

(ஆ) நேரிசை வெண்பா

நான்கடிகளில், முதல் மூன்று அடிகளில் நான்கு சீரும் ஈற்றடியில் மூன்று சீரும் வரவேண்டும். ஒரே எதுகை வரலாம். முதலிரண்டு அடிகளுக்கு ஓர் எதுகை, பின்னிரண்டு அடிகளுக்கு ஓர் எதுகை எனவும் வரலாம். இரண்டாவது அடியின் நான்காம் சீர் தனிச்சீராய் (தனிச் சொல்லாக) இருக்கும். இது முதலிரண்டு அடியின் எதுகை பெறும். செப்பலோசை குறையக்கூடாது. வெண்பாவிற்றுகரிய தளை வரவேண்டும். இறுதிச் சீர் நாள், மலர், காசு, பிறப்பு கொண்டு எழுத வேண்டும்.

முந்தித் தவங்கிடந்து முந்நாறு நாட்சுமந்து

அந்திபக லாச்சிவனை ஆதரித்துத் - தொந்தி

சரியச் சுமந்துபெற்ற தாயார் தமக்கோ

எரியத் தழல்முட்டு வேன்!

(4) ப.:றொடை வெண்பா

பல; + தொடை - வெண்பா எனப் பிரியும்.

இது நேரிசை வெண்பா போல இன்னிசை வெண்பா போல அமைந்தது. பல அடிகளால் வருவது. இதில் 5 அடிகள் முதல் 12 அடிகள் வரை வரும். இதில் ஈற்றடி தவிர எல்லா அடிகளும் நான்கு சீர்கள் வரும். ஈற்றடி சிந்தடியாக இருக்கும். ஒரே வகை எதுகை வரலாம். ஈற்றுச்சீர் வெண்பா போல முடியும். முதல் சீரிலும் மூன்றாம் சீரிலும் மோனை வரலாம். வெண்டளை பிறழ்க்கூடாது. செப்பலோசை வேண்டும். நேரிசைப் ப.:றொடை வெண்பா, இன்னிசைப் ப.:றொடை

வெண்பா என இருவகைப்படும். தனிச்சீர் பெற்று வருவது நேரிசைப் ப.:றொடை வெண்பா, இரண்டடி எதுகையும் இரண்டடிக்கொருமுறை தனிச் சொல்லும் பெற்று வராதது இன்னிசைப் ப.:றொடை வெண்பா.

(5) கலிவெண்பா

இது தூது, உலா, மடல் எழுத ஏற்றது. இதில் பல அடிகள் வரலாம். இரண்டிரண்டு அடிகளுக்கு எதுகை வேண்டும். ஈற்றடி சிந்தடியாக இருக்க வேண்டும். ஈற்றுச்சீர் வெண்பா போல அமைய வேண்டும். முதற் சீரிலும் மூன்றாம் சீரிலும் மோனை வேண்டும். வெண்டளை பிறழ்தல் கூடாது. செப்பல் நடைவேண்டும். கலிவெண்பாவில் நேரிசை இன்னிசை என இருவகைகள் உண்டு. நேரிசைக்குத் தனிச் சொல் வரும். ஆனால் இன்னிசைக்குத் தனிச் சொல் வேண்டியதில்லை.

சுடர்த்தொட! கேளாய் தெருவில்நா மாடும்

மணற்சிற்றில் காலிற் சிதையா அடைச்சிய

கோதை பரிந்து வரிப்பந்து கொண்டோடி
 நோதக்க செய்யும் சிறுபட்டி மேலோர்நாள்
 அன்னையும் யானும் இருந்தேமா இல்லீரே
 உண்ணுநீர் வேட்டேனென வந்தாற் கன்னை
 அடர்பொற் சிரகத்தால் வாக்கிச் சுடரிழாய்
 உண்ணுநீர் ஊட்டிவா வென்றா ளெனயானும்
 தன்னை யறியாது சென்றேன்மற் றென்னை
 வளைமுன்கை பற்றி நலியத் தெருமந்திட்டு
 அன்னாய் இவன்ஒருவன் செய்ததுகாண்! என்றேனா
 அன்னை அலறிப் படர்தரத் தன்னையான்
 உண்ணுநீர் விக்கினான் என்றேனா அன்னையும்
 தன்னைப் புறம்பழித்து நீவமற் றென்னைக்
 கடைக்கணாற் கொல்வான் போல்நோக்கி
 நகைக்கூட்டம் செய்தானக் கள்வன் மகன்.

என்பது நேரிசைக் கலிப்பா. தமிழ்விடுதூது, மூவருலா ஆகியவை நேரிசைக் கலிவெண்பாக்கள். “சஞ்சீவி பர்வதத்தின் சாரல்” இன்னிசைக் கலிவெண்பா.

இன்றும் பயன்படுகிற ஆசிரியப்பா, வெண்பா ஆகியன பற்றி விரிவாகக் கண்டோம். ஏனைய, பாக்களான கலிப்பா, வஞ்சிப்பா ஆகியன குறித்துச் செய்திகள் தரப்படவில்லை. எனினும் நான்கு வகைப்பாக்களின் சீர், தளை, அடிவரையறை,

ஓசை, வகை, பாவினம் ஆகியன குறித்து அட்டவணை ஒன்று தரப்படுகிறது. நான்கு வகைப் பாக்களையும் வேறுபடுத்தி அறிந்து கொள்ள இது உதவியாக இருக்கும். (காண்க் பக். 55-58)

மரபுக் கவிதை உருவாக்கம்

கவிதையின் ஊற்றுக்கள் எண்ணற்றவை. இயற்கைக் காட்சிகளில், அலையோசையில், வண்ணங்களில், வாழ்க்கையின் சுகங்களில் வாழ்க்கையின் போராட்டங்களில், முரண்பாடுகளில் எங்கு வேண்டுமானாலும் கவிதை ஊற்றெடுக்கலாம். கவிதைகள் சில சமயம் உடனே ஊற்றெடுத்து விடுகின்றன. சில கவிதைகள் பல காலம் அடைகாக்கப்படுகின்றன. சில பாதியில் நின்றுபோய் மீண்டும் ஊற்றெடுக்கின்றன. சிலசமயம் மற்ற கவிஞர்களின் கவிதைகள் கூட இன்னொரு கவிதையை எழுதத் தூண்டலாம்.

கவிதை எழுதுவதில் பல நிலைகள் இருக்கின்றன. அவை: (1) கவிதை எழுதுவதற்குத் தூண்டப்படுகிற நிலை (2) எடுத்துக்கொண்ட கவிதைப் பொருள் பற்றிய சிந்தனை (3) எதையெதை எழுதலாம் என்ற தேர்வு (4) மனத்திற்குள்ளாக வார்த்தைகள், ஒப்பீடுகள், உவமைகள், படிமங்கள். குறியீடுகள் போன்றவற்றைச் சேகரித்தல் (5) கவிதையின் முதல் படி எழுதுதல் (6) அடுக்குதல், செம்மைப்படுத்துதல் (7) வாய்விட்டோ, மனக்குரலிலோ உரக்க வாசித்துச் சரிபார்த்தல் (8) இறுதி வடிவம் தருதல் ஆகியன எனலாம்.

“வானவில்” என்ற தலைப்பில் எண் சீர் ஆசிரிய விருத்தம் ஒன்று உருவாவதைப் பார்க்கலாம். மு

வானவில்லைப் பார்க்கிறோம் அல்லது நம் நினைவுக் கிடங்கிலிருந்து வானவில் பற்றிய எண்ணங்களை வெளிக் கொணர்கிறோம்.

வானவில் பற்றிப் பல கோணங்களில் சிந்திக்கிறோம். வானவில் பகல் நேரத்தில் ஈரமேகத்தில் சூரிய ஒளி, எதிர்ப்பக்கமிருந்து படுவதால் தோன்றுவது. சிறிது நேரம்தான் அது இருக்கும். ஏழு வண்ணங்கள் கொண்டிருக்கும். அரைவட்டமாக வளைந்து இருக்கும்.

வானவில்லின் வண்ணம் - வடிவம், வாழுகின்ற சிறிது காலம் இவை பற்றி எழுதுவது சிறப்பாக அமையும்.

வானவில்லின் வண்ணம்:- வானவில், மயில் தோகை போன்ற வண்ணம் உடையது மலர்களின் வண்ணக் கலவையை நினைவூட்டுவது.

வானவில்லின் வடிவம்:- வில்போன்று வளைந்திருப்பது வானப் புடைவையின் கரை போன்று இருக்கிறது ஒரு தடம் போல இருக்கிறது வான வயலின் வரப்புப் போன்றிருக்கிறது பாம்பு போல வளைந்து கிடக்கிறது. புருவம் போலத் தோன்றுகிறது வரவேற்பு வளைவு போலத் தோன்றுகிறது.

வானவில்லின் காலம்:- வானவில் மிகவும் அற்பாயுள் கொண்டது. நீலவானில் அது நிலைப்பதில்லை. நிரந்தரமாக இல்லாமல் அழிவதால் வானிற்குக் கிடைத்த பிச்சை போல் இருக்கிறது பகற்கனவு போலக் கலைந்து விடுகிறது மணல் வீடு போல் அழிந்து போகிறது கானல் நீர் போல் ஆகிவிடுகின்றது.

இப்படி வானவில்லின் வண்ணத்தையும் வடிவையும் நிலையாப் பண்பையும் பற்றிப் பல ஒப்பீடுகளையும் சொற்களையும் சேகரித்துக் கொள்ள வேண்டும். வானவில்லின் தன்மைகளைக் கூறுவதற்கு ஏற்றது ஆசிரிய விருத்தத்தான். பல கவியரங்குகளில் இந்த யாப்புதான் பயன்படுகிறது. எண் சீர் ஆசிரிய விருத்தம் எழுதுவது ஓசை நயத்திற்கு ஏற்றது. எண் சீரை எழுதும் பொழுது ஓர் அடியைப் பாதி பாதியாக (4 சீர் 4 சீராக) மடக்கி இரண்டு வரிகளாக எழுத வேண்டும். நான்கு அடிகளிலும் ஒரே எதுகை வரவேண்டும். முதல் சீரிலும் ஐந்தாம் சீரிலும் மோனை வர வேண்டும். அரை அடிக்கு இரண்டு காய்ச் சீர்களும் இரண்டு மாச்சீர்களும் வரும் வகையில் ஓரடிக்கு “காய் காய் மா மா காய் காய் மா மா” என்ற வாய்பாடு அமையலாம். எண்சீர் விருத்தங்கள் எத்தனை வேண்டுமானாலும் எழுதலாம். என்றாலும் சுவையான விருத்தங்களை மட்டும் எழுதுவது நல்லது.

இப்பொழுது வானவில் பற்றிய செம்மை செய்யப்பட்ட கவிதையின் இறுதி வடிவத்தைக் காண்போம்.

வானத்தின் நாணில்லாக் கூனல் வில்லே!

வண்ணநீல வான்மயிலின் விரிதோ கையே!

தேனற்று நாள்முடிவில் மண்ம டிக்குள்

செத்துவிழும் மலரினத்தின் ஆவியெல்லாம்

வானத்தில் கூட்டுகின்ற மாநா டே நீ

வான்பெற்ற அற்பாயுள் பிள்ளை! வண்ண

நானிலம்போல் பாழ்வானும் சிறிது நேரம்

நகைசெய்ய இயற்கையிட்ட நிறப்பிச் சைநீ!

பகல்காணும் பகற்கனவே, நச்சு நீலப்

பட்டுடையின் சரிகைப்பூங் கரையே! வானில்

புகுந்துவிட்ட நிறவெறியே! இரவின் மீன்கள்

புருவமிலா விழியென்றால் நீகண் ணற்றுத்

திகழ்கின்ற புருவம்என் எண்ணம் என்னும்

தேரினொரு சக்கரத்தின் ஆரை! வானம்

வகுத்தழிக்கும் விளையாட்டு மணல்வீ டேநீ,

வான்வயலின் வரப்பன்றோ? சிரிக்கா தேசொல்!

இரவின்வெண் முட்டையைக் காண்ப தற்கே

இயலாத தலையில்லாப் பாம்பே! பூவை

விரிப்பதற்கு வரும்வசந்தம் நுழைய வானம்

வேய்ந்திட்ட வரவேற்பு வளைவே! மண்ணில்

இருந்தவரை கொடையளித்த கடைவள் எல்கள்

எழுவர்க்கும் நீதானே நினைவுச் சின்னம்!

இரக்கநிழல் சிறிதுமில்லா வானப் பாலை

எரிவெளியில் பசஞ்சோலைக் கானல் நீயோ?

(நைசாம் முகம்மது இக்பால்)

கவிதையில், காய் காய் மா மா காய் காய் மா மா என்னும் வாய்பாடு அமைந்து, அடிதோறும் எதுகை அமைந்து, முதற் சீரிலும் ஐந்தாம் சீரிலும் மோனைகள் அமைந்து இருப்பதைக் காண்க.

தமிழில் புதுக்கவிதை இயக்கம் முதல் கட்டம்

தமிழ்ப் “புதுக்கவிதை” இயக்கத்தின் முதல் கட்ட வரலாற்றை மறுமலர்ச்சிக் கவிஞர் பாரதியின் “வசனகவிதை”களுடன்தான் தொடங்க வேண்டியிருக்கிறது. 1896-ஆம் ஆண்டிலேயே பரமேசுவரன் பிள்ளையும், அவரைத் தொடர்ந்து “பவுல்” என்பவரும் புதுக்கவிதை படைத்தனர் என்று குறிப்பிடும் “சுரதா” அது பற்றிய ஆதாரங்களைத் தராததால் புதுக்கவிதை பாரதியிடம் தொடங்குவதாகக் கொள்வதில் தவறு இல்லை.

பாரதியின் புதுக்கவிதை முயற்சி 1917-ஆம் ஆண்டிற்குப் பின் நேர்ந்திருக்க வேண்டும். “பகவத்கீதை”யை அழகிய வசனத்தில் மொழிபெயர்த்ததும் வேத ரிஷிகளின் கவிதையைக் கவித்துவ நடையில் தந்ததும் (1916), ஜப்பானிய ஹைகூ வடிவத்தின் அழகையும் எளிமையையும் அறிந்ததும் (1916), வால்ட் விட்மனின் கவிதையின் தன்மைகளை உணர்ந்ததும் (1917), அவரை வசன கவிதை முயற்சிக்குத் தூண்டியிருக்க வேண்டும். மேலை நாட்டு இலக்கியத்தில் அவருக்கிருந்த பயிற்சியையும், அவரது “சானட்” (எழுநெடுவ) வடிவ முயற்சிகளையும் கணக்கில் கொள்ள வேண்டும். பாரதியின் கட்டுரை, சிறுகதை, நாவல் முயற்சிகளைப் புதிய இலக்கிய வடிவங்களின் மீது அவர் கொண்ட ஆர்வத்தின் அடையாளமெனலாம். தாகூரின் கவிதை மொழிபெயர்ப்புகளை அறிந்திருந்தார் என்பதும் அவரைப் புதிய வடிவச் சோதனைக்கு இட்டுச் சென்றிருக்கலாம். ஆகவே, இயற்கைப் பொருள்கள் பற்றிய தம் இனிய தத்துவ உணர்வுகளை யாப்பற்ற “வசன கவிதை” “களாகக்” “காட்சிகள்”, “ஐகத் சித்திரம் முதலான தலைப்புகளில் வெளியிட்டார். பாஞ்சாலி

சபதத்தின் சூரியாஸ்தமன வருணனையின் ஊடேயும் வசன சோதனை செய்தார்.எனவே சிதம்பர ரகுநாதன் சொல்வது போல “வேத உபநிஷத்துக்களைப் படித்து அவற்றை யாப்பில் தர இயலாமல் வெறும் உரைநடையில் குறித்து வைத்தார்” என்று கொள்ள முடியாது.

பாரதியின் மறைவிற்குப் பின்னால் அச்சில் வந்த அவ்வசன முயற்சி காட்சிகள்” என்ற பெயரில் வந்ததேயன்றி வசன கவிதை என்று பெயரிடப்படவில்லை. பின்னால் 1930-இல் பாரதியின் கவிதைகள் முழுமையும் ஒரு தொகுதியாக வந்தபோது இப்பகுதிகளுக்கு “வசன கவிதை” என்ற பெயரிடப்பட்டிருந்தது. புதுக்கவிதைக்கு அப்போது இடப்பட்ட “வசன கவிதை” என்ற இப்பெயர் 1958 வரை நிலைத்தது.

இவ்வசன கவிதை என்ற சொற்சேர்க்கை நம் கவனத்திற்குரியது தமிழகத்தில் அதுவரை கட்டுரை, கதை, கவிதை ஆகியன மூன்றுமே “செய்யுள்” என்ற ஊடகத்தின் வாயிலாக வெளிப்படுத்தப்பட்டு வந்தன. உரை நடை என்பது செய்யுளுக்கு எழுதப்பட்ட விளக்கங்களில்தான் அமைந்தது. சென்ற நூற்றாண்டிலிருந்து கதைகள் வசனத்தை ஊடகமாகக் கொண்ட நாவல், சிறுகதை என்று வெளிவரத் தொடங்கின. காவியங்களின் இடத்தை நாவல் - சிறுகதை ஆகியன ஏற்றன. அந்தியூர் அவதானி என்ற முதல் நாவல் கூடக் காவிய வடிவில் தான் வந்தது. இதனால்தான் நாவலாசிரியர் வேதநாயகம் பிள்ளை “வசன காவியம்” என்று தலைப்பிட்டுத் தமது முதல் உரைநடை நாவலை வெளியிட்டார். செய்யுளில் எழுதப்பட்டிருக்கிறதெல்லாம் “கவிதை” என்ற “மயக்கம்” மக்களிடையே இருந்த காரணத்தால் கதையை வேறுபடுத்த “வசன கவிதை” என்ற சொற்சேர்க்கை ஏற்பட்டது.

புதுமைப்பித்தன் (புதுமைப்பித்தன் கட்டுரைகள்) ”செய்யுள் அமைப்பில் எழுதப்படுவதெல்லாம் கவிதையல்ல” என்று கவிதையையும் செய்யுளையும் வேறுபடுத்தினார். ”கவிதை ஒரு கனவு - அதாவது அனுபவத்தின் வெளியீடு” என்று கவிதையை விளக்கினார். ”யாப்பு முறையானது பேச்சு அமைதியின் வேகத்திற்கு அழுத்தம் கொடுக்கும் ஒரு ரூபம்” என்று அவர் வெளிப்படுத்திக் காட்டினார். அவர் கருத்துப்படி கவிதை மனவிளைவு அறிவு சார்ந்த அனுபவத்தின் விளைவு என்று

கொள்ளலாம். யாப்பில் ஓசை அமைதிக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்த கட்டமைப்புக் கவிதை இயங்கியது வசனத்தில், பொருளமைதிக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்த கட்டமைப்புடன் இயங்குகிறது. எனவே, கவிதை, வசனம் என்னும் பிரிவுகள் இல்லை செய்யுள், வசனம் என்ற பிரிவுகள்தான் உண்டு. கவிதை இரண்டு ஊடகங்களிலும் வெளிப்படுவது. தெளிவான இலக்கிய உருவத்தில் எதுகை மோனையின் அழுத்தமான சந்த அமைதியுடைய கவிதை யாப்புக் கவிதை, மற்றது யாப்பை மீறியதாகக் கருதப்படும் கவிதை - அதாவது வசன கவிதை.

கவிதை, செய்யுளிலிருந்து வேறுபட்டது என்று பிரித்துக் கவிதையை விளக்குவது என்பது ஓர் உணர்ச்சியை விளக்குவது போன்று கடினமான செயல்தான். கதை, கட்டுரை ஆகியவையும் செய்யுளில் இருந்தவை என்ற காரணத்தால், அவற்றை விளங்கிக் கொள்வது கவிதையை உணர உதவும்.

”சத்யம் உள்ளத்தின் ஆர்ப்பாட்டங்களுக்குள்ளேயே அதற்கு இட்ட சிம்மாசனமாக உள்ளத்தின் சரக்குகளைக் கொண்டு வார்த்ததுதான் கவிதை” என்றும் ”அனுபவம் வாழ்க்கை பற்றிய சமானிய அவதானங்களாக, வெற்று அவதானங்களாக (Observations) ஆகும் போது அது லோகாயதமானது. கதை என்பது இதுதான். அது செய்யுளில் வெளியானாலும் கவிதை இல்லை” என்றும் ”கட்டுரை அனுபவப் பரிமாறல் அல்ல, கருத்துப் பரிமாறல்தான். வெறும் அறிவு, சிந்தனை வடிவில் அமையும் போது கட்டுரை பிறக்கும். அல்லது செய்திகளையோ தகவல்களையோ தரும். அன்று இலக்கணம், நீதி, வைத்ய நூல், தத்துவம், வாகடநூல் எல்லாம் செய்யுளில் அமைந்ததால், கவிதை எனப்பட்டன. இன்று வசனத்தில் வருகின்றன” என்று பிரமிள் (தமிழின் நவீனத்துவம்) கவிதையை விளக்குகிறார். அவர் கருத்துப்படி உன்னத அனுபவத்தின் இறுகின நிலைதான் கவிதை. எனவே அவர் உள்ளடக்கத்திற்கே சிறப்பிடம் தருகிறார் என்று தோன்றுகிறது.

இதன்படி வசனத்தில், விளக்குவது கட்டுரை: வசனத்தில் நிகழ்த்துவது கதை வசனத்தில் உணர்த்துவது கவிதை எனலாம். உயர்ந்த இறுகிய தேர்ந்த அனுபவம்,

மொழி அழகியல்களை ஏற்று வருகையில் கவிதையாகிறது முன்பு செய்யுளில், இப்பொழுது அழகிய வசனத்தில்.

“வசன கவிதை” என்னும் சொற்சேர்க்கை பற்றிய மயக்கத்தையும் விளக்க வேண்டும். இத்தொடர், வசனமும் செய்யுளும் (கவிதை) கலந்தது என்ற பொருளில் ஆக்கப்பட்டுவிட்டது. புதுக்கவிதை முன்னோடிகளும் திறனிகளும் இப்பொருளிலேயே இதனைப் புரிந்து கொண்டனர். ”ஆங்கிலத்தில் குசநந ஏநசளந என்று சொல்லப்பட்டதற்குச் சரியான பதம் வசன கவிதை என்றுதான் நாங்கள் எல்லோருமே எண்ணியிருந்த ஒரு காரியம்” என்று க.நா.சு. (மயன் கவிதைகள், முன்னுரை) குறிப்பிடுவதும் இதை வலியுறுத்துகிறது. சிதம்பர ரகுநாதன் கூட இப்பொருளில் “லகுகவிதை” என்னும் தொடரை வழங்கியுள்ளார். அன்று வசன கவிதையை வெறுத்தவர்கள் கோவேறு கழுதை, வெஜிடபிள் பிரியாணி, பெஸரட் இட்டலி என்றும் வெளவால் கவிதை என்றும் இந்த இரட்டை நிலைப் பொருளைக் கேலிசெய்தனர். காலப் போக்கில் வசனத்தால் ஆகிய கவிதை என்னும் பொருளிலேயே இத்தொடர் வழங்கப்படலாயிற்று.

“வசனத்தால் ஆகிய கவிதை” எனில் கதை கட்டுரைகளில் வரும் வசனத்திற்கும் இதற்கும் வேறுபாடு இல்லையா? சில கட்டுரைகளில் -புதுமைப்பித்தன், லா.ச.ரா., மெளனி, ராஜநாராயணன் போன்றோர் கதைகளில் சில இடங்களில், கவிதை வரிகளாகத் தென்படுகின்றனவே என்றும் ஐயம் எழும். அவ்விடங்களில் கவிதைத் தெறிப்பு நேர்வது கட்டுரை கதையின் பொருள் அறிவுறுத்தலுக்காகத்தான் எனக் கொள்ளலாம். வாழ்க்கையின் அர்த்தத்தைச் சொல்வதற்காகத்தான் அவ்வரிகள் அங்கு வருகின்றன. ரசனையைச் சொல்வதற்காக அல்ல. கதை கட்டுரையில் வருகிற வசனத்தைச் சுருக்க முடியும். அதை அவற்றின் சுருக்கம் என்று நாம் ஏற்போம். ஆனால் கவிதையைச் சுருக்குவதென்பது முடியாது. அப்படிச் சுருக்குவது வேறொரு கவிதையாகிவிடும். அணி, கதை மற்றும் கட்டுரைகளில் வருகிற போது உருவஞ் சார்ந்ததாகவே இருக்கும் கவிதையில் உள்ளடக்கம் சார்ந்ததாக இருக்கும்.

கவிதை, உன்னத அனுபவம் என்று பார்த்தோம். அது மனிதனின் அழகுணர்ச்சிக்கும் உணர்ச்சிப் பான்மைக்கும் நிறைவு தருவதாக இருக்கிறது. தொடக்க காலத்து வசன கவிதைக்காரர்கள் உள்ளத்தை விரிக்கின்ற - மலர்விக்கின்ற உள்ளடக்கங்களையே கையாண்டார்கள். கவித்துவமான அனுபவங்களையே வெளியிட்டார்கள். சொற்களுக்கு வலுவேற்றுதல், புதிய பொருட் (அர்த்தச்) செழுமை தருதல், ஆகியவற்றைக் கையாளவில்லை. பாரதியின் “காட்சிகள்” முதலான வசன கவிதை முயற்சிகள் அத்தகையனவே. இவ்வசன கவிதைகளில் வாக்கிய ஒழுங்கு இருந்தது. இவ்வொழுங்கே கவிதை நிறுத்தத்தை நிர்ணயித்தது.

இரண்டாம் கட்டம்

புதுக்கவிதை இயக்கத்தின் இரண்டாம் கட்ட வரலாறு 1934 க்கும் 1949 க்கும் இடைப்பட்டதாகும். பாரதியின் வசன கவிதை முயற்சி நேர்ந்து ஏறக்குறைய பதினான்கு ஆண்டுகளுக்குப் பின் 1934 இல் மீண்டும் இம்முயற்சி ந.பிச்சமுர்த்தி (ர்ச)யால் “மணிக்கொடி” இதழ் மூலம் மேற்கொள்ளப்பட்டது. இவரும் கூட 1937 இல் தான் தம் கவிதையை “வசன காவியம்” என்ற தலைப்பில் வெளியிட்டார். இவருடன் மணிக்கொடி மூலம் கு.ப.ரா.வும் (1939) க.நா.சு.வும் (மயன், 1939) சேர்ந்து கொண்டார்கள். இக்கட்டத்தில் சீனிவாசராகவனும் (நாணல்) கவிதை எழுதிக் கொண்டிருந்தார். “நவசக்தி” மூலமாக வல்லிக் கண்ணனும் (இளவல், 1942) இப்பணியில் இணைந்தார். புதுமைப்பித்தனும் (வேளூர் வெ.கந்தசாமி பிள்ளை, 1944) கவிதை எழுதத் தொடங்கினார். ந.பிச்சமுர்த்தி, தொடர்ந்து சக்தி, சூறாவளி, ஜெயபாரதி, கலாமோஹினி, சிவாஜி ஆகிய இதழ்களில் தம் கவிதை முயற்சியைத் தொடர்ந்தார். ச.து.சு. யோகியார் “காட்சிகள்” பாணியில் கவிதைகள் எழுதினார் வால்ட் விட்மன் கவிதைகளை மொழிபெயர்த்தார். இலங்கையிலும், தி.ச.வரதராஜன் (வரதர்), சோ. தியாகராஜா (சோதி) ஆகியோரால் இக்கவிதை முயற்சி 1942 அளவில் மேற்கொள்ளப்பட்டது. பாரதியின் வசன கவிதை முயற்சிக்கும் அவரைத் தொடர்ந்த இரண்டாம் கட்டக் கவிதை முயற்சிகளுக்கும் சூழல் வேறுபாடு உண்டு. பாரதி யாப்பை ஆண்டு அதற்குப் “புது மெருகு கொடுத்த கவிஞர், யாப்பில் அவர் சேர்த்த வளம்

பலதரப்பட்டது. அவரது வசனகவிதை முயற்சி மேற்கின் முயற்சியைப் பார்த்துச் செய்யப்பட்ட ஒரு சோதனை தான் யாப்பை வெறுத்த முயற்சியன்று. ஆனால் இரண்டாம் கட்டக் கவிஞர்களின் சூழல் வேறு. யாப்பின்மீது ஏற்பட்ட சலிப்பு, யாப்பு அறியாமை, புதுமை ஆர்வம், மேற்கத்தியக் கவிதையில் பெற்ற அறிமுகம், செய்யுளை ஒடுக்கிய வசனத்தின் வளர்ச்சியால் பெற்ற உந்துதல் முதலியவற்றை இரண்டாம் கட்டச் சூழலாகச் சுட்டலாம்.

பொதுநிலையில் பார்த்தால், யாப்பு என்பது செவி மூலம் கற்கும் நெட்டுருக் கல்விக்கும், பனையோலை எழுத்திற்கும், பலர் முன் அரங்கேற்றத்திற்கும் ஏற்ற வடிவு, இதற்கு இசையில் உள்ள விருப்பமும் ஒரு துணைக் காரணமாக இருக்கலாம். 19 - ஆம் நூற்றாண்டில் கீர்த்தனை, சிந்து என இசையின் செல்வாக்கு இருந்தது. இந்நிலையில் கருத்து காணாமல்போய் வெறும் ஒலிக்கோலமே ஓசை இறுக்கமே கவிதை என்ற மயக்கநிலை தோன்றிவிட்டது. அர்த்தப் பின்னலோ, கருத்திசைவோ இன்றிச் சிலேடைச் சொல் விளையாட்டுகள் கவிதையாயின.

ராபர்ட் டி நொபிலி (Robert de Nobili)யின் முதல் வசன நூல்களும் அச்சு இயந்திரக் கண்டுபிடிப்பும் கிறிஸ்துவ சமயப் பரப்பலும் இந்நாட்டுச் சமயப் பரப்பல் முயற்சிகளும் விடுதலைப் போருக்கான பத்திரிகை எழுத்தும் நூல் நிலையங்களும் நூல் விற்பனையும் நாவல், சிறுகதை, நாடகம் ஆகிய வசன இலக்கிய முயற்சிகளும் கவிதையை வசனத்திற்குக் கொண்டு வந்த சூழல்கள். ”அச்சு யந்திரமும், லைப்ரரிகளும், மெளனவாசிப்பும் தோன்றிய பிறகு - அவை தோன்றாத காலத்தில் அமல் செலுத்திய கேள்வி மரபும் ஸ்தூலக் காதின் ஆட்சியும் கண்ணெதிரே மறைந்து வருவதைக் கண்ட பிறகு கவிதையை வேறுவிதமாக அமைக்க ஏன் முயலக் கூடாது” என்னும் வசனகவிதை முன்னோடி ந.பிச்சமுர்த்தியின் (எழுத்து, பிப்ரவரி, 1965) கேள்வி இச்சூழலைப் புரிந்து கொள்ள உதவுகிறது. கையெழுத்துக் காலம் (Scribal Age) கண்ட யாப்பு, செவியைச் சார்ந்தது அச்சுக் காலத்தில் (Age of Typography) அது கண்ணைச் சார்ந்தது.

1858-இல் வால்ட்விட்மன் (அமெரிக்கா) தொடங்கிய குசநந ஏநசளந இயக்கமும், 1886-இல் ரிம்பாடு (Rimbaud - பிரான்ஸ்) தொடங்கிய ஏநசளந டுடிசந இயக்கமும் இங்கிலாந்தில் பரவி 1910- இல் படிம இயக்கக்காரர்கள் இம்முயற்சியில் பங்குகொண்ட பின், வசன கவிதைகள் உலகம் முழுக்கப் பரவி எல்லா நாடுகளிலும் பழைய யாப்பு கைவிடப்பட்டது. தமிழகத்தில் இந்நிலைமை இவ்விரண்டாம் கட்டத்தில் பெரிதும் நிலவலாயிற்று. பாரதியின் முதல் கட்டத்தில் இந்நிலை இவ்வளவு முனைப்பாக இல்லை.

இரண்டாம் கட்ட இயக்கத்தாரில் பெரும்பாலோர், வசன இலக்கியக்காரர்கள் (சிறுகதை, நாவல்) பட்டதாரிகள் மேல்நாட்டுக் கவிதைகளைத் தேடிப் படித்தவர்கள். 1928-இல் பாரதியின் “காட்சிகள்” வெளியானதும், அது இவர்களிடையே ஒரு பாதிப்பை ஏற்படுத்தியது. பாரதியின் “காட்சி”களும் வால்ட்விட்மன் கவிதைகளும் தம்மைத் தூண்டியதாகப் பிச்சமுர்த்தி குறிப்பிடுகிறார். பிற மேலைக் கவிஞர் முயற்சிகளையும் இவர்கள் அறிந்திருந்தனர். ”நால்வருக்குமே (மயன், பிச்சமுர்த்தி, புதுமைப்பித்தன், கு.ப.ரா.) டி.எஸ். எலியட் பற்றித் தெரியும்” என்று க.நா.சு. (மயன் கவிதைகள் முன்னுரை) குறிப்பிட்டுள்ளார். எலியட் (Eliot), பவுண்டு, மரியான் மூர் (Marianne Moore), கம்மிங்ஸ் (Cummings) ஆகியோர் கவிதைகளைப் பற்றி க.நா.சு., புதுமைப்பித்தன் ஆகியோர் இருவருமே விவாதிருக்கிறார்கள். தாகூரின் கவிதை முயற்சிகளையும் இவர்கள் அறிந்திருந்தார்கள். கு.ப.ரா., க.நா.சு. இருவருக்கும் யாப்பே தெரியாது. கு.ப.ரா..தெரிந்து கொள்ள விருப்பப்படவில்லை க.நா.சு. தேவையில்லை என்று விட்டுவிட்டார்.

இக்காலப் பகுதியில், அறிவியல் விழிப்பாலும், தொழில்துறைவளர்ச்சியாலும், உலகப் போராலும், மார்க்ஸ், பிராய்ட் ஆகியோரின் புறவுலக அகவுலக ஆய்வுகளாலும், மேல்நாட்டு அறிவு முதல் வாதத்தால் ஏற்பட்ட விழிப்புணர்வாலும் ஏற்பட்ட பல்வேறு வகையான உணர்வுத் தாக்குதல்களை வெளியிடப் பழைய யாப்பு வேகமற்றதாய்த் தோன்றியதால், வசன கவிதை வடிவத்தை இவர்கள் ஏற்றார்கள்.

இவர்களிடம் மேற்கின் தாக்கம் ஏற்பட்டதுபோல, மேல்நாட்டு இயக்கங்களைப் பழைய சீன, கிரேக்க, ஜப்பானிய இலக்கியங்கள் பாதித்ததுண்டு.

இரண்டாம் கட்டக் கவிஞர்கள், அரசியல் சாராத மத்தியதர வர்க்கத்துப் படித்தவர்கள் என்பதாலும் இவர்களிடம் தர்க்க அறிவும் தத்துவ நோக்கும் இருந்தன என்பதாலும் “மனிதச் சிறுமை” பற்றிய தங்கள் கவலைகளையே இவர்கள் கவிதையாக்கினார்கள். முடியாட்சிக் கவிழ்ப்பு, உலகப் போரால் நேர்ந்த அரசியல் மாற்றம் ஆகியவற்றால் ஏமாற்றம், விரக்தி, கசப்புணர்வு (நளளபைஅளைஅ) போன்றவற்றைக் காட்டிய மேலை உணர்வுகளையே இவர்கள் இங்கே பிரதிபலித்தது பொருத்தமற்றது. ஆனால் இவர்கள் அன்றைய சொற்களாலான, படிம ஆட்சியுடைய, நூதன நடையிலான கவிதைகளைத் தந்தனர். யாப்பு இன்மையால் தெரிகின்ற நீர்ப்பைப் படிமத்தால் இவர்கள் போக்கினர். இங்கிலாந்தில் படிம இயக்கத்தின் வழியே புதுக்கவிதை இயக்கம் வளர்ந்தது என்பதைக் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டும். தொடக்க கால வசன கவிதைகளில் யாப்பின் மிச்ச சொச்சங்கள் இருந்தன. அல்லியரசாணி மாலை நடை, ந.பிச்சமுர்த்தி, புதுமைப்பித்தன் ஆகியோரது கவிதைகளில் தலைகாட்டியது. கு.ப.ரா., (எழுத்து,மே 1959) வசன கவிதையிலும் எதுகை, மோனை, மாவிளங்காய், தேமாங்கனி வரலாம்“ என்றார். இவர்கள் வெறுத்தது ஓசைக்கு மட்டும் முக்கியத்துவம் தருகிற கவிதையைத் தான்.

இக்கட்டத்தில் ஒரு பக்கம் யாப்புக் கவிதை, பாரதி வழியில் தேசியப் பாடல்களின் மறுபதிப்பாக ஆனால் வேகமின்றி வந்து கொண்டிருந்தது. மரபுக்கவிஞர்கள் பலர் யாப்பில் வலுவில்லாமல் போராடினார்கள். மரபாளர் சிலரிடம் மட்டும் கொஞ்சம் கவிதை இருந்தது. பாரதியின் மரபில் கொஞ்சம் நடைபோட்டுப் பின் திசை மாறிய பாரதிதாசன் ஒருவரே குறிப்பிடத்தக்க கவிஞராகத் திகழ்ந்தார். மேற்கின் அறிவுவாதத்தால் நாத்திகத்தை ஏற்ற திராவிட இயக்கத்தாரின் தாக்கம் இவர் கவிதைகளிலிருந்தது. இன்னொரு பக்கம் மணிக்கொடி எழுத்தாளர்களையும் - அவர்களைப் பின்பற்றியவர்களையும் பழைமைவாதிகள், கடுமையாகத் தாக்கிவந்தனர். பழைமை அறியாதவர், புதுமை அறியாதவர் என்ற போராட்டம் நிகழ்ந்தது. கருத்தைப்

பற்றிக் கவலைப்படாத மரபாளர்கள் மொழியைப் பற்றியே கவலைப்பட்டனர். “பாரதி அடிச்சுவட்டிலே” என்று தலைப்பிட்டு வசன கவிதை வெளியிட்டவர்களைப் பழித்துப் பாரதி எழுதியது வெறும் வசனமே என்று கூறி, “பாரதி அடி (இவர்கள்) செவிட்டிலே என்றும் மரபாளர்கள் கூறிவந்தார்கள். பொதுவுடைமையாளர் சிதம்பர ரகுநாதன் வசன கவிதைக்காரர்களின் உள்ளடக்கம் பிடிக்காமல் உருவத்தையும் சேர்த்து வெறுத்தார். மரபாளர்களின் தாக்குதல்களுக்குத் தொடக்கத்தில் க.நா.சு. தான் பதிலளித்தார். பின் கு.ப.ரா.வும் பிச்சமுர்த்தியும் இவருடன் சேர்ந்து கொண்டார்கள். பிச்சமுர்த்தி தான் யாப்பறியாமல் எழுதவில்லை என்று காட்டிக் கொள்வதற்காக மரபுக்கவிதைகளை (1946, 1947) எழுதினார். வசன கவிதையை ஆதரித்த இதழ்கள் நின்று போனதால் 1949-இல் வசன கவிதை முயற்சிகள் ஓய்ந்தன. மரபாளர்கள் வசன கவிதை செத்துவிட்டது என்று மகிழ்ந்தனர். சிதம்பர ரகுநாதன், வசன கவிதைப் புதுமை இருந்த இடம் தெரியாமற் போய்விட்டது என்றெழுதினார். 1949 முதல் 1958 வரை இந்தக் கால இடை வெளி நீடித்தது.

இடைப்பட்ட காலத்தில் தமிழகத்தில் தி.மு.க. இயக்கம் தலைதூக்கி வந்தது. தொடக்கத்தில் மேற்கின் அறிவு முதல்வாதிகள், நாத்திகவாதிகள், அரசியல்வாதிகள், வரலாற்று அறிஞர்கள், தத்துவவாதிகள் ஆகியோரின் கருத்துகளைப் படித்துப் பரப்பிய தி.மு.க.வினர். இன உணர்வின் காரணமாக இன மேம்பாட்டிற்கு இனப் புகழ்ச்சியே வழி என்று கருதி, தமிழினம், தமிழ் மரபு, தமிழ்ப் பண்பாடு இவை மேம்பட்டவை என்ற தமிழ்க் கருத்துருவத்தை (ஊழலெநிவ) வளர்த்தார்கள். தமிழாசிரியர் பலர் இக்கருத்துருவத்தால் கவரப்பட்டனர். “தமிழில் இல்லாதது உலகில் இல்லை” என்னும் மனப் போக்கும் தோன்றியது. பழைய வரலாறுகளும், பழைய செய்யுள்களும் விரும்பிப் படிக்கப்பட்டன. விளக்கப்பட்டன.

பாரதிதாசன் வழியே இக்கருத்துருவம் கவிதையில் ஊன்றியது. கவிதையில் மரபுக்கவிதை என்பது வலியுறுத்தப்பட்டு ஓசைப் பண்பே முக்கியமாகக் கருதப்பட்ட படைப்புகள், பாரதிதாசன் வழியிலேயே மொழி, இனம், தமிழர் வீரம், காதல், இயற்கை என்னும் உள்ளடக்கங்களைப் பழைய உவமைகளில் திரும்பத் தருகிற போக்கில்

வந்தன. பழைய காவிய வடிவங்களையும் தமிழில் படைக்கும் முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. தனித்தமிழ், கவிதையை ஆண்டது. விழாக்களுக்கு மலர்களுக்கு கவியரங்கங்களுக்கு என்று யாப்புக் கவிதை பெருகியது. யாப்பு மரபு தெரியாமல் சந்த ஒழுங்கு தெரிந்தவர்களும் கவிதை எழுத முடியும் என்ற நிலை ஏற்பட்டது. இக்காலம் விருத்தப்பாக் காலமாகவே இருந்தது. இக்காலப் பகுதியில் ந.பிச்சமுர்த்தி எழுதுவதையே விட்டுவிட்டார்.

முன்றாம் கட்டம்

இந்நிலையில்தான், மீண்டும் இதழ்களின் ஆதரவால் புதுக்கவிதை இயக்கத்தின் முன்றாம் கட்ட வரலாறு தொடங்கியது. 1958-இல் க.நா.சு. “சரஸ்வதி” இதழ் மூலமாகத் தம் ஐந்து கவிதைகளை வெளியிட்டார்.

இவ்வாண்டில் வசன கவிதைக்குப் புதுக்கவிதை என்று க.நா.சு. பெயரிட்டார், குசநந ஏநசளந - என்பதன் மொழிபெயர்ப்பாக இதனை உருவாக்கியதாகக் குறிப்பிட்டார். 1959இல் புதுமை ஆக்கத்திற்காக “எழுத்து” என்னும் மாத இதழ், சி. சு. செல்லப்பாவால் தொடங்கப்பெற்றபோது, அவர் க.நா.சு.வைச் சிறுகதைகள் கேட்க, க.நா.சு. தம் கவிதைகளையும் பிச்சமுர்த்தி எழுதி வைத்திருந்த கவிதையையும் வெளியிடக் கொடுத்தார். எழுத்து, தொடக்க இதழில் வெளியிட்ட புதுக்கவிதைகள். இருந்த சூழலால் சலித்திருந்த பலரை அவ்வாண்டிலேயே புதுக்கவிதைகளை எழுதத்தூண்டின. விரா. ராஜகோபாலன் (சாலிவாஹணன்), தி. சோ. வேணுகோபாலன். டி. கே. துரைஸ்வாமி (நகுலன்), சுந்தரராமசாமி (பசுவய்யா) ஆகியோர் கவிதை எழுத முன்வந்தனர். அடுத்த ஆண்டில் சி.மணி (வே.மாலி, செல்வம்)யும், தொடர்ந்து த.சி. ராமலிங்கம் (தருமு சிவராமு, பிரமிள்) எஸ். வைத்தீஸ்வரன் ஆகியோரும் கவிதைகள் எழுதினர். சி.சு.செல்லப்பாவும் கவிதை எழுத முன்வந்தார். 1962-இல் அதுவரையில் “எழுத்து” இதழ்க் கவிதைகள் தொகுக்கப்பட்டுப் “புதுக் குரல்கள்” என்ற தொகுப்பாக வெளியிடப்பட்டது. பொறிபட்டது போல வேகமாகப் புதுக்கவிதை வளர்ந்ததை இது காட்டுகிறது.

க.நா.சு. “புதுக்கவிதை” என்று பெயரிட்டுவிட்டதை அறியாத சி.சு. செல்லப்பா மீண்டும் இப்பெயரிட்டு மகிழ்ந்தார் நியூபொயட்ரி என்பதன் மொழிபெயர்ப்பாகப் புதுக்கவிதை என்று பெயரிட்டதாக சி.சு.செ. குறிப்பிட்டார். வசன கவிதைகள் இறுக்கமற்று நெகிழ்ச்சியாக இருக்கின்றன என்பது தவிர இவற்றிடையே வேறு வேறுபாடு தெரியவில்லை.

சி.கனகசபாபதி “புதுக்கவிதைகள்” பற்றிக் கட்டுரைகள் எழுதத் தொடங்கினார். எழுத்து இதழ் மேல்நாட்டு இலக்கியவாதிகளின் கவிதை - கட்டுரைகளை வெளியிட்டது. அவ்வப்போது அதில் இலக்கியத்தில் உருவத்தை வலியுறுத்திக் கட்டுரைகள் வந்தன. சிதம்பர ரகுநாதன். தி.க. சிவசங்கரன், நா.வானமாமலை, க.கைலாசபதி, கா.சிவத்தம்பி ஆகியோருடைய உள்ளடக்க வாதங்களை மறுத்து, சி.சு.செல்லப்பா, தருமு சிவராமு, வெங்கட் சாமிநாதன் ஆகியோர் அடிக்கடி எழுதினர். மொத்தத்தில் அன்றைய தமிழ்க் கருத்துருவத்தையும் பொதுவுடைமையாளர்களின் உள்ளடக்க வாதத்தையும் எதிர்க்கும் முயற்சியில் “எழுத்து” ஈடுபட்டது. “எழுத்து, உலக இலக்கிய மரபுகளைத் தமிழுக்குக் கொண்டு வரும் முயற்சியில் ஈடுபட்டு அதில் ஓரளவு சாதித்தது.

இக்கட்டத்தில் புதுக்கவிதை, மரபாளர், பொதுவுடைமையாளர் ஆகியோர் எதிர்ப்பைத் தாங்க வேண்டியிருந்தது. மரபாளர்கள் இது தமிழுக்குத் தேவையில்லை என்றும் தமிழில் இது ஏற்கனவே இருந்ததுதான் என்றும் இருவிதமாக வாதித்தனர். உள்ளடக்கம் பிடிக்காத பொதுவுடைமையாளர்கள் இது “இறக்குமதிச் சரக்கு” என்று கூறியதுடன் உருவத்தையும் சேர்த்து எதிர்த்தார்கள். “தாமரை இதழில் மட்டும் புதுக்கவிதைகளை எதிர்த்துக் கொண்டே பொதுவுடைமை உள்ளடக்கமுடைய புதுக்கவிதைகளை வெளியிட்டனர். உருவத்தை வரவேற்று உள்ளடக்கத்தை மட்டும் வெறுத்து வந்த தி.க.சிவசங்கரன் இதற்குக் காரணமாயிருந்தார். மரபாளர் எதிர்ப்பிற்கு “எழுத்து” கொஞ்சம் விட்டுக்கொடுத்தது என்றுதான் சொல்லவேண்டும். சி.கனகசபாபதி சங்கக் கவிதைகளையும் புதுக்கவிதைகளையும் ஒன்றாகக் கொண்டு “புதுக்கவிதை இயக்கம் ஒரு கவிதை மீட்சி” என்று கட்டுரைகள் எழுதினார் பழைய புதிய

படிமங்களை ஒப்பிட்டுக் காட்டினார். சி.சு.செ.வும் புதுக்கவிதைக்கு நல்ல உதாரணம் சங்கக் கவிதை என்று கூறிச் சில சங்கக் கவிதைகளைப் புதுக்கவிதை மாதிரியில் மாறுதல் செய்தும், புதுக்கவிதைகளைப் பரிபாடல் பாணியில் எழுதியும் வெளியிட்டார். “எழுத்து”வில் ஏறத்தாழ 460 கவிதைகள் வந்ததோடு எழுத்து பிரசுரம் மூலம் பல தொகுப்புகளும் வந்தன. எழுத்துவின் காலத்திலேயே க.நா.சு. இலக்கிய வட்டம் (1963) என்ற இதழைத் தொடங்கிப் புதுக்கவிதை இயக்கத்தை ஊக்கினார். எழுத்து, காலாண்டு இதழாக மாறிய பின் (1968-69) “நடை” (1968-70) இதழ் வந்தது. பழைய புதுக்கவிதைப் படைப்பாளர்களுடன் ஞானக்கூத்தனும் இதில் எழுதினார். ஞானக்கூத்தன் மரபுவழி எழுதி வந்தவர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. “நடை” வெளியிடப்படாமல் நிறுத்தப்பட்ட காலத்தில் “கசடதபற” (1970-1973) இதழ் தோன்றியது. இவற்றுடன் கணையாழி, தீபம், ஞானரதம், கண்ணதாசன் ஆகிய இதழ்கள் இக்கட்டத்துக் கவிதையை வளர்த்தன. தீபத்தில் புதுக்கவிதை வரலாற்றை வல்லிக்கண்ணன் எழுதினார்.

“தாமரை”யில் புவியரசு, பரிணாமன், விடிவெள்ளி, நவபாரதி, சிற்பி, நா.காமராசன், அக்கினிபுத்திரன், தமிழ்நாடன், மீரா, சக்திக்கனல் ஆகியோர் சமுதாய உணர்வுக் கவிதைகளை மக்கள் குரலில் எழுதினார்கள். இக்கட்டத்தில் கவிதைகள் நீளமாகவே அமைந்தன. “மனக் குரலாக” உள்ள “எழுத்து” பாணிக் கவிதைகள் தாக்கப்பட்டன. புதுக்கவிதைக்குப் பொதுவுடைமையாளர் ஆதரவு கிடைத்தவுடன் மரபாளர்களில் பலர் புதுக்கவிதை எழுத முன் வந்தனர்.

“தாமரை” தந்த ஊக்கத்தாலும், “வானம்பாடி” என்ற இலக்கிய அமைப்பாலும் சமுதாயச் சிந்தனையை வளர்த்துக் கொண்டிருந்த அரசியல் சாராச் சிந்தனையாளர்கள் “வானம்பாடி” (1971) என்ற புதுக்கவிதை இதழைத் தொடங்கினார்கள். கவிதைக்காகவே இதழ் என்ற கட்டம் புதுக்கவிதை இயக்கத்தின் ஒரு வளர்ச்சி நிலையைக் காட்டுகிறது. தாமரையில் எழுதிய பலர் இதில் எழுத முன்வந்தனர். மீரா, நா.காமராசன் போன்ற மரபாளர்கள் புதுக்கவிதையில் ஈடுபட்டதால் ஈர்க்கப்பட்ட மரபாளர்கள் பலர், வானம்பாடியில் எழுதினார்கள். மேத்தா, சிற்பி, புவியரசு. தமிழன்பன், ஞானி,

அக்கினிபுத்திரன் போன்ற தமிழாசிரியர்கள் புதுக்கவிதை எழுத முன்வந்தனர். சிற்பி, புவியரசு, தமிழன்பன், மேத்தா ஆகியோர் சிறப்புமிகு மரபுக் கவிதைகள் பலவற்றைப் படைத்தவர்கள். அதனால்தான் இவர்கள் கவிதைகளில் புனைவியல் பாங்கு (சுழுஆயுவேஐஊஐஊஐஊஆ) நிறைந்திருந்தது. இவர்கள் சமுதாய எழுச்சி என்பதான உள்ளடக்கத்தை முன்வைத்துத் தீவிரமான அரசியல் விமர்சனம் செய்தார்கள். உலகத்தில் நிகழும் எந்தவித ஏகாதிபத்தியப் போக்கையும் கண்டித்து உடனுக்குடன் கவிதைகள் எழுதினார்கள். இவர்கள் கவியரங்கங்களில் புதுக்கவிதையை வளர்த்ததும் குறிப்பிடத்தக்கது.

