

30/1
தமிழ்

புத்தகங்களைப் படித்து
கொள்ளுங்கள்



தமிழ்நாட்டில்

சமூக மாற்றத்துக்கான அரங்கு

ஈழத் தமிழரிடையே சமூக
மாற்றத்துக்கான வன்மையான
அரங்கினை வளர்ப்பது பற்றிய ஒரு
நாடக ஆக்கவியல் ஆய்வு

க. சிதம்பரநாதன்

சுவத் ஏசியன் புகஸ்



தேசிய கலை இலக்கிய பேரவை

Samooga Matrathukkana Arangu

Ka. Chidambaranathan

First Edition : Feb. 1994

Second Edition : September 1995

Printed at : Surya Achagam, Madras-41.

Published in Association with

National Art & Literary Association

by

South Asian Books

6/1, Thayar Sahib II Lane,

Madras - 600 002.

Rs. 25.00

Published and Distributed in Sri Lanka by
Tamil Publication and Distribution Network
44, 3rd Floor, C.C.S.M. Complex Colombo-11
Tp. 335844 Fax. 94 - 1 - 333279

சமூக மாற்றத்துக்கான அரங்கு

க. சிதம்பரநாதன்

முதல் பதிப்பு : பிப்ரவரி 1994

இரண்டாம் அச்சு: செப்டம்பர் 1995

அச்சு : சூர்யா அச்சகம், சென்னை-41

வெளியீடு : தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவையுடன்

இணைந்து

சவுத் ஏசியன் புக்ஸ்

6/1, தயார் சாகிப் 2-வது சந்து

சென்னை - 600 002.

ரூ. 25.00

அட்டைப் படம் : கொ. நொ. கொண்ஸ்ரன்ரைன்

பதிப்புரை

இலங்கையின் வரலாற்றில் 1953-களில் ஏற்பட்ட ஹர்த்தால் போராட்டம் தமிழ்-சிங்கள மக்கள் மத்தியில் பெரும்பான்மையாக வாழும் விவசாயிகளின் சக்தியை வெளிக் கொணர்ந்து தமிழ் சிங்களத் தொழிலாளர்களின் போராட்ட மையத்துக்கு உந்து விசையளித்து தேசிய விழிப்புணர்வைத் தோற்றுவித்தது.

நெற்காணிச்சட்டம் தீண்டாமைக்கெதிரான சட்டம் என்பன பாராளுமன்றத்தில் நிறைவேற்றப்பட்டன. இன்னொரு புறம் சிங்களம் மட்டும் சட்டம் நிறைவேற்றப் பட்டது.

வடக்கில் தீண்டாமைக் கெதிரான போரிலே கலை—இலக்கியங்களும் தமது பங்களிப்பை வழங்கின. குறிப்பாக நாடகங்கள் போர் கருவியாக சமூக மாற்றத்தை வேண்டி நின்றன.

சாதிய முரண்பாடு இன முரண்பாடு கூர்மையடைந்த வேளைகளில் நாடக அரங்குகள் பல புதிய நாடகங்களை கண்டு சிலிர்த்தன. கந்தன்கருணை, சங்காரம், கோடை, கடுழியம், அபசரம். பொறுத்தது போதும், விழிப்பு, மண் சுமந்த மேனியர், வெறியாட்டு என்பன முக்கிய அரங்க நிகழ்வுகளாக அமைந்தன.

சமகால சூழலில் தமிழ் மக்கள் எதிர்கொள்ளும் சுயநிர்ணயம், மனித உரிமை, ஜனநாயகம் என்ற மானிட விழுமியங்கள் ஒடுக்கப்படும் வேளையில் புதிய நாடக அரங்கின் அவசியத்தை குறிப்பாக மக்கள்-கிராமங்கள் தேசிய உணர்வோடு எழுச்சியுறும் சமூக மாற்றத்துக்கான அரங்கை வேண்டி நிற்கின்றது.

தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவை திரு. க. சிதம்பர நாதன் அவர்களின் இந்நூலை வெளியிடுவதில் இதுபற்றிய தேடலை நாடகக் கலைஞர்கள்-ஆர்வலர்களிடம் ஏற்படுத்தவும்-முன்னெடுக்கவும் விரும்புகின்றது.

இந்நூல் பற்றிய விமர்சனங்களை வரவேற்கின்றோம்.

தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவை

14, 57வது ஒழுங்கை,

கொழும்பு-06.

19-01-1994.

பொருளடக்கம்

முன்னுரை	9
என்னுரை	22
நன்றியறிதல்	25
இவ் ஆய்வில் பயன்படுத்தப்படும் கலைச்சொற்கள்	28
அரங்கும் உண்மையான சமூக விடுதலையும்	31
அரங்கின் அச்சாணி அம்சங்கள்	49
சர்வதேச மட்டத்தில் சமூக மாற்றத்துக்கான அரங்கு அதன் வளர்ச்சியும், பண்புகளும்	72
இன்று நம் மத்தியில் நிலவுகின்ற அரங்குகளின் தன்மைகள், குறைபாடுகள்	100
நமக்குத் தேவைப்படும் அரங்கு	122
முடிப்புரை	141
நூற்பட்டியல்	144

முன்னுரை

நாடக ஆக்கமும் அரங்கின் 'அழகியலும்'
சமூக மாற்றம் பற்றிய ஆழமான கருத்து
நிலைப் பிரச்சினை மையமாக மேற்கிளம்பும்
செயல் முனைப்பு நிலை

சிதம்பரநாதனின்

'சமூக மாற்றத்துக்கான அரங்கு'

என்ற ஆய்வுப் பெருங் கட்டுரைக்கான
சில அறிமுகக் குறிப்புகள்.

தமிழின் கலைப்பாரம்பரியம் “உயர்” மட்டங்களில்
அரங்கை (Theatre)ச் சமூக வன்மையுடையதாக வைத்தி
ருக்கவேயில்லை எனலாம். சமூக ஒருங்கு நிலையை
எடுத்துக் காட்டும் நாடகக் கலையை நமது உயர் சமூக
மரபு, “ஆட்டத்தின்” [நடனத்தின்] மேலாண்மைக்குள்
கொண்டு வந்து, அதனை முற்றுமுழுதான மகிழ்வளிப்பு
வடிவமாக மாற்றி விட்டது. அங்கு கலை ரசனைப்
பொருளாக அதனை ஆற்றும் கலைஞர் போகப் பொரு
ளாகக் கிடந்தது/கிடந்தனர்.

தமிழரிடையே எழுத்தறிவற்ற சமூக மட்டத்திலேயே
நாடகம்! கூத்து சமூக ஒருமைப்பாட்டினை வற்புறுத்தும்
கலை வடிவமாக இருந்தது. ஆனால் அது ‘சடங்கு! நிலைக்
கும் சடங்குத் தேவைகளுக்கும் (ritual ritualistic purpose)

அப்பாற் செல்லவில்லை. அதன் களமே 'தெரு'தான் அதனைப் பயின்ற மக்களைப் போன்று அந்தக் கலை வடிவமும் தெருவிலேயே கிடந்தது. இலங்கையில் அது 'நாட்டுக்' கூத்தாகவே (நகரமல்லாத கிராமத்துக் கூத்தாக என்ற பொருளிலும், (நாட்டு வைத்தியம் போன்று) சுதேச வடிவம் என்ற பொருளிலும்) இருந்தது.

இந்திய சுதந்திரத்துக்கான போராட்டம், கருநாடகத்திலும், கேரளத்திலும், மஹராஷ்டிரத்திலும் நாடக வடிவங்களையே தேசிய இனக் கலைச் சின்னங்களாக்கி தமிழ்நாட்டிலோ சதிரே அடையாறு மூலமாக, மித்மிஞ்சிய 'தெய்வீக' வியாக்கியானங்களுடன் தமிழரின் பிரதான தேசிய இனக் கலையாக வற்புறுத்தப்பட்டது. தெருக்கூத்துத் தெருவிற் கிடந்தது. பார்சி மரபு, சக்கரதாஸ் சுவாமிகள் வழியாகச் செழித்தும், 'கிட்டப் பா'க்களால் வளமுற்றுப் பின்னர் சினிமாவுக்குள் சென்று கலந்தது. அந்தக் 'கலப்பு' சினிமாவின் அடிப்படை எடுகோள்களையும் பாதித்தது. இந்த நாடகத்தின் அச்சாணி அம்சமான 'பாடல் மூலம் நடிப்பு' 'நடிப்பு மயப்படுத்தப்பட்ட பாடல்' என்ற ஓர் அரங்கியற் கொள்கையும் (Theatrical Theory) பாழ்பட்டுப் போயிற்று.

கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் போன்றோர் எடுத்த முயற்சிகள், நாடகக் கலையைச் சுதந்திரப் போராட்டத்துடன் வன்மையாக இணைக்கவில்லை, இணைக்க முடியவில்லை. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் போன்றோரின் அறை கூவலுக்குச் செவி சாய்க்காத தமிழகம், அண்ணாதுரை அவர்களின் கலைப்பயன்பாட்டு உத்தியைக் காலில் விழுந்து வரவேற்றது. காங்கிரசின் ஆன்மீகச் செல்வாக்கு, செல்லாதிருந்த சமூக மட்டங்களில், அண்ணாதுரை நாடகத்தை அரசியல் தொடர்புச் சாதனமாக்கினர். (Theatre as Political Communication) அரங்கு சினிமாவை

ஆட்கொண்டது. 1967 முதல் இன்றுவரை அந்தச் சினிமாவோடு சம்பந்தப்பட்டவர்களே அரசியலதிகாரத்தில் அமர்ந்துள்ளனர்.

இலங்கையிலோ நிலைமை சற்று வேறுபட்டது. 1956இல் மேற்கிளம்பிய சிங்கள இன விழிப்புணர்வில் கலைநிலைத்தொழிற்பாடு, நாடகம் வழியாகவே நடைபெற்றது. (சரச்சந்திராவின் 'மனமே' சிங்கப்பாடு). இதற்கான தமிழ்ப் பதில்குறி (response) வித்தியானந்தன் (அதே பல்கலைக்கழகம்) தலைமை வழங்கிய ஒரு அரங்கு முறையில் தொடங்கிற்று. அதில் அவரது மாணவர்கள் முக்கிய பங்கெடுத்தார்கள். அரங்கின் அமைப்பில், ஆட்ட முறையில் எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக அரங்கு பற்றிய கருத்து நிலையில் (ideology) ஒரு மாற்றம் ஏற்பட்டது. இதனூடாக ஒரு புதிய கலைத் தலைமுறை இலங்கையில் தோன்றியது. மௌனருகு அந் கலைத் தலைமுறையின் உன்னத உதாரணம்.

வித்தியானந்தன் வடிவமீட்பை (retrieval of the dramatic form)த் தொடர்ந்து அந்த ஆற்றுகை வடிவத்தைச் சமகாலச் சமூக இயைப்புடையதாகக் வதற்கு, அரங்கப்படை (battelin of theatre men)யொன்று தொழிற்பட்டது. தாசீசியஸ், நா. சுந்தரவிங்கம் எனத் தொடங்கியது. இளையபத்மநாதன், சண்முகலிங்கம் ஆகியோரையும் இணைத்துக் கொண்டது.

1980 களின் தொடக்கத்தில் சண்முகலிங்கத்தின் நாடக அரங்கக் கல்லூரி இந்த அரங்கப் பணியைச் செய்வதற்கான யாழ்ப்பாண மையமாகிற்று.

சமகால இலங்கை இலக்கிய உலகின் கருத்து நிலையினை, அந்த உலகிற் காணப்பட்ட சில விரசமான மோதல்களின் சண்முகலிங்கம் முன்னெடுத்துச் சென்றார்.

1974இல் யாழ்ப்பாணத்திற்கு வந்த பல்கலைக்கழக அமைப்பு இவர்களைப் பயன்படுத்தியது. இவர்களால் பயன்பெற்றது 1984இல் யாழ்ப்பாணத்தின் நுண் கலைத் துறை நாடகம், அரங்கியலை பட்டதாரிப் பயில்துறை யாக ஏற்றுக் கொண்டபொழுது இந்தக் கலைச் சங்கமம் வலுப்பெற்றது. கல்வி நிலையில் 1978 இலிருந்தே பல்கலைக்கழகம் புகுமுகத் தேர்வுக்கான ஒரு பாடமாக (subject) இருந்த நாடகம் இப்பொழுது பட்டதாரிப் பாடமாகிற்று.

1984இல் நாடகத்தை ஒரு பாடமாக ஏற்றுக் கொண்ட மாணவர்குழாமும் அதனைப் பயிற்றுவிப் பதற்கான பயில்திறனும் அரங்கியல் நோக்கமுடைய ஓர் ஆசிரியர் குழாமும் இருந்தன.

இந்தச் சங்கமத்தின் பெறுபேறுதான் சிதம்பரநாதன்.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் விஞ்ஞானம் படிக்க 1976இல் வந்த மாணவன் இந்த நாடக ஆகர்ஷிப் புக்களினால் உள்வாங்கப் பெற்று, நடிகனாகி, நாடகத் தயாரிப்பாளனாகி, நுண்கலைத்துறையின் முதலாவது உயர் பட்டதாரியாகி இன்று நுண்கலைத்துறையின் விரிவுரையாளராகவுள்ளார்.

அரங்கியலின் பரந்துபட்ட சர்வதேசிய, தேசியச் செல் நெறிகளை உள்வாங்கி அந்த மட்டங்களிலேயே சிந்திக்கும் 'யாழ்ப்பாணத்து உற்பத்தி' சிதம்பரநாதன்.

சிதம்பரநாதன் என்ற தனிப்பட்ட மாணவன் அல்ல இங்கு முக்கியப்படுவது. இந்த மாணவனைத் தோற்று விப்பதற்குத் தொழிற்பட்ட அரங்க இயக்கமும், அதன் நோக்கும் தொழிற்பாடுமே முக்கியம்.

1983 முதல் இலங்கைத் தமிழர்கள் நிலைமையை சர்வ தேச சிரத்தைக்குரிய ஒன்றாக ஆக்கிய அரசியற் சமூக பிரச்சினைகள் கவிதையும் நாடகமுமே இதுவரையில்

நன்கு பதிவு செய்துள்ளன எனலாம். ரஞ்சகுமார் என்ற புதிய எழுத்தாளனைத் தவிரப் புனைகதையில் 1983க்குப் பிற்பட்ட யாழ்ப்பாணத்தை இலக்கிய நேர்த்தியுடன் வளர்த்தெடுத்த புதிய தலைமுறை எழுத்தாளர்கள் இது வரை எவருமில்ர்.

மக்கள் மரணத்துள் வாழும் இந்தக் கதையைக் கவிதை கோடிட்டுக் காட்ட, நாடகமோ ஓர் அசாதாரண வன்மையுடன் ஆனால் அற்புதமான கலைக்கவர்ச்சியுடன் இந்த மனித அவலங்களை எடுத்துக் காட்டத் தொடங்கிற்று.

சண்முகலிங்கம் எழுதிச் சிதம்பரநாதனால் நெறிப் படுத்தப்பட்ட 'மண் சுமந்த மேனியர்' எனும் நாடகம் இந்தக் கலை வரலாற்றின் ஒரு திருப்புமுனையாகும்.

'மண் சுமந்த மேனியரு'டன் ஒரு புதிய அரங்கு வந்து சேர்ந்தது. இது மீட்டெடுக்கப்பட்ட நாட்டுக் கூத்தின் சட்டகத்துக்குள் (Frame work), பிறெஹ்றையும் இணைத் தது. அரங்க மேடையின் வெளியை பல்வேறு 'உலகங் களின்' இருக்கைகளை (Existence ஐ), மோடிமை (Stylised) அசைவியக்கத்தால் ஆனால் இயல்புநெறி வேடப்புனைவுகளுடன், கவிதை நிரம்பிய வரிகளின் குறிப்புரைப் பின்புலத்தில், இசையோடு இணைந்து சித்தரித்தது: அரங்கு (Prism) -அரியம் ஆகிற்று. கோரளி னதும் நடிமாந்நரினதும் அசைவுகள் (movement) வாழ்க் கையின் இன்னல்களையும் சித்தரித்தது, மாணுடக் கணங் களையும் எடுத்துக் காட்டிற்று, இவை பற்றிய ஒரு சமூக அபிப்பிராயத்தையும் எடுத்துக் கூறிற்று. அரங்கு உண்மை யான நிகழ்த்திக் காட்டுகை (Theatre as enactment) களமு மாகிற்று.

இது ஒரு நவ நாடக அனுபவமாகிற்று. இந்த அரங்கின் 'வசனப் பேச்சோசை'யைத் தவிர மற்றவை யாவும் ஒரு சிம்ஃபனி (Symphony)ப் பல்லியம் (orchestra)

போல இணைந்து சென்றன. இளங்கோ கானல் வரிக்குள் நிரந்தரமாகப் பிடித்து வைத்துள்ள காவேரியின் கவிதைப் பாய்கை, போன்று அழகு தவறாநெளிவு சுளிவு களுடன் யாழ்ப்பாணத்து வாழ்க்கையின் ஓட்டம் அரங்க மாக்கப்பட்டது.

அதனுடன் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக உலகில் வித்தியா நந்தன் காலத்துக்குப் பிந்திய காலம் (Post-Vithyananthan Period) தொடங்கிற்று.

இந்தப் புதிய 'காலப்பிறப்பு' இரண்டு வாய்க்கால்கள் வழியாக வந்தது. ஒன்று நாடக அரங்கக்கல்லூரி பல்வேறு இடங்களில் நடத்திய நாடகப் பட்டறைகள் (Theatre workshops), மற்றது பாடசாலைகளில், பல கலைக்கழகப் புகழுக வகுப்பு மாணவர் மத்தியில் வளர்த்துத் தேடுத்த கல்வியரங்கு (educational theatre),

இந்த நடைமுறைகளில் மௌனகுரு வித்தியாநந்தன் காலத்துக்கும், புதிதாகப் பிறந்த காலத்துக்குமான பாலமாகத் தொழிற்பட்டார்.

இந்த நடைமுறைகள் யாவும் முதலில் நாடக அரங்க கல்லூரியையே மையப் புள்ளியாகக் கொண்டிருந்தன.

இந்த அரங்கப் போக்கின் சிசு, சிதம்பரநாதன். இவரின் கலைப்படைப்புக்குள் சண்முகலிங்கம், மௌனகுரு, பிரான்சிஸ்ஜெனம் ஆகிய யாவரும் சங்கமிக்கின்றனர்.

இவை யாவும் நடந்த வரலாறு — சரித்திரம்.

இந்தச் சரித்திர நடைமுறையை உந்தித்தள்ளி, இந்த நாடக முயற்சிகளை மறக்க முடியாக் கலையனுபவங்களாகவும் வரலாற்றுப் 'பதிகை'களாகவும் ஆக்கியது நாடகம் பற்றிய கருத்து நிலையில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களே. இங்கு நாடகம் (அரங்கு) பற்றிய கருத்து நிலை (ideology of the theatre) மாறிற்று.

சிதம்பரநாதன் என்ற அரங்கியல் மாணவனின் அனுபவமும் அறிவும் நம்மிடையே அரங்கு பற்றிய இன்னொரு பரிமாணத்தை அறிமுகஞ் செய்து வைக்கின்றது. இங்கு அரங்கே ஒரு கருத்து நிலையாகிறது (Theatre as an ideology) இவருடன் கருத்துக்களை மனித அசைவுகளின் மூலம் சித்திரிக்கும் முறை தொடங்குகின்றது.

விஞ்ஞானப் பட்டதாரியான இவர், மௌனகுருவினால் உந்தப் பெற்று, சண்முகலிங்கத்தால் செம்மைப்படுத்தப்பட்டு, ஆசிய நாடக இயக்கம் ஒன்றின் தொடர்பால் விசாலிக்கப்பெற்று, சமகாலச் சர்வதேசிய அரங்கின் அரசியல், சமூக-மாற்ற நடைமுறைகளால் வசீகரிக்கப்பெற்று, நமது அரங்கு பற்றிச் "சிந்திக்கத்" தொடங்கியுள்ளார்.

இயல்பு நெறியிலிருந்து (naturalistic) விடுபட்ட மோடிமைப்பட்ட (stylized) அரங்க அசைவுகளுக்குப் பழக்கப்பட்டிருந்த யாழ்ப்பாணத்து நாடக அரங்குக்கு மோடிமை அசைவையும் (stylized movement) ஊமத்தையும் (mime) குறியீட்டுக் காண்பியங்களையும் (symbolic visuals) நாடக பாடத்தின் மூலமாகவே சண்முகலிங்கம் வற்புறுத்தினார். கல்வியரங்கில் இந்த முறைமை நன்கு ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது. அங்கு அதனைப் பரிச்சயப்படுத்தினோர் மௌனகுரு, பிரான்சிஸ் ஜெனம், சிதம்பரநாதன் ஆவர். மௌனகுரு தமது தயாரிப்புக்களில் நாட்டுக் கூத்துக்குரிய ஆட்டங்களை இந்த அரங்கின் அசைவுகளுக்கேற்ப ஒன்றாக்கினார்.

இவர்கள் எல்லோருக்குமே அரங்கு ஒரு "நிகழ்ச்சி" தான். சிதம்பரநாதனோ நாடகத்தின் மூலம் ஒடுக்கப்பட்டுள்ள மக்களுக்குக் கலைவிடுதலை அளிக்கலாம் என்ற சர்வதேசியக் கொள்கைக்குப் பரிச்சயமாகி, அக்கொள்கை சம்பந்தப்பட்ட ஓர் இயக்கத்தின் (Cry of Asia) நடவடிக்கைகளோடு தொடர்பு கொண்டதும் அந்த முறைமையை

நமது அரங்கப் பண்பாட்டினுள் (Theatre Culture) கொண்டுவரும் நடவடிக்கைகளை மேற்கொள்ளத் தொடங்கினார்.

இந்தக் கண்ணோட்டத்தின்படி, அரங்கு என்பது, சிலர் நிகழ்த்திக்காட்டுவதற்கும் அதனைச் சிலர் பார்த்து விட்டுப் போவதற்குமான ஒரு மகிழ்வளிப்புச் சாதனம் (முறைமை) அன்று, அது அரங்கத்தினரும் பார்வையாளரும் இணைகின்ற ஒரு சங்கமக்களம், பொதுவிடம் ஆகும் (Forum—ஃபோரம்).

இந்த அரங்கின் பணி மகிழ்வளிப்பது அல்ல அரங்கு என்னும் கலைவடிவத்தின் வாயிலாக நிகழ்த்திக் காட்டுவோரும், பார்ப்போரும் தம்மைத் தளைப்படுத்தி நிற்கும் கட்டுகளிலிருந்து விடுபட்டு, விவாதிக்கும் ஒருகளமாக (ஃபோரமாக) அது அமைய வேண்டும் என்பது இந்த நோக்கின் அடிப்படையாகும்.

அரங்கு சமூக மாற்றத்துக்கான சாதனங்களினுள் ஒன்று என்பது இந்த வாதத்தின் எடுகோள்களில் ஒன்று.

நடிகர்கள் கூடித் தம் அபிப்பிராயத்தின்படி முக்கியமான ஒரு சமூகப் பிரச்சினையை நாடகமாக்கத் துணிதல், அது எப்படி அமைய வேண்டுமென்பதை நெறியாளனுடன் இணைந்து கட்டிவடிவமாக (Visualised) பார்த்தல், அந்தக் கட்டிலாக் கருவைப் பிண்டப் பிரமாணமானதாக அரங்குக்குப் பெயர்த்தல், முயற்சிகளை இனங்கண்டறிதல், இந்த நிகழ்த்துகைக்கான நாடக பாடத்தை (dramatic text) த்தாங்களே உருவாக்கத்தொடங்கி பின்னர் இன்னொருவரைக் கொண்டு செம்மைப்படுத்தல், (இந்தப் பணியைக் கவிஞர் முருகையணைக் கொண்டு சிதம்பரநாதன் குழு செய்விக்கின்றது. முழு உடலையும் நாடக வெளிப்பாட்டுக்கான சாதனமாகக் கொள்ளல் இசையோடிணைத்தே அசைவுகளைச் சிந்தித்தல், காண்பியங்களை (Visuals)க் குறியீடுகளாக அமைத்தல், எல்லா

வற்றுக்கும் மேலாக எண்ணக்கருக்களை நாடகப் பொருளாக்குதல் (Theatre of Concepts: ideas) ஆகியன இந்த அரங்கின் அமிசங்களாகும்.

இங்கு கருத்துக்கள் காண்பியங்களாக்கப்படுகின்றன. (ideas are visualised) இங்கே நாடகம் என்பது 'ஆற்றுகை' (Performance) ஆகவே காணப்படுகிறது.

சுற்று அகண்ட நிலை நின்று இந்த அரங்கின் காண்பிய முறையை பார்க்கும்பொழுது, இந்த மாற்றங்கள் ஏற்கனவே ஓவியத்திலும் படிமக்கலையிலும் வந்து விட்டவைதான்.

ஆனால் இந்த நாடகத்தின் "வடிவம்" அந்த அரங்கின் பண்பாட்டுக்குள்ளாலேயே முகிழ்க்கிறது.

சிதம்பரநாதன் நெறிப்படுத்திய "உயிர்த்த மனிதர் கூத்து!" (1991) இதற்கு உதாரணமாக அமைந்தது.

இந்த அரங்கு, அரங்கு பற்றிய பல நீண்ட கால எடுகோள்களுக்குச் சவால் விடுகின்றது. அரிஸ்டோட்டில் கூறிய நேர, இட, செய்கை ஒருமைநிலை (Unity of time place & action) (இளம்பூரணர் நாடக வழக்குக்குத் தருகின்ற வரைவிலக்கணம் சுவைபட வந்தனவெல்லாம் ஓரிடத்தே வந்தவையாகத் தொகுத்துக் கூறல் (காட்டல்) இங்கு கேள்விக்குரியதாக ஆக்கப்படுகின்றது.

இந்த அரிஸ்டோட்டிலிய எடுகோள்கள் இலக்கியத்துறையிலும் புறங் காணப்படுவதை நாம் இங்கு மனங்கொளல் வேண்டும் அமைப்பியல் வாதம். (Structuralism) அமைப்பியல்வாதத்தை மருவி வந்தவை (Post-Structuralism) ஆக்கக்கட்டு அவிழ்ப்பு (Deconstructivism) ஆகியன அங்கு தொழிற்படுகின்றன.

நாடகத்தில் "வடிவிலும்" பார்க்க அதன் "ஆற்றுகை" வன்மையே முக்கியமானதாகும்.

மேனாடுகளில் ஏற்பட்டுள்ள இந்த வளர்ச்சி உண்மையில் 1960களிலிருந்து காணப்பட்ட அரங்கியல் மீள்சிந்திப்புக்களின் தர்க்கரீதியான ஒரு கட்டமேயாகும். அநர்த்த அரங்கு (absurd theatre), சூழல் அரங்கு (environmental theatre), வட்ட அரங்கு (theatre in the round) என்பனவற்றின் வளர்ச்சியாகவே இந்த அரங்கு வளர்ந்தது.

ஆசியச் சூழலில் இது வளர்ந்த முறைமை சற்று வித்தியாசமானது. இங்கு அது கொலானியத்துக்கும், ஆசியச் சமூக அமைப்புகளுக்குள் காத்து கிடக்கும் ஒடுக்கு முறைகளுக்கும் எதிரான இயக்கமாகக் கிளம்பியது. ஒரே நேரத்தில் கொலோனியஸ்தையும் சுதேச மோலாங்கி வாதத்தையும் (native elites) அவர் தம் பழைமைபேண் வாதத்தையும் எதிர்த்த ஒரு அடி நிலைக்குழுமத்திற்குரிய (Subaltern) அரங்க இயக்கமாக இது வளரத் தொடங்கிற்று.

இந்த அடிநிலைக்குழு அபிலாசைகளுக்கேற்ற அரங்க இயக்கம் ஒவ்வொரு நாட்டிலும் தனது பண்பாட்டு வேர்களைக் கண்டறிந்து அந்தப் பண்பாட்டின் உண்மையான மக்கள் உயிர்ப்பு வடிவத்தை, அசைவியக்க வேகமுள்ள ஒரு “வேளிப்பாட்டு முறைமை”யாகக் கைக் கொள்ளத் தொடங்கியது.

அந்தக் கட்டத்திலே அரசியற் கோரிகைகளும், பொருளாதார தேவைகளும் சமூகத் தேவைகளும் ஒன்றிணைத்து ஓர் அரங்கக் கொள்கையாக (a theory of theatre) ஆகிற்று.

இது பல பிரச்சனைகளைக் கிளப்பிற்று. அதில் முக்கியமானது இரண்டி. ஒன்று, இந்த ஆற்றுகை, நியம அரங்கவடிவங்களுக்குள்ளும் அதன் மரபுகளுக்குள்ளும் அடங்காமை; இரண்டு இது எந்த அளவுக்கு ஒரு கலைப் படைப்பு ஆகின்றது என்ற வினா.

முதலாவது பிரச்சினை கிளப்பும் வினாக்கள் இந்த “அரங்கை” எப்படி “ரசிப்பது” என்ற கேள்வியைக் கிளப்பிற்று.

இரண்டாவது சற்று ஆழமான எடுகோள்களில் கைவைப்பது.

இத்தகைய “ஆற்றுகை”யின் பொழுது உண்மையில் நடப்பது யாது? நிகழ்த்துவோரும் பார்ப்போரும் இணையும். “ஃபோரம்” தான் அரங்கு என்றால் இங்கு உண்மையில் அரங்கத்துக்குரியதான உத்திகளானவை மக்களை அவர் தம் தளைநிலையிலிருந்து அல்லது “மௌனப்பண்பாட்டிலிருந்து” விடுவிப்பதற்கான ஒரு சமூக நடைமுறையாகவே நடைபெறுகிறது. அப்படியானால் இந்த “அரங்கின் அழகியல்” (Aesthetics of this theatre) யாது?

நாடகத்தை மக்களின் தளைநீக்க ஊக்கியாக்க முனையும் பொழுது அரங்கின் அமைப்பு, அரங்க ரசனை முறைமை ஆகியனவற்றிற் பெரிய மாற்றங்கள் நிர்ப்பந்திக்கப்படுகின்றன. நாடகச் செய்கை இன்னொரு தளத்தில் நடைபெறுகிறது என்பதைச் சுட்டும் மருட்கை அரங்கு, உயர்மேடையமைப்பு என்பனவற்றை விடுத்து, மக்கள் “இருந்து” (நிலத்திலேயே) அல்லது “நின்ற நிலையிலேயே” பார்க்கும் அதே மட்டத்திலேயே, அதாவது வரன்முறையான மேடையற்றதும் மக்களுக்குள்ளேயே நடப்பது என்பதைச் சுட்டுவதுமான ஒரு “வட்ட அரங்கு” இதற்குத் தேவைப்படும்.

இத்தகைய கருத்துக்கள் இன்று நம்மிடையே நிலவும் அரங்கியல் பற்றிய எடுகோள்கள் பலவற்றை மறுதலிப்பதாகும். 1917 புரட்சியின் பின்னர் மாயாக்கோவஸ்கி கூறியது போன்று “பியானோக்களைத் தெருவெளிக்கு” கொண்டுவரும் முயற்சியாகவே இதனை நாம் புலப்பதிவு

செய்யவேண்டும். இந்தக்கலைக் கற்பனைகளுக்கு நிதர்சன நடவடிக்கை முறைமைகள் அநுபவ மட்டத்தில் உருவாக்கப்படல் வேண்டும்.

1950, 60களில் பீட்டில்ஸ் (betls) இயக்கத்தினரின் வழியாக இசையுலகில் ஏற்பட்ட பல மீள் வரைவிலக்கணங்கள் (re definitions) இங்கும் தேவைப்படுகின்றனவா? அங்கு பாரம்பரியமான இசை வடிவங்கள் சகலவற்றிலிருந்தும் (சாஸ்திரியம், சனரஞ்சகம் செந்நெறி நாட்டார் எனப்பல) வேறுபட்டதான “புதிய ஓசைகள்” (new sounds) என்ற ஒரு கொள்கை தேவைப்பட்டது. 1990களில் அதுவே மரபிசையாகிவிட்டது.

அதேபோன்று இந்த (நிகழ்த்துலோர்-பார்ப்போர்) “உணர்வுச் சங்கமிப்பு அரங்கம்” இலங்கையில் எவ்வாறு தொழிற்படவேண்டும் என்பதைப் பற்றி ஆராய்வதுதான் இந்த ஆய்வுக் கட்டுரை.

முற்றிலும் விஞ்ஞான மாணவன்-ஆசிரியனாகவிருந்து ஒருவரை வரன்முறையான “மானிடவியல்-நுண்கலை” ஆய்வு முறைமைக்குட்கொண்டு வருவதென்பது சிரமம் தான். ஆனால் நெகிழ்ச்சியற்றுப்போய் வாய்ப்பாடுகளாக மாறும் மாறிவிட்ட அணுகுமுறைகளை மீள்நோக்குச் செய்ய அந்த முறைமைகளிலிருந்து வேறுபட்ட ஆய்வு முறைமையின் வழிவருபவரின் பார்வை உதவும். அந்த நோக்குப்பல புதிய உள்ளார்த்தங்களைக் கண்டுகொள்ள உதவலாம். பஸ்துறைச்சங்கம் ஆய்வு முறையின் பலமே இதுதான்.

சிதம்பரநாதனின் இந்த முயற்சி அந்த அளவில் நமது கவனத்தைக் கோருவது. ஆனால் இது எம்ஃபில் மட்டத்து ஆய்வே, இதில் பிரச்சினைப் பொருட்கள் தெளிவாக்கப்பட்டுள்ளன. இதுதான் இவை விரிவாக ஆராயப்பட வேண்டும்.

