

அரங்கன் பாமாணங்கள்



792
LOG
SLIPR

அரங்கின் பரிமாணங்கள்

(நாடகக் கட்டுரைத் தொகுப்பு)

தொகுப்பாளர்கள் :

தெ. மதுகுதனன்

ச.ஜீவாகரன்

வெளியீடு :

“விபவி” மாற்றுக் கலாச்சார மையம்
51/7 இராஜகிரிய வீதி, இராஜகிரிய.

முன்....

தமிழில் நாடகம் நீண்ட வரலாற்றைக் கொண்ட ஒர் கலைவகையை. இது சமூகச் சிந்தனைக்கும் சமூக ஒருங்குசோலுக்கமையவும் வளர்ச்சியமைச்சிறது என்னாம்.

இன்று நாடகம் என்பது ஒரு போழுதுபோக்கு முயற்சி மாத்தீரமன்று. அது பண்பாட்டில் இன்றியமையாத திறுவனங்களில் - கலைகளில் ஒன்று. நடப்பும் பார்வையும் என்று மட்டும் நோக்கி வந்த முறையைக்கு மாறாக நாடகம் இன்று புதிய அர்த்தங்களை வேண்டி நிற்கிறது.

நாடகம் என்பது மனிதனை, மனித உணர்ச்சிகளை, முரண்பாடுகளை, போராட்டங்களை விளங்கிக் கொள்வதற்கான ஒரு கலை வகையைக்காவும் விளங்குகிறது. எல்லோராலும் எல்லோருக்குமான இலகுவில் சாத்தியமாகக்கூடிய கலையே நாடகமாகும்.

“அரங்கின் பரிமாணங்கள்” என்ற இத் தொகுப்பு ஒரு புலமைத் தேடலின் தொடர்ச்சியின் பாற்பட்டது என்னாம். குறிப்பாக அரங்கு குறித்த அறிவார்ந்த சிந்தனைப் பாங்கில் சிரத்தையையும், தேடலையும் எம்மிடையே வளர்த்தெடுக்கும் நோக்கம் கொண்டது.

சமூத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் காத்தீரமான, ஆரோக்கியமான நாடகக் கருத்தரங் கொன்றை நடாத்தும்போது இத்தொகுப்பும் வெளிவருகிறது. சிறப்பாக இருக்கும் இத்தகைய முயற்சிகள் எமது கருத்தாங்குப் பார்மபரியத்தில் ஒரு தீருப்பமாகவும் நல்ல அறிகுறியாகவும் அமையும்.

இது பலருத் தீர்த்தையில் அரங்கு குறித்த தேடலையும் விளக்கங்களையும், பள்ளுக்குத் தனித்தையில் அடைவதற்கு தீர்த்த தொடர்ணாயாடல்களையும் வேண்டி நிற்கிறது.

தொகுப்பு வெளிவருவதற்கு தீர்த்த ஆலோசனைகள் நல்கியெல்லைக்கும், கட்டுரைகள் தேடுத்தந்தையைக்கும் பல நண்பர்களுக்கு நாம் நன்றிகள் கூறுகின்றோம். குறிப்பாக இத்தைக் கணனியப்படுத்திய திறு.கேவனுக்கும், நூலாக்கிய தீவேஷாக்கும், பிரதீயினை ஒப்புநோக்கிடத்திய திருமதி.ந.மகேந்தீராஜுக்கும், மற்றும் நண்பியருக்கும் என்றிரண்டும் நன்றிகள்.

இவற்றுக்கு நன்றி...

நாடகவெளி

நாவாவின் ஆராய்ச்சி

நவீன விருட்சம்

தாமரை

சுபமங்களா

பழையதும் புதியதும்

நாடகம் நான்கு

05.04.1997

தொகுப்பாளர்கள்

தமிழ் நாடகம்

ரெங்கராஜன்

தமிழில் நாடகம் இல்லை என்பது ஒரு வழக்கமான குற்றச்சாட்டு. நாம் நீண்ட காலமாக இதையே சொல்விக் கொண்டிருக்கிறோம். பலர் இதனை நம்பவும் செய்கிறோம். அதனால் தமிழில் நாம் நாடகம் சம்பந்தப்பட்ட புதிய முயற்சிகளை அதிக சிரத்தையுடன் கவனிப்பதில்லை. பல விஷயங்கள் நம்மைக் கடந்துசெல்ல விட்டு விடுகிறோம். காலம் காலமாக இது நடந்துவருகிறது. இயல், இசை, நாடகம் ஆகிய முத்தமிழ் என்று நாம் சொல்விக் கொண்டிருந்தாலும் நாடகத்தை ஒரு உயர்ந்த படைப்புக் கலையாக நாம் நினைத்தது இல்லை. படைப்புக் கலைஞர்கள் காலம் காலமாக நாடகத்தைப் பறுக்கணித்தே வந்திருக்கின்றனர். நடனத்திலிருந்து நாடகம் தோன்றியதால் அது ஆடல், பாடல் சம்பந்தப்பட்ட விஷயமாகவே கருதப்பட்டு முழுவதும் கூத்துக் கலைஞர்கள் சம்பந்தப்பட்ட விஷயமாகவே மாறிவிட்டது. படைப்பிலக்கியவாதிகள் அதை ஒரு இழிவான செயலாகவே கருதினர். ‘எழுவகைக் கூத்தும் இழிகுலத்தாரை ஆட வகுத்தனன் அகத்தியன்றானே’ என்று கவிப்பாவில் ஒரு பாடல் வருகிறது. சமணர்கள் நாடகம் மனதைக் கிளர்ச்செய்து இன்பழுட்டி காமத்தை அதிகப்படுத்துவதாகக் கருதினர். ஏலாதி என்ற நூலில் ‘கூத்தாடுமிடத்தில் அறிவுடைய சான்றோர் எவரும் செல்லார்’ என்று வருகிறது. இசையும், கூத்தும் காமத்தை மிகுவிப்பது என்ற பொருளில் சீவகசிந்தாமணியில்

**‘வினை நரம்பு இசையும், கூத்தும் கேழ்ந்தெழுந்தீன்ற காம
வினைபயன் இனிதின் துய்த்து வீணை வேந்து உறையும்மாதோ
என்ற வரிகள் வருகின்றன.**

இதுபோல நுண்கலைகளைப் பற்றிய ஒரு தாழ்வான அபிப்பிராயம் காலம் காலமாக தொடர்ந்து இருந்துவருகிறது. சங்கீதம் மட்டும் தான் நம்முடைய கலாச்சாரத்தில் தப்பிப்பிழைத்த ஒரு விஷயம். ஆனால் சங்கீதத்தில் ஒரு மேலான ரசனைக்கு பழக்கப்படுத்திக் கொண்ட நாம் அதே அளவுகோல்களை மற்ற நுண்கலைகளுக்கு உபயோகிப்பதில்லை. கடுமையான சங்கீத விமர்சனம் எழுதுகிற கூப்புடு நாடகம், சினிமா என்று வரும்போது ஒரு சாதாரண வியாபார ரசனையைப் பார்த்துப் பரவசமாகிறார். ஒருமுறை சுத்யஜித்ரே பேட்டி ஒன்று ஒரு சிறு பத்திரிகையில் வந்தபோது இதெல்லாம் இலக்கியப்பத்திரிகையில் வரவேண்டுமா என்று சி.க.செல்லப்பா கருத்து தெரிவித்தார். இந்த மனநிலைதான் இன்றும் நீடித்து வருகிறது.

ஜம்பது வருடங்களாக சினிமாவுக்கு பழக்கப்பட்டிருக்கிற நாம் இன்று தான் சினிமா ரசனை என்கிற அம்ங்குமாரின் புத்தகத்தை சந்திக்கிறோம். தமிழில் வெங்கட்சாமிநாதன், சக்சிதானந்தம் மற்றும் முத்துசாமிக்கு முன்பாக யாரும் நாட்டிய சாஸ்திரம் பற்றியோ, பொம்மலாட்டங்கள் பற்றியோ இலக்கியப் பத்திரிகைகளில் விவாதித்ததில்லை. நவீன் ஓவியம் பற்றி கசடபற, நடை புத்திரிகைகளுக்கு முன்பாக எந்த இலக்கியப் பத்திரிகையும் கவலைப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. இப்படி நுண்களைகளைப் பற்றிய நம் முடைய அலட்சிய மனப்பான் மையினால் தான் அவை பிழைப்புக் கலைஞர்களிடமும் வியாபாரிகளிடமும் சிக்கி எந்த மனவெழுச்சிக்கும் இடமில்லாதபடி ஒரு நுகர் பொருளாக இயங்கிக் கொண்டிருக்கின்றன. நாடகத்துக்கும் இந்த நிலைமைதான் ஏற்பட்டது.

ஆனால் உலகில் எந்த நாட்டிலும் கலைஞர்கள் நாடகத்தைப் புறக்கணிக்கவில்லை. பெரும் கவிஞர்களும், நாவலாசிரியர்களும் தம் பங்குக்கு நாடகாசிரியர்களாகவும் விளங்கி இருக்கிறார்கள். தம்முடைய "Waste Land"க்காக பெரிதும் பாராட்டப்பட்ட T.S.Eliot உடனே Murder in the Cathedral' நாடகத்தை எழுதினார். கீதாஞ்சாவிக்காக நோபல் பரிசு பெற்ற தாகர் தம் வாழ்நாளில் பெரும் பகுதியை நாடகத்துக்காக செலவிட்டார். திருவள்ளுவரும், இளங்கோவிட்காரும், கம்பரும் நாடகச்சாயல்களைத் தான் தம் படைப்புகளில் வெளிப்படுத்தினர். ஆனால் கூத்துக்கு இருந்த மக்கள் ஆதரவை அவர்கள் உணர்ந்திருந்தனர். கூத்துக்கு பெருந்திரளாக மக்கள் கூடிக் கலைவதுபோல் செல்வம் வந்து போகும் என்கிற பொருளில்

கூத்தலாட்டவைக் குழாத்தற்றே பெருஞ்செல்வம் போக்கும் அது விளிந்தற்று

என்கிறார் வள்ளுவர்

ஆனால் நாடகம் என்கிற தனிவகை 8 ஆம் நூற்றாண்டில் பல்லவர்காலத்தில் தான் தொடங்கி இருக்கிறது. மகேந்திரவர்ம பல்லவனே மத்தவிலாசப் பிரகசனம் என்கிற நாடக நூலை எழுதினான். சமஸ்கிருதத்திலும் தேர்ச்சிபெற்ற மகேந்திரவர்மனின் காலத்தில் பல சமஸ்கிருதநாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. ஆனால் இந்த மரபு நீடிக்கவில்லை. 10 ஆம் நூற்றாண்டில் பிற்காலச் சோழர் காலத்தில் நாடகம் சைவ, வைணவர்களால் காமக் கலையாக வெறுத்து ஒதுக்கப்பட்டநாடகம் சோழர் காலத்தில் தெய்வத் தொடர்புடைய கலையாக போற்றப்பட்டது. கூத்தாடிகள் என்று ஒரு காலத்தில் இகழப்பட்டோர் இன்று அரசாங்கம் உரிமை பெற்று கவர்ச்சி அரசியல் நடத்துவதும் இதே தமிழ்ச் சூழலில்தான். ஒதுக்கப்பட்ட கூத்துக்கலைஞர்கள் சங்கீத நாடக அகாடமி விருது பெறுவதும் இத்தகைய பின்புலத்தில்தான். எதிர்எதிரான இப்படிப் பட்ட நிலைகளில்தான் நம் முடைய நூண்கலைகள் ஊசலாடிக் கொண்டிருக்கின்றன.

இப்படி நாடகம் பல நூற்றாண்டுகளாக படைப்புக் கலைஞர்களிடமிருந்து விலகி பிழைப்புக்கலைஞர்கள், பிரச்சாரகர்கள், வியாபாரிகள் மற்றும் அரசியல்வாதிகள் கையிலே சிக்கி ஒரு தேர்ந்த கலைவடிவமாக உயராமல் போய்விட்டது. 16 ஆம்

நூற்றாண்டில் தோன்றிய உழவர் வாழ்க்கையைச் சித்தரிக்கும் பள்ளு நாடகங்கள் கூட ஒரு மக்கள் இலக்கிய வடிவமாகத் தொடரவில்லை. அவை தொடர்ந்தி ருந்தால் இன்றைய வீதி நாடகங்களுக்கு ஒரு வலுவான அடித்தளமாக இருந்தி ருக்க முடியும். பாரதியாரும் 'பாடுவோமே, பள்ளு பாடுவோமே' என்கிறார். சந்திரசேகர கம்பாரின் 'ஜோ குமாரசாமி'யில் கூட இந்த பள்ளு நாடக பாணியைப் பார்க்க முடியும். தமிழுக்கு நேர்ந்த இந்த ஆபத்து வேறு' எந்த மொழிக்கும் நிகழவில்லை. இங்கே இலக்கியத்தையும் அரசியல்வாதிகள் எடுத்துக் கொண்டனர். அதனால்தான் Popular Writing என்றும் Creative writing என்றும் நீண்ட இடைவெளிகளுடன் இங்கே இலக்கியமும், ரசனையும் இயங்கிக் கொண்டிருக்கின்றன. வேறு எந்த மொழிக்கும் இந்த விபத்து நிகழவில்லை. ஷேக்ஸ்பியர் ஆங்கிலமொழி பேசும் அனைவருக்கும் உரியவராக இருக்கிறார். பிரெக்ட் முழு ஜெர்மனிக்கும் சொந்தக்காரராக இருக்கிறார்.

மராட்டியர், நாயக்கர் காலத்துக்குப் பிறகு ஆங்கிலேயர் காலத்தில் நாடகவடிவம் இன்னதென்று பரிச்சயமான நிலையில் தமிழில் பல நாடகங்கள் எழுதப்பட்டும், இயக்கப்பட்டும் இருக்கின்றன. ஆனால் சோழர் காலத்தில் பக்திப் பிரச்சாரமாக உருப்பெற்ற நாடக மரபுதான் இந்த நாடகங்களில் புராணப் பிரச்சாரமாகவும், நல்லொழுக்கப் பிரச்சாரமாகவும் பின்னர் சீர்திருத்தப் பிரச்சாரமாகவும் விரிவு பெற்றது. ஆனால் கலைநோக்கம் கொண்ட ஒரு படைப்புக் கலைஞரால் நாடகம் கையாளப்படுவது முத்துசாமியிடமிருந்துதான் தொடங்குகிறது. அதை அவர் எப்படிப் பயன்படுத்துகிறார் என்பதில் விவாதத்துக்கு இடம் உண்டு. ஆனால் தமிழில் நாடகம் ஒரு நூண்கலைக்குரிய மரியாதையை அவரிடமிருந்துதான் பெறத் தொடங்கியிருக்கிறது. அவருடைய கவரோட்டிகள், உந்திச்சூழி, நற்றுணைப்பயன் மற்றும் இங்கிலாந்து நாடகங்களில் காட்சி ரூபமான அர்த்தநிலைக்கு பார்வையாளர்களை அழைத்துச் செல்கிறார். மதுரை மு.ராமசாமயின் 'தூர்க்கிர' அவலம்' நாடகமும், பேராசிரியர் ராமானுஜத்தின் 'வெறியாட்டம்' நாடகமும் காட்சிப் புலன்களை கிளர்ந்தெழுச் செய்வதில் குறிப்பிடப் பட வேண்டியவை. இன்னும் ராஜை, ஆறுமுகம், ஞாநி, புவியரசு, அஸ்வகோஷ் போன்றோரும், இந்திரா பார்த்தசாரதி, ஜெயந்தன் போன்ற எழுத்தாளர்களும் இதில் ஈடுபட்டுள்ளனர். ஆனால் காட்சிரூபவடிவிலான ஒருவகை அமைதியை நம் முடைய நாடக மரபு ஸ்தாபித்திருக்குமானால் நம்முடைய செவிகளையும், புலன்களையும் உறுத்தும். இந்த சிவாஜி 'நாடகபாணி தமிழ்ச்சூழலை' ஆக்ரமித்திருக்க முடியாது.

தமிழில் நாடகம் படைப்புக்கலைஞர்கள் அதிகம் சம்பந்தப்படாத விஷயம் என்று சொல்வதை அது ஒரு Elitistக்கான வடிவம் என்று நான் கருதுவதாக யாரும் நினைத்து விடக்கூடாது. நாடகமென்பது அடிப்படையில் மனிதன் தன்னுடைய சந்தோஷத்தை இயல்பாக வெளிப்படுத்தக் கையாண்ட வடிவம். கவிதை, நாவல், சிறுகதை போன்ற இலக்கியத்தின் மற்றவடிவங்கள் எல்லாம் படித்தவர்களால் உருவாக்கப்பட்டு படித்தவர்களையே சென்றடைகிற நிலையில் நாடகம் தான் எளிய மக்களின் மனதுக்குகந்த கலையாக இருந்திருக்கிறது. ஆடல், பாடல், கூத்து என்று பலவித வடிவங்களில் எளிய மனிதன் தன்னுடைய கலை ஆசைகளை

வெளிப்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறான். அவை தம்முடைய இயல்பான நீதோடி மனத்தின் வெளிப்பாடுகளாக அமையாமல் பிழைப்பிற்காகவும் வியாபாரத்திற் காகவும் சொல்லியதையே சொல்லிக் கொண்டிருக்கிற நிலையில்தான் தம்முடைய வெகுளித்தனத்தையும் கலைத்தன்மையையும் இழக்கின்றன. கலைஞர்கள் அவ்வப்போது இந்த வடிவங்களை செழுமைப்படுத்தும் போதுதான் அவை உயர்ந்த மனவெழுச்சிகளை வெளிப்படுத்தும் கலைச் சாதனங்களாகின்றன. ப்ரெக்ட் கூட்டநாடகத்தை ஒரு பிரச்சார சாதனமாகத்தான் பயன்படுத்தினார். பாதல் சர்க்கார், சப்தார் ஹஷ்மி கத்தார் போன்றவர்களும் நாடகத்தையும், பாடலையும் பிரச்சார சாதனங்களாகத்தான் பயன்படுத்தினார்கள். ஆனால் இவர்கள் அடிப்படையில் கலைஞர்கள், எப்படி பயன்படுத்தப்பட்டாலும் அவை தம்முடைய கலைத்தன்மையை இழப்பதில்லை. கலையின் மூலமாகத்தான் அவர்கள் மக்களைச் சென்றடைய விரும்புகிறார்கள். எந்தத் தரத்தில் கலைத்தொடர்பு செயல்படுகிறது என்பதுதான் கலைஞரின் கவலையாக இருக்கிறது.

தமிழ்ச் சூழலில் நுண்கலைகள் பற்றி படைப்பாளிகள் அதிக கவனம் செலுத்த வேண்டும். காட்சிருபமான ஒழுங்குநம்முடைய அழியில் அணுகவில் மாறுதலை விளைவிக்கக் கூடியது. சத்யஜிதரே, மிருணாள் சென், அன்றே கோபாலிகிருஷ்ணன், அரவிந்தன் போன்ற இலக்கிய உணர்வுகளான் படைப்பாளிகள் சினிமா மீடியத்தை கையில் எடுத்துக் கொண்டு தம்முடைய வீச்சுகளை விரிவுபடுத்துகின்றனர். ஆனால் இங்கே நம்முடைய தமிழ் மக்களின் உணர்வு நிலைகளை இந்த வியாபாரிகள் சினிமா மூலமாகவும், நாடகம் மூலமாகவும் காயப்படுத்திக் கொண்டு வருவதை நாம் பார்த்துக் கொண்டு சும்மா இருக்கிறோம். சினிமா கூட்ட நம்முடைய எல்லையில் இல்லாத விஷயம். ஆனால் நாடகம் நம்மால் அடைய முடிகிற தூரத்தில் தான் இருக்கிறது.

நாடகம் தரும் பிரயிப்பு உணர்வை நாம் உரிய வகையில் மறுதளிக்கும் போதுதான் நாடகத்தை கொரவித்தவர்களாவோம். தமிழில் நல்ல நாடகங்கள் இல்லாமல் இருக்கலாம். ஆனால் தியேட்டர் உலகத்துக்குரிய விஷயமாக இருக்கிறது. நூறு வருடங்களுக்கும் குறைவான வரலாறு கொண்ட சிறுகதையில் நாம் சிந்தனை செலுத்தி சாதனை படைத்திருக்கிறோம். நாடகம் நம் கண்முன்னே விரிந்து கிடக்கிறது. அதைக் கலைவடிவமாக மாற்ற படைப்பாளிகள் முன்வரவேண்டும். கலைஞர்கள் முன்வரவேண்டும்.

**(விருட்சம் பத்திரிகையின்
திசம்பர் மாத இலக்கியக் கூட்டத்தில் படிக்கப்பட்ட கட்டுரை)**

தமிழ் அரங்கினது அரசியல்

வி.அரசு

அரங்கின் அரசியல் குறித்து தமிழகச் சூழலில் விவாதிப்பதற்கான வாய்ப்புகள் குறைவு. இயக்கப்போக்கில் இப்பணியை முன்னெடுத்து செயல்பட்ட நாடக ஊழியர்கள் மிகக் குறைவு. செயல்படுத்தவேண்டும் என்று பேசப்படும் சூழல் அண்மையில் ஏற்பட்டுள்ளது. இத்தருணத்தில் இதுவரை நடைபெற்ற அரங்க அரசியல் முயற்சிகள் தொடர்பான பதிவுகளை இங்கு விவாதிக்கலாம்.

தமிழகச் சூழலில், தமிழ்ப் பண்பாடு என்ற மீன் கண்டுபிடிப்பின் ஒரு பகுதியைத் தீராவிட இயக்கம் செயல்படுத்தியது. கலை, இலக்கியம் தொடர்பாக அவ் வியக்கம் சாதித்தது குறைவு. கொச்சைப்படுத்திய போக்குவரும் உண்டு. இந்தப் பின்புலத்தில் அரசியல் என்ற கருத்து நிலையும் தீராவிட இயக்க போக்கில் தனிமனிதர்களாகவும், பிற இயக்கங்களின் போக்கில் நடைமுறை நிகழ்ச்சிகள் (Issues) என்றும் எளிமைப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இதன் விளைவுகள் பண்பாடு குறித்த புரிதலில் ஆழமான அணுகுமுறைகள் இல்லாத நிலையாகும். இதனால் நிகழ்வுகளுக்கான, சம்பவங்களுக்கான அடிப்படை முரண்பாடுகள் பற்றிய புரிதல் மழுங்கடிக்கப்பட்டுள்ளது. இந்தப் பின்புலத்தில்தான் அரங்கின் அரசியல் என்ற பண்பாட்டு அரசியல் தன்மையைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். இங்கு அரசியல் என்று பேசும் போது, கடந்த 40 ஆண்டுகளில் உருவான தமிழ் பண்பாடு தொடர்பான நூல் கண்டுபிடிப்பின் சாதகமான கூறுகளை முன்னெடுப்பதில் கவனம் செலுத்துவதையும் உள்ளடக்குவதாகக் கொள்ள வேண்டும். இதனைக் குறிப்பிட்ட மக்களின் இனம், மொழி, வாழ்வுமுறை ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் தான் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். இந்த அடிப்படையில் இருந்துதான் இதனை மீறிய அரசியல் உருவாக வேண்டும். ஏகாதிபத்தியம், உயர்சாதிப் பண்பாடு ஆகியவற்றையும் இப்பின்புலத்தில் தான் புரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

மேற்குறித்த பின்புலத்தில் பண்பாட்டு நிகழ்வின் ஒருபகுதியான அரங்க அரசியல் தமிழக சூழலில் ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் மற்றும் பெண்கள் ஆகியோளின் குரலைத் தான் அடிப்படையாகக் கொள்ள வேண்டும். இந்தப் போக்கில் தான் அரங்க அரசியல் வளர வேண்டும்.

அரங்க என்பது கற்றுக்கொள்ளும் ஒரு அறிவாக மட்டும் செயல்பட முடியாது. புளைக்கதை, கோட்டபாடுகள் போன்றவை தொடர்பான விவாதங்களில் கற்றுக்கொள்வது. புதிதாக அறிந்து கொள்வது சாத்தியம். ஆனால் அங்கு அரங்கு அவ்விதம் மட்டும் செயல்பட முடியாது. மன்னிலிருந்து உருப்பெற வேண்டிய அடிப்படைத் தேவை உள்ளது. மன்னில் புதைந்துள்ள வேர்களின் மூலம்

கிடைக்கும் அனுபவங்கள் அரங்கக் கலை உருவாகத்தில் ஆழமான பங்களிப்பு செய்ய முடியும். நவீன் அறிவாளி உருவாக்கத்தோடு மட்டும் அரங்கு தங்கிப் போவதில்லை. இங்குள்ள வேரின் அனுபவங்கள் நவீன் அறிவோடு இணைய வேண்டும். நவீன் அறிவு மட்டும் போதாது. இதுவே அரங்கின் தனித்தன்மையும் ஆகும். இந்த அடிப்படையில் தமிழக அரங்க அரசியலைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். இதனைக் கீழ் காணும் நிகழ்வுகள் வழிபுரிந்து கொள்ள முயலலாம்.

நிஜ நாடக இயக்கத்தின் ‘தூர்க்கிர அவலம்’. தூரிர் நாடக அமைப்பின் ‘வெறி யாட்டம்’, அரங்க நாடக அமைப்பின் ‘நந்தன் கதை’, பல்கலை அரங்கின் ‘தீணிப்போர்’ ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் தமிழ் அரங்க அரசியலைப் புரிந்து கொள்ள முயலலாம்.

தூர்க்கிரக அவலம் மூலம், தமிழகத்தில் வாழும் மரபுக் கலைகளின் மொழியில் ருந்து பெறப்பட்ட ஒரு புதிய காட்சிப் படிமம், அரங்காக வெளிப்பட்டது. அதிகாரத்தின் உருவும் நாடகத்தின் புரிதலாக அமைந்து இருந்தது. அன்றைய சூழலில் தமிழகத்தில் அதிகார வர்க்கம் நிகழ்த்தியபல்வேறு கொடுமைகள் வெறும் நிகழ்வுகளாக இல்லாமல் அரங்காக வெளிப்பட்டது. இதனை “அதிகாரம்” என்ற அரசியலின் அடிப்படை முரண்பாடாக புரிந்து கொள்ள வேண்டும். இப் படைப்பில் தமிழகப்பண்பாட்டில் உருவான ஒர் அரங்க மொழியை இனம் காணமுடியும். அம்மொழி வெறும் படிப்பாக மட்டும் இல்லை. அங்குள்ள மரபுக் கலைஞர்களோடு செயல்பட்ட தமிழ்மொழி மற்றும் இனம் குறித்த பிரக்ஞர் யுடையவர்களின் அரசியல் செயல்பாடாக இதனைக் கருதலாம்.

பேராசிரியர் சே.ராமானுயம் தமது ‘புறஞ்சேரி’ நாடகத் தயாரிப்பு பற்றிக் கூறும்போது, “தேவர் ஆட்டம், கிராமிய கும்மி, பன்னாராட்சி, சுந்திரனார் காட்டிய குறவைப் பாடல் அமைப்பு எல்லாவற்றையும் கொண்ட முயற்சி அது” (தூர்க்கிரக அவலம் -அணிந்துரை) என்கின்றார். ‘அண்டோரா’ நாடகம் பற்றிய கலந்துரைக் கூட்டத்தில் (மாக்கல் முள்ளர், பவன் 1-9-92) தன்னுடைய சொந்த அரங்க மொழியின் வெளிப்பாடாக ‘கறுப்புத் தெய்வத்தை தேடி...’ ‘வெறியாட்டம்’ ஆகியவை வெளிப்பட்டன, என்ற ஒரு கேள்விக்கான பதிலாகக் கூறினார் பேராசிரியர். ‘தன்னுடைய சொந்த அரங்கமொழி’ என்று அவர் கூறியதை நாம் ஆழமாகப் பரிசீலித்துப் பார்க்க வேண்டும். ‘வெறியாட்டம்’ இவ்வகையில் தமிழ் அரங்குக்கு கிடைத்த மிகச் சிறந்த அரங்கமொழிக்கான எடுத்துக்காட்டாகக் கொள்ளமுடியும்.

பெண்மை என்பதே அவலமாக இருக்கும் ஆழமான சமூக முரண்பாடு பற்றிநாம் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். இதனால்தான் தமிழக மக்களின் பாடல்களில் அழிந்து போகாமல் உயிரோடு வாழ்கிறது ஓப்பாரி. இதனை எதார்தவாழ்வின் அரசியலைப் புரிந்து கொள்வது அவசியம். இந்த முரண்பாட்டை தமிழ் அரங்க மொழியாக வடிவமைப்பு செய்தது வெறியாட்டம். அதிகாரத்தின் கொடுமையும், அதில் கொடுமைக்குள்ளாகும் குடிமக்களும் குறிப்பாக பெண்களும் காட்சிப் படிமங்களாக அரங்க மொழியாக தமிழ் மக்களின் உணர்வு வழிப்பட்ட மொழி யாக வெளிப்பட்டது. இதில் சிக்கல்கள் (issues) மட்டும் பேசப்படவில்லை.

அடிப்படை முரண்பாட்சின் ஒருவெளிப்பாடு நாடகமாகியது. தொழிற் சங்க தலைவரியாக பெண்ணைக் காட்சி நாடகம் போடுவார்கள், இதனைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். இவ்வகையில் தமிழ் அரங்க அரசியல் வரலாற்றில் மிக முக்கிய பங்களிப்பை ‘வெறியாட்டம்’ செய்துள்ளது. தூர்க்கிரக அவலம், வெறியாட்டம் ஆகியவற்றில் ‘அண்டிகளி’, ‘தீராய் நாட்டு மகளிர்’ ஆகிய கிரேக்க நாடகங்கள் உந்துலாக மட்டுமே அமைந்து அவை தமிழ் அரங்காக வடிவம் பெற்றதைக் கவனத்தில் கொள்வது அவசியம்.

‘நந்தன் கதை’ தமிழக அரங்க வரலாற்றில் மற்றுமொரு குறிப்பிடத்தக்க நிகழ்வு தமிழ்ப் பல்கலைக் கழக நாடகத் துறையின் சிறந்த பங்களிப்புகளில் ஒன்று, ஒடுக்கப்பட்ட சாதியின் சடங்குக் கருவியாக இருந்த தப்பை, ஒரு கலையாக மீட்டுருவாக்கம் செய்தது ஆகும். ரெங்கராஜன் குழுவின் தப்பாட்டம், தமிழ் அரங்க மொழிக்கு ஒரு புது உதவேகமாகும். (அன்மைக் காலங்களில் அதுவும் வெறும் காட்சிப் பொருளாக மாற்றப்பட்டு, படின் உடைகளைக் கலைஞர்கள் அணிந்து ஆடுவதும் குறுகிய காலத்தில் நிகழ்ந்து வருகிறது) ஒடுக்கப்பட்ட சாதியின் வேகம் அவர்களது வாழ்முறையில், கலையில் வெளிப்படுவது தவிர்க்க முடியாது. அது முன்னுடைய முடிச்சாக இருக்கும். சத்தமாக இருக்கும். அந்த சத்தம் அதற்குரிய அழகியலோடு முறைப்படுத்தலும் புரிந்து கொள்ளவும் நிகழ வேண்டும். இந்தப் பின்புலத்தில் தப்பாட்டத்தை, நக்கப்பட்ட சாதி; பண்பாட்டு ரீதியாகவும் பொருளாதார ரீதியாகவும் நக்கக்கும் சாதியை நோக்கி வெளிப்படுத்தும் கோபமாக நிகழ்த்துவது அவசியம். இந்த முரண்பாடு ‘நந்தன் கதை’யில் காட்சிப் படிமாய் அரங்கமொழியாய் வெளிப்பட்டுள்ளது.

பேராசிரியர் இந்திரா பார்த்தசாரதியின் நந்தன் கதை, தாழ்த்தப்பட்ட மனிதனுக்குள்ளும் அழகைத் தேடும் மனம் உண்டு என்ற கருத்தையும் உள்ளடக்கி எழுதப்பட்ட நாடகம், நந்தன் கோயிலுக்குள் போக விரும்பும் ஆசையை நாம் இந்தக் கண்ணோட்டத்தில் புரிந்து கொள்ளலாம். நந்தனின் நாட்டிய இசை எடுபாட்டையும் இந்திரா பார்த்தசாரதி தமது நாடகத்தில் இணைத்துள்ளார். சாதியின் சமூகப் பண்பை வேறோடு காண்பது அவசியம். அநிவத் தளத்தில் பார்ப்பதால் அகவயமாகிப் போக வாய்ப்புண்டு. இத்தன்மையோடு சாதிய ஒடுக்கு முறைகளையும் இந்திரா பார்த்தசாரதி எழுதியள்ளார்.

திரு.இராச், இந்த நாடகத்தை அரங்காக மாற்றும் போது தப்புக்கும் பரத நாட்டியத்திற்குமான முரண்பாடாகக் காட்சிப்படுத்தியுள்ளார். தப்ப முழங்கும் போது பார்வையாளர்களில் ஒரு பகுதியினர் அவர்களோடு சேர்ந்து கொள்கிறார்கள். அந்த ஒலி அவர்களது ஒலியாக உணருகிறார்கள். இதில் ஒடுக்கப்பட்ட வளின் அரசியல் முன் னெடுக்கப்படுகிறது. குறிப்பாக தமிழக நிலவுடமை ஆதிக்கம் உருவாக்கிய சீரழிவின் நாற்றம் வெளிப்படுகிறது. இதில் பார்வையாளர்களின் தனி அணிவகுப்பு நிகழ்வது மிக முக்கியம். வெறும் பார்வையோடு நாடகம் நின்றுவிடவில்லை. தமிழகப் பறையர்களின் கோபம் பறையாக ஒலிக்கிறது. சாதிய முரண்பாடு என்னும் ஆழமான அரங்க அரசியல் மொழியாக வெளிப்படுகிறது. அதன் மூலம் தமிழ் அரங்க அரசியல் நந்தன் கதையில் வடிவம்

பெற்றுள்ளது. பெரிய புராணம் காட்டிய நந்தன் இருபதாம் நூற்றாண்டிலும் தொடரும் கொடுமையைக் காண முடிகிறது. இவை வெறும் நிகழ்வுகளாக இல்லாமல் நிகழ்வுகள் முரண்பாடுகளின் காட்சிப் படிமங்களாக வெளிப்படுகின்றன.

இனைய பத்பநாபனின் 'தீனிப்போர்' தமிழ் அரங்க மொழிக்கான தேடல் முயற்சிகளில் ஒன்று. 1960 களில் ஈழத்தில் உருவான அரங்க செயல்பாடுகளில், தமிழ்மையும் ஈடுபடுத்திக் கொண்டு, தொடர்ந்து தமிழ் அரங்கத்திற்கான தேடலில் ஈடுபட்டு வருபவர் இவர். ஓடுக்கப்பட்ட மக்களின் சார்பு அரசியலை ஏற்றுக் கொள்ளும் படைப்பாளி. தமிழகத்தின் ஆட்டமரபு, இசைமரபு ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் தமிழ் அரங்க மொழியைப் புரிய முனையும் போக்கில் 'தீனிப்போர்' மிகவும் அடிப்படையாக அமைந்துள்ள படைப்பாகும். சமூகத்தின் நிலையான முரண்பாடுகளுக்கும் அம்முரண்பாடுகளின் உள் முரண்பாடுகளுக்கும் இடையே உள்ள போராட்ட அரசியலை 'தீனிப்போர்' முன் வைக்கிறது. அது ஏகாதிபத்தியத்துடனான போர் என்றோ, ஈழத்தில் நடக்கும் போர் என்றோ பார்வையாளன் தம்மளில் அடையாளம் கண்டு கொள்ள முடியும். அடிப்படை முரண்பாடு என்னும் அரசியல் கருத்தாக்கத்தை முதன்மைப்படுத்திய நாடகம் அது.

இந்நாடகம் வழி வெளிப்படும் அரங்க மொழி, தமிழ்மொழி, இன்ம் சார்ந்த தேடல் ஆகும். இப்படைப்பு அண்மையில் தமிழக நாடகக் குழுக்கள் சிலவற்றிடம் தமிழ் அரங்கம் பற்றிய விவாதத்தை முன்னெடுக்கச் செய்துள்ளது.

தமிழர்களின் மரபுவழிப்பட்ட கலை அனுபவங்களிலிருந்தும் தமிழ் அரங்க மொழியைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். அவ்விதம் செயல்படும் தமிழ் அரங்க ஊழியர், தமிழ் மக்களின் வாழ்க்கை முரண்பாட்டை அல்லது அவர்களது அரசியலை முன்னெடுக்க வேண்டும். இவ்வகைச் செயல்பாட்டைத் தமிழ் அரங்காவும், தமிழ் அரங்க அரசியலாகவும் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். பிற செயல்பாடுகளை இதிலிருந்து புரிந்துகொள்ள வேண்டும்.

ந.முத்துசாமியின் நாற்காலிக்காரர், கவரொட்டிகள், கட்டியங்காரன் ஆகியவை சிறந்த நாடக அரசியல் பிரதிகள், கோமலின் 'தண்ணீர் தண்ணீர்' படைப்பும் இவ்வகையில் அடங்கும். இவை தமிழ் அரங்க அரசியலாக இன்னும் வெளிப்படவில்லை. இப்பிரதிகளில் சிக்கலகளை மீறிய அடிப்படை முரண்பாட்டைக் காட்டும் அரங்கமாக வடிவம் பெறும் தன்மைகள் முழுமையாக அமைந்துள்ளனவா என்ற கேள்வியும் உண்டு. இதனால் இவற்றுக்குரிய முக்கியத்துவத்தை குறைத்து மதிப்பிட இயலாது.

பரீக்ஷா' குழுவின் செயல்பாடுகளும் இக்கண்ணோட்டத்தில் மதிப்பிடும் போது, அரங்க மொழிக்கான அடிப்படை அர்ப்பணிப்பு அற்ற நிலையைக் காண முடியும். நவீந்த தன்மையோடு நாங்களும் செயல்படுகிறோம் என்ற தன்மைப்பு மட்டுமே இக்குழுவிடம் எஞ்சகிறது. படைப்பு முயற்சிகளில், சென்னை நகர சபாக்களின் 'அரங்க மொழி'யே பரீக்ஷாவின் மொழியாக உள்ளது. அடிப்படையான அரங்கம் குறித்த தேடல் இல்லை. இந்தப் பின்புலத்தில் இக்குழு பாதல்

சர்க்காரின் பிரதிகளை எடுத்துக் கொண்டு, அதனை 'அரங்காக' செய்ய முடிய வில்லை. இந்த அடிப்படையிலதான், இதனை, 'நவீன் சபா நாடகங்கள்' என்று புரிந்துகொள்ள வேண்டும். இதனை மீறிய இன், மொழி அடிப்படையிலான புரிதலுக்கான அரசியலை இக்குழுவிடம் எதிர்பார்க்க முடியவில்லை.

சிறுகதை, நாவல் உருவாக்கம் மற்றும் இதழியல் செயல்பாடுகள் ஆகியவற்றி விருந்து, அரங்க செயல்பாடு முற்றிலும் வேறுபட்டது என்று புரிதல் மேற்குறித்த பரீக்ஷா போன்ற குழுக்களிடம் உள்ளதா என்பது பரிசீலனைக்குரியது.

அரங்க செயல்பாடு என்பது தமிழகச் சூழலில் பார்கி அரங்கப் போக்கும்' இசை நாடக மரபும் ஆகிக்கம் செலுத்திய காலம் ஒன்றுண்டு. அதில் அர்ப்பணிப்பு முயற்சிகள் பலவண்டு. எழுபதுகளில் தொடங்கி ஐரோப்பியத் தொடர்பின் ஊடாக உருவான நாடக முயற்சிகளும் உண்டு. இம்முயற்சிகள் தமிழ் அரங்க வடிவம் பெறவில்லை. அண்மையிலதான் தமிழ் அரங்கம் பற்றிய விவாதம் தொடங்கப்பட்டுள்ளது. இவ்விவாதம் கீழைத்தேயேப் பண்பாட்டு மரபு அடிப்படையில் முன்னெடுக்கப்பட வேண்டும். இதற்கு Augusto Boal அவர்களின் *Theatre of the oppressed* (1979), Michael Etherton அவர்களின் *The Development of Africa Drama* (1982) ஆகிய நூல்கள் உத்தேவமளிக்கின்றன. இந்தப் பின்புலத்தில் தமிழ் அரங்கையும், அதன் உள்ளீடான் தமிழ் அரங்க அரசியலையும் உருவாக்கும் தேவை நம்முன் உள்ளது.

(குறிப்பு 'சபமங்களா நாடக விழாவில் பேசிய உரையின் அடிப்படையில் எழுதப்பட்ட கட்டுரை)

நவீன நாடகப் பிரச்சினைகள்

ரெங்கராஜன்

எது நவீன நாடகம் என்பதிலேயே பிரச்சினை துவங்கிவிடுகிறது. நவீன நாடகம் எதைக் குறிக்கிறது என்பது பற்றி அடிக்கடி விவாதங்கள் எழுப்பப்படுகின்றன. நவீனம் என்பது காலத்தைக் குறிக்கும் சொல் அல்ல. ஒவ்வொரு காலத்திலும் நவீன நாடகம் என்கிற பிரயோகம் இருந்திருக்கிறது. 1817 ல் உடுமலை முத்துசாமிக் கவிராயர் என்பவர் 'இராமாயணம் - ஒரு தமிழ் நவீன நாடகம்' என்றொரு நாடகம் எழுதியிருக்கிறார். 'நவீன பவளக்கொடி', 'நவீன அல்லி அர்ஜ்ஞா' ஆகிய நாடகங்கள் இந்த நூற்றாண்டில் ஆரம்பத்திலேயே எழுதப்பட்டிருக்கின்றன. ஷேக்ஸ்பியரின் 'கில் லியர்' நாடகத்தை பிரெஞ்சு டெடர்க்டார் கோடார்ட் ஒரு நவீன திரைப்படமாகக் கையாண்டிருக்கிறார்.

எனவே நவீனம் என்பது இன்றைக்கானது என்பது போன்ற காலத்தைக் குறிப்பது அல்ல. அது ஒரு பார்வையைக் குறிப்பது. ஒரு வேகத்தைக் குறிப்பது. வாழ்க்கையைப் பற்றி, சரித்திரத்தைப் பற்றி, சமூகத்தைப் பற்றிச் சொல்வதற்கு வேறான்று இருக்கிறது என்பதைக் குறிப்பது. 'Avant-garde theatre' என்று சொல்லப்படும் பிரயோகத்துக்கு இணையான ஒரு அர்த்தத்தில்தான் நாம் 'நவீன நாடகம்' என்ற வார்த்தைப் பிரயோகத்தை உபயோகப்படுத்துகிறோம். அது என்றும் முடிவடைவது அல்ல. ஒவ்வொரு காலத்திலும் அது தொடர்ந்து கொண்டிருக்கிறது.

தமிழ் நாடகத்தில் நாம் உருவாக்க வேண்டிய விஷயங்கள் இன்னும் ஏராளமாக இருக்கின்றன. தமிழில் இதுவரை நாடகத்தில் செய்யப்பட்டது என்ன என்பதை நாம் பார்க்க வேண்டும். புராணக்கதைகள், நாட்டார்கதைகள், நாடகத்தை நடத்திச் செல்வதற்கென்று ஆடல்கள், பாடல்கள், தற்போது நகைச்சுவை இவையே நம்முடைய நாடகங்களாக அறியப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. பக்திப் பிரச்சாரம் நல்லொழுக்கப் பிரச்சாரம், காந்தியப் பிரச்சாரம், பகுத்தறிவுப் பிரச்சாரம், சமூக சீர்திருத்தப் பிரச்சாரம் இவையெல்லாம் அவ்வப்போது நம்முடைய நாடகப் பொருள்களாக இருந்திருக்கின்றன. இவைகளின் ஏற்ற இறக்கங்களுக்கு ஏற்ப தமிழ் நாடகம் அரங்குகளிலும், மேடைகளிலும், தெருக்களிலும் வடிவம் பெற்றிருக்கிறது.

ஆனால் இன்று வாழ்க்கை சிதறுண்டு இருக்கிறது. நம்முடைய படைப்பாற்றல் நக்கக்கப்பட்டு இருக்கிறது. பன்முகத் தன்மையும், வாழ்க்கையை உள்ளடக்கிய ஒருவித முழுமைத்தன்மையும் தேவைப்படுகிற இன்று எந்த நாடகம் நம்மைத்

திருப்தி செய்ய இயலும்? ஒரு நாட்டின் நாடகம், அதன் நிலவெளி மற்றும் அதன் மக்களுடைய மெய்யாள வன்னைத்தை வசப்படுத்தக்கூடியதாக இருக்க வேண்டும் என்று கார்சியா லோர்க்கா கூறுகிறார்.

இவ்வாறு வாழ்க்கையின் பல கூறுகளை வெளிப்படுத்த, நம்முடைய வாழ்க்கை epic like ஆக இல்லை அது துண்டுகளாக சிதறியிருக்கிறது என்பதை வெளிப் படுத்த நாடக மேடையை கலாப்பூர்வமாக பயன்படுத்த இன்று புதிய பார்வை தேவைப்படுகிறது. தனி மனித அளவிலும் சமூக அளவிலும் நம்மைச் சுற்றியுள்ள பிரச்சினைகளின் தாக்கத்தை நாம் எப்படி உணர்கிறோமோ அதேபோல், அதே வேகத்தில் சித்தரிக்க நமக்கு வேறொரு நாடகம் தேவைப்படுகிறது. ரத்தமும் சதையுமாக நம்முன் நிகழ்த்தப்பட்டு, நம்மை நிகழ்காலத்துடன் தொடர்புபடுத்திக் கொண்டிருக்கும் இத்தகைய நாடகத்தின் பங்கை வேறு எதனாலும் பறிக்க முடியாது. நாடக அரங்கில் நடிகள் பார்வையாளானுடன் கொள்ளும் கலாப் பூர்வமான தொடர்புக்கு இணையாக வேறு எதுவும் கிடையாது. இதுதான் அந்த நாடகத்தின் வலிமை.

இத்தகைய நாடகத்துக்கு அதற்குரிய மொழி தேவைப்படுகிறது. அத்தகைய மொழியை நோக்கி நாம் செல்லும் போது 'நவீன நாடகம் புரிவதில்லை' என்ற பிரச்சினை எழுதிறது. கருத்து தாக்கம், சித்தரிப்பு இவை வேறுபட்ட தனத்தில் அமைய வேண்டும் என்ற எதிர்பார்ப்புகள் எழும்போது இந்தப் புரிதல் பிரச்சினை பெரும் சிக்கலாக முன் வைக்கப்படுகிறது. கலையில் புரிதல் என்ற விஷயத்தை நாம் பிரச்சினைக்குரியதாகக் கருத வேண்டிய அவசியமே இல்லை. எந்தவாரு கலைப்படைப்பும் obscurity என்ற விஷயத்தை சிறிதளவாவது தன்னுள் கொண்டிருக்கிறது. ஆனால் ஒவ்வொரு கலைப்படைப்பும் நேரிடையாகவோ, எதிர்மறையாகவோ சில சலங்களை எழுப்புகிறது. அவைகளை நாம் முறைப்படுத்தி ஒரு கட்டுக்குள் கொண்டு வர முயற்சிக்கும் போதுதான் சிக்கல் தோன்றுகிறது. சில கலாச்சாரக் காரணிகளால் ஒரு படைப்பு வாசகனிடம் சேர முடியாமல் போக வாய்ப்புக்கள் உண்டு. ஆனால் அவ்வாறு சென்றடையும் வல்லமையை அது தனக்குள் கொண்டிருக்கிறதா என்பதுதான் முக்கியம். நாடக மொழியைப் பொறுத்தவரை தமிழுக்கென்று ஒரு சிறப்பான நாடகமொழி உருவாகவில்லை. இதனால் நம்முடைய Communication மிகவும் வலுவிழிந்து இருக்கிறது. 'கேஸ் II (Gas II)' என்ற ஜெர்மன் நாடகத்தில் சிருஷனா மூர்த்தி ஒருவிதமான சீரியஸ் தொனியும், கவிதைத் தனமும் கொண்ட ஒரு மொழியாக கத்தைச் செய்திருந்தார். அந்த நாடகத்தைப் பார்த்த சில பார்வையாளர்கள் வசனம் ரொம்பவும் செந்தமிழாக இருக்கிறது என்ற கருத்தை தெரிவித்தார்கள். இப்படி கவிதைத் தனமும், சீரியஸ் தொனியும் கலந்த தமிழ்ப் பிரயோகம் இன்னும் நம்மிடையே பிரபலம் ஆகவில்லை. அதனால் இத்தகைய மொழி நடையுடன் கூடிய நாடகங்கள் ஒருவித இடைவெளியை உண்டாக்குகின்றன.

மற்ற மொழி நாடகங்களை மொழி பெயர்க்கும் போது இந்தச் சிக்கல் இன்னும் அதிகமாகிறது. 'நிரப்ராதீகளின் காலம்' என்ற நாடகத்தில் (இது ஜெர்மனி பிலிருந்து தமிழுக்கு மொழிபெயர்க்கப்பட்டது) ஒரு புரட்சியாளர்கள் நிரப்பந்திப்

பதற்காக வேறுபட்ட வாழ்க்கை நிலையிலுள்ள சிலர் வற்புறுத்தப்படுகிறார்கள். அவர்கள் தலைக்கு மேல் மரணம் என்கிற கத்தி தொங்க விடப்பட்டுள்ளது. வாழ்க்கையின் மிகவும் இறுக்கமான ஒரு கட்டத்தில் அவர்கள் பேசக்கூடிய வசனங்கள் தமிழ்ப்படுத்தப்படும் போது வேறு தொனியை அடைகின்றன. அல்பர்ட் காம்யுவின் ‘கிராஸ் பர்ப்பஸ்’ (Cross Purpose) நாடகத்தில் வரும் உரையாடலைப் பாருங்கள். ஒரு அம்மாவும், பெண்ணும் தங்கள் விடுதியில் தங்க வரும் விருந்தினர்களை இரவு நேரங்களில் கொன்று பணம் சம்பாதித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். ஒவ்வொரு இரவும் இதுதான் கடைசி இரவு என்கிற பரிதாப உணர்வுடன் அவர்கள் இந்தச் செயலை மேற்கொள்கிறார்கள். அவர்களிடையே நடக்கும் உரையாடல்:

மார்த்தா: அவர்களுடைய சந்தோஷங்கள், நம்முடையதற்கு இணையாகாது. இல்லையா அம்மா.

அம்மா: அதைப்பற்றி நீ பேசாமலிருக்கலாம்.

மார்த்தா: உன்னுடைய வாயிலிருந்து இப்போதெல்லாம் சுடுசொற்கள்தான் வருகிறது.

அம்மா: நீ அடிக்கடி சிரிக்க வேண்டும் என்று நான் விரும்புவதைத்தான் சொன்னேன்.

மார்த்தா: நான் சில சமயங்களில் சிரிக்கிறேன். நிச்சயமாக.

அம்மா: நான் அப்படி உன்னைப் பார்த்ததில்லை.

மார்த்தா: படுக்கை அறையில் நான் நானாக இருக்கும் போதுதான் சிரிக்கிறேன்.

அம்மா: உன்னுடைய முகம் எவ்வளவு கடுமையாக இருக்கிறது.

மார்த்தா: உன்கு என் முகத்தைப் பிடிக்கவில்லையா

இப்படி எவ்வளவு சுதந்திரமான ஒரு மொழி பெயர்ப்பிலும் அவர்கள் இயல்பான குரவில் வெளிப்படுத்தும் துக்கம் வெளிப்படாமல் ஒரு இறுகிய தன்மை தான் வெளிப்படுகிறது. காரணம் நாம் படைக்கும் பாத்திரங்கள் இயல்பான குரவில் சீரியஸான விஷயங்களைப் பேசுவதில்லை. மொழி கூட ஒருவித உணர்ச்சி மயமாதலுக்கு உட்பட்டுள்ளிருக்கிறது. நாமாக நாடகம் எழுதி நம்முடைய பாத்திரங்கள் இந்தப் பிரச்சினைகளை எதிர்கொண்டு அதற்குரிய இயல்பான தீர்வு வெளிப்படும் போதுதான் மொழியின் இறுக்கத்தை நாம் குறைக்க முடியும்.

நாடகம் என்பது முக்கியமாக ஒரு கூட்டுச் செயற்பாடு. ஆனால் தமிழில் கூட்டுச் செயல்பாடு என்பது சாத்தியப்படுவதே இல்லை. நாம் எல்லோரும் அதிகமாக ஈகோதன்மையுடன் இருக்கிறோம். இதனால் நாடகத் தளத்தில் நம்முடைய முழு சக்தியையும் செலவழிக்க முடியாமல் போகிறது. நாம் தொடர்ந்து செயல்பட முடிவதில்லை. கடந்த 20 வருடங்களாக நவீன் இலக்கியத்தில் நம்முடைய பல்வேறு முயற்சிகளைப் பற்றி நாம் ஆராய்ந்து பார்த்தால் கூட்டுச் செயல்பாட்டி னால் நம்முடைய முயற்சிகள் எல்லாம் அரைகுறையான நிலையில் விட்டு விடப்பட்டிருப்பதை நாம் உணர முடியும். நம்பிக்கையுடன் வந்து கொண்டிருந்த

பல சிறு பத்திரிகைகள் கருத்து வேறுபாடுகாரணமாக நிறுத்தப்பட்டிருக்கின்றன. எங்கே ஒன்றுபடுகிறோம் என்பதைவிட எங்கே வேறுபடுகிறோம் என்பதிலேயே நாம் எல்லோரும் கவனமாக இருக்கிறோம். இதனால்தான் நவீன் இலக்கியத்தை யும், நவீன் சிந்தனையையும் ஒரு பறந்த தன்துக்கு நம்மால் கொண்டு வர முடியவில்லை. நாடகத்தளத்தில் இந்த முரண்பாடுகள் இன்னும் கூர்மையடை கின்றன. இலக்கியத்தைப் பற்றி 20 வருடங்களாக நாம் பேசிப் பேசி சலித்து விட்டோம். சரி, உடனடி செயல்பாட்டைத் தூண்டுகிற நாடகத்தை எடுத்துக் கொள்ளலாம். சிறுகிறு அளவில் அங்குல தமிழ்நாடு முழுவதும் சிறு சிறு குழுக்களாக குறைந்தபட்சமாக சில நாடக வெளிப்பாடுகளை மேற்கொள்ளலாம் என்று பார்க்கும் போது இந்த முரண்பாடுகள் தலைதூக்கி நம்முடைய செயல் பாட்டை குறைக்கின்றன.

சித்தாந்தக் கண்ணோட்டம் என்பது இதற்கு ஒரு திரையாகப் பயன்படுகிறது. உண்மையில் நம்முடைய பிரச்சினை சித்தாந்தம் பற்றியது அல்ல. நாம் நம்புகிற சித்தாந்தத்திற்காக நாம் என்ன செய்யத் தயாராக இருக்கிறோம் என்பது பற்றித்தான். சித்தாந்தத் தெளிவு பெற்ற ஒருவன் அதை எப்படி செயல்படுத்துவது என்பதில்தான் கவனமாக இருப்பான். உடன்படாதவர்களைப் பற்றி அவன் கவலைப்படுவதில்லை. இப்படிப்பட்ட சித்தாந்தத் தெளிவை நம்முடைய செயல்பாட்டின் மூலம் நாம் கண்டுபிடிப்பது தான் பயனுள்ளதாக இருக்கும். எவ்வளவு பேர் உடன்படுகிறார்கள், எவ்வளவு பேர் வேறுபடுகிறார்கள் என்பது பிரச்சினையே இல்லை. உண்மையில் வாழ்க்கையைப் பற்றிய சித்தாந்த அடிப்படை இல்லாமல் எந்த கலைப்படைப்பும் வெற்றிகரமான படைப்பாக ஆக முடியாது. அதனால் நம்முடைய உண்மையான பிரச்சினை, நம்முடைய சித்தாந்தத் திற்குரிய கூர்மையான வெளிப்பாட்டை நோக்கி நாம் எப்படிப் போகிறோம் என்பதுதான். நாடகத்தில் இது மிகவும் சிக்கலான ஒரு சவாலாக இருக்கிறது. ஒவ்வொரு நாடகக்குமுலும் ஒரு தீவு போல் இங்கே இயங்கி வருகின்றது. மற்ற குழுக்களைப் பற்றி ஒரு குறைந்தபட்ச tolerance கூட இருப்பதில்லை. தங்கள் நாடகங்களைத் தவிர மற்ற குழுக்களின் நாடகங்களைக் கடுமையான விமர்சனத்துடன் அணுகுகிறார்கள். இதனால் குழுக்களிடையே உரையாடல், கருத்துப் பரிமாற்றம் என்பதெல்லாம் சாத்தியமில்லாமல் இருக்கிறது. ஆனால் நாடகத்தை ஒரு குழு மற்ற குழுக்களுக்காக நடத்துவது போல் தோன்றுகிறது. அவர்களும் வந்து பார்த்துவிட்டு கருத்து சொல்லாமலேயே போய்விடுகிறார்கள். இதனால் பொது அபிப்பிராயம் என்பது உருவாகாமலேயே இருக்கிறது. பொது அபிப்பிராயத்தை உறுதிப்படுத்துவதற்கான முயற்சிகள் குறைவாக இருக்கின்றன.

தமிழில் இதுவரை வெளிப்பட்ட நவீன் இலக்கிய முயற்சிகளுக்கு பொருளாதாரம் என்பது பெரிய சிக்கலாக இருந்ததில்லை. ஒரு தனி மனித ஆர்வமும், உந்துதலும் கூட சிரமங்களை மேற்கொண்டு சில முயற்சிகளை வெளியே கொண்டு வர முடியும், இப்படிப்பட்ட பின்புலத்தில் எழுந்த சிறு பத்திரிகை செயல்பாடுகள்தான் தமிழில் கடந்த 30 வருடங்களாக முக்கியமான எழுத்துக்களை வெளியே கொண்டு வந்திருக்கின்றன. ஒருவர் விட்டுப்போன கயிரை அடுத்தவர் பற்றிக்கொண்டு

அடுத்த கட்டத்துக்குப் போக முடியும். ஆனால், நாடகத்தைப் பொறுத்தவரை தொடர்ந்து செயல்படுவதற்குக் குறைந்தபட்ச அளவிலேனும் ஒரு அமைப்பு தேவைப்படுகிறது. இலக்கியத்தைப் பொறுத்தவரை ஒரு மூலையில் உட்கார்ந்து கொண்டு பொது ரசனைக்கு ஒருவன் சவால் விட முடியும். ஆனால் நாடகம் மக்களிடையே இயங்க வேண்டியிருக்கிறது. பொது ரசனை என்று சமரசம் செய்து கொள்ளாமல், ஆனால் அதே சமயத்தில் மக்களுக்கான நாடகங்களை உருவாக்க வேண்டியிருக்கிறது. புதிய நாடக ரசனைகளை ஏற்படுத்த வேண்டியிருக்கிறது. இந்த நாடகங்களுக்கு ஆட்ம்பரமான மேடை அமைப்புகள் தேவைப்படுவதில்லை என்றாலும், குறைந்த பட்ச மேடை அமைப்புக்கே சிரமப்படும் நிலையில் இங்கே குழுக்கள் இயங்கிக் கொண்டிருக்கின்றன. ஒருபூரும் மக்களின் அன்றாடப் பிரச்சினை சார்ந்த அரசியல் மற்றும் சமூக நாடகங்கள் மேடையைத் தவிர்த்து திறந்த வெளிகளில் இயங்கிக் கொண்டிருக்க, மேடை நுட்பங்கள் தேவைப்படுகிற மற்ற நாடகங்கள் பொருளாதாரக் காரணங்களால் சரியாக இயங்க முடியாமல் இருக்கின்றன.

நாடகத் தளத்தில் நம்முடைய பிரச்சினைகளை நாம் சரியாக அடையாளம் கண்டு கொள்ளும் போதுதான் அதற்கான தீர்வுகளை நோக்கி நாம் போக முடியும். நாடகத்துக்கு ஒத்திகை பார்க்கக்கூட இன்று நமக்கு சரியாக இடம் இல்லை. நாடகத்தைப் பற்றிய முறையான விமர்சனங்களுக்கும், கருத்துப் பரிமாறல் களுக்கும் நமக்கு அமைப்பு இல்லை. இப்படி அடிப்படை வசதிகளற்ற நிலையில் நாம் இயங்கிக் கொண்டிருக்கிறோம். நாடகத்தில் நம்முடைய வெளிப்பாட்டுக்கான நீரை இனம் கண்டு கொள்வதும் அத்தகைய செயல்பாட்டுக்கான பின்புலத்தை வளர்த்தெடுப்பதும் தான் இன்று பெரிய சவாலாக நம்முன் நிற்கிறது.

ஆனால் நாடகச் செயல்பாடு என்பது ஒரு நிரந்தரமான தேடல், நாளுக்கு நாள் நம்முடைய வெளிப்பாட்டுத்திறனை அது கூர்மைப்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறது. இது இயக்கமாக உருவெடுக்க நாம் பல போராட்டங்களை மேற் கொள்ள வேண்டும். நாடகம் என்றைக்கும் எளிய மனிதனின் சொத்தாக இருந்து வருகிறது. இன்று சினிமா என்பது பொய்களையும் போலிக் கனவுகளையும் பரப்பிக் கொண்டு உண்மையிலிருந்து வெகுதுரம் போய்விட்டது. ஆனால் நம்முடைய நாடகம் உண்மைகளைப் பேசுமுடியும். நவீனம் என்பதற்கு நாம் கொடுக்கிற அர்த்தம் தான் நவீன நாடகத்தை மேலெடுத்துச்செல்ல உதவும் என்று நான் நம்புகிறேன்.

(திருவண்ணாமலையில் 1-1-93 நடந்த முற்போக்கு, எழுத்தாளர் சங்க மாநாட்டில் படித்தது)

நன்றி:செம்மலர்

நவீன நாடக மொழியும் மக்கள் புரிதலும்

பேராசிரியர் சே.இராமானுஜம்

சவைப்பட அமைக்கப்பெற்ற உத்திகளின் சேர்க்கையால் உருவாகிய கருத்துப் பரிமாற்றத்திற்கான ஊடகமே நாடகம் என்பதுதான் இக்கலையைப் பொறுத்த வரை பொதுவான எண்ணமாக நிலவுகிறது. நாடக மொழியின் பாங்கை உணர இக்கலையின் பல்வேறு தளங்களாத் தெரிந்து கொள்ளுதல் அவசியமாகிறது. இதற்குப் பின்புலமாக ரோமோயின் ரோலே என்ற அறிஞர், ஈட்ஸ் என்னும் கவிஞர் ஆகியோரது இக்கலை பற்றிய சில சிந்தனைகளைப் பார்ப்பது நல்லது என்று தோன்றுகிறது.

“மகிழ்ச்சி, புதியதெம்பு, மதிநுட்பம் ஆகியவை இக்கலையினது பயன்களின் அடித்தளக் கூறுகளாகும். நாள் முழுவதும் உழைத்துச் சோர்ந்த மனிதனின் மன இறுக்கத்தை நெகிழிப்பது, அடுத்த நாளுக்குத் தேவையான புதிய சக்தியை அவனுக்களிப்பது, அவனது உள்ளத் தூண்டலுக்கு உறுதுணையாக நிற்பது ஆகியவை அவ்வடிவத்தளக் கூறுகளின் விளக்கங்களாகும். நாடகம் நன்னெறிப் போதனைகளுக்கான வகுப்புகள் அல்ல, மாராக சவை உணர்வின் தரத்தை மெள்ள உயர்த்தி மனிதாபிமான பினைப்புக்களை அவனுள் ஏற்படுத்தி நிற்பது. குழம்பிக்கிடக்கும் ஆக்மாவுக்குள் மென்மேலும் புத்தொளியையும், புதுக் காற்றையும் கூட்டமைப்பையும் தோன்றச் செய்வது” இது ரோலேயின் கருத்துக்கள்.

‘நாடகம் பரவலாக நடைமுறையில் காணப்படும் பண்புகளான பார்த்தல், புரிதல் என்ற நிலையை உடைத்தெறிந்து, உணர்தல், உள்ளத்தில் கனவு பல காட்டல் என்ற நிலைக்கு உயர்தல் வேண்டும். நடப்பியல் பாங்கான பொதுமைப் பார்வையைத் தாண்டி டால்ஸ்டாய், தோஸ் தோவில்ஸ்கி போன்றோரின் ஆத்மத் துடிப்புள்ள பொதுமைப் பண்புகளைப் பெற்ற புதினங்களைப் போன்று, பெருக் கூட்டக் கவர்ச்சிக்கு அப்பாற்பட்டு சின்னாஞ் சிறு குழுக்களை மெள்ள மெள்ள வளர்த்து எதிர்காலத்தை நிர்ணயித்துக் கொள்ள வேண்டும். பாரப்பட மற்ற அறிவு நிலையில் தோன்றும் முழுமையை விட உள்ளத்தின் ஆழத்தில் உனரும் உன்னதமான கணப்பொழுதுகளை அனுபவிக்கும் முழுமையைப் பெறல் வேண்டும்; ‘சுயம் கரைந்த ஆனம் அனுபவமாதல் வேண்டும்’ - ஈட்ஸ் என்னும் கவிஞர் சிந்தனைகள் இவை.

ரோலேயும், ஈட்ஸாம் நாடகம் மக்கள் கலை என்ற கோட்பாட்டில் புலப்படுத்திய சில கருத்துத் துளிகள் இவை என்பது இங்கு குறிப்பிடப்பட வேண்டும். ரோலே நாடகக்கலையின் சமூகப் பொறுப்பையும், ஈட்ஸ் இக்கலையின் முருகியல் பொறுப்பையும் அடித்தளமாகக் கொண்டு மக்கள் கலையென்ற அளவில் இக்கலை

எப்படி இருக்க வேண்டும் எனக் காட்டியுள்ளனர். ரோலே ஜனநாயக இலக்கியத் திற்காகவாதாடிதிற்பவர். ஈட்ஸ், கவிஞர் மற்றும் நாடக ஆசிரியர் 'நாடகம் மக்கள் கலை' என்ற தலைப்பை ரோலேயின் கட்டுரையைப் பின்பற்றி ஈட்ஸ் எடுத்துக் கொண்டார். மக்கள் கலை ஜனரஞ்சக்கலை அல்ல என்பதைக் காட்டுவதே தனது நோக்கம் என்பது ஈட்ஸின் வாதம். ஜனரஞ்சகம் என்ற பெயரில் கலைத்தரத்திலும், பண்பிலும், பயனிலும் வறட்சியற்று இருப்பது ரோலேவிற்கும் உடன்பாடு இல்லை. ஆன்மத்துடிப்புடன் நாடகக் கலை நிகழ வேண்டும் என்பது இருவரும் கொண்டுள்ள கருத்து. இருவரிடத்தும் ஆதரசப் பார்வைகள் உள்ளன. நாடகக் கலையின் நோக்கத்தையும் நாடகக் கலையின் ஆக்கத்தையும் அடிப்படையாகக் கொண்ட பார்வைக் கோணங்கள் இவை.

நவீன் நாடக மொழி இரண்டு நிலைகளிலும் தேடலை மையமாகக் கொண்டிருப்பதாகும். நவீனம் என்பதுவே நடைமுறையொன்றினை எதிர்த்துத் தேடிப்புத் தாக்கம் ஒன்றைத் தேடி நிற்றல் என்பதாகும். இங்கு பிரச்சினை நவீன் நாடக மொழித் தேடலோடு முடிவதில்லை. அது நவீனப் பார்வையாளர்களை நுகர்வோர்களாகக் கருதும் வியாபார மனப்பான்மையில் நாடக மொழித் தேடல் நடைபெற முடியாது. மேடைப் படைப்பாளனுக்கும் பார்வைப் படைப்பாள னுக்கும் உள்ள கொண்டு கொடுத்தல் நாடகமொழியின் அர்த்தமுள்ள அடித்தள மாகும்; படைப்பாளன் பார்வை, பார்வையாளன் பார்வை என்ற இரு கோணத்தில் இது அனுகப்பட வேண்டியதொன்றாகும்.

நாடகம் கலைத்தல் என்பதைப் பற்றிய வரையறைகளையும் கொள்கைகளையுமே நாம் கெட்டியாகப் பிடித்துக் கொண்டிருக்கிறோம். அவைகள் யாவை? சிறந்த நாடகத் தாக்கம் என்பது நிகழ்த்துபவர், பார்வையாளர் ஆசிரியோரிடையே ஒரு ஆன்ம ஒருமைப்பாடு தோன்றி ஒரே மாதிரியான உணர்வை இருவரும் பெற்று நிகழ்த்தனர் வழிப் பார்வையாளர்களைச் சிந்திக்கவும், உணர்ச்சி வயப்படுத்தி நிற்புதும் ஆகும். இதுவே நாடகத்தின் வெற்றியாகும். மனிதப் பிரச்சினைகளை ஒரு புனைதல் அல்லது கதைப்பின்னல் மூலம் இறுக்கி, அந்த இறுக்கம் இறுகும் போதும், பிரியும் போது கலைத்து கலைத்து மனித வாழ்க்கை பற்றிய உன்மை களை உணர்தல் என்பது பார்வையாளருது அனுபவமாகும். பகுத்தாய்வதையும், உய்த்துணர்தல் மூலம் மனதிறைவையும் தருவது நாடகச் கலைத்தளின் பாங்காகும்.

இவையாவும் கட்டி தட்டிப்போன முருகியல் ஆதிக்கக் கோட்பாடுகளாகும். பார்வையாளரின் அறியாமையையும், பிரச்சினைகளிலிருந்து தப்பித்து அடைக்கலம் புகும் மனப்பாங்கையும் ஆதாரமாகக் கொண்ட வரையறைகள் இவை. பார்வையாளனுக்கும் நாடக மொழிக்கும் உள்ள நேரடியான தொடர்பு களையும், வினையாற்றல்களையும் மையமாகக் கொள்ளாமல் நாடகக்லைப் பார்வையாளரிடம் ஏற்படுத்தும் பாதிப்புகளை மட்டும் கணக்கில் எடுத்துக் கொண்டவையாகும். நாடகம் ஏற்படுத்துகின்ற அனுபவத்தையும், அதன் மூலம் பார்வையாளர் பெறவேண்டிய அறிவுத் தளப்பயன்களையும் மட்டுமே வட்டமிட்டு நிற்பவை. இவற்றின் இன்றியாமையை எளிதில் ஒதுக்கித்தள் ஞானத்தில் இயலாது. ஆனால் இவற்றை மட்டும் முடிந்த முடிவுகளாகக் கொள்ளாது, அரங்கலை நிகழ்வு ஒன்றில் நடைபெறும் அடிப்படையான வினையாற்றல் என்ன என்பதை உணர்தல் வேண்டும்.

இங்கு நாடகமொழியென்பது என்ன என்பதைப் பற்றித் தெளிவையையும், உறுதியையும் நிலைப்படுத்திக் கொள்வது அவசியமாகிறது.

நாடகமொழி, அடிப்படையில் அரங்கக் கலையின் மொழியாகும். அரங்கக் கலையின் மொழியோ, நிகழ்த்துபவன் தன்னை ஒரு தளத்தில் நின்றும் - கிடந்தும், இருந்தும் - எழுந்தும், பதிந்தும் - தளளியும், நடந்தும் - ஓடியும், நடுங்கியும் - உதநியும் காலப் பிரமாணமொன்றில் ஊடாடி நிற்பதாகும். மேலும், தளத்தில் தன்னைப் பினைத்தும், பிரித்தும், தன் உடன் நிற்பவர்களோடு இணைந்தும், விலகியும், தன்னைச் சுற்றியுள்ள பொருள்களோடு ஒட்டியும், வெட்டியும் நிற்பவையாகும்.

இது போன்றே தனது குரலையும், சுருக்கியும் - பெருக்கியும், குழைத்தும் - இழைத்தும், தாழ்த்தியும் - உயர்த்தியும், முடுக்கியும் - விரித்தும் ஒசையெழுப் பியும் - நிச்ப்தமாக நின்றும் உடலியக்கங்களோடு பிணைத்து நிற்பதாகும். நிகழ்த்துதல் என்ற இச் செயல்பாட்டின் அஸ்திவாரத்தின் மீதே சுத்த இயக்கங்கள், பொருள் பொதிந்த இயக்கங்கள், ஆவேச இயக்கங்கள் குறியீடு இயக்கங்கள், ஆசியவற்றின் இலக்கியங்கள் எழுப்பப்படுகின்றன. எனவே அரங்கக் கலை நிகழ்வு என்பது மேடையில் இயக்கங்களின் இழைவுகளில் வினையாற்றி. அதற்கான எதிர்வினைகளை பார்வையாளரிடம் ஏற்படுத்துவதாகும். நாடகக் கலையின் இந்த அடிப்படை நியதிகளை மறந்து இதன் தாக்கத்தை ஆய்வதில் அர்த்தமில்லை. இந்த நியதிகளின் பின்னணியில் ஒரு நாடகம் மற்றும் அரங்கக் கலையின் நிகழ்வுகளில் நிகழ்த்துபவனுக்கும், பார்வையாளனுக்கும் இடையில் நடைபெறும் வினையாற்றல்களின் தொடர்பு என்ன?

செவ்வியல், அல்லது நாட்டுப்புறக்கலை நிகழ்வுகளில் ஆதரசப் பார்வையாள னுக்கும், ஆதரச நிகழ்த்துபவனுக்கும் இடையில் நடைபெறும் வினையாற்றல் தொடர்பை உணர்தல், கலைஞருக்கும், கவிஞருக்கும் உள்ள கொள்வினை கொடுப்பினைகளைப் பரிந்து கொள்ள பெரிதும் உதவும். நமது மரபுக்கலைகளில் நாறுதடவை பார்த்த ஒரு அரங்க நிகழ்வுக்கு நூற்று ஒன்றாவது தடவையாக ஆதரச கலைகள் காணவருகிறான் என்று வைத்துக் கொள்வோம். இதை ஆதரச நிகழ்த்துநன் அறிந்த நிலையில் அந்த ஆதரச கலைஞருள் முன் படைக்கும் நூற்று ஒன்றாவது நிகழ்ச்சி நிகழ்த்துதல்களுக்கு ஒரு சவாலாகும். ஒவ்வொரு கணப் பொழுதிலும், ஒவ்வொரு வினையாற்றல்களின் போதும் கலைஞருக்கு நூற்று ஒன்றாவது தளத்திலான ஒரு உயிர்துடிப்பு கிடைக்காத போது கலைஞருள் அவ்வினையாற்றலோடு ஒன்றாமல் விலகியே நிற்பான். ஏனெனில் நூற்றடவை அந்த கணப்பொழுதுக்கான பிரச்சியமான வினைகளை அதன் லயத்தோடு தன் மனத்துள் வினையாற்றிப் பழகியவன், பழகிப் போன அந்த வினையாற்றலை நினைவு கூர்தல் மட்டும் அவனுக்கு மகிழ்ச்சியளிக்குமாயின் அரங்கத்தளத்திற்கு வராமல் வீட்டிலிருந்தே அவன் மகிழ்ந்து கொள்ளலாம். பழக்கமான அந்த

மனவினையாற்றல்களுக்கு என்ன புத்தாக்கம் ஏற்படுகிறது என்பது அவனது உளக்கிடக்கையின் எதிர்பார்ப்பு, இந்த எதிர்பார்ப்பு தடம் புரண்டும், எதிரிடையான துலங்கலைத் தந்தும், விலகியும், நெருங்கியும், மேடை நிகழ்வோடு தொடர்பு கொண்டுள்ளது. இந்தப் பின்னணியில் புதிய துடிப்பு என்பது பார்வையாளன் தன் மனதிலையில் புதிய அடையாளம் கண்டு கொள்ளுதல் என்பதாகும். இத்தகைய சுய அடையாளங் கண்டு கொள்ளும் (Self discovery) போதுதான் பார்வையாளனை நிகழ்த்துனரோடு பங்கு பெற வைக்கிறது. ஏனெனில் நிகழ்த்துக் கலைஞரும் இத்தகைய சுய அடையாளத் தேடலில் ஈடுபட்டு விளையாற்றுகிறான்.

சம அளவில் பார்வையாளனுக்கும் நிகழ்த்துனருக்கும் நடைபெறும் சுயத் தெளிவின் பக்குவட்போக்கில் எழுந்த படைப்பாக்கமே அரங்க நிகழ்வு. இது அரங்கக் கலையின் நுட்பமான நியதியாகும். இவற்றின் மேல் அமைக்கப்பட்ட தளமாக உணர்ச்சிகளுள் ஒன்றுதல், படிமப் பொருள் தோற்றுவித்தல் ஆகியவை கள் விளங்குகின்றன. இந்த மேல் தள நிலையில் பார்வையாளர்கள் மேடை நிகழ்வின் எழுலோட்டங்களுக்கும் லிபித்து மெய்மரத்தல், மதிநுட்ப பயிற்சிகள் செய்துகொள்ளல் ஆகிய அளவில் நின்றுவிடுவது வழக்கமாக உள்ளது.

தினந்தோறும் பார்த்து அனுபவித்த அந்திமாலை செளந்தியத்தில் உமை செய்யும் கவிதைக்கும் பாரதியின் கவித்துவமையும் ஏற்பட்ட பிணைப்பு பின்னணியில் கணந்தோறும் தோற்றுவித்த புதிய வியப்புக்கள், வெவ்வேறு கனவுகள், நவநவமாம் களிப்புகள், போன்றவற்றை அவரளித்த மாலை வருணனைப் பாடவில் சில வரிகள் நம்முள் கவித்துவக் கற்பனைகளை ஊட்டி நிற்கின்றன. நாமே நேரடியாக அந்திமாலையின் கணப்பொழுதுள் உறவாடும் போது தோன்றும் சுயத்தெளிவு அற்புதங்கள் எத்தகையதாக இருக்கும் எனச்சுற்று எண்ணிப் பார்த்தால் இது விளங்கும். அதன் வீச்சம் விரியும். நம்முள் கிடக்கும் கவித்துவ உணர்வை நாமே உணரும்போதுதானே வெளிப்படும். எல்லோரும் பாரதியாரை போல் கவிஞராக முடியுமா என வினா எழலாம். பார்வையாளர்கள் எல்லோரிடத்திலும் ஒரு கவித்துவம் அடங்கி இருக்கிறது. அதுபோன்றே நம் கவித்துவமாக கிடைக்கும் நாடக மொழியின் பாங்கை உணர வைப்பது நல்லே நாடக முயற்சியாகும்.

நாடகக் கலை உணர்வின் இந்த நுட்பங்களை விளக்குவதின் மூலம் இன்றைய தமிழ் நவீன நாடகமொழி அதன் முழுவீச்சையும் பெற்று நிற்கிறது என்று பொருள் கொண்டு விடக்கூடாது. இந்த நுட்பம் நவீன நாடக மொழியாக்கக் கலைஞர்கள், நானும் உட்பட உணர வேண்டியதாகும். சோதனை முயற்சிகள் என்ற அளவில் அவற்றில் தடுமாற்றங்கள், தெளிவின்மை குட்டிகரணங்கள், தலைகுப்புற விழுதல் ஆகியவை எல்லாமே நடைபெறும். இதன் பொருள் இன்றைய நாடக முயற்சி களில் உள்ள பலவீணங்களுக்கு நியாயங்கள் கற்பித்தல் என்பதல்ல. நியாயங்கள் கற்பித்தால் மட்டும் பலவீணங்கள் பலவீணமற்ற நிலையை எய்யவும் முடியாது.

அதே சமயத்தில் மின்னல்கீற்றுக்களாக பல முயற்சிகள் நல்ல பாதிப்புகளை ஏற்படுத்தியும் உள்ளன.

தங்கள் சிந்தனைகளை கலைஞர்கள் நாடகமொழிக்குள் நிரப்புவதால் மட்டும் அம்மொழி அதன் அந்தத் தளங்களை எட்ட வேண்டும் என்பதில்லை. அது போன்ற உயர்ந்த சிந்தனைகளும், நாடகமொழியும் இயைந்த படைப்புகளின் சில உயர்ந்த தளங்களை அவற்றோடு பரிச்சயமற்ற பார்வையாளர்கள் உணர்ந்து கொள்ள முடியும் என்பதும் சாத்தியமில்லை. இங்கே மக்கள் என்பதை பார்வையாளர்கள் என்ற பொருளிலேயே நான் கொண்டுள்ளேன். நாடகக் கலைப் போதனைகளுக்கான இலகுவாகக் கையாளப்பட வேண்டிய சாதனம் என்ற மத்திய தர வறட்டுக் கலாச்சார வரையறை ஏற்படுத்தயதல்ல.

நாடகக் கலை கலை என்ற அளவில் தனது நியதிகளுக்குள் செயல்படுவது படைப்பாளியின் தனித்துவமிக்க வாழ்க்கையைப் பற்றிய பார்வையும் சமூகப் பிரச்சினையும் கலைக்கும், முற்போக்கான கருத்துக்களுக்கும் செழுமை ஊட்டும். உயர்ந்த சமூகக் கோட்பாடுகளைக் கலைஞர் தனது கலையுள்ளத்தின் தனித் துவத்தில் எவ்வாறு உட்கொள்கிறான் என்பதுதான் கலைஞருடைய சமூகப் பொறுப்புணர்வின் அடையாளமாகும்.

கலைப்படைப்பின் நியதி வீச்சிலும் ஆழத்திலும் பலதளங்களைக் கொண்டிருப்பதை. நாடகக் கலை வரலாற்றில் இத்தகைய பல்வேறு தளங்களில் இயங்கும் கலைப்படைப்புக்கள் இணையாக இருந்து கொண்டே இருக்கும். நல்ல செவ்வியல் இசையை அனுபவிக்கும் கலைஞருக்கு நல்ல நாடகத்தை தரங்கான முடியாத நிலையைப் பரவலாகப் பார்க்க முடிகிறது. இதற்குப் பரிச்சயம் மட்டுமல்ல தளவேறுபாட்டை கடக்கும் உள்பக்குவழும் தேவை; அது எனிதல்ல.

நாடகமொழி சுவை உணர்வின் தரத்தை உயர்த்துவதாகவும், பார்வையாளர் புரிந்து கொள்ளுதல் என்ற ஏற்பு நிலையைத் தாண்டி படைப்பாக்கமாதல் என்ற பங்குபெறும் நிலைக்கு உயர்ந்து கொள்வதாகவும் உள்ள நிலையே இக்கலையில் உணரவு, அறிவு, கவித்துவம் ஆகிய மூன்று கூறுகளையும் ஓருமைப்படுத்துவதாக இருக்க முடியும்.

நவீன நாடகத்தில் கருத்துப்புலப்படுத்தும் நிகழ்த்துவோன் - பார்வையாளன் எதிர்கொள்ளும் பிரச்சினைகள் ஆ.தனஞ்செயன்

நாடித்துடிப்பைப் போல, மனிதர்களிடமும் விலங்குகளிலும் இடைவிடாது நிகழும் ஒரு செயல் கருத்துப்புலப்படுத்தும் (Communication) அனுப்புவோன் (Sender) பெறுவோன் (Receiver) என்னும் இருவருக்கிடையே எப்போதெல்லாம் பரஸ்பரம் புரியக் கூடிய சங்கேதங்கள் (Codes) பரிமாறிக் கொள்ளப்படுகின்றனவோ, அப்போதெல்லாம் கருத்துப்புலப்படுத்தும் என்னும் நிகழ்வு இடம்பெறுகிறது. பேச்சு, பாடல், வாக்கியம் என்னும் மொழிக் கூறுகள் (oral elements) மட்டுமல்லாமல், நிறங்கள், சடப்பொருட்கள், சப்தம், அசைவுகள், நறுமணம், அமைதி, வெளி -இப்படிப் பல்வேறு வகைப்பட்ட சங்கேதங்கள் மூலமாக அனுப்புவோனால் ஏதோ ஓன்று அனுப்பப்பட, மறுமுணையில் பெறுவோனால் அது ஒரு கருத்தாக அல்லது செய்தியாகப் பெற்றுக் கொள்ளப்படுகிறது. இது கருத்துப் புலப்படுத்தின் படிமுறை நிகழ்வாகும்.

இக்கருத்துப் புலப்படுத்தம், பல அடையாளங்கள் அல்லது ஊடகங்கள் வாயிலாக நிகழ்கிறது. அவ்வுடகங்கள், மனிதனுடைய நுண்ணிய கண்டுபிடிப்பான கலை முக்கியமானது. கலை என்று கூறும் போது, அது தூலமான, அருபமான ஊடகங்கள் பலவற்றைக் குறிக்கிறது. கட்புலன் ஈர்ப்புக்குரிய கலைகள், செவிப்புல ஈர்ப்புக்குரிய கலைகள் இவை இரண்டின் துணையோடு நுகரப்படும் கலைகள் - என்று கலையாகிய ஊடகங்கள் பல திறத்தன, இவ்வுடகங்கள், வாய்மொழிக் கூறுகள் (Verbal elements) வாய்மொழிச்சாராத கூறுகள் (Nonverbal elements) என்னும் இவ்விரு வகைமைகளின் பல துணைக்கூறுகளால் வடிவமைக்கப் பட்டவை. வாய்மொழிக்கூறுகள், வாய்மொழிச்சாராத கூறுகள் - என்னும் இவ்விரு வகைமைகளின் ஒன்றினுள் ஒன்று ஊடுருவிய கட்டுமானங்களோடு, பார்வையாளர் எனப்படும் பெறுவரின் (receiver) முன்னே, அவர்களுடைய மனப் பங்கேற்பினைத் தூண்டி ஈர்த்துக் கொள்ளும் வகையில் நிகழ்த்தப்படுவன நிகழ்த்துக் கலைகளாகும். இவற்றுள் நவீன நாடகமும் ஒன்று.

இந்நவீன நாடகம் உட்பட அரங்கக் கலைகள் யாவும், கட்புலன் செவிப்புலன் ஆகியவற்றை ஈர்த்துக் கொண்டு தம் பார்வையாளர்களுக்கு கருத்துப்புலப் படுத்தம் செய்யக்கூடியவை. அதாவது, அரங்கக்கலைகள் என்னும் ஊடகங்கள்

வாயிலாக நிகழ்த்துவோர் (Performers) தங்கள் பார்வையாளர்களுக்குக் கதை சொல்கிறார்கள் அல்லது ஒரு கருத்தை எடுத்துரைக்கின்றார்கள். ஒரு கருத்து, கதை சொல்லப்படும் போதோ நிகழ்த்தப்படும் போதோ அது எப்படி நிகழ்த்தப் படுகிறது என்னும் படிமுறையின் வாயிலாகத்தான் அது பார்வையாளரைச் சென்றடைய முடியும். பார்வையாளரும் நிகழ்த்துவோரும் சமவிகிதத்தில் பொறுப்பேற்றுக் கொண்டு, பங்கேற்கும் போதுதான் ஒரு நிகழ்த்துதல் வெற்றி பெறுகிறது என்பது நிகழ்த்துதல் பற்றிய கோட்பாடுகள் சொல்லும் உண்மை.

இங்கு, 'நிகழ்த்துவின் வெற்றி' என்பது, ஒரு கருத்து சரியான முறையில் பார்வையாளனைச் சென்றடைதல் என்பதைக் குறிக்கிறது. ஒரு கருத்து பார்வையாளனிடம் சேர வேண்டுமென்றால் அதைச் சொல்லும் விதம், பார்வையாளனின் தளத்திற்கு எட்டக் கூடியதாகவும், அவனுக்குப் புரியக் கூடிய பரிச்சயமான குறியிடுகளை உடையதாகவும், அவனுக்குச் சோர்ஷூட்டும் எதிரிடையான அம்சங்களைக் கண்டியக் கூடியதாகவும் இருக்க வேண்டும். இப்படிக் கூறும் போது, நிகழ்த்துதலின் வெற்றிக்குப் பார்வையாளனுடையதை விட, நிகழ்த்துவோனுடைய பொறுப்பேபன்மடங்காக உள்ளது என்பது புரியும். நிகழ்த்துதலில் ஒன்றை 'எப்படி' 'எவ்வாறு' சொல்கிறான் என்பதுதான் முக்கியமானது, 'எப்படி' 'எவ்வாறு' என்பன, கருத்துப்புலப்படுத்த வழிமுறைகள். இவை, பார்வையாளனை 'என்ன?' என்னும் ஒன்றைப் பற்றிக் கேட்க அல்லது பார்க்க வைப்பதற்காக, அவனுடைய கவனத்தை முழுவதுமாக ஈர்க்கச் செய்யும் முயற்சியை உள்ளடக்கியவை.

எனவே, நாட்டுப்புறக்கலைகளை நிகழ்த்தும் கலைஞர்கள், தமது பார்வையாளரின் ஆர்வமுடைய பங்கேற்பைத் தொடர்ந்து தக்கவைத்துக் கொள்வதற்காக, நிகழ்த்தும் முறையில் பல உத்திகளைப்பிரிக்கைகளுக்குப் பூர்வமாகக் கையாள வேண்டியவர்களாக உள்ளளர் என்பதைப் பரிந்து கொள்கிறோம். பார்வையாளனைத் தக்க வைத்துக் கொள்வதற்காகக் கில் சமரசங்களைச் செய்து கொள்வது நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக் கலைஞர்கள் கடைப்பிடிக்கும் மரபான வழிமுறையாகும்.

நிகழ்த்துதலின் வெற்றிக்கு, நிகழ்த்துநர்களும் பார்வையாளர்களும் சமஅளவில் பொறுப்பேற்க வேண்டும் என்னும் கொள்கை பரதக்கலை போன்ற சாஸ்திரிய கலைகளுக்கு மிகவும் பொருந்தும். ஏனெனில், அது தனது ஆங்கிக, ஆஹார்ய, வாச்சிக, சாத்விகாபிநியங்கள் என்னும் மொழி மற்றும் மொழி சாராத மொழிக் கூறுகளைப் பற்றி நாட்தகீ எத்துணை அளவிற்கு அறிந்து கொண்டிருக்கிறாரோ அத்துணை அளவிற்குப் பார்வையாளர்களும் அறிந்திருக்க வேண்டும் என்று எதிர்பார்க்கிறது. நல்ல பார்வையாளர்களைக் கொண்ட அவையின் இலக்கணம் பற்றி இயம்பும், அபிநியதர்ப்பனத்தின் நூற்பா இதற்குச் சான்று. 'ஒரு கதை, அல்லது நிகழ்ச்சி தரும் உணர்ச்சியை உள்வாங்கி அனுபவித்து, ஆங்கிக, ஆஹார்ய, சாத்விகாபிநியங்கள் எனப்படும் மொழிச்சாரா கருத்துப்புலப்படுத்தக் கூறுகளின் துணையால் நாட்தகீ வெளிப்படுத்தும் போது உண்டாகும் ரசங்பத்தி, பார்வையாளர்களிடமும் தோன்ற வேண்டும். அப்போதுதான் நிகழ்த்துதல்

வெற்றிபெறும். இங்கு தனது மொழிக்கூறுகளை நன்கறிந்த ஒருங்கிணைந்த பார்வையாளர்களையேப்ரதக்கலை எப்போதும் சார்ந்திருக்க வேண்டிய தேவை ஏற்படுகிறது என்பதை நாம் புரிந்து கொள்கிறோம். அதனால்தான், கலைஞர் களுக்கு இணையான படைப்பாளிகள் என்னும் பொருளில் பார்வையாளர்களை ‘சம்ருதயர்’ என்று நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகிறது.