தாமரை மற்றும் வானம்பாடிக் கவிஞர்களின் முற்போக்கை விரும்பினாலும் இவர்களின் வெளியீட்டு முறையில் காணும் புனைவியல் போக்கை இலங்கை முற்போக்காளர்கள் வெறுத்தனர். கா.சிவத்தம்பி புதுக்கவிதை வடிவமே நகரக் கலாச்சாரத்தின் விளைவு என்றார். க.கைலாசபதி முதலில் மரபை வற்புறுத்திப் பின் வானம்பாடிக் கவிதைகளை வரவேற்கத் தொடங்கினார். முருகையன் வானம்பாடிகளின் புனைவியல் போக்கை வெறுத்தார். இலங்கை முற்போக்குக் கவிஞர்கள் எளிய நடையில் அதிகப் புனைவின்றி முற்போக்கைக் கவிதையாக்கினார். அங்கும் மு. தளையசிங்கம்,எஸ். பொன்னுத்துரை ஆகியோர் “உருவ வாதம்” பேசினர். எனினும் முற்போக்கின் செல்வாக்கில் அவர்கள் முயற்சிகள் பலிக்கவில்லை. புனைவியலை வெறுக்கும் நிலை தமிழகத்திலும் பரவியது. தமிழவன், முற்போக்காளரது புனைவியலை மறுத்து, எழுதினார். உதயம், விடியல், சிவந்த சிந்தனை முதலிய முற்போக்கு இதழ்களும் இப்போக்கை எதிர்த்தன. “எளிய மக்களுக்கான” கவிதை என்னும் போக்கில் முற்போக்காளர்கள் மெல்லிசைத் தன்மையுடைய புதுக்கவிதைகளைப் படைத்தார்கள். “சிம்சன்” போராட்டத்தின் மூலம் அறிமுகமான இன்குலாப் மற்றும் பரிணாமன், தணிக்கைச் செல்வன், மணியரசன் ஆகியோர் இந்நெறியில் எழுதி வருகிறார்கள். இது புதுக்கவிதையை நெகிழ்ச்சி உடையதாக ஆக்குகிறது. நாட்டுப் பாடல் மெட்டுகளில் கூடத் “தெருக்கூத்து” இதழ் மூலம் புதுக்கவிதை முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டது. ஆனால் இப்போக்கு “புதுக்கவிதை” இயக்கத்தைத் தளரச் செய்கிறது. படைப்பாளர்கள் பலர் “உரைவீச்சு” என்ற பெயரில்

உரை நடைகளைத் தருவதை இப்போக்கு வளர்த்து விடும். பலர், வறட்டு உரை நடையைக் கவிதை என்று தருவதும் இப்போக்கில் தான்.

மரபாளர்களில் சிலர் பொதுவுடைமை மூலம் புதுக்கவிதையைச், சார்ந்த போது அப்துல் ரகுமான் வாணியம்பாடியில் ஒரு கவிதைக் குழுவை வளர்த்தார். இவர்கள் உள்ளடக்கத்தை மறைமுகமாக வெளியிடுதல், ஒரு பொருளையே பலவிதமாக கிப்ரான் பாணியில் புனைதல், பாரசீகக் கவிதை அமைப்பைப் பின்பற்றுதல், புராணக் கதைக் குறிப்புகளைக் கையாளுதல், படிமங்கள் - குறியீடுகளையே கவிதையாக்குதல் ஆகிய நெறிகளில் எழுதுகிறார்கள். இக்குழு இளைஞர்களைக் கவிதையில் பயிற்றுவித்ததும், கவியரங்குகள், கவிராத்திரிகள் நடத்தியதும் தொகுப்புகள் வெளியிட்டதும் புதுக்கவிதை . இயக்கத்தின் வளர்ச்சிக்கு உந்துதலாக இருக்கிறது.

புதுக்கவிதை இயக்க வளர்ச்சிக்கு இதழ்கள் மிக உதவியிருக்கின்றன. மணிக்கொடி முதல் தேனீ வரை ஒரு கட்டத்துக் கவிதையை வளர்த்ததும் இதழ்கள் நின்றாலும் இயக்கமே தேங்கியதும் “எழுத்து” தமிழ்க் கருத்துருவத்திற்கும் பொதுவுடைமை உள்ளடக்க வாதத்திற்கும் எதிர்ப்பாய் நின்றாலும் புத்துருவம் படைத்ததும் “இதழ்”களின் சாதனை. சாதனா, சாரல், நீலக்குயில், மீட்சி போன்ற இதழ்களின் பங்கும் பாராட்டத்தக்கது. “ழ“,“ஸ்வரம்.ஐகாரம்“ போன்ற இதழ்கள் புதுக்கவிதைக்கென்ற கவிதை இதழ்களாக வந்தன. இது போல் முற்போக்கு இதழ்களான செம்மலர், மனிதன், சிகரம் போன்றவற்றின் பணியும் குறிப்பிடத் தக்கது. இலங்கையில் வெளிவரும் மல்லிகை, புதுசு, அலை, புதுயுகம் ஆகியவற்றின் பங்கும் குறிப்பிடத்தக்கது. ஆனால் இன்றைய வணிகரீதியான பெரும் பத்திரிகைகள் (விகடன், குமுதம் போன்றன) புதுக்கவிதை என்ற பெயரில் நகைச்சுவைத் துணுக்குகளையும், மடக்கிப் போட்ட உரை நடைகளையும் வெளியிட்டு இயக்கத்தைக் கொச்சைப்படுத்துகின்றன. (அவ்வப்போது சில தரமான கவிதைகளும் இவற்றில் வருவதுண்டு)

யாப்புக் கவிதைகள் கவியரங்குகளில் பெற்றிருந்த இடத்தையும் புதுக்கவிதைகள் கைப்பற்றுகின்றன. வானம்பாடிக் கவியரங்கம் தந்த விளைவால் இப்போக்கு ஏற்பட்டது. அத்துல் ரகுமான், தமிழன்பன், மேத்தா, வைரமுத்து, இன்குலாப், அறிவுமதி, பொன். செல்வகணபதி போன்றவர்களின் கவியரங்க முயற்சிகள் குறிப்பிடத்தக்கன.

இதழ்களால் வளர்ந்த புதுக்கவிதை இப்பொழுது புத்தக வெளியீடுகளை நம்பத் தொடங்கிவிட்டது. வெளியீட்டு நிறுவனங்களில் “க்ரியா“, “அன்னம்“ ஆகியன இயக்கம் போலச் செயல்பட்டன. “க்ரியா“ தரமானதை வெளியிட்டதையும் அன்னம் பல தொகுப்புகளை வெளியிட்டதையும் தொடர்ந்து, நர்மதா பதிப்பகம், “ழ“ வெளியீடு காலச்சுவடு பதிப்பகம், உயிர்மைப் பதிப்பகம் போன்றன செயற்படுகின்றன. தெலுங்கு, மலையாளக் கவிதைகளும், ஆப்பிரிக்கா, பாலஸ்தீனம், ரஷ்யா ஆகிய நாடுகளின் கவிதைகளும், தமிழில் மொழிபெயர்ப்பாகி வருவதும் தமிழ்ப்புதுக்கவிதை ஆங்கிலத்திலும் பிரஞ்சு மொழியிலும் பிற இந்திய மொழிகளிலும் வெளிவருவதும் குறிப்பிடத்தக்கது. புதுக்கவிதை வெளியீடுகள் அச்ச முறையிலும் புதுமை பெற்றுள்ளன. சிறுவடிவ (மினி) வெளியீடுகளையும் நவீன ஓவியங்களுடன் வரும் வெளியீடுகளையும் சிறப்பாகக் குறிப்பிடலாம்.(புதுக் கவிஞர்களில் சிலர் ஓவியர்கள் என்பதும் நினைவில் கொள்ளத்தக்கது.)

தொகுப்புகளால் அறிமுகமான நல்ல. கவிஞர்களாக வைரமுத்து, தேவதேவன், தேனரசன், ஆத்மாநாம், பிரம்மராஜன், பழமலை முதலியோரைக் குறிப்பிடலாம்.

தொடக்கத்தில் இயற்கையின் மீது கொண்ட வியப்பும் தத்துவமும் கவிதையாயின. பிச்சமுர்த்தியிடம் மனிதச் சிறுமைக்கு இயற்கை நாட்டத்தை வழியாகக் காட்டும் தத்துவக் குரலையும், கு.ப.ரா. விடம் இன்ப நாட்டக் குரலையும், புதுமைப்பித்தனிடம் சிறுமைகளைச் சாடிய நையாண்டிக் குரலையும் கேட்க முடிந்தது.

பின்வந்த “எழுத்து“ மரபுக்கவிஞர்களிடம் மனிதச் சிறுமையைச் சாடுதல் என்பது தனி மனித வாத அடிப்படையில் தொடர்ந்தது. தி.சோ.வேணுகோபாலனிடமும் கோபமும் பரிகாசமும், சி.மணியிடம் இரட்டைத் தன்மைகளைச் சாடுதலும்,

பசுவய்யாவிடம் குறியீடுகளால் சாடும் தன்மையும், தருமு சிவராமுவிடம் தனிமனிதத் தேடலுமாகக் கவிதைகள் வெளியிட்டப்பட்டன. டி.கே.துரைஸ்வாமி சோதனைகளையே கவிதையாகக் கொண்டார்.

யாப்பு மரபிலிருந்து புதுக்கவிதைக்கு ஆயுதம் தாங்கி வந்த நா.காமராசனிடம் புனைவியல் போக்கையும், சிற்பியிடம் கதைப் பாங்கான தன்மையையும் தமிழன்பனிடம் படிமக் குவியலையும், புவியரசுவிடம் தெளிவையும், மேத்தாவிடம் சோகத்துடன் கூடிய இசைப்பாங்கையும், கங்கைகொண்டானிடம் அழுத்தமாக வெளியிடும் திறனையும் மீராவிடம் அங்கதத்தையும் காணமுடிகிறது.

அப்துல் ரகுமானிடம் குறியீட்டுப் படிமச் சோதனையையும், அபியிடம் தன்னைத் தேடும் உள்ளார்ந்த இருண்மைப் போக்கையும் காண முடிகிறது. கலாப்ரியாவிடம் சொந்த அனுபவங்களும், தமிழ் நாடனிடம் பலதரப்பட்ட பொருள்களும் கவிதையாகின்றன. வைரமுத்துவிடம் குறியீட்டுப்பாங்கான அழகியலையும் அறிவுமதியிடம் தீவிரமான சமுதாயச் சாடலையும் காணமுடிகிறது.

இன்று இதழ்களின் மூலமும் தொகுப்புகள் மூலமும் பல புதிய கவிஞர்கள் சிறிய கவிதைகளையும் அடங்கிய தொனியிலான கவிதைகளையும் வெளியிட்டு வருகிறார்கள். இந்தப் பாணி இன்று பலரால் பின்பற்றப்படுகிறது. தேவதச்சன், சமயவேல், விக்ரமதித்தன், மனுஷ்ய புத்திரன், பிரதீபன், நா. முத்துக்குமார், யுகபாரதி, இரா.சீனிவாசன், யூமா வாசுகி, சத்திய மோகன், சோலைக்கிளி, தாமரை, இளம்பிறை, நிமோஷினி போன்ற இளம் கவிஞர்களின் முயற்சிகள் குறிப்பிடத்தக்கன. கருத்து வெளிப்படும் முறையையே கவிதையாக ஆக்குதல், அலங்காரமில்லாத வெற்று வெளியீட்டு முறை (Plain poetry), கதைப்பாங்கான வெளியீட்டு முறை, பட்டியல் முறை, திருகலான மொழியில் வெளியிடுதல், தருக்கமற்ற முறையில் வெளியிடுதல் ஹைகூ வடிவ முறை என்று இன்று புதுக்கவிதை வெளியீட்டுமுறை அமைந்துள்ளது.

இன்று, பலதுறை அறிவுகளின் வெளிச்சத்தில் புதுக்கவிதைத் தளம் விரிவுபட்டிருக்கிறது. மனித வாழ்வின் அவலங்கள், மதிப்பீடுகளின் சிதைவு, மக்கள் உரிமை, வறுமை, சாதிய ஒடுக்குமுறையின் கொடுமை, பெண்ணடிமைக் கொடுமை,

இன ஒடுக்கலின் கொடுமை, தலித்தியம், பெண்ணியம், சுற்றுச் சூழலியம், விளிம்பு நிலை மாந்தர் மீதான அக்கறை என்று உள்ளடக்கம் விரிவுபட்டிருந்தது.

புதுக்கவிஞர்களிடம் அறிவியல் போக்கும் நவீனத் தன்மையும் பொதுவான இயல்புகள், இவர்கள் மனிதனைப் பற்றிய சமூகத்தைப் பற்றிய, மொழியைப் பற்றிய பல கருத்துருவங்களைத் தகர்த்திருக்கிறார்கள். பண்பாடு, மனித உறவு பற்றிய போலிமைகளைத் தகர்த்திருக்கிறார்கள் உயர்ந்தவன் தாழ்ந்தவன். மேல் கீழ், ஏழை பணக்காரன் என்ற பாகுபாடுகளைத் தகர்த்திருக்கிறார்கள்.

எல்லாக் காலத்திலும் கவிதை மனித மேம்பாட்டிற்கு முயல்வது தான். சங்க காலம் முதல் - இன்று வரை இன்பநாட்டம் (வீரம், காதல்), அறம், பக்தி, சமயம், துறவு, தேசவிடுதலை, தனிமனிதனைத் திருத்துதல் என்று வந்த கொள்கைகளின் உச்சமாகப் பொருளாதார சாதிய பாலிய விடுதலையின் மேம்பாட்டிற்கு உதவுவது என்ற கொள்கை வரை கவிதை வளர்ந்துள்ளது. உணர்ச்சி வயப்பட்ட இன்றைய கவிஞர்கள் மரபிற்குள் அடைபடாமல் வரைமுறையற்ற தன்மையுடன் நூதனப் படிமங்கள், குறியீடுகளுடன் கூடிய பேச்சுத் தன்மை மிக்க கவிதைகளைப் படைப்பதுதான் புதுக்கவிதை இயக்கம்.

யாப்புக் கவிதை தவறு என்பதல்ல. நிச்சயமாக யாப்பை ஆளக் கூடிய கவிஞர் (வள்ளுவர், இளங்கோ, கம்பன், பாரதி போல) உயர்ந்த கவிதையைப் படைக்க முடியும். ஆனால் இக்காலத்தில் யாப்பில் அவ்வளவு பயிற்சி இன்மையாலும், இயல்பாகவே கவிதை மரபுச் சலிப்பால் தன்னை மாற்றி மாற்றி அமைத்துக் கொள்கிற தன்மையாலும், நாவல் - சிறுகதை நாடகம் போன்றவை யாப்புக் கவிதையைப் புறம் தள்ளியதாலும் மேற்கண்ட புதுக்கவிதை இயக்கம் வேருன்றி விட்டது. ஆனால் புதுக்கவிதை என்ற பெயரில் புரியாத குழப்பங்களும், வேடிக்கைத் துணுக்குகளும், வார்த்தை மடிப்புகளும், பெருகி வருவதும், கவியரங்கங்கள் கவிதையை நீர்த்துப் போகச் செய்து வருவதுமான ஆபத்துக்கள் பெருகி வருகின்றன. இவற்றிற்கு எதிராகப் போராடும் முயற்சி தோன்ற வேண்டும். அதுவும் இந்தப் புதுக்கவிதை இயக்கத்தின் ஒரு பணிதான்.

புதுக்கவிதையும் யாப்பும்

புதிதாக இலக்கிய வடிவம் வருவது புதிதல்ல. புதுக்கவிதைகள் மரபின் தொடர்ச்சியாக வந்தவை என்பதை "யாப்பும் கவிதையும்" என்ற நூலில் செல்வம் எடுத்துக் காட்டுகிறார். "விருந்தேதானும் புதுவது புனைந்த யாப்பின் மேற்றே" எனத் தொல்காப்பியர் கூறியமைக்கு விளக்கமளிக்கும் இளம்பூரணர், "புதிதாகப் புனைதலாவது தானே தோற்றுவித்தல்" என்பார். பரிபாடலின் இடையே கட்டுரைத் தன்மை நுழைவதையும்

படைப்புக்கலை

இளம்பூரணர் எடுத்துக் காட்டியுள்ளார். யாப்பில் பலவகைச் சீர்களைக் கலந்து எழுதுவதற்கு இடமிருக்கிறது பலவகைத் தளைகள் மயங்குவதற்கும் இடமிருக்கிறது பலவகை அடிகள் கலப்பதற்கும் இடமிருக்கிறது. தொடைகளில் வேறுபட எழுதுவதையும் செந்தொடை என ஏற்க இடமிருக்கிறது பாட்டிலும் உரைநடை கலந்து வரலாம் என்பதற்கும் இடமிருக்கிறது. புதுக்கவிதைகளில் கட்புலக்கவிதை (யவவநஅ ழீநவசல) என்பதும் பழைய சித்திரகவிகளின் வாரிசுதான். சந்தப்பாடல்களின் வருகையால் புதுப்புது உருவங்கள் தோன்றின. பலவகை யாப்பும் கலந்து வரும் கலம்பகம், கலப்பிற்கு இடமளித்திருக்கிறது. பெரும்பாலான, தொடக்ககாலப் புதுக்கவிதைகளுக்குத் துறை, விருத்தம் என்கிற பாவினங்களுக்குரிய யாப்பு இருக்கிறது. எனவே கவிஞன் யாப்பில் எடுத்துக் கொள்கிற உரிமை யாப்பிலக்கணத்தில் நெகிழ்ச்சி ஆகிவிடுகிறது. அவ்வகையில் புது யாப்பிலக்கணம் எழுதப்பட்டால் புதுக்கவிதைகளுக்கும் யாப்பு இருப்பது புலப்படும்.

கவிதையை உரைநடையில் எழுதுகையில் சிக்கல் இருக்கிறது. கதை கட்டுரை போன்றவை முன்பு காவியங்களாகவும் சமய சாத்திரங்களாகவும் இருந்தன. பின்பு அவை உரைநடையில் வெளிவந்த போது வேறுபாடாகத் தோன்றவில்லை. ஆனால் கவிதை, உரைநடையில் வந்த போது வேறுபாடாகத் தோன்றிற்று. கவிதையைப் பொறுத்தவரை அது கட்டுக்கோப்பான உருவத்தில் அமைய வேண்டும் என எதிர்பார்க்கிறார்கள். அதனால் தான் புதுக்கவிதை உரைநடையின் தன்மையை

முழுவதும் கொள்ளாமல் வேறுபட்ட உருவத்தில் இருக்கிறது. மரபு வழிப்பட்ட பார்வையுடையவர்கள் உருவத்திலேயே கவனம் செலுத்துகிறார்கள். கட்டுக் கோப்பான உருவத்தில் நெகிழ்ந்த உள்ளடக்கம் இருப்பினும் கவிதை என்று ஏற்றுக் கொள்கிறார்கள்.

சென்ற நூற்றாண்டில் ஏற்கனவே செய்து வைக்கப்பட்ட சட்டத்திற்குள் திணிக்கப்படுகிற படமாகத்தான் மரபுக்கவிதை ஆகிவிட்டது சட்டத்திற்காகப் படத்தைக் குறுக்கவோ நீட்டவோ செய்யலாம் என்பது போன்று ஆகிவிட்டது புள்ளி வைத்துக் கோலம் போடாமல் கோலத்திற்குள் புள்ளி வைப்பதாகி விட்டது. தலபுராணங்கள் பல இந்நிலையிலேயே எழுதப்பட்டன. தனிப்பாடல்களும் அப்படியே.

சற்றே துவையலரை தம்பியொரு பச்சடிவை

வற்றலே தேனும் வறுத்துவை - குற்றமிலை

காயமிட்டுக் கீரைகடை கம்மென வேமிள

காயரைத்து வைப்பாய் கறி

என்னும் தனிப்பாடல், வெண்பா இலக்கணத்திற்குட்பட்ட உருவத்தையுடையது. ஆனால் அதன் உள்ளடக்கத்தில் கவித்துவம் இருக்கிறதா? இந்த உள்ளடக்க வெறுமைதான் புதிய உருவத்திற்கு வழியமைத்து. புதுமையா உள்ளடக்கங்களைச் சரியாகச் சொல்ல மரபான யாப்பு இடமளிக்கவில்லை என்பதால் உள்ளடக்கங்களுக்கேற்ற வடிவங்கள் தோன்ற வேண்டியதாயிற்று. இதற்குப் பிற நாட்டுப் புதுக் கவிதைகள், இலக்கியத்தில் ஏற்பட்ட புத்தெழுச்சி, சிற்றிதழ்களின் ஆதரவு ஆகியனவும் ஊக்கமளித்தது பற்றி ஏற்கனவே கண்டோம்.

புதுக்கவிதை உருவம்

புதுக்கவிதைகளின் உருவம் வெளிப்படையாகத் தெரியாது என்பதை, "சிவனால் எரிக்கப்பட்ட மன்மதன் ரதி தேவியின் கண்களுக்கு மட்டுமே தென்படுவானாம். அதுபோல் இலக்கணத் தெய்வத்தின் நெற்றிக்கண் நெருப்புக்கு இரையான புதுக்கவிதையின் உருவமும் உண்மையான இலக்கிய ரதிதேவிகளுக்கே

தெரியக்கூடும்” என்று கவிஞர் மீரா (அன்னம் ஆண்டுமலர் 1976) வேடிக்கையாகக் குறிப்பிடுகிறார். புதுக்கவிதைகளுக்கான வடிவங்கள் நிறைய உள. ஒரு கவிஞர் அவருக்கென்று ஒரு வடிவத்தைப் பின்பற்றுகிறார் எனலாம். அவரவர் பாணியே ஒரு வகையில் வடிவமாகிறது. சிலர் படிமங்களைப் (ஐஅயபநள) படைப்பதையே வடிவமாகக் கொள்கின்றனர். சிலர் குறியீடுகளைப் (ளுலஅடிழடள) படைப்பதையே வடிவமாகக் கொள்கின்றனர். சிலர் அங்கதத்தையே (ளுயவசைந) வடிவமாகக் கொள்கின்றனர். இப்படி அமைந்திருக்கிற உருவ அமைப்பைப் பற்றிக் காண்போம்.

(1) சீர் அமைப்பு

ஓர் அடியில், தனிச்சொல் சீராக நிறறல் என்பதும் இரு சொற்கள் வருவதும் சிறுபான்மை மூன்று சீர் வருவதும் புதுக்கவிதையில் காணப்படுகிறது. பேசும்பொழுது வாக்கியங்கள். முழுமையாக இன்றிக் குறுகியும் நீண்டும் உடைந்தும் இருப்பது போலப் புதுக்கவிதையில், சொற்சீர்கள் அமைகின்றன குரல் ஏற்ற இறக்கம் போலவும் சீர்கள் அமைகின்றன. ஒரு கருத்திற்கு ஒரு செயலுக்கு ஓர் அடி என்பது போலப் புதுக்கவிதை அடியமைப்பு உள்ளது.

அந்தியை நோக்குகிறேன்

கதிர்க்கொள்ளிகள் நடுவே

ஏதோ எரிகிறது

ஒன்றுமில்லை

பரிதிப் பிணம் -பிரமிள்

இக்கவிதையின் இரண்டிரண்டு சொற்களும் தனிச்சொல்லும் அடியாக அமைந்திருக்கின்றன. ”ஒன்றுமில்லை பரிதிப்பிணம்” என்று சேர்த்து எழுதாமல் பிரித்து எழுதியதற்குக் காரணம் பேச்சு ஒழுங்கில் ”ஒன்றுமில்லை” என்பது அழுத்தமாக ஒலிக்கப்பட்டுப் பின் இடைவெளி விட்டுப் ”பரிதிப் பிணம்” என்று சொல்லப்படுவதுதான்.”அந்தியை நோக்குகிறேன்” என்பதில் ஒரு செயல் நிறைவு பெறுவதால் அது ஓர் அடியாக நிற்கிறது.

ஒரே ஒரு சொல்லை அடியாகக் கொண்ட கவிதைகளும் உண்டு.

எங்கள்

வீட்டுக்

கட்டில்

குட்டி

போட்டது

தொட்டில் - வைத்தியலிங்கம்

இதில் சொல்ல வந்த செய்திக்கு நகைச்சுவை அழுத்தம் தரப்படுவதால் ஒரு சொல்லே அடியாக நிற்கிறது.

(2) சந்தம்

கருத்திற்கும் உணர்விற்கும் ஏற்ற இயற்கையான பேச்சு நிலையையே புதுக்கவிதை சந்தமாகக் கொள்கிறது. உணர்வோட்டத்தின் வேகத்திற்கு ஏற்ற வகையில் சந்தம் அமைகிறது. பல புதுக்கவிதைகளில் தேமா, புளிமா வாய்பாடு அமைந்திருப்பதைக் காணமுடியும். இதனை மரபுக்கவிதை

எழுதிய பின்னர் புதுக்கவிதை எழுதுகிற பலரது கவிதைகளிலும் காணமுடிகிறது.

எழுந்ததும் கனைத்தார் மெல்ல

சொற்பொழி வாற்ற லானார்.

வழுக்கையைச் சொறிந்த வாறு

வாழ்க நீ எம்மான் என்றார் - ஞானக்கூத்தன்

இக்கவிதையில் மூவசைச் சீர், ஈரசைச் சீர் வந்து சந்த ஒழுங்கு அமைவதைக் காணலாம். கருத்திற்கு ஏற்ற சந்தம் வருவதைப் புதுக்கவிதை ஏற்கிறது.

புதுக்கவிதையில் இருப்பது 'உணர்வின் சந்தம்' எனலாம்.

(3) எதுகை மோனை

புதுக்கவிதையில் எதுகை மோனைகள் தேவையான இடங்களில் மட்டும் வருகின்றன. எதுகை, மோனை, கருத்தைச் சிதைக்கும் என்றால் புதுக்கவிதை அதைப் புறக்கணிக்கும்.

பாக்கென்பது கமுகம்பழம் பருப்பென்பது துவரை

மேற்கென்பது கிழக்கேநின்று பார்த்தால் அது தெரியும்

சாக்கென்பது கோணி உயர் சட்டையது போர்க்கும்

ராக்காகவி சொன்னேன்கொடுப் பாயோவிடுப் பாயோ?

இப்படி எழுதுவது மரபிற்குள் அடங்குகிறது. இப்படி எதுகை அமைவதையெல்லாம் கவிதை என்று ஏற்ற போக்கை மாற்றத்தான் கருத்திற்கேற்ப எதுகை மோனை போதும் எனப் புதுக்கவிதை, தேவையான எதுகை மோனைகளுடன் அமைகிறது.

சாகட்டும் சந்திரிகை

செத்த பிறகேனும்

ஏகத்துக் கவளை

இழுத்துக் கற்பனையின்

போகப் பொருளாக்கிப்

பொலிவுத் துகில் கிழித்துக்

தேகம் கிழக் கூடாகத்

தேயும் வரை முயங்கிப்

பாட்டெழுதும் கவிராயர்

பேச்சற்றுப் போகட்டும் - தி. சோ. வேணுகோபாலன்

இதில் சாக, ஏக, போக, தேக என்ற எதுகை அமைந்திருப்பதையும், சா-செ. ஏ-இ, போ-பொ, தே-தே, பா-பே என மோனை அமைந்திருப்பதையும் காணலாம்.

4. அடியளவு

புதுக்கவிதை பா வடிவங்களை முற்றிலும் புறக்கணித்து விடவில்லை. சிறிய ஹைகூ கவிதைகள், சிறு கவிதைகள், நெடுங் கவிதைகள், காவியக் கவிதைகள் ஆகியன எழுதப்படுகின்றன. குறுந்தொகை, ஐங்குறுநூறு, குறள் போன்றவற்றில் சிறுகவிதை வடிவங்கள் இருப்பதைப் போன்று பல குறு வடிவங்கள் புதுக்கவிதைகளில் உள. சுருக்கத்தையும் இறுக்கத்தையும் விரும்பிய புதுக்கவிதைகள் பல, குறுவடிவங்களிலேயே அமைந்துள்ளன.

சுதந்திரம்

இரவில் வாங்கினோம்

விடியவே இல்லை - அரங்கநாதன்

என்று குறுகிய வடிவம் (Epigram) அமைப்பது காணப்படுகிறது. இப்படிக் குறுங்கவிதைகள் தவிர ஹைகூ வடிவக் கவிதை எழுதுகிறார்கள்.

ஹைகூ கவிதை என்பது ஜப்பானில் இருந்த குறுகிய கவிதை வடிவம். இது மூன்று அடிகள் கொண்டது. 5,7,5 என்று ஒவ்வொரு அடிக்கும் சீர்கள் வர, 17 சீர்கள் கொண்டது. ஹைகூ கவிதை ஜென் புத்த சமயத் தத்துவத்தை வெளிப்படுத்துவது. ஒவ்வொரு ஹைகூவிலும் ஒரு தத்துவம் படிமம் மூலமாகவும், குறியீட்டின் மூலமாகவும், நேரடியாகவும் சொல்லப்படுகிறது. பெரும்பாலும் பருவ காலங்களைப் பற்றிய பாடல்களாகவே இவை அமைந்துள்ளன.

கிளைக்குத் திரும்பும்

உதிர்ந்த மலரா

இந்த வண்ணத்துப்பூச்சி

(To the branch of Flowers

seems To return

A small butterfly) மோரி டேக் (Moritake)

இதில், பூக்கள் உதிர்ந்துவிட்ட கிளையில் வண்ணத்துப் பூச்சி அமர வரும் காட்சி காட்டப்படுகின்றது. இது வெறும் காட்சி அல்ல. ஒன்று போனால் அந்த இடத்தை இன்னொன்று நிரப்பும் என்ற ஜென் புத்த சமயத் தத்துவம் காட்டப்படுகிறது.

தமிழில் ஹைகூ எழுதியவர்கள் இந்தத் தத்துவப் பின்புலத்தை விட்டுவிட்டு வெறும் குறுவடிவத்தையே பின்பற்றினார்கள். நீலமணி, கலாப்ரியா, கல்யாணஜி, அறிவுமதி, அமுதோன், அனலேந்தி போன்றவர்கள் இத்தகைய குறுகிய வடிவங்களில் எழுதியிருக்கிறார்கள். அப்துல் ரகுமான் “சிந்தர்“ என்று பெயரிட்டுக் குறுங் கவிதைகள் எழுதியுள்ளார்.

கூண்டுக் கிளிக்குப் பிறந்த

குஞ்சுக் கிளிக்கு

எப்படி ஏன் வளர்ந்தன

சிறகுகள்?

என்று கல்யாணஜி எழுதினார்.

இரவெல்லாம்

உன் நினைவுகள்

கொசுக்கள்

என்று அப்துல் ரகுமான் எழுதினார்.

பூவை விட்டு இறங்காதே

இறக்கை முறிந்த வண்ணத்துப் பூச்சியே

உனக்காக எறும்புகள்

என்று அறிவுமதி எழுதினார்.

இப்படிச் சிறிய வடிவங்களில் மட்டுமன்றிக் காவிய வடிவங்களிலும் புதுக்கவிதை எழுதினர். ந. பிச்சமுர்த்தியின் “காட்டு வாத்து”வழித்துணை“. சி.சு.செல்லப்பாவின் “நீ இன்று இருந்தால்“, சிற்பியின் “மௌன மயக்கங்கள்“, ஞானியின் “கல்லிகை“, வைரமுத்துவின் “கவிராஜன் கதை“ போன்ற பல காவிய வடிவங்கள் எழுதப்பட்டிருக்கின்றன.

கருத்திற்கேற்ப நீண்ட கவிதைகள் பலவும் எழுதப்பட்டிருக்கின்றன. அடியளவு எவ்வளவு இருந்தாலும் இறுக்கம், புதுக்கவிதையின் தன்மையாக உள்ளது.

(5) உத்தி வடிவங்கள்

எதுகை, மோனை, சீர்,தளை அடியவரையறை இவற்றிற்குள்ளாகக் கருத்துகளை அடக்கத் தெரியாதவர்களும், அடக்க முடியாதவர்களும், கருத்திற்கு அவை தடையாக இருப்பதாகக் கருதினவர்களும் உத்திகளில் அடைக்கலம் தேடினார்கள்.

புதுக்கவிதையில் உருவாகிய - உருவாகி வரும் உத்திகள் பல. இவை கவிதைக்கு உருவத்தை அமைக்கின்றன. விடுகதைத் தன்மை, உரையாடல் வடிவம், கேள்விபதில் முறை, நாட்டுப்பாடல் வடிவம், ஏளனக்கவி (paroxyl). சொல்லுடைப்பு, மறிதருதல், அங்கதம், கட்புலவடிவம், முரண், படிமம்,குறியீடு, அடுக்கு முறை என்பனவற்றை முக்கியமான உத்தி வடிவங்களாகச் சொல்லலாம். இவ்வகைக் கவிதைகளில் உத்தியின் அமைப்பு, கவிதை வடிவத்தைத் தீர்மானிக்கிறது.

(அ) விடுகதைத் தன்மை

இத்தகைய கவிதைகளில் பெரும்பாலும் குறியீடாகச் செய்தி சொல்லப்பட்டிருக்கும். விடுகதை போன்றே சிறியதாக அமைகின்ற கவிதைகளை மட்டும் இவ்வகையில் அடக்கவேண்டும். பெரிய குறியீட்டுக் கவிதைகளை இவற்றில் அடக்க வேண்டியதில்லை.

வரங்களே

சாபங்கள் ஆனால்

இங்கே தவங்கள்

எதற்காக? அப்துல் ரகுமான்

இக்கவிதையில் “திட்டம்” என்ற தலைப்பைப் பார்த்ததும் தான் பொருள் புரியும். ஐந்தாண்டுத் திட்டம் நாட்டிற்கு நன்மையைத் “தராமல் தீமை பயந்துவிட்டதைக் கவிதை விடுகதையாகச் சொல்கிறது.

(ஆ) உரையாடல் வடிவம்

இரண்டு பேர் பேசிக் கொள்வது போல அமைவது இவ்வகைக் கவிதை.

செருப்புடன் ஒரு பேட்டி

தீவிரமாக எதைப் பற்றியாவது

நீங்கள் சிந்திப்பதுண்டா?

உண்டு

சில தேசங்களையும்

சில ஆட்சிகளையும்

பார்க்கும் போது

மீண்டும் நாங்களே

சிம்மாசனம்

ஏறிவிடலாமா

என்று

யோசிப்பதுண்டு மு.மேத்தா

இன்றைய அரசியலின் சீர்கேட்டை உணர்த்துவதாக இக்கவிதை அமைகிறது. இராமனுக்குப் பதில் அவனது பாதுகைகள் சிம்மாசனமேறி ஆண்ட புராணக் கதை சொல்லப்படுகிறது. செருப்பே தேவலாம் என்ற உணர்வு எழுப்பப்படுகிறது. உரையாடல் அளவு, வடிவை அமைக்கிறது.

(இ) கேள்வி பதில் முறை

நாங்கள் பசியை விரட்டுவது

எப்படித் தெரியுமா?

பட்டினி கிடந்து.

நாங்கள் நோயை விரட்டுவது

எப்படித் தெரியுமா?

செத்துத் தொலைந்து.

இக்கவிதையில், தானே கேள்வி கேட்டுப் பதில் சொல்வது உத்தியாக அமைகிறது. கேள்வி பதில் முறை வடிவை அமைக்கிறது.

(ஈ) நாட்டுப்பாடல் வடிவம்

நாட்டுப்பாடல் வடிவங்களில் கவிதை எழுதுவதை ஒரு முறையாகக் கொண்டு வரத் “தெருக்கூத்து” இதழ் முயன்றது எனக் கண்டோம். இந்தப் பாணியில் பல கவிஞர்கள் எழுதுகிறார்கள். ஒரே செய்தி பல விதங்களில் வெளியாவது நாட்டுப்பாடல் உத்தி, அவ்வகையில் செய்தி வெளிப்படுவது ஒரு கவிதை முறை.

காடெல்லாம் சுற்றிக்

காராம்பசு கொண்டு வந்தோம்

நாடெல்லாம் சுற்றி

நல்ல பசு கொண்டு வந்தோம்

சீமை பல சுற்றிச்

சிவப்புப் பசு கொண்டு வந்தோம்

சிவப்புப் பசு உதைக்குதுன்னு

சிலபேர்கள் சொன்னதனால்

பால்கறக்க எங்க வீட்டில்

பக்கத்தில் போகவில்லை

பக்கத்தில் போகாது

பாலெல்லாம் வீணாச்சு - தமிழவன்

பொதுவுடைமைத் தத்துவத்தை இந்திய நாட்டிற்குக் கொண்டு வந்தும் அதைக் கண்டு பயந்து ஒதுங்கியதால் அதன் பயன் இந்தியர்களுக்குக் கிடைக்காமற் போயிற்று என்பதை இக்கவிதை குறியீடாகச் சொல்கிறது. நாட்டுப்பாடல் அமைப்பு, வடிவை அமைக்கிறது.

(உ) ஏளனக்கவி

பழைய கவிதைகளின் வடிவங்களை நினைவூட்டுகிற வகையில் அவற்றைப் போலவே எழுதும் கவிதைகளுக்கு ஏளனக்கவி (யசுமனல) என்று பெயர். இவற்றில் ஏளனம் இருக்கும். புறநானூற்றில் தாயொருத்தி, போரில் தந்தையையும், கணவனையும் இழந்த பின்பும் தன் ஒரே மகனைப் போருக்கு அனுப்பிய வீர நிகழ்ச்சி சொல்லப்படுகிறது. அவ்வடிவத்தில், விடாமல் சூதாடும் ஒருவனை ஏளனம் செய்கிறது ஒரு கவிதை. “கெடுக சிந்தை கடிதிவன் துணிவே” என்று தொடங்கும் புறநானூற்றுக் கவிதையின; Parody ஆக.

கெடுக சிந்தை கடிதிவன் துணிவே!

அரசியல் அறிஞன் ஆதல் தகுமே

மேனாள் வாங்கிய பரிசுச் சீட்டால்

வீணானதுவே நானூறு பணமும்!

வாராது வந்த சாராயம் பெறத்
தட்டு முட்டுப் பொருள் விற்பீந்தனனே!
நேற்றாடிய ஒரு சீட்டாட்டத்தில்
தோற்றான் ஆயிரம் துவண்டான் இலையே!
இன்னும் நாளேடு கண்டு மகிழ்ந்து
மனைவியின் மங்கல அணிமுதல் தனது
மணிப்பொறி யினையும் உணவினை மறந்தே
அடகுக்கடையில் கிடவெனக் கிடத்தி
ஓடும் குதிரைமேல் ஓடுஎன விடுமே! த. கோவேந்தன்

இக் கவிதை, சூதாடுபவனின் விடாத் துணிச்சலையும் சூது வெறியையும் கேலி செய்கிறது. இந்தக் கேலிக்குப் பழைய வீரக் கவிதையின் வெளியீட்டு முறை உதவுகிறது. பழைய கவிதையின் அளவு, வடிவைத் தீர்மானிக்கிறது.

(ஊ) சொல்லுடைப்பு

கருத்தைப் புலப்படுத்துவதற்காகச் சொல்லுடைப்புச் செய்து கவிதையை அமைப்பது ஒரு முறை, ஞானக்கூத்தன் “கடற்கரையில் சில மரங்கள்” என்ற தலைப்பில் எழுதிய கவிதையில், சொல்லுடைப்பின் மூலம் ஓர் உணர்வைப் புலப்படுத்துகிறார். கடற்கரையில் இருந்த சில மரங்கள் பற்றி அவர் கவிதை எழுத நினைத்தார். ஆனால் அதற்குள் யாரோ அம்மரங்களைத் துண்டு துண்டாக அறுத்து விடுகிறார்கள். அந்த உணர்வை கவிதையாகப் படைக்கிறார். மரங்கள் துண்டான தோற்றம் கவிதை துண்டாவதில் வெளிப்படுகிறது. இதற்குச் சொல்லுடைப்பு உதவுகிறது.

கடற் கரையில் சில

மரங்க ளென்று நான் கவிதை

எழுத நினைத்திருந்

தேன். எதையும் நி

னைத்ததும் முடிக்க வேண்டும்

முடிக்க வில்லை யென்றால்

ஏதும் மாற்றம் ஆ கி விடும் ஞானக்கூத்தன்

மரங்கள் துண்டானதுபோல் இவர் ஆசையும் துண்டானதைச் சொல்லுடைப்பால் துண்டான இக்கவிதை காட்டுகிறது.

(எ) மறிதருதல்

ஒரே சொல் அல்லது தொடர் திரும்பத் திரும்ப வந்து ஒரு வடிவத்தை அமைக்கிறது. ஆத்மாநாமின் கவிதையொன்றில் இதனைக் காண முடிகிறது. ஒன்றுமில்லை என்ற உணர்வுதான் உண்மை என்பதைக் காட்டுகிற இக்கவிதையில் “ஒன்றுமில்லை” என்ற தொடர் திரும்பத் திரும்ப மறிதருகிறது.

ஒன்றும் இல்லை

சும்மா தான்

வேறு ஒன்றும் இல்லை

ஆரம்பமே ஒன்றும் இல்லை

பின் எப்படி இவ்வளவும்

இவை யாவும் ஒன்றுமில்லை

நானும் நீயுமா?

ஆமாம் ஒன்றுமில்லை

நாம் பேசுவது

நாம் எழுதுவது

நாம் வரைவது

நாம் பதிப்பது

நாம் படிப்பது

எதுவும் ஒன்றும் இல்லை

பின் எது தான் அந்த ஒன்று

அதுவும் ஒன்றுமில்லை

ஒன்றுமில்லையில் இவ்வளவா?

பின் அந்த ஒன்றில்

நம்மையும் மீறிய ஒன்று ஆத்மாநாம்

(ஏ) அங்கதம்

அங்கதம் இன்று புதுக்கவிதையில் பெரும் இடத்தைப் பிடித்துள்ளது . கவிஞர் மீரா “ஊசிகள்“ என்று ஒரு தனி நூலையே அங்கதக் கவிதைகளாக வெளியிட்டிருக்கிறார். எதிலும் அங்கதத் தொனி இருக்கிறது. அங்கதத்தையே முழுதாகக் கையாள்கிற கவிதை அங்கத வெளிப்பாட்டின் சிறப்பையே வடிவமாகக் கொள்கிறது.

நம் சாதி அமைப்பையும், வட்டாரப் பற்றையும் பொருளாதாரப் பிரச்சினைகளுக்கு எப்பைய னழவ கு வளைந்து கொடுக்கும் இன்றைய தலைமுறையையும் ஒரு கவிதையில் காட்டுகிறார் மீரா. பழைய நாளில் தலைவன் தலைவியர். யார் என்று தெரியாத அந்நியர்கள் தூய காதல் தூண்டச் “செம்புலப்பெயல் நீராய்“ இணைந்தனர். அதே உவமையை வைத்துக்கொண்டு மீரா இன்றைய காரியக்காதலை வெளிப்படுத்துகிறார்.

உனக்கும் எனக்கும்

ஒரே ஊர்

வாசுதேவ நல்லூர்

நீயும் நானும்

ஒரே மதம்

திருநெல்வேலிச்

சைவப்பிள்ளைமார்

வகுப்பும் கூட

உன்றன் தந்தையும்

என்றன் தந்தையும்

சொந்தக்காரர்கள்

மைத்துனன்மார்கள்

எனவே

செம்புலப்பெயல்நீர் போல

அன்புடை நெஞ்சம் தாம் கலந்தனவே

என்பதில் சங்கக் கவிதை உணர்விற்கு முரண்பாடாக அதே முறையில் அங்கதம் வெளிப்படுகிறது.

(ஐ) கட்புல வடிவம்

மரபில் சித்திர கவிகளில் கோமூத்திரி, நாகபந்தம், முரசபந்தம் என்பனவற்றைப் படைப்பது போலப் புதுக்கவிஞர்களும் வடிவக் கவிதைகள் எழுதினர். எழுதுகின்ற கருத்தை எழுதும் முறையிலேயே வடிவமாக்கிக் காட்ட முயன்றனர்.

தருப் பூசணிக் கீற்றுக்களைச் சுற்றி

இறகு முளைத்த விதைகளாய்

ஈ ஈ

ஈ ஈ -சிற்பி

என்று சிற்பி, ஈக்கள் பறப்பதைக் கட்புல வடிவமாக எடுத்துக்காட்டினார். இதுபோல் பலர் பல வடிவங்களைக் காட்டிக் கவிதை வடித்தனர்.

(ஓ) முரண்

முரண் உத்தி பழந்தமிழ்க் கவிதைகளில் ஏராளமாக உண்டு. முரண் தொடை யாப்பிலக்கணத்தில் உறுப்பாக உள்ளது. புதுக்கவிதைகளில் முரண் உத்தி மிகுதி. இன்றைய வாழ்க்கையில் முரண்பாடுகள் மிகுதி என்பதால் இவ்வுத்தி மிகுதியாக இடம் பெறுகிறது. நாட்டைக் காக்க மடிந்த தியாகிகளை "வேலியைக் காக்க மடிந்த பயிர்கள்" என்பதில் பொருளாழம் மிக்க முரண் பிறக்கிறது. சுதந்திர தினத்தை, "பிள்ளைகள் கூடித் தாயைப் பெற்ற நாள்" என்பதிலும் இத்தகைய ஆழம் காணப்படுகிறது.

நாங்கள் நிர்வாணத்தை

விற்பனை செய்கிறோம்

ஆடை வாங்குவதற்காக - நா.காமராசன்

என்ற இக்கவிதையில் பரத்தையர் வாழ்க்கையில் காணும் முரண், கவிதைக்கு கச்சிதமான வடிவத்தைக் கொடுக்கிறது.

(ஓ) படிமம்

படிமம் என்றால் காட்சி என்று பொருள். கருத்துக்களை மனக் கண்ணால் உருவப்படுத்திக் காணும் வகையில் உவமை, உருவகம், சொற்றொடர் மூலமாக வெளியிடுவது படிமம். மூளை சிந்திப்பதை - ஓய்வதைக் கண்ணால் காண முடியாது. அதைச் சிலந்தி வலை பின்னுகிற உவமை மூலமாகக் காட்டுகிறது ஒரு கவிதை.

கபாலத்தின் கூரையுள்

ஓட்டிலிருந்து

எண்ண வலை பின்னிப் பின்னி

ஓய்கிறது மூளைச் சிலந்தி - பிரமிள்

இப்படிக் காட்சிப்படுத்திக் காட்டுவதையே - அதாவது படிமத்தையே முழுக் கவிதையாக அமைக்கிறபோது அது கவிதைக்கு வடிவம் தருகிறது. படிம வெளியீடே வடிவமாகிறது. அருவக்கருத்தை மட்டுமன்றி உருவப்பொருளையும் தெளிவாகக்

காட்சிப்படுத்தப் படிமம் உதவுகிறது. அப்துல் ரகுமானின் மின்னல் கவிதையில் படிம வடிவ அமைப்பைக் காணலாம். மின்னலை நான்கு காட்சிகள் மூலம் உருவப்படுத்துகிறார்.

வான உற்சவத்தின்

வாண வேடிக்கை

முகிற் புற்று கக்கும்

நெருப்புப் பாம்புகள்

கறுப்பு உதட்டின்

வெளிச்ச உளறல்

இடிச் சொற்பொழிவின்

சுருக்கெழுத்து -அப்துல் ரகுமான்

(ஒள) குறியீடு

குறியீடு என்பது ஒன்றை இன்னொன்றால் புலப்படுத்துவதாகும். தடகும் அகக்கவிதையின் உள்ளுதை உகுற் குறியீடே. தமிழின் பிறிது மொழிதல் அணி என்பதும் குறியீடே. நேரடியாக ஒற்றைச் சொல்லாமல் மறைமுகமாக வெளியிடுகிற போது அதை உணருகிற வாசகருக்கு மகிழ்ச்சி ஏற்படுகிறது. குறியீட்டுக் கவிதையில் ஒவ்வொன்றிற்கும் குறியீடு அமைப்பதால் வடிவம் உருவாகிறது. சுப்பிரமணியராஜீவின் ‘அரசியல்’ பற்றிய கவிதை.

வாயில் அழுக்கென்று

நீரெடுத்துக்

கொப்பளித்தேன்

கொப்பளித்துக்

கொப்பளித்து

வாயும் ஓயாமல்

அழுக்கும் போகாமல்

உற்றுப் பார்த்தேன்

நீரே அழுக்கு

என்று அரசியலும் அழுக்கு, தனிமனிதனும் அழுக்கு என்பதைக் கவிதை மறைமுகமாகப் புலப்படுத்துகிறது. “அழுக்கு” என்ற குறியீடு, அரசியலுக்கும் தனிமனிதனுக்கும் தரப்படுவதால் வடிவம் அமைகிறது.

அடுக்கு முறை

ஒரு பொருளை உவமை, உருவகம், படிமம், குறியீடு இவற்றால் பல விதமாக வருணித்துக் கொண்டு போவதை அடுக்கு முறை எனலாம். பழைய கவிதைகளில் ஒரு பொருள் மேல் மூன்றடுக்கி வருவது ஒரு கவிதை முறை. கலிப்பாவில் மூன்று தாழிசைகள் அவ்வாறு அமைந்தன. கவியரங்கங்களில் ஒரு பொருள் பற்றி அடுக்கிப் பாடுகிற முறை மிகுதி. கொடுக்கப்பட்ட தலைப்பைப் பற்றிக் குறைந்தது கொடுக்கப்பட்ட நேரம் வரை அடுக்கி வருணித்துக் கொண்டேயிருப்பார்கள்.

“தீபங்கள் எரியட்டும்!” என்ற பெயரில் வந்த புதுக்கவிதை நூல், கவியரங்கக் கவிதைகளின் தொகுப்பு. “சூரிய விளக்கு” “சந்திர விளக்கு” “தெரு விளக்கு, “மண் விளக்கு”, “சிவப்பு விளக்கு” “கலங்கரை விளக்கு” ஆகிய தலைப்புகளில் பாடப்பட்ட கவியரங்கக் கவிதைகள் இதில் இடம் பெறுகின்றன. அவற்றில் தலைப்பிற்கேற்ப அடுக்கியுரைப்பதைக் காண முடிகிறது. நாஞ்சில் ஆரிது எழுதிய “மண் விளக்கு” கவிதையின் ஒரு பகுதியைப் பார்ப்போம்.

மண் விளக்கு -

எண்ணெயில் விளைந்த

மிளகாய்ப் பழம்

இருள் சதுப்பு நிலத்தில்

பகல்கண் மனிதர்க்குப்
பயன்படும் கைக்கோல்
அக்கரைக்கு
மேயப் போய்விட்ட
சூரியப் பசுவின் கன்று
இருள் உரைகல்லில்
அசைகின்ற பொன்கோடு!
இருட்டுச் சாயத் தலையில்
ஆங்காங்கு தலை நீட்டும்
நரை!
வெளிச்ச
விருந்துவைக்க
விரும்பும் இரவுப் பெண்
பதம் பார்க்கும் ஒருசோறு
கருப்புப் பானையில்
ஒளித் தயிருக்காய்
ஊற்றப்படுகிற
உறை!

இப்படிக் கவிதை இன்னும் அடுக்கிச் செல்கிறது. இந்த முறையில் எந்தச் சிக்கலும் இல்லை. தலைப்புக்கு ஏற்ப ஒப்பீடுகளைச் சிந்திக்க வேண்டியதுதான். கவியரங்கக் கவிதை எழுத முனைவோருக்கு இவ்வடுக்கு முறை கைகொடுக்கிறது.“

இப்படி உத்தி முறைகளால் புதுக்கவிதைகள் வடிவம் அமைத்துக் கொள்வது தொடர்ந்து கொண்டேயிருக்கிறது. புதுப்புதுப் பாதைகள் காண்பதற்காகத்தான் யாப்பை விட்டு விலகிய புதுக்கவிதை உருவானது.

புதுக்கவிதை உருவாக்கம்

“வானவில்” பற்றி மரபுக் கவிதை ஒன்று அமைந்ததைப் பார்த்தது போலப் புதுக்கவிதை ஒன்றையும் அது பற்றி அமைத்துப் பார்ப்போம். இதனால் ஒரே பொருளைப் பற்றிய உருவங்களின் தன்மையை உணர முடியும்.

வானவில்லின் வடிவம், வண்ணம், கால அளவு ஆகியவற்றைப் பற்றிய சிந்தனைகளைத் தொகுத்துக் கொள்வோம்.

வடிவம்:- வானவில் சாட்டை, கொடி, வரவேற்பு வளைவு, புருவம் ஆகியன போன்றது.

வண்ணம்:- வானவில் மலர்களின் வண்ணஆவி, மயில் தோகை, நீரில் உருவான ஓவியம் ஆகியன போன்றது.

கால அளவு:-வானவில் அற்பாயுள் பிள்ளை, நிறப்பிச்சை, மணல் வீடு, மின்னலின் பெண் பிறவி, பகல் கனவு ஆகியன போன்றது.

இந்தச் சிந்தனைகளை வைத்துக் கொண்டு ஒவ்வொன்றாகக் கவிதை ஆக்கத்திற்குப் பயன்படுத்துவோம்.