கொள்கை (theory) என்பது செய்முறை (Practice) யின் மறுபக்கம். “கொள்கை என்பது மிகச்சிறந்த செய்முறையே” (Theory is the bestform of practice) என்பர். இதனை மாற்றியும் சொல்லலாம். செயல்முறைதான் கொள்கைகளின் வலு, வலுவின்மைகளை, புதிய கொள்கைகளுக்கான தேவைகளை முன்வைப்பது.

சிதம்பரநாதன் என்ற பயில்முறை அரங்கியலாளனின் கொள்கை நிலை எண்ணங்கள், எண்ணத்துணிபுகளாக தரப்படுவதற்கான முயற்சியே இந்தப் பெருங்கட்டுரை.

இந்த “சிந்திப்பின்” ஓசை தமிழில்; தமிழரிடையே நாடகம் பற்றிச் சிந்திப்பவர்கள் சகலருக்கும் கேட்க வேண்டும்.

அது தான் இந்தப் பிரசுரத்தின் இலக்கு.

என்னைப் பொறுத்தவரையில், நான் மகப்பேற்று வைத்தியன்தான். சூல் கொண்ட கருவை, அதன் முழுமையான உருவில், வெளிக்கொணர்வதற்கு உதவும் காய்தல் உவத்தலற்ற மருத்துவன், எனக்கு முக்கியம் “பெறுகை” (delivery)தான்.

ஆனால் பிறந்த குழந்தை பொலிவானதாகவருந்து கால்களையும் கைகளையும் ஆட்டி அழும் பொழுதுகாதிட விழும். அந்த புத்தோசையின் “இசையில்” இன்பங் காணும் ஒரு மனிதனும் தான்.

எமது திருப்தி பிறப்பிறப்பதில், பெறுபவரின் திருப்தி பெற்றதில்.

கார்த்திகேச சிவத்தம்பி

நுண்கலைத்துறை
யாழ். பல்கலைக்கழகம்.
16-07-1993.

என்னுரை

ஒரு மக்கள் போராட்டத்தில் பண்பாடு மிக முக்கிய பங்கை வகிக்கும். மானுட நேயம் மிக்க ஒரு பண்பாடு நிலவாத சமூகத்தில் மானுட விடுதலைக்கான போராட்டம் அதன் முழு 'வீச்சை' அடைய முடியாது.

மானுடப் பண்பற்றதாகிவிட்ட நமது ஒடுக்குமுறைப் பண்பாட்டை மானுடப்படுத்துகின்ற பணியை ஊக்குவிக்கும் ஒரு கருவியாக அரங்கைப் பயன்படுத்த முடியுமா என்ற சிந்திப்பின் விளைவே 'சமூக மாற்றத்துக்கான அரங்கு' என்ற இந்த ஆய்வாகும். இதுசமூகத்தமிழரிடையே சமூக மாற்றத்திற்கான வன்மையான அரங்கினை வளர்ப்பது பற்றிய ஒரு "நாடக ஆக்கிவியல்!" ஆய்வாகும்.

சமூக மாற்று அரங்கை உருவாக்கும் நடைமுறை பற்றிச் சிந்திக்கையில் நமது பண்பாட்டில் அரங்கு தொடர்பாக நிலவும் கருத்தோட்டங்களைக் கணக்கி லெடுக்க வேண்டியுள்ளது. ஒரு சிறப்பான அரங்கப் பண்பாடு நிலவாத குழல் நம்முடையது. பழமை பேண் விரும்புடைய நமது சமூகத்தில் 'நடத்தை கெட்டது' எனக் கூறப்பட்டு அரங்கு சமூக மேலோங்கிகளின் செல்வாக்கு வட்டத்திற்கு அப்பால் புறந்தள்ளப்பட்டுவிட்டது. எனினும் இன்று யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகமும், அரங்கியலும் ஒரு துறையாக அங்கீகரிக்கப்பட்டதன் பின்னர் சமூக மேலோங்கிகள் வட்டத்தினதும் கவனம் அரங்கத் துறையின் பக்கம் திரும்பி வருகிறது. (நமது சமூகத்தில் பட்டம் என்பது மிகவும் ஆசைக்குரிய ஒன்று என்பதால் இது நடக்கிறது). இச்சமூக மேலோங்கி

கள் அரங்கை ஒரு வெறும் மகிழ்வளிப்புச் சாதனமாகவே பேண விரும்புகின்றனர். இவர்களில் அநேகர் மேற்கத்திய சாயலுடைய அரங்கையே அரங்கை உருவாக்குவதற்குரிய நியமமாகக் கொள்ளவேண்டுமென எண்ணுகின்றனர். இன்னொரு சாரார் கூத்தைப் பேணுகிறோம் என்று சொல்லி அதையே ஒரு வியாபாரம் ஆக்குகிறார்கள். இவ்விரு சாராரும் ஒரு மாற்று அரங்க நடவடிக்கையின்பால் விரோத மனப்பான்மையே காண்பித்து வருகின்றனர். ஆனால் அதிஸ்ட வசமாக இவர்களின் கையில் ஒரு அழகியல் வன்மையுடைய அரங்கு (வெறும் மகிழ்வளிப்பாகத் தன்னும்) இல்லாமல் போக நமது மக்கள் மத்தியில் மாற்று அரங்கமே பிரதான ஓட்ட அரங்காக கணிக்கப்படும். ஒரு சாதகமான நிலை உள்ளது இச்சாதக நிலையின் காரணமாக மேற்கூறிய சாராரின் முணுமுணுப்புகள் துரத்தாரவாய் எழுந்தாலும் அவை நேர் நிற்பதில்லை. அடங்கிப் போய் விடுகின்றன. மேலும் அதிகார மேல்மட்டங்களில் உறையும் சில மனிதர்களின் ஆதரவும் (இவர்கள் வெகுசிலரே என்றாலும் கணிப்பிடத் தகுந்தவர்கள்) இம் மாற்று அரங்க நடவடிக்கைக்கு கிடைத்து விடுகின்றது.

இத்தகைய பின்னணியிலேயே இங்குள்ள மாற்று அரங்க இயக்கம்முயற்சியுடன் முன்னெழுகிறது. மானுடப் பண்பாட்டை உருவாக்குவதில் ஊக்குவிப்புப் போராக செயற்பட வேண்டுமென்ற எண்ணமுடைய பண்பாட்டுச் செயலாளிகள் 'குழுவாக' (group) ஒழுங்கமைந்து 'இப்பணியில் ஈடுபட்டிருக்கிறோம்.

இப்பணியில் தத்துவமும் நடைமுறையும் ஒன்றோடொன்று பிணைந்திருக்க வேண்டும் என்பதை உணர்கிறோம். இதன் காரணமாக நமக்குத் தேவைப்படும் அரங்க நடைமுறையோடு தொடர்புடைய பிரச்சனைகள் பற்றியும் ஆய்ந்து கொள்ள வேண்டிய தேவை எழுந்தது. அத்தேவையின் விளைவே இந்த ஆய்வு.

1978இல் யாழ்ப்பாணத்தில் நாடக அரங்கக் கல்லூரி ஆரம்பிக்கப்பட்டதிலிருந்து இத்துறையில் செயற்பட்ட போது பெற்ற அனுபவமும் 1989 (Cry of Asia) பயணத்தின்போது பெற்ற அனுபவமும் இந்த ஆய்வின் பிரதான ஊற்றுகளாகும்.

இந்தச் சமூக மாற்றத்துக்கான அரங்கு பற்றிய ஆய்வு ஒரு சர்வதேசிய நோக்குடன் செய்யப்படுகின்றது. எனவே அம் மட்டத்தில் பயிலப்படும் கலைச்சொற்களை இங்கும் பயன்படுத்த வேண்டிய அத்தியாவசியம் உண்டாகியது. அக்கலைச் சொற்களுக்கான தமிழ் மொழிபெயர்ப்புகள் யாவை என்பது ஆய்வு வரன்முறையாகத் தொடங்குவதற்கு முன் அதாவது பொருளடக்கத்தின் பின் முதலாவதாக தொகுதியாகத் தரப்படுகின்றது. ஆய்விற் காட்டப் படுகிற மேற்கோள்கள் யாவும் தமிழில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுத் தரப்பட்டுள்ளன.

இவ் ஆய்வு யாழ் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத் துறையின் முது மெய்யியல்ராணிப் பட்டத்துக்கெனச் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட ஆய்வுப் பெருங் கட்டுரையாகும் இப்போது சிறு மாற்றங்களுடன் இந்தியாவில் அச்சேறுகிறது. இதன் மூலம் இத்துறையில் வேலை செய்யும் இந்திய நண்பர்களுடன் நமது உணர்வுகளைப் பகிர்வாய்ப்புண்டாகும் எனக் கருதுகிறேன். பல்வேறு மக்கள் சமூகங்களிடையே செயற்பாட்டில் ஈடுபடும் பண்பாட்டுச் செயலாளிக் குழுக்கள் தமது அனுபவங்களை, பகிர்ந்து கொள்ளுதல் தாக்க வன்மையுடன் பண்பாட்டுச் செயற்பாட்டை முன்னெடுத்துச்செல்ல உதவுமென நம்புகிறேன்.

க. சீதம்பரநாதன்

19, பழம் வீதி
சந்தர் மடம்
யாழ்ப்பாணம்

நன்றியறிதல்

எதிர்காலம் பற்றிய ஒரு நம்பிக்கையற்ற சூழலிலும் சமகாலத்தில் நாம் மேற்கொண்டு வருகிற வேலைச் சுமையின் மத்தியிலும் தான் இந்த ஆய்வை மேற்கொள்ள வேண்டியிருந்தது. மேற்கூறிய நிலமைகளின் காரணமாக ஆய்வினைத் தொடர்ச்சியாக மேற்கொள்ள முடியாமல் அடிக்கடி விடுபட்டுப் போவதுமுண்டு. இத்தகையவொரு கடினமான சூழலில் என்மீதுள்ள நட்புரிமையோடு எனக்கு வழிகாட்டியும் என்னை ஊக்கப்படுத்தியும் உதவி செய்த ஆசான்களும் நண்பர்களும் பலர். ஆய்வை நிறைவு செய்து நிமிர்கின்ற இச்சந்தர்ப்பத்தில் இவர்களனைவரும் எனக்குச் செய்த உதவிகளை நான் உளமுருகி நினைவு கூர்ந்து நன்றி செலுத்துகிறேன்.

பேராசிரியர் கா. சீவத்தம்பி

இந்த ஆய்வில் நான் வெளிக்கொனர முயல்கின்ற கருத்துக்களைச் செப்பனிட வழிகாட்டியவர் இவரே. இந்த ஆய்வு எனக்கு மிகவும் பிடித்தமானதாக வெளிவந்தமைக்கு இவரது வழிகாட்டல் ஒரு முக்கிய காரணி. இவரோடு கதைக்கின்ற போதெல்லாம் ஆச்சரியப்படும் வகையில் புதிய அனுபவங்கள் மூலம் என் பார்வை விசாலித்ததை நான் உணர்ந்தேன். இதன் காரணமாக இவருடன் கதைப்பதற்கே நாம் பிரியப்படுவதுண்டு. இந்த ஆய்வு அதற்குரிய களத்தை அமைத்துத் தந்தது.

பேராசிரியர் வ. ஆறுமுகம்

கல்வித்துறையில் முதுகலைமாணிப் பட்டத்திற்கு ஆய்வினை மேற்கொண்டிருந்த என்னை, எனக்குப் பொருத்தமான நுண்கலைத்துறைக்குமாற அனுமதியளித்ததுடன், அவ்வப்போது ஊக்கமளித்தும் வந்துள்ளார்.

கலாநிதி சோ. கிருஷ்ணராஜா

தத்துவவியலில் ஒரு சிக்கலான பிரச்சினையாகக் கருதப்பட்ட அழகியல் பற்றி விளக்கங்கள் தேடுவதற்கான விவாதங்களை இவருடன் மேற்கொண்டேன். துணிந்து தொல்லைகள் கொடுத்தேன். சலிப்பில்லாத ஓர் அணுகக் கூடிய மனப்பாங்கை இவர் காண்பித்தார்.

கலாநிதி சி. மௌனகுரு, அ. தாசீஸியஸ்

ம. சண்முகலிங்கம்

விருப்பமற்ற கல்வியிலிருந்து விடுபடவும் முடியாமல், ஈடுபடவும் முடியாமல் திரிந்த என்னை நாடகத்துறையில் திசை திருப்பிவிட்டது கலாநிதி. சி. மௌனகுரு தான். அவரால் 1977இல் நெறியாள்கை செய்யப்பட்ட “புதிய தொரு வீடு” நாடகத்தில் நடித்தமை எனது வாழ்வில் ஓர் முக்கிய திருப்புமுனை. நாடக, அரங்கக் கல்துரி துவங்கிய காலத்தில் என்னை அதிற் சேருமாறு வற்புறுத்தியவரும் இவரே.

அதன் பின் தாசீஸியசின் வழிகாட்டலும், சண்முகலிங்கத்தின் அரவணைப்பும் என்னை நாடகத்துறையில் உறுதி பெறச் செய்தன. எனது நாடக வாழ்க்கையின் பெரும் பகுதியை சண்முகலிங்கம் அவர்களுடனேயே கழித்துள்ளேன்.

கலாநிதி யூஜின் வான் ஏவன்

“கிறை ஒவ் ஏசியா” குழுவினருடனான எனது பயண ஏற்பாட்டைச் செய்தவர் இவரே. மூன்றாவது உலகில் நிலவி வருகிற அரசியல் அரங்குகள் பற்றிய ஆய்வை மேற்கொண்டிருந்த இவருடன் எனக்கும் தொடர்பு ஏற்பட்டது. இத்தொடர்பின் விளைபயனே எனது வெளிநாடுகளுக்கான பயணம். வெளிநாடுகளில் நான் இருந்தபோது நாடகத்துறை சார்ந்த பலருடன் இவர் எனக்குத் தொடர்புகள் ஏற்படுத்தித் தந்திருந்தார்.

சித்திரா, சேரன்

எனது மேற்படி பயணத்திற்குரிய தொடர்பை ஏற்படுத்தித்தந்தவர்கள் இவர்கள் தான்.

க. கந்தசாமி

தற்போது கிளிநொச்சி மாவட்டக் கல்வி அதிகாரியாகப் பணிபுரியும் இவர், நாடக அரங்கக் கல்லூரி அண்மைக் காலத்தில் நடத்திய முக்கிய களப்பயிற்சிகளை ஏற்பாடு செய்திருந்தார். இந்த வகையில் நமக்குரிய பரிசோதனைக் களங்களை ஏற்படுத்தித் தந்திருந்தார்.

தீருமதி அ. முருகதாஸ்

தீருமதி ப. சிதம்பரநாதன்

இந்த ஆய்வுக் கட்டுரையின் தமிழ்மொழி நடையை திருத்தம் செய்ய உதவியுடன் ஆலோசனையும் ஊக்கமும் அளித்து வந்துள்ளார்கள்.

நாடக அரங்கக் கல்லூரி நுண்பர்கள்

அரங்கு பற்றிய அறிவை வெறுமனே வகுப்பறைக்குள் இருந்தபடியும், புத்தகங்களிலிருந்தும் மட்டும் பெற்றுவிட முடியாது. நடைமுறை வேலைகள் இதில் மிகவும் முக்கியமானவை. அரங்கத்துறையில் நான் மேற்கொண்டு வருகிற நடைமுறை வேலைகளில் என்னுடன் துணை நிற்பவர்கள் இவர்கள்.

தேசிய கலை இலக்கிய பேரவை, சவுத் ஏசியன் புத்தக நிறுவனம் யாழ்ப்பாணத்தில் உறைந்து கிடந்த நமது சிந்தனையை இந்திய நுண்பர்களுடன் பகிர்ந்து கொள்ள உதவியவர்கள்.

இவ் ஆய்வில் பயன்படுத்தப்படும் கலைச் சொற்கள்

அங்கதம்	— Satire
அரங்க இயக்கம்	— Theatre movement
அரங்க உறவு	— Theatrical relation
அளிக்கை வடிவம்	— Presentational Form
ஆற்றுகை	— Performance
ஆற்றுகைப்பாடம்	— Performance Text
இலக்குப் பார்வையாளர்	— Target audience
உடல் மொழி	— Body language
ஒடுக்கப்பட்டவர்களின்	
அரங்கு	— Theatre of the Oppressed
ஒருமைப்பாட்டியக்கம்	— Solidarity movement
கட்டம்	— Frame
கட்டாயக் கவனிப்பு	— Compulsive attention
கதைச்சுருக்கம் அல்லது	
ஆற்றுகைச் சுருக்கம்	— Synopsis
கதைப்பின்னல்	— Plot
கருத்தாடல்	— Discourse
காண்பியங்கள்	— Visuals
காப்பிய அரங்கு	— Epic Theatre
கிளவிகள்	— Words

குறிப்பிட்ட பார்வையாளர்	— Particular audience
சம்பவக் கோர்வையான	
கதைப்பின்னல்	— Episodic plot
சமவேளை நாடகம்	— Simultaneous Drama
சனவிரூப்பு நாடகம்	— Populist Drama
சனரஞ்சக நாடகம்	— Popular Drama
சுட்டி	— Signifier
செடல்முனைப்பு	— Active
செயல் முனைப்பற்ற	— Passive
சொல்லாடல்	— Dialogue
தட்டுழுட்டுகள்	— Properties
தளத்திட்டம்	— Ground plan
தளமற்ற சனரஞ்சக அரங்கு	— Radical Popular Theatre
தளநீக்கத்துக்கான அரங்கு	— Theatre for Liberation
திறந்த ஆற்றுகை	— Open Performance
தொல்சீர் அரங்கு	— Classical Theatre
நடிபாகம்	— Role
நடிபாக நிச்சயிப்பு	— Casting
நாடக ஆக்கவியல்	— Dramaturgy
நாடகப் பாடம்	— Dramatic text
நியம அரங்கு	— Formal Theatre
நிலை	— Posture
பரீட்சார்த்த அரங்கு	— Experimental Theatre
பிற்சொல்	— Epilogue
புதிதளித்தல்	— Improvization

புதிய அரங்க மொழி	— New Theatrical language
புறச்சொல்	— Aside
பெறுதற் செயற்பாடுகள்	— Receptive operations
பொதுப்பார்வையாளர்	— General audience
போதனை அரங்கு	— Didactic Theatre
மக்கள் அரங்கு	— People's Theatre
மருட்கை	— Illusion
மாற்று அரங்க வெளி	— Alternative Theatre Space
முற்சொல்	— Prologue
மூடப்பட்ட ஆற்றுகை	— Closed performance
மெய்யசைவுக் குறி	— Gesture
மேலாண்மைக்கான	— Cultural action for
பண்பாட்டுச் செயற்பாடு	Domination
மேலிருந்து—கீழ் மனப் பான்மை	— Top-down attitude
மோடி	— Style
மௌனப் பண்பாடு	— Culture of Silence
விவாதக்களம்	— Forum
வெளியின் உள்ளமைப்பு	— Infrastructure of space
ஹாஸ்யம்	— Humour

அரங்கும் உண்மையான சமூக விடுதலையும்

சமூக மாற்றப்பணியில் மக்களை ஒருங்குதிருட்டுவதற்கும், ஒருங்குதிருட்டி அவர்தம் பிரச்சினைகளையும் பிரச்சினைகளைத் தீர்ப்பதற்கான அவர்களிடத்தில் உள்ள ஆற்றல்களையும் உணரப்பண்ணுவதற்கும் கலைகள் பயன்படுத்தப்படவேண்டும் என்பது இன்று பலராலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்படும் கலை நிலைப்பாடு ஆகும். ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் மத்தியில் மேற்கொள்ளப்படும் இக்கலை நடவடிக்கையின் மூலம் அந்த மக்கள் தமது வாழ்வினைப் பாதிக்கின்ற சமூக-பண்பாட்டு யதார்த்தம் பற்றியதும், அந்த யதார்த்தத்தை மாற்றுவதற்கான தமது ஆற்றல் பற்றியதுமான ஆழ்ந்த பிரக்ஞையைப் பெறுவார்கள். அந்தோனிய கிராம்ஸ்சி என்பவர் ஒரு வெற்றிகரமான அரசியற் புரட்சி நடைபெறுவதற்கு முன்பாக ஒரு பண்பாட்டுப் புரட்சியின் இன்றியமையாத தன்மையைப் பின்வருமாறு அழுத்துகின்றார். “பாட்டாளி வர்க்கமானது அரசியல் பொருளாதார அதிகாரத்தினை வென்றெடுக்கும் பிரச்சனையோடு அறிவு நிலைப்பட்ட அதிகாரத்தினையும் வென்றெடுக்கும் பிரச்சனையையும் எதிர்கொள்ள வேண்டும். அது தன்னைத்தானே அரசியல் ரீதியாகவும் பொருளாதார ரீதியாகவும் ஒழுங்குபடுத்திக் கொள்வது போலவே பண்பாட்டு ரீதியாகவும் தன்னை ஒழுங்குபடுத்திக் கொள்வது அவசியம்”

பண்பாட்டு ஆற்றுகைகளில் ஒரு சமூகம் பங்குபற்றுவதானது அச்சமூகத்தின் ஒரு மப்பாட்டையும் ஒத்திசைவையும் வளர்க்கும். இதன்மூலம் பண்பாட்டு எழுச்சி

எற்படும். மக்கள் ஒரு முழுநிறைவான பிழம்பாக முன்னேறுவதில், ஒரு சிக்கல் மையமான கட்டமாகப் பண்பாட்டு எழுச்சி அடைதல் இருக்கும் இதற்கு பயன்பாடுடையனவாக, பயன்படத்தக்க, பயன்படுத்தப்படுகின்ற தலைகளுள் அரங்கு முக்கியமானது எனினும் நமது சமூகத்தில், நமது பண்பாட்டுச் சூழலில், அரங்கு அவ்வாறு இருப்பதில்லை.

ஆயினும் இன்று சிறுசச்சிறுக வளர்ந்துவரும் கலைச் செல்நெறியொன்று இத்தகைய அரங்குகள் பற்றிச் சிறிது சிரத்தை வளர்த்து வருகின்றது என்பதைக் காட்டுகின்றது. 1985ல் யாழ் பல்கலைக்கழக கலாசாரக் குழுவினரால் மேடையேற்றப்பட்ட “மண்கமந்த மேனியர்” நாடகத்திற்கு குடாநாடெங்கும் கிடைத்த பரந்துபட்ட மக்கள் ஆதரவு இதனைச் சுட்டுகின்றது. இன்று கல்வியியலாளர்கள் நாடகத்தின்பால் காட்டும் ஆர்வமும் அதன் பயனாகக் கல்வித்திணைக்களங்களால் அரங்குகளப்பயிற்சிகள் ஆசிரியர்களுக்கு நடத்தப்படுகின்றமையும் இக்களப்பயிற்சிகளில் பெரும்பான்மையான அளவுக்கு “ஆசிரியைகள்”, பெண்கள் என்ற நிலையில் பெற்றிருந்த பாரம்பரியத் தயக்கத்தில் இருந்து விடுபட்டுக் கலந்து கொள்கின்றமையும் இச் செல்நெறியை எடுத்துக் காட்டுகின்றன.

இந்தக் கட்டத்தில் இச்செல்நெறி வளர்ச்சியைத் துரிதப்படுத்தி நாடகத்தைப் பயன்பாடுள்ள சமூகக் கலையாக எடுத்துக்காட்டுதல் அவசியமாகும். இதனை வளர்ப்பதற்கு அரங்கு பற்றிய குறிப்பாக அதன் கவர்ச்சி முறைமை பற்றிய ஒரு தெளிவு இருத்தல் அவசியமாகும். இந்த ஆய்வு அப்பணியை மேற்கொள்ள விரும்புகின்றது.

என்பதுகளின் ஆரம்பத்தில் இருந்து மூன்றாம் உலக நாடுகளில் பண்பாட்டு எழுச்சியை ஏற்படுத்தும் நோக்குடன் பல்வேறு அரங்க இயக்கங்கள் செயற்பட்டு

வருகின்றன. இவற்றை ‘மக்கள் அரங்கு’ என்றும் ‘சமூகமாற்றத்துக்கான ஜனரஞ்சக அரங்கு’ என்றும் அழைப்பதுண்டு. ஆனால் இவை 60களின் பிற்பகுதியில் மேற்கில் தோல்வியைத் தழுவிய அரங்க இயக்கங்களின் நினைவலைகளை மீட்பதாய்க் கூறும் கலாநிதி ‘யூஜின் வான் ஏவன்’, இந்த மூன்றாம் உலக அரங்க இயக்கத்தை “தளை நீக்கத்துக்கான அரங்கு” என தான் அழைக்க விரும்புவதாகக் கூறுகின்றார். 2

தளை நீக்கத்துக்கான இவ்வரங்கு முற்றிலும் ஒரு புதிய தேவையை மனங்கொண்டு மேற்கிளம்பியதாகும். தளைநீக்கம் என்ற கோட்பாடு ஒரு அரசியற் சிந்தனையாக அறுபதுகளில் பிற்பகுதியில் ஒடுக்கப்பட்ட மக்களுக்கும், சுரண்டப்பட்ட மக்களுக்கும் ஆதரவாக உலகெங்கும் ஒருபைப்பாட்டு இயக்கங்கள் தோற்றம் பெற்ற போது உருவானது. இந்த ஒருமைப்பாட்டு இயக்கங்கள் சமூக ரீதியாக ஒடுக்கப்பட்ட பெண்கள் தொடக்கம் வியட்னாமிய விவசாயிகள் வரை தமது ஒருமைப்பாட்டை வெளிப்படுத்தின.

மூன்றாம் உலக நாடுகளில் இந்தத் தளைநீக்கம் என்பது அப்பிரதேச மக்களின் நீண்டகால அடிமை வாழ்க்கையுடன் பின்னிப்பிணைந்துள்ளது. மூன்றாம் உலகநாடுகள் அந்நிய ஆதிக்கத்துள் வெகுகாலம் இருந்தமையினால் அந்நாடுகளில் சமுதாய வளர்ச்சி அடிமைப்படாத ஒரு நாட்டின் இயல்பான வளர்ச்சியை ஒத்ததாக இருக்கவில்லை. அறிவியல்துறை முதலாக கலைப்பண்பாடு ஈறாக இந்த நிலை காணப்படுகின்றது.

இம் மூன்றாம் உலகநாடுகளில் அந்நியராட்சியின் பேறாக ஒரு அதிகாரக் குழு உருவாயிற்று. அடிமைப்பட்டிருந்த காலத்தில் இந் நாடுகளில் நிர்வாகத் தேவைக்காக உருவாக்கப்பட்ட இக்குழு, சுதந்திரத்தின் பின்னர்

தானாகவே இந் நாடுகளின் அதிகாரத்தை தன் கையில் எடுத்துக்கொண்டது. அதாவது வெளிநாட்டு அதிகாரக் குழுவிற்குப் பதிலாக ஒரு புதிய அதிகாரக்குழு இந்நாடுகளில் தோன்றிற்று. மேற்கில் இருந்து வந்தவர்களிடம் இருந்து பெயரளவில் எமக்குக் கிடைத்த சுதந்திரம் அதிகார பீடத்தில் உள்நாட்டில் உள்நாட்டவரான சிறிய 'மேலோங்கிகளை' அமர்த்தியது. அந்தநிலையில் அந்நிய ராதிக்கத்தின் போது முழுநாடும் எவ்வாறு பிறநாட்டுக்கு அடிமையாக இருந்ததோ அதுபோல இந்த அதிகாரக்குழுவும் தனது நாட்டின் மக்களை அடிமைகளாகவே பார்த்தது.

இந்த மேலோங்கிகள் தமது பொருளாதார நலன்களைக் கருத்திற்கொண்டு தமது 'சுதந்திர' நாட்டைப் பஸ்தேசிய நிறுவனங்களின் சுரண்டலுக்காகத் திறந்து விட்டார்கள். பெரும்பான்மையான வறிய மக்கள் இராணு அச்சுறுத்தல் மூலமும் தொடர்ச்சியான கல்வி அறிவின்மை மூலமும் ஓர் மௌனப் பண்பாட்டினுள் வைக்கப்பட்டார்கள். அவர்கள் படிப்பறிவற்றவர்களாகவும், மேலோங்கிகளின் முன்னிலையில் ஊமைகளாகவும் இருந்தார்கள். குறைந்த ஊதியத்திற்கு வேலை செய்வோராகவும் இலகுவில் கையாளப்படக்கூடிய நுகர்வோராகவும் அவர்கள் உருவாக்கப்பட்டார்கள். தமது கருத்து வெளிப்பாட்டு சுதந்திரத்தை, தமது 'அபிலாஷைகளை வெளிப்படுத்தும் திறனை, மேலோங்கிகளிடம் கொண்ட அச்சம் காரணமாக இழந்தார்கள்.

இந்த இடத்தில் ஆய்வாளர் பெற்ற அனுபவம் ஒன்றினைக் குறிப்பிடமுடியும். நாடக அரங்கக் கல்லூரி கிளிநொச்சியில் ஆசிரியர்களுக்கு என நடத்திய ஒரு அரங்கக் களப்பயிற்சியில் கலந்து கொண்ட ஒரு இளம் ஆசிரியைதான் மற்றவர்களுடன் கதைக்க விரும்புவதாகவும் ஆனால் தன்னால் முடியாமல் இருப்பதாகவும் கூறி

னார். இந்த இடத்தில் தொடர்பு கொள்ள முடியாமை அவளது பிரச்சினையாக இருக்கின்றது இது ஒரு அக ஒடுக்குமுறையாகும். நாம் புற ஒடுக்குமுறைகளை நன்றாக அறிந்திருக்கிறோம். அதாவது அரசியல் சமூக ஒடுக்குமுறைகள் எமக்கு பரிச்சயமானவை. வர்க்க ரீதியாக, சாதிரீதியாக, பால்ரீதியாக, இத்தகைய இன்னோரன்ன முறைகளில் மக்கள் ஒடுக்கப்படுவது எமக்கு நன்கு பரிச்சயமான ஒடுக்கு முறைகளாகும். ஆனால் தொடர்புகொள்ள முடியாமை என்ற இந்த அக ஒடுக்குமுறை பற்றி நாம் அதிகம் கவனம் செலுத்தாமல் விட்டுவிடுகிறோம். இந்த அக ஒடுக்குமுறையில் இருந்து ஒரு மனிதன் விடுவிக்கப்படுகின்ற போதுதான் அவர் பிற ஒடுக்குமுறைகளுக்கு எதிராகப் போராடுவதற்குரிய அடிப்படை ஆற்றலைப் பெறுகின்றான். எனவே தொடர்பு கொள்ள முடியாமை என்று இந்த அக ஒடுக்குமுறையில் இருந்து மனிதனை விடுவிப்பது ஒரு சமூகமாற்றத்துக்கான போராட்ட நடைமுறைக்கு மிகவும் இன்றியமையாததாகும்.

மூன்றாம் உலக நாடுகளில் தற்போது செல்வாக்கு செலுத்தி வரும் சிந்தனையான மேற்கு நாடுகளின் தொழில் மயமாக்க மாதிரியத்தை அப்படியே மூன்றாம் உலக நாடுகளுக்கு இறக்குமதி செய்துவிடுவதன் மூலம் இங்கு அபிவிருத்தியைக் கண்டுவிடலாம் என்பது இத்தகையநிலை ஏற்படுவதற்கு முக்கிய காரணமாகின்றது இதை கலாநிதி யூஜின் வான் ஏவன் பின்வருமாறு கூறுகின்றார். "கைத்தொழில் மயமாக்கல், விரிவாக்கல் என்பவற்றில் மேலைத் தேய மாதிரியத்தை வெறுமனே ஆபிரிக்க ஆசிய லத்தின் அமெரிக்க குழலுக்கு இடம் மாற்றி வைத்தால் சந்தை வளர்ச்சியும் அதனால் அபிவிருத்தியும் தன்னிச்சையாகவே விளையும் என்று தவறான கருத்து அறுபதுகளில் மூன்றாம் உலக நாடுகளின் பொருளாதாரத்தில் மேலாதிக்கம் செலுத்தி

நின்றது. இதே வேளையில் பண்பாட்டுப் பரப்பில் தொலைக்காட்சி, சினிமா, விளம்பரம் என்பன அபிவிருத்தி அடைந்து வரும் நாடுகள் அவாவி விழையக் கூடியதொன்றாக, ஐக்கிய அமெரிக்க சமூகத்தைப் பறைசாற்றிவந்தன. சமூக நலனும் சுதந்திர ஜனநாயகமும் பொருளாதார வளர்ச்சியின் இயல்பான விளை பயன்கள் என்ற தவறான ஊகத்திலேயே இந்தத் திட்டத்தின் தவறு உண்மையில் தங்கியுள்ளது. உண்மையில் நடந்தது யாதெனில் மூன்றாம் உலகின் புதிய கைத்தொழில்கள்* சர்வதேசிய நிறுவனங்களால் கட்டுப்படுத்தப்பட்டன. அந்நிறுவனங்கள் செல்வத்தின் பொதுவான ப்ரவலைச் செம்மைப்படுத்துவதற்குப் பதிலாக மேலும் மூன்றாம் உலகை மேற்குலகில் தங்கியிருக்க வைத்தன. குறைந்து வராது அதிகரித்து வரும் சமூக முனைவாக்கத்தாலும் வறுமைப்பட்ட மக்கள் மத்தியில் புரட்சிகரத் தீவிரவாதம் படிப்படியாக வேரூன்றியதாலும் மூன்றாம் உலகின் போக்கு சுதந்திர ஜனநாயகத்தை நோக்கியதாக இராது இராணுவ சர்வாதிகாரத்தை நோக்கியதாக இருந்தது. (தொடர்ந்தும் இருக்கிறது);

மூன்றாம் உலக நாடுகளில் இவ்வாறு அதிகரித்து வருகின்ற இராணுவ சர்வாதிகாரம் காரணமாக மக்கள் தமது குரல்களை இழந்தனர். ஆசியநாடுகளில் மேலாண்மையுடைய சக்தியாக இளைஞர்கள் மேற்கிளம்பினர். இவர்கள் அதிகாரிகள் முன்னும், அடக்குமுறையாளர்கள் முன்னும் தலைசொறிய மறுத்தனர். அதனால் இளைஞர்களின் கிளர்ச்சி இந்நாடுகளில் பொதுப்பண்பாயிற்று. இவர்களின் கிளர்ச்சி வடிவம் பெரும்பாலும் ஆயுத ரீதியிலானதாகவே இருந்தது. இதன் காரணமாக அச்ச மடைந்த ஆட்சியாளர்கள் அந்நிய நாடுகளுக்கு தமது நாடுகளை அடக்குவதென்று தமது இராணுவ வல்லமையைப்

* . கைத்தொழில்கள் = இலங்கையில் தொழிறசாலைகள் கைத்தொழில்கள் என்று வழங்கப்படுகின்றது.