இங்கு ஒரு கேள்வி, பரதக்கலை தனது நிகழ்த்துதலின் வெற்றிக்கு ‘சம்ருதயர்’ என்படும் தனது பார்வையாளர்களிடமிருந்து எதிர்பார்க்கும் ரசங்பத்தி, நவீன நாடகத்தின் வெகுஜனப் பார்வையாளர்களுக்குச் சாத்தியமானதுதானா?

இது, தனக்கென ஒரு பொதுமொழியற்ற இன்றைய நாடகம் பற்றிப் போதுமான அனுபவங்கள் ஏதுமற்ற சமூகத்தில் சாத்தியமில்லை. அதனால், நாடகத்தை எடுத்துக் கொண்டு வெகுஜனங்களிடம் வரும் கலைஞர்களுக்கு தடங்கலற்ற கருத்துப் புலப்படுத்தத்திற்குப் பாதை போடும் இன்றியமையாத கடமை இருக்கிறது. அதாவது, ஒருங்கிணைந்த பார்வையாளர்கள் (Integral audience) என்னும் சிறுவட்டத்தை மீறிய, வெகுஜனங்கள் என்னும் பார்வையாளர் தளத்தை எட்டக் கூடிய பொதுவான நாடக மொழியைப் படைக்க வேண்டிய முயற்சியை இது குறிக்கிறது.

இன்று நவீன நாடகம் எனும் இந்த அரங்கக்கலை, கலைஞருக்காகவா மக்களுக்காகவா என்னும் மிகப் பழைய கேள்விகளையே மீண்டும் எழுப்பும் ஒரு சூழலை உருவாக்கி பிரியுக்கிறது. ஏனென்றால், நவீன நாடகம் என்பது, கலைஞர் தன்னைத் தேடித் தன் வாழ்வின் அர்த்தம் தேடிப் புறப்பட்டுப் போகும் மனவழிப்பயணமாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறது. இது கருத்துப் புலப்படுத்தத்தின் வாயிலை அடைத்து விட்டு, ஒரு மிகக்குறுகிய பார்வையாளர்களை மட்டும் (அதாவது ‘அறிவுஜீவிகள்’) எனும் அடைமொழி கொண்ட ஒருங்கிணைந்த பார்வையாளர் அடைந்தால் போதும் என்று கருதுகிறவர்களின் கொள்கை. இந்தக் கருத்தின் சார்பினால், இது வரையில் நிகழ்த்தியுள்ள பல நாடகங்களின் நிகழ்த்துதல்கள், சொல்லும் முறையில் பல அழியல் கூறுகளை, உத்திகளைக் கையாண்டிருப்பினும், அவை ஊடகத்தை (வடிவுத்தைச்) செழுமைப்படுத்தியதோடு நின்றுவிட்டன; கருத்துப்புலப்படுத்தத்தின் வீச்சை அதிகரிக்கச் செய்ய இவை உதவவில்லை. மேலும் அவை சொல்லும் செய்திகள், பரந்துபட்ட சமூகத்தின் பிரச்சினைகளைத் தீண்டாதவையும் ஆகும். ஏனெனில் நாடகம் என்பது இவர்களுடைய கொள்கையில், நாடகம் கலைக்காகவே அல்லது கலைஞர்களுக்காகவே, கலை, இலக்கியங்களில் சம காலத்தியப் பிரச்சினைகளைப் புகுத்துவதும் அவற்றை அரசியல் தொடர்பான நடவடிக்கைகளுக்குப் பயன்படுத்துவதும் அருவருக்கத்தக்க செய்கை என்பது போன்ற மனோபாவம் கடந்த பல ஆண்டுகளாகத் ‘தூய கலை இலக்கியவாதி’களிடம் இருந்து வந்திருக்கிறது. இந்த மனோபாவம் இன்றைய உயர் வர்க்கத்தைச் சார்ந்த அல்லது தங்களை அவ்வாறாகக் கருதிக் கொண்டிருக்கும் நவீன நாடக இயக்குநர்களிடம் ஒருவிதத் தற்செருக்கோடு காணப்படுகிறது.

இவ்வகை நவீன நாடக இயக்குநர்கள், தமது நாடகங்களில் செயல்படும் கருத்துப்புலப்படுத்தம் பற்றிக் கொண்டுள்ள மனப்பான்மை விணைதமானது. ‘நாடகங்கள், அவற்றைப் பார்க்கும் பார்வையாளர்களுக்கு உடனே பரிந்தாக வேண்டிய கட்டாயம் ஏதுமில்லை. கலைஞர் தன்னுடைய தளத்திலேயே இயங்குவான். அவனுடையதளத்திற்குப் பார்வையாளர்கள் தாம் வரவேண்டுமே தவிர, பார்வையாளர்கள் இருக்கும் தளத்திற்குக் கலைஞர் இறங்கிச் செல்ல வேண்டும் என்ற அவசியமில்லை. அப்படிப் பார்வையாளன் தளத்திற்கு இறங்கிச் செல்வது ஒரு சமரசம் (Compromise) இதில் தமக்கு உடன்பாடில்லை’ என்பது போன்ற நிகழ்த்துதற் கொள்கையை உடையவர்கள் சிலர் இங்கு இருக்கின்றனர். ஆனால், இந்தச் ‘சமரசத் தீண்டமை’ என்பது நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக் கலைஞர்களிடம் காணமுடியாதது. நாட்டுப் புற நிகழ்த்துக்கலைக் கூறுகளைப் பியாட்டுத்துத் தங்களுடைய நவீனநாடகப்படைப்புக்களில் ஒட்டிச் சேர்த்து அழிக்கார்க்கும் இப்படைப்பாளர்கள், மரபுக்கலைஞர்கள் தம் கலைகளை நிகழ்த்தும் போது கடைப்பிடிக்கும் பார்வையாளனை நோக்கிய சமரசப் போக்கினை மட்டும் ஏற்க மறுப்பது ஏனென்று புரியவில்லை.

இது ஒருவிதமான பிடிவாதம்; பார்வையாளர் தளத்திற்கு இறங்கிவர மறுப்ப தென்பது, பார்வையாளர்களின் வெவ்வேறு பண்பாட்டுச் சூழலை, புதிய நாடகமொழி பற்றிய அவர்களுடைய பரிச்சயமில்லாத நிலையைப் புரிந்து கொள்ள மறுக்கும் பிடிவாதம், மரபான் மக்கள் கலையாயினும், நவீன நாடக மாயினும் அவை அவற்றுக்கே உரிய பண்பாட்டுச் சூழலை விடுத்து, வேறொரு பண்பாட்டுச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படுமாயின் அங்கு கருத்துப் புலப்படுத்தப் பிரச்சினை எழுந்தே தீரும். ஏனெனில், எந்த ஒரு பண்பாட்டுச் சூழலிலும், தங்களுக்கு மிகவும் பரஸ்பரம் பரிச்சயமான சங்கேதங்கள் மூலமே ஒரு குழுவினர் தமக்குள் தங்குதடையற்ற கருத்துப் புலப்படுத்தம் செய்து கொள்வர். பரிச்சயப்பட்ட சங்கேதங்கள் இல்லாது போயின, கருத்துப்புலப்படுத்தம் தடைப்பட்டுவிடும். இது ஒரு மலவிவான உண்மை. உலகப் பண்பாடுகள் அனைத்திலும், பலவகைப்பட்ட நாட்டுப்புறக்கலை வடிவங்கள் வாழ்கின்றன. இவை ஒவ்வொன்றும் தத்தமது பண்பாட்டுச் சூழலில் ஏதோ ஒரு வகைச் செயற்பாட்டை (Function) அளித்துக் கொண்டிருக்கின்றன. ஒரு குறிப்பிட்ட நாட்டுப்புறங்கள் கலைவடிவத்தின் இந்தச் செயற்பாட்டை அனுபவ பூர்வமாக உணர்ந்து கொண்டிருக்கும் ஒரு குறிப்பிட்ட மக்கள் குழுவுக்கே அல்லாது, அவர்களுடைய கலை வடிவம் வேறொரு பண்பாட்டுச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படுமாயின் அங்கு வாழும் மக்கள் குழுவிற்கு அது அந்தியப்பட்ட ஒரு கலைவடிவமாகி, அதன் மொழி யானது கருத்துப் புலப்படுத்தம் செய்யத் தவறிவிடும். இதனை ஒரு நடைமுறை உதாரணம் மெய்ப்பிக்கிறது.

கடந்த ஆண்டு (1990) ஆகஸ்ட் மாதம், பாளையங் கோட்டை தூயசவேரியார் கல்லூரியின் நாட்டார் வழக்காற்றியல் துறையும் :போர்ட் :பயன்டேஷன் நிறுவனும் இணைந்து நடத்திய நாட்டார் வழக்காற்றியல் பற்றிய இரண்டாவது சர்வதேசக் கருத்தாங்கிற்காக இரண்டு நாள் தெருக்கூத்து நிகழ்ச்சி நடத்தப்பட்டது.

நெல்லை மாவட்டம் பாளையங் கோட்டைக்கு அருகில் உள்ள இலந்தைக்குளம் கிராமத்தில், 'தெருக்கூத்து' என்னும் நாட்டுப்புற அரங்கக்கலை வடிவம் பற்றிய பெயரைக் கூட கேட்டறியாத மக்கள் மத்தியில் வடத்துற்காடு மாவட்டம் பெருக்கட்டுர் இராஜகோபால் குழுவினர் 'திரெபதி வஸ்திராபகரணம்', 'நளாயினி' ஆகிய பாரதக்கதைகளைத் தம் தெருக்கூத்து வடிவம் மூலம் நிகழ்த்திக் காட்டினர். இவ்விரண்டு கதைகளும் - கிராமத்தின் வெகு சில பார்வையாளர் களுக்கு மட்டுமே தெரிந்திருந்தாலும் - முழுமையாகப் பார்வையாளர்களுக்குப் போய்க்கேரில்லை. தெருக்கூத்து நிகழ்த்துதல்களைப் பார்த்த கிராமவாசிகளிடம் பேசியபோது, இவ்வுண்மை வெளிப்பட்டது. ஏனெனில், அம்மக்களுடைய பண்பாட்டுச் சூழலில் தெருக்கூத்தின் பயன்பாடு (Function) இதற்கு முன் உணரப்படாதது. எனவே, வட ஆர்க்காடு, தென்னார்க்காடு மாவட்ட மக்களின் பண்பாட்டுக்கே உரிய தெருக்கூத்தின் நாட்டுப்புற அரங்கக்கலை மொழி, வில்லுப்பாட்டு, கணியான்கூத்து, மகுடாட்டம் போன்ற நிகழ்த்துக்கலைகளை மட்டுமே அறிந்திருக்கும் ஒரு பண்பாட்டுச் சூழலில் வாழும் நெல்லைமாவட்ட இலந்தைக்குளம் கிராமவாசிகளுக்குக் கதை சொல்லும் தீறனற்றுப் பூரணமான கருத்துப்புலப்படுத்தம் செய்வதற்கு இயலாமற் போய்விட்டது. இதைப் போலவே, ஆர்க்காடு மாவட்டங்களின் மக்களுக்கு, வில்லுப்பாட்டு, கணியான்கூத்து, மகுடாட்டம் போன்ற நிகழ்த்துக் கலைகளைப் பார்க்க நேர்ந்தால் அவற்றின் மொழியும் முழுமையான கருத்துப்புலப்படுத்தம் செய்வதற்குத் தவறிவிடும்.

மேற்குறிப்பிட்ட அனுபவங்கள் உணர்த்தும் உண்மை என்ன? ஒரு நிகழ்த்துக்கலை அல்லது நாடகம், தனது பார்வையாளர்களிடம் நிகழ்த்துதலின் மூலம் பூரணமான கருத்துப்புலப்படுத்தம் செய்ய வேண்டுமானால், தனது பார்வையாளர்களின் பண்பாட்டுச் சூழலுக்குப் பழக்கமான ஒரு பொது மொழியைக் கொண்டிருப்பது அவசியம் என்பதே அவ்வுண்மை.

இவ்வுண்மை, தனது நியாயத்தை வலியுறுத்திக் கொள்வதற்கு உதவும் மற்றொரு உதாரணத்தையும் பார்க்கலாம். குறிப்பிட்ட சில நாட்டுப்புற வாய்மொழிக் கலைகள், நிகழ்த்துக் கலைகளின் மொழிக்கு மட்டுமே காலங்காலமாகத் தங்களைத் தயார்செய்து கொண்டிருக்கும் பார்வையாளர்களிடம், மேலைநாட்டு நாடகவியல் சிந்தனைகளின் தாக்கங்களால் வடிவமைக்கப்பட்ட நவீனத் தமிழ்நாடகப் படைப்பு ஒன்றின் நிகழ்த்துதலை முன் வைத்தால், அப்பார்வையாளர்களிடம் பிரதிபிளிக்கும் அனுபவம் (response) எப்படி இருக்கும்? இதனைப் புரிசையில் நிகழ்ந்த கோடை விழாவில் (பிப்ரவரி, 1990) நேரிடையாகப் பார்வையாளர் மத்தியிலிருந்தே பார்க்க முடிந்தது.

புரிசைக் கிராமத்தின் நாடகவிழாவில் துளிர், நிஜுநாடக இயக்கம், சங்கரதாஸ் கவாமிகள் நாடகப்பள்ளி, கூத்துப்பட்டறை போன்ற அமைப்புகள் தத்தம் நவீன நாடகங்களை நிகழ்த்தின. இவ்விழாவுக்குத் திரண்டிருந்த பார்வையாளர்கள், தெருக்கூத்து மொழிக்குப் பழக்கப்பட்ட ஏராளமான புரிசைக் கிராமவாசிகள், அக்கிராமத்தின் சமூகப் பண்பாட்டுச் சூழலுக்குச் சற்றும் பழக்கப்படாத அல்லது

ஓராவுக்குப் பழக்கப்பட்ட பத்திரிகையாளர்கள், சினிமாத்துறையினர், நவீன நாடகத்துறையினர், கலை இலக்கியத்துறைகளில் பரவலாக ஆர்வம் கொண்டிருக்கின்ற அறிவு ஜீவிகள், ஆய்வாளர்கள், வெளிநாட்டு ஆராய்ச்சியாளர்கள் மற்றும் சிலர்.

நவீன நாடகமொழியின் கருத்துப்புலப்படுத்த வீச்சு, வெகுஜனங்களிடையே எந்த அளவிற்குச் சாத்தியம் என்பதை அறிந்து கொள்ள புரிசை நாடகவிழா ஓர் உரைகல். உதாரணத்திற்குக் கூத்துப்பட்டறையின் 'தூதக்கேடாத்துக்கலை' எடுத்துக் கொள்ளலாம். இந்நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்த மொழிசாரா கருத்துப்புலப்படுத்தக் கூறுகளுள் களரிஃப்பயட்டின் அடவகளும் ஒன்று. நான்கு திசையினிறும் பாத்திரங்கள் பறக்கும் பாவனையில் குதித்துக் குதித்துவரும் காட்சி ஒன்றினைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்த பார்வையாளருள் ஒருவரான புரிசைக்கிராமத்து மூதாட்டி, என்ன நினைத்தாரோ பக்கத்திலிருந்தவரிடம், "ஏன் இப்படி எருமை மாடு மாதிரிக் குதிக்குறாங்க?" என்றார். இது சற்று நம்மை அதிர்ச்சிக்குள்ளக்கிணாலும் கதையை விவரிக்கும் படைப்பாளன், அதற்குப் பயன்படுத்தியுள் அரங்கக்கலைமொழி, அது பற்றிய பரிச்சயமற்ற பார்வையாளருக்குக் கருத்துப்புலப்படுத்தம் செய்வதற்கு உதவவில்லை என்பதையே உணர்ந்து கொள்கிறோம். இதைப் போலவே மு.இராசாமியின் 'ஸ்பார்டகஸ்' நாடகத்திலும் பிரச்சினைகள் இருக்கின்றன.

இது ஒருபுறயிருக்க, புரிசை கண்ணப்பத்தம்பிராணின் 'அனுமன் தூது'வின் ஒரு காட்சியை எடுத்துக் கொள்ளலாம். அது, சீதை இருக்கும் அசோகவனம் செல்லும் அனுமன் மரத்தில் ஏறி உலுக்குதல். அனுமன் வேஷத்தில் இருக்கும் சம்பந்தம், ஆடுகளந்திலுள்ள பெரிய பந்தவின் மீதேறி. அதனை வேகவேகமாக உலுக்குகிறார். அப்போது "பந்தவைப்போட்டு ஏண்டா இப்படி உலுக்குறான்?" என்று புரிசைப் பார்வையாளரிடமிருந்து கேள்வி எழுவில்லை. காரணம், அனுமன் பயன்படுத்தும் நிமிர்தாளம் (Vertical space) என்னும் கற்பனைத்தளத்தின் அர்த்தம், அந்தப் பார்வையாளர்களுக்கு இயல்பாகப் புரியக்கூடியது. அதாவது தெருக்கூத்து என்னும் நாட்டுப்புற அரங்கக்கலை மொழி, மரபுவழிப் பயிற்சியின் மூலம், அவர்களுக்கு மிகவும் பழக்கமானதாக இருக்கிறது. ஆகையால், அங்கு கருத்துப்புலப்படுத்தம் எந்தக் கடையும் இன்றி நிகழ்கிறது.

எனவே நிகழ்த்தப்படும் ஒரு நாடகத்தில் நிகழ்த்துவோன் பார்வையாளன் இருவருக்கும் பழக்கமான சங்கேதங்கள் பயன்படுத்தப்படும் போதுதான். தடங்கலற்ற கருத்துப் புலப்படுத்தப் படிமுறைக்கு வழி உண்டாகிறது; இதன் மூலமே நிகழ்த்துதல் வெற்றி பெறுகிறது. இந்த நிகழ்த்துவின் வெற்றிக்கு இருவரும் சம அளவில் பொறுப்பேற்கிறார்கள். ஆனால், நவீன நாடகத்தினுடையவை போன்ற, நிகழ்த்துவோனுக்கு மட்டுமே பழக்கமான சங்கேதங்கள் பயன்படுத்தப் படும்போது உண்டாகும் நிகழ்த்துதலின் தோல்விக்கு நிகழ்த்துநர்கள் மட்டுமே பொறுப்பேற்கிறார்கள்.

நவீன நாடகம் -சமூக அந்தஸ்துக்கான அடையாளாமா? விடுதலைக்கான ஆயுதமா?

ஒரு கலைப்படைப்பை மிகவும் சிக்கலாக்குவது, இருஞ்சமைப்படுத்துவது (obscenity) ஆகியவற்றின் மூலம், இரண்டுவகைக் காரியங்கள் நிறைவேற்றப்படுகின்றன. ஒன்று, மிக மிகச் சுருங்கிய 'அறிவுஜீவி' களான ஒருங்கிணைந்த பார்வையாளர்களுக்கு மட்டுமே உரியது என்றாக்கி, ஒரு படைப்பின் கருத்துப் புலப்படுத்த வீச்சை குறுக்கிக் கொள்வது.

மற்றொன்று, குறிப்பிட்ட கலைவடிவ நடவடிக்கைகளில் தொடர்புடைய வர்களும், அக்கலைவடிவம் பற்றி, வியாக்மானம் செய்வோரும் அதன் குறுகிய பார்வையாளர்களும் தமதமது செயல்பாடுகள் மூலமாக அக்குறிப்பிட்ட கலைப்படைப்பை, தமது சமூக அந்தஸ்துக்குரிய அடையாளமாக (status symbol) ஆக்கிக் கொள்வது, இவை தமிழகத்தின் இன்றைய நவீன நாடக இயக்கத்தில் முகம் காட்டுவதை, அதன் செயல்பாடுகளை உண்ணிப்பாகக் கவனிப்போர் புரிந்து கொண்டிருப்பர். ஆகவே, ஒரு கலைவடிவம் குறிப்பிட்ட வகுப்பினரின் சமூக அந்தஸ்தைப் புலப்படுத்தும் சாதனமாக அமைந்துவிட்டதென்றால், ஒரு குறிப்பிட்ட குறுங்குழுவுக்கு மட்டுமே மேற்கூடிய பயன்பாட்டை (Function) நல்குவதோடு நின்றுவிடுகிறது. பரந்து பட்ட மக்கள் பரப்புக்குக் கருத்தறிவித்தும், மகிழ்வித்தும் பயன்பாடு நல்கும் ஊடகமாக அது செயல்படுவதில்லை. பொது வாகக் கருத்துப்புலப்படுத்தத்தின் பயன்பாடுகள்தாம் என்ன? தகவல் (information) அளித்தல், சமூகவயமாதல் (socialization), செயல் ஊக்கம் தருதல் (motivation), விவாதம் மேற்கொள்ளல் (debate and discussion), கல்வி (education), பண்பாட்டு வளர்ச்சி (cultural promotion), பொழுதுபோக்கு (entertainment), ஒருங்கிணைப்பு (integration) போன்றவை கருத்துப்புலப்படுத்தத்தால் உண்டாகும் பயன்பாடுகள். கருத்துப்புலப்படுத்தத்தின் வீச்சை ஒரு குறுங்குழுவுக்குள்ளேயே சூருக்கிக் கொள்ளும் நவீன நாடகம் மேற்கூடிய பயன்பாடுகளில் எதை எதை அளிக்கிறது என்பது கேள்விக்குறி. குறுங்குழுவான ஒருங்கிணைந்த பார்வையாளர் வட்டத்திலிருந்து விடுபட்டு, வெகுமக்கள் ஊடகமாக ஒரு கலைவடிவம் அமைய வேண்டுமானால், அது உட்கொள்ளும் செய்திகள் பரவலான மக்களுடைய வாழ்க்கையோடு தொடர்புடைய பிரச்சினைகளாக இருந்தே ஆதல் வேண்டும். அத்துடன், அதன் நிகழ்த்து முறைக்கூறுகள், தான் எதிர் கொள்ளும் பார்வையாளர்களுடைய சமூக, அரசியல் பண்பாட்டுச் சூழலைக் கவனத்திற் கொண்டதாகவும் இருக்க வேண்டும்.

ஒரு நாடக நிகழ்த்துவோன், பார்வையாளனிடம் மிக அனுக்கமாகச் சென்று, "உன் பிரச்சினைகளைப் பற்றி உண்ணிடம் உனக்குப் புரிந்த மொழியிலேயே பேச வந்திருக்கிறேன்" என்று தனது கலை வடிவத்தின் வாயிலாகச் சொல்வதும், 'ஆமாம், நீ என் பிரச்சினையைத்தான் பேசுகிறாய்' என்று பார்வையாளன் உணர்ந்து கொள்வதும் ஒரு நிகழ்த்துதலின் வெற்றியில் நிகழ்த்துவோன் பார்வையாளன் என்னும் இருவரும் சமஅளவுக்குப் பொறுப்பேற்கிறார்கள் என்பதை உணர்த்துவன். இவ்விடத்தில் இலங்கைக்காரராள இளையதம்பி பத்ம

நாபனின் அனுபவத்தைக் குறிப்பிடுவது பொருத்தமானதாக இருக்கலாம். அவருடைய குழுவின் படைப்பான் 'கந்தன் கருணை' நாடகம் இலங்கையில் நிகழ்ந்த போது, பார்வையாளருள் முதியவர் ஓருவர், 'ஓ!' இந்த நாடகம் எங்களுடைய பிரச்சினையை எடுத்துக்கொண்டு பேசுகிறது. இது எங்கள் மக்களுடைய கோயில் நுழைவுப் போராட்டம் பற்றியது....' என்று மொழிந்த வார்த்தைகள், ஒரு நாடக நிகழ்த்துதலின் வெற்றியை அளவிட போதுமான உரைகள்.'

இதுபோன்ற அனுபவங்கள் சொல்லும் உண்மை என்ன? நவீன நாடகம், பார்வையாளன் என்படும் இன்றைய மனிதனை, அவனுடைய பிரச்சினைகளை, அவனுடைய சமூகத்தை, அவன் வாழும் காலத்தை அவனுக்குப் புரியக் கூடிய மொழியில் பிரதிபலிக்க வேண்டும் என்பதுதான். எனெனில் அவனையும் அவனுடைய போராட்டத்தையும், உலகக் கண்ணோட்டத்தையும் பிரதிபலிக்கச் செய்தலின் வாயிலாகவே ஒரு நாடக நிகழ்த்துவோன், வெகுஜனப் பார்வையாளர்களோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொள்கிறான். அவ்வாறே, தன்னை நெருங்கி வந்து, தன்னிடம் அக்கறை காட்டும் கலைஞரைத்தான் பார்வையாளனும் அங்கீகரிக்கிறான்.

இவ்விடத்தில் எழும் ஒரு பிரச்சினையையும் சொல்லி, ஆக வேண்டும், இன்றைய மனிதனின் சமகாலத்தியப் பிரச்சினைகளையும், அவன் வாழ்க்கைத் தடத்தை மாற்றக் கூடிய அரசியலையும் மையமாகக் கொண்டு நிகழ்த்தப்படும் நாடகங்கள், சில நாடகப்படைப்பாளர்களுக்கு, சலிப்படையச் செய்யும் நாடகங்களாகவும், காலங்கடந்து நிற்கக்கூடியவை அல்ல என்பதாகவும் அபிப்பிராயங்கள் இருக்கின்றன. ந. முத்துச்சாமி போன்றோர் இவ்வகைக் கருத்துக்களின் தரப்பில் அணிவகுத்து நிற்பவர்கள்.

வெகுஜனங்களை நோக்கிய, அவர்களுக்குக் கல்வி புகட்டுகிற நாடகங்கள் பற்றிய மேற்படி விமர்சனங்கள் கவனத்திற்குரியவை. பட்டினி, வறுமை, கல்வியறி வின்மை, பெண்ணடிமை, சகாதாரமின்மை, குழந்தைகளின் பிரச்சினை, நிற வெறி, மொழிவாதம், சாதி மதவாதம், ஆதிக்கச் சக்திகளின் சுரண்டல், வலிமை யற்ற நாடுகள் மீதான வளர்ந்த நாடுகளின் ஆதிக்கம், அந்திய சக்திகளின் தலையீடுகள் - இப்படிப் பல்வேறுபட்ட பிரச்சினைகளை எதிர்கொள்ளும் இந்தியா போன்ற மூன்றாம் உலக நாடுகளில் இப்பிரச்சினைகளையும், அவை மறைமுகமாகவும் நேரடியாகவும் விளைவிக்கும் தீமைகள் பற்றியும் வெகு மக்களுக்கு உணர்த்தி முடிவு காண முற்படும் பணியில் கலை இலக்கியங்கள் என்னும் நடவடிக்கைகள் நிகழ வேண்டுவது ஓர் அவசியம். இதனை ஒதுக்கி விட்டு, 'அரசியலை மையமாகக் கொண்டு முன்வைக்கப்படும் நாடகம் முதலிய சுகல வடிவங்கள் தற்காலிகமானவை' என்பது, அவற்றின் இன்றியமையாத உடனடிப் பயன்பாட்டை மலிவுப்படுத்திவிட்டு, மறைமுகமாக ஆதிக்கச் சக்திகளுக்குத் துணை போகும் வாதமாகவே அமையும், இதுபோன்ற வாதங்களை முன்வைக்கும் நாடகவியலாளர்களுக்கு ஆகும்டோ போல (August Boal) என்னும் இலத்தீன் அமெரிக்க நாடகவியலாளர் தனது 'ஒடுக்கப்பட்டோரின் நாடகம்' நூலில் அளித்துள்ள பதில் நமது கவனத்திற்குரியது. அவர் கூறுகிறார்:

‘தியேட்டர் என்பது அரசியல் சார்ந்ததாக அவசியம் இருந்தே ஆகவேண்டும். ஏனென்றால், மனிதனுடைய அனைத்து நடவடிக்கைகளும் அரசியல் சார்ந்தன வாகவே இருக்கின்றன; அந்த நடவடிக்கைகளில் தியேட்டரும் ஒன்று. அரசியலி லிருந்து தியேட்டரைப் பிரிக்க முனைவோர், நம்மை ஒரு தவறான பாதையில் செலுத்துவதற்கு முயற்சி செய்கின்றனர்.

தியேட்டர் என்பது ஓர் ஆயுதம்; மிகவும் சக்தி வாய்ந்த ஆயுதம். இந்த ஒரு காரணத்திற்காகவே ஒருவர் போரிட வேண்டும். தியேட்டர் ஒரு சக்திவாய்ந்த ஆயுதம் என்பதாலேயே ஆரூம் வர்க்கம், அதனைத் தம் கட்டுப்பாட்டுக்குள் நிரந்தரமாக வைத்திருந்து, அதனைத் தம் ஆதிக்கத்திற்கான கருவியாகப் பயன்படுத்திவும் முயன்று வருகிறது. இம்முயற்சியில் ஈடுபடும் ஆரூம் வர்க்கத்தினர் தியேட்டர் என்பதன் கருத்தாக்கத்தைத் (concept) திரிக்கவும் செய்கின்றனர். ஆனால், தியேட்டர் என்பது விடுதலைக்கான ஓர் ஆயுதமாகும். அதனால், சரியான தியேட்டர் வடிவங்களை உருவாக்க வேண்டும்.’’

ஆனால் விடுதலையை நாடுவோனின் தேடல் சாதனமாகவும், அறிவு ஜீவிகளின் சமூக அந்தஸ்துக்குரிய அடையாளமாகவும் நாடகம் ஆக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் இந்தியச் சூழலில், ஆகுஸ்டோ போலின் இந்தக் கருத்துக்கள் நமது சிந்தனைக்குரியவை.

நவீன நாடகங்களில் மரபுக்கலை கறுகள்:

புத்துருவாக்க முயற்சி

தமிழகத்தில் நல்ல நாடகம், பண்பாட்டு உள்வாங்குதல், பண்பாட்டுப் பரவல் (Acculturation and diffusion) ஆகிய படிமுறைகளால், ஏனைய கலை மற்றும் இதரப் பண்பாட்டுப் படைப்புகளைப் போலவே, நாளுக்கு நாள் புதிய பரிமாணங்களைப் பெற்றுவருவதைப் பார்க்கிறோம். வட்டார, தேச, சர்வதேச அளவில் நடத்தப்படும் நாடகப் பயிற்சிப்பட்டறைகள், கருத்தரங்கள், மற்றும் நாடகப் பள்ளிகள், சங்கீத நாடக அகாடெமி, இயல் இசை நாடக மன்றம் போன்றவை நடத்தும் நாடக விழாக்கள் ஆகியவை, நாடகம் வடிவம் மற்றும் உள்ளடக்க ரீதியிலான பல பரிமாணங்களை அடைவதற்கு உதவி வரும் சூழல்களாகக் கருதலாம். இந்தப் பின்னணியில் தமிழகத்தில் இதுவரையில் நிகழ்த்தப்பட்ட நவீன நாடகங்கள் சிலவற்றைக் கவனத்திற் கொண்டு வரும்போது, அவற்றில் ஒருவகை ‘‘கொல்லாஜ்’’ (Collage) வடிவம் செயல்படுவதை அறியமுடியும். அதாவது, நிகழ்த்தப்படும் நாடகப்படைப்பு ஒன்றைப் பல்வேறு நாட்டுப் புறக்கலை வடிவங்களிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட சிற்சில கறுகளைக் கொண்டு உருவாக்கும் கலப்பு வடிவ முயற்சி அது.

இதன் பொருட்டு, தமிழகத்தின் வாய்மொழிக்கலைகள், நிகழ்த்துக் கலைகள் ஆகியவற்றை உற்று ஆராய்ந்தும், அவற்றை நிகழ்த்தும் கலைஞர்களிடம் கலந்துரையாடியும் அக்கலைகளில் காணப்படும் நிகழ்த்துமுறை நுட்பங்களைக் கற்றுக் கொள்ளும் முயற்சியில் சில நவீன நாடகக் கலைஞர்கள் தொடர்ந்து ஈடுபட்டு வருகின்றனர். மாறிவரும் பண்பாட்டுச் சூழல்தரும் நெருக்கடிகளால்,

வேர்களை இழந்து கொண்டிருக்கும் சில நிகழ்த்துக்கலைகள், நவீன நாடகக் கலைஞர்களின் மேற்கட்டிய ஈடுபாடு காரணமாகப் புத்துயிர் பெற்றுவருவதையும் இங்குக் கட்டிக்காட்டுவது அவசியமே.

தமிழகத்தின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் அவ்வவ் வட்டாரப் பண்பாட்டைப் பிரதிபலிக்கும் சடங்கியல் மற்றும் சடங்கியல் சாராத நாட்டுப்புறக்கலை வடிவங்களான தெருக்கூத்து, தேவராட்டம், மெலட்டூர் பாகவதமேளாவின் இசை நாட்டிய நாடகம், நார்த்தேவன் குடிக்காடு கூத்து, மற்றும் தப்பாட்டம், கும்மி முதலிய நடன வகைகள் போன்ற நிகழ்த்துக்கலைகள், செங்நெறிக்கலையான பரதநாட்டியம் மற்றும் களரிஃபயட்டு, மல்யத்தம் முதலிய வீரக்கலைகள், சிறுவர் விளையாட்டுகள், நாட்டுப்புறப்பாடல் வடிவங்களான வாய்மொழிக் கலைகள் ஆகியவற்றின் நிகழ்த்துமுறைக் கூறுகளைக் கொண்டு இன்றைய நவீன நாடக இயக்குநர்கள் தங்கள் படைப்புக்களைச் செழுமைப்படுத்தி வருகின்றனர். ‘‘நிஜ நாடக இயக்கம்’’, மு.இராமசாமி, ‘‘துளிர் ராஜா, கூத்துப்பட்டறை ந.முத்துச்சாமி, பேராசிரியர் சே.இராமனுஜம், கே.ஏ.குணசேகரன் போன்றோரின் இயக்கத்தில் உருவான கடந்த காலத்திய படைப்புகள், நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக்கலைகள் மேற்கட்டிய கலைஞர்களிடம் ஏற்படுத்தியிருக்கும் தாக்கத்தை நமக்கு உணர்த்துகின்றன.

நவீன நாடகங்களில் பயன்படுத்தப்படும் மரபுக்கலை வடிவங்களின் கறுகள் இருவகைப்பட்டவை. அவை வாய்மொழிக் கறுகளும் (oral elements) மொழி சாராத கருத்துப்புலப்படுத்தக் கறுகளும் (Non-verbal communicative elements) ஆகும். உலகின் அனைத்து மக்களுடைய வாழ்வியலிலும், கலைவடிவங்களிலும் இம்மொழிசாராத கருத்துப்புலப்படுத்தக் கறுகள் தவிர்க்க முடியாத இடத்தை வகிக்கின்றன

கண் அசைவுகள், கை, கால் அசைவுகள், உருத்தோற்றங்கள் (postures), இருக்கும் நிலைகள்(positions), தனி நபர்களுக்கு இடையேயும், தனிநபர்கள் - பொருட்களுக்கு இடையேயும் உள்ள வெளி(space), பயன்படுத்தப்படும் முறை, பாவனை (mime), முகபாவம் (Facial Expression), பார்க்கும் கோணம் (direction of gaze) வரிவடிவப்படுத்த முடியாத குரல் ஒலிகள் (paralinguistic features) உச்சிக்கும் விதம் (variables of emotional tone) மவுனம் (Silence) பேச்சினுடாகச் சொல்லாமல் விடப்படும் செய்திகள் (dropping of elements from speech) கருவிகளின் இசை ஆகியவை மொழிசாராத கருத்துப்புலப்படுத்தக் கறுகளில் சில.

பொதுவாக நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக்கலைகளின் வாய்மொழி மற்றும் வாய்மொழி சாராத கறுகளை நவீன நாடகங்களில் கருத்தறிவித்தலுக்காக மிகவும் நுட்பமாகக் கையாளும் முயற்சிகள் காணப்படுகின்றன. ஆயினும், இவற்றில் எழும் சில சிக்கல்கள், கருத்துப்புலப்படுத்தத்திற்குத் தடையாகி விடுகின்றன.

ஒரு கருத்தை உள்ளடக்கிக் கொல்வதற்கு இலகுவான ஊடகமாகச் செயல்படும் எந்த ஒரு கலைவடிவமும் மாற்றங்களை ஏற்கிறதென்றால் அதற்குத் தூண்டுதலாகச் சில காரணங்கள் இருக்க வேண்டும். உள்ளடக்கத்தின் இயல்பு, திரும்பத் திரும்ப ஒரே வடிவத்தைக் கையாளுவதால் உண்டாகும் சலிப்பு, நாடக

உருவாக்குவோனின் தனித்திறமை, மற்ற குழுவிலிருந்து ஒரு குழு தன்னை வேறுபடுத்திக்கொள்ள நாடும் விழைவு- போன்றவை நவீன் நாடக வடிவத்தில் காணப்படும் தினுக்கருக்க அடிப்படையாகும். நாடகவியலாளர் வேறு காரணங்களையும் சொல்லலாம். ஆனால் ஒரு பருப்பொருள் வடிவமானாலும், பருண்மையற்க கலை வடிவமானாலும் அது பயன்பாட்டாலேயே (function) தீர்மானிக்கப்படுகிறது. குறிப்பிட்ட பொருளிலோ கலைவடிவத்திலோ பயன்பாடு எதனையும் கொடுக்காமல் ஏதோ 'ஓன்று' ஓட்டிக் கொண்டிருக்குமானால் 'அது' அர்த்தமற்ற அலங்காரமாகிவிடும். அல்லது தவறான அர்த்தத்தைப் புகட்டுவதாக ஆகிவிடும். ஒரு வேட்னுடைய கையிலிருக்கும் கூரிய அம்பும், முறுக்கேறிய நாண் பூட்டிய வில்லும், விலங்கைக் குறிபார்த்து வீழ்த்தும் இலக்குக்கு உதவக் கூடிய பயன் பாட்டுக்கு ஏற்ப அமைந்தன. ஆனால், அம்பின் பிற்பகுதியில் இணைக்கப்பட்டிருக்கும் வண்ணவண்ண இறகுகளும், நாண் கட்டப்பட்ட வில்லின் தன்னுமூன்களில் பொருத்தப்பட்டிருக்கும் இழைக்குஞ்சங்களும் வேடனின், இலக்குக்கு உதவாத வெறும் அலங்காரப் பொருட்களே; இவற்றால் எவ்விதப் பயன்பாடும் கிடையாது. அதைப்போலவே, ஒரு நவீன் நாடகத்தில் நடிகர்களிடம் இடம்பெறும் அசைவுகள், தோற்றம், பார்க்கும் கோணம், வைக்கப்பட்டிருக்கும் பொருட்கள், அவற்றுடனான நடிகளின் ஊடாட்டம் - இவை யாவும் அந்தந்தச் சூழலுக்கேற்ப அர்த்தம் புகட்டக் கூடியவை, தேவையில்லாமல் மேடையில் இவை இடம் பெற்றுவிடுமானால், அம்பில் உள்ள வண்ண இறகுகள் போல் பயன்பாடற்ற அலங்காரமாக அமைவதோடு தவறான அர்த்தத்தையும் கொடுத்து விடும். மேலும் சரியான கருத்துப்புலப்படுத்தத்திற்கும் தடையாகி விடும்.

நாட்டுப்புறக் கலைவடிவங்களை நவீன் நாடகத்தில் பயன்படுத்தும் போதும் இதுபோன்ற சிக்கல்கள் வருவதற்கு வாய்ப்பிறுக்கிறது. உதாரணத்திற்கு சிலவற்றைக் குறிப்பிடலாம். மதுரை நினைநாடக இயக்கம் நடத்திய நாடக விழாவில் (மார்ச், 1990) நிகழ்த்தப்பட்டவர்கள் டாக்டர் ருத்ரனின் 'ஈடிப்பஸ்' நாடகமும் ஒன்று. நாடகத்தின் காட்சிகள் முழுவதிலும் வயோதிக ஆணின் மன்சிலை ஒன்று பார்வையாளர் பார்வைக்குப் பட்டுக்கொண்டே இருந்தது; ஆனால் பாத்திரங்கள் எதுவும் அந்தச் சிலையோடு ஊடாட்டம் செய்யவே இல்லை. நாடகம் முடிந்ததும் பார்வையாளர்கள் 'அந்தச் சிலை எதற்கு? அது என்ன சொல்லின்று? நாடகத்திற்கும் சிலைக்கும் என்ன தொடர்பு?' என்று கேட்டவண்ணம் இருந்தனர். இங்கு மேடையிலிருந்த சிலை எந்தவிதமான கருத்தையும் தெரிவிக்கவில்லை. எனவே, பயன்பாடு ஏதுமற்ற நிலையில் அச்சிலை அர்த்தமற்ற பொருளாகிவிட்டது.

'சாபவிமோசனம்' நாடகத்தில் மு.இராமசாமி, ஒருசில நாட்டுப்புறக்கலை வடிவங்களுடைய கூறுகளைப் பல இடங்களில் பயன்படுத்தியிருந்தார். முனிவின் சீடர்கள் நந்தவனத்தில் பூப்பறிக்கும் காட்சி; மலர்கொய்வது போல் பாவனைகள் செய்தவாறு சீடர்கள் உறுமிமேன் வாசிப்புக்குத் தேவராட்ட அடவுக்களைப் போட்டு நடனமாடினர். 'பூக்கொய்கிறார்கள்' என்பதைச் சொல்வதற்கு வெறும் பாவனை (mime) மட்டுமே போதுமானது; தேவராட்ட அடவுகள் எவ்வகையிலும் மெருகூட்டுவதற்கு உதவில்லை. மாறாக, சீடர்கள்

தேவராட்டம் ஆடுகிறார்கள் என்னும் உணர்வைத்தான் தருகிறது. எனவே தேவராட்டம் ஒரு மிகை அலங்காரமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பதைத்தான் நாடகத்தில் காணகிறோம்.

ஆனால், அதேசமயம் 'கிளித்தட்டு' விளையாட்டும் வேறுசில பாவனைக் கூறுகளும் இந்நாடகத்தில் அருமையாகப் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தன ரிஷிபத்தினியின் மேல் காழுமும் ஒரு தவழுவினால், தன் தவக்கோலம் சிதைத்து அவளைக் குரத்திப் பிடிக்க முற்படுகிறார். முனிவின் சிதைவைத் தடுக்க எத்தனிக்கும் அவருடைய சீடர்கள், ரிஷிபத்தினிக்கு இடையூறு நேராதவாறு அவர்களுக்கும் முனிவனுக்கும் இடையில் நின்று தடுக்க முற்படுகின்றனர். இக்காட்சிக்கு நாட்டுப்புற விளையாட்டான கிளித்தட்டு (பாஞ்சாங்கோடு) பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தது. காமவெறியோடு தூரத்தி வரும் முனிவன், கற்பைப் பறிகொடுத்துவிடக் கூடாது என்பதில் உறுதியாகப் போராட்டம் ரிஷிபத்தினி இவர்களுக்கிடையிலான போராட்டம், பார்வையாளர்களிடம் பதற்றத்தையும் விறுவிறுப்பையும் கூட்டும் வகையில் 'கிளித்தட்டு' ஆட்டாத்தி, அலங்காரமாக இல்லாமல் அளவாகச் செயல்படுத்தப்பட்டிருந்தது. அதைப் போலவே பாவனைக் கூறுகளும் (mimetic elements); ரிஷிபத்தினியாக நடித்தவர் பார்வையாளர் எதிரில் வெறும் தளத்திலேயே ஒரு பெரிய நீர்க்குளத்தைக் கொண்டு வந்து நிறுத்தும் வகையில், நீராடும் பாவனைப் படிமுறைகளை வெளி மற்றும் தமது உடல் மொழிகளால் படைத்ததும் குறிப்பிடத்தக்கது. மு.இராமசாமியின் மற்றொரு படைப்பான 'ஸ்பார்டகஸ்' (பாதல் சர்க்கார் ஏழுதியது) நாடகம் கூட, ரதம், குதிரைச்சவாரி, குகை, சுவர் யுத்தம் நிறுத்திவைக்கப்பட்ட பினம் போன்றவை உட்பட அனைத்திற்கும் பாவனைக் கூறுகள் உள்ளிட்ட உடல் மொழிகளை மிக அதிகமாகப் பயன்படுத்தி உருவாக்கப்பட்ட படைப்பு.

'துளிர்' நாடக அமைப்பைச் சேர்ந்தராஜா, 'நந்தன் கதை' போன்ற நாடகங்களில் பறைக்கருவியை இசைத்து நிகழ்த்தும் தப்பாட்டம் போன்ற மொழிசாராத கருத்துப் பரிமாற்றக் கூறுகளைப் பயன்படுத்தி வருகிறார். 'கூத்துப்பட்டறை' முத்துச்சாமி, மற்றும் இவ்வகையில்கூக்கநாடகங்களை இயக்குவோர் சுவரொட்டி கள், நாற்காலிக்காரர், தூக்கடோத்தலை போன்ற படைப்புகளில் தெருக்கூத்தின் பாணிகளையும், நாட்டிய அடவுகள், நாட்டுப்புற விளையாட்டுக்கள் ஆகியவற்றையும் பயன்படுத்தி நாடக வடிவத்தை மெருகூட்டியும், கதை சொல்வதில் நுணுக்கமான உத்திகளைக் கையாண்டும் வருகின்றனர்.

இராமனுஜம், தனது 'வெறியாட்டம்' நாடகத்தில் அடிநாதமாக இழையோடிய சோகத்தைப் பார்வையாளர்களுக்குப் புலப்படுத்த ஒப்பாரி என்னும் நாட்டுப்புற இசைவடிவத்தை நேர்த்தியாகப் பயன்படுத்தியிருந்தார். அடிமைப் பெண்களின் எண்ணிக்கையை மிகுதிப்படுத்திக் காட்டுவதற்காக, நடிகைகள் கைகளில் ஏந்திக் கொண்டிருந்த முகம் வரையப்பட்ட மண்பானைகள், மன்னன், வீரர்கள், ஆகியோர் கிழேக்கப்பன்பாட்டினாச் சேர்ந்தவர்கள் என்பதைப் புலப்படுத்த அவர்கள் அணிந்திருந்த ஆடைகள், கயிற்றால் செய்யப்பட்ட முடி (crown) முதலிய சடப்பொருட் கூறுகளையும் (Material Culture) அவர் பயன்படுத்திக்

கொண்டிருந்தார். (ஆனால், ஒலமிடும் அடிமைப் பெண்களின் எண்ணிக்கையை மிகுதிப்படுத்த முகம்வரையப்பட்ட மண்பானைகளை ஏந்த வைத்த இயக்குநரின் நோக்கம், பார்வையாளர்கள் பலருக்குப் பானைகளை மனிதத் தலைகளாக அர்த்தப்படுத்திக் கொள்ள முடியாமற் போனதையும் நேரில் அறிய முடிந்தது) அதைப்போலவே அவருடைய 'தங்கக்குடம்' நாடகத்திலும் பல நாட்டுப்புறக் கலை வடிவங்கள் எடுத்தாளப்பட்டிருந்தன. குழந்தைகளின் 'சிறு நாடக' வடிவமும் (mini Drama or non -game) இதில் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தது. உதாரணம்: தளபதியும் அமைச்சரும் செய்யும் குதிரைச்சவாரி; பார்வையாளர் களைக் கவர்ந்த உத்திகளுள் இது ஒன்று

இவ்வாறு மரபான கலைகளின் (Traditional Artforms) சிறப்புக் கூறுகளை இன்றைய தெருநாடகம் (Street Theatre) உள்ளிட்ட நவீன நாடகங்களுக்குப் பயன்படுத்தும் போது, வேறொரு ஆபத்து சம்பவிக்கவும் வாய்ப்பிருக்கிறது. நாடக இயக்குநர் தமது படைப்பில் தேவை எனக்கருதும் இடங்களில், ஒரு கருத்தைப் பார்வையாளரிடம் கலைநயத்தோடு சொல்ல வேண்டும் என்பதற்காக ஏதேனும் ஒரு மரபான கலைவடிவத்தின் சில கூறுகளை மட்டும் எடுத்துக் கையாளுகிறார் அவ்வாறு கையாளும்போது, அம்மரபுக் கலையைப் பற்றி இதற்கு முன் பரிச்சயம் இல்லாத ஒரு பண்பாட்டுக் குழுவிலிருந்து வரும் பார்வையாளர்களுக்கு, அந்தச் சிறப்புக் கூறுகளின் மூலம் சொல்ல வரும் செய்தி புரியாமல் போய்விடலாம். அதாவது, நூட்பமாகக் கருத்தறிவிக்கும் நோக்கத்துடன் பயன்படுத்தப்பட்டி ருக்கும் அம்மரபுக்கலைக் கூறுகள் கருத்தறிவிக்கும் செயற்பாட்டைச் செய்யத் தவறி விடுகின்றன. எனவே, கலை நேர்த்தியுடன் கருத்துப் பரிமாற்றம் செய்ய முயலும் போது, பார்வையாளர்களுடைய பண்பாட்டுச் சூழலைக் கவனத்தில் எடுத்துக் கொண்டு செயல்படுவது, இன்றைய அரங்கக் கலைஞர்களின் முன் எழுந்துள்ள ஒரு பிரச்சினையாகும். இந்தப் பிரச்சினையை அலட்சியப் படுத்தினால், இவ்வரங்கக் கலைஞர்கள், மிகவும் குறைந்த எண்ணிக்கையிலான 'ஒருங்கிணைந்த பார்வையாளர்களை' மட்டுமே நம்பியிருக்க வேண்டும் அதாவது, தங்கள் கலை ஊடகங்களின் மூலமாக கலைஞர்கள் கருத்துக்களை எடுத்துரைக்கும் போது செயல்படும் கருத்துப்புலப்படுத்தம் பரந்த மக்களிடம் சேராமல், சுருங்கிய வட்டத்திற்குள் ஸேயே நின்றுவிடும். அத்துடன், 'அறிவு ஜீவிகளின்', 'சமூக அந்தஸ்துக்கான அடையாளமாகவே (Status symbol) நவீன நாடகம் 'சென்று தேய்ந்து இறுதல்' அடைந்து விடும்.

குறிப்புகள்

1. Wadley susan, S.1986. The Katha of Saka. Two Tellings in stuart H.Balacckburn and A.K.Ramanujan, eds, Another Harmony, New Essays on the Folklore of India (1st ed) P.196, Oxford University press, Walton St.Oxford)
2. "ஸபா கல்பதரூர் பாதி வேதசா கோபஜீவிதஹ சாஸ்தரபுஷ்பஸ

மாகீர் ஜோவித்வத்தூர்பீரமர் சோபிதஹ" ("கேட்கும் வரங்கள் அனைத்தையும் கொடுக்கும் வள்ளலாகிய கல்பகவிருட்சம் போன்று சபை. அது, வேதங்களைத் தன் கிளைகளாகவும், சாஸ்திரங்களை மலர்களாகவும், கற்றறிந்த அறிஞர்களை வண்டுகளாகவும் கொண்டு ஒளிவிடுகிறது") மேற்கோள்: பத்மா சுப்பிரமணியம், பரதக்கலைக் கோட்டாடு ப.8.

3. ந.முத்துசாமியுடன் ரெங்கராஜன் நடத்திய பேட்டி, வெளி (நாடக இதழ்) செப்.அக்.1990, பக்.15-16, வெளியிடுபவர் ரெங்கராஜன், 1415.2 -வது தெரு, முதல் செக்டார் கே.கே.நகர் சென்னை - 78
4. Sean MacBride and others 1982 many voices one world Report by the International commission for the study of communication problems, UNESCO, Oxford & IBH Publishing co.96, Janpath, New Delhi.
5. An Interview with Iliyathambi Padmanaban by Mangai weekend, Indian Express, 3-11-90
6. ந.முத்துசாமியுடன் ரெங்கராஜன் நடத்திய பேட்டி, வெளி.ப.17-18.
7. Augusto Boal, 1976, Theatre of Oppressed P.IX, Pluto Press Limited, 105a Torriano Avenue London.

**சமகால நாடகத்தில் மரபுக்களை
வடிவங்களைப் பயன்படுத்துதல்**
சில குறிப்புகள்
நேமிசந்திரஜெயின்
தமிழில்: கே.எஸ்.ராஜேந்திரன்

இருபதாண்டுகளுக்கு முன் பாரதீய நாட்டிய சங்கம் நாடகத் தயாரிப்பு குறித்த ஒரு கருத்தரங்களதை ஏற்பாடு செய்திருந்தது. அதில் நமது கிராமியக் கலைகளிலிருந்து தற்கால நாடகக்காரர்கள் கற்றுக் கொள்ள வேண்டியவை சில இருக்கின்றன என்ற கருத்து தெரிவிக்கப்பட்ட போது நிறையப் பேர் அதை சிரித்து ஒதுக்கினர். சிலர் அதை வரவேற்கவில்லை. சிலருக்கு என்ன சொல்வதென்று தெரியவில்லை. கிராமியக் கலைகள் கிராமங்களுக்கு ஏற்றது. தற்கால நகர நாடகம், மேலை நாட்டு நாடகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுந்தலை. அவை மேலை நாட்டு நாடக வழி முறைகளில்தான் வளர முடியும் என்று கருதினார்கள். அங்கிருந்த நாட்டுப்புற நாடகக் கலை வடிவங்களின் சார்பாகப் பேசிய மிகச் சிலர், தேவையற்ற குறுக்கீடு என்று ஒதுக்கப்பட்டனர். இன்று சக்கரம் ஒரு முழுச் சுற்று சுற்றி நிற்பதாகத் தோன்றுகிறது.

★ ஒரு நூற்றண்டுக்கும் மேலாக, மேற்கத்திய மாதிரிகளைப் பின்பற்றி நாடகங்களை எழுதவும், மேடையேற்றவும் நடந்த, அநேகமாக பல மலட்டு முயற்சிகளுக்குப் பிறகு, இன்று நமது நாடகம் இந்த நகல்படுத்தும் போலி வேலையை உதறிவிட்டுத் தனக்கெனத் தனித்த, ஒரு சுதேசி முயற்சிக்குத் தயாராகிக் கொண்டிருக்கிறது. ஒரு புதிய நாடகத் தயாரிப்பு முறை தோன்றிக் கொண்டிருக்கிறது. ஒரு புதிய நாடக நடவடிக்கைகளின் எல்லா அம்சங்களையும் இது பாதித்திருக்கிறது. நாடகம் எழுதுதல், நிதித்தல் மேடையேற்றும் உத்திகள், காட்சியமைப்பு, நடிகர் - பார்வையாளர் உறவு என்ற எல்லா அம்சங்களையும் இந்த மாற்றம் தழுவியிருக்கிறது. ஒரு சில தனிநபர்களின் குரலாக இருந்தது. இன்று நாடு தழுவிய அளவில் நாடகத்தில் சிறந்து விளங்கும் எல்லா மொழிகளிலும் நடந்து கொண்டிருக்கிறது. பெரும்பாலான நாடகாசிரியர்கள் டைரக்டர்கள், நடிகர்கள், குழுக்கள் இதில் ஈடுபட்டுள்ளனர். இந்த வளர்ச்சிக்குப் பல காரணங்கள்; நமது நாட்டில் வாழ்க்கையில் எல்லா அம்சங்களிலும் ஒரு இந்திய அடையாளத்தைக் கண்டுகொள்ளதல் என்ற எண்ணத்தின் பாதிப்பு; கலைகளில் குறிப்பாக நாடகத்தில் இது இருந்தது; போலியான தன்மை கொண்ட நமது கடந்த கால நாடக முயற்சிகளில் ஏற்பட்ட அதிருப்தி; நமது வேர்களைத் தேடிப் போக வேண்டுமென்ற விருப்பம்; நமது மரபுக் கலைகளைப் பரவலாகப் பார்க்கக் கிடைத்த வாய்ப்பு; அதன் பிரமிக்கத்தக்க சக்தி வாய்ந்த வெளிப்பாடு. உலகெங்கும் யதார்த்த நாடகத்தின்பால் ஏற்பட்ட அதிருப்தி, சோர்வு தட்டிப்

போனது; மாற்றங்களைத் தேடியது; பெர்டோல்ட் பிரகெட்டின் நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்ட விதங்கள்; எனப் பலகாரணங்கள் இந்த வளர்ச்சிக்குப் பொறுப்பாகின்றன. நிறைய நாடகக்காரர்கள் மேலும் மேலும் இந்தத் தேடலில் இறங்கி னார்கள். நமது மக்களின் பிரக்ஞஞக்கு நெருக்கத்தில் வரும் ஒருநடைமுறை, பாணி, நமது கலாச்சார மரபுகளுக்கு உகந்ததான் ஓன்று. மனமகிழ்ஞாட்டுவதாய், அழகியல் பூர்வமாக திருப்தியளிப்பதாய், கற்பனை வளமுடையதாய், சினிமா விலிருந்து மாறுபட்டதாய் ஒரு வடிவத்தைத் தேடினர். இந்தத் தேடலின் நோக்கம் நமது பழங்கலைகளை மீண்டும் புதுதுயிர்ப்பதல்ல; அவற்றைப் புரிந்து கொண்டு, நமது படைப்பாக்க நெறியின் பாகங்களாக கிரஹித்துக் கொள்வது; அதாவது சமகால மானுடத்திலைகளையும் அவற்றின் பல்வேறுபட்ட வெளிப்பாடுகளையும் சித்தரிக்கப்பயன்படுகிறது.

★ நமது மரபிலிருந்த நாடக வடிவங்களைத் தேடி அவற்றை எதிர்கொள்ளல் என்பது ஏதோ ஒரு தனித்து ஒதுக்கப்பட்ட அல்லது ஒற்றைப் பரிமாணம் கொண்ட நிகழ்வு அல்ல. இதன் களம் மிக அகன்றதாகவும், பல வேறு தளங்களிலும் வடிவங்களிலும் நிகழ்வதாகவும் இருந்தது. அவற்றில் சில குறிப்பிடத்தக்கவை:

- (அ) நமது மரபில் இருந்த நாடகங்களை, புதுக் கட்டமைப்பில், தற்கால அணுகுமுறையில், தயாரிப்பு முறைகளில் மேடையேற்றுவது (உ-ம்) குஜராத்தி பவை மரபில் இருந்த நாடகமான “ஜஸ்ம ஒத்தனை” தேசிய நாடகப் பள்ளி தயாரித்தது. நெளாடங்கி நாடக மரபில் இருந்த “அமர்சிங்ராதோட்”
- (ஆ) புதிய நாடகங்களை மரபுக்கலை வடிவங்களில் வார்த்தெடுத்தல்: (உ-ம்) “பகவை” பாணியில் “மேனா குர்ஜி”, “ஜாத்ரா” பாணியில் உத்பலத்தின் “சூர்யஷிகார்”
- (இ) எந்த மரபுக்கலை நாடக வடிவத்தையும் குறிப்பாகத் தழுவாமல், அதன் சில அம்சங்களை மட்டும் மேடையேற்றத்தில், கட்டமைப்பில், நாடக உத்திகளில் பயன்படுத்திக் கொண்டு எழுதப்பட்ட புதிய நாடகங்கள் (உ-ம்) கிரீஷ்கராநாடின் “ஹயவதனா” விஜய் டெண்டுல்கரின் “காசிராம கொத்வால்”, சதீஷ் ஆனேகரின் “மஹா நிர்வாணம்” இன்னும் பல இந்தப் பட்டியல் நீண்டு கொண்டே போவது. இந்தப் போக்கின் வலுவான பிடிப்பை தெளிவாக்குகிறது. அண்மைக் காலத்தில் எழுதப்பட்ட குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்கள் இதில் அடங்கும். இளம் நாடகாசிரியர்களும், பிரசித்தி பெற்றவர்களும் இதில் அடங்குவர்.
- (ஈ) இந்தப் போக்கு இதன் வளர்ச்சிப் பாதையில் மேலும் மேலும் செழிப்படைந்து வந்தது. சமஸ்கிருத நாடகங்களையும் சில வெளிநாட்டு நாடகங்களையும் இந்தப் புதிய பாணியில் தயாரித்தனர். ஒரு மரபுக் கலை வடிவம் என்றில்லாமல் பல வடிவங்களின் மூலகங்கள், வழக்குகள், உத்திகள், நட்பங்கள் எனப் பல அம்சங்களைத் தேர்ந்து நாடகத் தயாரிப்பில் கையாண்டு வந்தனர். இந்த முறையில் தயாரான நாடகங்கள் சமகால இந்திய நாடகத்தின் மைல்கல்கள் என்று சொல்லுமளவுக்கு

பிரசித்தி பெற்றன. பி.வி.கரநத்தின் தயாரிப்பான “மேக்பத்” கவலம் நாராயணப் பணிக்கரின் “மத்யம் வயாயோகம்” ரத்தன் குமார் தியத்தின் “உருபங்கம்” எனப் பல பிரசித்தி பெற்ற நாடகத் தயாரிப்புகள்.

★ இத்தனை பெரிய அளவிலான நாடகங்களைப் பார்க்கும் போது, இந்தப் பானி தயாரிப்பு முறையின் சில கூறுகளை இனம் கண்டு சொல்வது கடினமல்ல. மரபுக் கலை வடிவங்களை இவர்கள் எதிர்கொண்டபோது நேர்ந்த புதிய நூதன பயன்பாடுகளை கவனிக்கலாம்.

(அ) நாடகம் எழுதுவதில்; குத்திரதாரி, கதை சொல்லவன், வருணானையாளன் என்ற பாத்திரங்களின் மூலம் ஒரு இளகியை நாடகக் கட்டமைப்பு; புராணக் கதைக் கூறுகள், சமூக நம்பிக்கைகள், பழமரபு, நாட்டுப்புறக் கதைகள், முதலியவற்றைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு இயற்கையானவற்றையும் இயற்கைக்கு அப்பாற்பட்ட சக்திகளையும், தினப்படி வாழ்க்கையையும், அதிசய அற்புதங்களையும் மனித நடைமுறைகளையும், மிருகம், மரம், செடி என்ற பிற ஜீவன்களையும் கலந்து நாடகத்தில் சித்தரித்தல்; சமூகத்தின் தனிநபர் பாத்திரங்களல்லாமல், வகைப்படுத்தப்பட்ட குழு, இனப் பிரதிநிதிகளை சித்தரித்தல். பாடல் செய்யுள், எதுகை மோனை நடைப்பேசுக் கூறுவதைப் பயன்படுத்திக் கொள்ளுதல்.

(ஆ) மேடையேற்றத்தில்:- நடனம், சடங்கு, கழைக்கூத்து, போர்க்கலை, பாவனைக் கலை என்று இவற்றிலிருந்து எடுத்துக் கொண்ட அசைவுகள் இடங்களை, பொருட்களை, செயற்பாடுகளை பாவனை செய்தல், நடன முத்திரைகள், இசை, பாடல், ஒதுதல், பேச்சுமுறையில் சில பாணிகளைப் பின்பற்றுதல், குறிப்புணர்த்தும் காட்சி அமைப்பு, வெற்று வெளியான மேடை, கால இடவேறுபாடுகளின் மாற்றத்தைக் காட்டும் மரபுமுறைகள்: முகமூடி பயன்படுத்துதல் கைப்பிடித்திரைகள்.

★ புதிய, நூதன இளகியை நாடக வடிவத்தின் பிம்பம் படிப்படியாக எழுந்தது. இது நாடகாசிரியனுக்கு நிறைய சுதந்திரங்களை வழங்கியது. உண்மையின் பல தளவுகளை ஒரு ரேவோ, ஒன்றன் பின் ஒன்றாகவோ, கலந்தோ யதார்த்தத்தை மேடையில் படைப்பது என்பது சாத்தியமானது. கால, இட ஒருமைப்பாட்டில் சிக்கிக் கொள்ளாமல் சுதந்திரமாகக் கூடுவிட்டுக் கூடு பாய முடிந்தது. தொலை நோக்கில் அண்மையையும் தூர்த்தையும், நிகழ்காலத்தையும், கடந்த காலத்தையும் எதிர்காலத்தையும் மாற்றி மாற்றிக் காட்ட முடிந்தது. சிக்கலான மனித மன அனுபவங்களை சித்தரிப்பதற்கு உகந்த, நாடகத்தின் ஆதாரமான கற்பனை செறிந்த கவித்துவமான குணாம்சத்தை இந்தப் புதிய நாடக வடிவம் மீட்டுத் தந்தது.

★ அதேபோல, இசை, நடனம், பாவனைக்கலை, கவிதை, ஓலியத்தைக் கூட உள்ளடக்கிய ஒருவகை முழு அரங்கக் கலை வடிவம் (போடல் தியேட்டர்) படிப்படியாக வடிவம் கொண்டு வருகிறது. எளிய, செலவுகளற், நடிகளை ஆதாரமாகக் கொண்ட, நாடகத் தன்மை மிகுந்த தயாரிப்பு முறைகளை இது வலியுறுத்துகிறது. நாடகத்தில் உற்சாகம் குன்றாமல் உண்மையை ஆழமாக ஆராயும் வாய்ப்புகளையும் இந்த தயாரிப்பு முறை சாத்தியமாக்குகிறது.

மேலோட்டமான உண்மைகள் வாயிலாக அல்லாமல், பார்வையாளர்களின் கற்பனையைத் தூண்டி ஈடுபாடு கொள்ளச் செய்யும் வகையிலான நாடகமாக இது இருக்கிறது. இது தன்மையிலும் இது நாடகத்தின் தனித்த, சிறப்புவாய்ந்த குணாம்சத்தை மீண்டும் பெற்றுத்தந்திருக்கிறது.

★ இந்த மாற்றத்தின் இன்னொரு முக்கியமான விளைவு, வட்டார், மொழிக் கட்டுப்பாடுகளைத் தாண்டிய ஒரு நாடக வெளிப்பாட்டை இது சாத்தியமாக்கியிருக்கிறது. அதே சமயத்தில் தனித்த, வேருள்ளிய, வட்டாரப் பழக்கங்களை இழந்து விடாத ஒன்றாகவும் இருக்கிறது.

கிட்டத்தட்ட ஆயிரம் வருஷங்களுக்குப் பிறகு முதல் முறையாக, ஒரு இந்திய நாடக வடிவம் உருவாகி வருவது போலத் தோன்றுகிறது.

★ பல மகத்தான வெற்றிகளுக்கிடையில், இந்தப் புதிய நாடக முயற்சிகள் பல பிரச்சினைகளையும் எழுப்பியிருக்கிறது. இத்தகைய முயற்சியில் இது தவிர்க்க முடியாதது. நமது மரபு மிகப் பழமையானது. பல வகையானது. குறைந்த பட்ச சமூக, கலைப் பார்வையில்லாமல், அறிவார்ந்த, அழகியல் பயிற்சியில்லாமல், இதை அனுகுவது சரியாகாது. மரபில் எது இன்னும் வாழ்ந்து கொண்டிருப்பது. அழகியல் பார்வையில் இன்னும் அர்த்தமுள்ளது எது, அழிந்தது தேவையற்று என்று கண்டு தேர்ந்து கொள்வதற்கு மேற்கொண்ட பார்வை தேவை. இத்தகைய சரியான பார்வையோடு இதுவரை செய்யப்பட்ட எல்லா நாடகப் பரிசோதனைகளும் இருந்தன என்று உறுதியாகச் சொல்ல முடியாது.

★ மரபு நாடகக் கலை வடிவங்கள் கிராமப்புறங்களில் மட்டும்தான் இருந்து கொண்டிருக்கின்றன. மேலைக் கலாச்சாரம் சார்ந்த நமது நகர்ப்புற நாடகக்காரர்கள் பெரும்பாலும் இதிலிருந்து துண்டிக்கப்பட்டிருக்கிறார்கள், மேனாட்டுக்காரர் களைப் போல, இவர்களும் நமது மரபுக் கலைகளின் புதுமையைக் கண்டு, அதை ஒரு ஃபேஷனாக பயன்படுத்தத் தொடங்கிவிடும் பெரிய அபாயம் இதில் இருக்கிறது. நாட்டுப்புற நாடக வடிவங்களின் கலைப் பண்புகளை இனங்கள்கூட சரியான அர்த்தத்தில் அதைப் பயன்படுத்தத் தவறிவிடலாம்.

★ இந்த அபாயத்துடன் சேர்ந்த இன்னுமொரு பேரபாயம் என்னவென்றால் இந்தப் புதிய முறை நமது நாடகக்காரர்களை வடிவவாதிகளாக மாற்றி விடக் கூடாது. மரபு நாடகத்தில் வழக்கத்துக்கு மாறான புதிய காட்சிப் படிமங்கள், இருப்பதால் அதையே பற்றிக் கொண்டு வடிவத்தை அழகு பார்த்துக் கொண்டு நாடக உள்ளடக்கத்தையும், ஒரு சரியான நாடக இலக்கியம் உருவாக்க வேண்டும் என்ற அக்கறையையும் மறந்து வடிவத்தில் தினைக்க ஆரம்பித்துவிடக்கூடாது.

★ நமது மரபு சார்ந்த நாடக வடிவங்கள் முந்தைய உலகக் கண்ணோட்டத்தை வாழ்க்கை முறையை சமூக - பொருளாதார-அமைப்புகளை சார்ந்திருப்பவை. நமது சமகால அனுபவங்களை மேடையில் சித்தரிப்பதற்கு இந்த வடிவங்களைப் பயன்படுத்தும் போது அவற்றை நீர்த்துப் போகச் செய்யும் அபாயமும், அல்லது வடிவத்தையே சிதைக்கும் ஆபத்தும் இருக்கின்றன.

★ இதுவரைக்கும் நடந்திருப்பதில் இருந்து, நமக்கு கிடைத்த அனுபவத்தில்

சொல்வதானால் எங்கெல்லாம் ஒரு பலமான, நன்கு கட்டமைக்கப்பட்ட நாடகங்கள் எழுதப்பட்டனவோ அங்கு அந்த முயற்சிகள் நன்றாக, அமைந்திருந்தன. நாடகக் கருப்பொருள் பழமரபு, புராணம், நாட்டுப்புற நம்பிக்கை, கதைகள், அல்லது சடங்குகள் சார்ந்திருந்த முயற்சிகள் சிலவும் நன்றாக வந்திருக்கின்றன. எங்கெல்லாம் நாடக ஸ்டார்க்டர், நடிகர் நீண்ட காலம் மரபுசார்ந்த நாடகக்கலையை - நடனத்தை குறிப்பாக இசையை, ஆழ்ந்து கற்றிருந்தார்களோ அத்தகைய முயற்சிகளும் நன்குவந்திருந்தன.

* இம்முறை கிராமப்புறக் கலைஞர்கள் நகர்ப்புற நாடக நடவடிக்கைகளில் ஈடுபாடு கொள்ள வழிவகுத்தது. அவர்கள் நாடகங்களுக்குச் சக்தியும் புதிய பரிமாணங்களும் கொடுத்திருக்கிறார்கள் என்பதில் சந்தேகமில்லை. நகர்ப்புற நடிகர்களுடன் இணைந்து நடித்தபோது நாடகத்தில் கீரான செயற்பாடு இல்லாமல், சம்நிலை தவறி சில காட்சிகள் தொய்வு கொண்டும் இருந்தன. இதுவரை இன்னும் சில பிரச்சினைக்குரிய, சிக்கலான கேள்விகளையும் இது எழுப்புகிறது. நமது நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களுக்கு மறுவாழ்வு அளிப்பது, அவர்கள் கிராமப்புறத்திலேயே தங்கள் கலைகளை வளர்த்துக் கொண்டு வாழ வழி செய்வது என்ற கேள்விகள் அவை. எப்படியானாலும், நகர்ப்புற நாடகக்காரர்களுக்கு நாட்டுப்புற நாடகக் கலை வடிவங்களில் பயிற்சி அளிப்பது என்பதற்கு மாற்று வழிஎதுவும் இல்லை.

* இந்தப் புதிய நாடக வடிவத்தில் பெற்ற அனுபவம், இதை சரியாக முழுமையாக வெளிக்கொணர, இதன் சக்தியை பூரணமாக எய்துவதற்கு இரண்டு அத்யாவசியத் தேவைகள் பூர்த்தி செய்யப்பட வேண்டும்.

- (1) இசை, நடனம், பாவனைக் கலைகளில் தேர்ந்த, மரபுக் கலைகளில் நல்ல பரிச்சயம் உடைய, இலக்கியம், கவிதை நாட்டுப்புறவியல் அறிந்த நடிகர்கள், ஸ்டார்க்டர்கள் தேவை
- (2) தீவிர சமூகப் பார்வை கொண்ட, நாட்டுப்புற நாடகங்களை ஆழக் கற்றிந்த நாடகாசிரியர்கள் தேவை.

* எந்தத் தீவிர கலைப் படைப்பாக்க முயற்சியிலும் இத்தகைய சிக்கல்கள் இருக்கத்தான் செய்யும். இதற்கு தயாரான தீர்வுகள் இல்லை. இந்தச் சிக்கல்கள்தான் இந்த சவாலை ஏற்றுக் கொள்வதற்கு லாயக்கானதாக ஆக்குகிறது. நமது நாடகக் கலைஞர்கள் இந்தத் தடைகளை வென்று உற்சாகமாக இந்தக் கட்டத்தில் நடந்து கொண்டிருக்கும் நாடக முயற்சிகளுக்கு ஈடு கொடுப்பார்கள் என்று உறுதியாக நம்புகிறேன்.

கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டர்

அகஸ்தோ போவால்

தமிழாக்கம் : சாருநிவேதிதா

என்னெப் பொறுத்தவரை Liegeஇல் நடந்ததெல்லாம் ரொம்பவும் கவாரசியமான அனுபவமாக இருந்தது. அதில் நாம் எதிர்கொள்வதற்கும் விவாதிப்பதற்குமான பல பிரச்சினைகள் இருந்தன. எதிர்பாராத பல சம்பவங்கள் நடந்தன. கடைசியில் தியேட்டர் என்றால் என்ன என்பது பற்றியும், அதன் வரையறைகள், செயற்பாடு கள் மற்றும் அதிலுள்ள பிரச்சினைகள் பற்றியும் எங்களுக்குப் பெருமளவில் தெரிய வந்தது.

1971 இல் அர்ஜென்டினாவில் “கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டர்” ரெ (invisible theatre) நான் நிகழ்த்திக் காட்ட ஆரம்பித்தேன். அப்போது இன்றுவரை நான் பல நாடுகளுக்குப் போயிருந்தாலும், இத்தனை ஆண்டுகளுக்குப் பிறகும், பெல்ஜியத்தில் (Liege நகரத்தில்) அக்டோபர் 1978இல் கிடைத்த ஒரு அனுபவத் தைப் போல் வேறு எதையும் சொல்ல முடியாது.

தொடக்கத்திலிருந்து சொல்லுகிறேன். பிரஸ்ஸல்லிலும் பிறகு Liegeஇலும் என்னுடைய ஒடுக்கப்பட்டவர்களின் நாடகப்பட்டறை ஒன்றுக்கான அழைப்பு வந்தது. பெல்ஜியம், மொரோக்கோ, துணையோ, இத்தாலி, ஃப்ரான்ஸ் போன்ற பல நாடுகளிலிருந்து பதினெட்டு வயதிலிருந்து ஐம்பது வயதுக்குள்ளானவர்கள் சுமார் நாற்பது பேர் கலந்து கொண்டார்கள்.

பொதுவாக இம்மாதிரி பட்டறைகளில் நாங்கள் செய்வது - முதல் மூன்று நாட்கள் கூட்டு உடற்பயிற்சிகள், விளையாட்டு மற்றும் ‘‘ஒடுக்கப்பட்டவர்களின் தியேட்டர்’’இன் பலவித வடிவங்கள் பற்றிய விவாதங்கள் போன்றவற்றில் ஈடுபடுவதுதான். நான் காம் நாள் ‘‘கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டர்’’ நிகழ்ச்சிகள் சிலவற்றைச் செய்வோம். பிறகு ரெஸ்டாரண்டுகள், சூப்பர்மார்க்கெட், ரயில், தெரு என்று ஏதேனும் பொது இடம் ஒன்றை அந்தந் திகழ்ச்சிக்கு ஏற்றவாறு தேர்ந்தெடுத்து அங்கே பார்வையாளர்களின் பங்கேற்பையும் உள்ளடக்கிய “ஃபோர் தியேட்டர்” என்கிற பொது நிகழ்ச்சியுடன் பட்டறை முடிவடையும்.

முதல் மூன்று நாட்கள் ப்ரஸ்ஸல்லில் இருந்துவிட்டு பிறகு Liege சென்று அங்கே ஒரு கண்ணுக்குப் புலப்படாத நாடக நிகழ்ச்சி ஒன்றைத் தயாரித்தோம் அதன் விபரத்தைக் கீழே தருகிறேன்.

முதல் நிகழ்வு: ஒரு பனிரண்டு நடிகர்கள் ஒரு சூப்பர் மார்க்கெட்டுக்குப் போய் பொருட்களை வாங்க ஆரம்பிக்கிறோம்.

இரண்டாம் நிகழ்வு: சாமான்களைப் போட்டு தனது வண்டியை தள்ளிக்கொண்டு வந்து ஃப்ரான்ஸ்வா வரிசையில் நிற்கிறான் (நாடகத்தின் பிரதான பாத்திரம்). ப்ரெட், பால், முட்டை - வேறு எதுவுமில்லை. இம் மாதிரியான உணவுப் பொருட்கள்தான் அவன் வைத்திருந்த சாமான், வேறு ஒன்பது நடிகர்கள் மற்ற க்ஷூக்களில் பணம் கொடுக்கப்பதற்காக நிற்கிறார்கள்.

மூன்றாம் நிகழ்வு: பணம் கொடுக்க வேண்டிய கவுண்ட்டரின் அருகே ஃப்ரான் ஸ்வாவின் முறை. அவன் வாங்கிக் கொண்ட பொருட்களுக்குப் பில் போடுகிறான் கேவியர். அப்போது ஃப்ரான்ஸ்வா அவளிடம் தனது தள்ளு வண்டியிலுள்ள அந்தப் பொருட்கள் அத்தனையும் அவனுக்குத் தேவை என்றும் ஆனால் அதற்காகச் செலுத்த வேண்டிய பணம் தன்னிடம் இல்லை என்றும் தெரிவிக் கின்றான். அவனுக்கு வேலை கிடைக்கவில்லை என்றும், தான் வேலை தேடி அலைந்து கொண்டிருப்பதையும் மிகப் பணிவாகச் சொல்கிறான். ஆனால் ஏற்கனவே பெல்ஜியத்தில் சுமார் ஆறு லட்சம் பேர் வேலையின்றி அலைந்து கொண்டிருப்பதால்தனக்கு வேலைகிடைப்பது மிகவும் சிரமமாக இருப்பதாகவும் மேலும் விளக்குகிறான். இதெல்லாம் தனக்கு அனாவசியமென்றும் வாங்கி யிருக்கிற பொருட்களுக்குரிய பணத்தை வாங்கிக் கொள்வது மட்டுமே தன்னுடைய வேலை என்றும் சொல்கிறான் கேவியர். நிச்சயம் தான் பணம் செலுத்தத்தான் விரும்புவதாக வலியுறுத்துகிறான் ஃப்ரான்ஸ்வா. இந்தத் தள்ளுவண்டியில் எடுத்து வந்துள்ள சாமான்களை அவன் திருடிக்கொண்டு கூட சென்றிருக்கலாம்; ஆனால் திருடவில்லை; திருடுவது அவன் நோக்கமல்ல; பணம் செலுத்தத் தான் விரும்புகிறான் ஃப்ரான்ஸ்வா. ஆனால் பணம் இல்லை. வேலையும் இல்லை.

பெண்: “எப்படி பணம் செலுத்துவீர்கள்? இப்போதுதானே உங்களிடம் பணம் இல்லை என்று சொன்னீர்கள்?”

“அப்படியானால் இப்படிச் செய்யலாம் - நான் எடுத்து வந்திருக்கும் இந்தப் பொருட்களுக்குரிய தொகை எவ்வளவென்று சொல்லுங்கள். அந்த அளவுக்கு உண்டான நேரத்தை நான் இந்த குப்பர் மார்க்கெட்டில் வேலை செய்து ஈடுகட்டி விடுகிறேன். இது ரொம்பவும் கலபம். நான் கொடுக்க வேண்டிய பணத்துக்கு வேலை செய்து விடுகிறேன்.”

வேலையால் பணத்தை ஈடு செய்ய முடியாதென்று கோபத்துடன் சொல்கிறான் கேவியர். எல் லோரும் எப்படி பொருட்களை வாங்கிக் கொண்டு பணம் கொடுக்கிறார்களோ அதே முறையில்தான் தானும் ஏற்றுக்கொள்ள முடியும் என்கிறாள்.

நான்காம் நிகழ்வு: இப்போது மற்ற நடிகர்கள் பங்கேற்கிறார்கள். அவர்களுள் ஒரு நடிகை ஃப்ரான்ஸ்வா பொய் சொல்வதாகக் குற்றம் சாட்டுகிறாள்.

பெண்: “உண்மையிலேயே வேலை வேண்டும் என்று உண்மையாகத் தேடுகிற வர்களுக்கு எப்படியும் வேலை கிடைத்துவிடும். வேலை வேண்டாம் என்று நினைப்பவர்களுக்குத்தான் வேலை கிடைப்பதில்லை.”

“உங்களுடைய வேலை என்ன, மிஸ்?”

பெண்: “என் கணவர் ஒரு கம்பெனியில் மேனேஜர். நான் வீட்டைக் கவனித்துக் கொள்கிறேன்”

“ஓஹோ...”

மற்றொரு நடிகன் குறுக்கிட்டு தானும் வேலையில்லாதவன்தான் என்றும், தனிடம் பணம் இல்லை என்று ஒப்புக்கொள்கிற அந்த ஆளின் தைரியத்தையும் நேர்மையையும் பாராட்டுவதாகவும் அறிவிக்கிறான். இந்த நிலைக்கெல்லாம் பெல்ஜியத்தின் பொருளாதார அமைப்பே காரணம் என்று குற்றம் சாட்டுகிறான். எனவே இது வேலை கிடைக்காதவர்களின் தவறல்; அவர்கள் உழைப்பதற்குத் தயாராக இருக்கிறார்கள்; வேலைதான் கிடைப்பதில்லை என்கிறான். இந்தக் கட்டத்தில் பெல்ஜியத்தின் பல்வேறுவிதமான “தேசிய இனங்கள்” பற்றியும் நிகழ்காலப் பொருளாதார நெருக்கடிகள் பற்றியும் விவாதம் எழும்புகிறது. ஒரு நடிகன் ஃப்ரான்ஸ்வாவிடம் வேறொரு நகரத்துக்குச் சென்று வேலை தேடும்படி அறிவுரை கூறுகிறான். (தேசிய இனங்கள் பற்றிய விவாதத்திற்குக் காரணம் - பல தொழிற்சாலைகள் Flemish பகுதியான வடக்கு பெல்ஜியத்துக்கு மாற்றப்பட்டு, வடக்கு பெல்ஜியம் ஏழ்மையில் கிடக்கிறது)

மேனேஜரைக் கூப்பிடப் போவதாக எச்சரிக்கிறாள் கேவியர்.

இப்போது மற்றொரு நடிகை சொல்கிறாள்; ஃப்ரான்ஸ்வா சொல்வது உண்மைதான். ஏனென்றால் அவன் திருடவில்லை. மற்றவர்கள் செய்வதையே அவனும் செய்ய நினைத்திருக்கிறான். ஆனால் தலைகீழாகச் செய்து விட்டான்....

“மிஸ் உதாரணமாக உங்களையே எடுத்துக் கொள்வோம். ‘நீங்கள் என்ன செய்கிறீர்கள்?’ நீங்கள் இங்கே கேவியராக ஒரு நாளில் எட்டு மணி நேரம் வேலை செய்து ஒருவார் முடிவில் 40 அல்லது 45 மணி நேர வேலைக்கு சம்பளம் வாங்குகிறீர்கள். பிறகு அதே சம்பளம் பணத்தில் இதே குப்பர் மார்க்கெட்டில் சாமான்கள் வாங்குகிறீர்கள். இவரும் அதையேதான் செய்கிறேன் என்று சொல்கிறார். ஆனால் தலைகீழாக...”

கேவியருக்கு என்ன செய்வதென்று புரியவில்லை. மேனேஜரைக் கூப்பிடுகிறாள். இதற்கிடையில் கடைக்கு வந்திருந்தவர்கள் அத்தனை பேரும் வேலையில்லாத திண்டாட்டம், விலைவாசி உயர்வு, அரைகுறை சம்பளம், வேலையெல்லா வற்றுக்குமான தீர்வு என்பது போன்ற பல பிரச்சினைகள் பற்றியும் விவாதிக்க ஆரம்பித்துவிடுகிறார்கள். விவாதங்களை இன்னும் பலவிதமாக வளர்த்துச் செல்லும் வகையில், நடிகர்களுமான நாங்கள் புதிய பிரச்சினைகளையும் கேள்விகளையும் முன்வைத்து விவாதங்களை “குடு பறக்கச்” செய்கிறோம்.

ஐந்தாம் நிகழ்வு: போலீசுக்குத் தகவல் தெரிவித்துவிட்டு அந்த இடத்துக்கு வருகிறார் மேனேஜர். ஃப்ரான்ஸ்வாவைக் கூட்டு நகரச் செய்ய முயற்சிக் கிறார். தொடர்ந்து ஃப்ரான்ஸ்வா குரலை உயர்த்தாமல் மிகுந்த பணிவுடன் தனது நிலைமையை விளக்குகிறான். மேனேஜர் இனங்கள் செய்யும் விதத்திலும், ஒரு உயர்ந்த குறிக்கோளுக்காகப் பாடுபடும் முறையிலும் மற்ற வாடிக்கையாளர்கள்

ஃப்ரான்ஸ்வாவைப் பேசவிடும்படி வற்புறுத்துகிறார்கள். ஒரு நடிகர் ஃப்ரான்ஸ் வாவுக்காக பணம் வகுலித்துக் கொடுத்துவிடலாம் என்கிறார். ஆனால் பெலஜி யத்தில் வேலை கிடைக்காமல் இருக்கும் ஆறு லட்சம் பேரின் பிரச்சினையை அப்படித் தீர்க்க இயலாது என்று ஒருவர் கூறுகிறார். இப்படியாக பணம் வகுலிக்கப்பட்டு ஃப்ரான்ஸ்வா தன்னுடைய பில்லுக்கான பணத்தைச் செலுத்துகிறான். ஆனால் ஆச்சர்யம் தரும் விதத்தில் குப்பர் மார்க்கெட்டின் மேனேஜரும் சில பாதுகாவலர்களும் அவனை வெளியே போகவிடாமல் தடுக்கிறார்கள். சாமான்கள் எடுத்து வைக்கப் படுவதற்கான தள்ளு வண்டிகளைக் கூட வழியில் எடுத்து வைத்து அவனை வெளியே செல்லவிடாமல் மறிக்கிறார்கள். போலீஸ் வந்து சேரும் வரை அவர்கள் ஃப்ரான்ஸ்வாவை கடையை விட்டு வெளியே போக அனுமதிப்பதாக இல்லை. மீண்டும் ஒருமுறை ஃப்ரான்ஸ்வா கடையை விட்டு வெளியே போக முயற்சிக்கிறான். ஆனால் முடியவில்லை. இந்தச் சமயத்தில், நாடகப் பிரதியில் உள்ளபடி ஃப்ரான்ஸ்வாவுக்கு எதிராக விவாதித்துக் கொண்டிருந்த நடிகர்கள் உட்பட அனைவரும், மற்றும் நிஜமான வாடிக்கையாளர்களும் சேர்ந்து இப்போது ஃப்ரான்ஸ்வாவுக்கு ஆதரவாக ஆரவாரத்துடன் பேச ஆரம்பிக்கிறார்கள்.

ஆராம் நிகழ்வு: போலீஸின் வருகை, போலீஸ் அவர்களுக்கே உரிய அதிகார தோரணையடிடன் எல்லோரையும் விலகச் சொல்லிக் கொண்டும், விலகிச் செல்லாதவர்களை முரட்டுத்தனமாக தள்ளிவிட்டுக் கொண்டும் ஃப்ரான்ஸ்வாவை நகரவிடாமல் ஆக்குகிறார்கள். அவர்கள் அவனைக் கைது செய்ய முனை கிறார்கள். ஆனால் உடனே அதற்கு எல்லோரிடமிருந்தும் எதிர்ப்பு கிணம்புகிறது. எல்லோருமே ஃப்ரான்ஸ்வாவுக்கு ஆதரவாக நிற்கிறார்கள். போலீஸுக்கு தாங்கள் பார்ப்பதை நம்பவே முடியவில்லை.

ஒரு போலீஸ் அதிகாரி மேனேஜரிடம் ‘இவன்தான் திருடனா? உண்டு இல்லை என்று சொல்லுங்கள்’ என்று கேட்க எல்லோரும் “இல்லை, இல்லை” என்று கத்துகிறார்கள். சாட்சி சொல்வதற்கும் தயாராக இருப்பதாகச் சொல்கிறார்கள். இதற்குள் கடும் கோபத்திற்குள்ளாகியிருந்த மேனேஜர் ஃப்ரான்ஸ்வாவை போலீஸ் ஸ்டேஷனுக்கு அழைத்துச் செல்ல வேண்டுமென்று வற்புறுத்துகிறார்.

“சரி, இந்த ஆள் எதையும் திருடவில்லை என்று இவ்வளவு பேர் சாட்சி சொல்கிறேன் என்கிறபோது இவரை நாங்கள் எப்படி கைது செய்ய வேண்டுமென்று சொல்கிறீர்கள்? திருடவில்லை என்பதோடு திருடுவதற்கு அவர் முயற்சி கூட செய்யவில்லை என்று இவர்களெல்லாம் சொல்கிறார்களே?”

ஆனாலும் அந்த மேனேஜர் ஒரு பிடிவாதமான பெண்.

“பொது அமைதிக்கு குந்தகம் விளைவித்தார் என்ற வகையில் இந்த மனிதர் கைது செய்யப்பட வேண்டும்”

மேனேஜருடைய வாதம் என்னவென்றால் அவனுடைய கடையின் சுமுகமான வியாபாரம் இவ்வளவு தூரம் முடங்கியதோடு அல்லாமல் இந்தச் சம்பவத்தால் தன்னுடைய கடையின் பெயரும் கெட்டுவிட்டது என்பதுதான்.