(1) வானவில் - சாட்டை

வானவில் பம்பரச் சாட்டை கிடப்பது போன்றிருக்கிறது. இவ்வளவு பெரிய சாட்டைக்கு எவ்வளவு பெரிய பம்பரம் சுழலலாம்? கிரகங்கள் சுழலுகின்றன. வானவில் பம்பரம் போல் சுழலும் கிரகத்தின் சாட்டை எனலாம்.

(2) வானவில் - கொடி

வானவில் கொடிபோல் படர்ந்து இருக்கிறது. ஆனால் எது வேர்? எது முதல்? என்று தெரியாதபடி இருக்கிறது. மண்ணில் வேர்விட முடியும். விண்ணில் வேர்விட முடியாது. வானவில்லை வேரில்லாத கொடி எனலாம்.

(3) வானவில் - வரவேற்பு வளைவு

வானவில் வரவேற்பு வளைவு போல இருக்கிறது. ஆனால் யாரை வரவேற்க? இது வசந்த காலத்தை வரவேற்பது போல அமைப்பது பொருத்தமாக இருக்குமல்லவா?

(4) வானவில் - புருவம்

வானவில் புருவம் போன்று தோன்றுகிறது. ஆனால் கண் எங்கே? கண்ணில்லாத புருவம். இரவில் விண்மீன்கள் கண்கள் போல் இருக்கின்றன ஆனால் புருவம் இல்லாத கண்களாக இருக்கின்றன.

(5) வானவில் - மயில்தோகை

வானவில் மயில் தோகைபோல் வண்ணமயமாக இருக்கிறது.

(6) வானவில் - மலர்களின் ஆவி

வானவில் மலர்களின் ஆவி போல் வண்ணமயமாக இருக்கிறது.

(7) வானவில் - ஓவியம்

நீரில் எழுதவே முடியாது. ஆனால் வானவில் நீரில் உருவான வண்ண ஓவியமாக இருக்கிறது.

(8) வானவில்லும் அருவியும்

இப்படி இருந்தும் வானவில் அற்பாயுட்பிள்ளை போல - பசியை நிரந்தரமாகப் போக்காத பிச்சை போல நிலையற்றதாக இருக்கிறது. “மணல் வீடு” போல, கனவு போல நிரந்தரமற்றதாக இருக்கிறது. வானவில் நிரந்தரமற்றது. ஆனாலும் அருவிகளின் முன்னால் சூரிய ஒளியில் வானவில்லின் சிறு வடிவம் எப்போதும் தெரிகிறது.

இப்பொழுது இந்த எண்ணங்களைக் கவிதையாக்கிப் பார்ப்போம்.
புதுக்கவிதைக்குச் செறிவு இன்றியமையாதது. வீணான சொற்கள் இடம் பெறக் கூடாது.
உவமைகள், படிமங்கள் புதுமையானவையாக இருக்கவேண்டும் பொருத்தமான
ஒப்புமைகள் வேண்டும்.

வானவில்

அண்டப் பெருவெளியின்
எந்தக் கிரகத்தையே
சுழன்டாட வைத்த பம்பரச் சாட்டை
மண்ணில் படராமல்
விண்ணில் படர்ந்தால்
வேரின்றிப் படரும்
வண்ணக் கொடி
வண்ணமயமான
வசந்தம் வந்ததென
ஏழு வண்ணங்களில் வைத்த
வரவேற்பு வளைவு
விண்மீன்கண்களுடன்
ஒன்றாகச் சேராமல்
பகலில் தனியே கிடக்கும்
வண்ணப் புருவம்
கான மயில் கண்டு பரிசு
வான மயிலின் வண்ணத்தோகை

மண் மடியில் மலர்க்கூட்டம்
விண்வெளியில் மலர்களின் ஆவி
பாரில் வண்ணத்தால் ஓவியம்
நீரில் எழுதும் வண்ணகோலம்
மறையும் மின்னலுக்கு மாற்றான்
வண்ணச் சோம்பேறி மின்னல்
வண்ணத்தை யாசிக்கும் வானுக்குக்
கிடைத்த நிறப்பச்சை
மேகச்சிறுமி விளையாடும்
கலையும் மணல்வீடு
பகலின் பகல் கனவு
இக வாழ்வின் படம்.

“வானவில் போன்ற இயற்கைப் பொருள்களைப் பற்றி எழுதினாலும், வேறு எதைப் பற்றி எழுதினாலும் முதலில் தேவையானவற்றைத் திரட்டிக் கொள்வது இன்றியமையாதது.

கவிதைக்கான சில பொதுப் பயிற்சிகள்

(1) மரபுக்கவிதை எழுதினாலும் புதுக்கவிதை எழுதினாலும் அந்தந்த வடிவங்களைப் பற்றிய தெளிவு வேண்டும். இப்படி வடிவம் தெரியாமல் கவிதை எழுதுவது வலையின்றி டென்னிஸ் ஆடுவது போன்றது என்பார்கள்.

(2) எதைப் பற்றி எழுதுகிறோமோ அதைப் பற்றித் தெளிவாக அறிந்திருப்பது நலம் பயக்கும். கவிஞர்களாக விரும்புகிறவர்கள் எல்லாவற்றைப் பற்றியும் அறிந்தது வைத்திருக்க வேண்டும்.

(3) கவிதையில் சொற்களின் தேர்வு இன்றியமையாதது. மின்னலுக்கும் மின்மினிப் பூச்சிக்கும் நமக்கு வேறுபாடு தெரிய வேண்டும். புதிய சொற் சேர்க்கைகளை உருவாக்க வேண்டும். மொழியின் விரிந்த பயன்பாட்டை உருவாக்கும் வகையில் சொல்லாட்சி அமைய வேண்டும்.

(4) கவிதை எதையும் கொஞ்சம் சுற்றி வளைக்க வேண்டும். நேரடியாகக் கூறுவது சுவையளிக்காது. படிமம், குறியீடு போன்றவற்றால் சுற்றி வளைப்பது பயனுள்ளது. சுற்றி வளைப்பது நினைவில் வைத்துக் கொள்வதற்குத் தூண்டும்.

(5) உவமை முதலான உத்திகள் புதுமையானவையாக இருக்க வேண்டும். ஒருவர் பயன்படுத்திய உத்திகளைப் பயன்படுத்துவது தவறு வேறொருவரின் சட்டையைப் போட்டுக்கொள்வது போன்றது பொருத்தமாக இராது. புதிய உவமைகளை உருவாக்கிப் பார்த்துக் குறித்து வைத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

(6) எதையோ படிக்கும்போதோ எங்கோ போகும்போதோ திடீரென்று ஒரு கவிதைக்கான கருத்தோ படிமமோ மனத்தில் உதிக்கும். உடனே அதைக் குறித்து வைக்கவேண்டும். பத்திரிகைகளில் விளம்பரங்களில் பிறர் பேச்சில் கிடைக்கின்ற உவமை போன்ற உத்திகளையும் தொகுத்து வைக்க வேண்டும்.

(7) ஏதாவது ஒரு கவிதையை எடுத்து வரிவரியாக வெட்டி எடுத்துக் கொண்டு மாற்றி மாற்றி வைத்து வேறு ஒரு கவிதையை உருவாக்க முயலலாம். இந்தப் பயிற்சி வரிகளுக்கிடையிலான சரியான உறவைக் கண்டறிய உதவும்.

(8) நிறைய விடுகதைகளைப் படிப்பதும் நாட்டுப்புறப் பாடல்களைப் படிப்பதும் நல்ல கவிதைகளைப் படிப்பதும் பயனுள்ளதாக இருக்கும்.

9. போக்குவரத்து நெரிசல், தெருவில் பெய்யும் மழை, சன்னல் வழியே காணும் மக்கள், வீட்டில் எழும் ஓசைகள், உள்ளத்தில் எழும் அச்சங்கள், குழந்தைப் பருவ நினைவுகள், சாதிச் சண்டையின் கொடுமைகள், அரசியல் வேடிக்கைகள், உழைக்கும் சிறுவர்கள், பெண்களின் வாழ்க்கை என்று பலவற்றைப் பற்றிச் சிந்தித்து நம் நிலைப்பாட்டை வெளிப்படுத்திக் கவிதைகள் எழுதிப் பார்த்தல் வேண்டும்

வினாக்கள்

1. அசை என்றால் என்ன? அசையின் வகைகளைச் கூறுக.
2. சீர் என்றால் என்ன? சீர்களின் வகைகளைச் சான்றுடன் கூறுக.
3. தளை என்றால் என்ன? தளையின் வகைகளைக் கூறுக.
4. தொடை என்றால் என்ன? வகைகளைக் கூறி விளக்குக.
5. பா என்றால் என்ன? பாவின் வகைகளைக் கூறி விளக்குக.
6. வெண்பா - விளக்கம் தருக.
7. எதுகை, மோனை - விளக்குக.
8. புதுக்கவிதையும் யாப்பம் குறித்து எழுதுக.
9. தமிழில் புதுக்கவிதை இயக்கங்களை விளக்குக.

அலகு - 3

புனைகதை படைத்தல்

சிறுகதை

புனைகதை தோற்றம்

தமிழ்ச் சிறுகதைகள் உலகத்தரம் வாய்ந்தவை. சாதனை படைத்த படைப்பாளர்கள் பலர் சிறுகதைகளில்தான் படைத்திருக்கிறார்கள். பத்திரிகைகளின் வளர்ச்சியால்தான் சிறுகதை வளர்ந்தது. இன்று பத்திரிகைகளுக்கு எழுதாமல் தனியாகவும் எழுதித் தொகுப்பாக வெளியிடுகிறார்கள்.

விடுதலைக்கு முன் எழுதிய தொடக்க கால எழுத்தாளர்களான பாரதி, வ.வே.சு ஐயர். ஆகியவர்களின் கதைகளில் பிரச்சாரம் மிகுதியாக இருந்தது கலைத் தன்மை குறைவாக இருந்தது. இவர்கள் தங்கள் கதைப் பாத்திரங்களின் மூலம் பெரிய பெரிய சொற்பொழிவுகளையே நிகழ்த்தினார்கள். அடுத்து வந்த புதுமைப்பித்தன், கு.ப.ராஜகோபாலன், ந.பிச்சமூர்த்தி, மௌனி ஆகியோரின் கதைகளில் கலைத்தன்மை இருந்தது. இவர்கள் காலத்தில் கதை, வடிவம் செப்பம் பெற்றது உண்மை வாழ்க்கையின் நெருடல் கதையாக்கப்பட்டது. கதை, வாசகரை நெருங்கி அவர்களிடம் பேசியது. இவர்கள்தான். இன்றைக்குச் சிறுகதை இலக்கணம் என்று சொல்லப்படுகிற கூறுகளைக் கூர்மைப்படுத்தினார்கள். சிதம்பர சுப்பிரமணியம், க.நா.க. படுத்தெல்லப்பா, பி.எஸ்.ராமையா, தி.ஜ.ரங்கநாதன் த.நா. குமாரசாமி ஆகியோரும் இக் காலகட்டத்தில் சிறுகதைக்கு வடிவம் கொடுத்தனர்.

விடுதலைக்குப் பின் தி.மு.க. இயக்கத்தினரும், பொதுவுடைமை இயக்கத்தினரும், பிரச்சாரத்திற்காகக் கதைகள் எழுதினர். கு.அழகிரிசாமி, லா.ச.ரா, தி.ஜானகிராமன், சுந்தரராமசாமி, ஜெயகாந்தன் ஆகியோரும் சிறுகதை வடிவத்தைச் செழுமைப்படுத்தினர். இவர்கள் பல்வேறு கருக்களைக் கதையாக்கினர். இக்கட்டத்தில் சிறுகதையின் எல்லை விரிவுபட்டது. சமூகம் கதைப் பொருளானது. சமூகத்தின் அவலமும் அவசியமும் அனாவசியமும் கதைகளாயின. அந்தந்த வட்டாரத்து

மொழியையும் கதைகளில் பயன்படுத்தும் போக்கு உருவானது. சண்முக சுந்தரம் கோவை வட்டார மொழியில் எழுதினார். கி.ராஜநாராயணன் கோவில்பட்டி வட்டார மொழியில் எழுதினார். நீலபத்மநாபனும் நாஞ்சில் நாடனும் குமரி வட்டார மொழியில் எழுதினர். ஜெயகாந்தன் சென்னை வட்டார மொழியில் எழுதினார்.

ஜி.நாகராஜன், சா.கந்தசாமி, ந.முத்துசாமி, அசோகமித்திரன். ஆ. மாதவன், வண்ணநிலவன், வண்ணதாசன், பூமணி, பா. செயப்பிரகாசம், அம்பை, பிரபஞ்சன், திலீப்குமார். பாவண்ணன், கோபி கிருஷ்ணன், பெருமாள் முருகன் என்று எழுத்தாளர்கள் பலர் கருத்து வளமும் வடிவச் சிறப்பும் மிக்க கதைகளை எழுதுகிறார்கள்.

கதைக்கரு (Theme)

சிறுகதைக்கான கருத்து, கதைக்கரு எனப்படுகிறது. கதைக் கருவை ஓரிரு வாக்கியங்களில் சொல்லிவிடலாம் ஓரிரு சொற்களிலும் சொல்லிவிடலாம். அது ஏதாவது ஒரு கருத்தைப் புலப்படுத்துவதாக, ஒரு நிகழ்ச்சியைக் கூறுவதாக, ஒரு பண்பை வெளிப்படுத்துவதாக இருக்கும். கல்வியின் பெருமையையோ ஒரு சாலை விபத்து நிகழ்ச்சியையோ எதையும் பொறுமையாகச் சகித்துக் கொள்ளும் ஒரு பண்பையோ கதைக் கருவாகக்

சிறுகதை, சிறிய கதையாக இருப்பதற்குக் காரணம், அதன் கதைக் கருதான். சில கதைக் கருக்களைச் சிறுகதையாகத்தான் எழுத முடியும் நாவலாக்க முடியாது. சிறுகதைப் படைப்பாளர் சிறு விளைவையே ஏற்படுத்த முடியும் பெரும் வாழ்க்கை உண்மைகளைச் சொல்ல முடியாது ஏதாவது ஓர் உண்மையை மட்டுமே சொல்ல முடியும்.

கதைக் கருவின் தன்மையைப் பொறுத்துக் கதைகள் மாறுபடுகின்றன. பெரும்பாலும் பொழுது போக்குக் கதைகளே (ரீடி ஞவழசநைள) மிகுதியாக எழுதப்படுகின்றன. பல மாத வார இதழ்களில் வருபவை இத்தகையவையே. சிறுபான்மை அறிவூட்டும் கதைகள் (ளுடடைமந ஞவழசநைள) எழுதப்படுகின்றன. இவை தரமான இலக்கிய இதழ்களில் வெளியிடப்படுகின்றன.

பொழுது போக்குக் கதைகளில், நடைமுறையில் அனைவராலும் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டிருக்கிற கருத்துக்களே கதைகளாக்கப்படும். அறிவூட்டும் கதைகள், பலதரப்பட்ட கதைக்கருக்களைக் கொண்டிருக்கின்றன. இக்கதைகள் எதையும் கேள்வி கேட்கின்றன. கற்பு, குடும்ப அமைப்பு, சடங்குகள், மதப்பற்று, பாலுணர்வு எல்லாவற்றைப் பற்றியுமே. விவாதிக்கின்றன. அறிவூட்டும் நிகழ்ச்சிகள் இடம் பெறுகின்றன அழுத்தமான எடுத்துக்காட்டான பாத்திரப் பண்பு காட்டப்படுகின்றது. பொழுதுபோக்குக் கதைகளில் பயன்நோக்கு இருக்காது. மேம்போக்கான சுவையான நிகழ்ச்சி சொல்லப்பட்டிருக்கும். சுவையான விநோதமான பாத்திரப் பண்பு வெளியிடப்பட்டிருக்கும். அறிவூட்டும் கதைகள் எழுதுவதுதான் நன்மை பயப்பது.

மோதல் (Conflict)

எந்த ஒரு சிறுகதையிலும் சிறு மோதல் இருக்கும். அது நடைமுறை நிலையை மாற்றுவதாக இருக்கும் அல்லது மாற வேண்டும் என்று சொல்வதாக இருக்கும்.

ஒவ்வொரு சிறுகதையிலும் இரண்டு சக்திகள் மோதுகின்றன. மனிதனும் விதியும் மோதலாம். இயற்கையும் சமூகமும் மோதலாம். நல்லதும் கெட்டதும் மோதலாம். வறுமையும் உழைப்பும் மோதலாம். காதலும் ஏமாற்றமும் மோதலாம். மரபும் புதுமையும் மோதலாம். மோதல், அறிவு சார்ந்ததாக இருக்கலாம் உடல் சார்ந்ததாக இருக்கலாம் ஆன்மா சார்ந்ததாக இருக்கலாம் உணர்வு சார்ந்ததாக இருக்கலாம்.

நாவல்களில் பல மோதல்கள் இருக்கும். ஆனால் சிறுகதையில் ஒரே ஒரு மோதல் தான் இடம் பெறும். நல்ல சக்தியும் எதிர் சக்தியும் சிறுகதைகளில் சமமானவையாக இருக்கின்றன. படைப்பாளர் ஏதாவது ஒரு சக்திக்கு ஆதரவாகத் தம்மைக் காட்டிக் கொள்ளக் கூடாது. அப்படிச் செய்வது பிரச்சாரமாகும். கதையின் முடிவு தெரிந்து விடும். எனவே ஆதரவு தருவது தெரியாத வகையில் நிகழ்ச்சிகளையும், உரையாடல்களையும் பயன்படுத்தித் தம் ஆதரவை மறைமுகமாகக் காட்ட வேண்டும். கொள்கைச் சார்புடைய எழுத்தாளர்கள் (Committedwriters) கூட

மறைமுகமாகவே தம் சார்பை வெளிப்படுத்துவர். சிறு கதைக்குரிய கலைத்தன்மையும் அதுதான்.

இம்மோதலைக் கதையில் முதலில் அறிமுகம் செய்ய வேண்டும். பின் மோதல் வளர வேண்டும். ஒரு கட்டத்தில் மோதல் உச்சநிலை அடைய வேண்டும். அதன்பின் ஒரு சக்தியின் வெற்றிக்குப் பின் ஒன்று தணிய வேண்டும். எனவே மோதல் அறிமுகம், வளர்ச்சி, உச்சக் கட்டம், தணிதல், முடிவு என்பவற்றிற்கேற்ப நிகழ்ச்சிகளை வகுக்க வேண்டும்.

கதைப்பின்னல்

சிறுகதைக்கான கருவைத் தேர்ந்தெடுத்தவுடன் அதைப் பற்றி முழுதாகச் சிந்தித்துத் திட்டமிட்டுக் குறிப்புகள் வரைந்து கொள்ள வேண்டும். அதை எழுதும் முன்னர், யாரைப் பற்றிய கதை? எங்கே நடைபெறுகிறது? எப்பொழுது நடைபெறுகிறது? சூழ்நிலை என்ன? மோதல் என்ன? மோதலில் ஆசிரியரின் சார்பு என்ன? முடிவு என்ன? என்பதை எல்லாம் சிந்திக்க வேண்டும். முடிவை முடிவுசெய்துவிட்டு அதற்கேற்ப நிகழ்ச்சிகளையும் பாத்திரங்களையும் தொடக்கத்தையும் அமைக்க வேண்டும். வாசகர் மனத்தில், படைப்பாளர் தோற்றுவிக்க நினைக்கிற உணர்வை உருவாக்கும் வகையில் கதை நிகழ்ச்சிகளை மாற்றி மாற்றி அமைக்கின்ற இவ்வரிசை முறையைக் கதைப் பின்னல் என்கிறோம். கதைப்பின்னலின் மையம், மோதல் தான். ஒரு மோதல் உருவாதல், வளர்தல், உச்சமடைதல், தணிதல், முடிதல் என்ற ஐந்து நிலைகளைக் கதையில் காணமுடிகிறது. இந்நிலைகள் எல்லாக் கதைகளுக்கும் பொதுவானவை.

உத்திகள்

கதைக் கருவை வெளியிடக் கதைப் பின்னலில் பின்பற்ற வேண்டிய உத்திகள் பல. எழுத்தாளருக்கு எழுத்தாளர் இவை மாறுபடும். கால அளவு, நோக்குநிலை, பாத்திரம், முன்னோக்கு, பின்னோக்கு, தொடக்கம், முடிவு, மையப்படுத்தல், புடைபெயர்வு, நடை, சூழல், தொனி, சுருக்கம் ஆகியவை எல்லாச்

சிறுகதைகளுக்கும் பொதுவான உத்திகள் எனலாம். அவற்றைப் பற்றிய விளக்கங்களைக் காண்போம்.

(1) கால அளவு (Time Span)

பொதுவாகச் சிறுகதைகள் ஒரு மணி நேரத்தில், ஒரு நாளில் அல்லது ஒரு வாரத்தில் நடக்கும் நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றியவையாக இருக்கின்றன. முழு வாழ்க்கையையுமே காட்டுகிற சிறுகதைகளும் இருக்கின்றன. பெரும் காலப்பகுதியைச் சிறுகதையில் காட்டும்பொழுது கதைக் கருவுடன் தொடர்புடைய காலப் பகுதிகளை மட்டும் சுட்டிக்காட்ட வேண்டும். நாவலில் கால அளவை எப்படி வேண்டுமானாலும் அமைக்கலாம். நீலபத்மனாபனின் தலைமுறைகள் போலவும் கி.ராஜநாராயணனின் கோபல்ல கிராமம் போலவும்பெருங்காலப் பகுதியையும் காட்டலாம். கா.நா.சுவின் “ஒருநாள் போலச் சிறிய காலப் பகுதியையும் காட்டலாம். ஆனால் சிறுகதையில் கால அளவு, கதையின் அமைப்பையே தீர்மானிக்கிறது. நீண்ட காலப் பகுதியை எடுத்துக் கொள்வதால் பின்னோக்குகளை அமைத்துக் கதை சொல்ல வேண்டியுள்ளது. வரிசையாகவும், காட்சி காட்சியாகவும் காலத்தை நகர்த்திக் காட்டுவது கடினம். கு.ப.ரா. வின் “சிறிது வெளிச்சம்” கதை, சாவித்திரியின் மரணத்தில் தொடங்குகிறது. அதன் பின் முன்கதை சொல்லப்படுகிறது. அதனால் சுருக்கமாக அமைகிறது. புதுமைப்பித்தனின் “துன்பக்கேணியில்” பெரும் காலப்பரப்புக்கதை, வரிசையாகச் சொல்லப்படுகிறது அதனால் குறுநாவல் அளவு நீண்டுவிடுகிறது. சிறிய காலப்பரப்பு எனில் வரிசையாகவும் பெரிய காலப்பரப்பு எனில் பின்னோக்காகவும் காலப்பகுதியைத் தேர்ந்தெடுத்துச் சொல்ல வேண்டும்.

2. இடம் (Setting)

கதை நிகழ வேண்டிய இடத்தைக் கருவே கூட முடிவு செய்யும். “அறிவியல் சோதனை” என்ற கருவைக் கொண்டால் அது ஏதேனும் ஆராய்ச்சி நிலையத்தில் நடைபெறுவதாகக் அதட்ட வேண்டும். “கல்லூரிப் படிப்பு” என்கிற கருவிற்குக் கல்லூரி இடமாகிறது. “குடும்பப்பாசம்” போன்ற கருக்களுக்கு சுதி வேண்டுமானாலும் இடமாகலாம். நகர வாழ்வோ கிராம வாழ்வோ கருவாகிய போது நகரமோ கிராமமோ

கதைக்குரிய இடமாகின்றது. எது பொருத்தமான இடம் என்பதைப் படைப்பாளர் தான் முடிவு செய்ய வேண்டும். அந்த இடம் பற்றிய அறிவும் படைப்பாளருக்குத் தேவையாகிறது.

(3) நோக்குநிலை (Point of View)

நோக்குநிலையானது பாத்திரப் படைப்பு, பின்னல் வளர்ச்சி, கதையின் தொனி, நடை, கதையின் மையம் அனைத்தையுமே கட்டுப்படுத்துகிறது. அதனால் ஏனோ தானோ என்று நோக்குநிலையைத் தேர்ந்தெடுக்க முடியாது. தேர்ந்தெடுக்கப்படும் நோக்குநிலை கதைக்கு வலுவூட்ட வேண்டும்.

கதையைக் கதையாசிரியர் சொல்வதாக அமைக்கலாம் கதைப் பாத்திரம் சொல்வதாக அமைக்கலாம் யாரோ மூன்றாவது மனிதர் கதை சொல்வது போலவும் அமைக்கலாம். பாத்திரம் சொல்லும் போது கதை, தன்மைக் கூற்றில் அமையும். ஆசிரியர் சொல்லுகிற போது நேரடியாக வாசகரை முன்னே வைத்துக் கதை சொல்வது போல இருக்கும். மூன்றாவது மனிதர் ஒருவர் சொல்வதுபோல அமைப்பது படர்க்கைக் கூற்றில் அமையும். யாருடைய நோக்கில் கதை சொல்வது என்று முடிவு செய்வதை நோக்கு நிலை என்பார்கள். சிறுகதையில் ஆசிரியர் நோக்குநிலை, தன்மை நோக்குநிலை, படர்க்கை நோக்குநிலை என்று மூவகை நோக்கு நிலைகள் உள. பாத்திரம், தானாகக் கதை சொல்கிற மாதிரியான கதைகளில் நுட்பமான மன உணர்வுகளும் உணர்ச்சி மோதல்களும் இருக்கும். ஆசிரியர் நோக்கு நிலையிலும் படர்க்கை நோக்கு நிலையிலும் உணர்ச்சி வெளிப்பாடு குறைவாக இருக்கும்.

(அ) ஆசிரியர் நோக்கு நிலையில் படைப்பாளர் கதை சொல்வது போல அமைக்கும் பொழுது ஒரு பாத்திரத்தைப் பற்றிச் சொல்லிவிட்டு அடுத்த பாத்திரம், அடுத்த பாத்திரம் என்று கொஞ்சம் கொஞ்சம் சொல்ல முடியும். பாத்திரங்களையும் கதைக் கருவையும் தன்னுணர்வு கலந்தோ, புறவயமாகவோ காட்டலாம். புதுமைப்பித்தன் கதைகளில் ஆசிரியர் கதைசொல்வது போல அமைந்தவை உள. அவற்றில் பெரும்பாலும் அவர் தன்னுணர்வு கலந்துதான் படைத்துள்ளார்.

“பொன்னகரம்” கதையில் “பொன்னகரத்தைப் பற்றிக் கேள்விப் பட்டிருக்கிறீர்களா?” என்று தொடங்கி, அடிபட்ட கணவனுக்கு மருத்துவம் பார்க்கத் தன் கற்பை விற்கும் அம்மாளுவைக் காட்டி வாழ்க்கை அவலத்தை உணர்த்தி விட்டு “என்னமோ கற்பு கற்பு என்று கதைக்கிறீர்களே! இது தான் ஐயா, பொன்னகரம்! என்று தம் ஆத்திரத்தைப் புலப்படுத்தி முடித்துள்ளார். இப்படி அவரது கதைகள் பல அமைந்துள்ளன. ஆனால் ஆசிரியர் நோக்கில் எழுதப்பட்ட கதையைப் படிக்கும் பொழுது இது கதை என்கிற உணர்வு வாசகருக்கு ஏற்படும்.

(ஆ) கதையைத் தன்மை நோக்கில் சொல்வதாக அமைக்கும் போது, ஒரு பாத்திரம் சொல்வது போல அமைக்கலாம். அரச மரம் ஒன்று கதை சொல்வதாக வ.வே.சு. ஐயர் கதை அமைத்தார். இப்படி நிகழ்ச்சியைப் பார்க்கிற எவரும் ஏன் அ.நிணைப் பொருளும் கூடக் கதை சொல்லலாம். சிறுகதைகளில்தான் தன்மை நோக்குநிலையை அமைக்க முடியும்: நாவல்களில் அமைக்க முடியாது. “ராபின்சன் குருசோ” போன்ற வீரச் செயல் நாவல்களில் இந்நோக்கு நிலையை அமைக்கலாம். ஆனால் “பொன்னியின் செல்வன்” போன்ற நாவல்களை இந்நோக்கு நிலையில் அமைக்க முடியாது. புதுமைப் பித்தனின் “இது மிஷின் யுகம்” “கோபாலபுரம்” ஆகிய கதைகள் தன்மை நோக்கு நிலையில் எழுதப்பட்டவை. தன்மை நோக்கு நிலையில் எழுதுவதில் நன்மைகள் உள. “கதை, கதையல்ல உண்மை நிகழ்ச்சி” என்ற உணர்வு வாசகருக்கு ஏற்படும். தன்மை நோக்கில் அமைக்கும் போது முன்கதையைப் பின்னோக்கில் (குடயளாடியஉம) சொல்வது எளிதாக இருக்கும்.

(இ) முன்றாவது மனிதரோ,பொருளோ கதை சொல்வது போல அமைப்பது படர்க்கை நோக்குநிலை எனப்படும். இப்படர்க்கை நோக்குநிலையையும் இரண்டு விதமாக அமைக்கலாம். முன்றாவது ஆள், பாத்திரங்களின் தன்மைகளை அலசித் தன்னுணர்வையும் கலந்து எழுதுவது ஒருமுறை. எழுத்தாளர் சமுத்திரத்தின் கதைகள் இப்படிப் படர்க்கை அகவய நோக்கில் எழுதப்பட்டுள்ளன. புதுமைப்பித்தனின் பல கதைகள் இம்முறையிலே அமைந்துள்ளன. முன்றாவது ஆள் தன்னுணர்வைக் கலக்காமல் நடந்தது நடந்தபடி திருபர்த்தனமாகத் தம் கருத்தைப் புலப்படுத்தாது

படர்க்கைய புறவயமாக எழுதுவது இன்னொரு முறை. மாதவையாவில் உரையாடல், நிகழ்ச்சி ஆகியவற்றின் மூலமே பாத்திரங்களைப் பற்றியும் கதைக் கருவைப் பற்றியும் அறியமுடியும்.

சிறுகதைகளில் கதையை இருவர் சொல்வதுபோலவும் பலர் சொல்வதுபோலவும் அமையும் பல் நோக்கு நிலை (ஆரடவடைநிழுவை மூக எந்நற) இடம் பெறுவதில்லை. நாவல்களுக்குத் தான் அந்நிலை ஏற்றது. காண்டேகர், மு.வ. ஆகியோர் நாவல்களில் இந்நோக்கு நிலை உள்ளது. சிறுகதைக்கு இது ஏற்றதல்ல.

(4) பாத்திரம்

சிறுகதைகள் பெரும்பாலும் ஒரு பாத்திரத்தை (ஊயசயஉவநச) மையமாகக் (கழஉரள) கொண்டே எழுதப்படுகின்றன. சிறுகதையில் நான்கு பாத்திரங்களுக்கு மேல் இடமில்லை. நிறைய பாத்திரங்கள் வருவது படைப்பாளருக்குச் சிக்கலை உருவாக்கிவிடும். ஏதேனும் ஒரு பாத்திரத்தை மையப்படுத்திக் கொண்டு, தேவைப்படுகிறபோது மற்ற பாத்திரங்களைப் பற்றியும் கூறவேண்டும்.

சிறுகதையில் பாத்திரங்களின் வளர்ச்சியைக் காட்ட முடியாது. பாத்திரங்களின் எல்லாப் பண்புகளையும் காட்ட முடியாது. பாத்திரத்திடம் இருக்கக்கூடிய தூக்கலான பண்பையே காட்ட வேண்டும். பாத்திரங்களைக் கொண்டு நிகழ்ச்சிகளை உருவாக்க வேண்டும் கதையின் மோதலை உருவாக்க வேண்டும் அவிழ்க்க வேண்டும். பாத்திரங்களின் உரையாடல் மூலம் கதையை நகர்த்த வேண்டும்.

உண்மையான பாத்திரங்களைப் படைக்க விரும்பும் எழுத்தாளர் தாம் பார்த்த மனிதர்களையும் பழகிய மனிதர்களையும் கொண்டு அவர்களது பலவகைப் பண்புகளிலிருந்து கதைக்குத் தேவையான சில பண்புகளை மட்டும் எடுத்துப் பயன்படுத்த வேண்டும். இதற்காகப் பிறரைக் கூர்ந்து கவனிக்கும் பழக்கத்தை வளர்த்துக் கொள்ள வேண்டும். அதே நேரத்தில் பல கதைகளில் படைக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறது போல வார்ப்புப் பாத்திரங்களையும் (ளுவழஉம உயசயஉவநசள)

படைக்கக்கூடாது. வேறுபாடான பாத்திரங்களைப் படைப்பது நல்லது. ஜெயகாந்தன் படைத்த பல பாத்திரங்கள் வேறுபாடானவர்கள்.

சிறுகதையில் பாத்திரங்களைப் பற்றிய எல்லாச் செய்திகளையும் சொல்ல முடியாது. கதைக்குத் தேவையான செய்திகளை மட்டும் சொன்னால் போதுமானது. ஆனால் பாத்திரத்தின் உருவம், வயது ஆகியவை சிறிது வெளிப்படுத்தப்பட வேண்டும். வருணனை மூலமாக இவற்றை வெளிப்படுத்தலாம். ஒருவன் எப்படி விரைவாக நடந்து போகிறான் சரிந்து உட்கார்ந்திருக்கிறான் சத்தமாகச் சாப்பிடுகிறான் என்று கூறுவதன் மூலம் பண்பை வெளிப்படுத்தலாம்.

பாத்திரப் பண்பை மையமாகக் கொண்ட கதைகளில் மட்டுமே பாத்திரங்களைப் பற்றிய செய்திகளை வெளியிட்டு வளர்த்துக் காட்ட முடியும். மற்றவற்றில் பாத்திரம் கதைக்கருவின் வெளிப்பாட்டிற்குத் தேவையான அளவில் மட்டுமே படைத்துக் காட்டப்பட வேண்டும்.

கதையின் தொடக்கத்திலேயே பாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்து விட வேண்டும். அப்படி இயலாவிட்டால் லேசாகக் குறிப்பிட்டுக் காட்டவாவது வேண்டும்.

(5) முன்னோக்கு (The Forward Approach)

ஒரு மணியோ அரைநாளோ, ஒரு நாளோ, சில நாள்களோ, மாதங்களோ, ஆண்டுகளோ கால அளவாக எடுத்துக் கொண்டு கதையை முன்னோக்கியே கொண்டுபோதல் முன்னோக்கு உத்தி எனப்படுகிறது. இவ்வுத்தியைக் கையாள்வதில் கவனம் வேண்டும். மாப்பஸானின் (ஆயிரியளையவெ) “நெக்லஸ்” கதை இவ்வுத்தியில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. சில வருடங்களைக் கால அளவாகக் கொண்டு அக்கதை அமைந்திருக்கிறது. போலி மரியாதைக்காகத் தோழியிடம் நெக்லஸ் இரவல் வாங்குவது - தொலைப்பது - அதைத் திரும்ப வாங்குவதற்காகப் பல ஆண்டுகள் முழுக்க உழைப்பது - பல ஆண்டுகள் கழித்து தோழியைச் சந்திப்பது - தொலைந்த நெக்லஸ் போலி என்று அறிவது - இளமை முழுக்க வாழ்க்கையை அனுபவிக்க முடியாமல் போயிற்றே என்று வருந்துவது எனக் கதையை முன்னோக்கி

அமைத்துள்ளார். ஆனால் எல்லோரும் மாப்பலான் செய்தது போலச் செய்ய முடியாது. பெரும் காலப் பகுதிக்குப் பின்னோக்கு உத்தியே ஏற்றது.

(6) பின்னோக்கு (Flash back)

பின்னோக்கு உத்தி என்பது படைப்பிலக்கியத்தில் முன்னர் நடந்த நிகழ்ச்சிகளைக் காட்ட அமைக்கப்படுகிறது. பெரும் காலப்பரப்பில் நடந்த கதையைத் தொடக்கத்திலிருந்து வரிசையாக அடுக்கடுக்கான நிகழ்ச்சிகளாகச் சொன்னால் அவை துண்டு துண்டாகவே நின்று, கதையின் உருவம் அமைய வாய்ப்பிருக்கிறது. எனவே கதையின் உருவச் சிறப்பிற்கு இவ்வுத்தி உதவுகிறது. சிறுகதையை நடுவில் தொடங்க வேண்டி இருப்பதால் முன் கதையைச் சொல்ல இவ்வுத்தி உதவும். உரையாடலில் முன் கதையை வெளிப்படுத்துவது பின்னோக்கு அல்ல

பின்னோக்கு உத்தியைப் பாத்திரங்கள் நினைத்துப் பார்ப்பது போன்றும் ஆசிரியரே சொல்வது போன்றும் அமைக்கலாம். பின்னோக்குகளை (அ) காரணம் காட்டவும் (ஆ) வேறுபாடு காட்டவும் (இ) கதை நிகழ்ச்சிகளுக்கு வலுவூட்டவும் (ஈ) மோதலைக் காட்டவும் பயன்படுத்தலாம். (அ) கு.ப.ரா. “சிறிது வெளிச்சம்” கதையில் “சாவித்திரியின் சாவில்” “அவள் துன்பம் தீர்ந்தது” என்று ஆர்வத்தொக்கலில் (Suspense) தொடங்கிப் பின்னோக்காக அப்படி உணர்ந்த காரணத்தை விளக்குகிறார். பாத்திரங்களின் தன்மையிலோ கருத்தின் தன்மையிலோ வேறுபாடு இருப்பின் அதைச் சுட்டிக் காட்டப் பின்னோக்கைப் பயன்படுத்தலாம். (ஆ) “கரண்டு” கதையில் கி.ராஜநாராயணன், கிணற்றில் நீர் இறைக்க இயந்திரத்தைப் பொருத்தி விட்டு மின்சாரம் இன்மையால் வேளாண்மை செய்ய முடியாமல் தவிக்கும் விவசாயி, முன்பெல்லாம் கமலையில் நீர் இறைத்து நிம்மதியாக வேளாண்மை செய்ததை நினைத்துப் பார்ப்பதைப் பின்னோக்கில் காட்டி வேறுபாட்டை வெளிப்படுத்துகிறார். (இ) கி.ராஜநாராயணனின் “வேட்டி” கதையின் துர்ங்கா நாயக்கர் உடுத்த வேட்டியின்றித் தவிக்கும் நிலையைக்காட்டி, அவர். சுதந்திரப் போராட்டத்தில் ஈடுபட்ட தியாகி என்று பின்னோக்கிக் புகட்டுவது அக்கதை நிகழ்ச்சிக்கு வலுவூட்டுகிறது. (ஈ) புதுமைப்பித்தனின் “கோபாலபுரம்” கதையில் வரும் எழுத்தாளர். ஒருவருக்குக்

கோபாலபுரத்தைக் கண்டாலே வெறுப்பாக இருக்கிறது. கோபாலபுரத்தில் தங்கியிருந்த போது லட்சுமி என்ற மணமான பெண்ணிடம் அவர் ஈடுபாடு கொள்கிறார். அவள் பெயரைத் தம் நாவலின் பாத்திரமொன்றிற்கும் இடுகிறார். அந்நாவலில் வரும் பாத்திரமான லட்சுமிக்குக் காதல் கடிதமொன்று எழுதப்படுகிறது. அது கோபாலபுரத்திலுள்ள உண்மையான லட்சுமிக்கு எழுதப்பட்டது என்று நினைக்கப்படுகிறது. எழுத்தாளர், லட்சுமியின் உறவினர்களால் கண்டிக்கப்படுகிறார். லட்சுமி அவமானம் தாங்காமல் தற்கொலை செய்து கொள்கிறாள். அதிலிருந்து கோபாலபுரத்தை எழுத்தாளர் வெறுக்கிறார். கதையில் வரும் மோதல் முழுக்கப் பின்னோக்கில் காட்டப்படுகிறது. இவ்வாறு அமையும் கதைகள் பல உள்,

கடந்த காலத்தைக் காட்டவும் கதை நடந்த வேறு வேறு இடங்களைக் காட்டவும் பின்னோக்கு பயன்படுகிறது. ஒரு முறை பின்னோக்கு வந்தால் ஒற்றைப் பின்னோக்கு என்பார்கள். பலமுறை வந்தால் பல்பின்னோக்கு என்பார்கள். இவ்வுத்தி சிதறிக் கிடக்கும் நிகழ்ச்சிகளைச் சொல்ல ஏற்றது. பல்பின்னோக்கைப் பயன்படுத்துவதில் கவனம் தேவை.

முதல் பகுதியைத் தவிரக் கதையின் எல்லாப் பகுதியுமே பின்னோக்காக இருக்கலாம். கு.ப.ராவின் “சிறிது வெளிச்சம்” அவ்வாறு தான் அமைந்துள்ளது.

பின்னோக்கில் கடந்த கால வினை பயன்படுத்தப்படும். பின்னோக்கை முடித்து நிகழ்காலக் கதைக்குத் திரும்பும்போது கவனமாகத் திரும்ப வேண்டும்.

சிறிய காலப் பகுதியில் நடக்கும் ஒரு நிகழ்ச்சியைக் கொண்ட கதைகளில் “பின்னோக்கு” தேவையிருக்காது. புதுமைப்பித்தனின் “பொய்க் குதிரை” கதை, ஏழைத் தம்பதியினரின் ஒரு மாலை நேர வாழ்க்கையைக் காட்டுகிறது. கையில் காசில்லாத விசுவமும் அவன் மனைவி கமலாவும் வசதி படைத்த நண்பன் அம்பி வீட்டுக் கொலுவுக்குப் போய்த் திரும்புவதும் வறுமையை நினைத்து வருந்துவதுமாகக் கதை அமைந்திருக்கிறது. இதில் பின்னோக்கிற்கே இடமில்லை.

(7) தொடக்கம்

சிறுகதையின் தொடக்கம், அது வருவதற்கு முன்னால் நம்மிடையே இருந்த மரபான கதைகளின் (தெனாலிராமன் கதை, விக்ரமாதித்தன் கதை, நாட்டுப்புறக் கதைகள், பஞ்சதந்திரக் கதைகள்) தொடக்கத்திலிருந்து வேறுபட்டது. அது “ஒரு ஊரிலே” என்று தொடங்காமல் நேரடியாகக் கதைக் கருவைச் சுட்டுவது எனலாம். கதையின் கருத்தை நாவலில் இரண்டு மூன்று அத்தியாயங்கள் கழிந்த பிறகு கூடக் காட்டலாம். ஆனால் சிறுகதையில் தொடக்கத்திலேயே காட்டவேண்டும். சிறுகதையில் தொடக்கம் அது சொல்ல வருகிற கதைக் கருவின் அறிமுகம் தொடக்கமாக அமையும். ஒரு நிகழ்ச்சியை மையமாகக் கொண்ட கதையில் நிகழ்ச்சி அறிமுகம் தொடக்கமாக அமையும். ஒரு பாத்திரப் பண்பை மையமாகக் கொண்ட கதையில் பாத்திர அறிமுகம் தொடக்கமாக இருக்கும். கருத்து, நிகழ்ச்சி, பாத்திரப்பண்பு இவற்றை வலியுறுத்தும் வகையில் சூழல் அமைப்பதோ, உரையாடலை வெளியிடுவதோ தொடக்கமாக அமையும். சிறுகதையின் தொடக்கம், அது வேடிக்கைக் கதையா? அங்கதக் கதையா? தீவிரமான போக்குடையதா? என்பதைப் புலப்படுத்த வேண்டும். முதல் பத்தியில் வாசகருக்கு எழுகின்ற, கேள்விகளான கதை எதைப் பற்றியது? எங்கு? எப்பொழுது? என்பவற்றிற்கு விடை இருக்க வேண்டும்.

முதல் பத்தியில் வாசகரை ஈர்த்துவிட வேண்டும். அதனால் முதல் பகுதியைத் திரும்பத் திரும்ப எழுதுவது நல்லது. தொடக்கம் கரு அறிமுகமோ, பாத்திர அறிமுகமோ, சூழல் அறிமுகமோ, உரையாடலோ, நிகழ்ச்சி அறிமுகமோ எதுவாயினும் ஆர்வத்தைத் தூண்டும் வகையில் அழுத்தமாகச் சொல்லப்பட வேண்டும்.

சிறுகதையின் தொடக்கங்களை (அ) கரு அறிமுகம் (ஆ) ஆர்வத்தைத் தூண்டுதல் (இ) களம் அமைத்தல் என மூன்றாக வகைப்படுத்தலாம்.

(அ) கரு அறிமுகத் தொடக்கங்களில் கதைக் கரு அறிமுகப்படுத்தலாம். உரையாடல் மூலமாகவும் கருவை அறிமுகப்படுத்தலாம். கி.ராஜநாராயணன் எழுதிய “கன்னிமை கதையில் திருமணமான பத்து ஆண்டுகளில் “மனைவி” தன் மீது காட்டிய அன்பைக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாகக் குறைத்து விட்டாள்” என்று கணவன் வருத்தப்

படுவதாகக் கதைக்கரு அமைந்துள்ளது. அக்கதையின் தொடக்கம், கணவன் கூற்றாக, "சொன்னால் நம்ப முடியாது தான். நாச்சியரம்மாவும் இப்படி மாறுவாள் என்று நினைக்கவேயில்லை நான்" என்று மனைவியின் மனமாற்றம் என்ற கருவை அறிமுகப்படுத்துகிறது.

(ஆ) ஆர்வத் தொக்கலைத் தூண்டுகிற தொடக்கங்கள் வாசகரை ஈர்க்கின்றன. இனி, என்ன நிகழும்? என்ற வினாக்களை எழுப்புகின்றன. கி.ராஜநாராயணன், "பூவை" என்ற கதையில், தலையில் பூவே வைத்துக் கொள்ளாத ஓர் ஏழைப் பெண். திருமணத்தின் போது மணப்பெண் அலங்காரத்திற்காகப் பூ வைக்க அதன் வாசனை தாங்காமல் மணவறையில் மயக்கமடைகிற நிகழ்ச்சியைக் காட்டுகிறார். அக்கதையில் தொடக்கம், அவள் மயக்கமடைந்த காரணத்தைச் சொல்லாமல் ஆர்வத் தொக்கலில் தொடங்குகிறது.

கல்யாண வீடே பரபரப்படைந்தது."

என்ன....ஏது? என்றுதான் எல்லோரும் கேட்டுக் கொண்டு இருந்தார்களே தவிர விஷயத்தை வந்து சொல்லுவாரில்லை"

என்று பரபரப்பான சூழலை அறிமுகம் செய்து ஆர்வத்தைத் தூண்டுகிறது.

(இ) களம் அமைக்கின்ற தொடக்கங்கள், (ஐ) சூழலை அறிமுகப்படுத்தியும் களம் அமைக்கலாம் (ஐ) கதை மாந்தரை அறிமுகப்படுத்தியும் களம் அமைக்கலாம்.

கு.ப.ராஜகோபாலனின் "எவன் பிறந்திருக்கிறானோ? என்ற கதையில் ஏழ்மையின் காரணமாகத் திருமணம் ஆகாத அழகிய பெண் கனகம் சன்னலில் உட்கார்ந்து தீபாவளியைக் கொண்டாடும் மணமானவர்களை ஏக்கத்துடன் வேடிக்கை பார்ப்பாள். திருமணமாகாத பெண்ணின் ஏக்கத்தைக் கருவாகக் கொண்ட இக்கதையின் தொடக்கத்தில் கு.ப.ரா சூழல் அறிமுகம் செய்து அவளது ஏக்க உணர்வைப் புலப்படுத்துகிறார். "தீபாவளின்று காலை கனகம் மாடி ஜன்னலில் உட்கார்ந்து தெருவின் இரு சிறகுகளிலும் நடக்கும் மகிழ்ச்சி மகோத்சவத்தைக் கண்டு ஏக்கம் தட்டிப் போனவளாய் மெய்மறந்திருந்தாள்." என்று தீபாவளியின் போது

திருமணமானவர்களின் மகிழ்ச்சிச் சூழலைக் கனகத்தின் ஏக்கத்திற்கு முரணாகக் காட்டுகிறார்.

சாவித்திரி என்ற பாத்திரத்தின், குடும்பத்திற்கு உழைக்கும் பண்பை மையமாகக் கொண்ட கதையில் லா.ச.ராமாமிருதம், தொடக்கத்தில் அப்பாத்திரத்தை அறிமுகம் செய்து களம் அமைக்கிறார். "மனையில் சேர்ந்தாற்போல் பத்து நிமிஷம் சாவித்திரிக்கு இருப்புக் கொள்ளவில்லை. நேரத்திற்கு ஒரு என்று தொடக்கம் அமைக்கிறார். சதாபிஷேகம் செய்து கொள்கிற வேளையில் கூட அவள் மணவறையில் உட்காராமல் உழைக்க ஓடுகிறாள். என்பதை எடுத்திக் காட்டுகிறார்."

(8) முடிவு

1) தொடக்கத்தை முடிவு செய்தவுடனேயே முடிவையும் முடிவு செய்து விட வேண்டும். முடிவைப் பற்றிச் சிந்திக்காமல் செய்யைத் தொடங்கிவிட்டால் அது எங்கும் போகாது நின்று விடும். முடிவை இறுதிப் படுத்தினால் தான் கதையின் ஒவ்வொரு பகுதியையும் முடிவை நோக்கி அமைக்கமுடியும்.

கதைக் கருவிற்கு ஏற்ற முடிவு வேண்டும். மர்மக்கதை எனில் முடிவு, மாமத்தை விளக்கலாம் அல்லது யாரேனும் குற்றத்தை ஒப்புக் கொள்வதாக அமையலாம். பிற கதைகளில் முடிவு, தொடக்கத்தில் கூறப்பட்ட கருத்தை வலியுறுத்துவதாக இருக்கலாம் தொடக்கத்தில் சொன்னதற்கு மாற்றாக அமைந்ததாகவும் இருக்கலாம் பொதுவான ஒரு கருத்தைப் புலப்படுத்தலாம் எதிர்காலத்தைக் கூடச் சுட்டிக் காட்டலாம்.

சிறுகதையின் முடிவு ஆழ்ந்த கவனத்துடன் படைக்கப்பட வேண்டும். பெரும்பாலும் கதை, விளக்கம் பெறக்கூடிய இடம் முடிவு தான். (அ) கருப் பொருளைப் புலப்படுத்தும் முடிவுகள், (ஆ) படைப்பாளர் கருத்தை வெளிப்படுத்தும் முடிவுகள் என்று சிறுகதையில் முடிவுகள் அமைகின்றன.

(அ) கருப்பொருள் புலப்பாட்டு முடிவுகளில் கருப்பொருளை, நேரடியாகவோ மறைமுகமாகவோ நாடகப் பாங்காகவோ வெளிப்படுத்துவதுடன் கதை

முடிந்துவிடுகிறது. “வேலை.. வேலையே வாழ்க்கை” என்ற தலைப்பில் கி.ராஜநாராயணன் எழுதிய கதையில் காலையிலிருந்து மாலை வரை ஓயாமல் உழைக்கும் மனைவியைப் பார்த்துக் கணவன் வியப்பது. கதையின் கருப்பொருளாகிறது. ”... அந்த கணத்தில் அவருக்குப் பளிச்சென்று மனசில் ஒன்று தட்டுப்பட்டது. நாம் வேலைவேறு, வாழ்க்கை வேறு என்று நினைக்கிறோம். இவளோ வேலையே வாழ்க்கையாக விளங்குகிறாள். தன் அருகே தலை சாய்த்த தன் மனையாட்டியை இறுகப் பற்றி முகர்ந்தார். பூசுப் பொடியோ,சோப்பு வாயையோ முதலிய எதுவும் இன்றிச் சுயம்பான தனி மனுஷிவாடைதான் அவளிடம் இருந்தது” என்று அக்கதையின் முடிவு. புலப்படுத்துகிறது. கருப்பொருளைப்

(ஆ) கதையின் முடிவில் ஆசிரியர், தமது நோக்கில் ஒரு கருத்தை வெளிப்படுத்தியும் முடிக்கலாம். புதுமைப்பித்தன் கதைகளில் இப்போக்கை மிகுதியாகக் காண முடிகிறது. “தியாக மூர்த்தி” என்ற கதையில் கிராமத்தை விட்டு நகரத்திற்கு வந்து ஆலைத் தொழிலாளியாகி அந்த வேலையையும் இழந்து இரண்டு பெண் மக்களுடன் துன்பப் படுகின்ற ஒரு பத்தரின் கதை சொல்லப்படுகிறது. வேலை போன பத்தர். முதலாளியைத் தாக்குகிறார். திருட்டுக் குற்றம் சாட்டப்பட்டுச் சிறையில் அடைபடுகிறார். கதை முடிகையில் புதுமைப்பித்தன் தம் கருத்துடன் கலந்து ஆத்திரத்தைப் புலப்படுத்தி முடிகிறார். ”பலவந்தத் திருட்டு கேஸாகியது. அறு மாசக் கடுங்காவல், பத்தர் பாடு கவலையற்ற சாப்பாடு. எந்தத் தொழிலாளர் சங்கம் திருட்டுத் தொழிலாளியின் குடும்பத்திற்கு இந்த மாதிரி உதவி செய்ய முடியும்? நியாயமான உலகமல்லவா? பெண்களின் நிலைமையை எழுதக்கூசுகிறது. ஜன்மாந்திரவிதி என்ற ஒரு மகத்தான காரணத்தைக் கண்டுபிடித்த ஹிந்து சமுதாயத்தில் இது இயற்கை தானே?” என்று முடிக்கிறார்.