பெருக்கத் தலைப்பட்டனர். இந்நிலையில் இந்நாடுகளில் பொருளாதார நெருக்கடி மேலும் மேலும் அதிகரித்தது. விலைவாசிகள் பன்மடங்கு உயர்ந்தன. மக்களின் எதிர்ப்புக் குரலை நசுக்குவதற்காக மேலும் மேலும் இராணுவ சர்வாதிகாரம் கட்டவிழ்த்து விடப்பட்டது. மனித உரிமைகள் முற்றாக மீறப்பட்டன. இந்நாடுகள் முற்றாக இராணுவ மயப்படுத்தப்பட்டன. ஆயுதப் பண்பாடு புதிய பண்பாடாக உருவெடுத்தது. மக்கள், முற்றாகவே தமது குரலை இழந்தார்கள்.

இத்தகைய தாங்க முடியாத சமூகப் பொருளாதார நெருக்கடிகளின் பின்னணியில்தான் 'தளை நீக்கம்' என்னும் கருத்துருவம் வளர்கிறது. ஒரு சிறிய மேற்தட்டு வர்க்கத்தினரால் திணறடிக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் பரந்துபட்ட மக்கள் திரளின் எழுச்சிக்கான ஓர் மாற்று வழியைத் தளைநீக்கம் வழங்குகிறது. உளவியல் பகுப்பாய்வாளரான எரிக் புரோம் தலைநீக்கம் என்பது பற்றிப் பின்வருமாறு கூறுகின்றார். அதாவது தளைநீக்கம் என்பது "வெறுமனே பசியில் இருந்து விடுபடுவது மட்டுமல்ல சிருஷ்டிப்பதற்கும் கட்டியெழுப்புவதற்கும் வியப்பார்வம் கொள்வதற்கும் அஞ்சாது முயற்சியில் ஈடுபடுவதற்கும் உள்ள சுதந்திரம் ஆகும். தனிமனிதன் செயல் முனைப்புள்ளவனாகவும் பொறுப்புணர்வு உள்ளவனாகவும் இருப்பதோடு அடிமையாக அல்லது ஒரு பொறியின் நன்கு போஷிக்கப்பட்ட சக்கரப்பல்லாக இருத்தலாக தென அத்தகைய சுதந்திரம் வேண்டி நிற்கிறது"⁴

சமூகத்தில் வாழ்கின்ற ஒரு மனிதன் செயல் முனைப் பானவனாக வாழவேண்டும் என்பது அடிப்படையானது. அவன் தன்னைப் பாதிக்கின்ற சமூக, பொருளாதார, அரசியல் நெருக்கடிகள் பற்றித் தனது அபிலாஷைகளைக் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தக் கூடியனவாக இருத்தல் வேண்டும். இதன் மூலம் தான் ஓர் புதிய, நேர்மையான சமூகம் உருவாக வாய்ப்பு உண்டு. "படிப்படியாக

மனிதன் ஒருவனையும் பண்பு நிலையில் வேறுபட்டதொரு சமூகத்தையும் தோற்றுவிக்க வழிவகுக்கிறது”⁵

இன்று எமது நாட்டில் ஒடுக்குமுறைகள் மிகக்கொடுரமான முறையில் தீவிரமடைந்துள்ளன. பாதுகாப்பு ரீதியாகவும், பொருளாதார ரீதியாகவும் மக்கள் ஒடுக்கப்பட்டுள்ளார்கள். கற்பனை செய்ய முடியாத அளவிற்கு நாம் மனிதாபிமானம் அற்ற சூழலில் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறோம். இத்தகைய ஒடுக்குமுறைகளுக்கு எதிரான போராட்டத்தினிடையே எமது மக்களில் பெரும்பாலானோர் ஓர் மௌனப் பண்பாட்டில் வாழ்கின்றவர்களாகவே காணப்படுகின்றனர். மௌனப் பண்பாட்டின் கொடுமையை அறிந்தவர்களாகக் கூட அவர்கள் இல்லை. தமது உரிமைப் போராட்டம் பற்றி செயல்முனைப்பான கருத்துக்களைப் பேசுவதோ அன்றி அவற்றுக்கேற்பச் செயற்படுவதோ இல்லை. மௌனமாகவே தமது வாழ்க்கையினை நடத்திக் கொள்கிறார்கள்.

சுதந்திரமாக வாழ்தல் ஒவ்வொரு மனிதனுக்கும் முக்கியமானதாகும். நீதியானதும் சனநாயக ரீதியானதுமான ஒரு வாழ்க்கையின் அடிப்படைகளை உருவாக்குவதிலும் நிலைநிறுத்துவதிலும் முன்னெடுத்துச் செல்வதிலும் சமூகத்தின் ஒவ்வொரு பிரசையும் செயல்முனைப்பான பங்கை வகிக்கும் போதுதான் அச்சமூகத்தில் உண்மையான சுதந்திரம் நிலைக்க முடியும். இந்த நடைமுறையில் ஒவ்வொரு பிரசையும் பங்குபற்றுகின்ற ஆற்றல் உடையோராய் இருத்தல் இதற்குரிய முன் நிபந்தனையாகும், எனவே மக்கள் தமது அபிலாஷைகளை வெளிப்படுத்தக் கூடியவராகவும் செயல்முனைப்புடையோராகவும் இருத்தல் சமூகமாற்ற நடைமுறையில் மிக முக்கியமானதாகும்.

சமூக மாற்றத்தை நோக்கிய வளர்ச்சிக்கான மேற்குறித்த நடைமுறையில் அரங்கு ஒரு பிரதான பாகத்தை வகிக்க முடியும்; வகிக்கிறது.

அரங்கின் முக்கியத்துவம்

பண்பாட்டுக்குப் பண்பாடு கலைவடிவங்கள் பெறும் முதன்மை வேறுபடினும் எல்லாப் பண்பாடுகளிலும் அரங்கு உண்டு. தமிழ்ப் பண்பாட்டிலும் முக்கியமான இடத்தை அரங்கு வகித்து வந்துள்ளது. அதாவது அரங்கு ஓர் மக்கள் இணைப்புச் சாதனமாக நமது மரபில் அங்கம் வகிக்கின்றது. இது மூன்றாம் உலக நாடுகளுக்கு பொதுவாகப் பொருந்துகின்ற ஒரு நிலையாகும். எனவே அரங்கு மக்களுக்குப் பரிச்சயமான ஒரு கலைவடிவம்.

இன்றைய நவீன உலகில் அரங்கைவிட வேறு சிறப்பான கலைவடிவங்களான சினிமா, தொலைக்காட்சி போன்றவை இருக்கும்போது இன்னமும் ‘அரங்கு’ ‘அரங்கு’ என ஆரவாரம் செய்வதென் எனப் பலர் வினவுதல் கூடும். எம்மிடையே இருந்த நாடகங்களை மீறி இன்று சினிமா மேலெழந்து செல்வாக்குள்ளதாகி விட்டது என்பது இவர்கள் வாதம். ஆனால் பெரும் பொருட் செலவை வேண்டி நிற்கின்ற சினிமாவும் தொலைக்காட்சியும் இன்னமும் செல்வந்தர்களின் கைகளிலேயே இருக்கிறது என்பதை இவர்கள் மறந்து விடுகிறார்கள். சினிமாவும் தொலைக்காட்சியும் பிரதானமாகக் கைத்தொழில்களே! இவை பாரிய தேசிய அல்லது பல்தேசிய நிறுவனங்களினால் கட்டுப்படுத்தப்படுவனவாகவே உள்ளன. ஆனால் இத்தகைய நவீன தொடர்புச் சாதனங்களுடன் ஒப்பிடுகையில் அரங்கு இலகுவில் கையாளப்படத்தக்கதாக பெரும் தயாரிப்புச் செலவு அற்றதாகவும் உள்ளது. இதனால் பரந்துபட்ட வறிய மக்களுக்கு ஒரு கட்டுப்படியான தொடர்பு முறைமையாக விளங்குகின்றது. அவர்களால் அரங்கில் ஆற்றவும் முடியும்; அரங்கைப் பார்க்கவும் முடியும். இந்த வகையில் அரங்கு மக்களிடம் இருந்து அந்நியப்படாத மக்களின் கைகளிலேயே இருக்கக்கூடிய சனநாயக வடிவமாகும்.

மேலும் வேறெந்தவொரு கலைத் தொடர்பு முறைமையிலும் காணப்பட முடியாதளவுக்குக் கவர்ச்சியும் மந்திர வலிமையும் கிளர்வுணர்வும் மிக்க ஒரு தொடர்புகொள் முறையை அரங்கு தனக்கேயுரிய வகையில் கொண்டுள்ளது “அது (அரங்கு) மேடையில் உள்ள ஆற்றுவோருக்கும் பார்வையாளர் கூட்டத்தில் உள்ள பார்வையாளருக்கு மிடையே நிகழும் இயக்க விசையாற்றலும் உடனிகழ்வுப் பண்பும் கொண்ட தொடர்பு கொள்ளல் குறிகளின் பரிமாற்றமாகும்” 6. அதாவது ஆற்றுவவர்கள் பார்வையாளரைப் பாதிக்கும் வகையிலே குறிகளை வெளிப்படுத்துகின்ற அதே தருணத்தில் பார்வையாளர்களும் ஆற்றுவவர்களைப் பாதிக்கின்ற விதத்திலே தமது குறிகளையும் வெளிப்படுத்துகிறார்கள். அதாவது அரங்கானது மக்கள் ஒன்றாகக் கூடவும் தமது உணர்வுகளையும் மனப்பாங்குகளையும் பரிமாறிக் கொள்வதற்கு மானதொரு இடமாகும்.

ஒரு வானொலி நடிசுரை எவரும் இடைமறித்து எதுவும் கேட்க முடியாது சினிமாவை எவரும் நிறுத்தி அதன் நெறியாளரிடம் கேள்விகள் எதுவும் கேட்க முடியாது. அல்லது ஒரு நாவலின் சிறந்த பாத்திரம் ஒன்றின் உள்ளுணர்வை எவரும் வினவ முடியாது. ஆனால் ஒரு அரங்கத் தயாரிப்பில் அதன் கலைஞர்களுடன் பார்வையாளர்கள் சுயாதினமாக நாடகத்தின் உள்ளடக்கம் உருவம் என்பன பற்றி நேரடியாக விவாதிக்கலாம். ஆற்றுகை நடைபெறும்போதே ஆற்றுகையின் போக்கை மாற்றக் கூடியதும் தீர்வுகளைத் தீர்மானிக்கக் கூடியது மான வகையில் பார்வையாளர்கள் ஆற்றுகையில் ஈடுபட முடியும். அரங்க அனுபவத்தில் தனித்தன்மையானது ஆற்றுவவர்-பார்வையாளர்களின் உயிர்ப்பான தொடர்பிலேயே காணப்பட முடியும். இது தொலைக்காட்சிலோ அல்லது சினிமாவிலோ சாத்தியமற்றதொன்றாகும். “படச் சுருளிலிருந்து மின்சாரம் பார்வையாளருக்குப் பாய்வ

தில்லை. அல்லது, எவ்வகையிலும், பார்வையாளரிலிருந்து மின்சாரம் படச்சுருளிற்குப் பாய்வதில்லை. சலனப்பட அரங்கு ஒன்றில் நாம் ஒரு கதையை அவதானிப்பதோடு, நடிகர் புரியும் பலவற்றை ரசிக்க முடியும். ஆனால், நடிகனிலிருந்து பார்வையாளருக்கும், பார்வையாளரிலிருந்து மீண்டும் நடிகருக்கும் பரஸ்பரம் செல்லக்கூடிய உயிர்ப்புள்ள உணர்வின் பெருக்கில் நாம் அகப்பட முடிவதில்லை... ஆனால் அரங்கின் இயக்கவில் அத்தகையதே” 7

இந்த வகையில் அரங்கு தனித்துவமான மிக முக்கியமான தொடர்பு கொள்முறைமையாக வருகிறது. ஓகஸ் தா போல் அரங்கின் தொடர்பு வலிமை பற்றிப் பின்வருமாறு கூறுகின்றார் : “குறிப்பாக அரங்கு ஏனைய கலைகளை விட சமூகத்தால் மிக இறுக்கமான முறையில் நிர்ணயிக்கப்படும் ஒன்றாக உள்ளது; பொதுமக்களோடு அது கொள்ளும் நெருக்கமான தொடர்பும் நம்பவைப்பதில் அது கொண்டுள்ள கூடிய வலுவுமே இதற்குக் காரணமாக அமைகின்றது” 8. அரங்கு உண்மையில் ஒரு ஆயுதம். மிகவும் சக்தி வாய்ந்த ஆயுதம். இந்தக் காரணத்தினால் அரங்கை சமூகமாற்றத் திற்கான போராட்டத்தில் பயன்படுத்த நாம் பாடுபட வேண்டும். இதே காரணத்திற்காகத் தான் ஒடுக்குமுறையாளர்கள் தமது செல்வாக்கை பொதுமக்கள் மீது திணிக்கும் கருவியாக அரங்கைப் பயன்படுத்த பெரும்முயற்சி செய்கின்றார்கள்.

உண்மையில் அரங்கு தன் தோற்றத்தில் மக்கள் சுதந்திரமாக திறந்தவெளிகளில் ஆடிப்படும் ஒரு கலையாக இருந்ததாக அரங்கமானிடவியலாளர் கூறுவர். அரங்கு பற்றிய மிகவும் பழைமை வாய்ந்த சான்றுகள் புராதன கிரேக்கத்தில் தயோனீசியஸ் விழாக்களை பலமட்டங்களைச் சேர்ந்த பல்லாயிரக்கணக்கான மக்கள்

ஒன்றுகூடிப் பங்கு பற்றும் பாரிய சனரஞ்சகக் கொண்டாட்டங்களாகவே கூறுகின்றன. ஆரம்பத்தில் அரங்கு கோரல், வெகுஜனங்கள், மக்கள் என்பதாகவே இருந்தது இந்த அரங்கு அனைவரும் சுயாதீனமாகப் பங்குபற்றக்கூடிய கொண்டாட்டமாக இருந்தது.

பின்னர் வந்த மேற்குடி மக்கள் அரங்கை ஆற்றுவவர்களாகவும் பார்ப்போர்களாகவும் பிரித்தனர். சிலர் மேடையில் ஆற்றுகையில் ஈடுபட ஏனையோர் அமைதியாக செயல்முனைப்பற்ற நிலையிலே இருந்து பார்ப்போர்களாக ஆக்கப்பட்டனர்.

இவர்கள் “பார்வையாளர்கள்” என்று அழைக்கப்பட்டனர். மேடையில் நடப்பதை இவர்கள் நம்பினர். மேடையில் உள்ள நடிகர்களின் உணர்ச்சிகளையே இவர்களும் பெற்றனர். “அறிஸ்டோட்டேலியன்” அரங்கு இத்தகைய அரங்காகும். கிரேக்க திறைஜடியின் சமூகத் தொழிற்பாடுபற்ற ஆராய்ந்த ஆனோல்ட் ஹெளசர்”... அது ஐயம் திரிபற செம்மனங்கொண்ட நபரின், அசாதாரண சிறப்புக்குரிய மனிதனின் (பிரபுவின்) தராதரங்களை வெளிப்பரப்பியது” என்று கூறுகிறார்.

இன்று நிலவுகின்ற அரங்குகளில் பெரும்பாலானவை அரிஸ்டோட்டேலியன் கவிதையியலின் பாதிப்புக்கு உட்பட்டவையாகவே இருக்கின்றன. இந்த அரங்குகள் வெவ்வேறு வடிவங்களில் தோற்றமளிக்கலாம். ஆனால் இதன் சாரம் ஒன்றாகவேயுள்ளது இது பார்வையாளனுக்கு கடிவாளம் இடுவதற்காகவே வடிவமைக்கப்பட்டது. கலைப்படைப்பில் இருப்பதை அவனை நம்ப வைப்பதும், கலைப்படைப்பின் உணர்ச்சிக்கு அவனை ஆட்படுத்துவதுமே இதன் நோக்கங்கள். பார்வையாளனை வெறும் பார்ப்போனாக அல்லது நுகர்வோனாக மட்டுமே இது வைத்திருக்கின்றது.

பாரம்பரிய அழகியல் கொள்கைகளான அரிஸ்டோட்டலின் உணர்ச்சி வெளிக் கொணர்கையும் இந்திய அழகியற் கொள்கையான ரஸக் கொள்கையும் பார்வையாளர்களை செயல்முனைப்பற்ற நிலையில் வைத்து ஆற்றுகையக் காரணமாகவும் பார்ப்போரில் ஏற்படும் அழகியல் அனுபவத்தை காரியமாகவும் கொண்டு ஒரு காரண காரிய தொடர்பு அடிப்படையில் இச்செயற்பாட்டை விளக்குகின்றன. இதில் உள்ள முக்கிய குறைபாடு படைப்பில் இருந்து பார்ப்போருக்குத் தரப்படுகின்ற ஒருவழிப்பாதையாக ஆற்றுகை விளக்கப்படுவதுடன் அழகியல் அனுபவம் என்பது இந்த ஒருவழிப்பாதையின் முடிவில் பெறப்படுகின்ற பெறுபேறாகக் கருதப்படுவதும் ஆகும்.

ஒரு தாக்கவன்மையுள்ள அரங்கு பற்றிப் பேசும் போது மேற்படி விளக்கம் குறைபாடுடைய ஒன்றாகும். கலைப் படைப்பிற்கும், பார்வையாளர்களுக்குமுள்ள தொடர்பு இருவழித் தொடர்பாக அமைதல் இத்தகைய அரங்கில் முக்கியமானதாகும். உண்மையில் ஆற்றுகையில் பார்வையாளர் செயல்முனைப்பான நிலையில் ஈடுபடுதலையே நாம் அழுத்துகிறோம். இங்கு நாம் அடிப்படையில் இரண்டு வித்தியாசமான அரங்குகளைப் பற்றிக்கதைக்கின்றோம். ஒன்று, “மேலாண்மை செலுத்துகிற அரங்கு. மற்றது பார்வையாளனைத் தளைநீக்கி, அவனைச் செயல்முனைப்போனாக ஆக்குகின்ற அரங்கு. முன்னையது அறிவை வெறுமனே மாற்றம் செய்கிற நடவடிக்கை, ஆற்றுவவர்களிலிருந்து பார்வையாளருக்கு பின்னைய அரங்கு அறிவைப் பெறுகின்ற ஒரு நடைமுறை இரண்டும் எதிரெதிரான பணிகளாய் இருப்பதைப் போலவே இவ்விரு பணிகளுக்கான நடைமுறையும் எதிரெதிரானதாய் அமைதல் வேண்டும். அதாவது பார்வையாளர் மீது மேலாண்மை செலுத்தி அவர்களை செயல்முனைப்பற்ற நிலையில் வைத்திருக்க விரும்புகின்ற அரங்கு.

கின் நடைமுறையும், பார்வையாளர்களைத் தளைநீக்கி அவர்களை செயல் முனைப்புடையோராக ஆக்க விரும்புகிற அரங்கின் நடைமுறையும் வெவ்வேறானவையே முன்னையது ஒடுக்குமுறையாளர்களுக்கானது; பின்னையது ஒடுக்கப்பட்டவர்களுக்கானது.

ஒடுக்குமுறையாளர்கள் தமது கருவியாக அரங்கைப் பாவிப்பதற்காக அரங்கின் அடிப்படையையே மாற்றி விடுகிறார்கள். இந்த அரங்குகள் மக்கள் மீது தமது கருத்தை மேலிருந்து திணிப்பவையாக இருக்கின்றன. ஆனால் சமூக மாற்றத்தில் பயன்படும் தளைநீக்கத்திற்கான அரங்கு இவ்வாறு இருக்க முடியாது. அதற்குப் பொருத்தமான அரங்க வடிவங்களை உருவாக்கவேண்டியது அவசியமாகும். அதாவது மாற்றம் கட்டாயமானது. புதிய வடிவங்கள் உருவாக்கப்படவேண்டும். இந்த வடிவங்கள் மக்கள் சுயாதீனமாக அந்த நிகழ்ச்சியில் பங்கு பற்றக்கூடிய வகையினதாக, அவர்களை அடக்கி வைக்காததாக இருக்கவேண்டும். பார்வையாளர்கள் தாமாகவே முன்வந்து செயல்முனைப்பான பங்கை வகிக்கும் வகையில் அதாவது நாடகச் செயலின் போக்கை மாற்றக்கூடியதாக தீர்வுகளை முயற்சி பண்ணக்கூடியதாக, மாற்றங்கள் பற்றிக் கலந்துரையாடக்கூடியதாக, இப்புதிய வடிவங்கள் இருத்தல்வேண்டும். இந்த வகையிலான அரங்கு நிச்சயமாக ஒரு சமூகப் புரட்சிக்கான ஒத்திகையாக இருக்கும். பொருத்தமான அரங்க ஆற்றுகைகளில் பங்குபற்றுவதால் தளைநீக்கப்பட்ட பார்வையாளர் ஒரு முழு மனிதனாக செயல்முனைப்புள்ள முயற்சிகளில் ஈடுபடுவான். எனவே அரங்கை மக்களுக்கான தாக்கிக்கொள்ள வேண்டும். மக்களிடம் கையளிக்க வேண்டும் மக்கள் அரங்கு உருவாக்கப்படவேண்டும்.

அரங்கு மக்களுக்கானதாக ஆக்கப்படும்போது அரங்கின் அடிப்படையான கவர்ச்சி அம்சங்களுக்குப்பாதிப் பில்லாத முறையில் அரங்கு மீள் கண்டுபிடிப்புச் செய்யப்

படவேண்டும். அநேகமாக மக்களுக்காக என்று உருவாக்கப்பட்ட அரங்குகள் “தெருவெளி அரங்கு” வடிவத்தை எடுப்பதை பல நாடுகளின் அனுபவங்கள் எடுத்துக் காட்டுகின்றன. வழமையாக அரங்க நாட்டம் உடைய பார்வையாளர்களைவிட புதிய பார்வையாளர்களைப் பரந்துபட்ட மக்களிடம் இருந்து உருவாக்க வேண்டும் என்ற நோக்கம் தெருவெளி அரங்கு தோன்றுவதற்கான அடிப்படைக் காரணியாகும். ஒரு சனரஞ்சக அரங்கு என்பதன் அடிப்படையே இதுதான். ஜே. ஆர். குட்லாட் என்பவர் தனது “Sociology of Popular Drama” என்னும் நூலில் சனரஞ்சக அரங்கு என்பது “இயலுமாலைரை ஆக்கக் கூடுதலான பார்வையாளரைக்கவரும் நாடகம்” என்பதாக விளக்குகிறார்¹⁰. தெருவெளி அரங்கு மக்களை நாடிச் சென்று மக்கள் கூடும் இடங்களில் நிகழ்த்தப்படுகின்ற அரங்காகும். இந்த வகையில் தெருவெளி அரங்கு பரந்து பட்ட மக்களை அணுகும் வாய்ப்புள்ள ஒரு சாதகமான வடிவமே.

ஆனால் துரதிட்டவசமாக அநேகமான தெருவெளி அரங்குகள் சாயலில் அதிகூடிய விவரனத்தன்மை உடையதாக இருந்து விடுவதும் உண்டு. இதன் காரணமாக இத்தகைய தெருவெளி அரங்குகள் பார்வையாளர்களுக்குச் சலிப்பை ஊட்டுகின்றன. ஒரு வெற்றிகரமான சனரஞ்ச அரங்கு அரசியற் கருத்துக்களை அரங்கத் தன்மையற்ற வெற்றுத் தகவல்களாக வெளிப்படுத்தாமல் வேடிக்கையும், மகிழ்வளிப்பும் கலந்த அரங்க நிகழ்ச்சியாகவும் வெளிப்படுத்தவேண்டும். உண்மையில் ஒரு சனரஞ்சக அரங்கின் சாரமாக கல்வியினதும் மகிழ்வளிப்பினதும் பிரிக்க முடியாத சேர்க்கை இருக்கவேண்டும். நாம் உருவாக்கவிழைகின்ற தளைநீக்கத்துக்கான அரங்கு பரந்துபட்ட மக்களை தன்பால் கவரவேண்டியது அவசியமாகையால் அவ்வரங்கு ஒரு மகிழ்வளிப்பாகவும் இருக்க வேண்டியது முக்கியமானதாகும்.

அநேகமான தெருவெளி அரங்க ஆற்றுகைகளில் முற் குறிப்பிட்ட நிலை இல்லாமல் போய்விடுவதன் காரணத்தினால் நியம அரங்கை சார்ந்தவர்கள் தெருவெளி அரங்கை ஒரு கலையாகவே கருதுவதில்லை. ஆனால் எமது மத்தியில் நிலைமை சற்று வேறுவ்ந்தமானதாகவே இருக்கிறது. “மண்குமந்த மேனியர்” கல்வியாகவும் மகிழ்வளிப்பாகவும் ஒரு வெற்றிகரமான படைப்பாகவே கருதப்பட்டது. அது பல புதிய புதிய பார்வையாளர்களை தன்பால் கவர்ந்திழுத்தது. மக்கள் கூடும் இடங்களை தேடிப்போகக்கூடியவை நெகிழ்வுத் தன்மையுடையதாக அது இருந்தது. பல பின்தங்கிய கிராமங்களில் அந்த நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டது. சமூகத்தின் பல மட்டங்களைச் சேர்ந்த மக்கள் இதன் பார்வையாளர்களாக இருந்தனர். ஊர் காவந்துறையில் இந்நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்ட போது தரையே இதன் ஆற்றுகைகளமாக இருந்தது. பார்வையாளர் மூன்று பக்கங்களில் சூழ இருந்து ஆற்றுகையில் பங்கு கொண்டனர். ஆற்றுபவர்கள் பார்வையாளர்களின் மத்தியில் சில சமயங்களில் ஆற்றுகைகளை மேற்கொண்டனர். ஆற்றுகையின் இறுதியில் பார்வையாளர்கள் ஆற்றுபவர்களுடன் சேர்ந்து பாடினர். கருத்துக்களைப் பரிமாறினர். ஆற்றுபவர்கள் கூட ஏனைய இடங்களிலும் பார்க்க அந்தக் குறிப்பிட்ட ஆற்றுகையில் பார்வையாளருடனான உறவு மிக நெருக்கமாக இருந்ததாகவும் அநேக சந்தர்ப்பங்களில் தாம் பார்வையாளர்களின் கண்களுடன் பேசியதாகவும் பின்னர் கூறினர். இவ்வாறு ஆற்றுபவர்-பார்வையாளர் உறவு உயிர்ப்புள்ள உறவாக அங்கு நிலவியது. அநேகமான பார்வையாளர் தாம் முன்னர் எப்போதும் பெற்றிராத புதிய வகை அனுபவத்தைப் பெற்றதாக ‘மண்குமந்த மேனியரின்’ கலைஞர்களிடம் கூறினர். மண்குமந்த மேனியர் சனரஞ்சக அரங்கு பற்றிய பல புதிய அனுபவங்களை ஈழத் தமிழ் நாடக அரங்கிற்கு அளித்தது என்றே கூறவேண்டும்.

உண்மையில் மாற்று அரங்காக தோற்றம் பெற்ற மண்குமந்த மேனியர் பின்னர் ஒரு நியம அரங்காக மாறி விட்டது. தனக்குப் பிந்திய ஈழத்தமிழரின் நாடகச் செல் நெறியில் மண்குமந்த மேனியர் ஓர் ஆழமான செல்வாக்கை செலுத்தியது. ஆனாலும் மண்குமந்த மேனியர் நாம் விரும்புகின்ற புதிய வகை அரங்கிற்கான வளர்ச்சிக் குறிகளை காட்டுகின்றதே ஒழிய அதுவே கொடுமுடி அல்ல. இந்தப் போக்கு இன்னமும் வளர்த்தெடுக்கப்பட வேண்டும்.

இதனைப் பயனுறச் செய்வதற்கு நாம் பின்வரும் விடயங்கள் பற்றி பின்வரும் பகுதிகளில் ஆராய வேண்டியவரும்.

முதலில் - அரங்கின் அச்சானி அம்சங்கள் யாவை என்பது பற்றியும் அதாவது அரங்கின் கவர்ச்சிக்கான மையங்கள் ஊற்றுக்கால்கள் எவையென்பது பற்றியும் ஆராய்ந்து அதன் மூலம் ஒரு அரங்கு மகிழ்வளிப்பாக இருப்பதற்கு எவ்வெவ் விடயங்களில் கவனம் செலுத்த வேண்டும் என்பதை நிர்ணயம் செய்துகொண்டு இத்தகைய புத்தாக்க முயற்சிகளை மேற்கொண்ட ஏனைய சர்வதேச அரங்குகளில் எத்தகைய பரிசோதனைகள் முன்னேற்றங்கள் செய்யப்பட்டன என்றும் ஆராய்ந்து, இந்த ஆய்வுகளின் பின்னணியில் நம்மிடையே நிலவும் அரங்குகளின் தன்மைகளையும் போதரமைகளையும் ஆராய்ந்தறிந்து, அதன் மேல் அந்த வரையறைகளை எவ்வாறு புறங்காணுவது என்ற நடைமுறை பற்றியும் கண்டு அறிந்து கொள்வோம்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. Gramsci Antonio. (1985 edition), Selections from Cultural Writings, Lawrence and Wishart : London.
2. Personal Interview.

3. Erven Eugene Van. (1989) Stages of People Power, CESO, The Hague, p. 4
4. Fromm Erich Q.V Ibid p. 5
5. Gutierrez Gustavo. (1973) A Theology of Liberation, Orbis, New York. p. 36
6. Erven Eugene Van. (1988), Radical People's Theatre, Indiana Uni. Press, p. 5
7. Sena Vinod. (1969) "The Uniqueness of Theatre" p. 23-31
8. Boal Augusto. (1979), Theatre of the Oppressed. Pluto, London, p. 53
9. Ibid p.54.
10. Goodlad J. R. (1971), A Sociology of Populer Drama, Heineman: NY P. 10

அரங்கின் அச்சாணி அம்சங்கள்

அரங்கு என்பது எப்போதுமே ஆற்றுபவர்களினதும் பார்வையாளர்களினதும் தொடர்பு கொள்ளலாகவே இருக்கிறது. எனவே சனரஞ்சகத் தொடர்பு கொள்ள லுக்குப் பொருத்தமான ஓர் அரங்க வடிவத்தைத் தேடு சின்ற ஆய்வுக் கற்கையானது ஆற்றுகைக் களத்தில் தோன்றும் கலைப்படைப்பு, அதனை அனுபவிக்கும் பார்வையாளர்கள் என்பன பற்றியதாக அமைய வேண்டும். ஆற்றுகை நிகழ்த்தப்படும் அந்தக் கணத்தில் பார்வையாளரின் நேரடிப் பங்குபற்றல் இல்லையெனில் அரங்கை அனுபவித்தல் சாத்தியமற்றதாகும். எனவே இங்கு பார்வையாளரின் சமூக, பண்பாட்டுப் பின்னணி ஆற்றுகையின் புலக்காட்சியைப் பாதிக்கும். அதே நேரத்தில் குறிப்பிட்ட அந்த ஆற்றுகை கொண்டிருக்கிற சில கலைத்துவச் சிறப்பியல்புகளும் பார்வையாளரைப் பாதிக்கும். எனவே நாம் இங்கு பின்வரும் இருவிடயங்கள் பற்றி கவனத்திற்கு எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

(1) அரங்க ஆற்றுகையின் அச்சாணி அம்சங்களும்

(2) இந்த ஆற்றுகைக்குப் பார்வையாளரின் எதிர் வினையும்

18ஆம் நூற்றாண்டின் ஜேர்மனியனிமர்சகரும் கோட் பாட்டியலாளருமான லெசிப் என்பார் "கட்புலக் கலைகள் என்பவை காலத்துள் நீடித்து நில்லாது "வெளி" யில் நிகழ்பவை என்றும், கதைகூறும் கவிதை என்பது

எந்தவிதமான வெளி சார்ந்த நீடிப்பும் இன்றி காலத்தில் அசைவது” என்றும் கூறுகிறார்¹

நிகழ்காலத்தில் தன்னைத் தான் வெளிப்படுத்தி நிற்கும் இயக்கத்தையும், முன்னர் நிகழ்ந்த உண்மையான சம்பவத்தை அல்லது புனையப்பட்ட சம்பவத்தை மீள நிகழ்த்திக் காட்டலையும் உள்ளடக்கியுள்ள நாடகம் கட்டில் கலையினதும் கலைகூறும் கவிதையினதும் பண்புகளைத் தன்னுள் உள்ளடக்கியுள்ளது. அதாவது நாடகத் திற்கு “வெளி” சார்ந்த பரிமாணமும், “காலம்” சார்ந்த பரிமாணமும் உண்டு.

நாடகச் சம்பவத்தை வெளிப்படுத்தும் வார்த்தைகள் காலத்துடன் அசைய, இந்த வார்த்தைகள் என்ற அச்சக் கோட்டை ஊடறுத்தபடி பல பரிமாணங்களையுடைய வெளிசார்ந்த படிமங்கள் பார்வையாளர்களுக்குப் புலப்படும். இப்படிமங்கள் ஒவ்வொரு கணமும் பார்வையாளருக்குப் புலவித தகவல்களை வழங்கிய வண்ணம் இருக்கும்.