போலீஸ்க்கு வேறு வழியில்லை, ஃப்ரான்ஸ்வா விசாரணைக்காக போலீஸ்

ஸ்டேஷனுக்கு அழைத்துச் செல்லப்படுகிறான். போலீஸ் வேணை நிறுத்துவதற்கு பலரும் முயன்று தோற்றனர். விசாரணையை தானும் கவனிக்க வேண்டும் என்று சொல்லி ஆனியும் ஃப்ரான்ஸ்வாவுடன் போலீஸ் ஸ்டேஷனுக்குக் கிளம்புகிறான்.

இந்த இடத்தில் நான் ஒரு விஷயத்தைச் சொல்லியாக வேண்டும். Flemish டி.வி.யைச் சேர்ந்த ஆளி டெக்லீர் என்னைப் பற்றியும், ஹூக்கப்படுபவர்களின் தியேட்டர் பற்றியும் ஒரு நிகழ்ச்சியைத் தயாரிப்பதற்காக ‘கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டர்’ நிகழ்ச்சி ஒன்றை படமெடுத்துத் தரச் சொல்லி கேட்டிருந்தார். நான் இதற்கு ஒத்துக் கொண்டிருந்ததால் குப்பர் மார்க்கெட்டில் நடந்தது அனைத்தும் படமெடுக்கப்பட்டது. ஃப்ரான்ஸ்வா தன் சட்டைக்குள் ஒரு மைக்ரோஃபோன் வைத்திருந்தான். ஓலிப்பதிவு செய்பவர் தனது கருவியை பழங்களை வைத்திருந்த தனது தள்ளுவண்டியில் மறைத்து வைத்திருந்தார்.

காமிராவை இயக்குபவர் தனது காமிராவை ஒரு பிளாஸ்டிக்பையில் மறைத்து வைத்திருந்தார்.

அந்தப் பையில் வென்ஸ் அளவுக்குச் சரியாக ஒரு சிறியதுளை இருந்தது. மிகவும் தேர்ச்சி பெற்றவாதலால் காமிரா இயக்குபவருக்கு காமிரா மறைந்திருந்த அந்தப் பையை வைத்துக் கொண்டு க்ளோஸ் -அப், லாங் -ஷாட் என்று இஷ்டத்திற்குப் படமாக்குவதில் எந்தச் சிரமமும் இருக்கவில்லை. இப்படி அங்கே நடந்த எல்லாவற்றையுமே அவர் படமாக்கிவிட்டார். பிரதி எடுப்பவரோடு ஆளி என பக்கத்தில் இருந்தாள். பேசப்படுவது அனைத்தையும் அவர் எழுதிக் கொண்டிருந்தார். அதோடு எங்களுடன் ஒரு சிறிப்புப் பார்வையாளரும் உடன் இருந்தார். நாடக இயக்குனரும், நடிகரும் நாடகாசிரியருமான Fernando Peixoto ஜெர்மனியிலிருந்து (Cologne) வந்திருந்தார்.

பெலவிஷனுக்காக இந்த நிகழ்வுகள் அனைத்தும் படமாக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறது என்பது இந்தச் சம்பவத்துக்கு மேலும் ஒரு பரிணாமத்தைத் தந்தது. போலீஸ் ஸ்டேஷனில் நடந்தது இதுதான். ஆனியும் ஃப்ரான்ஸ்வாவும் போலீஸ் ஸ்டேஷனுக்கு வந்து தங்கள் பாத்திரங்களைத் தொடர்ந்து நடித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். மிகவும் தேர்ச்சி பெற்ற நடிகர்களாதலால் எவ்வித சந்தேகத்திற்கும் இடமில்லாதபடி அவர்களால் தொடர்ந்து நடித்த முடிகிறது. இருந்தாலும் கடைசியில் போலீஸ் உண்மையைக் கண்டுபிடித்து விடுகிறது. ஃப்ரான்ஸ்வாவின் மைக்ரோஃபோன் கண்டுபிடித்து விட்டதோடு, ஃப்ரான்ஸ்வா ஒரு நிரந்தர வேலையில் இருப்பதையும் கூட தெரிந்து கொண்டு விடுகிறார்கள். ஆகக் கடைசியில் ஃப்ரான்ஸ்வா உண்மையை ஒப்புக்கொள்ள வேண்டிவருகிறது. தான் கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டர் நிகழ்ச்சியை செய்து கொண்டிருப்பதாக அவன் தெரிவித்தான்.

போலீஸ் அதிகாரியால் ஒன்றையும் நம்ப முடியவில்லை. இந்த விசாரணையும் தன்னுடைய அதிகாரமும் கேலிக்குள்ளாகியிருப்பதை அறிந்து அவர் கோபமடைகிறார். மிரட்டுகிற தொளியில் பேக்கிறார்.

“நாடகம் நடத்துகிறோம் என்று நீங்கள் சொல்வதற்கு என்ன அர்த்தம்? இவ்வளவு பெரிய அளவில் நீங்கள் பொது அமைதியைக் கெடுத்துவிட்டு ஏதோ

நாடகம் நடத்தினோம் என்கிறீர்கள். குப்பர் மார்க்கெட்டில் எந்தப் பிரச்சினையும் இல்லாமல் மக்கள் ஷாப்பிங் செய்து கொண்டிருந்த போது நீங்கள் உங்கள் இஷ்டத்திற்குப் போய் கலாட்டா செய்து விட்டு இப்போது நாடகம் அது இது என்கிறீர்கள். எவ்வளவு பேருடைய நேரம் வீணாகியிருக்கிறது? இதெல்லாம் வெறும் நாடகம்? நல்லது. குப்பர் மார்க்கெட்டில் குழப்பம் செய்ததாக மேனேஜர் குற்றம் சாட்டுகிறார். நீங்கள் ஒரு பொது நிகழ்ச்சியை அதற்குரிய அரசு அனுமதி பெறாமல் நடத்தியிருக்கிறீர்கள் என்று நாங்கள் குற்றம் சாட்டுகிறோம். உங்கள் மீது இப்போது இரண்டு குற்றங்கள் சாட்டப்பட்டிருக்கின்றன.

விசாரணை ஆறு மணி நேரம் நடந்தது. அவர்கள் வெளியே விடப்பட்ட பிறகு ஆனியும் ஃப்ரான்ஸ்வாவும் நாங்கள் அவர்களுக்காக காத்துக் கொண்டிருந்த இடத்திற்கு வந்தார்கள். அதற்குள் நாங்கள் அவர்களைப் பற்றி மிகவும் கவலைப் பட ஆரம்பித்திருந்தோம். முக்கியமாக நான், ஏனென்றால் எனக்கு போலீஸ் என்றாலே லத்தீன் அமெரிக்கப் போலீஸ்தான் ஞாபகம் வந்தது.

அவர்கள் வந்து சேர்ந்ததும் நடந்ததைச் சொன்னார்கள். பிறகு நாங்கள் அனைவரும் இதுவரை நடந்தது பற்றி விவாதித்தோம். ஒருவர் மூன்றாவது குற்றச்சாட்டு ஒன்றை முன் வைத்தார் - அதாவது போலீஸை நாம் குற்றம் சாட்டுவது, ஏனென்றால் பெல்ஜியத்தில் கலை சம்பந்தமான விஷயங்களுக்கு தனிக்கை எதுவும் கிடையாது. எனவே ஒரு நாடக நிகழ்ச்சியை தனிக்கை செய்வதற்கு போலீஸ்க்கு எந்தவித அதிகாரமும் கிடையாது. கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டரை நிகழ்த்திக் கொண்டிருப்பவர்களை அதை நிகழ்த்துவதற்கு அனுமதி கேட்கச் சொல்வது என்பது அந்தத்தியேட்டரின் வடிவத்தையே குலைப்பதற்கு ஒப்பானது. ஏனென்றால் வெளியே சொல்லிவிட்டால் அது கண்ணுக்குப் புலப்படும் தன்மையைப் பெற்றுவிடுகிறது. எனவே அந்த வகையில் கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டர் என்பது ரகசியமான தியேட்டராகத்தான் இருக்க முடியும். அது கண்களுக்குத் தெரிந்துவிட்டால் பார்வையாளர் ஒரு நிகழ்வின் உண்மையான பிரதான பாத்திரம் என்ற தன்மையையும், செயல்பூர்வமான பார்வையாளர் என்ற நிலையையும் இழந்து செயலற்ற தன்மையைப் பெற்று விடுகிறார். ஆக, கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டர் என்கிற போது அதை மரபுநியா தியேட்டருக்குரிய விதிகளுக்கு உட்படுத்த முடியாது. எங்களிடம் ‘பர்மிட்’ கேட்பதென்பது கலாச்சார ஆய்வுகளை நிறுத்துவதற்குச் சமமானது. பெல்ஜியத்தில் தனிக்கை முறை கிடையாது என்பதால், பர்மிட் கேட்பது என்பது தனிக்கைக்கு ஒப்பானதுதான். ஆக, போலீஸ் எங்களுக்குத் தொல்லை கொடுக்கிறது என்று நாங்கள் நிச்சயமாகக் குற்றம் சாட்ட முடியும்.

நிலைமை ஏற்கனவே வேண்டிய அளவுக்கு சிக்கலாகி இருக்கிறது. இப்போது முழுமையான சிக்கலாகவே ஆகிவிட்டது. அந்தச் சனிக் கிழமை நாங்கள் ஓய்வெடுப்பதாக முடிவு செய்தோம். அதேசமயம் வரப்போகிற மூன்று வழக்குகள் பற்றியும் ரொம்பவும் பரப்பாக இருந்தோம்.

பெல்ஜிய சட்டப்படி, குற்றச்சாட்டுக்கள் நீதிமன்றத்துக்குப் போகலாமா வேண்டாமா என்பதைத் தீர்மானிப்பதே அரசின் வக்கீல்தான். நீதிமன்றத்துக்கு செல்வதையே நான் விரும்பினேன். ஏனென்றால் வழக்கப்படி ‘அழகியல்

தீயாக’’ அல்லாமல் அதற்கு மாறாக “சட்டரீதியாக’’ விளக்கம் பெறும் வாய்ப்பு தியேட்டருக்குக் கிடைக்கும். ஒவ்வொரு கலைஞருக்கும் தியேட்டர் என்பது ரொம்பவும் வித்தியாசமானது. ஆனால் நீதிபதிகளுக்கு? ஒவ்வொரு கலைஞரும் தியேட்டர் பற்றி அவருக்கென்று ஒரு பணியையும், பார்வையையும், கோட்பாட்டையும் கொண்டிருக்கலாம். ஆனால், எல்லோரும் சொல்வது போல், சட்டம் என்பது எல்லோருக்கும் சமமாகத்தானே இருக்க வேண்டும்? எனவே ஒவ்வொரு வரும் தியேட்டர் என்றால் என்ன என்பது பற்றியும், அதில் நடிகரின் பங்கு என்ன என்பது பற்றியுமான விளக்கத்தோடு இங்கே முன்வந்தாக வேண்டும். மொத்தத் தில், அழகியல் என்பது சட்டப்பட்டுவமாக விளக்கப்பட்டாக வேண்டும். ஒரு கலை அழகியல் நிகழ்வுக்கு சட்டரீதியான விளக்கம் கொடுக்க முடியுமா?

ஃபெரஞ்ச் நீதிபதி Louis Joinet சொன்னார்: ‘‘நீதி என்பது முன்னுதாரணங்களை நிறுவும் அறிவியலே’’ ஆனால் கலையோ இதற்கு நேர் எதிர்மாறாக இருக்கிறது. நீதி என்பது சட்டத்தை உருவாக்குமானால் எல்லா நீதிபதிகளும் அதற்குக் கீழ்ப்படிந்து அதையே கடைப்பிடிக்க வேண்டும். ஆனால், ஒரு கலைஞர் அவருடைய தனித்தன்மை கொண்ட ஒரு கலைப்பொருளை உற்பத்தி செய்தால் கலைஞர் அதிலிருந்து வேறுபட்ட, ஆனால் அதற்கு ஒப்பான மற்றொரு கலைப்பொருளை உருவாக்குவான். நிச்சயமாக ஒரு கலைப்பொருளிலிருந்து மற்றொரு கலைப்பொருள் முழுக்கவும் வேறுபட்டாகத்தான் இருக்கும். கடந்த காலத்தி லிருந்து தகவல்களைப் பெற்று அதை நிகழ்காலத்தில் மறுஉற்பத்தி செய்கிறார் நீதிபதி. ஆனால் கலைஞரோ நிகழ்காலத்திலிருந்து விஷயங்களைச் சேகித்து எதிர்காலத்தை உருவாக்குகிறார். ஒரு நீதிபதியால் கலைக்கான வரையறைகளை நிர்ணயிக்க முடியுமா?

எனக்கு பதில்கள் தெரியாவிட்டாலும் நிறைய கேள்விகளை முன் வைத்தேன். ஆனாலும் இந்தப் பிரச்சினை பற்றி ஒரு வெளிப்படையான விவாதம் நடப்பதைப் பார்க்க வேண்டுமென்று விரும்பினேன். முடிந்தால் நீதி மன்றத்தில்.

சனிக்கழிமை ஓய்வெடுத்தோம், ஞாயிற்றுக்கிழமை ஃபோரம் தியேட்டருக்கான ஏற்பாடுகளைச் செய்தோம். அப்போது எங்களுக்குச் சில ஆச்சரியங்கள் காத்திருந்தன.

எல்லோரும் சந்தோஷமாக இருந்தோம், ஃபெரஞ்ச் டி.வி. எங்களுடைய நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றி முன்னிவிப்பு செய்து எங்களை ஆதரிக்கும் விதத்தில் பேசியது. அரங்கம் நிரம்பியிருந்தது. பல வெளிநாட்டவர்களைக் காண முடிந்தது. அரசியல் காரணங்களால் தங்கள் நாட்டைவிட்டு வெளியேறிய பல ஆஃபரிக்க, லத்தீன் அமெரிக்கர்களும் இருந்தனர்.

எங்கள் குழு மூன்று ஃபோரம் தியேட்டர் நிகழ்ச்சிகளைத் தயாரித்திருந்தது. இனவாதம், வேலையில்லாத திண்டாட்டம் மற்றும் பெண் விடுதலை என்ற மூன்று பிரச்சினைகளை எடுத்துக் கொண்டிருந்தேன்.

சென்ற வருடம் பாரீஸின் சரங்க நடைபாதை ஒன்றில் ஒரு கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டர் நிகழ்ச்சி ஒன்றுடன் என்னோடு சேர்ந்து பணியாற்றியிருந்தால் ஃபோரம் என்ற துணீசிய நாட்டு நடிகருடன் நான் பேசிக் கொண்டிருந்தேன். Cir-

and Divers என்ற குழுவைச் சேர்ந்த பரிசிட் எங்களுடைய உரையாடலில் கலந்து கொண்டாள். இத்தாலியில் ஒருநாடகப் பட்டறையில் என்னோடு இருந்து எனக்கு உதவி செய்த பெண் பரிசிட் அவருடைய குழுவுடன் சேர்ந்து நான் செயல்பட வேண்டுமென்று விரும்புகிறான். இதுபற்றி நாங்கள் மூன்று பேரும் பேசிக் கொண்டிருந்த போது யாரோ ஒருவர் என்னை நோக்கி வந்தார்.

“மிஸ்டர் அகஸ்தோ போவால்?”

“யெல்”

“போலீஸ்!”

அவருடைய அடையாள அட்டையையும் காண்பித்தார். எனக்கு அதிர்ச்சியாக இருந்தது. பெல்ஜிய போலீஸ் கூட இந்த மாதிரி வருவார்கள் என்று நான் நினைக்கவே இல்லை. என்ன வேண்டும் என்று கேட்டேன். ஒரு விசாரணைக்காக நான் அவருடன் வரவேண்டும் என்றார். அப்போது சீருடையில் இல்லாத மற்றொரு போலீஸ்காரரும் வந்து சேர்ந்தார். பிறகு அவரைத் தொடர்ந்து சீருடையில் இருந்த மூன்றாவது போலீஸ்காரர் பயங்கரமாக குலைத்துக் கொண்டிருந்த ஒரு நாடுடன் வந்து சேர்ந்தார்.

ஏதேனும் அடையாள அட்டையோ அல்லது அதைப்போல் வேறு ஏதாவதோ இருக்கிறதா என்று பாக்கெட்டுகளை அலசினேன். இரண்டு பாஸ்போர்ட்கள் (ஒன்று போர்ச்க்கீயா, பால்போர்ட், மற்றொன்று ப்ரலீஸலச் சார்ந்தது); Sorbonne இல் பேராசிரியாக இருப்பதற்கான அடையாள அட்டை; என்னுடைய பிறந்த தேதி பற்றிய சான்றிதழ் என்று போலீஸ் எதையுமே ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை.

“நீங்கள் எங்களுடன் போலீஸ் ஸ்டேஷனுக்கு வரவேண்டும்” என்று அவர்கள் மீண்டும் மீண்டும் பிடிவாதமாகச் சொன்னார்கள்.

நான் அவர்களோடு நடக்க ஆரம்பித்தேன். ஆனால், ரால்்ப் என்கைகளைப் பற்றி நான் கைது செய்யப்படுவதாக அலறினான். ஓரே குழப்பமாக இருந்தது.

எல்லோரும் கத்திக் கொண்டிருக்க ஒரே அமளியாக இருந்தது. அந்தப் போலீஸ் நாய் தொடர்ந்து குலைத்துக் கொண்டிருந்தது. சீருடையில் இல்லாத போலீஸ்காரர் களும் என்னைப் பிடித்து இழுக்க, ரால்்ப் ஒரு ஆறு ஏழு பேருடன் வந்து போலீஸ்காரர்களைத் தள்ளி விட்டுவிட்டு என்னை ‘ப்ரைவேட்’ என்று எழுதி யிருந்த அறைக்கு இழுத்துக் கொண்டு போனான். பெல்ஜியத்தில் ‘ப்ரைவேட்’ இடங்களுக்கு போலீஸ் போதிய அத்தாச்சி இல்லாமல் உள்ளேநுழைய முடியாது. ரால்்ப் பும் மற்றவர்களும் என்னை இந்த இடத்துக்கு கொண்டு வந்திருந்த அதே சமயத்தில், அந்த மூன்று போலீஸ்காரர்களும் அரங்கத்தை விட்டு வெளியேற்றப் பட்டுக் கொண்டிருந்தார்கள்.

மூன்று பேரில் மிகவும் முரட்டுத்தனமாக நடந்து கொண்ட முதல் போலீஸ் அதிகாரி இன்னும் நிறைய போலீஸை அழைத்து வருவதாக கத்திக்கொண்டே போனார். கதவுகள் அடைக்கப்பட்டன. உடனே நாங்கள் பல குழுக்களாகப் பிரிந்து அடுத்து என்ன செய்வதென்று விவாதித்தோம். இந்த நாடகப் பட்டறையை ஏற்பாடு செய்திருந்த குழுவே என்னைப் பாதுகாக்கும் பொறுப்பை ஏற்றுக் கொண்டிரு

ந்தது. நான் மிக நன்றாகப் பாதுகாக்கப்பட்டேன் என்று தான் சொல்ல வேண்டும். வராந்தாக்களின் வழியாகவும், பல அறைகளின் வழியாகவும் என்னை அவர்கள் ஒரு அபார்ட் மென்டுக்கு அழைத்துச் சென்றார்கள் (தனிப்பட்டவர்களின் ப்ரைவேட் இடங்களின் நுழைவதற்கு போலீஸ்க்கு இங்கே அதிகாரம் கிடையாது) அங்கே போனதும் பத்திரிகையாளர்கள், நகர் அதிகாரிகள் மற்றும் ஒரு வழக்கறி ஒருக்கும் நடந்த சம்பவத்தைப் பற்றி தொலைபேசியில் தெரிவிக்கப்பட்டது.

வழக்கறிஞர் நேரில் வந்து நிலைமைகளைப் பற்றித் தெரிந்து கொண்டார். நான் பெல்ஜியத்துக்கு முறையான வழியில் வந்திருக்கிறேன். எனவே போலீஸின் செயல் நிச்சயமாக அத்துமீற்றதான். எனவே போலீஸ்க்கு போன செய்தார் அவர். ஆனால் போனில் பேசிய போலீஸ் அதிகாரி குழப்பத்துடன் பதில் சொன்னார்.

“நாங்கள் யாரையும் கைது செய்யச் சொல்லி அனுப்பவில்லையே. ஒரு வேளை Gendarmerie பிரிவாக இருக்கலாம்”

Gendarmerie பிரிவுக்கு போன் செய்தார் வழக்கறிஞர். “யாரையும் கைது செய்வதற்கு எங்கள் பிரிவிலிருந்து யாரையும் அனுப்பவில்லை. ஒரு வேளை Antigang பிரிவாக இருக்கலாம்.

அப்போது நாங்கள் ஜன்னல் வழியாகப் பார்த்தபோது antigang பிரிவைச் சேர்ந்த மூன்று கார்கள் எங்கள் அரங்கத்தைச் சுற்றி வந்து கொண்டிருந்தன. வழக்கறிஞர் திரும்பவும் antigang தலைமையகத்துடன் தொடர்பு கொண்டார்.

“நோ, மில், ஏதோ தவறு நடந்திருக்கிறது. யாரையும் கைது செய்யச் சொல்லி நாங்கள் உத்தரவிடவில்லை.

“மன்னிக்கவும். இதோ என் எதிரில் உங்கள் பிரிவைச் சேர்ந்த மூன்று கார்கள் எங்கள் கட்டிடத்தைச் சுற்றிக் கொண்டிருக்கிறது.

“ஆமாம், அந்தப் பகுதியில் எங்கள் பிரிவின் பல கார்கள் இருக்கலாம். ஏனென்றால் முறைப்படி அல்லாமல் தவறான வழியில் வந்திருக்கும் பல வெளிநாட்டவர்கள் தங்கியிருக்கும் பகுதி அது. அதுதான் காரணம். மற்றபடி யாரையும் கைது செய்யச் சொல்லி நாங்கள் உத்தரவிடவில்லை...”

எங்களுக்கு ஒரே குழப்பமாக இருந்தது. அடக்குமுறையின் வெவ்வேறு பிரிவுகளான போலீஸ், Gendarmerie, antigang படை மூன்று மே இப்படி மறுத்து விட்டாலும் கூட நடந்ததென்னவோ உண்மை. சிவிலியன்களைப் போல் உடையனிந்திருந்த இரண்டு போலீஸ் அதிகாரிகள் மற்றும் சீருடையில் இருந்த போலீஸ் அதிகாரி - ஆக மூன்று பேர் எங்களுக்குத் தொடர்லை கொடுத்திருக்கிறார்கள் இதில் இங்கு வந்ததிலிருந்து குலைத்துக் கொண்டிருந்த நாய் வேறு.

நான் அந்த போலீஸ் அதிகாரியின் அடையாள அட்டையை கவனமாகப் படித்தேன் என்று கேட்டார் வழக்கறிஞர். இல்லை என்றேன். பிறகு எங்களுக்கு அந்தப் போலீஸ் அதிகாரிகளின் மேல் சந்தேகம் தோன்றியது. ஏனென்றால் வந்தது மூன்று போலீஸ்காரர்கள். ஆனால் பெல்ஜியத்தில் இம்மாதிரி காரியங்களுக்கு இரண்டு போலீஸ்காரர்கள். ஆனால் பெல்ஜியத்தில் இம்மாதிரி காரியங்களுக்கு இரண்டு போலீஸ்காரர்கள். இதுபற்றி நாங்கள் பேசிக் கொண்டிருந்த போது மற்றொரு

விஷயமும் சந்தேகத்தைக் கிளப்பியது.

போலீஸ் நாய்கள் பொதுவாக மக்களைப் பயமுறுத்துவதற்காகவே பயிற்சி அளிக்கப்பட்டவை. ஆனால் இங்கு வந்ததோ எங்களைப் பார்த்து பயந்தது போல் தோண்டியது. முடிவு: அது போலீஸ் நாய் அல்ல. இரண்டாவது முடிவு: வந்தவர்கள் உண்மையில் போலீஸ் அதிகாரிகள் அல்ல. மூன்றாவது முடிவு: (பின்னால் இது தவறு என்று தெரியவந்தது) இது ஒரு வலதுசாரி குழுவினர் எங்களைப் பயமுறுத்துவதற்காகச் செய்த வேலை.

ஒரே ஒரு வழிதான் இருக்கிறதென்று தோண்டியது. இந்தச் சம்பவத்தில் போலீஸ்க்கு உண்மையிலேயே பங்கு இல்லை என்றால், நாங்கள் செய்ய வேண்டியது போலீஸைக் கூட்பிட வேண்டியதுதான்! உடனே மூன்று போலீஸ் பிரிவுகளுக்கும் தகவல் தெரிவிக்கப்பட்டது. பத்து நிமிடத்திற்குள் அந்தப் பகுதி முழுவதும் ஒரே போலீஸ்மயமாகி விட்டது.

அதற்கிடையில் அரங்கத்தில் எல்லோரும் உணர்ச்சிவசப்பட்டு பேசிக் கொண்டிருந்தார்கள். நடந்ததைப் பற்றி ஒவ்வொருவரும் ஒவ்வொரு மாதிரி விளக்கி தீர்வுகளைப் பற்றி ஆராய்ந்து கொண்டிருந்தார்கள். இதெல்லாம் எதிர்பார்க்கக் கூடியதுதான். பிரிகிட் தான் எல்லோரையும் விட அதிகமாய் உணர்ச்சிவசப்பட்டிருந்தான். கிட்டத்தட்ட அவருடைய நிலை எங்களுக்கு பயத்தை உண்டாக்கி விடவே ரால்ஃப் அவளிடம் என்னென்னவோ கேட்டுக் கொண்டிருந்தான். கடைசியில் Cirque Divers குழுவின் நடிகர்கள்தான் எங்கள் மீது ஒரு கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டர் ஒன்றைச் செய்ததாக ஒத்துக்கொண்டாள் பரிகெட். எங்களுக்கு எதிராக கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டர்!!! அந்த மூன்று 'போலீஸ்காரர்'களும் நாயும் அந்தக் குழுவைச் சேர்ந்தவர்கள், அரங்கத்திலிருந்த அதே குழுவைச் சேர்ந்த மற்றும் இரண்டு நடிகர்களும் பரிகெட் சொல்வதை உறுதி செய்தார்கள். மேலும் அவர்களில் ஒருவர் நடந்ததையெல்லாம் வீடியோவிலும் எடுத்திருக்கிறார்.

பார்வையாளர்களுக்கு என்ன நடந்தது என்று விளக்குவது அவ்வளவு கலப மானதாக இருக்கவில்லை. ஆனால், எல்லாவற்றுக்கும் மூன்னால், Cirque Diversஐச் சேர்ந்த அந்த மூன்று நடிகர்களையும் காபந்து செய்வதென்று முடிவு செய்தோம். பார்வையாளர்களின் கடுமையான கோபம் புரிந்து கொள்ளக் கூடியது தான். கிட்டத்தட்ட இந்த சம்பவங்கள் ஒன்றை மணி நேரமாக நடந்து கொண்டிருக்கிறது. இவ்வளவு நேரத்தில் அங்கிருந்த பல நாடுகளிலிருந்து அகதிகளாகவும் immigrants ஆகவும் வந்திருந்த பெரும்பான்மையான வெளிநாட்டவர்கள் நூரக வேதனையை அனுபவித்திருப்பார்கள். இத்தனையும் எதற்கா?

Cirque Divers நடிகர்களிடம் நாங்கள் கேட்ட கேள்விகளுக்கு இந்த மூன்று பதில்கள் தான் கிடைத்தன:

"எங்களுக்கு மக்களிடம் இனிமேல் நம்பிக்கையில்லை"

'கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டர் உத்திகளை நாங்கள் பரிசீத்துப் பார்க்க விரும்பினோம்'

"பாவலோவின் எதிர்வினைகளைப் (Pavlov's reflexes) போலவே மக்கள் எதிர்வினை புரிகிறார்கள் என்று நிருபித்துக்காட்ட விரும்பினோம். அதாவது எந்தச் சந்தர்ப்பத்திலும் முறைப்படுத்தப்பட்ட எதிர்வினைகள்தான் பார்க்கக் கூடியது என்பதை..."

மேலும் அவர்கள் உதவி கேட்டார்கள் - "நாங்கள் இந்த அரங்கத்தைவிட்டு வெளியேற நீங்கள் உதவ வேண்டும். பார்வையாளர்கள் கோபமடைந்திருப்பதால் எங்களுக்கு உங்களின் பாதுகாப்பு தேவை."

அவர்கள் அரங்கத்தைவிட்டு வெளியேற நாங்கள் உதவி னோம். அதற்குப் பிறகு, நாங்கள் அவர்களுக்கு அளித்த பாதுகாப்பிற்காக கடுமையாக விமர்சிக்கப்பட்ட தோம். "அவர்கள் பரிசீத்துப் பார்க்க விரும்பினால், அதிலுள்ள ஆபத்துக்களை யும் அவர்கள்தான் எதிர்கொள்ளத் தயாராக இருக்க வேண்டும்."

நடந்தது பற்றி இன்னும் கொஞ்சம் விளக்கம் கிடைத்தது: அதாவது Cirque Divers குழுவின் இடத்தைக் காலி செய்து கொண்டிருந்த ஒடுக்கப்பட்டவர்களின் தியேட்டரை அவர்கள் என்மீது பிரயோகிக்க விரும்பியிருக்கிறார்கள். கலைஞர் கள் என்ற முறையில் சமூகத்தில் ஒரு 'பிரத்தியேகமான' பங்கு கலைஞர்களுக்குத் தரப்பட்டிருப்பதால் இந்த ஒடுக்கப்பட்டவர்களின் தியேட்டர் என்பது அவர்களின் இடத்தையே கேள்விக்குறியாக்கி விட்டதாக நினைத்திருக்கிறார்கள். ஆனால் ஒடுக்கப்பட்டவர்களின் தியேட்டர் என்பதோ இதற்கு நேர்மாறானது. கலையுள்ளர்வு என்பது எல்லா மனிதர்களிடத்திலும் இருக்கிறது. ஒருவர் செய்யக் கூடியதை எல்லா மனிதர்களுமே செய்யக் கூடியவர்கள்தான். ஒருவரால் பாட முடிகிறது, ஓசியம் வரைய முடிகிறது, நீச்சலடிக்க முடிகிறது, அல்லது நடிக்க முடிகிறது என்றால் இது எல்லா மனிதர்களுக்குமே கலபமாக இயலக் கூடியது தான்.

இந்தச் சின்ன விஷயம் தான் தாங்கள் "கலைஞர்கள்" என்பதாலேயே தங்களை உயர்ந்தவர்களாகக் கருதிக் கொள்பவர்களுக்கு கிளி ஏற்படுத்துவதாக இருக்கிறது. நிஜமான கலைஞர்களுக்கு உண்மையை எதிர்கொள்வதில் எந்தப் பயமும் இல்லை. மேலும், நிஜமான கலைஞர்கள் என்பதாலேயே அவர்கள் தங்கள் கலையையும், உத்தியையும், அறிவையும் பார்வையாளர்களுடன் பகிர்ந்து கொள்வதில் தயங்குவதே இல்லை. உண்மையான மேஜிக் நிபுணர் தன்னுடைய தந்திரங்களை வெளியே சொல்லத் தயங்கவேமாட்டார். நிஜமான கலைஞர் காருக்கு எல்லா மனிதர்களுமே கலைஞர்கள்தான் என்பதை ஒத்துக் கொள்வதில் எப்போதுமே தயக்கம் கிடையாது. இதனால் ஒரு சிலர் கலை என்பதை தங்களின் முழு நேர வேலையாக ஏற்றுக் கொள்வதில்லை என்று அர்த்தமாகாது. இருந்தாலும் எல்லா மனிதர்களுமே கலைஞர்கள்தான் என்பதை அங்கீகரிப்பது மிகவும் அடிப்படையானது.

என் வாழ்க்கையில் பெரும்பகுதியை நான் இந்தக் கருத்துக்களை கற்பிப்பதிலும் செயல்படுத்துவதிலுமே கழித்திருக்கிறேன். ஆனால் Cirque Divers நடிகர்கள் அதை எனக்கு எதிராகப் பயன்படுத்தி தங்களைப் பாதுகாத்துக் கொள்ள முயற்சி செய்திருக்கிறார்கள்.

குழுவின் மற்றொரு நண்பர் இன்னொரு யூகத்தைச் சொன்னார்; பொறுமை அதாவது Cirque Divers குழுவினரும் என்னை ஒரு பட்டறை நடத்தைச் சொல்லி அழைத்தார்கள். ஆனால் நான் அந்த அழைப்பை மறுத்துவிட்டு அவர்களுக்கு எதிரான மற்றொரு குழுவின் அழைப்பை ஏற்றுக் கொண்டேன். அதற்கு Cirque Divers கொடுத்திருக்கும் பதிலடியே இது. நாங்கள் திட்டமிட்டிருந்த ஃபோரம் தியேட்டர் நிகழ்ச்சிகளை ஒழித்துக் கட்டிவிட்டு அவர்கள் ஒரே நாளில் நடச்சத்திர அந்தஸ்தைப் பெற்றுவிட்டார்கள். எங்கள் நிகழ்ச்சிகளை அவர்கள் எடுத்துக் கொண்டு விட்டார்கள்.

எனக்கு எதிராக கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டரைச் செய்து ஒரே நாளில் நடச்சத்திர அந்தஸ்தைப் பெற்றுவிட்டதோடு அவர்கள் பெருமளவில் வந்திருந்த பார்வையாளர்கள் ஒடுக்கப்பட்ட தியேட்டர் பற்றியும் அதன் பல்வேறு வடிவங்கள்/ உத்திகள் பற்றியும் அறிந்து கொள்வதற்கிருந்த வாய்ப்பையும் கெடுத்து விட்டார்கள்.

இவைதான் எங்கள் குழுவின் முடிவு.

முதல்படியாக அவர்கள் மக்களிடம் நம்பிக்கையில்லை என்று கூறுவதை எங்களால் ஒத்துக்கொள்ள முடியாது. இதை ஒரு பனிரண்டு வயதுச் சிறுமி சொல்லியிருந்தால் அதைப்புரிந்து கொள்ளலாம். ஆனால் ஓரளவு வயது முதிர்ந்த ஆட்கள் இப்படிச் சொல்வது முழுக்கவும் ஃபாஸிஸ மனப்போக்கே தவிர வேறு அல்ல, ‘மனிதர்களிடம் எங்களுக்கு நம்பிக்கை இல்லை, எனவே அவர்களுக்கு எதிராக எங்களுக்குத் தோன்றியதையெல்லாம் செய்வோம். அதாவது, ஒருநடிகள் கூட்டம் தங்களுக்கு மக்களிடம் நம்பிக்கையில்லை என்ற காரணத்தினால் ஒரு பெருமளவிலான பார்வையாளர்களைப் பழிவாங்குவது ஃபாஸிஸ மனப்போக்கு தான். ஆனால் மக்கள் அவர்களை உதைக்க வந்தபோது அவர்களுக்கு எங்கள் மேல் நம்பிக்கை வந்துவிட்டது, எங்களிடம் பாதுகாப்பு கேட்கிறார்கள்.

முதலில் நாம் ஒரு விஷயத்தைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். உத்தி என்று தனியாக எதுவும் கிடையாது. தியேட்டர் என்பது இரண்டும் இரண்டும் நான்கு என்கிற மாதிரி விஷயம் அல்ல. அது கோடுகளோடும் கோணங்களோடும் என்களோடும் போராடவில்லை, அது ஒரு மக்கள் போராட்டம், அதில் அருபத் தன்மைக்கு இடமே இல்லை.

ஒரு ஆயிரத்தையும் ஒரு பூஜ்யத்தையும் ஒருவர் சமமாக்கி விட முடியும். ஆனால் மனிதார்த்த அடிப்படையில் இரண்டையும் இரண்டையும் கூட்டினால் வருவது என்ன என்பது முன் கூட்டியே அனுமானிக்க முடியாதது, எதுவும் நடக்கலாம் நடந்தும் இருக்கிறது.

கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டர் என்கிற கோட்பாட்டைப் பற்றி நாம் இங்கே பார்ப்போம். அதை நான் கண்டுபிடிக்கவில்லை. ஒருநாள் காலையில் படுக்கையை விட்டு எழுந்து கொள்ளும் போது எனக்கு இப்படி ஒருநல்ல ஜடியா தோன்றிவிட வில்லை. கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டரின் மூலக் கூறுகள் அல்லது உத்திகள் ஏற்கனவே இருந்து கொண்டுதான் இருக்கின்றன. உதாரணமாக, உளவாளிகள் தங்கள் அடையாளங்களை மாற்றிக்கொள்ளுதல். போலியாளர் யதார்த்தங்கள், பாசாங்கு என்று பயன்படுத்தப்படும் உத்திகளும் கண்ணுக்குப் புலப்படாத

தியேட்டர் சார்ந்த உத்திகளே. நாம் வழக்கமாக கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டரை நிகழ்த்தும் சூப்பர் மார்க்கெட்டுகளில் கூட கண்ணுக்குப் புலப்படாத போலீஸ் உண்டு Liege சம்பவத்திலும் பிரதானமான நிகழ்வு (ஃப்ரான்ஸ்வா) மற்றும் உரையாடல்கள் (நடிகர்கள் / கோமாளிகள்) இரண்டையும் நாங்கள் வேலையில்லாத தின்டாட்டம் மற்றும் ஊழியர்கள் தாங்களாகவே கரண்டலுக்கு ஒப்புக் கொடுக்கும் தன்மை என்கிற இரண்டு விஷயங்களுக்கும் உள்ள உறவை விளக்குவதற்காகவே பயன்படுத்தினோம். யாரும் சரண்டலை ஏற்றுக் கொள்ளா விட்டால் எல்லோருக்குமே வேலை கிடைக்கும்.

கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டர் எப்போதுமே சட்டத்திற்குப் புறம்பான ஒரு நிலைமையில் தன்னை வைத்துக் கொள்ளாது. ஏனென்றால் அது சட்டத்தை மீற நினைப்பதில்லை. மாறாக, சட்டத்தின் நியாயத்தைப் பற்றி கேள்வி கேட்க முனைகிறது. இரண்டுக்கும் வித்தியாசம் இருக்கிறது.

விளக்கமாகப் பார்ப்போம். நாங்கள் சட்டத்தை மீற நினைத்திருந்தால் அது எங்களுக்கு வெகு கலப்பான விஷயமாக இருந்திருக்கும். சூப்பர் மார்க்கெட்டில் ஒரு குழப்பத்தை ஏற்படுத்தி எங்களால் எவ்வளவு முடியுமோ அவ்வளவையும் திருடிக் கொண்டு போவதென்பது மிகவும் கலப்பான ஒரு காரியம். இதுதான் ஒவ்வொரு நாளும் நடந்து கொண்டிருக்கிறது. அதனால்தான் ஒவ்வொரு கடையிலும் பொருட்களின் விலையோடு திருட்டினால் ஏற்படும் இழப்பை ஈடுகட்டுவதற்கான கிரயத்தையும் சேர்த்தே விலை போடுகிறார்கள்.

ஆக, நாங்கள் சட்டத்தின் அடிப்படையை, நியாயத்தை கேள்விக்குள்ளாகக் கிரும்புகிறோம். ஏனென்றால் சட்டம் என்பது யாரால் வேண்டுமானாலும் உருவாக்கப்படலாம். நானே கூட என் சட்டங்களை உருவாக்க முடியும். இருந்தாலும் சட்டம் என்பதை உருவாக்குவதற்கான அதிகாரம் உள்ளவர்களால் மட்டுமே அது பிரகடனப்படுத்தப்படுகிறது. ஒவ்வொரு சர்வாதிகாரமும் எந்த முறையற்ற செயல்களின் மூலம் அதிகாரத்தைக் கைப்பற்றுகிறதோ அந்த முறையற்ற செயல்களை சட்டபூர்வமாக்கி விடுகிறது. எனவே ராணுவத்தின் மூலம் பிரகடனப்படுத்தப்படும் சட்டத்திற்கு எந்த மதிப்பும் கிடையாது. எந்த மக்களுக்காக நடைமுறைப்படுத்தப்படுகிறதோ அந்த மக்களின் ஆதரவு இல்லையன்றால் எந்தச் சட்டத்திற்கும் மதிப்புக் கிடையாது.

கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டரின் முக்கியத்துவம் இதுதான். ஒடுக்கப்பட்ட வர்களின் தியேட்டருக்கும் இது பொருந்தும். அதாவது சட்டம் மற்றும் நியாயம் இரண்டுக்கும் உள்ள வித்தியாசம்.

பெரும்பாலும் அடக்குமுறை சட்டபூர்வமாகவே நடந்து கொண்டிருக்கிறது. பல நாடுகளில் இன்னும் பெண்களுக்கு வாக்குரிமை இல்லை. அவர்களுக்கு கூவி குறைவாகக் கொடுக்கப்படுகிறது. சில வேலைகளில் அவர்கள் சேரவே முடியாது. இன்னும் ஆணின் அதிகாரத்துக்கு பெண்கள் நேரடியாகவோ மறைமுகமாகவோ உள்ளியல் ரீதியிலோ சமூக ரீதியிலோ உட்பட்டே இருக்க வேண்டியிருக்கிறது. இதெல்லாம் சட்டபூர்வமாகவே நடந்து வருகிறது. இருந்தாலும், மனித இனத்தின் ஒரு பாதியின் மேல் பிரயோகிக்கப்படும் சட்டம் நியாயமானதாக இருக்க

முடியாது. ஏனென்றால் அந்தச் சட்டத்திற்கு அடிபணிய வேண்டியவர்களின் -அதாவது, பெண்கள் - ஒப்புதல் அதனிடம் இல்லை.

இதே ரீதியில் ஒருவர் பெண்களை ஒடுக்கும் சட்டத்திட்டங்களை கேள்விக்குள் எாக்க முடியும். இதே ரீதியில் ஒருவர் எல்லா அடக்குமுறைச் சட்டங்களையும் நடைமுறைகளையும் எதிர்த்து இதற்கு ஆளாகிற தொழிலாளர்கள், விவசாயிகள், கறுப்பின மக்கள், அகதிகள் என்று இவர்களெல்லாம் நமது போராட்டத்துக்கு உடன் வந்தாலும் வராவிட்டாலும் கூட போராட முடியும்.

ஒடுக்கப்பட்டவர்களின் தியேட்டர் உத்திகள் யாவும் ஒடுக்கப்பட்டவர்களுக்கு உதவி செய்வதற்கானவை என்பதை நான் அடிக்கோடிட்டு வலியுறுத்த விரும்புகிறேன். உண்மையில் இவைகள் அவர்களின் விடுதலைக்கான கருவிகள்.

மீண்டும் Liege சம்பவத்துக்கு வருவோம். Cirque Divers நடிகர்கள் ஏற்கனவே இருந்து கொண்டிருக்கும் ஒடுக்குமுறையை இரட்டிப்பாக்கியதோடு அல்லாமல் போலீஸ் சீருடைகளை அணிந்து கொண்டதன் மூலம் ஏற்கனவே குழப்பமாகி யிருக்கும் எங்கள் பிரச்சினையில் சட்டரீதியான நான்காவது குற்றச்சாட்டுக்கும் எங்களை ஆளாக்கிவிட்டார்கள்.

போலீஸ் சீருடையில் ஒரு நடிகர்! சிலர் கேட்கலாம் - தியேட்டரில் எப்போதும் இப்படித்தானே நடக்கும்? ஒருவர் மாதிரி மற்றொருவர் வேஷமிட்டு நடிப்பது தானே நடிப்பு? நடிகர் ஒரு பாத்திரத்தை ஏற்று நடிக்கிறார் என்பது பார்வையாளருக்குத் தெரிந்திருந்தால் சரி. இல்லாவிட்டால் அவள் எதிர்கொள்ளும் ஒருவர் நடிகர் என்பது தெரியாமல் “உண்மை நபர்” என்று அவள் நம்பியிட்டால் அது சரியா? இப்படிச் செய்வது தார்மீக அடிப்படையில் சரியாகுமா? என்றெல்லாம் சிலர் கேட்கலாம். வேறோர் சமயத்தில் வேறோர் இடத்தில் நடந்த சம்பவம் ஒன்றை இங்கு நினைவுகூர வாசிகள் என்னை அனுமதிக்க வேண்டும்.

ஜனவரி அல்லது மார்ச் 1978 -பாரி என்ற தெற்கு இத்தாலியநகரம். கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டர் ஓன்றைச் செய்தோம். அது இப்படியாக நடந்தது: ஒரு இளம் நடிகன் (ப்ரலீவியர்) ஒரு பூங்கா ஓன்றில் அமர்ந்து தன்னுடைய பாக்கெட்டேப் பெருக்கார்ட்டருக்கு முன்னால் பேச ஆரம்பிக்கிறான்.

“நான் ஒரு அனாதை” (டேப் பெருக்கார்டர் அதைப் பதிவு செய்து திரும்பச் சொல்கிறது (“நான் ஒரு அனாதை”)

“எனக்கு நண்பர்கள் யாரும் கிடையாது” (டேப் பெருக்கார்டர் திரும்பச் சொல்கிறது: “எனக்கு நண்பர்கள் யாரும் கிடையாது”)

“யாரும் என்னோடு பேசுவதில்லை. ஏனென்றால் நான் ஒரு வெளிநாட்டுக்காரன். இந்த நாட்டில் எங்களுக்கு மதிப்பு கிடையாது” (திரும்பவும் தன் டேப் பெருக்கார்டரில் தன் குரலைக் கேட்கிறான். பூங்காவில் அந்தப் பக்கமாகச் செல்பவர் அந்தக் குரல்களை கேட்க முடிகிறது. சிலர் அங்கேயே நின்று கேட்கிறார்கள்)

“எனக்கு வேலை கிடைக்கவில்லை”

‘நான் வேலை இல்லாதவன்’

‘நேற்று நான் என்னையே கொன்று கொள்ள முயற்சித்தேன். ஆனால் அதற்கு

வேண்டிய நெரியம் என்னிடம் இல்லை. பாட்டிலைத் தள்ளிவைத்து விட்டேன். ஆனால் எல்லா மாத்திரைகளும் இன்னும் என்னிடம் இருக்கின்றன. ஒருவேளை இன்று நான் என்னை முடித்துக் கொள்ளலாம்...”

அவன் சொல்லும் அத்தனையும் டேப் பெருக்கார்டரில் பதிவாகி திரும்பச் சொல்லப்படுகிறது. என்ன செய்வதென்று தெரியாமல் மக்கள் அவனை நெருங்குகிறார்கள். ஆறுதல் சொல்கிறார்கள். தங்கள் நட்பையும், உதவியையும், ஆதரவையும் தெரிவிக்கிறார்கள்.

ஒரு பொது இடத்தில் கார்களுக்கும் சப்தங்களுக்குமிடையே இந்த நிகழ்ச்சி நடந்தாலும் இது காண்பதற்கு அரிதான, மனதை நெகிழிச் செய்கிற ஒரு காட்சி இது. எங்கள் குழுவில் சிலர் கேட்டார்கள், தார்மீக அடிப்படையில் நாம் செய்து கொண்டிருப்பது சரியா? ஏனென்றால் அந்த இளம் நடிகன் சொல்லிக் கொண்டிருப்பது உண்மை அல்ல. நமது ப்ரலீவிய நண்பன் ஒரு நல்ல வேலையில் இருக்கிறான். திருமணமானவன்... அவன் என்னவாக நடித்துக் கொண்டிருக்கிறானோ அதற்கு எதிர்நிலையில் வாழ்ந்து கொண்டிருப்பவன். ஆக எதுவும் உண்மை அல்ல.

உண்மையில்லையா? இந்தக் கேள்வியை நான் மீண்டும் மீண்டும் கேட்டுக் கொண்டேன். ஏன் உண்மையில்லை? எது உண்மை? எந்த உண்மையைப் பற்றி நாம் பேசிக் கொண்டிருக்கின்றோம்?

உண்மை என்னென்வென்றால் அந்த ப்ரலீவிய நடிகன் சொல்லிக் கொண்டிருக்கும் கொடுமைகள் எதையும் அவன் அனுபவித்துக் கொண்டிருக்கவில்லை. ஆனால் அந்தக் கொடுமைகள், அந்த வேதனைகள் இருந்து கொண்டிருக்கின்றன என்பது தான் உண்மை. தற்கொலைக்கு அவன் முயற்சி செய்தான் என்பது உண்மை அல்ல என்றால், மற்றொரு வெளிநாட்டுக்காரர், மற்றொரு கறுப்பர் உண்மையிலேயே தற்கொலை செய்து கொண்டிருப்பார் என்பதுதான் உண்மை.

எனவே அந்த ப்ரலீவிய நடிகனின் கதை உண்மை அல்ல என்றாலும் அது உண்மையும் கூட.

இது Synchronic உண்மை அல்ல என்றாலும் இது உண்மைதான். இது ஒரு diachronic உண்மை. இது இங்கே இப்போது நிகழ்ந்து கொண்டிருக்காவிட்டாலும் வேறோர் சமயத்தில் வேறோர் இடத்தில் நடந்து கொண்டிருக்கும்.

என்னைப் பொறுத்தவரை Liege இல் நடந்த கண்ணுக்குப் புலப்படாத தியேட்டர் நிகழ்வுகள் வெகு முக்கியமானவை. கலைஞர்கள் என்ற முறையில், ஒடுக்கப்பட்ட பார்வையாளர்களை குறைந்த பட்சம் அவர்கள் தங்களைப் பிடித்திருக்கும் முதல் ஒடுக்குமுறையிலிருந்து விடுதலை செய்து கொள்ள நாங்கள் உதவினோம். ஒடுக்கப்பட்டவர்களின் தியேட்டர் உத்திகளைப் பயன்படுத்தும் தகுதியடைய வர்களாகி அது என்னவாக இருக்கவேண்டுமோ அதுவாக, அதாவது, கலக தியேட்டராக மாற்றுவதற்கு பார்வையாளர்கள் பிரதானப் பாத்திரங்களாக ஆவதன் மூலம் தகுதியடையவர்களாக மாறி விடுகிறார்கள்.

கண்ணுக்குத் தெரியாத தியேட்டர்

எனாமிக் டைம்ஸிலிருந்து வண்ணநிலவன்

பாரிஸ் நகர் மெட்ரோ ரயில், ஒரு நிறுத்தத்தில் நிற்கிறது. ஒரு மனிதன் ரயிலில் ஏறுகிறான். ஒரு பெண்ணின் அருகே சென்று நிற்கிறான். தன் மழுங்காலினால் அந்தப் பெண்ணை இடிக்கிறான். அப்பெண் எதிர்ப்பு தெரிவிக்கின்றான். அவன் தற்செயலாக நடந்து விட்டது என்கிறான். இதைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்த மற்றப் பயணிகள் அமைதியாக இருக்கின்றனர். அந்த மனிதன் தொடர்ந்து தனது சேஷ்டைகளைச் செய்தான். இப்போது அவள் தொடையின் மீதே கை போடுகி றான். அவள் எரிச்சலுறுகிறான். ஆனால் அவனுக்காக யாரும் பரிந்து பேச முன்வரில்லை. வேறு வழியில்லாமல் அவள் எழுந்து வேறொரு பக்கம் சென்று நின்று கொள்கிறான். இதைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்த ஒரு ஆண் பயணி அந்தப் பெண்ணிடம் குறும்பு செய்த ஆணின் சார்பில் அவனுக்காகப் பரிந்து பேச கிறார். இந்தப் பெண்களே இப்படித்தான் ‘இன்றுமில்லாததுக்கெல்லாம் பெரிதாக அலட்டிக் கொள்வார்கள்’ என்பது போல் அந்த மனிதனுக்கு ஆதரவாகப் பேசுகிறார்.

ரயில் சென்று கொண்டிருக்கிறது. மேலும் இரண்டு ஸ்டேஷன்கள் தாண்டியபிள் ஒரு நிறுத்தத்தில் ரயில் நிற்கிறது. ஒரு அழகான வாலிபன் ரயிலில் ஏறுகிறான். அங்கே இருந்த இரு பெண்கள் அவனது அழகைப் பற்றி உரத்த குரலில் பேசிக் கொள்கின்றனர். ஒரு பெண் அவனையே முறைத்துப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறான். அவன் எதிர்ப்பு தெரிவிக்கின்றான். அதை அந்தப் பெண்கள் பொருட்படுத்தவில்லை. அவன் அவர்களிடமிருந்து தப்பிச் செல்ல முயற்சிக்கிறான். இந்தச் சமயத்தில் ரயிலில் பிரயாணம் செய்து கொண்டிருந்த பல ஆண்பயணிகள் அந்தப் பெண்களின் நடத்தையைப் பற்றி விமரிசிக்கின்றனர்.

சற்று முன் ஒரு ஆண் பயணியின் குறும்புச் சேஷ்டைகளுக்கு இலக்கான பெண், அந்த இரண்டு பெண்களும் செய்தது சுரியே என்று நினைக்கிறான். ஒரு ஆண் ஒரு பெண்ணிடம் வம்புகள் செய்யலாமென்றால் ஏன் ஒரு பெண் ஒரு ஆணிடம் வம்பு செய்யக்கூடாது என்று கேட்கிறாள். ஒரு முதிய பெண் தன் மகனிடம் அது என்ன சக்சரவு என்று விசாரிக்கிறாள். அவள் மகன் நடைபெற்றவற்றைப் பற்றி விவாதிக்கிறார்கள். பொது இடங்களில் பெண்களிடம் வம்பு செய்வதைப் பற்றிய விவாதமாக அது வளர்கிறது.

இது தற்செயலாக நடைபெற்றதல்ல. திட்டமிடப்பட்டு, கடுமையான உத்திகை களுக்குப் பின் நடைபெற்ற ஒரு நாடகம். பொது இடத்தில், ரயிலில் பயணம் செய்து கொண்டிருந்த பயணிகளிடையே நடைபெற்ற ஒரு அசல் நாடகம்தான்

இது, முதல் நிகழ்ச்சியில் பெண்ணிடம் குறும்பு செய்த ஆண், அதற்கு ஆளான பெண், அடுத்த ஸ்டேஷனில் ஏறிய அழகான இளைஞர், அவனது அழகைப் பற்றி உரத்த குரலில் பேசிக்கொண்ட பெண்கள், தாய்மகன் போன்றோர் நடிகர்கள்தான். நடைபெற்ற ஒரு அசல் நாடகமே தான். மற்ற நாடகங்களுக்கும் இங்கே நடைபெற்ற நாடகத்துக்கும் ஒரு பெரிய வித்தியாசமுண்டு. மற்ற நாடகங்களில் நவீன நாடகங்கள் உட்பட - பார்வையாளர்கள் வெறும் பார்வையாளர்களாகவே இறுதிவரை இருப்பார்கள். அவர்கள் நேரடியாக நாடகத்தில் பங்கு பெறுவதில்லை. ஆனால், இந்த நாடகத்தில் பார்வையாளர்களும் நடிகர்களாக மாற்றப்படுகிறார்கள். அவர்களும் தங்களை அறியாமலே இந்த நாடகத்தில் பங்கு பெறுகிறார்கள். இந்த வகை நாடகத்தின் பெயர்தான் ‘கண்ணுக்குத் தெரியாத தியேட்டர்’ என்பது. மிக மிக நவீனமான நாடக பாணி இது. பார்வையாளர்களையே இதில் ஈடுபட வைப்பதால், நாடகத்தின் கருப்பொருளைப் பற்றி பார்வையாளர்கள் உரத்து சிந்தனை செய்யத் தூண்டுகிறது. அதுதான் இந்த கண்ணுக்குத் தெரியாத தியேட்டரின் வெற்றி.

இந்த நாடகபாணி, ஒடுக்கப்பட்டவர்களுக்கான தியேட்டர் வகைகளில் ஒன்று. இதன் பிதாமகர் அகஸ்தோ போல். அகஸ்தோ போல் பிரேஸில் நாட்டடைச் சேர்ந்தவர். அவர் ஒரு நாடக டைரக்டர். எழுத்தாளர். அவரது ‘ஓடுக்கப்பட்ட டோருக்கான தியேட்டர்’ என்ற புத்தகம் மிகப் புகழ் பெற்றது. அப்புத்தகம் நாடக முயற்சிகளில் ஈடுபடுவோரின் வேதம் போன்றது. அகஸ்தோ போல் தனது நாடக உத்திகளை பாவ்லோ பெர்யரி என்ற நாடகாசிரியரின் நாடக உத்திகள், வினையாட்டுக்கள் போன்றவற்றிலிருந்து பெற்றார்.

இவை இன்று உலகம் பூராவும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. மனத்துவ சிகிச்சை களில் கூட இந்த முறை பயன்படுத்தப்படுகிறது. 1991 நவம்பர் வாக்கில் ஒடுக்கப்பட்ட டோரின் தியேட்டருக்கான அணைத்துவக் கங்கம் அமைக்கப்பட்டது. இந்தச் சங்கத்தில் ஜன சன்ஸ்கிரிதி என்ற ஒரு இந்திய கலாச்சார அமைப்பும் ஒரு உறுப்பினராக அங்கம் வகிக்கிறது. இந்த ஜன சன்ஸ்கிரிதி பல ஆண்டுகளாக அகஸ்தோ போலின் நாடக உத்திகளைப் பயன்படுத்தி, மேற்கு வங்கத்தில் கிராம மட்டத்தில் செயல்பட்டு வருகிறது. இந்த ஆண்டின் ஆரம்ப மாதங்களில் இந்த மேவங்க அமைப்பு ஏற்பாடு செய்திருந்த நாடகப் பட்டறையில் அகஸ்தோ போல் கலந்து கொண்டார்.

போலின் நாடக அரங்கும் மற்ற நாடக அரங்குகளை விட எந்தவிதத்தில் வித்தியாசப் பட்டது? பெரிய நகரங்களிலும், சிறு நகரங்களிலும், கிராமப் பகுதிகளிலும் பல்வேறு நாடகக் குழுக்கள் செயல்பட்டு வருகின்றன என்பது நாடக ரசிகர்களுக்குத் தெரியும். இவை பெரும்பாலும் நவீன நாடகக் குழுக்களே. எளிய நாடகம், மாற்று நாடகம், மக்கள் நாடகம், மூன்றாவது அணி நாடகம் என்று பல்வேறு பெயர்களால் இந்த நவீன நாடகங்கள் அழைக்கப்படுகின்றன. இக்குழுக்கள் பல்வேறு விதமான ஒடுக்குமுறைகளை எதிர்த்து நாடகங்களை நடத்துகின்றன.

அகஸ்தோ போலின் கூற்று மிகத் துல்லியமானது. அவரது அபிப்பிராயப்படி

“எங்கெல்லாம் இருதரப்புப் பேச்கவார்த்தை என்பது ஒரு தரப்புப் பேச்கவார்த்தையாக மாறுகிறதோ அங்கெல்லாம் ஒரு ஒடுக்குபவரும் ஒடுக்கப்படுபவரும் இருக்கிறார்கள் என்று அர்த்தம். இந்த இடத்தில் தான் ஒடுக்கப்பட்டோருக்கான தியேட்டருக்கான தேவை ஏற்படுகிறது” என்கிறார். இந்தியாவில் ஏற்கனவே இருந்து வரும் பல்வேறு நவீன நாடகங்களுக்கும் அகஸ்தோ போவின் ஒடுக்கப்பட்டோருக்கான தியேட்டருக்கும் என்ன வித்தியாசம்? மக்கள் தியேட்டர் என்று அழைக்கப்படும் நாடகங்கள் போவின் நாடக உத்திகளை விட எந்த விதத்தில் சாதாரணமானவை?

இவற்றுக்கான விடை மிக நீண்டது. பல்வேறு பரிமாணங்களைக் கொண்டது. அகஸ்தோ போலே இதுபற்றிக் கூறுகிறார்: “ஒடுக்கப்பட்டோருக்கான தியேட்டர் என்பது 1950களிலும் 1960களிலும் அரசியல் அரங்கமாக இருந்தது. அறிவு ஜீவிகள் தொழிலாளர்களையும், விவசாயிகளையும் சமூக மாற்றத்திற்காகத் துண்டி விட்டனர். ஆனால் காலப்போக்கில் ஒடுக்கப்பட்டோருக்கான தியேட்டர் என்பது தங்களைச் சார்ந்த வாழ்வில் நிகழ வேண்டிய மாற்றங்களுக்காக அவர்களே தீர்வைக் காணத் தூண்டுவது என்பதாக மாறியது. இதில் பார்வையாளர்கள் இல்லை. பார்வையாளர்கள் பங்கு பெறுபவர்களாக மாறுகின்றனர்.

எல் லோரும் நடிக்கின்றனர். எல் லோருமே நடிகர்கள் தான்.” நமது நவீன நாடகங்களில், மக்கள் நாடகங்களில் கூட நடிகர்கள், பார்வையாளர்கள் என்ற கண்ணுக்குத் தெரியாத கோடு ஒன்று இருக்கும். ஆனால் ஒடுக்கப்பட்டோருக்கான தியேட்டரில் இந்த வித்தியாசம் கரைந்து விடுகிறது. அந்தக் கோடு மறைந்து விடுகிறது.

இந்த ஒடுக்கப்பட்டோருக்கான தியேட்டர் வெறுமனே சமூக-பொருளாதார மாற்றத்தைக் கொண்டு வருவதற்காக மட்டும் இயங்கவில்லை. அகஸ்தோ போவின் கருத்துப்படி மனீதியான ஒடுக்குமுறையும் சமூக-பொருளாதார சுர்ணதைப் போல மிக மோசமானதே. ஒடுக்குமுறை, சுர்ணதல் போன்றவை குடும்பத்தில் கூட இருக்கின்றன. போலீஸ் அடக்குமுறை, தகுதிக்குக் குறைந்த ஊதியம் கொடுப்பது போன்றவையும் ஒடுக்குமுறையின் ஒரு அம்சமே. வளர்ச்சி பெறாத நாடுகளில் இதுதான் மனீதியான ஒடுக்குமுறை என்றால் வளர்ந்த நாடுகளில் தனிமை, வெறுமை போன்றவை அவர்களை அலைக்கழிக்கின்றன.

“போலீஸ் என்பது வெளியே இருந்து வரும் ஒரு அமைப்பல்ல. நம் ஒவ்வொரு வருக்குள்ளும் ஒரு போலீஸ் இருந்து வருகிறான்” என்பது போவின் அபிப்பிராயம்.

ஓடுக்கப்பட்டோருக்கான தியேட்டரில் மூன்று முக்கியமான தியேட்டர் வடிவங்கள் உள்ளன. அவை படிமத் தியேட்டர், பொது அரங்கம், கண்ணுக்குத் தெரியாத தியேட்டர் என்ற மூன்று முக்கிய வடிவங்கள் உள்ளன.

படிமத் தியேட்டர் என்பது பல்வேறு உடல்ரீதியான பயிற்சிகளையும், விளையாட்டுக்களையும் கொண்டது. போல் படிமத் தியேட்டரை மனோசிகிச்சைக்குப் பயன்படுத்துவதில் பல்வேறு முறைகளைக் கையாளுகிறார். மன்நோயாளிகள்

தங்கள் அடிமனதில் மறைந்து கிடக்கும் ஆசைகளை வெளிப்படுத்தவும் அதற்கு ஒரு வடிகால் தேடவும் இம் முறை உதவகிறது. அவற்றில் ஒரு முறையை ‘ஆசைகளென்னும் வர்னவில்’ என்று அழைக்கிறார். மனச்சிக்கலுக்கு ஆளானவர் தனது மனதில் இருக்கும், தன்னைப் பெரிதும் பாதிக்கும் ஆசையொன்றை வெளிப்படுத்தும்படி கேட்டுக் கொள்ளப்படுகிறார். பிறகு அந்த ஆசை படிம மாக்கப்பட்டு உடற்பயிற்சிகளின் மூலம் விளக்கப்படுகிறது. இங்கு நாடகமேன்ட் உத்திகளின் மூலம் ஒருவர் தனது அகமனதை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. இந்தப் படிம முறை வெற்றி பெற வேண்டுமானால், சம்பந்தப்பட்ட நபரின் ஆசைகளை படிமமாக்கி, அவற்றைக் குறியீடுகளாகக் காட்டும் திறமை மிகுந்த நபர் ஒருவர் உடனிருக்க வேண்டியது அவசியம்.

ஆனால் இந்தப் படிம தியேட்டர் உத்தியை பொதுமக்களிடையே பாரீஸ் மெட்ரோ ரயிலில் நடத்திக் காட்சிய நாடகம் போல் நடத்த முடியாது. இதைக் குறிப்பிட்ட ஒரு சிறு குழுவினருடன்தான் நிகழ்த்த முடியும். தவிர மனப்பாதிப்புக்குள் ளானவரின் நம்பிக்கையைப் பெற்றவர்கள் அக்குழுவில் இடம் பெற்றிருக்க வேண்டியது மிகவும் அவசியமானது.

Forum தியேட்டர் எனப்படும், பொது அரங்கு பிரச்சினைகளை எப்படித் தீர்க்க வேண்டும் என்பதை உணர்த்தும் நாடக உத்தியாக விளங்குகிறது. குறிப்பிட்ட ஒரு பிரச்சினையை, குறிப்பாக ஒடுக்கப்பட்டவர்களைப் பற்றிய பிரச்சினையை, இருந்து முடிவு என்று எதையும் வைக்காமல் நாடகமாக்கிக் காட்டுகின்றனர். பார்வையாளர்நடிகர்கள் தீர்வு பற்றி விமர்சிக்கவும், தீர்வு காணவும் அழைக்கப்படுகின்றனர். முதலில் ஒரு காட்சி நடத்திக் காணபிக்கப்படுகிறது. அக்காட்சி ‘மாடல்’ என்று அழைக்கப்படுகிறது. அந்தக் காட்சி சம்பந்தப்பட்ட ஒடுக்குமுறை குறித்த குழ்நிலையை விளக்குகிறது. உதாரணமாக, ஐங்கள்கிரிதி அமைப்பு நடத்திய நாடகப் பட்டறையில் இந்தப் பொது அரங்கு நாடக உத்தியில் அழைக்கப்பட்ட நாடகம் ஒன்று நடத்திக் காணபிக்கப்பட்டது. அதாவது ஒரு மாடல் காட்சி நடத்திக் காணபிக்கப்பட்டது. ஒரு பெண் அடிமை (அதாவது குடும்பப் பெண்) எப்படிநாள் பூராவும் கடுமையாக வேலை பார்க்கிறாள் என்ற காட்சி நடித்துக் காணபிக்கப் பட்டது. தனணர் இறைக்கிறாள், குழந்தையைப் பார்த்துக் கொள்கிறாள், வீட்டைக்குத்தம் செய்கிறாள், துணி துவைக்கிறாள், உணவு தயாராகவில்லை என்று கோபிக்கிறாள். வீணாகப் பொழுதைப் போக்குகிறாய் என்று சுத்தம் போடுகிறான். அவள் தன் நிலையை விபரிக்கிறாள். அது அவனது கோபத்தைத்தான் மேலும் அதிகரிக்கிறது. இருவரும் வாக்குவாதத்தில் ஈடுபடுகின்றனர். இந்தக் கட்டத்தில் நாடகம் நிறுத்தப்படுகிறது. பார்வையாளர்கள் தங்கள் அபிப்பிராயத்தை கூறுமாறு அழைக்கப்படுகின்றனர். நாடகத்தைப் பற்றிய விமர்சனத்தை முன்வைக்குமாறு கூறப்படுகிறது.

அதே காட்சி திரும்பவும் ஒருமுறை முன்னை விடச் சுற்று வேகமாக நடத்திக் காட்டப்படுகிறது. பார்வையாளர்கள் எந்த இடத்தில் வேண்டுமானாலும் நாடகத்தை நிறுத்தி விட்டு தங்கள் அபிப்பிராயத்தைக் கூற அனுமதிக்கப் படுகின்றனர். அவர்களே நடிகர்களிடம் இப்படிநடியுங்கள், மேற்கொண்டு நாடகக்

காட்சியை இப்படி அமையுவ்கள் என்று யோசனை கூறுகின்றனர். பார்வையாளர்களின் மனதிற்குத் திருப்பி தரும் தீர்ப்பு முன்வைக்கப்பட்டு நடத்திக் காண்டிக்கப்பட்டதும் நாடகம் நிறைவு பெறுகிறது. இந்த பாணி நாடகமுறை ஜனநாயக அனுகுமுறையைத் தனது கட்டமைப்பில் கொண்டிருக்கிறது. நாடக அனுபவத்தைப் பகிர்ந்து கொள்ளும் பார்வையாளர்களிடமிருந்து பிரச்சினைக்கான தீர்வுகளும் பெறப்படுகின்றன. இந்தப் பாணி நாடகங்கள், பள்ளிகள், தொழிற் சாலைகள், சமூகக் கூடங்கள், முதியோர் இல்லங்கள் மற்றும் மைனாரிட்டி இளத்தவர்களிடையே பிரபலமாக உள்ளன.

கண்ணுக்குத் தெரியாத தியேட்டரைப் பற்றி ஏற்கனவே இக்கட்டுரையின் ஆரம்பத்தில் பார்த்தோம். குறிப்பிட்ட நடிகர்கள் இந்த பாணி நாடகத்தை ஏற்கனவே ஒத்திகை பார்த்துக் கொள்வார்கள். ஒரு கட்டத்தில் பார்வையாளர்களே நடிகர்களாகவும் மாறுகின்றனர். நாடகத்தில் குறுக்கிடுகின்றனர். நடைபெற்ற சம்பவத்தைப் பற்றி விவாதிக்கின்றனர். நன்கு பயிற்சி பெற்ற நடிகர்கள் விவாதத்தைத் தூண்டி விடுகின்றனர்.

ஒரு பொது இடத்தில் குறிப்பிட்ட ஒரு பிரச்சினையின் மீது விவாதத்தைத் துவக்கி வைக்க கண்ணுக்குத் தெரியாத தியேட்டர் ஒரு நல்ல வழிமுறையாக இருக்கிறது. தவிர இந்த பாணி நாடகம் நகர்ப்புறம் சார்ந்த ஒன்று. கண்ணுக்குத் தெரியாத தியேட்டர் கேள்விகளை, விவாதங்களை எழுப்புகிறது. எந்த முடிவையும் முன்வைப்பதில்லை. இந்த பாணி நாடகத்தில் விழிப்புணர்வுதான் முக்கியமாக வலியுறுத்தப்படுகிறது. பிரச்சினைக்கான தீர்வுகள், பொது அரங்கு நாடக உத்தியைப் பொறுத்தவரை, அந்த நாடகங்களை ஒருவருக்கொருவர் நன்கு அறிமுகமானவர்களிடையேதான் நிகழ்த்திக் காட்டு முடியும். ஆனால் கண்ணுக்குத் தெரியாத நாடகங்களைப் பொறுத்த மட்டில் தேர்க்கிபெற்ற ஒரு சில நடிகர்களைத் தவிர, மற்றவர்கள் எல்லோரும் முற்றிலும் அந்நியர்களே.

இதுபோன்ற நாடக வகைகளின் தேவை இந்தியாவைப் போன்ற ஒரு நாட்டில் அதிகமாக இருக்கிறது என்பதில் இரண்டாவதுஅபிப்பிராயத்துக்கு இடமே இல்லை.

பெண்களுடன் ஒரு பட்டறை

போவாலுடன் ஒரு உரையாடல்

Jan Cohen - Cruz & Mady Schutzman

தமிழாக்கம்: சாரு நிவேதிதா

கோஹான்:

பெண்களின் பிரச்சினைகளில் எப்போது கவனம் செலுத்த ஆரம்பித்தீர்கள்?

போவால்:

1976 - 77 ல் இத்தாலியில் இருந்தபோதுதான் முதன் முதலில் இந்த விஷயத்தில் கவனம் செலுத்த ஆரம்பித்தேன். ஒவ்வொரு மதியமும் வேறு வேறு நாடகங்களை சமார் பத்து நிமிட அளவு வருமாறு தயாரித்தோம். ஒவ்வொரு இரவிலும் அதை வீதிகளில் நிகழ்த்தினோம். ஒரு முறை ஒரு வேடிக்கையான அனுபவம் ஏற்பட்டது. வீட்டின் ஜன்னல்களின் வழியே நாடகத்தைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்த ஆண்களையும் பெண்களையும் கீழே இறங்கி வருமாறும் நாடகத்தில் பங்கு பெறச் சொல்லியும் அழைத்தேன். ஆனால் அவர்கள் ஜன்னல் வழியாகப் பார்க்க மட்டுமே செய்வோம் என்று சொல்லிவிட்டார்கள். வீட்டுச் சடங்குகள்தான் அன்றையநாடகம். நாடகத்தில் மூன்று பெண்கள். பைகளோடு முதல் பெண் வீட்டுக்கு வருகிறான். ஃபரிஜ்ஜில் சாமான்களை வைக்கிறாள். பிறகு சமையல், சமைத்த உணவை மேடையில் கொண்டு வந்து அடுக்குகிறான். இரண்டாவது பெண்ணும் இதே வேலைகளைச் செய்கிறான். மூன்றாவது பெண்ணும் இதையே செய்கிறான். பிறகு முதல் ஆண் வருகிறான். (பெண்ணே ஆணைப்போல் உடையணித்திருக்கிறான்) அவன் டி.வி.பக்கம் போகிறான். பியர் அருந்துகிறான். இதே போன்ற காரியங்களைத் தொடர்கிறான்.

இதையெல்லாம் பார்த்துக் கொண்டிருந்த பார்வையாளன் ஒருவன் கலாட்டா செய்யும் நோக்கத்துடன் நாடகத்தில் புகுந்து மூன்று பெண்களும் செய்ததை தானும் செய்கிறான். அவ்வளவுதான். அதுவரை தத்தம் வீட்டு ஜன்னல்வழியே பார்த்துக் கொண்டிருந்த அத்தனை பெண்களும் அவனுக்கு எதிர்ப்பாக வந்து விட்டார்கள். ரொம்பவும் துணிச்சலான பெண்கள். இப்படியாக இது ஒரு ஃபோரம் தியேட்டராக மாறியது.

பிறகு ஃபிரான்ஸில் 'குடும்பத் திட்டம்' என்ற ஒரு அமைப்பு என்னை அழைத்தது. அங்கே மருத்துவமனைகளில் பெண்களின் பிரச்சினை, கருச்சிதைவு, பெண்கள் நுகர் பொருட்களைப் போல் கருதப்படும் நிலை, ஊதியப் பிரச்சினை ஒரே வேலைக்கு ஆனுக்கு ஒரு ஊதியம் - பெண்ணுக்கு ஒரு ஊதியம் என்பது போன்ற பல பிரச்சினைகளை நாங்கள் எடுத்துக் கொண்டோம்.

இத்தாலியில் முழுக்கவும் பெண்களேயான குழுக்களுடன் பணியாற்றினேன். ஆண்கள் பார்வையாளர்களாக வருவார்கள். நாடகத்தில் ஆண் பாத்திரங்களையும் பெண்களே செய்வார்கள். ஆனால் அதை யதார்த்தமாக செய்யமாட்டார்கள். ஆண்களை விமர்சிக்கும் நோக்கிலேயே அதைச் செய்வார்கள். உதாரணமாக, ஆண்களின் அதிகாரத்தைக் காட்டுவதற்காக, நாடகத்தில் ஆணாக வரும் பெண் மிகப் பெரிய ரப்பர் ஆண் குறியைக் கட்டிக்கொண்டு வருவாள். வீரதீர சாகசங்கள் படைக்கும் ஆண் (Machismo) என்னும் கருத்தாகக்கூட்டத் தாடகத்தின் வார்த்தைகளாலேயே விமர்சிப்பாள்.

ஷாட்ஸ்மன்: இமேஜ் தியேட்டரில் பெண்களின் பங்கு பற்றி தெரிந்துகொள்ள விரும்புகிறேன். கலாச்சாரத் துறையில் பெண்களின் நிலையான பிரதிநிதித் துவம் பற்றி பெண்கள் அடிக்கடி குற்றம் சாட்டுகிறார்கள். இமேஜ் தியேட்டரில் பெண்களுக்குப் பிரச்சினை இருப்பதாக நினைக்கிறீர்களா?

போவால்: இல்லை. சமயங்களில் பெண்கள் ஆண்களைப் பற்றிய தமது கருத்துக்களையும், தங்கள் மீது செலுத்தப்படும் வன்முறையையும் படிமங்கள் மூலமாக வெளிப்படுத்த தயாராக இருக்கிறார்கள். நாம் ஒரு பெண்ணாதிக்க சமூகத்தில் ஒடுக்கப்பட்டவர்களாக வாழ்ந்து கொண்டிருக்கவில்லை. ஆனால் பெண்கள் ஒரு ஆணாதிக்க சமூகத்தில் ஒடுக்கப்பட்டவர்களாக வாழ்ந்து கொண்டிருப்பதால் அவர்கள் ஒரு படிமத்தைச் செய்யும் போது அவர்களின் பிரச்சினையை மிகத் தீவிரமாக வெளிப்படுத்துகிறார்கள். ஏனென்றால் இங்கே சொன்னியங்களையெல்லாம் ஆண்களே அனுபவித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். ஆக, இப்படிப்பட்ட ஒரு சமூகத்தில் பெண்களின் கலை வெளிப்பாடுகள் கடுமையான விமர்சனத்தைக் கொண்டதாகத்தான் இருக்கும்.

கோஹான்: Off Our Backs பத்திரிகையில் Berenice Fisher நீங்கள் ஃப்ரான்ஸில் “குடும்பத் திட்டம்” இயக்கத்தில் இருந்தது பற்றி எழுதியிருக்கிறார். மொழி என்பது பல சமயங்களில் ஆண்களுக்கான மீடியமாக இருக்கிறது என்பதால் தான் பெண்கள் படிப்பதை மிக முக்கியமாகக் கருதுகிறார்கள் என்று எழுதுகிறார். அதில் அவர் தனது அனுபவங்கள் பற்றி எழுதும் போது ஒரு

பிரச்சினையை முன் வைக்கிறார். அதாவது தனிநபர் அனுபவம் / பிரச்சினை என்ற நிலையிலிருந்து கூட்டுச் செயல்பாடாக / குழுவாக அது மாறும் போது ஒரு பிரச்சினைவருகிறது என்கிறார். ஏனென்றால் ஒடுக்கப்பட்டவர்களின் தியேட்டரில் பெரும்பாலும் மத்தியதர வர்க்கத்துப் பெண்களே பங்கு பெறுகிறார்கள். எனவே இது தனிநபர் பிரச்சினை என்கிறபோது வெற்றிகரமாகவும், ஆனால் ஒரு கூட்டுப் பிரக்களுடைய உருவாக்குதல் என்கிறபோது அவ்வளவாக அது உதவவில்லை என்றும் எழுதுகிறார்.

போவால்:

தெரியவில்லை. நாம் யாரையோ பற்றிப் பேசிக் கொண்டிருந்தாலும் யதார்த்தத்தில் நாம் நம்மைப் பற்றித்தான் பேசிக் கொண்டிருக்கிறோம். தனிநபர் என்பதிலிருந்து குழு என்பதற்கான மாற்றம் ஒரே ஒரு நபரைப் பற்றி பேசிக் கொண்டிருக்கும் போது கூட நிகழ முடியும். ப்ரஸ்லீன் ஏழ்மையானாலும் சரி, பாரீஸின் ஏழ்மையானாலும் சரி, ஏழுகளின் பொதுப் பிரச்சினை என்பது வறுமை, பொலீஸ், வீடு இல்லாத நிலை, வன்முறை, பாலியல் / இனம்/ வயது நீதியான வன்முறை என்று இப்படித்தான் இருக்கிறது. மத்தியதர வர்க்கம் அல்லது பணக்கார வர்க்கம் என்று எடுத்துக் கொண்டால் தனிமை, ஓரினப் புணர்ச்சி, விரக்தி போன்ற பிரச்சினைகளைச் சந்திக்கிறோம். ஜேரோப்பாவின் பிரச்சினைகள் பெரும்பாலும் தத்துவரீதியானதாகவும், metaphysical ஆகவும் இருக்கிறது. வத்தீன் அமெரிக்காவில் இது வன்முறை, குருமான வாழ்க்கை நிலை, ஏழ்மை, பட்டினி என்பதாக இருக்கிறது. அங்கே மக்களுக்கு உள்ளியல் பிரச்சினைகளைப் பற்றி (உம் ஏக்கம் அல்லது தவிப்பு) தத்துவ நீதியாக யோசிப்பதற்கு இடமோ நேரமோ இல்லை.

கோஹான்:

மத்தியதர வர்க்கம் அல்லது உயர் மத்தியதர வர்க்கத்தைச் சேர்ந்தவர்களோடு நீங்கள் பட்டறைகள் நடத்தியபோது அங்கே அரசியல் விவாதங்களும் இடம் பெற்றதா? நீங்கள் ஒருமுறை சொன்னீர்கள், அவர்களுக்கு ஒரு பிரச்சினை ஏற்பட்டால் உதவிக்கு அவர்கள் ஒரு குழுவை நாடுவதில்லை. தனிப்பட்ட முறையிலேயே தீர்வு காண விரும்புகிறார்கள் என்று. அப்படி அவர்களுடன் கூட்டு அரசியல் செயல்பாடு பற்றி விவாதித்திருக்கிறார்களா?

போவால்:

நான் எனது குழுவை பாரீஸில் ஏற்படுத்திய போது அவர்களிடம் பாவலோ :ப்ரெயிரேவின் Feddagogy of the Oppressed - யையும் ஸ்டானிஸ் லாவல்கியையும் அவசியம் படிக்க வேண்டுமென்று சொன்னேன். ஸ்டானிஸ் லாவல்கியை நாம் படித்தாக வேண்டும். அதெல்லாம் என்று நமக்குத் தெரிய

வேண்டும். அவர்களுக்கு ப்ரெஷ்டைப் பற்றி ஏற்கனவே தெரிந்திருந்தது. அவர்களும் ஆலோசனைகள் தந்தார்கள். ஆக, நாங்கள் லத்தீன் அமெரிக்கா பற்றியும் ஏகாதிபத்தியம் பற்றியும் நிறைய படித்தோம். படித்துக் கொண்டே நாடகப் பட்டறையிலும் ஈடுபட்டோம். ஒரு குழுவை உருவாக்க வேண்டியிருந்ததால் இதையெல்லாம் நாங்கள் ஆரம்பத்தில் செய்ய வேண்டியிருந்தது. ஆனால் பல சமயங்களில் குறைந்த கால இடைவெளியில் பட்டறைகள் ஏற்பாடு செய்யப்படுவதால் - படிப்பதற்கு நேரம் இல்லாமல் போய் விடுகிறது.

ஷாட்ஸ்மன்: நியூயார்க் பல்கலைக் கழகத்திலும், தொழிற் சங்கங்களிலும் பட்டறைகள் நடத்தியதில் என்ன வித்தியாசங்கள் தெரிந்தன.

போவால்: தொழிற் சங்கத்தில் - பெண்களுக்கு வீட்டு வாடகை கட்ட பணம் இல்லை. மருத்துவமனைகளில் மோசமாக நடத்தப்படுகிறார்கள். தொழிலாளர்களுக்கு வேலையை விட்டு நீக்கப்படும் அபாயம். இதெல்லாம் ரொம்பவும் அவசரமான வெளிப்படையான பிரச்சினைகள். நியூயார்க் பல்கலைக்கழகப் பட்டறையில் - எயிட்ஸ் ஓரினப்புணர்ச்சி, இனவாதம் மற்றும் குடும்பம் சம்பந்தப்பட்ட பிரச்சினைகள் (உம்) மகளைப் புரிந்து கொள்ளாத தந்தை, இப்படி இந்த வித்தியாசத்திற்கான காரணம் உங்களுக்குத் தெரியும். மேலும் பல்கலைக்கழகத்தில் பார்த்த பிரச்சினைகள் தொழிலாளர் பிரச்சினைகளைப் போல் அவ்வளவு அவசரமானதும் அல்ல.

கோஹான்: நான் ஃபோரம் தியேட்டரின் கதையாடல் தன்மை பற்றி யோசித்து வருகிறேன். பெண்ணியவாதிகளுக்கு இதில் சில பிரச்சினைகள் இருக்கலாம். ஏனென்றால் கதையாடல் அமைப்பில் ஒருவித Sa-dism இருக்கிறது. மேலும் ஒருவரின் விருப்பம் மற்றவரின் மேல் திணிக்கப்படுகிறது.

ஷாட்ஸ்மன்: கருத்தை வெளிப்படுத்துவது (தகவல் தொடர்பு) என்பதை நாம் கற்றுக் கொண்ட முறையிலேயே நிறைய ஆண்பெண் வித்தியாசங்கள் இருக்கின்றன. அதில் கதையாடல் என்பது ஆண் தன்மையுள்ள வெளிப்பாட்டு முறையாக இருக்கிறது. ஒரு தொடக்கம் - ஒரு மத்திய நிலை - ஒரு முடிவு என்கிற நேர்க்கோட்டு (Linear) அமைப்பாக இருக்கிறது. ஹீரோவுக்கான ஒரு துப்புரவாக்கும் கணம் (Cathartic moment) ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட, ஒன்றுக்கொண்டு தொடர்புள்ள கதை என்பதையெல்லாம் ஆண் தன்னை கொண்ட கதையாடல் என்று கூறலாம். ஆனால் சில பெண்ணியவாதிகள் பெண்களின் அனுபவம் இதிலிருந்து வேறுபட்டதாக இருக்கிறது என்கிறார்கள். பெண்கள் காலனிய அடிமைகளாகப்பட்டிருக்கிறார்கள். இருந்து

கொண்டிருக்கும் கதையாடல் தன்மைக்கு ஏற்ப தங்கள் அனுபவங்களை வெளிப்படுத்த வேண்டுமென்று அவர்கள் கற்பிக்கப்பட்டிருக்கிறார்கள். இப்போது என்னுடைய கேள்வி என்னவென்றால் ஃபோரம் தியேட்டர் அதன் கதையாடல் வடிவத்தின் காரணமாக பெண்களுக்குப் பிரச்சினைக்குரிய ஒன்றாக இருக்குமோ என்பதுதான்.

விஷாமுறி (Catharsis) பற்றிய அரிஸ்டாட்டிலிய கோட்பாட்டுக்குப் பதிலாக நாமும் கூட ஆண்கள் சம் பந்தப்பட்ட Orgasm - த்தைத்தான் விவரிக்கிறோம் என்கிறீர்கள்?

கோஹான்: ஆமாம் அப்படித்தான் அதை ஓப்பிடலாம். மேலும் பெண்களின் பாவியல் என்பது மிகவும் பரவலானது (diffuse) உடலின் பல உறுப்புகள் சம் பந்தப்பட்டது. அங்கே ஒரே ஒரு உச்சக்கட்டம் (rgasm) என்பது கிடையாது, பல உச்சக்கட்டங்கள்.

போவால்: ஆமாம். ஆனாக்கும் பெண்ணுக்கும் இடையிலான உறவில் எந்தப் பயனும் இல்லை என்று பெண்கள் சொன்னால் அவர்களையே அவர்கள் மதிக்கவில்லை என்றுதான் சொல்வேன். இன்னும் தெளிவாகச் சொல்வதானால், அங்கு என்பது இல்லை, அது ஒரு இல்லாத பொருள். எனவே ஏதோ ஒன்று தேவையாக இருக்கிறது. நீங்கள் முழுக்க முழுக்க முழுமை பெற்றவராக இருந்தால் நீங்கள் அடுத்த மனிதரை நேசிக்க மாட்டார்கள். நம்மிடம் இல்லாததைத் தான் நாம் அடுத்த மனிதரிடம் தேடுகிறோம். இந்த வகையில் நான் ஒரு heteroseanal, நான் ஒரு பெண்ணிடத்தில்தான் என்னைப் பார்க்கிறேன். இது ஒரு வகையில் narcissiam தான் - ஒருவேளை இது ஒரு ஆணின் கருத்தாகவும் இருக்கலாம். ஆனாலும், ஆண் -பெண் உறவைத்தான் நம்புகிறேன்.

ஷாட்ஸ்மென்: நாம் ஒரு பெண்ணியக் கோட்பாட்டைப் பற்றி விவாதித்துக் கொண்டிருக்கிறோம். இதில் பாவியல் பற்றியும், உயிரியல் செயல்பாடுகள் பற்றியும் பெண்கள் வெளிப்படுத்தும் பலவேறு கருத்துக்களை நான் சுருக்கிவிட விரும்பவில்லை. ஆண் அழகியலை ஒருமையான Cathartic Male orgasm ஆகவும் பெண் அழகியலை non -linear Female orgasm ஆகவும் பரவலான தன்மை கொண்டதாகவும் அர்த்தப்படுத்த விரும்பவில்லை. அப்படி அர்த்தப்படுத்தினால் கலாச்சார சாத்தியக் கூறுகளை நமது உடலின் வரையறைகளோடு குறுக்கிவிடுவதாக ஆகிவிடும்.

இது உயிரியல் ரீதியான விஷயம் மட்டுமல்ல, கலாச்சார விஷயமும் தான். ஏனென்றால் ஆண்களுக்கு அரிஸ்டாட்டிலிய வடிவத்தை ஒத்த சமூகக் கடமைகள் தரப்பட்டிருக்கின்றன. ஆனால் பல கலாச்சாரங்களில் பெண்கள் செய்வதற்கென ஒரே

ஒரு விஷயத்தில் மையப்படுத்தாமல் பல்வேறு வகைப்பட்ட விஷயங்கள் தரப்பட்டிருக்கின்றன. ஆண்கள் யதார்த்த ரீதியாகவும், பெண்கள் impressionistic ஆகவும் இருக்கிறார்கள் என்று சொல்லலாம்.

கோஹான்: விருப்பம் (will) என்பதை நீங்கள் பயன்படுத்தும் விதம் சில பெண்ணியல் வாதிகள் பயன்படுத்தும் விதத்திலிருந்து வேறுபட்டிருக்கிறது. கதையாடலில் விருப்பம் என்பது Sadism யாரோ தங்களின் விருப்பத்தை மற்றவர்கள் மீது திணிக்கிறார்கள். அவர்களின் குறிக் கோளை அடைவதற்காக அவர்களின் விருப்பத்தைச் செயல்படுத்தப் போகிறார்கள். ஆனால் ஃபோரம் தியேட்டரில் விருப்பம் என்பது யாரையும் ஒதுக்குவதாகப் பயன்படுத்தப்படவில்லை. Sadism இல்லாமலேயே நீங்கள் குறிக்கோள் அல்லது விருப்பம் கொண்டவராக இருக்கலாம். எப்படியோ கதையாடலுக்கு எதிரான கோட்பாடு அதற்கு இடம் கொடுக்கவில்லை.