கதையில் முடிவு, உச்சத்தை (Climax) அடுத்து வருகிறதால் அது சுருக்கமாக இருக்க வேண்டும். முடிவு வாசகரைச் சிந்திக்கத் தூண்டினால் போதும், அப்படியின்றி முடிவை ஒரு குட்டிக் கட்டுரை போல - குட்டிப் பிரசங்கம் போல நீட்டிக் கொண்டிருந்தால், உச்சத்தில் கிடைத்த உணர்வெழுச்சி, சரிந்துவிடும் பாதாளத்திற்குப்

போய்விடும். “ஓ. ஹென்றி” (O. Henry) தம் கதையொன்றில் இப்படி ஒரு முடிவை அமைத்துள்ளார். குறிப்பிட்ட நேரத்திற்குள் காதலி இருக்குமிடம் சென்று காதலன் திருமணம் பற்றித் தன் முடிவைக் கூறவேண்டும். இல்லாவிடில் காதல் முறிந்து விடும். காதலன் அவளைக் காணச் செல்கிறான். வழியில் போக்குவரத்து நெரிசல். அவன் போய்ச்சேர முடிவதில்லை. காதல் முறிகிறது. இந்த உச்சக் கட்டத்திற்குப் பின் முடிவில் அவனது தந்தைதான் கார்க்காரர்களுக்கு லஞ்சம் கொடுத்து இத்தகைய நெரிசலை உருவாக்கினார் என்பது வெளிப்படுகிறது. இத்துடன் கதை தின்றுவிடவில்லை. எந்த ஓட்டுநருக்கு எவ்வளவு பணம். நின்றுக்கப்பட்டது என்று பட்டியல் போடுகிறார் ஓ. ஹென்றி. கதையில் இம்மோசமான முடிவால் உச்ச கட்டத்தில் கிடைக்கும். உணர்வெழுச்சியும் முடிவால் கிடைக்கும் அதிர்ச்சியும் அடங்கிவிடுகின்றன. சிறுகதையில் முடிவைக் கோடி காட்டினால் போதும் வாசகரை ஊக்கித்த தூண்டினால் போதும், எல்லாவற்றையும் படைப்பாளர் கூறிக் கொண்டிருக்கக் கூடாது.

(9) நடை (Style)

எழுத்தாளர் எழுதுகிற விதத்தை நடை என்கிறோம். படிக்கும் போதும் எழுதும் போதும் ஒருவர் நடையை வளர்த்துக் கொள்கிறார். நடையில் ஒவ்வோர் “எழுத்தாளருக்கும் தனித் தன்மை இருக்கிறது. வெள்ளப் பெருக்கைப் போல எழுதும் கல்கியின் நடையில் நவரசம் ததும்பும் உரையாடல்களில் மெல்லிய நகைச்சுவையும் உயிர்த்தாடிப்பும் இருக்கும். புதுமைப்பித்தன் நடையில் சாடல் தன்மை கொண்ட வன்மை இருக்கும். அகிலன் நடையில் லட்சியவாதம் புரிகிற தொனி இருக்கும். நா.பார்த்தசாரதியிடம் கவிதை நடை வெளிப்படும். மு.வ.நடையில் அறிவுரைத் தன்மையுடன் எளிமை இருக்கும். ராஜம்கிருஷ்ணன் நடையில் பரவசமும் குமுறலும் வெளிப்படும்.

நகைச் சுவை நடையில் பலர் எழுதலாம். ஆனால் இவர்களுக்குள் வேறுபாடு இருக்கும். புதுமைப்பித்தன், சுந்தரராமசாமி இருவருமே அங்கதமாக எழுதக் கூடியவர்கள். ஆனால் இவருக்குள்ளும் வேறுபாடு இருக்கிறது.

சிக்கன நடையை இருவர் பயன்படுத்தலாம் ஆனால் இருவருக்குள்ளும் வேறுபாடு இருக்கும். மு.வ.நடையும் திரு.வி.க.நடையும் சிக்கனமானவை ஆனால் வேறுபட்டவை.

கருத்தை எப்படிச் சொல்கிறார்கள் என்பதே நடை ஆகிறது. எந்தப் படைப்பாளர் மொழியை நேசிக்கிறாரோ அவர் சொற்களைக் கொண்டு ஏதாவது செய்து கொண்டே இருப்பார். மொழி மீது ஆர்வம் காட்டக் காட்ட நடையைப் பெறுகிறார். மொழி மீது ஆர்வம் உள்ளவர் எதையும் அவசரப்பட்டு வெளியிட மாட்டார் தேய்ந்த மொழியைப் பயன்படுத்த மாட்டார். அவர், தாம் சொல்ல விரும்புவதற்கு ஏற்ற மொழி நடையையே பயன்படுத்துவார். பொதுவாக ஆட்களையும் பொருட்களையும் அறிவால் கவனிக்காமல், புலனுணர்வுகளால் கவனித்தோமானால், காட்சி தரும் மொழி கைவரப் பெறலாம். கரடுமுரடான சொற்கள் வாசகர்களை நெருங்கவிடா. பொதுவாகத் தெளிவான நடை சிறப்பானது. எழுத்தாளர்கள் தங்களுக்கென்று பாணியையும் மொழியையும் கொண்டிருக்க வேண்டும். எழுத்தாளரின் பெயரைப் படிக்காமல் எழுத்தைப் படித்தாலே அவரை அடையாளம் காணும் வகையில் நடையில் தனித்துவம் வேண்டும்.

கதைகளில் வரும் உரையாடல், (உரையாடலுக்கும் கதையின் பிறபகுதிகளுக்கும் இடையேயுள்ள) தொகையுரை, வருணனை, சொல்லாட்சி, தொடராட்சி, உவமையாட்சி ஆகியன நடையின் கூறுகள் எனலாம். கதையை வாசகர் மனத்தில் தொற்றவைப்பதற்கு நடை உதவுகிறது. சிறுகதையின் எல்லை சிறியது என்பதால் இதன் நடையில் இறுக்கம், விரைவு, வலிமை, பொருத்தம், குறிப்புணர்த்தல், புதுமைப் பண்பு ஆகியன இடம் பெற வேண்டும். எந்தச் சிறுகதையிலும் நடை அதன் கட்டமைப்புடன் தொடர்புடையது.

கதையில் உரையாடல்கள் இயல்பாக அமைய வேண்டும். மனத்திற்கு ஏற்றதாக, காலத்திற்கு ஏற்றதாக, இடத்திற்குப் பொருத்தமானதாக, உணர்விற்குப் பொருத்தமானதாக அமைய வேண்டும் கதையையும் பாத்திரத் தன்மையையும் வெளிப்படுத்துவதாக இருக்க வேண்டும். கதை என்பது உண்மையல்லாமலும்

உண்மைபோல் தோன்ற வேண்டியது என்பதால் உரையாடல் அதன் இன்றியமையாத பகுதி ஆகிறது. சாதாரணமாக மக்கள் பேசுகின்ற செயலைத்தான் மிகுதியாகச் செய்து கொண்டிருக்கிறார்கள். சாதாரண பேச்சுத் தொனியையும், ஒலியழுத்தத்தையும் கூர்ந்து கவனித்து உரையாடலில் நன்றாக அமைக்க வேண்டும். உரையாடலைப் பெரிதாக அமைத்தால் யார், யாரிடம் பேசுகிறார்கள் என்பது மறந்து போய் விடும். எனவே சிறுசிறு உரையாடல்களாக அமைக்க வேண்டும்.

உரையாடல் வருணனை இரண்டிற்கும் நடுவே கதையை இணைத்து ஆசிரியர் எழுதும் பகுதி தொகையுரை எனப்படுகிறது. எல்லாப் படைப்பாளரிடமும் இப்பகுதி அவ்வக்காலப் பொது இலக்கிய நடையை ஒட்டி அமைந்திருக்கும். வட்டாரக் கதைகளில் தொகையுரையும் பேச்சு வழக்காகவே அமைக்கின்றார்கள்.

வருணனைக்குச் சிறுகதையில் மிகுதியான இடம் இல்லை. பொருள், செயல், பாத்திரங்கள், உணர்வு போன்ற கூறுகளைக் கதையில் வெளியிடும் போது உணர்ச்சி, அறிவு என்ற இரண்டு தன்மைகளால் அவற்றை நோக்குவதால் வருணனை பிறக்கிறது. இயற்கைப் பொருள்கள், செயற்கைப் பொருள்கள், பாத்திரங்களின் உருவம், பாத்திரங்களின் செயல்கள், பாத்திரங்களின் உணர்வு ஆகியவை தேவைப்படுகிறபோது வருணிக்கப்படுகின்றன.

திரும்பத் திரும்ப எழுதுவது நடைச்சிறப்பை உருவாக்கும். தொடக்க எழுத்தாளர்கள் நிறைய வினையெச்சங்களையும் பெயரெச்சங்களையும் பயன்படுத்துவார்கள். எச்சங்கள் இன்றி எழுதிப் பழக வேண்டும். நடையில் கவனம் செலுத்துகிற எழுத்தாளர்கள் உளர். பிளாபர்ட் (குடயரடிநசவ)டுக்கு “மேடம் பவேரி” நாவல் எழுத ஏழு ஆண்டுகள் ஆயின என்பர். அவரைப் பற்றி வேடிக்கையாக ஒன்று சொல்லுவார்கள். அவர் காலை நேரங்களைக் காற்புள்ளி போடுவதிலும் மாலை நேரங்களை அவற்றை எடுப்பதிலும் செலவு செய்வார் என்பார்கள். நடையில் அவர் அதிக கவனம் செலுத்துகிறார் என்பதையே அவ்வாறு கூறுகிறார்கள்.

(10) புடை பெயர்வு (Transition)

கதையின் ஒரு பகுதியிலிருந்து இன்னொரு பகுதிக்கு நிகழ்ச்சிகள் எளிதாகப் புடைபெயர வேண்டும் ஒரு பகுதியிலிருந்து இன்னொரு பகுதிக்குத் திடீரெனத் தாவிவிடக்கூடாது. பின்னோக்குகளைப் பயன்படுத்துகிறபோது, பின்னோக்கு, தொடங்கி முடிகிற இடத்தில் அது முடிகிறது என்பதை உணர்த்த வேண்டும். அதற்குச் சிலர், உடுக்குறியைப் பயன்படுத்துகின்றனர். சிலர் அவன் பிறந்தபோது, அவனுக்குப் பதினாறு வயது ஆனபோது, என்பது போன்று சொல்லிப் புடைபெயர்கின்றனர். பெரும் காலப் பகுதியை இத்தகைய புடைபெயர்வால் தான் காட்ட முடியும்.

(II) கவனத்தை மையப்படுத்தல் (Focus)

படைப்பாளர் கதையைப் பெரும்பாலும் மையப் பாத்திரத்தைச் சுற்றியே அமைப்பார். தம் கவனத்தை அப்பாத்திரத்தின் மீதே செலுத்துவார்.

(12) சுருக்கம்

சிறுகதை என்பது அழுத்திச் சப்பையாக்கப்பட்ட நாவல் அல்ல. அப்படி இருப்பின் அது சுருக்கிஎழுதுதல் (சீநஉளை றசவைபெ) போல இருக்கும். வாசகரின் நினைவாற்றலுக்கு வேலை வைக்கும் வகையில் சிறுகதை 5000 சொற்களுக்குள்ளாக அமைக்கப்பட வேண்டும். வாக்கிய அழகில் மயங்கிக் கதைக்குத் தேவையற்றதை வைத்துக் கொள்ளக் கூடாது தயக்கமின்றி நீக்கிவிடவேண்டும். செகாவ் (ஊநாநமாழை) சுருக்கத்தை வலியுறுத்த ஒரு வேடிக்கையான வழி சொன்னார். கதையை எழுதி முடித்தவுடன் முதல் பகுதியில் சில வாக்கியங்களையும், இறுதிப் பகுதியில் சில வாக்கியங்களையும் நீக்கி விட்டால், நல்ல கதை கிடைக்கும் என்றார். சுருக்கத்தை வலியுறுத்தவே அவர் அப்படிச் சொன்னார் எனலாம்.

(13) சூழல்

கதையின் முதல் பகுதியில் எங்கு? எப்பொழுது? என்று சூழலைக் காட்டிவிட வேண்டும். பாத்திரப் புலப்பாட்டிற்கும் கதைப்பின்னல் வளர்ச்சிக்கும் சூழல் இன்றியமையாதது. சூழல் வருணனை. கதையுடன் தொடர்புள்ளதாக இருக்க வேண்டும்

ஒட்டாமல் துண்டாக நிற்கக்கூடாது. கதைக்குத் தேவையென்றால் மட்டுமே சூழல் காட்டப் படவேண்டும்.

சோகமயமான நிலையைக் காட்டவும், வழக்கமான நிலையைக் காட்டவும் மகிழ்ச்சியான நிலையைக் காட்டவும் சூழல் பயன்படுத்தப்படுகிறது. சூழலைக் குறியீடாகவும் பயன்படுத்தலாம். வாழ்க்கையில் மலர்ச்சியைக் காணாத ஆனால் அதை உணராத ஒரு பெண் ஒரு மரத்தைப் பார்த்தாள் என்று குறிப்பிடுகிற போது, ”அம்மரம் வானுயர வளர்ந்து பச்சைப் பசேல் என்று இலைகளுடன் செழுமையாக இருந்தது ஆனால் அதில் பூவோ காயோ எதுவும் இல்லை” என்று குறிப்பிடுவது அப்பெண்ணுக்குக் குறியீடாக அமைந்து சோகச் சூழலை உருவாக்குகிறது.

(14) கருத்துத் தொனி

படைப்பாளருக்கு விரக்தியோ, நம்பிக்கையோ இருக்கலாம். அதை ஆணித்தரமாகவோ வேறு வகையிலோ வெளியிடலாம். காலத்தின் பாதிப்பும் அவருடைய எழுத்தில் இருக்கும். ஒன்றைப் பற்றி ஒவ்வொரு நூற்றாண்டிலும் வேறு வேறு தொனி இருக்கும். இளங்கோவின் தொனி வேறு பாரதியின் தொனி வேறு. இது படைப்பாளருக்குப் படைப்பாளர் மாறுபட்டும் இருக்கும். எந்தத் தொனியைக் கொண்டிருந்தாலும் கதை முழுக்க அது மாறாமல் ஒலிக்க வேண்டும்.

(15) தலைப்பு

தலைப்பு என்பது கதையின் பெயர். படைப்பாளர் சரியான தலைப்பைத் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும். சில இதழ்களில் தலைப்பைக் கொடுத்துக் கதை எழுதச் சொல்கிறார்கள். தலைப்புகள் கதையின் நோக்கத்தையும் போக்கையும் இயல்பையும் கதை மாந்தரையும் சுட்டிக் காட்டும் வகையில் வைக்கப்படுகின்றன. கதைக் கருவை உணர்த்தக் கூடிய தலைப்புகள் பாத்திரங்களின் பெயர்களைக் கொண்ட தலைப்புக்கள் என உள. சிலர் குறியீடாகவும் தலைப்பு வைப்பார்கள். புதுமைப்பித்தன் அப்படித் தலைப்புக்கள் வைத்திருக்கிறார். “மகாமசானம்” அப்படிப்பட்ட தலைப்புதான். சிலர் கதையில் வரும் தொடரையும் சொல்லையும் தலைப்பாக்குவார்கள். கு.ப.ரா. “சிறிது வெளிச்சம்” என்று வைத்தது அப்படிப்பட்ட தலைப்புதான். சிலர் கதை நடக்கிற

இடத்தின் பெயரையே தலைப்பாக வைத்து விடுவார்கள். எப்படியாயினும் கதைக் கருவைப் புலப்படுத்துகிற தலைப்புகளே பொருத்தமானவை எனலாம். அவற்றைக் கலைத் தன்மையுடன் குறியீடாகவும் அமைத்தல் நல்லது.

சிறுகதை உருவாக்கம்- புனைகதை எழுதுதல்

(1) கரு

நாம் படைக்க வேண்டிய ஒரு சிறுகதைக்குக் “கல்வியின்பெருமை” என்பதைக் கதைக் கருவாகக் கொள்வோம்.

(2) மோதல்

கல்வியின் பெருமை என்ற கதைக் கருவை விளக்க வேண்டுமானால் கல்வியறிவுள்ள ஒருவரின் பெருமையையும் கல்வியறிவற்ற ஒருவரின் சிறுமையையும் மோதவிட வேண்டும். எனவே இக்கதையின் மோதல் கல்விக்கும் அறியாமைக்கும் இடையிலானது எனக் கொள்ளலாம்.

(3) காலஅளவு

நாம் கல்வியின் பெருமையை விளக்கச் சில ஆண்டுகள் காலப் பகுதியை எடுத்துக் கொண்டால் போதுமானது. கல்வி அறிவற்றவர் செல்வாக்குப் பெறும் வகையில் முன்னேறுவதைக் காட்டுவதற்கும் கற்ற ஒருவர் அங்கு வந்து கல்வியறிவின் சிறப்பைக் காட்டி முன்னவரின் செல்வாக்கைக் குறைப்பதற்கும் அவர் உணர்ந்து திருந்துவதற்கும். உரிய கால அளவாக ஐந்து ஆண்டுகளை வைத்துக் கொள்ளலாம்.

(4) இடம்

கல்வியின் பெருமை என்ற நம் கதைக்கருவிற்கு ஏற்ற இடமாகக் கிராமத்தையே கொள்ளலாம். கிராமங்களில்தான் இப்பிரச்சினை தீவிரமாக இருக்கிறது. கிராமத்தைத் தேர்ந்தெடுப்பதால் அங்குள்ள ஒரு சிறு விவசாயி கல்வியின் பெருமையை உணர்வதாக ஆக்கலாம்.

(5) நோக்குநிலை

“கல்வியின் பெருமையை” எடுத்துக்காட்ட முன் வருவதால் நாம் மூன்றாவது மனிதர் நோக்கு நிலையிலேயே எழுதலாம். நாம் கல்வியின் பக்கம் சார்ந்து பேச வேண்டியிருப்பதால் மூன்றாவது மனிதர் நோக்கு நிலையில் படர்க்கை அகவய நோக்கையே கடைப்பிடிக்க வேண்டும். கல்வியறிவற்றவரின் சிறுமையையும் கல்வியறிவுள்ளவரின் பெருமையையும் சொல்ல இந்நோக்குநிலை பொருத்தமாக இருக்கும்.

படர்க்கை நிலை என்பதால் “அவர்” “அவர்கள்” என்றே பாத்திரங்களைக் குறித்து எழுத வேண்டும்.

(6) பாத்திரம்

நாம் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்ட இடமான கிராமத்திற்கு ஏற்ற வகையில் கல்வியறிவற்ற ஒரு விவசாயியையோ ஒரு சிறு வியாபாரியையோ பாத்திரமாக்கலாம். கல்வி அறிவு இன்றியும் விவரமாக இருந்து செல்வாக்குப் பெற்றவர் என்பதால் வியாபாரமும் செய்பவராக அவரைப் படைத்துக்கொள்வது பொருத்தமாக இருக்கும். கல்வி அறிவுடைய ஒருவர் இன்னொரு பாத்திரமாக வேண்டும். பெரும்பாலும் கிராமத்தில் ஆசிரியர்தான் கல்வி கற்றவராக இருப்பார். அவரை ஒரு பாத்திரமாக ஆக்கலாம். ஆசிரியரையும் வியாபாரியையும் எடைபோடுகிற கிராம மக்கள் சிலரையும் பாத்திரமாக்கலாம். அப்பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ற பெயர்களாகவும் வைக்க வேண்டும். அவர்கள் உருவம் பற்றிய குறிப்புகள் தேவையானால், கொடுக்கலாம். வியாபாரியின் பெயர் பரமசிவம் என்று வைத்துக் கொள்ளலாம். கிராமத்து ஆசிரியரின் பெயர் வடிவேலு என்று வைத்துக் கொள்ளலாம். கிராமத்தில் வியாபாரி “பஞ்சாயத்துப் பண்ணும்” செல்வாக்கு உடையவர் ஆதலால் அவரைக் கிராம மக்கள் “பஞ்சாயத்து பரமசிவம்” என்று அழைப்பதாக வைத்துக் கொள்ளலாம். ஆசிரியர் வடிவேலுவைக் கிராம மக்கள் “வடிவேலு வாத்தியார்” என்று அழைப்பதாக வைத்துக் கொள்ளலாம்.

(7) பின்னோக்கு நிலை

நாம் ஐந்து ஆண்டுக் காலப்பகுதியைக் கதைக்குரிய காலப் பகுதியாகக் கொண்டிருப்பதால் முன்னோக்கு உத்தி நமக்கு அவ்வளவாகப் பயன்படாது. பின்னோக்கு உத்தியே ஏற்றது.

நம் கதையை இடையில் தொடங்கி வியாபாரி தம் செல்வாக்கை இழந்து தவிப்பதைக் காட்டிவிட்டு அவர் எப்படி இழந்தார் என்பதைப் பின்னோக்கில் காட்டி மீண்டும் நிகழ்காலத்திற்கு வந்து விடலாம். அந்தப் பின்னோக்கில் செல்வாக்கை இழப்பதற்கான காரணத்தைக் காட்டலாம். இக்கதையில் வியாபாரி செல்வாக்கை இழந்ததற்கு ஆசிரியரின் வருகையே காரணம் ஆசிரியரின் அறிவு கிராம மக்களைக் கவர்ந்ததன் காரணமாக வியாபாரியை மதிப்பதை அவர்கள் நிறுத்திக் கொண்டார்கள் என்பதை இரண்டு மூன்று நிகழ்ச்சிகள் மூலமாகப் பின்னோக்கிக் காட்டலாம்.

(8) தொடக்கம்

நம் கதையில் வரும் பாத்திரமான வியாபாரி, செல்வாக்கை இழந்து எரிச்சல் படுவதைத் தொடக்கமாக அமைக்கலாம். இதை ஓர் உரையாடல் மூலமாகவோ மூன்றாவது மனிதர் கூற்றாகவோ அமைக்கலாம். கிராமமக்கள் பரமசிவத்தின் நிலையைப் பார்த்துப் பேசிக் கொள்வதாக உரையாடலாக அமைக்கலாம். மூன்றாவது மனிதர் நோக்கு நிலையை நாம் எடுத்துக் கொண்டிருக்கிறோம். எனவே அதற்கேற்ற வகையில், "பஞ்சாயத்து பரமசிவத்துக்கு எரிச்சல் எரிச்சலாக வந்தது. ஒன்றுமே அவருக்குப் பிடிக்கவில்லை. அந்த ஊர் ஆட்களைப் பார்த்தாலே கடுப்பாக இருந்தது. "எப்படியிருந்தவனை இப்படி ஆக்கிவிட்டார்களே" என்று பொருமினார்" என்று தொடக்கம் அமைப்பதில் கதைக் கரு அறிமுகமாகிறது. எரிச்சலுக்கான காரணம் என்ன என்ற ஆர்வம், வாசகருக்கு எழும்.

(9) முடிவு

"கல்வியின் பெருமை"யைப் பரமசிவம் உணர்வதாக முடிக்க வேண்டும். "பரமசிவத்துக்கு நிம்மதியாக இருந்தது. நாளைக்குச் சாயந்திரம் நாமும்

பள்ளிக்கூடத்துப் பக்கம் போக வேண்டியது தான் என்று முடிவு செய்தார்.” என்று முடித்து விடலாம். அதற்குப் பின் கல்வியின் பெருமை பற்றிச் சிறுகட்டுரை எழுதிக் கொண்டிருக்கக்கூடாது. இந்த முடிவை நோக்கியே கதை நிகழ்ச்சிகளையும் உரையாடல்களையும் அமைக்க வேண்டும்.

(10) நடை

நாம் கிராமியச் சூழலை எடுத்துக் கொண்டிருப்பதால் உரையாடல்களைக் கிராமியமாகவே அமைத்துக் கொள்ளலாம் பேச்சுத் தமிழையே பயன்படுத்தலாம். ஆனால் கதையின் உரையாடல் தவிர்த்த பிற பகுதிகளை மூன்றாவது மனிதர் நோக்கில், எழுத்து மொழியில் எழுதவேண்டும். படைப்பிலக்கியம் என்பதால் மொழியைப் பேச்சுப்பாங்கு கலந்தும் எழுதலாம்.

(II) புடைபெயர்வு

நம் கதையில் பரமசிவத்தின் இன்றைய நிலைமைகளுக்கான காரணத்தை இரண்டு மூன்று பின்னோக்குகளில் காட்ட வேண்டும். ”முன்னெல்லாம் இப்படியா!” என்றும் ”எல்லாம் வடிவேலு வாத்தியார் வந்த பிறகு தான்” ”கடைசியாக அந்தப் பஞ்சாயத்தில்” என்று பின்னோக்குகளைக் காட்டி விட்டுப் “பரமசிவத்துக்கு எரிச்சல் வராமல் என்ன செய்யும்?” ”எல்லாம் வடிவேலு வாத்தியார் வந்த பிறகு தான் இப்படியாயிற்று” என்று நிகழ்காலத்திற்கு வரலாம்.

(12) கவனத்தை மையப்படுத்தல்

பஞ்சாயத்து பரமசிவமும், வடிவேலு வாத்தியாருமே மையப்படுத்தப் படவேண்டிய பாத்திரங்கள். பிறரைப் பற்றிக் கூறவேண்டியது இல்லை.

(13) தலைப்பு நம் கதைக்குப் பஞ்சாயத்து பரமசிவம் என்றே தலைப்பிட்டுக் கொள்ளலாம்.

கதையின் திட்டவரைவு

கதைக்கரு, நோக்குநிலை, மையப் பாத்திரம், முடிவு, தொடக்கம், தலைப்பு ஆகியவற்றைத் தீர்மானித்துவிட்டிவே, இனி அக்கதைக்கு ஒரு திட்ட வரைவு உருவாக்கிக் கொள்ள வேண்டும்.

பரமசிவம்

படிக்காதவர், சிறு விவசாயியாக இருந்து வியாபாரியாகவும் ஆனவர். கூச்சமில்லாமல் உரக்கப் பேசத் தெரிந்தவர். வியாபாரி என்பதால் பழக்க வழக்கத்தால் பல விவரங்களைத் தெரிந்தவர். கிராம மக்களிடையே வம்பு வழக்குகளைத் தீர்ப்பதில் வல்லவர். அதனால் பஞ்சாயத்து பரமசிவம் என்று அழைக்கப்படுகிறார். ஊர் மக்களின் நம்பிக்கையைப் பயன்படுத்தி அந்த ஊர்க்கோவில் பூசாரியாகவும் இருப்பவர். கோயில் உண்டியல் அவர் பொறுப்பு தம் புகையிலை வியாபாரத்திற்காக அந்த ஊர் மக்களைப் புகையிலை பயிரிடுமாறு செய்திருப்பவர். பள்ளிக் கூடத்தையும் புகையிலைக் கிடங்காகப் பயன்படுத்துபவர். கடன் கொடுத்து அதற்கு வட்டியாகவே புகையிலையை வாங்கிவிடுவார். வடிவேலு வாத்தியார் வந்த பிறகு பரமசிவத்தின் அறிவு சாதாரணமாகிப் போகிறது. ஊர் மக்கள் சில விவரங்கள் தெரிந்து பரமசிவத்தை ஒதுக்குகிறார்கள்.

வடிவேலு

அந்த ஊர்ப் பள்ளிக்கு வந்த புதிய ஆசிரியர். மற்ற ஆசிரியர்கள் அக்கிராமத்தில் தங்காமல் போய்விடுவர். இதனால் பள்ளிக்கு ஆசிரியர் இல்லாத நிலை இருந்தது. பிள்ளைகள் பக்கத்து ஊரில் படிப்பார்கள். வடிவேலு வாத்தியார் அங்கேயே தங்கி விட்டார். இரவுப் பள்ளியும், தொடங்கிப் பெரியவர்களுக்கும் கற்றுக் கொடுத்தார். பத்திரிகைகள் படித்துக் காட்டுவார். நியாயமாக வழக்குகளில் பேசினார். இவரால் பரமசிவத்தின் செல்வாக்கு குறைந்து விடுகிறது. பரமசிவத்தைத் தன் வழிக்குக் கொண்டு வர முயற்சித்து வெற்றி பெறுகிறார்.

சொக்கலிங்கம்

பரமசிவத்திற்கு வியாபாரம் கற்றுக் கொடுத்த புகையிலை மண்டிக்காரர். பக்கத்து நகரத்தில் இருப்பவர். பரமசிவத்திற்கு ஆறுதல் சொல்லி ஊர் மக்களோடு ஒத்துப் போகச் சொல்லுபவர்.

ஊர் மக்கள்

இவர்களுக்குப் பெயரிட வேண்டுமென்பதில்லை. விவரம் தெரிந்து பரமசிவத்தை நம்புகிறார்கள். கல்வியறிவுள்ள வடிவேலு வாத்தியார் வந்த பிறகு பரமசிவத்தின் அறிவுக் குறைவையும் சுயநலத்தையும் உணர்கிறார்கள். பரமசிவத்தை அலட்சியம் செய்கிறார்கள். வடிவேலு வாத்தியாரை நம்பி அவர் பேச்சைக் கேட்டு இரவுப் பள்ளிக்குப் போகிறார்கள். புகையிலையை விட்டு, நெல் பயிரிடுகிறார்கள்.

சுருக்கம்

வடிவேலு வாத்தியாருக்கு ஏற்பட்டுள்ள செல்வாக்கைக் காட்டுதல் - பள்ளியைச் சீர் செய்தல் - இரவுப் பள்ளி நியாயமான தீர்ப்பு - கோயிலைச் சீர் செய்தல் கூட்டுறவுச் சங்கம் அமைத்தல் - கடனிலிருந்து விடுதலை.

பரமசிவத்தின் வருத்தம் - ஊர் மக்கள் மேல் கொள்ளும் வெறுப்பு - அவருடைய வியாபாரம் படுத்த நிலை - ஊரில் தங்க விருப்பம் இல்லாமல் பக்கத்து நகரத்தில் புகையிலை மண்டி வைத்திருக்கும் சொக்கலிங்கத்தைப் பார்க்கப் போதல் சொக்கலிங்கம், ஊரோடு ஒத்துப் போகுமாறு அறிவுரை கூறுதல்.

வடிவேலு வாத்தியார் பரமசிவத்தைச் சந்தித்தல் சொக்கலிங்கத்தின் பேச்சினால் ஓரளவு மனம் மாறியிருந்த பரமசிவம் தாமும் ஊர் மக்கள் போல இரவுப் பள்ளிக்குப் போக முடிவு செய்தல்.

கதையின் அளவு

மூன்று பக்கம் அல்லது ஐந்து பக்கம் இருந்தால் போதும்.

கதையைச் சரிபார்த்தல்

(1) கதைத் தொடக்கம், உச்சத்தை நோக்கிய வளர்ச்சி,கால அளவு, முடிவு போன்றவை சரியாக இருக்கின்றனவா? என்று பார்க்க வேண்டும்.

(2) நோக்கு நிலை தொடர்ச்சியாக ஒரே மாதிரியாக அமைந்துள்ளதா என்பதைக் கவனிக்கவேண்டும். படர்க்கையில் தொடங்கித் தன்மைக் கூற்றில் முடித்துவிடக் கூடாது. அப்படி முடிந்திருக்கிறதா என்று பார்க்க வேண்டும்.

(3) பாத்திரங்களை மையப்படுத்துதல் சரியாக அமைந்து உள்ளதா என்று பார்க்க வேண்டும். தேவையில்லாமல் ஏதேனும் துணைப்பாத்திரங்களைப் பற்றி மிகுதியாகக் கூறியிருந்தால் நீக்கிவிட வேண்டும்.

(4) பாத்திரங்கள் இயல்பாகப் படைக்கப்பட்டிருக்கிறார்களா? என்பதைச் சரிபார்க்க வேண்டும்.

(5) உரையாடல்கள் இயல்பாக இருக்கின்றனவா? பொருத்தமாக இருக்கின்றனவா? என்று பார்க்கவேண்டும். உரையாடல் முடியும் இடங்களில் அவன் சொன்னார். அவர் சொன்னார்“ என்று நிறையப் போடப்பட்டிருந்தால் நீக்கவும், தேவையானால் மட்டும் அதனைப் போட்டால் போதும், உரையாடல்களைச் சரிபார்க்க அவற்றை வாய் விட்டு வாசித்துப் பார்க்க வேண்டும்.

(6) ஒரு செய்திக்கு ஒரு பக்தி என்று பத்திகள் சரியாக அமைந்துள்ளனவா என்று பார்க்க வேண்டும். நிறைய செய்திகளை ஒரே பத்திக்குள் திணிப்பது கூடாது. பத்தி, ஒரு வாக்கியத்திலும் அமையலாம் அரைப் பக்கத்திலும் கூட இருக்கலாம். ஒரு பத்தியில் ஒரு செய்தி என்பதே அடிப்படை: ஒருவரின் உரையாடல் இன்னொரு பத்தியிலும் அமைய வேண்டும்.

(7) வாக்கியங்களைச் சரிபார்க்க வேண்டும். கட்டுரையாளர், போலக் கதையாளர் முழு வாக்கியங்களை எழுத வேண்டியதில்லை. துண்டு துண்டாகக் கூட எழுதலாம். ஆனால் பொருள் தர வேண்டும். வாக்கியங்களில் தேய்ந்த சொற்களும் தொடர்களும் இருந்தால் நீக்கி விட்டுப் புதிய சொற்களையும் தொடர்களையும் போட

வேண்டும், வாக்கியங்களின் இலக்கணப் பிழை எழுத்துப்பிழை ஆகியவற்றையும் சரிசெய்ய வேண்டும். ஆச்சரியக்குறிகள், கேள்விக் குறிகள், கோடுகள் போட்டிருந்தால் நீக்க வேண்டும். நிறைய

(8) கதையிலுள்ள எல்லாப் பகுதிகளும் தவிர்க்க முடியாதன வாகவும், முடிவை நோக்கி அமைக்கப்பட்டனவாகவும் இருக்கின்றனவா என்று பார்க்க வேண்டும்.

(9) கதை, சரியாக நகர்கிறதா? என்று பார்க்க வேண்டும். ஒரே தொனியில் அலுப்பூட்டுகிறதா? என்று பார்க்க வேண்டும். நிறைய வருணனை அலுப்பூட்டும் நீக்கிவிட வேண்டும். நிறைய முன் கதை சொல்லுவதும் அலுப்பூட்டும் சுருக்க வேண்டும்.

(10) கதை, வாசகரின் கண்முன் நடப்பது போன்ற உணர்வை ஏற்படுத்துகிறதா என்று பார்க்க வேண்டும்.

சிறுகதை எழுத சில பயிற்சிகள்

நாம் படைத்த கதையைப் படித்து முடிக்கிற போது வாசகர் நல்ல கதையைப் படித்து முடித்த அனுபவத்தைப் பெற வேண்டும். எல்லாக் கூறுகளும் பொருத்தமாக இருந்தாலும் இந்தக் கதையை இவர் தான் எழுத முடியும் என்ற எண்ணத்தை ஏற்படுத்துவதாகக் கதை அமைய வேண்டும்.

நல்ல சிறுகதை எழுத வேண்டுமானால் நிறைய சிறுகதைகளைப் படிக்க வேண்டும். கதைகளைப் படிக்கிறபோதே அவற்றின் அமைப்பு, கதை எப்படி நகர்கிறது, கதை தரும் செய்திகள்? ஆர்வத்தொக்கல் (SUPENSE) எப்படி?, உச்சம் எப்படி?, எங்கேயாவது தடுமாறுகிறதா?, செய்திகள் பொருத்தமானவையா?, முடிவு பொருத்தமானதா?, பாத்திரங்கள் சரியாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளனவா? என்று கூர்ந்து பார்க்க வேண்டும். நல்ல கதை எழுத இது வழிகாட்டும்.

கதையின் கரு, பாத்திரப்படைப்பு, சூழல் அமைப்பு ஆகிய குறித்துச் சில நெறிகளைப் பார்ப்போம். 1. நமது கடந்த காலத்தில் நடந்த நிகழ்ச்சிகளில் சில, யாரிடமாவது சொல்லத்தக்க தன்மை கொண்டனவாக இருக்கலாம். அவற்றைக்

கருவாகக் கொள்ளலாம். 2. செய்தித் தாள்களில் சுவையான செய்திகள் வெளியாகின்றன. “உலகம் அழியப்போகிறது” என்ற செய்தியோ அல்லது கூட்டுத்தற்கொலை போன்ற அதிர்ச்சி தரும் செய்தியோ பணம் ஓரிடத்தில் கட்டுக்கட்டாகக் கிடக்கும் செய்தியோ போர் பற்றிய செய்தியோ குண்டு வெடிப்பைப் பற்றிய செய்தியோ வெளியாகி இருக்கும். இப்படிப்பட்ட ஒரு செய்தியைக் கருவாக ஆக்கிக் கொள்ளலாம்.

அடுத்து பாத்திரப்படைப்பிற்கான பார்ப்போம். சில நெறிகளைப் 1. நமக்கு அறிமுகமான குடும்பத்தவர்கள் பற்றிய பல்லாத் தகவல்களையும் அவர்களுக்கிடையேயுள்ள உறவு நிலை புலப்படும் வண்ணம் எழுதிப் பார்க்கலாம். 2. மனிதர்களிடையே வேறுபட்ட நடவடிக்கைகளையும், பழக்கவழக்கங்களையும் கொண்டவர்கள் இருக்கிறார்கள். அவர்களது தனித்தன்மைகளைக் கூர்ந்து பார்த்து எழுதிப்பார்க்கலாம்.. 3. ஏதேனும் பூங்காவிலோ கடற்கரையிலோ திருவிழாவிலோ நூலகத்திலோ காணுகின்ற அனைத்து வகையான மனிதர்களைப் பற்றியும் எழுதிப் பார்க்கலாம். 4. அடிக்கடி சந்திக்கிற சிலரது முக பாவத்தையும் உடலசைவையும் நுணுக்கமாக வருணித்துப் பார்க்கலாம். 5. நம்மைக் கவர்ந்த ஒருவரது வாழ்க்கையின் பல நிலைகளை நாம் அறிந்த வகையில் படிப்படியான மாற்றங்களோடு எழுதிப் பார்க்கலாம்.

சூழல் அமைப்பது பற்றிய நெறிகள் சிலவற்றைப் பார்ப்போம். 1. சிறப்பு அங்காடியிலோ, செயலகத்திலோ, பேருந்து நிலையத்திலோ, தொடர் வண்டி நிலையத்திலோ, கல்விக் கூடங்களிலோ காணும் காட்சிகளையும் கேட்கும் ஓசைகளையும் கவனித்து எழுதிப்பார்க்கலாம். 3. அடுக்குமாடிக் கட்டத்தில் இருக்கும் மனிதர்களையும் அவர்களிடம் உள்ள பொருள்களையும் பட்டியலிட்டுப் பார்க்கலாம். 4. இருட்டில் இருக்கும் அனுபவத்தையோ, ஏதேனும் ஒரு காட்டில் இருக்கிற அனுபவத்தையோ, மொழி தெரியாத பகுதியில் பயணம் செய்த அனுபவத்தையோ எழுதிப் பார்க்கலாம்.

எந்தக் கதைக் கருவைக் கொடுத்தாலும் ஒரு திட்ட வரைவை ஏற்படுத்திக் கொண்டு எழுதுவது தான் சிறந்தது. கதைகளுக்கான திட்ட வரைவைக் கொண்டு மூன்று அல்லது ஐந்து பக்கங்களில் கதையை முடித்த பிறகு சரிபார்க்க வேண்டும்.

வினாக்கள்

1. புனைகதை என்றால் என்ன? விளக்கம் தருக.
2. புனைகதையின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் குறித்து எழுதுக.
3. புனைகதையின் அடிப்படைகள் யாவை?
4. புனைகதையின் வகைகள் யாவை?
5. புனைகதையின் உத்திகளை விளக்குக.
6. கதைப்பின்னல் என்றால் என்ன?
7. சிறுகதையின் உத்திகளை விளக்குக.
8. முன்னோக்கு, பின்னோக்கு உத்திகளை விளக்குக.
9. மொழி நடை விளக்குக.
10. சிறுகதை உருவாக்கம் குறித்து எழுதுக.

அலகு - 4

நாடகம் படைத்தல்

நாவல், சிறுகதை, நாடகம் - வேறுபாடு

நாடகம் விளக்கம்

நாடகம் என்ற படைப்பு. நாவல், சிறுகதை ஆகியவற்றை விடக் காலத்தால் முந்தியது. நாவல், சிறுகதை ஆகியவற்றை உருவாக்கிய நடுத்தர வர்க்கத்திற்கு முன்பு வாழ்ந்த பழைய நிலப்பிரபுத்துவச் சமூகத்தால் நாடகம் உருவாக்கப்பட்டது. கவிதை சிறுகதை நாவல் ஆகியவற்றைப் படிக்கும்போது அவற்றைப் படைத்தவரால் எடுத்துச் சொல்லப்படுவது போன்ற உணர்வை அவை நமக்கு ஏற்படுத்துகின்றன. ஆனால் நாடகத்தின் தன்மை இதிலிருந்து வேறுபட்டது. நாடகத்தைப் படிக்கும்போது படைத்தவர் நினைவிற்கு வருவதில்லை படைத்தவரையே மறந்து விடுகிறோம். நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்கள் நம் கண் முன்னே இருப்பது போன்றும் நாடக நிகழ்ச்சிகள் நம் கண் முன்னால் நடப்பது போன்றும் நமக்குத் தோன்றும். பெரிய நாடகம் எழுதுவது நாவல் எழுதுவதைப் போன்றது. ஓரங்க நாடகம் எழுதுவது சிறுகதை எழுதுவது போன்றது. ஆனால் நாடகத்தில், நாவல் சிறுகதைகளில் போல வருணனை தேவையிருக்காது. நாடகத்தில் சூழ்நிலை முதலான எல்லாமே வசனத்தில்தான் விளக்கம் பெற வேண்டும். நாவல் சிறுகதைகளில் வருகிற பாத்திர வருணனைகள், உவமைகள், சிறுத உணர்வு விவரிப்பு ஆகியவற்றிற்கு நாடகத்தில் இடம் மனிதல். சிறுகதையில் செயற்கையாகத் தோன்றக் கூடிய குட்டிக் கதையோ ஒரு நகைச்சுவையோ ஒரு நகைச்சுவைத் துணுக்கோ நாடகத்தில் அமையும்போது செயற்கையாகத் தோன்றுவதில்லை. காட்சி தரும். வாக்கியங்கள், கருத்துச் செறிவு, உவமை. குறியீடு, நடைச்சிறப்பு இவையெல்லாம் நாவல், சிறுகதை, கவிதை, நாடகம் போன்ற எல்லா இலக்கிய வகைகளுக்கும் உரியவை.

நாடகத்தின் வரலாறு

நாடகம், இலக்கிய வடிவங்களில் காலத்தால் முத்தது பண்டைய காலத்தில் கிரேக்கத்தில் நாட்டுத் தலைவனின் வெற்றியைப் புகழ்ந்து, பாடி ஆடும் கூட்டுக் கலைக்கலவையாக இருந்தது ஆட்டம் பாட்டம் குறைந்து வசனம் பெற்றதாகவும் சமயச் சார்பு பெற்றதாகவும் ஆயிற்று மேடை நாடகமாக வசனங்களோடு இருந்தது. இன்று பலவற்றை மறுக்கும் பரிசோதனை நாடகங்களாக வடிவெடுத்திருக்கிறது.

பண்டைய நாடகங்களில் சரியான கதை இல்லை அர்த்தம் இல்லை நடனமும் சைகையும் இருந்தன. எதார்த்தத்திற்குப் புறம்பான எல்லாம் இருந்தன. பின்னர் புராணக் கதைகள் நாடகமாயின. கிரேக்க நாடு, ரோம நாடு எல்லாவற்றிலும் இதே நிலைதான். ஐரோப்பாவிலும் கிறித்துவ சமயச் சார்பில்தான் நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டன. பாதிரியார்களின் வரலாறுகளும் பைபிள் கதைகளும் நாடகமாயின. 16-ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பின்னர்தான் புதிய நாடகக் கதைகள் எழுதப்பட்டன. 19-ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில்தான் நாடகம் தன் சமய வேரை அறுத்துக் கொண்டு புதிய இலக்கியங்களோடு நெருக்கமாயிற்று. மனித உறவுகளில் மனிதப் பண்புகளில் சமத்துவத்தில் வாழ்க்கைக் கொள்கைகளில் நாடகம், கவனம் செலுத்தியது. காட்சி அமைப்பில் மாறுபாடு ஏற்பட்டது. மேடையிலேயே அருவியை வழியவிடுவதும் தேரை ஓட விடுவதும் பீரங்கியைக் கொண்டுவந்து நிறுத்துவதும் மாறியது. காட்சியமைப்புகள் எளிமையாக்கப்பட்டன. கூட்டமாகச் சென்று கலகம் செய்யும் காட்சிக்குப் பதிலாகக் கண்ணாடிச் சன்னலைக் கல்லால் உடைக்கும் காட்சி போதும் என்று காட்சியமைப்பு எளிமைப்படுத்தப்பட்டது.

இந்தியாவிலும் பழைய நாடகங்கள், கிரேக்க ரோம நாடகங்களைப் போல் இருந்திருக்கின்றன. காளிதாசன், பவபூதி போன்றோரின் நாடகங்கள் இந்தியாவில் நடத்தப்பட்டன பாடமாக ஆக்கப்பட்டன. அதன்பின் பார்சி நாடக முறை நாடெங்கும் பரவியது. ஒரு கட்டம் வரை நாடக வசனம் என்பது தொழில் ரகசியமாகவே இருந்தது.

தமிழகத்தில் முத்தமிழில் ஒன்றான “நாடகத்தமிழ்” கூத்தாக இருந்திருக்கிறது. மக்களுக்கு நன்கு தெரிந்த கதைகளான புராண இதிகாசக் கதைகள் கூத்தாக

நடிக்கப் பெற்றன. சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் காலம் வரை இக்கதைகளே நாடகங்களாக ஆக்கப் பெற்றன. பல தொழில்முறை நாடகக் குழுக்கள் “ஸ்டேஜ்”, “சபா”, “கம்பெனி” என்று பெயரிட்டு அழைக்கப்பட்டன. இவர்கள் பார்சி நாடக பாணியில் பூங்கா, தர்பார் சீன் என்று தட்டிகள் எழுதி வைத்து நாடகம் நடத்தினார்கள். சுதந்திரப் போராட்ட காலத்தில் ஏராளமான நாடகங்கள் தேசியவாதத்தை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டு நடத்தப்பட்டன. இக்காலகட்டத்தில் நாடகங்களைப் புத்தகமாக அச்சிடும் பழக்கமும் வந்தது. பம்மல் சம்பந்த முதலியார் தம் நாடக வசனங்களை அச்சிட்டு வெளியிட்டார். தொழில்Kiw (Professional) நாடகக் குழு, பயில்முறை (Amatuer) நாடகக் குழு என்று இருவகைக் குழுக்கள் உருவாயின. பயில்முறை நாடகக் குழுவினர் பெரும்பாலும் ஒரே இடத்தில் இருந்து, சுருக்கமான நாடகங்களை நடத்தினர் நாடக வசனங்களைப் புத்தகமாகவும் வெளியிட்டனர்.

தேசியவாதம், திராவிட வாதம், சமூக சீர்திருத்தவாதம் என்று நாடக உள்ளடக்கம் மாறியது. தி.மு.க இயக்கத்தினரின் நாடகங்கள் புத்தகங்களாக வந்தன. தொடர்ந்து நடிப்பதற்காக மட்டுமன்றிப் படிப்பதற்காகவும், நாடக நூல்கள் வெளியிடப்பட்டன. மனோன்மனிய நாடகம் செய்யுளில், எழுதப்பட்டதைத் தொடர்ந்து செய்யுள் நாடகங்கள் படிப்பதற்கென்று எழுதப்படுகின்றன.

வானொலி நிலையம் ஏற்பட்ட பிறகு நடிக்கும் நாடகம், படிக்கும் நாடகம் என்பவற்றுடன் கேட்கும் நாடகம் என்ற வகையும் உருவாயிற்று. அது மட்டுமன்றித் தமிழில் ஓரங்க நாடகம் என்ற வகையும் வானொலியின் வருகைக்குப் பின்னால்தான் வளர்ச்சி பெறத் தொடங்கியது. இன்று தொலைக்காட்சிக்காகவும், ஓரங்க நாடகங்கள் எழுதப்படுகின்றன. பரிசோதனை நாடகங்கள் (நுலிநசைஅநவெயட ிடயலள்), படிப்பதற்கும் நடிப்பதற்கும் எழுதப்படுகின்றன.

திரைப்படங்களின் வருகைக்குப் பின் நாடகங்கள் நடத்தப்படுவது குறைந்துவிட்டது. சில நாடகக் குழுவினர் மட்டுமே நாடகங்களை நடத்துகிறார்கள். அவை பெரும்பாலும் நகைச்சுவை நாடகங்களாக உள்ளன. இவற்றில் ஒரு சில

மட்டுமே நூல்களாக வருகின்றன. ஏனைய நாடகங்கள் மேடைக்கென்றே உருவாக்கப்படுகின்றன.

வானொலி நாடகங்கள், வசனத்தையும் இசையையும் நம்பி எழுதப்படவேண்டும். தொலைக்காட்சிக்கு எழுதும் பொழுது நடிப்பிற்கு இடமளித்து வசனங்கள் குறைவாக அமைய எழுதப்படவேண்டும். பத்திரிகைக்கு எழுதும் பொழுது எல்லோருக்கும் புரியும்படியாக நாடகம் எழுதப்பட வேண்டும். பரிசோதனை நாடகங்களில் வசனங்களை எப்படி வேண்டுமானாலும் எழுதலாம். இப்படி நாடகங்களின் வகையைப் பொறுத்தும் படைப்பாளர் வளைந்து கொடுக்க வேண்டியுள்ளது.

நடிக்கும் நாடகங்கள், படிக்கும் நாடகங்கள் - வேறுபாடு

படிப்பதற்காக மட்டும் நாடகம் எழுதும் போக்கு இன்று வளர்ந்து வருகிறது. கேட்கும் நாடகமாக வானொலிக்கு நாடகம் எழுதுவதும் வளர்ந்து வருகிறது. எப்படியாயினும் அரங்கத்தில் நடித்துக் காட்டத்தக்க வகையில் நாடகம் அமைக்கப்படவேண்டும். நாடகப் படைப்பாளருக்கு மேடைமொழி தெரியவேண்டும். மேடைமொழியை உணர வேண்டுமானால் படைப்பாளர் மேடைத் தன்மைகளை உணர்ந்தவராக இருக்க வேண்டும். இப்படி எழுதப்படுகிற நாடகம், ஒரு மையக் கதையைப் பாத்திரங்கள், வசனங்கள், காட்சி நிகழ்ச்சிகள், காட்சிச் சூழல்கள் என்ற கூறுகளைக் கொண்டு வெளிப்படுத்தும். இது ஒரு நாடகத்திற்கான நாடகப் பனுவல் (நுசயஅயவடை) எனப்படுகிறது. மேடையில் நிகழ்த்திக் காட்டுவதற்கு அரங்கம், நடிகர்கள், இதனை நாடகமாக ஆடை அணிகள், பின்னணியாக அமைகின்ற அரங்கப் பொருட்கள், விளக்குகள், இசைக்குழு, பார்வையாளர்கள் என்று பல கூறுகளின் ஒருங்கிணைப்பு வேண்டும்.