அவை அனைத்தும் ஒரே வேளையில் பார்வையாளரால் உள்வாங்கப்படும். பார்வையாளர் தன்னுள் படிந்த அப்படிமத்தை தனித் தனித் தகவல்களாகப் பிரித்துப் பார்க்க வேண்டியவராகவும் வெவ்வேறு தகவல்களை தொடர்வரிசையாக மாற்றியமைக்க வேண்டியவராகவும் இருப்பார்.

பின்வரும் உதாரணத்தைப் பார்ப்போம் ‘குண்டு வீச்சினால் பலர் உயிரிழந்தனர்’ என்ற செய்தியை பத்திரிகையில் வாசிக்கும் போது நாம் ஒரு தகவலையே பெறுகின்றோம். ஆனால் இத்தகவல் வானொலியில் வாசிக்கப்படும் போது அத்தகவலோடு சேர்த்து அதை வாசிப்பவருடைய குரலில் உள்ள தன்மைகளையும், வாசிப்பவர் ஆணா, பெண்ணா என்பதையும் அறிந்து கொள்கிறோம்.

இதே தகவல் தொலைக்காட்சியில் சொல்லப்படும் போது வானொலியில் பெற்ற தகவல்களோடு அறிவிப்பாளரின் தோற்றம் எப்படியிருக்கிறது, குழலின் தன்மை (உதாரணம் பின்னணியில் ஓர் கடவுள் படம் மாட்டப் பட்டிருக்கலாம், அல்லது குண்டுவிழுந்த இடத்தின் படம் தரப்பட்டிருக்கலாம்) என்பன பற்றிய பல எண்ணற்ற தகவல்களை அறிந்து கொள்கிறோம்.

. இவ்வாறே ஒரு நாடக ஆற்றுகையிலும் ஒவ்வொரு கணமும் இவ்வாறான கட்டில்-செவிப்புல படிமங்களைப் பார்வையாளர் காண்பர். ஒவ்வொரு கணமும் இப்படிமங்கள் எண்ணற்ற சிறுச்சிறு தகவல்களைப் பார்வையாளருக்கு வழங்கிய வண்ணம் இருக்கும். இவற்றுட் சில பார்வையாளரால் உணர்வுபூர்வமாக உள்வாங்கப்படுகின்றன. இவை அக்காட்சி பற்றி அவர்களது அடிமன எதிர்வினைகளில் செல்வாக்கை ஏற்படுத்தும். வேறு சில தகவல்கள் கவனிக்கப்படாது. அதனால் அத்தகவல்கள் எதுவித விளைவையும் ஏற்படுத்தாது தப்பிச்சென்று விடும்.

ஒவ்வொரு பார்வையாளரைப் பொறுத்தவரையிலும் இப்படிமங்களால் விளையும் தாக்கமென்பது ஒரு குறித்த கணத்தில் வேறுபட்டதாகவே இருக்கும். ஏனென்றால் வேறுபட்டவர்கள் வேறு வேறான விடயங்களை வேறு வேறான தொடரில் பார்ப்பவராகவே இருப்பார்கள். படிமத்தை தோற்றுவிப்பதில் உழைக்கும் கலைஞர்கள் (நெறியாளன், விதானிப்பாளன், நடிகன்...) குறித்தவொரு கணத்தில் அக்காட்சியில் மிக முக்கியமான மூலகத்தின்பால் பார்வையாளரின் கவனத்தை குவியப் பண்ணும் வகையிலேயே உழைப்பர். உதாரணமாக ஒரு பாத்திரத்தை மற்றப் பாத்திரங்களின்று வேறுபட்ட நிலையில் ஓர் ஒளிப்பெட்டினுள் நிறுத்தி அப்பாத்திரத்தின்பால் பார்வையாளரின் கவனத்தைக் குவியப்

பண்ணுவர் எனினும் ஒரு கணப்பொழுதில் பார்வையாளர் பல குறிகளால் கவரப்படுவர். அத்தகைய பல்வேறு 'குறிகள்' சிறுச்சிறு செய்திகளையும் அர்த்தங்களையும் கொண்டிருக்கும். இச் சிறுசிறு குறிகள் ஒவ்வொன்றும் ஆற்றுகையில் 'அர்த்தத்துக்குப்' பங்களிப்புச் செய்கின்றன.

நாம் ஒரு ஆற்றுகையை குறிகளின் தொடையாகப் பார்க்கலாம். ஒரு நாடக ஆற்றுகையின் களத்தில் காட்சிக்கு வைக்கப்படும் ஒவ்வொரு பொருளும் குறியாகிறது. இக்குறிகள் முக்கியத்துவமுடையனவாகின்றன. இக்குறிகளே நாடகத்தில் சம்பவிக்கும் அனைத்தையும் பற்றிய தகவல்களைப் பார்வையாளருக்கு வழங்கும். இந்த அடிப்படை உண்மைகளில் இருந்து உயர்ந்த மட்டங்களிலான 'அர்த்தங்கள்' இறுதியில் வெளிக் கொணரப்படும்.

மாட்டின் எஸ்லின் என்பார் இந்த 'அர்த்தங்களை' வெளிக்கொணருகின்ற குறிமுறைகளாக பின்வருவனவற்றை இனங்காண்கின்றார்.

1. களவரையறை
2. நடிகள்
3. காண்பியங்கள்
4. கிளவிகள்
5. இசையும் ஒளியும்

மேற்கூறிய ஒவ்வொரு குறிமுறைமைகளும் தமக்குள் வேறுபல உபமுறைமைகளைக் கொண்டுள்ளன. இவற்றை ஒவ்வொன்றாகப் பார்ப்போம்.

களவரையறை

களவரையில் ஆற்றப்படும் 'அரங்கவெளியின் வடிவம்' அதன் அர்த்தத்தை உண்டாக்குவதில் ஒரு

முக்கியமான பங்கினை வகிக்கின்றது. அரங்கின் சூழ் எல்லை அதன் சூழ்நிலை என்பவை இங்கு முக்கியமான மூலங்களாகக் கவனத்தில் கொள்ளப்படத்தக்கவை.

'புறோசீனியம் ஆர்க் அரங்கு' முதல் 'வட்டக்களரி' வரை பல்வேறு அரங்க அமைப்பு வகைகளில் நாடகம் பார்ப்பது அதன் தாக்கத்தில் குறிப்பிடத்தக்க செல்வாக்குச் செலுத்தி நிற்கும். 'நிகழ்வு' நடைபெறும் சூழலின் உணர்வு, உதாரணமாக நன்றாக உடுத்த ஆடைகளோடு பார்வையாளர் நிறைந்து இருப்பதும், இரவிரவாக பாய் தலையணைகளோடு ஏதாவது மென்றபடி பார்வையாளர் இருப்பதும் இவ்வாறு எழும் வேறுபாடு விடயத்தின் முக்கியத்துவத்திலும் செல்வாக்கு செலுத்தும்.

நாடகத்தின் தலைப்பு, நாடகவகை பற்றிய விளக்கம் உதாரணமாகக் குறியீட்டு நாடகம், பரிசோதனை நாடகம்... எனக் கொடுக்கப்படும் அறிமுகம், நாடகத்துக்கான ஆரம்ப விளம்பரம் என்பன பார்வையாளரின் எதிர்பார்ப்பு மட்டத்தைப் பேணுவதில் முக்கிய பங்கு வகிக்கும் உத்திகளாகும். ஆற்றுகையை எத்தகைய எதிர்பார்ப்புடன் பார்க்கப்போகின்றனர் என்பதை இவை தீர்மானிக்கும்.

இனி ஒரு ஆற்றுகையின் ஆரம்பத்தில் வருகிற முற்சொல் பார்வையாளரின் மனநிலையை ஓர் ஒழுங்கு முறைப்படுத்தும். எத்தகைய மனநிலையில் அந்த நாடகத்தை பார்க்கப் போகின்றனர் என்பதை இது தீர்மானிக்கும். ஆற்றுகையின் இறுதியில் வரும் பிற்சொல் பார்வையாளர் வெளியேறுகின்ற உணர்வைப் பெறுமளவு தீர்மானிக்கும். பார்வையாளரின் பெறும் 'செய்தி'யின் விளைவில் இது முக்கிய தாக்கத்தை உண்டுபண்ணும்.

நடிகள்

மேடையில் தோன்றுகின்ற நடிகள் முதலில் தனது பௌதீக இயல்புகளாலும், தனது குரலாலும், மனப் போக்காலும் தான் ஒரு உண்மையான தனிநபராக இருப்பான். இரண்டாவதாக தான் ஏற்றுக்கொண்ட பாத்திரத்தின் உடலியல், உளவியல், சமூகவியல் சார் பரிமாணங்களை ஆய்வு செய்து அவற்றை வெளிக்காட்டுவதன் மூலம் தானே மாற்றமடைகின்றான். அதாவது பாத்திரத்தின் பௌதீக பிம்பம் ஆகின்றான். மூன்றாவதாக முக்கியமானது, பார்வையாளரிடத்து கிளம்பும் 'பாத்திரப் பொருத்த' உணர்வு. அதாவது அந்நடிகள் வெளிப்படுத்தும் பாத்திர ஆளுமையானது பார்வையாளன் புலப்பதிவில் அப்பாத்திரத்திற்குரிய தெனக் கொள்ளப்படும் அமிசங்களோடு இயையும் பொழுது அல்லது அப்புலப் பதிவையும் விஞ்சி நிற்கும் பொழுது தான் நடிகராக ஆனது முற்றுமுழுதான பார்வையாளர் அங்கீகாரத்தைப் பெறுகிறது.

அதனால் அந்த நடிகரின் நடிகை அவன் அந்தப் பாத்திரத்தின் உண்மையான அசைவியக்கமாகக் கொள்கிறான். இந்த இசைவு நிலையால் நடிகனின் பாத்திர வியாக்கியானிப்பில் பாத்திரம் பற்றிய தனது புலப்பதிவும் இணைந்து செல்வதில் பார்வையாளனுக்கு ஒரு கலாபூர்வமான திருப்தி ஏற்படுகிறது. எனவே ஒரு புறத்தே உண்மையான நடிகனுக்கும் மறுபுறத்தே அவன் ஏற்றுக் கொண்ட பாத்திரத்திற்குமிடையிலுள்ள இறுக்கமே ஆற்றுகையின் போது நாடகத்திற்கு காணப்படும் மிகப் பிரதான கவர்ச்சிகளில் ஒன்றை உருவாக்கும் காரணியாக உள்ளது.

மேற்கூறிய பண்பின் காரணமாக நாடக ஆற்றுகையில் நடிகராக நிச்சயிப்பு மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த

ஒன்றாக விளங்குகிறது. நாடகத்தின் அர்த்தத்தை வெளிப்படுத்தும் மிகவும் அடிப்படையான குறி முறைமையாக 'நடிகராக நிச்சயிப்பு' உள்ளது. எனினும் தனித் தனி நடிகரின் ஆளுமை மட்டுமே கவர்ச்சியை உருவாக்கி விடுவதில்லை. அத்தகைய பலரின் ஊடாட்டமே ஆற்றுகைக்கு கவர்ச்சியை அளிக்கிறது. ஒரு நாடக ஆற்றுகையில் இறுதி 'அர்த்தத்தை' உறுதிசெய்யும் பிரதான தன்மைகளுள் ஒன்றாக அமைவது நடிகர்களின் ஆளுமைகளில் காணப்படும் சமநிலையாகும்.

அடிப்படை அர்த்தத்தை தோற்றுவிக்கும் நடிகனின் ஆளுமை என்பதோடு நடிகனிடத்து மேலும் பல குறி முறைமைகள் உண்டு. அவையாவன நாடக பாடத்தை ஏற்றவாறு மாற்றியமைக்கக் குரவை பயன்படுத்தல், முகபாவம், மெய்யசைவுக்குறி, "வெளி"யில் தொகுதியாக்கல் அல்லது அசைவு என்பவையும் மறுபுறத்தில் நடிகன் தனது உடலில் சுமந்து நிற்பவையும் ஒப்பனை, வேடஉடுப்பு, வேடமுகம் இவை உண்மையில் ஒன்றுக் கொன்று ஊடாட்டம் கொள்கின்றன. உதாரணமாக, ஒரு நடிகனின் வேடஉடுப்பு பெருமளவில் அவனது மெய்யசைவுக் குறிகளிலும், அசைவுகளிலும் செல்வாக்குச் செலுத்தும் அவனது ஒப்பனை முகபாவத்தில் செல்வாக்குச் செலுத்தும்.

நடிகனொருவன் தனக்கு தரப்பட்ட 'கிளவி'யைப் பேசும் முறைமை நாடகத்தின் பொருளை வெளிப்படுத்த மிகவும் முக்கியமானதாகும். உண்மையில் நாடக பாடத்தின் எழுத்து வடிவம் அதன் உண்மையான அர்த்தத்தை வெளிப்படுத்தாது, நடிகன் பேசுகின்ற முறைமையால் தான் அது வியாக்கியானிக்கப்பட்டு இறுதி அர்த்தத்தைப் பெறும். எந்த ஒரு வசனத்தையும் நாம் எடுத்துக் கொண்டு அதன் சொற்களை அழுத்திப்பேசும் விதத்தில் அதன் அர்த்தத்தையே மாற்றிவிடலாம். இதனோடு வேறு

உள்ள மாற்றங்களையும் சேர்த்துக் கொண்டால் பல மாற்றங்கள் ஏற்படும்; லய ஏற்ற இறக்கம், உறுதிப் படுத்தும் அல்லது வினாவும் குரல் ஏற்ற இறக்கம், மென்மையாக அல்லது உரத்து, வேகமாக, ஆறுதலாக, அடக்கமாக அல்லது அதிகாரத்தோடு பேசுதல். ஒரு சொற் றொடரின் பின்னர் அல்லது முன்னர் அல்லது இடையில் சற்றுத் தாமதித்தல் என்பன போன்ற மாற்றங்களை 'மாட்டின் எஸ்லின்' என்பார் இனங்கண்டுள்ளார்.

நாடகபாடத்தில் உள்ள கிளவிகளின் அர்த்தம் பேசும் முறையால் மட்டும்தான் வெளிப்படும் என்பதில்லை. ஏனைய குறிமுறைமைகளில் இருந்தும் சுட்டிகளைப்பயன் படுத்த வேண்டும். உதாரணமாக ஒரு சோர்வான அல்லது உற்சாகமான முகபாவம், பலவகையான மெய் யசைவுக் குறிகள், சொல்லப்படும் பாத்திரத்தை நோக்கி அல்லது அதனை விட்டு விலகி வேகமாக அல்லது ஆறுதலாக அசைதல்...இவ்வாறு வேறு சுட்டிகளைச் சேர்க்கும்போது எளிமை எளிமையான சொல்லாடல் கூட அதிக அர்த்தத்தைப் பெறும்.

முகபாவம், மெய்யசைவுக் குறிகள் என்ற குறி முறைமைகளும் ஒரு நாடக ஆற்றுகையில் அத்தியாவசிய மான மேலதிக தகவல்களை வழங்கும். உதாரணமாக ஒரு பார்வை, ஒரு தோள் குலுக்கல் போன்றவை பார்வை யாளருக்கு அர்த்தத்தை வெளிக்கொணரக்கூடியவை. இந்தக் குறி முறைமைகளின் இயல்பு காரணமாக முக பாவங்களும், மெய்யசைவுக்குறிகளும், கிளவிகள் போன்ற ஏனைய மூலகங்களை விட புரிந்து கொள்ளப்படுவதும் வியாக்கியானிக்கப்படுவதும் இயல்புணர்வு ரீதியாகவும் மேன்மையானதாகவும் அமைகிறது. மிகவும் சிறந்த பெருக்காட்சிப் பண்பு கொண்ட "நிலை" முதல் மிக நுட்பமான கண்சிமிட்டல் வரையான "உடல் மொழி" என்பது அனைத்துத் தொடர்பியல் சாதன முறைமை களுள் மிகவும் பழமையானதாகும்.

அடுத்ததாக ஒரு நாடக ஆற்றுகையில் ஆற்றுகைக் களத்தில் நிகழும் ஒவ்வொரு அசைவும் ஒவ்வொரு ஆழ் மான அர்த்தத்தை வெளிப்படுத்தக் கூடியதாக இருக்கும். பாத்திரங்களுக்கிடையிலான தூரம், அவை - ஒன்றிடத் தொன்று நெருங்கி அசைதல் அல்லது ஒன்றில் இருந்து ஒன்று விலகி அசைதல், விசையாற்றலுடைய அசைவு - தளர்வான அசைவு என்பன போன்றவை மிகவும் வெளிப் பாட்டு முக்கியத்துவம் வாய்ந்த அசைவுகளாகும். பார்வை யாளரை முன்னோக்கியவாறு நெருங்கி வருகின்ற ஒரு அசைவு வேறுபட்ட தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக்கூடியது. பேசப்படும் கிளவிகளின்றி வெறுமனே அசைவு மட்டும் வலுவுள்ள முறையில் அர்த்தத்தை உணர்பண்ணும் என்பதை ஊமம், நடனம் போன்று அசைவு ஆதிக்கம் செலுத்தும் அரங்க வடிவங்கள் வலுவோடு வெளிக்காட்டி நிற்கின்றன.

அடுத்து ஒப்பனை, வேட உடுப்பு என்பவையும் முக்கிய குறி முறைமைகளாக அமைகின்றன. சில கீழைத்தேய நாடக வகைகளில் வேட முகங்கள், ஒப்பனை, வேட உடுப்பு என்பவற்றின் அர்த்தங்களை விளக்கும் விதிமுறை களே உள்ளன.

காண்பியங்கள்

இதன் மிக அடிப்படையான குறிமுறைமையாக அமை வது அரங்க 'வெளியின் உள்ளமைப்பாகும்' இது ஒரு நாடக ஆற்றுகையில் தகவல்களையும் அர்த்தங்களையும் உருவாக்கும் சுட்டிகளின் பல்வகைத்தான ஊட்டத் திற்கு இடளிக்கிறது. இது நடிகன் அசைவுக் கோலத்தைத் தீர்மானிக்கிறது. எவ்வாறு நடிகன் களத்தி னில் பிரவேசிக்கிறான், எவ்வாறு வெளியேறுகிறான்,

எவ்வாறு படிகளில் ஏறுகிறான், இறங்குகிறான் என்பன போன்ற அசைவுகளில் தீர்மானமான பங்கைச் செலுத்துகின்றது. இதன் மூலம் அந்த அசைவுகளினால் வெளிப்படுத்தப்படும் அர்த்தங்களையும் தீர்மானிக்கின்றது.

ஆற்றுகையின் இயக்கம் விரிகின்ற சுற்றாடலின் காட்சியமைப்பு தகவல் தருவதாகிய மிக வெளிப்படையான பணியைச் செய்கிறது. அதாவது ஆற்றுகையின் இடம், காலம், பாத்திரங்களின் சமூக அந்தஸ்து இவை போன்ற வேறுபல அத்தியாவசிய அம்சங்களைச் சுட்டிக்காட்டுவதன் மூலம் பார்வையாளன் ஆற்றுகையின் அர்த்தத்தைப் புரிந்து கொள்ள காட்சியமைப்பு துணைபுரிகிறது.

காண்பியங்களின் இன்னொரு குறி முறைமையாக அமைவது வர்ணத் திட்டமாகும். இது ஆற்றுகையின் மன நிலையிலும் அர்த்தத்திலும் தீவிர செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றது பொதுவாக வெள்ளை நிறம் தூய்மையைக் காட்டுவதையும் கறுப்பு நிறம் சோகத்தைக் காட்டுவதையும் மிக இலகுவான உதாரணங்களாகக் கொள்ளலாம்.

காட்சியமைப்புடன் மிக நெருங்கிய தொடர்புடைய தட்டுமுட்டுகள் அடுத்த குறி முறைமையாக வருகிறது. ஆற்றுகையின் போது ஆற்றுகை வெளியில் பாவிப்பதற்குத் தேவையான பொருட்களின் அரங்கியல் பதமே தட்டுமுட்டுகள் ஆற்றுகை வெளியில் காணப்படுகின்ற அல்லது பாத்திரங்களால் பாவிக்கப்படுகின்ற தளபாடங்கள், ஆயுதங்கள், கருவிகள் மற்றும் அசையக்கூடிய பொருட்கள் யாவுமே இதற்குள் அடங்கும்.

ஆற்றுகையின் கட்டபுலஞ் சார்ந்த குறி முறைமைகளில் ஒளியின் பயன்பாடு வர வரக் கூடுதலான பங்கினை வகிக்கின்றது ஒளியின் மூலம் பகலையும், இரவையும் காட்டல், பிரகாசமான அல்லது மங்கலானகால நிலைமைகளைக் காட்டல் போன்ற வெளிப்படையான பணிகளை

மேற்கொள்ளலாம். ஆனால் ஒரு ஆற்றுகையில் ஒளியின் மிகப் பிரதானமான பணியாக அமைவது குலிவுக்காட்டலாகும். அதாவது மேடையிலுள்ள அசைவுகளின் குலிவுமையங்களை நோக்கி கவனத்தை வழிபடுத்தும் பணியைச் செய்வதாகும். பொட்டொலியின் மூலம் இதைச் செய்ய முடியும்.

இதுவரை கூறப்பட்ட குறிமுறைமைதளான ஆற்றுகையின் களவரையறைகள், நடிகள், நடிகளின் அசைவுகள், காட்சியமைப்புகள், வேட உடுப்புகள், ஒளி போன்ற அனைத்தும் எல்லா நாடகங்களுக்கும் அடிப்படையான கட்டபுலஞ்சார்ந்த குறி முறைமைகளே. அரங்கு என்பது அடிப்படையில் பார்ப்பதற்குரியது. இதனால்தான் நாம் அரங்கின் கட்டபுல அம்சங்களுக்கு முதன்மை கொடுக்கிறோம். ஆனால் விமர்சகர்களால், பாத்திரங்களால் பேசப்படும் 'கிளவிகளே' முக்கியமான கூறாகக் கருதப்படுவதும் உண்டு.

கிளவிகள்

ஒரு நாடக நிகழ்ச்சியின்பின் சந்ததி சந்ததியாக மீதியாக நிலைத்திருப்பது நாடகப்பாடம் ஆகும். இதன் காரணமாக பலவிமர்சகர்களால் நாடகப்பாடம் நாடகத்தின் முக்கிய மூலகமாகக் கருதப்படுவதுமுண்டு, சில வேளைகளில் நாடகப்பாடமே முழு நாடகமாக கருதப்படுவதும் உண்டு. ஆனால் நாடகப்பாடம் என்பதை நாடக ஆற்றுகையில் இடம்பெறுகின்ற ஒரு மூலகமாகவே நாம் கருதவேண்டும்.

ஒரு நாடகப்பாடம் பின்வரும் மிகவும் முக்கியமான அர்த்தத்தை உற்பத்தி செய்யும் மூலகங்களைக் கொண்டிருப்பதாக 'மாட்டன் எஸ்லின்' கூறுகின்றார். அதாவது சொற்களினுடைய அடிப்படையான அகராதியியற்

கருத்தும் சொற்றொடரியற் கருத்தும் உண்டு. அத்துடன் 'நிஜ' உலகின் சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைக்கேற்ப உள்ளுறைப் பொருளும் உண்டு,⁴ அதாவது நாளாந்த வாழ்க்கையில் பேச்சு எவ்வாறெல்லாம் கருத்தை வெளிப்படுத்துகின்றதோ அவ்வாறெல்லாம் நாடகச் சொல்லாடலும் வெளிப்படுத்தும்.

மேலும் ஆற்றுகையில் ஆற்றுகையின் மோடிமையை வெளிப்படுத்தும் மூலகங்களும் இருக்கும். உதாரணமாகச் சொல்லாடல் கவிதையாக இருக்கலாம். அல்லது உரை நடையாக இருக்கலாம், அல்லது இரண்டும் கலந்ததாக இருக்கலாம். அது செம்மைமொழியாகவோ பேச்சுமொழியாகவோ இருக்கலாம், மோடிமை அங்கு வெளிப்படும்.

ஒவ்வொரு பாத்திரத்தின் ஆளுமைக்குரியதான பேச்சுக் கோலம் கிளவிகள், பாத்திரத்தின் பிரதேச பேச்சுமொழி, தொழில் சார்ந்த கிளவிகள் என்பன மூலம் பாத்திரங்களைத் தனிப்படுத்திப் பார்க்க வகை ஏற்படுகிறது.

சொல்லாடலின் பொதுப்படையான கட்டமைப்பு மூலமும் கிளவிகள் சார்ந்த நாடக பாடம் அர்த்தத்தை உண்டாக்குகின்றது. உதாரணமாகக் கதை சொல்லும் நுட்பம்; நீண்ட-குறுகிய, தீவிரமான-அமைதியான பகுதிகள் என்பவற்றுக்கிடையிலுள்ள வேறுபாடுகளின் இயங்கியல் பண்பு: சொல்லாடலில் உள்ளுறையாக உள்ள லயம், என்பன இங்கு கருத்திலெடுக்கப்பட வேண்டியவை;

நாடகம் என்பது செயலாக இருப்பதால் நாடகத்தில் உள்ள பேச்சுமொழி மூலகமும் அடிப்படையில் செயலாகவே பணியாற்ற வேண்டும். ஜே.எல். ஆஸ்டின் என்ற தத்துவவியலாளர் பின்வருமாறு கூறுகிறார். "நாம் ஒரு கூற்றை ஒரு வாக்கியமாகக் கருதாது பேச்சின் ஒரு செயலாகவே கருதுகிறோம்"⁵ கிளவிகளின் உண்மையான

அர்த்தத்தை விட அக்கிளவிகள் எந்தப் பாத்திரங்களை விளித்துப் பேசப்படுகின்றனவோ அவற்றுக்கு அவை என்ன 'செய்கின்றன' என்பதன் மூலமே அர்த்தத்தைப் பெறுகின்றன.

இசையும் ஒலியும்

அன்றுதொட்டு இன்றுவரை நாடகங்களில் இசையானது பின்னணி இசையாகவேனும் இருந்து வருகிறது. இடையிடையே பாடல்களைச் சேர்க்கின்ற பல்வேறு நாடகங்களும் பயின்று வருகின்றன. பாட்டோடு வரும் இசை, பாத்திரங்களின் மனநிலை, அவற்றுள் மறைந்துள்ள சிந்தனைகள், உணர்ச்சிகள் என்பவற்றைச் சுட்டுவதன் மூலம் வலுவுள்ளதோர் தாக்கத்தினை பார்வையாளனின் புரிந்துகொள்ளலில் ஏற்படுத்துகிறது. நடிகர்களின் நடை, அசைவு, உடல்நடிப்பு போன்றவற்றுடன் ஒன்றிணைந்த பகுதியாக இசை உள்ளது. இதுநடிகர்களின் வருகை, வெளியேற்றம் என்பவற்றை அழுத்திக் காட்டுவதோடு அவர்களின் மெய்யுசைவுக் குறிகளையும் வேறுபடுத்திக் காட்டுகிறது. கட்டிபுலப் படிமங்களுக்கான வரையறையாக இசை அமைகிறது.

இசையல்லாத ஒலிகளும் நாடக ஆற்றுகையில் பங்கு வகிக்கின்றன. சிறு துப்பாக்கிச் சூட்டுச் சத்தம் முதல் பாரிய இராணுவத் தாக்குதல் ஒன்றின் சத்தங்கள் வரை எளிய பொறிகளின் வாயிலாக மிகவும் தாக்கமான முறையில் உருவாக்கப்படுவதுண்டு. ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்ட ஒலிகளும் பலமான ஒலிவிளைவை உருவாக்கப் பயன்படுகின்றன.

இதுவரை கூறியவை ஒவ்வொன்றும் தனித்தனியே தனித்தனித் 'தாக்கங்களை' ஏற்படுத்துவதில்லை. இவை ஒரு தொகுதியாகவே 'தாக்கத்தை' ஏற்படுத்தும். உண்மையில் இவையாவும் ஒரு முழுமையின் பகுதிகளே.

இவை ஒன்றுக்கொன்று துணையானவை; ஒன்று மற்றொன்றுக்கு வேண்டியளவு இட்டு நிரப்பும். சில வேளைகளில் ஒன்றுக்கொன்று எதிர்முகப்பட்டதாகவும் இருக்கலாம். ஆனால் எல்லாம் 'ஒருமித்து'ப் பார்வையாளரிடத்து ஒரு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும். அப்படியான தாக்கம் ஏற்படும்போது தான் அந்த ஆற்றுகையின் முழுக் கருத்தும் தெளிவாகும்; புலனாகும். உண்மையில் ஆற்றுகைப்பாடமானது இவை யாவற்றையும் கொண்டு இழைக்கப்பெற்றதே. இவ்வாற்றுகைப் பாடத்தையே பார்வையாளர் பெறுகின்றனர்.

இப்பெறுதலானது கருதுகோள் நிலையில் இரண்டு பிரிவாகப் பகுத்தாராயப்படலாம்.

1. செயல்முனைப்பற்ற நிலையில் உள்ள அல்லது மிகவும், சரியாகக் கூறுவதாயின் புறவயமான நிலையில் உள்ள பார்வையாளனை நாம் நாடக ஆக்கத் துக்கான பருப்பொருளாக, ஆற்றுவோரதும், நெறியாளனதும், எழுத்தாளனதும் செயல்கள் / செயற்பாடுகளின் ஒரு குறி அல்லது இலக்காக நாம் கருதுகின்றோம்.
2. பார்வையாளன் செயல்முனைப்பான நிலையில் புறவயமான நிலையில் இருக்கையில் அவனால் மேற்கொள்ளப்படும் பெறுதற் செயற்பாடுகளாகப் புலக்காட்சி, வியாக்கியானம், அழகியல்-நயப்பு மனனம் செய்தல், உணர்ச்சித்துலங்கல்கள், அறிவுத் துலங்கல்கள் என்பன அமையும்.

பார்வையாளரின் இத்தகைய செயற்பாடுகள் உண்மையில் நாடக ஆக்கவியல் தன்மை உள்ளன எனக் கொள்ளப்பட வேண்டியவை. ஏனெனில் இந்தச் செயற்பாடுகளின் மூலமே ஆற்றுகைப் பாடம் தனது முழுமையான தொடர்புகொள்ளல் வீரியத்தோடு பெறப்பட்டு முழுமை பெறுகிறது.⁶

அரங்க உறவில் இரண்டு அடிப்படையான பண்புகள் உண்டு. ஒன்று ஆற்றுமைப்பாடம், பார்வையாளர் மீது செல்வாக்குச் செலுத்துதல்; பார்வையாளரை ஆட்கொள்ளல். இங்கு பார்வையாளர் ஆற்றுகையை இமைகொட்டாமல் பார்த்துக்கொண்டிருப்பர்; ஆற்றுகையின் உணர்ச்சிக்கு ஆட்படுவர் ஆற்றுகையில் வெளிக் கொணரப்படுவதை அப்படியே ஏற்றுக்கொள்வர்; நம்புவர். இங்கு ஆற்றுகை பார்வையாளரில் திட்டவட்டமான உணர்ச்சிசார், அறிகைசார் மாற்றங்களை (கருத்துக்கள், நம்பிக்கைகள், விழுமியங்கள்...) ஏற்படுத்துவதை இலக்காகக் கொண்டிருக்கும். அநேகமான அரங்கியல் அரங்குகளில் குறித்த நடவடிக்கைகளில் பார்வையாளரை ஈடுபடும்படி - உதாரணமாக கைகளை உயர்த்திக் கோஷங்களைக் கூறுமாறு-வற்புறுத்துவதும் உண்டு. இங்கு அரங்கு பார்வையாளரைத் தான் நினைத்தபடியாகையானும். இத்தகைய கையாளும் பண்பை அல்கிட்ஸ் ஜே திறெய்மாஸ் என்பார் "ஆற்றுகை அல்லது, மேலும் சிறப்பாகச் கூறுவதாயின், அரங்க உறவு என்பது அதிகளவில் 'அறியவைத்தல்' என்பதை விட-அதாவது தகவல்கள், செய்திகள், அறிவு என்பனவற்றின் மாசற்ற பரிமாற்றம் அல்ல-நம்பவைத்தலும் செய்ய வைத்தலுமே யாகும்" என்கிறார். இங்கு பார்வையாளர் செயல்முனைப்பற்ற நிலையிலேயே உள்ளனர்.

அரங்க உறவின் மற்றைய பண்பு, பார்வையாளன் ஓர் இணை சயாரிப்பாளன் போல் இயங்குகின்ற ஒரு நிலையாகும். இங்கு பார்வையாளர் ஏற்கனவே கூறியது போன்ற பலவிதமான பெறுதற் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுவர்.

இவர்களது செயற்பாடுகள் ஆற்றுகையின் போக்கில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தக் கூடியதாகவும் இருக்கும். ஓகஸ்தா போல் தனது விவாதங்கள் அரங்கு பற்றிப் பின்

வருமாறு கூறுகிறார். “...இங்கு பங்குகொள்வோர் நாடகச் செயலில் தீர்மானகரமாகக் குறுக்கீடு செய்வதோடு அதை மாற்றவும்வேண்டும்”⁸. இது செயல்முனைப்பான நிலையில் ஒரு தீவிர நிலையாகும்.

செயல்முனைப்பான நிலை, செயல்முனைப்பற்ற நிலை என்ற பிரிப்பு நாம் முன்னர் கூறியவாறு, கருதுகோல் ரீதியானதே. எந்தவொரு ஆற்றுகையிலும் இவற்றில் நூறுவிதமான நிலையைக் காணமுடியாது. சில அரங்குகளில் செயல்முனைப்பானநிலை மேலாண்மை செலுத்தும், சில அரங்குகளில் செயல்முனைப்பற்றநிலை மேலாண்மை செலுத்தும். *போலின் அரங்கிலும் மூன்றாம் உலகில் இன்று வளர்ந்து வரும் ஏனைய தளைநீக்க அரங்குகளிலும் செயல்முனைப்பான நிலையில் மேலாண்மை செலுத்துகிறது இந்த அரங்குகள் தமது பார்வையாளரை செயல்முனைப்பான நிலையில் வைத்திருப்பதையே விரும்புகிறது.