போவால்: ஒடுக்கப்பட்டவர் தன்னுடைய விருப்பத்தை தற்காத்துக் கொள்ள வேண்டும். இது ஒரு பதிலடி. யாரோ தனது விருப்பத்தை நம்மீது திணிப்பதற்கு எதிரான ஒரு போராட்டம் இது. அது ஓர் அதிகாரியாக இருக்கலாம். ஒரு மனிதர், ஒரு நிறுவனம் என்று ஏதோ ஒன்றாக இருக்கலாம். ஆக விருப்பம் என்பதை நான் பயன்படுத்துவது சமூகத்தின் பழக்கத்தில் இருக்கிற விருப்பம் அல்ல. நான் சொல்லும் விருப்பம் என்பது திருப்பித் தாக்கும் விருப்பம். sadismத்திலிருந்து அந்த sadism சமூக ரீதியானதாக இருந்தாலும் சரி, தனிமனித ரீதியானதாக இருந்தாலும் சரி - நம்மை நாம் காப்பாற்றிக் கொள்ள நாம் நமது விருப்பத்தை பாதுகாத்துக் கொண்டாக வேண்டும்.

கோஹான்: ஆக, நீங்கள் பெண்கள் மற்றும் பெண்கள் சார்ந்த பிரச்சினைகளில் விதத்தியாசமாகச் செயல்படுவதில்லை?

போவால்: ஆமாம். ஏனென்றால் நான் எப்போதுமே பிரச்சினைகளுக்கு தீர்வுகளைச் சொல்வதில்லை. கேள்விகளை மட்டுமே எப்போதும் நான் முன் வைக்கிறேன். கறுப்பின மக்களை, பெண்களை நான் கேள்வி கேட்கிறேன். நாம் ஒரு இயங்கியல் ரீதியான விவாதத்தை உருவாக்குகிறோம். பதில்களைச் சொல்வதற்கு பதிலாக நான் கேள்விகளை முன் வைக்கிறேன். ஆனால் வேடிக்கை என்னவென்றால் இப்போது முதல் முறையாக இம்மாதிரி ஒரு கேள்வி என்னிடம் கேட்கப்படுகிறது. நான் 15 வருடங்களாக இயங்கி வருகிறேன். அதிகமாக பெண்களுடன் தான் செயல்பட்டு வருகிறேன். அநேகமாக 'விருப்பம்' பற்றிய உங்கள் கேள்விகள் அமெரிக்கச் சூழலுக்கு உரியதாக இருக்கலாம். இதையெல்லாம்

தெரிந்து கொள்வதில் எனக்கு மிகவும் ஆச்சரியமாகவும் சந்தோஷமாகவும் இருக்கிறது.

கலாச்சார்: விதத்தியாசங்கள் என்பதை மிகவும் முக்கியமானவைதான். ஆனால் உயிரியல் விதத்தியாசங்கள் இருந்து கொண்டுதான் இருக்கின்றன. நியூயார்க் பல்கலைக்கழகப் பட்டறையில் எனக்கு ஒரு விஷயம் மிகவும் ஆச்சரியமாக இருந்தது. என்னவென்றால் பட்டறையில் கலந்து கொண்டவர்களில் பாதிப்பேர் ஓரினப்புணர்ச்சியாளர்கள்.

கோஹான்: தியேட்டர் என்கிற தொழிலில் இது ஒரு அங்கீகரிப்பட்ட விஷயம்.

போவால்: தொழிற்சங்கப் பட்டறைகளில் இதை நான் பார்த்தில்லை.

ஷாட்ஸ்மன்: அதை வெளியே சொல்ல அவர்கள் வெட்கப்பட்டிருக்கலாம். பல்கலைக்கழகப் பட்டறையில் எல்லோரும் ஒருவரை ஒருவர் நன்றாக அறிந்தவர்கள். மேலும் இந்தப் பல்கலைக்கழகத்தில் ஓரினப்புணர்ச்சி என்பது ஒரு ஒடுக்கப்பட்ட விஷயமும் அல்ல.

போவால்: மம்ம.... சில சமயங்களில் ஒடுக்குமுறை என்பது அதைப் பற்றிப் பேசக் கூட முடியாத அளவுக்குக் கடுமையான வன்முறையைக் கொண்டிருக்கிறது.

ஷாட்ஸ்மன்: பல்கலைக்கழப் பட்டறையில் நான் ஒன்றைச் செய்ய நினைத்தேன். ஆனாலும் செய்யவில்லை. ஏனென்றால் அந்த ஒடுக்குமுறைக்கு காரணமாக இருப்பவரே அங்கே இருந்தார். இப்படி இரண்டு தரப்பினருக்கும் நடுவே ஒரே சமயத்தில் செயல்பட்டிருக்கிறீர்களா? உதாரணமாக, நிர்வாகம் தொழிலாளர்கள்.....

போவால்: செயல்பட்டிருக்கிறேன். ஆனால் அது திட்டமிட்டு நடந்ததல்ல. பிரச்சினை என்பது ஆண் - பெண் சம்பந்தப்பட்ட தென்றால் பங்கேற்பவர்கள் எந்தப் பக்கமென்று முடிவெலுடுத்துவிடுகிறார்கள். நிர்வாகம் - தொழிலாளர்கள் என்று எனக்கு அனுபவம் இல்லை. சில சமயங்களில் பள்ளிகளில் நடக்கும் பட்டறைகளில் குழந்தைகள் நாடகத்தில் ஈடுபட்டிருக்கும் போது அங்கே ஆசிரியர்கள் வருவதுமுண்டு. பொதுவாக நாங் கள் ஒடுக்கப்பட்டவர்களுக்காகவே பட்டறைகள் நடத்துவதால் சில சமயங்களில் தான் அப்படி நடந்திருக்கிறது.

நடிப்புப் பயிற்சி பற்றி என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

போவால்: தேவையில்லை என்று நினைக்கிறேன், ஏனென்றால் நடிகர்கள் எல்லாவற்றையும் கலையாக மாற்றிவிட முயற்சி செய்கிறார்கள். நடிகருக்கு பிரச்சினைகள் பற்றிக் கவலையில்லை. அது அவரைப் பொறுத்தவரை அந்தப் பாத்திரத்தின் பிரச்சினை. ஆனால்

நடிகர்களாக இல்லாதவர்களுக்கோ அந்தப் பிரச்சினை அவர்களின் வாழ்க்கையோடு சம்பந்தப்பட்டதாக இருக்கிறது.

ஷாட்ஸ்மன்: நீங்கள் எதற்கு முதன்மை கொடுப்பீர்கள்? தியேட்டருக்கென்று நாடகங்களை உருவாக்குவதா? அல்லது பட்டறைகள் நீண்ட நாடகங்கள் தங்கிச் செய்யப்படுவதிலா? மக்களை அரசியல் செயல்பாட்டை நோக்கி இட்டுச் செல்ல எந்த முறை மிகவும் உகந்ததென்று நினைக்கிறீர்கள்?

போவால்: எல்லாமேதான். இது எல்லாவற்றையுமே நான் தொடர விரும்புகிறேன். ஒன்றிலிருந்து ஒன்று முற்றிலும் வேறுபட்ட விஷயங்களை நான் செய்ய விரும்புகிறேன். 1986 ல் நான் *The King's Pirate (Le Corsair du Roi)* என்ற நாடகத்தை ப்ரஸ்லீலில் இயக்கினேன். மேடையில் இரண்டு நகரும் படகுகள் - மாலுமிகள் ஒரு படகிலிருந்து மற்றொரு படகிற்கு குதித்து கடலின் நடுவே போரிடுகிறார்கள். ரியோ தி ஹனயிரோவின் மீது பிரெஞ்சுக்காரர்கள் படையெடுத்தது பற்றிய கதை அது. 1500 பேர் அமர்க்கூடிய அரங்கு அது. 35 நடிகர்கள், 15 இசைக் கலைஞர்கள், ஏகப்பட்ட டெக்னிஷியன்கள், துப்பாக்கிச் சண்டை, குண்டுவெடிப்பு, புகை, பீரங்கிக் குண்டுகள் எல்லாம் இருந்தன. இன்னொரு இடத்தில் கார்ஸியா லோர்க்காவின் *The Public* என்ற நாடகத்தை இயக்கினேன். இந்த நாடகம் அதுவரை எந்த இடத்திலும் யாராலும் அரங்கேற்றப்படாத, அதுவரை பிரசரமும் செய்யப்படாத ஒரு சர்ரியவிலை நாடகம், சில சமயங்களில் தனி மனிதப் பிரச்சினைகளில் கவனம் செலுத்துவேன். நான் என்னுடைய சொந்த நாட்டை விட்டு வெளியேறியது பற்றிய என்னுடைய நாடகம் ஒன்றில் ஆறு பாத்திரங்கள். நாடகத்தில் வருவது அவர்களுடைய பெட்டிகள் மட்டும்தான். அவர்களுக்குத் தேவையான அத்தனையையும் அவர்கள் தங்கள் பெட்டியிலிருந்தே எடுத்துக் கொள்கிறார்கள். நாட்டை விட்டு வெளியேற வேண்ட வந்த போது நான் நாடு நாடாகச் சுற்றினேன். ஒவ்வொரு நண்பரிடமாகச் சென்றேன். எப்போதேனும் ஒருநாள் நம்மால் ப்ரஸ்லீலுக்குத் திரும்பிச் செல்ல முடியுமா என்கிற என்னுடைய தவிப்பைப் பற்றிய நாடகம் அது. இப்போது நான் *Without Skin* என்ற நாடகத்தை எழுதிக் கொண்டிருக்கிறேன். திரும்பவே முடியாது என்று சொல்லும் நாடகம் அது. நான் ப்ரஸ்லீலை விட்டு வெளியேறி வெளிநாடுகளில் வாழ்ந்தபோது ப்ரஸ்லீலுக்குத் திரும்ப முடியுமா என்று நினைத்தேன். ஆனால் திரும்பியபோது அது ப்ரஸ்லோக இல்லை. நானும் நானாக இல்லை.

கோஹான்: ஆனால் நீங்கள் ரியோவில் தானே தங்கி ஒரு மையத்தை உருவாக்குவதாக இருக்கிறீர்கள்?

போவால்: அதைத்தான் நான் விரும்புகிறேன். ஆனால் அது அவ்வளவு கலப்மானதல்ல. ஏனென்றால் ஆட்சியில் இருப்பது வலதுசாரி அரசாங்கம். அவர்கள் அதை விரும்பமாட்டார்கள். இப்போது ரியோவின் மேயர் அவ்வளவு மோசமானவர் அல்ல. துணை மேயர் எனக்கு மிகவும் பரிசுசயமானவர். ஆனால் அவர்களிடம் பணம் இல்லை. நாட்டின் செல்வமெல்லாம் கடன்களைச் செலுத்துவதற்காக வெளிநாட்டு வங்கிகளுக்குப் போய்விடுகிறது.

கோஹான்: சரி, ஆனால் வாய்மூடி மென்மாக ஒடுக்குமுறையை அனுபவித்துக் கொண்டிருக்கும் மக்களைப் பற்றி என்ன சொல்லலாம்? உதாரணமாக, எனக்கு வீட்டு இருக்கிறது. எனவே என்னிடம் அவ்வளவு எதிர்ப்பத்தின்மை கிடையாது. ஆனால் என்ன செய்யவெதன்று தெரியாமல் ஒடுக்குமுறையைக் கவனித்துக் கொண்டிருப்பதும் ஓர் ஒடுக்குமுறைதான்.

போவால்: இதெல்லாம் நாம் இன்னும் ஆய்வு செய்யவேண்டிய தளங்கள். இப்படி நாம் ஆய்வு செய்ய வேண்டிய பிரச்சினைகள் எத்தனையோ இருக்கின்றன.

அடிக்குறிப்பு:

1. போவாவின் இமேஜ் தியேட்டரில் மொழியற்ற பல உத்திகள் மூலம் பாத்திரங்கள் தங்களை வெளிப்படுத்திக் கொள்கின்றன. இமேஜ் தியேட்டர் என்பதை போவால் இப்படி விளக்குகிறார். ஒரு விஷயத்தை தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டு, மொழியின் மூலமாக அல்லாமல், நடிகர்களின் உடல்களையே பயன்படுத்தி, பல சிலைகளை “செதுக்கி” காட்டுவதன் மூலம் நமது பார்வைகளை வெளிப்படுத்துவதுதான் இமேஜ் தியேட்டர். இந்த நிலையான இமேஜ்கள் கண்களால் பார்க்கக் கூடிய ஒரு மொழி என்று கொல்லலாம்.

யாழ்ப்பானைப் பெண் கவிஞரும், ஓவியரும், பெண்கள் உரிமை குறித்துப் போராடியவருமான சிவரமணி தனது 23 வயதில் தற்கொலை செய்து கொண்டார். அவருடைய கவிதைகள் சித்ரலோகா மெளனகுருவால் தற்போது பிரசிக்கப்பட்டுள்ளன. ஒரு குரு நாடகம் போல அவரது வாழ்க்கை முடிவடைந்துள்ளது. தூக்கி எறியப்பட முடியாத கேள்வியாய் நான் பிரசன்னமாயுள்ளேன் என்று அவரது குரல் ஒவித்துக் கொண்டிருக்கிறது. அவரது ஒரு கவிதை -

இடம்: யாழ் பல்கலைக்கழக சிற்றுண்டிச்சாலை
நேரம்: பி.ப.4.30

தனித்து
பிரயாணிகள் அற்று மறக்கப்பட்ட
ஒரு சிறிய ரயில் நிலையம் போல

ஒவ்வொருவருக்கிடையிலும்
சிரிப்புடன் கூடவே எழும்
மதிற் சுவர்களிடையே
ஒரு மாலை...
என்னுடைய நண்பர்களுடன் நான்
கதைத்துக் கொண்டிருக்கிறேன்.

எந்த விஷேஷமுமற்ற
ஏராளமான காயங்களுக்கிடையில்
மகிழ்ச்சியாயிருக்க விரும்பும்
பொழுதுகள்

பேசுவதற்கு சொற்களற்று
மறக்கப்பட்ட பாடலுக்கு
தாளந்தட்டிய நண்பனும், விரல்களும்
ஒரு மேசையில் சிதறிக்கிடந்த
தேநீர் துவிகள்...
அவற்றைக் குடித்து அப்புறமாய்
மேலே கிடந்த ஒட்டறைகளில்
அகப்பட்டுக் கொண்ட இலையான்கள்

தோள்கள் சிவக்க எனது நண்பி
தனக்குள் சிரித்தாள்

பகடி விட்டது யார்?
எனக்குத் தெரியாது?

கண்ணாடி ஓடுகளுக்கு மேலாய்
நகர்ந்த மேகங்கள்-
அதனுடன்கூடவே நேரமும், நிமிடமும்

முகரக்கூட சுவடுகளற்று எஞ்சி நின்ற
மேசையும் கதிரையும்-
வெற்றுக் கோப்பைகளையும் விட்டு....
கதவின் வழியாய் புகுந்த
மேற்கின் சூரியக் கதிர்கள் விரட்ட
நாங்கள் எழுந்தோம்-

உலகை மாற்ற அல்ல.
மீண்டுமொரு இரவு நோக்கி.

பொருஞ்கப்பால் மனிதன் பாதல் சர்க்காரின் மூன்றாம் தியேட்டர்

அம்ஷன்குமார்

'நான் நகரத்தில் வாழ்பவன்.

'எனது நாடகங்கள் மூன்றாம் தியேட்டர் வகையினைச் சேர்ந்தது.

'தியேட்டர் நடவடிக்கைகளை முவ்வகையாகப் பிரிக்கலாம்.

'முதல் தியேட்டர் கிராமிய வடிவம் கொண்டது. தெருக்குத்து, நெளடங்கி, ஜாத்ரா, கதகளி போன்றவை. இவ்வகை தியேட்டர் அதன் தொன்மை வடிவத்தை இழந்து நம்பிடையே உலவுகின்றது. இதில் ஈடுபட்டுள்ளவர்கள் இதைச் கொச்சையாகப் பயன்படுத்தி நிறைய பணம் சம்பாதிக்கிறார்கள். அரசாங்கமும் இதனை அலங்காரம் செய்து பார்க்கிறது.

'இரண்டாவது தியேட்டர் - தியேட்டர் என்று இதைத்தான் நாம் அழைக்கப் பழகி இருக்கிறோம் -ப்ராஸ்னிய தியேட்டர். செவ்வக வடிவ மேடை அமைப்பினைக் கொண்டது. முழுக்க மேலைநாட்டு வடிவமான இதிலிருந்து நான் விடை பெற்று வெகுகாலமாகிவிட்டது. பார்வையாளர்களின் நாடக அனுபவத்தை இது முற்றாக மறுக்கிறது. இவ்விருவகை தியேட்டர்களிலும் கிராமம் -நகரம் என்னும் பிளவுகள் வெடித்துள்ளன.

'எனது மூன்றாம் தியேட்டர் ஒவ்வாத இப்பிளவினை நீக்க முயல்கிறது. இதில் நடிகனே சகலமும். வீண் ஜோடனைகள் சற்றும் கிடையாது. இது சமூக மாற்றத் திற்கான தியேட்டர்.' பாதல் சர்க்கார் தன்னை அறிமுகம் செய்து கொள்கிறார். தன்னைப்பற்றி, இந்திய நாடகம் பற்றி, தனது நாடக பாணியைப் பற்றி இதைவிட அழகாயும் சுருக்கமாயும் ஒரு நாடகக்காரரால் கூறிவிட முடியாது.

முதல் தியேட்டர் குறித்த அவரது கருத்துக்களை எவ்வித சிக்கலுமின்றி ஒப்புக் கொள்கிறோம். அப்படித்தானா? இல்லை. உண்மையில் அவரது அக்கருத் துக்களின் மீது பொருதுபவர்கள் நிறைய பேர் உள்ளனர். கிராமியக் கலை வடிவங்கள் ஜடமாக உலவுகின்றன என்பதை அவர்கள் 'கதேசி' உணர்வுடன் எதிர் கொள்கின்றனர். இன்றும் கூட கிராமிய நாடகங்கள் மக்களிடையே செல்வாக்கு பெற்றுள்ளன என்பதையே அவர்கள் திரும்பத் திரும்ப ஓர் உயரிய வாதமாக ஒத்ப்பழகியுள்ளனர். சர்க்கார் இதனை ஒரு போதும் மறுத்ததில்லை. ஜாத்ரா கலைஞர்கள் சினிமா நடிகர்களைப் போல் பிரபலமடைந்திருப்பதை அவரே கூட்டுகிறார். அதே வீச்சில் அவர் ஜாத்ரா கலைஞர்கள் கல்கத்தாவில்

நித்திய வாசம் புரிவதையும் வெளிக்கொணர்கிறார். கிராமிய நாடகங்களில் வெளிப்படும் கரு, புராணத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்டதாயும் நடைமுறை சமூக, கலாச்சார, பொருளாதார காரணிகளைக் கணக்கிலெடுத்துக் கொள்ளாததாயும் இருக்கின்றன. வேறு வர்த்தகளில் கூறினால் கிராமிய நாடகவடிவம் அவற்றைக் கணக்கிலெடுத்துக் கொள்ளவியலாதபடி இறுதிய தன்மை கொண்டுள்ளது. மாற்றம் வேண்டுகிற அவர்களது வாழ்க்கை முறையைப் பிரதிபலிக்க வியலாதபடி இவ்வடிவங்கள் அமைந்துள்ளன.

சாக்காரின் இரண்டாம் தியேட்டர் குறித்த கருத்துக்கள் முழுதாக அவை அசலானவை அல்ல என்றாலும் கூட பிரசித்தமானவை. இந்திய மண்ணிற்கே உரித்தான கலை வடிவங்கள் காலனிய ஆதிக்கத்தால் நகித்துப் போய்விட்டன என்பதைக் கண்டு அவர் பொருமுவதை முதல் தியேட்டர் பற்றிய அவர்து வாதங்களுக்கு கண்டனம் செய்தவர்கள் ஆச்சியியத்துடன் கண்டுணரலாம்.

இரண்டாம் தியேட்டர் முழுக்க முழுக்க மேற்கின் கலை வடிவம். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் மேற்கிலிருந்து பல கருத்துகள் நம்மை வந்தடைந்தன. இடைக் காலத்தில் நிலப்பிரபுத்துவ அமைப்பிலிருந்து மேற்கை விடுவித்த கருத்துக்கள் அவை. ஆனால் அவற்றை இந்திய நிலப்பிரபுத்துவ வேர்களிலிருந்து கிளம்பிய நகரப்புற அறிவுஜீவிகள் சுலகரித்துக் கொண்டது ஒரு பெரும் அசம்பாவிதம். எனவேதான் அக்கருத்துக்கள் நம்மிடையே ஓர் அரூப நிலையில் தேக்கம் கொண்டு விட்டன என சர்க்கார் குற்றம் சாட்டுகிறார். உள்ளடக்கம் உருவத்தினை சமைக்கிறது என்னும் அழியியல் வாதத்தை சர்க்கார் புரட்டுகிறார். உருவம் உள்ளடக்கத்தினை சிதைத்து விடுவதை அவர் கூற்று மெய்ப்பிக்கிறது. சர்க்கார் இரண்டாம் தியேட்டர் வெளிப்படுத்தும் கருத்துக்களின் மீது கினம் கொள்வதில்லை. அவை விசால குணங்கள் கொண்டிருப்பதை அவர் பாராட்டுகிறார். ஆனால் அந்தப் ப்ராஸீனிய மேடை... அதை அவர் ஒட்டுக்கொள்வதே இல்லை. ஏன்?

இரண்டாம் தியேட்டரின் நாடகத்தில் அவர் காணும் முக்கிய குறைபாடு என்ன? அதில் அவர் 'நாடகத்தையே' காணபதில்லை. முதலாவதாக செவ்வக வடிவ மேடை அமைப்பு, அதன் பிரதான அயல் தன்மை, சிந்திக்கவேண்டிய கருத்துக்கள். இந்திய நாடகம், ஓவியம் எதிலும் செவ்வக வடிவம் பிரதானப்படுத்தப் படவில்லை. ஆனால் மேற்கின் கலை வடிவங்கள் அனைத்திலும் செவ்வக வடிவம் மிகமுக்கிய பங்கினை வகிக்கிறது. ஓவியம், நாடகம், புகைப்படம், சினிமா, டெலிவிஷன் ஆசியவை டெக்னாலஜி சாதனங்கள் என்பதால் அதனை மீற வழியில்லை. ஆனால் நாடகத்தின் உயிரப்புச் செவ்வக வடிவத்தினுள் அடங்கி யிருக்க வேண்டும் என்று என விதிவகுத்துக் கொள்ள வேண்டும்? அதன் காரணமாக நாம் இழப்பது நாடக அனுபவத்தை அல்லவா? மேடை - பார்வையாளர்களின் இருக்கை ஆகிய இரண்டும் எதிரெதிர் துருவங்களாக பார்க்கப் படுகையில் வெளிப்பாடு என்பது எவ்வாறு சாதியியமாகும்? அரையிருட்டில் அமர்ந்திருக்கும் பார்வையாளன் மேடையில் தனக்கு முற்றிலும் சம்பந்தமில்லாத ஒரு நிகழ்வினை பார்க்கவேண்டி ஆயத்தமாகிறான். நடிகனும் தனக்குமுன்

பார்வையாளர்கள் நூற்றுக் கணக்கில் அமர்ந்திருப்பினும் அவர்களைக் கிட்டப் பார்வையுடன் பார்க்கத் தொடங்குகிறான். ஓளி அமைப்பு, மேக-அப், மைக், நடிகனது தோரணைகள் என ஓவ்வொன்றும் கலைஞர் - பார்வையாளன் பிரிவினை உக்கிரப்படுத்திக் கொண்டே செல்கின்றன. மேடையில் நடிகன் முதுகைக் காட்டாமலிருக்கவும் அவன் கைகளை எப்படி வைத்துக் கொள்ள வேண்டும் என்பது பற்றியும் பழக்கப்படுகிறான். இருப்பினும் இவற்றைத் தான் இயற்கை வாதம் என்று நம்புகிறோம். என்னே பேதமை.

முதல் தியேட்டர் இரண்டாம் தியேட்டர் ஆகியவற்றிற்கிடையேயான போராட்டத்தின் விளைவாக இயங்கியல் அடிப்படையில் தனது மூன்றாம் தியேட்டரை ஒருங்கிணைவான தியேட்டராக (Theater of Synthesis) உருவாக்கியுள்ளார். இதில் செவ்வகத்தின் அச்சுறுத்தல்கள் இல்லை. நாடகம் என்பது பார்வையாளனின் கண்களுக்கு முன்னால் அரங்கேறும் நிகழ்ச்சி என்பது புறக்கணிக்கப்படுகிறது. மேடைப்பரப்பு சில நேரங்களில் லாட வடிவம் கொண்டதாய், சில நேரங்களில் தீவுக்கூட்டங்கள் போல் இங்கும் அங்கும் பார்வையாளர்களுக்கு மத்தியிலேயே கொஞ்சம் கொஞ்சமான இடங்களை ஆக்ரமித்ததாய் விளங்குகிறது. சில சமயங்களில் நடிகர்களின் அசைவுகளால் பார்வையாளனின் முதுகைக்குப் பின்னாலும் நாடகம் நடக்கிறது. தனக்குப் பின்புறத்தில் நடக்கும் நாடகத்தின் நிகழ்ச்சியினைப் பார்க்க பார்வையாளன் கழுத்தை ஒடித்துத் திருப்ப வேண்டிய அவசியமில்லை. அதை அவன் கழுத்தை நேராக வைத்தபடியே உய்த்துணர முடியும். அதுதான் நாடக அனுபவம். எல்லாமே கண்முன் நடந்தாக வேண்டும் என்று பார்வையாளன் பணிப்பதும் அவ்வாறு பணிக்கும்படி அவனை பழக்கி விட்டிருப்பதும் கேவிக்குரியவை அல்லவா?

நடிகனுக்கும் பார்வையாளனுக்குமிடையேயான அனுபவ வெளிப்பாடு நால் வழிப்பட்டது என்று கூறுகிறார் சர்க்கார்.

1. நடிகன் சகநடிகர்களுடன் கொள்ளும் தொடர்பு.
2. நடிகன் பார்வையாளர்களுடன் கொள்ளும் தொடர்பு
3. பார்வையாளன் நடிகர்களுடன் கொள்ளும் தொடர்பு.
4. பார்வையாளன் பார்வையாளர்களுடன் கொள்ளும் தொடர்பு.

இரண்டாம் தியேட்டரில் முதல் இரண்டும் சாத்தியம், மூன்றாம் தியேட்டரில் மட்டுமே நான்கும் சாத்தியம். இவரது 'ஸ்பார்டகஸ்' நாடகத்தில் போராடும் அடிமைகள் கொலைசெய்யப்படும் பொழுது ஒரு நடிகன் (அடிமை) இன்னொரு நடிகனின் (அடிமை) காதில் மெல்ல சொல்கிறான். 'நான் மீண்டும் வருவேன். லட்சக்கணக்கில் வருவேன்'. இவ்வாறு நடிகர்கள் அனைவரும் இந்த செய்தியை காதோரம் தெரிந்து கொள்கிறார்கள். பின்னர் பார்வையாளர்களுக்கு அதனைத் தெரிவிக்க வேண்டி ஒரு நடிகன் ஒரு பார்வையாளன் காதில் சொல்கிறான். இப்பொழுது பார்வையாளர்கள் ஒருவருக்கொருவர் காதில் அந்த வசனங்களை தாரக மந்திரம் போல் குசுகுசுத்துக் கொள்கின்றனர். பார்வையாளர்களுடன் இப்பொழுது ஜக்கியமாகிவிட்ட நடிகர்களின் காதுகளிலும் பார்வையாளர்களே

இதனைப் போட்டு வைக்கின்றனர். இது நால்வழித் தொடர்புக்கு சிறந்த உதாரணம்.

வடிவத்தில் மட்டுமன்றி உள்ளடக்கத்திலும் சர்க்கார் புதுமையினைக் கொண்டு வருகிறார். மலிவான சினிமாவாக தன்னைப் பாவித்துக் கொள்ளும் இரண்டாம் தியேட்டர் கொண்டுள்ள கதாநாயகன் -நாயகி போன்ற பாத்திர அமைப்புகளுக்கு சர்க்கார் ஊக்கம் கொடுப்பதில்லை. ஸ்பார்டகஸ் ஒரு தனி மிதிதன்ல்லன். அது ஒரு பொது பெயர்ச்சொல் எல்லா அடிமைகளும் ஸ்பார்டகஸ் தான். தனிமிதினை செழுமைப்படுத்திக் காட்டுவதையல்ல, சமூகத்தை மாற்றுவதையே தனது நாடகங்கள் குறிக்கோளாகக் கொள்ள வேண்டும் என்று கருதுகிறார். சாமுவேல் பெக்கெட்டின் நாடகங்களுக்கும் பாதல் சர்க்காரின் நாடகங்களுக்கும் இதனடிப்படையில் பெருத்த வேறுபாடுகள் இருப்பதைக் காணலாம். பெக்கெட்டின் நாடகங்களில் மனிதனின் பரந்துபட்ட அவலத்தினை உருவகிக்கும் தனித்துவமங்களற்ற மனிதர்கள் வருகின்றனர். சர்க்காரின் நாடகங்களில் பிரச்சினையின் - சமூகத்தின் அலகுகள் போன்று கதாபாத்திரங்கள் வார்க்கப்பட்டுள்ளனர். இதனால் சர்க்காரின் நாடகங்கள் கொலாஜ் வடிவம் கொண்டுள்ளன. ஓரே பாத்திரம் இரண்டு அல்லது அதற்கு மேற்பட்ட பரிமாணங்கள் கொண்டு விளங்குகிறது. தெருக்கூத்தில் வரும் கட்டியங்காரனைப் போல.

II

'நமது முதுகெலும்புத்தன்டினை நாம் உபயோகிப்பதில்லை' என்று ஒரு தாந்திரிக யோகியைப் போல் சர்க்கார் கூறுகிறார். நடிகனுக்கு அவர் அளிக்கும் பயிற்சிகள் இரு வகையானவை. ஒன்று அவனது மனிதிலையைத் தயார் செய்வது. மற்றொன்று அவனது உடலைப் பண்படுத்துவது. அவரது உடல்பயிற்சிகள் தலையைத் திரட்டவோ குண்டலினி சக்தியை தட்டி எழுப்பவோ உருவாக்கப்படவில்லை. உடலை ஒரு பிசைவாக ஆக்கும் பயிற்சிகள் அவை. நடிகன் என்பவன் உயிர் மெய்க்கருவி என்பதை அவரது பயிற்சிகள் வலியுறுத்துகின்றன. உடலின் முழு சக்தியை நடிகன் உணர்ந்தாலன்றி நாடகம் சாத்தியமாகாது. மேலும் நாடக செட்டுக்கு பதில் நடிகனே பொருளாகவும் மாறி விடுகிறான். ஆனால் இதன் மூலம் மனிதன் பொருளாக மாறிவிடும் அபாயம் வந்து விடாது. ஏனெனில் பொருளும் கற்பனையின் ஓர் அங்கமாகிறது. ஓர் உதாரணம், நடிகன் குளிக்கும் அறையில் ஷ்வராக மாறுகிறான். ஆனால் ஷ்வர் திடெரன்று குளித்துக் கொண்டிருக்கிற நடிகனைப் பார்த்து கேளி செய்கிறது அல்லது பயமுறுத்துகிறது. இதை ஒரு 'மனித ஷ்வரால்' தான் செய்ய முடியும். கார்ட்டீன் சினிமாவில் ஒரு எலி சாதாரண எலியை ஞாபகப்படுத்துவதாயும் அதே சமயத்தில் எந்த எலியும் செய்ய முடியாத தனது சேஷ்டைகளின் மூலம் கற்பனையில் மட்டுமே தோன்றும் எலியாகவும் 'உயிர்' கொள்வதைப்போல.

மேலும் அவரது ஓர்க்ஷாப், குரல் வளம், தகாத கூச்சங்களைக் களைந்து சக மனிதர்கள் மீது கொள்ளும் நம்பிக்கை ஆகியவற்றிற்கும் பயிற்சிக்களனாக அமைகிறது. அவரைப் பலவகைகளிலும் பாதித்த போலந்து நாடகக்காரர் கரோடா வ்ஸ்கி தனது நடிகர்களுக்கு ஜெந்து வருடங்கள் பயிற்சி கொடுத்ததைப் போல்

தன்னால் முடியாது என்கிறார். இந்திய சூழலில் அது சாத்தியமாகாது என்பதால் சர்க்காரின் ஓர்க்ஷாப்பில் பயிற்சி பெறுவர்கள் உடலை ஒரு அதிசயிக்கத்தக்க கருவியாக உபயோகிக்க முடியும் என்பதைப் புரிந்து கொள்கிறார்கள். நடிகர்கள் பொருட்களை விலக்கி செயல்புரியும் நோக்கினையும் பெற்று விடுகிறார்கள். உடலசைவுகள் மூலம் ஒரு பொருளையோ யதார்த்தத்தையோ நிறுவுகையில் அது கற்பனையைக் குலைக்காதிருக்க வேண்டுமென கட்டாயப்படுத்துகிறார். தான் வெகு நாட்களுக்கு முன்னர் பார்த்த ஒரு ஜெர்மன் சர்க்கலை அவர் நினைவு கூறுகிறார். ஒரு காட்சியிலிருந்து இன்னெனாரு காட்சிக்கு மாற்றம் செய்கிற ஆயத்தைப் பணிகளைக் கூட அவர்கள் சுருதியுடன் செய்தது தனக்கு மிகவும் பிழித்திருந்ததாகக் கூறுகிறார். சுருக்கமாகக் கூறினால், நடிகனது உடலியக்கத்தை ஒரு தன்னிறைவான செயலாக அவர் கருதுகிறார்.

III

மூன்றாம் தியேட்டர் சமூக மாற்றத்திற்கு பயன்பட வேண்டும். ஆனால் சமூக மாற்றத்தை விழைகிற நாடகம் மலிவான பிரச்சாரத்தில் ஈடுபட்டு விடக்கூடாது என்பதில் கண்டிப்பாக இருக்கிறார். தனது வண்ணங்கள் அனைத்தையும் கலைஞர் அதில் செலவழிக்க வேண்டும் என்று கருதுகிறார். மிருணாள் சென்னைப் போல். அரசியல் கட்சி எதனாலும் ஏவப்படாத ஒரு நியோமார்க்கிய நிலைப்பாட்டிலிருந்து அவர் சமூகத்தினை விழிப்படைய வைக்க முயற்சிக்கிறார்.

ஆனால் அவரது மிக முக்கிய பங்கு செவ்வகமேடை உதாசீனத்திற்கு அடுத்தாற் போல் பொருளின் மீது சகிக்க முடியாத அளவிற்கு பிரேமை கொண்டு எல்லா வகைகளிலும் அந்தியமாகிவிட்ட மனிதனை மீண்டும் பொருளிலிருந்து முற்றாக மீட்க முனைவதுதான். மனிதன் பொருளிலிருந்து துறவறம் கொள்வதைப் போன்றது இது.

விஜய் டெண்டுல்கர் : முரண்பாடுகளையும் போராட்டங்களையும் நாடகமாக்கியவர்

அ.ராமசாமி

1970களில் பாலிவுட் 'மெகாபட்ஜெட் படங்களைத் தயாரித்துப் பரபரப்பூட்டிக் கொண்டிருந்தது.

அதே நேரத்தில் மராத்திய நாடகமேடையும் வகுவில் திளைத்துக் கொண்டிருந்தது. இன்றும் கூட நாடகங்களுக்கான பார்வையாளர்களை இழந்து விடாமல் இருக்கும் ஒன்றின்டு மாநிலங்களில் மராத்தி முதன்மையானது. புதுவகை நாடகங்களும் மரபார்ந்த நாடகங்களும் இன்றும் மகாராஷ்டிர நகரங்களிலும் கிராமப் புறங்களிலும் மேடையேற்றம் கண்டு வருகின்றன.

'பரிசோதனை பரிசோதனைக்காகவே' என்றில்லாமல் சமூக முரண்பாடுகளையும் நாகரிக வளர்ச்சியின் அர்த்தமற்ற போக்குகளையும் மராத்திய எழுத்தாளர்கள் நாடகங்களாக்கி வருகின்றனர். முப்பதுகளில் பாலகந்தர்வா, கடிகார் போன்ற வர்கள் தொடர்க்கி வைத்த இழை இன்று விஜய் டெண்டுல்கர், மகேஸ் எல் குஞ்சவார், டி.பி.தேஸ்பாண்டே என் நீண்டு கொண்டிருக்கிறது. டாக்டர் பூஞ்சாம் வகை. விஜய் மேத்தா போன்ற நடிப்புக் கலைஞர்களையும் குமார் சஹானி, ஜாடர்ப்படேல் போன்ற இயக்குநர்களையும் அளித்த மராத்திய நாடக உலகின் நாற்பதாண்டு வரலாற்றுடன் இணைந்த ஒரு பெயர் விஜய் டெண்டுல்கர்.

'குறிப்பிட்டுச் சொல்லும்படியான நாடக ஆசிரியர்' என அறியப்பட்டுள்ள டெண்டுல்கர், மூன்று கட்டுரை நூல்களுக்கும் நான்கு சிறுகதைத் தொகுப்புகளுக்கும் நான்கு மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களுக்கும் ஆசிரியர் பதினைந்துக்கும் மேற்பட்ட இந்தி, மராத்தி சினிமாக்களுக்குக் கதை, திரைக்கதை எழுதியுள்ள டெண்டுல்கரின் கதைகளை வியாம் பெனகல் (மந்தன், நிஷாந்த) கோவிந்த் நிலுலானி (ஆக்ரோஷ) ஜாபர் படேல் (சம்னேசின்லூஷன்) போன்றவர்கள் இயக்கியுள்ளனர். சமீபத்திய அவரது திரைப்படம் 'சர்தார் படேல்' பற்றியது.

மராத்தி தினசரியொன்றின் நிருபராக் எழுத்த தொடங்கிய டெண்டுல்கர், தனது எழுத்துக்களுக்காக பத்மபூஷன், பிலிம்பேர், காளிதாஸ் சம்மான் முதலான பரிசுகளைப் பெற்றவர். 1973, 74 இல் கிடைத்த 'நேரு பெல்லோவிப்' மூலம் சமூகத்தின் பல்வேறு தற்பினரையும் நேரிடையாகச் சந்தித்து இந்திய சமுதாயத் தில் நிலவும் பலதாப்பட்ட 'வன்முறைகள்' பற்றி எழுதினார்.

நாடக அரங்கின் எதிர்காலம் எத்தகையது என்ற கேள்விக்கு, 'மக்கள் அது வேண்டுமென்று விரும்பினால் அது இருக்கப் போகிறது' எனக் கூறிய

டெண்டுல்கர், இந்து குழந்தைகள் நாடகங்கள், எட்டு ஓரங்கள் நாடகங்கள், 27 முழு நீள நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். சாந்ததா கோர்ட் ஷாஹு ஆஹே (அமைதி! விசாரணை நடக்கிறது) என்ற நாடகம் அவரைப் பிரபலப்படுத்தியது. மரபார்ந்த உள்ளடக்கங்களிலிருந்து விலகி, சமூகத்தின் இறுகிய மதிப்பீடுகளைக் கேள்விக் குள்ளாக்கிய சகாரம் பைண்டர் (1972), காசிராம் கோட்வால் (1973) கமலா (1982) கன்யாதான் (1983) முதலான நாடகங்கள் அவரை இந்திய அளவில் அறிமுகம் செய்து வைத்தன. மராத்தியில் தோன்றிய 'தலித்' இலக்கிய முயற்சி களின் பின்னணியில் அவரது 'கன்யாதான்' குறிப்பிட்டுச் சொல்லும் நாடகம் எனத் தீர்ணாய்வாளர்கள் கூறுகின்றனர்.

இந்திய நாடகத்தை உலக நாடக வரைபடத்தில் இடம் பெறச் செய்த பெருமை இவரது காசிராம் கோட்வாலுக்கு உண்டு. ஜாபர் படேலின் இயக்கத்தில் அந்தாடகம் பல மேற்கத்திய நாடுகளில் அரங்கேற்றம் கண்டுள்ளது.

அவரது நேர்காணவின் ஒரு பகுதி.

வன்முறையின் இயல்பும் பரிமாணங்களும் எத்தகையனவாக உள்ளன.

வன்முறை என்பது ஒரு தனி நபரிடத்தும், ஒரு குழுவிலும், ஒரு பெருந்திரளின் இடத்திலும் வெடிக்கக் கூடியது. அப்படி வெடிப்பதற்கான காரணங்களிலும் பலதா நிலைகள் உள்ளன. ஒருவனது நம் பிக்கைகள் முற்றிலும் சிறைத்துபோய், பாதுகாப்பற்றவனாக உணரும் நிலையில் பயமும் பீடியும் தாக்கும் குழலில் அவன் வன்முறையாளனாக மாறுகிறான். அவனது மனிதத்தன்மை அல்லது சுயமரியாதை பாதிக்கப்படும் நிலையில், அதைத் தடுக்கும் விதமாகவே வன்முறை வடிவம் கொள்கிறது. வன்முறையின் வெடிப்புப்புள்ளி ஒரு உணர்வுவயப்பட்ட புள்ளி தான். அந்தப்புள்ளியைக் கடந்துவிட்டால், அந்த நிகழ்வு ஏற்படாமல் கூடப் போகலாம். தன்னைவிட பலவீனமானவளிடம் ஒருவன் செலுத்தும் வன்முறை ஒருவிதத் தொடர் நிகழ்வாகும். மது அருந்திவிட்டு மனைவியையோ குழந்தையையோ அடிக்கும் மனிதனிடம் குறைந்த அளவில் வன்முறை தொடர்ச்சியாக வெளிப்படும். அதுவும் கூடத் தனது விரக்தியையும் கோபத்தையும் வெளிப் படுத்தும் விதம்தான். பொதுவாகக் குழநிலைப்பட்ட வன்முறைகள் சமூக, பொருளாதார, அரசியல் காரணிகளால் உருவாகின்றன. தலித்துகள் அல்லது சில பொருளாதார, காரணிகளால் உருவாகும் வன்முறைகள் முதலிரண்டு (சமூக, பொருளாதார) காரணிகளால் உருவாகக் கூடியவை. முற்போக்கு சக்திகளால் தங்களது உரிமைகளை உணர்ந்து கொண்ட கூலி விவசாயிகளை மிரட்டி, பழைய நிலையில் பணிய வைப்பதற்காக உயர்சாதி, பணம்படைத்த, அதிகாரத்துவ சக்திகள் கிராமப்புறங்களில் குழுவன் முறையை உண்டாக்கு கின்றன. அதிகாரத்துவம் நிறைந்த வர்க்கத்தினர் மீது இருக்கின்ற சட்டங்களும் நடவடிக்கை எடுக்கத் தயங்கும் நிலையில், பாதிக்கப்பட்ட மக்கள், வன்முறையாளர்களுக்கெதிரான ஆதாரங்களைத் தரப் பயப்படுகின்றனர். நிலக்கிழார்கள் சம்பந்தப்பட்ட அடக்குமுறை நிகழ்ச்சிகள் (நிஷாந்தில் வருவது போன்ற) நம் கிராம சமுதாயத்தில் நிகழாதவைகள்லல். வெறும் காய்களுக்காகவே கூட, சுரண்டப்படும் மக்கள் போராடித் தான் ஆகவேண்டியுள்ளது இந்தக் கொடுமை

களைத் தாங்கிக் கொள்கின்ற மனோநிலை, அவர்கள் தாழ்ந்தவர்கள் என்று நம்புவதால் தங்கள் முன்வினைப் பயன் இது என்று சொல்லிக் கொள்வதால் உருவாகிறது. சாதி வேறுபாடு என்பது இன்றும் முக்கியமான ஒன்று. பலர் நினைப்பது போல் தொழில் சார்ந்த, காரணங்களால் உருவான சாதிவேறுபாடல்ல; ‘புனிதம்’ என்ற அடிப்படையில் கட்டப்பட்ட சாதிவேறுபாடு. கூவி விகிதங்களை நிர்ணயிப்பதில்கூட சாதி வேறுபாடு பெரும்பங்காற்றுகிறது. ஒருவருக்குத் தங்கம் என்றால் தாழ்த்தப்பட்டவர்களுக்கு அதற்குக் கீடாக காரட் என்பது போல.

நகரங்களில் நிலைமைகள் வேறானவை. பாதிக்கப்படும் சாதிகளின் இளைஞர்கள் அவற்றைத் தடுக்கும் பொருட்டு ஒன்றினைந்து போராடத் தொடர்ச்சியுள்ளனர். அரசியல், குறிப்பாகத் தேர்தல் அரசியல், சாதிவேறுபாடுகளை உண்டாக்கும் வன்முறையை சில சுயநல் அரசியல்வாதிகள் தங்கள் நலனுக்காகப் பயன்படுத்திக் கொள்வதுண்டு.

நம்முடைய சமுதாயத்தில் வன்முறை கூடியுள்ளதா...

இந்திய சமுதாயத்தில் வன்முறை கூடியிட்டது அல்லது குறைந்துவிட்டது என்று துணிச்சலான அறிக்கைகள் தர நான் தயாரில்லை. என்னுடைய நீண்ட பயணங்களும் ரகசிய நேர்காணல்களும் அதை உயிர்ப்புள்ள ஒரு நிலவும் பிரச்சினையென்று உணரவைத்துள்ளது. அதை எதிர்கொள்ளும் விதிகளும் சட்டமுறைகளும் நகரங்களுக்கும், கிராமங்களுக்கும் வெவ்வேறானவையாக இருக்கின்றன என்பதற்கான ஆதாரங்களை என்னால் தரமுடியும். ஆனால் நமது அறிவு ஜீவிகளில் பெரும்பாலோர், கிராமப்புறமக்களும் ஒடுக்கப்பட்ட மக்களும் படிமேகளையும் இன்னல்களையும் அறியாதவர்களாகவே இருக்கின்றனர்.

ஒரு நாடக ஆசிரியராக, ‘மனித இயல்பின் பூச்சற் ஒரு பகுதியைக் காட்டுவதிலேயே விருப்பம் கொண்டவராக நிங்கள் இருக்கிறீர்கள். உதாரணங்கள்: கிட்கேடு, சகாரம் பைண்டர், காசிராம் கோட்வால், ஆக்ரோஷ். இதற்குச் சிறப்பான காரணங்கள் எவ்வேறேனும் உண்டா....?

உண்மையில் அது எப்படி இல்லை. உதாரணமாக கிட்கேடின் ரமாகாந்த், பைண்டின் சம்பா, கோட்வாலில் காசிராம் போன்றவர்கள் பார்வையாளர்களிடம் அனுதாபத்தையே பெறுகின்றனர். அவர்களை ‘மோசமானவர்கள்’ என்று முழுவதும் வகைப்படுத்திவிட முடியாது. சொல்லப் போனால் சம்பா (பைண்டின்) தன் சயமியாதையைக் காத்துக் கொள்ளவே கணவனை விட்டுப் பிரிகிறான். ஆக்ரோஷ் நம் சமூகத்தின் நிஜமான பிரதிபலிப்பு. ஒடுக்கப்பட்ட சாதியைச் சேர்ந்த ஒரு பெண், தன் சாவின் மூலம் தான் அவளது மானத்தைக் காத்துக்கொள்ள முடியும் என்பது நம் சமூகத்தின் நிதர்சனமான வெளிப்பாடு. அந்த மாதிரியான பயம் இல்லாத இடங்கள் இல்லையென்றே சொல்லலாம். பல இடங்களில் பயம் ஆழமாகவும், சில இடங்களில் மேலோட்டமாகவும் வெளிப்படுகின்ற ஒன்றுதான்.

இப்பொழுது சர்வதேச நாடகங்களுள் ஒன்றாகக் கருதப்படும் காசிராம் கோட்வாலைப்பற்றி ஏதாவது சொல்ல விரும்புகிறீர்களா...

காசிராம் கோட்வாலை எப்பொழுதும் வரலாறு நாடகமாக நான் நினைத்தில்லை.

சில வரலாற்றாசிரியர்கள் நானா பத்னாவாலின் வரலாற்றோடு தொடர்புபடுத்தி. அந்தக் கதாபாத்திரத்திற்குப் பொருத்தமற்ற விளக்கங்களைத் தந்துள்ள போதிலும், நான் அதை உறுதியாகச் சொல்வேன். நானா பத்னாவில், ஒரு குற்றமனப்பானமை கொண்ட, பெண்களை விரும்பக்கூடிய ஒரு கதாபாத்திரம் என்பது அவனது சுய வரலாற்றிலிருந்து தெரியக்கூடியது. அவனது கால கட்டத்துப் பிறசான்றுகளும் அப்படித்தான் தெரிவிக்கின்றன. பத்னாவிலை சிவாஜியோடு ஒப்பிட்டுப் பேசும் ஒரு கூட்டம் சமூகத்தில் உள்ளது. அவர்களிடையே உள்ள பழைமைவாதிகள், கவர்ச்சிகரமான வரலாறாக அதனைத் தரவில்லையெனக் கோபம் கொள்கின்றனர். அந்நாடகம் வெளிநாடுகளில் மதிக்கப்படுவதற்குக் காரணம் எடுத்துக் கொண்ட பொருளை நடுநிலையோடு அணுகியதும், அதன் உத்திகளும் தான் என்றே நினைக்கிறேன்.

டெண்டுல்கர் அவர்களே! உங்கள் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் சிக்கலான கருவைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டதால்தான் பரபரப்புக்குள்ளாகின்றன. இலக்கியம் என்பதற்காகவோ, நாடகம் என்பதற்காகவோ, நாடகம் என்பதற்காகவே அல்லவே.

நீங்கள் சொல்வது மிகவும் சரியே. நாடக உலகில் உள்ள குழுமனப்பானமைகள் காரணமாக இத்தகைய மதிப்பீடுகள் நிலவுகின்றன. பெரும்பாலான நேரங்களில் என்னுடைய நாடகங்களை அரசியல் நிகழ்வுகள் தனதாக்கிக் கொள்கின்றன. வட்டார நிகழ்வுகள் மட்டுமல்லாமல், ஒன்றிய நகரிய தேர்தல்களும் கூட என்ன நாடகத்தைப் பாதிக்கின்றன. பூனா நகரத் தேர்தல் கூட பாதித்ததுண்டு. அரசியல் கட்சிகள் தங்கள் தேவைக்கேற்ப ஆதரவாகவோ, எதிராகவோ என் நாடகத்தை நிறுத்திக் கொள்கின்றன. டெண்டுல்கரை எதிர்க்கும் ஒரு சகாரம் பைண்டர் மேடையேறியதைத் தங்களது சொந்தத் தோல்வியாகக் கருதினர். அதனால் எனது அடுத்த நாடகமான காசிராம் கோட்வால் மேடையேறுவதைத் தடுக்கும் அனைத்து முயற்சிகளையும் மேற்கொண்டு என்னை மனமுடையச் செய்தனர்.

காசிராம் கோட்வால் வரலாற்றைத் தெரிந்தே சிதைக்கும் முயற்சியெனக் கூறப்படுகிறது. நீங்களும் உடன்படுகிறீர்களா...

முடிந்து போன வரலாற்றின் ஒரு பகுதியை அதில் சித்திரித்துள்ளேன். அச்சித்தி ரிப்பு முழுமையாகவும், சில நிகழ்வுகளாகவும், சில தனித்தனி பாத்திரங்களின் மூலமும் நிகழ்ந்துள்ளது. பல ஆண்டுகளுக்கு முன்பு காசிராம் என்ற நாவலை வாசித்தேன். அதில் காசிராம் என்ற பாத்திரத்தை மையப்படுத்திய நாடகக் கூறுகளால் கவரப்பட்டேன். அதனை நாடகமாக்கப் பல்வேறு வடிவங்களை - தமாலா, கோந்தால், தசாவதாரம், பருத் போன்றவை பரிசீலனை செய்தேன். முடிவாக வரலாற்றின் ஒருகால கட்டத்து இசையையும் பழைய அரங்க வடிவங்களையும் மற்றும் பயன்படுத்தினேன். மனிதர்களைத் திரையாகப் பயன்படுத்தியது கூட அதில் இருப்பதுதான்.

உங்கள் நாடகங்கள் மேடை மூலமும் சினிமா மூலமும் பார்வையாளர்களைச் சென்றடைந்துள்ளன. உங்களுக்குச் சிறப்பாகக் கிடைத்த வாய்ப்பு இது. ஒரு

எழுத்தாளர் என்ற நிலையில் இந்த இரண்டு ஊடகங்களையும் ஒப்பிட முடியுமா...?

சினிமா அடிப்படையில் ஒருஇயக்குநரின் ஊடகமாக உள்ளது. காமிராவால் பதிவு செய்யப்பட்ட பிம்பங்களின் தொகுப்பை எடிடிங் டேபிளில் வைத்து உயிர் கொடுக்கும் படைப்புச் செயல் கொண்டது சினிமா. சினிமாவிற்குக் கதை அல்லது திரைக்கதை எழுதும் எழுத்தாளன் அதன் அடிப்படையான கூறுகளைத் தருபவனாக இருக்கலாம். ஆனால் அதன் தரத்தில் எந்தப் பாதிப்பையும் அவனால் உண்டாக்க முடியாது. படப்பிடிப்புத் தளத்தின் குழல், சில வசதியின்மை போன்ற காரணங்களினால் கூட ஒரு இயக்குநர் அடிப்படைத் திரைக்கதையிலிருந்து விலகவோ, புதிய ஒன்றை உருவாக்கிக் கொள்ளவோ கூடும். ஒரு நாடக இயக்குநரோடு நெருங்கி நின்று மேடைத் தயாரிப்பு முறைகளைக் கவனிக்கவும் ஆலோசனை சொல்லவும் ஒரு நாடகாசிரியனுக்குக் கூடுதல் சாத்தியங்கள் உண்டு. சினிமாத் தயாரிப்பில் அது குறைவுதான். எழுத்தாளன் தனது திரைக்கதைக்குத் துரோகமிழூக்கப்படுவதை விரும்பவில்லையென்றால் அவனே சினிமாவை இயக்குதலே ஓரே வழி.

“புதிய அலை” சினிமாக்கள் குறித்து உங்கள் அபிப்பிராயங்கள் என்ன?

“புதிய அலை” சினிமா தன்னை நிலையிறுத்திக் கொண்டதும் முழுமையாக வணிக சினிமாவைப் பாதித்தது. வணிக சினிமாவின் வேறுபாடற் ற ஒற்றை முகத்தை மாற்றியதில் புதிய அலை சினிமாவைச் சோந்த பல படங்களுக்குப் பங்குண்டு. அதன்பின்பு புதிய அலைப்படமாகவும் வணிக சினிமாவாகவும் தோன்றும் வகையில் -இது பாதி அது பாதியென -சமரசம் செய்துகொண்டன. அவைகளும் வகுவில் சக்கைபோடு போட்டன.

வட்டார சினிமாவினால் நன்மைகள் உண்டு எனக் கருதுகிறீர்களா...

ஒரு இந்தி சினிமா, எளிமையான கருவைக் கொண்டு நாடு முழுவதும் உள்ளவர் களையும் வெளிநாட்டிலுள்ளவர்களையும் பார்வையாளர்களாகக் கருதித் தயாரிக்கப்படுகிறது. ஆனால் வட்டார சினிமா அப்படியல்ல. ஒருபடித்தான் ஓரே தன்மையான -பார்வையாளர்களுக்காக அவர்களின் கலாச்சார உட்கருகளை யெல்லாம் கலந்து தயாரிக்கப்படுகின்றன. அந்தப் பார்வையாளர்கள் அதனை விரும்பிப் பார்க்கின்றனர். அதனால் உண்டாகும் பாதிப்பும் கூடுதலாகவே இருக்கும்.

உதவிய நூல்கள்

- Contemporary Indian Theatre SNA -New Delhi -1989
- Profiles in Creativity -Dr Madhu Upadyaya -Nameste Exports Ltd -Bangalore -1992

நாடகம் -நிகழ்வு -அழகியல்

அருணன்

அதிகாரம் மக்கள் திறமை ஆயுதங்கள் மூலம் பருண்மையாகவும், அழகியல் மூலம் உளவியல் ரீதியாகவும் ஒடுக்குகிறது. வாங்க்கையின் ஒவ்வொரு பகுதியிலும், மனிதத் தன்னிலைகள் மீது தினிக்கப்படும் ஒழுங்குகள், தடைகள், விலக்குதல்கள், ஊக்குவிப்புகள் தண்டனைகள் ஆகியவற்றின் உளவியல் களத்தையே அழகியல் என நாம் கணிக்கிறோம்.

மக்கள் தீரனின் பல்வேறு பிரிவிற்கும், அப் பிரிவிற்கான பொருளாதார, சமூக காரணிகளைப் பொறுத்து அதிகாரம், அப்பிரிவின் புராதன ஒழுங்குமுறை களையும் தெரிந்தெடுத்து ஒருங்கிணைத்து அப்பிரிவிற்கான அழகியல் விதி களைக் கட்டமைக்கிறது. எனவே, முதலாளித்துவப் பகுதி, நடுத்தரப் பகுதி, உழைக்கும் பகுதி, விளிம்புப் பகுதிகள் என அவ்வப்பகுதிகளில் வெவ்வேறான அழகியல் விதிகள் கடைப்பிடிக்கப்படுகின்றன. இன்றைய நூகர் கலாச்சார, உயர் தொழில்நுட்ப உலகில், மத்தியதர வர்க்கத்தின் அழகியல் அதிகாரத்திற்கு அடிபணியும் தன்னிலைகளுக்கான சரியான அழகியலாக அடையாளமுறுத்தப் பட்டு அனைத்து கருத்துவ கருவிகள் மூலமாகவும் ஒட்டுமொத்த சமூகத்திற்கானதாக முன்வைக்கப்படுகின்றது.

மத்தியதர வர்க்கத்து மனிதனுக்கு பிறந்ததிலிருந்து வீட்டில் பெரியவர்களாலும், ஒழுக்க போதனைக் கிடங்குகளில் போதகர்களாலும் அவன் எப்படி உடுத்த வேண்டும், எப்படி சக மனிதனைப் பார்க்க வேண்டும், அதிகாரத்தின் வரையறை தளுக்குள் எப்படித் தகவமைத்துக் கொள்ள வேண்டும், எதைச் செய்ய வேண்டும் எதைச் செய்யக்கூடாது, எதைப் பேசவேண்டும், எதைப் பேசக்கூடாது, எதைப் பார்க்க வேண்டும், எதைப் பார்க்கக்கூடாது என்ற நெறிமுறைகள் போதிக்கப் படுகின்றன. சுயநல் ஒழுங்குகள் மூலமாக கட்டமைக்கப்படும் நவீன முதலாளி த்துவமனிதன் தன்னைச் சுற்றி ஒரு வலையைப் பின்னிக் கொள்கிறான். உயிரிழப்பு குறித்த அச்சம் இதற்கு முக்கிய காரணியாகிறது.

இந்தப் பின்னணியில் அரங்கத்திற்கான அழகியலைப் பேசவோம். மேலாண்மைக் கருத்தியலுக்கு ஒத்திசைவான அழகியல்தான் நவீன நாடகம் என்று தமிழ்ச்சூழலில் பெயரிடப்பட்டுள்ள ஒன்றும் மறுஉற்பத்தி செய்யப்படுகின்றது. அதிகாரத்திலி ருந்து இந்து சனாதனப் பண்பாட்டை, இன்றைய தொழில்நுட்ப முதலாளித்துவ தேவைகளுக்கேற்பதகவமைத்து ஒருபடித்தான்தொரு அழகியலை முன்வைப்பது தான் இங்கே செய்யப்படுகின்றது. சமூகத்தின் பன்முகத்தன்மை கொண்ட கலாச்சாரம் பற்றிய சிறுசத்தம் கூட இங்கே எழுப்பப்படுவதில்லை.

உலகெங்கிலும் பேச்சு மறுக்கப்பட்டுள்ள விளிம்புநிலைகளை மக்களுக்கான அரங்கங்களை முயற்சிக்கும் போது, இன்றைய மேலாண்மை அழகியலுக்கு, மாற்று அழியலைக் கண்டடைய வேண்டியதாயிருக்கிறது. இங்கே, விளிம்பு நிலை மக்கள் தீரளில் உள்ள பல்வேறுபட்ட பிரிவினரான பெண்கள், தலித்துகள், கறுப்பர்கள், மூன்றாம் உலக மக்கள், கிரிமினல்கள், மன்நோயாளிகள், சிறு பான்மையினர், பாவியல் தெரிவாளர்கள், மலைவாழினர், எய்ட்ஸ் நோயாளிகள் என ஒவ்வொரு பிரிவினருக்குமான தனித்த வாழ்நிலைகளையும் பிரச்சிகளை களையும் கணக்கிடெடுத்துக் கொள்ள வேண்டும். இதுவரை மார்க்சிய சொல் லாடல்களில் பேசப்பட்டு வந்ததுபோல இவர்களைனவருக்கும் ஓடுக்கப்பட்ட வர்க்கம் என்று பெயரிட்டு பாட்டாளிவர்க்க கலாச்சாரம் என்ற பெயரிலான ஒரு படித்தான் கலாச்சாரமொன்றை இவர்கள் மீது திணித்துவிட முடியாது.

இத்தகையதொரு மாற்று அழியல் குறித்தான் தேடலில் நமக்கு முன்பாக இத்திசை வழியில் செயல்பட்ட முன்னோடிகளின் செயல்பாடுகளிலிருந்து கிலி கூறுகளைத் தெரிவுசெய்து கொள்ள முடியும். அத்தகையதொரு யத்தனிப்பில் மூன்னேற்றும், அந்தகோணின் ஆர்த்தோ இருவரது செயல்பாடுகளில் கவனம் பதிக்கலாம்.

ମ୍ୟାଣେ :

1. குழந்தைப் பருவத்திலேயேதனது தாயினால் அனாதையாக விடப்பட்ட மீணே தனது இளமைக் காலத்தை சீர்திருத்தப் பள்ளிகளிலும், சிறைகளிலும் கழித்தார். முதலில் தன்னை கிரிமினல்களுடன் அடையாளம் கண்ட மீணென, பிறகு ஒடுக்கப் பட்டவர்களுடனும், விலக்கப்பட்டவர்களுடனும், நிறமுடையவர்களுடனும் (கறுப்பர்கள், ஆசியர்கள்) தன்னை அடையாளமுறுத்திக் கொண்டார்.
 2. மீணெயின் நாடகங்கள் விடுதலைக்குப் போராடும் ஒடுக்கப்பட்ட பகுதியாளரான - கைத்திகள், வேலைக்காரிகள், எதிராளிகள், கறுப்பர்கள், அலஜீரியர்கள் ஆசியோரை மையப்படுத்துவதாலேயே நாடகீயத் தன்மை பெறுகின்றன. இம்மக்கள், தாங்கள் ஒவ்வொருவரும் அனுபவிக்கும் கொடுமைகளை நாடக மேடையில் ஒரு கற்பனைத் தளத்தில் எதிர்கொள்கின்றனர். யதார்த்த ரீதியில் அல்லாமல், மேடைக் களத்தில் கருத்துகளும், பிம்பங்களும், மனநிலைகளும் ஒன்றுக்கொன்று மோதி, நிகழ்வைக் கட்டுப்படுத்த எத்தனிக்கின்றன. இப் போராட்டமானது அறுதியிட்ட மேடை மொழியினில் வெளிப்படும் போது அனைத்து உணர்வுகளையும் தூண்டும் விழாக்கள், சடங்குகள் மூலம் நிகழ்த்தப் பெறும் போது ஏழுச்சியூட்டும் நாடகத்தன்மையடைகிறது.
 3. மீணெயின் நாடகங்கள், நாடகங்கள் என இதுவரை அறியப்பட்டவை களிலிருந்து வேறானவை. அவை மாற்றத்தை நோக்கிய மனநிலையை உருவாக்க வடிவமைக்கப்பட்ட விழாக்கள். நாடக யதார்த்தம் என்பது மீணெயைப் பொறுத்த வரையில் மதச் சடங்குக்கான யதார்த்தத்துடன் ஒத்ததாகும். ஒரு சடங்கு அல்லது விழாவினை நிகழ்த்தி பார்வையாளர்களிடம் நம்பிக்கையை ஏற்படுத்திப் பிறகு அதனை கேள்விக்கூட்டுத்தி இறுதியில் தலைகீழாக புரட்டிப் போடுகிறார் மீணே.

பெரும்பாலான மதச் சடங்குகளின் செயல்பாடு யதார்த்தத்தை மாற்றுவதே. உதாரணமாக பஞ்சகாலத்தில் மழையை வேண்டி நிகழ்த்தப் பெறும் சடங்கு. ஆனால், மூன்றெண்ணின் நாடகங்கள் அதற்கு மாறாக, சுய-அழிப்பினில் முடிவிடவை கிறது. பால்கனி நாடகத்தில் வரும் எந்திரப்பாளர்களின் தலைவன் தன்னினேய காயறுத்துக் கொள்கிறான். பிரச்சினைகளுக்கு மேடையில் தீர்வு அளிக்கப் படுவதில்லை. மூன்றையைப் பொறுத்தவரையில் சமூக யதார்த்தத்தை விமர்சிப் பதோ, சமூகப் பிரச்சினைகளுக்குத் தீர்வு அளிக்கப்படுவதோ மேடையின் நோக்கமல்ல. கனவத் தளத்தில் பிரச்சினைகள் தீர்க்கப்படக் கூடாது என மூன்றுக்கிறார். ஏனெனில், அத்தகைய தீர்வு பார்வையாளர்களிடம் பிரச்சினை தீர்க்கப்பட்டு விட்டது, இனி செயல்பாடு தேவையில்லை என்னும் பிரம்மையை ஏற்படுத்தி விடும். அதற்குப் பதிலாக, மேடையில் தீமை வெடிக்கப்பட்டும் அது நம்மை நிர்வாணமாக காட்டட்டும், முடிந்தால் நம்மை களைப்படையச் செய்யட்டும். நம்மைத் தவிர நமக்கு யாருமில்லை என நமக்கு காட்டட்டும் என்கிறார் மூன்றெண்.

ழெனையின் நாடகங்கள், மொழி, பிம்பம், உருவகம் ஆகிய தளங்களில் செயல்படுகின்றன. மேடையில் தோன்றும் அரசு உருவங்கள், வேலைக்காரிகள், கறுப்பர்கள் ஆகியவை யதார்த்தத்தைப் பிரதிபலிப்பவை அல்ல. அதன் பிம்பங்களே. அவைகள் பார்வையாளர்களின் மனதிலுள்ள பிம்பங்களின் பிரதிபலிப்புகளே. அந்தப் பிம்பங்கள், சமூகத்திலிருக்கும் பல்வேறு மனிதர்களை ஒத்திருக்குமானால் பார்வையாளர்கள், சமூக பாத்திரங்கள் மற்றும் அதிகார உறவுகள் குறித்த தங்களது பிம்பங்களை அவற்றின் மேல் ஏற்றி உணர்வார்கள். யதார்த்த சமூகத்திலிருந்து விலக்கப்பட்டதால், ஒரு கனவுலகை அமைத்து, நாடகம் மூலம் அதனைக் கைக்கொள்ள முயல்கிறார் எழென். நாடகத்தினால் யதார்த்த உலகினைப் பாதிக்க முடியாவிட்டாலும் யதார்த்தத்தின் பிம்பங்களையாவது குலைக்க முடியும்.

பிம்பங்களைப் புகழுடையச் செய்ய வேண்டியிருப்பதால், தீவினையின் நாடகங்கள் ஒரு குறித்த நடிப்பு வகையினைக் கோருகின்றன. மேடையில் நடிகளின் சொயல் பாடுகளிலுள்ள முரண்பாடுகளை வெளிக்கொணர வேண்டியிருப்பதால் பிரெக் டிய நடிப்பு வகையின் சில புள்ளிகளைத் தொடர வேண்டியதாயிருக்கிறது. உதாரணமாக மிக நெருக்கமாக உரையாடிக் கொண்டிருக்கும் இரண்டு நடிகர்கள் எதிர் எதிர் திசையில் பார்த்துக் கொண்டிருப்பார்கள்.

மீண்டின் அனைத்து நாடகங்களும் எதிர்-சமூகங்களை நமக்கு கொடுக்கின்றன. சிறைகள், விபக்ஶார விடுதிகள், கறுப்பர்கள், எதிராளிகள் ஆகிய உலகங்கள், பாரம்பரியமான வழக்கமான சரியாகச் சிந்திக்கும் சமூகத்திற்கு எதிராளதாக வரையறுக்கப்படுகிறது. இவ்வுலகங்களில் வசிக்கும் மக்களுக்கு தங்களது இருப்பும், பிரக்ஞா நிலையும் மற்றவர்களின் வெறுப்பினால் வரையறுக்கப்படுகிறது எனத் தெரியும். ஆனால், அப்த்த நாடகங்களைப் போல மீண்டின் நாடகங்கள் பயங்கர கணவு நிலையில் சமூக பிரிவுகளை இல்லாதது போல சித்தரிப்பவையல்ல. மாறாக, அவை ஒடுக்கப்பட்டோருக்கும் ஒடுக்குவோருக்கும்

இடையிலான சார்புகளின் மட்டங்களை ஆராய்கின்றன. அவற்றில் ஒடுக்கப் பட்டோர் தங்களது நிலைமையை உணர்ந்து அதனை பூதாகரமானதாக்கி, தங்களது வெக்கத்தை பெருமையானதாக மாற்றிக் கொண்டு, ஒடுக்குவோருக்கு எதிராக மாறிவிடும் விழா நிகழ்வுகள் மேடையில் தரப்படுகின்றன.

அந்தோனின் ஆர்த்தோ:

நடிகரும் இயக்குநருமாகிய ஆர்த்தோ, 'கொடுரே அரங்கை' முன்மொழிந்தவராக அறியப்படுகிறார். நவீன் அரங்கம் இழந்து விட்ட ஆதி, மிருக வீர்யத்தை திரும்ப அரங்கத்திற்கு அளிக்க ஆர்த்தோவின் கருதுகோள் பயன்படுகிறது. இவ்வரங்கில் பார்வையாளர்கள் செயலற்றவர்களாக இல்லாமல் நிகழ்வில் பங்கேற்பவர்களாகி விடுவார்கள்.

ஆர்த்தோ, தனது 'அரங்கமும் கொடுரேமும்' என்ற கட்டுரையில் பின்வருமாறு பேசுகிறார்:

நாம் வாழும் இந்த வலி நிறைந்த பேரழிவுக் காலத்தில் சம்பவங்கள் மீற முடியாத ஒரு அரங்கு நமக்கு உடனடித் தேவையாக இருப்பதை நாம் உணர்கிறோம். இக்காலத்தின் நிலையின்மை ஆக்கரமித்துக் கொண்டுள்ள அத்தேவை, நமக்குள் ஒயாமல் அதிர்ந்து கொண்டிருக்கிறது. செயல்படும் அனைத்துமே கொடுரே மானதுதான். அனைத்து எல்லைகளையும் மீறிய தீவிரச் செயல்பாடு குறித்த இந்தக் கருத்தின் மீதுதான் அந்த அரங்கு கட்டப்பட்டாக வேண்டும்.

மக்கள் தங்களது உணர்வுகளால்தான் முதலில் சிந்திக்கிறார்கள் என்பதும், சாதாரண உளவியல் அரங்கு போல அந்த உணர்வுகளைப் புரிந்து கொள்ள முயல்வதும் அபத்தமானது. கொடுரே அரங்கு, ஒரு மக்கள்தீர்ள் காட்சிக்கு முயலுமாறு முன்மொழிகிறது. தெருக்களில் கூடும் மக்கள் தீரள் எழுச்சியில் ஒருவருக்குள் ஒருவர் ஒடுங்கியும், ஒருவர் மேல் மற்றவர் மோதியும் -தீருவிழாக்கள் மற்றும் மக்கள் தீரள் கவிதையில் ஒரு சிறிய அளவையாவது தேடிக் கண்டையை வேண்டும்.

அரங்கு, அதன் தவிர்க்கவியலாமையைத் திரும்பப் பெற வேண்டுமானால் அது குற்றம், காதல், போர், மனப்பிற்குவு ஆகியவற்றிலுள்ள அனைத்தையும் நமக்குத் தரவேண்டும். மிகப் பெருமளவு மனிதர்கள் ஓட்டுப்புக் கொண்டுள்ள புளைவுகளின் கொடுரே இசையுடனான ஓப்பீட்டளவில்தான் அன்றாடக் காதல், அந்தரங்க ஆசை, சமூக உயர்மட்டங்களுக்கான போராட்டங்கள் ஆகியவற்றின் மதிப்பு உள்ளது. இதனால்தான் நாம், புகழ்பெற்ற மனிதர்கள், கொடுரேமான குற்றங்கள், ஆதி மனித வழிபாடு இவற்றைச் சுற்றி கவனம் பதிக்கிறோம். சிறைந்துவிட்ட பழைய புராண பிம்பங்களை நாடாமலேயே அவற்றிற்குள் போராட்டக் கொண்டிருக்கும் ஆற்றல்களை வெளிக்கொணர முடியும் என்பதனை இந்நாடகம் காட்டுகிறது.

கவிதை என்றழைக்கப்படுவதனுள்ளே உயிர் ஆற்றல்கள் பொதிந்து கிடக்கின்றன. தேவையான, அரங்க நிலைமைகளுடன் மேடையேற்றப்படும் ஒரு குற்றத்தின் பிம்பமானது, அதே குற்றம் உண்மையில் செய்யப்படுவதினால் ஏற்படுத்தும் பாதிப்பை விட பார்வையாளனுக்கு அதிக பாதிப்பை ஏற்படுத்தும்.

உள்ளத்திற்கும் உணர்வுகளுக்கும் பருண்மையான திருப்தியளிக்கிற ஒரு நம்பக்கூடிய யதார்த்தத்தை அரங்கம் மூலமாக நாம் உருவாக்க விரும்புகிறோம், நமது கனவுகள் நம்மீது ஏற்படுத்திய பாதிப்புகள் போலவே, யதார்த்தத்தின் பாதிப்பும் நம் கனவுகளிலிருக்கிறது. எனவே, ஒரு கனவுடன் ஓப்பிடக்கூடிய சிந்தனையின் பிம்பங்கள், தேவையான அளவு வன்முறையுடன் மேடையேற்ற முடியும் என நாம் நம்புகிறோம். யதார்த்தத்தின் மோசமான பதிப்பாக அல்லாமல் உண்மையான கனவுகளுக்கு அழைத்துச் செல்லுமானால் மக்கள் அரங்கத்தின் கனவுகளை நம்புவார்கள். அதற்கு அந்த அரங்கம் மக்கள் கனவுகளின் அற்புதச் சுதந்திரங்களை அனுபவிப்பதற்கான வாய்ப்பினை வழங்க வேண்டும். மக்கள் கொடுரேத்திலும் பயங்கரத்திலும் அமிழ்ந்திருக்கும் போதே அரங்கம் அதனை உணர முடியும்.

எனவேதான், மிகப் பெருமளவிலான கொடுரேத்திற்கும், பயங்கரத்திற்குமான இவ்வழைப்பு, அதன் முழுப்பரப்பு, நமது அனைத்து வீர்யத்தையும் ஆராய்கிறது. நமது அனைத்து சாத்தியங்களையும் எதிர்கொள்கிறது.

மேடையையும் பார்வையாளர்களையும் எவ்வித பரிமாற்றமும் இல்லாத இரண்டு முடிய உலகங்களாக மாற்றுவதை விட, அரங்கின் காட்சி ரூப, ஒவிரூப வெடிப்புகளை அனைத்து பார்வையாளர் மீதும் பரவச் செய்யவும், பார்வையாளர்களின் உணர்வுகளை அனைத்து பக்கங்களிலிருந்து தாக்கவும் தான் நாம் ஒரு சமூலம் காட்சி வடிவத்தை முன்மொழிகிறோம். ஆதாரிக்கிறோம்.

செயல்பாட்டு ரீதியாகப் பேசவேண்டுமென்றால், முழுமையான காட்சிப்படிமம் பற்றிய ஒரு கருத்தினை திரும்ப உயிர்ப்பிப்பதன் மூலம் சினிமாவிலிருந்தும், இசை அரங்கங்களிலிருந்தும் சர்க்களிலிருந்தும், மேலும் வாழ்க்கையில் இருந்தும் நாடகம் அதனைச் சார்ந்த அனைத்தையும் மீட்டெடுக்க முடியும். ஆய்வு அரங்கத்திற்கும், பள்ளிடிக் உலகுக்குமிடையேயான பிரிப்பு என்பது நமது மட்டத்தனமாய் தோன்றுகின்றது. உடலிலிருந்து மனத்தையும், அறிவில் இருந்து உணர்வுகளையும் ஒருவர் பிரிக்கமுடியாது. குறிப்பாக, உடலுறுப்புகளின் அயர்ச்சியை முடிவற்று உண்டாக்கிக் கொண்டிருக்கின்ற ஒரு களத்தில் நமது புரிதலை மீட்டெடுத்துக் கொள்ளத் தீவிரமான திடீர் அதிர்ச்சிகள் தேவைப் படுகின்றன.

மூன்றென, ஆர்த்தோ ஆகியோரின் செயல்பாடுகளிலிருந்து பெறப்படும் கூறு களுடன் இந்நோக்கிலான அரங்க அனுபவங்களையும் மாற்று அழகியலுக்கான தேடலில் இணைக்கலாம்.

சில குறிப்புகள் :

மூன்றாம் உலக நாடுகளில் நடைபெறும் பல்வேறு சட்டங்களிலும் திருவிழாக்களிலும் அடங்கியுள்ள கலகக் கூறுகளையும், எதிர் அழகியல் கூறுகளையும் ஒடுக்கப்பட்ட பகுதியினரின் அரங்க அழகியலில் இணைக்கலாம். அத்தகைய இரண்டு உதாரணங்கள் உங்கள் பார்வைக்கு இங்கே தரப்படுகின்றன.

1. திருச்சூருக்கு ஜம்பது கி.மீ தொலைவிலுள்ள கொடுங்கலூரில் ஓவ்வொரு வருடமும் மார்ச் 27 ம் திங்டுநடைபெறும் பரணி திருவிழா, விலக்கப்பட்டவர்களை கோவிலுக்குள் அனுமதித்ததை நினைவுகூரும் இவ்விழாவில் கலந்து கொள்ளும் ஆயிரக்கணக்கான ஆண்களும், பெண்களும் மொடாக்குடி குடித்திருப்பர். பாலியல் உணர்வைத் தூண்டும் பாடல்களும் உரக்கக் கும்பல் கும்பல்களாக பாடப்பெறும். கையில் வைத்துள்ள கத்தியினால் அவரவர் தலையினில் வெட்டிக் கொண்டு கோயிலைச் சுற்றி ஓடுவார்கள். அச்சமயத்தில் உள்ள உணர்ச்சிமயமான சூழலில் சாதி வேறுபாடுகள், பால்வேறுபாடுகள், வயது வேறுபாடுகள் அற்றுப் போகும்.

2. பொலிவாவிலுள்ள டாராபுகோ என்ற நகரில் ஸ்பானிய காலனியாதிக் கத்தினரைப் பழிவாங்கியதை நினைவுகூரும் புஜ்லே (Phujlay) என்ற திருவிழா நடைபெறுகிறது. 1816, மார்ச் மாதத்தில் அப்போதையைப் பெருமேட்டுப் பகுதியில், “மொன் டொனெராஸ்” என்றழைக்கப்பட்ட கெரில்லாக்கள் ஸ்பானியப் படைகளைத் தாக்கி, சிறிய குடியரசுப் பகுதிகளை உருவாக்கினர். 1825 ல் பொலிவாவிலினுடனான ஒப்பந்தத்தின் கீழ் விடுதலைப் பெறும்வரை, நிலைமை குழப்பமானதாக இருந்தது. அச்சமயத்தில் செர்ரோ த கா ரெட்டா மலையின்கீழ் வாரங்களில் கூட்டம் கூட்டமாக இந்தியர்கள் தங்களது ஸ்பானிய எதிரிகளை அடித்து, கிழித்து, அவர்களது மாரைப் பிளந்து, இதயத்தைப் பிய்த்தெடுத்து குரியிக் கடவுள் இன்டிக்கு காணிக்கையாக்கினார்கள். மண்ணடையோட்டைப் பிய்த்தெடுத்து தலையில் அணிந்து கொண்டார்கள்.

தங்களது மூதாதையரின் இந்தப் பழிவாங்குதலை நினைவுகூரவே இந்த புஜ்லே திருவிழாக் கொண்டாட்டம் திருவிழா நடக்கும் மைதானத்தின் மையத்தில், இரண்டு கம்பங்கள் நடப்பட்டிருக்கும். ‘ப்யுகாரா’ என்றழைக்கப்படும் இந்தக் கம்பங்களின் குறுக்கே விளைந்த மக்காச்சோளம், தீராட்சைகள், வெங்காயங்கள், அன்னாசிப் பழங்கள், மிளகு, வெள்ளரிப்பழங்கள், ரெராட்டிகள், மிட்டாய்கள், மதுபடிடிகள், வறுத்த வெள்ளாட்டுக் கறித் துண்டுகள் ஆகியவை அடுக்குக்காக கட்டப்பட்டிருக்கும்.

வளமையையும், பழிவாங்குதலையும் ஒருங்கே நினைவுகூரும் இவ்விழாவில், புராதன சிவப்பு, மஞ்சள், பச்சை உடையனிந்த ஆண்களும், பெண்களும் ‘பாச்சா - மம்மா’ அன்னை பூமிக்குப் படையலிட்ட ‘சிக்கா’ பானத்தை அருந்தியபடி ‘ப்யுகாரா’ மரத்தைச் சுற்றி நடனமாடுகிறார்கள்.

“கோமிக்யலஸ்” (இதயத்தைத் தின்றவனே!) நாங்கள் அவர்களின் இதயத்தைப் பிய்த்துத் தின்றுவிட்டோம்! இது நமது பழிவாங்கவின் கொண்டாட்டம்” என்ற முழுக்கங்கள் எதிரொலிக்கின்றன.

அபத்த நாடகம் நாடகர் ரவிந்தரநாதன்

ஷேக்ஷ்பியருடைய மாக்பெத், தன்னுடைய வாழ்வின் இறுதித் தருணத்தில், வாழ்க்கையின் அர்த்தமற்ற தன்மையை உணர்ந்து பின்வருமாறு பேசுகின்றான். “வாழ்க்கை என்பது ஒரு முட்டாளால் சொல்லப்பட்ட புனைக் கதை. அது உணர்த்துவது ஒன்றுமேயில்லை. (Nothing) வெறும் அர்த்தமற்ற கோபமும் சப்தமும்தான்” இந்த “ஒன்றுமேயில்லாத பொருளற் தன்மை” ஒரு தத்துவமாக உருவாகி அத்தத்துவம் நாடகங்களின் மூலமாகப் பிரதிபலிக்கப்படுகிறது. இந்தத் தத்துவம் “எக்ஸில்டென்வியில்லை” தத்துவம் என அழைக்கப்படுகிறது. தமிழில் “இருத்தலியம்” என வழங்கப்படுகிறது. இத்தத்துவத்தின் அடிப்படையில் எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் Absurd Plays என வழங்கப்படும் ‘அபத்த’ நாடகங்களாகும்.

‘அபத்த’ நாடகம் என்ற அமைப்பில் அமைந்த நாடகங்கள் பிரான்சு, இங்கிலாந்து போன்ற நாடுகளில் சிறந்த வெற்றியைப் பெற்றன. அமெரிக்காவிலும் இத்தகைய நாடகங்கள் எழுதப் பட்டாலும், பெக்கெட் (Beckett) நாடகங்கள் அளவிற்கோ, பைன்டர் (Pinter) நாடகங்களின் அளவுக்கோ இயல்பாகவோ, தீவிரமாகவோ, சிறப்பாகவோ அமையவில்லை எனத் திறனாய்வாளர்கள் கருதுகின்றார்கள். இதற்குரிய காரணங்களை ஆராயத் துணிந்த மார்டின் எஸ்லின் (Martin Esslin) என்பவர், இரண்டாம் உலகப் போரின் விளைவுகள் பிரான்சையோ, இங்கிலாந்தையோ பாதித்த அளவிற்கு, அமெரிக்காவைப் பாதிக்கவில்லை என்கிறார்.

அமெரிக்கர்கள் தங்கள் பொய்மைகளை (illusions) என இழக்கவில்லையென்றால் உலகப் போர் அவர்களை அந்த அளவிற்குப் பாதிக்கவில்லை. இதே வாதம் இந்தியாவிற்கும் பொருந்தும். அதுமட்டுமல்ல பாரம்பரியப் பெருமை, தனிமனிதன் துதிபாடும் இயல்பு, ஆழந்த சாதி, சமய நம்பிக்கை, நாட்டுப் பற்று கடவுள் நம்பிக்கை, விதியின் மீது நம்பிக்கை - இவையெல்லாம், ஒரு சராசரி மனிதனின் மனதில் ஒரு சுகிப்புத் தன்மையை ஒரு மோன நிலையை - எதையும் ஏற்றுக் கொள்ளும் இயல்பை ஒரு அர்த்தமற்ற எதிர்பார்ப்பை - உண்டாக்கி விட்டன.

எனவே அபத்த நாடகங்கள் பிரான்சிலோ இங்கிலாந்திலோ எழுதப்பட்ட அளவு அமெரிக்காவிலே எழுதப்படவில்லை என்ற வாதம் நியாயமாகப் படுகிறது. அதுபோல இந்தியாவிலும் அபத்த நாடகம் சிறப்பான வெற்றி பெற வாய்ப்பே

இல்லை என்னாம். ஆயினும் உலக நாடக வரலாற்றில், அபத்த நாடகம் தனக்கென ஒரு இடத்தைப் பெற்றுவிட்டது. அமெரிக்காவில் ஆல்பி (Albee) போன்றவர்கள் ‘அபத்த’ நாடகங்கள் எழுதியுள்ளனர். தமிழில் இந்திரா பார்த்தசாரதி இத்து நாடகங்களை எழுதத் தலைப்பட்டுள்ளார்.

இந்த அபத்த நாடக இயல்புகளைப் பற்றி விவாதிப்பதற்கு இத்தகு நாடகங்களின் அடிப்படையாக அமைகின்ற ‘எக்ஸிஸ்டென்ஷியலிசம்’ என்ற தத்துவத்தினை விவாதிப்பது இங்கே அவசியமாகிறது. உலகப் போர்களினால் ஏற்பட்ட விளைவுகள் அரசியல் சூழலில் மட்டுமல்லாமல் சமுதாய, அறிவார்ந்த (Intellectual) குழல்களிலும் குழப்பத்தை ஏற்படுத்தின. எக்ஸிஸ்டென்ஷன் (Existenz) என்ற சொல், ஜேர்மனியில் ஒரு தத்துவமாகப் பழங்க ஆரம்பித்தது. டெனிஷ் நாட்டுச் சிந்தனையாளர் கீர்க்ககாட் (Kierkegaard)ன் தாக்கம் எல்லா ‘எக்ஸிஸ்டென்ஷியலில்டு’ எழுத்தாளர்களிடமும் காணப்படலாயிற்று.

‘எக்ஸிஸ்டென்ஷியலிசம்’ தத்துவத்தின் அடிப்படைக் கருத்து என்னவென்றால், மனிதன், சில அவசரமான முடிவுகளை எடுக்க வேண்டியிருக்கிறது; அதற்குரிய காலமோ குறுகியது. அவனுக்கு விருப்பமானதைத் தேர்ந்தெடுக்கும் வாய்ப்பு அவனுக்குள்ளது. ஆனால், இந்த வாய்ப்பே அவனைக் கவலைக்குள்ளாக்குகிறது (Anguish) அவனுது தேர்வின் பின்வினைவுகளை அவனே அனுபவிக்க வேண்டும் என்பதால், தேர்ந்தெடுக்கும் உரிமை, அவனை மகிழ்விப்பதற்குப் பதிலாக, கவலைக்குள்ளாக்குகிறது.

இத்தத்துவத்தைப் பரப்பியவர்களில் மார்டின் ஹெடேகர் (Martin Heidegger) கார்ல் ஜெஸ்பாஸ் (Karl Jaspers) இருவரும் ஜேர்மனியைச் சேர்ந்தவர்கள். கேப்ரியல் மார்செல் (Gabriel Marcel) சாத்ர (Sartre) மற்றும் காமு (Camus) பிரான்சைச் சேர்ந்தவர்கள் எக்ஸிஸ்டென்ஷியலிச தத்துவத்தின் அடிப்படைக் கருத்து, ஜேர்மானியத் தத்துவத்தின் உச்சகட்டமாக விளங்கிய ஹெகலின் (Hegel) ‘டைலக்டிக்’ (Dialectics) எனும் கருத்தினை மறுக்கும் விதமாக அமைந்தது இத்தகு முதல் குரலை எழுப்பியவர் கீர்க்ககாட்.

அநேகமாக, எல்லாத் தத்துவங்களுமே நிகழ்ச்சிகளின் விளைவாகக் கிடைக்கின்ற அனுபவத்தின் அடிப்படையில் அமையாமல், அறிவைப் பற்றிய அறிவாக (Wisdom - about wisdom) அமைந்து விடுகின்றன. காண்டிடன் (Kant), மனதைப் (mind) பற்றிய விளக்கமோ ஹெகலின் சிந்தனை வளர்ச்சியைப் பற்றிய தத்துவமோ, நிகழ்ச்சிகளின் அடிப்படையில் தனிமனிதன் எடுக்க வேண்டிய முடிவுகளுக்கு உதவுவதாக இல்லை என்பது கீர்க்ககாடின் கருத்து.

தனிமனிதனுக்குச் சிறு சிறு விஷயங்களில் முடிவெடுக்க இயலாத் வகையில் குழப்பங்கள் தோன்றும் போது - கீர்க்ககாடைப் பொறுத்தவரை தனிமனிதர்கள் தான் முக்கியம். அறிவார்ந்த தத்துவ விளக்கங்களோ சிந்தனையைப் பற்றிய சட்டத்திட்டங்களோ உதவுவதாக இல்லை. மாறாக, மனிதன், தன் உள்ளுணர்வுகளின் அடிப்படையிலேயே தன் குழப்பங்கள் குறித்து முடிவெடுக்கின்றான். மனிதனுடைய பிரச்சனை, தனிமனித உணர்வோடு,

சுதந்திரமான, ஆனால் பொறுப்புடைய செயல்பாட்டு வாழ்க்கை முறையைத் தேர்ந்தெடுப்பதா அல்லது சமுதாயக் கூட்டு அமைப்பில் ஒரு அங்கமாக அதேசமயம், பொறுப்புகளற் ற அடிமைத்தனமான வாழ்க்கை முறையைத் தேர்ந்தெடுப்பதா என்பதே. முன்னதைத் தேர்ந்தெடுப்பதில், உழைப்பும் துன்பமும் ஆபத்தும் சந்திக்கப்படயிருக்கிறது. ஆனால் சுதந்திரம் உண்டு. பின்னதைத் தேர்ந்தெடுப்பதில், பொறுப்பு என்பதே கிடையாது. ஆனால் தனிப்பட்ட அறிவு வளர்ச்சிக்கு வாய்ப்பில்லை. மாறாக, பொருளாதார அடிப்படையில் ஒரு வசதியான வாழ்க்கை அமையும் என்கிற மாயை கிடைக்கும். இந்த மாயை எப்போதுமே உண்மையாகப் போவதில்லை.