அரங்கில் நாடகப் பனுவல் உடல்மொழி,வாய்மொழி, மேடையமைப்பு, அலங்காரம், ஒலிகள் ஆகியவற்றைச் சங்கேதங்களாகக் (ஊழனநள) கொண்டு காட்சியாக நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகிறது. நடிகர், தம் உடல்மொழிச் சங்கேதத்தின் மூலம் அரசன், ஆண்டி, இளைஞன், கிழவன், இயந்திர மனிதன், நாய், குதிரை என்று உயர்திணை அ.திணைப் பாத்திரங்களைப் படைத்துக் காட்டுவார். உரக்கப் பேசுதல்,

குளறுதல், மெதுவாகப் பேசுதல் போன்ற வாய்மொழிச் சங்கேதத்தின் மூலம் வசனங்களுக்கு வலுவூட்டி நிகழ்ச்சிகளைப் படைத்துக் காட்டுவார். மேடையமைப்புச் சங்கேதத்தின் மூலம் இடம் காலம், சூழ்நிலை ஆகியவை உருவாக்கப்படுகின்றன. மேடையமைப்பின் மூலம் ஒரு குடும்பம் பற்றிய காட்சியின் பல செய்திகளைக் கூறமுடியும். அலங்காரச் சங்கேதத்தின் மூலமும் இடம், காலம், சூழ்நிலை, பாத்திரத்தன்மைகள் ஆகியவற்றை உருவாக்கிக் காட்ட முடியும். ஒலிச் சங்கேதத்தின் மூலம் இயற்கைப் பொருள்களின் ஒலிகள், நகர ஒலிகள், கிராம ஒலிகள், மனித ஒலிகள், மிருக ஒலிகள், இன்ப ஒலிகள், துன்ப ஒலிகள் என்று சூழல் காட்டப்படுகிறது.

புத்தகமாக இருக்கும் நாடகத்தைப் படிக்கும் வாசகரை விட மேடையில் அதே நாடகத்தைக் காணுகிற பார்வையாளர் பாத்திரங்களோடு ஒன்றிவிடுகிறார் நிகழ்ச்சிகளில் ஒன்றி மிகுந்த மன அழுத்தம் பெறுகிறார் வாய்விட்டுச் சிரிப்பதற்குத் தயாராக இருக்கிறார். நாடகம், காட்சி வடிவமாக வருகையில் பார்வையாளர் அதனோடு ஒன்றித் தம்மை மறந்து ரசிக்கிறார். மேடையில் மூன்று பாத்திரங்கள் இருப்பர். ஒரு பாத்திரத்திற்குத் தெரியாமல் இரண்டு பாத்திரங்கள் ரகசியம் பேசுவர். அந்த ரகசியம் மேடையிலிருந்து பல அடிகள் தள்ளியிருக்கும் பார்வையாளர்கள் காதில் விழும். ஆனால் மேடையில் அருகிலிருக்கும் பாத்திரத்திற்குக் கேட்கவில்லை என நாடகத்தில் காட்டப்படும். "இவ்வளவு தொலைவில் உள்ள எனக்குக் கேட்பது, சில அடிகள் தள்ளி நிற்கும் அந்தப் பாத்திரத்திற்குக் கேட்காதா?" என்று பார்வையாளர் கேள்வி கேட்பதில்லை. ஒரு கறுப்பு அங்கியை அணிந்து கொண்டு வரும் பாத்திரம் மறைந்திருப்பதாக (Invisible) நாடகத்தில் பாவிக்கப்படும். அருகிலிருக்கும் பாத்திரம் அதைக் காணாதது போலவே அருங்கும், பார்வையாளர் கறுப்பு அங்கியிலுள்ள அந்தப் இயந்திரத்தைப் பார்க்க முடியும். இருந்தாலும், "எனக்குக் பதவது மேடையிலிருக்கும் பாத்திரத்திற்குத் தெரியவில்லைக்குத் தெளிவ கேள்வி கேட்பதில்லை. இதுதான் காட்சி வடிவ நிகழ்வுகளின் ஆற்றல், இவற்றையெல்லாம் உட்கொண்டு தான் நாடகப் படைப்பாளர் படைக்கவேண்டும்.

எழுத்தில் எழுத முடியாத பலவற்றையும் நடிக்கர்கள் நடித்துக் காட்ட முடியும். நகைச்சுவைக் காட்சிகளில் வசனமின்றிச் சிரிக்க வைக்க முடியும். சார்லி சாப்ளின் (Charlie Chaplin) படங்களுக்கு வசனம் தேவையிருப்பதில்லை. வசனமே இல்லாத பாவனை நாடகங்கள் (Mime Theatre) நடிப்பால் மட்டுமே கதையைப் புலப்படுத்துகின்றன. ஒரே நாடகம் பல முறை படிக்கப்படுகிறபோது வேறுபாடு தெரிவதில்லை. ஆனால் அதே நாடகம் நடிக்கப்பட்டால் ஒவ்வொரு முறையும் வேறுபாடாக இருக்கும். கூட்டமாக ஒன்று சேர்ந்து பலர் நடிக்கிற காட்சி தருகிற உணர்வைப் படிக்கிறபோது பெற முடியாது.

எனவே நாடகப் படைப்பாளர் நாடகம் என்பதில் தம் பங்கு ஒரு பகுதிதான் என்பதை நினைவில் கொள்ள வேண்டும். இந்த வேறுபாட்டை உட்கொண்டே தம் படைப்பை உருவாக்க வேண்டும். மேடையைக் கற்பனை செய்துகொண்டு எழுதவேண்டும். இதுவே நாடகரீதியான சிந்தனை எனப்படும். சில படைப்பாளர்கள் குறிப்பிட்ட அரங்கத்தையும் குறிப்பிட்ட நடிக்கர்களையும் மனத்தில் கொண்டு கூட நாடகம் படைக்கிறார்கள்.

படிக்கும் நாடகம் என்பது கண்களோடு மட்டும் தொடர்பு உடையது. அதுவே வானொலியில் வந்தால் கேட்கும் நாடகமாகக் காதுடன் மட்டும் தொடர்புடையதாகிறது: மேடையில் நடிக்கப்படும் பொழுதோ கண்ணிற்கும் காதிற்கும். தொடர்புடையதாகிறது. இந்த வேறுபாட்டை நினைவில் கொண்டே நாடகப் பனுவல் எழுதப்படவேண்டும்.

ஓரங்கநாடக வளர்ச்சி

விடிய விடிய நாடகம் பார்த்த மனப்பான்மை இன்று போய்விட்டது. குறைந்த நேரத்தில் நடைபெறும் நாடகங்களும் பெரிதானாலும் விறுவிறுப்பாக நடக்கும் நாடகங்களுமே மக்களால் வரவேற்கப்படுகின்றன. வானொலி, தொலைக்காட்சி, பரிசோதனை நாடக இயக்கங்கள், பத்திரிகைகள் ஆகியவற்றின் வாயிலாகத்தான் இன்று ஓரங்க நாடகங்கள் வெளியிடப்படுகின்றன. பெரிய நாடகங்கள் இரண்டு மணி நேரத்தைக் கால அளவாகக் கொண்டு எழுதப்படுகின்றன. ஓரங்க நாடகங்கள் கால்

மணியிலிருந்து அரைமணி நேரத்திற்குள் முடியுமாறு எழுதப்படுகின்றன. பெரிய நாடகங்களை நாவல் என்றால் ஓரங்க நாடகங்களைச் சிறுகதை என்று சொல்லலாம்.

(அ) மேடைநாடகம்

ஓரங்க நாடகங்கள், தொடக்கத்தில் திரை விலக்கி (ஊரசவயவை சுயளைநச) நாடகங்களாகத்தான் நடத்தப்பட்டன. பெரிய நாடகம் தொடங்குவதற்கு முன்போ அல்லது காட்சி மாற்ற வேளையின் போதோ பார்வையாளரைப் பிடித்து வைப்பதற்காக ஓரங்க நாடகங்கள் 15 நிமிடத்திலிருந்து 30 நிமிடம் வரை நடத்தப்பட்டன. ஆனாலும் ஓரங்க நாடகம், கொஞ்சம் கொஞ்சமாகப் பெரிய நாடகங்களை ஓரங்கட்டுமளவிற்கு வளரத் தொடங்கியது. இதற்குக் காரணமாக ஜேக்கப் (நு.நு.துயஉழடிள) என்பவரால் எழுதப்பட்டு பாக்கர் (டுழரளை லீயசமநச) என்பவரால் ஓரங்க நாடகமாக்கப்பட்ட (1903) 'குரங்கின் பாதம்' (வுந ஆழமெநல"ளீயற) என்ற கதைதான்.

இந்த ஓரங்க நாடகத்தில் மூன்று காட்சிகள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. ஒரு நாள் இரவு, மறுநாள் காலை, பத்து நாட்கள் கழித்து ஓர் இரவு என மூன்று காலப்பகுதிகளில் காட்சிகள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. ஓயிட், திருமதி ஓயிட், இவர்களின் ஒரே மகன் ஹெர்பர்ட், இராணுவ அதிகாரி மோரிஸ், வழக்கறிஞர் சாம்சன் ஆகிய ஐந்தே பாத்திரங்கள் இடம் பெறுகின்றனர். நாடகத்தின் மூன்று காட்சிகளும் ஓயிடின் வீட்டிலேயே நடப்பதாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

முதல் காட்சி : ஒரு நாள் இரவில் ஓயிடும் ஹெர்பர்ட்டும் பேசிக் கொண்டு இருக்கிறார்கள். அவர்கள், முன்னாள் இராணுவ அதிகாரி மோரிஸ் வருகைக்காகக் காத்திருக்கிறார்கள். மோரிஸ் வருகிறார். பேசிக் கொண்டிருக்கையில் நடுவில் மந்திரவாதிகளைப் பற்றிப் பேச்சு வருகிறது. ஹெர்பர்ட்டுக்கு மந்திரத்தில் நம்பிக்கையில்லை. மோரிஸ் தம்மிடமிருக்கும் பாடம் செய்யப்பட்ட குரங்குப் பாதத்தின் மந்திரத் தன்மையைப் பற்றிச் சொல்கிறார். அதை வலது கையால் பிடித்துக் கொண்டு, நாம் விரும்பியதைக் கேட்டால் அதைப் பெற முடியும். ஒருவர் மூன்றுமுறை அதைப் பயன்படுத்தி மூன்று வரங்கள் கேட்கலாம். மூன்று முறை ஒருவர் பயன்படுத்திய பிறகு அவருக்கு அது பயனளிக்காது வேறு ஒருவர்தான் பயன்படுத்த முடியும். மோரிசுக்கு

முன்பு ஒருவர், மூன்றுமுறை அதைப் பயன்படுத்தியிருக்கிறார். மோரிசும் அதைப் பயன்படுத்தி மூன்று வரம் பெற்றிருக்கிறார். அதனால் அவருக்கு அது பயன்படாது அதை யாருக்காவது கொடுத்துவிடக் கருதியிருக்கிறார்.

மந்திரப்பாதம் பற்றிக் கேட்கையில் மோரிஸ் வருத்தமாகப் பதிலளிக்கிறார். திடீரென்று அதை நெருப்பிலும் போட்டுவிடுகிறார். ஓய் அதை எடுத்துத் தமக்காக வைத்துக் கொள்கிறார். ஹெர்பர்ட் ஓய்டைக் கேலி செய்கிறான். அதை வைத்துக் கொண்டு வீட்டின்பேரில் இருக்கும் 200 பவுண்டு கடனை அடைக்கப் பணம் கேட்கச் சொல்லுகிறான். ஓய், குரங்கின் பாதத்தை வலது கையில் வைத்துக் கொண்டு 200 பவுண்டு பணம் வேண்டி வரம் கேட்கிறார். அந்தக் குரங்குப்பாதம் கையில் புழுப்போல நெளிவதாக ஓய்டுக்குத் தோன்றுகிறது. அதிர்ச்சியில் கீழே வீசுகிறார். ஹெர்பர்ட், எல்லாம் பிரமை என்று கேலி செய்கிறான். பின் ஹெர்பர்ட், தான் வேலை செய்கிற மின்சாதன நிறுவனத்திற்கு இரவு வேலைக்குப் புறப்படுகிறான். மோரிசும் புறப்பட்டுப் போகிறார். இரவெல்லாம் ஓய்டும் அவர் மனைவியும் தூங்கவில்லை. வரம் பலிக்குமா என்று சிந்திக்கிறார்கள்.

இரண்டாவது காட்சி: மறுநாள் காலையில் சாப்பிடும் நேரம், வரவேண்டிய ஹெர்பர்ட் வரவில்லை. அஞ்சற்காரர் ஒரு கடித உறையைக் கொடுத்துவிட்டுப் போகிறார். திருமதி ஓய்ட் அது 200 பவுண்டு பணமாகத்தான் இருக்கும் என்று ஆவலாகக் கூறுகிறாள். ஆனால் அது பணம் இல்லை. ஏதோ எதிர்பார்ப்பில் திருமதி ஓய்ட், சன்னலையே பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறாள். வழக்கறிஞர் தோற்றமுள்ள ஒருவர் வீட்டு வாயிலில் தயங்கி நிற்பதைப் பார்க்கிறாள் அவர் தயங்குகிறார் திரும்புகிறார் மீண்டும் வருகிறார் கதவை லேசாகத் தட்டுகிறார். திருமதி ஓய்ட் ஆவலோடு கதவைத் திறக்கிறாள். அவர் பெயர் சாம்சன். ஹெர்பர்ட் வேலை செய்த நிறுவனத்தின் வழக்கறிஞர். ஹெர்பர்ட் இயந்திர விபத்தில் இறந்துபோன செய்தியை வருத்தத்துடன் கூறி நிறுவனம் கொடுத்த பணத்தையும் கொடுக்கிறார். திருமதி ஓய்ட் கதறி அழுகிறாள். ஓய்ட் ஒன்றும் புரியாமல் நிற்கிறார் சாம்சன் புறப்படுகையில் எவ்வளவு தொகை? என்று கேட்கிறார். “200 பவுண்டு“! என்று கூறிவிட்டு சாம்சன் செல்கிறார்.

முன்றாவது காட்சி: ஒரு வாரம் கழித்து இரவு நேரத்தில் ஹெர்பர்ட்டின் சாவு பற்றி ஓயிட்டும், மனைவியும் பேசுகிறார்கள். ஓய்ட், ஹெர்பர்ட்டின் உருவம் விபத்தில் சிதைந்து போனதைப் பற்றிக் கூறுகிறார். திருமதி ஓய்ட் குரங்குப் பாதத்தைக் கொண்டு இரண்டாவது வரமாக மகனை உயிருடன் திரும்பப் பெறலாம் என்கிறாள். ஓய்ட்டுக்கு இயந்திரத்தில் நசங்கிய மகனின் கோர உருவம் நினைவிற்கு வருகிறது. அவ்வுருவத்தோடு அவன் உயிருடன் வரவேண்டாமென்று கருதுகிறார். திருமதி ஓய்ட் வற்புறுத்துகிறாள். வேறு வழியில்லாமல் ஓய்ட் மகன் உயிருடன் வரவேண்டும் என்று இரண்டாவது வரம் கேட்கிறார். குரங்குப் பாதத்தையும் நழுவ விடுகிறார். கதவு தட்டப்படும் சத்தம் கேட்கிறது. திருமதி ஓய்ட் பரபரத்துத் திறக்க ஓடுகிறாள். தாழ்ப்பாளைத் திறக்க முடியவில்லை. ஓய்ட்டை உதவிக்குக் கூப்பிடுகிறாள். ஓயிட்டோ கதவு தட்டிய சத்தம் கேட்டவுடன் குரங்குப் பாதத்தைத் தேடுகிறார். தாழ்ப்பாளைத் திறக்க முடியவில்லை. குரங்கின் பாதம் கிடைக்கவில்லை. கதவு தட்டப்படுகிறது. கதவின் மேல் ஓர் உடல் மோதுகிற சத்தம் கேட்கிறது. கடைசியில் திறக்கப்போகிற வேளையில் குரங்கின் பாதம் ஓய்ட்டுக்குக் கிடைத்து விடுகிறது அவசர அவசரமாக முன்றாவது வரத்தைக் கேட்கிறார் மகன் செத்தவனாகவே இருக்கட்டும் என்று வேண்டுகிறார். உடனே கதவு தட்டப்படும் சத்தம் நின்றுவிடுகிறது. திருமதி ஓய்ட்டும் தாழ்ப்பாளைத் திறந்துவிடுகிறாள். யாரும் இல்லை. நள்ளிரவு, நிலா ஒளி, ஓய்ட் மண்டியிட்டிக் கடவுளை வணங்குகிறார். திருமதி ஓய்ட் பாதி மயக்கத்தில் கதவிலேயே சாய்ந்து கிடக்கிறாள் நாடகம் முடிகிறது.

இந்த நாடகம் முழுவதும் நடக்கப்போவதைப் பற்றிய குறிப்புகளும் (Suggestions). அடுத்து என்ன நடந்து விடுமோ என்ற ஆர்வத் தொக்கல்களும் (Suspenses) நிறைந்திருக்கின்றன. மோதலின் உச்சத்தில் நாடகம் முடிகிறது. இந்த ஓரங்க நாடகம் இங்கிலாந்தில் பலமுறை நடத்தப்பட்டது. இதன்பின் வெறுமனே திரை விலக்கி நாடகங்களாக இருந்த ஓரங்க நாடகங்கள் வளர்ச்சி பெற்றன. பெரிய நாடகங்களுக்குப் பதிலாக இரண்டு மூன்று ஓரங்க நாடகங்களைப் பார்ப்பதை மக்கள் விரும்பினார்கள்.

ஆங்கிலேயர்கள் காலத்தில் ஓரங்க நாடகங்கள் இந்தியாவிலும் பரவின. குஜராத்தி, தெலுங்கு, இந்தி, மலையாளம், மராத்தி, வங்காளம் ஆகிய மொழிகளில் சிறந்த ஓரங்க நாடகங்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. குட்டி நாடகங்களைப் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் கூட எழுதியிருக்கிறார். தி.மு.க பிரச்சாரத்திற்காகவும் ஓரங்க நாடகங்கள் எழுதப்பட்டன. ஆனாலும் தமிழ் நாட்டில் ஓரங்க நாடகத்தின் முழு வீச்சையும் வானொலியின் வருகைக்குப் பின்னர்தான் காணமுடிகிறது பரிசோதனை நாடக இயக்கங்கள் தோன்றிய பின்னரும் காணமுடிகிறது. தமிழகத்தில் ஓரங்க நாடகங்களின் ளபைஅய வு வளர்ச்சி அண்மையில்தான் ஏற்பட்டுவருகிறது.

(ஆ) வானொலி நாடகம்

வானொலி நாடகங்கள் ஒலிகளை மட்டும் நம்பி நடத்தப்படுபவை. காட்சி மாற்றம், இசையில் காட்டப்பட வேண்டும். பாத்திரம் வருவதையும் போவதையும் “அடடே! வாங்க ராமலிங்கம்” என்றோ “அப்போ போயிட்டு வாங்க “கோதண்டராமன்!” என்றோ வசனத்தில் தான் காட்டமுடியும். என்ன நிகழ்ச்சி நடக்கிறது என்பதையும் வசனத்தில் தான் காட்ட வேண்டும். “அந்தத் துப்பாக்கியைக் கீழே போடு! வெடிச்சுடப் போகுது!” என்று சொல்ல வேண்டும். மேடை நாடகமென்றால் “அதைக் கீழே போடு!” என்றால் போதும். வானொலி நாடகத்திற்கு வசனம் உயிர் எனலாம். வசனம் காட்சிகளைக் கண்ணால் காண வைக்க வேண்டும் வசனம் நீளமாகவும் இருக்கக் கூடாது. வானொலி நாடகங்கள் வசனத்தை நம்பியே இருக்கின்றன. கிழவன் ஒருவன் சுமையுடன் தள்ளாடிச் செல்வதையும் தடுமாறுவதையும் மேடை நாடகத்தில் வசனமின்றிக் காட்டி விடலாம். ஆனால் வானொலி நாடகத்தில் வசனத்தில்தான் காட்டவேண்டும். மேடை நாடகத்தில் கோபத்தைக் காட்டப் புருவத்தை உயர்த்தினால் போதும். வானொலி நாடகத்தில் “நான் கோபமாக இருக்கிறேன். என்னோடு பேசாதே” என்று வசனத்தில் சொல்ல வேண்டும். வாய்க்கு மட்டும் வேலை கொடுப்பது வானொலி நாடகம். எல்லா உறுப்புகளுக்கும் வேலை கொடுப்பது மேடை நாடகம் ஆனால் மற்ற நாடகங்களுக்கு இல்லாத வசதி வானொலி நாடகத்திற்கு உண்டு. நாடகம் எங்கு

வேண்டுமானாலும் நடப்பதாகக் காட்டலாம். எந்தப் பாத்திரத்தையும் ஒருவரே ஏற்றுக் குரல் கொடுத்துப் பேசலாம்.

வானொலி நாடகத்தில் காலச் சூழல்களை இசையில் தான் காட்டவேண்டும். காட்சி மாற்றத்திற்கு ஒலிக்குறி வேண்டும். சங்ககாலத்துக் கதை எனில் வேறு இசை, தற்காலக் கதை எனில் வேறு இசை. இடத்தையும் இசையால் காட்டவேண்டும். கிராமம், நகரம், மேல் நாடு எல்லாம் இசைப் பின்னணியில் உணர்த்தப்பட வேண்டும். நியூயார்க் செல்ல விமான ஒலி வேண்டும். ஒலி நூலகத்தில் எல்லா ஒலிகளும் பதிவு செய்யப் பெற்று வைக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

வானொலியில் சிறுவர் நிகழ்ச்சி, தொழிலாளர் நிகழ்ச்சி போன்றவற்றிலும் ஓரங்க நாடகங்கள் நடத்தப்படுகின்றன. ஆனால் சமயக் கொள்கைகளையோ, அரசின் சட்ட திட்டங்களையோ விமர்சிக்கின்ற கருத்துக்கள் இடம் பெற முடியாது என்பதால், வானொலியில் கருத்துக் கட்டுப்பாடு இருக்கிறது. ஆகவே வானொலிக்கென்று கதைக் கருக்களைத் தேடி ஓரங்க நாடகம் எழுத வேண்டும்.

(இ) தொலைக்காட்சி நாடகம்

அண்மைக் காலத்தில் தொலைக் காட்சி மூலமாக ஓரங்க நாடகங்கள் பல காட்டப்படுகின்றன. அண்மைக்காட்சி (ஊடழளந ரி) சேய்மைக் காட்சி (டுழபௌழவ), படத்தொகுப்பு, பின்னணிக் குரல், இசை, வெளிப்புறப் படப் பிடிப்பு போன்ற வசதிகளால் திரைப்படத்தின் தன்மையை அவை பெற்றிருக்கின்றன. இருப்பினும் படப்பிடிப்பு அரங்கு சிறியது என்பதால் அதற்கேற்ற அசைவுகளைக் கொண்டு தொலைக்காட்சி என்பதர்கள் அமைக்கப்படுகின்றன. இவற்றில் வசனங்களுக்கு நாடகங்கன வேலை இல்லை நீசய்ய நிதி னங்களை எழுத முடியாது. பல முறை படப்பதிவு செய்ய நிதி நிலை இடந்தராது. ஆகையால் ஒரே பதிவில் முடிக்கும் வண்ணம் எளிமையாகச் சுருக்கமாக வசனங்கள் எழுதப்பட வேண்டும். கதைக்கருத்தைப் பொறுத்த வரையில் தொலைக்காட்சி, திரைப்படம் போலவே நகைச்சுவை, மர்மக்கதை ஆகியவற்றை மிகுதியாக ஏற்கிறது. இங்கும் கருத்துக் கட்டுப்பாடு உண்டு.

பாத்திரங்கள் வசனம் பேசலாம். பாடி ஆடி நடிக்கின்ற நாடகங்களையும் தொலைக்காட்சி ஒளிபரப்புகிறது.

(ஈ) பரிசோதனை நாடகங்கள்

நாடகம் நிகழ்த்தப்படுவது பல்வேறு விதமாக இருந்திருக்கிறது. வட்ட மேடை, முக்கோண மேடை என்றெல்லாம் மேடை அமைப்புகள் செய்து பார்வையாளர்களோடு நாடக நடிப்புகள் ஒரு நெருக்கத்தை ஏற்படுத்திக் கொண்டிருந்தார்கள். நாடகம் என்பது பார்வையாளர்களுக்காக நடத்தப்படுவது. பார்வையாளர்கள், நடிப்பின்மூலம் காட்டப்படும் செய்தியை உணர்ந்து கொள்ளத் தயாராக வருகிறார்கள். ஆனால் நடப்பியல் நாடகங்கள் சமூக நடவடிக்கைகளை அப்படியே காட்ட முயல்வதால் பொருள்களை மேடைக்குக் கொண்டு வருகின்றன உண்மையை அப்படியே காட்ட முயல்கின்றன. நாடகத்தில் அலங்காரம், மேடையமைப்பு, ஒளிவிளக்கு, காட்சிக்கேற்ற அரங்க அமைப்பு, வசனம் போன்றவற்றால் கருத்தைப் புலப்படுத்துவது, பார்வையாளர்களுடைய கற்பனை உணர்ச்சிக்கு வேலையில்லாமல் செய்து விடுகின்றது.

பரிசோதனை நாடகத்தில் அரசனாக நடிப்பவர் முழு அலங்காரத்தோடு வர வேண்டியதில்லை. கிரீடம் போன்ற ஒன்றை அணிந்து கொண்டால் போதும். இப்போதிருக்கும் அமைந்தமைப்பு, செவ்வகக் கபோதும் இப்போதி போல எதிர்ப்பக்கமாகப் அமர்த்தியிருக்கிறது. இது பார்வையாளரைத் ஊர் மத்திரையும் நடிக்க வேண்டும் என்று முடிவெடுத்துத் தெருக்களிலும் விழா நடக்கும் தள்ளி இடங்களிலும் க பரிசோதனை நாடகங்களை நடத்துகிறார்கள். இதனால் நாடகத்தில் பார்வையாளரும் பங்கு பெற முடிகிறது.

அகஸ்டஸ் (Augustus) என்ற ஓர் இயக்குநர் நாடகம் என்று மறைவான நாடகம் (Invisible Theatre) என்ற ஒரு வகையை நடத்திக் காட்டினார். அவர் தம் நடிப்புகளுடன் ஒரு சிறப்பங்காடிக்குச் சென்று மக்களோடு மக்களாகத் தம் நடிப்புகளைக் கலக்க விட்டார். எல்லோரும் பொருள்களைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டுவருவது போல நடிப்புகளும் பொருள்களைத் தேர்ந்து எடுத்துக்கொண்டு வரிசையில் ஊடே ஊடே நின்று கொண்டார்கள். ஒரு நடிப்பு நிறைய சாப்பிடும்

பொருள்களாக எடுத்துக் கொண்டு வரிசையில் நின்று பணம் செலுத்துமிடம் வந்து ”என்னிடம் பணம் இல்லை. எனக்கு வேலை இல்லை. எனக்குப் பசியாக இருக்கிறது. சாப்பிட இந்தப் பொருள்கள் வேண்டும்” என்று பணம் கொடுக்காமல் தகராறு செய்தார்.வேலையில்லாத் திண்டாட்டம் பற்றி அங்கிருந்த பொதுமக்களும் பேச ஆரம்பிக்கின்றனர். ஊடே நின்றிருந்த நடிகர்களும் அதைத் தூண்டிவிட்டுப் பேசுகிறார்கள். இவர்கள் நாடகம் நடத்துகிறார்கள் என்று பொதுமக்களுக்குத் தெரியவில்லை. “வேலையில்லாத் திண்டாட்டம் என்ற கருத்து நாடகப் பொருள். இதில் பார்வையாளர்களும் தங்களை அறியாமலேயே பாத்திரமாக நடித்து விடுகிறார்கள். இப்படிப்பட்ட பரிசோதனை நாடகங்களும் உள.

இதே போல வசனங்களுக்குப் பதிலாக உடல் அசைவு, நடிப்பு போன்றவற்றால் செய்தியைச் சொல்லுகிறார்கள். இயல்பான வசனம் வேண்டாம் என்று செயற்கையான வசனங்களைப் பயன்படுத்துகிறார்கள். வசனத்திற்குப் பதில் இசையையும் பாட்டையும் கூடப் பயன்படுத்துகிறார்கள். குறியீடாகக் (Symbolic) கூட நாடகங்களை அமைக்கிறார்கள். ந.முத்துசாமியின் “நாற்காலிக்காரர்” நாடகம் அத்தகையதே. “தேர்தல்” நடைபெறும் விதத்தைக் கோலிகுண்டு விளையாடுபவர்களுக்கும் சீட்டு விளையாடுபவர்களுக்கும் நடக்கும் போட்டியாக அந்நாடகம் குறியீடு செய்கிறது. நாடகம், அதில் வரும் கதை நிகழ்ச்சிகளுக்கு அப்பால் வேறு ஒன்றைத் தெரிவிக்கின்றது. பெரிய செய்திகளைக் கூடக் குறியீடாக நாடகத்தில் சொல்ல முடியும். தாங்கம் நாய்க்கும் நரிக்கும் உலகவிற்காகச் “தீனிப்போர்” என்ற சண்டை பற்றியது. ஆனால் அது போரை “வயிறுகள்”, “பாடலி உணர்த்துகிறது புத்திரம்”, “சுவரொட்டிகள்”, “அப்பாவும் பிள்ளையும்”, “காலம் காலமாக”, “மரபு”, “ஸ்பார்ட்டகஸ் பரிசோதனை நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டிருக்கின்றன. பற

வீதி நாடக இயக்கம், நிஜ நாடக இயக்கம், பரிக்கஷா போன்ற நாடக இயக்கங்களும் பத்திரிகைகளும் பரிசோதனை நாடகங்களை வசனங்களில் இவர்கள் செய்கிற மாற்றம்தான் இயல்பான வசனத்தை மறுத்துச் செயற்கையான வசனத்தைப் பயன்படுத்துவதும் பல சமயங்களில் கவிதையாகவே வசனத்தை அமைப்பதும்

குறியீடாக ஒன்றின் மூலம் வேறொன்றைக் காட்டுவதும் நம் கவனத்திற்குரியன. கூத்துப்பட்டறை, வளர்க்கின்றன.

ஓரங்க நாடக அமைப்பு-

நாடக அடிப்படை கூறுகள்

இன்று ஓரங்க நாடகங்கள் பத்திரிகைகள், வானொலி, தொலைக்காட்சி, பரிசோதனை நாடக இயக்கங்கள் ஆகியவற்றால் வளர்க்கப்படுகின்றன.

ஓரங்க நாடகத்தின் அமைப்பைப் பற்றிப் பார்ப்போம். நாடகப் படைப்பாளர் நிகழ்ச்சிகளை உருவாக்கி அவற்றின் மூலம் தம் செய்தியை வெளியிடுகிறார். ஓரங்க நாடகம் சிறுகதை போன்றது என்று பார்த்தோம். சிறுகதையின் கரு, பின்னல், பாத்திரம், தொடக்கம், முடிவு, நடை என்ற கூறுகள் இருப்பதைப் போல ஓரங்க நாடகத்திற்கும் பல கூறுகள் இருக்கின்றன. அவற்றைக் கரு, பாத்திரம், கால அளவு, நாடகக் கட்டமைப்பு, காட்சியமைப்பு, நாடகத் தொடக்கம் நாடகக்குறிப்பு, வசனம், முடிவு, தலைப்பு, நாடக உத்திகள் என்று பகுத்துப் பார்க்கலாம்.

(1) கரு

சிறுகதைக்கு வாழ்க்கையின் ஒரு சிறுபகுதி கருவாவது போல ஓரங்க நாடகத்திற்கும் சிறு பகுதியே கருவாகிறது. இந்த ஒற்றுமையின் காரணமாகத்தான் பல சிறுகதைகள் ஓரங்க நாடகமாக ஆக்கப்படுகின்றன. புதுமைப்பித்தன், சுந்தரராமசாமி போன்றவர்களின் கதைகள் ஓரங்க நாடகமாக ஆக்கப்பட்டுள்ளன. தொலைக்காட்சியில் பல மேல்நாட்டு, கீழை நாட்டு எழுத்தாளர்களின் சிறுகதைகள் நாடகமாக ஆக்கிக் காட்டப்படுகின்றன. ஓரங்க நாடகமாக ஆக்கப்படுகின்றன. ஓரங்க நாடக ஆசிரியர் ஒரு சிறுமோதலைத் (Conflict) தம் நாடகத்தின் கருவாக அமைக்கிறார். தனி மனிதனின் இயல்பும் அணுகுமுறையும் இன்னொரு தனிமனிதனின் இயல்போடும் அணுகுமுறையோடும் முரண்பட்டு மோதும் ஒரு நிகழ்ச்சி, ஓரங்க நாடகத்தில் காட்டப்படுகிறது. ஒரு தனிமனிதனுக்குள்ளேயே அவனுடைய அறிவிற்கும் உணர்விற்கும் நிகழ்கிற மோதலும் காட்டப்படுகிறது. ஆர்வத்தொக்கலை ஏற்படுத்துகிற

ஒரு நிகழ்ச்சி, நகைச்சுவை நிகழ்ச்சி ஆகியனவும் கருவாகலாம். சமூகத்தின் இரு பிரிவினருக்கிடையே நிகழும் சிறு மோதலும் கருவாகலாம். அது விருப்பங்களின் மோதலாகவும் இருக்கலாம். அறிவின் மோதலாகவும் இருக்கலாம். ஓரங்க நாடகம் ஒரே கருத்தையோ, சூழ்நிலையையோ, நிகழ்ச்சியையோ, பாத்திரப் பண்பையோ கருவாகக் கொண்டிருக்க வேண்டும் என்பதுதான் அதன் இன்றியமையாத கூறு எனலாம்.

ஓரங்க நாடகத்தை யாருக்காக எழுதப் போகிறோம்? எந்த நிகழ்ச்சிக்கு எழுதப் போகிறோம் என்பதும் நாடகக் கருவின் தன்மையைத் தீர்மானிக்கிறது. இளைஞருக்கானதாக இருப்பினும் தொழிலாளருக்கானதாக இருப்பினும் மகளிருக்கானதாக இருப்பினும் குழந்தைகளுக்கானதாக இருப்பினும், பிற சராசரி மனிதர்களுக்கானதாக இருப்பினும் எல்லோருமே ஓரங்க நாடகங்களை ரசிக்க முடியும்.

இளைஞருக்கான நாடகங்களில் இளைஞர்களின் எதிர்காலம் கருதி அறிவூட்ட வேண்டியுள்ளது. வேலையில்லாத திண்டாட்டம், சுய உழைப்பு, பெற்றோருடன் ஒத்துப்போதல், உண்மைக் காதல், வரதட்சணை போன்ற பிரச்சினைகளை எடுத்துக்கொண்டு அறிவூட்டுவது போல் எழுதலாம்.

தொழிலாளர்களுக்கு எழுதுகையில் அவர்கள் சார்பாக அவர்களது உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் வகையில் தொழிலாளி முதலாளிப் பிரச்சினை, ஊதியப் பற்றாக்குறை, கடமையுணர்வும் உரிமையுணர்வும், தொழில் பிரச்சினைகள் போன்றவற்றை நாடகமாக்கிக் காட்டலாம்.

விவசாயிகளுக்காக எழுதுகையில் அவர்களுடைய பிரச்சினைகளான தண்ணீர்ப் பிரச்சினை, பயிர் விளைச்சல், உற்பத்தி, விற்பனை போன்றவற்றைக் கருவாகக் கொண்டு எழுதலாம்.

மகளிர் சார்பாகப் பெண் கல்வி, வேலைக்குப் போகும் பெண்களின் வேலைப்பளு, கணவன் மனைவி உறவு, புகுந்த வீட்டில் பெண்ணின் நிலை. போன்றவற்றைக் கருவாக்கிக் கொண்டு எழுதலாம்.

குழந்தைகளுக்கு நாடகம் எழுதுகையில் அவர்களுக்குப் புரியக்கூடிய செய்திகளைப் பற்றி மட்டும் எழுதவேண்டும். ஒழுக்கம், பண்பாடு பற்றிய செய்திகளை நாடகமாக்க வேண்டும். நாடோடிக் கதைகள் புராணக்கதைகள், வரலாற்று நிகழ்ச்சிகள் ஆகியவற்றில் பண்பாட்டு விளக்கம் தரக் கூடியவற்றை எடுத்து நாடகமாக்கித் தர வேண்டும். அன்பு, வீரம், பகுத்தறிவு, உதவும் மனப்பான்மை முதலியவற்றை நாடகமாக்கித் தரவேண்டும். நேர்மையான அரசியல்வாதிகள் பற்றிய வரலாறுகளையும் நாடகமாக்கித் தர வேண்டும்.

பொதுப்படையாக எல்லோருக்குமென்று எழுதும் நாட்களில் அரசியல் சமூகப் பிரச்சினைகள் என எல்லாவற்றையும் எழுதலாம். விலைவாசிப் பிரச்சினை. சுற்றுப்புறச் சூழல்கேடு, போக்குவரத்துப் பிரச்சினை, கல்விப் பிரச்சினை, தண்ணீர்ப் பிரச்சினை, வீட்டு வசதிப் பிரச்சினை என்று எவ்வளவோ பிரச்சினைகளை எழுதலாம்.

நாம் பிரச்சினைகளைத் தேடிப்போக வேண்டியதில்லை. நம்மைச் சுற்றிக் கவனித்தால் போதும். பிரச்சினைகளை அடையாளம் கண்டு அவற்றுக்குத் தீர்வும் காண வேண்டும். அன்றாடம் நமக்குச் செய்தித் தொடர்பினால் கிடைக்கும் செய்திகளும் அன்றாடம் நம் குடும்பங்களில் நடக்கும் நிகழ்ச்சிகளும், ஓரங்க நாடகக் கருக்களாக ஆகத் தக்கவை.

(2) பாத்திரம்

நாடக நிகழ்ச்சிக்கு ஏற்ற பாத்திரங்களைத் தேர்ந்தெடுப்பது அடுத்த கட்டம். பெரும்பாலும் ஓரங்க நாடகங்களில் “குரங்கின் பாதம்” நாடகத்தில் போல ஐந்து பாத்திரங்களுக்கு மேல் இருப்பது இல்லை. பாத்திரங்கள் குறைவாக இருக்க வேண்டியது ஓரங்க நாடகத்திற்கு இன்றியமையாதது. ஒரே ஒரு பாத்திரந்தான் மையப்படுத்தப்பட வேண்டும். பாத்திரப் படைப்பில் கொஞ் சம் கொஞ்சமாக வளர்ச்சி நிலை காட்ட முடியாது. ஒரு வசனத்தில் - அசைவில் அதன் பண்பு புலப்பட வேண்டும். தனி மனிதனின் உள்ளுணர்வுகளை, உணர்வின் ஏற்ற இறக்கங்களை, வாழ்வின் மேடு பள்ளங்களைக் காட்ட முடியாது. கூட்டமாகப் பாத்திரங்கள் வர வேண்டிய காட்சி, நாடகத்திற்கு இன்றியமையாததாக இருப்பின் பாத்திரங்களை

அதிகப்படுத்தலாம். “அடிமைகள்” பற்றிய ஒரு நாடகம் எனில் கூட்டமாகப் பாத்திரங்கள் வருவது தேவையாக இருக்கும். இளைஞர்களுக்கான நாடகங்களில் பெரும்பாலும் இளைஞர்கள் பாத்திரமாக்கப்பட வேண்டும். பெண்களுக்கானவற்றில் பெண்களும், தொழிலாளர்களுக்கானவற்றில் தொழிலாளர்களும், குழந்தைகளுக்கானவற்றில் குழந்தைகளும் பாத்திரங்களாக இடம் பெறச் செய்யலாம். நாடகத்தில் ஒரு பாத்திரம் வராமல் அப்பாத்திரத்தைப் பற்றிய பேச்சு மட்டும் தொடர்ந்து வரலாம். இப்படி தோன்றாப் பாத்திரங்களும் இடம் பெறலாம். சாமுவேல் பெக்கட்டின் (Samuel Beckett) “கோடாவுக்காகக் காத்திருத்தல் (Waiting for Godot) நாடகத்தில் கோடா பாத்திரம் வருவதேயில்லை.

பாத்திரங்களைப் படைக்கையில் மேடையில் அவர்களது இயக்கத்தை மனக்கண்ணில் கண்டு படைப்பாளி படைக்க வேண்டும். ஒரு பாத்திரம் மேடையில் நீண்ட நேரம் சுமமா நிற்கும் வண்ணமோ ஒரு பாத்திரமே பேசிக் கொண்டிருக்கும் வண்ணமோ படைக்கக் கூடாது. பாத்திரங்கள் அர்த்தமற்று நடமாடிக் கொண்டிருப்பதைத் தவிர்க்கும் வண்ணமே படைக்க வேண்டும்.

பாத்திரங்களின் பெயர்கள், வாசகரின் வாயில் நுழைவது மட்டுமன்றிக் காதிலும் நுழையத் தக்கனவாக இருக்க வேண்டும்.

(3) கால அளவு

நாம் எழுதவேண்டிய ஓரங்க நாடகத்தின் கால அளவைத் தீர்மானிக்க வேண்டும். அன்றாட வாழ்வில் நாம் எதிர்கொள்ளும் சின்ன நிகழ்ச்சி, அதைத் தொடர்ந்து வரும் பிரச்சினை, அதன் விளைவு போன்றவற்றைச் சுருக்கமாகச் சொன்னால் 15 நிமிடங்கள் ஆகிவிடுகின்றன. இந்தக் சுருக்கத்தின் காரணமாகவே நாம் பாத்திரங்கள், வசனங்கள் என எல்லாவற்றிலும் சிக்கனத்தைக் செண்டியிருக்கிறது. காதல் பிரச்சினையைக் கருவாகக் கொண்ட நாடகத்தில் காதலியைக் காதலன் வருணித்துக் கொண்டேயிருக்க முடியாது பிரச்சினைதான் முக்கியம். ஓரங்க நாடகப் பாத்திரங்கள், உடனடிப் பிரச்சினையைப் பற்றிப் பேசாமல் வேறு துணைக் கதைகளைப் பற்றிப் பேசுவதோ. பின்னோக்கில் முன் கதையைச் சொல்லிக்

கொண்டிருப்பதோ கூடாது. கால் மணி நேரத்தில் அல்லது அரைமணி நேரத்தில் முடிந்துவிடக் கூடியனவாக ஓரங்க நாடகங்கள் 10 பக்கங்கள் அல்லது 15 பக்கங்கள் வருமாறு எழுதப்படலாம். காட்சிகள்,

நாடகக் கட்டமைப்பு

சிறுகதை போல ஓரங்க நாடகத்திலும் மோதல் அறிமுகம் மோதல் வளர்ச்சி, உச்சநிலை, முடிவு என்ற வளர்ச்சி நிலைக் கட்டமைப்பு இருக்கிறது. ஓரங்க நாடகத்தில் மோதல் அறிமுகமும் வளர்ச்சியும் உச்சமும் முடிவும் உடனுக்குடன் வரவேண்டும். ஓரங்க நாடகங்கள் வருணனை இல்லாத சிறுகதைகள் போன்றவை என்பதால் தேவையற்ற செய்தி எதுவும் அவற்றில் இடம் பெற்றுவிடக் கூடாது. முடிவு அழுத்தமானதாக -உருக்கக் கூடியதாக இருக்க வேண்டும். நாடகத்தின் ஆற்றல், உச்சத்தை நோக்கி வளர்வதில்தான் இருக்கிறது. முடிவைப் பற்றிய குறிப்புகள் வருமாறு நாடகப் போக்கு ஒருமுகப்படுத்தப்பட வேண்டும். பிரச்சினையின் தீர்வை வெளிப்படையாக்காமல் மெல்ல அவிழ்த்தல், அவிழ்த்தலைத் தள்ளிப் போடுதல், பிரச்சினையை விரித்தல், படிப்படியாக வளர்த்தல் போன்ற உத்திகளால் ஆர்வத்தொக்கலை வளர்க்க வேண்டும்.

(5) காட்சியமைப்பு

தம்முடைய கதை, ஓரங்க நாடகத்திற்கேற்றது என்று முடிவுஅசெய்தவுடன், படைப்பாளர் தம் கதையைப் பகுதி பகுதியாகப் பிரிக்க வேண்டும். ஓர் அங்கமே நாடகம் என்பதால் பெரும்பாலும் ஒரே இடத்தில் நடப்பதாக அமைக்க வேண்டும். வேறு வேறு இடங்களில் நடப்பதாக அமைக்க வேண்டியிருப்பின் நிறைய இடங்களைத் தவிர்த்து இரண்டு அல்லது மூன்று இடங்களில் நடப்பதாகக் காட்டினால் போதுமானது. “குரங்கின் பாதம்” நாடகம் ஒய்ட்டின் வீட்டிலேயே - அதே இடத்தில் நடப்பதாக அமைந்துள்ளது. நாடகம் நடைபெறும் இடத்திற்குத் தகுந்தவாறு காட்சிகளை அமைக்க வேண்டும். ஒரே இடத்தில் நடப்பதாக அமைத்தால் பாத்திர எண்ணிக்கையைப் பொறுத்து அவர்கள் வரவும் போக்கும் கொண்டு காட்சி எண்ணிக்கை அமையும். இரண்டு மூன்று இடங்களில் அமைப்பதானால் ஒவ்வொரு

இடத்திலும் இரண்டு காட்சிகள் மூன்று காட்சிகள் என்று கொஞ்சம் மிகுதியாக அமையும். மூன்றிலிருந்து பத்துக் காட்சிகள் வரை ஓரங்க நாடகத்தில் அமைக்கலாம்.

காட்சிகளின் எண்ணிக்கைக்கேற்ப நாடக நிகழ்ச்சியைப் பிரித்துக் கொள்ள வேண்டும். “குரங்கின் பாதம்” நாடகத்தில் ராணுவ அதிகாரியிடமிருந்து குரங்கின் பாதத்தைப் பெற்று, ஒய்ட் 200 பவுண்டு பணம் வரம் கேட்பது முதல் காட்சியாக உள்ளது. மகன் விபத்தில் இறந்து போக அதற்கு நட்ட ஈடாக 200 பவுண்டு பணத்தை வழக்கறிஞர் கொண்டு வருவது இரண்டாவது காட்சியாக உள்ளது. விபத்தில் இறந்த மகன் உயிருடன் வர இரண்டாவது வரம் கேட்பதும் அவன் உருவம் கோரமாகப் பார்க்கச் சகிக்காமல் இருப்பான் என்பதால் உயிருடன் வர வேண்டாம் என்று மூன்றாவது வரம் கேட்பதும் மூன்றாவது காட்சியாக உள்ளது.

ஓரங்க நாடகத்தின் முதல் காட்சி, பாத்திரங்களை அறிமுகப்படுத்தும் கருவை அறிமுகப்படுத்தும் மோதலை அறிமுகப்படுத்தும். அடுத்து இரண்டாவது மூன்றாவது காட்சிகளில் மோதல் வளரும். அடுத்த காட்சியில் உச்ச நிலை வரும். பின் மோதல் தணிவும் முடிவும் ஏற்படும். ஓரங்க நாடகத்தில் சிறுகதையில் போல மோதல், உச்சம் நோக்கி வளர்வது அமைந்து, உச்சத்தை அடுத்து முடிவும் வந்துவிட வேண்டும். காட்சிகளைத் தொடங்குவது, முடிப்பது ஆகிய இரண்டையும் கவனமாகச் செய்ய வேண்டும். ஒரே இடத்தில் நடப்பதைக் காட்டினால் பாத்திரங்கள் அவ்விடத்திற்கு வருவதையும், போவதையும் காட்சியின் தொடக்கமாகவும், இறுதியாகவும் அமைக்கலாம். “குரங்கின் பாதம்” நாடகத்தில் முதல் காட்சி ராணுவ அதிகாரி வருவதிலும் அவர் போவதிலும் ஒய்ட்டின் மகன் ஹெர்பர்ட் வரப் போகிற எதிர்பார்ப்பு இடங்களில் காட்சி அமைத்தால் காட்சி மாற்றம் அந்த காட்டுகிற போது அமையும். நடப்பதாகக்

ஓரங்க நாடகத்தில் ஒரு காட்சியில் நடக்கும் நிகழ்ச்சியின் விளைவாக அடுத்த காட்சி உருவாவது போலத் தொடர்ச்சியுடன் காட்சிகளை அமைக்கவேண்டும். தொடர்ச்சியாக ஆனால் அடுத்தடுத்த காட்சிகளில் வேறுபாடான நிகழ்ச்சிகள் இடம் பெற வேண்டும். மகிழ்ச்சியும் சோகமும் கலந்து மாறி மாறிக் காட்சிகள் அமைவது

சமன் செய்யும். ஒரே அழகையாக தொடர்ந்து காட்ட முடியாது. பெரிய நாடகங்களில் ஒன்றில் தொடங்கி இன்னொன்றிற்குப் போய் விடுவார்கள். தொழிலாளர் பற்றிய நாடகத்தில் தொழில் சங்கத்தில் தொடங்கி அதில் காதலைக் கொண்டு வந்து காதல் பற்றிய சிக்கல் மையப்பட்டு விடும். அது பெரிய நாடகங்களில் தவறாகத் தோன்றாது. ஆனால் ஓரங்க நாடகங்களில். எல்லாக் காட்சிகளிலும் ஒரு பொருளை மட்டுமே கூற வேண்டும்.

நாடகத்தைப் படிக்கின்ற வாசகர் ஒரு காட்சி விளங்கவில்லை என்றால் திரும்பப் படிக்க முடியும். நடிக்கப்படும் போது அதே காட்சி, பார்வையாளருக்கு விளங்கவில்லையென்றால் திரும்ப நடித்துக் காட்ட முடியாது. அதை உட்கொண்டு காட்சிகளைத் தெளிவாக அமைக்க வேண்டும்.

(6) தொடக்கம்

ஓரங்க நாடகத்தின் தொடக்கம், ஒரு கேள்வியை முன் வைக்கும். பணப் பிரச்சினை தீருமா? தீராதா? காதல் நிறைவேறுமா? நிறைவேறாதா? பகைமை மறையுமா? மறையாதா? வேலை கிடைக்குமா? கிடைக்காதா? அவன் திருந்துவானா? திருந்த மாட்டானா? இப்படிப்பட்ட ஒரு கேள்வி, நாடகத் தொடக்கத்தில், முன் வைக்கப்படுகிறது. இந்தக் கேள்விக்கு விடை இறுதிக் காட்சியில் அளிக்கப்படும். ஒரு பாத்திரம் இறந்து விட அதனால் வரும் பிரச்சினையில் நாடகம் தொடங்கலாம். திருமணத்தில் தொடங்கி அது தொடர்பான பிரச்சினை ஒன்றைக் காட்டலாம். நிகழ்ச்சிக் கூறுகளை ஒழுங்குபடுத்துகிற வரிசையில் தொடக்கம், உச்ச நிலையில் இருந்துவிடக்கூடாது. ஒரு பெண் துப்பாக்கியுடன் நிற்பதாகவும் ஒருவன் இறந்து கிடப்பதாகவும் நாடகத்தைத் தொடங்கிவிட்டால் அடுத்து அக்கொலையை விட உச்சமான நிகழ்ச்சிகளைக் காட்ட முடியாமற் போனால் நாடகம் வலுவிழந்துவிடும். எனவே உடனடியாக உச்சத்தில் தொடங்கி விடக்கூடாது நடிப்பதற்காக நாடகம் எழுதுவோர், பார்வையாளர் தாமதமாக வருவதை எண்ணி மிக முக்கியமான செய்திகளைத் தொடக்கத்தில் அமைக்கக் கூடாது.

பின்கதையில் தொடங்கும் சிறுகதைகளைப் போல பின்னோக்கு உத்தியை ஓரங்க நாடகத்தில் பயன்படுத்த முடியாது. காட்சி மாற்றம் பெரிய சிக்கலை உருவாக்கிவிடும். அப்படிப் பின் கதையில் தொடங்க வேண்டிய கட்டாயம் இருப்பின் உரையாடல்களிலேயே முன் கதையைக் கூறலாம். ஓர் ஓரங்க நாடகத்தில் இராணுவக் குற்றத்திற்கான வழக்குமன்றத்தில் நாடகம் தொடங்கிவிடுகிறது. அக்குற்றவாளிகள் செய்த முன் நிகழ்ச்சியான இராணுவக் குற்றம் வழக்கின் வாதத்தில் வசனத்தில் வெளியிடப்பட்டது.

ஒரு முக்கியமான மையப் பகுதியோ, முக்கியமான பாத்திரமோ தொடக்கக் காட்சியில் இடம் பெறுவது நல்லது.