மேற்கத்திய நியம அரங்கில் செயல்முனைப்பற்ற நிலையே மேலாண்மை செலுத்துகிறது. உதாரணமாக ‘ஒபேரா’வில் கைதட்டுவதற்கென்று சில இடங்கள் உண்டு. ஏனைய சமயங்களில் பார்வையாளர் நிகழ்ச்சியை இமை கொட்டாமல் பார்த்துக்கொண்டிருப்பர். கிழைத்தேய அரங்கில் பார்வையாளர் பதவிதமான பெறுதற் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுவதற்கான சந்தர்ப்பங்கள் உண்டு. மார்ச்சோ டி மரினில் என்பவர் இந்த அரங்க நடைமுறை பார்வையாளர் மீது குறித்த கருத்துக்களைத் திணிக்காமல் அவர்களுக்கு நிறைய வியாக்கியானம் செய்யும் சுயாதீனத்தை அளிக்கிறது” என்று கூறுகிறார்⁹.

கிழைத்தேயத் தொல்சீர் அரங்க அனுபவம் ஓர் உள்ளார்ந்த நிலையில் இன்பம் அனுபவிப்பதாகும். பேராசிரியர் சரத்சந்திர கூறுவதுபோல “இதுவும் ஒருவகை செயல்முனைப்பற்றநிலை” தான்¹⁰.

உண்மையில் ஓர் ஆற்றுகையில் பார்வையாளர் இணைதயாரிப்பாளர் போல் செயற்படுகின்றமை முக்கியமானது. இதன் மூலமே ஆற்றுகைப் பாடம் முழுமையடையும். தொடர்பு ஆற்றலுடையதாகும். பார்வையாளர் குழந்தை பிள்ளைகளைப் போல் ஆற்றுகையை நம்பிக் கொண்டிராமல் ஓர் விமர்சன மனப்பாங்குடன் ஆற்றுகையில் கலந்து கொள்ள வேண்டும். தாமதமே முன்வந்து பலவித பெறுதற் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட வேண்டும். அந்தளவிற்கு ஆற்றுகைப்பாடம் அவர்களுக்குச் சுயாதீனத்தை அளிக்க வேண்டும்.

ஆனால் இந்தச் சுயாதீனம் வெறுமனே கட்டுமீறிப் போகக்கூடாது. அவர்கள் ஆற்றுகைப்பாடத்தை இமை கொட்டாமல் பார்க்கவும் வேண்டும். பலவிதமான பெறுதற் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடவும் வேண்டும், இந்த நிலையை பிராங்கோ ஹ்வினி என்பவர் “கட்டுப்படுத்தப்பட்ட ஆக்கபூர்வமான சுயாதீனம்” என்று அழைக்கிறார்¹¹ பார்வையாளரின் சுயாதீனத்தை மற்றாக நிராகரிப்பதோ அல்லது கட்டில்லாச் சுயாதீனத்தை அங்கீகரிப்பதோ அழகியற் தவறுக்கு இட்டுச்செல்லும். “...பார்வையாளனது (சரீர்பான) சுயாதீனத்தை மறுத்தல் அல்லது மாறாக அது கட்டுப்பாடுகளுக்கு அப்பாற்பட்டது என கருதுதல் என்பது கட்டுப்பாட்டுக்கும் சுதந்திரத்திற்கும் இடையில் உள்ள சமநிலையைக் குழப்புவதாக அமையும்; படைப்பால் அழகியற்பாடம் விதிக்கப்படும் கட்டுப்பாடுகளுக்கும் அப்படைப்பை நுகர்வோருக்கு உள்ள சாத்தியக் கூறுகளுக்கும் இடையில் உள்ள இயங்கியலானது, அழகியல் அனுபவத்தின் சாரத்திற்கும் அதன் வீரியத்திற்கும் அவசியமான சமநிலையை ஏற்படுத்துகிறது”¹²

எனவே ஒரு அரங்க ஆற்றுகை அழகியற் தொடர்பாக அமைவதற்கு அரங்கக் கலைஞர்கள் மேற்கூறிய சமநிலையை ஏற்படுத்தும் வகையில் பணிபுரிய வேண்டும்.

இச்சமநிலையின் ஒருபக்கம், ஆற்றுகையானது பார்வையாளர் பெறுதற் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடும் அளவிற்குச் சுயாதீனத்தை வழங்குவதாக இருத்தல் ஆகும். ஒரு ஆற்றுகை திறந்த ஆற்றுகையாக இருக்கும் போது ஆற்றுகைப் பாடத்தின் உருவாக்கத்தில் பார்வையாளரின் பங்கும் இருக்கும். ஒரு திறந்த ஆற்றுகை என்னும் போது அது தன் பார்வையாளரிடமிருந்து அவர்களின் ஆற்றலை விட அதிகளவில் நுணுக்கமான அரங்கம் பற்றியதும் கருத்துநிலை சார்ந்ததுமான ஆற்றலை எதிர்பார்க்கக் டாது. “அரங்கு மிகவும் மறைபொருளானதாகவு டு-புலமை நோக்குக்கு உகந்ததாகவும் இருந்தபோது நாட்டுப் புறப் பார்வையாளருடன் தொடர்புகொள்ள முடியாமல் இருந்ததாகவும் எனவே தமது அரங்கை புலமைநோக்கு நீக்கம் செய்யவேண்டியிருந்ததாகவும் பீற்றர் புறாக்குறிப்பிடுகின்றார் ¹³.

ஒரு அரங்க ஆற்றுகையை பார்வையாளர் புரிந்து கொள்வதற்கு அவர்களுக்குத் தாம் வாழும் சமூக-பண்பாட்டு மரபு பற்றிய பரிச்சயத்தால் எழும் ஆற்றலும் துணைபுரிகின்றன சமூகப் பண்பாட்டு மரபு எனும் போது அம்மரபினில் உள்ள வாழ்க்கையும் நடத்தையும் சார்ந்த அனைத்தும் அடங்கும். அதாவது அதன் மொழி, பழக்க வழக்கங்கள், ஒழுக்க-விழுமியங்கள், காரணங்கள், சுவைகள், மூடநம்பிக்கைகள், சமய நம்பிக்கைகள், கருத்து நிலைகள் இன்னும் இன்னோரன்ன அனைத்து இதனுள் அடங்கும்.

ஆற்றுகைப்பாடத்தில் இடம்பெறும் குறிகள் நிஜ வாழ்க்கையில் உள்ளவற்றைப் போல இருக்கிறபோது பார்வையாளர் தமது சமூகப் பண்பாட்டுப் பரிச்சயம் காரணமாக அவற்றைப் புரிந்து கொள்வர்.

அரங்க மரபு பற்றிய பரிச்சயம் என்கிறபோது குறித்த அரங்கம் உலகைப் பிரதிபலிக்க ஆற்றுகையின் பொழுது

பயன்படுத்தும் உத்திமுறைகளுக்கு பார்வையாளர் பரிச்சயப்பட்டவர்களாக இருக்கவேண்டும் என எதிர் பார்க்கிறது. இவற்றை இரண்டு பிரிவாக நாம் பிரிக்க லாம். ஒன்று, அரங்க ஆற்றுகைகளில் நிலவும் பொது அடிப்படை எடுகோள்களாகும். உதாரணமாக நாடகத் தில் சாகின்றவன் உண்மையில் சாவதில்லை என்பன போன்ற விடயங்கள் பற்றிய அறிவு. இது எல்லாப் பண்பாடுகளுக்கும் பொருந்தும். மற்றையது, குறித்த அரங்கு ஆற்றுகை வகைக்குள் மரபுகள், அதாவது தமிழ் மரபுவழிக்கூத்து, கிரேக்க ‘திரெஜெடி’ ஜப்பானிய ‘கபுக்கி’ போன்றவை தமக்குரிய மரபுகளைக் கொண் டுள்ளன. உதாரணமாக ஐரோப்பிய அரங்கில் ஒரு நடிகன் ‘புறச்சொல்’ முறையில் பேசும்போது அப்பேச்சு மேடையில் உள்ள ஏனைய நடிகர்களுக்குக் கேட்காது என்பதைப் பார்வையாளர் புரிந்து கொண்டவராக இருக்க வேண்டும்.

எனவே ஒரு ஆற்றுகை திறந்த ஆற்றுகையாக அமைய வேண்டின் அது தன் இலக்குப் பார்வையாளரின் ஆற்றலைக்கணக்கிட்டே, தான் கோரிநிற்க வேண்டிய ஆற்றலைத் தீர்மானிக்க வேண்டும். இலக்குப் பார்வை ஆற்றல் மட்டத்தை விட அதிகளவில் அவ்வாற்றுகை அவர்களிடமிருந்து நுணுக்கமான அரங்கமரபு சார்ந்ததும் கருத்துநிலை சார்ந்ததுமான ஆற்றலைக் கோரி நிற்பின் அவ்வாற்றுகை ஓர் திறந்த ஆற்றுகையாக அமைய முடியாது. எனவே இத்தகைய ஆற்றுகையில் பார்வை யாளரின் பங்கும் இருக்காது தொடர்பு ஆற்றலற்றதாகி விடும்.

ஆற்றுகையில் கலைஞர் ஏற்படுத்த வேண்டிய சம நிலையில் மறுபக்கம், பார்வையாளரின் கவனத்தைக் கவர்வது; ஒழுங்கு படுத்துவது ஆற்றுகையின் உயி ரோட்டமாக அமைகின்ற செயல்களினூடாகவே பார்வை யாளரின் கவனம் ஒழுங்கமைத்துச் செல்லப்பட வேண்டும்.

இப்பிரச்சனை, நெறியாளனின் பல பிரச்சனைகளுள் மிகவும் முக்கியமான ஒன்று ஆகும்.

ஆற்றுகையின் குறிகள் பயர்வையாளரின் கவனத்தைத் தம்பால் கவர்கின்ற வல்லமை கொண்டவையாக இருக்க வேண்டும். ஆற்றுகையின் அழகியல் வன்மைக்கு இக் கவர்ச்சி மிகவும் முக்கியமானதாகும் பரிட்சார்த்த அழகியல், புலக்காட்சி பற்றிய உளவியல் என்பவற்றில் செய்யப்பட்ட பரிசோதனைகளை ஆதாரமாகக் கொண்டு டானியல் பேர்லைன் என்பார் “புதுமை, ஆச்சரியம், பல்வகைத்தன்மை, விசித்திரம்” போன்ற தன்மைகள் ஆற்றுகைக் குறிகளுக்கு இருக்க வேண்டும் எனக் கூறுகின்றார்.¹⁴ “ஆற்றுகைப்பாடத்தின் குறிகளில் மேற்படி பண்புகள் காணப்படுகின்றபோது அவைபார்வையாளரில் கிளர்ச்சி, அருட்சி, ஆவல், அக்கறை போன்ற உள-உடலியல் பாங்குகளை ஏற்படுத்தும். இந்தநிலை பார்வையாளரில் ஏற்படும் இருதயத் துடிப்பில் மாற்றம், தசைநார் இறுக்கம் போன்ற நரம்புமண்டல மாற்றங்களால் காட்டப்படும். இந்த நிலை பார்வையாளனை உண்மையான கவனக்குவிவுக்கு இட்டுச்செல்லும், அதாவது பார்வையாளனின் கவனத்தைக் கவரவும் நெறிப்படுத்தவும் வேண்டுமாயின் முதலில் ஆற்றுகை ஆச்சரியம் அல்லது வியப்புப் போன்றவற்றைப் பார்வையாளனுக்கு ஏற்படுத்த வேண்டும். பார்வையாளனின் எதிர்பார்ப்புக்களைக் குறிப்பாக அவனது புலக்காட்சி எதிர்பார்ப்புக்களை மீறக்கூடிய, குழப்பக்கூடிய கையாளுகை உபாயங்களை ஆற்றுகை நடைமுறைப்படுத்த வேண்டும்”¹⁵.

ஆனால் எப்போதும் உச்சப்புதுமையுடன் உச்சவிளைவு பெறப்படும் என்பதில்லை. அதிகூடிய கிளர்ச்சி நிலையோ அல்லது அதிகுறைந்த கிளர்ச்சி நிலையோ ஒரு உயிரியால் விரும்பப்படுவதில்லை. “ஓர் உகந்த கிளர்ச்சி நிலையையே ஓர் உயிரி விரும்பும்”¹⁶, எனவே உண்மை

யில் இடைநிலையான புதுமை பிரயோசனமுடையதாய் இருக்கும். கட்புலக் காட்சியில் நடத்தப்பட்ட பரிசோதனைகள் பின்வரும் முடிவைத் தருவதாக பேர்லைன் குறிப்பிடுகிறார். “தூண்டித் தெர்குதிகள் புதுமை. பல்வகைத்தன்மை என்ற அளவுத்திட்டத்தில் ஒரு இடைநடுவான நிலைக்குள் அடங்கியிருந்ததாலேயே அவை வாய்ப்பானவையாகக் கணிக்கப்பகின்றன”¹⁷ மார்க்கோ டி மரினிஸ் என்பார் தூண்டிகள் பற்றிப் பின்வருமாறு கூறுகிறார்: “...புதுமை, அறிந்தது, பரிச்சயமற்றது! பரிச்சயமானது, சிக்கலானது, எளிமையானது, எதிர்பாராதது, எதிர்வுகூறத்தக்கது, ஒத்துவராதது, ஒத்திருக்கின்றது எனப்பட்டவற்றின் இயங்கிலினைப் பயன்படுத்தி அரங்கில் ஆக்ககூடிய அளவில் கவனத்தைக் கவர்ந்திழுக்கக் கூடியவை அத்தூண்டிகள்...”¹⁸

ஆற்றுகைக் குறிகளைத் தெரியும்போது மேற்கூறிய இயங்கியல் பேண்படுமாயின் அத்தகைய குறிகளால் இழைக்கப்படும் ஆற்றுகைப்பாடம் கவர்ச்சிபுடையதாக அமையும்.

எனவே ஒரு ஆற்றுகைப் பாடம் பார்வையாளரின் கவனத்தைக் கவர்கின்ற வகையிலே மேற்கூறிய இயங்கியலைப் பேணிக்கொண்டு. பார்வையாளர் தாமாகவே முன்வந்து பலவித பெறுதற் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடக் கூடிய சுயரீதினத்தை வழங்கக்கூடிய வகையில் இழைக்கப் பெறுமாயின், தொடர்பு ஆற்றுடைய அழகியல் தொடர்பாக இருக்கும்.

நாம் இதுவரை ஓர் அரங்க ஆற்றுகை ஒரு அழகியல் அனுபவமான விளங்க வேண்டுமாயின், அங்கு நிலவ வேண்டிய சமநிலையின் இரு பக்கங்களையும் பார்த்தோம். ஆனால் அரங்கின் வகைகளைப் பொறுத்தும் பார்வையாளரின் தன்மையைப் பொறுத்தும் இச்சம

நிலைப்புள்ளியில் மாற்றமேற்படும். சில இடங்களில் செயல்முனைப்பற்றநிலை மேலாண்மை செலுத்தும் வகையிலும், சில இடங்களில் செயல்முனைப்பான நிலை மேலாண்மை செலுத்தும் வகையிலும் இச் சமநிலைப் புள்ளி நகரும்.

அடுத்து வரும் பகுதியில், சர்வதேச தளைநீக்க அரங்குகளில் இது எவ்வாறு செயற்பட்டிருக்கிறது என்பதை பார்ப்போம் இதற்காக சர்வ தேச தளைநீக்க அரங்கின் வளர்ச்சி நிலைகளைப் பார்ப்பதோடு அடுத்த அலகை ஆரம்பிப்போம்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. Lessing, Q.V. Esslin Martin, (1937) The Field of Drama, Netnuen p: 36.
2. Ibid P: 103-104.
3. Ibid p: 64.
4. Ibid p: 81
5. Austin J. L. (1975), How To Do Things, With Words : Oxford Uni. Press, N.Y. p: 20.
6. Marinis Marco De, Dramaturgy of The Spectator; TDR Vol. 31 No. 2 Summer 87 p: 100-112.

7. Cerimas Algirdas J. Q. V. Ibid p: 100-112
8. Boal Augesto (1979), Theatre of The Oppressed; Pluto Press London- p: 139.
9. Marinis Marco De. Op. Cit, p: 100-112.
10. Sarathchandra E. R., The Uses of Tradition (Interview), TDR: Vol. 15, No 3, Spring 1971 P: 193-200.
11. Ruffini Franco Q. V. Marinis Marco De Cp. Cit p: 100-112.
12. Marinis Marco De. Ibid, p: 100-112.
13. Brook Peter, Talking with Peter Brook (Interview) TDR; Vol 30, No: 1, Spring 1989 p: 54-71
14. Berlyne Deniel (1976) Effects of Novelty and oddity on Visual selective Attention, British Journal of Psychology 67, No 2 p: 175-180.
15. Marinis Marco De. Op Cit. p: 100-112
16. Sauter willmar (ED). (1988) New Directions in Audiance Rcsearch, I. C. R. A. R. Utrecht. p : 98.
17. Berlyne Daniel E. (1960) Conflict, Arousal and Curiosity Mograw-Hill. N. Y. p : 64.
18. Marinis Marco De. Op. Cit p: 100-112.

சர்வதேச மட்டத்தில் சமூகமாற்றத்துக்கான அரங்கு - அதன் வளர்ச்சியும் பண்புகளும்

அரங்கு அதன் தோற்றத்தில் சடங்கு அரங்காக இருக்கையில் மக்கள் திறந்த வெளிகளில் சுயதீனமாக ஆடிப் பாடுகின்ற ஒன்றாக இருந்தது. அதாவது அவ்வாற்றுகை ஒரு விழாவாகக் கொண்டாட்டமாக இருந்தது. அதில் பங்கு பற்றிய மக்களிடையே ஒரு ஒருமைப்பாடு இருந்தது. ஆனால் சடங்கு கலையாகப் பரிணமித்தபோது நிலைமை மாற்றமடைந்தது. இதன் போது இரண்டு முக்கிய மாற்றங்கள் நடைபெற்றதாக ஒகஸ்தா (B) போல்குறிப்பிடுகின்றார், “முதலாவதாக, ஆளும் வர்க்கம் நடிகர்களைப் பார்வையாளரிடமிருந்து வேறுபடுத்தி அதாவது மக்களை நடிப்பவர்களாகவும், பார்ப்போர்களாகவும் பிரித்தார்கள். இரண்டாவதாக நடிகர்களிடையே கதாநாயர்கள் மற்றவர்கள் என்ற பிளவை உண்டாக்கினார்கள்¹”

மக்களைத் தினறவைத்துக் கருத்துக்களைத் திணிக்கிற போக்கு இவ்வாறாக ஆரம்பித்தது. பார்வையாளர் வெறும் பார்ப்போர்களாக, அதாவது செயல்படா பற்ற பார்ப்போர்களாக வைக்கப்பட்டனர். ஆற்றுகைகளின் போது பார்வையாளர் தம்வயமிழந்து மேடையில்

நடக்கும் அதிசயங்களைக் கண்டு வாயைப்பிளந்து இருந்தார்கள். சடங்கிலிருந்து கலை பரிணமித்ததன் பின்னரான இவ் அரங்குகளில் பார்வையாளர் அரங்கில் நடப்பவற்றை அப்படியே நம்பவேண்டி இருந்தது. ஆற்றுவவர்களுடன் ஒன்றிக்க வேண்டி இருந்தது. இத்தகைய அரங்கை மாட்டின் எஸ்லின் என்பார், “செந்நெறிகளின் வெற்றுவையான ஆடம்பரத் தயாரிப்புக்கும், நாளைந்த வாழ்வின் வெறுமையான புகைப்படம் பிரதிகளாக அமையும், தயாரிப்புகளும் மாறிமாறி நடக்கும் ஒரு அரங்கு, உணர்ச்சித் தூண்டலுக்கும், விருந்து முடிவு மகிழ்வளிப்புக்கும் இடையில் ஊசலாகும் ஒரு அரங்கு” என்றும் அழைக்கிறார்².

இத்தகைய அரங்கிற்கு எதிராக போடோல்ட், பிறெஃக்ற் கிளர்ச்சி செய்தார். பிறெஃக்ற்றின் அரங்கு அவரது காலத்தில் மேலான்மை செலுத்திய மருட்கை அரங்கிற்கு எதிரான புதிய தொடக்கமாக இருந்தது. இத்தகைய புதிய தொடக்கத்தில் ஈடுபட்ட இவரது சம காலத்தவர்களாக மாயா கோவ்ஸ்கி, மேயர்ஹேரல்ட், மக்ஸ்ரெயின்ஹாட், பிஸ்கேற்றர் போன்றவர்கள் இருந்தார்கள். பிஸ்கேற்றர் பல்வேறுபட்ட துணிகரமான பாட்டாளி வர்க்க அரங்க முயற்சிகளில் ஈடுபட்டார். இவரது அரங்கு பூர்சுவா அரங்கிற்கான எதிர்ப்பாக விளங்கியது. இவர் காப்பிய அரங்கிற்கான பல சிறப்பியல்புகளைப் பயன்படுத்தினார். அதாவது “சம்பவக் கோர்வையான ஒரு நாடகபாடம், மாறுபட்டுக் கொண்டிருக்கும் கேலிச்சித்திர எறிவுகளைக் கொண்டதொரு மேடை, யதார்த்தப் பண்பற்ற நடிப்பு” போன்றவற்றை இவர் பயன்படுத்தினார்³.

பிஸ்கேற்றர் காப்பிய அரங்கை ஆரம்பித்தாலும் பிறெஃக்ற் அதை ஓர் உயர்பயன் கொடுக்கக் கூடியதாகக்

கொண்டுவந்தார் நாடக எழுத்தாளரும், கோட்பாட்டிய லாளருமான பிறெஃக்ற் இருபதாம் நூற்றாண்டின், முன்னணி வகிக்கும் ஓர் அரங்க மேதையாகக் கருதப்படு கிறார். அரங்கானது சமூகமாற்றத்துக்கான ஒரு கருவி யாகவும், ஆய்வுசாலையாகவும் வரவேண்டுமென்று பிறெஃக்ற் விரும்பினார்.

இவர் தனது காப்பிய அரங்கிற்கான கொள்கையை உருவாக்கும்போது நாடகம் பற்றிய ஜெர்மானிய செந்நெறிக் கோட்பாட்டை மறுதலித்தார். இக் கோட்பாட்டைப் பிரதிபலித்த கதையும் ஷில்லரும், கூறுவதன்படி, “நடிகன் தன்னைத்தான் நிச்சயமான தொரு நபராகப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்திக் கொண்டிருப் பான். பார்வையாளர் தனது இயக்கத்தில் பங்குகொள்ள வேண்டுமெனவும், தன்னோடு சேர்ந்து தனது ஆன்மாவின் தும் உடலினதும் வருத்துதல்களை உணரவேண்டுமெனவும், தனது மன உளைவுகளைப் பகிர்ந்து கொண்டு தனது ஆளுமைக்காக அவர்கள் தமது ஆளுமைகளை மறக்க வேண்டுமெனவும் அவன் எதிர்பார்க்கிறான். இங்கு பார்வையாளனை ஆழ்ந்த சிந்தனை வயப்படவிடக் கூடாது. அவன் உணர்ச்சி பூர்வமான இயக்கத்தைப் பின்தொடர் வேண்டும். அவனது கற்பனை பூரணமாக மௌனப்படுத்தப்படுகின்றது 4.

இத்தகைய எண்ணக்கருவை பிறெஃக்ற் வெறுத்தார். இவர்களின் கொள்கையை அரிஸ்ரோற்றலின் கவிதையியலை அடிப்படையாகக் கொண்டதாக பிறெஃக்ற் கூறு கிறார். அரிஸ்ரோற்றலின் அரங்கு பார்வையாளர் தம்மை நடிகர்களுடன் அடையாளங் காண்பதை வேண்டு கிறது. இது ஒரு மருட்கை அரங்கு இந்த அரங்கில் “ஒருவர் குழ உள்ளவரை ஒருமுறை பார்த்தால், ஒரு வினோதமான நிலையில், ஏறக்குறைய ஆடாது அசையாது இருக்கும் உடல்களைக் காணலாம்; அவர்கள் தமது தசைநார்களை மிகுந்த பிரயத்தனத்தின் பலனாகச்

சுருக்குவது போல அல்லது கடுமையான கண்டத்தின் பின் அவற்றைத் தளர்வாக்குவது போலத் தோன்றும்; அவர்களது கண்கள் திறந்திருக்கும், ஆனால் அவர்கள் பார்ப்பதில்லை அவர்கள் முழிசிக்கொண்டிருப்பார்கள்... மந்திரத்தால் கட்டுண்டவர் போல அவர்கள் மேடையைப் பார்த்து முழிசிக்கொண்டிருப்பர்.”

இவ்வாறு பிறெஃக்ற் இந்த அரங்கிலுள்ள பார்வையாளர்கள் நிலைபற்றிக் கூறுகிறார் 5. இவ்வாறான பார்வையாளர்கள் உணர்ச்சிகளால் கருதப்பட்டவர்களாக அரங்கை விட்டு வெளியேறலாமே தவிர அவர்கள் ஒன்றை விளங்கியவர்களாகவோ, அன்றேல் அறிவுத் தெளிவு பெற்றவர்களாகவோ, முன்னேற்றப்பட்டவர்களாகவோ இருக்க மாட்டார்கள். என பிறெஃக்ற் வாதிடுகிறார். பார்வையாளர்கள் மேடையிலுள்ள நடிகர்களுடன் தம்மை ஒன்றுபடுத்துவதை பிறெஃக்ற் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை.

அரங்கமானது பார்வையாளர்களை உணர்ச்சிவசப்படுத்தாமல், அவர்களை விமர்சனபூர்வமாக சிந்திக்க வைக்கவேண்டுமென்பது பிறெஃக்ற்ந் நோக்கம். காப்பிய அரங்க நடிகன் பார்வையாளனைப் பரவசப்படுத்தாமல் அவனைத் தளர்நிலையில் வைத்திருந்து, பாத்திரத்தின் நடத்தை மட்டுமின்றி, வேறு மாற்று வழிகளும் உண்டு என்பதை அவன் சிந்தித்து உணர்வழிவகுக்க வேண்டுமென்பது பிறெஃக்ற்நினுடைய நிலை. இதற்கு உகந்த உத்திகளை காப்பிய அரங்கில் பிறெஃக்ற் கையாண்டார். “பிறெஃக்ற் தனது அரங்கில் நாடகங்களின் கதையாடல் உள்ளடக்கத்தை அதிகரித்தார். தனது கதைப்பொருளை வரலாற்று மயப்படுத்தினார். (அதாவது அவற்றை வேறு காலகட்டங்களில் நடந்ததாக அமைத்தல்). படப்பாங்கான பிரதிநிதித்துவத்தை எளிமைப்படுத்தினார். அரங்கின் செயற்பாடுகளை பார்வையாளர் பார்வைக்கு வெளிப்படையாக்கினார் 6.

பிறெஃக்றினுடைய அரங்கும் 1968இன் பின் மேற்கிலும், அதற்குச் சற்று முன்னர் அமெரிக்காவிலும் தோன்றி வளர்ந்த தளமாற்ற சனரஞ்சன அரங்கும் நாம் ஏற்கனவே கூறியதைப் போன்ற தளைநீக்கத்தை இலக்காகக் கொண்டவையே. இத்தளமாற்ற அரங்க இயக்கங்களுக்கு சில உதாரணங்களாகப் பின்வருவனவற்றைக் குறிப்பிடலாம். அமெரிக்காவில் 'தி சன் பிரான்ஸிஸ்கோ மைம்ட்ரூப்' (The San Francisco Mime Troupe) 'எல்தியேட் ரோ கம்பனி' (El Teatro Campesino,) 'த-பிறெட் அண்ட்பப்பற் தியேட்டர்' (The Bread and Puppet Theatre) போன்றவற்றையும், பிரான்ஸில் 'லீ தியேட்டர் பொப்பி யூலே டி லொறெயின்' (Le Theatre Populaire de Lorraine), 'லொ தியேட்டர் டி லா கொரரா' (Lo Theatre de la -Carriera), என்பனவற்றையும், இங்கிலாந்தில் '7:84 தியேட்டர் கொம்பனி (7:84 Theatre Company) ஐயும் ஸ்பெயினில் 'லா குவாட்ரா டி செவிலா' (La Cuadra de Sevilla), (Tabano) 'தபனோ' போன்றவற்றையும் யூஜின்வான் ஏவன் குறிப்பிடுகின்றார்.

அறுபதுகளில் சிறப்பாக 1967 - 68இல் அமெரிக்காவிலும், மேற்கு ஐரோப்பாவிலும் ஏற்பட்ட அரசியற் கிளர்ச்சிகள் சனரஞ்சக் அரங்கிற்கான உத்வேகத்தைக் கொடுத்தன. இக்கிளர்ச்சிகளில் மாணவர் முக்கிய பங்கேற்றனர். இக்கிளர்ச்சிகள் பொதுவாக வியட்நாமில் அமெரிக்க ஆக்கிரமிப்பை எதிர்த்தும், உயர்கல்வியில் சீர்திருத்தங்களைக் கேரரியும் மனித உரிமைகளுக்காகவும் மேற்கொள்ளப்பட்டன. சமாதான வழியிலான எதிர்ப்பியக்கங்கள் தொடக்கம் காவல்துறையினரின் அடக்கு முறைகளுக்கெதிரான பலாத்கார இயக்கம் வரையான போராட்ட வடிவங்களை இக்கிளர்ச்சிகள் உள்ளடக்கியிருக்கின்றன.

இக்கிளர்ச்சிகளினூடே மேற்கிளம்பிய அரங்கப் பயில்வாளர் பரம்பரையானது மேற்கத்திய உலகடங்கிலும்

பொதுப் பார்வையாளருக்கான அரங்கை மாற்று அரங்குவெளிகளில் மேற்கொண்டனர். அதாவது இந்த அரங்கு மக்களை நாடிச் சென்றது, "1968ஆம் ஆண்டின் குடான வசந்தத்தின் போது பொதுவாகக் கலையினதும், சிறப்பாக நாடகத்தினதும் அரசியற் பணி பற்றியதொரு விவாதம் அரங்கப் பயில்வாளர்கள் மத்தியில் நிலவியது. பல ஐரோப்பிய அரங்க நிறுவனங்களின் தேர்ந்து உருவாக்கப்பட்ட படைப்புகள் அதிகாரத்துவ கட்டமைப்புகள் கேள்விக்குரியனவாக்கப்பட்டன. இதன் பலனாக சில நிலைமைகளில் படிப்படியான சனநாயக மயப் படுத்தல் ஏற்பட்டது. சர்வாதிகாரப் பாங்கான பல அரங்கநெறியாளர்கள் அகற்றப்பட்டனர். அதன் பின்னர் கலைத்துவத் தீர்மானங்கள் அதிகப்படியாக கூட்டாகவே மேற்கொள்ளப்பட்டன⁸." நிறுவனமயப்பட்ட அரங்குக்கு வெளியே குறிப்பாக மாணவர்கள், அரங்க, கலை நிறுவனப் பட்டதாரிகள் ஆகியோர் மத்தியில் நியமபூர்சுவா அரங்குகளுக்கு எதிரான உணர்வலைகள் எழுந்தன. இவர்கள் லெனின், மாசேதுங், அந்தோனியோ கிராம்ஸ்சி போன்றவர்களின் கருத்துகளால் கவரப்பட்டவர்களாய் இருந்தார்கள்.

ருசியப் புரட்சியின் பின் லெனின் புரட்சியை வெற்றிகரமாகத் தொடர்ந்து மேற்கொண்டு செல்வதற்குப் பண்பாட்டினதும், கல்வியினதும் முக்கியத்துவத்தை வலியுறுத்தினார். பூர்சுவா கருத்து நிலை நிறுவனத்தின் ஆற்றல் பற்றி லெனின் சரியாகக் கணக்கிட்டிருந்தார். மாற்றாகப் பாட்டாளி மக்கள் மத்தியில் விழிப்புணர்வைத் தூண்ட வேண்டியதன் அவசியத்தை வற்புறுத்தினார் "அனைத்துக் கலை வடிவங்களிலும் நாம் முதலாளிகளிடமிருந்து வரும் எதிர்ப்பை வெல்லவேண்டும்; இராணுவ அரசியல் துறைகளில் மட்டுமன்றி மிகவும் ஆழமாகவும், பலமாகவும் வேரூன்றியுள்ள கருத்து நிலை ரீதியான எதிர்ப்பையும் நாம் வெற்றிகொள்ள வேண்டும். பொது மக்களின்

மீள்-கல்வியை நிறைவேற்றுதல் எமது கல்விப்பணியாளரின் கடமையாகும்” என்று லெனின் கூறுகிறார். லெனின் பார்வையில் கலையும், இலக்கியமும் மக்களின் கல்வியில் முக்கிய பங்கினை வகிப்பதோடு ஒரு சமூக மாற்றத்திற்கான போராட்டத்தில் சிலலும் அதன் பல்லும் போல் இணைந்திருப்பவையுமாகும்.