அடுத்த முக்கிய எக்ஸிஸ்டென்ஷியலில்டு நாத்திவாதியான ஜீன்பால் சாதர் என்பவராவர். சாத்ரயின் தத்துவம் பின்வருமாறு அமைகிறது.

எப்பொழுதும் தன்னுடைய நிலையற்ற தன்மையையும், முயற் சிகிளில் தடைகளையும் சந்திக்கும் மனிதன் மன்சோர்வடைகின்றான். பொறுப்புணர்வால் தாக்குண்டநிலையில் தனிமை உணர்வு அவனை ஆட்கொள்கிறது. அவனுக்குக் கொடுக்கப்பட்டுள்ள சுதந்திரமே அவனை அச்சறுத்துகிறது. இந்த மன்சைமயிலிருந்து விடுபட, குழநிலையையோ, பரம்பரையையோ, மனிதனுக்கு மேம்பட்ட ஏதாவது ஒரு சக்தியையோ காரணமாகக் கத்தலைப்படுகிறான், இதிலிருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொள்ளும் முயற்சியில் தோல்வி நிலையையே எட்டுகிறான். மனிதனின் நிலைக்கு அவனே பொறுப்பேற்க வேண்டிய நிலையில் இருக்கிறான். ஏனென்றால் ஒரு தனிமனிதனின் நிலை அவனால் உருவாக்கப்பட்டு விட்டது.

இத்தகு தத்துவ விளக்கங்களின் அடிப்படையில் தான் ‘அபத்த’ நாடகங்கள் அமைகின்றன. ‘அபத்த’ நாடக ஆசிரியர்கள் கலை இலக்கியத்தின் மூலம் வாழ்க்கை அர்த்தமற்றது. குறிப்கோள்றது என்று காட்ட முனைகின்றார்கள். எனவே, கலைஞர், வாழ்க்கையின் இருண்ட பகுதியை விளக்கும் நிலையில் இருக்கிறான். இந்நிலையிலேயே இறப்பு, தற்கொலை, மனத்துயர், சோர்வுவாதம் (Pessimism) நோக்கமின்மை, அர்த்தமற்ற நிலை, தனிமையுணர்வு, பாலுணர்வு போன்ற உணர்வுகளை தனது நாடகங்களில் வெளிக்கொணர முயலுகிறான். 1950களில் இத்தகு நாடக ஆசிரியர்கள் தீவிரமாக இப்பணியில் ஈடுபட்டிருந்தனர். இவர்களில் முக்கியமானோர், ஆர்த் அடமாவ் (Arthur Adamov) அயனஸ்கோ (Ionesco) ஜெனே (Genet) பைன்வர் (Pinter) ஆல்பி (Albee) பெக்கெட் (Beckett) போன்றோர் ஆவர். ‘அபத்தம்’ எங்கும் வியாபித்திருக்கும் நிலையை மையப்படுத்தி எழுதும் இவர்கள், அதனைப் பார்வையாளர்களை உணரவைக்கத் தலைப்படுகின்றார்கள். ‘அபத்தம்’ என்பது இசைத் துறையில் ‘அபஸ்வரம்’ என்பதைக் குறிப்பதாகும். ஆனால், பொது வழக்கில் இது கேவிக்குரிய பொருளைக் குறிப்பதாக அமைகிறது. நாடகத்துறையைப் பொறுத்தவரையில் இச் சொல் இன்னும் ஆழமான பொருள் தருவதாக அமைகின்றது. காஃபா (Kafka) குறித்த தனது கட்டுரையில் அயனஸ்கோ (Ionesco) இப்பத்தை பின்வருமாறு விளக்குகின்றார். “அபத்தம் என்பது நோக்கமற்ற ஒரு நிலை. புலன்களினால்

அறியும் சக்திக்கு அப்பாற்பட்ட நம்பிக்கையிலிருந்து விடுபட்ட நிலையில் மனிதனுடைய செயல்கள் அனைத்தும் பயனற், அர்த்தமற், அபத்த நிலையை அடைகிறது. மனிதன் தனித்து விடப்படுகிறான்.”

‘அபத்த’வியலார், அனைத்தையும் அர்த்தமற்றாகக் கருதுகிறார்கள். மனித உணர்ச்சிகளை ஒரு பொருட்டாக மதிக்காத பிரபஞ்சத்திலிருந்து (Universe) ஏதாவது அர்த்தம், ஒரு ஒழுங்கான லயம் காண முயலுகின்றனர். ஆனால், அம்முயற்சி பயனற்றாக இருக்கிறது. மனிதன், வாழ்வின் நிகழ்வுகளைத் துணிச்சலுடன் சந்தித்து, சிறந்ததைத் தானாகவே தேர்ந்தெடுக்கும் நிலையிலிருக்கிறான். தனிமைப்படுத்தப்பட்ட உணர்வு, மாயையின்பால் உள்ளார்ப்பு போன்றவை மனிதனை விரக்கி நிலையை அடையச் செய்கிறது. இவ்வாரான தனித்துவத் தன்மைகள் பெற்ற அபத்தநாடகம் - அமைப்பு, யுக்திகள் போன்றவற்றிலும் மற்ற நாடக வகைகளிலிருந்து வேறுபட்டதாக அமைகிறது.

சாதாரணமாக ஒரு நல்ல நாடகம் என்றால் நல்ல கட்டமைப்பு இருக்கும். சிறந்த பாத்திரங்கள் இருக்கும். ஆழமான கருப்பொருள் இருக்கும். நாடகம் உருவகமாக உணர்த்தும் இந்த கருப்பொருள் நாடகம் பார்ப்போராலும், படிப்போராலும் உணரப்படும் அல்லது திறனாய்வாளர்கள் விளக்கி விடுவார்கள். அதற்கு நாடகத்தின் மொழி மூலம் நிகழும் கருத்துப் பரிமாற்றம், தனிமொழி, பாத்திரங்களின் இயற்கையான வளர்ச்சி இவை உதவுகின்றன. இத்தகு நாடகங்களில் துவக்கம், வளர்ச்சி, முடிவு நன்கு அமைந்து அதன் மூலமே நாடகத்தின் மையக் கருத்தை உணர்ந்து கொள்ள இயலும். எடுத்துக்காட்டாக, ஷேஷ்ஸ்பியரின் பனிரெண்டாம் இரவு (Twelfth Night) என்ற நாடகத்தை எடுத்துக் கொண்டால், “இசை, காதலின் உணர்வு என்றால், எனக்கு இசை வழங்கிடு” என்று தொடங்கி, ஒரு முக்கோணக் காதலை வளர்த்து இறுதியில் காதலர்கள் அனைவரும் மதிழ்வுடன் மனந்து கொள்கின்றனர். உண்மைக் காதலுக்கு அழிவில்லை. பெண் ஆணுக்குப் படிப்பினை அளிக்கின்றாள் என்பவை இந்த நாடகம் அறிவுறுத்தும் மையப் பொருள். இது சரி. இயல்பு. ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியது.

ஆனால், இவை அனைத்தையும் ‘பொய்ம்மை’ (illusion) என்கிற ‘அபத்த’ நாடகத்தின் கருப்பொருளை எவ்வாறு விளக்க இயலும்? அர்த்தமற்ற ஒரு நிலையை எப்படி விளக்க இயலும்? மனிதன் தனிமைப் படுத்தப்பட்டுள்ளன்; மற்றவரோடு தொடர்பு, கருத்துப் பரிமாற்றம் சாத்தியமல்ல என்பது இந்த நாடக ஆசிரியர்கள் கொள்கையென்றால் எதற்கு நாடகம் எழுதுகிறார்கள்? ஒருவருக்கொருவர் தொடர்பு சாத்தியமில்லை என்றால் இத்தகு நாடகங்கள் எப்படி வெற்றி பெற்றன? பெறுகின்றன?

உண்மை என்னவென்றால், விவரிக்க இயலாத வகையில் இத்தகு நாடகங்கள் வெற்றி பெற்றன. இத்தகு நாடகங்களின் விசித்திரமான அமைப்பினை மார்ட்டின் எல்லின் பின்வருமாறு விளக்குகின்றார்:

ஒரு நல்ல நாடகத்தில் நல்ல கட்டமைப்பு உள்ள கதையமைப்பு இருக்க வேண்டுமென்றால், இந்த நாடகங்களில் அவையில்லை, ஒரு நல்ல நாடகத்தின்

தரம் ஆழமான பாத்திரப் படைப்பின் அடிப்படையில் அமையுமென்றால், இந்த நாடகங்களில் குறிப்பிட்டுச் சொல்லும் படியான பாத்திரங்கள் இல்லை; ஒரு நல்ல நாடகத்தில் கருப் பொருள் திறமையாக வெளிப்படுத்தப்பட்டு, இறுதியில் தீவுக்கானும் விதமாக அமையுமென்றால், இத்தகு நாடகங்களில் துவக்கமும் இல்லை. முடிவும் இல்லை; நல்ல நாடகம் வாழ்க்கையின் குழநிலையைப் படம் பிடிப்பெற்றால் இந்த வகை நாடகங்கள் கனவுகளையும், அச்சுறுத்தும் நினைவுகளையும் பிரதிபலிப்பதாக அமைகிறது; நல்ல நாடகம் என்பது புத்திக் கூர்மையான வசன அமைப்பைச் சார்ந்து அமைகிறதென்றால், இவ்வகை நாடகங்களில் வசனங்கள் பிதற்றல்களாகவே உள்ளன.

உண்மை என்னவென்றால், இந்த நாடகங்கள் எதனையும் விளக்கவோ வலியுறுத்தவோ முயலுவதில்லை. அபத்த நிலையை அப்படியே காட்டிவிடுவதன் மூலம் வாழ்க்கை நிலையினை ஒரு நீண்ட உருவமாக அமைத்து விடுகின்றனர்.

விவரிக்க இயலாத, புரிந்து கொள்ள முடியாத வாழ்க்கையினை அப்படியே மேடையில் காட்டுவதுதான் அபத்த நாடகத்தின் நோக்கம். இந்த நாடகங்களில் ஆழமான முழுமையான பாத்திரப் படைப்புகள் இல்லை என்ற குற்றச்சாட்டு எழுமென்றால், வாழ்வில் இரு நெருங்கிய நண்பர்களோ, அல்லது ஒரு கணவன் மனைவியோ இருவரும் ஒருவரையொருவர் முழுவதும் புரிந்து கொண்டுள்ளனர் என நிச்சயமாகக் கூற இயலுமா? அல்லது ஒரு மனிதன் தன்னையே முழுமையாகப் புரிந்து கொள்ள இயலுமா? இயலாது என்பதுதான் பதில். பார்வையாளனின் பார்வையைப் பொறுத்து பாத்திரத்தின் நிலை மாறலாம். மாறும். எனவே அபத்த நாடகங்களில் பாத்திரங்கள் வளர்ச்சியின்றி, விசித்திரமாக இருக்கிறார்கள் என்றால், வாழ்க்கையில் நாம் அனைவரும் அப்படித்தான் என உருவகமாக உணர்த்தத்தான்.

சாதாரண நாடகங்களில் நிகழ்ச்சிகள் துரிதமாக நிகழ்ந்து, தீயவை அழிந்துபட நன்மை வெற்றி பெறுகிறது. ‘அபத்த’ நாடகங்களில் அப்படி அல்ல. எதுவுமே நடப்பதில்லை. சரி, நடைமுறை வாழ்வு எவ்வாறு உள்ளது? ஒரு தனியார் நிறுவனத்தில் எழுத்தாளராகப் பணியில் சேரும் ஒரு 30 வயது இளைஞர். காலை 9 மணி முதல் மாலை 6 மணி வரை பணிபுரிகிறான். ரூ.1000 மாத வருமானம். இவன் வாழ்வில் என்ன நிகழ்வினை எதிர்பார்க்கலாம்? இந்த நிகழ்வின்மையே இவனது துன்பமில்லையா? எப்போதாவாது கிடைக்கும் ஊதிய உயர்வு, 15 ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு தலைமை எழுத்தாளர் ஓய்வு பெற்றால் அப்பதுவி தனக்குக் கிடைக்கும் என்ற நம்பிக்கைதான் இவனது வாழ்வின் பொய்ம்மை (illusion) இந்த நிலையைத்தான் அபத்த நாடகம் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறது.

ஒரு சில சிறந்த ‘அபத்த’ நாடகங்களைப் பற்றிச் சுருக்கமாகக் காணலாம். பெக்கெட்டின் (Beckett) ‘கோடோவுக்காகக் காத்திருத்தல்’ (Waiting for Godot) என்ற நாடகம் முதன்முறையாக பாரிசில் 1953 ம் ஆண்டு நிகழ்த்தப் பட்டது. எதிர்பாராதவிதமாக மாபெரும் வெற்றியைப் பெற்றது. இன்று அநேகமாக உலக மொழிகள் எல்லாவற்றிலும் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுள்ளது. நாடகத்தின் நிகழ்வினைச் சுருக்கமாகப் பார்க்கலாம்.

நாடகம் துவங்கும் போது, இரண்டு நாடோடிகள் - விலாடிமீர் - 'எஸ்ட்ராகன் இருவரும் ஒரு சாலையில் வந்து கொண்டிருக்கிறார்கள். எஸ்ட்ராகன், தன்னுடைய காலனிகளை பலமுறை கழற்ற முயன்று தோல்வியறுகின்றான். பின்பு நாடகத்தின் முதல் வசனத்தைச் சொல்கிறான்: "செய்வதற்கு ஒன்றுமே இல்லை" விலாடிமீர் தன்னுடைய தொப்பியைச் சோதிக்கின்றான். அவனும் "செய்வதற்கு ஒன்றுமில்லை" என்று கூறுகின்றான். இருவரும் பழைய நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றி பேசுகிறார்கள். மேலோட்டமாகப் பார்க்கும் போது நாடகத்தின் எந்த நிகழ்வும் இல்லை. இருவரும் யாருக்காகவோ காத்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். அருகே ஒரு மரம் இருக்கிறது. அன்று, அந்த மரத்தடியில் அப்போது, சந்திப்பு நிச்சயிக்கப்பட்டிருக்கிறது என்று தோன்றுகிறது. ஆனால், அதுவும் அவர்களுக்கு நிச்சயமாகத் தெரியவில்லை; "எதுவும் நிச்சயமில்லை" இருவரும் சன்னடையிட்டுக் கொள்கிறார்கள். அணைத்துக் கொள்ள முயலுகிறார்கள். தற்கொலை செய்வது பற்றி யோசிக்கிறார்கள். இறுதியாக எதுவுமே செய்ய வேண்டாம் என முடிவு செய்கிறார்கள். அவர்களுக்கு கோடோ (Godot) வருவாரா என்று தெரியவில்லை. அவர் மூலமாக என்ன கிடைக்குமென்றும் தெரியவில்லை. நிச்சயமற்ற தன்மை உருவமாகப் புலனாகிறது.

இப்போது, மற்றும் இருவர் வருகின்றான் - போசோ, லக்கி, லக்கியின் கழுத்தில் கயிறு மாட்டப்பட்டு, போசோவின் கையிலிருக்கிறது. இந்த நாடோடிகளைப் பார்த்தவுடன் போசோ கயிற்றை இழுக்க, லக்கி கீழே விழுகின்றான். தொடர்ந்து நடைபெறுகின்ற உரையாடல்களில் விளக்குவதற்கு ஒன்றுமில்லை. ஒரு சிறுவன் வருகின்றான். கோடோவிடமிருந்து செய்தி கொண்டு வருகின்றான். கோடோ இன்று வரவில்லை; நாளை வருகின்றான் என்பது செய்தி. எஸ்ட்ராகன் நம்பிக்கை இழக்கின்றான். விலாடிமீர் கோடோ அடுத்தாள் வரக்கூடும் என நம்பிக்கை தெரிவிக்கின்றான். தற்கொலை செய்துகொள்ள கயிறு இல்லையே என்ற வருத்தம். இருவரும், இறுதியாக, போக முடிவு செய்கின்றனர். ஆனால், போகவில்லை. முதற் காட்சி முடிகிறது. இரண்டாம் காட்சி, அதே நிகழ்விடம். விலாடிமீர், எஸ்ட்ராகன் இருவரும் சன்னடையிட்டுக் கொள்கின்றனர். பிறகு அணைத்துக் கொள்கின்றனர். இப்போது போசோ, லக்கி இருவரும் வருகின்றனர். இப்போது போசோ குருடாக இருக்கின்றான். லக்கி ஊழமையாக இருக்கின்றான். கயிற்றின் நீளம் குறைந்திருக்கிறது. விலாடிமீர் - எஸ்ட்ராகன் இருவரும் பேசிக்கொண்டே இருக்கிறார்கள். அவர்களுக்கு என்ன செய்வது என்றே தெரியவில்லை. அதே சிறுவன் திரும்ப வருகின்றான். அதே செய்தி. அவர்களுக்கு என்ன செய்வதென்றே தெரியவில்லை. தற்கொலை செய்துகொள்ள, கயிறு இல்லை. போக முடிவு செய்கிறார்கள். ஆனால் போகவில்லை. திரை விழுகிறது.

இந்த நாடகத்தைப் பார்த்தாலோ, படித்தாலோ, மற்ற சாதாரண நாடகங்களைப் போல, விளக்குவதற்கோ, விவாதிப்பதற்கோ எதுவுமில்லை. ஆனால் நாடகம், வாசகளை - பார்வையாளனை நிச்சயம் பாதிக்கிறது. இந்த நாடகத்தில், கோடோ எனபவர் யார், அவர் வருவாரா, நாடகத்தின் கருப்பொருள் என்ன என்பது போன்ற கேள்விகள் பயனற்றவை. எனவேதான், பெக்கெட்டிடம் கோடோ யார்

எனக் கேட்டதற்கு, "எனக்குத் தெரிந்திருந்தால், நாடகத்திலேயே சொல்லியிருப்பேனே" என்றார். உண்மை என்ன வென்றால், இந்த நாடகம் மனித வாழ்வின் பரிந்து கொள்ள முடியாத (புரிந்து கொள்வதற்கு ஏதும் இல்லாத?) இயல்பினைப் பற்றிய அழுத்தமான நீண்டதொரு உருவகம் எனவாம்.

அடுத்து, பைஞ்சரின் (Pinter) பிறந்தநாள் விழா (Birthday Party) என்ற நாடகத்தைப் பார்க்கலாம். இங்கேயும், கதை என்றோ, கருப்பொருள் என்றோ ஏதுமில்லை. ஒரு உணவுவிடுதி (Meg) மெக் என்பவர், அவரது கணவர் பெட்டி (Petey) உதவியுடன் நடத்தி வருகின்றார். ஸ்டான்லி அங்கே தங்கியிருக்கின்றான். புதிதாக இருவர் அங்கு வருகிறார்களும் செய்தி அவனைக் கவலைக்குள்ளாக்குகிறது. அவன் ஒரு பியானோ வாசிப்பவன். மெக் அவனை ஒரு தாய்போல கவனித்துக் கொள்கிறான். அவன் மீது அவளுக்குக் கவர்ச்சியும் இருக்கிறது எனத் தெரிகிறது.

மெக்கான் (Mc Cann), கோல்டுபெர்க் (Goldberg) இருவரும் வருகின்றனர். ஸ்டான்லி அவர்கள் யார் என அறியவும் எதற்கு வந்திருக்கிறார்கள் என்று தெரிந்து கொள்ளவும் விரும்புகிறான். அவர்கள் தேடிவந்துள்ள ஆள் தானல்ல என்றும் கூறுகிறான். கோல்டுபெர்க், மெக் மூலம் ஸ்டான்லி பற்றித் தெரிந்து கொள்கிறான். அன்று ஸ்டான்லி யின் பிறந்தநாள் என திட்ரென்று மெக் அறிவிக்கின்றான். கோல்டுபெர்க் விருந்து என அறிவிக்கின்றான். ஹாஹு என்ற அடுத்த வீட்டுப்பெண் ஒரு விளையாட்டு டிரம் - பரிசளிக்கின்றாள். முதலில் பிறந்தநாள் இல்லை என்றும், பிறகு தனது பிறந்தநாளைத் தனிமையில் கொண்டாட விரும்புவதாகவும் ஸ்டான்லி சொல்வதை யாரும் பொருட்படுத்துவதில்லை.

பிறந்தநாள் பரிசான டிரம் - மை மாட்டிக்கொண்டு ஸ்டான்லி அதை ஓலிக்க ஆரம்பிக்கின்றான். திட்ரென்று வேகமாக - மிக வேகமாக - மிகமிக வேகமாக ஓலிக்கின்றான்.

பின்னர் கண்கட்டி விளையாட்டு, ஸ்டான்லி கண் கட்டப்பட்டு டிரம் இசைக்கின்றான். மெக்கான் ஸ்டான்லி யின் கண் ணாடியை உடைத்து விடுகின்றான். ஸ்டான்லி மெக்கின் கழுத்தை நெரிக்க முயலுகின்றான். அப்போது விளக்கு அணைகிறது. டார்ச் ஒளியில் பார்த்தால் ஹாஹு மேசையின் மேல் கிடத்தப்பட்டு ஸ்டான்லி அவன் மேல் குளிந்து இருக்கிறான். கோல்டுபெர்க், மெக்கான் இருவரும் கோபத்துடன் ஸ்டான்லியை நெருங்கின்றார். ஸ்டான்லி பைத்தியம் பிடித்தாற்போல் சிரிக்கிறான்.

மெக்கான், கோல்டுபெர்க் இருவரும், ஸ்டான்லி - பெட்டி இருவருடைய ஆட்சேபனையையும் பொருட்படுத்தாமல், ஸ்டான்லியை மாண்டிக்கு (யிடம்?) அழைத்துச் செல்கின்றனர். மாண்டி இடமா, ஆளா என்பது தெரியவில்லை. சிகிச்சைக்கு அழைத்துச் சென்றுள்ளனரா? அல்லது விசாரணைக்கா எனத் தெரியவில்லை. நாடகம் மீண்டும் மெக், பெட்டியிடன் முடிகிறது. ஸ்டான்லிக்கு என்ன நிகழ்ந்தது என மெக்-குத் தெரியாது.

இந்த நாடகத்தைப் பார்த்த ஒரு பெண்மணி, நாடகத்தைப் பாராட்டி எழுதி விட்டு,

ஸ்டான்லி யார், எங்கிருந்து வந்தான், எங்கே போகிறான் என்பதெல்லாம் தெளிவாகத் தெரிந்தால், நாடகம் இன்னும் நன்றாக விளங்கும் என எழுதினார். அதற்கு பைன்டர் எழுதிய பதில் - நீங்கள் யார், எப்படிப்பட்டவர், எங்கிருக்கிறீர்கள் இதெல்லாம் எனக்கு நிச்சயமாகத் தெரிந்தால், எனக்கு பதிலளிக்க உதவியாக இருக்கும்.

இப்பதிலின் உட்கருத்து, இந்தக் கேள்விகளுக்கு யாரும் நிச்சயமான பதில் வழங்க இயலாது என்பதுதான். இறந்தகால நிகழ்ச்சிகள் யாராலுமே தெளிவாக சொல்லப்பட இயலாது. ஸ்டான்லி என்பது ஒருவனாகவும் இருக்கலாம். உருவகமாகவும் இருக்கலாம். மெக் அவன் மீது காட்டும் அன்பு பாசமாகவும் இருக்கலாம். காமாகவும் இருக்கலாம். எதுவுமே நிச்சயமில்லை என்பது மட்டும்தான் நிச்சயம்.

இறுதியாக, ஒரு தமிழ் நாடகம் காணலாம். 'பசி' என்ற தலைப்பிலே, இந்திரா பார்த்தசாரதி எழுதியது. பசி நாடகத்தின் துவக்கமே, இது ஒரு 'அபத்த' நாடகம் என உணர்த்திவிடுகிறது. மேடை அமைப்பு பற்றிய குறிப்புகள் இதனை விளக்குகின்றன.

திரை விலகும் போது அரங்கத்தில் மங்கலான ஓளி அவனுக்கு 40 வயது இருக்கலாம்... நினைவுவைத்துக்கொள்ள முடியாத சாதாரண முகம்... இடப்பக்க கோடியில் ஒரு சாய்வநாற்காலியில் ஒரு பெண். சாதாரண முகம், 35 வயது. ஸ்வெட்டர் பின்னிக் கொண்டிருக்கிறான். அரங்கத்தின் பின்னணியில் ஒரு சுவர்க் கெடிகாரம்... புத்தக அலுமாரி ஏராளமான புத்தகங்கள், திரைவிலகி, நீண்ட நேரம் மௌனம். அரங்கம் வெறிச்சோடியிருக்கிறது.

நாடகத்தில் இரண்டே பாத்திரங்கள். இருவருக்கும் பெயரில்லை. எனவே அவர்களுக்கு எந்தத் தனித்தன்மையும் இல்லை. சமுதாயத்தையே குறிக்கிறார்கள் எனக் கொள்ளலாம். அமைதி, ஓடாத கடிகாரம், ஸ்வெட்டர் பின்னும் பெண், கவனமில்லாமல் செய்தித்தான் படிக்கும் ஆண் - இவை அனைத்துமே நிகழ்வு அற்ற தன்மையை உணர்த்துகின்றன. காலமற்ற தன்மையும் உணர்ப்படுகிறது. அவனும், அவளும் பேசுகின்றனர். மொழி, கருத்துப் பரிமாற்றத்துக்கான கருவி என்ற வழக்கமான கருத்து ஏற்றுக் கொள்ள இயலாத்தாகின்றது இங்கே. செய்தித் தாளில் என்ன செய்தி என வினாவுகிறான். ஆனால், செய்தி தெரிந்து கொள்ளும் ஆர்வமில்லை. மனிதன், செவ்வாய்க் கிரகத்தில் இறங்கிவிட்டான் என்ற செய்தி கூட அவளைப் பாதிக்கவில்லை. அவளது ஆர்வமெல்லாம், கணவனைக் கொன்ற ஒரு பெண்ணைப் பற்றி

இவர்களிடையே நிகழ்வு உரையாடலா அல்லது இருவருமே தனிமொழி பேசுகின்றார்களா என்ற உணர்வு தோன்றுகின்றது. பெக்கெட் நாடகங்களில் வரும் உரையாடலைப் பற்றிய கெண்டியின் வர்ணனை இந் நாடகத்திற்கும் பொருந்தும்: உரையாடல் எவ்வாற அமைகிறது என்றால், மொழி தோல்வியடையும் போது பொருள் இழுந்துவிடும்போது, அத் தோல்வியே பேசுகின்ற மூலம் அடைகின்ற நாடகத்தின் படைப்புத் திறனின் வெற்றிக்கு

அடிப்படையாக அமைந்து விடுகின்றன.

இருவருடைய வாழ்க்கையுமே அர்த்தமற்றது என்றாலும், அவள் ராமஜெயம் எழுதுவதன் மூலமாக, ராமன் வருவான் என எதிர்பார்ப்பதால் அந்தப் பொய்ம் மை, அவளது வாழ்வுக்கு ஒரு பொருளைத் தருவதாக அவன் கருதுகின்றான். ஏதாவது நடக்கும் என்ற எதிர்பார்ப்பு வாழ்வுக்கு ஒரு அர்த்தத்தைக் கொடுக்க இயலும் என்பது உட்கருத்து. இருவரும் ஒரு நாயை வளர்க்க முடிவு செய்கிறார்கள். கற்பனையில் ஒரு நாயை உருவாக்கி, அதைப் பற்றிப் பேசுவதன் மூலம் சிறிது பொழுது கழிகிறது. பேச்சு, சீதை, மானைப் பிடிக்கச் சொன்னதைப் பற்றித் திரும்புகிறது. கணவன், மனைவி - உறவு சலிப்படையச் செய்வது என்ற கருத்து வெளிப்படுகிறது. ராமன் சலித்துப் போனதால்தான், சீதை மான் கேட்டாள் என்பது உட்கருத்து. புராணம் இங்கே உருவகமாகிறது. கற்பனை நாயை வளர்க்கும் விளையாட்டிலும் இவர்கள் களைப்படைந்து விடுகின்றார்கள். நாயின் 'பசி'யை இவர்களால் தீர்க்க இயலவில்லை. இவர்களே நாயாக மாறுவதாகக் கற்பனை செய்கின்றனர். இறுதியில் கற்பனை நாய் இறந்துபட, குலைத்துக் களைத்துப் போன இவர்களும் பழைய நிலைக்குத் திரும்புகின்றார்கள். வழக்கமான 'நிகழ்வற்ற நிலை' தொடர்கிறது. அபத்த நாடகங்களில் உரையாடல் இயற்கையாக இல்லை. பாத்திரப்படைப்பு இல்லை. நிகழ்ச்சிகள் இல்லை. கதை வளர்க்கி இல்லை. உள்மைப் போராட்டம், பாத்திரங்களிடையே உறவு வளர்க்கி இல்லை. இங்கே இருப்பதெல்லாம் நிகழ்வின்மைதான். ஆனால் ஆண்-பெண் உறவு போராட்டம் என்பது தெளிவாக உணர்த்தப்படுகிறது. 'திருமணம்' என்ற அமைப்பும் அதன் வெற்றியும் ஒரு மாயை என உணர்த்தப்படுகிறது. மனிதன் எப்போது தனிமைப் படுத்தப்படுகிறான் என்ற உண்மையும் உணர்த்தப்படுகிறது. ஆக, நடைமுறை வாழ்க்கையில் தனிமனிதன் சந்தித்து, உணர்ந்து, விளக்க முடியாமல், தீர்க்க முடியாமல் விடுகின்ற பல செய்திகள் இங்கே மேடையேறுகின்றன. ஒரு தத்துவ முத்திரையோடு.

அபத்த நாடகத்திற்கும் எக்லிஸ்டென்ஷியலிச் தத்துவதற்கும் எதிர்க்குரல் எழுப்புவார்கள். சாதாரண உலக நிகழ்ச்சிகளை இவர்கள் மிகவும் மிகைப்படுத்துவதாகக் குற்றம் சாட்டுகின்றனர். இது எவ்வளவுதாரம் உண்மை என்று வாசகர்கள் தங்கள் அனுபவங்களின் அடிப்படையில் முடிவு செய்து கொள்ளலாம். ஆல்பி (Albee)ன் Who's Afraid of Virginia Woolf? என்ற நாடகத்திலே கணவன், வாழ்க்கையே ஒரு பொய்ம்மைதான் என்கிறான். அதற்கு மனைவி, அது உண்மைதான். ஆனால் இச்சுழலைச் சந்திக்கச் சிறந்த வழி, வாழ்க்கை ஒரு பொய்ம்மை என்ற உண்மை நமக்குத் தெரியாது என்பது போல தொடர்ந்து வாழ்வதுதான் என்கிறான். இதைத்தான் நாம் அனைவருமே செய்து கொண்டிருக்கிறோமோ என்று தோன்றுகிறது.

அபத்த நாடகம் - தேடல்களின் தூசுப்படை

பேரா.சே.இராமானுசம்

அரங்க நிகழ்வுக் கலையைப் பொறுத்தவரை இந்த நூற்றாண்டின் போக்கும், கோட்பாடும் வாழ்க்கையை நகல்படுத்துதல் என்ற தளத்திலிருந்து 'கயேட்சையாரா' கலை வெளிப்பாடு' (Artistic Autonomy) என்பதின் எதிரொலியாகத்தான் திசூல்நிதி வந்திருக்கிறது. அரங்கத்தின் நிகழ்வுகள், குறிப்பாக நாடகம் படைப் பாக்கம், அடிப்படையில் ஒரு ஒட்டுமொத்தமான நிகழ்வு ஆகும். இந்த நிகழ்வுக்குள் ஓவியம், நடனம், சைகை நடிப்பு, இயைபுக் கலைகள் (Plastic Arts) போன்றவை பின்னிப் பினைந்து வாழ்க்கை யதார்த்தத்தை ஒரு மாற்றுப் பதிப்பாகத் தருவதே அரங்கக் கலை வெளிப்பாடாகும். காலால் நடந்து நகர்வை மேற்கொண்ட மனிதன் அந்த நகர்வை நகலாக்கிச் சக்கரத்தைக் கண்டுபிடித்தான். சக்கரம் நகர்வின் நகலே தவிர காலின் நகலன்று. காலைக் காட்டி நிற்கிறது என்பதைத் தாண்டிச் சக்கரம் நகர்வு என்ற உண்மையைக் காட்டி நிற்பது போல மேடையும் வாழ்க்கை நிகழ்வுகளின், நடப்புக்களின் அப்பட்டமான நகல்களாக ஒடுங்கி இயலாது. 1

நடப்பியல் பாங்கான யதார்த்தப் பார்வையை முறியடித்து எழுந்தது ஆழ் நடப்பியல் (Surrealism) பாங்கின் கோட்பாடு ஆகும். இதையொட்டி, நாடகம், கணவு, நடனம், கழைக்கூத்து, சைகை நடிப்பு, நாடகப்பாங்கு, அங்கதம், இசை, சொற்கள் ஆகியவற்றின் சேர்க்கைகளாகி இச் சேர்க்கைகளுக்குள் இழைந்த அரங்கக் கவிதைகளாக மாற வேண்டும் என்ற பின்னர் வரும் நாடகப் பாங்கிற்கு முன்னதாகவே 1922 லேயே 'அபத்தம்' என்ற அடைமொழியைச் சூட்டிய பெருமை மூன் காக்டுவேச்சாரும் (Jean Cocteau) நடப்பியல் பாங்கு என்பது வாழ்க்கையின் பத்தாம் பசுவித்தனமான உண்மையைப் பிரதிபலிக்கும் பாங்காகும். வாழ்க்கையை அதன் ஆழமான அடித்தளங்களில் பார்ப்பதில்லை. ஆழமான அடித்தளப் பார்வையென்பது வாழ்க்கையே அப்படியே படம் பிடித்துக் காட்டுவதல்ல. மாறாக வாழ்க்கையைக் குலுக்கி குலுக்கிப் பார்த்து அவ்வப்போது ஏற்படும் நிறங்களின் பிறிகைகளைக் காட்டி நிற்பதாகும். மனித நிலையைத் தாண்டிய வேடிக்கையான ஒரு அமானுஷய நிலையில் பார்க்கும் பார்வையாக அது அமைகிறது. ஒரு சம்பவத்தில் விரும்பத் தகாத முறையில் நாம் நடந்து கொண்டு விட்டதாக வைத்துக் கொள்வோம். நாம் என்ன செய்வோம், நாம் நடந்து கொண்ட முறையை நியாயப்படுத்த சொற்களையும், நடப்புகளையும், அமைப்பதிலும், வரிசைப்படுத்துவதிலும் அதிகமாக அமுத்தங்கள் ஊன்றி நிற்பதைக் காட்ட முயல்வோம். உண்மையை அதன் தேவைக்கு நிற்பஸ்க்குள் மறைக்க முயல் கிறோம். இதன் அடிப்படையென்ன? நாம் அபத்தமாக நடந்து கொண்டோம் என்ற

உண்மையை, அப்படியே பாதுகாக்கப்படாமல் இருக்க அதன் அபத்த நிலைக்கு கனம் குறைக்கிற முயற்சியாகிறது அல்லவா? அரங்க நிகழ்வுகளும் இத்தகைய உலுக்கவில்வாழ்க்கையைப் பார்க்கும் போது அதன் அபத்த நிலைகளைக் காட்டி நிற்க வேண்டியின்னது என்பது காக்டுவின் கூற்றாகும். வெறும் லோகாயத உண்மைகளைப் புலப்படுத்தி நிற்கும் நடப்பியலைத் தாண்டி மன உள்ளோட்டத்தைப் புலப்படுத்தும் ஆழ் நடப்பியல், மற்றும் சுதந்திரமான கற்பனையின் வெளியீடான எதிர்கால இயல் (Futurism) போன்றவை மட்டுமல்ல, அரங்கக் கலையை அதன் சமூக அரசியல் பின்னனியில் ஆழமான பார்வையுடன் அந்புத நாடகங்களைத் தந்த பெர்டோல்ட் பிரக்ட் கூட நடைமுறை நடப்பியல் பாங்கை உலுக்கிப் பார்க்க வேண்டியிருந்தது. காரணம், அவரது அரங்கப் படைப்புக்களும் கோட்பாடுகளும் எதிர்காலச் சமதர்ம் சமூக அமைப்பில் வாழும் மக்களுக்கு என்பதைவிட, நடைமுறைக்காலப் பூர்வவாக மக்களை அறிவுறுத்துவது என்பதை நோக்கமாகக் கொண்டதாகும். நாடகக் கட்டமைப்பு என்பது அன்றைய நடைமுறையில் மனிதத் தொடர்புகளில் ஏற்படும் செறிவான வாழ்க்கை நிகழ்வுகளை நிகழ்காலப் பரிமானத்தில் காட்டி நின்றது. நாடகப் பாங்கு இந்த நிகழ்வுகளைத் தாண்டி நிற்பது என்ற தேடலை மாட்டலிங்க போன்றவர்களும், மனிதத் தொடர்புகளைவிட மனத்து உள்ளிலை வெளிப்பாட்டை ஸ்டிரின்டுபர்க் போன்ற வர்களும், தாக்கம் அல்லது எதிர்கால எதிர்பார்ப்புக்கள் போன்றவற்றை இப்பசன், செகால் போன்றவர்களும், காட்ட முயற்சி செய்த போது நாடகக் கட்டமைப்பு அந்தந்தப் போக்கிற்குரிய வடிவமைப்புக்கேற்ற கூறுகளில் ஊன்றி நின்றன. முழுக் கட்டமைப்பு நாடக (Well made play) பாணியில் நடப்பியல் அரைத்த மாவையே அரைத்துக் கொண்டு கருசுசெறிவுத் தேய்மானத்தில் திகழ்ந்தபோது, புது முயற்சிகளில் ஈடுபட்ட சாத்ரே போன்றவர்கள் செவ்வியல் பாங்கில் சிலவற்றை நாடிச் சென்றனர். கருவின் ஆழம்மட்டுமென்றி, நோக்கத்தோடு அதற்குள்ள தொடர்பு, படைப்பாளிகளும், பார்வையாளர்கள் என்னும் பொதுமக்களும் நாடக நிகழ்வில் நேருக்கு நேர் தோன்றி கருத்துப் பரிமாற்ற விணையில் ஈடுபட்டு நிற்றல் போன்றவை உணர்ந்து ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட சோதனை முயற்சிகளாகிப் பலவகை தேடல் நெறிகளாகப் பரிணமித்தன. ஜெர்மன் மொழியில் நவீனநாடகக் கோட்பாடுகள் பற்றி (Theories des modern dramas) எழுதிய பீட்டர்ஸ் லோண்டி (Peter Szondi) குறிப்பிடுவது போல இத்தேடல் களத்தில் பெரும் வீச்சைக் கொண்ட சோதனை முயற்சிகளாக விளங்கியது பிரக்டின் காவிய நாடகப் பாணியோகும். “பார்வையாளர்களை ஏற்று அவர்களுக்கான செயற் விளக்கம் என்ற நிலையில் நெறிப்படுத்திய ஒரு படைப்பு நிகழ்வால் நிகழ்வாக நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கிறது”¹ என்ற நிலையில் காவிய நாடகப் பாங்கின் வீச்சு பரந்து நிற்பதாகும். இவ்வீச்சில் இப்பாங்கிற்கு முன்னதும் பின்னதும் ஆக வலியுறுத்தப்பட்ட பல்வேறு நாடகக் கூறுகள் தன் வயமாகி நிற்கின்றன. சமுதாயத்தில் புதைந்து மறைந்து கிடக்கும் முரண்களையெல்லாம் புலப்படுத்தி அரங்கக் கலையின் சமூகச் செயல்பாட்டை வலியுறுத்தி நிற்பதாகும். இப்பாங்கு, வாழ்க்கையின் நகல்களைப் பார்த்துச் சைவத்துக் கொண்டிருப்பதற்குப் பதிலாக நிகழ்வுகளைச் சர்ச்சைக்குரியவை களாக்கி, சில மனப் பாங்குகளைத் தனதாக்கிக் கொண்டு, சில சமூக மாற்றத்திற்கான முடிவுகளை மேற்கொள்ளல் என்னும் சமூகக் கல்வித் தளமாக அரங்கு பயன்பட-

வேண்டும் என்பது பிரக்டின் கொள்கை. வாழ்க்கையை வெறும் பிரதிபலிப்புக் களாகக் காட்டாமல் உள்ளடக்கமான முரண்பாடுகளைக் காட்ட முற்படும்போது பிரக்ட், கோமாளிச் செயல்கள், பச்சையாப் பேசுதல், அந்தியப்படுத்தப்பட்ட சுயநிலை உணர்வு, அதன் இழைவு ஆகியவற்றைக் கையாண்டுள்ளது உற்று நோக்கத்தக்கது. அவரது 'யாசகன்' அல்லது செத்த நாயை, படித்தபோதும், இயக்கிய போதும், தமிழில் மொழி பெயர்த்த போதும் அந்தியப்படுத்துதல் உத்தியை சக்கவர்த்திக்குள் மற்றும் யாசகனுக்குள் என்ன ஓட்டங்களிலேயே இழையோட்டவிட்டுள்ள பாங்கு இந்நாடகத்தை ஒரு அபத்த நாடகப் பரிமாணத் திற்குள் ஒப்பு நோக்க வைக்கும் உணர்வு எனக்கு ஏற்பட்டது. யாசகனுக்கும் சக்கவர்த்திக்கும் கருத்துப் பரிமாற்றத் தொடர்பு ஏற்படாமல் இருவரும் இருவேறு தளங்களில் இருப்பது போலவே 'காட்டு' நகரத்தில் சிலிங்கும், கார்காவும் தொடர்பு கொள்ள முடியாமல் இருக்கும் நிலையை உணருகிறார்கள். 'மனிதனுக்கு இணைந்த மனிதன்' என்னும் நாடகத்தில் 'கே விகே' என்பவன் மாறும் இயல்புக்கு உட்பட்டவன் என்ற கருத்தும் சிந்தித்து பார்க்கத்தக்கவை.

தனது கவித்துவ உண்மைப் புலப்பாட்டால் சமூக அரசியல் உணர்வை தாண்டி தனது ஆளுமையின் ஆழமானத் தளங்களை வெளிக் கொண்டந்த அபத்த நாடகங்களின் முன்னணி ஆசிரியர்களில் ஒருவர் பிரக்ட் என்னும் மார்டின் எல்லிலின் கூற்று முற்றிலும் புறக்கணிக்கப்பட வேண்டியது அன்று. எல்லா நாடகங்களிலும் கவிதை, கதைக் கூற்று, நாடகப் பாங்கு, ஆகியவைப் பின்னிப் பிணைந்து நிற்கும் எனினும், இக்கூற்றுக்களைக் காவிய நாடகப்பாணி, வீச்சு மிக்கதாக ஆக்கியது என்றால், அபத்த நாடகப்பாங்கு கவிதை மற்றும் கவித்துவக் கோவைத்தை அவற்றின் தவிர்க்க இயலாத நிலையில் ஆழப்படுத்திச் செறிவு மிக்கதாகச் செய்தது எனலாம்.

காவிய நாடகப் பாணி என்றவுடன் அதற்குரிய பாங்கையும், அழகியல் கோட்பாட்டையும் வரையறுத்த ஆளுமை பிரக்ட்டுக்குச் சிறப்பாக இருப்பது போல அபத்த நாடகக் கோட்பாட்டைப் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது அதன் பாங்கும், கோட்பாடும் ஒரு குறிப்பிட்ட அரங்கக் கலை ஆளுமை பெற்றவருள் ஒடுக்க இயலாததாகிறது. அடமோவ், ஆல்பி, பெக்கட், கிராஸ், ஜெனே, அயனல்கோ, பின்டர், பிரிச் என்ப பலரின் தேடல்கள் இதன் பின்தளமாகிறது. இவருள் அடமோவ் என்பவர் தமது அரங்கத்தைச் சமூக ஈடுபாடு மிக்கதாகச் செய்ய முன்ற காலகட்டத்தில் பிரக்ட் பாரிக்கு அறிமுகமானார். அரசியல் நிகழ்வுகளில் ஆர்வம் காட்டாதிருந்த அடமோவ் தமது கருத்தை மாற்றிக் கொள்ளும் காலகட்டத்தில் பிரக்ட்டின் நாடகப் பாங்கோடு உள்ள அறிமுகம் பிரக்ட்டையே தமது மாதிரியாகக் கொள்ள வைத்தது. ஆதிக்க வர்க்கம், தமது பாதுகாப்பிற்காக உழை வலியுறுத்தும் நாடகங்களை ஊக்குவித்தபோது, சமூகச் சூழல் மாறுபாட்டிற்கு உட்பட்டது என்று மேற்கூறிய ஏமாற்றுத் தன்மையை வெளிச்சமிட்டுப் புலப்படுத்தியவர் அடமோவ் ஆவார். தனிப்பட்டவர்களின் மனப் புழுக்கங்கள், ஆதங்கங்கள், துர்சொப்பனங்கள் ஆகியவற்றுக்குப் பதிலாக அரசியல் கொள்கை இணைந்த சமூகச் செயல்பாடுகள் முதலியவற்றைப் புலப்படுத்தும் கருவியாக அரங்கம் செயல்பட வேண்டும் என்று அடமோவ் வற்புறுத்தினார். இந்த நிலையை பின்புலமாகக் கொண்டு அரங்கத்தில்

ஒடுபட்ட அயன்ஸ்கோ, அடமோவவின் முடிவுகளுக்கு மாறான முனையைச் சென்று அடைந்தவர் ஆகின்றார். அரங்கத்தைப் பற்றிய தமது கருத்து விளக்கத்தில் சரளமும், புத்தி கூர்மையான சொல்லாட்சியும் பெற்றவர் அயன்ஸ்கோ. சோதனைப் பாதைகளை நடத்திச் செல்லும் தம் போன்ற அரங்கக் கலைத் தூசுப் படையினர் மரபின் நீரோட்டத்திற்கு அப்பாறப்பட்டவர்கள் என்று கூறுவதைச் சாடி நிற்பவர் அயன்ஸ்கோ.

தலையான ஒரு மரபில் அமுங்கிக்கிடக்கிற பகுதிகளைப் போர்க்காலத் தூசுப் படையினர் போல முன்னணியாகச் சென்று தேடிப் பெறுதல் ஆகிய பணியே தங்களது நோக்கமாகத் திகழ்கிறது என்பது தமது பாங்கிற்கு அயன்ஸ்கோ தரும் விளக்கமாகும். கார்னைலைச் (Cornille) சலிப்புத் தருவபவர், சில்லர் (Schiller) தாங்க முடியாதவர், விக்டர் ஹீஸ்கோ நகைப்புக்குரியவர், மூாஸ் சிரிப்புக்கிடமான உணர்ச்சிகளின் கட்டுக்கு உட்பட்டவர், ஆல்கார் வைல்ட் சிரமப்படாதவர், இப்ஸன் கனமானவர், ஸ்டிரின்டப்பர்க் தாறுமாறானவர், பிராண்டாலோ காலத்தால் பின்தளைப்பட்டவர், ஜிரட்க்ஸ் மற்றும் காக்டு ஆகியோர் மேலெழுந்த வாரியான வர்கள்! என கலை இலக்கிய கர்த்தாக்களைப் பற்றிய தமது எண்ணாப் பதிப்பில் உறுதி கொண்டவர் அயன்ஸ்கோ. தம்மை சோபோகல்ஸ், ஸக்கிலல்ஸ், ஷேக்ஸ்பியர் போன்றோரின் மரபுகளோடு பிணைத்துக் கொள்கிறார். ஏனெனில் இந்த ஆசிரியர்களே மனிதனது நிலையை அதன் எல்லாவிதமான மிருகத்தனமான அபத்தங்களில் சித்தரித்து காட்டியவர்கள் என்பதாகும். அதைப் போலவே ஆஸ்போர்ன், மில்லர், பிரக்ட் போன்றோரையும் அயன்ஸ்கோ சாடத் தவற வில்லை. வகுக்கப்பட்ட எந்த ஒரு கொள்கைப் பிரதிபலிப்பும் நாடகம் மட்டுமல்ல எந்த ஒரு கலை வெளிப்புத்த வேண்டிய முறையில், உரிய மொழியில் வேண்டிய அறிவு பூர்வமான செயல் விளக்கங்களுடன் தெளிவாக கூறப்பட்டுள்ள ஒன்றாகத்தான் இருக்க முடியும். இவற்றால் விளக்க முடியாததை நாடகத்தால் தான் விளக்க முடியும் என்று கூறுவது அக்கொள்கையையே இழிவுபடுத்துவதாகும். அத்துடன் நாடகம் என்பது வெறும் ஒரு கொள்கைத் தாங்கி என்ற நிலைக்கு ஆசிலிட்டால் அது நாடகக் கலையை அதன் நிலையிலிருந்து ஒருபடி கீழே இறக்குவது ஆகும். மேலும் எந்தவொரு சமூக அமைப்பும் மனிதனது அந்தரங்க மான துயரங்களை முற்றிலும் துடைத்து விடமுடியாது. வாழ்ந்து தீர்வேண்டும் என்ற வேதனையிலிருந்தும், மரண பயத்திலிருந்தும், பூரணத்தை நோக்கி நிற்கும் நமது தாகத்திலிருந்தும் எந்தவொரு அரசியல் அமைப்பும் நம்மை விடுவிக்க முடியாது. மனிதர்களுடைய வாழ்க்கைச் சூழல்கள் தான் சமூகச் சூழலை நெறிப்படுத்துமேயன்றி எதிரிடையாக அன்று. 'ஒரு கலைப்படைப்பு என்பது ஒருவர் புலப்படுத்த முயலும், புலப்படுத்த முடியாத கருத்துப் பரிமாற்றமாகும். ஒருவேளை புலப்படுத்தப்பட்டும் விடலாம். இதுவே கலைப்படைப்பின் முரண் முற்றும் உண்மை¹ என்பது அனஸ்கோவின் கோட்பாடாகும். சர்ச்சைக்குரியது எனினும் இவை ஆழமானவை; சிந்திப்பதற்குரிய கருத்தோட்டங்கள், அபத்த நாடகாசிரியர்கள் எல்லோரிட்த்திலும் ஒரே விதமான சமுதாயப் பார்வை இல்லாவிட்டனும், இன்றைய மனித நிலையை அறிந்து கொண்டிருப்பதில் ஒரு

ஒப்புதல் காணப்படுகிறது. அதாவது, அர்த்தமுள்ளதோ, அர்த்தமற்றதோ எந்த ஒரு செயலைச் செய்தாலும் விளைவு ஒன்றுதான். எங்கே கொண்டு செல்லும் என்பது கூடத் தெரியாத நிலையில் மனித வாழ்க்கை அமைந்துள்ளது. மனித அறிவின் வளர்ச்சியால் கண்டு பிடிக்கப்பட்ட விஞ்ஞானமும், தொழில் நுட்ப வளர்ச்சியும் அழிவுக் காதனங்களின் கார்சியத்தை நிரப்புவதாக அமைந்து இருக்கும் போது இதன் பின்னணியில் இவை தந்த வாழ்க்கை வசதிகளுக்கு என்ன பொருளோ நிச்சயமோ இருக்க இயலும் என்பது இரண்டாவது உலக மகா யுத்தம் எழுப்பிய கேள்வியாகும். கலை இலக்கியச் சிறப்பும் விஞ்ஞான முன்னேற்றமும் தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியும் உயர்ந்த சமுதாயக் கொள்கைகளும் அனுகுண்டால் தாக்கப்பட்டு முன்னடங்களாக பிறந்து வளர்ந்து மதியும் குழந்தைகளுக்கு எத்தகைய அர்த்தத்தைத் தரவியலும். இந்த நிலையில் வாழ்க்கை நியதி வரைமுறை ஆகியவை யாவுமே அர்த்தமற்றவைகளாகின்றன. ஒன்றுமே செய்வதற்கில்லை என்பதுவே அந்த ஒப்புதலாகும்.

நடப்பியல் பாங்கான நடைமுறை நாடகப்பாணி சொற்சிலம்பங்களின் அழுத்தம், காரண காரியத் தொடர்பு, ஒரு தலைப்படசமாக வாழ்க்கையை நகல்படுத்துதல், பாத்திரங்களின் மனதியல் வளர்ச்சி ஆகியவற்றை இலக்கணமாகக் கொண்டது. நாடகத்திற்கென வரையறுக்கப்பட்ட மனியில், சமூகவியல், அறிவு வளர்ச்சி, கவிதைப் பாங்கு எல்லாமே மேற்கூறிய அபத்த நாடகாசிரியர்களின் ஓருங்கிணை ந்த ஒப்புதலுக்குக் கீழ் கேள்விக்கு உரியவையாக்கப்பட்டன.

நாடகத்திற்கு மையமான கருத்தாக்கம், அதற்கேற்ப நிகழ்வுகளைக் கோவையாகக் காரண காரியத் தொடர்புடன் அடுக்குதல், அடுக்கடுக்காக சம்பவங்களை அமைத்து கதை வளர்ச்சி ஏற்படுத்துதல், கதைப் பின்னணியில் மனியில் ரீதியான சிக்கல்களையும் கருத்தோட்டங்களையும் உணர்ச்சிகளையும் உள்ளடக்குதல் என்ற நாடக சம்பிரதாயங்களை உடைத்து ஏறிந்த பாங்குடன் அபத்த நாடகம் தோன்றலாயிற்று. கதைப் பின்னல் என்பது சிக்கலை மையமாக வைத்து அதன் வளர்ச்சியைக் கூர்மையாகக் கீட்சக்கட்டத்திற்குக் கொண்டு அதன் வளர்ச்சிக்கும், சிக்கலை விடிப்பதற்கும் உள்ள தொடர்பை தர்க்க ரீதியாக அனுகுதல், நியாயப்படுத்துதல், விவரித்தல் போன்றவற்றை சொற்களுக்குள் அடைத்து வைத்திருக்கும் கட்டுமானங்களைக் கீழிட்தெரிவதில் அபத்த நாடகம் முளை விட்டு நிற்கிறது. கண்கூடாகத் தோன்றாத ஸ்துலமற்ற சிக்கல்களை உணரும் தேடல்களாக அபத்த நாடகங்கள் அமைகின்றன. மனிதனின் அடிமனத்து ஆசைகள் அழுத்தப்பட்ட கனவுகள் தவிர்க்க முடியாத, தேவைகள், பிரிக்க முடியாத துன்பங்கள், பிரச்சினைக்கு இடமில்லாத அந்தரங்க யதார்த்தம் ஆகியவற்றைப் புலப்படுத்துதல் அபத்த நாடகங்களின் முயற்சிகளாக அமைந்தன. சமுதாய- அமைப்பு எத்தகைய சமுதாயமாக இருந்தாலும் சரி அது ஒரு மேலடுக்கு மட்டுமே. வெறும் மேலடுக்குகளை நகல்படுத்தி நியாயப்படுத்துதல் அர்த்தமற்றச் செயலாகும் என்பதை அடித்தளமாகக் கொண்டது. 1

மனித மன ஒட்டத்தின் உண்மை நிலைகளை உணர்த்த தொன்மங்கள் (Myth) உருவங்கள் (Allegory) கனவுகள் (Dream) ஆகியவை சிறந்த வெளிப்பாட்டு நாடகங்களாகவும் சமூகக் கூட்டுக் கற்பனையின் வெளிப்பாடாகவும் திகழ்பவை.

பெரிய சமூக மாற்றத்தை, அறிவார்ந்த பூர்வமான அடிப்படையில் கொண்ட அமைப்பில், மேற்கூறியவை அர்த்தங்களை இழந்து நிற்கும் என்பது உண்மை. ஆனால் தனி மனித மன ஒட்டத்தில் அவைகளின் சாயல்கள் தேய்ந்த மாய்வது இல்லை. சமுதாயப் பிரக்ஞார்யற்று வாழ்க்கையின் உண்மைகளிலிருந்து கண நேரங்கள் தப்பித்து நிற்கும் மக்களுக்கு சஞ்சீவிகளாக மட்டும் கனவு சாயல்கள் நிற்பதைக் காணலாம். ஆனால் அவை தூர்-சொப்பாங்களாக சலிப்புத் தரும் வழக்கமான நெறிமுறைக்குள் மன பாரங்களாக உருவெடுத்து நிற்கும் போது தொன்மம், உருவகம், கனவுகள் ஆகியவைகள் பினைந்து காப்காவின் ‘விசாரணைகளாக’ வெளிப்படுகின்றன. விசாரணை அதன் நாடக வடிவமைப்பில் அபத்த நாடகங்களின் முன்னோடியாகும். இது மூன்று ஹயி பாரால்ட் என்பவரால் இயக்கப்பட்டது.

‘பகுத்தறியும் விளக்கங்களுக்கு உட்பட்ட ஒரு உலகம் குறைகள் மலிந்திருந்தாலும் பழகிப் போன உலகமாகத்தான் திகழ்ந்து கொண்டிருக்கும். அதன் கட்டடமைப்பும் ஓலியும் கூடத்திலேயே அந்தியமாகப்பட்டு விடுகிறான். தனக்கென்று உள்ள சொந்த நாட்டின் நினைவுகள் பறிபோவதுடன், எதிர்கால உலகைப் பற்றிய நம்பிக்கை யையும் இழந்த நிலையில் உள்ளவன் ஆகிறான். ரத்து செய்யப்பட்ட காட்சிப் பின்னணியில் தோன்றும் நடிகள் போல, ரத்து செய்யப்பட்ட வாழ்க்கையில் வாழும் மனிதநிலை தன்னுள் அபத்தத்தை உள்ளடக்கிக் கொண்டிருக்கிறது என்பது உண்மை. 1 மேற்கூறிய காழுவின் வார்த்தைகள் தன் பிரபஞ்சத்திற்கு அந்தியப்பட்டு நிற்கும் மனிதனை மட்டுமல்ல, ஒரு வரலாற்றுப் பின்னணியைக் கொண்ட, அபத்தங்களின், எதிர்பார்ப்புகளின், குற்ற உணர்வுகளின் பிரதிபலிப்பு களாக காப்காவின் படைப்புக்களிலும் எதிரொலித்துக் கொண்டிருப்பதைக் காணலாம். எனினும், அபத்தம் என்ற சொல்லை இலக்கிய விமர்சனத்திற்குள் சொல்லாட்சியாக கொண்டு வந்ததே ஆல்பர்ட் காழுதான்.

சரியற்றது, நேரானது அல்ல, கோணலானது, பொருத்தமற்றது, கேள்விக்குரியது, கேவிக்குரியது என்று பலவிதபரியாயைங்கள் அபத்தம் என்றச் சொல்லுக்குரியன. எனினும் அபத்தம் என்ற கருதுகோளுக்குப் பின்னால் குட்சம், தூய்மை, கருத்துச் சார்ப்பற்றது, கொள்கைப் பிடிப்புக்கெதிரானது, பூர்க்கவா எதிர்ப்பு. தத்தவார்த்த சிந்தனைகளுக்கு எதிர்ப்பு, சோசலிச் எதார்த்தவாத எதிர்ப்பு, அறிவார்ந்த பினைப்புகளுக்கு எதிர்ப்பு என்னும் பலவகையான தேடல்கள் கடந்து சென்றுள்ளன. இறுதியாக, சுதந்திரமான வெளியீடு என்ற உறைக்குள் ஒதுங்கி தேடல்களின் தூசுப்படை இயக்கமாக மிளிர்ந்து கொண்டிருக்கிறது.

சரியற்றது, நேரானது அல்ல, கோணலானது, பொருத்தமற்றது, கேள்விக்குரியது, கேவிக்குரியது என்று பலவிதபரியாயைங்கள் அபத்தம் என்றச் சொல்லுக்குரியன. எனினும் அபத்தம் என்ற கருதுகோளுக்குப் பின்னால் குட்சம், தூய்மை, கருத்துச் சார்ப்பற்றது, கொள்கைப் பிடிப்புக்கெதிரானது பூர்க்கவா எதிர்ப்பு, தத்தவார்த்த சிந்தனைகளுக்கு எதிர்ப்பு, சோசலிச் எதார்த்தவாத எதிர்ப்பு, அறிவார்ந்த பினைப்புகளுக்கு எதிர்ப்பு என்னும் பலவகையான தேடல்கள் கடந்து சென்றுள்ளன. இறுதியாக, சுதந்திரமான வெளியீடு என்ற உறைக்குள் ஒதுங்கி தேடல்களின் தூசுப்படை இயக்கமாக மிளிர்ந்து கொண்டிருக்கிறது.

நாடகப் படைப்பு என்றளவில் அதன் உட்கூறுகள் காட்டுமிராண்டிக் காலத்தி விருந்து இன்றைய நவீனக் காலக்கட்டம் வரை கலையாகக் கெவளியீடிடில் இணைந்து கிடப்பவையாகும். இவற்றைத் தவிர எந்தவொரு உட்கூறும் புதிதாக இக்கலை வெளிப்பாட்டில் சேர்ந்தது கிடையாது. மாறாக ஒவ்வொரு தேடல் களிலும் ஏற்கனவே இணைந்து கிடந்த, இதுவரை புலன் ஆகாது இருந்த உட்கூறுகள் -புலனாக்கப்படுகின்றன அல்லது உட்கூறுகளின் பரிணாமங்கள் மற்றும் பரிமாணங்கள் புலப்படுகின்றன என்பது தான் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கிறது. அப்த நாடகப் படைப்பிலும் இந்தப் பரிணாமத்துலங்கல்கள் மற்றும் பரிணாமத் துலங்கல்கள் வெளியீடுகளாகத் திகழ்ந்து நிற்கின்றன துசிப்படை இயக்கம் (Avant Garde Movement) என்பது ஒருவகையில் பழையைக்கு திரும்புதல் என்று கொள்ளலாம். இவற்றில் புத்தாக்கம் என்பது மரபில் கையாண்ட நாடகக் கூறுகள் சோனை முயற்சியில் அசாதாரணமான சட்ட அமைப்புக்குள் வடிவாக்கம் பெறுகின்றன என்பதுதான். பழையையும் பழக்கமுள்ள உட்கூறுகளை விரித்தும், மறு மதிப்பீடு செய்தும் வளர்த்தும் தட்டியும், கொட்டியும், இழைத்தும், தருதலே ஆகும் எனலாம். கோமாளித்தனம் முட்டாளாக்குதல், சித்த பிரமை காட்சிகள், அர்த்த மற்ற வாக்குச் சொற்றொடர்களின் உருவகப் பிரதிபலிப்புகள், அர்த்தமுள்ள வார்த்தை ஜாலங்கள், சைகை நடிப்புக்கள், கலைக்கூத்து, பல்வேறு பொருட்களை கொண்டு அம்மானை ஆட்டம் அங்கத்தொனி, இசை போன்ற பல்வேறு கூறுகள் பின்னிப்பிணைந்து அரங்க மொழியின் கவித்துமாகப் புலப்படுத்துவதாகும் இம் முயற்சி. அதே செய்ம் வழக்கமான மனியில், சமூகவியல், மூளைத் தீணி, கவித்துவ நியதி எதையும் சாராததும் இம்முயற்சி.

கிரேக்கம் முதல் கீழை நாட்டு மரபு நிகழ்ந்து வடிவங்களிலுள்ள பலவகையான நாடகக் கூறுகளின் கீற்றுக்கள் இப்படைப்பில் மின்னி நிற்பவை ஆகும். கட்டியக் காரன் அடவு, தந்தாந்ததான் பாட்டுப் பாடிச்சறுக்கிவிழும் கோமாளியின் பாத்திரப் பிரவேசம், சமூக புராண இதிகாச நாடகங்களில் இணைந்து செல்லும் நைக்கவைக் காட்சிகள், நிரவல் சங்கதிகளுடன் மஞ்சள் குருவியின் ஊஞ்சலாட்டப் பாட்டு, பச்சை பேசும் படுன் கதைகள், வீங்கி வரும் விரைவைத் தாங்கிவரும் கூத்து மரபுகளிலுள்ள குருக்கள் பிரவேசம், சைகை நடிப்பால் தனது விங்கத் தீர்த்தம் கொண்டு செய்யப்படும் கணபதி பூசைக்குரிய பட்டைத் தீட்டுதல், முட்டாள் அல்லது வாய்த்து துடுக்கு வேலைக்காரன், அசட்டுத்தனமான உடல் நெளிவுகள், கைக்கு கிடைத்த பொருள்கள் மேடையில் புதிய கோணத்தில் கையாளுதல், குட்டிக் கரணங்கள் போன்று நமது மரபில் கையாளப்பெறும் கூறுகள் ஒவ்வொன்றும் அப்த நாடக வெளியீடுகளுக்கான பரிமாணங்களை தன்னுள் கொண்டவைகள்தான். இவற்றின் பயன்பாட்டுப் பின்னியில் அப்த நாடகம் மேடைப் படைப்பு என்ற அளவில் நமக்கு அந்நியமாகி நிற்கப் போவது இல்லை. ஆனால், நாடகத்தின் வீச்சும் ஆழமும் கனமும் வாழ்க்கையைப் பற்றிய பார்வைப் பின்னியில் அதிகரிக்கும் போதுதான் அப்த நாடகம் இன்று நமக்கு அந்நியமாகத் தென்படுகிறது.

எதிர்பார்ப்புகளையும் ஏமாற்றங்களையும், தம் மனத்துள் புதைந்து வைத்துக் கொண்டிருந்தாலும் நம்மால் ஒன்றும் ஆவதில்லை. எல்லாம் அவன் செயல்

என்னும் மேலுறைக்குள் அவைகளை அவநம்பிக்கைத் தொனிகளோடு பெருமூச்சாக மட்டும் வெளிப்படுத்தும் வாழ்க்கை நம் முடைய வாழ்க்கையாக அமைந்துள்ளது. இந்த பின்னணியில் ஆவலாக கண்ணை அகல விரித்துப் பார்க்கும் அளவில் மட்டும் நவீன விஞ்ஞானக் கண்டுபிடிப்புகளும் தொழில்நுட்ப, வசதிகளும் நமக்குள்ளனவே தவிர அனுபவித்து அசந்து போன்றிலை இன்னும் ஏற்படவில்லை. வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகளிலிருந்து கண்நேரம் தப்பித்து இருக்கும் கனவுக்காட்சிகளை மட்டுமே இன்றைய கலை வெளியீடுகள் தந்து கொண்டிருக்கின்றன, வாழ்க்கையின் கோரங்கள், சோகங்கள், ஆகியவை இன்னும் கெட்டட கனவுகளாக நம்மை பாதிக்கவில்லை.

யுத்த பயமும், கூட்டுக் கொலைகளும், மரண பீதிகளும், மின்னால் கீற்றுக்களாக அங்கங்கே தோன்றியிருந்தாலும் இவற்றால் நமது வாழ்க்கை பாதிக்கப்பட வில்லை. சித்தாங்களை அனுசரித்தே பழக்கியுள்ள அளவிற்கு கேள்வி கேட்டு நாம் பார்த்ததில்லை. அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக நடக்கும் படைப்பு முயற்சிகள் கூட புரிதலுக்கு அப்பாற்பட்டவை என்று ஒதுக்கப்பட்டு விடுகின்றன. அப்தங்களைப் படைத்துக் காட்டும் நிலை ஏற்படாவிட்டாலும் கலையை அபத்தமாகப் பார்த்துப் பழக்கிவிட்ட மரத்த உணர்வுகள், ஒருவர் வேட்டியை மற்றவர் கிழித்துக் கொள்ளும் குழுவிமர்சனப் பாங்குக்குள் ஒடுங்கி விடுகின்றன. என்றாலும் இவை அனைத்திற்குள்ளும் அப்த நாடகத்தின் கருக்கள் உள்ளடக்கமாக இழையோடி தன்னோட்டத்தில் அங்கங்கே முட்டி முளைத்துக் கிளம்புவதை உணர முடிகிறது.

அப்த நாடகம் என்கிற போது ஒரு அவநம்பிக்கை மனோபாவம் உள்ளீடாக தொனித்துப் புலப்படுத்தப்படுகிறது என்ற கணிப்பும், நினைப்பும் இன்றுள்ளது. ஒன்றும் செய்வதற்கில்லை என்ற தன்னம்பிக்கை இழந்த சித்தாந்தப் போக்கு இவற்றுள் இழைத்து நிற்கிறது என்பது உண்மைதான். ஆனால், தம்மால் உலகிற்கு மாபெரும் செய்தியை வழங்க இயலும், உலகப் போக்கை நெறிப்படுத்த இயலும் போன்ற நம்பிக்கைத் தொனிகள் எல்லாம் புதிய மதத்தை நிறுவ முற்படுபவர்கள் இடத்தும், நீதி போதனை வழங்கும் போதகிரித்தும் அரசியல்வாதிகளிடத்தும் மட்டுமே கையடக்கமாகத் திகழும் தொழில்களாக அப்த நாடகச் சித்தாந்தப் பார்வையாளர்கள் கருதுகிறார்கள். கலைஞர்கள் என்ற நிலையில், நாடகப் படைப்பு செய்திகளின் நிருபணங்களுக்கான சான்றுகளாக நிற்க இயலுமே தவிர நிவாரணச் செய்திகளாக திகழும், 'புதிய பார்முலாக்களாக' ஆக்கித்தர நாடகாசிரியரால் இயலாது, முற்றும் முடியாது என்று சொல்ல முடியாது. எனினும், ஒருவரைப் புரிய வைத்தல் என்பது மிகமிகச் சிரமமாகும். அவநம்பிக்கைப் பார்வை என்பதே ஒரு நம்பிக்கைப் பார்வைக்கான உந்துதலாகும். அவலத்திலிருந்து மீனா முடியாமையை தனது சொற்களின் ஒசைக்குள் இழைத்து உள்ளுறை, உவமம், இறைச்சிப்படிமங்கள் ஆகியவற்றால் படைப்புக்களை தந்த அயன்ல்கோ கூறுவதாவது; 'சென் மார்க் குத்த தத்துவத்தின் நேரடியான போதனைகள் எதுவுமே காணப்படவில்லை. மாறாக, வழிகள் பிறப்பதற்கும் உணர்ந்து கொள் வதற்கும் உரிய நிலையான தேடல்களே உள்ளன. அவநம்பிக்கை தொனியுடன் வாழ்க்கையைப் பார்க்கக்கூடாது என்பதைவிட அவநம்பிக்கைக்குள் என்னைத்தள்ளுவது வேறொன்றும் இருக்கமுடியாது. ஒவ்வொரு அவலக்கூற்றும்

ஒரு குழலின் உள் விளக்கமாகும். இவ்விளக்கத்தின் மூலம் ஒவ்வொரு வரும் கூயெட்சையான வழியொன்றைத்தாமே தேடி அடைதல் வேண்டும். வாழ்க்கையின் இந்த யதார்த்தத்தில் ஊன்றுகோலைப் பதியவிடுகிறது அவநம்பிக்கைத் தொனிகள்.1

கூயெட்சையான வழிதேடலுக்கு சுதந்திரமான வெளியீட்டுத் தன்மை தேவைப்படுகிறது. இத்தன்மை வழக்கமான நாடகப்படைப்பை போன்ற சொற்கள் என்பதற்குள் மட்டும் ஒடுங்கி படைப்பை ஊடகமாக்கி கொள்ள முடியாது. பேச்கூக்கு அப்பாறப்பட்ட ஓவ்வொன்றும் மேடையைப் பொறுத்தவரை மேடை மொழிகளே. காட்சியமைப்பு, மேடைப் பொருள்கள், சைகைகள் நகர்வுகள், ஆடையணியாவுமே குறியீடுகளாக மாறி வருகின்றன. தனிப்படுத்தப்பட்ட மனநிலைகள் தாங்கியபடிமங்கள், தடுமாற்றங்களை உள்ளோட்டமாக அடக்கிக் கொண்டுள்ள வார்த்தைகள் ஆகியவை இக்குறியீடுகளாக விளங்குகின்றன. எனவே மேடைப் படைப்பில் நடிகள் வெறும் பாத்திரங்களுக்குள் மட்டும் தன்னை இனம் கண்டு கொள்ளுதல் போதாது. பல குறியீடுகளின் சாரம் ஏற்றப்பட்டக் குறியீடாக தன்னை மாறிக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது. ஒன்றுமே கூறப்படாமல் அதே சமயம் எல்லாவிதமான எச்சரிக்கைகளையும் அவையினருக்கு அளிக்கக்கூடியச் செயலாக்கமிக்கக் குறியீடுகளின் ஆழமான ஒரு சிலந்தி வலை போன்றதே அரங்கநிகழ்வு ஆகும்.2

மூன் ஜெனேவின் இந்தக் கூற்று அபத்த நாடகப் படைப்பின் நாடித் துடிப்பைக் காட்டி நிற்கிறது. இந்த நாடித் துடிப்பின் அதிர்வுகளில் நடக்கும் தேடல்களின் தூச்படை இயக்கமே அபத்த நாடகம்.

1. Eugene Ionesco, quoted to warmicki referred in the TTheatre of the Absurd P.198.
2. Jean Genet, A notes on Theatre Tulane Drama Review (Spring 1963) P.37

அரங்கும் நாடக படிமப் பரிமாணங்களும்

எஸ்.பி.சீனிவாசன்

நாடகக் கலையில் மொழிக்குத் தனி இடம் உண்டு. நாடகங்களில் இலக்கியப் பரிமாணங்களும் பொதிந்து காணப்படுகின்றன என்றாலும், நாடகக்கலை இலக்கியத்தை உருக கொடுக்கும் இரண்டாம் பட்ச சாதனங்மல்ல. ஆயகலைகள் அறுபத்து நான்கில் இயல், இசை, நாடகம் என மூன்று தனிப்பட்ட சிறப்புப் பிரிவுகள் காணப்படுகின்றன. எனவே, நாடகக் கலைக்குத் தனித்தன்மையும், இடமும் உண்டு என்பது நிச்சயமாகிறது. இது 19 ம் நூற்றாண்டிலிருந்து உலகளவில் நாடக மேதைகள் வலியுறுத்தும் உண்மை. இந்த உண்மையை நம் நாட்டில் சிலர் (ஜீரணிக்க முடியாமல்) ஓப்புக் கொண்டதாகத் தெரியவில்லை. இலக்கிய உருவில் அப்படியே மேடை ஏற்றி, வேஷம் போட்டு, உணர்ச்சி வசப்பட்டு அந்த வசனங்களைப் பேசினால் நாடகம் ஆகிவிடும் என்பதையே நம் பிக்கொண்டிருக்கிறார்கள்.

எப்பொழுது நாம் நம் நாடகங்களை இலக்கிய பலம் இல்லாமல் நாடக பரிமாணங்களின் பலத்தில் படைக்க முயல்கிறோமோ, அன்று தொட்டுதான் நம் நாட்டில் புதுமை நாடகங்கள் தோன்ற முடியும்.

இலக்கிய பலத்தை மூலமாகக் கொண்ட நாடக படைப்புகளுக்குத்தான் தனிப்பட்ட முறையில் (Message) ‘சந்தேஷம்’ அல்லது அறிவொளிச் ‘செய்தி’ இன்றியமையாததாகி விடுகிறது. காரணம், அவர்களுடைய நாடகப் படைப்புகள் இலக்கியத்தைச் சார்ந்து வாய் மொழி சந்தேஷங்கள் மூலமாக முடிவடைய வேண்டி இருக்கிறது. அவர்களுடைய நாடகங்கள் ‘Theatre Proper’ ‘நிஜ அரங்கு’ பாங்கினில் கணிக்கப்படாதவைகள். நிஜ அரங்கு என்பது நாடகங்களை தனது சுயபிரகாசமுடன், வினையோடு எதிர் பார்க்கும் ஒரு அமைப்பு. அப்படி என்றால் நிஜ அரங்கு நாடகங்களுக்கு ‘அறிவொளிச் செய்தி’ அவசியமில்லாத ஒன்றா? எனும் சந்தேகம் தோன்றக்கூடும். நிஜ அரங்கு நாடகங்களில் ‘சந்தேஷங்கள்’ வேறு ரூபத்தில் அனுபவ பரிமாணங்களாகச் சாதிக்கின்றன.

‘சந்தேஷங்கள்’ எப்படி எல்லாம் மனிதனைப் பாதிக்க முடியுமோ அதற்கும் கூடுதலாக பாதிக்கக்கூடிய பரிமாணங்கள் நடிப்பின் மூலம் ‘உணர்த்துதல்’ மற்றும் அனுபவ ரஸனை மூலம் படிமங்களாகச் செயல்படுகின்றன.

இலக்கியங்களுக்கு மொழியாட்சியைப் போல் நாடகங்களுக்கு நடிப்புப் படிமங்கள் ஆகிவிட்டன.

படிமங்களின் பரிமாணங்கள்

நாடகங்களில், வாய் மொழிச் சொற்களை விடக் காணும் படிமங்கள் தான் வீரியம் கொண்டவைகள் என்பது மேதைகளின் கூற்று. பழக்கத்தில் இருக்கும் பேச்கூ

கலைகளில் காணும் கருத்துப் படிமங்கள் குட்சம் வடிவம் கொண்டவைகள். அவைகளின் முழுப் பரிமாணங்களும் மக்களுக்குப் போய் சேர்வதில்லை. அதே கருத்தை நடிப்பின் மூலம் காட்சிப் படிமங்களாக மேடையில் மாற்றும் பொழுது ஸ்தால் வடிவம் கொள்கிறது. ஸ்தால் வடிவங்களிலிருந்து கிடைக்கும் அனுபவ நிலைகள் சிறந்ததெனக் காணப்படுகின்றன.

முழுப் பரிமாணத்தை அடைய (Perfection) எந்தக் கலையாலும் முடியாது. முழுப் பரிமாணத்தை நோக்கிப் பயணம் செய்ய முடியும்! என்றாலும், கேள்வி ஞானத்தை விட, கண் கண்ட நிதர்ஷணங்கள், பல படிகள் மேல் என்பது விஞ்ஞான உலகம் ஏற்றுக் கொண்ட உண்மை. கேள்வி ஞானங்கள் மனிதன் படைத்த மொழியிலி ருந்து செயற்கையாய் உருவானவை. மொழி, மாறிக் கொண்டிருக்கும் கலை! மொழியில் குறைபாடுகள் இருக்க முடியும். ஆனால் கண் களால் பார்க்கும் படிமங்கள் இயற்கையில் அமைந்த உணர்வுச் சாதனங்கள். அப்படிமங்கள் எந்த மொழிக்காரனுக்கும் உண்மையைப் புலப்படுத்த முடியும்.

நாடக மொழி என்பது வேறு - தமிழ் நாடகம் என்பது வேறு. நாடக மொழி என்பது, ஒரு கருத்தை வெளிப்படுத்த, ஒரு குறிப்பிட்ட குழலில் நடக்கும் இயக்கத்தின் வெளிப்பாடே. இங்கே இயக்கம் நடிப்பின் மூலம் படைக்கப்படுகிறது. வெளிப்பாடு என்பது ஒவ்வொரு நாடகத் தன்மைக்குத் தகுந்தவாறு நடிப்பும், மற்ற மேடை யுக்திகளும், கையாளப்படும் நடைமுறைகளுமாகும்.

நாடகத்தில், மொழி, நாடக பாத்திரங்கள் எடுத்துக் கொண்ட உரையாடல்களின் தனி உருவம் என்பதாகத்தான் அமைய வேண்டும். அதற்கும் மீறி இலக்கியமட்ட த்தில் தனிக் கலையாக மொழியை வைத்து நாடகத்தை இயக்கினால், நாடகத்துக்கு இயல்பான வீரியம் குன்றிவிடும். அங்கே நிதர்ஷணங்கள் கருத்தளவில் குட்சமங்களாகத் தங்கி ஸ்தாலங்களாக அனுபவ பிரக்ஞாயைக் கொடுக்காது.

பார்வையாளர்கள், சிறந்த நாடகக் கலையின் மூலம் எவ்விதம் நிதர்ஷண பரிமாணங்களால் பாதிக்கப்பட்டு பூரண அனுபவ விழிப்பை அடைகிறார்கள் என்பதை ஆராய்வோம்.

- 1.நாடகத் தூண்டல்
- 2.கவனம்
- 3.நெருடல்
- 4.ஆராய்ச்சி
- 5.தெளிவு/விளக்கம்
- 6.நட்தேஷம்/செய்தி
- 7.தாக்கம்/பிரக்ஞா
8. அனுபவ ஞானம்

ஒரு பிரச்சினையைக் கொண்ட நல்ல நாடகம் உள்ளத்தைக் கவரும் வண்ணம் நடிப்பாற்றலால் தூண்டப்படுகிறது. பார்வையாளர்களின் கவனங்கள் காட்சி களால் கவரப்பட்டு அனுதாபங்களைத் தேடிக் கொள்கின்றன. பார்வையாளர்

களின் மனம் ஆவலால் மேலும் ஆராயச் சித்தமாக இருக்கும் பொழுது நிகழ்ச்சி களின் தொகுப்புகள் நாடக வளர்ச்சியில் தெளிவு/ விளக்கம் என்பதாக விளைந்து. நாடக உச்சக் கட்டத்தில் சந்தேஷம் / செய்தியாகப் பிறக்கிறது. இந்தச் செய்திகள் கருத்தளவில் நின்றுவிடாமல் அந்நாடகத்தின் நிதர்ஷண அனுபவத்தால் தாக்கம் கொண்டு பிரக்ஞாயாக மாறி பூரண அனுபவ நிலையில் பார்வையாளரைப் புது மனிதனாக்குகின்றன.

நடிப்புப் படிமங்களின் பரிமாணங்கள்

உருவம், பாவம் - குரல் - மொழி, இயக்கம், சலன மாற்றங்கள் மற்றும் நிலை நிறுத்தப்பட்ட உருவ நிலை.

-உருவம்; நாடகத்துப் பிரச்சினைக்குள்ளானவள். நடிப்புக் கலைக்குப் பிறப்பிடம்.

-நடிப்பில் பாவமும், குரலும் தனது உள் மன நிலையை வெளிப்படுத்துகிறது.

-இயக்கம்; நடிப்பின் வளர்ச்சியை வகுக்கிறது.

-சலன மாற்றங்கள்; வளர்ச்சியின்/ குழப்பத்தின் எல்லையைச் சுட்டிக் காண்பிக்கிறது.

-நிலை நிறுத்தப்பட்ட உருவ நிலைகள்; நடிப்பில் சிலா ரூபங்கள் முருகியல் வழியாகக் கவனங்களை ஈர்க்கின்றன.

நாடகப் படிமங்களின் பரிமாணங்கள்

நடிப்பு, இடம், குழல், நேரம், ஒலி - ஒளி, ஒப்பனை - அலங்காரம்.

நடிப்புப் படிமங்களின் பரிமாணங்கள் முன் பகுதியில் விளக்கப்பட்டிருக்கிறது.

-இடம்; நாடகப் பாத்திரங்கள் தோன்றும் பின்னணி -வீடு, வாசல், காடு, வெளி போன்ற பழங்கும் இடங்கள்.

- குழல்; நாடகத்தின் இனிமையான அல்லது இக்கட்டானது போன்ற நிதர்ப்பங்கள்; பருவ நிலைகள்.

-நேரம்; இரவு - பகல் முதலியன.

-ஒலி - ஒளி; குழலின் சாயல்கள், நேரத்தின் நிறங்கள், உள் மனதின் உணர்வுகள், கற்பனை ஸ்தாலங்கள் மற்றும் கவன ஈர்ப்புச் சக்திகள்.

- ஒப்பனை - அலங்காரம்; பாத்திரங்களின் குண அமைப்பு, சமூக அந்தஸ்து. ருசி, கவன ஈர்ப்பின் சாதனங்கள்.

நாடக நடையின் பரிமாணங்கள்

யதார்த்தம், கவிதை, குறி ஈட்டு அமர்வு, கரு நிலை மணோதத்துவ நிலை, அபத்த நிலை, கனவு-நனவு நிலை.

- யதார்த்தம்; Naturalism, Realism அன்றாட வாழ்க்கையில் காணப்படும் பழக்கப்பட்ட வடிவங்கள்.

- கவிதை; Poetries - மாணகீக அழகு நிலை வடிவங்கள்.
- குறிச்சட்டு அமர்வு; Symbolic - ஒன்றினைக் காட்டி மற்றொன்றினை - ரூசுகமாக அறிவித்தல்.
- கருதிலை; Abstract - உருவங்களின் பிரச்சினைகளின் அடிப்படை உருவகங்கள்.
- மனோத்துவ நிலை; Psychology - அடி மனத்தின் அழுத்த நிலை.
- அபத்த நிலை; Absurd - காரணங்களுக்கு ஒவ்வாத / புறம்பான - உண்மை நிலை.
- கணவு/நனவு நிலை; Sur-realism - அறியும் யதார்த்தங்களும், விழிப்பில் கட்டுப்படாத கணவுகளின் பரிமாணங்களும்.

நாடக இயக்கத்தின் முறைகளின் பரிமாணங்கள்

முக்கியத்துவம், பொருத்தம், விகித அளவு, கால அளவு, சலன அமைப்பு, இயக்கத்தின் தன்மை, வளர்ச்சியின் வழி வகுப்பு, முழுமையின் தாத்பரியம் / உத்தேசம்.

நடிப்புப் படிமங்கள், நாடகப் படிமங்கள், நாடக நடை, முறைப்படுத்தல் முதலியன ஒன்று சேர்ந்து Harmonious முரண்பாட்டற முழுமைதான் நாடக உருவாக்கம். இந்த நாடக மொழியின் வீரியத்தை மேலும் கவனிப்போம்.

கலை அம்சங்களின் கணக்குகள் விழுஞான பரிமாணங்களைத் தாண்டி நிற்க முடிகிறது. கலை உலகில் 1+1 = 2 மட்டுமல்ல ஏனென்றால் இங்கே மனிதனின் மனவிகளைக் கொண்டே கணக்கிடப்படுகின்றன. உதாரணம்: இரண்டு நாடகப் பாத்திரங்களுக்கு இரண்டு உலகங்கள். அவர்கள் காதவால் ஒன்று படும் பொழுது ஒரு உலகமாக மாற முடிகிறது. சுய மரியாதைத் தம்பதிகளுக்கு மூன்று உலகங்கள் மூதல் உலகம் தன்னுடையது, இரண்டாம் உலகம் தன்னுடையது, மூன்றாம் உலகம் அவர்கள் இருவரும் ஒன்றென இளைந்த உலகம். மனோ வியாதிக்காரணங்களுக்கு பல உலகங்கள் அல்லது அவரவர் உலகங்கள். வாழ்க்கையின் விளிமில் இருப்பவனுக்கு குனியம். எனவே நாடக இயக்கம் இந்தக் கணக்கில் தான் இயக்கப்பட வேண்டும் இருக்கிறது.

இதே கதியில் நடிகளின் சொல்லுடன் முக பாவும் சேரும் பொழுது புதுப் புது விரியங்கள் தோன்றி அனுபவ நிலையை நெருங்க முடிகிறது. இவைகளோடு நிதர்விளங்களான இயக்கம், சலன மாற்றம், சிலாநிலை உருவத் தொகுப்பு, ஓவி, ஓசி, ஒப்பனை மற்றும், ஆடை -அலங்காரங்களுடன் பலவித தள அமைப்பில் கதா பாத்திரங்களின் முக்கியத்துவங்கள் தரப்படுத்தப்பட்டு (அமைப்பு வடிவங்கள்) குழவினால் தாக்கம் கொண்டு ஒரு அற்புதமான முருகியல் படைப்பு-உருவாக முடிகிறது. நாடகக் கலையின் நடைகளும், முறைகளும் நாடகத்துப் பிரச்சினைகளின் பல்வேறு மாறுபட்ட, மறைக்கப்பட்ட, பொது அறிவிற்கு அப்பாற்பட்டு கட்டுக் கடங்காத பரிமாணங்களையும் அனுபவார்த்தமாக அறிந்து கொள்வதற்கே படைக்கப்படுகின்றன. குட்சமொன்னு இனிப்பு எனுஞ் 'சொல்' ஒக்கும் ஸ்தாலமான இனிமையின் 'ருசி'க்கும் எவ்வளவு வேறுபாடுகள்! இந்த வேறுபாடுகளை குறுக்கி

அழிக்க முற்படுவதே நிதர் ஏனாங்கள் எனும் நடிப்புக்களை. எனவே இலக்கியங்களுக்கு (Message) செய்தியும், நாடகக் கலைக்கு அனுபவ நிலை (Consciousness) யும் முக்கியம் எனலாம்.

இலக்கியங்களை அப்படியே நாடகமாக்க முனைபவர்களின் நாடகங்களிலும், ஓவி, ஓசி, நடிப்பு வகையறா, வகையறா எல்லாமே உண்டு என்றாலும் இலக்கிய மெனும் வேறு கலையின் ஆர்ப்பரிப்பு மேலோங்குவதால் மற்ற நாடகப் பரிமாணங்கள் ஊக்கமாகவாசி விடுகின்றன. எனவே நாடகத்தின் சுயபிரகாசம் கிடைப்ப தில்லை. நாடகப் பரிமாணங்களை மனதில் கொண்டு ஒருவர் நாடகத்தை எழுதமுனையும் பொழுது அவருடைய Script - கை ஏடு, புது உருவங்களில் வித்தியாசமாக அமையக்கூடும் என்பதில் சந்தேகமில்லை.

புதுமை நாடகக் கை ஏடு.

ஆசிரியர் தனது நாடகத்தின் Total image/ Thematic image மூழுப்படிம அமைப்பை/ கரு நிலையை முன்னுரையில் தாக்கல் செய்யலாம்.

- நடிப்பின் மூலம் நாடக வளர்ச்சியைக் காட்டிச் செல்வதாக அமையலாம்.
- வசனங்கள் சிக்கனமாக இருக்க முடியும்.
- மறைப்பொருள் விளக்கங்களின் சாத்தியக் கூறுகள், அந்தந்த பந்திகளின் எதிர்ப்புறங்களில் விவரிக்கப்படலாம்.
- நாடகத்தின் தன்மைகளை குறிச்சட்டு அமர்வு, அபத்த நிலை போன்ற வகைகளைக் குறிப்புகளின் மூலம் தரலாம்.
- நடிப்பும், இசையும் ஒருங்கிணைக்கும் தரத்தின் அபிப்பிராயத்தை முன்மொழியலாம்.

புதுமை நாடக ஆசிரியர்கள் தனத்தோடு உறவு கொண்டால் ஒழிய சிறப்பான நாடகங்கள் தோன்ற சாத்தியமில்லை. அவர்கள் தங்கள் படைப்புகளை முன் மாதிரியாக தளத்தில் நடிப்பின் மூலம் சோதித்து செயலாக்கும் பரிமாணங்களுக்கு ஏற்ற முறையில் எடுத்து எழுத வேண்டியவர்கள் ஆசிரியர்கள்.