(7) நாடகக் குறிப்பு

காட்சியமைப்பின் மூலமாக நிறைய செய்திகளைச் சொல்ல முடியும். நடிக்கப்படும் நாடகங்களில் பின்திரைகளும் பொருள்களும் நிறைய அர்த்தத்தைக் கொடுக்கின்றன. இடம் காலம் நிகழ்ச்சிகள் இவற்றைக் காட்டும் வகையில் பின் திரைகளும் பொருள்களும் காட்சியில் இடம் பெறுகின்றன. நூலாக வெளியிடப்படுகிற நாடகங்களில் அல்லது வாசகர்கள் படிப்பதற்காகப் பத்திரிகையில் எழுதப்படுகின்ற நாடகங்களில் காட்சி அமைப்பு முதலானவை பற்றிய குறிப்புகளை அடைப்புக் குறிகளுக்குள் தரவேண்டும்.

(அ) காட்சி அமைப்புக் குறிப்பு

குழந்தையைத் தொட்டிலில் போட்டு ஆட்டிக் கொண்டே தாய் பாடுவதாக ஒரு காட்சி என்று வைத்துக் கொள்வோம். அக்காட்சிக்கு, "விட்டத்திலிருந்து ஓர் அகலமான துப்பட்டி தொட்டிலாகக் கட்டப்பட்டிருக்கிறது. கமலா தொட்டிலை ஆட்டிக் கொண்டிருக்கிறாள். பழைய சாய்வு நாற்காலி மூலையில் கிடக்கிறது. ஒரு டீப்பாயும் ஸ்டீலும் நடுவில் இருந்தன. பக்கச் சுவரின் ஓரத்தில் குரூப் போட்டோ ஒன்று மாட்டப்பட்டிருந்தது. சுவரின் நடுவில் காந்தி படம் ஒன்று மாட்டப்பட்டிருந்தது" என்று அடைப்புக் குறிக்குள் குறிப்புத் தர வேண்டும்.

காட்சிக் குறிப்பு எழுதுகையில் வானொலி நாடகங்கள் எனில் ஒலிக் குறிப்புகள் தரவேண்டும். “மணியடித்தான்” என்பதற்கு “மணியை அடிக்கும் ஓசை கேட்டது” எனக் குறிப்புத் தரவேண்டும். மணத்தையும் காலத்தையும், நிறத்தையும் மணத்தையும் வசனத்தின் வழியேதான் வேண்டும். தொலைக்காட்சிக்கு எழுதப்படும் நாங்கள் நாங்களில் வசனம். கொறவாக இருப்பதுடன் கானாவின் பார்வையில் கதை குறைவப்படுவதால் அதற்கான குறிப்புகளும் இடம் பெற வேண்டும். அண்மைக்காட்சி, சேய்மைக் காட்சி, பின்னணிக் குரல், விரைவு இயக்கம் (சூயளவ அழுவழை), மெதுவான இயக்கம் (எருடழற அழுவழை), திரும்பக் காட்டுதல். ஒரு காட்சிக்கு இன்னொரு காட்சியை உவமை காட்டுதல் (நாயகியை வில்லன் துரத்துவதை மாணப் புலி துரத்துவது போன்ற காட்சியை கொண்டு காட்டுவது) போன்ற குறிப்புகளைத் தரவேண்டும்.

(ஆ) ஒலிக்குறிப்பு

ஒலி பற்றிய குறிப்பை ”கமலா தாளம் போட்டுக் கொண்டு “ஆராரோ” என்று பாடிக் கொண்டிருந்தாள். குழந்தை தொட்டிலில் அசைந்து கொண்டிருந்தது. குழந்தையின் அழுகையொலி கொஞ்சம் கொஞ்சமாக அதிகமாகிக் கொண்டிருந்தது” என்று அடைப்புக் குறிக்குள் தரலாம்.

(இ) நடிப்புக் குறிப்பு

”அந்த நேரத்தில் ராமநாதன் புத்தகங்களோடு உள்ளே மெதுவாக வந்தார். டீப்பாயின் மீது புத்தகங்களை வைத்து விட்டுச் சாய்வு நாற்காலியில் “உஸ்” என்று அலுத்துக் கொண்டே சாய்ந்தார். குழந்தை அழுவதைக் கேட்டுத் தலையை இப்புறமும் அப்புறமும் ஆட்டினார். ஒரு கணம் கமலாவின் முகத்தையும் கோபமாகப் பார்த்தார். ஆனால் கமலா அவர் வந்ததைக் கவனிக்காதது மாதிரி பாடிக் கொண்டே இருந்தாள்” என்று நடிப்பிற்கான குறிப்பு அமைய வேண்டும்.

(ஈ) பாத்திரக் குறிப்பு

காட்சி முடிவதையும் தொடங்குவதையும் வேறு பாத்திரம் வருவதையும் போவதையும் குறிப்புகளால் காட்ட வேண்டும். இப்பாத்திரங்கள் இல்லாமல் குரல் மட்டும் வருவதையும் காட்டலாம். அதுபற்றிய குறிப்பும் வேண்டும்.

நாடகத் தொடக்கத்திற்கு முன் பாத்திரங்களின் பெயர், வயது, வேலை, தகுதி, உருவம் ஆகியவற்றையும், பாத்திரங்களுக்கிடையிலான உறவு முறையையும் தர வேண்டும்.

(8) வசனம்- உரையாடல்

எழுத்து வடிவம் வருவதற்கு முற்பட்ட காலத்திலும் நாடகக் கலை இருந்தது. சைகை, நடனம், இசை, பாடல், வசனம் என்ற வரிசையில்தான் நாடகத்தின் வளர்ச்சி அமைந்தது. எழுத்து வடிவம் பெற்று நாடகம், நிரந்தரத் தன்மை பெற்றது.

சிறுகதை விவரிப்புத் தன்மை வாய்ந்தது. ஆனால் நாடகம் பேச்சு சார்ந்தது. உணர்வுகள் எல்லாவற்றையுமே பேச்சில்தான் காட்டவேண்டும். கதை எழுதுவதைவிடப் பேச்சை எழுதுவது எளிதாகத் தோன்றும். “தொடக்க எழுத்தாளர் பலர் நாடகம் எழுதுவது எளிது என்று கருதுகிறார்கள். ஏதாவது ஓர் உரையாடலை எழுதினால் நாடகம் ஆகிவிடும் என்று அவர்கள் கருதுகிறார்கள். ஆனால் சாதாரண உரையாடலும் (Conversation) நாடக வசனமும் (னுயைடழபரந) ஒன்றல்ல. நாடகத்தின் வசனம், உரையாடலை விட வலுவுள்ளதாய் இருக்க வேண்டும்.

தெருக்கூத்து வசனம், பாடல் கலந்து இருக்கும் உச்சத் தொனியில் இருக்கும் மிகைப்படுத்தப்பட்ட புராணப் பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ற வகையில் மிகைப்படுத்தப்பட்ட வசனமாக அமைந்திருக்கும். சபா நாடகங்களில் வசனம் இலக்கணச் சுத்தமான நடையில் தெளிவாக இருக்கும் வசனம் நீண்டதாகவும் இருக்கும் மிகைப்படுத்தப்பட்ட பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ற வசனம் அமைந்து பார்வையாளருக்கு வியப்பைத் தரும். பயில்முறை நாடகக் குழுக்களின் சமூக நாடகங்களில் வசனம் ஓரளவு மிகைப்படுத்தப்பட்டதாக இருக்கும்.

(அ) பரிசோதனை நாடக வசனம்

பரிசோதனை நாடகங்களில் வசனம் குறைவாக இருக்கும் செயற்கையாகவும் இருக்கும் வசனத்தில் இடைவெளி மிகுதியாக இருக்கும். ந. முத்துசாமியின் “நாற்காலிக்காரர் நாடகத்திலிருந்து ஒரு பகுதியைப் பார்ப்போம். நாற்காலிக்காரர் நாடகத்தில் “நாற்காலிக்காரர்: என்பது பொதுமக்களைக் குறிக்கிற குறியீடு, கோலிகுண்டு கோஷ்டி, சீட்டுக்கட்டு கோஷ்டி இரண்டும் யார் பெரியவர்? என்று போட்டி போடுகின்றன. அரசியல் கட்சிகளுக்கு இவை குறியீடாகின்றன. யார் பெரியவர் என்பதற்கு வாக்கெடுப்பு நடக்கிறது. நாற்காலிக்காரரும் வாக்களிக்க வற்புறுத்தப்படுகிறார். நம்ம தேசத்து விளையாட்டு கோலிகுண்டு என்று சொல்லிக் கோலிகுண்டு கோஷ்டிக்கு அவர் வாக்களிக்கிறார். அந்த ஒரு வாக்கால் சீட்டுக்கட்டு கோஷ்டி தோற்கிறது. சீட்டுக்கட்டு கோஷ்டியினர் நாற்காலிக்காரரைத் தாக்குகிறார்கள். இறுதிப் பகுதி வசனத்தைப் பார்ப்போம்.

ஒருவன் : விடாதே... விடாதே

(நாற்காலிக்காரர் ஓடுகிறார்)

இன்னொருவன் : விடாதே பிடி... விடாதே பிடி

மற்றொருவன் : நமக்குத் தோல்வி இவராலே. விடாதே பிடி. விடாதே பிடி.

(ஓடியவரை இழுத்துக்கொண்டு வருகிறார்கள்)

ஒருவன் : வச்ச அழுத்துங்க!

இன்னொருவன் : சூதாட்டம் நம்ம மரபுன்னு குத்து.

மற்றொருவன் : பெண்டாட்டியக் கூடப் பந்தயம் வைக்கலாம்னு குத்து.

அடுத்தவன் : நம்ம மரபுல இல்லாததே இல்லேன்னு குத்து.

(எல்லோரும் அவர் மேல் விழுந்து அழுத்துகிறார்கள்)

நாற்காலிக்காரர் : (மனிதக்கூட்டத்துக்கு அடியில் கிடந்து ஓடுங்கிய குரலில்)

என்னைக்

காப்பாத்துங்க : என்னைக் காப்பாத்துங்க. (விளக்கு அணைகிறது)

(ஆ) வானொலி நாடக வசனம்

புலப்படுத்தப்படுகிறது. எல்லாமே வசனத்தில் செய்திகளை வசனத்தில் சொல்ல வேண்டும். முன்கதையை வசனத்தில் சொல்ல வேண்டும். அவன் திருட்டுத்தனமாகத் துபாயிலிருந்து வந்தி ருக்கிறான். ‘என்று வசனத்தில் கதை சொல்ல வேண்டும். ”என் தங்கை கமலாவுக்குக் கல்யாணம் ஆகிறப்போ 15 வயதுதான். ரொம்ப அழகா இருப்பா! பாதியில் படிப்ப நிறுத்திட்டுக் கல்யாணம் பண்ணிட்டாங்க. ஐந்து வருஷத்துல புருஷனப் பறி குடுத்துட்டு இந்தக் கிராமத்துக்கு டீச்சரா வந்துட்டா” என்று முன்கதையைச் சொல்ல வேண்டும். ”அடடே! பாம்பே எவ்வளவு பெரிய ஊர்! என்று பம்பாய்க்கு வந்ததைக் காட்ட வேண்டும். ”அந்தப் பெட்டியைக் குடுங்க!” என்று சொல்வதன் மூலம் பெட்டி இருப்பதை உணர்த்த வேண்டும். ”உஸ்! அப்பாடா! தாங்க முடியல. வெயில் மண்டைய பொளக்குது!” என்று தட்ப வெப்ப நிலையை உணர்த்த வேண்டும். ”இந்த இருட்டுல காசு எங்க விழுந்துச்சோ” என்று காலத்தை உணர்த்த வேண்டும்.

சக்தி மைந்தன் எழுதிய வானொலி நாடகமான “மனத்தின் முகங்கள்” நாடகத்தில் வரும் வசனம், பாத்திரங்களை அறிமுகப்படுத்துவதையும் பொருள்கள் இருப்பதைச் சுட்டிக் காட்டுவதையும் காணலாம்.

மேரி : ஹாய் அரவிந்த்! உங்களுக்கு என்னோட பிறந்த நாள் வாழ்த்துகள்.

அரவிந்தன் : யாரு மேரியா? வா!

மேரி : அரவிந்த்! இந்தாங்க என்னோட பிறந்த நாள் பரிசு - இந்தக் குழந்தை பொம்மையை இப்போ வச்சுக்கங்க...

இதில் அரவிந்த், மேரி, குழந்தை பொம்மை என்று பெயர்களைச் சுட்டி அறிமுகப்படுத்த வேண்டியுள்ளதை உணரலாம்.

(இ) தொலைக்காட்சி நாடக வசனம்

தொலைக்காட்சி நாடகங்களில் வசனங்கள் சுருக்கமாக இருந்தால் போதும், நீண்ட வசனங்களை எழுதினால் பட்டிமன்றம் போலாகிவிடும். அரைகுறையாகச் சொல்லிப் பொருளைக் காட்டலாம். யதுதோ பார்த்தாயா.. என்று சொல்லி ஒரு பொம்மையைக் காட்டலாம். காட்சினள் செனங்கள் இரண்டிற்கும் சமயங்கு இருக்குமாறு நாடகம் அமையவேண்டும்.

(ஈ) வசனமும் உரையாடலும்

நாடக வசனத்திற்கும் உரையாடலுக்கும் நிறைய வேறுபாடு உள்ளது. வாழ்வில் நாம் கேட்கும் உரையாடல்கள் குறைவுடையவை முழுமையற்றவை திரும்பத் திரும்ப நாம் கேட்டவை நோக்கமற்றவை. நாடகத்தின் வசனம் நோக்கமுள்ளதாக இருக்க வேண்டும் நாடகத்தை இயக்குவதாக இருக்க வேண்டும் பண்பைப் புலப்படுத்துவதாக இருக்க வேண்டும். அதனால் படைப்பாளர் பல உரையாடல்களைக் கவனிக்க வேண்டும். கோவைப்பேச்சு, மதுரைப் பேச்சு என்று வேறுபடுத்தி எழுத அது உதவும்.

(உ) சுருக்கம்

பதினைந்து வாக்கியங்களில் சொல்லப்படுகின்ற கதைப்பகுதியை மூன்றே வாக்கியங்களில் சொல்லும்படி சுருக்கமாக வசனம் அமையவேண்டும். நாடகத்தில் சாதாரண வாக்கியங்களுக்கும் கூட நிறைய அர்த்தம் ஏற்பட்டுவிடும். ஒரு சில சொற்களே பாத்திரத்தை எடுத்துக் காட்டிவிடும். இதனை நாடகச்சுருக்கெழுத்து (Theatrical short hand) என்பார்கள்.

(ஊ) வசனத்தொனி

நாடகத்தில், வசனம், கிசுகிசுப்பதிலிருந்து உரக்கக் கத்திப் பேசுவது வரை பல்வேறு நிலைகளில் பேசப்படுகிறது. உணர்விற்கேற்ப நடுநடுங்கிப் பேசுதல், மெதுவாகப் பேசுதல், விழுங்கி விழுங்கிப் பேசுதல், இடைவெளி விட்டுப் பேசுதல் என்று பல்வேறு நிலைகளில் பேசப்படும்போது அதற்கேற்ப வசன நடை மாறுபடுகிறது.

தனிமொழியாக (Soliloquy) இருக்கையில் ஒருவிதமாகவும் உரையாடலில் ஒருவிதமாகவும் இருக்கிறது கொச்சையாகவும் இருக்கிறது மேடைப்பேச்சை யொட்டியதாகவும் இருக்கிறது. எனவே வசனங்களைச் செம்மைப்படுத்தி வலிமையேற்றி அமைக்கவேண்டும்.

(எ) எதார்த்தத் தன்மை

நாடக வசனங்கள், உவமை நிறைந்த அலங்கார மொழியாக இருக்க வேண்டியதில்லை அடுக்கு மொழியாகவும் இருக்க வேண்டியதில்லை சொற்பொழிவு போல் நீண்டதாகவும் இருக்கக் கூடாது. நாடகக் கதைக்கு ஏற்றாற்போல வசனம் அமைய வேண்டும். வரலாற்று நாடகத்தில் வசனம் செந்தமிழாக இருக்கும் இன்றைய கொச்சைச் சொற்கள் இல்லாதபடி அமையும். அதிலும் அரசர் முதலானோர் பேசுவது செந்தமிழாகவும் சாதாரண மக்கள் பேசுவது வேறுவிதமாகவும் இருக்கும். கிராமிய நாடகமாயின் வட்டாரத் தமிழைப் பயன்படுத்தி வசனம் எழுதவேண்டும். பாத்திரங்களின் நிலைமைகளுக்கு ஏற்பவும், பேச்சு மாறுபடும், நீதிபதியின் பேச்சு வேறு. விவசாயியின் பேச்சு வேறு. நாடகங்களில் தமிழ் தெரியாத பிற மாநிலத்தவர் பாத்திரமாக்கப்படுகிறபோது அவர்கள் பேசுவதை வேறுபாடாக அமைக்க வேண்டும். பொதுவாக நாடகத்தில் எதார்த்தமானது போலத் தோற்றமளிக்கிற வசனத்தைப் படைத்தால் போதும்.

வசனத்தை நாமே பேசத் தொடங்கி உச்சரித்துப் பார்த்தால் அதிலுள்ள நல்ல தன்மையும் மோசமான தன்மையும் புலப்படும். நாம் வெறும் நகைச்சுவைக்காக எழுதுகிறோமோ, கருத்து வெளிப்பாட்டிற்காக எழுதுகிறோமோ என்பதைப் பொறுத்தும் வசனம் மாறுபடும். அங்கத நாடகங்களின் வசனம், குறியீட்டு நாடகங்களின் வசனம் ஆகியவை வேறுபட்டவையாக இருக்கும்.

(ஏ) குறிப்புணர்தலும் ஆர்வத்தொக்கலும்

வசனம், பின் வரப்போவதைக் குறிப்பாக உணர்த்த வேண்டும்.

(1) “குரங்கின் பாதம்” நாடகத்தில் இராணுவ அதிகாரி மோரிசிடம் ஓய்ந்தும் அவர் மகன் ஹெர்பர்ட்டும் “குரங்கின் பாதம்” பற்றிக் கேட்கும்போது மோரிசின் பதில்கள் வரப்போகிற ஒரு கேட்டைக் குறிப்பாக உணர்த்துகின்றன் நடந்து முடிந்த கேடுகளையும் குறிப்பாக உணர்த்துகின்றன.

மோரிஸ் : அந்தப் பக்கீர் இந்தப் பாதத்தில் மந்திர சக்தியை உண்டாக்கினார். இதன் மூலம் மூன்று பேர் (மோரிஸ் அவர்களை ஆழ்ந்த அர்த்தத்தோடு பார்க்கிறார்) ஒவ்வொருவரும் மூன்று விருப்பங்களை இதன் மூலம் நிறைவேற்றிக் கொள்ளமுடியும்.

திருமதி ஓய்ந்ததைத் தவிர மற்றவர்கள் சிரிக்கிறார்கள்)

திருமதி ஓய்ந்த : உஸ்: சிரிக்க வேண்டாம்!

மோரிஸ் : (வருத்தத்துடன்) ஆனால்... ஆனால்... ஒன்று தெரிந்து கொள்ளுங்கள். இதனால் விருப்பங்கள் நிறைவேறினாலும் அவை நிறைவேறாமல் இருந்திருக்கலாம் என்று தான் மூன்றுபேரும் நினைப்பார்கள். ஓய்ந்தபடி இந்த விருப்பங்கள் நிறைவேறும்?

மோரிஸ் : பக்கீர் சொல்லவில்லை. ஆனால் இயற்கையாக, தற்செயலாக, நடப்பது போலவே விருப்பம் நிறைவேறும்.

ஹெர்பர்ட் : நீங்க ஏன் முயற்சிக்கவில்லை?

மோரிஸ் : (வருத்தத்துடன், சிறிது நேரம் கழித்து) நான் முயற்சித்தேன்.

ஹெர்பர்ட் ஆவலுடன்) உங்களுடைய மூன்று விருப்பங்கள் நிறைவேறினவா?

மோரிஸ் : (நெருப்பைப் பார்த்துக் கொண்டே) ஆம். “கிடைத்தன. (மௌனம்)

திருமதி ஓய்ந்த: வேறு யாராவது இதைப் பயன்படுத்தினார்களா?

மோரிஸ் : ஆம் இந்தப் பாதத்தை முதன் முதலாகப் பெற்றவர் மூன்று விருப்பங்களையும் அடைந்தார். (நடந்ததை நினைத்துப் பார்க்கிறார்) ஆமாம். ஆமாம்.

முன்று விருப்பங்களை அவர் அடைந்தார். அவருடைய முதல் இரண்டு விருப்பங்களை அவர் அடைந்தார். அவருடைய முதல் இரண்டு விருப்பங்கள் பற்றி எனக்குத் தெரியாது. (அழுத்தமாக) ஆனால் முன்றாவது விருப்பம் தெரியும். தன் சாவை வேண்டினார். (தோள்கள் நடுங்குகின்றன) அப்படித்தான் குரங்குப்பாதம் எனக்குக் கிடைத்தது.

இதில் குரங்குப் பாதத்தால் உணர்த்தப்படுகிறது. வரப்போகிற ஆபத்து குறிப்பாக

மோரிஸ், தானும் அந்தப் பாதம் மூலம் முன்று விருப்பங்களை நிறைவேற்றிக் கொண்டதைக் கூறுகிறார். அப்பிரெப்பு அந்த குரங்குப் பாதத்தைத் திரென்று நெருப்பில் போடுஅந்தர். ஓய்ட்பங்தை எடுக்கிறார். மோரிஸ் தடுக்கப்பார்க்கிறார். அப்போது வசனம் இன்னும் குறிப்புணர்த்தி ஆர்வத்தொக்கலை ஏற்படுத்துகிறது. திருமதி ஓய்ட் மோரிசிடம் கேட்கிறாள்.

திருமதி ஓய்ட்: உங்களுக்கு இன்னும் முன்று வரம் கேட்கிற வாய்ப்பு வந்தால் பயன்படுத்திக் கொள்வீர்களா?

மோரிஸ் : (மெதுவாக அந்தக் குரங்குப் பாதத்தை எடை போடுவது போலக் கையில் வைத்துக் கொண்டு உற்றுப் பார்த்துக் கொண்டே) எனக்குத் தெரியவில்லை தெரியவில்லை

(திரென்று ஆத்திரத்தோடு அதை நெருப்பில் வீசுகிறார்) இல்லை! மாட்டேன். அதைச் செய்தால் நான் தொலைந்தேன்.

திருமதி ஓயிட், மகன் ஹெர்பர்ட் திரும்பவும் உயிருடன் வர இரண்டாவது வரம் வாங்கலாம் என்று ஓய்ட்டை வற்புறுத்தும் இடத்தில், விபத்தினால் கோரமான மகனைக் கண்கொண்டு காணமுடியாது என்று கருதும் ஓய்ட் மறுத்துவிட்டுப் பின் சம்மதிக்கிறார். அவ்விடத்தில் வசனம் சூழ்நிலையைச் சரியாக வெளிப்படுத்துகிறது. ஓய்ட்டின் மன நிலையும் தாயான திருமதி ஓயிட்டின் தவிப்பும் புலப்படுகின்றன.

(அவள் வரம் கேளுங்கள், வரம் கேளுங்கள் என்று பித்துப் பிடித்தவள் போல் சொல்லிக் கொண்டிருக்கிறாள். ஓய்ட் வரம் கேட்கிறார்)

ஓய்ட் : என் மகன் ு என்.மகன்.. திரும்ப உயிருடன் வரவேண்டும். அவர் குரங்குப் பாதத்தை ஒரு கத்தலுடன் கீழே போடுகிறார். மெழுகுவர்த்தி அணைகிறது. கடுமையான இருள் சூழ்கிறது. அவர் ஒரு நாற்காலியில் சரிந்தார். திருமதி. ஓயிட் சன்னல் அருகில் சென்று திரையை விலக்கிப் பார்க்கிறாள். நிலவொளி வீசுகிறது. அங்கேயே நிற்கிறாள். அமைதி).

திருமதி ஓய்ட்: ஓயிட் (ஏமாற்றத்துடன்) ஒன்றும் நடக்கவில்லை. கடவுளே! நன்றி.நன்றி.

திருமதி ஓயிட்:ஒன்றுமே ஆகவில்லை இந்தச் சாலை முழுக்க யாருமே இல்லை.எதுவுமே இல்லை. இனி நம் வாழ்க்கையில் எதுவுமே இல்லை. (அவள் ஒரு நாற்காலியில் சரிகிறாள்)

ஓய்ட்இப்பதானே வரம் கேட்டோம் . இன்னும் நேரம் ஆகும்.

திருமதி ஓய்ட் :ஒவ்வொரு நிமிடமும் ஒரு யுகமாக இருக்கிறது.

ஓய்ட் (எழுந்து) இந்த இருட்டே எனக்குப் பிடிக்கவில்லை.

இப்படி உணர்வைப் புலப்படுத்தும் வசனங்கள் ஓரங்க நாடகத்தில் ஆர்வத் தொக்கலை ஏற்படுத்தி நாடகம் சீராக, விறைப்பாகச் செல்ல உதவுகின்றன .

(9) முடிவு

ஓரங்க நாடகத்தில் உச்சத்தை அடுத்து முடிவு வந்துவிட வேண்டும் உச்சமும் முடிவும் ஒரே நிலையில் இருப்பது போன்று தோன்றும் வகையில் அமையவேண்டும். முடிவு, அழுத்தமாகச் சொல்லப்பட வேண்டும் பரபரப்புடன் இருக்க வேண்டும். இறுதிப் பகுதி பார்வையாளர் உணர்வைக் கொள்ளை கொள்ளும் வகையில் அமையவேண்டும். முடிவில், நாடகத்தில் எழும்பப்பட்ட கேள்விகள் அனைத்திற்கும் விடையளிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும்.

முடிவுக்காட்சியில் மையப்பாத்திரங்கள் தவறாமல் இடம் பெத்வங்கள் குரங்கின் பெத்திகளான ஓய்ட்டும் திருகத்தின் முடிவில் இடம். பெறுகின்றனர். அவர்கள் மகன் ஹெர்பட்டும் மறைமுகமாக இடம் பெறுகிறான். இறுதிப்பகுதி பரபரப்பாக அமைந்திருக்கிறது. கதவைத் தட்டும் சத்தம் கேட்கிறது. திருமதி ஓய்ட் கதவைத்

திறக்க ஓடுகிறாள். தாழ்ப்பாளைத் திறக்க முடியாமல் சுத்துகிறாள். ஓய்ந்த உதவிக்கு அழைக்கிறாள். ஓயிட்டோ கதவைத் தட்டும் சத்தம் கேட்டவுடன் குரங்குப் பாதத்தைத் தேடுகிறார். திருமதி ஓய்ந்த கதவுத் தாழ்ப்பாளோடு போராடுகிறாள். அவர் தேடுகிறார். அவள் கடைசியில் தாழ்ப்பாளைத் திறக்கிறாள். ஓய்ந்த கைக்குக் குரங்குப் பாதம் கிடைத்துவிடுகிறது. மூன்றாவது வரமாக ஹெர்பர்ட் மீண்டும் இறந்துவிட வேண்டும் என்று வரம் கேட்கிறார். கதவும் திறக்கப்பட்டு விடுகிறது. வெளியே யாரும் இல்லை. ஆர்வத்தொக்கலைத் தூண்டுகிற இம்முடிவு ஓரங்க நாடகத்திற்குப் பொருத்தமானது.

(10) தலைப்பு

நாடகத்திற்கு ஏற்ற தலைப்பைத் தேர்ந்தெடுக்கவேண்டும். வரலாற்று நாடகம் எனில் பாத்திரங்களின் பெயர்களையே சூட்டலாம். நகைச்சுவை நாடகங்கள் என்றால் தலைப்பும் நகைச்சுவையாக அமையலாம். கிரேஸிமோகன், எஸ்.வி.சேகர் ஆகியோர் நாடகங்களுக்கு அத்தகைய தலைப்புகள் தரப்படுகின்றன. “திப்புசுல்தான்” என்று வரலாற்று நாடகத்திற்குப் பெயர் வைக்கப்படுகிறது. “மீசையானாலும் மனைவி” என்பது நகைச்சுவை நாடகத்திற்கேற்ற தலைப்பு. இப்படிப் பொருத்தமான தலைப்பு வேண்டும். சமூக நாடகங்களின் உணர்ச்சி மோதல் உடைய நாடகங்களுக்குக் குறியீடாகவும் தலைப்பு வைக்கலாம். நல்ல தலைப்பு, நாடகத்திற்குக் கவர்ச்சியூட்டுகிறது. தலைப்பைக் கொண்டு நாடகக் கருத்தை நாம் ஊகித்து அறியும் வகையில் தலைப்பு அமைய வேண்டும்.

(11) ஓரங்க நாடக உத்திகள்

(அ) ஆர்வத்தொக்கல் (Suspense)

எந்தக் கதையிலும் ஆர்வத் தொக்கல் தான் நமக்கு ஆர்வத்தை ஏற்படுத்துகிறது. ஆர்வத்தொக்கல், செய்திகளை மர்மமாக்கிப் பார்வையாளர் மனத்தில் கேள்விகளை, ஐயங்களை, பரபரப்பை உருவாக்குகிறது. வில்லனிடம் பிடிபட்ட அந்தப் பெண் தப்பி விடுவாளா?, திருடன் பிடிபடுவானா? என்ற பரபரப்பு. கேள்வியாகும். திரைப்படங்களில் ரயில் வரும் தண்டவாளத்தில் பெண் படுத்திருப்பாள் ரயில் நெருங்கும் அவள் படுத்திருப்பாள் என்ன ஆகும்? என்ற பரபரப்பை இக்காட்சி

ஏற்படுத்தும். நாடகங்களுக்கு இத்தகைய ஆர்வத்தொக்கல், விறுவிறுப்பைத்தரும். துப்பறியும் நாடகங்களில் இதை எளிதாகக் கொண்டு வர முடியும். “குரங்கின் பாதம்” நாடகத்தில் இந்த ஆர்வத்தொக்கல், மகன் திரும்ப உயிருடன் வர வேண்டிய கட்டத்தில், பரபரப்பை ஊட்டுகிறது.

(ஆ) உச்சநிலை (Climax)

நாடகத்தின் இறுதிக் காட்சியில் இது இடம் பெறுகிறது. ஊடகையொன்று என்றால் கிரேக்க மொழியில் “ஏணி” என்று பொருள். தொடக்கக் காட்சியில் வைக்கப்படுகின்றது ஏன்? என்ற வினாவிற்கான விடை உச்சத்தில் பின் தரப்படுகிறது. திரைப்படங்களில் குண்டு வைத்திருப்பதாகச் செய்தி வரும் தேடுவார்கள். அரை மணி நேரத்திற்குள் தேட வேண்டும். 29வது நிமிடம் வருகிற நேரம் உச்சம். குண்டைக் கண்டுபிடித்துத் தூக்கி எறிவது, விடுதலை தருகிறது. பாத்திரங்களின் உறவு நிலையிலும் இத்தகைய சூழல் ஏற்படலாம். இரண்டு பேர்களுக்கிடையிலான உறவு நிலை, முறிகிற நிலைமைக்கு உச்சத்திற்குப் போகலாம். இரண்டு பேருக்கும் வேண்டிய ஒருவரின் குறுக்கீட்டால் அவர்கள் சமாதானமாகலாம் அல்லது விலகியும் விடலாம். ஆர்வத் தொக்கல் தீர்க்கிற இடமும் உச்சநிலைதான்.

(இ) எதிர்நிலை (Contrast)

ஒரு காட்சி சத்தம் நிறைந்தது என்றால், இன்னொரு காட்சி அமைதியானதாக இருக்க வேண்டும். ஒரு காட்சி அழகை என்றால் இன்னொரு காட்சி மகிழ்ச்சி நிறைந்ததாக இருக்க வேண்டும். பழைய நாடகங்களில் விதூஷகன் சோகக் காட்சிகளிடையே மகிழ்ச்சியை உண்டாக்குவான். பார்வையாளர்களின் மனத்தில் உள்ள சோர்வை நீக்குவதற்கு இந்த எதிர்நிலை பயன்படுகிறது. எதிர்நிலை என்பது பாத்திரப் படைப்பிலும் அமையலாம். ஒரு பாத்திரம் அவசரப்படும் தன்மைகொண்டது என்றால் இன்னொரு பாத்திரம் நிதானத்தன்மை கொண்டதாக இருக்கலாம். இந்த நிதானத்தன்மை அவசரத்தன்மையை மிகுதிப்படுத்திக் காட்டும். மகிழ்ச்சி, சோகத்தை மிகுதிப்படுத்திக் காட்டும். அமைதி, சத்தத்தை மிகுதிப்படுத்திக் காட்டும்.

எதிர்நிலையின் பயன் இது தான். பாத்திரங்களையும் காட்சிகளையும் எதிர்நின் பயன் அமைப்பது மனச்சோர்வை அகற்றுவதுடன் வலுவும் ஊட்டுகிறது.

(ஈ) குறிப்பு முரண் (Irony)

நாடகப் பாத்திரங்களுக்குத் தங்களுக்கு என்ன நேரப்போகிறது என்பது தெரியாமல் இருக்கிறது ஆனால் பார்வையாளர்களுக்குத் தெரிகிறது. பாத்திரங்கள் “நாளைக்குக் காலையிலே எட்டு மணிக்குப் பார்ப்போம்?” என்றும் “நான் ஊருக்குப் போகிறேன்” என்றும் பேசுகிறார்கள். பார்வையாளர்களுக்கு அவர்கள் பேச்சு இரக்கத்தை ஏற்படுத்தும். இது குறிப்பு முரண் ஆகிறது. இதேபோல ஒரு பாத்திரத்திற்குத் தெரிந்தது இன்னொரு பாத்திரத்திற்குத் தெரியாமல் இருக்கலாம். செய்தி தெரிந்த அந்தப்பாத்திரம் செய்தி தெரியாத பாத்திரத்தின் பேச்சையும் செயலையும் வேறுவிதமாக எதிர்கொள்ளும். இதுவும் குறிப்பு முரண் தான்.” அப்பா இறந்திருப்பார். வீட்டில் அம்மா, அப்பாவுக்காகச் சமைத்துக் கொண்டிருப்பாள். செய்தி தெரிந்த மகன் அம்மாவின் செயலைப் பார்த்துத் துடிப்பான், இது ஒரு உணர்வுச் சூழலை உருவாக்குகிறது. இதுவே குறிப்பு முரணின் ஆற்றல். நாடகங்களுக்கு இவ்வுத்தி விறுவிறுப்பை உண்டாக்குகிறது.

நாடக உருவாக்கம்

வறுமைக்கும் கல்வி ஆர்வத்திற்கும் நடக்கின்ற மோதலைக் கருவாகக் கொண்டு ஓர் ஓரங்க நாடகம் அமைத்துப் பார்க்கலாம். இக்கருவிற்கு ஏற்ற பாத்திரங்களை உருவாக்க வேண்டும். ஓரங்க நாடகம் என்பதால் குறைவான பாத்திரங்களையே படைத்துக் கொள்ளவேண்டும். நன்றாகப் படிக்கின்ற கல்லூரி மாணவன் ஒருவன், அவனுடைய தந்தை அதிகம் படிக்காத ஆலைத் தொழிலாளி, அவனுடைய அம்மா படிக்காதவள். ஆலைத் தொழிலாளியான தந்தை மகனது விருப்பத்திற்கேற்பப் படிக்க வைக்க நினைக்கிறார். ஆனால் வறுமைச் சூழல் அதைத் தடுக்கிறது.

இந்நாடகத்தின் பாத்திரங்களுக்குப் பெயரிடுகையில் புரிகின்ற பெயர்களாகவும் எளிய குடும்பத்திற்கு ஏற்ற பெயர்களாகவும் வைத்துக் கொள்ளலாம். படிக்க விரும்பும்

மாணவனுக்குச் சரவணன் என்றும் ஆலைத் தொழிலாளிக்குச் சுந்தரம் என்றும் அம்மாவிற்கு லட்சுமி என்றும் பெயர் வைத்துக் கொள்ளலாம். இவர்கள் மூவரே மையப் பாத்திரங்கள். ஏனைய பாத்திரங்களைத் தேவைப்பட்டால் உருவாக்கிக் கொள்ளலாம்.

முதலில் கதைக் குறிப்பை உருவாக்கிக் கொள்ளவேண்டும். அது நாடகக் கதைச் சுருக்கமாக இருக்க வேண்டும்.

(அ) கதைச் சுருக்கம்

சரவணன், ஆலைத் தொழிலாளி சுந்தரத்தின் ஒரே மகன். நன்கு படிப்பான். மேல்நிலைத் தேர்வில் நல்ல மதிப்பெண் வாங்குகிறான். அம்மா லட்சுமி, "படித்தது போதும் அப்பாவின் சம்பளம் குடும்பத்திற்குப் போதவில்லை வேலைக்குப் போ" என்கிறாள். சுந்தரமோ, மகனைப் பட்டதாரியாக்க வேண்டுமென்று விரும்புகிறார். மனைவிக்குச் சமாதானம் சொல்லிவிட்டு மகனைக் கல்லூரியில் சேர்க்கிறார். ஆலை முதலாளியிடம் கடனும் வாங்குகிறார். படிப்புச் செலவால் கடனுக்கு வட்டி கூடக்கொடுக்க முடியாமல் தொல்லைப்படுகிறார். கடன் ஏறுகிறது. ஆலையில் ஆட்குறைப்பில் வேலை நிறுத்தம் உருவாகிறது. சுந்தரம் தலைமை தாங்குகிறார். வேலை நிறுத்தம் வெற்றி பெறுகிறது. ஆலை முதலாளி, கடனைத் திருப்பிக் கேட்கிறார். சுந்தரம் வீட்டை விற்றுக் கடனை அடைக்கிறார். சரவணனது படிப்பு நின்று போகிறது. சரவணன் வேலை தேடுகிறான். பல இடங்களுக்கு நேர்முகத் தேர்விற்குப் போகிறான். வேலைக்கு அவன் தேர்ந்தெடுக்கப்படவில்லை என்ற கடிதந்தான் கிடைக்கிறது. வேலை கிடைக்கவில்லை. தினமும் அஞ்சல்காரரை எதிர்பார்த்து நிற்பான். அம்மா லட்சுமி, அடிக்கடி, "இதெல்லாம் வீண் முயற்சி ஏதாவது கூலி வேலைக்குப் போ" என்று சொல்லுவாள். கல்லூரியில் ஓரளவு படித்துவிட்டு எப்படிக் கூலி வேலைக்குப் போவது? என்று சரவணன் தயங்குகிறான். ஒரு நாள் அஞ்சல்காரர் ஒரு கடிதத்தைக் கொடுக்கிறார். சரவணன் ஆவலோடு படிக்கிறான். அதுவும் வேலை இல்லை என்று வந்த கடிதம். சரவணன் நொந்து போகிறான். அவனுக்கு வந்த 100

கடிதங்களையும் கிழித்துப் போடுகிறான். அக்கடிதத் துண்டுகள் சுவரோரமாக ஒதுங்குகின்றன. அதற்கு மேலே சுவரில் காந்தி சிரித்துக் கொண்டிருக்கிறார்.

(ஆ) காட்சி அமைப்பு

இக்கதையைக் காட்சிகளாகப் பிரித்து அதற்கேற்ப நிகழ்ச்சிகளை வரையறை செய்ய வேண்டும். 15 நிமிடத்திற்குள் முடியும் வண்ணம், மூன்று காட்சிகள் 15 பக்க அள வில் எழுதலாம். மூன்று காட்சிகளாக அமைப்பதில் கதைவில் தொடக்கத்தை எங்கு வைத்துக் கொள்வது என்றும் முடிவு செய்ய வேண்டும். சரவணன் கடிதங்களைக் கிழித்துப் போடுகிற முடிவை நோக்கிக் காட்சி அமைப்பை நகர்த்த வேண்டும். இரண்டு முறைகளில் காட்சிகளை அமைத்துப் பார்க்கலாம்.

முறை 1

காட்சிகள் எல்லாமே சரவணன் வீட்டிலே நடப்பதாக அமைத்தால் கதையை முதலிலிருந்தே தொடங்கி வரிசையாகக் கால இடைவெளி விட்டுச் சொல்லலாம்.

காட்சி 1

சரவணன் படிக்க ஆசைப்படுவதையும் அம்மா வேண்டாமென்பதையும் சுந்தரம் படிக்க அனுப்புவதையும் காட்டலாம்.

காட்சி 2

இரண்டு ஆண்டுகள் தள்ளித் தொடங்குகிறது. விடுமுறையில் வந்த சரவணன், அம்மாவிடம் வீட்டை விற்றதற்குக் காரணம் கேட்க, அம்மா கடன் வாங்கியது, வேலை நிறுத்தம் நடந்தது, வீட்டை விற்றுக் கடனைத் தீர்த்தது போன்றவற்றைக் கூறுவதாக அமைக்கலாம்.

காட்சி 3

ஒராண்டு கழித்துத் தொடங்குகிறது. அஞ்சல்காரர் தந்த கடிதத்தைப் படித்த சரவணன் கூலி வேலை செய்ய முடிவு செய்கிறான்.

இப்படி வரிசையாக மூன்று காட்சிகளை அமைக்கலாம்.

முறை 2

காட்சிகள் வேறு வேறு இடங்களில் நடப்பதாக வைத்துக் கொண்டால் இப்படி அமைக்கலாம்.

காட்சி 1

வேலை நிறுத்தம் செய்கையில் ஆலை முதலாளி சுந்தரத்திடம் பேசுவதில் தொடங்கலாம். சுந்தரத்தை முதலாளி எச்சரித்துக் கடனை உடனே கேட்பதாகக் காட்டலாம்.

காட்சி 2

சரவணன் கல்லூரி விடுதியில் அம்மாவிடமிருந்து வந்த கடிதத்தின் மூலம் விவரம் தெரிந்து படிப்பைக் கைவிடுவதைக் காட்டலாம்.

காட்சி 3

சரவணன் கூலி வேலை செய்ய முடிவு செய்வதைக் காட்டலாம்.

(இ) காட்சிக் குறிப்பு

ஓரங்க நாடகத்தில் காட்சிகள் ஒரே இடத்தில் நடப்பதாக அமைத்துக் கொள்வதும் வரிசைக்கிரமமாகக் காட்சிகளை அமைப்பதும் நல்லது. எனவே முன் சொன்ன இரண்டு முறைகளில் முதல் முறையிலேயே நாம் காட்சிக்கான குறிப்புகளை வரைந்து கொள்ளலாம்.

காட்சி 1

சரவணன் வீடு -சரவணன் கல்லூரி விண்ணப்பத்தோடு வருதல் - அம்மா ஏதாவது வேலை பார்க்கலாம் என்று வற்புறுத்தல் - அப்போது அங்கு வந்த சுந்தரம் அம்மாவைச் சமாதானம் செய்து எப்படியாவது படிக்க வைக்க முடிவு செய்தல்- சரவணன் மகிழ்ச்சி.

காட்சி 2

இரண்டு ஆண்டுகள் கழித்து வேறுவீடு சரவணன் விடுமுறையில் வருதல் - வேறு வீட்டிற்கு வந்தது ஏன் என்று அம்மாவிடம் கேட்டல் - அம்மா ஆலை வேலை நிறுத்தம், முதலாளியிடம் பட்ட கடன், வீட்டை விற்க வேண்டிய சூழ்நிலை ஆகியவற்றைக் கூறித் தான் சொன்னதைக் கேட்டிருந்தால் இந்த நிலை இல்லை என்று கூறுதல் சரவணன் படிப்பை நிறுத்திவிட முடிவு செய்தல் - சுந்தரமும் தன் ஆசை வீணாயிற்றே என்று வருந்தினாலும் வேறு வழியில்லாததால் தவித்தல்.

காட்சி 3

ஓராண்டு கழித்துத்தே வீடு. சரவணன் அஞ்சல்காரரை எதிர்நோக்கி . அஞ்சல்காரர் வருகை இல்லை என்ற செய்து அதுவவைது கடிதம் ஏமாற்றத்தின் உச்சம் - சரவணன் கூலி வேலை செய்ய முடிவு செய்தி வந்த கடிதங்களைக் கிழித்துப் போடுதல் - காந்தியார் சிரிப்பு.

(ஈ) பாத்திரக் குறிப்பு

சரவணன் : இளைஞன், படிப்பு ஆர்வம் உள்ளவன். கூலி வேலை செய்யத் தயங்குகிறான். ஆனால் இறுதியில் ஏற்கிறான்.

சுந்தரம் : சரவணனின் அப்பா, தொழிற்சங்கவாதி, மகனைக் கல்வி கற்கச் செய்வதில் ஆர்வம் உள்ளவர். முதலாளி மிரட்டியும் பணியாத நேர்மை உள்ளவர். வீட்டை விற்றுக் கடனைத் தீர்க்கிறார். எந்தக் கட்டத்திலும் சரவணன் படிப்பை நிறுத்த இவர் விரும்புவதில்லை.

லட்சுமி : சரவணனின் அம்மா, எதையும் எதார்த்தமாக எடுத்துக் கொள்பவள். சரவணன் படிப்பை விட வேலைக்குப் போவது கணவனுக்குச் சிரமத்தைக் குறைக்கும் என்று கருதுபவள்.

இதில் வரும் அஞ்சல்காரரின் குரல் மட்டும் நாடகத்தில் வந்தால் போதும். காட்சி அமைப்பை மாற்றினால் ஆலை முதலாளியை ஒரு பாத்திரமாகப் படைக்க வேண்டும்.

(உ) நாடகத் தொடக்கம்

தொடக்கக் காட்சியில் சுந்தரத்தின் பண்பையும் லட்சுமியின் குடும்பப் பொறுப்பையும் உணர்த்த வேண்டும். சரவணனின் ஆசையையும் புலப்படுத்த வேண்டும். இக்காட்சியில் வறுமைக்கும் படிப்பு ஆர்வத்திற்கும் இடையே மோதலை உருவாக்க வேண்டும்.

(ஊ) வசனம்

வசனங்கள் சுந்தரம், சரவணன், லட்சுமி ஆகியோரின் பண்புகள் புலப்படும் வகையில் அமைய வேண்டும் ஆலைத் தொழிலாளியின் குடும்பம் என்பதால் சராசரி நடுத்தரக் 1. குடும்பத்தின் உரையாடல் முறையில் வசனம் அமையலாம்.

காட்சி 2-இல் சரவணனிடம் அம்மா, வேலை நிறுத்தம். பற்றியும், வீட்டை விற்க நேர்ந்தது பற்றியும் கூறுகிற முன் கதையை வசனத்தில் நன்கு வெளிப்படுத்தும் வண்ணம். அமைக்க வேண்டும். வசனங்கள் நீண்டதாக அமைய வேண்டாம்.

(எ) மோதல் உச்சம் - தீர்வு

100 ஆவது கடிதம் என்பதை உணருகிற போது சரவணனின் உள்ளக் கொந்தளிப்பைப் புலப்படுத்தலாம். கூலி வேலைக்குப் போக முடிவு எடுப்பதில் தீர்வு அமைகிறது.

தலைப்பு

இந்நாடகத்திற்கு “100-ஆவது கடிதம்” என்று தலைப்பு வைப்பது பொருத்தமாக இருக்கும். இல்லையானால் குறியீடாக “மாயமான்” என்று கூடத் தலைப்பு வைக்கலாம். வேலை ஒரு மாயமான் என்பதையும் புலப்படுத்தலாம்.

ஓரங்க நாடகத்தைச் சரிபார்த்தல்

(1) நாடகக் குறிப்புகளை முழுமையாகத் தயாரித்துக் கொண்ட பின்னரே எழுதத் தொடங்க வேண்டும். நாடகத்தின் ஒவ்வொரு காட்சியையும், படித்துத் தொடர்பு இருக்கிறதா என்று பார்க்க வேண்டும்.

(2) காட்சிக் குறிப்புகள், அடைப்புக் குறிக்குள் தரப்பட வேண்டிய செய்திகள், அரங்க அமைப்பைப் பற்றிய குறிப்புகள், பாத்திரங்களின் இயக்கம் பற்றிய குறிப்புகள் சரியாக இருக்கின்றனவா என்று பார்க்க வேண்டும்.

(3) முதல் காட்சியில் பண்பு வெளிப்பாடு, செய்தி வெளிப்பாடு அமைந்துள்ளதா என்பதையும், ஆர்வத் தொக்கல் வளர்ச்சி பற்றியும், உச்சத்தின் தன்மையையும், உடனடியாக முடிவு வருகிறதா என்பதையும் சரிபார்க்க வேண்டும். வசனங்கள் சுருக்கமாக உள்ளனவா என்பதையும் பார்க்க வேண்டும்.

(4) சிறுகதையைச் சரிபார்க்கப் பயன்படும் அத்தனை விதிகளும் ஓரங்க நாடகத்திற்குப் பொருந்தும் என்பதால் அவற்றைக் கொண்டு நாடகம் முழுக்கத் திரும்பத் திரும்பச் சரி பார்க்கப்பட வேண்டும்.

ஓரங்க நாடகத்திற்கான சில பொதுப் பயிற்சிகள்

(1) சில சூழல்களைக் கற்பனை செய்துகொண்டு உரையாடல்களை அமைத்துப் பார்ப்பது நலம் பயக்கும்.

அ. திருடர்கள் இருவர் திருட வந்த வீட்டினுள் எதைத் திருடுவது என்பது குறித்து விவாதிப்பதாக உரையாடல் அமைக்கலாம்.

ஆ. மகளைக் காதலிப்பவனிடம் தாய் பிடி கொடுக்காமல் பேசி அவன் காதலை மறுக்கும் வகையில் உரையாபசில் அமைக்கலாம்.

இ. வீட்டிற்குத் தாமதமாக வரும் கணவனைக் கேள்விகள் கேட்டு உண்மையை அறிய முயலும் மனைவியின கேள்விகளையும் கணவனது மழுப்பலான பதில்களையும் எழுதிப் பார்க்கலாம்.

ஈ. தாத்தா பாட்டியிடம் சிறு குழந்தை ஒன்று பதில் சொல்ல முடியாத கேள்விகளைக் கேட்க அவர்கள் தவிப்பதை உரையாடலில் வெளிப்படுத்தலாம்.

உ. பழைய காதலர்கள் சந்திக்கிறார்கள், அவர்களுடன் அவர்களது துணைவர்களும் இருக்கிறார்கள். துணைவர்களுக்குத் தெரியாமல் அவர்கள் பேசிக் கொள்வது போல் அமைக்கலாம்.

ஊ. ஒரு சாவு வீட்டில் சாவின் காரணம் பற்றி உறவினர்கள் பேசுகிறார்கள். சாவு அசாதாரணமானது என்ற போக்கில் உரையாடல் அமைக்கலாம்.

(2) அலுவலகத்தில் பணியாற்றும்பவர்களுக்கிடையில் காணும் பனிப்போர் பற்றி, அதன் விளைவு பற்றி எழுதலாம்.

(3) அன்றாடம் காணும் நிகழ்ச்சியையும் கேட்கும் உரையாடல்களையும் கவனித்துச் சுவையானவற்றைக் குறித்து வைக்க வேண்டும். செய்தித் தாள்களில் உள்ள செய்திகள் பல ஓரங்க நாடகத்திற்கான குறிப்பாக அமையும்.

(4) ஓரங்க நாடகம் எளிதாக எழுதிப்பழக முதலில் நல்ல சிறுகதைகளை எடுத்து ஓரங்க நாடகமாக்கிப் பார்க்கலாம்.

(5) நிறைய ஓரங்க நாடகங்களைப் பார்ப்பதும் படிப்பதும் வேண்டும். வானொலி, தொலைக்காட்சி நாடகங்களைக் கவனித்துக் குறித்து வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். குறைகள், நிறைகள் எனக் குறித்து வைப்பது பயன்தரும். “வெளி” போன்ற நாடக இதழ்களைப் படித்தும் அறிந்து கொள்ளலாம்.

இளம் படைப்பாளருக்கு...

படைப்பைத் தவறுகள் இன்றி உருவாக்குவது இன்றியமையாதது பயற்தொன் தவறுகள் இன்றி எழுத உதவும். படிப்பு மட்டும் இருந்தால் தவறுகள் இன்றி எழுத முடித்த என்று கருதி இடமுடியாது. படித்த பலர் ஒருபக்கம் கூடத் தவறின்றி எழுத இயலாமல் தவிக்கும் நிலை இருக்கிறது. படைப்பு என்பதும் ஒரே முறை எழுதுவதில் உருவாகிவிடுவதில்லை. திரும்பத் திரும்ப எழுதுவது படைப்பை மேம்படுத்தும்.

படைப்பாளர் தாம் எழுதுவதைத் தாமே எடைபோட்டுப் பார்க்கிற தன்மை கொண்டிருக்க வேண்டும்.