இன்னும் பார்க்கப்போனால் லெனினை பார்க்கிலும் சில வேளைகளில் கூடுதலாக கிராம்ஸ்சி தளமாற்ற அரங்க இயக்கத்தினருக்கு உந்துதலைக் கொடுத்த ஒருவராக அடிக்கடி குறிப்பிடப்படுகிறார். ஒரு வெற்றிகரமான அரசியற் புரட்சி நடப்பதற்கு முன்னோடியாக ஒரு பண்பாட்டுப் புரட்சியின் இன்றியமையாதத் தன்மையை இவர் அழுத்திக் கூறியிருப்பதை நாம் ஏற்கனவே குறிப்பிட்டுள்ளோம். மேலாண்மை மிக்க பூர்சுவாப் பண்பாட்டிற்கு எதிரானதும், மாற்றானதுமான ஓர் பாட்டாளி வர்க்கப் பண்பாட்டின் தேவையை இவர் வலியுறுத்தினார். கல்விச் செந்நெய்யாட்டினூடாக இது சாத்தியம் என்பதையும் இவர் வலியுறுத்தினார். ஆளும் வர்க்கத்தின் கையிலுள்ள மொழியும், இலக்கியமும் மேலாண்மைப் பண்பாட்டிற்குரிய சமூக, ஒழுக்கப் பெறுமானங்களை மீள் வலியுறுத்தும் என்பதை உணர்ந்த கிராம்ஸ்சி இதற்கு மாற்றாக ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் கையிலுள்ள மொழியும், இலக்கியமும் புதிய பெறுமானங்களைத் தோற்றுவிக்க வேண்டுமென்றார். இதற்காக இவை சனரஞ்சகமானதாக இருக்கவேண்டுமென்பது இவரது கருத்து.

சே குவேராவும், இன்னும் குறிப்பாக மா சே துங்கும் தளமாற்ற சனரஞ்சக அரங்கப்பயில்வாளர்களால் நாயகர்களாகக் கருதப்பட்டவர்கள். சீனாவில் நடைபெற்ற பண்பாட்டுப் புரட்சி இவர்களுக்கு உடனடி உதாரணமாக விளங்கியது. மாவோவின் யெனான் கலை இலக்கியக் கருத்தரங்கு உரை இவர்கள் மத்தியில் பரவலாகச் செல்வாக்கு வகித்த ஒன்று. கலைஞர்களுக்கும், பரந்துபட்ட

மக்களுக்கும் இருக்கவேண்டிய உறவு பற்றியும், சனரஞ்சக வடிவங்களின் முக்கியத்துவம் பற்றியும் மாவோ கூறுகிறார். மேலும் கலைஞர்களுக்கு இருக்கவேண்டிய புதிய மனப்பாங்கு பற்றியும், பரந்துபட்ட மக்கள் மத்தியில் கலைஞர்கள் வாழவேண்டியதன் அவசியம் பற்றியும் அவர்கள் மத்தியிலுள்ள செழிப்பான கலைவடிவங்களைக் கலைஞர்கள் கற்றறிய வேண்டியதன் அவசியம் பற்றியும் அவ்வுரையில் அவர் வலியுறுத்துகிறார்.

மேலும் சே குவேராவின் ‘கெரில்லாப் போர்’ உத்திகள் பற்றிய கருத்துக்கள் தெருவெளி அரங்கின் நோக்கிலும், துட்பங்களிலும் பாதிப்பைச் செலுத்தியது.

இவ்வாறான கருத்துக்கள் முன்னர் குறிப்பிடப்பெற்ற தளமாற்ற சனரஞ்சக அரங்கப் பயில்வாளர்கள் மத்தியில் செல்வாக்குச் செலுத்தியது. இந்த சனரஞ்சக அரங்குகள் வெளிப்படையாகவே சமூக மாற்றத்தை ஆதரித்ததுடன் சமூகத்திலுள்ள ஒடுக்கப்பட்ட மக்களுடனான தமது ஒருமைப்பாட்டையும் பிரகடனப்படுத்தின. இங்கிலாந்தைச் சேர்ந்த 7.84 அரங்க நிறுவனத்தின் இயக்குனரான ஜோன் மக்தத் தான் அரங்க நிறுவனத்தை உருவாக்கியமைக்கான நோக்கத்தைக் கூறுகையில்: “இயற்கையோடு மனிதன் நடத்தும் போராட்டத்தில் அனைத்து மக்களும் ஒன்றுபட்டு ஈடுபடுவதும், உலக வாழ்வினை அனைவரும் நிறைவாக அனுபவிப்பதற்கானதொரு நிலைக்கு வளருவதுமானதொரு வர்க்க பேதமற்றதொரு சமூகத்தினைச் சுட்டி நிற்கும் மூலகங்களை அடைவதற்கானதொரு தேடலை உழைக்கும் மக்களின் அனுபவங்களுக்கூடாகவும் வடிவங்களுடாகவும் நடத்துவதே அதுவாகும்” என்கிறார். 10

வாழ்க்கையின் ஒட்டத்தைச் செயல்முனைப்பற்ற வனாகப் பார்த்து அதனை உள்ளது உள்ளவாறே ஏற்று அதனுள் தான் வாழக் கற்றுக்கொண்டவன், இவர்களின்

அரங்கின் “நாடகத்தை”ப் பார்த்ததும், தான் வாழும் வாழ்க்கையை தனது உணர்ச்சிகளிலிருந்து புறநிலைப் படுத்தி நோக்கி, தனது நிலைமையை விளங்கிக் கொள்கிறான். அவ்வாறே விளங்கிக் கொண்டதும் தனது வாழ்க்கை நிலையையும் மாற்றலாம், தான் அதற்குள் அமிழ்ந்திப் போய் விடவேண்டியதில்லை என்ற அறிவு ஒன்றினைப் பெறுகிறான். இது தான் அவன் பிறெஃக்ற்றினதும், ஏனைய தளமாற்ற அரங்க இயக்கத்தினரதும் “போதனை” அரங்கில் பெற்றுக்கொள்வாகும்.

ஆனால் இந்த அரங்கில் போதனை பண்பை அதிகம் வலியுறுத்தியதன் காரணத்தால் இந்த அரங்கின் நடிகர்களிடம் ஒரு மேலிருந்து கீழ் மனப்பான்மை நிலவியது. அதாவது திறன் மிகுந்த நடிகர்களாக இவர்கள், ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் சமூக, பொருளாதார நெருக்கடிகளை தமது மத்தியதரவர்க்க கண்ணோட்டத்தினடிப்படையிலும், பெறுமானங்களினடிப்படையிலும் வியாக்கியானஞ் செய்பவர்களாக விளங்கினர் ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் பிரச்சினைகளையும், அவற்றுக்குரிய காரணங்களையும், தீர்வுகளையும் இவர்களே போதித்தனர். தாம் காட்டிய வழியிலே கிளர்ந்தெழுமாறு பார்வையாளர்களை இவர்கள் வற்புறுத்தினர். தொழிலாளர்கள், விவசாயிகளின் பண்பாட்டு மரபுகளிலிருந்து சில மூலகங்களைத் தமது தயாரிப்பில் இணைத்துக்கொண்டு “அவர்களுக்காக” ஆற்றுகையினை மேற்கொண்டார்கள். ஒடுக்கப்பட்ட மக்களிடையே புரட்சியை “இறக்குமதி செய்கின்றவர்களாக” இவர்கள் இருந்தார்கள். இவர்களின் இத்தகைய மேலிருந்து-கீழ் மனப்பான்மையும் பார்வையாளர்களை ஒப்பீட்டளவில் ஒரு செயல்முனைப்பற்ற நிலைக்கே இட்டுச் சென்றது. அதாவது இந்த அரங்கில் பார்வையாளர் புறவயமாகச் சிந்திக்க முடிந்தாலும் நாடகச் செயலைத் தீர்மானிப்பவனாக நடிகனே இருந்தான். அதாவது பிரச்சனையையும், காரணத்தையும், தீர்வையும்

அவனே சொன்னான். அவன் எவ்வளவுதான் முற்போக்கான பார்வை கொண்டவனாகவும், நோக்கம் கொண்டவனாகவும் இருந்தபோதிலும் அடிப்படையில் இவன் தனது கருத்துக்களை ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் மத்தியில் திணித்து அவர்களை ஆக்கிரமிப்பவர்களாகவே இருந்தான். இத்தகையோரை (F) ‘பிரேரே’ பண்பாட்டு ஆக்கிரமிப்பாளர் என்று கூறுகிறார்¹¹.

இத்தகைய நடைமுறை, பண்பாட்டு மேலாண்மைக்கே வழிவகுக்கும், எனக்கூறுகின்ற பிரேரே இதற்குப் பதிலாக ‘பண்பாட்டு ஒருங்கிணைப்பை’ முன்வைக்கிறார்¹². இதில் நடிகன் சொல்லிக் கொடுக்கின்ற அல்லது எதையாவது திணிக்கின்ற ஒருவனாக வராமல், மக்களோடு சேர்ந்து கற்கின்ற, மக்களின் உலகை அறிய விரும்புகின்ற ஒருவனாக வரவேண்டுமென்று கூறுகின்ற பிரேரே பண்பாட்டு ஒருங்கிணைப்பில் பார்வையாளர்கள் என்று இல்லையென்றும் அவர்களும் இணைத் தயாரிப்பாளர்களாக, செயலை உருவாக்குபவர்களாக, நடிகர்களுடன் ஒன்றிணைய வேண்டுமென்றும் கூறுகிறார். அதாவது பார்வையாளர்கள் ஆற்றுகையை வெறுமனே பார்ப்போர்களாக இல்லாமல், செயல்முனைப்பானவர்களாக, ஆற்றுகைச் செயலை மாற்றக் கூடியவர்களாக, நடிகர்களாக மாறவேண்டும் என்பதே இதன் கருத்தாகும்.

இவ்வாறாக சர்வதேச சமூகமாற்ற அரங்கில் ஏற்பட்டுவந்த கிளர்ச்சியை ‘போல்’ பின்வருமாறு கூறுகிறார் : “பாத்திரம் தனக்காகச் சிந்திக்கவும் செயற்படவும் கூடியவகையில் பார்வையாளன் நாடக பாத்திரத்திற்கு அதிகாரத்தைக் கையளித்துவிடும். ஒரு கவிதையியலை அரிஸ்டோட்டல் முன்மொழிகிறார். பிறெஃக்ற்ற முன்மொழியும் கவிதையியலில் பாத்திரம் தனது இடத்திலின்று, செயலாற்ற அதிகாரம் வழங்கப்படுகிறது; ஆயினும் பார்வையாளன் தனக்குத்தானே சிந்திக்கும் உரிமையைத்

தன்னுடன் வைத்துக்கொள்கிறான், பெரும்பாலும் பாத்திரத்தின் சிந்தனைக்கு எதிரானதைச் சிந்திக்கும் உரிமையைத் தன்னுடன் வைத்துக்கொள்கிறான். முதலாவதில் “உணர்ச்சி வெளிக்கொணர்கை” சம்பவிக்கிறது; இரண்டாவதில் விமர்சனப் பாங்கான உணர்வு விழிப்பு நிலை எழுகிறது. ஆனால், ஒடுக்கப்பட்டோரின் கவிதையியல் செயலிலேயே கவனத்தைக் குவிக்கிறது. தனக்குப் பதிலாக செயலாற்றவோ சிந்திக்கவோ பாத்திரத்துக்கு (அல்லது நடிசனுக்கு)ப் பார்வையாளன் அதிகாரம் வழங்குவதில்லை; அதற்கு மாறாகத் தானே முதன்மைப் பாகத்தை ஏற்றுக்கொள்கிறான்; நாடகச் செயலை மாற்றியமைக்கிறான்; தீர்வுகளைப் பயன்படுத்திப் பார்க்கிறான்; மாற்றத்துக்கான திட்டங்களைக் கலந்துரையாடுகிறான். சுருங்கக் கூறின் உண்மையான செயற்பாட்டுக்காகத் தனக்குத்தான் பயிற்சியளித்துக்கொள்கிறான்” 13.

இவ்வாறு அரங்கானது ஒரு வித்தியாசமான கலை வடிவமாக மூன்றாம் உலக நாடுகளில் இப்போது மேற்கிளம்பி வருகிறது. மூன்றாம் உலக நாடுகளில் இத்தகைய அரங்கப் பயில்வை மேற்கொள்கிற அரங்க இயக்கங்களில் சிலவாக பிஸிப்பைன்சில் “பெற்றா” இந்தியாவில் “சதாப்தி”, “வீதி நாடக இயக்கம்”, பிரேஸிலில் “தியேட்டர் ஒன் தி ஒப்பிறஸ்ட்” போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

இந்த அரங்கின் விசேட பண்புகள்

இது பரந்துபட்ட மக்களையே தனது இலக்குப் பார்வையாளர்களாகக் கொண்டுள்ளது.

ஏற்கனவே உள்ள நியம அரங்க அனுபவங்களிலிருந்து இந்த மக்கள் புறக்கணிக்கப்பட்டுள்ளார்கள் என்பதை இந்த அரங்கு நன்றாகவே உணர்ந்துள்ளது. இந்த மக்கள் ஒரு வரன்முறையான அரங்கிற்குச் செல்லும்

நாட்டமற்றவர்கவாகவே இருக்கின்றனர். அவர்கள் இந்த வரன்முறை அரங்கின் கட்டிட அமைப்பாலும், அது அமைந்துள்ள இடத்தின் தன்மையாலும், மடிப்புக் குலையாத ஆடைகளுடன் அங்கு வருபவர்களாலும்: அளவுக்கு மீறிய நுழைவுச் சீட்டுக் கட்டணத்தாலும் அச்சுறுத்தப்படுகின்றனர். மேலும் அநேக தொழிலாளர், விவசாயிகள். தமது நீண்டநேர வேலையின் பின் உடல் சோர்வடைந்திருப்பதாலும் அரங்கிற்குப் போகமுடியாமல் இருக்கின்றனர்.

எனவே இந்த அரங்க இயக்கத்தினர் பாரம்பரியமாக அரங்கிற்குப் போகும் பழக்கமற்ற ஆனால் பரந்துபட்ட அளவிலுள்ள இந்த மக்களை, அரங்கின்பால் அவர்களுக்குள்ள அச்சத்தை நீக்கி அதன்பால் கவர்ந்திழுக்கும் புதிய உபாயங்களைத் தேடத் தொடங்கினர். இந்தத் தளைநீக்க அரங்க இயக்கத்தினர் சமூகத் தளைகளை உடைத்தெறிந்து தமது இலக்குப் பார்வையாளர்களைத் தேடி அவர்கள் இருப்பிடங்களுக்கே செல்கின்றனர். அவர்கள் மத்தியில் வாழ்தல், தமது தயாரிப்புகளுக்கான ஒத்திகைகளை அவர்கள் மத்தியில் மேற்கொள்ளல், அவர்களுடன் அரங்கக் களப்பயிற்சிகளை மேற்கொள்ளல், அவர்களுடன் பல்வேறு கழக வேலைத்திட்டங்களில் (உதாரணம்-சிரமதானம்) இணைந்து செயற்படல் இவ்வாறு தமது இலக்குப் பார்வையாளர்களுடன் ஒருமைப்பாட்டை ஏற்படுத்துகின்ற வகையில் பல்வேறு வழிவகைகளை இவர்கள் உருவாக்கிக் கொள்கிறார்கள்.

இந்த அரங்கு பெரும்பாலும் கிளர்ச்சியும் பிரச்சாரமும் உடைய ‘தெருவெளி’ அரங்காகவே இருக்கிறது

இந்த அரங்கம் பயில்வாளர்கள் அரங்கை ஒரு கலை வடிவம் என்ற ரீதியில் மட்டும் அணுகுவதில்லை. தொடர்புதான் இவர்களது பிரதான நோக்கமாக

உள்ளது. பாதல் சரக்கார் இவர்கள் பற்றிக் கூறுகையில்
 "...இவர்கள் கலைவடிவத்துக்காக மட்டும் அரங்கினை
 ஏற்றவர்களல்ல, அவர்கள் கூறுவதற்குத் தெளிவான
 ஒன்றை வைத்திருக்கிறார்கள்; மற்றையவர்களுக்குக்
 கூறுவதற்கு ஒரு அறிவை, அல்லது, உணர்வுத்
 தெளிவை, அல்லது உணர்வை அல்லது அனுபவத்தைக்
 கொண்டுள்ளனர்; அத்தகைய தொடர்பு கொள்ளலுக்
 குரிய வன்மையான சாதனமாக அவர்கள் அரங்கினைக்
 கொண்டுள்ளார்கள்" என்று கூறுகிறார்¹⁴. இவர்களின்
 இத்தகைய நோக்கமும், பரந்துபட்ட ஒடுக்கப்பட்ட
 மக்களைத் தமது இலக்குப் பார்வையாளர்களாகத் தெரிவு
 செய்தமையும், காரணமாக இவர்களது அரங்கவடிவம்
 பெரும்பாலும் தெருவெளி அரங்க வடிவமாகவே
 அமைந்தது.

இவர்களது ஆற்றுகைகள் மக்கள் கூடுமிடங்களில் -
 உதாரணமாக கோயில் வீதிகள், சந்தைகள், தொழிற்
 சாலைகள் போன்ற இடங்களில் மேற்கொள்ளப்படு
 கின்றன. இந்த இடத்தில் ஆய்வாளர் பெற்ற அனுபவம்
 ஒன்றினைக் குறிப்பிடலாம். ஆய்வாளர் "கிறை ஒன்
 ஏசியா"¹⁵ குழுவில் இடம்பெற்று தென்கொரியா சென்ற
 போது அங்கு இத்தகைய தளைநீக்க அரங்க இயக்கத்தினர்
 இக் குழுவை ஒரு தொழிற்சாலைக்கு அழைத்துச் சென்றி
 ருந்தனர். அங்கு இக்குழுவின் சென்றதை அறிந்த
 தொழிலாளர்கள் மிகுந்த உற்சாகத்தோடு குழுவினரை
 வரவேற்று மகிழ்ந்தனர். அவர்கள் மத்தியில் மேற்படி
 அரங்க இயக்கத்தினர் ஓர் அரங்க நிகழ்ச்சியை நடத்தினர்.
 அந்த அரங்க நிகழ்ச்சியில் அத்தொழிலாளர்கள் மிகவும்
 மகிழ்ச்சியுடன் பங்கு கொண்டார்கள். ஆற்றுவவர்கள்-
 பார்வையாளர்கள் உறவு தளர்நிலையானதாகவும்,
 நட்பானதாகவும் இருந்தது. இவ்வாறே "கிறை ஒன்
 ஏசியா" குழுவில் இடம்பெற்ற ஏனைய நண்பர்களும்
 தாமும் தமது இலக்குப் பார்வையாளர்களின் இடத்துக்குச்

சென்றே தமது ஆற்றுகைளை மேற்கொள்வதாகக் கூறி
 னார்கள். மேற்படி குழுவில் இடம்பெற்ற தாய்லாந்து
 நாட்டைச் சேர்ந்த நண்பி தமது "மாயா" குழுவின்
 இலக்குப் பார்வையாளர்களாக மாணவர், இளைஞர்
 களைத் தெரிந்தெடுத்திருப்பதாகவும், தமது ஆற்றுகைகள்
 அநேகமாகப் பாடசாலைகளில் இடம்பெறுவதாகவும்
 கூறினார். இத்தகைய நிலை அதாவது மக்கள் கூடுமிடங்
 களுக்குச் சென்று தமது ஆற்றுகைகளை மேற்கொள்வது
 ஒரு பொதுவான பண்பு என்பதை அப்பயணத்தின்
 போது ஏற்பட்ட தொடர்புகளிலிருந்து அறியக் கூடிய
 தாயிருந்தது.

இந்த அரங்கப் பயில்வாளர்கள் மக்கள் கூடுமிடங்
 களுக்குச் சென்று பெரும் பறைகளாலோ அல்லது வேறு
 வகையிலோ பெரிய ஒலியெழுப்பி மக்களைத் தம்மைச்
 சுற்றிக் கூடச்செய்து, அதன் பின் தமது ஆற்றுகை
 களை மேற்கொள்கிறார்கள். பார்வையாளர்களிடமிருந்து
 கட்டணம் எதுவும் அறவிடப்படுவதில்லை.

ஆற்றுகை முடிவில் பார்வையாளர்கள் தம்மால்
 இயன்ற பணத்தைக் கொடுப்பார்கள்; அவ்வளவுதான்
 உண்மையான அர்த்தத்தில் இந்த அரங்குகள் ஒடுக்கப்
 பட்ட மக்களது சமூகச் சூழல் முழுமையின் ஒரு பகுதி
 யாகவே இருக்கிறது. இத்தகைய அரங்குகள் வெவ்வே
 றிடங்களில் நிகழ்த்தப்படுகிற போது, அந்தந்தச் சூழலுக்
 கேற்ப தன்னைத்தானே மாற்றியமைத்துக் கொள்ளும்.

இந்தத் தளைநீக்க அரங்குகள் ஆங்காங்கே 'காணப்
 படுகின்ற' இடங்களில் ஆற்றப்படுவதன் காரணத்தால்
 இவற்றில் பார்வையாளர் தொகை அநேகமாக நூற்றுக்
 கணக்கில்தான் இருக்கும். எனினும் இந்த ஆற்றுகைகள்
 பாரிய வேலைநிறுத்தப் போராட்டங்களில் போதோ
 அல்லது மாபெரும் ஊர்வலங்களின் போதோ மேற்
 கொள்ளப்படுவதும் உண்டு. இவ்வாறான ஆற்றுகைகளில்
 பார்வையாளர்கள் பல்லாயிரக்கணக்கில் திரண்டிருப்பர்.

இந்த அரங்குகளில் நாடகச் கவைப்புத் தொழிற்படும் விதம்

தெருவெளி அரங்கானது ஆற்றுகைக்கான தயார் நிலையில் வராத மக்களுக்கான நிகழ்த்தப்படுகிற ஒரு அரங்காகும். எனவே பார்வையாளரின் “தயாரற்ற நிலை” என்பது இவ் அரங்கின் அழகியல் உத்திகளைத் தீர்மானிக்கின்ற அடிப்படைக் காரணியாக அமைந்துவிடுகின்றது. பாதல் சர்க்கார் தெருவெளி அரங்கின் அழகியல் பற்றிக்கூறுகையில் “...தெருவெளி அரங்கு முழுமையும் குறுகியதாக, நன்கு வரையறுக்கப்பட்டதாக, கவர்ச்சி யுடையதாக, உரத்ததாக, தெளிவானதாக இருக்க வேண்டும். இயன்றளவு அரங்கியல் வியப்புகள், செயல்கள் நிறைந்ததாக இருப்பதோடு, அது நாடகப் பண்புடையதாகவும் இருக்க வேண்டும். ஹால்யம் மிகவும் துணைபுரியும்; அவ்வாறே பாடல்களும், ஆடல்களும், ஆடலன்ன அசைவுகளும் துணைபுரியும்; மிக எளிமையான, காவிச் சொல்லச் கூடிய விலை மலிவான பொருட்களும், வேடஉடுப்புகளும் கூட மிகவும் காத்திருமாக அமையும், விகடம் செய்தல்-நான் உண்மையான விகடத்தையே கருதுகிறேன்-ஒரு நல் வாய்ப்பாக அமையும்” என்கிறார் ¹⁶.

இவ் அரங்கின் பார்வையாளர்கள் நாடக ஆக்கவியற் பண்பு வாய்ந்த பலவித பெறுதற் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடக்கூடிய வகையில் ஆற்றுகை அவர்களுக்குச் சுயாதீனத்தை வழங்குகிறது. ஆற்றுகையின்போது ஆற்றுபவர்களுக்கும், பார்வையாளர்களுக்கும் ஓர் தளர்நிலை ஊடாட்டம் பேணப்படுகிறது. இங்கு அரங்கியல் மருட்கை நிலை திட்டவட்டமாக உடைக்கப்படுகிறது. ஒருபோதும் இது உருவாக்கப்பட இடமளிக்கப்படுவதில்லை. ஆற்றுபவர்கள் பல சந்தர்ப்பங்களில் பார்வையாளர்களின் மத்தியில் ஆற்றுகைகளை மேற்கொள்

கிறார்கள்; பார்வையாளர்களுடன் தனித்தனியாகத் தொடர்பு கொள்கிறார்கள்.

பார்வையாளருக்குத், தாம் ஒரு விளையாட்டின் ஒரு அங்கமாக இருக்கிறோம். என்ற உணர்வு ஏற்படுத்தப்படுகிறது தென்கொரியாவில் இத்தகைய அரங்க ஆற்றுகை முடிவில் பலவிதப் பறைஒலிகள் எழுப்பப்பட்டு அதன் மூலம் அனைவரும் ஒரு பரவசநிலைக்கு வருவதை நேரில் அவதானிக்க முடிந்தது.

பேர்லின் “ஒடுக்கப்பட்டவர்களின் அரங்கு” இயக்கத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் தாம் ஆற்றுகையை ஆரம்பிப்பதன் முன்னர் பார்வையாளர்களுடன் தயார்நிலைப்படுத்தும் முயற்சியில் ஈடுபடுவதாகவும் பார்வையாளர்களுடன் சேர்ந்து தீர்வைப் பற்றி விவாதிப்பதாகவும் கூறினார்கள். நாம் ஏற்கனவே கூறியவாறு பார்வையாளரை ஈடுபடுத்துவது, மூன்றாம் உலகத் தளைநீக்க அரங்க இயக்கத்தின் முக்கிய பண்பாக அமைகிறது.

இந்த அரங்கு தனது தயாரிப்புக்களைக் கூட்டவே மேற்கொள்கிறது

தழுவல்கள், மொழிபெயர்ப்புகள் போன்றவற்றின் வரையறைகளை உணர்ந்த இந்த அரங்கப் பயில்வாளர்கள் சொந்த நாடக பாடங்களை ஆக்குவதில் மிகுந்த கவனஞ் செலுத்துகின்றனர். சொந்தமாக ஆக்கப்படுகின்ற நாடகபாடங்கள்கூட ஒரு தனி எழுத்தாளரால் ஆக்கப்படும் நிலை அநேகமாக இவ் அரங்குகளில் இல்லை. எங்கேயோ, ஒரு தனி நாடக, பாட எழுத்தாளர் தனக்குத் தெரியாத பார்வையாளர்களுக்காகவும், ஆற்றுகைக் குழுவிற்காகவும் தனது சொல்லாடல்களையும், மேடைக் குறிப்புகளையும் எழுதும் நிலை இந்த அரங்குகளில் இல்லையென்று யூஜின் வான் ஏவன்

இவ்வாய்வாளருக்கு ஓர் உரையாடலின் பொழுது கூறினார். நாடக பாட எழுத்தாளன் இல்லாமலேயே நடிகர்கள் புதிதளித்தனின் மூலம் மட்டுமே நாடகங்களை உருவாக்க முயல்வதும் உண்டு. ஆனால் ஒரு நல்ல விளைவைப் பெற நாடக பாட எழுத்தாளன், நெறியாளன், நடிகர்கள் உட்படப் பல்வேறு அரங்கக் கலைஞர்கள் ஒரு நாடக அமைப்பாக்கத்தின் பல்வேறு கட்டங்களினூடு வேலை செய்கிறார்கள்.

“கிறை ஒன் ஏசியா” படைப்பாக்க நடைமுறையை இங்கு சுருக்கமாகக் கூறுவது பொருத்தமாகும். நாடகம் ஆற்றப்படவேண்டுமென்ற தீர்மானம் அக்குழுவினால் எடுக்கப்பட்ட பின்னர், எதை (அளிக்கையாக) நடிக்க வேண்டும் என்பது தீர்மானிக்கப் பெற்று ஒரு “கதைச் சுருக்கம்” [ஆற்றுகைச் சுருக்கம்] தயாரிக்கப்பட்டது.

இந்தக் கதைச்சுருக்கம் வெவ்வேறு ஆசிய நாடுகளில் நிலவும் கட்டுக் கதைகளை ஒன்றிணைத்துத் தயாரிக்கப் பட்டது. இது பின்னர் ஒவ்வொரு நாட்டைச் சேர்ந்த வர்களாலும் தத்தமது சமூக, பண்பாட்டுப் பின்னணியில் வியாக்கியானிக்கப்பட்டு இச்சுருக்கம் கட்டங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டது. ஒவ்வொரு கட்டமும் குழுநிலையில் புதிதளிக்கப்பட்ட பின்னர் கலந்துரையாடல் மூலம் அவை தொகுக்கப்பட்டன. இதற்கான நாடக பாடத்தை எழுத்தாளர் குழுவொன்று பின்னர் தயாரித்தது. அடுத்து எழுதப்பட்ட நாடகபாடமும் சேர்க்கப்பட்டு புதிதளித்தல் இடம்பெற்றது சிலவேளைகளில் இவை எல்லாமே நிராகரிக்கப்பட்டு, மீண்டும் புதிதாக புதிதளித்தல் மேற்கொள்ளப்பட்டமையும் உண்டு. இவ்வாறு தொடர்ச்சியான கூட்டு வேலையின் மூலமே அந் நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது.

இத் தளைநீக்க அரங்கப் பயில்வாளர்கள் தமது தயாரிப்பு நிலையின்போது ஆலோசனை பெறுவதற்காகத்

தமது இலக்குப் பார்வையாளர்களிலிருந்து பிரதிநிகளை அழைப்பதும் உண்டு. இதனிலும் மேலாகப் பார்வையாளர் முன்னிலையில் வைத்தே தமது அரங்கின் இறுதி வடிவத்தைத் தீர்மானிப்பதும் உண்டு. போல் “சமவேளை நாடகம்” உருவாக்கப்படும் முறைப்பற்றிப் பின்வருமாறு கூறுகிறார்: “நாம் நெருக்கடி நிலைவரை ஆற்றிவிட்டு நிறுத்துவோம். பார்வையாளருக்குப் பாடங்களைப் புகட்டுவதை விடுத்து, நாம் அவர்களைப் பார்த்து, “என்ன நடந்துள்ளதென்பது எமக்குத் தெரியும். ஆனால் என்ன நடக்க வேண்டுமென்பது எமக்குத் தெரியாது. என்ன நடக்க வேண்டுமென நீங்கள் கருதுகிறீர்களோ அதை எமக்குக் கூறுங்கள்” என்று கேட்டோம். நாம் அவர்களின் கருத்துக்களை ஏற்று அப்பொழுதே அவ் விடத்திலேயே நடைமுறைப்படுத்தினோம்”¹⁷

இந்த வகையில் இந்த அரங்குகள் ஒரு தனிப்பட்ட நபரினதோ அல்லது ஒரு சிறு குழுவினரதோ கருத்துத் திணிப்பாக இருப்பதில்லை, அதாவது, ஆற்றுபவர்கள் தமது கருத்துக்களைத் திணித்துப் பார்வையாளர்களைத் தாம் நினைத்தபடி கையாளுகிற அரங்காக இது இருப்பதில்லை. ஆற்றுபவர்கள், பார்வையாளர்கள் அனைவருமே ஒன்றுகூடித் தேடலை மேற்கொள்கிற, அதன்மூலம், அனைவருமே ஒரு குறித்த விடயம் பற்றி ஆழ்ந்த பிரக்ஞையைப் பெற்றுக்கொள்கிற அரங்காகவே இது உள்ளது.

இந்த அரங்குகள் தமது தயாரிப்புக்கு முந்திய நிலையில் தாம் கையாள் வேண்டிய விடயம் குறித்து விரிவான ஆய்வை மேற்கொள்கின்றன

இந்த அரங்குகளின் கையாளப்படும் கருப்பொருள், தமது இலக்குப் பார்வையாளரைத் தாக்குகின்ற குறிப்

பிட்ட பிரச்சினைகள் சம்பந்தமானதாகவே இருக்கும், அவர்களின் சமூக, பொருளாதார நெருக்கடிகள் பற்றிய பார்வையையே இவை கொண்டிருக்கும். பாரம்பரிய தொடர்பு சாதனங்கள் அந்த மக்களுக்கு வழங்காமல் மறைந்த தகவல்களைக் கூட இந்த அரங்க நிகழ்வு அவர்களுக்கு வழங்கும். எனவே வரலாற்று ரீதியான தகவல்கள் பற்றிய ஆய்வைக்கூட இது மேற்கொள்ளும். இந்த ஆய்வுகள் குறைந்தபட்சம் தமது இலக்குப் பார்வையாளர்களுடனான செல்லியையாவது கொண்டிருக்கும். சில சந்தர்ப்பங்களின் ஒத்திகைகளின் போது இலக்குப் பார்வையாளர்களின் சில பிரதிநிதிகள் கலந்துகொள்வதும் உண்டு, இதிலும் பார்க்க வளர்ச்சியுற்ற நிலையாக, கலைஞர்கள் இலக்குப் பார்வையாளர் மத்தியில் வாழ்வதன் மூலமும், அவர்களுடன் சேர்ந்து வேலை செய்வதன் மூலமும் (உதாரணமாக சிரமதானங்கள் போன்றவை) தமது ஆய்வை மேற்கொள்வர். இவற்றின் மூலம் இலக்குப் பார்வையாளர் படைப்பாக்கச் செயல்முறையில் தாமும் ஈடுபடுகின்ற உணர்வைப் பெறுவார்கள். இதன் பயனாகப் பார்வையாளர், தயாரிப்புத் தமக்கானது என்ற உணர்வைப் பெறுவார்கள். உண்மையான அரங்கத்தில் தம்மால் உருவாக்கப்பட்டதாக இனங்கண்டு கொள்வார்கள்,

இந்த அரங்கு திட்டவட்டமான இறுதி வடிவத்தைக் கொண்டிருப்பதில்லை

இந்த அரங்கு இயக்கப் பண்பு வாய்ந்த அரசியல் நிலைமைகளுக்குத் துலங்குமியல்பைக் கொண்டுள்ளதால், இது ஆற்றுகைக்கு ஆற்றுகையும், இடத்துகிடம் வேறுபடும் தன்மையைக் கொண்டிருக்கும். ஒவ்வொரு புதிய பார்வையாளர்களின் மாறுந்தன்மைக்கேற்ப தன்னை மாற்றக்கூடிய நெகிழ்வுத் தன்மையை இவ் அரங்கு கொண்டிருக்கும். பார்வையாளரின் ஆற்றல்

மட்டத்திற்கு ஏற்றதாகத் தன்னை மாற்றியமைத்துக் கொள்வதன் மூலம் தொடர்பை ஆற்றலுடையதாக்கித் கொள்கிறது.