இதற்கும் மேல் ஒரு நாடக இயக்குநர் அந்நாடகத்தை உருவாக்கும் பொழுது அதனுள் இருக்கும் ஜீவனை / கருவை கண்டெடுத்து அதன் துடிப்புகளை நடையாக்கி. அவைகளின் இயக்கங்களை வளர்ச்சியாக்கிக் கொண்டு முருகியல் நிறங்களால் அழகு படுத்தி முழுமையை நோக்கி யாத்திரை செய்ய வேண்டி இருக்கும்.

புதுமையை நோக்குவோம்; புதுமையில் பழகுவோம்.

நாடகமும் பண்பாடும்

ஆர்த்தோ

தமிழாக்கம்: சா. தேவதாஸ்

வாழ்க்கை சிதைந்து கிடக்கும் போது, நாகரிகம் பற்றியும் பண்பாடு பற்றியும் ஒருபோதும் அதிகப்படியாக பேசப்படுவதில்லை. தற்போதைய தார்மிகச் சீர்கேட்டின் வேரிலுள்ள உலகளாவிய வாழ்க்கைச் சிதைவுக்கும் மற்றும் வாழ்க்கையுடன் ஒத்துப் போகாமல், பயங்கரமானதாக மாற்றிடுவதான் பண்பாடு பற்றிய நமது அக்கறைக்குமிடையே புதிரானதொரு தொடர்பு உள்ளது.

பண்பாடு பற்றி மேற்கொண்டு எதுவும் கூறுவதற்கு முன்பாக, உலகம் பட்டினியாயிருக்கிறது. பண்பாடுபற்றி கவலைப்படுவதில்லை என்று கருதுகிறேன்; செயற்கையான முறையிலே, இவ்வெண்ணாங்களை பட்டினியினின்றும் திருப்பி பண்பாட்டின் மீதாக திருப்பியிட விரும்புகின்றனர்.

பட்டினி கிடப்பது பற்றி அல்லது மேலானதொரு வாழ்க்கை பற்றி ஒருவர் கவலைப்படுவதை ஒருபோதும் நிறுத்திடாத இருப்பினைக் கொண்ட பண்பாட்டுக்கு வக்காலத்து வாங்குவதல்ல, நம்மை மிகவும் அழுத்துகின்ற விஷயம்; மாறாக, பண்பாடுடன் நாம் குறிப்பிடுவதிலிருந்து, பட்டினியைப் போன்றதான் வாழும் ஆற்றல் கொண்ட கருத்துகளைப் பெறுவதே.

எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக, நம்மை ஜீவிக்கச் செய்வதனை வாழுவும் நம்பவும் வேண்டியுள்ளது. ஏதோவொன்று நம்மை ஜீவிக்கச் செய்கிறது என்று நம்பவேண்டியுள்ளது; அகத்தின் மர்மமான அடுக்குகளின் ஒவ்வொரு விளைவும் நமது ஒட்டுமொத்த ஜீவராசி மீதான அக்கறையாக கூட்டிக்காட்டப்படலாகாது.

நான் குறிப்பிடுவது இதுதான்! நமது உடனடித் தேவை உண்பது. ஆனால் அவ்வடனடித் தேவையை நிறைவு செய்வதிலேயே, பட்டினியாயிருப்பதன் துய ஆற்றலையெல்லாம் வீணாக்காதிருப்பது இன்னும் முக்கியமானதாகும்.

குழப்பம் என்பது நம் காலத்தின் அடையாளமாயின், இக்குழப்பத்தை குறிப்பிடும் வார்த்தைகளுக்கும் விஷயங்களுக்குமிடையேயும், கருத்துகளுக்கும் அவற்றைப் பிரதிநிதித்துவப்படும் குறியீடுகளுக்குமிடையேயும் பிளாவு இருப்பதை காண்கிறேன்.

தத்துவார்த்த அமைப்புகள் குறைவின்றி இருக்கின்றன; அவற்றின் எண்ணிக்கை யும் முரண்பாடுகளும் நமது தொன்மையான ஃப்ரெஞ்சு மற்றும் அய்ரோப்பிய பண்பாட்டின் குணாதியமாகும். ஆனால் இவ்வெண்மைப்புகளால் வாழ்க்கை, நமது வாழ்க்கை தாக்கத்திற்குள்ளாகியிருப்பதை எங்கே நாம் காணமுடியும்?

தத்துவார்த்த அமைப்புகள் நேரிடையாக/ உடனடியாக மேற் கொள்ளப்பட வேண்டும் என்று சொல்லும் அளவுக்குப் போய்விட மாட்டேன், ஆனால் பின்வருவனவற்றிலிருந்து தெவிவு செய்தாக வேண்டும்:

1. ஒன்று, இவ்வெண்மைப்புகள் நமது அங்கம் மற்றும் அவற்றில் மிகவும் தோய்ந்து போயிருப்பதால் அவற்றை வாழ்ந்து காட்டுகிறோம், ஆகவே, புத்தகங்களால் பயனென்ன?
2. அல்லது அவற்றில் நாம் தோய்ந்து போகவில்லை மற்றும் அவை வாழுத் தகுதியற்றவை. அப்படியானால், அவை மறைந்து போவதால் உண்டாகும் வேறுபாடு என்ன?

புதிய அவயவத்தைப் போன்று நம்முள்ளே வளரும் ஒருவதைக் கீரண்டாவது, சுவாசமாக, பண்பாடாக மேற்கொள்ளப்படும் நாகரிகம் நமது நுணுக்கமான நடவடிக்கைகளைக்கூட கண்காணித்து, பொருட்களில் உயிர்த்திருக்கும் ஆவியாக உள்ள துடிப்பான பண்பாடு பற்றின் இக்கருத்தினை நான் வற்புறுத்தியாக வேண்டும். நாகரீகத்திற்கும் பண்பாட்டுக்குமிடையேயான பேதம் செயற்கையானது. ஏனெனில் இவ்விரு வார்த்தைகளுமே ஒரே நடவடிக்கையினையே குறிப்பவை.

ஒருவன் நடக்கும் முறையை வைத்து பண்பாடுள்ள மனிதன் என முடிவுக்கு வருகின்றோம் -அவன் நடப்பது போலவே சிந்திக்கின்றான். ஆனால், 'பண்பாடு ஸ்ஸ மனிதன்' என்னும் வார்த்தைகளால் மூழ்பியிருக்கிறோம். அமைப்புகள் பற்றி நன்கறிந்து, அமைப்புகள், வடிவங்கள், அடையாளங்கள் மற்றும் பிரதிநிதித் துவங்கள் மூலம் சிந்திக்கின்றவனை பண்பாடுமிக்கவனாக, நாகரிக மனிதனாக ஒவ்வொருவரும் கருதுகின்றனர்.

வேறு வார்த்தைகளில் கூறுவதானால், எண்ணாங்களுடன் பொருந்திப் போகும் வகையில் நடவடிக்கைகளை மேற்கொள்வதற்குப் பதிலாக, எண்ணாங்களைப் பெறும் பொருட்டாக நமது அவயவத்தை மோசமான அளவுக்கு வளர்த்திருக்கும் ஓர் அசரன்.

நம் வாழ்க்கை வேகமும் பொறியும் இல்லாதிருப்பது, தொடர்ச்சியான மாயா ஜாலம் இல்லாதிருப்பது, நமது காரியங்களை பார்வையிடத் தலைப்படுவதுதான், அவற்றின் கற்பித வடிவத்தின் மீது தீயானத்தில் நம்மை இழந்து விடுவதுதான் -அவற்றால் தூண்டுதல் பெறுவதற்குப் பதிலாக.

இத்திறன் பிரத்யேகமாக மனிதருக்குரியது. புளிதமாய் இருக்க வேண்டிய கருத்துகளை மாசுபடுத்தியது மானுடத்தின் தொற்றுநோயே என்றுகூடக் குறிப்பிடுவேன். அமானுஷயத்தையும் தெய்வீகத்தையும் மனிதன் கண்டறிந்தான் என்பதை நான் நம்பவில்லை; மனிதனின் தீராத தலைபீடுகளே தெய்வீகத்தை களங்கப்படுத்தியது என எண்ணுகிறேன்.

இனிமேல் வாழ்க்கையில் எதுவும் ஒருங்கிணைத்து வைப்பதில்லை எனும் காலக்ட்டத்தில், வாழ்க்கை குறித்த நமது கருத்துகளையெல்லாம் மறு பரிசீலனை

செய்ய வேண்டிய போது, விஷயங்கள் நம்மை ஏன் பழிவாங்குகின்றன என்பது ற்கு வேதனையிக்க இப்பிளவே காரணமாகும்; மற்றும் நமக்குள் கொண்டிராததும், விஷயங்களில் நம்மால் -மறு கண்டுபிடிப்பு செய்ய இயலாது போனதுமான கவிதை, திட்டங்கள் பாதகமான பக்கத்தில் எழுகின்றது. எனவேதான் முன்னெப்போதைக் காட்டிலும் அதிகப்படியான குற்றங்களில் என்னிக்கை -இதன் அர்த்தமற்ற நெறிபிறழ்வினை, வாழ்க்கையை வசப்படுத்த இயலாத நமது திராணியின்மையே விளக்கக் கூடும்.

நமது அழுத்தங்களுக்கான வடிகாலாக நாடகம் ஆக்கப்பட்டிருந்தாலும், அற்பமான நடவடிக்கைகளில் ஒருவித தொடருமான கவிதையும் வெளிப்படுத்தப் படுகிறது- அதிலே வாழ்க்கை குறித்த உண்மைகளிலான மாற்றங்கள், தமது தீவிரம் குன்றாதிருப்பதை எடுத்துக் காட்டுகின்றன- இன்னும் சீராக நெறிப்படுத்த வேண்டுமென.

ஆனால், மாயாஜாலத்திற்காக என்னதான் நாம் கூச்சவிட்டாலும், உண்மையான மாயாஜாலத்தின் அடையாளத்தின் கீழே முற்றிலுமாக வாழ்க்கையைத் தொடர் வதற்கு இருதயத்திலே அச்சம் கொண்டுள்ளோம்.

இவ்வாறாக நமது ஆழவேறுன்றிய பண்பாட்டுப் போதாமை திடுக்கிட வைக்கும் கில குறைபாடுகளில் அதிர்ச்சிடைக்கிறது; உதாரணமாக தற்போதைய நாகரீகத்தின் தொடர்பு காரணமாக, தீவு ஒன்றிலே ஆரோக்கியமான பயணிகளை ஏற்றிவரும் கப்பலின் வருகையே அத்தீவில் அறியப்படாத நோய்களை -ஆனால் நம் நாடுகளுக்கே உரியவை- கட்டவிழ்த்துவிட தூண்டுதல் செய்யக்கூடும்; மென்குருக்கள் பெருகுதல், சளிக்காய்ச்சல், மூக்கடைப்பு, சீல்வாதம், மூளையில் வரும் அழுசி மற்றும் நரம்பு புடைப்பு முதலியன.

இதுபோலவே, கறுப்பர்கள் நாறுகின்றனர் என்று நினைத்தோமானால், அய்ரோ ப்பா தவிர்த்து மற்ற இடங்களில்லாம் வெள்ளையர் நாறுகின்றனர் என்பதை அறியாதிருக்கின்றோம். ஒருவித வெள்ளை நாற்றம் என்று கூட சொல்வேன் - 'வெள்ளையர்' என்று நாம் சொல்கின்றபடியான வெள்ளை.

இரும்பு சூடாகும் போது வெண்ணிற்மாவது போல அதீமாயிருப்பதெல்லாம் வெண்ணிறம் என்று நாம் கூறலாம். ஆசிய நாட்டவரைப் பொறுத்தவரை, வெண்மை என்பது இறுதியான சிதைவின் அடையாளமாகும்.

ஆனால் உண்மையான நாடகம், பழக்கத்திலுள்ள கருவிகளைப் பயன்படுத்தி இயங்குவதன் காரணமாக, நிழல்களை அசையவிட்டுக் கொண்டு போகிறது. வாழ்க்கையோ முடிவற்ற விதத்தில் நொண்டிச் செல்கிறது. ஒரு நடிகள் ஓரேவித சைகைகளை இருமுறை செய்வதில்லை. ஆனால் சமிக்ஞை செய்கின்றான், இயங்குகிறான்: வடிவங்களை நெருக்குதல் செய்து நாசம் பண்ணும் போது, அவற்றுக்குப் பின்னும் அருகேயும் எஞ்சியிருப்பவற்றுடன் பிளைக்கப்படுகிறான் -அவற்றின் தொடர்ச்சியை உற்பத்தி செய்து கொண்டு.

மனதிற்கு தன் வெளிப்பாடுகளை எடுத்துக் காட்டுவதற்கு ஒரு மொழி தேவைப் படும் இடத்தில் தான் நாடகத்தை காணமுடியும். நாடகம் என்பது ஏதுமற்றது,

ஆனால் அனைத்து மொழிகளையும் பயன்படுத்துவது (சைகைகள், வார்த்தைகள், ஒலிகள், நெருப்பு மற்றும் கூச்சல்கள்)

மற்றும் ஒரு மொழி, பேச்சு, எழுதப்பட்ட வார்த்தைகள், இசை, ஒளி அல்லது சப்தத்துடன் நாடகத்தை கட்டுப்படுத்துவது என்பது உடனடியான நாசத்தை வரவழைப்பதாகும்- ஒரு மொழியை தெரிவு செய்வது அம்மொழியின் வசதிகளுக்காக நாம் கொண்டுள்ள சார்புகளை நிருபணம் செய்யும். ஆனால் தனியொரு மொழியின் வரம்புகளின் ஒரு விளைவு, அது வற்றிப் போகும்.

பண்பாட்டைப் போலவே, நாடகத்திற்கும் உள்ள பிரச்சினை, நிழல்களை அடையாளப்படுத்தி, இயக்குவதாகும். எந்தவொரு நிச்சயமான மொழியடனோ -வடிவடனோ, கட்டுண்டுவிடாத நாடகம், போலி நிழல்களை இதன் காரண மாகவே அழிக்கின்றது மற்றும் இன்னொரு நிழலாடும் பிறப்பிற்கான வழியை தயார்படுத்துகின்றது -அதனைச் சுற்றிலுமுள்ள வாழ்விளையான ஜாலங்களை ஒருங்கிணைத்து.

வாழ்க்கையுடன் தொடர்பு கொள்வதற்காக மொழியை உடைத்துதெரிவது என்பது நாடகத்தை படைத்து அல்லது மறு நிர்மாணம் செய்வது என்றாகும். இந்நடவடிக்கை புனிதமானதாய் இருக்க வேண்டும். அதாவது தனித்து காணப்பட வேண்டும் என்று நம்பாதிருப்பது தான் முக்கியமானது. முக்கியமானது என்னவென்றால் யாராலும் அதனைச் செய்ய இயலும் என்பதை நம்புவதல்ல, மாறாக, அதற்காக ஒருவர் ஆயத்தமாக வேண்டும் என்பதே.

இது, வழக்கமான மானுட வரம்புகள் மற்றும் ஆற்றல்களை மறுதவிக்கச் செய்து, யதார்த்தம் என்று நாமழைப்பதன் எல்லைகளை முடிவின்றி விரிவு படுத்துவதற்கு நம்மை இட்டுச் செல்லும்.

அச்சமற்றவகையிலே மனிதன், உருக்கொள்ளாததன் எஜமானாக தன்னை ஆக்கிக் கொண்டு அதனை பிறப்பிக்கச் செய்யும் நாடகத்தால் புதுப்பிக்கப்படும் வாழ்க்கையின் அர்த்தத்தில் நாம் நம்பிக்கை கொள்ள வேண்டும். எஞ்சியுள்ள பதிவுசெய்யும் கருவிகளுடன் நாம் திருப்தியடையாது இருந்தோமானால், உருக்கொள்ளாத ஒவ்வொன்றையும் உயிர்பெற வைக்குமுடியும்.

மேலும், வாழ்க்கை என்னும் வார்த்தையைச் சொல்லும் போது, புற அம்சங்களால், தகவல்களால் இனாங் காணப்பட்ட வாழ்க்கையில்லை, மாறாக வடிவங்களால் எய்த இயலாத மெலிதான் இயங்கும் ஆதாரம் என்பதைப் புரிந்து கொள்கிறோம். கேடுகெட்டதும் மோசமானதுமான ஒன்று இன்றைக்கு எஞ்சியிருக்குமாயின், அது, வடிவங்களுடனான நமது கலையியல் வேடிக்கைகள்தான்.

உணர்வோட்ட உடல் வலிமைப் பயிற்சி

ஆர்த்தோ

தமிழாக்கம்: சா.தேவதாஸ்

நமது உணர்வுகளின் உடல்ரீதியான் ஒருமூகப்படுத்துதல்களுக்கு பொருந்தும் விதத்தில் ஒருவித உணர்வோட்ட தசை மண்டலத்தை நடிகருக்கு வழங்கியாக வேண்டும்.

நடிகன் உடற்பயிற்சி போட்டியாளன் போன்றவன் -இதனுடன் ஆச்சரியப்படும் இந்த ஏர்த்தும் உள்ளது: அவனது உணர்வோட்ட உறுப்புமைதி உடற்பயிற்சி போட்டியாளனது போன்றது. அவை ஒரே தனத்தில் செயல்படாதபோதும் இரட்டையினைப் போன்று அதற்கு இணையாக இருக்கும்.

நடிகன், இருதயத்தை மையமாகக் கொண்டு உடற்பயிற்சி போட்டியாளன்,

அவனைப் பொறுத்தவரை, முழுமையான மலிதன் மூன்று உலகங்களாகவும் பிரிக்கப்படுகின்றான்; இதில் உணர்வோட்ட பிரதேசம் அவனுடையதாகும். உறுப்புமைதிரியில் இது அவனுக்குரியது.

உடலியல் நிலவடிக்கையின் தசை இயக்கங்கள் இன்னொரு நடவடிக்கையைப் போன்றதாயும் இரட்டையாயும் இருக்கும், மேடை மீதான நகர்வுகள் போன்ற அதே புள்ளிகளில் இடம் கொண்டிருக்கும்.

ஓடுவதற்கு உடற்பயிற்சி போட்டியாளன் சார்ந்துள்ள அதே அழுத்தமிரு புள்ளிகளையே நடிகன் சார்ந்துள்ளார்.

நட்துச்சன்னட, மல்யுத்தம், நூறுமிட்டர் ஒட்டப்பந்தயம், உயர்தாண்டுதல் மற்றும் உணர்வோட்ட இயக்கங்களில் இதுபோன்ற உடற்கூற்று தளங்களை காண இயலும் இவையெல்லாம் ஒரேவித உடலியல் ஆதாரமையாக்களாகக் கொண்டவை.

இயக்கங்கள் தலைகீழாக்கப்படுகின்றன, கவாசத்துடன் எல்லாவகையிலும் தொடர்பு கொண்டிருக்கும்; உதாரணமாக, நடிகனின் உடல் கவாசத்தைச் சார்ந்திருக்க, மல்யுத்தவீரன், உடல் பயிற்சி போட்டியாளனைப் பொறுத்தவரை, கவாசம் அவனது உடலைச் சார்ந்திருக்கும்.

கவாசமுறை மிகவும் முக்கியத்துவம் கொண்டது: புறவய வெளிப்பாட்டுக்கு விகிதத்தில் இருக்கும். வெளிப்பாடு எவ்வளவுக்கு உள்ளாக்கியதாயும் அடங்கியதாயும் உள்ளதோ, அவ்வளவுக்கு ஒருமூகப்பட்டதாயும் தாராளமானதாயும் கவாசம் ஆகும்; முழுவதும் அதிர்வுகளைக் கொண்டிருக்கும்.

மாராக கவாசமோ, கணிசமானதும் ஆவேசமானதுமான புறவய நடிப்புக்காக, சிறுசிறு அலைகளில் திணிவுண்டிருக்கும்.

ஒவ்வொரு மன இயக்கும், உணர்வும், மானுட நடவடிக்கையிலான ஒவ்வொரு தாண்டுதலும் அதற்கேற்ற கவாசத்தைக் கொண்டிருக்கும் என்பது உறுதி.

... நடிகன், வெறுமனே ஒரு காடுமுரடான அனுபவவாதி, தெளிவற்ற உள்ளுணர்வினால் வழிநட்டத்தப்படும் பயிற்சியாளன்.

இருப்பினும், ஒருபோதும் அவன் வெறி கொண்டு ஆர்ப்பரிக்க கற்பித்து விடலாகாது.

தற்போது அரங்கக்கலை, செயல்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் இவ்வறியாமை பயனைத்தையும் அகற்ற வேண்டும். தேர்ச்சி வாய்ந்த நடிகளுக்கு சிலவகை ஆற்றல்களை எவ்வாறு வெளிப்படுத்துவது, கூவிரச் செய்வது என்பது உள்ளுணர்வு ரீதியில் தெரிந்திருக்கும். ஆனால் இருக்கின்ற புலன்களின் வழியே அவ்வாறு ரல்கள் அளவிற்கும் பயணம் செய்கின்றன என்று அவளிடம் கூறினால், ஆச்சரியப் படுவான்: அவை இருக்கமுடியும் என்பதை அவன் உணர்ந்ததேயில்லை.

ஞத்துச்சன்னட வீரன் தன் தசைகளைப் பயன்படுத்துவது போல, தன் உணர்வுகளைப் பயன்படுத்திட, பாடம்பண்ணப்பட்ட எகிப்திய உடல்களின் Kha வைப் போல, உணர்வோட்ட ஆற்றல்களை கதிர்வீச்சு செய்யும் பேயைப் போல, மனிதனை ஓர் ஆவியாக கருதவேண்டும்.

பவ்வியமானதும் மறைந்து போகாததுமான ஆவி, உண்மையான நடிகரால் பின்பற்றப்படும் வடிவமாயிருக்கிறது: அதன்மீது தனது உணர்வு நிலைகளுக்கேற்ற வடிவங்களையும் சித்திரங்களையும் பதித்துக் கொள்கின்றான்.

இந்த ஆவியின் மீது, நான் வார்த்தெடுக்கும் இந்த ஆவிருபத்தின் மீது அரங்கக்கலை தாக்கத்தைக் கொண்டிருக்கிறது; எல்லா பிசாககளையும் போலவே இந்த ஆவிக்கும் நீண்டதொரு ஞாபகம் இருக்கிறது. இதயத்தின் ஞாபகம் நீதித்திருக்கும். நடிகன் தன் இதயத்தால் சிந்திகின்றான், அவனது இதயமே கட்டுப்பாட்டைக் கொண்டுள்ளது.

வெறைங்கைக் காட்டிலும் அரங்கக் கலையில் நடிகன் உணர்வுகளம் குறித்த பிரக்ஞா கொண்டவராயிருக்க வேண்டும், சுற்பிதமான தகுதிகளை அதற்கு ஏற்றாமல், பருணமையான பொருள் கொண்டவற்றையே ஏற்றிக் கூறி - என்பது இதன் பொருளாகும்...

தங்களது சொந்த வாழ்க்கைகளை காட்சியொன்றில் பார்வையாளர்கள் கானும் போது, இணைப்புகளையும் சந்தத்தின் சங்கிலியினையும் வார்த்தெடுக்க, நாடிக்கு நாடி கவாசத்திற்கு கவாசம் பார்வையாளர்கள் காட்சியிடன் தங்களை அடையாளப்படுத்திக் கொள்ள அனுமதிக்க வேண்டும்.

காட்சியின் மாயாஜூலத்தில் பார்வையாளர் ஆழ்ந்துவிடுவது போதுமானதல்ல; எந்த இடத்தில் அவர்களிடம் தாக்கத்தை உண்டு பண்ண வேண்டும் என்பது

நமக்குத் தெரியாது போனால் இது நிகழாது. தன்னிடத்தே ஆற்றல் ஏதும் பெற்றிடாத மாயாஜாலம் கவிதை நம்மிடம் நிறையவே உண்டு.

அரங்கக் கலையில் கவிதையும் தீற்றும் ஒன்றாக இணைய வேண்டும்.

இவ்வோர் உணர்வுக்கும் உறுப்பமைதி தளமுண்டு: தன்னிடமுள்ள உணர்வுகளை வளர்த்தெடுப்பதன் மூலம் நடிகன், தனது உணர்வோட்ட கதியை மாற்றிக் கொள்கின்றான்.

உடலில் தாக்கத்தைப் பெறவேண்டிய அழுத்த மையங்கள் எவை என்பதை முன்கூட்டியே அறிந்து கொள்வதே, பார்வையாளரை மயக்கத்தில் ஆழ்த்துவதற் கான தீற்வுகோலாகும். ஆனால் அரங்கக் கலை கவிதை விலைமதிப்பற்ற இத்தீற்றுக்கு பரிச்சயமற்றதாக நீண்ட காலமாகிவிட்டது.

உடலிலுள்ள ஒருமுகப்படுத்தும் மையங்களுடன் பரிச்சயம் கொள்ள மாயப் பிணைப்புகளை மறுவார்ப்பு செய்ய வேண்டும்.

சுவாசமுறையின் சித்திர எழுத்துகளைப் பயன்படுத்தி, தெய்வீக அரங்கக் கலையின் கருத்தாக்கத்தை என்னால் மறு கண்டுபிடிப்புச் செய்ய இயலும்.

பாத்திரமும் பாத்திரமாக்கலும்

மிகைல் செகோவ்

தமிழாக்கம்.பூபாலன்

பண்புரு - இது ஒரு நடிகனின் இயல்பு. இதைத்தான் நினைவோடோ (அ) நினைவிலி மனத்தோடோ நடிகர்கள் தேடுகிறார்கள்.

இப்போது ஒரு பாத்திரத்தை உருவாக்குதலில் உள்ள பிரச்சினையைப் பற்றி விவாதிப்போம்.

தன்னுடைய சொந்த வாழ்வில் இருப்பதைப் போல் ஒரு நடிகன் தன்னுடைய பார்வையாளருக்கு எப்பொழுதும் ஒரே மாதிரி காட்டக்கூடிய அளவில் நேரிடையான பாத்திரமோ (அ) பாத்திரங்களோ இல்லை என்று சொல்லாம். உண்மையான நாடகக் கலை என்பதைப் பற்றி துரதீர் ஷ்ட வசமாக தவறான கருத்துக்கள் இருப்பதற்கு நிறைய காரணங்கள் இருந்தாலும் அதைப் பற்றி இங்கே நாம் பேச வேண்டிய தேவை இல்லை. ஆழமாக பதிந்துள்ள 'தன்னைப் போல்' என்ற மோசமான மனப்பான்மை வளர் அனுமதித்தால் அரங்கம் ஒரு போதும் வளர் அல்லது வளர்ச்சியடைய வாய்ப்பில்லை என்ற துயரமான உண்மையை குறிப்பிடுவது போதுமானதாகும். இவ்வொரு கலையும், வாழ்க்கையினுடைய புதிய திசைகள் மற்றும் மனித உயிரின் புதிய அம்சங்களை கண்டுபிடிக்கவும் வெளிப் படுத்தவும் செய்கிறது. எந்த வித்தியாசமும் இல்லாமல் மேடையில் தன்னையே காட்டுவதன் மூலம் புதிய விஷயங்களை ஒரு நடிகன் தன் பார்வையாளருக்கு கொடுக்க முடியாது. தனது நாடகங்களில் தவறாது தன்னையே முதன்மை கதாபாத்திரமாக எழுதிக் கொள்ளும் ஒரு நாடகாசிரியன் அல்லது எப்போதும் தன்னையே வரைந்து கொள்ளும் ஒரு ஓவியன் இவர்களை எப்படி நீங்கள் மதிப்பிடுவீர்கள்.

நம் வாழ்வில் எப்படி இரண்டு ஒரே மாதிரியான நபர்களைப் பார்க்க முடியாதோ அதேபோல் நாடகத்திலும் இரண்டு ஒரே மாதிரியான பாத்திரங்களைப் பார்க்க முடியாது. அவற்றுக்கு இடையேயான வித்தியாசம் தான் அவற்றை பாத்திரமாக்குகின்றது. தான் மேடையில் நடிக்கப் போகும் பாத்திரத்தைப் பற்றிய ஒரு ஆரம்ப அறிவைப் பெற நூண்ணிய அல்லது சிறிய வேறுபாடாக இருந்தாலும் நமக்கும் நாடகாசிரியன் விவரித்துள்ள பாத்திரத்திற்கும் இடையேயுள்ள வித்தியாசத்தை தனக்குத்தானே கேட்டுக் கொள்வது, ஒரு நடிகருக்கு நல்ல ஆரம்ப நிலையாகும்.

இப்படிச் செய்வதன் மூலம் தன்னைத்தானே திரும்பத் திரும்ப நடித்துக் கொள்வதற்கான விருப்பத்தை விடுத்து தன்னுடைய பாத்திரத்தின் முக்கிய உள்வியல் பண்புகள் அல்லது அம்சங்களை கண்டுபிடிப்பதற்கான உந்துதலைப்

பெறுவீர்கள். உங்களையும் உங்களுடைய பாத்திரத்தையும் வித்தியாசப் படுத்தக்கூடிய இந்த அம்சங்களோடு செயல்படுத்துவதற்கான தேவையை எதிர்கொள்வீர்கள். இந்தப் பிரச்சினையை நீங்கள் எப்படி அணுகுவது?

சுருக்கமாகச் சொன்னால் உங்கள் பாத்திரத்திற்கு கற்பனையாக உடலைக் கண்டுபிடிப்பதே மிகுந்த கலைப்பூர்வமானதும் மதிழ்ச்சியானதுமான அனுருமிறையாகும். உளவியலாகவும், உடல்ரீதியாகவும் சோம்பேறியான மந்தமான விகாரமான தன்மைகளை உடைய ஒரு பாத்திரத்தை நீங்கள் நடிக்க வேண்டும் என்பதை உதாரணத்திற்கு கற்பனை செய்து பாருங்கள். இன்பவியல் நாடகங்களில் இருப்பதைப் போல இந்தத் தன்மைகள் வார்த்தைகளாகவோ (அ) வெளிப்படையாகவோ வெளிப்படுத்தப்படக்கூடாது. வெளிப்படையாகத் தெரியாத வகையில் அவை தோற்றமளிக்க வேண்டும். அதேவேளையில் புறந்தள்ளி விடாத வகையில் அவை பாத்திரத்தின் சிறப்புக் கூறுகளாக இருக்கின்றன.

உங்களோடு ஓப்பிட்டு உங்களுடைய பாத்திரத்தின் தன்மைகள் மற்றும் அம்சங்களை உள் வாங்கிக் கொண்ட பிறகு சோம்பேறியான, மந்தமான, விகாரமான தன்மைகளையுடைய நபர் எந்த வகையான உடலைப் பெற்றிருப்பான் என்பதை கற்பனை செய்ய முயற்சி செய்யுங்கள். ஒரு வேளை பருமனான கழுத்து, நீண்டு தொங்குகின்ற, ஓய்வில்லாத கரங்கள், மற்றும் பெரிய கனமான தலைகள். கொழுத்தக்களிப்போன தோர்கள், குள்ள உடம்பு ஆகியவற்றை அந்தப் பாத்திரம் கொண்டிருக்கும் என்பதை கண்டு பிடிக்கலாம். இந்த உடம்பு உங்கள் உடம்பி விருந்து முற்றிலும் சம்பந்தமில்லாததாக இருக்கும். எப்படி இருந்தாலும் அது பார்ப்பது போன்றே நீங்கள் பார்த்து அது செய்வது போலவே நீங்களும் செய்ய வேண்டும். உண்மையான சாயலை கொடுப்பதற்கு எப்படி நீங்கள் முயற்சிக் கட்டுகின்றீர்கள்?

எனவே உங்களுடைய உண்மையான உடம்பு ஆக்ரமித்துள்ள அதே இடத்தில் இன்னொரு உடம்பு, இப்போது தான் உங்கள் மனதில் உருவாக்கிய பாத்திரத்தின் கற்பனையை செய்யப் போகின்றீர்கள்.

இந்த உடம்பையே நீங்கள் ஆடைபோல் அணிந்து கொள்கிறீர்கள். அதனை ஒரு உடையைப் போலவே அணிந்து கொள்கிறீர்கள். இந்த மாறு வேஷத்தின் விளைவு எப்படி இருக்கும்? சிறிது நேரத்திற்குப் பின் அல்லது உடனடியாக உங்களையே இன்னொரு நபராக உணர்ந்து யோசிக்கத் தொடங்குவீர்கள். உண்மையான வேஷத்திற்கிணையாக இந்த அனுபவம் இருக்கும். அன்றாட வாழ்வில் பலவேறு ஆடைகளில் எவ்வளவு வித்தியாசமாக உணர்ந்தீர்கள் என்பதை நீங்கள் எப்பொழுதாவது கவனித்து இருக்கிறீர்களா? முழு ஆடை அல்லது மாலை நேர ஆடை பழைய கிழிந்த ஆடை அல்லது புதிய ஒன்றை அணியும் போது இவை ஒவ்வொன்றையும் அணிந்த போது வெவ்வேறு நபராக நீங்கள் இல்லையா? ஆனால் மற்றொரு உடலை அணிவது என்பது எந்த ஒரு உடை அல்லது ஆடையை விட அதிகமானது. இந்த வகையான பாத்திரத்தின் கற்பனை உடல் வடிவம், உங்கள் உளவியலை எந்த ஆடையையும் பத்து முறை பலமாகப் பாதிக்கும்.

உங்கள் கற்பனையான உடம்பு, உங்கள் உண்மையான உடம்புக்கும் உளவியலுக்கும் இடையே நிறு இரண்டையும் அதே அளவு பாதிக்கும். படிப்படியாக அதோடு நீங்கள் நகர ஆரம்பித்து உணர்ந்து பேசி அதோடு இணைய ஆரம்பிப்பீர்கள். அதாவது இப்போது உங்கள் பாத்திரம் உங்களுக்குள் வாழ்கிறது அல்லது அதில் நீங்கள் வசிக்கிறீர்கள்.

உங்கள் கற்பனை உடம்பின் தன்மைகளை எவ்வளவு ஆழமாக நீங்கள் நடிக்கும் போது வெளிப்படுத்துகிறீர்கள் என்பது எந்த வகையான நாடகம் மற்றும் உங்களுடைய சொந்த சுவை மற்றும் ஆரவத்தைப் பொறுத்து அமையும். எப்படி இருந்தாலும் உளவியல் ரீதியிலும் உடலியல் ரீதியிலும் உங்களது முழு கருத்திலும் பாத்திரமாக மாற்றப்பட்டுவிடும் ஆட்கொள்ளப்பட்டுவிடும் என்று சொல்லக்கூட நான் தயங்கமாட்டேன். எப்பொழுது உண்மையில் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டு பயிற்சி செய்யப்படுகிறதோ அப்போது அந்த கற்பனையான உடம்பு நடிகளுடைய மன உறுதி மற்றும் உணர்ச்சிகளை தூண்டியிடும் பாத்திரத்திற்குரிய பேச்சு மற்றும் அசைவு இவற்றோடு நடிகளின் உணர்ச்சிகளுடன் இயைபுப்படுத்தி நடிகளை மற்றொரு நபராக மாற்றிவிடும். வெறுமனே பாத்திரத்தை விவாதித்து அறிவு பூர்வமாக பகுப்பது, இந்த விருப்பமான விளைவை உண்டாக்காது. ஏனென்றால் பகுத்தறிவு எவ்வளவு திறமையானதாக இருந்தாலும் உங்களை அமைதியாகவும் மற்றும் செயல்படவிடாமல் செய்யும், ஆனால் இந்த கற்பனையான உடம்பு உங்கள் மனங்ருதி மற்றும் உணர்ச்சிகளோடு நேரடியாக பாதிக்கக் கூடிய சக்தி வாய்ந்தது.

பாத்திரத்தை உருவாக்கி அதை ஏற்றுக் கொள்ளுவதை ஒரு வகையான வேகம் மற்றும் எளிமையான விளையாட்டாக நினைத்துப் பாருங்கள். கற்பனை உடலோடு உங்களது முயற்சியில் முழுவதும் திருப்தியடையும் வரை அதை மாற்றுவது மற்றும் சரி செய்வது என்கிற வகையில் விளையாடுங்கள். உங்களது அமைதியின்மை முடிவை நோக்கி உங்களை தூர்த்தவில்லையென்றால் இனி விளையாட்டில் நீங்கள் ஒருபோதும் தோல்லியடையாட்டர்கள்.

உங்களது கற்பனையான உடலை செய்து உங்களது கற்பனை உடலை முன்னாகவே அரங்கேற்ற நீங்கள் முயற்சிக்கவில்லையென்றால் இந்த உடல் விளையாட்டினால் உங்களது கலைத்துவ இயல்பு ஆட்கொள்ளப்படும்.

உங்களது புதிய உடலால் உங்களுக்குதாக்கங்களை ஆர்வங்களை இழுத்தும், தள்ளியும், அதிகப்படியாக்கியும் வெளிப்படையாக மிகைப்படுத்தாதீர்கள். இதனை பயன்படுத்தும் போது நீங்கள் முழு சுதந்திரமாகவும் இயல்பானதாகவும் உண்மையானதாகவும் உணரும்போதுதான் உங்களது பாத்திரத்தை ஒத்திகை செய்ய ஆரம்பிக்க வேண்டும். ஒத்திகை வீட்டிலோ (அ) மேடையிலோ இருக்கலாம்.

சில பாத்திரங்களில் உங்கள் கற்பனை உடம்பின் ஒரு பகுதியை மட்டும் பயன்படுத்துவது போதுமானது. உதாரணத்திற்கு கரங்கள் உங்கள் உளவியலை உடனடியாக மாற்றி தேவையான நிலையை உங்கள் உடம்பிற்கு கொடுக்கும் அதேவேளையில் உங்களது முழு இருப்பும் நீங்கள் செய்யப்போகும் பாத்திரமாக மாறியதை உறுதி செய்து கொள்ளுங்கள்.

கற்பனை உடம்பின் விளைவு கற்பனை மையம் என்பதை பயன்படுத்துவதன் மூலம் வலுப்பட்டும், எதிர்பாராத கூருகளை உடையதாகவும் இருக்கும்.

அந்த மையம் என்பது மார்பின் நடுவில் இருந்தால் (ஒரு சில அங்குலம் ஆழமாகவே இருப்பதாகவே கற்பனை செய்யுங்கள்) நீங்கள் நீங்களாகவே, இருப்பது போல், உணர்வதோடல்லாமல் முழு கட்டுப்பாட்டோடும், முழு சக்தியோடும், நிதானத்தோடும் இருந்து உங்கள் உடம்பு மிகச் சரியான வகையை அணுகிக் கொண்டிருப்பதை உணர்விர்கள். ஆனால் இந்த மையத்தை உடலின் மற்ற பகுதிகளுக்கு உள்ளேயே மாற்றினால் உங்கள் முழு உளவியல் மற்றும் உடலியல் மனிலை, நீங்கள் கற்பனையான உடலுக்கு போன்போது மாறியது போல் மாறும். இந்த மையமானது உங்களது முழு இருப்பை ஒரே இடத்திற்கு குவித்து உங்களது செயல்களின் மையமானது மழு இருப்பையும் ஒரு புள்ளிக்குள் இழுத்து நிலை நிறுத்தி அங்கிருந்து உங்களது செயலை உற்பத்தி செய்து அதிர்விப்பதை நீங்கள் காணமுடியும்.

இதை விளக்க உங்கள் மார்பிலிருந்து அந்த மையத்தை தலைக்கு நகர்த்தினால் உங்கள் நடிப்பில் சிந்தனைக் கூரானது ஒரு சிறப்பானத் தன்மை அடையத் துவங்குவதை உணர்த் தொடங்கலாம். உங்கள் தலையிலிருந்து அந்த கற்பனை மையமானது உடனடியாகவோ அல்லது படிப்படியாகவோ உங்கள் அசைவுகளை ஒருங்கிணைத்து உங்கள் உடலின் செயல்பாடுகளை பாதித்து உங்கள் நடத்தைக்கு ஊக்கங் கொடுத்து, செயல் மற்றும் பேசு, மற்றும் உளவியலை செயல்படச் செய்கிறது. இந்தச் செயல்பாடானது உங்கள் சிந்தனைக் கூறு இயல்பிலேயே நடிப்பில் பொருந்தியிருப்பதான் உணர்வினை நீங்கள் இயல்பாகவே அனுபவிப்பீர்கள்.

ஆனால் எந்த இடத்தில் இந்த மையத்தை வைக்கிறீர்களோ அதைப் பொறுத்து நீங்கள் அதன் தன்மையை மாற்றுவதற்கேற்ப அது முழுவதும் வித்தியாசமான விளைவை உருவாக்கும். உதாரணமாக அதைத் தலையில் வைத்துவிட்டு அதனுடைய சொந்த வேலையைச் செய்யும்படி விட்டுவிட முடியாது. ஒரு புத்திசாலியான மனிதனுக்கு அந்த மையம் பெரியதாக, பளபளப்பாக ஓளிலீக்கு தாகவும் அதே நேரத்தில் முட்டாள் மற்றும் குறுகிய மனப்பான்மை உடையவனுக்கு அது சிறிய கடிய, பிகுவான மையம் இருப்பதாகவும் கற்பனை செய்யலாம். நீங்கள் செய்யப் போகின்ற பாத்திரத்திற்கு ஏற்ப பல்வேறு விஷயங்கள் கிடைக்கின்ற வரை அந்த மையத்தை பல்வேறு வித்தியாசமானதாக கற்பனை செய்வதில் உள்ள தடைகளில் இருந்து உங்களை விடுவித்துக் கொள்ள வேண்டும். சிறிது நேரத்திற்கு சில பரிசோதனைகளை செய்யுங்கள். மென்மையான, குடான, கொஞ்சம் பெரிய ஒரு மையத்தை உங்கள் அடிவயிற்றில் இருப்பதாகச் செய்து அதன் மூலம் ஏற்படும் சுயதிருப்பதியுள்ள, கொஞ்சம் பலத்த, நகைச் சுவையுள்ள உளவியல் தன்மை ஏற்படுத்துவதை அனுபவியுங்கள். சிறிய கடினமான மையத்தை மூக்கு நுளியில் வைப்பதன் மூலம் ஆர்வமுள்ள, ஆவலுள்ள நுட்பமாய் பார்க்கின்ற, மேலும் கூப்பிடாமலேயே தலை நுழைகின்றவராக மாறுவதைப் பார்க்கலாம். அந்த மையத்தை ஒரு கண்ணில் வைப்பதன் மூலம் எவ்வளவு வேகமாக நீங்கள் தந்திரமான குட்சமமான மற்றும் வஞ்சகத் தன்மை உடையதாகவும் மாறுவதை

உணர்வாம். பெரிய, பலத்த சோம்பலான மையத்தை உங்கள் இருக்கையின் வெளிப்பகுதியில் இருப்பதாக கற்பனை செய்வதன் மூலம் கோழைத்தனமான நேர்மையற்ற பாத்திரம் உருவாவதை பார்க்கலாம். மையம் கண்களுக்கோ அல்லது முன் நெற்றிக்கோ சில அடி வெளியில் இருப்பதாக என்னுகையில் கூர்மையான ஊடுருவும், விவேகமுள்ள மனம் உருவாவதைப் பார்க்கலாம். குடான கொதிக்கின்ற நெருப்பு போன்ற மையத்தை உங்கள் இருதயத்தின் உள்ள இருப்பதாக நினைத்தால் கதாநாயகத் தன்மையுள்ள, காதலுள்ள, வீரமூம் உள்ள உணர்க்கிள்கள் உருவாவதைப் பார்க்கலாம்.

நீங்கள் நகருகின்ற மையத்தையும் கற்பனை செய்யலாம். உங்கள் முன் பாய்ந்து எதிரிகளைத் தேடுகிறது. போர் முடியும் வரை பந்தின் எல்லாம் பக்கங்களும் அவன் திரும்பத் திரும்ப பாய்கிறான். அவன் களைப்படைந்து மையம் மெதுவாக தரையில் விழுந்து அதனுடைய உண்மையான இடத்திற்கு மெதுவாக எழுந்து முன்னைப்போல் சூழன்று ஓளிவீச்கிறது.

ஒரு தெளிவின் தேவைக்காக சில வெளிப்படையான மற்றும் விகாரமான உதாரணங்கள் உங்களுக்கு கொடுக்கப்பட்டன. ஆனால் பெரும்பாலான விஷயங்களில் முக்கியமாக நவீன நாடகங்களில் இந்தக் கற்பனை மையத்தின் பயன் சிறப்பான பயன்படுத்தலை தேடுகிறது. உங்கள் உள் அந்த மையம் ஏற்படுத்தும் உணர்வு எவ்வளவு பலமானதாக இருந்தாலும் நடிக்கும் போது அந்தப் பார்வையைப் பயன்படுத்துவது என்பது எப்போதும் உங்களுடைய முடிவை சார்ந்தே உள்ளது.

கற்பனை உடம்பு மற்றும் கற்பனை மையம், அவற்றை தனியாகவோ அல்லது ஒரு நேரத்தில் ஒன்றை மட்டுமோ பயன்படுத்தினாலும் அது பாத்திரத்தை உருவாக்க முடியும்.

இப்போது பாத்திரத்தை முழுமையானதாகவும், பாத்திரமாக்குதலை பாத்திரத்தின் சிறிய சிறப்பான அம்சங்கள் கொண்டு அவற்றை வேறுபடுத்திப் பார்ப்போம்.

பாத்திரமாக்கல் அல்லது விசேஷ அம்சம் என்பது பாத்திரத்தின் தனித்தன்மை ஒரு குறிப்பிட்ட அசைவு, ஒரு குறிப்பிட்ட வகையான பேசு, ஒரு மறு நிகழ்வு, ஒரு குறிப்பிட்ட வகையான சிரிப்பு, நடத்தல், ஆடை அணிதல், கைகளை வினோத மாகப் பிடித்தல், அல்லது தலையை சாய்த்தல் போன்றவையாகும். இந்த வகையான விசேஷ தன்மைகள் ஒரு கலைஞர் தன்னுடைய படைப்பில் செய்யும் இறுதி வேலைகள் ஆகும். முழுபாத்திரமும் உயிருடையதாக அதிகமனிதத் தன்மையுள்ளதாக மற்றும் உண்மையானதாகத் தோன்ற அது மையம் நெற்றியில் மெதுவாக அசைந்தபடி பின் உங்கள் தலைமை நேரத்திற்குத் தக்கவாறு சுற்றி வருவதாகக் கொண்டால் தடுமாறுகின்ற ஒரு மனிதனின் உளவியலை உணர்வாம். அல்லது ஒழுங்கற்ற நிலையில் உங்கள் உடல் முழுவதும் சுற்றி வித்தியாசமான அளவுகளில் கீழேயிருந்து மேலே போய் திரும்பவும் கீழே வருவதுபோல் நினைத்தால் அதனுடைய விளைவு சந்தேகமில்லாமல் குடிமயக்கமாவதைப் பார்க்கலாம்.

இந்த முறையில் சுதந்திரமாகவும் ஒரு விளையாட்டு போலவும் பரிச்சித்துப் பார்த்தால் என்னாற்ற வாய்ப்புக்கள் இருப்பதைப் பார்க்கலாம். நீங்கள் வெகு சீக்கிரம் இந்த விளையாட்டைப் பயன்படுத்துவதோடு அதனுடைய செய்முறை மதிப்பில் உள்ள மகிழ்ச்சிக்காக அதைப் பாராட்டவும் செய்வீர்கள்.

கற்பண மையம் பாத்திர முழுமைக்காக உங்களுக்கு உதவும். ஆனால் இதை பல்வேறு காட்சிகள் மற்றும் தனித்தனி அசைவுகளுக்கும் பயன்படுத்தலாம். ஒருவேளை டான் க்யூக்ஸோட்டாக நீங்கள் நடிக்கிறீர்கள் என்று வைத்துக் கொள்வோம். அவருடைய வயதான, மெலிந்த, மென்மையான உட்பைப் பார்க்கிறீர்கள் என்று வைத்துக் கொள்வோம். அவருடைய வயதான கம்பீரமான ஆரவமுடைய ஆனால் விநோதமான, சுறுசுறுப்பான மனதைப் பார்த்து உங்கள் தலைக்கு மேல் சிறிய ஆனால் சக்தி வாய்ந்த ஒளி வீச்சின்ற நிலையாக கற்றுகின்ற மையத்தை வைக்க முடிவு செய்கிறீர்கள். இது அந்த முழு டான் பாத்திரத்திற்கே போதுமானது. ஆனால் இப்போது அவர் தன்னுடைய கற்பணையான எதிரிகள் மற்றும் சூனியக்காரர்களோடு போரிடும் காட்சிக்கு வருகிறீர்கள். மின்னல் வேகத்தில் அந்த வீரன் வெளிப்புறமாக வளைந்து வெற்றிடத்தில் குதிப்பதைப் பார்க்கிறீர்கள். அவருடைய மையம் இப்போது இருட்டு மட்டும் கடினமானதாக மேலேயிருந்து அவருடைய மார்புக்குள் துளைத்து சுவாசத்தை அடைக்கிறது. நீண்ட ரட்பர் வளையத்தில் இருக்கும் பந்தைப் போல அந்த மையம் முன்னுக்குப் பறந்து திட்டிரென பின்னுக்கு வந்து வலப்பக்கம் பாய்ந்து இடப்பக்கம் இதைப் போன்ற விசேஷ அம்சங்களை பெற்றிருக்க வேண்டும். பார்வையாளன் அதை விரும்புவதோடு தன் கவனம் வந்தவுடன் அதை எதிர்பார்க்கவும் செய்வான். ஆனால் அந்த மாதிரியான பாத்திரமாக்கல் கதாபாத்திரத்தின் முழுமையிலிருந்து அதனுடைய முக்கிய பகுதியான உளவியல் உண்மையை செழுமைப்படுத்த உதவுகிறது.

இப்பொழுது சில உதாரணங்களை எடுத்துக் கொள்வோம். ஒரு சோம்பேறியான எந்த வேலையும் செய்ய முடியாத ஒருவன் பாத்திரமயமாக்கலாக கறங்கள் பக்கங்களில் அழுத்தியிருக்க, முழுங்கைகள் வலது கோணத்தில் இருக்க, கைகள் தொங்கிக் கொண்டிருப்பதாக வைத்துக் கொள்வோம். மன எழுச்சி இல்லாத ஒரு பாத்திரம் மற்றொரு நபரோடு பேசிக் கொண்டிருக்கும் போது தன்னுடைய சிந்தனைகளை வார்த்தைகளாக திரட்டுவதற்கு முன், தன்னுடைய கண்களை சிமிட்டுவதும், விரல் நுனிகளை சுட்டுவதும் போன்ற பழக்கங்களை கொண்டுள்ளதாக வைத்துக் கொள்வோம். ஒரு பிழிவாதமான பாத்திரம், வீண் கண்ணடைக்காரன் - மற்றவருடைய பேச்சைக் கவனித்துக் கொண்டிருக்கும் போது சுயநினைவில்லா மல் அதற்கு எதிர்மறையான பதில் தருவதுபோல் தன் தலைமை ஆட்டும் பழக்கம் உள்ளதாக இருக்கிறது. சுயநினைவுள்ள மனிதன் தன் ஆடையை அணியும் போது தடுமாறியும் தன் பொத்தான்களைத் தொட்டு மடிப்புகளை சரி செய்கிறான். ஒரு கோழையான மனிதன் தன் விரல்களை ஒன்றுசேர்த்துத் தன் கட்டை விரலை மறைக்க முயல்வான். ஒரு கர்வமுடைய நபர் தன்னைச் சுற்றியுள்ள பொருள்களை சுயநினைவில்லாமல் தொடுவதும், அவற்றை சமமாக அடுக்குவதும், ஒரு ஜனவிரோதி சுயநினைவில்லாமலேயே தன்னால் தொடக்கூடிய அளவில் உள்ள

பொருள்களை தள்ளியும் வைப்பான். ஒரு கபடமுள்ள அல்லது வஞ்சகமுள்ள நபர் பேசே போதோ அல்லது கவனிக்கும் போதோ கூரையை அடிக்கடி பார்க்கும் தன்மையுடையவன் ஆக இருப்பான்.

சில நேரங்களில் பாத்திரமாக்கல் மட்டுமே முழு பாத்திரத்தையும் உருவாக்கும். ஒரு பாத்திரத்தையும் பாத்திரமாக்கலையும் உருவாக்கும் போது சுற்றியிருக்கும் மக்களைக் கவனிப்பதன் மூலம் பெரிய உதவி அல்லது அநேக நல்லகருத்துகள் கிடைக்கும். வாழ்க்கையை அப்படியே காப்பியடிக்கின்ற முயற்சியை உங்களுடைய சொந்த கற்பண படைப்பை பயன்படுத்துவதற்கு முன்நான் சிபாரிசு செய்ய மாட்டேன். எதை நீங்கள் தேடிக் கொண்டிருக்கிறீர்கள் என்பதை சரியாகத் தெரிந்து கொண்டால் இந்த கவனித்தலும் மிக அவசியமானதாக ஆகும்.

இங்கே எந்த குறிப்பான பயிற்சிகளும் சொல்லப்படவில்லை. அதை கற்பண யான உடம்புகள் நகருகின்ற, மாறுகின்ற மையங்கள் மற்றும் அவற்றோடு தொடர்புடைய பாத்திரமாக்கலை கண்டுபிடிப்பதன் மூலம் நீங்களே செய்து கொள்ளுங்கள். இந்த அல்லது அந்த நபர் உண்மையான வாழ்க்கையில் எங்கே அல்லது எந்த வகையான மையத்தைக் கொண்டிருப்பான் என்பதை கவனிப்பதும் கண்டுபிடிப்பதும் இந்த வகையான விளையாட்டுக்கு கூடுதல் உதவியாக ஆகும்.

மிகேல் செகாவ் நடிகர், இயக்குநர் மற்றும் ஆசிரியர், பிரபல நாடகா சிரியர் ஆண்டன் செகாவின் உறவினரான இவர் ரவ்யாவில் பிறந்தார். காண்ஸ்டாண்டின்ஸ்டானில் -லாவ்ஸ்கி இயக்குநராகயிருந்த மாஸ்கோ கலை அரங்கில் அவரோடு பண்யாற்றியவர். 1914 இல் இரண்டாவது மாஸ்கோ கலை அரங்கு தோன்றக் காரணமாயிருந்தார். அவரே அதன் இயக்குநராயிருந்தார். ரவ்யாவை விட்டு வெளியேறி பல்வேறு தேசங்களிலும் இங்கிலாந்திலும், நடிப்பு, இயக்கம், ஆசிரியர் எனப் பல தன்மைகளில் செயல்பட்டார். இரண்டாம் உலகப் போருக்கு முன்பு அமெரிக்காவிற்குப் போன செகாவ் அங்கும் அதே செயல்களில் ஈடுபட்டார். 1955 இல் கலிபோர்னியாவில் இறந்து போன இவரது மாணவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் மர்வின் மன்றோ, ஆண்டனின் குயின், கிரகோரி பெக்.

பெர்ட்டோல்ட் ப்ரேஹ்டன்

நாடகக் கோட்பாடுகள்

எஸ்.பாலச்சந்திரன்

இருபதாம் நூற்றாண்டின் இணையற்ற எழுத்தாளர்களுள் ஒருவராக இலக்கிய உலகில் அங்கீரிக்கப்பட்டவர் பெர்ட்டோல்ட் ப்ரேஹ்டன். ஜம்பத்தெட்டு ஆண்டுக்காலம் (1898-1956) வாழ்ந்திருந்த ப்ரேஹ்டன் ஏராளமான கவிதை களளியும், நாடகங்களையும், இலக்கிய -நாடக விமர்சனக் கட்டுரைகளையும் படைத்தித்தார். அவரது கவிதைகளைக் காட்டிலும் உலகிற்கு அவரை அடையா எம் காட்டுவதில் நாடகங்களே முன்னின்றன. Baal; Drums in the Night; Man Equals man; The Three Penny Opera; Life of Galileo; Mother Courage and Her Children; The Good Person of Szechwan; The Caucasian Chalk circle போன்ற நாடகங்கள் உலகப்புகழ்பெற்றவை. நாடகம் பற்றிய கட்டுரைகளில் A short Organum For the Theatre என்ற கட்டுரை குறிப்பிடத்தக்கது.

கவிதையும் நாடகமும் அவற்றின் வளர்ச்சிப் போக்கில் பாய்ச்சலுடன் புதிய கட்டங்களை அடைவதற்கு வாயில்களைத் திறந்து விட்டவர் ப்ரேஹ்டன், சமுதாயம் தனது வரலாற்று வளர்ச்சியில் புதிய கட்டங்களை எட்டும் போது, பழைய சமுதாயத்தின் காலாவதியாகி விட்ட சம்பிரதாயங்களைக் களைந்தெறிந்து, அச்சமூகத்தின் வழுமையான அம்சங்களைக் கொண்டுபோதியதைக் கட்டியெழுப்ப வேண்டியதன் அவசியத்தை உலகுக்குத் திரும்பத் திரும்ப வலியுறுத்தியவர் ப்ரேஹ்டன். அவரின் எழுத்துக்களில் ஊடும் பாவுமாக விளங்கிய இவ்விஷயத்தைப் புரிந்து கொள்ளாத அல்லது புரிந்து கொள்ள விரும்பாதவர்களில் சிலர் ப்ரேஹ்டனைக் குறை கூறுகிறார்கள்; இன்னும் சிலர் போலியாகப் பாராட்டி மகிழ் கிறார்கள். ப்ரேஹ்டன் பழுமையை அதன் சீரழிவுப் போக்கிற்காக விமர்சிக்கிறார் என்பதனாலேயே 'மரபின் பாதுகாவலர்கள்' ப்ரேஹ்டனின் மீது சீற்றம் கொள்கிறார்கள். புதுமையை வரவேற்றார் என்பதற்காகவே புத்தார்வவாதிகள் (Avant Gardists) ப்ரேஹ்டனை வணங்கி வழிபடுகிறார்கள். புதிய மனிதனின் - பாட்டாளி மனிதனின் உணர்வை - எழுச்சியை - போராட்டத்தை மையமாகக் கொண்டே புதுமைக் கலையும் இலக்கியமும் இருக்க வேண்டும் என்று ப்ரேஹ்டன் கூறியதன் முக்கியத்துவத்தை இவர்கள் ஒதுக்கிவிடுகிறார்கள். இந்திலையில், ப்ரேஹ்டன் காவியநாடகங்களும், அக்காவியநாடகங்களுக்கென்று தெளிவாக வரையறுக்கப் பட்ட கோட்பாடுகளும் உருவானதன் சமூக-வரலாற்றுப் பின்புலம் மற்றும் இந்நாடகக் கோட்பாடுகள் உலக இலக்கியத்திற்கு வழங்கிய பங்களிப்பு ஆகியவை பற்றி இக்கட்டுரை ஆராய்கிறது.

1. ஏற்தாழ எழுபது ஆண்டுகளுக்கு முன்பு ஜூரோப்பிய நாடுகளில் புதுமை

நாடகாசிரியர்கள் அரிஸ்டாட்டிலைப் பின்பற்றும் நாடகாசிரியர்களின் நாடக வடிவங்களை எதிர்த்துத் தங்களது தாக்குதலைத் தொடங்கினார்கள். கலை -இலக்கியத்தில் ஈடுபாடு கொண்ட அனைவரது கவனத்தையும் ஈர்க்க வல்லதா யிருந்தது இது.

நாடக உத்திகளிலும் நாடகம் பற்றிய அணுகுமுறைகளிலும் மரபார்ந்த அம்சங்கள் மறுதலிக்கப்பட்டுப் புதுமை நாடகப் பாணி வளரத் தொடங்கிய போது அது சமூக - அரசியல் - பொருளாதாரப் பிரச்சினைகளின் மீதான எள்ளல், நகைக்கவை, கேவிக்கித்திரம் ஆகியவற்றைத் தனது பிரதானக் கருப்பொருளாக எடுத்துக் கொண்டது. நாடகாசிரியராகவும், நாடக ஆய்வாளராகவும் விளங்கிய பெர்ட்டோ ல்ட் ப்ரேஹ்டன் 'காவிய அரங்கு' (Epic Theatre) பற்றிய கோட்பாடுகள் இச்சமயத்தில்தான் வடிவம் கொள்ளத் தொடங்கின.

சமூக ப்ரக்ஞானியின்றி, கேளிக்கைகளையும் பொழுது போக்கையும் மட்டுமே நோக்கமாகக் கொண்டிருந்த குட்டி முதலாளித்துவ நாடகங்களை எதிர்த்து, ஜெர்மனியில் எர்னஸ்ட் டோலர், கியோர்க்கெய்சர் போன்ற எக்ஸ்பிரஷனிஸ் நாடகாசிரியர்களின் கூட்டமானது நாடகத்தை 'அறிவார்ந்த விவகாரமாக' மாற்ற வேண்டுமென்று உரக்கக் குரலெழுப்பியபோது, அவர்களால் பெரிதும் கவரப் பட்டார் ப்ரேஹ்டன். கெய்கரைத் தனது 'தத்தெடுக்கப்பட்ட தந்தை' என்று கூறிக்கொண்டே ப்ரேஹ்டன், அவரை ஜூரோப்பிய நாடக அரங்கின் போக்கையே கணிசமான அளவுக்கு மாற்றியவர் என்று கருதினார். இருந்த போதிலும், அரசியல் ரீதியான அணுகுமுறையில் முதிர்ச்சி பெற்றபின்பு ப்ரேஹ்டன், எக்ஸ்பிரஷனிஸ்களையும் மனிதனது காதலின் பலத்தில் அவர்கள் கொண்டிருந்த கருத்து முதல்வாத அடிப்படையிலான நம்பிக்கைகளையும் மிகக் கடுமையாக விமர்சனம் செய்தார்.

அதேசமயம், எக்ஸ்பிரஷனிஸ்டுகள் இறுக்கமற்ற வகையில் நாடகத்தை உருவாக்கிய விதமும், பாத்திரங்களைத் தனிநிப்பர்களாக அன்றி, வகைமாதிரிகளாகக் கையாண்டு முறையும், கவித்துவம் துழும்பும் மொழியும் ஏற்கனவேப்பெருந்தைக் கவர்ந்திருந்தன. எர்வின் பிஸ்கேட்டரின் அரசியல் நாடகங்கள் நிகழ்காலப் பிரச்சினைகளைப் பற்றிய விவாதத்திற்குரிய மேடையாக நாடக அரங்கத்தை பயன்படுத்திக் கொள்ளும் புதிய உத்தியைப் பிரேஹ்டன் கூக்குக் கற்றுந்தன. சமூக முன்னேற்றத்தைத் தூண்டும் ஒரு கருவியாகவும், சமூக மாறுதலின் சோதனைக் காலையாகவும் நாடகம் விளங்க வேண்டும் என்று மீண்டும் மீண்டும் வலியுறுத்தினார் ப்ரேஹ்டன்.

பாசிலத்தையும் முதலாளித்துவ சிந்தனைகளையும் ப்ரேஹ்டன் தொடக்கத்தில் விருந்தே கடுமையாக எதிர்த்தார். நாடகம் மற்றும் இலக்கியம் ஆகியவற்றில் நிலவிய குட்டி முதலாளித்துவப் போக்கு அவருக்கு அருவருப்பைத் தந்தது. குறிப்பாக, அன்றைய ஜெர்மனியில் துன்பவியல் குழநிலைகளைச் சித்தரிப்ப தற்காகக் கட்டுக்கதைகளைத் தற்பித்து இவ்வகை நாடகங்களில் உணர்ச்சிப் பெருக்களும், துன்பவியல் தன்மையும் விரவியிருந்தாலும் சமூக அடிப்படையோ, வரலாற்றுத் தன்மையோ, நடைமுறைப் பொருத்தமோ இருக்க வில்லை. இது குறித்து ப்ரேஹ்டன், 'அங்கு அவனுக்கு (பார்வையாளனுக்கு)க்

கிடைப்பது வாழ்க்கை அனுபவத்தின் பகுதிகளல்ல; துன்பவியல் உணர்ச்சித் துறைகளே! அன்றாட வாழ்வில் போதிய பயிற்சியும் பகுவதும் பெறாமல் மந்தமாயுள்ள உள்ளங்களைப் பிடித்துவிட்டு வருடும் முயற்சியே அந் நாடகங்களில் நடக்கிறது. இந்த உள்ளங்களுக்காக, வாழ்க்கையில் சில நிகழ்ச்சிகளை ஒன்றாய்க் குலுக்கி, துன்பவியல் உணர்ச்சியையோ, மற்ற உணர்ச்சிகளையோ தூண்டும் ஒருவிதக் கதம்பக்கூட்டு தயாரிக்கப்படுகிறது; என்று 'துன்பவியல் பற்றி முப்பற விவாதம்' என்னும் கற்பனை உரையாடலில் எழுதுகிறார். 2 படைப்பாற்ற விண்றி, வாழ்க்கையை யதார்த்தப் போக்கில் சித்தரிக்கும் தன்மையின்றி, பார்வையாளனுக்குக் கற்றுத்தருகின்ற நோக்கமின்றி இவ்வகை நாடகங்கள் இயந்திரத்தனமாகத் தயாரித்துக் குவிக்கப்பட்டன. இந்தப் போக்கைக் கடுமையாக எதிர்க்க வேண்டிய நிலையில்தான் ப்ரெஹ்ட், தத்ருபக் காட்சியமைப்புகளும், பாத்திரப் படைப்பும் கொண்ட நாடகங்களால் உலகம் பற்றிய உண்மையான தொருசித்திரத்தை வழங்க இயலாது என்ற முடிவுக்கு வந்தார். இவ்வாராக, நாடக உலகின் சீரழிவுப் போக்கு, மற்பார்ந்த நாடகக் கோட்பாடுகளையே ப்ரெஹ்ட் நிராகரிக்கின்ற அளவுக்கு மேலோங்கியிருந்தது.

ஜெர்மனிய ஏகாதிபத்தியமும் பாசிஸமும் வளர்ந்து வந்த ஒரு குழலில் (1920-ஆம் ஆண்டுகளில்) அரசாங்கத்தையும் ஆளும் வர்க்கங்களையும், அவற்றின் பிரச்சாரங்களையும் எதிர்த்துப் போராடுவதற்கு நாடகத்திற்கு ஒரு புதிய, மாறுபட்ட வடிவம் தேவை என்று கருதியப்ரெஹ்ட், அன்று நடைமுறையிலிருந்த, அரிஸ்டாட்டிலின் கோட்பாட்டு அடிப்படையிலமைந்த நாடகங்களைத் தனது விமர்சன எல்லைக்குள் கொண்டுவந்து நிறுத்தினார்.

அரிஸ்டாட்டிலைப் பின்பற்றியவர்கள் பறந்ததைப் பற்றிய பூரணமான இயல் பான சித்திரத்தைத் தத்ருபமான காட்சிகளின் மூலமே படைத்துக் காட்ட முடியும் என்று நம்பினார். இந்த நம்பிக்கையைச் சாத்தியமற்று என்று கருதியப்ரெஹ்ட், உண்மை நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றிய மாயக் காட்சிகளை -காளல் தோற்றங்களை மட்டுமே இவ்வகை நாடகங்கள் பார்வையாளனுக்கு வழங்குகின்றன என்ற முடிவுக்கு வந்தார். 'மாயக்காட்சி'களைக் (Illusions) கண்டு பார்வையாளன் உணர்ச்சி வசப்படுவதானது, அவனது சிந்தனை சக்தியையும் அறிவுழார்வமாகச் சிந்திக்கும் ஆற்றலையும் தடைப்படுத்திவிடும் என்ற அவர், அறிவுழார்வமாகச் சிந்திக்கும்படி பார்வையாளனைத் தூண்டும் நாடகங்களை உருவாக்குவதே பிரதானக் கடமை என்றார்.

நாடகம் பற்றி செந்தெந்தி இலக்கியங்களால் முன்வைக்கப்பட்ட கருதுகோள் களையும், நாடக வடிவங்களையும் மறுத்து, 'காவிய அரங்கு' என்னும் புதியநாடக அரங்கு பற்றிய கோட்பாட்டை ப்ரெஹ்ட் உருவாக்கி, முன்னதன் விடுவிப்பு நிலையாக முன்வைத்தற்கான மூல ஊற்றுக்களை நாம் இந்த அடிப்படையிலேயே தேடுவேண்டும்.

2. ஜெர்மனிய செந்தெந்தி இலக்கியத்திற்கு கடே, ஷில்லர் ஆகிய இருவரும் அளித்த பங்கு மக்ததானது. இவ்விருவரும் இணைந்து தங்கள் கவிதைக் கொள்கையை பின்வருமாறு உருவாக்கினர்; காவியக் கவிஞர் (அல்லது காவியப் பாடகன்) நிகழ்ச்சிகளைனத்தும் கடந்த காலத்தில் நிகழ்வனவாகவே சித்தரிக்கிறான்;

வாசகனின் மனக்கண் முன்னால் நிகழ்ச்சிகளைத் தொகுத்துப்பாடும் ஒரு பாடகனைக் கொண்டுவந்து நிறுத்துகிறான்; அந்தப் பாடகனைச் சுற்றிலும் அமைதியாக அமர்ந்து பாடல்களைக் கேட்டுக் கொண்டிருப்பவர்களாகவே வாசகர்களை மாற்றிவிடுகிறான்; கடந்த கால நிகழ்ச்சிகளை அமைதியாகத் தொடர்புடூத்துகிறான்; காலவெளியில் அவனால் முன்னும் பின்புமாகப் பிரயாணம் செய்ய இயலும். ஆனால் நாடகக் கவிஞர் நிகழ்ச்சிகளைனத்தும் நிகழ்காலத்தில் நிகழ்வதாகவே சித்தரிக்கிறான்; வாசகர்களின் மனக்கண் முன்னால் ஒரு நடிகளைக் கொண்டுவந்து நிறுத்துகிறான். தத்ருபமாக நடிக்கும் இந்த நடிகள் நிகழ்காலத்திலேயே சஞ்சிக்கிறான்; இந்த நடிகளுக்கு முன்னால் கண்டும் கேட்டும் இருப்பதுபோன்ற உணர்வு வாசகனுக்கு ஏற்படுகிறது; இந்த நடிகள், தான் ஏற்கும் பாத்திரத்தைக் குறிப்பான ஒரு தனி நபராகவே இனங்காட்டுகிறான்; தனது நடவடிக்கைகளில் (பார்வையாளாக மாறிவிட்ட) வாசகனையும் பங்கு கொள்ளவைக்கிறான்; தனது உடல், உள்ளம் இரண்டினுடைய சக்துக்கங்களையும் இந்த வாசகன் உணர்ந்து அனுபவிக்க வேண்டுமென்று விரும்புகிறான்; தனது சுய ஆளுமையை (Personality) இழந்து வாசகன் இவனது துயரங்களை 'உணர்' வேண்டுமென்று விரும்புகிறான்.

இவ்வாராகக் காவியக் கவிஞரையும் நாடகக் கவிஞரையும் வேறுபடுத்திய கதேவும் ஷில்லரும் பொதுவாகக் கலைப்படைப்புகளுக்கும் குறிப்பாகக் கவிதைக்குமான பின்வரும் விதிமுறைகளை வகுத்தளித்தனர்; அ.வாசகனிடத்தில் கருத்தாழைக்க, ஆழ்நிலை சிந்தனையைத் தூண்டுகின்ற படைப்புகளை உருவாக்குவதைத் தவிர்த்துவிட வேண்டும். ஆ.வாசகன் உணர்ச்சி ததும்ப நிகழ்ச்சிகளைப் பின்பற்ற வேண்டும். இ. வாசகனது அறிவார்ந்த கற்பனைத்திறம் முழுவதுமாகக் கட்டுப்படுத்தப்பட வேண்டும். ச.படைப்பாளி காவியக் கவிஞரின் இயல்புகளைத் தவிர்த்து, நாடகக் கவிஞரின் பண்புகளை ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டும்.

கதேவும் ஷில்லரும் தங்களது கவிதைக் கொள்கையை அரிஸ்டாட்டிலின் 'கவிதை இயல்' (Poetics) அடிப்படையில் உருவாக்கினர். உள்ளத்தின் அடியாழத்தில் மறைந்து கிடக்கின்ற உணர்ச்சிகளையும், அமுக்கி வைக்கப்பட்ட சிந்தனைகளையும் தூய்மைப்படுத்தி வெளிக்கொண்டுதான் திகில், பரிதாபம், சோகம் போன்ற உணர்ச்சிகளைச் சேர்த்து வழங்குவதே நாடகம்; பார்வையாளன் நாடகக் கதாபாத்திரங்களில் தன்னை -தனது அனுபவங்களை-தனது சுக-துக்கங்களை இனங்களுடு கொள்வதுடன், பாத்திரங்களால் கவரப்பட்டு, ஏதாவது ஒரு விஷயத்திலாவது அப்பாத்திரங்களைப் பின்பற்றுமாறு அல்லது பின்பற்ற முயற்சி செய்யுமாறு தூண்டுதல் வேண்டும்; (இந்தப் பண்பினை "இனங்காணல்" (Identification) எனலாம்.) நிகழ்ச்சிகள் கண்முன்னால் நடைபெறுவதாக நம்பத்தகுந்த வகையில் காட்சிகள் தத்ருபமாக அமைக்கவும் நடிக்கவும் படுதல் வேண்டும். இவையே அரிஸ்டாட்டிலின் கவிதை இயல் கூறும் நாடகக் கோட்பாடுகளின் அடிப்படை அம்சங்களாகும். கதேவும் ஷில்லரும், நாடகக் கவிஞருக்கிய இயல்புகளாகத்தாம் வரையறுத்த இயல்புகளோடு, அரிஸ்டாட்டிலின் இந்தக் கோட்பாட்டினாடிப்படையில்தான் படைப்பாளி கலை-இலக்கியப் படைப்புகளை உருவாக்க வேண்டும் என்று வற்புறுத்தினர்.

3.இந்தக் கோட்பாடுகளைப் பின்பற்றி அமைக்கப்படும் நாடக அரங்கம் எமாற்றுத்தளம் கொண்டது என்று கருதினார் பகுத்தறிவுவாதியான ப்ரெஹ்ட், புரிதலுக்கு இட்டுச் செல்கின்ற, அமைதி நிரம்பிய, அறிவு மட்டுமே ஆட்சி செலுத்துகின்ற, உணர்ச்சிகளற்ற நாடகங்களே தேவை- தர்க்கரீதியான விவாதங்களைச் செய்யத் தூண்டுகின்ற, கதாபாத்திரங்களிடம் பார்வையாளனின் லயிப்பு கண்டிப்பாகத் தவிர்க்கப்படுகின்ற நாடக அரங்கங்களே அவசியம் என்று வலியுறுத்தினார் ப்ரெஹ்ட், அதாவது, காவியக் கவிஞருக்கு உரிய குணாம் சங்களை உள்ளடக்கிய அரங்கம் தான் தேவையென்றார். ப்ரெஹ்ட், இப்படித்தாம் உருவாக்கிய அரங்கினையே 'காவிய அரங்கு' என்று அவர் அழைத்தார். (நாடககவிஞரின் குணாம்சங்களைக் கொண்டநாடக அரங்கமோ அரிஸ்டாட்டில் அரங்கம் (Aristotelian Theatre) எனப்பட்டது.)

ப்ரெஹ்டிடில் காலத்திய நாடக அரங்கங்கள் தத்ருபக் காட்சியமைப்புக் கொண்ட, பார்வையாளனிடத்தில் 'இளங்காணல்' என்னும் பண்பினைத் தூண்டுகின்ற அரங்குகளாகும்; அதாவது, அரிஸ்டாட்டில் அரங்குகளாகும். இந்நாடக அரங்கை ப்ரெஹ்ட் இவ்வாறு விமர்சிக்கிறார்: 'பார்வையாளர்களின் கூட்டத்தின் மீது கூர்மையான பார்வையைச் செலுத்தும் போது, ஏற்ததாழு அகைவற்ற நிலையில் ஆர்வத்துங்டல் மிகுந்த கோலத்தில் உரைந்து கிடக்கும் மனித உடல்களைக் காணலாம். (தத்ருபமான காட்சிகளைக் கண்டு) அவர்களின் உடற்தசைகள் மிகுந்த சிரமத்துடன் இறுக்கமடைவதையோ, அல்லது நெகிழ்ச்சியடைவதையோ காணமுடியும் - அவர்கள் வாயடைத்துப் போய் மேடையையே வெறித்து நோக்குகிறார்கள்'

பாத்திரங்களின் நடத்தையில் கருத்துக்களில், நோக்கங்களில் பார்வையாளனுக்கு லயிப்பு ஏற்பட்டு விடுகிற போது அந்த கணத்தில் பார்வையாளன் அந்தக் கதாபாத் திரமாகவோ மாறி, அப் பாத்திரத்தில் துயரங்களையும், சந்தோஷத்தையும், இன்ன பிற நுட்பமான அனுபவங்களையும் தனதாக்கிக் கொண்டு தானும் அதை அனுபவிக்கின்றான். இது சிறிது நேரத்திற்கோ அல்லது நீண்ட காலம் வரையிலோ நீடிக்கிறது. இப்படிப்பட்ட லயிப்பை ஏற்படுத்துகின்ற நாடகங்கள் பார்வையாள னுக்குக் கற்றுத்தருவதை விட்டுவிட்டு உணர்ச்சிக் குவியலை அவனுடைய இதயத்தில் நிரப்பிவிடுகின்றன என்ற ப்ரெஹ்ட், தனது படைப்புகளில் கதாபாத் திரங்களை தனித்துவத்தை இழந்த - முகமற்ற (Pnidentifiable) பிம்பங்களாகவே உருவாக்கினார். நாடகப் படைப்புகளில் மட்டுமின்றி, கட்டுரைகளிலும் கூட ப்ரெஹ்ட் இனங்காணலைக் கடுமையாக விமர்சிக்கிறார். உதாரணமாக, இனங்காணலைப் பார்வையாளனிடத்தில் ஏற்படுத்துகின்ற நாடகங்கள் 'நல்ல முறையில் உருவாக்கப்பட்ட உணவைப் போலவே, உடலியல் ரீதியான புத்துணர்ச்சியை ஏற்படுத்துகின்றனவே தவிர தமக்குப்பின்னால் அவை எந்தச் சுவடுகளையும் விட்டுச் செல்வதில்லை'⁴ என்று கூறியதைக் குறிப்பிடலாம். இவ்வாராக அன்று பிரபலமாக இருந்த உணர்ச்சிமயமான, பொழுது போக்குத் தன்மை மட்டுமே கொண்ட கேள்க்கை நாடகங்களின் மீதான அவரது எதிர்ப்பு அந்த நாடக வடிவங்களின் அடிப்படைக் கோட்பாடுகளுக்கே எதிர்ப்பாக மாறியது. முதலாளித் துவ, குட்டி முதலாளித்துவ நாடக ஆசிரியர்களின் மீது அவர் கொண்டிருந்த வெறுப்பு கதே. வில்லர் போன்றவர்களின் கலைக் கோட்பாடுகளின் மீது திரும்பியது.

கதாநாயகனின் ஆன்மாவுடன் ஜக்கியமாகிவிடுகின்ற பார்வையாளனின் ஆன்மா வானது கதாநாயகனின் சிந்தனைப் போக்கிலேயே பார்வையாளனையும் சிந்திக்க வைக்கிறது. சிறு துளி அவ நம்பிக்கை கூட எழாமல், பார்வையாளன் தனது கண்முன்னால் நிகழ்பவை அனைத்தும் நிலைமே என்று நம்புகிற மாதிரிக் கெய்து விடுகிறது இது. நாடகத்தின் சமூக - ஒழுக்கவியற் போக்குகளைப் பற்றிச் சிந்திப்பதற்குப் பார்வையாளனுக்கு அவகாசம் அளிக்கப்படுவதில்லை; பாத்தி ரத்துடனான தொடர்பு துண்டிக்கப்படுவதற்கும் பார்வையாளன் தர்க்கீதியாக நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றிய பகுப்பாய்வுகளைச் செய்வதற்கும் வாய்ப்புகள் மறுக்கப்படுகின்றன. இதைத் தான் ப்ரெஹ்ட்டால் தாங்கிக் கொள்ள முடியவில்லை. யதார்த்த உலகைப் பிரதிபலிக்கின்ற 'மாயக் காட்சி'களே பலம் வாய்ந்தவையாக இருக்க வேண்டும் என்று முடிவு செய்துகொண்ட நாடகாசிரியர், தயாரிப்பாளர் மற்றும் நடிகர்கள் அனைவரின் திட்டமிட்ட சதியே இதற்குக் காரணமாக இருக்கமுடியும் என்றார் ப்ரெஹ்ட். இப்படிப்பட்ட மாயக் காட்சிகளை உருவாக்குவதற்கு நாடக அரங்கு கண்டிப்பாக முயற்சி செய்யக் கூடாது என்பது மட்டுமின்றி, இப்படிப்பட்ட காட்சிகள் தொடர்ச்சியாக, குறும்புத்தனமாக வளர்ந்து கொண்டே யிருக்கும் என்பதால், இந்தப் போக்கை முளையிலேயே கிள்ளியெறிவதற்குத் தம்மாலியன்ற அனைத்தையும் செய்ய வேண்டும் என்று கருதினார் ப்ரெஹ்ட்.

4. பார்வையாளர்களின் கண்முன்னால் நடக்கின்ற காட்சிகள், அப்பொழுதே நடக்கின்ற உண்மைக் காட்சிகள் அல்ல; குறிப்பிட்ட இடத்தில், குறிப்பிட்ட நேரத்தில் 'கடந்த காலத்தில்' நிகழ்ந்திருக்கக் கூடிய நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றிய சித்திரமே அவர்களின் முன்னால் வைக்கப்பட வேண்டும்; அதாவது, நாடகத்தைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிற அதேசமயம், 'பார்ப்பது நாடகம் தான்' என்ற உணர்வைப் பார்வையாளன் இழந்து விடாமலிருக்கும் படி நிகழ்ச்சிகளை அமைப்பதே நாடகாசிரியரின் மிகமுக்கியமான பணியாகும் என்றார் ப்ரெஹ்ட்.

பார்வையாளர்களைப் பாத்திரங்களிலிருந்து அந்தியப்படுத்தித் தொலைவிலேயே வைவத்திருக்க வேண்டும்; இருவருக்குமிடையிலான தொடர்பு அறுக்கப்பட வேண்டும்; விமர்சன ரீதியான பகுப்பாய்வு பார்வையாளனது முளையில் இடைவிடாது நடைபெறவேண்டும் என்றால் இது அவசியமாகும். அந்தியப்படுத்தலிலிருந்து, இப்பகுப்பாய்வு பிரிக்க முடியாதது. இந்த வழிமுறையை (Process) ப்ரெஹ்ட் 'விமர்சன ரீதியான தொடர்பறுத்தல்' (Critical Detachment) என்றார். இந்த வழிமுறையே நாடகத்தை அறிவுதூர்வாக்குவதிருது. ஆகவே, இவ்விளைவுகளை உருவாக்குவதற்கு என்னென் உத்திகளைக் கையாள வேண்டுமோ, அந்த அனைத்து உத்திகளையும் உருவாக்குவதற்குத் தயாரிப்பாளரும் நடிகர்களும் உதவவேண்டும் என்ற அவர் இந்த உத்திகளை 'அந்தியமாக்குதல் விளைவு' (Alienation Effect) என்று அழைத்தார்.

இவ்விளைவுகளை உள்ளடக்கிய நாடக அரங்கே புதிதாக உருவாக்கப்பட வேண்டும் என்று உரைத்த ப்ரெஹ்ட் இம்முறையில் உருவாக்கியதுதான் 'காவிய அரங்கு' ஆகும். காவிய அரங்கில் படைத்தளிக்கப்படும் கலைப் படைப்புக்கள் கண்டிப்பாக 'வரலாற்று ரீதியானவை'; பார்வையாளன் காண்பது கடந்தகால நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றிய 'அறிக்கைகள் மட்டுமே'. 'அதேசமயம், 'கற்றுக்

கொள்தலானது மகிழ்ச்சியளிக்கவில்லையெனில், நாடக அரங்கு கற்றுத்தருவதற்கு இயலாத்தாகவிடும்; ஏனெனில் அறிவுட்டுகின்ற நாடகமாக இருந்தாலும் கூட, அது முதலாவதாய் நாடகமாக இருக்கிறது; நல்ல நாடகமாக இருக்கும் வரையில் அது மகிழ்வூட்ட வேண்டும்' 5 என்னும் ப்ரெஹ்ட்டின் வரிகள் நினைவிலிருத்தற்குரியன.

எற்கனவே குறிப்பிட்டுள்ளது போன்று, தனித்துவத்தை இழந்தவையாகவும் முகமற்றவையாகவுமே ப்ரெஹ்ட் தனது பாத்திரங்களைப் படைத்தார்; இந்தப் பாத்திரங்கள் தனி நபர்களாக அன்றி வகைமாதிரிகளாக இருந்தன; என்னும் கேலியும் பாத்திரங்களின் உயிராக இருந்தன. அதே சமயம், பாத்திரங்களிடம் மேலோங்கியிருந்த நம்பிக்கையின்மை, 'எமாற்றம், துயரம் ஆகியவை முதலாளித் துவ சமூகத்தை விமர்சிப்பது என்ற எல்லைக்குள் நின்றன. தக்ஞபக் காட்சிகளைக் கொண்ட நாடகங்களின் வறட்டுத்தனமான நம்பிக்கையையிட, காவிய நாடகத் தின் நம்பிக்கையின்மைதான் சிறந்ததொரு வருங்காலத்தைப் பற்றிய என்னத் தைப் பார்வையாளரிடம் ஏற்படுத்துகிறது என்று ப்ரெஹ்ட் கூறிய போதிலும் இங்கே பகுத்திரிவ வாதமே (Rationalism) வரலாற்று நம்பிக்கை வாதத்தை விடவும் மேலோங்கியிருக்கின்றது என்று கூற முடியும். இத்தன்மையே ப்ரெஹ்ட்டின் பாத்திரங்கள் எதிர்மறைத்தன்மை கொண்டவையாக அமையக் காரணமாக இருந்தது.

கிழுபிலம், கட்டமைப்புவாதம் (Constructivism) போன்ற நவீனத்துவக் கலைப் படைப்பாக்க வகைகளை வரவேற்றார் ப்ரெஹ்ட். இந்த நவீனக்கலைகள் காவிய நாடகத்தைப் கட்டமைப்பதில் ப்ரெஹ்ட்டுக்கு உதவின எனலாம். நாடகத்திற்கான நிகழ்ச்சிகளை யதார்த்த உலகிலிருந்து பெயர்த்தெடுத்து, சில்லுச் சில்லுகளாக உடைத்து, புதிய புதிய பரிமாணங்களில் தொகுத்து வழங்குவதில் அவருக்கு கிழுபிலம் உதவிற்று. நிகழ்ச்சிகள் நெகிழ்ச்சித் தன்மை கொண்டவையாக, சிறுசிறு சம்பவங்களாகப் (Episodes) பின்னப்பட்டன; ஓவ்வொரு சிறு சம்பவமும் முழுமையானதாக விளங்கியது. எதிர்பார்ப்புகளும், திமீர் திருப்பங்களும், உச்சகட்டமும் தவிர்க்கப்பட்டன. முரண்பாடுகள் கொண்ட சிறு சம்பவங்கள் ஒன்றுடொன்று பொருந்தும் படியும், மோதிக் கொள்ளும் படியும் அமைக்கப் பட்டன; இது நாடகத்தின் முழுவிளைவையும் தீர்மானித்தது. பலவகையான தீர்வுகள் எடுப்பது சாத்தியமே என்று பார்வையாளருக்கு உணர்த்தியுடன், மாற்று வழிநோக்கிக் செல்லும்படியும் பார்வையாளரைத் தூண்டுவதாகக் கருதினார் ப்ரெஹ்ட்.

5. நாடக மேடையையும், காட்சியமைப்புக்களையும் அறிவு பூர்வமாக்குதல் (Rationalisation) அவசியம் என்று வலியுறுத்தும் ப்ரெஹ்ட் கலையை முழுக்க முழுக்க விஞ்ஞானப்படுத்த முயல்கிறார். பார்வையாளர்களிடம் உணர்ச்சி மேலிடாமல் இருக்க வேண்டும் என்பதிலும் விஞ்ஞானமே முழுக்க முழுக்க ஆட்சி செலுத்த வேண்டும் என்பதிலும் கண்டிப்புடன் இருக்கும் ப்ரெஹ்ட், 'கண்ணீர் கணக்கிலிருந்தன்றி மூளையிலிருந்து உதிர் வேண்டும்' என்று கூறுகிறார். ஆனால் மனிதனின் ஆன்மாவுடன் உறவாடுகின்ற தன்மையே கலையின் சிறப்பாகும். இத்தன்மையே, மனிதர்கள் ஒருவருடன் ஒருவர் உணர்வு பூர்வமாகத் தொடர்பு

கொள்ளவும், தங்களின் எண்ணங்களை உள்ளப்பூர்வமாகப் பகிர்ந்து கொள்ளவும் காரணமாக இருக்கிறது. சமூகவியல் மற்றும் ஒழுக்கவியல் தன்மை கொண்ட உட்பொருளே கலைக்கு உரியதாக இருக்கிறது. விஞ்ஞான உண்மைகளுக்குச் சம்தையான உண்மைகளை மட்டுமே கலைப்படைத்தளிப்பதாக இருந்திருந்தால்... உலகக் கலை- இலக்கியத்தின் அற்புதப் படைப்புகள் எதுவும் தோன்றியிருக்க மாட்டா என்பதைக் கவனத்திற் கொள்ளதல் அவசியமாகும். தாந்தே, கதே, டால்ஸ்டாய், பால்ஸாக் டாஸ்டாய்வஸ்கி போன்றவர்களின் படைப்புக்கள் அமரத் தன்மை பெற்றிருப்பதற்குக் காரணம், 'மனிதன் தனது சக மனிதனுடன் கொண்டுள்ள உறவுகள்' என்னும் மிகவும் சிக்கலான புலப்பாட்டினைக் கலா ரீதியாகப் பொதுமைப்படுத்தியதேயாகும்.

6. ஒருவன் மற்றவர்களின் பண்புகளைக் குறைந்த அல்லது நீண்ட காலத்துக்குப் பின்பற்றுகின்ற முறையே இனங்காணல் ஆகும். ஒருவன் தன்னை ஒரு வகை மாதிரியுடன் ஏற்தாழ முழுமையாக இனங்காணப்பதன் நுட்பம் இது எனலாம். ஒருவனுடைய அக உணர்வுகளைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற நோக்கில் இவன், அவனாகவே மாறிவிட விரும்புவதாகும் இது. குறிப்பிட்ட குழுவுடனோ அல்லது தனி நபருடனோ தன்னை இனங்காணுதல், தன்னைப்பற்றி உணர்ந்து கொள்வதற்கும், அந்தக் குழுவின் அல்லது தனிநபரின் சமூக நோக்கினை, மதிப்புக்களை, தரத்தைத் தன்வயப்படுத்திக் கொள்வதற்கும், அந்தக் குழுவிற்கு அல்லது தனி நபருக்கு ஏற்படையதாக இருக்கின்ற நடவடிக்கைகள், திட்டங்கள், நடத்தை ஆகியவற்றின் வடிவங்களைத் தேர்வு செய்து கொள்வதற்கும் உதவுகிறது.