படைப்பாளர் நாள்தோறும் எழுதிப் பார்க்க வேண்டும். தேவையானால் எழுதுவது என்ற போக்கு இருக்கக்கூடாது. எழுதுவதில் தடங்கல் இருப்பினும் மனந்தளராமல் எழுதவேண்டும். நம் படைப்பு அங்கீகரிக்கப்படவில்லை என்பதற்காகவும் மனம் தளர்ந்துவிடக் கூடாது. தொடர்ந்து எழுதி அனுப்ப வேண்டும். இதழ்கள்,

வெளியீட்டாளர்களின் முகவரிகளைத் தொகுத்து வைத்துக் கொண்டு தொடர்ந்து படைப்புகளை அனுப்ப முயல வேண்டும். படைப்பு மறுக்கப்படுமாயின் திரும்ப அனுப்ப ஏதுவாகத் தன்முகவரியுடன் அஞ்சல் உறை வைத்து அனுப்ப வேண்டும். படைப்பை வெளியிட வேண்டிக் கடிதம் ஒன்றும் வைக்க வேண்டும். தன் விவரக் குறிப்பையும் உடன் அனுப்ப வேண்டும். எந்த இதழுக்கு எந்தப் படைப்பை அனுப்ப வேண்டுமோ அதைப் பார்த்து அனுப்ப வேண்டும். கவிதைகளை வெளியிடாத இதழுக்குக் கவிதை அனுப்புவது வீண் வேலை.

படைப்பு என்பது ஒருவர் தாமே தனியே செய்ய வேண்டிய ஒன்று. அதில் கூட்டு முயற்சி பயனளிக்காது. இந்த உணர்வோடு தம் எழுத்திற்கு வேண்டிய மூலப்பொருள்களையுக்கு வெண்களையும் ஒருவர் குவித்துக்கொண்டே இருக்க வேண்டும். புதிய படைப்பாளர்களை உலகம் எதிர்நோக்குகிறது. எனவே தயக்கமின்றிப் படைக்கலாம்.

வினாக்கள்

1. நாடகம் என்றால் என்ன? விளக்கம் தருக.
2. நாடகத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் குறித்து எழுதுக.
3. நடிக்கும் நாடகம், படிக்கும் நாடகம் - விளக்குக.
4. மேடை நாடகங்கள் என்றால் என்ன? விளக்குக.
5. ஓரங்க நாடகம் - விளக்கம்.
6. ஓரங்க நாடகத்தின் அடிப்படைக் கூறுகளை விளக்குக.
7. ஓரங்க நாடக அமைப்பை விவரி?
8. நாவல், சிறுகதை, நாடகம் வேறுபாடு தருக.
9. ஓரங்க நாடக உத்திகளைக் கூறுக.

திரைக்கதை எழுதுதல்

திரைக் கதை விளக்கம்

திரைக்கதை என்பது காட்சிகள் மூலம் சொல்லப்படும் கதை. காட்சிகள் என்றால் படங்கள். வார்த்தைகள் அல்ல. A story told in pictures. இதை முதலில் நீங்கள் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். இரண்டு பேர் பேசிப்பேசி மாய்ந்தால் திரைக்கதை இல்லை, நாடகம். அல்லது லோ பட்ஜெட் மெகா சீரியல். சம்பவத்தை வர்ணித்தால் அது திரைக்கதை இல்லை. சிறுகதை,நாவல்

இது திரைக்கதை.

மணி ரத்னத்தின் “பம்பாய்” படத்திலிருந்து ஒரு காட்சி. இது திரைக்கதைக்கு உத்தமமான உதாரணம்.

மணிஷா கொய்ராலா தன் வீட்டில் தரையில் உட்கார்ந்திருக்க, ஒரு சினேகிதி வந்து ஒரு கடிதத்தை ரகசியமாகக் கொடுக்கிறாள். அதில் தமிழில் எழுதியிருக்கிறது. உடன் ரெயில் டிக்கெட் இணைக்கப் பட்டிருக்கிறது. இவ்வளவுதான் காட்சி.

அடுத்த காட்சி அவள் இரவில் வீட்டைவிட்டுப் புறப்படுகிறாள்.

இது சொல்லும் கதையைப் பாருங்கள். அரவிந்தசாமி அவளைக் காதல் புரிந்துவிட்டுப் பம்பாய் சென்றுவிட்டார் என்பது முன்கதை. தோழி மூலம் கடிதத் தொடர்பு நடந்து வந்திருக்கிறது. பம்பாயிலிருந்து இதை எழுதியிருக்கிறார். “இனிக் காத்திருக்க வேண்டாம். சொல்லாமல் கொள்ளாமல் ரயிலில் புறப்பட்டு வந்துவிடு.” இது அத்தனையும் பத்து செகண்டில் சொல்லப்பட்டுவிடுகிறது. இதையே கடிதத்தில் நடுவே வட்டமாக ஓர் அரவிந்தசாமி முகத்தைக் காட்டி “அன்புள்ள மணிஷா கொய்ராலா, நலம். நலமறிய அவா. இந்தக் கடிதத்துடன் ஒரு டிக்கெட் இணைத்திருக்கிறேன்.

உடனே புறப்பட்டு வா“ என்ற “வாய்ஸ் ஓவர்“ போடுவது பழைய முறை. நவீன வடிவத் திரைக்கதையில் தப்பு.

காட்சிகள் சரியாக அமைந்தால் ஒரு வார்த்தை, வசனம் தேவை இல்லை

காட்சிகள். அவைதான் முக்கியம்

ஒலி (sound)

ஒரு திரைக்கதையில் ஒலி என்பதில் வசனம், சப்தங்கள், இசை, பின்னணி இவை நான்கும் அடங்கும்.

வசனம் கதாபாத்திரங்கள் பேசுவது. இதில் திரைக்கதை ஒரு நாடகத்தைப்போல் என்று சொல்லத் தோன்றும். அது தவறு. ஒரு நாடகத்தின் வசனத்தைப் படித்தால் கதை புரியும். திரைக்கதையில் வசனத்தை மட்டும் படித்தால் கதை புரியாது. புரியக்கூடாது.

நாடகத்தில் வசனம்தான் பிரதானம். திரைக்கதையில் அது மூன்று அல்லது நான்கில் ஒன்று. பொதுவாகத் தமிழ்ப் படங்களில் வசனத்தின் மூலம் கதையை ஓட்டுவது ஆரம்ப காலம்.

பின்னணி இசை திரைக்கதையில் சில உணர்ச்சிகளை அடிக்கோடிட்டுக் காட்ட உதவும். சில சமயம் மௌனங்களும் உதவும்.

சிறப்பு சப்தங்கள், காலடி ஓசைகள், கதவு திறக்கும் ஓசைகள், பக்கத்து வீட்டு ரேடியோ, தூரத்து ரயிலோசை இவை எல்லாங்கூடத் திரைக்கதையின் அம்சங்கள்தாம். சில சமயம் கதைக்கு முக்கியம் என்றால் இவற்றையும் ஒரு திரைக்கதை எழுத்தாளன் எழுத வேண்டியிருக்கும்.

அனைத்தும் சேர்ந்த ஒட்டுமொத்தமான வடிவம் திரைக்கதை. நாடகம் அல்ல, வெறும் வசனம் மட்டும் அல்ல.

திரைக்கதை அமைப்பு

திரைக்கதை என்பது தனி வடிவம். நாவல் அல்ல, நாடகம் அல்ல என்று சொன்னோம். அதன் ஆதார அமைப்பைப் பற்றி இப்போது பேசுவோம். ஞவசரஉவரசந என்று ஆங்கிலத்தில் சொல்லும் கட்டமைப்பு அல்லது அஸ்தி வாரம் திரைக்கதைக்கு முதுகெலும்பு போன்றது. இதைப் பற்றி விவரமாகத் தெரியவில்லை என்றால் திரைக்கதை எழுதக் கூடாது.

ஸ்ட்ரக்சர் என்பது நாம் முதல் அத்தியாயத்தில் சொன்ன பகுதிகளை ஒன்று சேர்த்து ஓர் உருவம் கொடுத்து முழுக் கதையாக்குவது. அவற்றை ஓர் ஆரம்பம், ஒரு நடு, ஒரு முடிவு என்கிற அமைப்பில் தொகுப்பது.

என்ன கதை சொல்லப்போகிறோம் என்று தீர்மானித்த பின் இவ்வாறு ஆரம்பம், நடு, முடிவு என்கிற அமைப்பில் அதை அமைக்க வேண்டியது கட்டாயம். கதையை நாம் சம்பவங்கள் வசனம், பின்னணிக் குறிப்புகள் இவற்றைச் சேர்த்துச் சொல்லப்போகிறோம்.

ஒரு சதுரங்க ஆட்டம்போல இது. சதுரங்க ஆட்டத்தில் மூன்று பாகங்கள் உண்டு. ஆட்டத்துக்கான ராஜா, ராணி, யானை, படைவீரர் போன்ற காய்கள். ஆடுபவர்கள். ஆடும் களம் (செஸ் போர்டு) இவைகளோடு மறைமுகமாக ஆட்டத்தின் விதிகள் உள்ளன. இவை அனைத்தும் ஒரு திரைக்கதைக்கு உண்டு. கதாபாத்திரங்கள், கதைக்களம், ஆடும் தந்திரம், ஆட்டத்தின் விதிகள்.

இப்போது திரைக்கதை என்பதன் முதல் அத்தியாய வரையறையைச் சற்று விரிவுபடுத்தலாம். திரைக்கதை என்பது வசனம், வர்ணனை, ஒலிக்குறிப்புகள் இவைகளைப் பயன்படுத்திக் காட்சிகள் அமைத்துக் கட்டுக்கோப்பாகச் சொல்லப்படும் கதை. எல்லாத் திரைக்கதைக்கும் பொதுவான வடிவம் (கழசஅ) இருக்கிறது. அதை உணர ஒரு மேசையை உதாரணம் காட்டலாம். மேசை பொதுப்பெயர். எத்தனையோ விதமான மேசைகள் இருக்கலாம். உயரமான மேசை, தந்தத்தாலான மேசை, தேக்கு மேசை, வட்ட மேசை, குட்டை மேசை இப்படி. ஆனால் மேசை என்கிற பொதுவான

தன்மை (**paradigm**) அவற்றிற்கு உண்டு. அந்தத் தன்மை என்ன? நான்கு கால், ஒரு மேல் பகுதி.

அதுபோல்தான் திரைக்கதைக்கு ஒரு பொது வடிவம் உண்டு. கதை எத்தனையோ விதமாக இருக்கலாம். அது ஒரு கண்ணாடி தம்ளர் போல. அதனுள் தண்ணீர் விடலாம். அமிலத்தை வைக்கலாம். மதுபானத்தால் நிரப்பலாம். அதன் “தம்ளர் தன்மை” எல்லாவற்றிற்கும் பொது உள்ளடக்கம் மாறும், கொள்கலன் மாறாது.

திரைக்கதை வடிவம் அதுபோலத்தான். பொதுவாக ஹாலிவுட் படங்களின் வடிவம் இப்படி இருக்கும்:- மூன்று அங்கங்கள்: முதல், நடு, முடிவு. அறிமுகம், முரண்பாடு, தீர்வு.

முதல் அங்கம் சாதாரணமாக இருபதிலிருந்து முப்பது பக்கம் வரை இருக்கும். கதைக்கான ஆரம்பங்களையும் அறிமுகங்களையும் களனையும் நிலைநிறுத்தும் பகுதி. இந்தக் கதை எதைப் பற்றி என்பது இந்தப் பகுதியில் தெரிந்துவிடும். தெரியவேண்டும். கதா பாத்திரங்களுக்கிடையே உள்ள உறவும் சொல்லப்படும்.

கதையின் இரண்டாம் பகுதி முரண்பாடு. இதை “எதிர்கொள்ளல்” என்றும் சொல்லலாம். சுமார் 60 பக்கம் உள்ள இந்தப் பகுதியில் திரைக் கதாபாத்திரங்களுக்கிடையே உள்ள முரண்பாடுகளும் அவர்களுக்கு ஏற்படும் இடர்ப்பாடுகளும் ஒவ்வொன்றாகச் சொல்லப் படும். கதையின் முக்கியப் பாத்திரங்கள் சாதிக்க வேண்டியவை என்ன என்பதும் சொல்லப்படும். இதை னசயஅயவதை நெநன என்பார்கள். முக்கியப் பாத்திரம் காதலில் வெற்றிகொள்ள வேண்டும். அல்லது அமெரிக்கா போக வேண்டும், அல்லது குடிப்பதை நிறுத்த வேண்டும். களங்கத்தை நீக்க வேண்டும், சுரங்கத்தைத் தோண்ட வேண்டும். வியாதியை வெற்றிகொள்ள வேண்டும், நீதியை நிலைநாட்ட வேண்டும், குடும்பத்தை ஒன்று சேர்க்க வேண்டும், பணக்காரனாக வேண்டும். இப்படி ஏதாவது ஒரு தேவை இருக்க வேண்டும்.

தேவை என்ன என்பது தெளிவாகிவிட்டால், அந்தத் தேவையை அடைய அந்தப் பாத்திரத்துக்கு வரும் கஷ்டங்களை, இடைஞ்சல் களைச் சுலபமாக அமைக்க

இயலும். அவற்றைக் கதாபாத்திரம் எப்படி எதிர்கொள்கிறாள், சமாளிக்கிறான், வெல்கிறாள், கொல்கிறான் என்பதே உங்கள் கதையாகும். எதிர்கொள்ளலும் முரண்பாடும் நிச்சயம் தேவை. முரண்பாடு குணத்தை வெளிப்படுத்தும், குணம் செயலைத் தீர்மானிக்கும்.

செயல் கதையைச் செலுத்தும் கதை இல்லையேல் திரைக்கதை இல்லை. இந்த இரண்டாம் அங்கத்தின் நடுவே ஒரு திருப்பம் இருக்கும். இந்தியச் சினிமாவில் “இண்டர்வெல் ப்ளாக்” என்பார்கள். இந்த இடைவேளையில் கதையில் ஒன்றியிருப்பவர்களுக்கு ஒரு வெட்டு ஏற்படுவதால் செயற்கையாக ஒரு பரபரப்பையும் ஒரு சஸ்பென்ஸையும் வைப்பது வழக்கமாகிவிட்டது. டாய்லெட் போயிருக்கிறவர்கள் திரும்பி வர வேண்டும். இதனால் இந்தி, தமிழ் சினிமா எதை எடுத்தாலும் இடைவேளையில் ஒரு கொக்கி இருக்கவே இருக்கும். உதாரணமாக “முதல்வன்” படத்தில் ஒருநாள் முதல்வன் பலநாள் முதல்வரைக் கைது செய்யும்போது இண்டர்வெல் வந்தது. “ரோஜா”வில் அரவிந்தசாமி தீவிரவாதிகளால் கடத்திச் செல்லப்பட்ட போது இண்டர்வெல் வந்தது. “கண்டுகொண்டேன் கண்டுகொண்டே” னில் அந்தப் பெண்கள் சொத்தையெல்லாம் இழந்து சென்னைக்குப் புறப்படும்போது இண்டர்வெல் வந்தது.

இந்தியச் சினிமாவை இரண்டு சினிமாவாகப் பார்க்கிறவர்கள் உண்டு. அல்லது மூன்று அங்கத்துக்குப் பதில் இரண்டு அங்கச் சினிமாவாகப் பார்க்கும் வழக்கமும் உண்டு. இருந்தும் ஹாலிவுட்டின் இந்த ஆதார மூன்று அங்க அமைப்பைப் பல வெற்றிப்படங்களில் பார்க்கலாம். அதை நம் தேவைகளுக்கு ஏற்பத் திருத்திக்கொள்வதில் தப்பில்லை. மூன்று அங்க அமைப்பை ஒரு கோட்டுச் சித்திரமாக அமைத்தால் இப்படி இருக்கும்.

இடைவேளைத் திருப்பம்

30 பக்கங்கள்	60 பக்கங்கள்	30 பக்கங்கள்
முதல் அங்கம்	இரண்டாம் அங்கம்	மூன்றாம் அங்கம்
அறிமுகம்	திருப்பத்தின் விளைவு	களைமாக்ஸ்
முதல் திருப்பம்	இரண்டாவது திருப்பம்	

இப்போது இந்த மூன்று அங்கங்களையும் கொஞ்சம் உன்னிப்பாகப் பார்க்கலாம்.

முதல் அங்கத்தில் கதைக்கு முக்கியமானவர்கள் அத்தனை பேரையும் அறிமுகம் செய்வது அவசியம். கடைசிக் காட்சியில் புதுசாக ஒரு போலீஸ்காரரோ செத்துப்போனதாக நினைத்த மாமாவோ வந்து கதையைத் தீர்த்துவைப்பது தப்பான காரியம். கதையில் பேசப் போகிறவர்கள் அத்தனை பேரையும் முதல் அங்கத்தின் முப்பதாம் பக்கத்தில் அறிமுகப்படுத்திவிடுவது நல்ல சினிமாவுக்கு அடையாளம்.

கதையின் ஆதாரக் கவலை என்ன என்பதையும் முதல் அங்கத்தில் சொல்லவேண்டியது முக்கியம். கதைமாந்தர்க்கிடையே என்ன உறவு முறைகள் என்பதையும் குழப்பமில்லாமல் சொல்ல வேண்டும். முதல் அங்கத்தின் இறுதியில் கதையின் முக்கிய முரண்பாட்டைத் துவக்கி வைக்க ஒரு சம்பவம் தேவைப்படும். இதை ிடழவ ிழவை அல்லது லைவைபை லைனைநவை என்பார்கள்.

கதைமாந்தர்கள் யார்? கதை எதைப் பற்றி? கதையை நடத்தப் போகும் ஆதாரமான திருப்பம் என்ன? இவை மூன்றும் முதல் பகுதியில் இருக்க வேண்டும். உதாரணமாக “ரோஜா“ போன்ற படத்தில் கதைமாந்தர்களான ரோஜா, அவளை மணக்கும் ரிஷி, அவனைக் கடத்தப்போகும் தீவிரவாதி மூவரும் அறிமுகமாகி விடுகிறார்கள். கதை எதைப் பற்றி என்பதை நேரடியாகச் சொல்லா விட்டாலும் ஆரம்பத்தில் காட்டிய காட்சியால் தீவிரவாதிகளால் ஏதோ பிரச்சினை வரப்போகிறது

என்பதை உணர்த்திலிடுகிறார். டைரக்டர். அதன் தொடர்பாகக் கதாநாயகன் ரிஷி காஷ்மீர் செல்வதற்கு ஒரு கட்டாயம் ஏற்படுகிறது.

இதுதான் முதல் அங்கத்தின் முடிவில் வைத்திருக்கும் plot point “முதல்வன்” (ஹிந்தியில் “நாயக்”) படத்தில் முதல் அங்கத்தில் கதாநாயகன். அவன் பெற்றோர்கள், நண்பன், அவன் காதலி, மாநில முதல்வர் அனைவரும் அறிமுகமாகிறார்கள். கதாநாயகனுக்குத் தற்செயலாக மாநில முதல்வரைப் பேட்டி காணும் வாய்ப்புக் கிடைக்கிறது. இதுதான் கதையின் முதல் ஹைவைபெ ஹைனைநவெ.

முதல் அங்கத்தின் இறுதியில் வைக்கப்படும் இந்தத் திருப்பம்தான் கதையின் நிஜமான ஆரம்பம், இந்தச் சம்பவத்துக்குத் தூண்டுகோலாக அமைவது அந்தப் பஸ் நிறுத்தமும் “பந்த்” காட்சிகளும். கதையை நேர்ப்படுத்திச் செல்லும் இந்தச் சம்பவங்களை ிஹைொ என்று சொல்வார்கள். இவை ஒவ்வொரு அங்கத்திலும் இருக்கும். கதை தொய்வடையும்போது இழுத்துப் பிடிப்பதுபோல.

திருப்பத்தின் விளைவாகக் கதையின் பிரதான முரண்பாடு வெளிப்படும். கதாநாயகன் அடைய விரும்பும் விஷயங்களும் அதற்கு இடையூறுகளும் தடங்கல்களும் ஏற்படும். இது இரண்டாம் அங்கத்தை முழுவதும் ஆக்கிரமிக்கும். “ரோஜா” படத்தில் கதாநாயகன் தன் கடமையைச் செய்ய விரும்புகிறான். அது தீவிரவாதிகளின் செய்தியின் ரகசியத்தை அறிந்துகொள்வதே. அதை அடைய முடியாமல், கதாநாயகி ரோஜா கணவனை அடைய முடியாமல், அவன் கடத்தப்படுகிறான்.

“முதல்வ”னில் கதாநாயகன் தன் காதலியை அடைய விரும்புகிறான். அதற்கான காரியங்கள் செய்ய முடியாமல் அரசாங்க வேலை குறுக்கிடுகிறது. அவனுடைய தற்செயலான புகழ் பரவி அரசியல் அவனைத் தேடுகிறது. காதலியை அடைவதைத் தடுக்கிறது. இது இரண்டாம் அங்கத்தின் முரண்பாடு.

இரண்டாம் அங்கத்தின் பாதியில் ஒரு கொக்கி சஸ்பென்ஸ் இருக்க வேண்டும் என்று சொன்னோம். “ரோஜா”வில் கதாநாயகன் கடத்தப்படுவதும்

“முதல்வ”னில் ஒருநாள் முதல்வன் பலநாள் முதல்வரைக் கைது செய்வதும் என்று சொன்னோம். இரண்டாவது அங்கம் சுமார் 60 பக்கத்திற்குள் இருப்பது நல்லது. இதுதான் கதையின் உடம்பு.

முன்றாம் அங்கத்தைத் தீர்வுகாணும் அங்கமாகத்தான் சுருத வேண்டும். கதாநாயகன் தன் குறிக்கோளை அடைந்தானா என்பதற்குச் சரியான தெளிவான பதில் சொல்வதே முன்றாம் அங்கம். இதில் குழப்பமே இருக்கக்கூடாது. மேலும் இத்தனை நேரம் உங்கள் கதையைப் பார்த்தவருக்கு ஒரு மனநிறைவு ஏற்பட வேண்டும். மணி ரத்னத்தின் மிக அருமையாக எடுக்கப்பட்ட “உயிரே” தில் ஸே) கமலஹாசனின் “ஹே ராம்” போன்ற திரைப்படங்கள் வெற்றிகரமாக ஓடாததற்குக் காரணம் இதுதான். முடிவில் நிறைவு இல்லாமை. “உயிரே”யில் இரண்டு பேருமே “பாம்” வெடித்துச் செத்துப்போனதும், “ஹே ராமி”ல் காந்தியைக் கொல்ல நினைத்து படம் முழுக்க அதற்காக ஒரு தீவிரவாதிபோலத் தயார் நிலையில் இருந்துவிட்டு, பெண்டாட்டி குடும்பத்தையெல்லாம் துறந்து கடைசியில் காந்தியைக் கொல்லாமல் திரும்பி வந்ததும்.

முடிவு என்ன என்ற சந்தேகம் இருந்தாலும் படம் நிராகரிக்கப்படும்.

எனவே முடிவை ஆரம்பத்திலேயே தீர்மானித்து அதை நோக்கி எழுதப்பட்ட திரைக்கதைகள் வெற்றி பெறும். அதே சமயம் முடிவில் ஒரு எதிர்பாராத தன்மை இருந்தால் கதையின் சுவாரஸ்யம் அதிகமாகும். “கண்ணெதிரே தோன்றினாள்” திரைப்படத்தில் இந்த “சர்ப்ரைஸ்” இருக்கிறது. அக்காவின் திருட்டுக் கல்யாணத்தினால் மிகவும் வருத்தமுற்ற அண்ணன் கோபிப்பான் என்று கதாநாயகியும் நண்பன் கோபிப்பான் என்று கதாநாயகனும் தங்கள் காதலை வெளிப்படுத்தாமல் ஒளித்துவைக்க அது கதாநாயகியின் தற்கொலை முயற்சிவரை சென்றுவிட இறுதியில் அண்ணன், “என்னிடம் சொல்லாமலிருந்தது தப்பு. நட்பு வேறு, துரோகம் வேறு” என்று யதார்த்தமாகப் பேசும்போது மேகம் விலகின வானம்போல கதை சட்டென்று பளிச்சென்று முடிந்து பார்வையாளர்களுக்கு மன நிறைவு தந்ததால் அந்தப் படம் வெற்றிகரமாக ஓடியது.

இந்த மனநிறைவு முக்கியம். இது இல்லையேல் எவ்வளவு திறமையாக எடுக்கப்பட்டாலும் படம் நிராகரிக்கப்படும். சந்தோஷ மாகத்தான் முடியவேண்டும் என்று கட்டாயம் இல்லை. படத்தில் கேட்கப்பட்ட கேள்விகள் அனைத்துக்கும் நிறைவான விடை கொடுத்த பின் முடிய வேண்டும். இதுபற்றி விரிவாகப் பின்வரும் பகுதி ஒன்றில் பேசுவோம்.

வெற்றிகரமாக ஓடிய எந்தப் படத்தை எடுத்து அலசிப் பார்த்தாலும் ஆதாரமாக இந்த ஸ்ட்ரக்சர் - ஆரம்பம், நடு, முடிவு - இருந்தே தீரும். மனித வாழ்வில், ஏன் பிரபஞ்சத்தில் எதற்குமே இந்த அமைப்பு உண்டு.)

கதை மூலங்கள்- காட்சிப்படுத்துதல்

திரைக்கதையில் வசனம், ஓசை, பின்னணி இசை,சம்பவம் இவை எல்லாவற்றையும் பயன்படுத்த வேண்டும் என்று சொன்னோம். இவை அனைத்தும் ஒத்துழைத்து ஒவ்வொரு காட்சியிலும், முடிந்தால் ஒவ்வொரு ஃப்ரேமிலும் கதையை மெல்ல நகர்த்திச் செல்லும் உத்தியை இந்த அத்தியாயத்தில் பார்க்கலாம்.

உங்களில் பலர் கார்ட்டூன் சித்திரம் பார்த்திருப்பீர்கள். குறிப்பாக மதன், ஆர்.கே.லக்ஷ்மண் போன்றவர்களின் சித்திரங்கள். அதை உன்னிப்பாகப் பார்ப்பது ஒரு நல்ல ஆரம்பம். அதில் ஒரு களம் இருக்கிறது. “ப்ராப்” இருக்கும். கதாபாத்திரத்தின் முகபாவம் உள்ளது. அதனுடன் கீழே ஒரு வரி உரையாடல் உரையாடலை மட்டும் படித்தால் புரியாது. படத்தை மட்டும் பார்த்தால் புரியாது. இரண்டையும் சேர்த்தால்தான் ரசிக்க முடியும்.

கதைக்களம், கதைமாந்தர், குணாதிசயம், வசனம் இவை அனைத்தும் சேர்ந்து ஒரு கார்ட்டூனை உருவாக்குகின்றன. செய்தி தரும் உத்திகள் சினிமாவில் பல உள்ளன. ஒரு பெரிய வீட்டைக் காட்டினால் கதாநாயகன் பணக்காரன் என்று அறிகிறோம். ஒரு வீடு கருகிச் சிதிலமாக இருப்பதைக் காட்டினால் வீடு எரிந்துபோயிருக்கிறது. யாருக்கோ பெரும் இழப்பு என்பது புரியும். அதில் ஒருவன் எதையோ தேடிக்கொண்டிருந்தால் அது அவன் வீடு அல்லது நண்பன் வீடு என்பது

தெரியவரும். இவ்வாறு காட்சி, பேச்சு, பொருள்கள் இவைகளின் தொகுப்பு சினிமா பார்ப்பவருக்கு அதிகப்படியான தகவல் கொடுக்கும். கொடுக்க வேண்டும்.

ஒரு சினிமாக்கதை என்பது படிப்படியாக இவ்வாறான தகவல்களைத் தொகுத்து அளிப்பதே. வீடு எரிந்துபோனதைக் காட்டியவுடன் அந்த சினிமாவைப் பொறுத்தவரை அந்தச் செய்தி சாசுவதமாகிறது. கதாநாயகன் வீடு எரிந்துபோனதைத் தொடர்ந்து அவன் பல காரியங்கள் செய்யலாம். கடன் வாங்கலாம். பழி வாங்கலாம். இன்கூரன்ஸ் வாங்கலாம் எப்படிக் முதலில் கொடுத்த வீடு எரிந்துபோனது“ என்னும் தகவல் மாறப்போவதில்லை. எனவே அடிப்படைத் தகவலின் மேல் கூடுதல் தகவல்களைச் சேர்த்து அளிக்கிறோம். இப்படி அதிகப்படியாக அளிக்கும் தகவல் முன்பே கொடுத்த தகவலை ஊர்ஜிதப்படுத்தலாம் அல்லது மாற்றலாம். அல்லது ரத்து செய்யலாம்.

உதாரணமாக ஒருவன் ஏர்போர்ட் போக வேண்டும் என்கிற தகவல் முதலில் ஏதோ ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் சொல்லப்பட்டுவிட்டால் அடுத்த காட்சியில் ஒரு காரில் ஏறிக்கொண்டால் ஏர்போர்ட் போகிறான் என்பதுதான் உணரப்படும். அல்லது விமான நிலைய வளாகத்தில் கார் நுழைவதைக் காட்டினாலே அவன்தான் பயணப்படப்போகிறான் என்பதை உடனே புரிந்துகொள்வோம்.

இவ்வாறு சினிமாவின் பல சாத்தியங்களைப் பயன்படுத்திச் சுருக்கமாக, நெருக்கமாகக் கதையைச் செலுத்துவதே திரைக்கதையின் தந்திரம். சுருக்கமாக என்றால் ரொம்பச் சுருக்கமாகச் சொன்னால் விளம்பரப்படம்போல ஆகிவிடும். சில விஷயங்களை ஒரு தடவைக்கு இரண்டு தடவை சொல்ல வேண்டியிருக்கும். அப்போது, சொன்னதையே சொல்லாமல் வேறு வேறு சந்தர்ப்பங்களில் வேறு விதங்களில் அதைச் சொல்வது சினிமா உத்தி. நீங்கள் சில படங்களில் பார்த்திருக்கலாம். ஒரு கதாபாத்திரம் ஒரு வசனத்தையே படம் பூரா திரும்பத் திரும்பச் சொல்வதை இது எரிச்சலூட்டும் மோசமான உத்தி. எப்போது பார்த்தாலும் “நான் கெட்டவன், எனக்குக் கோபம் வந்தால் நான் வேறு ஆள்“ போன்ற திரும்பத் திரும்பச் சொல்லும் இம்மாதிரியான உத்திகளை சநிநவவைழை எண்பார்கள். இது கூடாது. ஆனால்

னரிடையவழை என்னும் உத்தி உண்டு. சொன்ன விஷயத்தை வேறு வடிவில், வேறு சூழ்நிலையில் மறுபடி சொல்வது. இதைத் திரைக்கதையில் பயன்படுத்தலாம். சில சமயம் பயன்படுத்த வேண்டியிருக்கும்.

ஒரு திரைப்படம் என்பது இரண்டு இரண்டரை மணிநேரமிருட்டுக்குள் உட்கார்ந்துகொண்டு கவனிக்கும் ஒரு சின்னச் சிறைவாசம்தான். இதில் பார்வையாளர்கள் பார்த்ததை எல்லாம் ஞாபகம் வைத்துக்கொள்வார்கள் என்று எதிர்பார்க்க முடியாது. சில விஷயங்கள் கவனக் குறைவினாலும், கவனக் கலைப்பினாலும், களைப்பினாலும், இரைச்சலாலும், லேட்டாக வருவதாலும் பல காரணங்களால் மனதில் பதிந்திருக்காது. இதனால் கதைக்கு முக்கியமான சில விஷயங்களைக் கதையில் அடிக்கடி ஞாபகப்படுத்துவது நல்ல உத்தி. அதற்காக ஒரே காட்சியைத் திரும்பத் திரும்பக்காட்டினால் கதை நேரம் விரயமாகிப் போர் அடிக்கும். ஆனால் அதை வெவ்வேறு சூழ்நிலையில் வெவ்வேறு விதமாகக் காட்டுவது நல்ல உத்தி.

எதைத் திரும்பக் காட்டுவது, எப்படிக் காட்டுவது இரண்டும் முக்கியம். உதாரணமாக ஒருவன் கெட்டவன், மூர்க்கன் என்றால் அந்தக் குணத்தைத் தக்க சமயத்தில் நினைவூட்டுவது கதைக்கு ஓர் அழுத்தம் கொடுக்கும். அவனுடைய சாது மனைவி ஏதோ ஒரு சின்னச் சலுகையை அவனிடம் கேட்குமுன் அவனது மூர்க்கத்தனத்தை நினைவுபடுத்தலாம். இதனால் “இவன்கிட்ட இப்ப போய் கேக்கறியே, இருக்கு உனக்கு” என்று அவள் மேல் அனுதாபமும் கதையில் பார்வையாளர் பங்கும் கிடைக்கும். அதேபோல் நினைவூட்ட வேண்டிய எளிய விஷயங்கள் பல இருக்கலாம். கதாநாயகனின் ஏழ்மை, கதாநாயகியின் செல்வச் சிறப்பு, குழந்தைத்தனம் போன்ற வற்றை அடிக்கடி நினைவூட்டுவதில் தப்பில்லை. ஆனால் வெவ்வேறு விதமாகச் செய்ய வேண்டும்.

சில சமயம் தகவல்களை அடிக்கோடிட்டுக் காட்டுவதற்காகத் திருப்பிச் சொல்ல வேண்டியிருக்கும். அப்பா ரொம்பப் பணக்காரர் என்று ஒருமுறை வசனத்தில் சொல்லியிருக்கலாம். அடுத்தமுறை அந்த அப்பாவைக் காட்டும்போது அவர் பணக்காரர்

என்பதற்கான அடையாளங்களைக் காட்ட வேண்டும். ஒரு பெரிய மாளிகை வாசலிலிருந்து அவள் காரில் ஏறிக்கொள்ளலாம். மாறாக அந்த அப்பா அடுத்த காட்சியில் பஸ்ஸில் போவதாகக் காட்டினால், என்ன இவன் குழப்பறான். பணக்காரங்கறான், பஸ்ல வரான்“ என்று பார்வையாளர்கள் யோசிக்கும்போது கதையைக் கோட்டை விடுவார்கள். ஊழ்ளெளைவநெலக்காகத் திரும்பச் சொல்லும் அவசியம் ஏற்படும்.

ஆனால் இதை மோசமாகவும் பயன்படுத்த முடியும். மாடியிலிருந்து விழுந்து படுகாயமாகியிருப்பவனை “விழுந்திட்டிங்களா“ என்றோ சொட்டச் சொட்ட வருபவனை “நனைஞ்சிட்டிங்களா“ என்று கேட்பதுபோல. இந்தத் தப்பைப் பல திரைவசனகர்த்தாக்கள் செய்கிறார்கள். ஒருவன் ஓடி வருவான், அவனை “ஏன் இப்படி தலை தெறிக்க ஓடி வரிங்க?“ என்று சினிமாவில் கேட்பது தப்பு. ஒரு ரேடியோ நாடகத்தில் வேண்டுமெனில் கேட்கலாம். அவன் ஓடி வருவதை விஷ வலாகக் காட்டியபின் “என்ன ஆச்சு?“ என்கிற எளிய கேள்வியே போதுமானது.

சீன்

சீன் என்கிற வார்த்தைக்குத் தமிழில் தனிப் பட்ட அர்த்தம் உண்டு. ஒரு நாடகத்தில் திரைபோட்டோ விளக்கணத்தோ சீன் பிரிப்பார்கள். சினிமாவில் சீன் அல்லது காட்சி என்பது கதையின் ஒரு பகுதி அதில் கதை நகர வேண்டும்.

ஒரு நாடகத்தில் மிஞ்சி மிஞ்சிப் போனால் அஞ்சு அல்லது ஆறு சீன் இருக்கும். சினிமாவில் நாற்பது ஐம்பது சீன்கள் இருப்பது சாதாரணம். சினிமாவில் சீன் என்பது இரண்டு வகைப்பட்டது. இடம் மாறும்போது சீன் மாறுகிறது. காலம் மாறும்போதும் சீன் மாறுகிறது.

முதலில் இடம் மாறுவதைப் பற்றிப் பேசலாம்.

சினிமாவில் காமிரா உலகில் எங்கு வேண்டுமானாலும் செல்லலாம். எந்தவிதத் தாமதமுமின்றி சினிமாவின் சீனை முதலில் இந்தியாவிலும் அடுத்தது

அமெரிக்காவிலும் வைக்கலாம். முதல் சீன் ஏரோப்ளேனிலும் அடுத்தது வீட்டிலும் வைக்கலாம், ஏன் சுரங்கத்தில்கூட வைக்கலாம்.

இந்தச் சுதந்திரத்தைக் கண்டமேனிக்குப் பயன்படுத்தக்கூடாது. எங்கெங்கே கதை நடக்கிறதோ அங்கெல்லாம் போகலாம். பொருத்த மாகத் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும். சும்மா காட்ட வேண்டுமே என்பதற் காகக் கதையைக் கோவாவுக்கு அலையவைக்கக்கூடாது.

கதை நடக்கும் இடம் கதைக்கு உதவ வேண்டும். இதற்குப் பல உதாரணங்கள் கொடுக்கலாம்.

ஆஸ்பத்திரி, அலுவலகம், குறுகலான சந்து, பெரிய கடைத் தெரு, ஒரு பொருட்காட்சிச் சாலை, சிறை, திருவிழா, ரெஸ்டாரண்ட் இவையெல்லாம் கதைக்கு உபயோகப்படும் இடங்கள். இவைகள் கதையின் தொனியையும் பாதிக்கக்கூடியவை.

ஓர் உதாரணம் பார்க்கலாம்.

ஒரு தகப்பனிடம் “உன் மகள் உன் விரோதியின் மகனுடன் ஓடிப் போய்விட்டாள்” என்று தகவல் தரவேண்டியிருக்கிறது. இந்த சீனை எங்கு வைப்பது? தகப்பனின் அலுவலகத்தில் வைத்தால் அதன் உணர்ச்சியுடன் சம்பந்தமில்லாமல் இருக்கும். மாறாக தகப்பனின் வீட்டில் வைத்தால் காட்சி வலுப்பெறும். காரணம் அதே வீட்டில்தான் அவள் வாழ்ந்தவள். அவள் போட்டோக்களைக் காட்டலாம். அவள் விட்டுச்சென்ற வீட்டை, தற்போதைய வெறுமையைக் காட்டலாம்.

“முதல்வன்” படத்தில் ஒரு சீன். ஒரு நாளைக்கு முதல்வனாக நியமிக்கப்பட்டிருக்கும் கதாநாயகன் மக்களிடமிருந்து தொலைபேசியில் வரும் புகார்களை வாங்கிக்கொண்டு உடனே அவைகளை நிவர்த்திக்க ஏற்பாடு செய்கிறான். இந்த சீனை டைரக்டர் ஓர் அலுவலகத்தில் வைத்திருந்தால், இதன் அழுத்தம் குறைந்திருக்கும். மாறாக மேம்பாலத் தருகே போக்குவரத்தின் நடுவே மேசை போட்டு மக்களிடையே தெருவில் தற்காலிகமாக டெலிபோன்களை அமைத்துத் திறந்தவெளியில் மக்கள் முன்னிலையில் வைத்தது அந்த சீனின் தாக்கத்தைப்

பன்மடங்கு அதிகப்படுத்தியது. திரைக்கதை அமைக்கும்போது சீனை எந்த இடத்தில் வைக்க வேண்டும் என்பதையும் யோசித்து எழுதினால் டைரக்டருக்கு உதவியாக இருக்கும்.

காலம்

சீன் நிகழும் காலமும் முக்கியமானது. இடம் மாறாமல் இருந்தாலும் காலம் மாறும். அதைத் திரைக்கதை எழுத்தாளர் உணர வேண்டும். பயன்படுத்த வேண்டும்.

ஒரே சமயத்தில் பல இடங்கள் மாறலாம். அதையும் உணர வேண்டும். திரைக்கதையில் காலம் ஒரு திசையில் சென்றுகொண்டே யிருக்கிறது. ஒரு நாவல் என்றால் சில தினங்களுக்கு முன், பல வருடங்களுக்குப் பிறகு என்று எழுதலாம். திரையில் அதைக் காட்டி .:பள்ளாஷ்பேக், .:பள்ளாஷ் .:பார்வர்டு போன்ற உத்திகளைச் சற்று எச்சரிக்கையாகப் பயன்படுத்த வேண்டும்.

சினிமா பார்ப்பவர்களைக் குழப்பக்கூடாது என்பது ஒரு முக்கியமான விதி. முடிந்தால் .:பள்ளாஷ்பேக்கைத் தவிர்க்கவும். தவிர்க்கவே முடியவில்லை என்றால் அதன் எண்ணிக்கையைக் குறைக்கவும்.

.:பள்ளாஷ்பேக்கின் முதல் குறை இது. பார்ப்பவரின் ஞாபகசக்தியைப்படுத்தும். “கதையை இந்த இடத்தில் விட்டிருக்கிறான்” என்று ஞாபகம் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும்.

ஒரு கதையின் காலம் என்பது வரையறையில்லாதது. இரண்டு மணி நேரம் தொடர்ந்து நடப்பதை இரண்டு மணி நேரத்தில் காட்டலாம் அல்லது இருபது வருஷக் கதையை இரண்டு மணி நேரத்தில் காட்டலாம்.

இதில் சிக்கல் என்ன?

கதாபாத்திரங்களின் மனநிலைகளும் படம் பார்ப்பவர்களின் மனநிலைகளும் முரண்படும்.

உதாரணமாக ஒரு கணவனும் மனைவியும் சண்டைபோடுவதாக ஒரு காட்சி வைக்கிறோம். அதற்கு அடுத்த காட்சி மறுதினம் நடப்பது என்றால் அந்தச்

சண்டையின் ஞாபகமும் கோபமும் இன்னும் மிச்சமிருக்கும். மாறாக அடுத்த காட்சி ஒரு வருடம் கழித்து என்றால் அந்தச் சண்டையின் தாக்கம் மிகவும் குறைந்து, இதுக்குப்போய் சண்டைபோட்டோமா என்கிற மனநிலைகூட வந்திருக்கும். பார்வையாளனைப் பொறுத்தவரை இரண்டுமே அடுத்தடுத்த காட்சிகள். முதல் காட்சியின் தாக்கம் அவன் மனதில் பசுமையாக இருக்கும்போது கதாபாத்திரத்தின் மனதில் அது குறைந்து விடுகிறது. இந்த முரண்பாட்டைத் திறமையாகச் சமாளிக்க வேண்டும்.

பத்து மணி நேரத்திலிருந்து இரண்டு மணி நேரத்தைத் தேர்ந்தெடுத்துக் காட்டுகிறீர்களா, இல்லை பத்து வருடத்திலிருந்து இரண்டு மணி நேரங்களைக் காட்டுகிறீர்களா? சாதாரணமாக சினிமாவில் சில மாதங்களாவது ஆண்டுகளாவது காட்டப்படுவது வழக்கம்.

சினிமாவின் அமைப்பில் சில சம்பிரதாயங்கள் உள்ளன. பகல் நேரங்கள் அலுவலகப் பணி புரிவதற்கும் மற்ற தின காரியங்களைச் செய்யவும் உரித்தானவை. மாலை நேரங்கள் உல்லாசத்திற்காக. விருந்தினரைச் சந்திப்பதற்காக. இரவு தூங்க, சல்லாபிக்க. இது எல்லோருக்கும் பொது.

இந்தச் சம்பிரதாயத்தை மீறினால் கதையில் சுவாரஸ்யம் அதிகமாகும். உதாரணமாக ஒருவன் இரவில் தூங்குவதைக் காட்டுவது நார்மல். பகலில் தூங்குவதைக் காட்டினால் அது முரண்பாடு. இதற்குக் காரணம் அவன் சோம்பேறியாக இருக்கலாம். அல்லது நைட் ஷிப்டாக இருக்கலாம். அல்லது ராத்திரி அவனைத் தூங்க விடாமல் யாரோ ஏதோ தடுத்திருக்கிறார்கள் என்று சொல்லலாம்.

ஆபிசில் வீற்றிருக்கும் ஒரு டைப்பிஸ்டைப் பகல் நேரத்தில் காட்டினால் விபரீதமில்லை. அதே பெண் தனியாக இரவில் ஆபிசில் வீற்றிருந்தால் ஏதோ தப்பு நிகழ்ந்திருக்கிறது அல்லது நிகழப்போகிறது என்று அர்த்தம்.

ஒரு தகவலை ஒருவரிடம் சொல்லப் பகல் நேரத்தில் கதவைத் தட்டினால் பெரிசாக எதும் இல்லை. இரவில் கதவைத் தட்டினால் சொல்வதில் ஏதோ கெட்ட செய்தியோ அபாயமோ இருக்கிறது என்பது சுலபமாகப் புரியும்.

பகலையும் இரவையும் கதைக்கேற்றவாறு பயன்படுத்த வேண்டும். தமிழ் சினிமாவில் பகலா இரவா என்பதை அறுதியிட்டுக் குறிப்பாகம் டைரக்டர்கள் அதிகம் முனைவதில்லை. ஒரே காட்சி குறிப்பாகப் பாட்டுகள் பாதி பகலிலும் பாதி இரவிலும் காட்டுவதைப் பார்த்திருக்கிறோம். இது வீணடிக்கப்பட்ட சொத்து என்று சொல்ல வேண்டும்.

எந்தச் செயலுக்கும் ஒரு காலம் இருக்கிறது. கால இடைவெளி இருக்கிறது. ஒரு சாதனைக்குக் காலம் இருக்கிறது. இட்லி வைத்தால் அது வேகக் கொஞ்ச நேரமாகும். அதுபோல சினிமாவில் ஒரு கெட்டில் கொதிப்பதைக் காட்டினாலோ பால் பொங்குவதைக் காட்டினாலோ அது வைத்து ஐந்து நிமிஷம் ஆகிவிட்டது என்பதை மறைமுகமாகச் சொல்கிறோம்.

எந்த சினிமாவிலும் ஒரு நிகழ்ச்சி நிகழக் கால இடைவெளி வேண்டும் என்பது கட்டாயம்.

நிகழ்ச்சிகளுக்குக் காலக் கெடுவும் இருக்கும். உதாரணமாக, பெண்ணுக்குத் தாலி கட்டுவதற்குள் காதலன் திரும்பி வர வேண்டும்.ரயில் புறப்படுவதற்குள் கதாநாயகி ஓடி வர வேண்டும். குண்டு வெடிப்பதற்குள் கதாநாயகன் அதை எடுத்துவிட வேண்டும். காலக் கெடு என்பது சினிமாவில் அதிகம் பயன்படுத்தப்படும் உத்தி.

சினிமாவின் நிகழ்காலம் நிஜவாழ்வின் நிகழ்காலத்திலிருந்து வேறுபட்டது. ஒரு சீனுக்கும் அடுத்த சீனுக்கும் உள்ள கால இடைவெளி சமச்சீராக இருந்தால் நல்லது. இது எப்போதுமே சாத்தியமில்லை. முதல் சீன் இன்று, அடுத்த சீன் மறுநாள், அதற்கடுத்த சீன் அடுத்த வாரம். அதற்கடுத்து ஒரு வருஷம் கழித்து. இப்படி கதையின் தேவைக்கேற்ப அமைக்க வேண்டியிருக்கும். இதைக் கூடிய மட்டில் சீர்ப்படுத்தினால் அழகாக இருக்கும் என்று சினிமா வல்லுனர்கள் சொல்கிறார்கள். ஆனால் இதைப் பற்றிய ப்ரக்ஞையே இல்லாமல் பல சினிமாக்கள் எடுக்கப்படுவதுதான் அடிக்கடி பார்ப்பது.

ஒரு மனிதனுடைய வாழ்நாளை எடுத்துக்கொண்டு அவன் வாழ்வின் சம்பவங்களின் இடைவேளைகளை நோக்கும்போது ஆரம்பத்தில் பல விஷயங்கள் அவனுக்கு நிகழ்கின்றன. பிறப்பு, முதல் பள்ளிப்பாடம், முதல் முழங்கால் சிராய்ப்பு, முதல் காதல். முதல் வேலை, திருமணம் என்று அதன்பின் முதல் குழந்தை. பிறகு நீளும் இடைவெளிகள். இறுதியில் இறப்பு. இம்மாதிரி வாழ்வே கொஞ்சம் முன்னுக்குப் பின் வேறுபட்டு இருக்கும்போது வாழ்வைச் சிறிய அளவில் சித்தரிக்கும் சினிமா ஒழுங்கான இடைவெளியுடன் இருக்க வேண்டும் என்று எதிர்பார்ப்பது தப்பு. இருந்தும் இதில் ஓர் ஒழுங்கு. ியவவநசெ இருந்தால் நல்லது. ஓ என்பது சீன்கள் என்றால்

இப்படிக்க கந்தலாக இடைவெளிகள் இருப்பது நல்லதல்ல. ஓர் இரண்டரை மணி நேர சினிமாவுக்கு எழுபதிலிருந்து எண்பது சீன் இருந்தால் போதுமானது.

கதைமாந்தர்களும் பார்வையாளர்களும்

சென்ற அத்தியாயத்தில் எதைச் சொல்வது, எதை விடுவது, எதை ஒளித்துவைப்பது என்பது பற்றிப் பேசினோம். இவையெல்லாம் பார்வையாளனுக்குத் தரப்படும் தகவல்களைப் பற்றியது. இப்போது கதாபாத்திரங்களுக்கு என்ன என்ன தெரியவேண்டும், என்ன தெரியக்கூடாது என்பது பற்றிப் பேசுவோம். ஒரு தகவலை நாம் பார்வையாளர்களுக்கு முதலில் சொல்ல வேண்டுமா அல்லது கதாபாத்திரங்களுடன் சேர்ந்து சொல்ல வேண்டுமா என்பதைக் கதையின் போக்கை ஒட்டித் தீர்மானிக்க வேண்டும். பார்வையாளர்களுக்கு முன்பே தெரிவிப்பதில் கதையின் சம்பவங்களில் சுவாரஸ்யம் அதிகமாகும். உதாரணமாக ஒருவன் கொலைகாரன், கெட்டவன் என்பது பார்வையாளருக்கு முன்பே காட்டப்பட்டுவிட்டால், அதை அறியாமலேயே கதாநாயகி அவனுடன் சினிமா போகவோ, காரில் போகவோ சம்மதிக்கும்போது கதையில் பரபரப்பு அதிகமாகும். இதனால் பெரும்பாலான கதைகளில் பார்வையாளர்களுக்கு முன்பே தெரிவிக்கும் உத்தி அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்படும். இதில் உள்ள ஒரே சங்கடம், இந்தத் தகவலைக் கதாபாத்திரங்களுக்குத் தெரிவிக்க வேண்டிய அவசியம் வரும்போது கொஞ்சம் பேசிப்பேசிப் போர் அடிக்கும் சாத்தியம் உள்ளது. நமக்கு ஏற்கெனவே தெரிந்ததை

மறுபடி கதாபாத்திரத்துக்குச் சொல்ல வேண்டிய கட்டாயம். இதைச் சாமர்த்தியமாகத் திரைக்கதை அமைத்துச் சமாளிக்கலாம்.

கதாபாத்திரங்களுக்குத் தெரிந்திருந்து படம் பார்ப்பவர்களுக்குத் தெரியாது என்பதில் ஒரு கேள்வி தொக்கி நிற்பதால் அந்த விஷயத் தைக் கதை முடிவதற்குள் பார்வையாளர்களுக்குச் சொல்ல வேண்டும். சொன்ன பின், ஓ! இதனால்தான் அவன் அன்று கோபித்துக் கொண்டான், சண்டை போட்டான் என்று முன்னால் நடந்ததுக் கெல்லாம் காரணம் காட்ட வேண்டும். சில உதாரணங்கள் பார்ப்போம்.

“டெஸ்பரடோ” என்ற படத்தில் பாதியிலேயே கதாநாயகன் (அண்டோனியோ பெண்டாரஸ்) வில்லனை மிகச் சுலபமாகக் கொன்றுவிடக்கூடிய சூழ்நிலை உருவாகிறது. அவனைத் தன் துப்பாக்கியின் குறியில்வைத்து டெலஸ்கோப் வழியாகப் பார்த்து ட்ரிகரை அழுத்தப்போகும்போது வில்லன் திரும்புகிறான். அவன் முகத்தைக் கதாநாயகன் பார்க்கிறான். சுடுவதில்லை.

கதாநாயகி “ஏன் சுடவில்லை, ஏன் தயங்குகிறாய்?” என்று

கேட்கிறாள். கதையின் களைமாக்ஸ் காட்சியில்தான் காரணம் நமக்குத் தெரிகிறது. வில்லன் கதாநாயகனின் அண்ணன்.