எப்போதும் இந்த அரங்கு பிரமாண்டமான தயாரிப்புகளையோ வர்த்தக நோக்கத்தையோ நிராகரிக்கிறது

தமது அரங்கின் கலைத்துவச் சிறப்பிற்காக அதிக செலவுள்ள வழிகளை நாடுவதை இந்த அரங்கப் பயில்வாளர்கள் வரவேற்பதில்லை. ஆற்றுகை நிகழ்கின்ற சூழலிலிருந்தே கலை மூலங்களைப் பெறவேண்டுமென்பதில் உற்சாகம் காட்டுகிறார்கள். பிலிப்பைன்சில் “பெற்றா” கலைத்துவ ரீதியாகத் தனக்கென ஒருபாணியை வகுத்துள்ளது. இது “வறுமையின் அழகியல்” என்று அழைக்கப்படுகிறது, பெற்றா விதானிப்பாளரான பிறெண்டா பயாடோ” “இவ்வளவு இடர்ப்பாடுகளுக்கிடையில் உயர்செலவு உள்ள தயாரிப்புகளை மேற்கொள்ளும் ஒரு கலைஞன் எவ்வாறு சமூகப் பொறுப்புள்ளவனாக இருக்க முடியும்” என்று வினவுகிறார்¹⁸.

மேலும் இந்த அரங்கின் நாடக பாடங்கள் அச்சிடப் படுவதாயிருந்தால் மலிவான விலையில் அச்சிடப்படுகிறதேயன்றி வர்த்தக நோக்கிற்காகப் பெரிய நிறுவனங்களை நாடும் போக்கு இல்லை.

இந்த அரங்கு தன்னைச் சனவிரூப்பு மகிழ்வளிப்பிலிருந்து திட்டவட்டமாக வித்தியாசப்படுத்திக் கொள்கிறது

உழைக்கும் வர்க்க வட்டாரங்களில் இரட்டை அர்த்தம் நிரம்பிய பாலியல் ‘பகிடி’களும் உணர்ச்சிவசப் படுத்துகின்ற மிகைப்பாட்டு நாடகங்களும் வரவேற்புப்

பெறுகின்றன என்பது உண்மையே இவை, பிற்போக்குச் சமூகப் பெறுமானங்களைக் கேள்விக்குரிய தாக்குவதற்குப் பதிலாக அவற்றை மக்கள் மனதில் மீள் வலியுறுத்துகின்றன, இது போலோ பிரரேயால் “மேலாண்மைக் கான பண்பாட்டுச் செயற்பாடு” என்று அழைக்கப்படுகிறது¹⁹, இதையே இன்று முதலாம் உலக நாடுகள் மூன்றாம் உலக நாடுகளுக்குத் திட்டமிட்டு ஏற்றுமதி செய்கின்றன.

இத்தகைய செயற்பாட்டுக்கு மாற்றாகவே தளை நீக்கத்துக்கான அரங்கு மூன்றாம் உலகநாடுகளில் செயற்படுகிறது. தளைநீக்க அரங்கும் சனவிருப்பு நாடகத்திற்குரிய வடிவங்களையும், அம்சங்களையும் பயன்படுத்தினாலும் இவ் அரங்கின் நோக்கம் திட்டவட்டமாக வேறானது நிலவுகின்ற சமூக, அரசியல் நிலைமைகளை மாற்றுவதே இந்த நோக்கம். அதற்காகச் சிந்தனையுடன் கூடிய சிறப்பைத் தூண்டுவதற்கு இந்த அரங்கு நகைச் சுவையையும், அபத்தபாணி நடத்தையையும் பயன்படுத்துகிறது. இதன் மூலம் பார்வைமரளுக்கு, அவர்களது சமூக நெருக்கடிகள் பற்றிய புதிய பார்வையையும், வேடமுகங்களால் மறைக்கப்பட்டுள்ள அதிகாரிகளின் உண்மை வேடத்தையும் காட்டுகிறது.

இந்த அரங்கு தத்தம் நாடுகளில் ஒரு புதிய அரங்காகவே, அதாவது அந்தந்த நாடுகளின் பழைய மரபுவழி அரங்கிலிருந்தும் அந்நாடுகளுக்கு அந்நியமான ஆனால் அந்நாடுகளில் உள்ள ஐரோப்பியபாணி அரங்கிலிருந்தும் வேறுபட்ட அரங்காகவே உள்ளது.

பாதல் சர்க்கார் இவ்வகையான தனது அரங்கை “மூன்றாவது அரங்கு என்று அழைக்கிறார். இந்தியாவின் பன்னெடுங்காலமாக நடைபெற்றுவரும் பழைய மரபுவழி நாடக வகைகள் நிலப்பிரபுத்துவ கருத்துக்களையே தம்

செய்தி அறிவிப்பாகக் கொண்டுள்ளன. பொதுவாக அறம்வெல்லும், பாவம் தோற்கும், துன்பத்திற்கெல்லாம் விதிதான் காரணம் போன்ற கருத்துக்களையே இவை விதைக்கின்றன. இக்கருத்துக்களோடு இந்த நூற்றாண்டின் மனிதனை அணுக முடியாது என்று அபிப்பிராயப்படும் பாதல் சர்க்கார் இவ்வகை நாடகங்களை நிராகரிக்கிறார். இந்த வகை நாடகங்களை அவர் ‘முதல் அரங்கு’ என்று அழைக்கிறார்.

இந்தியன் தன் அரங்கை மறந்துபோய், ஐரோப்பிய அரங்கைப் பிரதிபண்ணி உருவாக்கிய அரங்கு, மிகுந்த பொருட்செலவுள்ளதென்றும், பார்வையாளரை இருளில் மூழ்கடித்து அரங்கின் முக்கிய அம்சமான ஜீவனுள்ள தொடர்பை அறவே இல்லாமற் செய்துவிட்டதென்றும், பார்வையாளர்கள் கொடுத்த பணத்தின் தொகைக்கும், மதிப்பிற்குமேற்ப முன்னும் பின்னுமாகத் தள்ளப்படுவது அசங்கமான செயல் என்றும் கூறி, இப்படியான காரணங்களுக்காக இவ் அரங்கையும் புறக்கணிக்கிறார். இவ்வகை அரங்கை “இரண்டாவது அரங்கம்” என்கிறார்.

இந்த இரண்டு வகை அரங்குகளிலும் அனுபவபூர்வமாகவே அதிருப்தியுற்ற பாதல் சர்க்கார் ஓர் புதிய வகை அரங்கைத் தம் சிந்தனை, தத்துவம் ஆகியவற்றை முன்வைத்து உருவாக்கியுள்ளார். இப்புதிய வகை அரங்கை “மூன்றாவது அரங்கு” என்று பாதல் சர்க்கார் அழைக்கிறார். இந்த அரங்குடனேயே அவர் மக்களை அணுகுகிறார். இவ்வாறு ஒரு ‘மூன்றாவது அரங்கை உருவாக்குவதற்கான சிந்தனை “...நான் ஜாத்ரா, தமாஷா, பாவை, நௌதங்கி, கதக்களி, ச்சௌ, மணிப்புரி, நாடகங்களில் கண்டவற்றின் அடிப்படையிலானதும், கூடவே வெளி நாடுகளில் கண்ட நாடக அனுபவங்களின்...” அடிப்படையிலானதும் என்று பாதல் சர்க்கார் குறிப்பிடுகிறார் 20.

தளைநீக்கத்துக்கான அரங்கு மரபுவழி சனரஞ்சக வடிவங்களைத் தாராளம்கப்பயன்படுத்துகிறது. இவற்றி

ஹுடைய கதைப் பின்னல் அநேகமாக இலக்குப் பார்வையாளர்களது சமூகத்திலுள்ள கட்டுக்கதைகளையும், குறியீடுகளையும் அடிப்படையாகக் கொண்டிருப்பதுண்டு. பிலிப்பைன்சில் 'பெற்றா', மார்க்கோசிற்கு எதிரான பண்பாட்டு இயக்கத்தின்போது தேர்தல் பிரசாரத்திற்காக உருவாக்கிய 'தெருவெளி' நாடகத்திற்கான வடிவத்தை தமது மரபில் மிகவும் சனரஞ்சகமாகக் கருதப்பட்ட 'கோழிச் சண்டை' என்பதிலிருந்து பெற்றார்கள்.

பல நூற்றாண்டு கால அடிமை வாழ்வினூடாக மூன்றாம் உலக நாடுகளில் மரபுவழி சனரஞ்சக கலைகள் கவனிப்பாரற்றும், ஒடுக்கப்பட்டும், சீரழிக்கப்பட்டும் விட்டன. இவற்றை மீள்விப்பதிலும், தாக்கமான கலை வெளிப்பாட்டிற்கு இவற்றை வளங்களாகக் கொள்வதிலும் இந்த தளைநீக்க அரங்கு விடாப்பிடியான முயற்சிகளைச் செய்கிறது. "கிறை ஓல் ஏசியா" குழுவில் இடம்பெற்ற தென்கொரிய நண்பர்கள் தமது புதிய அரங்கு தமது மரபிலிருந்தே மேற்கிளம்ப வேண்டுமென்பதில் மிகத் தீவிரமானவர்களாகக் காணப்பட்டார்கள். ஐரோப்பிய அரங்கில் வெறுப்புடையவர்களாக இருந்தார்கள். ஐரோப்பிய நாடகங்களைப் பார்ப்பதிலோ, ஐரோப்பிய நாடக நூல்களை வாங்குவதிலோ அதிகம் ஆர்வமற்றவர்களாய் இருந்தார்கள்.

ஹாஸ்யமும் அங்கதமும் தளைநீக்கத்திற்கான அரங்கின் முக்கியமான மொழி

தளைநீக்கத்திற்கான சனரஞ்சக அரங்கின் முக்கியமான விடயங்களில் ஒன்று, அது மகிழ்வுட்டுவதாகவும். வேடிக்கைப் பண்பு வாய்ந்ததாகவும் இருக்க வேண்டுமென்பதாகும். பாரம்பரியமாக அரங்கிற்குச் செல்லும் நாட்டமற்ற பார்வையாளர்களை ஆற்றுகைகளிற்குக்

கவர்வதிலும், ஒடுக்குமுறைச் சமூகத்தின் அபத்தங்களை வெளிப்படுத்துவதிலும் சிரிப்பும், ஹாஸ்யமும் முக்கிய இடத்தை வகிக்கின்றன. உழைக்கும் மக்கள் 'சீரியஸான' விடயத்தைப் பார்க்க அரங்கிற்குப்போக விரும்புவதில்லை. அவர்கள் மகிழ்விப்பையே விரும்புகிறார்கள் என்பதை இந்த அரங்கப் பயில்வாளர்கள் நன்றாக உணர்ந்திருக்கிறார்கள்.

இந்த அரங்கு அங்கத உத்திகளை அதிகாரத்துவ அடுக்குச் சமூகத்தை அம்பலப்படுத்துவதற்குப் பயன்படுத்துகிறது. அதிகார வர்க்கத்தைக் கிண்டல் செய்கிறது. இந்த வகையில் அங்கதஉத்தி இந்த அரங்கின் இரண்டு அடிப்படை அம்சங்களை நிறைவு செய்கிறது ஒன்று; மகிழ்வளிப்புமற்றது; சமூக அரசியல் விமர்சனம். "அங்கதத்துத வீடவேறு எந்தவொரு கலைவடிவமும் முதலாளித்துவநிறுவனங்களையும் அவற்றின் பிரதிநிதிகளையும் மிகவும் தாக்கவன்மையுடன் கிண்டல் செய்வதில்லை" என யூஜின் வான் ஏவன் குறிப்பிடுகின்றார்²¹.

சமூகத்தில் ஏற்கனவே கேள்விக்குட்படுத்தாமல் நிலவுகின்ற நிலைமைகள், மனிதர்கள் பற்றிய வேறுபட்ட கண்ணோட்டத்தை அங்கதம் மூலம் பார்வையாளர் பெறுகின்றனர். ஏற்கனவே வெகுஜன தொடர்பு சாதனங்களால் மறைக்கப்பட்ட உண்மை உருவத்தை அங்கதம் மூலம் பார்வையாளர் அறிந்துகொள்கிறார்கள். பல்வேறு வகையில் மிகைப்படுத்தியும் கேலிப்படுத்தியும் காட்டுவதன் மூலம் அங்கதம் சமூகத்தின் முரண்பாடுகளை வெளிக்கொண்டு வருகிறது,

ஒடுக்கப்பட்ட மக்களைத் தமது இலக்குப் பார்வையாளர்களாகத் தெரிவுசெய்து கொண்டு அந்த மக்கள் மத்தியில் செல்லும் இத்தளைநீக்க அரங்க இயக்கத்தினர் அந்த மக்கள் தமது சமூகத்தின் முரண்பாடுகளை உணர்ந்து கொள்ளுமாறு உதவும் வகையில் தமது அரங்கு

வேலையை மேற்கொள்வது இதுவரையில் நாம் பார்த்தது லிருந்து தொளிவாகத் தெரிகிறது. ஆனால் இந்த வேலையின்போது தம்மைச் சகலமும் சுற்றுணர்ந்த பிரகிருதி ளாகக் கருதிக்கொண்டு தமது கருத்துக்களை ஒடுக்கப் பட்ட மக்கள் மத்தியில் திணிக்கும் வகையில், கையாளும் பண்புடைய அரங்கை அவர்கள் மத்தியில் எடுத்துச் செல்லாது இருத்தல் என்பது மூன்றாம் உலக வளைநீக்க அரங்க இயக்கங்கள் அநேகமானவற்றில் காணப்படும் முன்னேற்றகரமான பண்பாகும். பார்வையாளருடனான தொடர்பை முதன்மைப்படுத்துகின்ற இவர்கள் அத் தொடர்பை ஓர் இருவழித் தொடர்பாக ஒரு சமத்துவமான தொடர்பாக மேற்கொள்வதில் ஆர்வங்காட்டுகிறார்கள். தமது அரங்கை ஆற்றுகையை, ஒரு மூடப்பட்ட ஆற்றுகையாக இல்லாமல் ஓர் திறந்த ஆற்றுகையாக மேற்கொள்வதில் கவனமாக இருக்கிறார்கள். “மூடப்பட்ட ஆற்றுகைகளை ஜனரஞ்சக பார்வையாளர்கள் வெறுக்கிறார்கள்” என்பது போலின் கருத்து²².

அரங்க ஆற்றுகையில் கலந்து கொள்கின்ற ஒடுக்கப் பட்ட மக்கள் செயலில் ஈடுபடுவதற்குப் பயிற்றப்பட வேண்டுமென்பது இவர்களின் நிலை. அரங்கு புரட்சிக் கான ஒத்திகையாக இருக்க வேண்டுமென்று இவர்கள் கருதுகிறார்கள். அரங்க ஆற்றுகையில் ஈடுபடுவதன் மூலம் தளைநீக்கப்பட்ட பார்வையாளர், பண்பாட்டு எழுச்சியடைந்த முழு மனிதர்களாக, செயல் புரியும் துணிவுடையோராக கிளம்புவர் என்பது இவர்கள் நம்பிக்கை. அந்தளவிற்கு அவர்களிடம் மறைந்து கிடக்கின்ற படைப் பாற்றலை வெளிக்கொணரும் வகையில் தமது அரங்கு அமைய வேண்டும் என்றும், அதற்காக அரங்கு மக்களிடமே கையளிக்கப்பட வேண்டுமென்றும் இவர்கள் பிரகடனம் செய்கிறார்கள்.

போல்பின்வருமாறு கூறுகிறார்: “உண்மையானபுரட்சிகர அரங்கக் குழுக்கம் யாவும் அரங்கிலுள்ள உற்பத்திச்

சாதனங்களை மக்களே பயன்படுத்திக் கொள்ளும் வகையில் மக்களிடம் கையளிக்க வேண்டுமென நான் நம்புகிறேன். அரங்கே ஆயுதம், மக்களே அதனைத் தம் கையில் வைத்துப் பயன்படுத்த வேண்டும்”²³.

அதாவது இவ்வரங்கு பார்வையாளரை மையப் படுத்திய ஓர் அரங்காகவே இருக்கிறது. இவ் அரங்கில் பார்வையாளரின் செயல்முனைப்பான நிலை மேலாண்மை செலுத்துகிறது. நாம் அலகு இரண்டில் கூறிய சமநிலைப் புள்ளி, பார்வையாளர் செயல்முனைப்பான நிலையில் ஆற்றுகையில் கலந்து கொள்ளல் என்ற முனைக்கோடிப் புள்ளியை நோக்கி நகர்ந்துள்ளதை மூன்றாம் உலகத் தளைநீக்க அரங்க அனுபவம் எமக்குத் தெளிவாக எடுத்துக் காட்டுகிறது.

உண்மையில் இந்த அரங்கு பார்வையாளர்களைக் கிளர்ச்சி கொள்ள வைப்பதும், அவர்களை நடவடிக்கைகளில் ஈடுபட வைப்பதுமான ஒரு அரங்கேயாகும். இந்த அரங்கப் பாயில்வாளருக்கு உடனடியாகத் தாக்கம் தரக் கூடிய தீர்வுகள் தேவைப்படுகின்றன விளைவே இங்கு முக்கியம். இதன் காரணமாக அரங்கு என்ற கலைவடிவம் பற்றிய அழகியல் அபிலாசைகள் இங்கு இரண்டாம் பட்ச நிலைக்குத் தள்ளப்படுகின்றன. இந்த அரங்கைப் புறவயமாகப் பார்க்கின்ற மேற்கு நாட்டவர்கள், இதன் கலைத்துவ ஆற்றல் பற்றி ஒரு எதிரிடையான கருத்தையே கொண்டுள்ளார்கள். இதை யூஜின் வான் ஏவலுடனும், மேற்கு நாடுகளில் மூன்றாம் உலக நாடுகளுக்கு ஆதரவாக இயங்கும் ஒருமைப்பாட்டு இயக்கத்தினருடனும் நேரில் கதைத்தபோது இவ்வாய்வாளரால் அறியக்கூடிய தாயிருந்தது. எனவே இந்தப் பிரச்சினையை மனங்கொண்டுதான், ஈழத்து தமிழ் மக்களிடையே மானுடத்தை நீக்கத்திற்கான ஒரு அரங்கை உருவாக்கப் பணிபுரிய வேண்டும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. Boal Augusto (1979) Theatre of the Oppressed; Pluto Press, London p. 119.
2. Esslin Martin (1980-3rd edition), Brecht-A Choice of Evils : Methuen, London p. 11.
3. Smiley Sam, (1987), Theatre; Harper & Row, New York, p : 301.
4. Esslin Martin, op-Cit p : 113
5. Ibid, p : 114
6. Smiley Sam, op, Cit. p : 301.
7. Personal Interview.
8. Erven Eugene Van, (1988), Radical People's Theatre : Indiana Uni. Press) p : 17.
9. Lenin, V. I. (1966 edition), On Culture and Cultural Revolution, Progress Publisher, Moscow, p : 166-167
10. McGreth John, (1981), A Good Night Out Methuen, London, p : 21-22
11. Freire Paulo (1972, Pedagogy of the Oppressed; Penguin, England, p : 121
12. Ibid, p. 146.
13. Boal Augusto, op. Cit. p. 122.
14. Sircar Badal, Our Street Theatre., Sangeet Natak No : 69, p : 18.
15. 1989 வைகாசியில் பிலிப்பைன் நாட்டைச் சேர்ந்த ACPC என்ற அரங்க நிறுவனத்தின் ஒத்தாசையுடன் வெவ்வேறு ஆசிய நாடுகளைச் சேர்ந்த பதினைந்து

அரங்கக் கலைஞர்கள் ஒன்றுகூடி “கிறை ஓவ் ஏசியா” என்ற அரங்க நிகழ்ச்சியைத் தயாரித்துக் கொண்டு பிரான்ஸ், இங்கிலாந்து, மேற்கு ஜேர்மனி, சுவிஸ்லாந்து, ஆஸ்திரியா, நெதர்லாந்து, கொங்கொங், தென்கொரியா ஆகிய நாடுகளுக்கு கலாரச் சுற்றுலா ஒன்றை மேற்கொண்டனர். இக்குழுவில் ஆய்வாளரும் ஒருவராக இடம்பெற்றிருந்தார்.

16. Sircar Badal, op. Cit p : 20.
17. Boal Augusto, Boal in Brazil, France, The U S A. (Interview) TDR, Vol: 34, No : 3, Fall 1990 p : 56.
18. Fajardo Brenda. V. (1985), The Aesthetics of Poverty; PETA Theatre Studies, Quezon, p : 3.
19. Freire Paulo. q. v. Erven Eugene Van, (1988) op. Ci p : 178
20. Sircar Badal q. v. கால் அக்டோபர்-டிசெம்பர்-80 p : 131-144.
21. Eugene Van, (1988) oP. Cit p : 180.
22. Boal Augusto. op. Cit, p : 142.
23. Ibid p : 122.

இன்று நம் மத்தியில் நலவுகின்ற அரங்குகளின் தன்மைகள் குறையாடுகள்

இன்று இந்நாட்டில் தமிழில் பல அரங்குகள் பயிலப்பட்டு வருகின்றன. ஆனால் பொதுவாக தமிழ் அரங்கு என்று கூறக்கூடியதாக ஒரு பொது அரங்கு இல்லை. அதாவது பரந்துபட்ட மக்களை தம்பால் கவர்ந்திழுக்கக்கூடிய வசீகரத்தன்மையுடைய ஒரு சனரஞ்சக அரங்கு எம்மிடையே இல்லை. ஆனால் சினிமாவுக்கு அத்தகைய தன்மை உண்மை உண்டு. இது நாம் இன்று எதிர்நோக்குகின்ற சவாலாகும். இந்தச் சவாலை எதிர்கொண்டு ஒரு புதிய சனரஞ்சக அரங்கை உருவாக்கும் முயற்சியில் நாம் முன் செல்ல முடியும். புதிய சனரஞ்சக அரங்கு பரந்துபட்ட தமிழ் மக்களை தன்பால் கவர்ந்திழுக்கக்கூடிய வசீகரத்தன்மையுடையதாக இருக்க வேண்டும்.

இன்று எம்மத்தியிலுள்ள அரங்குகள் குறிப்பிட்ட பார்வையாளர் கூட்டத்தையே திருப்திப்படுத்த முடிகிறது. உதாரணமாக நாடக அரங்கக் கல்லூரி நாடகங்களுக்கென ஒரு குறிப்பிட்ட இரசிகர் கூட்டம் இருந்தது. என்பதுகளின் ஆரம்பத்தில் நாடக, அரங்கக் கல்லூரியினரின் நாடகமேடையேற்றங்களின்போது இதை உணரக்கூடியதாக இருந்தது. இதைப் போலத்தான் நடிமணி

வி. வி. வைரமுத்துவின் இசைநாடகங்களுக்கும் ஒரு ரசிகர் கூட்டம் இருந்தது தமக்கு ஏற்கனவே பரிச்சயமாயிருந்தாலும், வைரமுத்துவின் பாடல்களைத் திரும்பத் திரும்பக் கேட்பதில் இவர்களுக்குத் திருப்தியிருந்தது. இந்நாடகங்களில் உள்ள பரிச்சயத் தன்மையே இந்நாடகங்களை இரசிப்பதற்குரிய மூல காரணமாக இருந்தது.

ஒரு சமூக மாற்றத்துக்குரிய அரங்கு பரந்துபட்ட மக்களைத் தன்பால் கவர்ந்திழுக்கக்கூடிய தன்மையைக் கொண்டிருக்க வேண்டும். பரந்துபட்ட மக்கள் அரங்கை நாடிச் செல்ல வேண்டுமாயின்; அவர்கள் அவ்வாறு அரங்கை நாடிச் செல்வதற்குரிய அவர்களின் உந்துதலான மகிழ்வளிப்பை அக்குறிப்பிட்ட அரங்கு பூர்த்தி செய்யக் கூடியதாக இருக்க வேண்டும். அப்படியான நிலை, ஒரு சனரஞ்சக அரங்கு பரிணமிப்பதற்குத் தேவையான மிகவும் அடிப்படைக் காரணியாகும். மகிழ்வளிப்புத்தேவையில்லை என நாம் கூறமுடியாது. ஒரு சனரஞ்சக அரங்கின் பிரிக்க முடியாத அம்சங்களாக மகிழ்வளிப்பும், கல்வியும் இருக்கும்.

இந்தப் பின்னணியில் இன்று எம்மத்தியில் வழக்கிலிருக்கின்ற லெவ்வேறுவகை அரங்குகளின் தன்மை பற்றியும் அவ்வவற்றின் போதாமை பற்றியும் பரிசீலித்துக் கொள்ளலாம். இதன் முன்னோடியாக அவற்றை வகைப்படுத்திக் கொள்வது அவசியமாகும். நாடகங்களை வகைப்படுத்துவோர் பல்வேறு அடிப்படை நிலை நின்று அவற்றை வகைப்படுத்திக் கொள்கின்றனர். “நாடகங்களின் கதை இயைபு, ரசனை நெறிகள், தனித்துவம் ஆகிய பண்புகளை உரைகல்லாகக் கொண்டு பார்க்கையில் மரபுவழி நாடகங்கள், நவீனநெறி நாடகங்கள் என இரண்டு பெரும் பிரிவுகளாக வகுக்கலாம்”¹ என்று கா. சிவத்தம்பி கூறுகிறார்.

நான் மேற்கொள்கிற ஆய்வின் தேவை கருதி, ஆடலை அல்லது பாடலை முதன்மைப்படுத்திய மரபுவழி அரங்கை

ஒரு வகையாகவும், சொற்களை முதன்மைப்படுத்திய நவீன அரங்கை அதாவது சொல்லாடல் அரங்கை இன்னொரு வகையாகவும், அரங்கிற்குரிய அடிப்படைக் குறி முறைமைகளான, கட்புல, செவிப்புலகுறிகளை இணைத்த மற்றொரு அரங்கை இனி இதைப் 'புதிய அரங்கு' என்று சொல்வோம். இன்னொரு வகையாகவும் இனிக் கொள்வோம்.

ஆடலை முதன்மைப்படுத்தும் மரபுவழி நாடகம் 'நாட்டுக்கூத்து' ஆகும். எம் மத்தியில் தென்மோடி, வடமோடி, காத்தான் கூத்து, வசந்தன் கூத்து ஆகிய கூத்துக்கள் உள்ளதாக கா. சிவத்தம்பி பண்பாடுகலை என்ற தனது கட்டுரையில் கூறுகிறார். பாடலை முதன்மைப்படுத்தும் மரபுவழி நாடகமாக இசை நாடகம் என்று நாடக ஆர்வலர்களால் குறிப்பிடப்படும் விலாசக் கூத்தை நாம் இனங்காணலாம். இதற்கு உதாரணமாக 'அரிச்சந்திர மயான காண்டம்', 'சத்தியவான் சாவித்திரி', 'பூத்தம்பி விலாசம்', 'ஞானசௌந்தரி'... போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

இந்நாடகங்களின் முக்கிய பண்பு இவை 'அளிக்கை வடிவங்களாக' இருப்பதுதான். பொதுவாக ஆசிய மரபுவழி அரங்குகள், பாடல்கள், ஆடல்கள், பேச்சு, ஊமம். அசைவுகள் போன்றவற்றைப் பயன்படுத்தினும் எமது மரபுவழி அரங்குகளில் ஆடலும் பாடலுமே முதன்மையான வெளிப்பாட்டு மூலகங்களாக உள்ளன. இங்கு நிகழ்த்தப்படுகின்ற கதை தெரிந்ததாகவே இருக்கும். அநேகமாக இராமாயணம், மகாபாரதம் போன்ற காப்பியங்களிலிருந்தே இக்கதைகள் தெரியப்பட்டிருக்கும். எனவே, இந்நாடகங்களின் பார்வையாளர்கள் இவை 'அளிக்கப்படும் விதத்தையே' பார்ப்பவராக இருப்பர்.

மரபுவழி அரங்குகளில் ஆற்றுபவர்கள் முக்கியமானவர்களாக இருப்பர். நாடக பாடம் எப்போதும்

திட்டவட்டமானதாக இருக்குமென்பதில்லை. நாடக பாடம் அநேகமாக காட்சி விளக்கத்தையும், கதை கூறலையும் கொண்டிருந்து ஆற்றுபவர்களை வழிநடத்துவதாக இருக்கும். ஆற்றுபவர்கள் எப்போதும் பாத்திர வகைகளை நடிப்பவராகவே இருப்பர். அப்பாத்திரத்தின் வகையில் குறிப்பிட்ட எல்லைகளுக்குள் நிற்பபடி கட்டுப்படுத்தப்பட்ட அளவில் புதிதளித்தலில் ஆற்றுபவர் ஈடுபடக் கூடியதாக இருக்கும். கூத்துக்களில் தாளக்கட்டுகள் அரசருக்குரியவை, வீரருக்குரியவை, குறவருக்குரியவை, பெண்களுக்குரியவை என்று ஏற்கனவே வகுக்கப்பட்டிருக்கும். இவற்றுக்கமையவே ஆற்றுபவர்கள் ஆடுவார்கள், பாடுவார்கள். அவர்கள் நடிக்கும் பாத்திரம் இராமராக இருந்தாலென்ன, தருமராக இருந்தாலென்ன ஆற்றுபவர்கள் பாத்திரங்களின் தனிப்படுத்தப்பட்ட பண்புகளை வெளிப்படுத்துவது இங்கு அதிகம் எதிர்பார்க்கப்படுவதில்லை. அதைவிட தான் ஆடுகின்ற பாத்திரத்தின், உதாரணமாக அரசனின் திறன்களை வெளிப்படுத்துவதையே எதிர்பார்க்கப்படுகிறது.

மேலும் இந்நாடகங்களின் பாத்திரங்கள் மேடையில் தோன்றுகிறபோது அப்பாத்திரம் தன்னைத் தானே 'படர்க்கை' நிலையில் வைத்து (3ஆவது ஆள்) பாடிக் கொண்டு வருவதும், பின்னர் தன்மையில்தானே பாத்திரமாகி, தொடர்ந்து பாத்திர நிலையில் நின்று நடிப்பதும் இடம் பெறும்.

மேலும் இந்நாடகங்களின் கதைப் பின்னல் முறை 'அரிஸ்டோட்டேலிய' முறையில் இல்லாமல் தளர்வான 'சம்பவக்கோர்வை' முறையில் அமைந்திருக்கும். இதன் காரணமாக இது பார்வையாளரிடமிருந்து 'கட்டாயக் கவனிப்பைக்' கோருவதில்லை. இதன் காரணமாகவும், இந்நாடகங்களின் பால் பார்வையாளருக்குள்ள பரிச்சயத் தன்மை காரணமாகவும் பார்வையாளர் இந்நாடகங்களை

அனுபவிக்கும் விதம் ஒரு மேற்கத்திய நியம அரங்கை அனுபவிக்கும் விதத்திலிருந்து வேறுபட்டது. இங்கு பார்வையாளன் ஓர் சுயாதீன நிலையில் இருப்பான். ஆற்றுபவர் பார்வையாளர். உறவு ஓர் தளர்நிலைபான் குழலாக இருக்கும். அநேகமாக இத்தகைய ஆற்றுகைகளில் பார்வையாளர்கள் பாயில் படுத்திருந்தபடியும், தூரநின்று கடலையைக் கொறித்தபடியும் மற்றவர் களுடன் கதைத்தபடியும், தூர இருப்பவரை கூவி அழைத்தபடியும், ஆற்றுபவர்களுடன் தொடர்புகொண்ட படியும் கலந்து கொண்டிருப்பதை அவதானிக்கலாம்.

அநேகமாக இந்நாடகங்கள் சர்வவியாபகமான உண்மைகளையும், விழுமியங்களையும் வெளிப்படுத்து பனவாக இருக்கும். தர்மத்துக்கும். அதர்மத்துக்குமிடையிலான போட்டியையும் முடிவில் தர்மம் வெல்வதையும் இந்நாடகங்கள் காட்டும். இதன் மூலம் நிலவுகின்ற சமூகப் பெறுமானங்களை மீள வலியுறுத்துபவனாக இருக்கும்.

எனினும் ஏனைய ஆசிய நாடுகளைப் போலவே எம் மத்தியிலும் இந்த மரபுவழி அரங்குகள் செல்வாக்கிழந்து வருகின்றன. இந்த அரங்குகள் தமக்குரிய தளத்தை இழந்து வருகின்றதே அதற்குரிய காரணமாகும். மரபுவழி அரங்கை ஆதரிக்கும் பெறுமானங்கள், எண்ணக்கருக்கள் என்பவற்றிற்குமிடையில் அடிப்படையான வேறுபாடு உண்டு. இந்த அரங்குகள் அடிப்படையில் பிரபுத்துவ சமூகத்தின் பெறுமானங்களைப் பிரதிபலிப்பவை மேலும் இவைக்கு ஒரு சடங்கும் பணியும் உண்டு. உதாரணமாக மழை வேண்டி, கிராமத்தின் நலன் வேண்டி இந்நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்படுவதுண்டு. இதன் காரணமாக மக்கள் இவற்றை நாடுகின்ற தன்மையும் அன்று இருந்தது, ஆனால் இன்று நிலைமை மிகவும் மாறிவிட்டது.

மேலும் அழகியல் ரீதியாகவும் இந்த அரங்குகள் வன்மை குறைந்தனவாகவே இன்று காணப்படுகின்றன.

இவ்வரங்குகளில் ஆற்றுபவர்-பார்வையாளர் உறவு ஓர் தளர்நிலையான குழலிலும், பார்வையாளர்கள் பல்வேறு பெறுதற் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடக்கூடிய சுயாதீன நிலையிலும் இருந்தாலும் பார்வையாளரின் கவனத்தைக் கவரக்கூடிய வகையில் இவ்வரங்குகள் தம் உத்திகளை மேற்கொள்வதில்லை இதன் காரணமாக ஆற்றுபவர்-பார்வையாளர் உறவில் இருக்கவேண்டிய “ஆக்கப்பூர்வமான கட்டுப்படுத்தப்பட்ட சுதந்திரம்” என்ற நிலை இவ் அரங்குகளில் இருப்பதில்லை.