6. இனங்காணுதலானது மாதிரியின் மீதான உணர்ச்சிமய நோக்கு நிலையை (Emotional Attitude) உள்ளடக்கியதாக இருக்கிறது. இனங்காணுதலும், உடனுணர்தலும் (Empathy) இல்லையெனில் ஓவ்வொரு மனிதனும் தன்னுள்ளதானே சிறைப்பட்டுப் போவதைத் தவிர்க்க முடியாது. ஆனால், பார்வையாளர்களுக்கும் பாத்திரங்களைக்கும் இடையிலான இனங்காணலை நிராகரிப்பதன் மூலம் மனவியலின் அடிப்படைக் கோட்பாடுகளுடன் முரண்படுகிறார் ப்ரெஹ்ட். இது அவரது கோட்பாடுகளைச் சிக்கலானவையாக ஆக்குகின்றது. இனங்காணலும் உடனுணர்தலும் ஓரேயடியாய் மட்டுப்படுத்தப்படுகின்ற அதேசமயத்தில், பார்வையாளனுக்குக் கற்றுத்தருவது சாத்தியம் தானா என்பது போன்ற கேள்விகளும் எழுகின்றன.

7. பாத்திரப் படைப்புகளுக்கிடைப்பட்ட பரஸ்பர உறவுகளும் நடவடிக்கைகளும் குறியீட்டு முக்கியத்துவம் கொண்டவையாக அமையும் முறையில் பாத்திரங்களைப் ப்ரெஹ்ட் உருவாக்கியதானது அவருக்குக் கிடைத்த வெற்றியே. ஏனெனில் இதன் சிறப்புத்தன்மை, ஒரு தனிப்பட்ட விஷயத்தையன்றி, ஒரு சகாப்தத்தின் பிரச்சினைகளையே பிரதிபலிப்பதில்தான் இருக்கிறது.

'புதிய மனிதனை' பாட்டாளி வர்க்கக் கதாநாயகனை முதன்மைப்படுத்தினார் ப்ரெஹ்ட்; வரலாற்றின் மாபெரும் உந்து சக்தியாக இந்தப் பாட்டாளிக் கதாநாயக களைச் சித்தரித்தார் ப்ரெஹ்ட். அவனது தோல்விகளையும் கூட, அவன் சார்ந்திருக்கின்ற, அவன் வழிநடத்திச் செல்கின்ற சமூகக்குழுவின் நடவடிக்கைகளில் ஒரு பகுதியாகவே சித்தரித்தார். அதாவது, தனித்தனி நபர்களுடைய

முக்கியத்துவத்துடன் கூடிய ஒரு கூட்டு சக்தியைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகின்றவையாகவே அவரது பாத்திரங்கள் விளங்கின. கருத்துக்களைச் சொல்லும் தன்மையும், உணர்ந்து கொள்வதன் சாத்தியத்தன்மை பற்றிய துல்லியமான கணிப்புகளும் ப்ரெஹ்டிடம் பிரிக்க முடியாதபடி இணைந்துவள்ளன.

தனி நபர்களின் விதிகளைப் பற்றியே பெரிதும் கவலைப்படுகின்ற கதைத் திட்டத்தைச் சார்ந்திராமல் வரலாற்று நிகழ்ச்சிப் போக்கின் இயக்கவியல் தன்மைகளைத் தனது படைப்புகளில் திறம்பட வெளிப்படுத்தியிருப்பதுடன் தனது ஆய்வுகளில் இது குறித்துத் தெளிவான வரையறைகளை வழங்கியிருக்கிறார் ப்ரெஹ்ட்.

7. 'வாழ்க்கை மாற்றமடைந்து கொண்டேயிருக்கிறது; வாழ்க்கையைச் சித்தரிப் பதற்கு அதன் சித்தரிப்பு முறையும் மாற்றப்பட வேண்டும். கலையின் 'யதார்த்த வாத இயல்புகளைப் பற்றிய உண்மையான புரிதலானது கலையினுள்ளிருந்து மட்டுமே உருவாக முடியாது. ஒரு படைப்பு யதார்த்தமானதா, இல்லையா என்பதை அப்படைப்புக்கும் அதன் சமகாலத்திய யதார்த்தவாதப் படைப்பு களுக்கும் இடையிலான தொடர்புத் தன்மையையோ அல்லது தொடர்பற்ற தன்மையையோ வைத்து மட்டுமே முடிவுசெய்ய முடியாது. ஓவ்வொரு தனித்தனியான விஷயத்திலும், அது வாழ்க்கையைப் பிரதிபலிக்கின்றதா இல்லையா என்பது மற்றெல்லாவற்றையும் விட வாழ்க்கையுடன் வைத்துத்தான் ஒப்பு நோக்கப்பட வேண்டும் 8 என்னும் ப்ரெஹ்டின் கருத்து ஏற்புடையதாகவே உள்ளது. ஏனெனில், சோஷலிச யதார்த்தவாதம் உள்ளிட்ட யதார்த்த வாதமானது இயங்கும் தன்மை உடையது. அதன் வடிவம் மற்றும் கலைத்துவப் பொதுமைப் படுத்தவின் கருவிகள் ஆகியவை உட்பட அதன் அனைத்துக் கூறுகளும் இயங்கும் தன்மை கொண்டவையாகும். எனவேதான் ப்ரெஹ்டின் கோட்பாடுகளில் நவீனத்துவத்திற்கு உள்ள இடம் சகாப்த முக்கியத்துவம் கொண்டதாகவும் அழியவின் ஒரு புதிய தேட்டமாகவும் விளங்குவதை யாரும் மறுக்க முடியாது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. Renate Beneson, German Expressionist Drama: Ernst Toller and Georg Kaiser, Macmillian, London, 1984 P 126
2. ஜெர்மனிய இலக்கியத்தின் சிறப்புப் பகுதிகள், தென் மொழிகள் புத்தக டிரஸ்ட், சென்னை, 1971 ப.446.
3. Martin Esslin Brecht: A Choice of Evils, Methuen, London, 1984.P.114
4. Idem
5. John Willet (Ed/Tr) Brecht on Theatre, Methuen, London 1984.P.80
6. Social Psychology and Propaganda, Progress Publishers, Moscow, 1985 PP 54-55
7. Ernst Schumacher, Carrying on Brech's Heritage, Cross Section -An Anthology Pen -Centre, Leipzig, 1970 P.213
8. Mikhail Krapchenko, Artistic Creativity Reality and Man Raduga Publishers Moscow, 1989 P.21.

உலக நாடக இயக்கங்களின் பல்வேறு

அனுகுழுறைகளும் படிம வேறுபாடுகளும்

எஸ்.பி.ஸ்ரீவீராசன்

உலக அளவிற் சிறந்த நாடகங்கள், நடிப்பிலிருந்துதான் கணிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. நடிப்புக்கலை, பார்த்து அனுபவிக்கும் காட்சிப் படிமாக அமைந்தது. இது மேடையில் படிமங்களாகத் தோன்றி புது அனுபவங்களைக் கொடுப்பதினால் இவற்றை மேடைப் படிமங்கள் எனலாம். இந்த மேடைப் படிமங்களை நாடகக் கருவை ஒட்டி, உணர்ச்சி மற்றும் எண்ண அலைகளுக்கேற்ப, எப்படி அமைத்துக் கொள்வது என்பதே இன்றைய நாடக இயக்குனர்களின் தேடல் என்றால் மிகையாகாது. 'சிலப்பதிகாரத்தை' நாடக வடிவில் படைக்க எப்படி அனுகலாம் என்று பார்ப்போம். இளங்கோ அடிகள் இதைப் படைக்கும்பொழுது, இந்து மத சமுதாயச் சீரழிலின் எல்லையாகக் கோடிட்டுக் காட்டப் படைத்திருக்கலாம். இதை ஒரு இயக்குனர், நாடகமாக்கும்பொழுது, கண்ணகியின் அனுபவ வாயிலாக அனுக நினைக்கிறார் என்பதாக இருந்தால் (Mono Drama) 'ஒரு முக நாடகமாக' அனுகவிழைகிறார் என்பது விளங்கும். இங்கே கண்ணகியின் உணர்ச்சியின் வாயிலாக, அன்றைய சமுதாயத்தில் ஆண்மக்கள் பெண் மக்களுக்குச் செய்யும் கொடுமைகளாக அமையக்கூடும். ஆனால் கோவலனின் குணத்தைக் கொண்டு நாடகத்தை அனுகினால், இது ஏதோ விதி என்றே (Escapism) நழுவவும் முடியும்.

கண்ணகியின் மண வாழ்வில் நிகழ்ந்த விபரீதத்தினால் இதயம் மூடிக்கொள்ள கண்ணகி, தனது ஆசாபாசங்களை மோனமாக்கிக் கொண்டாள். ஆனால் கண்ணகியின் மனது தாங்க முடியாத சோகத்தினால் பிரிட்டு திறந்து கொண்டதும் மதுரையே எரிந்து விட்டது. பெண்களின் சக்தி பெரும் ஆற்றல் உள்ளதாக இருந்தும், அன்றைய சமதாயத்தில் பெண்களால் மனந்திறந்து சுதந்திரமாக தங்கள் உணர்வுகளைச் சொல்லமுடியாத நிலை.

கண்ணகியின் உள் உணர்ச்சிகளோடு 'ஒருமுக நாடக' மாக அனுகும் பட்சத்தில், குரிசட்டமர்வு (Symbolism) படிமங்களாக அனுகினால் வெற்றி கொள்ள, சாத்திய முன்னுடைய ஆனால் கோவலனின் குண வாயிலாக அனுக, 'விகார விநோத' படிம அனுகல் (The Grotesque) மேலாக இருக்கமுடியும். கோவலனின் வீரம் பெருந் தன்மைகள் ஒருபறம், அதேநேரத்தில் பெண்களின் மென்மையை அறியாத அறிவிலித்தனம் மறுபறம். இவ்விரண்டும் முரண்பாடுகளுடன் சேர்ந்து நாம் போற நம் 'தலைவரின்' விகார உண்மையை அறிந்துகொள்ள எதுவாக இருக்கமுடியும்.

குரிசட்டமர்வு படிமங்கள் சாடையாக மறைபொருளை விளக்கிச் சொல்வது. 'விகார விநோதப் படிமங்களும்' குரிசட்டமர்வு வகையைச் சார்ந்தாலும்

'திட்டமுடன் மறுபக்கத்தையும்' சுட்டிக்காட்டிவிடும். ஒருமுக நாடகம் - ஆசிரி யரின் கதை வடிவில் செல்லாமல் அந்தப் பாத்திரத்தின் நினைவாற்றலாக பயணிக்கும் (Psychological) மன தத்துவ ரீதியில் இயங்கும்.

எனவே ஒரே நிகழ்ச்சியைப் பல கோணங்களில் அனுகழுதியும். நிகழ்ச்சி களுக்கேற்ப அனுகுழுறைகள் மாற்றான் வேண்டும். அப்படி ஓவ்வொரு அனுகலுக்கும் தக்கபடி படிம விஶேஷங்கள் அமைத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

நாடக புதுமுறை அல்லது முறை சார்ந்த அனுகலுக்காக இயக்குனர் மேதைகளின் தேடல்களும், சிரத்தைகளும், அவர்களுடைய லட்சிய வெற்றிகளையும் ஆராய்ந்தால், மேடைப் படிமங்களின் இன்றியமையாத நிலையை அறிந்து கொள்ளலாம்.

19 ம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பக் கட்டடத்தில் ஜெர்மனிய மேதைகள் தியேட்டர் டுதூக்கும், குரோநெக்கும் ரஷ்யாவில் தங்களுடைய நாடகங்களை மேடை ஏற்றினார்கள். அந்நாடகத்தில் கட்டுப்பாட்டுடன் எல்லாக் கலைஞர்களும் நடித்த பண்பும், குழு ஒருமைச் செயல்பாடும், ஒப்படை உடைகளின் (Authentic) அத்தாட்சியான/நம்பகமான வடிவு (Design) நிலைகளும் நுண்ணிய வேலைப்பாடு களும், தரமும் எல்லோரையும் பிரமிக்க வைத்தன.

ரஷ்ய மேதை 'தானிஸ்லனிஸ்கி' 'குரோநெக்'கின் நாடக ஒத்திகைகளைப் பார்த்தார். ஒத்திகைகள், நாடக உயிர்த்துடிப்பை நோக்கி ஒரே கட்டுப்பாட்டுடன் சீராகச் செல்வதின் அவசியத்தை உணர்ந்து, அவரைப் போல தானும் நாடகங்களை உருவாக்க ஒரு 'சர்வாதிகார இயக்குனராக' மாறவுந் தயார் என வெளிப் படையாகவே கூறியிருக்கிறார்.

அந்நாள் வரையில் கிறப்பு நட்சத்திர நடிகளின் செல்வாக்கை மட்டுமே நம்பி நடத்தப்பட்ட நாடகங்கள் உருமாறி, இயக்குனரின் மேற்பார்வையில், குழு ஒருமைப்பாட்டின் பலத்தில் தயாராகத் தொடங்கிவிட்டன. எனவே இதுகாறும் சிதறிக்கிடந்த நாடகப் படிமங்கள், வலுக்கொண்டு குழுப்படிமங்களாக (Ensemble) மாறின.

இதை அடுத்து, 'அண்டோன்' (Andre Antoine) எனும் நாடக இயக்குனர் தனது நாடகங்களை சித்திரப்படிமங்களாக அனுகி சிங்காராஸ் பாவனையிலே (Romantic) படைக்கலானார். ஓவ்வொரு காட்சியிலும் ஓவ்வொரு விசித்திரமான ஆழகு நிலை இருக்கமுடியும். அதை எப்படியாவது தக்க வைத்துக் கொள்ள வேண்டும் என அவருடைய படைப்புகள் தூடித்தன.

நாடக மேடையைப் பற்றிய அன்றைய சமுதாயத்தின் மனக்கணகளுடன் அனுகி, அழகுறச் செய்து அவருடைய படைப்புகள் அமோக வெற்றிகளைப் பெற்றன. எனவே அவருடைய 'தியேட்டர் லிபரே' பெரும்புகழுடன் செல்வாக்கில் விளங்கலாயிற்று. ஜனரஞ்சயப் படைப்பிலும், ஒரு சாதாரண நாடகத்தினைக் கொண்டும் ஆணித்தரமான உண்மைகளைச் சிறப்பாக அழகுற எடுத்துக் கொடுக்க முடியும் எனும் உண்மையை மக்களுக்குக் காட்டினார். அவ்வாறு மக்கள் ஈடுபடும்படியான உத்திகளையும் கையாண்டு வெற்றி கொண்டார்.

எமிலி ஜோலா எனும் சிறந்த யதார்த்த முறை ஆசிரியர் நாடகத்துறைக்குள்

நுழைந்து தனது நாடகங்களை, யதார்த்த நிலைப்படிமங்களாகப் படைக்கத் துவங்கினார். தனது நாடகங்களின் நாடகப் பாத்திரங்களின் முரண்பாடான குணச் சிதறல்களை மூன் வைத்தார். குறிப்பாக நாடகங்களில் 'நன்னெந்தி' உபதேசங்களை ஒதுக்கினார். விடாப்பிடியாக தான் எடுத்துக் கொண்ட 'விஞ்ஞான ரீதியில் ஒதுங்கல்' (Scientific Detachment) எனும் புது தத்துவம் ஒரு பெரிய வட்டத்தில் அமையாததினாலும் பரவலான சமுதாய நோக்கில் தோற்றமளிக்காததினாலும் வலுவிழந்து மறைந்து விட்டது. அவருடைய 'விஞ்ஞான ரீதியில் ஒதுங்கல்' ஒரு அறிவுப் படிமமாக இருந்தும், பார்க்கும் காட்சிகளில் இயல் உணர்ச்சிகளுடன் ஒருமைப்பாடு ஏற்படவில்லை. இது ஒரு கலைப்படிமாக அமையாமல் இயந்திர கதிப் படிமமாக முரண்பாட்டை ஏற்படுத்தி ஒரு தினிக்கப்பட்ட படிமமாகத் தோன்றி விட்டது.

(Symbolism) குறிச்ட்டமர்வு படிமங்கள்:

1885 பிரஞ்சு 'அடால்ப் அப்பையா' கவிஸ் நாட்டுக் கலைஞர் மற்றும் இயக்குனர். 'வாக்னரின்' படைப்புகளை பழுமையான நாடக யுக்திகளிலிருந்து விடுவித்தார். வெளி, ஓளி, ஓலி, நிறம் மற்றும் நடிப்பின் உயிர் துடிப்புகளையும் அனுசரித்து அவற்றில் புதைந்திருக்கும் உள் அர்த்தங்களுக்கேற்ப 'குறிச்ட்டமர்வு படிம' பரிமாணத்தில் இயக்கினார்.

ஜாடையாகச் சுட்டிக்காட்சி, பார்வையாளர்களின் கற்பனையையும் தூண்டிவிட்டு, ஒரு 'பொது உணர்வாற்றலை' உருவாக்க குறிச்ட்டமர்வு அல்லது சங்கேதக்குறி படிமங்கள் சாதகமாக அமைந்தன. சிறு விதையில் பெரும் மரத்தைப் பார்த்து அனுபவிக்கும் பிரமையை ஏற்படுத்தக்கூடியதுதான் சங்கேதக் குறியின் விசேஷ குணம் என அறிந்து கொண்டார். இவர் நிழல்களையும் தனது காட்சிகளின் அம்சமாக மேற்கொண்டார். மேடை வெளியை எல்லையற்ற தன்மையில் புதுமையாக அமைத்துக் கொண்டார்.

அன்றைய 'தியேட்டர் டி ஆர்ட்' எனும் நாடக அமைப்பு சங்கேதக்குறி முறைக் காகவே அர்ப்பணிக்கப்பட்டாகக் கருதப்பட்டது. இவருடைய படைப்புகள், ஒரு கவிஞரின் உள்ளத்துப் பிரவாகம் பீரிட்டு வெளியே வர, ஒருங்கே திறனாய்வும், படிம பரிமாண உடன்பாடும் ஏற்பட்டு, இயல்கலை உருவணியாக, சங்கேதக் குறியாக, உருவக உண்மைகளாக ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டன.

மற்றுமொரு 'லுக்னே போ' எனும் இயக்குனர் தனது நாடகங்களில் சங்கேதக் குறியின் வாயிலாக மக்களின் எண்ணங்களைக் கலக்கி புதுமைக்குத் தூண்டிவிட்டார். யதார்த்த நிலை நாடகங்களை எதிர்த்தார். இப்பள்ள எழுதிய 'கடல் வழிவந்த அம்மையார்' நாடகத்தில், திடீரென்று சூழவிலிருந்து உள் ஆத்மா விழித்துக் கொண்டு வெளியேறுகிறது. அதனுள் பின்னிப்பினைந்த அவஸ்தைகள் ரகசிய கனவுகளாக படிம ரூபங்களில் வெளியாயின. இதுவரையில் இப்பேர்ப் பட்ட அனுபவங்கள் கவிதைகள் மூலமாக கற்பனையில் கிடைத்தன. ஆனால் புதுமை குறிச்ட்டமர்வின் படிமங்களின் மூலமாக காட்சிகளாகவே இப்பொழுது சிறப்பாக படைக்க முடிந்தது'. 'மக்களின் விரோதி' எனும் நாடகத்திற்கு 'லுக்னே போ' மிகவும் மங்கலான ஓளியையே அமைத்துக் கொண்டார். 'பளிச்சிடும்' ஓளிகள் மென்மையான கற்பனைகளைக் கெடுத்து விடுமோ!

1890ம் ஆண்டின் மேடர்விங் எனும் மேதை சங்கேதக்குறியை சவால் விடும் வண்ணம், 'காவிய உருவில் தோன்றிய பெரும் படைப்புக்களான கிங்ஹீஸ் ஹாம்லெட், ஓதெல்லோ மற்றும் மாக்பெத் போன்ற மனித குண உச்சங்களை, நடிகன் போன்ற மனித உருவில் மேடை ஏற்றச் சாத்தியமில்லை. அங்கேயதார்த்த உருவங்களால் உருவணிப் படிமங்களைத் திரட்ட முடியாது என்று எழுதினார். அதற்குப் பதில் சொல்வது போல் 'மார்குறிட்டி' என்பவர் பாவைக் கூத்து பொம்மைகளின் மூலம் காவியரஸனைகளை படைக்க முடியும் என்றால் என் நடிகன் மூலம் அதை எட்டமுடியாது. அங்கே பொம்மைகளின் வெளி உருவம் காவியரஸனைக்கு எந்த இடையூறும் ஏற்படுத்தவில்லையே என்று பதிலளித்தார்.

இவ்வாறு எல்லாத் தடங்கல்களையும் சமாளித்து குறிச்ட்டமர்வின் படிமங்கள் மேடையில் தோன்றி, கற்பனை உருவணிகளை 'மேடை நிஜங்களாக்கி' உயர்ந்து நின்றன.

அல்பிரட் ஜாரி

அல்பிரட் ஜாரி எனும் மேதை முகப்போலிகளைக் கையாண்டு மனிதனின் அடிமட்டத்துக்கு மன விகார வடிவங்களைச் சூட்டிக்காட்டினார். 'யூபு' எனும் அரச பாத்திரத்தின் பேசுக்களை ஒரு குரங்குத்தன்றத்தை ஓப்பிட்டு அமைத்தார். அவருடைய ஃபேர் கிரவுண்டு எனும் நாடகம் விகார விநோதமாக (Grotesque) அமைந்தது என்று 'மேயற் ஹோல்டு' குறினார்.

விகார விநோத படிமம் என்பது இரண்டு வேறுபாடுகளை ஒருங்கே இணைத்து ஒரு புதுமையான உணர்வை ஏற்படுத்தக் கூடியது. கோயில் தூண்களில் காணப்படும் 'யாழி' சிலை நல்லை இரண்டு சேர்ந்து ஒன்றாய் மாறின படிமம். சிங்கத்தின் கம்பீரமும் யானையின் பலமும் சேர்ந்த புதுமை. அதைப் போல் கெட்டவைகள் இரண்டு ஒன்றாய் சேர்ந்தால்! அல்லது நல்லதும் கெட்டதும், ஒன்றாய் பிணைந்தால் - கற்பனை செப்பு பாருங்கள்!

விகார விநோத குண ஜோடடனைகளை, பாதிமுகம் விகாரமாகவும் மற்றப் பாதியை யதார்த்த நிலையிலும் ஒப்பனை மூலமாகவும் அல்லது முகப் போலிகளை அணி ந்து கொள்வதன் மூலமாகவும், அதற்கேற்ற மாறுதலான நடிப்பு விசேஷங்களை ஜோடித்து 'பார்வையாளர்களின் முன் நிறுத்தி ஒரு பெருங் கலவர நிலையையே ஏற்படுத்திவிட்டார் அல்பிரட் ஜாரி! அவருக்கு சாடை காட்டும் குறிச்ட்டமர்வை விட குத்திக்காட்டும் விகார விநோத படிமங்களே வலு உள்ளதாக அமைந்தது.

தானிஸ்லவிஸ்கி

தானிஸ்லவிஸ்கி 1806 ல் ரஷ்யாவில் பிறந்தவர். லூட்விக் செரோனெக்கின் தன்னி சௌக இயக்குனர் பாணியில் தனது நாடகங்களை இயக்கினார், சங்கேதக்குறி அமைப்பில் தனது நாடகங்களை 1905 லிருந்து 'இலக்கிய வெளிப்பாடு' மூறையில் உருவாக்கினார்.

இலக்கிய வெளிப்பாட்டிற்கும் நாடக வெளிப்பாட்டிற்கும் வேறுபாடுகளும் ஒருமைப்பாடுகளும் உண்டு. இலக்கிய வெளிப்பாட்டில் (இயல்களை) உருவணி நிலையில் படிமங்கள் கற்பனைகளாகவே அமைய சாத்தியங்கள் உண்டு. நாடகப் படிமங்களில் அக்காலத்து 'நிஜ' படிமங்களாகத் தோன்றும் இயல்புடையவைகள்.

தானிஸ்லவிஸ்கி ஒரு திறந்த உள்ளம் படைத்தவர், எங்கெங்கு உண்மைகள் புதுமைகள் இருந்தாலும், அவற்றை தனது நாடக வளர்ச்சிக்காக, பகிரங்கமாகவே எடுத்துக் கொண்டுமேதை. இவர் ரஷ்ய நாட்டின் முதல் நாடக இயக்குனர். அவருடைய மாஸ்கோ ஆர்ட் தியேட்டர் மன்னிலை யதார்த்தங்களை புதுமை மேடையில் ஏற்றிவைத்தது. பிறகு குறிச்ட்டமர்விலும் பிரகாசித்தது. அறிவும், நன் நெறியும் ஒரு திறந்தவெளி மேடையாக மக்களுக்கு அமைய வேண்டும் என்பதே அவருடைய நாடகக் குறிக்கோளாக இருந்தது.

செக்கோவும் தானிஸ்லவிஸ்கியும்

இவ்விருவரும் இணைப்பிரியாத் தோழர்களாய் நாடகக் கலைத் தொண்டு செய்த வர்கள். செக்கோவின் 'தி சீ கெல்' எனும் படைப்பு இன்னும் போற்றப்படும் படியாகவும் தானிஸ்லவிஸ்கி விஸ்கிபின் 'ஆர்ட் தியேட்டரின்' முத்திரையாகவும் அமைந்து விட்டது.

'மக்களின் விரோதி' எனும் மற்றுமொரு நாடகம் ஒரு புதுமையான அனுகலைத் தந்தது. ஏற்கனவே ஒரு நடிகளின் வாழ்க்கையில் பாதித்துள்ள சம்பவத்தை ஒரு 'அனுபவ ஞாபக படிமமாக' கொண்டு நிறுத்தி, ஒரு துண்டலை ஏற்படுத்தும் (Emotion Memory) புது அனுகல் முறையையே ஏற்படுத்தி விட்டது. இதுவரையில் ஒரு தனி நடிகளின் திறமையில் மட்டும் நம்பிக்கை கொள்ள வேண்டிய கட்டாயத்தில் நாடக 'உணர்வுகள்' உருவடைத்தன. ஆனால், 'அனுபவ ஞாபகப் படிமம்' எனும் புது யுத்தியிலிருந்து நல்லதொரு பயிற்சி முறையாகவே அமைந்துவிட்டது.

உடல், உள், மன (Physical Emotional and Intellectual) வளர்ச்சிக்காகவும், ஒருமைப் பாட்டிற்காவும் நடிகனுக்கு வேண்டிய பயிற்சிகளை ஏற்படுத்தி (Great if) இந்தச் சூழலில் நான் இவனாக இருந்தால், இந்த நிலையில் இருந்தால் போன்ற கற்பனைகளை, அனுபவ ஞாபகப் பயிற்சிகள் மூலமாக உள்வாங்கிப் படைப்பு களை அனுகலாயினர்.

இந்தப் பயிற்சிகள் இன்றும் உலகளவில் நாடக நடிகர்களுக்கு புது ஊக்கமும், நோக்கும், விரிந்த கற்பனை பயிற்சிகளாகவும் இருந்து கொண்டு வருகின்றன.

இதுவரைக்கும் நாடகப் பரிமாணங்களின் வளர்ச்சியின் பல்வேறு முகங்களைக் கவனிப்போம்.

- 1) முன்பு, நடசத்திர நடிகர்கள் ஒங்கி நின்ற காலத்தில் நாடகப் படிமங்கள் சிதறிக்கிடந்தன.
- 2) பிறகு, இயக்குனர் படைப்பில் குழு வடிவம் கொண்டு படிமங்களின் முழுமை காணலாயின (Ensemble Acting)
- 3) முழுமைப் படிமங்கள் 'அலங்கார வடிவங்களில்' தோன்றலாயின. (Pictorial - Antoine)
- 4) பிறகு, மறைந்து உள்ளத்தும் உள் அர்த்தங்கள் குறிச்ட்டமர்வின் படிமங்களாகத் தோன்றி புதுமையைப் புகுத்தின. (Appia - Alfred Jerry)
- 5) பிறகு குறிச்ட்டமர்வையும் தாண்டி Theatre Grotesque எனும் விகார விநோத படிமங்களாகவும் புதுமையைத் தந்தன.

6. தானில் விஸ்கி பயிற்சி முறைகளால் 'மேடை நிலைங்கள்' தோன்ற வாயினா. முதலில் இவைகள் யதார்த்தப் படிமங்களில் இருந்தும் பிறகு குறிச்ட்டமர்வு படிமங்களாக வளர்ச்சி அடைந்தன.

கார்டன் கிரெயிக்

'எட்வர்டு கார்டன் கிரெயிக்' எனும் பிரிடிஷ் மேதை ஒரு ஓவியக் கலைஞர் மற்றும் நாடக இயக்குனர். இவருடைய படைப்புகள் அனைத்தும் வெறும் வர்ணனைகளாக (Narrative) இல்லாமல் உணர்ச்சிகளின் வாயிலாக சித்திரப் படிமங்களாக மேடை ஏற்றப்பட்டன.

இவருடைய நாடகங்களின் நிற ஜோடனைகள் உலகப் பிரசித்திபெற்ற பிரபல ஓவியக் கலைஞர் 'ராம்பிராண் டூன்' நிற அமைப்பினைப் போல இருப்பதாக அன்றைய விமர்சகர்களும் குறிப்பாக; - 'ஜேம்ஸ் ஹானேகர்' போன்றவர்கள் புகழ்ந்து பாராட்டி இருக்கிறார்கள். அவர், நடிப்புக் களத்தை எல்லையற்ற வெளியை நிகர்த்து அமைத்துக் கொண்டார். இவர் ஒளி, ஒலி மற்றும் நிற ஜோடனை மேடை அமைப்பு வடிவுக்கலையில் வெகுசாமர்த்தாக விளங்கினார். இதேபோன்று 10 வருடங்களுக்கு முன் அப்பையாவும் முயற்சி செய்தார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

கார்டன் கிரெயிகின் 'அலிலாம் கலாடேயும்', 'பெத்தல் ஹம்' போன்ற படைப்புகள் இசையின் மென்மையில் கலந்த படிமங்களைப் போல் திகழ்ந்தன. குறிப்பாக அலிலாம் கலாடேயும் 'ஒளி, நிழல் (Chiaroscuro) ஓவிய எட்சிங் போன்ற தரத்தில் காணப்படும் மேடை பிம்பங்களாக அமைந்து இருந்தது.

இவருடைய ஹாம் லெட்' -மாஸ்கோ தியேட்டரில் 1912 ல் மேடை ஏறியது. இந்நாடகத்தில் ஒரு புது முறையில், அதாவது, எல்லாமே கதாநாயகன் 'ஹாம்லெட்டின்' கண்ணோட்டத்தில் தோன்றுவதுபோல் இயக்கி இருந்தார். இதை (Mono-Drama) 'ஒரு முக நாடகம்' என்றும் புது விளக்கத்தைத் தந்தார்.

'கார்டன் கிரெயிகன் நாடகத்தில் ஒரு நடிகன் ஒரு உயர்ந்த பெரிய கைப்பாவை போன்றுதான் இருக்கமுடியும். இந்தப் பொாம்மை எனும் நடிகன், 'தான்' எனும் மமதையைக் கழித்து படைப்பாற்றலில் தீச்சுடராக நிற்க வேண்டும். இதீச்சுடர் மேம்பட்ட கடவுளர் மற்றும் பூத கணங்களின் உன்னத நிலையை எட்டியுள்ளதாக இருக்கவேண்டும். ஆனால், அதன் 'புகையோ நமைச்சலோ இம்மியும் இருக்கக் கூடாது' எனும் கருத்துடையவராக இருந்தார்.

ஒளி, ஒலி மற்றும் நிற ஜோடனையில் தனிகரற்று இதுதான் கார்டன் கிரெயிக் என்று போற்றப்படும் வண்ணமும் இயக்குனர் அனுகவில் மேல் விரல் வைக்கும்படி வியக்கவைக்கக் கூடிய மேதை, 'நடிப்புக்கலை என்று வரும் போது நடிகளை நம்பவில்லையே' என்று கூலேட் ஜாஸ்கி எனும் விமரிச்கர் வருத்தப் பட்டு 'தானில் விஸ்கிர்கு கடிதம் எழுதி இருக்கிறார்.

இவருடைய படைப்பில் நாடகப் படிமங்கள் ஒளி நிழல் வடிவ சித்திரக்கலை வடிவங்களாக இசையின் மென்மையோடு விளங்கின.

மாகஸ் ரெயினார்டு - ஜெர்மனி (ஆஸ்திரியா) 1873 - 1943

இவர் மேதைகளின் மேதை. 25 வருட காலத்தில் 1905 - 1930 வரையில் 353 பேராசிரியர்களின் நாடகங்களை உருவாக்கினார். இவர் பன்னாட்டு நடிகர்களைக் கொண்ட ஒரு பெருங்குழு 180க்கும் மேற்பட்ட நடிகர்களை மூன்றே வாரங்களில் ஒத்திகை நடத்தித் தயார் செய்து ஒரு பெரும்சாதனையைப் படைத்தவர்.

மாகஸ் ரெயினார்டு ஓவ்வொரு நடிகனின் தனிப்பட்ட சக்திகளை உணர்ந்தவர் அவர்களிடம் பொதிந்து கீட்க்கும் திறமைகளை இனங்கள் ஒவ்வொறு தனிநபரின் சக்திகளுக்கேற்ப, தனது படைப்பில் அமைத்துக் கொள்ளும் சாமர்த்தியம் உடையவர். இவருடைய நாடகக் காட்சிகள் 'யதார்த்த' நிலையில் இருந்தும், நடிகர்களின் உணர்ச்சி, பக்குவ நிலையையும், நாடக கரு உருவணி யையும் ஒன்றென்கேள்வது, பார்வையாளர்களை சிந்திக்க வைத்து அவர்களுடைய கற்பனையால் ஒரு புது 'படைப்பு உலகத்தையே' தோற்றுவித்து விட்டார். இவருடைய படைப்பில் நாடகப் படிமங்கள் 'மேடை நிலைங்களாகவே' தோற்ற மளித்தன.

மேயர் ஹோல் டு - 1874 ரஷ்யா

'கார்க்கியின்' நாடகங்களையே அதிகமாக இயக்கினதின் பயனாக அவரது கம்பெனியில் அதிருப்தி ஏற்பட, கம்பெனியிலிருந்து வெளியேறித் தானாக நல்ல படைப்புகளை மேடை ஏற்ற 'குறிச்ட்டமர்வின்' துணையைக் கொண்டு செயலில் இருங்கினார்.

இவருடைய புதுப் படைப்புகள் ஓவ்வொரு ஆத்மாவின் பூடகமான உள்ளத் துடிப்புகளை அபிநியங்களாக வெளிப்படுத்தின. சிலசமயங்களில் ஓவிசப்தமே இல்லாது அமைதியிலும் புது அர்த்தங்களை உருவாக்கின. மேயர் ஹோல் டு 'நாடகமேடையில், புதுமையான காட்சிகளும், யுக்திகளும், சலங்களும் பெருகிக் கொண்டே போகலாம். ஆனால் நடிகன் எனும் மனிதனை புதிதாகப் படைக்க முடியாதே. எனவே, இந்த மனிதனின் முழு பலத்தையும் எனது நாடகத்தில் நடிப்பாற்றவில் கொண்டுவர விரும்புகிறேன்' என்று சொல்லி அதன்படியே முனைந்து வெற்றியும் பெற்றார்.

'Bie Mechanism' எனும் 'உயிர் துடிப்பின் இயந்திரகதியை' தனது நாடகப் பயிற்சிக்காக மேற்கொண்டார். இது உடற் கூறுகளின் சாத்திய அசைவு நிலை மற்றும் அசையா நிலையையும், உணர்ச்சித் துண்டுதல்களின் இயல்பான வெளிப்பாடு ஒரு இயந்திரத்தின் 'தான் இயங்கி' குணத்தையும் காண்பிக்கிறது.

ஓவ்வொரு நம்பிக்கையும், உணர்வும் மறுபக்கம் உள்ளவைகளே. நல்லதோ கெட்டதோ அதன் இருபக்கங்களும் சேர்ந்துதான் தனது நியாயமான முழு நிலையை நிர்ணயிக்க முடியும். இதை நிருபிக்கவே 'மேயர் ஹோல் டும்'.

'அல்பிரட் ஜாரியும்' முனைந்தார்கள். இதன் பொருட்டே இவர்களுடைய நாடகப் படைப்புகள் ஒரு புதுப்பாதையை வகுத்தது. செயல் வலிமை குறைந்து வரும் 'குறிச்ட்டமர்வின்' படைப்புகளை தீவிரமாக்கி புது வலுவைச் சேர்த்தார்கள் என்று 'ரோகர் சட்டுக்' எனும் விமர்சகர் எழுதியுள்ளார்.

இவரது போலி முகங்களின் உபயோகங்கள், நாடகத்தின் ஊடே சாதுர்யமான விளக்கங்கள் மற்றும் 'விகார விநோத' படிமங்களின் (Grotesque) நியாயங்கள் நாடகப் பார்வையாளர்களிடம் பல படிம அனுபவங்களை ஒருங்கே நிறுத்தி நாடகப் பாத்திரங்களின் உள்ளும், புறங்களையும் அறிய ஏதுவாக்கியது.

பார்வையாளர்களின் கற்பனை வள்ளத்தை ஈர்க்கும்படி படைப்பின் வாயிலாக நடிப்பு யுக்திகளை ஏற்படுத்தி மிகச் சாதாரண நாடகங்களையும், பிரமிக்கும்படி படைத்துவிடுவார்!

இவரது படைப்பில் 'விகார விநோத' படிமங்களே மிக உச்சத்தில் காணப்பட்டன. பிஸ்காடர் - பெர்வின் - ஜூர்மனி கம்யூனிஸ்ட்கட்சி

இவரது நாடகக்கலை வர்க்கப் போராட்டத்தின் அமைப்பில் ஒரு புரட்சியின் கண்களாகவே அமையப்பெற்றது. மக்களிடையே இதன் விளக்கத்தைத் தரவே நாடகக் கலையை ஒரு ஆயுதமாகப் பயன்படுத்தினார்.

தங்கள் வட்சியத்திற்காக எங்கெங்கு எந்தெந்த காட்சியங்கள் கிடைத்தாலும், அவைகளை (Photographs and Recorded Talks) நிழல் உருவப்படங்களை ஒன்றின்மேல் ஒன்றைப் பொருத்தி ஒரு முழுமையான புது உருவத்தை கொண்டு வந்து, மறைக்கப்படும் உண்மைகளை மக்கள்முன் எடுத்துக் காண்பித்தார்.

ஜோன் ஹோர்டு எனும் புகைப்பட நிபுணர் இந்த ஜோடனை நிழற்படங்களை (Photo Montage) மிகச் சாதுரியமாக தயாரித்தார். இந்த "ஜோடனை நிழற்படங்கள்" பிறகு ஒரு சக்தி வாய்ந்த கலையாகவே மாறிவிட்டது. நடிப்புக் கலையும், தக்க ஜோடனை நிழற்படங்களும் ஒன்றுக்கொண்று ஈடுகொடுத்து பிஸ்காடரின் புது படைப்பாக மாறி வெற்றி கொண்டது. "ஜிலிட்டர்ட் யூபே கோட்லாண்டு" எனும் நாடகத்திற்கு சினிமா, சிலைடு புரோஜெக்டர்கள் மொத்தம் 17 கையாளப்பட்டன. முன்புறம் (Proscenium Opening) வரிசையாக 9ம் விண்திரை க்குப்பின் 7ம், மீதமொன்று மேல் கூரையிலிருந்தும் பொருத்தப்பட்டன. நிழற்படிமங்களை வேண்டிய நேரத்தில், வேண்டிய கோணத்தில் வேண்டியதை (Project) செய்து நடிப்போடு இணைத்து புதுக்கலையை ஏற்படுத்தினார். 'நாடகத்துறை ஒரு நாட்டின் மனசாச்சியின் வீடாக அமைய வேண்டும். நாடக மேடை அந்தக் கால கட்டத்தின் நீதித்துறையாக அமைய வேண்டும். இதைத்தான் இன்றும் 20 வருடங்களில் நான் எதிர்பார்க்கும் நாடக உலகத்தின் உருவம் என்றார். பிஸ்காடரின் நாடகப் படிமம் 'பல முகச் சங்கம யதார்த்த படிமமாகவே' வலுக்கொண்டு நின்றது. இது Collage எனும் கலையின் படிமமாக சாடையில் அமைந்துள்ளது.

பிரக்ட் - ஜூர்மனி

ஜூர்மனிய நாட்டின் மிகவும் புகழ்பெற்ற மேதை. நவீன் நாடக ஆசிரியர் 'வேட் சின்டு' எனும் மேதைக்குப் பிறகு ஒரு சிறந்த நாடக ஆசிரியர், ஒரு புது தொனியும் நோக்கும் கொண்டு உள் ஆத்மாவையே உலுக்கிவிடும் வலு கொண்ட நாடகங்களாக அவருடைய படைப்புகள் போற்றப்படுகின்றன.

Edward the Second -இரண்டாம் எட்வர்டு எனும் நாடகம் மூலம் இவரது (Epic Theatre) எபிக் தியேட்டரின் புதுமைகள் உருவாயின.

நாடக நடப்புச் சூழலின் மயக்கத்தின் பார்வையாளர்கள் சிக்காமல் அவர்களை அன்னியப்படுத்தி சிந்திக்க அவகாசம் கொடுத்தார். பிஸ்காடரின் படைப்புகள் அன்றாட அரசியல் காரணங்களுக்கு மக்களைத் தூண்ட முடிந்தது. ஆனால் பிரக்டின் 'அந்நியப்படல்' முறையினால் மக்களை கவனமாகச் செயலில் இருங்கும்படி சிந்தனையைக் கொடுத்தது. பிரக்டுவின் நாடகப் படிமம் மக்களின் சிந்தனையில் பிரதிபலிக்கும் விவேகப் படிமமாக நிற்கிறது.

அர்டாட்

'அர்டாட்'ன Theatre Cruelty மிகவும் பிரசித்தி பெற்றது. இதுவரைக்கும் உலகமே கண்டிராத வகையில், எத்தனையோ எதிர்ப்புகளின் மத்தியில் தனது நாடகங்களை உருவாக்கினார். இவருடைய படைப்புகள் பார்வையாளர்களை ஒரு முறுக்கலில் (Tension) நிறுத்திவைக்கும். அதன் பிடிதளர்ந்து ஏதோ புரிய ஆரம்பித்ததும் வேறு ஒன்றைக் காட்டி மறுபடியும் மறுக்கலில் ஆழ்த்தி விடும்.

மனிதனுள் மண்டிக்கிடக்கும் அபாயகரமான அழுக்குகளைச் சுட்டிக்காட்டி அவைகளை எதிர்த்து முகத்திற்கு நேர்முகமாக நிறுத்தி வைக்கவே 'மேடை இனக் கொடுமை'யை (Theatre Cruelty) பார்வையாளர்களுக்காகப் படைத்தார். 'வெடே கின்டு, பிளாக், அபோலினர் மற்றும் அலபிரட் ஜாரி போன்ற மேதைகள் கையாண்ட (Theatre Grotesque) விகார விநோத படிமங்களைக் கொண்டும் இவருடைய படைப்புகள் எழுந்தன.

இந்த 'மேடை நிலைக் கொடுமைகள்' அவனவன் கனவுகளில் இனங்காணபித்து விடுகின்றன. ஓவ்வொரு மனிதனின் உள்மனம் பல கருத்திரைகளைக் கொண்டு மறைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இந்த கருத்திரைகள் விலக விலக தனது சுய தரிசனத்தை கண்டு கொள்ள முடிகிறது. கருத்திரைகளுக்குப்பால் கனவுகள், நம் கட்டுப்பாட்டில் அடங்கா கனவுகள் (நமது மனங்களைப் போல) கனவுகளில் நாம் எதிர்பார்க்காத நமது சுயசெய்துவாய்ம் அந்தந்த உருவங்களில் அழுக்குப் படிந்த காமக்கூத்துக்கள், கொலை வெறித்தனம், பகந்களுவே போதைகள், கோமாளித்தனங்கள் மற்றும் காட்டுமிராண்டித் தனங்களைக் காணும் அவஸ்தை; அது தெரிந்தும் தெரியாமலும் இருக்கும் இக்கட்டான் நிலையில் அவஸ்தைகள் 'மேடை நிலைக் கொடுமைகளாக' பார்வையாளர்களை உலுக்கி விடுகின்றன.

'எப்பொழுது மனிதன் அரசியல், மத நாட்டுப்பற்றினைத் தாண்டி முழுமையாக சுதந்திர புருஷராக நிற்பானோ; தனது உறக்கநிலை அடிமனமும் யதார்த்தத்தையும் (Surrealism) அடைந்து உய்வானோ அதைத்தான் 'அர்டாட்' நாடகக்கலையின் உருவமாகக் கருதுகிறார்.

இந்தப் பெரும் சுதந்திரத்திற்கு ஆண்டாண்டு காலமாக 'ஃஷாபசில்ஸ்' தந்த நடன புனிதத்தன்மையை ஒதுக்கினார், 'ஃஷக்ஸ்பியரின்' சுய பரிசோதனை மனோத்துவத்தையும், 'செனேகாவின்' பிரபஞ்ச சூழல் தத்துவத்தையும் ஒதுக்கியது மட்டுமல்லாமல் 'டோர்னர்' மற்றும் 'வெப்ஸ்டரின்' கடக்கக்கூடிய ரத்த ஆற்றையும் கைவிட்டார்.

முதன் முதலில் விழிப்பு நிலை யதார்த்தத்தையும், கனவுகளையும் ஒரே நேரத்தில் மேடை ஏற்றி உலகமே இதுவரைக்கும் கண்டிராத மக்களின் மறுபக்கத்தைப் பற்றி

மட்டுமல்ல, மறைந்து கிடக்கும் ஆழ்நிலைப் படிமங்களையும் கலையம்சத்தோடு சுட்டிக் காட்டியவர் அர்டாட்டி பார்வையாளர்கள் தனது நாடகங்களை முழு உணர்ச்சி பூர்வமாகவே அனுபவிக்க வேண்டும் என்று எதிர்பார்த்தார். இவருடைய நாடகப் படிமம் 'சூழ்நிலை விளிப்பு' படிமங்களைச் சார்ந்தது.

குரோடோ விஸ்கியின் பரிசோதனை நாடக இயக்கம்

மேதை குரோடோவிஸ்கி, பார்வையாளர்களும் நடிகர்களும் சங்கமமாவதையே நாடக்கலையின் கருவாக எடுத்துக் கொண்டார். அதற்கு இடையூறாக நிற்கும் மற்றெல்லா அம்சங்களையும் கழற்றிவிட்டு நடிகனை மட்டும் தேர்ந்தெடுத்தார். அவனது உடல், குரல், உளம், மனம் இவற்றின் வீரியத்தில் மட்டும் நம்பிக்கை கொண்டு ஒளி, ஒலி, அலங்காரம் ஒப்பனை முதலியவைகளை அகற்றி 'Poor Theatre' 'எளிமை அரங்கு' ஓன்றை அமைத்துக் கொண்டார். இதன் வழியாக வந்த நாடகங்கள் தற்பொழுது 'எதிர்ப்பு அரங்குகள்' என்றும் சொல்லப்படுகின்றன.

இவருடைய நாடகப் பயிற்சியில் வழி வகை என்ற அம்சத்தை ரத்து செய்தார். வளர்ந்து கொண்டே இருக்கும் கலைகள் என் ஓரே நிலையில் இருக்கும் 'வழி வகையில்' தன்னைக் கட்டுப்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும் என்று அதை தவிர்த்தார். குறிப்பிட்ட 'வழிவகை' இல்லாத கணத்தில்தான் நடிகன் தனது சொந்த உடல், உள் வீரியத்தை உபயோகித்து தனது பாத்திரத்தின் தேவைப்படி மலர்ந்து நிற்க முடியும் எனும் கருத்தை மேற்கொண்டார்.

மனிதனின் எதிர்பாராத இக்கெட்டான் நிலையில் எப்படி அவனது உடல்பலம் உச்ச எல்லையைத் தொடுகிறதோ அப்படி நடிகன் உடலை அமைத்துக் கொள்ள வேண்டும் என்கிறார். எதிர்பாராத நிலையில் உடல் மனதால் ஆளப்பட்டு தயார் நிலையில் இருப்பதில்லை. மாறாத, சமாதி நிலையில் அல்லது செயலற்ற நிலையிலிருந்து தானியங்கியாகத்தான் இருக்க முடியும். இந்நிலையில் இருக்கும் உடல் கூறுகள் இயற் உணர்வுகளால் உந்தப்பட்டு முழு பலம் கொண்டு எழுமுடியும் எனும் கீழ்நாட்டுத் தத்தவங்களை (சீனா, இந்தியா) கையாளுகிறார்.

Chung -Tzu சொல்லும் (Quiescence) உள் அமைதியும் ஆனந்த குமாரசாமியின் இந்து சாஸ்திரத்தின் 'சாந்த' எனும் பதமும் இதையே (Non Active Process) விளக்குகின்றன. எனவே மேற்கூறிய தத்துவங்களையும் கீழ்நாட்டு தத்துவங்களையும் கொண்டு 'எளிமை அரங்கு' நிற்கிறது. இவரது நாடகப் பார்வையாளர்கள் இரட்டை பொறுப்புடையவர்களாக, நாடகத்திலும் பங்கேற்று நடிகர்களுடன் ஒன்றெனக் கலந்துகொள்ளும் வாய்ப்புக்களையும் ஏற்படுத்தினார். பிஸ்காடரின் பிரச்சார் நோக்கும், குரோடோவிஸ்கியின் Poor Theatreம் மூன்றாம் நாடக உலகத்தின் வீரிய வித்துகளாக அமைந்து விட்டன. Poor Theatre' நாடகப்படிமங்கள் 'தானியங்கி' படிமங்களாக இயல்பாகவே அமைந்திருக்கின்றன.

19 ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்திலும் தேக்க நிலையில் இருந்த மேலைநாட்டு நாடகப் படைப்புகள் எப்படி புதுமை நாடகங்களாக மலர்ந்தன. - மலர்ந்து கொண்டிருக்கின்றன என்பதைச் சுருக்கமாகப் பார்ப்போம்:-

1. குரோநெக் Ensemble

2. அன்டோனின்

3. எமிலிஜோவாவின்

4. அடால்ப் அப்பையாவின்

5. அல்பிரட் ஜாரியின்

6. தானிஸ் ல விஸ்கியின்

7. எட்வர்டு கார்டன் கிரெய்கின்

8. மாக்ஸ் ரெயினார்டுவின்

9. மேயர் ஹோல்டுவின்

10. பிஸ்காடரின்

11. பிரக்டின்

12. அர்டார்டின்

மற்றும் (Surrealism) எனும் கனவு நிலையை நனவு யதார்த்தங்களையும் சேர்த்து முழுமையை அடைதல்.

இதுவரைக்கும் ஆராயப்பட்ட நாடகப் புதுமைகள் மேலை நாட்டைச் சார்ந்தது. அமெரிக்க நாடகங்கள் இங்கு எடுத்துக் கொள்ளப்படவில்லை. கீழே நாட்டு ஜப்பான், சீன நாடகங்கள், இயற்கையும் மனிதனும் என்ற பிளைப்பை தத்துவார்த்தமாக கொடுக்கின்றன. இவைகள் பெரும்பாலும் பாரம்பரிய மரபு நாடகங்கள். குறிப்பாக ஜப்பானிய நாடகங்கள் இணைகோடுகள் எனும் (Linear) அனுகலும் (Quiesence) எனும் அசைவற்ற நிலையிலிருந்து பிறக்கும் அசைவுப்

தியேட்டர் ரூபுகள்: குழு நடிப்பு - ஒருங்கிணைப்பு: இயக்குனரின் தோற்றம்: ஆடை அலங்காரங்கள் ஒப்பனை.

அழகுநிலை சித்திரப் படிமங்கள் (Pictorial) (Realism) எனும் யதார்த்த நிலை நாடகங்கள்

குறிஈட்டமர்வு அல்லது சங்கேதக் குறியியல்

விவகார விநோத படிமம் (Grotesque) மனிதனின் மறுபக்க விளக்கம்

மனிதலை யதார்த்தங்கள் மற்றும் மேடை - நிழங்கள்; நடிப்புப் பயிற்சிகள் அறிமுகம்.

குறிஈட்டமர்வின் உச்சநிலை ஒவியங்களை ஒத்த முருகியல்நிலை மற்றும் 'ஒரு முக நாடகம்'

Theatricalism எனும் நாடக வலு, ஒழுங்கு முறை பயிற்சி, மக்களின் மனிதலை.

நடிப்பில் பயிற்சிக்காக Bio mechanism எனும் உயிர் துடிப்பின் இயந்திர கதி மற்றும் மனிதனின் மறுபக்கத்தின் விளக்கம்.

நாடகக்கலை ஒரு புரட்சியின் கண்களாக ஆயுதமாக (Epic Theatre) மூலம் மற்றும் பொய்மைகளைச் சுடிக்காட்ட பதிக்கப்பட்ட டேப்ரிகார்டுகளும் - சிலைடுகளும் மேடையில் போட்டு சாட்சியங்களாக்குகிறார்.

Epic Theatre ம் Alienation எனும் உணர்ச்சி வசப்படாமை தத்துவமும்.

Theaterere Cruelty எனும் 'மேடை இனக் கொடுமை'

பரிமாணங்களும் உலகத்திற்கே ஒரு எடுத்துக்காட்டாக இருக்கிறது. ஐப்பானிய 'நோ' எனும் நாடக மேடையும், 'கபுகி' எனும் நிகழ்கலை அரங்குகளும் உலகப் பிரசித்தி பெற்றவை.

நம் தேசத்தில் - இந்தியாவில் சமஸ்கிருத நாடகங்கள் இருந்தன. அவைகளும் பாரம்பரிய நாடக வடிவங்களே என்றாலும் இது தெய்வீக மனித குணங்களையும் நன் நெறியையும் சார்ந்தவையாகவும், வெளிக்கத்தில் அதாவது அன்றாட வாழ்க்கை நிலையிலும் மெய்ப்பொருளைச் சாட்டகாட்டி 'ரஸனை'யின் மூலம் புது முருகியலை உலகத்திற்கே தந்திருக்கிறது.

தீராவிடர் கலாச்சாரர் நீதியில் சங்ககால இயல், இசை படைப்புகளை ஆராய்ந்தால் வியக்கத்து பெரும் உண்மைகள் புதுமைகளாக வழங்கப்பட்டிருப்பது புலப் படும். மனிதன் எனும் ஆதர்ஸ புருஷன் அல்லது ஆண் இந்திற்கு கோடிட்டுக் காட்டும் மேம்பட்ட மனிதன் அவனது வீரத்திலும், காதலிலும், நட்பிலும், வீட்டிலும், பொது நீதியிலும். அவனது செயல் வழியாய் கிரேக்க கலையில் காண்பது போல் பெருமைக்குரிய மனிதனைக் கண்டுகொள்ள முடிகிறது. ஆனால் அவைகள் நாடகக் கலைகளாக படைக்கப்பட்டிருக்கிறதா என்று தெரியவில்லை. காலத்தின் இருளில் நம் கைக்கு எட்டாமல் போயின பல பல கலைப் பொக்கி ஷங்கள்; சரித்திரத்தின் கொடுமையால் சென்ற 300 வருடங்களாக இருண்ட காலமாகவே நாடகக்கலைக்கு தமிழகத்தில் வளர்ச்சியற்ற நிலையையே காண்கின்றோம்.

தமிழகத்தில் 300 வருடங்களாக நாடகங்களே இல்லை என்று இதன் பொருள் அல்ல. விலாச நாடகங்கள், பாய்ஸ் கம்பெனி எனும் நாடகக் குழுக்களும் பெண்கள் (பாலாமணி) நாடகக்குழுக்களும்; பிரதாப முதலியார் சமூக நாடகங்கள், நவாப் ராஜமாணிக்கம் கம்பெனி, சங்கரதால் ஸ்வாமிகளின் சங்கீத நாடகங்களும் மற்றும் சமீப காலத்தில் மிகவும் பிரசித்தி பெற்று விளங்கிய டி.கே.எஸ். பிரதர் ஸ் நாடகங்களும், எஸ்.வி.சஹல்ஸ்ரநாமத்தின் (சாமானிய நாயகன்) நாடகங்களும், மனோகரின் அகன்ற நாடக படைப்புகளும் (epic contradiction) இருந்தன. என்றாலும் இவைகளின் படைப்புகளில் மாறுதல்களோ, புதுமைகளோ குறிப்பிடும்படியாக இருந்ததில்லை என்றே சொல்லலாம். மற்றும் இவை அனைத்தும் பெரும்பாலும் 'பார்ஸி' நாடகத் தாக்கங்களுடன் காணப்பட்டன. பார்ஸி நாடகங்கள் யாதார்த்த வடிவங்களைக் கொண்ட படாடோப அலங்கார நிலையைக் கொண்டது. அவை தமிழ்நாட்டின் தனித்தன்மையை கொடுக்கவில்லை என்பது மேதைகளின் கருத்து.

உலக அளவில் நாடகக் கலைகள் இருந்தும், அந்தந்த நாடுகளின் கலாச்சாரத் தாக்கங்களைக் கொண்டு சிறந்து விளங்கின என்றாலும், ஜேரோப்பிய நாடக வடிவங்களைப் போல ஒரு அறிவார்த்தமான வளர்ச்சி நிலைகளில் அவைகள் சிறந்த மாற்றங்களைத் தன்னளில் கொண்டதாகத் தெரியவில்லை. சீனா, இந்தியா போன்ற பழமையான கலாச்சாரங்களில் இசைகளின் மென்மைகள் காணப்பட்டாலும், குறிட்டமர்பு, Obstruction மற்றும் சாந்த நிலையிலிருந்து பல மட்ட உணர்வு நிலைகளை அடையும். பெருங்கலை வடிவங்களாக இருந்தும்,

காலப் பரிமாணங்களுக்கேற்ற வகையில் மற்றும் ஒரு பிரச்சினையின் அமைப்பைப் பொருத்த வகையிலும் மாற்றங்கள் ஏற்படுவதாகத் தெரியவில்லை.

எந்த ஒரு சிறந்த கலை (Creativity) படைப்பாக்கம் என்றாலும் அது காலத்திற்கேற்ப பிரச்சினைகளுக்கேற்ப மற்றும் அணுகல் முறைகளுக்கேற்ப பல புதுமைகளைத் தாங்கி மாறுதல்களுக்கு வழி வகுக்கக் கூடியவைகளாகத்தான் அமைந்திருக்க வேண்டும். நமது கலைப் பாரம்பரியங்கள் தன்னகத்தே எல்லாம் உள்ளன என்று மாறுதல்களுக்குத் தடையாக உள்ளன. நமது கலைகளில் எல்லாம் இருந்தும் அவைகள் தனி நிலையில் ஒரு இயக்கம் போன்ற விஞ்ஞான முறைகளில் சார்ந்து கொள்ளவில்லை. நமது நாடகங்கள் பெரும்பாலும் நிகழ்ச்சித் தொகுப்புகளாகவே பரிமளிக்கின்றன. நடிப்பு எனும் கலை வடிவத்தை முழுமையாகப் பயன்படுத்துவ தில்லை என்றே சொல்லலாம்.

இவை ஒரு புறமிருக்க புத்தகங்களை மட்டும் படித்துவிட்டு பார்வையாளர்களை மதிக்காமல் ஒரு புரட்சிகரமான புதுமையைப் புகுத்த சிலர் முனைகின்றனர். எந்த ஒரு படைப்பும் பார்வையாளர்களைத் தன்னுடன் அழைத்துச் செல்ல முடியாத நிலையில் உள்ளதோ அவைகள் எல்லாம் காலப் போக்கில் மக்களால் ஆதரிக்கப் படாமல் கைவிடப்படும் அல்லது அவைகள் Art for Art Sake என்று பலன்றறை களாகிவிடும். அபாயத்தில் உள்ளாகிவிடும். பிரச்சினைகளின் சிக்கலுக்கேற்ற படிதான் புதுமைகள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டு வளர்ந்தன என்று ஜேரோப்பிய நாடகவியலின் பரிமாணங்களிலிருந்து அறிந்து கொண்டோம். ஆனால் சிலர் புதுமையான ஒரு வடிவத்தைப் படைத்து அதில் அடங்கும் பிரச்சினைதான் கலை என்கிறார்கள்.

இவர்கள் கலைகளின் மூலம், ஒரு உன்னத மனிதனைத் தேட முயலாமல் தங்களின் புதுமை எனும் தினிக்கப்பட்ட செயற்கை முறைகளையே முடிவாக அடையும் போக்கில் இருக்கின்றார்கள். இவர்களால் நாடக முயற்சிகள் தடை பெற்று குழப்பத்திற்குள்ளாகும் என்பதுதான் உண்மை.

சிறந்த கொள்கைகளாக இருந்தாலும், மெய்ப்பொருளாக இருந்தாலும் எளிய முறையில் அவை சாமானியர்களுக்குப் போய்ச் சேராவிடில் உபயோகமற்ற வைகளாகிவிடும்.

வாருங்கள், புதுமைகளை எளிய முறையில் மக்களிடம் கலைகளின் வடிவத்தில் சமர்பிப்போம். முதலில் மக்களை நாடகங்களைப் பார்க்கும் படியாகத் தூண்டு வோம். பிறகு நமது குறிக்கோள்களுக்கு பாதைகளை வகுத்துக் கொள்வோம்.

உயிரியல் வெளியாக நாடகவெளி

பிரேர்ம்

நாடகத்தின் சமூகவியல் அடிப்படைகள்:

நாடகம் என்பது சமூக செயல்பாடாக உருவாகுவதற்கு முன் அது போலச் செய்தல் என்னும் ஒரு நிகழ்வாக இருந்தது. இயற்கைப் பொருள்களுடன் மனித உடல் நிகழ்த்திய ஊடாட்டங்கள் நாடகத்தின் அடிப்படையாக இருந்தன. பேட்டை என்பதை தனது மூலத் தொழிலாகக் கொண்டிருந்த மனித சமூகம் அதற்கான உடல் அசைவுகளை தனக்கு இன்பம் தருபவையாக அடையாளம் கண்டபொழுது அவை மீண்டும் மீண்டும் உடலால் நிகழ்த்திப் பார்க்கப்பட்டன. இயற்கைப் பொருள்களான தாவரங்கள், நீரலைகள் போன்றவற்றின் அசைவுகளும் - விலங்குகளின் பல்வேறு உடல் செயல்களும் மனித உடலால் நிகழ்த்திப் பார்க்கப்பட்ட பொழுது-தான் ஒழுங்குக்குட்பட்ட ஒரு உடல் இயக்கம் உருவானது. இந்த தான் ஒழுங்கு இயற்கை விளைகளைப் புரிந்து கொள்வதற்கும் இவற்றுடன் இயந்து செயல்படுவதற்கும் உடலுக்குத் தேவையாக இருந்தன. நம்மைச் சூழ்நிதிருந்த பொருள்களின் அசைவுகளை தமது உடல் மூலமாகவே உருவாக்குவதென்பது அவைகளை தமது உடலால் மீறுதல் என்ற நிகழ்வாகவும் மனித உடலுக்கு அமைந்தது.

மனித சமூகத்தின் தொன்மையான நடிப்பு என்பது வேட்டை மற்றும் புனர்ச்சிக் கான் அசைவுகளை - அவற்றிற்கான தாளங்களை தமது உடல்மூலம் நிகழ்த்துவதன் மூலம் உருவாக்கப்பட்டது. உடலைச் சூழலுடன் இயைபு கொள்ளச் செய்யும் விளையாகவும் இது இருந்தது. ஒரு உடல் இயற்கையுடன் நிகழ்த்திய உறவும் இன்னொரு உடலுடன் நிகழ்த்திய உறவும் என நடன மற்றும் நடிப்பின் கூறுகள் அமைந்திருந்தன.

தனது சூழலில் உள்ள பல்வேறு விலங்குகளின் அசைவுகளைச் செய்வது என்பது அந்த விலங்குகளாக தங்கள் உடலை மாற்றுவதும் அதன்மூலம் அவற்றின் தாக்குதலிலிருந்து விடுபடுவதும் என வடிவம் கொண்டது. இதுவே பின்னும் வளர்ச்சியடைந்து சடங்குகளாக-குழுநடனங்களாக-மாற்றம் கொண்டன. நடிப்பு என்பதன் மூலம் ஒரு உடல் இன்னொரு உடலாக மாறுவதான விளை நிகழ்வது சாத்தியமானது. சடங்குகள் என்பவற்றை மனித சமூகத்தின் தொன்மையான அரங்கு என்று நாம் கூற முடியும். இந்த சடங்குகள் இயற்கை ஆற்றல்களை தங்களின் கட்டுப்பாட்டுக்குள் கொண்டு வரும் முயற்சியாகவோ தமக்கு இயைபாக மாற்றும் முயற்சியாகவோ இருப்பதை நாம் அறிய முடிகிறது. உடலுக்கு அப்பாலான ஆற்றல்களை உடல்களால் கவர்தல் என்பதும் இந்த சடங்குகளின்

நோக்கமாக இருந்திருக்கிறது. உண்மையில் இந்த தொன்மையான அரங்க உடல் வெளியூடாக -இயல் வெளியை சூழ்தல் என்பதாக இருந்தது.

உடல்களின் பல்வேறு உராய்வுகள் நெருக்கங்கள் என்பவை குழு நடனங்களின் மூலம் சாத்தியமானது. சமூகப் புலன்வெளியின் தொடர்ச்சிகளும் பினைப்புகளும் தொன்மையான அரங்கின் முக்கிய அம்சங்களாக இருந்திருக்கின்றன. உடலின் அசைவு என்பது மரணத்திற்கு புதிரான ஒரு விளையாக இருந்தது. எப்பொழுதும் உடலைச் சூழ்ந்துள்ள மரணத்திற்கு எதிராக உடலை எப்பொழுதும் இயக்கத்தில் வைத்துக்கொள்வதற்கு தொன்மையான நடிப்பு வகைகள் இடமளித்தன.

புலன்களும் நாடகத்தின் கூறுகளும்:

நாடகத்தின் கூறுகளாக உள்ள ஓவ்வொன்றும் புலன்வெளியின் இதம், மற்றும் பரவசம் என்பவற்றோடு தொடர்புடையவையாக உள்ளன. வாழ்தலின் ஓவ்வொரு தருணமும் மரணத்திற்கெதிரான கலகமாக இருக்கும் பொழுது புலன்கள் தம்மை தொடர் இயக்கத்தில் வைத்துக் கொள்ளுகின்றன. புலன்கள் ஒன்றுடன் ஒன்று ஓயாமல் உறவு கொள்கின்றன. இதன் மூலமாக உள்வாங்கப்படும் மற்றும் வெளியிடப்படும் ஆற்றல் உயிரியக்கத்திற்கானதாக, வாழ்தலின் சிலிர்ப்பை உடையனவாக உள்ளன.

பார்வை என்பது உடலின் தூரம் மற்றும் நிறபரிமாணங்களினாலோடான இயக்கத்தைச் சாத்தியப்படுத்துகிறது. கண்கள் என்னும் புலன்- காட்சிகளைப் பெருவதன் மூலம் மூளைவெளி - புனைவுவெளி - மொழி வெளி என்பவை தொடர்மாற்றத்திற்கு உட்படுகின்றன. நாடகத்தின் முக்கிய கூறான காட்சி என்பது இவ்வகையான -காட்சிப் புலனின் தொடர்ச்சியை -முற்கணம் - நிகழ்கணம் - எதிர்கணம் சார்ந்த தொடர்விளையைச் சாத்தியப்படுத்துகிறது. இதன் மூலம் உடல் இருள் என்னும் மரணக் குறியீட்டிலிருந்து தப்புகிறது. தொடர்ச்சியாக உடல் அசைவுகளையும் - பொருள்களுடன் உடல்கள் கொள்ளும் பரிமாண உறவுகளையும் காண்பது என்பது உயிர்தலின் விளையாக நிகழ்கிறது.

அசைவின்மை என்பது அழிவின் குறியிடாக மனித மனத்திற்குள் பதிவாகியிருப்பதால் அசைவு என்பது - உயிர்தலின் பாய்வாக பார்வைப் புலனால் பெற்றுக் கொள்ளப்படுகிறது. இந்த காட்சி பரவல் என்பது ஒருவகையில் உடல்வெளியைப் பெருவெளியோடு பினைக்கும், கரைக்கும் ஒரு நிகழ்வாகவே உள்ளது.

கேள்வி - மற்றும் ஒசைப்புலனான செவி அதிர்வுகள் அலைகள் என்பவற்றின் கால வெளி பரிமாணங்களின் மூலம் உடலை வெளியிடன் விளை புரிய வைக்கிறது. மொழியொலி என்பதிலிருந்து மெளனம் என்பது வரை செவிப்புலனும் வாய்ப் புலனும் கொள்ளும் உறவுகள் - தொடர்ச்சியான ஆற்றல் பரவலாக உள்ளது.

சூழலின் ஓவ்வொரு சிறு ஒசையும் தனது உடலைப் பாதிக்கும் என்ற நிலையில் செவிதன் சூழலில் உள்ள ஓவ்வொரு ஓலியதிர்வையும் பதிவு செய்து கொள்கிறது. தனது உடலையும் - மற்றொராறு உடலையும் ஓலி மூலமாக பல்வேறு உறவுகளுக்கு பரிமாற்றங்களுக்கு உட்படுத்துவது என பது செவிப்புலனின் இயக்கமாக இருக்கிறது. சூழலை தனக்குள்ளும் சூழலுக்குள் தன்னையும் ஊடுபரவுச் செய்யும் விளையை செவிப்புலன் நிகழ்த்துகிறது.

சமூங்கமைக்கப்பட்ட தாளங்கள் - இசையதிர்வுகள் உடலை பல்வேறு இயக்கக் களுக்கு உட்படுத்துகிறவையாக உள்ளன. உடலியக்கத்தின் தாளங்களுடன் சூழலின் ஓசைகள் ஒப்புநோக்கப்படுவதன் மூலம் உடல் ஒரு பரவசத்திற்கு உட்படுவது சாத்தியமாகிறது. காட்சி மற்றும் ஓலிப்புலன்களின் பல்வெறு வடிவ மாறுபாடுகளால் அமைந்த நாடகம் என்பதும் மேற்குறித்த உடல்விடுபடல் தாவல் உடலின் நிலைமாற்றம் என்பவற்றோடு தொடர்புடையதாக உள்ளது. செனி - வாய் என்ற பொறிகளின் உறவும் - உடல் விழி என்ற பொறிகளின் உறவும் தொடர்ச்சியான புலன் ஊட்டுவல்களை நிகழ்த்துகின்றன. இதன் மூலம் ஒரு உடல் என்பது பல உடலாகும் கட்டமைப்பும் சாத்தியமாகிறது.

நடிப்பு என்பதன் அமைப்பாக்கம்:

சமூக ஒழுங்கமைப்புக்குள் ஓவ்வொரு மனித இருப்புக்கும் ஒரு பாத்திரம் வழங்கப்பட்டிருக்கிறது. சமூக உடல்வுக்குள் தனித்த உடல் என்னவாக இருக்கிறது என்பது அதிகாரத்தால் வரையறுக்கப்படுகிறது. சமூக வெளிக்குள் உடல்கள் ஓவ்வொன்றும் வகைப்படுத்தப்பட்டு பொருத்தப்பட்டிருக்கின்றன. சமூகத்தின் கதைக்காரர்வுக்குள் உடல்கள் நகர்த்தப்படுகின்றன. அப்படி நகர்த்தப்படும் பொழுது அவை வெவ்வேறு பாத்திரங்களாக இயங்க வேண்டிய கட்டாயத்தில் இருக்கின்றன. ஒருவகையில் அமைப்புக்குள் இருத்தல் என்பதே நடிப்பு என்ற நிலையை அடைகிறது.

ஒரு உடல் தனக்கு அளிக்கப்பட்ட சமூகப் பாத்திரத்திலிருந்து மாறி வேறோரு பாத்திரமாக தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொள்ளவும் நடிப்பு உதவுகிறது. நடிப்பின் மூலமாக ஒரு தன்னிலை அடையும் தாக்கங்கள் பல நிலைமாற்றம் என்பது நடிப்பின் முக்கிய செயல்பாடாக உள்ளது. தனது உடல் இருப்பு சமூக அமைப்பிற்குள் பொருளாற்றாக இருக்கும் பொழுது வேறொன்றாக மாறும் எத்தனிப்பு ஒரு தன்னிலைக்கு அவசியமாகிறது.

சரித்திரத்தின் கதைக்கூறல் ஹாடக தனது நிலைமாற்றத்தை உடல் நிகழ்த்துகிறது. இதன் மூலமாக தன் உடலிருப்பின் மீது கவிழ்ந்து கிடக்கும் அசைவற்ற நிலை மீறப்படுவதாக ஒரு தன்னிலை உணர்கிறது. பிற ஒன்றாக இருத்தல் என்பது நடிப்பின் அடுத்த நிலையாக உள்ளது. மனிதமன் அமைப்பு பல்வேறு மனித நிலைகளின் அடுக்காக உள்ளது. ஆனால் அதில் ஏதோ ஒன்று மட்டும் தொடர்ச்சியாக வெளிப்பட்டபடி இருக்க மற்றவை -மறைந்து கிடைக்க வேண்டிய நிலை ஏற்படும் பொழுது -வேறு நிலைகளை நடிப்பின் மூலமாக வெளிப்படுத்துவது நிர்ப்பந்தமாகிறது. பிற ஒன்றாக இருத்தல் என்பதன் மூலம் தானாக உறைந்து இருப்பதின் ஒடுக்கம் மீறப்படுகிறது.

வேறு காலத்தில் இயங்குதல் என்பது அடுத்த நிலை. உறைந்து போன ஒருபடித் தான் கால வரைவுக்குள் இருப்பதை மறுத்து பல்வேறு காலங்களுக்குள் இயங்குவது நடிப்பின் மூலமாக சாத்தியமாகிறது. தானாக இருந்து வெளிப்படுத்த முடியாத மனதின் உபரி ஆற்றல்கள் பிற ஒன்றாக, வேறு காலத்திற்கான மனித அடையாளத்தின் மூலம் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன.

பிறவாக இருத்தல் என்பது தனது வாழ்தல் வினைவின் பெருக்கமாக உள்ளரப்படுகிறது. சமூக ஒழுங்கமைப்பிற்குள் தளமாற்றம் நிகழ்த்துவதும் நடிப்பின் மூலம் ஒரு தன்னிலைக்கு சாத்தியமாகிறது. நடிப்பு என்பதன் மூலம் வேறு மனப்பகுதிக்குள் இயங்குவதும் தனது மன அமைப்பிற்குள் வேறு அடையாளங்களை இயங்கவிடுவதும் சாத்தியமாகிறது. தானாக இருந்து செய்ய முடியாத செயல்களை வேறு அடையாளங்களை ஏற்பதன் மூலம் செய்து பார்ப்பது ஒரு தன்னிலையின் தப்பிப்பாக செயல்படுகிறது.

அதிகாரமும் நடிப்பும் - கண்காணிப்பும் தப்பிப்பும்

நடிப்பு என்பதோடு மனச்சிதைவு என்பது நெருங்கிய தொடர்புடையதாக உள்ளது. தனக்கு வழங்கப்படும் தன்மீது நிர்ப்பந்திக்கப்படும் அடையாளத்தை ஏற்க மறுப்பதும் - அதிலிருந்து ஓயாமல் நமுவிச் செல்வதும் மனச்சிதைவின் அடிப்படையாக உள்ளன. அதிகாரம் மற்றும் அதிகாரம் சார்சமூங்கமைப்பிற்குள் ஒரு மனித தன்னிலை எப்பொழுதும் அதிகாரத்தை ஏற்பதும் -பின் பரவவிடுவதும் அதை வேறு சிலவற்றின் மீது செலுத்துவதும் நிர்ப்பந்திக்கப்பட்ட ஒன்று. இந்த நிர்ப்பந்தத்திலிருந்து நழுவும் எந்த ஒரு தன்னிலையும் அமைப்பிலிருந்து ஒரு படுத்தப்படுவது இயல்பாக நிகழ்வது. இவ்வகை சமூக உடல்கள் அதிகாரத்தின் பேரொழுங்கை குலைக்கக் கூடியதாகப் பலவீனப்படுத்தக் கூடியதாக உள்ளன.

அதிகாரம் நிர்ப்பந்திக்கும் ஒழுக்க விதிகளை இயல்பாக மீறிக் கொண்டிருக்கின்றன. அதன் இந்த நிலையை மனச்சிதைவு என்று வரையறுக்கப்படுவதன் மூலம், அதன் சமூக இருப்பு மறுக்கப்படுகிறது. எந்த தருணத்திலும் ஒழிக்கப்படக்கூடியதாக மாற்றப்படுகிறது. தன்மீது செலுத்தப்படும் மரண மிரட்டலையும் இந்த மனச்சிதைவு நிலை மழுமையாக ஏற்காதபொழுது -தண்டனை என்பதன் தர்க்கத்தையும் மறுக்கிறது. இந்த நிலை ஏற்படாத வண்ணம் ஓவ்வொரு உடலும் கண்காணிப்புக்கு உட்படுத்தப்படுகிறது.

கண்காணிப்பு என்பது சமூக அமைப்பின் -எல்லா சொல்லாடற்களிலும் நிகழ்த்தப்படுகிறது. சொல்லாவின் ஒழுங்கை குலைக்கும் பொழுதும் மனச்சிதைவு -பைத்திய நிலை என்பது உருவாக்கப்படுகிறது. இவ்வகை மனச்சிதைவுடன் நடிப்பிற்கு உள்ள உறவு கண்காணிப்பிலிருந்து தப்புதல் என்பதன் மூலம் நெருக்கமடைகிறது.

தொடர்ந்து கண்காணிப்பிற்கு உள்ளாகும் தனது அடையாளத்திலிருந்து தப்பி வேறொரு அடையாளத்தை நடிப்பின் மூலம் ஏற்பதும் - தனது அடையாளத்திற்கு வழங்கப்பட்ட மொழியிலிருந்து விலகி வேறு அடையாளத்திற்கான மொழியைப் பேசுவதும் கண்காணிப்பிலிருந்து ஒரு இடைக்கால விலகலை ஏற்படுத்துகிறது. சமூக வெளிக்குள் அங்கீகரிக்கப்படாத அசைவுகள் நாடகவெளிக்குள் அங்கீகரிக்கப்படுவதும் நடிப்பு ஒரு விளையிப்பிற்குட்பட்ட நிகழ்வாக கணிக்கப்படுவதற்கான சாத்தியங்களை அதிகமாக்கிறது. ஆனால் ஒரு தன்னிலை நடிப்பிலிருந்து மிக விரைவாக மீண்டும் சமூக இயல்புக்குள் திரும்புவதன் மூலம் கண்காணிப்பின் கட்டமைப்பிற்குள் வருவது தவிர்க்க முடியாததாக உள்ளது. மனச்சிதைவு என்பது தொடர்ச்சியான நடிப்பு நிலையாகவும் நடிப்பு என்பதும் இடைக்கால மனச்சிதைவு நிலையாகவும் இருக்கிறது என்றும் நாம் கணிக்க முடியும்.

நாடக வெளியும் உயிரியல் வெளியும்

சமூக வெளியின்பது ஒரு புணவு வெளியே என்பது மறக்கப்பட்ட நிலையில் இருக்கமடைந்து உடல்வெளியையும் புலன் வெளியையும் ஒடுக்கும் - சிதைக்கும் நிலையை அடைகிறது. உயிரியல் நிகழ்வுகள் தொடர் கண்காணிப்புக்கும் ஒடுக்குதலுக்கும் உட்படுத்தப்படுகின்றன. அதிகாரத்திற்கு இயந்து செல்லக்கூடிய உயிர்மனோவியல் (Bio-Psychology) உருவாக்கி வளர்க்கப்படுகிறது.

சமூக உளவியல் என்பது உடல்வினைகளை ஒழுங்குபடுத்தக் கூடியதாகவும் தண்டனைக்கு உட்படுத்தக்கூடியதாகவும் உள்ளது. உடல் அசைவுகள் ஓவ் வெளவின்றும் தணிக்கைக்கும், விலக்குதலுக்கும் உள்ளாகின்றன. புலன்களுக்கிடையான பிளவுகள் - உடல்களுக்கிடையிலான இருக்கமான இடைவெளிகள் அழிவு மனோ நிலையை உருவாக்குகின்றன. சக உடல்களை தொடர்ந்து கண்காணிப்பதும் தனது உடல்வினையைத் தொடர்ந்து தணிக்கைக்கு உட்படுத்திக் கொள்வதும் ஓவ்வொரு சமூக உடலுக்கும் அடிப்படைப் பண்பாகிறது.

விடுபடல் மற்றும் சுதந்திர இயக்கம் என்பது உடல் சிதைக்கும் வினையாக மாற்றமடைகிறது. விசாரணை, கண்காணிப்பு, தண்டனை, தனிமைப்படுத்துதல் என்பவற்றின் மூலம் நேரடியாகவும் கருத்தாக்கங்களின் மூலமாகவும் சமூக உடல் உறைய வைக்கப்படுகிறது. ஓவ்வொரு உடலும் - அதிகாரச் செயல்பாட்டின் உப அலகுகளாக செயல்பட்டு தமிழ்தான் சுய தண்டிப்பை சுய மரணத்தை நிகழ்த்துகின்றன. உயிர் வாழ்தலுக்கான போராட்டமும், உடல் வேட்கைக்களுக்கான வெளிப்பாடுகளும் குறுக்கப்படுகின்றன. இவற்றிற்கு இயந்த அறிவியலும் அழிவியலும் கருத்தியலும் தொடர்ந்து ஒடுக்கப்பட்ட தனிலைகளை உருவாக்குகின்றன.

சமூகச் சொல்லாடல் களத்தில் இயங்கும் அதிகாரம் சார்ந்த கதை கூறல்களில் உடல்கள் வரையறுக்கப்பட்ட பாத்திரங்களாக செயல்படுகின்றன. தேர்ந்தெடுப்பு என்பது மறுக்கப்பட்ட நிலையில் இருக்கிற சொல்லாடல்கள் மிகவும் குறுக்கப்பட்ட தனிமைப்படுத்தப்பட்ட - சக மனித உடல்மீது வன்முறையை செலுத்தக்கூடிய சக மனித உடல் தன்மீது வன்முறையை செலுத்தவே உள்ளது என்ற நிலையில் எப்பொழுதும் அதிவிருந்து தப்பிக்கும் எத்தனைப்பு உடைய சமூக உடலாக ஓவ்வொரு உடல் வெளியும் செயல்பட வேண்டியினர் உள்ளது.

போர், அரசியல் வன்முறைகள், நிறுவன ஒழுங்குகள் என்பவற்றை ஏற்கவும், செயல்படுத்தவும் கூடிய உடல் தனிலைகளே ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட சொல்லாடல்களால் உருவாக்கப்படும் நிலையில் இந்த சொல்லாடல்களில் இருந்து தப்பி பிறழ்ந்து செயல்படும் தனிலைகள் ஒரு மறைமுகமான அதிகார எதிர்ப்பைச் செயல்படுத்துகின்றன. விதி மீறல் என்பது இங்கு அதிகாரத்திற்கு எதிரான செயலாக உள்ளது.

உடலின் ஓவ்வொரு அசைவும் கண்காணிப்புக்கும் தணிக்கைக்கும் உட்படும் நிலையில் - தனிலையின் நிலை மாற்றம் மற்றும் பதிலீடு என்பவை மூலம் இந்த கண்காணிப்பிலிருந்தும் தணிக்கையிலிருந்தும் தப்பிக்கும் சாத்தியத்தை நடிப்பு உடல் என்பது நிகழ்த்த முடிகிறது.

நாடக வெளி என்பது மரபான பொருளில் வாழ்க்கை பற்றிய தத்துவங்களை அழிகியலை மறுஆக்கம் செய்யக்கூடிய போற்றக்கூடிய போதனை செய்யக்கூடிய ஒரு அமைப்பாக இல்லாமல் வாழ்க்கை பற்றிய தத்துவங்கள் - அழிகியல் போதனை எல்லாவற்றிலிருந்து தப்பிக்கும் வெளியாக மாற்றம் அடைகிறது.

சமூக வெளி என்பது புனைவுகளால் கட்டமைக்கப்பட்டது என்பதை எதார்த்தம் சார்ந்த சொல்லாடல்கள் மறைக்கும் பொழுது நாடகம் ஒரு புணவு செயல் படுவதன் மூலம் - அதிகார அமைப்பாகக்கூடிலிருந்து சற்றே விலகுகிறது. இந்த புனைவு வெளிக்குள் புகும் தனிலைகள் தங்கள் உடல்களுக்கு, புலன்களுக்கு, முன் அமைப்பிற்கு நிர்ப்பந்திக்கப்பட்ட ஒழுங்குகளிலிருந்து ஒருபோக்கு தன்மை யிலிருந்து முரண்படுகின்றன.

புலன்களின் ஓடுக்கம் என்பது அதிகாரத்திற்கு உட்படுத்துவதாக இருக்கும் பொழுது புலன்களின் பெருக்கம் அதிகாரத்தை தளர்த்துகிறது. இதனால் தான் நவீன எதிர்ப்புநாடகங்களில் பின்வரும் கூறுகள் அடிப்படையாக அமைகின்றன புலன்களின் பெருக்கம்

அதிகாரத்தால் புலன்கள் ஓடுக்கத்திற்குள்ளாகும் பொழுது புலன்கள் விலக்கு தலுக்கு உள்ளாகும் பொழுது நாடகவெளிக்குள் புலன்கள் பெருக்கமடைகின்றன. ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட புலன் அசைவுகள் குலைக்கப்பட்டுள்ள புலன்கள் கலைத்துப் போடப்படுகின்றன. வெறி மிகுந்த உடல் அசைவுகள், மனச்சிதைவுக்கு உட்பட்ட உடல் அசைவுகள், இயைபற்ற வேக கணைவுகள் தேவையாகின்றன.

புலன் மாற்றம்

அதிகாரம் புலன்களின் ஒருங்கமைப்பு ஒன்றிப்பை நிர்ப்பந்திக்கும் பொழுது-நாடக வெளிக்குள் புலன்கள் பிளவுபடுத்தப்படுகின்றன. இயைபற்ற அசைவுகள் வெவ்வேரான உடல் இயக்கங்கள் இங்கு தேவையாகின்றன.

குரல் மாற்றம்

ஒரு உடல் அதிகாரத்தால் எந்த 'குரலில்' பேசவேண்டும் என்று நிர்ப்பந்திக்கப்படுகிறதோ அந்த குரலை மறுத்தித்தல் இயல்பான பேச்சு என்பது சிதைக்கப்பட்டு வேறு தாளங்களில் பேச எத்தனித்தல் அவசியமாகிறது.

உடல் அசைவு

உடல்களின் இயக்க வரைபடம் அதிகாரத்தால் அளிக்கப்பட்டிருக்கும் பொழுது நாடகவெளிக்குள் அந்த வரைபடம் கலைக்கப்படுகிறது. குறுக்கும் நெடுக்குமாக கிறுக்கப்படுகிறது.

அர்த்த மறுப்பு

உடல் அசைவுகள் எதையாவது உற்பத்தி செய்தே ஆகவேண்டும் என்ற அதிகாரத்தின் கட்டமையை நாடகவெளிக்குள் இயங்கும் உடல்மீறிகிறது. உடல் 'உடல் அசைவுகள்' மட்டும் உருவாக்குகிறது. பல சமயங்களில் அர்த்தம் மறுக்கும் அசைவுகள் மட்டுமே கூட எதிர்ப்பை செயல்படுகின்றன.

இவற்றின் அடிப்படையில் நாடக வெளிக்குள் உயிர் ஆற்றல் பல விதமாகத் தன்னை பெருக்கிக் கொள்வது நிகழ்கிறது. அதிகாரத்தால் அளிக்கப்பட்ட அழகியல் சிதைக்கப்படுதல், அதிகாரத்தால் நிர்ப்பந்திக்கப்படும் மௌனம் சிதைக்கப்படுதல், ஒட்டுவித்தல் என்பதை அதிகாரம் நிரப்பந்திக்கும் இடங்களில் நீண்ட மௌனத்தை தருதல் என நாடகவெளிக்குள் உடலின் மீறல்கள் பல வகையாகச் செயல்படுகின்றன.

உடல் என்பதை அதிகாரம் ஒன்றுமற்றதாக மாற்றும்பொழுது உடல் என்பதே நாடகவெளிக்குள் அனைத்துமாக மாற்றப்படுகிறது. உடல்களின் பிணைப்பு, கதறல், தழுவல், புலன்களின் முறையற்ற கூட்டியக்கம் என உயிரியல் வெளியாக நாடக வெளியை மாற்றும் எத்தனிப்புக்கள் தொடர்ந்து எதிர்ப்புநாடக வெளிக்குள் செயல்பட்டபடி உள்ளன.

நடிப்பு ஒரு உயிரியல் வினை

சமூக உடலின் மீது ஒருபடித்தான் அடையாளம் சமத்தப்பட்டு குறுக்கப்படும் பொழுது நாடகவெளிக்குள் ஓரே உடல் பல அடையாளங்களை, பல குரல்களை பல முகமுடிகளை ஏற்பதன் மூலம் அதிகாரம் நிகழ்த்தும் மையத்தை நோக்கிய நகர்விலிருந்து விலகி உடல் விளிம்பை நோக்கி குறுக்கும் நெடுக்குமாக நகர்கிறது. சமூக வெளி முழுமையையும் புனைவு வெளி என்று நிருபிக்கும் வகையில் நாடக வெளிகளுக்கிணங்கியிருப்பபடுகிறது. நோக்கும் தன்னிலைகளாக, பார்வையாளர் களாக இருக்கும் உடல்கள் இந்த இடத்தில் உறைந்த தன்னிலைகளாகவும் நாடக வெளிக்குள் இயங்கும் தன்னிகள் மட்டும் இயக்கமுடைய தன்னிலைகளாகவும் உள்ளன. நோக்கும் தன்னிலைகளும் தங்களைச் சூழ்ந்துள்ள சமூகவெளி எதிரே உள்ள நாடக வெளியைப் போல் ஒருபுனைவு வெளியே என்பதைக் கண்டறியும் பொழுது நாடகவெளி சமூகவெளி இரண்டும் ஒன்றே என கரைய உடல்களில் தடையற்ற இயக்கமும் இதன் மூலம் இயக்கமுடைய உயிரியல் வெளி உருவாக முடியும்.