இது பார்வையாளனுக்குத் தாமதமாகத் தகவல் தருவதற்கு ஓர் உதாரணம்.

பார்வையாளருக்குக் கதாபாத்திரங்களுக்கு முன்பே தகவல் தருவதில் நகைச்சுவைக் காட்சிகளுக்கான சாத்தியம் உண்டு. பலவித ஆள்மாறாட்டங்கள், குழப்பங்கள் இவையெல்லாம் பார்வையாளருக்கு முன்பே தெரிந்திருந்தால்தான் பயன்படும். உதாரணமாகக் “கண்டு கொண்டேன் கண்டுகொண்டேன்” படத்தில் தபுவைப் பெண் பார்க்க மாப்பிள்ளை வரப்போவதை எதிர்பார்க்கிறார்கள். கதவு தட்டப்பட அஜித் நிற்கிறார். அவர் ஒரு அசிஸ்டண்ட் டைரக்டர். ஷூட்டிங்குக்கு அனுமதி கேட்க வந்திருக்கிறார். இது நமக்குத் தெரியும். கதைமாந்தர்களான தபுவக்கும் ஸ்ரீவித்யாவுக்கும் தெரியாது. இவரைத்தான் மாப்பிள்ளை என்று எண்ணிக்கொண்டு வரவேற்கிறார் கள் . கொஞ்ச நேரம் அவர்கள் உரையாடலில் இவர்கள் கல்யா

ணத்தைப் பற்றியும் அவர் படப்பிடிப்பைப் பற்றியும் பேச, ஏற்படும் குழப்பம் சுவாரஸ்யமாகிறது. “ரேட் எவ்வளவு? ஒரு நைட்ல முடிச்சுருவோம்” என்றெல்லாம் அஜித் பேசும்போது திகைக்கிறார்கள்.

இது ஆடியன்ஸ் முன் தகவலுக்கு ஒரு நல்ல உதாரணம். பாரதி ராஜாவின் “சிகப்பு ரோஜாக்கள்” படத்தில் கமல்ஹாசன்தான் கொலை செய்கிறார் என்பது. ஆடியன்சுக்கு மட்டுமே தெரிவிக்கப்படுகிறது. அது கதாபாத்திரங்களுக்குத் தெரிவதில்லை. இதனால் பல சுவாரஸ்யமான சஸ்பென்ஸ் மிகுந்த காட்சிகளைப் பாரதிராஜாவால் அமைக்க முடிந்திருக்கிறது. நமக்குத் தெரிந்து கதாநாயகிக்குத் தெரியாததால் ஏற்படும் பதட்டம் கதையில் நம்மை ஒன்றிப்போக வைத்து நம்மால் கதாபாத்திரங்களுக்குத் தகவல் தர இயலாமையால் ஒரு புதிய பரிமாணம் கிடைக்கிறது.

எப்படியும் மொத்த தகவல்களையும் கதாபாத்திரங்களுக்கும் படம் முடிவதற்குள் பார்வையாளர்களுக்கும் கொடுத்தேயாக வேண்டும். எப்போது, யாருக்கு முதலில், யாருக்குப் பிறகு என்பதை டைரக்டருடன் கலந்தாலோசித்து தீர்மானிக்க வேண்டிய விஷயம். திரைக்கதை எழுதுவதின் மிகச் சாமர்த்தியமான பகுதி இதுதான் என்பேன்.

கே.விசுவநாத்தின் “சங்கராபரணம்” ஒரு நல்ல உதாரணம். அதில சாஸ்திரி சங்கீத வித்வான் மேடையில் கம்பீரமாகப் பாடிக் கொண்டிருப்பார். முதல் வரிசையில் அவர் சங்கீதத்தில் மோகம் கொண்ட கதாநாயகி உட்கார்ந்திருப்பாள். அருகில் அவள் அம்மா அவளுக்குப் பாட்டில் கவனமில்லை. தன் மகளின் கழுத்துச் சங்கிலி சரியாக இருக்கிறதா என்று பார்த்துக்கொண்டிருப்பாள். அப்போது ஒரு ஜமீன்தார் வருவார். அவரைத் தாய் வரவேற்று நாற்காலியை சப்தம் போட்டு இழுத்து உட்கார வைப்பாள். பாடிக் கொண்டிருக்கும் சாஸ்திரி கோபம் கொண்டு பாட்டை நிறுத்திவிட்டு எழுந்து போய் விடுவார். இது அருமையான திரைக்கதை அமைப்புக்கு உதாரணம். ஒரு வார்த்தை பேச்சு இல்லாமல் கதாநாயகிக்கு சங்கீதத்தில் ஆர்வம், அவள் தாய் அவள் அழகைப்

பயன்படுத்திச் சம்பாதிப்பதில் ஆர்வம் உள்ளவள், சங்கர சாஸ்திரி கோபக்காரர் என்று பல செய்திகள் ஒரு நிமிஷத்தில் காட்டப்பட்டுவிடுகிறது.

சங்கராபரணம் படத்தில் இவ்வாறு பல இடங்களில் visual narration க்கு உதாரணங்கள் இருக்கின்றன. பல இடங்களில் பேசிப் பேசியும் மாய்கிறார்கள்.

உதாரணம் : அதில் ஒரு வக்கீல் வருவார். அவரைச் சார்ந்து காமெடிக்காகக் கதைக்குச் சம்பந்தமில்லாத பல காட்சிகள் ஓடும்.

இது இந்திய சினிமாவின் சாபக்கேடுகளில் ஒன்று. தனியான காமெடி ட்ராக் இல்லையென்றால் படம் ஓடாது என்கிற டைரக்டரின் பத்திரமின்மையையே இது காட்டுகிறது. “சங்கராபரணம்” அற்புதமான சுருக்கமான காட்சிகளால்தான் வெற்றி பெற்றது. அதில் ஒரு பலாத்காரக் காட்சி வரும். கதாநாயகி மெய்மறந்து இசைத்தட்டில் பாட்டுக் கேட்டுக்கொண்டிருப்பாள். பின்னாலிருந்து அந்த ஜமீன்தார் வருவார். அவளைக் கவர்ந்து அணைத்துப் பலாத்காரமாக அடுத்த படுக்கை அறைக்குள் இட்டுச் செல்வான். காமிரா உள்ளே போகாது. அந்தக் கிராமபோன் தொடர்ந்து பாடும். இசைத்தட்டின் முடிவுக்கு வந்து நிரடித் தடுமாறும்.

உள்ளே அந்தப் பெண்ணின் தவிப்பைப்போல்.

திரைக்கதையில் விஷவலின் மகத்தான சக்தியை உணர இந்த ஒரு காட்சி நல்ல உதாரணம். ஒரு திரைக்கதை என்பது வேறுவிதமான கலைப் படைப்பு. இதன் சாத்தியங்கள் அதிகம். அவைகள் அனைத் தையும் ஒரு தேர்ந்த எழுத்தாளன் பயன்படுத்த வேண்டும். ஆனால் எச்சரிக்கையுடன். திரைக்கதை எங்கு வேண்டுமானாலும் செல்லலாம். ஆனால் எங்கே என்பதில் குழப்பம் இருக்கக்கூடாது. கடந்த காலத்தை ஃபளாஷ்பேக் மூலம் சொல்லலாம். இதிலும் குழப்பமிருக்கக் கூடாது. நிறையக் கதாபாத்திரங்களைக் காட்டலாம். அவர்களை மனதில் பதியக் காட்டுவது கஷ்டம். நிறையச் சம்பவங்களைக் காட்டலாம். அவற்றின் தாக்கத்தைக் காட்டுவது கஷ்டம் நிறையக் காட்சிகள் காட்டலாம். அவற்றை ஒட்டவைப்பது கஷ்டம்.

விஸ்தாரமாகக் கதை சொல்ல சில கட்டுப்பாடுகளும் தடைகளும் உள்ளன. முதல் தடை கதை நேரம். இரண்டு மணி நேரத்துக்குள் ஒரு வாழ்நாளையே காட்ட வேண்டியிருக்கலாம். இதனால் எதைக் காட்டுவது, எதை விடுவது என்பது முக்கியமான தீர்மானமாகி விடும்.

பல சந்தர்ப்பங்களில் டைரக்டர் இந்தக் குழப்பத்தில் இருக்கும் போது “எடுத்து வை. அப்புறம் எட்டி பண்ணும்போது பார்த்துக் கொள்ளலாம்” என்பார். இது ஒரு திரைப்படத்தில் அதிக விரயமான விஷயம். நிறைய எழுதலாம், நிறைய எடுக்கக்கூடாது.

கதை

திரை எதை வைத்துக் கதை சொல்கிறது என்பது உங்களுக்கு இப்போது விளங்கியிருக்கும். எப்படிச் சொல்வது, எதைச் சொல்வது என்பதை இனிப் பார்க்கலாம். எல்லோரிடமும் நல்ல கதை ஒன்றாவது இருக்கிறது. இல்லாதது அதை எப்படிச் சொல்வது என்கிற அறிவுதான். ஒரு வக்கீலையோ, டாக்டரையோ, ஐட்ஜையோ கேட்டுப்பார்த்தால் தெரியும், ஒரு ஆளிடமிருந்து நடந்தது என்ன என்பதைக் கேட்டு அறிவது எத்தனை கடினமான விஷயம் என்று. ஒரு சம்பவத்தையோ வியாதியையோ விவரிக்கும்போது மற்றவர் களுக்குப் புரியவைப்பதில்தான் பலருக்குச் சங்கடம்.

சின்ன உதாரணமான ஒரு ஜோக்கை எடுத்துக்கொண்டால், அதைச் சிரிக்கச் சிரிக்கச் சொல்ல முடியும். சிரிப்பே வராமல் சொல்லவும் முடியும். சொல்லும் விதத்திலேயே ஜோக்கைக் கொல்லும் விதமும் இருக்கிறது. கதை என்பது நடந்த சம்பவங்கள். கதை அமைப்பு என்பது அதைச் சொல்லும் விதம். கதையின் வடிவம்.

கதைக்கும் கதையைச் சொல்லும் விதத்துக்கும் குழப்பம்கூடாது. உதாரணமாக நம் எல்லோருக்கும் தெரிந்த ஒரு பஞ்சதந்திரக் கதையையோ விக்கிரமதித்தன் கதையையோ பலவிதங்களில் சொல்ல முடியும். சித்திரமாகச் சொல்ல முடியும். ஓர் நாடகமாக, இசை நாடகமாக, நடன நாடகமாக, திரைப்படமாக ஒவ்வொன்றுக்கும் அமைப்பு வேறாக இருக்க வேண்டும் அல்லவா? கதை ஒன்றுதான்.

இதைத்தான் கட்டமைப்பு “கன்ஸ்ட்ரக்ஷன்” என்கிறார்கள். கதை வேறு.

முதலில் கதையைப் பார்க்கலாம். யாராவது ஏதாவது செய்வதுதான் கதை... யார் செய்தார்கள் என்பதை விவரித்தால் குணச்சித்திரம். என்ன செய்தார் என்பதை விவரித்தால் அது நடைச்சித்திரம். ஆக்ஷன் செய்வது என்பதற்குத் தனி அடையாளம் கிடையாது. யாராவது செய்ய வேண்டும். அதற்கு யாராவது ஒரு கதாபாத்திரம் வேண்டும். கதாபாத்திரத்தை அவரது செயல் மூலம்தான் நம்மால் புரிந்துகொள்ள முடியும். ஒருவன் நல்ல டென்னிஸ் விளையாட்டுக் காரன் என்றால் ஒரு தடவையாவது அவன் டென்னிஸ் ஆடுவதைக் காட்டினால்தான் புரியும். அல்லது டென்னிஸ் டிராயராவது போட்டுக் கொள்ள வேண்டும். யாராவது ஏதாவது செய்தால்தான் யார் என்பது திரையில் புரியும். இதுபோல் யோசித்துப்பாருங்கள். கவிதை எழுதுபவனையோ, வயலின் வாசிப்பவனையோ, வேலை இல்லாதவனையோ காட்சி மூலம் காட்ட வேண்டுமெனில் எப்படி ஏலும்? எழுத்தில் காட்டுவது சுலபம் அவன் கவிஞன், அவன் கோபக்காரன், அவன் ஒரு துரோகி, அவன் கிரிக்கெட் நன்றாக விளையாடுவான், அவன் ஒரு மாணவன் என்று சுலபமாக எழுதி விடலாம். அனைத்தையும் திரையில் செயல்பாடுகளால்தான் காட்ட ஏலும்.

ஒரு கதாபாத்திரம் என்பது ஒரு மனிதன். தெரிந்த மனிதர்களைப் பற்றி எழுதலாம். அல்லது புதிய மனிதர்களை உண்டாக்கலாம். இதில் ஒரு யதார்த்தம் வேண்டும். அதற்குக் கொஞ்சம் மனோதத்துவம் தெரிந்திருக்க வேண்டும். மனோதத்துவம் பெரிய சாகரம். அதனால் மனிதர்களைப் பற்றி எழுதுவதற்கு மற்றொரு வழி இருக்கிறது. கவனிப்பது. மனிதர்கள் விதவிதமான சூழ்நிலைகளில் எப்படி நடந்துகொள்கிறார்கள் என்பதைக் கவனிப்பது. அதற்குச் சில விவரங்கள் அவசியம். உங்கள் கதாபாத்திரத்தின் வயசு என்ன என்பது தெரிய வேண்டும். காரணம் ஒரே சூழ்நிலையில் வயதானவர் ஒருவரும் இளைஞரும் வெவ்வேறு விதமாக நடந்துகொள்வார்கள்.

கதாபாத்திரத்தின் தொழில் தெரிய வேண்டும். வேலைக்காரரா, கல்லூரி முதல்வரா விஞ்ஞானியா வீட்டு மனைவியா விரிவுரை யாளரா அறிவுரையாளரா விற்பனைப் பெண்ணா கற்பனைப் பெண்ணா கம்ப்யூட்டர் ஆப்பரேட்டரா

பரதநாட்டியமணியா- இந்த விவரம் தெரிந்தால் அவர்கள் பேச்சுக்கு ஓர் நுட்பமும் காரணமும் ஏற்படும்.

இதோடு உங்கள் கதாபாத்திரம் மற்றவர்களோடு எப்படிப் பழகுவார் என்பதும் தெரிய வேண்டும். கோபக்காரர், சிடுமுஞ்சி அல்லது சகஜமாகப் பழகுவார், சிரித்துப் பேசுவார், முணுக்கென்றால் கோபம் வந்துவிடும், சுலபமாகச் சிரிப்பார். இவையெல்லாம் மற்றவர் சார்ந்த விஷயங்கள்.

ஒரு நாவலில் போல சௌகரியம் திரைப்படத்துக்கு இல்லை. நாவலில் ஒரு பாத்திரத்தை வர்ணிக்கும்போது சோமசுந்தரம் மிக நல்லவர் என்று சுலபமாக எழுதிவிட முடியும். அதை நம்பவும் நம்புவார்கள். திரையில் அவர் மிக நல்லவர் என்பதை மற்ற பாத்திரங்களை வைத்துச் சொல்வது ஒரு முறை “அந்தாளு தங்கமானவன்பா:” ஆனால் அந்தப் பாத்திரங்களின் நம்பகத்தன்மை கதையில் மாறலாம். இதற்குப் பதில் சோமசுந்தரம் நல்லவர் என்பதை ஒரு காட்சி மூலம் காட்டுவது உத்தமமானது.

குணாதிசயமும் அதற்கான செயலும் ஒன்றுக்கொன்று சம்பந்தப் பட்டவை. தைரியம் என்பது ஒரு குணம். ஓர் ஆள் துப்பாக்கிச் சூட்டின் ஊடே நடந்து செல்லும் செயலைக் காட்டினால் அவன் தைரியசாலி என்று உணர்ந்துகொள்ளலாம். கோழைத்தனம் என்பது மற்றொரு குணம். ஓர் ஆளைக் கன்னத்தில் தட்டுவதாகப் பாசாங்கு செய்யும்போது அவன் சட்டென்று அழ ஆரம்பித்தால் அவன் கோழை என்பது செயலால் புரிந்துவிடுகிறது.

திரைக்கதையில் குணங்களைச் செயல்கள் மூலம்தான் காட்ட வேண்டும். சிலசமயம் பேச்சுகள் மூலமும் குணாதிசயங்களைக் காட்ட முடியும். “தெனாலி” படத்தில் கமல்ஹாசன் யாழ்ப்பாணத் தமிழில் தன் பயங்களைச் சொல்லும்போது அவரது குணாதிசயம் பளிச்சென்று புரிந்துவிடுகிறது.

செய்கைகள் குணாதிசயங்களைக் காட்டும் என்பதற்குச் சின்னச் சின்ன உதாரணங்கள் பல உண்டு. ஒரு பணக்காரன் சாலையில் செல்லும்போது கீழே கிடக்கும் நாணயத்தைப் பொறுக்குகிறான் என்றால் அவனைப் பற்றிப் பல விஷயங்கள் தெரிகிறது. அவன் கஞ்சன் அல்லது ஏழையாக இருந்து பணக்காரனானவன், பணத்தின்

மதிப்பு தெரிந்தவன். இவ்வாறு. அதேபோல் ஒருவனை வில்லன் என்று காட்ட அவன் கொலை, கொள்ளை செய்வதையோ அல்லது அவன் முகத்தில் சிவப்பு விளக்கு அடித்தோ, பக்கத்தில் பஞ்சடைத்த புலியைக் காட்டவோ தேவையில்லை. போகிற போக்கில் ஒரு நாய்க்குட்டியை உதைத்துவிட்டுப் போகிற செயலைக் காட்டினாலே போதும். ஜெமினியின் “சந்திரலேகா” படத்தில் ரஞ்சன்தான் வில்லன். அவன் ஒரு காவலாளியை “போ” என்று ஏவுவான். அதன்பின் அவன் நாய் அதை எதிரொலிக்கும் வகையில் லொள் என்று ஒரு முறை குலைக்கும். இது குணாதிசயத்தை விளக்கும் திரைக்கதை உத்திக்கு ஒரு நல்ல உதாரணம்.

ஒரு காலேஜ் ப்ரொபசர் காதல்வசப்படுவதும், ஓர் இளைஞன் காதல் வசப்படுவதும் வேறு வேறு விதமாக இருக்க வேண்டும். இதை எப்படிச் செய்கைகளால் காட்ட முடியும் என்பதை யோசித்துப் பாருங்கள்.

ஒரு திரைப்படத்தில் ஒரே மாதிரி குணம் உள்ள இரண்டு கதாபாத்திரங்களை அமைத்தால் குழப்பம் ஏற்படும். தேர்ந்த கதாசிரியர்களால்தான் இம்மாதிரியான பாத்திரங்களை அமைத்து எழுத முடியும். பாத்திரங்களின் குணாதிசயங்களுக்கிடையே வேறுபாடு இருந்தால் கதையில் பிடிப்பு வரும்.

சுருக்கமாகச் சொன்னால் பாத்திரப் படைப்பு என்பது ஒரு டாக்டரைப் பற்றி சொல்வது மட்டும் அல்ல. உங்கள் படத்தில் வரும் டாக்டர் விஜயகுமாரோ ஹசேனோ அவரைப் பற்றிச் சொல்வது.

காலம்

கடந்த காலம், நிகழ்காலம், எதிர்காலம் என்று காலத்தை மூன்று வகையாக அறிகிறோம். ஒரு திரைப்படத்தில் மூன்று காலங்களையும் காட்ட முடியும் என்பது முதல் ஆச்சரியம். “நான் கொல்லப்போகிறேன்” என்று ஒரு கதாபாத்திரம் சொல்லுபோது எதிர்காலத்தை, எதிர்பார்ப்பைக் காட்டுகிறோம். கொல்வதைக் காட்சியாகக் காட்டும்போது நிகழ்காலத்தைக் காட்டுகிறோம். கையில் ரத்தக் கத்தியுடன் வந்து “கொன்று விட்டேன்” என்று சொன்னால் கடந்த காலத்தைக்

காட்டுகிறோம். ஒரே காட்சியில் மூன்று காலங்களும் பொதிந்திருக்கும் சாத்தியமுள்ளது.

ரமேஷ் : கிருஷ்ணா உன் தங்கையை ராகவன் கொன்னுட்டான்பா.

கிருஷ்ணன் : என்னது! (அவரசமாக மேசையறையில் தேடி ஒரு கத்தியை எடுக்கிறான்) அவனைக் கொல்லாம விடறதில்லை. (வேகமாகச் செல்கிறான்)

இந்தக் கற்பனைத் திரைக்கதை உதாரணத்தில் கடந்த காலம், நிகழ்காலம், எதிர்காலம் மூன்றும் இருப்பதை நீங்கள் உணர வேண்டும். கொன்றுவிட்ட செய்தி கடந்த காலம், கத்தியை எடுப்பது நிகழ்காலம், கொல்லப்போவது எதிர்காலம்.

திரைக்கதை என்பது கடந்த காலத்தில் நடந்த நிகழ்ச்சிகளின் விளைவாக, எதிர்காலத்தில் நடக்கப்போவதை நிகழ்காலத்தின் அதனதன் தருணம் வரும்போது காட்டுவது. சொல்வதல்ல, காட்டுவது.

இந்தக் கூற்றைக் கொஞ்சம் நிதானமாக யோசித்துப்பாருங்கள். இதைச் சரியாகப் புரிந்துகொண்டுவிட்டால் திரைக்கதை எழுதுவதில் ஒரு திறமைநுட்பம் கிடைக்கும். எந்தப் படத்தை எடுத்துக் கொண்டாலும் ஒவ்வொரு காட்சியும் இந்தக் கால வித்தியாச அடிப்படையில்தான் கதையை நடத்திச் செல்லும்.

திரைப்படத்தில் எதிர்கால நிகழ்ச்சிகள் நிகழ்காலத்துக்கு வந்து கடந்த காலத்துக்குச் செல்வதற்கான காரணம், உள்நோக்கம், குறிக்கோள்.

திரைப்படத்தில் நிகழும் எந்த நிகழ்ச்சிக்கும் ஒரு காரணம் வேண்டும். உள்நோக்கம் வேண்டும். குறிக்கோள் வேண்டும். காரணம் என்பது இயற்கை சம்பந்தப்பட்டது. ஒரு கல் கீழே விழுகிறது என்றால் அதற்குக் காரணம் இயற்கையின் ஒரு விதி, ஓர் ஆள் கொலை செய்கிறான் என்றால் அதற்கு ஓர் உள்நோக்கம் வேண்டும். ஒருவன் பாடம் படிக்கிறான் என்றால் அதற்கு ஒரு குறிக்கோள் இருக்கும். (உதாரணம் ஐ.ஏ.எஸ். பரிட்சையில் தேற வேண்டும்.

குறிக்கோள்களுக்குப் பல உதாரணங்கள் கொடுக்கலாம். ஒருவன் சினிமாவுக்கோ டில்லிக்கோ போக விரும்புகிறான். ஒரு பெண் விவாகமோ

விவாகரத்தோ செய்துகொள்ள விரும்புகிறாள். ஓர் அதிகாரி பத்து லட்சம் ரூபாய் சம்பாதிக்க விரும்புகிறார். ஒருவருக்கு முதுகு சொரிந்துகொள்ள வேண்டியிருக்கிறது. ஒரு கிராமத்தானுக்குக் கோழி திருட வேண்டியிருக்கிறது. இவை அனைத்தும் குறிக்கோள் கள். இவற்றுக்கெல்லாம் உள்நோக்கங்கள் இருந்தே தீரும். மனித வாழ்க்கை முழுவதும் உள்நோக்கங்கள்தாம். இந்த உள்நோக்கங்களுக்குக் காரணமும் ஏதாவது இருந்தே தீரும். அது ஒரு குறிக்கோளாக மாறும். காரணம், உள்நோக்கம், குறிக்கோள்.

குறிக்கோள் என்பது எதிர்காலத்தில் நிகழ வேண்டிய விஷயம். காரணமும் காரியமும் நேரடியாகத் தொடர்புகொண்டிருக்கும். ஆனால் உள்நோக்கத்துக்கும் குறிக்கோளுக்கும் இடையே காலமும் தூரமும் இருக்கலாம். ஒருவன் ஒரு பரீட்சையில் தேற வேண்டும் என்கிற உள்நோக்கமானது அதன் குறிக்கோளை அடைவதற்குச் சில மாதங்களாகலாம். ஒரு சுற்றுலா என்றால் செல்லுமிடம் தெரியும். செல்வது எப்போது என்பதும் தெரியும். அதுபோலத்தான் ஓர் உள்நோக்கத்தைத் திரையில் சொல்லிவிட்டால் அது குறிக்கோளாக எப்போது சாத்தியமாகிறது? சாத்தியமாகிறது என்பதைச் சொல்ல வேண்டிய கட்டாயம் ஏற்படுகிறது.

ஒரு திரைக்கதை என்பது “ஒரு ஊர்ல ஒரு நரியாம். அதோட சரியாம்” என்று அத்தனை எளிதானதில்லை. அந்த நரிக்கு ஏதாவது கஷ்டகாலம் அல்லது சிரமம் நிகழ்ந்தே ஆக வேண்டும். இதுதான் திரைக்கதையின் மைய ஈர்ப்பு, சிரமங்கள், இடர்ப்பாடுகள். இவை இல்லையேல் கதை இல்லை. உதாரணமாக ஒருவன் ஒருத்தியைக் காதலிப்பதைக் காட்டிவிட்டு அடுத்த காட்சியில் அவர்கள் கல்யாணம் செய்துகொள்வதாகக் காட்டினால் அது திரைக்கதையில்லை. அந்தக் காதலுக்கு ஏதாவது வில்லங்கம் வேண்டும். அந்த இடர்ப்பாடைக் கதாபாத்திரங்கள் எப்படி எதிர்கொள்கிறார்கள் என்பதைச் சொல்ல வேண்டும். இதை நான் ஒவ்வொரு அத்தியாயத்திலும் வலியுறுத்துவதை நீங்கள் கவனித்திருக்கலாம்.

திரைக்கதையை ஒரு சமநிலையில் துவங்குகிறோம். ஒரு காதல் கதை என்றால் கதாநாயகன் ஆரம்பத்தில் தன்பாட்டுக்குச் சிவனே என்று சென்றுகொண்டிருக்கிறான். இது சமநிலை.

அவன் ஒரு பெண்ணைப் பார்க்கிறான். இது கலங்கிய நிலை அல்லது கலைந்த நிலை.

காதல்வசப்படுகிறான். கஷ்டங்களுக்கு உள்ளாகிறான் அல்லது தடைகள் ஏற்படுகின்றன. இது போராட்ட நிலை. இறுதியில் அவன் காதலை அடைகிறான் அல்லது அடைவதில்லை. இது இறுதிச் சமரச நிலை. எனவே ஒரு திரைக்கதையில் சமநிலை, கலைந்த நிலை, போராட்ட நிலை, சமரசநிலை என்று நான்கு அங்கங்கள் உண்டு. இவற்றை ஒவ்வொன்றாகப் பார்க்கலாம்.

வாழ்க்கையில் உண்மையான சமநிலை என்பது கிடையாது. தினம் ஏதாவது ஒரு போராட்டம்தான் என்று சொல்பவர்கள் இருக்கிறார்கள்.

திரைக்கதையைப் பொறுத்தவரை சமநிலையில் கதையை ஆரம்பிப்பது நல்லது. அப்போதுதான் அதன்பின் வரும் கலைந்த நிலையை அடிக்கோடிட்டுக் காட்ட முடியும். உதாரணமாக ஒரு குடும்பத்தினர் சந்தோஷமாக இருந்தார்கள் என்று காட்டிவிட்டு அந்த வீட்டில் விண்வெளி மனிதர்கள் இரண்டு பேர் இறங்கினார்கள் அல்லது அவர்கள் வீட்டுத் தோட்டத்தில் ஒரு விண்வெளிக் கப்பல் வந்து இறங்கியது என்று காட்டினால், கதை சுவாரஸ்யமாகும். நு.வு. போன்ற படங்களில் ஒரு சிறிய சந்தோஷமான குடும்பத்தையும் அவர்களுடைய சிறிய ஊரின் உற்சாகமிக்க தெருக்களையும் காட்டுவது. இந்தக் காரணத்துக்காகத்தான். முதல் ஃப்ரேமிலேயே ஒரு விண் வெளிக் கப்பல் வந்து இறங்கிவருவதைக் காட்டினால் பார்வையாளர் களுக்கு மூச்சுவிட சமயம் கிடைக்காது. சில புதிய டைரக்டர்கள் சமநிலையில் ஆரம்பிக்கத் தேவையில்லை என்பார்கள். எடுத்த எடுப்பிலேயே ஒரு சண்டை அல்லது விபத்து என்று காட்ட விரும்பலாம். அப்படிக் காட்டும்போது அந்த விபத்துக்கு முன்னர் இருந்த சமநிலையை எப்போதாவது காட்டினால்தான் அந்த விபத்தின் தாக்கம் சரியாக அமையும். எனவே சமநிலையை எழுத வேண்டியது மிக முக்கியம்.

அடுத்தது கலைந்த நிலை. இது இல்லையேல் கதை இல்லை. காதலர்களுக்குத் தடை வந்துதான் ஆக வேண்டும். பணக்காரன் சொத்துக்கு ஆபத்து வந்துதான் ஆக வேண்டும், நல்லவனுக்குச் சோதனைகள் வந்துதான் ஆகவேண்டும். அப்போதுதான் கதையில் சம்பவங்கள் அமைக்க முடியும். கதாபாத்திரங்கள் எதிர் விளைவாக ஏதாவது செய்ய வேண்டும் என்றால் அவர்கள் சமநிலையைக் கலைத்துத்தான் ஆகவேண்டும். இல்லையேல் கதையில் ஜீவனில்லாமல் போய்விடும். இதற்குப் பல உதாரணங்கள் தரலாம். “கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்” படத்தில் சமநிலை அந்தப் பெண் துள்ளித் திரிந்த வீட்டின் உற்சாகமான பாட்டுப் பாடும் சூழ்நிலை.

இந்தச் சமநிலை படத்தில் எப்படிக் கலைக்கப்படுகிறது? அவள் ஒன்பதாவது பிறந்த நாளில் ‘நீ எங்களுக்குப் பிறந்தவள் இல்லை. உன்னை நாங்கள் தத்து எடுத்தோம்’ என்று பெற்றோர்கள் சொல்வது.

இதே கதையில் முதல் காட்சிகளில் சமநிலை என்பது என்ன? ஒரு யாழ்ப்பாணப் பெண்ணின் கல்யாணம். அது அந்தக் கிராமத்தில் ஆர்மி புகுந்து ஷெல் அடிக்கத் துவங்கும்போது கலைகிறது. இந்த விதி முக்கியமானது. சமநிலைகளைக் கலைத்தால்தான் சம்பவங்கள் அமைக்க முடியும்.

நன்றாக எழுதப்பட்ட எல்லாத் திரைக்கதைகளையும் இவ்வாறு சமநிலை கலைந்த நிலை என்று அலச முடியும். “முதல்வன்” படத்தில் சமநிலை ஒரு அமைதியான டி.வி. காமிராமேனின் தினசரி வாழ்க்கை. அது இரண்டு விதங்களில் கலைகிறது. மாநில முதல்வரின் சுற்றுப் பயணத்தை “கவர்” செய்யும்போது கதாநாயகியைச் சந்திக்கிறான். அப்போது கலைகிறது. ஒரு மறியலை நன்றாகப் படம் பிடித்ததற்கு அவனுக்குப் பதவி உயர்வும் முதல்வரைப் பேட்டி காணும் வாய்ப்பும் கிடைக்கின்றன. இவையெல்லாம் சாதாரண ரிப்போர்ட்டரின் வாழ்வில் கலைந்த நிலைகள். சமநிலை கலைந்த பின் போராட்டம். அந்தக் கலைப்பை எப்படிச் சமாளிக்கிறான், எதிர்கொள்கிறான் என்பது கதை.

“கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்” உதாரணத்தில் யாழ்ப்பாணப் பெண். பிள்ளை பெற்றுக்கொள்ளப் படகேறுகிறாள். தத்து எடுக்கப்பட்ட பெண் கலைந்த நிலையில்

வீட்டைவிட்டு ஓடிவிடுகிறாள். இது போராட்டம். இது பெற்றோரின் சமநிலையைக் கலைக்கிறது. இதை எதிர்கொள்ள அவர்கள் அந்தப் பெண்ணை அவள் தாயிடம் அழைத்துச் செல்லத் தீர்மானிக்கிறார்கள். இப்படிச் சமநிலைகளைக் கலைத்துக் கலைத்துப் போராட்டத்தைத் தொடர்வது நல்ல திரைக்கதை அமைப்பில் இருக்கும்.

கதாபாத்திரப் படைப்பு

கதாபாத்திரமென்பது கதையில் பங்கு கொள்ளும் மாந்தர்கள். இவர்கள் ஆணாகவோ பெண்ணாகவோ ஏன் ஒரு காராகவோ குரங்காகவோ ஆடாகவோகூட இருக்கலாம். உங்கள் கதையின் ஓட்டத்தைப் பாதிக்கும் அத்தனை பேரும் உங்கள் கதாபாத்திரங்கள். இதில் ஒருத்தர்தான் முக்கியக் கதாநாயகன் அல்லது கதாநாயகி. சப்ஜெக்ட் பற்றிச் சென்ற அத்தியாயங்களில் சொன்னோம். அதை நினைவுபடுத்திக் கொள்ளலாம். ஒரு கதாபாத்திரம் செய்யும் முக்கியமான செயல். அந்தக் கதாபாத்திரம்தான் கதையின் ப்ரொட்டாகனிஸ்ட் என்றும் சொன்னோம். அதனால் அந்த ஆளைப் பற்றி, பாத்திரத்தைப் பற்றித் தெரிந்துவைத்துக்கொள்ள வேண்டியது அவசியம். அந்த ஆள் கோழையா, பணக்காரனா, சைக்கிள் ஓட்டத் தெரிந்தவனா, கார் ஓட்டுபவனா, கோபக்காரனா இவையெல்லாவற்றையும் தெரிந்துவைத்துக்கொள்ள வேண்டும். எனவே முதலில் உங்கள் முக்கியக் கதாபாத்திரத்தைத் தீர்மானியுங்கள். அவனுடைய அல்லது அவளுடைய குணாதிசயத்தை இரண்டு வகையாகப் பிரித்து யோசித்துப் பாருங்கள். உங்கள் கதை ஆரம்பிப்பதற்கு முன் வரை அவர் வாழ்ந்த வாழ்வு, உங்கள் கதையில் வாழப்போகும் வாழ்வு என்று, இது இரண்டும் முக்கியம். திரைப்படம் என்பது காட்சிகளால் ஆனது. ஆதலால் உங்கள் கதாபாத்திரத்தின் குணாதிசயத்தை நீங்கள் காட்சிகளாக வெளிப்படுத்த வேண்டும். ஒரு கோபக்காரன் என்றால் அவன் ஒரு கண்ணாடித் தம்ளரைப் போட்டு உடைப்பதை எழுத வேண்டும். அதற்கு அவன் கோபக்காரன்தான் என்பதை நீங்கள் முன்பே அறிந்திருக்க வேண்டும். கதாபாத்திரத்தை அறிந்த பின்தான் தெரியவைக்க முடியும், அறிவது எப்படி? அவன் அல்லது அவள் அதுவரை எப்படி வாழ்ந்தாள் என்று ஒரு சிறிய குறிப்பு எழுதிப்பார்க்க வேண்டும். திடுதிப்பென்று ஒரு பாத்திரத்தை அறிமுகப்படுத்தினால் அந்தப் பாத்திரம்

என்ன பேசப்போகிறார். என்ன செய்யப்போகிறார் என்பதைத் தீர்மானிக்க இயலாது. விமலா எப்போதுமே சண்டைக்காரி என்று நீங்கள் முன்பே தீர்மானித்தால் விமலா பேசும்போது சண்டைக்கு அவைவதை எழுத முடியும் அல்லது கணவன் காலைப் பிறாண்டுவதைக் காட்ட முடியும் வயசு என்ன கல்யாணமாகிவிட்டதா, அந்தப் பாத்திரம தனியாக இருக்கும்போது என்ன செய்வான் இவையெல்லாவற்றையும் தீர்மானித்துக்கொள்ள வேண்டும். அதன்பின் அவனது தேவை என்ன என்பதையும் தீர்மானிக்க வேண்டும்.

சேகர் ஐ.ஏ.எஸ். படித்துக் கலெக்டராக விரும்புகிறான். குமார் வந்தனாவை மணந்துகொள்ள விரும்புகிறான். ராமசாமி ஒரு நல்ல பாடகனாக விரும்புகிறான். இவை எல்லாம் கதையில் அவரவர் தேவைகள்.

சேகர் ஏழை. அவனிடம் ஐ.ஏ.எஸ். படிக்கக் காசில்லை. இது அவனது முன்கதை. குமார் எப்போதும் தன்னை ஓர் அழகன் என்று நினைத்துக்கொண்டு கண்ணாடி பார்த்துக்கொண்டே இருப்பான். இது குமாரின் அந்தரங்க வாழ்க்கை இவைகளையெல்லாம் முதலில் தீர்மானித்த பிறகுதான் குமாரைக் கதையில் நுழையவிட வேண்டும். சுதாபாத்திரத்தை அமைக்க ஒரு சுலபமான வழி அவனைப் பற்றிக் கேள்விகள் கேட்பது. இந்தக் கேள்விகளை மூன்று விதமாகப் பிரிக்கலாம். அவன் வேலை, சொந்த விவரங்கள், அந்தரங்கங்கள் என்று. அவன் என்ன வேலையில் இருக்கிறான். சம்பளம் எவ்வளவு, பேங்க் மேனேஜரா, கிளார்க்கா, வேலையில்லாத இளைஞனா, சும்மா திரிபவனா, விஞ்ஞானியா அல்லது தெருவில் கூட்டுபவனா யார் அவன்? தொழில் என்ன? சம்பாத்தியத்துக்கு என்ன செய்கிறான்?

இதை முதலில் கேட்க வேண்டும்.

சொந்த விவரங்கள் - கல்யாணமாகிவிட்டதா, பிரம்மச்சாரியா, நண்பர்கள் பலரா, சிலரா, நன்றாகப் பழகுவானா இல்லை தனிமையான ஆசாமியா இப்படிப்பட்ட கேள்விகள் சொந்த விவரங்களின் பாற்படும். அந்தரங்கமாகத் தனியாக இருக்கும்போது அவன் என்ன செய்வான்? டி.வி. பார்த்துக்கொண்டிருப்பானா. பாடுவானா அல்லது பக்கத்து வீட்டு ஜன்னலில் எட்டிப் பார்ப்பானா, கித்தார் வாசிப்பானா, ஸ்டாம்பு

சேகரிப்பானா, படம் வரைவானா, கவிதை எழுதுவானா இந்தக் கேள்விகளுக்கெல்லாம் பதில் தெரிந்து வைத்துக்கொண்டால் கதாபாத்திரத்தைத் திரைக்கதையில் அமைக்கும்போது தக்க சமயத்தில் உதவும். அவை எல்லாவற்றையும் படத்தில் கொண்டுவரவேண்டும் என்கிற கட்டாயமில்லை. இவைகளைத் தெரிந்துகொண்டால் உயிருள்ள கதாபாத்திரங்களை அமைக்க உதவும் என்பதே குறிக்கோள்.

இதற்குப் பின் உங்கள் கதாபாத்திரத்தின் தேவை என்ன என்பதைத் தீர்மானிக்க வேண்டும். ஐ.ஏ.எஸ். படிப்பது, நல்ல பாடகனாவது. பணக்காரனாவது, பாங்கில் கொள்ளையடிப்பது, வந்தனாவைக் கல்யாணம் செய்துகொள்வது இவ்வாறு கதையில் அவன் தேவை என்ன என்பதைத் தெளிவாகத் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும்.

உதாரணங்கள், அண்மையில் நான் பார்த்த “புன்னகை தேசம் படத்தில் மூன்று இளைஞர்கள். ஒருவனுக்கு ஐ.ஏ.எஸ். படித்து கலெக்டராக வேண்டும், ஒருவன் பாடகனாக வேண்டும், ஒருவனுக்குத் தன் மாமா பெண்ணைப் பார்க்க வேண்டும். இப்படி அவர்களுடைய தேவை ஆரம்பத்திலேயே காட்டப்படும்போது அவைகளை அடைய ஏற்படும் தடைகளையும் அமைக்க முடியும். இந்தத் தடைகள் சினிமாவுக்கு நிச்சயம் வேண்டும். ஐ.ஏ.எஸ். பாஸ் பண்ண விரும்புகிறான், பாஸ் பண்ணிவிட்டான் என்று சொல்லிவிட்டால் கதையே இல்லை. அதற்குப் பணம் இல்லை, சங்கிலியை அடகு வைக்க வேண்டியிருக்கிறது அல்லது கடன் வாங்க வேண்டியிருக்கிறது. கடன்காரன் நெறிக்கிறான். இப்படி எல்லாத் தேவைகளுக்கும் தடைகள் இருந்தால்தான் கதையில் சுவாரஸ்யம் வரும்.

கதாபாத்திரத்தை அவன் செய்யும் செயல்களால்தான் காட்ட வேண்டும். என்ன செய்கிறான் என்பதைத் தீர்மானிக்கத்தான் இத்தனை பின்னணி விவரம் வேண்டும். உதாரணமாக ஐ.ஏ.எஸ். படிக்க விரும்புகிறான் என்றால் “நான் ஐ.ஏ.எஸ். படிக்க விரும்புகிறேன்” என்று தன் தாயிடம் சொல்வது ஒரு முறை.

“காம்பெடிஷன் சக்ஸஸ்” என்ற புத்தகத்தை ஆர்வமாகப் படித்துக் கொண்டிருப்பதைக் காட்டுவது மற்றொரு முறை. அல்லது கோச்சிங் கிளாஸ்க்குப்

போவதைக் காட்டுவது ஒரு முறை. வார்த்தைகளால் இல்லாமல் செயல்களால் அவர்கள் தேவையைக் காட்டுவதுதான் சாமர்த்தியமான திரைக்கதை வடிவம்.

“முதல்வன்“ படத்தில் மனிஷா கொய்ராலாவின் அப்பா கதாநாயகனிடம் “நீ என்னதான் டெலிவிஷனில் சம்பாதித்தாலும் மகளை சர்க்கார் உத்தியோகஸ்தனுக்குத்தான் கல்யாணம் கட்டிக்கொடுப்பேன்“ என்று சொல்லிவிடுகிறார். அதற்கு அடுத்த காட்சி கத்தாநாயகன் அர்ஜுன் அரசாங்கப் பரீட்சைக்கான புத்தகத்தைத் தன் அலுவலகத்தின் ஆயிரம் டி.வி. திரைகளின் பின்னால் படித்துக்கொண்டிருக்கிறான். அவன் தேவை உடனே தெரிந்துவிடுகிறது. இந்த வேலையைவிட்டுத் தன் காதலுக்காக அரசாங்க உத்தியோகத்தில் சேரப்போகிறான்.

செயல்தான் பாத்திரப் படைப்பு. செயல்தான் பாத்திரப் படைப்பு என்றால் வசனம் என்பது? பாத்திரத்தைச் சரியாகப் புரிந்து கொண்டுவிட்டால் வசனம் தானாகவே வந்துவிடும். தேவைப்பட்ட இடங்களில் மட்டும்.

நான் பார்க்கும் பல டைரக்டர்கள் வளவளவென்று வசனம் எழுதுகிறார்கள். படம் எடுக்குமுன் நிறைய வசனம் எழுதுவதில் தப்பில்லை. கதாபாத்திரத்தின் குணாதிசயம் என்னவென்று தெரிந்து எழுதினால் போகப்போக முதல் அறுபது எழுபது பக்கங்கள் எழுதினதும் அது ஒரு சீராகிவிடும். இரண்டாம்முறை எழுதும்போது வசனம் குறைவாக எழுதுவீர்கள்.

வசனத்தின் முக்கிய வேலை என்ன? கதாபாத்திரத்தின் குணத்தைக் காட்டுவது. அவன் தேவைகளைக் காட்டுவது. விருப்புவெறுப்புகளைக் காட்டுவது. மனநிலையை, விரோதங்களை, வக்கிரங்களைக் காட்டுவது. இவையெல்லாவற்றிற்கும் பொதுவான தேவை என்ன? உங்கள் கதாபாத்திரத்தை அறிந்துகொள்வதே. ஒரு பயிற்சிக்காக ஏதாவது ஒரு திரைப்படத்துக்காக ஒரு கதாநாயகனைத் தேர்ந்தெடுங்கள். அவன் நண்பனாக ஒருவரையும் தேர்ந்தெடுங்கள். அவர்களுக்கு முன்கதை, கதை ஆரம்பிக்குமுன் அவர்கள் எப்படி வாழ்ந்தார்கள். என்று எழுதிப்பாருங்கள். அவர்களின் குணாதிசயங்கள், சொந்த விஷயங்கள், அந்தரங்கங்கள் இவைகளை எழுதுங்கள். அதன்பின் ஒரு சீன் எழுதிப்பாருங்கள்

திரைக்கதை வடிவம்

திரைக்கதை வடிவம் என்பது மிக எளிமை யானது. உங்கள் வேலை ஒரு கதையைக் காட்சியாகவும் உரையாடலாகவும் சொல்ல வேண்டியது. கேமிராவை இங்கே வைக்க வேண்டும், காமிரா மேலிருந்து கீழாகக் கதாநாயகியை அணுகி, அவள் கண்களில் முடிகிறது போன்ற குறிப்புகள் எல்லாம் திரைக்கதை எழுத்தாளனின் வேலையல்ல.

“கதாநாயகியின் முகத்தில் கோபம்” - இந்தக் குறிப்பு மட்டும்தான் உங்கள் வேலை. காமிராக் கோணங்களை விவரித்து உங்கள் நேரத்தையும் டைரக்டரின் நேரத்தையும் விரயம் செய்யாதீர்கள்.

அமெரிக்காவின் மிகச் சிறந்த எழுத்தாளர்களில் ஒருவரான ஸ்காட் ஃபிட்ஸ்ஜெரால்டு திரைக்கதை எழுதும் கலையைச் சரியாக புரிந்துகொள்ளாமல் காமிரா கோணங்களையெல்லாம் எழுதி எல்லாவற்றையும் மாற்ற வேண்டியிருந்தது. காமிரா கோணங்கள் உங்கள் வேலையல்ல. கதை சொல்வதுதான் உங்கள் வேலை. ஸ்கிரிப்ட் எழுதுவது நீங்கள். டைரக்டரின் வேலை அதைப் படமாக்கு வது. கேமிராமேனின் வேலை விளக்குப்போடுவது. படம் எடுப்பது சிம்பிள் அவரவர் வேலையை அவரவர் பார்த்துக்கொள்ளட்டும். சினிமா ஒரு கூட்டு முயற்சி. அதை விட்டுவிட்டு “காட்சி துவங்கும் போது ாபா ளிநநனல் ஒரு காப்பிக் கோப்பை விழுந்து உடைகிறது. க்ளோசப்பில் அதன் மேல் ஒரு கண்ணீர்த்துளி பட்டுத் தெறிக்கிறது.” இதெல்லாம் வேண்டாத வேலை.

ஒரு காட்சியை எந்த அளவுக்கு வர்ணிக்க வேண்டும்? இதைப் பற்றிய கருத்து வேறுபாடுகள் உள்ளன. என் போன்ற எழுத்தாளனுக்கு ஒரு காட்சியை விவரிப்பது ஐஸ்க்ரீம் சாப்பிடுவது போல. அந்த அளவுக்கு னநவயடை விவரங்கள் டைரக்டருக்குத் தேவையில்லைதான். நான் முன்பு சொன்னதுபோல் ஒரு பாரா எழுதுவதை அவர் ஒரு ஷாட்டில் முடித்துவிடுவார். இருந்தும் கூடிய அளவுக்கு விவரமாகக் காட்சியை வர்ணிப்பது நிச்சயம் டைரக்டருக்கு உதவி செய்யும். காட்சி அமைப்பை விவரிப்பது உங்கள் திறமையைப் பொறுத்தது. அதை அவர் அப்படியே

பயன்படுத்துவார் என்று எதிர்பார்க்கக் கூடாது. மணிரத்னம் “கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்” படத்தில் இரண்டு காட்சிகளையும், “அலைபாயுதே” திரைப்படத்தில் பரபரப்பான கடைசிக் காட்சிகளையும் சிறுகதை வடிவத்தில் எழுதித்தரச் சொன்னார்.

“அமுதாவும் அவனும்” என்ற சிறுகதையாகத் தினமணியிலும் “மனைவியைத் தேடி” என்கிற தலைப்பில் கல்கி மலரில் குறு நாவலாகவும் வெளிவந்திருக்கின்றன. “வெளியேற்றம்” என்கிற கதை இன்னும் பிரசுரமாகவில்லை. அதைப் பின்னிணைப்பாகக் கொடுத்திருக்கிறேன். என் கதையை அவர் எப்படி விவலாக்கியிருக்கிறார் என்பதை நீங்கள் கவனிக்கலாம். பெரும்பாலும், “விடைகொடு எங்கள் நாடே” என்கிற உருக்கமான பாடலாகவும் அம்மனாச்சி கோவில் காட்சிகளாகவும் அமைத்தார். இருந்தும் இந்தச் சிறுகதை அவரது கற்பனைக்கு உதவியது.

இப்போது ஒரு முழுத் திரைக்கதைக்கும் உதாரணத்தைப் பார்க்க லாம் “இரண்டு மணி நேரப் படத்தையும் கொடுத்தால் அதைப் படிக்கப் பொறுமை இருக்காது. அதனால் இதன் கசைளவயஉவ முதல் அங்கத்தை மட்டும் கொடுத்திருக்கிறேன் (பின்னிணைப்பு 2). இது திரைப்படமாக இன்னும் வரவில்லை. ஆனால் காப்பிரைட் உரிமை களுக்கு உட்பட்டது. இதன்அமைப்பில் நீங்கள் கவனிக்கவேண்டியது முதல் அங்கத்தின் அங்க அடையாளங்கள் கதையின் அத்தனை பாத்திரங்களையும் கதைக் களனையும் அறிமுகப்படுத்தியுள்ளது. அதனுடன் கதையின் முக்கிய சம்பவம் லைவைபெ லைவைநவெ. அதையும் முதல் பத்து நிமிஷத்துக்குள் சொல்லிவிடுவது. கதையின் மற்ற பகுதி இதன் விளைவால் வருவது என்பதை சுலபமாக நீங்கள் உணர முடியும். உணர வேண்டும். இல்லையெனில் இத்தனை தூரம் இந்தப் புத்தகத்தைப் படித்ததற்குப் பயன் இல்லை. இந்த வடிவம் என் வடிவம். ஓர் எழுத்தாளனாகிய நான் அமைத்துக் கொண்ட திரைக்கதை வடிவம். திரைக்கதையின் பிதாமகர் என்று கருதப்படும் யனனல ஊநலநகளமல பாணி இது. இத்தனை விவரங்கள் நீங்கள் எழுத வேண்டும் என்கிற கட்டாயமில்லை.

நல்ல திரைக்கதை அமைப்பதற்கான விதிகள் எளியவை.

ஒரு சினிமாவில் எல்லாவற்றையும் சொல்ல முயற்சிக்கும்போது. சிக்கல் வரும். ஒரு ஐடியாவைத் தெளிவாகச் சொன்னாலே போதும்.

ஏ.வி. மெய்யப்பன் அவர்கள் தன்னிடம் கதை சொல்ல வருபவர்களிடம் “எங்கே பாட்டுப் புஸ்தகத்தில் வராப்போல கதையைச் சொல்லு” என்பாராம். அதைவிடச் சுருக்கமாக ஒரு வரியில் சொல்ல முடிந்தால்கூட நல்லது. இதைத்தான் “ப்ரிமைஸ்” என்பார்கள்.)

வினாக்கள்

1. திரைக்கதை என்றால் என்ன? விளக்குக.
2. திரைக்கதையின் அமைப்பை விளக்குக.
3. காட்சி (சீன்) என்றால் என்ன?
4. காட்சிக்கு காலம் ஏன் அவசியம்
5. கதை மாந்தர்களும் பார்வையாளர்களும் குறித்து எழுதுக.
6. திரைக்கதை, காலம் - விளக்குக.
7. திரைக் கதையின் வடிவம் யாது?
8. திரைக்கதையில் கதாபாத்திரப் படைப்பை விவரி?

சு.பேச்சியம்மாள்,

தமிழியல் துறை,

உதவிப் பேராசிரியர்,

மனோன்மணியம் சுந்தரனார் பல்கலைக்கழகம்,

திருநெல்வேலி,

தொலைபேசி எண்: 9788749246, 9944182841

Email id: spetchi29@gmail.com