மையம் என்பது எதுவுமில்லை என்பது இந்த உயிரியல் வெளியின் தடையற்ற இயக்கத்தின் மூலம் நிருபிக்கப்படும் பொழுது உடல்வெளி மட்டும் அனைத்துமாக யிஞ்சுகிறது. எல்லாம் வெறும் உடல் நடிப்பும் புலன்களின் பாவனைகளும் என்பதும் உடல்கள் புனைவு வெளியை ஊடகமாக்கி தமது உயிரியல் வெளியை யும் பரவவிடுகின்றன என்பது உறுதி செய்யப்படும்.

அதிகாரத்தால் கட்டமைக்கப்பட்ட 'தான்' என்ற தனிமை நிலை உடைக்கப்பட்டு புலன்களின் பெருக்கம் சாத்தியமாவது நாடகவெளியும் உயிரியல் வெளியும் இணையும் நிலையில் நிகழ்கிறது. அர்த்தங்களின் வெறுமை இங்கு நாடக வெளியையும் சமூக வெளியையும் பினைக்க உடல் வெளியும் புலன் வெளியுமாக உயிரியல்வெளி மட்டும் எஞ்சக்கிறது. நாடகவெளியே சமூகவெளியாகவும் சமூக வெளியே நாடக வெளியாகவும் உள்ளது என்னும் உண்மை புலப்படும் நிலையில் உடல்கள் புனைவுகளினுடோக இயங்கி குறுக்கும் நெடுக்குமாக நகர் ஆரம்பிப்பது நேரும்.

சமுத்து நாடக வரலாறு : சில படிகள்

க. கைவாசபதி

நாற்பது வருடங்களுக்கு முன்பு கலாநிதி க.கணபதிப்பிள்ளை (1903-1968) அவர்கள் நாளாடகம் (1940) என்னும் நூலை வெளியிட்டார். இலங்கைத் தமிழ் நாடக இலக்கிய வரலாற்றில் தனிச் சிறப்பானதோர் இடத்தைப் பெற்றுள்ள அந்நால் உடையார் மிடுக்கு, முருகன் திருகுதாளம், கண்ணன் கூத்து, நாட்டவன் நகர் வாழ்க்கை ஆயியநான்கு சமூகநாடகங்களைக் கொண்டது. பல துறைகளில் முதன், முயற்சியாளராகவும் வழிகாட்டியாயும் விளங்கிய கணபதிப்பிள்ளை அவர்கள், 1936ஆம் வருடம் இலங்கைப் பல்கலைக்கழகக் கல்லூரியில் தமிழ் விரிவுரை யாளராக நியமனம் பெற்ற காலத்திலிருந்தே நாடகங்கள் எழுதி வந்தார்.

கல்வித் துறையிலும், பொதுவாழ்க்கையிலும், அரசாட்சியிலும் ஆங்கிலமே அரசோச்சிய காலப்பகுதியில், தமிழ் படித்தோர் 'பனங்கொட்டைகள்' என்று பரிகாசனு செய்யப்பட்ட காலப்பகுதியில், பல்கலைக்கழகத்திலே மாணாக்கர் நடிப்பதற்கு உகந்த நாடகங்களைத் தமிழில் எழுதியமையும், "வீட்டிலும் வீதியிலும் பேசுவது போலவே அரங்கிலும் ஆடுவார் பேசல் வேண்டும்" என்று கொள்கைப் பிரகடனங்க் செய்ததோடமையாது அதற்குத் திருட்டாந்தமாக "யாழ்ப்பாணக் குடாநாட்டுக்குப் பொதுவாயும் பருத்தித்துறைப் பகுதிக்குச் சிறப்பாயும் உள்ள" பேச்கமொழியைக் கையாண்டமையும், சமகாலச் சமூகப் பிரச்சினைகளையும் அரசியற் பின்னணியையும் பொருளாகக் கொண்டமையும், கால ஓட்டத்தை உணர்வு பூர்வமாகச் சித்திரிகக் முற்பட்டமையும் பேராசிரியருது நாடகங்களின் சிறப்பியல்புகள், முதல் தொகுதியைத் தொடர்ந்து 1952 இல் இருந்தாகம் என்ற நூலை வெளியிட்டார் பேராசிரியர். இவற்றுள் இரண்டொன்றிலே துன்பியற் பண்பு படித்துள்ளதாயினும் பெரும்பாலானவற்றில் இருந்து வெளியையாற்றி பண்பு படித்துள்ளது என்று விலகி நிற்கும் ஒருவகை யான "பற்றற்" போக்கும் பேராசிரியருது நாடகங்களின் பிரதான பண்புகள் எனலாம். முப்பதுகளின் முற்பகுதியில் இலண்டனிலே ஆராய்ச்சி மாணவனாக இருந்த வேளையில் பெர்னாட்ஷாவின் நாடகங்களையும் ஐரோப்பிய நாடகா சிரியர் சிலரின் ஆக்கங்களையும் கண்டு களித்த கணபதிப்பிள்ளை அவர்கள் மொழியில் ஈடுபாடுடையவராயும் இருந்தமையால் நாடகவியலில் கொண்டிருந்த அக்கறையையும் மொழியியல் அறிவையும் இணைத்து நாடகங்கள் எழுதினார் எனக் கருதுவது தவறாகது. பெர்னாட்ஷாவின் "Pygmalion" போன்ற நாடகம் கணபதிப்பிள்ளை அவர்களின் ஆர்வத்தைத் தூண்டியிருக்கும் என ஊகித்தல் தருக்கத்தின்பாற் படுவதாகும்.

நாற்பது வருடங்களுக்குப்பின் வெளியிடப்படும் நாடகம் நான்கு என்னும் இந்நூலைப் படிக்கும் பொழுது இடைப்பட்ட காலத்தில் ஏற்பட்டிருக்கும் பல்வேறு மாற்றங்களை எண்ணிப் பார்க்காமல் இருக்க இயலவில்லை. (சில வருடங்களுக்கு முன்னர் இந் நான்கு நாடகங்களையும் மேடையிற் சுவைத்த அநுபவத்தோடு இப்பொழுது நால் வடிவிற் படிக்கும் அநுபவமும் சேர்கின்ற பொழுது அலாதியான உணர்வு மேலிடுகிறது) நானாடகம் என்ற தலைப்பே மரபு வழிப்பட்ட உணர் வினைத் தருகிறது. நாடகம் நான்கு என்ற தலைப்பு நவீனத்துவம் தொனிப் பதாயுள்ளது. தொகை நூல்களை என்களார் குறிப்பிடும் வழக்கம் சங்க மருவிய காலத்திலிருந்தே நிலவி வந்துள்ளதாயினும், நமது நாடக உலகிலே இவுள்வழக்கம் பேராசிரியர் தொடக்கி வைத்த பாணியைப் பின்பற்றியே வருகிறது. சென்ற வருடம் யாழிப்பாணப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ் இலக்கிய மன்றம் வெளியிட்ட ஆறு நாடகங்கள் (1979) இத் தொடர்பில் குறிப்பிடத்தக்கது.

பேராசிரியர் நாடகங்களை இவ்விடத்திற் குறிப்பிடுவதற்கு வேறு காரணமும் உண்டு. நாடகாசிரியர் என்ற வகையில் நாடகப் பொருள், அரங்கியல் உத்தி என்பனவற்றிலே அவர் பாரதுராமான மாற்றங்களைப் புகுத்தினார் என்றோ பரீட்சார்தங்களை மேற்கொண்டார் என்றோ கூறுவதற்கில்லை. மரபு வழிப்பட்ட இயற்கை நவீனசிநாடகங்களையே அவர் பெரும்பாலும் எழுதினார். கற்றோரால் புறக்கணிக்கப்பட்ட பேசுக்கொழியைக் கச்சிதமாகக் கையாண்டமையே அவர்து தனித்தன்மை வாய்ந்த சாதனையாகும். அத்துடன் பல்கலைக்கழகச் சூழலிலே, ஆய்வறிவு சார்ந்த குழமைவிலே அவர் எழுதிய நாடகங்கள் அரங்கேறி யமையினால் சில அநுகூலங்கள் கிடைக்கப் பெற்றன. அவற்றில் சிலவற்றை இங்கு குறிப்பிடுதல் ஏற்புடைத்தாயிருக்கும். ஆரவமும், ஆற்றலும் இளமைத் துடிப்பும் நிறைந்த பட்டதாரி மாணாக்கர் தமக்கேயுரிய தன்னம்பிக்கையுடனும் சுவை நயத்துடனும் அந்நாடகங்களில் பங்குபற்றினர். (நமது சமுதாயத்திலே பொதுவில் பல்கலைக்கழக மாணாக்கர் உயர்ந்தோர் குழாத்தினராய்க் கருதப்படுதல் கவனிக்கத் தக்கதொன்று). மாணாக்கரின் பெற்றோர், உறவினர், நண்பர்கள் முதலியோர் வருடாவரும் நடைபெற்ற நாடகங்களை உரிமையுணர்ச்சியுடன் பார்த்துச் சுவைத்து உற்சாக மூட்டினர்; பார்க்கவ்யாளர் பிரச்சினை இருக்கவில்லை. பல்கலைக்கழக நாடகங்களுக்கென ஒரு 'புரவலர்' -இரசிகர் கூட்டம் இருந்தது. (ஐம்பதுகளில் பேராதனைத் தமிழ்ச் சங்கம் மேடையேற்றிய நாடகங்களில் நடித்தும் வேறு வகைகளிற் பங்கு பற்றியும் இலங்கையின் பல பகுதிகளுக்குச் சென்ற போது இந்த இரசிகர் கூட்டம் பற்றி நான் அறியும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது.) ஆண்களும் பெண்களும் ஒன்று சேர்ந்து நடிக்கும் பழக்கம் அந்நாடகங்களில் பல்கலைக்கழகத்திலேயே நிலவியது. பொதுவாக 'அமெசுகூர்' நாடகங்களில் ஆண்களே பெண் பாத்திரங்களை ஏற்று நடித்தல் பொது வழக்காயிருந்தது. பல்கலைக்கழகத்திற்கு வந்த மாணவிகளிற் சிலர் ஆண்களோடு 'சரிநிகர் சமானமாய்' நடிக்க முன் வந்தனர். அசாதாரணமான கற்பணகளில் இலயித்து ஈடுபடும் உரிமை கவிஞர்களுக்கு உண்டு, அவர்களுக்கு வழங்கப்படும் சலுகை அது. ஆங்கிலத்தில் அதனை poetic Licence என்பர். அது போலவே பிரித்தானிய பல்கலைக்கழக மரபுகளுக்கமைய பட்டதாரி மாணாக்கர் நடை உடை பாவனை, நம்பிக்கைகள், அபிப்பிராயங்கள் முதலியவற்றில் பொதுவான நியதிகளையும்

இழுகலாறுகளையும் மீறி நடத்தல் "பருவத்துக்கும் படிப்பிற்கும் பொருந்தும்" செயலாகக் கொள்ளப்பட்டது. அம் மரபைப் பின்பற்றிய நமது பல்கலைக் கழகத்திலும் பட்டதாரி மாணவர் மேடையேற்றிய நாடகங்களில் ஏதாவது ஆட்சேத்திற்குரியதாய்த் தோன்றினும் அது 'பட்டதாரிக் குறும்பு' எனப் பொருட்படுத்தாமல் விடப்பட்டது.

இத்தகைய குழ்நிலையிலேயே பேராசிரியரின் நாடகங்கள் அரங்கேறின. நாடகாசிரியர் சிற்சில விஷயங்களைச் சீர்திருத்த நோக்கத்துடன் கூறியிருக்கக் கூடுமாயினும் அன்றைய பார்க்கவ்யாளர்கள் பெரும்பாலும் பொழுதுபோக்கு நோக்கிலேயே அந் நாடகங்களை அணுகினர். இன்னுமொன்று, பேராசிரியரின் முற்பட்ட நாடகங்கள் அனைத்தும் கொழும்பிலேயே மேடையேற்றப்பட்டன. தமிழ்ப் பிரதேசங்களிலிருந்து சென்று கொழும்பில் வாழ்க்கை நடத்திக் கொண்டி ருந்தவர்கள் பேராசிரியரின் நாடகங்களில் தமது ஊர்க்கதைகளையும், காட்சிகளையும் மீட்டும் கண்டு களித்ததோடு மாணசீகமாக வீட்டு நினைவு உணர்வினில் சிறிது நேரம் மிதக்கவும் செய்தனர்; சென்ற நாள் ஞாபகங்களில் சிலமணி நேர சகங்கள்டனர். சூரங்கக் கூறின் அந் நாடகங்கள் கற்றோரால் கற்றோரைக் காழுற் றோர்க்கு களிப்பூட்டும் விதத்தில் தயாரித்து அளிக்கப்பட்டவை என்பதில் தவறில்லை. இது மனங்கொள்ள வேண்டிய செய்தியாகும்.

பல்கலைக்கழக நாடக அரங்கின் வழி வழி வரும் இம்மரபு இலங்கைத் தமிழ் நாடக வரலாற்றைக் குறிப்பிடத்தக்க அளவிற்குப் பாதித்துள்ளது. ஆகையால் இது ஊன்றிக் கவனித்தற்குரியது. கால ஓட்டத்தையொட்டித் தவிர்க்க இயலா மாற்றங்கள் சிலபல நிகழ்ந்துள்ள போதும் ஏற்றதாழ் 1960 கள் வரையிலும் இப் பொது மரபு நெறியிலேயே பல்கலைக்கழக நாடகங்கள் உருவாகி வந்தன. அண்மையில் இ.சி.வானந்தன் வெளியிட்டுள்ள இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ் நாடக அரங்கம் (1979) என்னும் ஆய்வுநால் இவ்வரலாற்றை நுனுக்கமாக விவரிக்கிறது. (கண்டதே காட்சி கொண்டதே கோலம் என்ற போக்கில் கூயதிருப்பு யும் தன்னிறைவு மனப்பான்மையும் கொண்டு தாம் வந்த வழியறியாது தடுமாறும் இன்றைய நாடகக் கலைஞர்கள் சிலர் இந்நூலைப் படித்தால் பயன்தைவர்.) நாடகக் பொது வளர்ச்சியிலே பல்கலைக்கழகத்தின் பங்களிப்பு விதந்துரைக்கத் தக்கதாய் இருப்பினும், பேராசிரியரின் ஆக்கங்களை அடியொற்றி வந்த நாடகங்கள் அனைத்தும் போற்றத்தக்கனவாய்க் அமையவில்லை. சிமாழியியலாளர் ஒருவர் விஞான நோக்குடன் வழக்குத் தயிழைக் கையாண்ட செய் முறைத் திறனின் தன்மையையும் தாற்பரியத்தையும் பின்வந்தோர் பலர் சரியாக விளங்கிக் கொள்ளத் தவறியமையால், அதனைப் போட்டுடைத்தனர். பாத்திர வார்ப்புக்கு உதவும் வகையில் இயல்பான பேசுக் கூழக்கை அரங்கில் ஏற்றினார் பேராசிரியர். அதன் நுட்பத்தை அறியாதோர் அப்பேசுக்கத் தமிழின் இயல்புகளை மிகுகப்படுத்திக் கேவிக்குள்ளாக்கி விட்டனர். நாடகத் திறனாய்வாளர் ஒருவர் கூறியிருப்பது பொருத்தமாய்வள்ளது. "பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை உருவாக்கிக் கொடுத்த பணியை மேலும் ஒரு படி முன்னெடுத்துச் செல்ல முடியாதோர் கையில் அப் பேசுக்கொழும் அகப்பட்டுச் சிரிப்புக்கும், பழிப்பிற்கும், நெளிப்பிற்கு மான் ஊடகமாக அது பயன்படுத்தப்பட்டு இலங்கைத் தமிழ் நாடக வளர்ச்சி நொடிந்தது.

மொழிநடையில் மாத்திரம் இச் சீரூபுநிகழவில்லை. பாத்திர சிருஷ்டியிலும் அந்த கதிதான்: பேராசிரியர் தனிப் புதுமையுடையனவாயிப் படைத்த உடையார், மணியகாரன் விதானை முதலிய 'பிரபுத்துவ' பாத்திரங்களும், மேலைநாட்டிலே உயர்கல்வி பெற்றுவிட்டுத் தாயகம் திரும்பிய ஆடவரும் நவநாகரீக் மோகங் கொண்டநாரியரும் என்றின் னோரஞ்சன் 'பட்டணத்துப்' பாத்திரங்களும், அசட்டு வேலைக்காரன், கலியாணத்தரகன், சோதிடன், ஊர்சுற்றி முதலிய 'சார்புநிலைப்' பாத்திரங்களும், பின்வந்தோரின் நாடகங்களிலே உள்ளாரமும் உயிர்த்துடிப்பும் இன்றி, ஒரே அச்சில் வார்க்கப்பட்டனவாயும் கேள்கூத்துக்குரியினவாயும் தரக்குறைவானவையாயும் கீழ்ந்திலை அடைந்தன. (1950 களில் இலங்கையோர்க் கோன் (1915-1962) இப்பொதுப் போக்கிற்குப் புறனடையாகப் பேச்கத்தமிழை இயற்பண்பு குன்றாமற் கையாண்டு வாளெனாலி நாடகங்கள் சிலவற்றைப் படைத்தாரெனினும், சிறுகதையில் ஈட்டிய சாதனையை அவர் நாடகத்தில் எய்தினார் என்பதற்கில்லை. யாழ்ப்பாண, மட்டக்களப்பு வட்டார வழக்குகளைக் கொச்சைப்படுத்தி வேடிக்கைக்குரிய தொன்றாக்கிய வகையில் பெரும் பங்கு வாளெனாலியே சாரும். வர்த்தக ஒலிபரப்பு இக் கைங்கரியத்தை நிறைவூரச் செய்தது என்பதில் கருத்து வேறுபாடு இருக்கவியலாது.)

இந்திலிவுக்கு எதிர்விளைவாகப் பல்கலைக்கழகத்தில் 1950 களின் பிற்பகுதியிலே இரு போக்குகள் முகிழ்ந்தன. ஒன்று பேச்க வழக்கு நடையைக் கட்டுப்படுத்தி ஒருவிதமான தராதரத் தமிழில் உரையாடல்களை அமைத்தும், கன்றியான காத்திரமான விஷயங்களைப் பொருளாகக் கொண்டும் எழுதப்பெற்ற புத்தாக்கங்கள். இவற்றை எழுதுவதிலும் தயாரிப்பதிலும் பல்கலைக்கழகத்தைச் சார்ந்தோரும் பிறரும் பங்கு கொண்டனர். மற்றொன்று, மொழிபெயர்ப்புத் தமுவல் நாடகங்கள். நாடகம் உலகப் பொதுவான ஒரு கலை வடிவமாகையால், "தேச எல்லைகளையும் கால எல்லைகளையும் கடந்து" அதனை அனைவரும் அநுபவித்துச் சுவைத்தல் சாலும் என்ற எண்ணத்தின் அடிப்படையிலே இவை மேடையேற்றப்பட்டன. (பேராசிரியர் கணபதிப்பின்னை கொழும்பிலிருந்து பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்திற்குப் பணியாற்றச் சென்ற காலத்தையடுத்தே, கொழும்பில் இயங்கிய பல்கலைக்கழகத் தமிழ்ச் சங்கத்தினர், அதிலும் குறிப்பாக விஞ்ஞான மருத்துவ-பொறியியற் பீடங்களைச் சேர்ந்த மாணாக்கர், இவ் விருவகை முயற்சிகளிலும், இறங்கினர் என்பதும் சுவையான செய்தியாகும்) புத்தாக்க முயற்சிகளுக்கு எடுத்துக்காட்டாக அ. முத்துவிங்கத்தின் பிரிவுப் பாதை (1959), குடித்தனம் (1960), கவர்கள் (1961) என்ற மூன்று நாடகங்களையும் அ.ந.கந்த சாமியின் மதமாற்றம் (1962) சொக்கனின் இரட்டை வேஷம் (1963) என்பன வற்றையும் குறிப்பிடலாம். இந் நாடகங்களை எழுதியோர் ஆக்க இலக்கியத் துறையில் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தவர்கள்; சிறுகதை, நாவல், கட்டுரை திறனாய்வு முதலிய பிரிவுகளில் உழைத்தவர்கள். அ.ந.கந்தசாமிக்குப் பத்திரிகைத்துறை அனுபவமுமிருந்தது. அவர்களிடம் குடிகொண்டிருந்த ஆக்கத்திறன் விகிச்க கத்தக்க விதத்தில் அன்றைய குழ்நிலையுமிருந்தது: 1956 ஆம் வருடத்தையொட்டி இலங்கையில் உத்வேகம் பெற்ற தேசிய, ஜனநாயக, முற்போக்கு இயக்கங்களினதும் அவ்வியக்கங்களை உட்கொண்டும் அவற்றுக்கு உந்து சக்தியாகவும்

அமைந்த கலை இலக்கிய இயக்கத்தினதும் பின்னனியிலே மேற்குறிப்பிடப்பட்ட வர்கள் நாடகங்களை எழுதினர். கிராம வாழ்க்கை, எளிமை-ப்படாடோபம், மரபு-மாற்றம் முதலிய முரண்பாடுகளை மையமாகக் கொண்டே பேராசிரியர் கணபதிப்பின்னை தமது நாடகங்களை நடத்திச் சென்றார். ஆனால் மேற்கூறியவர்கள் சமுதாயப் பிரச்சினைகளையும் சிக்கல்களையும் மேலும் கூர்மையாக நோக்கி, மாந்தரை இயக்கும் ஊலவியற் காரணிகளையும் ஆராய முற்பட்டனர். ஜூம்பதுகளில் இப்போக்கும் நோக்கும் ஏனைய இலக்கியப் பிரிவுகளுக்கும் பொருந்துவதாயிருந்தது.

மொழிபெயர்ப்பு, தமுவல் நாடகங்களுக்கு எடுத்துக்காட்டாக ஹீந்திராநாத சட்டோபாத்தியாயவின் சவப்பெப்பட்டி (1953), ஒல்கார் வைல்டின் ஸ்ரீமான் ஆனந்தம் (1954) மொலியரின் யார் வைத்தியர் (1955), குழ்ச்சியின் பரிசு (1956), இப்ஸனின் வாழும் இனம் (1958), என்பனவற்றையும், அறுபதுகளில் திருக்கந்தையா மேடையேற்றிய நாடகங்களையும் குறிப்பிடலாம். ஜே.எம்.ஸிவ் அன்றன் செக்காவ், ஒகல்ஸ் ஸ்ரீனிட்டர்ப் குக்கிய ஜோப்பிய நாடகாசிரியரின் ஆக்கங்களைத் திருக்கந்தையா தயாரித்தில்தார். மொழிபெயர்ப்பு, தமுவல் முயற்சிகளை அறிவார்ந்த கொள்கைத் தெளிவதனும் அடக்கத்துடனும் மேற்கொண்ட வர்களில் திருக்கந்தையாவுக்கு தனியிடமுண்டு. அவர் நெறிப்படுத்திய நாடக நினைவிதழ் ஒன்றிலே காணப்படும் பின்வரும் குறிப்பு கவனத்திற்குரியது: "ங்களுக்கே சொந்தமான, உண்மையாகவே தேசியப் பண்புடைய மரபினை உருவாக்கிக் கொள்வதற்கு மேலும் தகைமைகளைப் பெறும் பொருட்டே மேலைத் தேச நாடகங்களை மேடையேற்ற வேண்டும்" ஆயினும் இத்தகைய விளக்கமோ குறிக்கோளோ இன்றி, மேலைநாட்டு நாடகங்களையும் தென்னிந்திய 'அழகியல்' நாடகங்களையும் அறிமுகப்படுத்துவதே தமது கலை முயற்சியின் முதலும் முடிவும் என்ற தோரணையில் இன்று செயற்படும் சிலர் கலையின் சமூகப் பணியைப் புறக்கணிக்கின்றனர் என்றே கூறுத் தோன்றுகிறது.

அறுபதுகளின் முற்பகுதியிலே பல்கலைக்கழக நாடகங்களிற் பல்வேறு வகைகளிற் பங்குகொண்ட திருவாளர்கள் நா. சுந்திரவிங்கம், இ. சிவானந்தன், சி. மெளன்குரு ஆக்கிய மூவரும் ஜூம்பதுகளில் கொழும்புப் பல்கலைக்கழகத்தில் மாணவராக இருந்த வேளையில் நித்திலக் கோபுரம் (1953) என்னும் பா நாடகத்தை வாளெனவிக்காக எழுதியது முதல் பாநாடகத்தில் தனித்துவமான பரிசோதனைகள் பலவற்றைச் செய்து வந்துள்ள கவிஞர் இ. முருகையனும் அறுபதுகளின் பிற்பகுதியிலே நாடகத்துறையில் புத்தாக்க முயற்சிகளில் முழுமூச்சாக ஈடுபட்டனர். அது கால வரை பல்கலைக்கழக நாடகங்களில் பங்குப் பற்றியோர் பட்டம் பெற்று வெளியேற்றி பின் அத்துறையில் தொடர்ந்தும் ஈடுபட்டுழைப்பது அருமையாகவே இருந்தது. ஆம்பதுகளில் புத்தாக்கம், மொழிபெயர்ப்பு, தமுவல் முதலிய முயற்சிகளில் ஈடுபட்டோர் தரமான -நேர்த்தி நயம் வாய்ந்த -நாடகப் பிரதிகளை எழுதுவிப்பதிலும் தேர்ந்தெடுப்பதிலும் கூடுதலான கவனஞ் செலுத்தினரெனி னும், அரங்க நுனுக்கங்கள், மேடை உத்திகள் முதலிய இன்றியமையாக் கலை அம்சங்களிலும் அவையாவற்றுக்கும் மேலாக நாடகங்களின் சமூகப் பணியிலும் போதிய அக்கறை கொண்டிருந்தனர் எனக் கூறவியலாது. இத் தொகுதியிலுள்ள

நாடகங்களின் கர்த்தாக்கள் தற்புதுமையான ஆக்கங்களை எழுதி நெறிப்படுத்த துவங்கியபொழுது நமது நாடகத்துறையில் புதியதொரு காலகட்டம் -சகாப்தம் -ஆரம்பமாகியதெனலாம். இவர்களினதும் இவரோடொத்த அ.தாசீகியஸ், மாவை நித்தியானந்தன், சி.தில்லைநாதன், தில்லைக்குத்தன் முதலியோரினதும் ஆக்கத்திறனை எழுபதுகளில் கண்டுணர்க் கூடியதாய் இருந்தது. இவர்களின் கூட்டு முயற்சிகளின் களமாகவும், விளைவாகவும் 'எங்கள் குழு', 'குத்தாடிகள்', 'நாடோடிகள்', 'மட்டக்களப்புநாடக சபா', 'நடிகர் ஒன்றியம்' முதலிய அமைப்புக் களும் யாழிப்பாணத்தில் சிலர் நிறுவிய 'அம்பலத்தாடிகள்' என்ற குழுவும் பிரக்ஞா பூர்வமாகப் பல முதன் முயற்சிகளை மேற்கொண்டன.

இத்தொகுதியில் இடம் பெற்றுள்ள நாடகங்களுள் 'அபசரம்' (1968) காலத்தால் முற்பட்டது. அதே ஆண்டில் இ.சிவானந்தன் எழுதிய 'விடிவை நோக்கி' என்ற நாடகத்தை 'எங்கள் குழு' வினர் மேடையேற்றியிருந்தனர். முருகையனின் 'இருதுயரங்கள்' என்ற நாடகமும், அவ்வாண்டிலேயே மேடையேற்றப்பட்டது. இத்தொகுதியில் முதலாவதாக அமைந்துள்ள 'சங்காரம்' என்ற வடமோடி நாடகம் 1969 ல் அரங்கேறியது. இச்செய்திகளை நோக்குமிடத்து இலங்கையின் தற்காலத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் 1968 ம் வருடம் ஒரு திருப்பு முனையாக விளங்குகிறது எனக் கொள்வது தவறாகது. பரதநாட்டியம், நாடகம் ஆகிய கலைகளை உன்னிப்பாய்க் கவனித்து அவ்வப்போது தீட்சனியமான கருத்துக் களைக் கூறிவரும் இரசிகரும் விமர்சகருமான "அர்ஜானா" (எஸ்.சிவநாயகம்) "1968 ல் அரங்கம்" எனும் பொருள்பற்றி ஆங்கிலத்தில் எழுதிய கட்டுரை ஒன்றிலே அந்த வருடம் அரங்கேறிய நாடகங்கள் புதியதொரு மலர்ச்சியைக் குறிப்பதாக நம்பிக்கைத் தெரிவித்திருந்தார், அவரது கணிப்புச் சரியானதே என்பது அடுத்துத் தூத்த ஆண்டுகளில் ஜயத்துக்கிடமின்றி நிருபணமாயிற்று.

1968 ஆம் வருடத்திலும் அதனையுடுத்த காலப் பகுதியிலும் இலங்கையில் தமிழ்நாடகத் துறையில், குறிப்பாக அரங்கியற்றுறையில், பின்னினாவுக் செறிவு வாய்ந்த, போற்றத்தக்க மாற்றங்களைச் செய்தோர் ஒரு சிலரேயாயினும் அவர்கள் காலத்தின் தேவைகளை உணர்ந்து பிரக்ஞாயோடு இயங்கினர் என்பது நினைந்துகொள்ள வேண்டிய செய்தியாகும். தேசிய சர்வதேச நிகழ்வுகளும் அவர்களுக்குத் தூண்டுதல் கொடுப்பனவாயமெந்தன. இலங்கையில் பொதுவாக, சமூக முரண்பாடுகள் கூர்மையடையத் துவங்கியிருந்தன. வடபகுதியில் சாதியடக்கு முறைக்கு எதிரான போராட்டம் உக்கிரமடைந்திருந்தது; தீண்டாமை ஒழிப்பு வெகுஜன இயக்கம் வெற்றிகரமான போராட்டங்களை நடத்திக் கொண்டிருந்தது. அவ்வியக்கத்தின் முதலாவது மகாநாட்டடையொட்டிக் கொழும்பில் நிகழ்ந்த கலைநிகழ்ச்சிகளில் ஒன்றாகவே மௌனகுருவின் சங்காரம் முதன்முதலில் ஹவ்லைக் நகர் லும்பினி அரங்கில் மேடையேறியது. சாதியொழிப்புப் போராட்டத்தின் உந்துதலினால் உருவாகிய இந் நாடகம் மனுக்குலத்தின் கதையையே வாழ்க்கைப் போராட்டத்தின் வரலாற்றையே உருவகமாகச் சித்தரிக்கிறது. இயக்கங்களுக்கும் இலக்கிய வாக்கங்களுக்கும்மூன்ஸ உள்ளார்ந்த நுணுக்க முடைய தொடர்பினை இது எமக்கு உணர்த்துகிறது. (தீண்டாமை ஒழிப்பு வெகுஜன இயக்கம் ஆலயப் பிரவேசப் போராட்டத்துக்குத் தலைமை தாங்கி

அதனை வழிநடத்தி வந்த காலகட்டத்திலேயே என்.கே.ராநாதனின் கதைக் கருவொன்றினை நெல்லியடி 'அம்பலத்தாடிகள்' குழு கந்தன் கருணை என்னும் நாடகமாக்கி மேடையேற்றியது. காத்தான் கூத்துப் பாணி இசை நாடக உருவிலான இந் நாடகம் யாழிப்பாணத்தின் பல பகுதிகளிலும் கொழும்பிலும் வெற்றிகரமாக மேடையேற்றப்பட்டது. கந்தன் கருணை பின்னர் நூல் வடிவிலும் வெளிவந்தது. "கதையின் கதை" என்ற பகுதியில் ராநாதன் பின்வருமாறு எழுதியிருந்தார். தேவையே ஒரு பொருளின் தரத்தை நிர்ணயிக்கிறது. ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் போராட்டத்தில் பிறந்து, அம் மக்களின் போராட்டத்துக்கு ஓர் ஆதர்ஸமாக, ஆயுதமாக மிளிரும் இந்த நாடகத்தின் மூலக்கதையை எழுதியவன் என்ற வகையில் அது எனக்கு மதிழுச்சியைத் தருகின்றது" 1969 ஆம் வருடத்திலேயே முருகையனின் கோபுர வாசல் என்ற மேடைக் கவிதை நாடகமும் வெளிவந்தது. ஆலயப் பிரவேசம் சமூகப் பிரச்சினையாக உருவெடுத்திருந்த காலகட்டத்தில் பழைய நந்தனார் சரித்திரக் கதையைப் பொருத்தமாக மாற்றிச், சமகாலத்துக்குத் தொடர்புடைய நாடகமாக அவர் எழுதினார். முன்னுரையில் முருகையன் கூறியிருப்பது கவனத்திற்குரியது.

"இந்நாடகம் இரண்டு ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் எழுதி முடிக்கப்பட்டது. பல காரணங்களால் இது உடனடியாக மேடையேறாமல் எழுத்துப்பிரதியாகவே என்வசமிருந்தது. இந்நாடகம் எழுதி முடிந்த பின்னர் ஈழத்துச் சமுதாய வாழ்வின் சூழலிலே ஒரு சில மாற்றங்கள் முனைப்பாகத் தோன்ற ஆரம்பித்தன. இந்த மாற்றங்களுடனும் இயக்கங்களுடனும் நாடகத்தை இசைவுபடுத்துவது மிக அவசியம் என நான் கருதினேன். ஆகவே முதலில் எழுதப்பட்ட பிரதியிலே சிறு சிறு மாற்றங்கள் செய்வது அவசியமாயிற்று."

சமூகப் பிரக்ஞா கொண்ட எழுத்தாளர்கள் இயக்கங்களின் செயற்பாட்டுக்கும் வேகத்திற்கு ஒத்துணர்வு மிக்கவர்களாய் இருக்கின்றனர் என்பதைச் சங்காரம், கந்தன் கருணை, கோபுரவாசல் ஆகியவற்றின் ஆக்கத்திலிருந்து நாம் தெளிந்து கொள்ளலாம். இந்நாடகங்கள் எழுந்த காலத்திற்கு முன் பின்னாகவே காலஞ்ச சென்ற க.பசுபதி (1925-1965) க.தங்கவடிவேல் (1934-1979) ஆகியோரும் வேறுபல கவிஞர்களும் ஆற்றல் மிக்க கவிதைகளை எழுதிப் புத்துலகினைப் படைப்பதற்கான தமது பங்கைச் செலுத்தினர். இச் செய்திகள் யாவும் நமக்கு ஓர் உண்மையை உணர்த்துகின்றன; ஒரு சமுதாயத்திலே காலத்துக்குக் காலம் தோன்றும் இயக்கங்களுடனும், மனுக்குலத்தின் இடையறாத போராட்டங்களுடனும் தம்மை இணைத்துக் கொண்டு அவற்றிலே "பிறப்பெடுத்து ஒங்கி நிமிரும் ஆண்ம சொருப விகசிப்பை" இலக்கிய வடிவமாக்குபவரே கலாபூரவ மான படைப்புகளை அளிக்க வல்லவராயுள்ளனர். அவர்களே தற்புதுமையான ஆக்கங்களை உருவாக்கி வளர்ச்சியை முன்னெடுத்துச் செல்கின்றனர். மொழி பெயர்ப்பு; தமுவல் முயற்சிகள் இவ்வளர்ச்சிக்குப் புறத்தாண்டுதலாய் ஒரே வழி அமையக் கூடுமாயினும், "தனித்துவமான நாடக மரபொன்றின் முகிழிப்புக்குப் பங்களிப்புக் கூடியவையாக" அமைதல் சாத்தியமன்று. இது விஷயத்தில் அபிப்பிராய பேதம் இருக்க இடமேயில்லை.)

அனைத்துவிலும் அக் காலகட்டத்தில் பலவகைப்பட்ட எழுச்சிகளும் மரபுகளுக் கெதிரான போராட்டங்களும் முழுமூராய் நடந்து கொண்டிருந்தன. சீனாவிலே கலாசாரப்புரட்சி உச்ச நிலையில் இருந்தது; பிரான்சு நாட்டிலே மாணவர் கிளர்ச்சி உலகெங்கும் எதிராலித்தது; புரட்சிப் பாரம்பரியம் மிகுந்த அந்நாட்டில் மற்றுமொரு புரட்சி உருவாகும் போலிருந்தது. இங்கிலாந்திலே பல்கலைக் கழகங்களில் உறைந்து போயிருந்த சம்பிரதாயங்களும் சத்தற்ற கல்வி முறைகளுக்கும் எதிராக ஆயிரக்கணக்கில் மாணவர் குரலெழுப்பி நடவடிக்கைகளில் இறங்கினர். இவை யாவற்றிற்கும் சிகரம் வைத்தாற் போல, அமெரிக்காவில் மிகப்பறந்த அளவில் ஜனநாயக இலட்சியங்களும், யுத்த எதிர்ப்புக் குரல்களும் தேசுந் தழுவிய இயக்கங்களோடு சங்கமித்தன. வியட்நாமில் அமெரிக்காவின் ஆக்கிரமிப்புக்கு எதிராகத் துவங்கிய சமாதானக் கோரிக்கைக் குரல் விரைவிலேயே ஓடுக்கப்பட்ட மக்களின் உரிமைக்குரலாக உருமாற்றம் பெற்றது. கல்வி நிலையங்களில் பாட நெறிகளை மாற்றியமைப்பது முதல் கட்டாயமாக இளைஞர் களை இராணுவ சேவைக்கு அழைப்பதை எதிர்ப்பது ஈராக என்னர்ற இயக்கங்களில் மக்கள் தீவிரமாக ஈடுபட்டிருந்தனர். நிலையியல் தீவியான சிந்தனை களையும் நியதிகளையும் நிராகரித்த இளைஞர்கள், கலைகளில் புதுப்புதுப் பரிசோதனைகளைச் செய்து பார்த்தனர். நாடகத்துறை என்றுமில்லாத கவனத்தைப் பெற்றது. சம்பிரதாயமான இயற்கை நவீன் சிநாடகங்கள் வணிக நோக்கில் நடத்தப்படுவதால் எதிர் மரபைச் சார்ந்து நின்றோர் அரங்க நியதிகளை மாற்றி எங்கும் எப்பொழுதும் ஆடக்கூடிய பல்திறப்பட்ட நாடக வடிவங்களை உருவாக்க முற்பட்டனர். “தெருவோரத்து நாடகம்” இதில் முக்கியத்துவம் பெற்றது. இன்று பின்னோக்கிப் பார்க்குமிடத்து இப் பரிசோதனைகளிற் பல “சிலவாழ்நாள்” உடையனவாய் இருந்தமை புலனாகிறது. ஆயினும் இயற்கையான, அதாவது அன்றாட வாழ்க்கையிற் காண்பது போன்ற, நடை உடை பாவனையுடன் பாத்திரங்கள் அரங்கில் நடிப்பது மாத்திரமன்றி, ஆடுதலும், பாடுதலும் வாய் பேசாது அபிநியித்து உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துதலும், அப்தமாக நடந்து கொள்ளுதலும் இவை போன்ற பிறவும் நாடகங்களைக்குப் புத்துயிர் அளிக்க வல்லன என்ற கருத்து இப்பொழுது பொதுவாக ஏற்றுக் கொள்ளப்படுவது கண்கூடு. இக் காலப்பகுதியில் குறியீட்டு நாடகங்களுக்குப் புதிய தேவையும் மதிப்பும் உண்டாயின.

1968 ஆம் வருடம் மேடையேறிய நாடகங்களும் அவற்றைத் தொடர்ந்து தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்களும், மேலே விபரித்த உலக நாடகப் பரீட்சார்த்த முயற்சிகளை உள்வாங்கி அவற்றையும், “எமது மரபுவழி நாடக நெறிகளையும் உணர்வு பூர்வமாக இணைத்து, ஊடாக விட்டு, ஈழத் தமிழ் நாடக அரங்கியற் றுறைக்கெனத் தனித்துவமான ஒரு மரபின்” வெளிப்பாடாக அமைந்தவை எனக் கூறுவது எவ்வாறாயினும் மிகையாகாது. இதற்குத் தக்க உதாரணங்களாக அ.தாசீசியஸ் நெறிப்படுத்தி மேடையேற்றிய கந்தன் கருணை, புதியதொரு வீடு, கோடை, காலம் சிவக்கிருது ஆகியவையும், நா.சுந்தரவிங்கந்தின் நெறியாள்கையில் உருவாகிய கடுமீயம் (1971) விழிப்பு(1975) ஆகியவையும் குறிப்பிடத்தக்கன. மேலைநாட்டு நவீன நாடக உத்திகளை ஆக்கழுர்வமாகப் பயன்படுத்தும்

அதேவேளையில் நம் நாட்டுக்குரிய அபிநியச் சிறப்பாட்டங்களை அழர்வமான கற்பனை நயத்துடன் கலந்து நாடகத்தை உருவாக்கும் தன்மை தாசீசியவிடம் காணப்படுகிறது புதியதொரு வீடு வெற்றியடைந்ததற்கு மஹாகவி (1927-1971) பின் கவித்துவம் மாத்திரமன்றி தாசீசியவின் நெறியாள்கையும் முக்கிய காரண மாகும். இயல் நலமுடைய நேர்த்தியாள் ஆட்டங்களும் தேர்ந்தெடுத்த இசைவான கப்பற் பாட்டுக்களும் அந்நாடகத்துக்கு மெருஷட்டன. அதைப் போலவே முருகையனின் பாடல்களைக் கொண்ட சுந்தரவிங்கத்தின் விழிப்பு நாடகத்தில், நெறியாளர் சுந்தரவிங்கம் ஆட்டமுறையில் தொழிலாளர் எழுச்சியைச் சித்திரிக்கும் நுட்பம் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்தது. வடமோடிப்பானி கைவந்த மௌனகுரு, ஆட்டமுறையில் அமைந்த அசைவுகளை நாடகங்களில் இலாவக மாகக் கையாள்வதும் பயன்தரும் பரிசோதனையாகும். புதிய உத்திகளோடு மரபுவழிக் கலையைக் கலைநயம் குற்றாத வகையில் நாடகமாக்கலாம் என்பதனை அம்பியின் வேதாளம் சொன்ன கதை (1970) நிருபித்தது. சுலைர் ஹமீட் நெறிப்படுத்திய நாடகம் முருகையன் கூறுவது போல, “மேடையேற்றம் என்ற சோதனைக்கு உடபட்டுத் தேறித் தேர்ச்சியடைந்துள்ளது.”

இவ்வாறு அறுபதுகளின் பிற்காலிலும் எழுபதுகளிலும் கொழும்பிலும் யாழிப் பாணத்திலும் முக்கியமான பரீட்சார்ந்த நாடகங்களை நமது கலைஞர்கள் கிலர் உருவாக்கிக் கொண்டிருந்த காலப்பகுதியே அவற்றுக்குச் சமாந்தரமாகச் சிங்கள நாடகங்களும் வேகத்துடன் வெளிவந்து கொண்டிருந்தன. ஒரு நாட்டின் அரசியல் பொருளாதார சமூகவியல் காரணிகள் கலைகளைப் பாதிக்கும் என்ற அடிப்படை உண்மைக்கு இரு மொழிகளிலும் இடம் பெற்ற புத்தாக்கங்கள் சான்றாயமைந்தன. சிங்களத்திலும் நவீன நாடக உத்திகளோடு மரபுவழிக் கூறுகளை இணைத்துப் புதிய வடிவங்களைக் காணும் முயற்சி வலுப்பெற்றுள்ளது. மொழி பெயர்ப்பு, தழுவல் ஆக்கங்கள் நீடித்த நிலையான பயனைத் தரா என்பது சிங்கள நாடகக் கலைஞர்கள் அநுபவ ரீதியாகக் கண்டறிந்த உண்மையாகும். ஆர்.ஆர்.சமரக் கோன், ஸெலமன் நவகத்தேகம், தர்மசிறி பண்டாரநாயக்க, தர்மசேன பத்திராஜா, பராக்கிரம நிரியெல்ல, தம்ம ஜாகொட முதலியோர் செய ஆக்கங்களினாலேயே புகழ் ஈட்டியுள்ளனர். கவனிக்க வேண்டிய படிப்பினை இது.

இத்தொகுதி வெளிவருவதில் சிறப்பொன்றுண்டு. எத்தனையோ நாடகங்கள் மேடையில் பார்க்கும் பொழுது ஓரளவு கவாரஸ்மயமாயிருப்பினும், அவற்றை இலக்கியமாகப் போற்றத்தக்க சிறப்பற்று மறைந்துவிடுகின்றன. நடிப்பதற்கங்கள் இலக்கியநூலாக எண்ணி இயற்றப்படும் நாடகங்களும் உண்டு. அவற்றைப் பற்றி இங்கு நாம் பேசவேண்டியதில்லை. ஆனால் நடிப்பதற்கென்றே திட்டமிட்டு எழுதப்பட்ட ஒரு நாடகம், மேடையில் வெற்றிபெற்று அதன் கருத்தாழுத்தினாலும், நடைச் சிறப்பினாலும், உணர்வு நலத்தினாலும் நூலாகப் படிப்பதற்கும் மீண்டும் மீண்டும் நடித்தற்கும் உகந்ததாகக் கருதப்படுமாயின் அதுவே ஆற்றல் மிக்க நாடக இலக்கியமாகும். பாநாடகங்களுக்கு இப்பண்பு சாலப் பொருந்தும். காத்திரமான சமூக உள்ளடக்கத்தைக் கொண்டனவாயும், உயர் கவிதையின் சொற்செறிவு, தரிசன வீச்சு, தெளிவு, ஒசைச் சிறப்பு முதலிய அம்சங்கள் பொருந்தப் பெற்றன வானவாயும் தனிப்பட்ட நிகழ்வுகளையும் தாண்டி உலகப் பொதுவான

உணர்வுகளை எழுப்புவனவாயும் இருப்பதானாலேயே இந்தான்கு நாடகங்களும் அச்சுக்குலிலும் வெளிவரக் கூடியனவாய் விளங்குகின்றன. காட்சி நயம் மட்டும் நாடகத்துக்கு இயங்கவைத்து விடாது, கருத்து மேம்பாடு மாத்திரம் நாடகத்தை இயங்கவைத்து விடாது. இரண்டும் இயைபுற்று இயங்குவதே நாடகத்தின் உயிர் நிலையாகும். இத்தொகுதியிலுள்ள நாடகங்கள் இவ்வரைவிலக்கணத்துக்கு அமைவன, முருகையனைப் போல மேடைக்காக மஹாகவி எழுதிய நாடகங்களும் (கோடை, புதியதொரு வீடு) நூலுருவம் பெற்றுள்ளனமை கருதத்தக்கது. இத்தொகுதியில் இடம் பெற்றுள்ள நாடகாசிரியர்கள் கவிஞராயும் இருப்பது அவர்தம் படைப்புகள் இலக்கியச் செல்வியுடன் விளங்குவதற்கு ஏதுவாயிருக்கிறது. நாடக உணர்வு நன்கு வாய்க்கப் பெற்ற முருகையன் எழுதியுள்ள கவிதைகள் பலவற்றிலும் நாடகப் பண்புகள் அவற்றின் உள்ளியல்பாய் இருக்கக் காணலாம். ஆனால் வெவ்ஸ்கர் எழுதிய கதையொன்றைப் படித்த அருட்டுணர்வில் அவர் புதுவதாகப் புனைந்த ஆதிபகவன் (1978) என்ற நெடுஞ்கவினைக்கூடத்தில் சிறில் மாற்றங்களுடன் மேடையேற்றப்படக்கூடியதே, சமுதாய மாற்றங்களின் தேவையையும் நியதிகளையும் அறிவு பூர்வமாக இக்கலைகளுக்காக தெளிந்து கொண்டிருப்பதாலேயே சர்வ வியாபகமான நிகழ்வுகளையும் இயக்கங்களையும் தமது ஆக்கங்களுக்குப் பொருளாகக் கொள்கின்றனர். மெளன்குருவின் சங்காரம் (மெளன்குரு பரிட்சார்த்த முயற்சியாகத் தயாரித்தனர்) எம். ஏ. ருஃபீஸ் மானின் அதிமானிடன் என்ற நெடுஞ்கவினைத் தமது மாற்றங்களையும் நியதியன மனுக்குலத்தின் வரலாற்றைக் கருதிய வடிவிற் கூறுவன, மஹாகவியின் ஒரு சாதாரண மனிதனது சரித்திரம் (1971), இப்பிரிவைச் சார்ந்ததே, ஆதிபகவன் நூலிலே முருகையன் பின்வருமாறு கூறியிருக்கிறார். “ஆதிபகவனின் கதை உலகின் கதை; உலக மனிதனின் கதை; ஆதி பகவனின் குடும்பம்; மனித சமுதாயம், எனவேதான் ‘ஆதிபகவன்’ தனிமனித குடும்பச் சித்திரம் போன்று தொடங்கினாலும், சமுதாயத்தின் வரலாறாக விரிந்து பரந்து சென்று கொண்டிருக்கிறது” அன்னத்திற்கு உள்ளது பின்டத்திற்கும் உண்டு என்பது பழொழுஷி. மேற்கூறிய நாடகங்களும் நெடுஞ்கவினைகளும் பேரளவினாகிய உலக புராணத்தை மனித காவியத்தை - சுருங்கிய வாமன வடிவிற் காட்டுவன; அதேவேளையில் குறிப்பிட்ட பிரச்சினைகளுக்கு விளக்கம் அளிப்பனவாயும் / நிகழ்வன. உலக இலக்கியப் பரப்பில் இத்தகைய ஆக்கங்கள் பல புகழ்பெற்றுள்ளன. மேற்கூறிய மொழிகளிலே ஆதாம் ஏவாள் பற்றிய கதையை மையமாகக் கொண்டும் உருவகப்படுத்தியும் பல காப்பிய நாடக முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டிருக்கின்றன. ஜூரோப்பிய மறுமலர்ச்சிக் காலத்தையடுத்து இத்தகைய உலகங்காவிய கற்பனைகள் ஆற்றல் மிக்க கவிஞர்கள் பலரைக் கவர்ந்துள்ளன; மில்டன்ஸ்பாரன் முதலிய ஆங்கிலக் கவிஞரும், விக்டர் இரியூகோ, பேரர்டாஸ் ஆகிய பிரெஞ்சுக் எழுத்தாளரும் ஜேர்மனிய மகாகவி கைதேயும் மனிதனது இடைவிடாத போராட்டத்தின் மகோன்னத்தையும் அதில் இழையோடும் துள்பியலையும் காலபூர்வமான கற்பனைப் படைப்புகளாகத் தந்துள்ளார். சில வருடங்களுக்கு முன்பு (1978) இம்ரே மடாக், Imre Madach (1823-1864) என்ற ஹாங்கேரிய கவிஞரின் Tragedy of Man என்ற பாநாடகத்தின் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு வெளிவந்தது. 1848 இல் ஜூரோப்பாளிலே நடந்திலை

புரட்சிகளும், எதிர்ப்புரட்சிகளும் இப் பாநாடகத்திற்குப் பிற்புலமாக அமைந்தன என்பதை நோக்கும்பொழுது, ஆற்றலும் அழகும் அமைந்த படைப்புக்கள் யதார்த்தமான சமுதாய நிகழ்வுகளைப் பற்றுக்கோடாய்க் கொண்டே மூலிகீக் கிள்ளமை தெளிவாகும்.

இத்தொகுதியிலுள்ள நாடகங்களுக்கும் இவ்வடிப்படை உண்மை பொருந்தும், கடுமையும், காவும் சிலக்கிறது என்பனவும் சுந்தரவிங்கத்தின் விழிப்பு, அபசரம் முதலியனவும் நம் நாட்டின் அரசியல் வரலாற்றின் சில காலகட்டங்களை மையமாகக் கொண்டு விரிந்த கற்பனைகளேயாம். நாடகப் பெயர்களே குறி யீட்டுப் பொருள்மையில் அமைந்து, “ஒரே சமயத்தில் பல வேறு தளங்களிலும் சென்று பொருள் பயக்கும் பண்பு” உடையனவாயிருத்தலும் கவனிக்கத்தக்கவே. பாராகுமான் அரசியலின் போலித்தன்மை கட்சி முறைகளின் வறுமை, வர்க்க முரங்பாடுகளின் உண்மை, போராட்டங்களின் இன்றியமையாமை என்பன இந்நாடகங்கள் உணர்த்தும் மெய்ப்பொருள்கள். பருப்பொருளாள் பெளதிக சம்பவங்களே கருத்துருவான நாடகங்களுக்கு அடித்தளமாயுள்ளன. உறுதி பயக்கும் பொருள் தனக்குந்த உருவத்தைப் பெறும்பொழுதே அழகியல் உடன் பிறக்கிறது. இவ்வடிப்படை நியதியை உணராமல், ‘அழகியல்’ நாடகங்களைத் தேடி உள்ளியல் விகாரங்களையும், அந்தியமயப்பட்ட அதீத தனிமனிதவாத அவலசித்திரங்களையும், பேதவித்த மாந்தரின் பித்தலாட்டங்களையும் நவீனத் துவத்தின் பெயரில் மேடையேற்றி அவற்றை நாடக்கொடுமுடிகளாகப் பிரசாராட்டு செய்வோர், உண்மையில் கவியிருக்கக் காய் கவர்வோராவார். அதுமட்டுமன்று, கலையழகும் கருத்துயுயர்வும் நிறைந்த பிறமொழி நாடகங்களை மேடையேற்று வதையே பிரதான கலை முயற்சியாகக் கடைப்பிடிப்போம், நாளடைவில் தம்மையறியாமலே (சில வேளைகளிலே பிரக்கஞ்சூர்வமாகவே) ‘அதி நல்லீ’ நாடகங்களைத் தேர்ந்தெடுக்கத் தொடங்குகின்றனர். மேலவநாட்டு அளவுகளினால் அள்ளூப்பட்டு அல்லது அதற்குச் சமமாகக் கருதப்படும் இந்தியப் போலிகளால் ஈர்க்கப்பட்டு இறுதியில் அவர்கள் கருதியோ கருதாமலோ ‘தூய’ கலைவாதத்தில் சிக்கிக் கொள்கின்றனர். ஸுந்தாவது உலக நாடுகளில் இத்தகைய நிகழ்வுகளாக காண்கின்றோம். உயர்கலையின் பெயரால் முதலிலே பரிசோதனைகள் செய்யப்பட்டாலும் காலக்கிரமத்தில் இவை ஜெயத்துக்கிடமின்றி வனிக நோக்கில் சென்று முடிவுடைவதையும் காணலாம். அல்லது ‘கலை கலைக்காகவே’ என்ற எதிர்ப்புரட்சி நிலைக்குத் தள்ளப்படுவதையும் காணலாம். “இரவல் மனப்பான்மையும் மேற்குமய மோகமும்” என்ற கட்டுரையில் முருகையன் இவ்விஷயத்தை விரிவாக ஆராய்ந்திருக்கிறார். ஒரு கூர்றறு இவ்விடத்தில் பொருத்தமாயிருக்கும். மேற்கு மய மோகத்துடன் கலை இலக்கியப் படைப்புக்களை ஆக்குபவர்களின் தன்மைகளை விபரித்துவிட்டுப் பின்வருமாறு கூறுகிறார். “இவ்வாறு செய்வதனால், உண்மையான வாழ்க்கையின் உருப்படியான பிரச்சினைகளுக்கு முகங் கொடுக்காது விலகும் ஒரு போக்கினை இவர்கள் வளர்க்கிறார்கள். வெறொரு வகையிற் சொன்னால், வர்க்க உணர்வை இவர்கள் மழுக்குகிறார்கள்.” மூக்கியமான பொருளை எளிமையாகக் கூறிவிடும் இக்காற்றுக்கு மேலும் விளக்கம் தேவையில்லை.

பல்கலைக்கழகத்திலே இலக்கியக் கல்வியைப் புகட்டுபவன் என்ற வகையில் இந்நால் வெளிவருவதில் பெருமகிழ்ச்சி அடைகிறேன். இலங்கைத் தமிழிலக்கியம் கடந்த சில வருடங்களாக நமது பல்கலைக்கழகங்களிலே பாடதெறியின் பகுதியாக உள்ளது. கவிதை, சிறுகதை, கட்டுரை முதலிய இலக்கியப் பிரிவுகளுக்கு உதாரணவிளக்கங்களாகச் சிலபல நூல்கள் வெளிவந்திருப்பினும் நாடக இலக்கிய நூல்கள் அருந்தலாகவே இருந்து வந்திருக்கின்றன. கணபதிப்பிள்ளை அவர்களின் நூல்களும் தற்சமயம் கிடைப்பது அரிது. இந்நிலையில் மஹாகவியின் நாடகங்களும், ஆறு நாடகங்கள் என்னும் தொகுதியும் இத்தொகுதியும், வேறு சிலவும் மாணாக்கருக்கும் போதனாசிரியருக்கும் வரப்பிசாதமாய் அமைந்துள்ளன. ஆறுநாடகங்கள், நாடகம் நான்கு என்னும் இருவருட தொகுதிகளிலும் வகை மாதிரிக்குப் பொருத்தமான நாடகங்கள் இடம்பெற்றிருப்பதும் சிறப்பான அம்சமாகும். கடந்த பதினெந்து காலத்தில் இலங்கையில் எழுதப்பெற்று மேடையேறிய தலைசிறந்த நாடகங்களை பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் நாடகங்கள் மேற்கூறிய இருதொகுதிகளிலும் உள்ளன என்று துணிந்து கூறிவிடலாம். இலங்கைத் தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றைப் பொதுவாகவும், நாடக வரலாற்றைச் சிறப்பாகவும் ஆராய விரும்புவோர்க்கு இந்நாடக நூல்கள் இன்றியமையா மூலாதாரங்கள் என்பதும் கூறாமலே பெறப்படும்.

இறுதியாக இந்நாடகங்களை இயற்றிய ஆசிரியர்களைப் பற்றி சில வார்த்தைகள் கூறுதல் அவசியம். ஏலவே நான் கூறியது போல இவர்கள் அனைவருமே நாடறிந்த எழுத்தாளர்கள். சொல்லைப் பிசைந்து கவியாக்கி படைக்கும் ஆற்றல் வாய்ந்தவர்கள். அத்துடன் நாடகத்தை ஏட்டிலுள்ள இலக்கியமாக மாத்திரம் நோக்காது, அதனை அரங்கப் படைப்பாகவும் அறிந்தவர்கள்; நடிப்பாற்றல், பாவனைவளம், ஒப்பனை, ஒளி-ஒலி அமைப்பு மேடை அமைப்பு; நெறியாள்கை முதலிய துறைகளிலெல்லாம் அனுபவமுள்ளவர்கள்; அவற்றைப் பிறமொழி நாடகங்கள் மூலம் இரவல் பெற்றவர்கள் அல்லர். சுய ஆக்கங்களோடு மல்லாடித் தனித்துவமான நெறிமுறைகளையும் உத்திகளையும் வகுத்துக் கொண்டவர்கள். இவர்களைப் போலவே யாழிப்பாணத்தில் இயங்கிவரும் நாடக அரங்கக் கல்லூரியினரும் இலங்கைத் தமிழ் நாடக மரபு விருத்திக்கு அரும்பாடுபட்டு வருகின்றனர். அறுபதுகளின் பிற்கற்றில் கொழும்பிலும் யாழிப்பாணத்திலும் அரும்பி, எழுபதுகளில் முகை திறந்த நாடகப் புத்தாக்க மலர் இப்பொழுது மலர்ச்சியடைந்துள்ளது என்னாம். குகராஜா, சன்முகவிங்கம், தாலீவியஸ் போன்றோர் யாழிப்பாணத்தில் நாடக அரங்கிற்குப் புதிய பரிமாணங்களை அளித்துள்ளனர். இக்காலகட்டத்தில் நெல்லியடி, பண்டத்தரிப்பு, இளவாலை முதலிய கிராமங்களில் இளங்கலைஞர்கள் தயாரித்த நாடகங்களும் நமது கவனத்திற்கு உரியன. குறிப்பாகக் காலைக்கவிஞருளின் காகிதப் புலிகள்(1975) காத்திரமான சமூக உள்ளடக்கத்துடனும், தத்துவார்த்தத் தெளிவுடனும் எழுதப் பட்டநாடகமாகும். இறுதியாய்வில் இத்தொகுதியில் சிறப்பியல்பு என்னவெனில், சமுதாயமாற்றத்தக்கு உறுதுணையாக இருக்கக் கூடிய கலையுணர்வு நிரம்பிய படைப்புகளைச் சுவைஞர்களுக்கு அளிப்பதாகும். “உலகிதை மாற்றி ஓர் உன்னதமாகிய கற்பனையின் பொலிவினை” நாடகத்திற் பொறித்த பெருமை இந்நாடக ஆசிரியர்களுக்குண்டு. இவர்களைத் தக்கழுமுறையிற் பாராட்டுவதோடு

பல்கலைக்கழகத்திலே இலக்கியக் கல்வியைப் புகட்டுபவன் என்ற வகையில் இந்நால் வெளிவருவதில் பெருமகிழ்ச்சி அடைகிறேன். இலங்கைத் தமிழிலக்கியம் கடந்த சில வருடங்களாக நமது பல்கலைக்கழகங்களிலே பாடதெறியின் பகுதியாக உள்ளது. கவிதை, சிறுகதை, கட்டுரை முதலிய இலக்கியப் பிரிவுகளுக்கு உதாரணவிளக்கங்களாகச் சிலபல நூல்கள் வெளிவந்திருப்பினும் நாடக இலக்கிய நூல்கள் அருந்தலாகவே இருந்து வந்திருக்கின்றன. கணபதிப்பிள்ளை அவர்களின் நூல்களும் தற்சமயம் கிடைப்பது அரிது. இந்நிலையில் மஹாகவியின் நாடகங்களும், ஆறு நாடகங்கள் என்னும் தொகுதியும் இத்தொகுதியும், வேறு சிலவும் மாணாக்கருக்கும் போதனாசிரியருக்கும் வரப்பிசாதமாய் அமைந்துள்ளன. ஆறுநாடகங்கள், நாடகம் நான்கு என்னும் இருவருட தொகுதிகளிலும் வகை மாதிரிக்குப் பொருத்தமான நாடகங்கள் இடம்பெற்றிருப்பதும் சிறப்பான அம்சமாகும். கடந்த பதினெந்து காலத்தில் இலங்கையில் எழுதப்பெற்று மேடையேறிய தலைசிறந்த நாடகங்களை பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் நாடகங்கள் மேற்கூறிய இருதொகுதிகளிலும் உள்ளன என்று துணிந்து கூறிவிடலாம். இலங்கைத் தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றைப் பொதுவாகவும், நாடக வரலாற்றைச் சிறப்பாகவும் ஆராய விரும்புவோர்க்கு இந்நாடக நூல்கள் இன்றியமையா மூலாதாரங்கள் என்பதும் கூறாமலே பெறப்படும்.

இறுதியாக இந்நாடகங்களை இயற்றிய ஆசிரியர்களைப் பற்றி சில வார்த்தைகள் கூறுதல் அவசியம். ஏலவே நான் கூறியது போல இவர்கள் அனைவருமே நாடறிந்த எழுத்தாளர்கள். சொல்லைப் பிசைந்து கவியாக்கி படைக்கும் ஆற்றல் வாய்ந்தவர்கள். அத்துடன் நாடகத்தை ஏட்டிலுள்ள இலக்கியமாக மாத்திரம் நோக்காது, அதனை அரங்கப் படைப்பாகவும் அறிந்தவர்கள்; நடிப்பாற்றல், பாவனைவளம், ஒப்பனை, ஒளி-ஒலி அமைப்பு மேடை அமைப்பு; நெறியாள்கை முதலிய துறைகளிலெல்லாம் அனுபவமுள்ளவர்கள்; அவற்றைப் பிறமொழி நாடகங்கள் மூலம் இரவல் பெற்றவர்கள் அல்லர். சுய ஆக்கங்களோடு மல்லாடித் தனித்துவமான நெறிமுறைகளையும் உத்திகளையும் வகுத்துக் கொண்டவர்கள். இவர்களைப் போலவே யாழிப்பாணத்தில் இயங்கிவரும் நாடக அரங்கக் கல்லூரியினரும் இலங்கைத் தமிழ் நாடக மரபு விருத்திக்கு அரும்பாடுபட்டு வருகின்றனர். அறுபதுகளின் பிற்கற்றில் கொழும்பிலும் யாழிப்பாணத்திலும் அரும்பி, எழுபதுகளில் முகை திறந்த நாடகப் புத்தாக்க மலர் இப்பொழுது மலர்ச்சியடைந்துள்ளது என்னாம். குகராஜா, சன்முகவிங்கம், தாலீவியஸ் போன்றோர் யாழிப்பாணத்தில் நாடக அரங்கிற்குப் புதிய பரிமாணங்களை அளித்துள்ளனர். இக்காலகட்டத்தில் நெல்லியடி, பண்டத்தரிப்பு, இளவாலை முதலிய கிராமங்களில் இளங்கலைஞர்கள் தயாரித்த நாடகங்களும் நமது கவனத்திற்கு உரியன. குறிப்பாகக் காலைக்கவிஞருளின் காகிதப் புலிகள்(1975) காத்திரமான சமூக உள்ளடக்கத்துடனும், தத்துவார்த்தத் தெளிவுடனும் எழுதப் பட்டநாடகமாகும். இறுதியாய்வில் இத்தொகுதியில் சிறப்பியல்பு என்னவெனில், சமுதாயமாற்றத்தக்கு உறுதுணையாக இருக்கக் கூடிய கலையுணர்வு நிரம்பிய படைப்புகளைச் சுவைஞர்களுக்கு அளிப்பதாகும். “உலகிதை மாற்றி ஓர் உன்னதமாகிய கற்பனையின் பொலிவினை” நாடகத்திற் பொறித்த பெருமை இந்நாடக ஆசிரியர்களுக்குண்டு. இவர்களைத் தக்கழுமையிற் பாராட்டுவதோடு

புரட்சிகளும், எதிர்ப்புரட்சிகளும் இப்பாநாடகத்திற்குப் பிற்புலமாக அமைந்தன என்பதை நோக்கும் பொழுது, ஆற்றலும் அழகும் அமைந்த படைப்புக்கள் யதார்த்தமான சமுதாய நிகழ்வுகளைப் பற்றுக்கோடாய்க் கொண்டே முகிழ்க் கின்றமை தெளிவாகும்.

இத்தொகுதியிலுள்ள நாடகங்களுக்கும் இவ்வடிப்படை உண்மை பொருந்தும். கட்டுப்பம், காலம் சிவக்கிரது என்பனவும் சுந்தரவிங்கத்தின் விழிப்பு, அபசரம் முதலியனவும் நம் நாட்டின் அரசியல் வரலாற்றின் சில காலகட்டங்களை மையமாகக் கொண்டு விரிந்த கற்பனைகளேயாம். நாடகப் பெயர்களே குறி யீட்டுப் பொருள்மையில் அமைந்து, “ஒரே சமயத்தில் பல வேறு தளங்களிலும் சென்று பொருள்பயக்கும் பண்பு” உடையனவாயிருந்தலும் கவனிக்கத்தக்கவே. பாராளுமன்ற அரசியலின் போலித்தன்மை கட்சி முறைகளின் வறுமை, வர்க்க முரண்பாடுகளின் உண்மை, போராட்டங்களின் இன்றியமையாமை என்பன இந்நாடகங்கள் உணர்த்தும் மெய்ப்பொருள்கள். பருப்பொருளான பெளதிக சம்பவங்களே கருத்துரவான நாடகங்களுக்கு அடித்தளமாய்களன். உறுதி பயக்கும் பொருள் தனக்குந்த உருவத்தைப் பெறும்பொழுதே அழியில் உடன் பிறக்கிறது. இவ்வடிப்படை நியதியை உணராமல், ‘அழியில்’ நாடகங்களைத் தேடி உள்ளியல் விகாரங்களையும், அந்தியமயப்பட்ட அதீத தனிமனிதவாத அவச்சித்திரங்களையும், பேதவித்த மாந்தரின் பித்தலாட்டங்களையும் நவீனத் துவத்தின் பெயரில் மேடையேற்றி அவற்றை நாடகக்கொடுமுடிகளாகப் பிரசாரானுசெய்வோர், உண்மையில் கணியிருக்கக் காய் கவர்வோராவார். அதுமட்டுமன்று, கலையழகும் கருத்துயுயர்வும் நிறைந்த பிறமொழி நாடகங்களை மேடையேற்றுவதையே பிரதான கலை முயற்சியாகக் கடைப்பிடிப்போம், நாளடைவில் தமிழ்மையியாமலே (சில வேளைகளிலே பிரக்ஞாதர்வமாகவே) ‘அதி நவீன’ நாடகங்களைத் தேர்ந்தெடுக்கத் தொடங்குகின்றனர். மேலைநாட்டு அலைகளி னால் அள்ளுப்பட்டு அல்லது அதற்குச் சமமாகக் கருதப்படும் இந்தியப் போலிகளால் ஈர்க்கப்பட்டு, இறுதியில் அவர்கள் கருதியோ கருதாமலோ ‘தூய’ கலைவாதத்தில் சிக்கிக் கொள்கின்றனர். மூன்றாவது உலக நாட்களில் இத்தகைய நிகழ்வுகளைக் காண்கின்றோம். உயர்கலையின் பெயரால் முதலிலே பரிசோதனை கள் செய்யப்பட்டாலும் காலக்கிரமத்தில் இவை ஐயத்துக்கிடமின்றி வணிக நோக்கில் சென்று முடிவடைவதையும் காணலாம். அல்லது ‘கலை கலைக்காகவே’ என்ற எதிர்ப்புரட்சி நிலைக்குத் தள்ளப்படுவதையும் காணலாம். ‘இரவல் மனப்பான்மையும் மேற்குமய மோகமும்’ என்ற கட்டுரையில் முருகையன் இவ்விஷயத்தை விரிவாக ஆராய்ந்திருக்கிறார். ஒருகூற்று இவ்விடத்தில் பொருத்தமாயிருக்கும். மேற்குமய மோகத்துடன் கலை இலக்கியப் படைப்புக் களை ஆக்குபவர்களின் தன்மைகளை விபரித்துவிட்டுப் பின்வருமாறு கூறுகிறார். “இவ்வாறு செய்வதனால், உண்மையான வாழ்க்கையின் உருப்படியான பிரச்சினைகளுக்கு முகங் கொடுக்காது விலகும் ஒரு போக்கினை இவர்கள் வளர்க்கிறார்கள். வேறொரு வகையிற் சொன்னால், வர்க்க உணர்வை இவர்கள் மழுக்குகிறார்கள்.” முக்கியமான பொருளை எளிமையாகக் கூறிவிடும் இக்கூற்றுக்கு மேலும் விளக்கம் தேவையில்லை.

பின்னர் யாழ் பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ்ப் பேராசரியனாகவும் நுண்கலைத் துறைதலைவாகவும் (1984 முதல்) இருந்து வருபவன் என்ற முறையிலும்.

இன்றையதமிழ் அரங்கியல் முக்கியஸ்தர்கள் பலரின் ஆசிரியனாகவிருக்கும் ஒரு வாய்ப்புப் பெற்றுள்ளவன் என்ற முறையிலும்.

யாவற்றுக்கும் மேலாக தமிழ் நாடக வரலாற்றையே பிரதான ஆய்வுத்துறையாக மேற்கொண்டவன் என்றவகையிலும்.

எனக்கு ஏற்பட்ட அநுபவங்களையும், இதுபற்றிய எனது புலமைப் பதிவுகளையும் பிறந்தகால பஞ்சாங்கத்தின் ஒரு கசற்று நிறைவேறும் இன்றைய நிலையில் வடித்துக் கொள்வது நல்லது. ஆனால் வடித்தல் முயற்சி தன்மை ஒருமையிற் கூறப்படாது வரலாற்று விமர்சனத்துக்குரிய படர்க்கைப் பள்ளமையிலேயே அமைதல் வேண்டும். இது நாம் இதுகாலவரை வந்த சிந்தனைப் பாதையின் தவிர்க்கக் கூடாத நிபந்தனையாகும்.

ஒரு கலை வடிவத்தின் வன்மைக் கவர்ச்சியையும், படைப்பியல் முக்கியத் துவத்தையும் அறிந்து கொள்வதற்கு இரு முக்கிய விடயங்கள் உள்ளன.

1. அந்தக் கால வடிவம், அது இயங்கும் பண்பாட்டுத் தளத்தின் முக்கிய மான குறியீடுகளில் ஒன்றாக அமைந்துள்ள முறைமை/ தன்மை.
2. அந்தக் கலை வடிவம் வன்மையான படைப்புச் சாதனமாக அமைந்து சமகால வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகளை, மனித உந்துதல்களை, ஓலங்களை அழியற் கவர்ச்சியூடன் வெளிப்படுத்துகின்ற தன்மை/ முறையில் அதாவது அந்தக் கால வடிவத்தைப் பற்றிப் பேசாது அக்காலத்துச் சிந்தனை வரலாற்றைப் பேச முடியாத நிலை ஏற்படுகின்ற தன்மை.

இந்த அடிப்படையில் நோக்கும்போது 1950-1990 கால இலங்கைத் தமிழ் வளர்ச்சிகளை மிகுந்த கலைத் தேர்ச்சியூடன் காட்டும் முயற்சியில் நாடகமும் அரங்கியலும் இலக்கியத்திற்கு எந்த விதத்திலும் குறைந்தனவன்று என்பது தெரியவரும். நாடகம் பிரதானமாக கட்டுலச் சாதனமோயாதலால் இதன் வரலாற்றை மதிப்பிடுவதற்கு கட்டுலச் சான்றுகளே முக்கியமானவையாகும்.

1950 - 1990 க் கால ஈழத்துத் தமிழ்க்கலை இலக்கிய வளர்ச்சியினை நோக்கும் பொழுது, நாடகம் இலக்கியத்துக்குச் சமாந்தரமாக வளர்ந்துள்ளது என்பது (1956 - 70 களில்) இலக்கியம் தயங்கி நின்ற / நிற்கும் வேளைகளிலும் அரங்கே தயக்கமின்றிச் சமகால நெருக்குவாரங்களுக்கு கலை வடிவம் தந்தது என்பதும் (மன்ன் சுமந்த மேனியர்) தெரியவரும்.

அரங்கு ஏற்படுத்திய, அரங்கில் ஏற்பட்ட இவ்வளர்ச்சிகளைப் பூரணப் பொலிவுடன் அறிந்து கொள்ள வேண்டுமெனில் 1950 இன் தொடக்கத்திலும் 1980 முடிவிலும் (அல்லது 90 இன் தொடக்கத்திலும்) நாடகம் அரங்கியலில் நிலையி/ நிலவும் நிலைமைகளை அறிந்துகொண்டாற் போதுமானது.

1950 இன் தொடக்க காலத்தில் நாடகம் என்பது தமிழ் மக்களிடையே சமூக அங்கீகாரம் பெறாத ஒரு கலையாகவே இருந்தது. உண்மையில் அக்காலத்துத் தமிழ் மக்கள் கலைரையும் ஒருங்கு திரட்டிய ஒரு நாடக வடிவம் இருக்கவில்லை.

கூத்துக்கள் சாதி நிலையிலும் கிராமிய நிலையிலும் பயிலப்பட்டன. சபா நாடகங்கள் மத்தியதர வர்க்கத்துக் கேளிக்கை முயற்சிகளாகவே அமைந்தன. கிருஷ்ணாவாழ்வாரும், பொன்னாலைக் கிருஷ்ணனும், சொர்ணாவிங்கமும் ஏன் வயிரமுத்துவும் கூடதங்கள் கலைகளைப் பயின்று வந்தது உண்மையே. ஆனால் அவர்கள் அந்தக் காலத்தில் தமிழ்ப் பண்பாட்டின் சின்னங்களாகப் போற்றப் படவில்லை. “கூத்தாடுவதும்.... நெளிப்பதும் ஆத்தாதவன் செயல்” என்பது அக்காலத்துப்பழமொழி.

1950 களுக்குப்பின் ஏற்பட்ட மாற்றங்களால் இன்று “கூத்துத்தான் நம்நாட்டுத் தமிழர்களின் தேசியக் கலை வடிவம்” என்று கூறுவர்கள் வந்துவிட்டார்கள்.

19550 க்குப்பின் நாடகம், தமிழர் பண்பாட்டின் மதிப்பார்ந்த கெளரவமிக்க ஒரு கலையாகியுள்ளது.

பாரம்பரிய அரங்கை மீட்டெடுப்பது நமது பண்பாட்டுத் தனித்துவத்தைப் பேசும்/ பேணிய முயற்சியாகப் போற்றப்படுகிறது. அது ஒரு பண்பாட்டுப் பொருளாகவும் (பண்பாட்டுக் கூத்து) ஆகியல் கவர்ச்சியாகவும் (வயிரமுத்து விள் பாட்டு), மௌனகுருவின் ஆட்டம்) பரிணாமித்துள்ளது.

அதிலும் பார்க்க முக்கியமானது இந்த மீட்டெடுக்கப்பட்ட அரங்கு நூதனசாலைப் பொருளாகப் பேணப்படாது. சமகாலச் சிந்தனையோட்டங்களை மனிதப் பிரச்சினைகளைத் தாக்கத்துடன் எடுத்துக் கூறுவதற்கான ஆற்றல் மிக்க படைப் பியற் சாதனமாக அமைந்துள்ளமையாகும். ‘நாட்டுக்கூத்து, நாடக முறைமை’ யாகிய மாற்ற வரலாற்றினுரேடே தமிழ் மக்களிடையே நிலவிய பண்பாட்டு வேறுபாடுகளின் சிதைவையும், தமிழனர்வின் வளர்ச்சியையும் அவதானி த்துக் கொள்ளலாம்.

கூத்தை மீட்டெடுக்கும் தீப்பெரும்பணி, உயர்கல்வி நிறுவனத்தின் பணியாயிற்று. மீட்டெடுத்த கூத்தை வளர்க்கும் பணி பாடசாலையமைப்பின் கடமையாகிறது.

இந்த மாற்றம் ஒரு மக்கதான கலை மாற்றம், சிந்தனை மாற்றம், சமூக மாற்றம்.

இந்த மாற்ற வரலாற்றினைத் தசாப்த அடிப்படையிற் கூறுவதனால்,

- * 1950 களின் பின் கூற்றில் கணபதிப்பின்னையின் நாடகங்கள் ஏற்படுத்திய தாக்கம்.
- * 1980 களில் வித்தியானந்தன் பேராதனையில் ஏற்படுத்திய திருப்பம்
- * கொழும்புப் பல்கலைக்கழகத்திலும் வெளியேயும் நடந்தேறிய நாடகச் செம்மைப்பாடு.
- * 1970களில் ஒரு புதிய தலைமுறை நாடகத் தலைமையை ஏற்றுக் கொண்டமை.
- * 1980 களில் புதிய அரங்கின் உருவாக்கம்.

என்று (சற்று எளிமைப்படுத்தப்பட்ட முறையிற்) கூறலாம்.

இந்த முறைமையிற் கூறுவதற்கான நிகழ்ச்சிகளைப் பருவரைவாகப் பின்வரும் முறைமையிற் குறிக்கலாம்.

1950 களின் பிறபகுதி

- * கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழுவின் செயற்பாட்டுத் தொடக்கம் (1954 -56 முதல்)
- * வானொலி நாடகத்தின் வன்மை உணரப்பட்டமை (சானாவின் பங்களிப்பு)
- * பேராசிரியர் கணபதிப்பின்னையின் நாடகம் பல்கலைக்கழகத்தால் வடக்கு கிழக்கில் அரங்கேற்றப்படல்.

1960 களில்

- * வித்தியானந்தனின் அரங்க மீட்டெடுப்புப் பணி (பல்கலைக்கழகம், கலைக்கழகம்)
- * கொழும்புப் பல்கலைக்கழகத்தின் தயாரிப்புகள்.
- * கொழும்பு நாடக மன்றங்களின் தொழிற்பாடுகள்.
- * கலைக்கழகப் பாணியில், மட்டக்களப்பு, மன்னார், யாழ்பாணத்தில் நாடக முயற்சி ஊக்கம்.
- * அறுபதுகளின் பிறபகுதியில் அம்பலத்தாடிகளின் கந்தன் கருணை, மௌனகுருவின் சங்காரம் மேடையேற்றம். அரங்கு அரசியல் பேசத் தொடங்குகிறது.

1970 களில்

- * நவீன நாடகத்தைச் சினிமாவின் பிடிபிலிருந்து விடுவிக்கும் கற்பனை வளமிக்க கலைஞர்களின் தொழிற்பாடு (தாஸீவியஸ், சுந்தரவிங்கம், சுஹூர் ஹமீட், சிவானந்தன், மௌனகுரு, இளைய பத்மநாதன்)
- * கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக்குழு, சிங்கள நாடகங்களுக்குச் சமமாக தமிழ் நாடகங்களை ஒரே விழாவில் அரங்கேற்றியமை.
- * பல்கலைக்கழகப் பட்டப்பின்படிப்புக் கல்வி டிப்ளோமாவுக்கு நாடகம் ஒரு துறையாதல். இந்த நாடகப் பயிற்சியில், சிங்கள தமிழ் அறிஞர்கள் ஒன்றினைந்து தொழிற்படல்.
- * நாடக அரங்கக் கல்லூரி ஆரம்பம்.
- * பாலேந்திராவின் நாடக முயற்சிகள்.

1980 களில்

- * “நாடகமும் அரங்கியலும்” க.பொ.த.உயர்தரப் பரீட்சை பாடமாதல்.
- * கல்வி அரங்கின் (Educational Theatre) வளர்ச்சி - சண்முகவிங்கம் மௌனகுருவின் பணி.
- * “மண்கமந்த மேனியர்” தயாரிப்பு, சிதம்பரநாதனின் வருகை.
- * நாடகவியல் பல்கலைக்கழகப் பயில்துறை ஆகுதல். 1980 இன் தொடக்கத்தில் 10 பேர் நாடகவியலைப் படித்த பட்டதாரிகளாகவிருந்தனர்.

இந்த நாடக வளர்ச்சியிற் காணப்பட்ட மிக அதிர்ஷ்டமான பண்பு யாதெனில், சமகாலத்தில் இலக்கிய உலகிற் காணப்பட்ட போட்டிகள், பிளவுகள், குரோதமான சண்டைகள் ஆதியன் நாடகத் துறையிற் காணப்படாமையாகும். இவ்வாறு சொல்லும் பொழுது நாடக வளர்ச்சியின் தலைக் கொழுந்துகளாகத் கிளம்பிய இவர்களிடையே கருத்தொருமைப்பாடு காணப்பட்டது என்பதாகாது. இவர்கள் பல்வேறு ஒன்றுக்கொன்று வேறுபட்ட கருத்து நிலைகளைக் கொண்டிருந்தவர்கள். ஆனால் இவர்கள் எல்லோரும் நாடகத்துறைப் பணிகளில் ஒன்றிணைந்து செயற்பட்டனர். இந்த ஒன்றிணைப்பு முயற்சியில் நாடக அரங்கக் கல்லூரியின் பணி மிகக் கணிசமானதாகும். நாடக அரங்கக் கல்லூரியே யாழ்ப்பாணத்தில் நாடகத்தை “ஒரு காத்திரமான கலை” (Serious Art) ஆக்கிற்று. அது நடத்திய வகுப்புக்கள், களப்பயிற்சிகள் மிக முக்கியமானவையாகும். இந்த முயற்சிகளில் மௌனக்குரு முதல் தாஸ்சியல் வரை சகலரும் சம்பந்தப்பட்டனர். சண்முக லிங்கத்தின் ஆளுமை இந்த ஒருங்கிணைவுக்குப் பெரிதும் உதவிற்று.

‘பழைய’ நாடகக் காரர்களுக்கு ‘புதிய’ நாடகப் பயிற்சிகளின் அத்தியாவசியத் தைக் கல்லூரி உணர்த்திற்று. இதனால் அரசு, பிரான்சில் ஜெனம், ஏ.ரி.பொன்னுத் துரை போன்றோர் புதிய வழியை மேற்கொண்டனர். குரராசா, சிதம்பரநாதன் ஆகிய புதியதயாரிப்பாளர்கள் தோன்றினர்.

இந்தக்கட்டத்தில் பாலேந்திராவின் அவைக்காற்று கலைக்கழகம் பற்றியும் அதன் பணி பற்றியும் எடுத்துக்கூறுவது அவசியமாகும். பாலேந்திரா மொழி பெயர்ப்பு நாடகத்திலேயே தமது கவனத்தைச் செலுத்தினார். பிரெஞ்சுட், லோர்கா போன் ரோரின் நாடகங்களை இவர் தமிழில் அரங்கேற்றினார். நாடக வளர்ச்சியின் களம் அகண்டதாகவிருத்தல் வேண்டுமென்பதை இம்முயற்சி எடுத்துக் காட்டிற்று.

பாரம்பரியத்தைத் தளமாகக் கொண்டு புதுமையை வளர்க்கும் இம்முயற்சியில் முன்னணியில் நின்றோர்.

தாஸ்சியல்
மௌனக்குரு
சுந்தரவிங்கம்
சிவானந்தன்
இளைய பத்மநாதன்
சண்முகவிங்கம்

முதலியோராவர். இவர்கள் நடிகர்களாகவும் தயாரிப்பாளர்களாகவும் தொழிற் பட்டவர்களாவார்கள்.

இவர்களுக்குப் பாரம்பரிய அரங்கு பற்றியிருந்த அறிவு அளவுக்கு மேற்கத்திய அரங்கு பற்றிய அறிவுமிருந்தது. தாஸ்சியல், சுந்தரவிங்கம் போன்றேர், பிரிட்டிஷ் கெளன்சில், ஜெர்மன் கலாசார நிறுவனம் ஆகியவற்றில் நாடகக் களப் பயிற்சி பெற்றவர்கள். நாடக டிப் ஸோமா பயிற்சி இவர்களிற் பலருக்குத் தலைசிறந்த நாடகத் தயாரிப்பாளர்களுடன் தொடர்பை ஏற்படுத்திற்று. சரத் சுந்திரா.ஏ.ஜே.குணவர்தனா, தம்ம ஜாகோட், கென்றி ஐன்சேன், சொலமன் பொன்சோ போன்றோர் இவர்களுக்கு அறிமுகமாயினர்.

இந்தப் புதிய தலைமுறையினர் கொழும்பு, யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு ஆகிய பகுதிகளில் நாடகத்தை நிறுவன ரீதியாக வளர்க்கத் தொடங்கினர். இந்த வளர்ச்சியில் பாடசாலைகள் மிக முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றன. பாடசாலை அரங்காகத் தொடங்கி (School Theatre) அது பின்னர் கல்வி அரங்கு (Educational Theatre) ஆக விரிவடைந்தது. இந்த வளர்ச்சியில் சண்முகவிங்கம், மௌனக்குரு வின்தயாரிப்புக்கள் மிக முக்கியமானவையாகும்.

இந்த வளர்ச்சிகள் யாவும் இருமுனைப்பட்ட நாடகச் சிரத்தையை ஏற்படுத்தின.

- 1) அரங்கினை ஒருக்கலை வடிவமாக வளர்த்தெடுக்கும் படைப்பியல் முயற்சி
- 2) அரங்கினை ஒரு பயில் துறையாக மேற்கொண்டு அதன் வரலாறு, தன்மைகள், அதன் பல்வேறு துறைகள் பற்றிய ஆய்வறிவைப் பெறும் ஒரு படிப்பு முயற்சி.

தயாரிப்பாளர், நடிகராகவிருந்தோருட் கிலரே இந்த இரண்டு பணிகளையும் மேற்கொண்டனர். அரங்கக்கலை பல்கலைக்கழகப் பாடமானதும் இவர்களே அதற்கான ஆகிரியர்களாகின்றனர்.

மௌனக்குரு, சண்முகவிங்கம், சுந்திரவிங்கம், காரை சுந்தரம்பிள்ளை, சிதம்பர நாதன் ஆகியோர் இப்பொழுது நாடக விரிவுரையாளர்களாகவுமள்ளனர்.

ஒரு கலை வரண்முறையான கல்விப்பயில்வாக அறிவுறுத்தப்படுகின்ற பொழுது, அதனைக் கல்விப்பயில் நிலையாக்கும் புலமையானருக்கு மிகப்பெரிய பொறுப்புக்கள் உள்ளன.

நாடகவியல் பற்றிய இன்றைய நமது நிலையும் அதுதான். கேளிக்கை முயற்சி யாகவிருந்ததைப் பண்பாட்டுச் சொத்தாக வளர்த்தெடுத்தோம். அந்த பண்பாட்டுச் சொத்தை இன்று ஒரு கல்வித்துறையாக, ஒரு பாடமாக நாம் அமைக்கின்றோம்.

இந்தப் பாடம் பொருளியல் வணிகம் போன்றதன்று. இந்தப் பாடத்தின் முக்கியத் துவம், இந்தக் கலையின் தொடர்ச்சியான விஸ்தரிப்பிலும் பரிமாண வளர்ச்சி யிலுமே தங்கியுள்ளது. அந்த வளர்ச்சிகள் ஏற்படும் பொழுதுதான், இந்தப் பாடமும் பெறுகிறது.

இலக்கியத்தைப் படிக்கப் பறுப்பட்டவர்கள், இலக்கணத்தையே இலக்கிய மாகக் கொண்ட தூதிர்ஷ்ட வரலாறு இங்கு ஏற்படக்கூடாது. கலைகளின் வளர்ச்சியில் இலக்கணம், தருமம் போலும் ‘பின்னிரங்கி எங்கிச் செல்ல வேண்டும்’ அப்பொழுதுதான் வளர்ச்சி அர்த்தழூர்வமானதாக அமையும். ஏற்படும் ஒவ்வொரு வளர்ச்சியையும் அதன் பின் சென்று விளங்கி அமைத்துக் கொள்ளல் வேண்டும். நாடகவியலாளர் இதில் மிகுந்த கவனம் செலுத்த வேண்டும்.

(கலாநிதி சி.மௌனக்குருவின் “பழையதும் புதியதும்” எனும் நூலில் பேராசிரியர் எழுதிய முன்னுரையிலிருந்து....)

“ சமுக யதாததத்தை
 விமர்சிப்பதோ, சமுகப்
 பிரச்சினைகளுக்குத் தாவு
 அளிக்கப்படுவதோ
 மேடையின நோக்கமல்ல.
 கனவுத் தளத்தில்
 பிரச்சினைகள் தொக்கப்படக
 கூடாது, எனெனில்,
 அத்தகைய தாவு
 பாரவெய்யாளாகளிடம்
 பிரச்சினை தொக்கப்பட்டு
 விடது, இனி செயல்பாடு
 தேவையில்லை என்னும்
 பிரமமையை ஏற்படுத்தி
 விடும், அதற்குப் பதிலாக,
 மேடையில் தீமை
 வெடிக்கட்டும் அது நம்மை
 நீவாணமாக காட்டட்டும்,
 முடிந்தால் நம்மை
 களைப்பறையச்
 செய்யட்டும், நம்மைத் தனிர
 நமக்கு யாருமில்லை என
 நமக்கு காட்டட்டும்”,

பேரோ

விபனி

மாற்றுக்கலாச்சார மையம்