எவ்வாறு “அளிக்கப்படுகிறது” என்பதிலேயே இவ்வரங்கின் அழகியல் வன்மை தங்கியிருக்கிறது, ஆனால் இவ்வரங்குகளில் காலப்போக்கில் “அளிக்கப்படும் விதத்” தில் புதுமையான மாற்றங்கள் ஏற்படாமையால் இவை பார்வையாளருக்குச் சலிப்பை ஏற்படுத்துகின்றவையாகி விடுகின்றவை. சி. மௌனகுரு “ஒரு கலையில் காலத்துக்குக் காலம் ஏற்படும் மெருகும், நுணுக்கமும் கூத்தில் ஏற்படாது போயிற்று” என்று கூறுகிறார். ஒரே தாளக்கட்டுகளும் ஒரே இராகங்களும் திரும்பத் திரும்ப வெவ்வேறு நாடகங்களில் வந்தன. இந்நாடகங்களில் நடிகர்கள் பாத்திர வகைகளையே நடிப்பதன் காரணத்தால் நடிப்பு வெளிப்பாட்டில் புதினத்தன்மை அநேகமாய் இருப்பதில்லை. உதாரணமாக வீமனுக்கு எந்த நடிகன் ஆடினாலும் பெரிய வித்தியாசம் இருப்பதில்லை.

அத்தோடு இவர்கள் ஆடும் முறையும் பாடும் முறையும் மிகவும் பாமரத் தன்மையானவையாகவே இருக்கின்றன. அதாவது இவ்வரங்குகள் பாமரத்தன்மையாகவே இருக்கின்றன. வளர்ச்சியடைந்துவரும் மத்திய தர வர்க்கம் இவ்வரங்கை இழிந்ததும், சுவைகூடானதுமான மகிழ்வளிப்பாகவே கருதுகின்றது.

மரபுவழி அரங்கில் அளிக்கை முறைமை பிரதானமாக ஆடல்கள், பாடல்களிலேயே தங்கியிருக்கின்றது. அரங்கின்

ஏனைய குறிமுறைமைகள் இங்கு சரியானபடி பயன்படுத்தப்படுவதில்லை. ஒரு அரங்க வடிவத்திற்குரிய சகல மூலகங்களையும் உரிய இயங்கியல் அடிப்படையில் (அலகு இரண்டில் இது பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளது) பயன்படுத்துவதன்மூலமே ஒரு அரங்கு தன் அடிப்படை அழகியல் வன்மையைப் பெறமுடியும். "இந்த மூலகங்கள் அனைத்தினதும் சங்கமமே நாடகம். இவை அனைத்தும் தனியொரு கூறாக இணைந்து செயற்படாதவிடத்து நாடகம் தனது அடிப்படையான அத்தியாவசியமான அழகியலை இழந்துவிடும்" 3

இனி மரபுவழி வடிவங்களுள் புதிய உள்ளடக்கங்களைப் புகுத்துவதாக எழுந்த முயற்சிகளைப் பற்றிப் பாடிப்போம். பொதுவாக மரபுவழி நாடகங்கள் மக்களின், குறிப்பாக கிராம மக்களின் வாழ்வோடு இயைந்தவையாக இருப்பதால் அம்மக்களுக்குப் பரிச்சயமானவையாகவும், மிகவும் நெருக்கமாகவும் உள்ள வடிவங்களாகக் கருதப்படுகின்றன. எனவே கலையை அரசியல் வேலைகளுக்குப் பயன்படுத்த முயல்வோர் மக்களுக்குக் கருத்துக்களைப் போதிப்பதற்கும் இவை பொருத்தமான வடிவங்களெனக் கருதுகின்றனர். இத்தகைய முயற்சிகளுக்கு எடுத்துக்காட்டாக அம்பலத்தாடிகளின் "சந்தன் கருணை", சி.மௌனகுருவின் "சங்காரம்" போன்ற நாடகங்களை நாம் நோக்கலாம். இந்நாடகங்கள் அறுபதுகளில் யாழ்ப்பாணத்தில் நடைபெற்ற சாதி ஒடுக்குமுறைக்கெதிரான போராட்ட காலகட்டத்தில் பரவலாக மேடையேற்றப்பட்டவையாகும். கந்தன் கருணை "காத்தவராயன்" வடிவத்தையும், "சங்காரம்" மட்டக்களப்பு வடமோடி வடிவத்தையும் பயன்படுத்தி அரசியற் கருத்துக்களை வெளியிட்டன.

"சங்காரம்" நாடகத்தின் உள்ளடக்கம் பின்வருமாறு அமைந்தது. மனித சமூகம் தன் தோற்றத்தில் பேதன்

களற்று வாழ்ந்ததும், பின்னர் வர்க்கங்களாகப் பிளவுபட்டதும், உழைக்கும் மக்கள் சுரண்டப்படுவதும், இறுதியில் உழைக்கும் மக்கள் திரண்டெழுந்து ஒடுக்குமுறையாளர்களுக்கெதிராகப் போராடி வெல்வதும் இதன் உள்ளடக்கம்.

இந்த உள்ளடக்கம் வடமோடிக் கூத்து வடிவத்தினூடாக வெளிப்படுத்தப்பட்டது. அதாவது அரங்க நிகழ்ச்சியின் வடிவம் வடமோடிக் கூத்தாக இருந்தது, வடிமோடிக் கூத்து நிகழ்த்தப்படுகிற முறையிலேயே சங்காரமும் நிகழ்த்தப்பட்டது. கூத்தில் வருகிற கட்டிய காரனுக்குப் பதிலாக சங்காரத்தில் எடுத்துரைக்காதையை நடத்திச் சென்றான், வடமோடியின் பாடல் வரிகள் புதிய உள்ளடக்கத்திற்கு மாற்றப்பட்டு வடமோடி இராகத்தில் பாடப்பட்டது. வடமோடியின் ஆடல் வடிவங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டன.

இவ்வாறு சங்காரம் வடமோடிக் கூத்து வடிவத்தினூடாக வெளிப்படுத்துகையில் காண்பியங்கள், ஒளிவிளைவுகள் போன்ற குறிமுறைமைகள் இணைக்கப்பட்டன. எனினும் வடமோடி என்பது மரபுவழிக் கூத்தாகையால், அந்த வடிவத்துக்கேயுரிய மட்டுப்பாடுகள் காரணமாக தற்கால உள்ளடக்கத்தைக் கலைத்துவமாக வெளிப்படுத்துவதில் சி. மௌனகுரு பல சிரமங்களை எதிர்நோக்கியிருந்தார்.

அடக்கப்பட்ட மக்கள் அடக்குமுறை அரக்கர்களுக்கெதிராகக் கிளர்ந்தெழுவதே நாடகத்தின் பிரதான 'செய்தி'யாக இருந்த போதும் நாடகத்தின் கலைத்துவ வெளிப்பாடு அடக்குபவர்களிலும் பார்க்க அடக்குவோர்களின் வெளிப்பாட்டிலேயே மேலோங்கி நின்றது. இதற்கு அடக்குவோர்களுக்குக் கொடுக்கப்பட்ட ஆட்டமுறைமை பிரதான காரணமாகும். ஒரு வகையில் மரபுவழிக் கலை

வடிவங்களை நவீன கருப்பொருளுக்குப் பிரயோகிப்பதில் அதன் போதாமையையே இது உணர்த்துகிறதெனலாம்.

மரபுவழிக் கலைவடிவங்களை நவீன கருப்பொருளுக்குப் பயன்படுத்துவதில் எழக்கூடிய பிரச்சினைகள் தொடர்பாக எதிரிவீர சரத்சந்திர ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் தெரிவித்த கருத்துக்களை இங்கு எடுத்துக் காட்டுதல் பொருத்தமானதே. யப்பானில் நவீன கதைகளையும், கருத்துக்களையும் நாடகமாக்குவதில் 'கபுக்கி' மரபைப் பயன்படுத்திய முயற்சி பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் அவர் "கலைத்துவ ரீதியாகத் திருப்தியற்றதாகவும், சில சந்தர்ப்பங்களில் வெறுக்கத்தக்கதாகவும் இம்முயற்சி அமைவதைக் கண்டேன்" என்று கூறுகிறார்.

நமது மத்தியில் மரபுக்கலை வடிவங்களை நவீன உள்ளடக்கங்களைக் கூறுவதற்கு மேற்கொள்ளப்பட்ட முயற்சியானது ஒரு எல்லையை மீறி முன்செல்ல முடியாமல் போயிற்று. 1960 இல் வெளிவந்த "சங்காரம்" 1980 இல் மீண்டும் மேடையேற்றப்பட்டபின், குறிப்பிட்டுக் கூறக்கூடிய எந்தவொரு இத்தகைய முயற்சியும் இதுவரை இடம் பெறவில்லை.

நவீன அரங்கு

ஈழத்தில் நவீன தமிழ் நாடக மரபு கலையரசு சொரணலிங்கத்தினுடையே ஆரம்பமாகின்றதென்றும் இவர் தமது குருவான பம்மல் சம்பந்த முதலியார் வழிச்சென்று இலங்கையில் அக்காலத்தில் பெருமதிப்புப் பெற்றிருந்த ஆங்கில நாடகக் கோட்பாடுகளுக்கமைய குறைந்த நேரத்தில், பொருத்தமான அரங்க அமைப்பும், வேடப்புணையும், நடிப்புத்திறமும் கொண்ட நாடகங்களை மேடையேற்றினார் என்றும் கா. சிவத்தம்பி குறிப்பிடுகின்றார்⁷. தமிழ் நாட்டில் நிலவிவந்த இதிகாச கதைகளையும், ஆங்கில

நாடகங்களின் (ஷேக்ஸ்பியரின்) மொழிபெயர்ப்புகளையும் இவர் மேடையேற்றினார்.

ஆனால் இலங்கை பல்கலைக்கழகம் இந்த அரங்கு முயற்சிகளை மேற்கொண்டபோது சமூகப் பிரச்சினைகள் இந்நாடகங்களின் கதைப்பொருளாயின. இந்த அரங்கில் பிரதான அம்சமாயிருந்த சொல்லாடல் பிரதேச பேச்சு வழக்கில் அமைந்திருந்தது. இதன் காரணமாக பார்வையாளருடன் ஓர் நெருங்கிய உறவு ஏற்பட வாய்ப்புண்டானது. இந்த அரங்கு கைபாண்ட சமூகப் பிரச்சினைகள் மத்தியதர வர்க்கப்பிரச்சினைகளாக இருந்தன. இந்த அரங்கு மத்தியதர வர்க்கத்திடம் செல்வாக்குடையதாக விளங்கியது.

இந்த அரங்க வளர்ச்சிக்கு பேராசிரியர் கணபதிப் பிள்ளையின் பங்களிப்பு குறிப்பிடத்தக்கதாகும். அதுவரை காலமும் தமிழ் நாடகத்தில் "சீரியஸான" விடயம் செந்தமிழில் தான் பேசப்பட வேண்டும் என்ற எண்ணம் இருந்து வந்தது. தெருக்களிற் பேசப்படும் மொழியுடும் காத்திரமான உணர்ச்சிச் செறிவை வெளிப்படுத்த முடியுமென இவர் நிறுவிக் காட்டினார்.

இந்த வடிவத்தின் ஒரு சீரழிந்த வடிவமாக, பேச்சு வழக்கிலமைந்த சொல்லாடலை நையாண்டியோடும், அங்கசேஷ்டைகளோடும் சிலர் பயன்படுத்தியபோது நகைச்சுவை நாடகம் என அழைக்கப்படுகிற ஒன்று தோன்றியது.

பாமர மக்கள் மத்தியில் சினிமா, அசைவியக்கம் உடையதன் காரணமாகக் கவர்ச்சியுடையதான சனரஞ்சக வடிவமாக உள்ளது. இதன் காரணமாக சினிமாவைப் பிரதிபண்ணும் பொது மொழி வழக்கிலான நாடகங்களும் எம்மிடையே உள்ளன. கா. சிவத்தம்பி எம்மத்தியில்

நிலவும் நவீன அரங்கின் வடிவங்களைப் பின்வருமாறு சிறிக்கிறார்.

1. வரலாற்றுக் கதைகளையும் ஐதீகக் கதைகளையும் அடிப்படையாகக்கொண்ட நாடகங்கள்.
2. யாழ்ப்பாண வாழ்க்கையைச் சித்திரிக்கும் பிரதேச மொழி வழக்கு நாடகங்கள் (சற்று விரிவான நிலையில், ஒரு குறிப்பிட்ட பிரதேசத்துக்குச் சமூகப் பிரச்சினைகளை சித்திரிக்கும் நாடகங்களையும் இதனுள் அடக்க வேண்டி வரும்)
3. பொதுவான சமூகப் பிரச்சினைகளைச் சித்தரிக்கும் பொதுத் தரமொழி வழக்கினைக் கொண்ட நாடகங்கள் 8.

இதில் முதலாவது வகை நாடகத்தில் சினிமா பாணியி லான பெரும் காட்சி ஜோடனைகள் இடம்பெறும். முதலாவது, மூன்றாவது வகையைச் சேர்ந்த நாடகங்கள் சினிமாவைப் பிரதிபண்ணுபவையாகவே அமைகின்றன.

இவற்றின் பொது அம்சமாக இம்மூன்று வகைகளிலும் முக்கிய வெளிப்பாடு மூலமாக கிளவிகளே இடம்பெறும். இந்த வகைகளைச் சேர்ந்த நாடகபாகத்தை எடுத்து நோக்கின் ஒரே சொல்லாடல் மயமாகவே அப்பாடம் இருக்கும்.

அப்பாடத்தை வெறுமனே வாசிக்க எடுக்கும் நேரத் திற்கும், மேடையில் நிகழ்த்த எடுக்கும் நேரத்திற்கும் அதிக வித்தியாசம் (ஒரு மோடியுற்ற அரங்கில் இருப் பதைப் போல்) இராது. ஏனைய அரங்க குறிமுறைமை களை இங்கு பயன்படுத்துவதற்கு இவற்றின் நாடக பாடங்கள் போதியளவு இடம்கொடுக்காதவையாகவே அமைந்து விடுகின்றன. எனவே இவ்வகை நாடகங்கள் பெரும்பாலும் நடிகர்கள் ஆங்காங்கே நின்று சொல்லாடு வதாக மட்டுமே அமைகின்றன. பெருங்காட்சியமைப்

புக்கள் அமைக்கப் பட்டாலும் நடிகர்களுக்கும் அவற் றிற்கு மிடையிலுள்ள ஊடாட்டம் மிகவும் குறையாகவே இருப்பதுண்டு.

இத்தகைய அரங்கிற்கு உதாரணமாகச் சொல்லக் கூடிய “பாஞ்சாலி சபதம்” என்ற நாடகம் தற்போது நாடக, அரங்கக் கல்லூரியின் தயாரிப்பு நிலையில் இருக் கிறது. கடந்த இரண்டரை மாதங்களாக இதற்கான ஒத்திகை நடந்த போதும் இன்றுவரை ‘எவ்வாறு நடிகர் கள் வசனங்களை ஒப்புவிப்பது’ என்பதிலேயே தயாரிப்பு கவனத்தைச் செலுத்துகிறது. நாடகத்திற்கான தளத் திட்டம் கூட இன்னமும் தீர்மானிக்கப்படவில்லை. இந்த வகையில் பெருமளவில் சொல்லாடலை மட்டுமே முதன்மைப்படுத்தும் இவ்வரங்கு, அரங்கிற்குரிய ஏனைய குறிமுறைமைகளிற் கவனஞ்செலுத்தாததன் காரணமாக ஒரு அரங்கிற்குரிய கவர்ச்சி வன்மையை பூரணமாக பயன்படுத்தாததாகவே இருக்கிறது.

நவீன அரங்கு தோற்றம் பெற்றபோது மத்தியதர வர்க்கத்தினரிடம் கவர்ச்சியுடைய ஒன்றாகவே விளங் கியது. இது தோன்றுவதன் முன்னர் நிலவிவந்த ஆடலும், பாடலும் நிறைந்திருந்த மரபுவழி நாடகங்கள்களில் ஓரளவுக்கே வசனங்கள் இருந்தன. அவைகூட பெரும் பராலும் நடிகர்களால் புதிதளித்தலாகவே பேசப்பட்டன நடிகர்களும் அநேகமாய் கல்வியறிவற்றவர்காய் இருந்த தால் வசனங்கள் இலக்கிய தரமற்றவையாகவும் இருந்தன. இந்நிலையில் கிளவிகளை முதன்மைப்படுத்தி வந்த நவீன அரங்காகிய சொல்லாடல் அரங்கு படித்த மத்தியதர வர்க்கத்தினர் மத்தியில் ‘புதுமை’ காரணமாக கவர்ச்சி யுடையதாகியது.

எனினும் நவீன அரங்கில் பெரும்பாலானவற்றில் சொல்லாடல் ஆக்கபூர்வமான முறையில் பயன்படுத்தப் படவில்லை. பெரும்பாலும் சொல்லாடும் முறை அவ்வவ்

காலகட்டத்தில் முன்னணி வகித்த சினிமா நடிகர்களைப் பிரதிபண்ணுவதாக அமைந்தது, அல்லது குறிப்பிட்ட வகைப் பாத்திரங்களுக்கு உரியதாகக் கருதப்பட்ட ஒரே மாதிரியான சொல்லாடும் முறை நிலவி வந்தது. உதாரணமாக அரசன் பாத்திரத்தை எந்த நடிகர் நடித்த போதும் சொல்லாடல் முறை ஒரேசாயலைக் கொண்டிருக்கும். மேலும் ஒரே நடிகன் வெவ்வேறு நாடகங்களில் ஒரே வகைப் பாத்திரங்களை நடிக்கும்போது சொல்லாடும் முறைமையில் அந்தந்தப் பாத்திரங்களுக்குரிய நுணுக்கமான வித்தியாசங்கள் காட்டப்படுவதில்லை. உதாரணமாக X என்ற நடிகன் Y என்ற அரசனையோ, Z என்ற அரசனையோ நடிக்கும்போது சொல்லாடும் முறைமையில் அதிக வித்தியாசங் காணமுடியாது. இவ்வாறு சொல்லாடலில் மட்டும் பிரதானதாகத் தங்கியிருந்த நவீன அரங்கு அதைக்கூட ஒரு ஆக்கப்பூர்வமான முறையில் பயன்படுத்தவில்லை. இதன் காரணமாக நவீன அரங்கு காலப்போக்கில் சலிப்பூட்டியது. நவீன அரங்கைவிடப் பொதுமக்கள் சினிமாவையே அதிகம் விரும்பினர்.

மேலும் மேற்கத்திய அரங்கின் விளைபயனான இந்த நவீன அரங்கு ஆங்கில அரங்கக் கோட்பாடுகளையும், பின்பற்றியது இயல்பானதே

இவ்வரங்கு தனது தயாரிப்புப்படிமுறையில் ஆங்கில “நன்றாக அமைக்கப்பட்ட நாடகத்”தின் பாணியில் எழுதப்பட்ட பிரதியுடன் ஆரம்பிக்கப்பட்டு அதற்குமையக் காட்சி அமைப்பு, வேடப்புணைவு, நடிப்பு என்பன அமைக்கப்பட்டன. இதன் கதைப்பொருளாகப் பெரும்பாலும் மத்தியதர வர்க்கப் பிரச்சினையே கையாளப்பட்டது. எனவே இவ்வரங்கு உருவத்திலும், உள்ளடக்கத்திலும் சாதாரண மக்களிலிருந்து அந்நிய உபட்டதாகவே விளங்கியது.

புதிய அரங்கு

1956ஆம் ஆண்டை ஒட்டி சிங்கள நாடக உலகில் விழிப்புணர்வு ஏற்பட்டது இந்த அருட்டுணர்வின் விளைவாக ஈழத்தமிழ் அரங்கத்துறையில் தேசிய உணர்வும், கடப்பாடும் கொண்ட புத்திஜீவி இளைஞர்கள் தம் காலடி பதித்தனர். இவர்கள் மேநாட்டு நாடகப் பரிச்சயம் உடையவர்களாகவும் விளங்கினர். ஒருபுறம் தென்னிந்திய வர்த்தக சினிமாவின் பாதிப்பிற்குட்பட்டுச் சீரழிந்துபோன தமிழ் நாடகச் சூழலும், இன்னொரு புறம் சிறப்பான அரங்க வளர்ச்சியைப் பெற்றிருந்த சிங்கள நாடகச் சூழலும் இவர்களின் பாதிப்பைச் செலுத்தின. வர்த்தக சினிமாவின் பிடியிலிருந்து தமிழ் நாடகத்தை மீட்டெடுத்து, ஈழத்தமிழருக்கென தனித்துவம் மிக்க ஒரு தேசிய நாடக வடிவத்தை உருவாக்குவது தமது பணியெனக் கொண்டனர்.

இதன் பயனாய் மேலைநாட்டு நாடக உத்திகளையும், நமது மரபு வழி நாடக மூலகங்களையும் உணர்வுபூர்வமாக ஊடாட விட்டு ஈழத்தமிழ் அரங்கத்துறையில் ஓர் புதிய அரங்கு தோற்றம் பெற்றது. இந்த நாடகங்கள் மோடியுற்ற நாடகங்கள் எனக் கூறப்பட்டன. இந்த ஆற்றுகைப்பாடல்களின் குறிகள் யதார்த்தப் பண்புடையவையாகவும், குறியீட்டுப் பண்புடையவையாகவும் இருந்தன உதாரணமாக மகாகவியின் ‘புதியதொரு வீடு’ நாடகத்தில் சாப்பிடுதல் வலைபின்னுதல் போன்ற வற்றுக்கான ஊமங்கள் யதார்த்தப் பண்புடையவையாகவும், புயலைக் காட்டுகின்ற ஆட்டங்கள், பாடுநர்களின் வேட உடுப்பு, ஒப்பனை போன்றவை மோடிமைப் பண்புடையவையாகவும் இருந்தன கூத்தாடிகள், நடிகர் ஒன்றியம், நாடக அரங்கக் கல்லூரி போன்ற அமைப்புகளின் அபகரம், விழிப்பு, பொறுத்தது போதும்... என்று நீளுகின்ற பட்டியலை இந்த வகை நாடகங்களின் உதாரணமாகக் கொள்ளலாம்.

ஐம்பதுகளில் நவீன அரங்கில் புத்தாக்கம், மொழி பெயர்ப்பு, தழுவல் முதலிய முயற்சிகளில் ஈடுபட்டோர் தரமான-நேர்த்திநயம் வாய்ந்த - நாட்கபாடங்களை எழுதுவிப்பதிலும், தேர்ந்தெடுப்பதிலும் கூடுதலான கவனஞ் செலுத்தினரெனினும் அரங்கின் ஏனைய குறிமுறைமைகளிலும், அரங்கின் சமூகப் பணியிலும் போதிய கவனஞ் செலுத்தியிருந்தவர் எனக் கூறமுடியாது. புதிய அரங்கு சமூகப்பணியில் அதாவது சமூகமாற்றத்திற்குக் கான அரங்காகவே தன்னை இனங்காட்டியது. தற்புதுமையான நாடகங்கள் உருவாக்கப்பட்டன. ஒரு அரங்கிற்குரிய பல குறிமுறைமைகள் மூலம் தன்னை பார்வையாளருக்கு வெளிப்படுத்தியது. நடிகனின் குரலும், உடலும், பிரதான வெளிப்பாட்டு சாதனமாக மேலெழுந்தாலும், காண்பியங்கள், இசை, ஒப்பனை, வேடஉடுப்பு, கிளவிகள் போன்ற குறிமுறைமைகளும் போதிய கவனத்தைப் பெற்றன. இந்தக் குறிமுறைமைகள் எமது மரபுவழி அரங்கிலிருந்தும், பண்பாட்டிலிருந்தும் பெறப்பட்டன. உதாரணமாக அம்பலத்தாடிகளின், 'கந்தன் கருணை' மரபுவழிக் 'காத்தவராயன்' கூத்தின் சிந்து நடையையும், பாடல்களையும் பயன்படுத்தியது. நா. சுந்தரலிங்கத்தால் நெறிப்படுத்தப்பட்ட இ. முருகையனின் 'கடுழியம்' கிறிஸ்தவ பண்பாட்டில் வரும் மலைப்பிரசங்கத்தையும், குழந்தை சண்முகலிங்கத்தின் 'நாளை மறுதினம்' சைவப் பண்பாட்டில் திருமணக்கிரியையில் தாலிகட்டும்போது பயன்படுத்தப்படும் மந்திர உச்சாடலத்தையும் பயன்படுத்தின.

மேலும் இந்த அரங்கு உள்ளடக்கத்தில் தீவிர கவனஞ் செலுத்தியது. இவற்றின் உள்ளடக்கம் சமகாலத்தில் நிலவிய சமூகப் பிரச்சினைகளை வெளிக் கொணர்வதாகவும், சமூக மாற்றத்துக்கான கருத்துக்களை பார்வையாளர் மத்தியில் பரப்புவதாகவும் இருந்தது. தாளி எரியஸின் 'பொறுத்தது போதும்' கடல் தொழிலாளர்

களின் கதையைப் பிரதிபலித்தது. தொழிலாளர்கள் சம்மாட்டியரால் சுரண்டப்படுவதும் முடிவில் தொழிலாளர் கிளர்ந்தெழுந்து சம்மாட்டியாருக் கெதிராகப் போராடுவதும் காட்டப்பட்டது. இவ்வாறு விவசாயிகளின் பிரச்சினையும், வேலையில்லாப் பிரச்சினையும், பெண்தளை நீக்கமும், விளக்கமற்ற தொழிற்கல்வி மோகமும் இந்நாடகங்களின் கதைப் பொருளாகவிருந்தன.

இவ்வாறு சமூகமாற்றக் கருத்துக்களை பார்வையாளர் மத்தியில் பரப்பமுயன்ற இந்த அரங்கு சமூகமாற்றத்துக்கான ஒரு சனரஞ்சக அரங்கு என்ற நிலையை அடைந்ததா என்று சமநிலைப்பட்ட முறையில் பார்க்க வேண்டியது. அடுத்தகட்ட அரங்க வளர்ச்சிக்கும் மிகவும் முக்கியமானதாகும் இந்த அரங்கு நகரஞ்சார்ந்த படித்தவர்கள் மத்தியிலேயே செல்வாக்குப் பெற்றதாக விளங்கியது. பரந்துபட்ட மக்கள் திரளினிடமிருந்து புதிய பார்வையாளர்களை பெருமளவில் இது கவர்ந்திழுக்கவில்லை. யால் பல்கலைக்கழக கலாசார குழுவினர் தயாரித்த 'மண்சுமந்த மேனியர்' இதில் ஓரளவு வெற்றி பெற்றாலும் அந்நிலை தொடரவில்லை, பெரும்பாலும் இந்த வடிவங்கள் சாதாரண மக்களுக்குப் பரிச்சயக் குறைவாகவும் ஓரளவிற்கு அந்நியமானதாகவுமே விளங்கின.

புதிய அரங்கை உருவாக்குவதற்காக மேற்கத்திய அரங்க மாதிரியையும், சுதேசிய மூலகங்களையும் ஊடாட விட்டபோது, நடைமுறையில், புதிய அரங்கு மேற்கத்திய மயப்பட்டதாகவே பெருமளவில் இருந்தது. தமிழ்மயப் பட்டமை, போதாமலே இருந்தது. மகாகவியின் 'புதிய தொரு வீடு' நாடகத்தில் இதைத் தெளிவாகக் காணலாம். இந்த நாடகம் மேற்கத்திய மருட்கை அரங்க மாதிரிக்குள் இடையிடையே எமது மரபு வழி மூலங்களை (ஆடல், பாடல்) சேர்ந்ததாகவே வெளிப்பட்டது இந்த ஆற்றுகை பாடத்தில் ஒருமைத்தன்மை இல்லாதிருந்தது. 'புதிய

தொரு வீடு' இரண்டு நாடகங்களாகப் பிரிந்து நின்றது புதிய அரங்கின் பரிசோதனை முயற்சியில் பெரும்பாலும் முழுமையாக மேற்கிலிருந்து கடன் வாங்கப்பட்ட 'படச்சட்ட' மேடைக்குள்ளேயே நிகழ்த்தப்பட்டன. படச்சட்ட மேடைக்கான வரையறை புதிய அரங்கைக் கட்டுப்படுத்தியது. இப்படச்சட்ட மேடை தகர்க்கப்பட்டு எம்மத்தியில் நிலவும் நிலைமைகள், சூழல்கள் என்பவற்றிலிருந்து, எமது காலத்திற்கும், இடத்துக்கும் பொருந்தக்கூடிய புதிய அரங்கவெளி ஒழுங்கமைப்புகள் புதிய அரங்கின் மேற்கிளம்பவில்லை. பழைய படச்சட்ட மேடையே இங்கு மேலாண்மை செலுத்தியது. இத்துடன் சேர்த்து இந்நாடகங்கள் மேற்கின் கலை, அழகியல் நிலைமைகளை கடன்வாங்கிக் கொண்டது. அவற்றைப் பிரதிபண்ணியது. நடிகர்களால் மேற்கொள்ளப்பட்ட அசைவுகள், பேச்சுமுறைகள் மேற்கத்திய அரங்கின் சாயலில் இருந்தன. உதாரணமாக இவ்வரங்கில், மேற்கொள்ளப்பட்ட 'ஊமம்' ஆசிய மரபிலுள்ள மோடிப்படுத்தப்பட்ட ஊமமாக இல்லாத மேற்கத்திய யதார்த்தப் பண்புடையனவாகவே இருந்தன. புதிய அரங்கு என்றாலே நாடக ஆர்வலர்களால் (இவர்கள் போதிய அரங்கப் பரிச்சயம் உடையவர்களென இல்லை) ஊமநாடகம் என்று கருதப்பட்டது. இவ்வரங்கு மோடியுற்ற அரங்கு என்று நாடக விமர்சகர்களால் அழைக்கப்பட்டாலும் இதில் யதார்த்தப் பண்பு மேலோங்கி இருந்தது. இது அரங்கு பற்றிய கீழைத்தேய எண்ணக்கருவிற்கு அந்நியமான நிலையாகும். பேராசிரியர் எதிரிவீர சரத்சந்திர "இயல்பு நெறியற்றதாக இருப்பதே ஆசிய அரங்கில் பிரதான பண்பாகும்" என்று கூறுகிறார் 9

புதிய அரங்கின் பெரும்பாலான நெறியாளர்கள் ஸ்தனிஸ்லவஸ்கிக்குத் தம்மை அர்ப்பணித்தவர்களாக விளங்குகின்றனர். எனவே புதிய அரங்கின் நடிப்பு முறை பெரும்பாலும் ஸ்தனிஸ்லவஸ்கியின் நடிப்பு முறையைப் பின்பற்றியதாக விளங்கியது. நடிகன்

பாத்திரத்துடன் ஒன்றுகின்ற இந்த நடிப்பு முறை நடிக்கனுக்கும், பாத்திரத்துக்குமிடையே ஒரு பிரிவினையைப் பேணுகிற கீழைத்தேய நடிப்பு முறையிலிருந்து வேறுபட்ட ஒன்றாகும். கீழைத்தேய நடிப்பு முறையில் "நடிகன் தான் ஆடும் நடிப்பாகத்திலிருந்து எப்பொழுதுமே பிரித்து வைக்கப்படுகின்றான்" என்று சரத்சந்திர கூறுகிறார். 10

இவ்வாறாக நமது புதிய அரங்கில் மேற்கத்திய மரபே மேலாண்மை செலுத்துகிறது. மேற்குமய நீக்கம் இடம் பெறவில்லை. எனவே இந்நாடகங்கள் சாதாரண பொது மக்களிடமிருந்து அந்நியப்பட்டவையாகவே விளங்கின. இப்படைப்புகள் நமது மண்ணில் ஆழவேர்விடாததின்காரணமாக இவற்றில் பார்வையாளருக்கான "பரிச்சயத் தன்மை" அற்றுப்போயிற்று. மேலும் இந்நாடகங்களின் கதைப்பின்னல் முறை தளர்வான சம்பவக்கோர்வையானதாக இல்லாமல் அரிஸ்டோட்டேலிய கதைப்பின்னற் பாணியையே பெரும்பாலும் பின்பற்றியவையாக அமைந்தன. அத்தோடு இந்நாடகங்களில் இடம்பெற்ற குறிகள் அநேக சந்தர்ப்பங்களில் பொதுப் பார்வையாளர்களால் புரிந்துகொள்வதற்குக் கடினமானவையாக அமைந்தன. பொதுப் பார்வையாளர்களால் இத்தகைய நாடகங்கள் குறியீட்டு நாடகங்கள் என்று பொதுவாக அழைக்கப்பட்டு விளங்காத நாடகங்களாகக் கருதப்பட்டன. மேற்கூறிய இந்நிலைமைகளின் காரணமாக இவ்வரங்கைப் புரிந்து கொள்வதற்கு பார்வையாளரிடம் அதிக ஆற்றலும், கட்டாயக் கவனிப்பும் கோரப்பட்டது.

இதன் காரணமாக பொதுப்பார்வையாளர் இந்த அரங்க அனுபவத்தைப் பாரியதொன்றாக உணர்ந்தனர். ஆற்றுவவர்-பார்வையாளர் உறவில் தளர்நிலை ஓடாட்டம் இருக்கவில்லை. இத்தகைய நிலை, ஒரு சமூகமற்ற சனரஞ்சக அரங்கு தனது இலக்குப் பார்வையாளர்

களாகக் கருத வேண்டிய பொதுப்பார்வையாளருக்கு சலிப் பூட்டுவதும், எரிச்சலூட்டுவதுமான ஒரு நிலையாகும். பரிட்சார்த்த நாடகங்களைப் பார்க்க விரும்புகின்ற பார்வையாளர்கள் இத்தகைய நாடகங்களை விரும்புவர். ஏனென்றால் அவர்கள் அரங்கிற்கு வருவதற்கான உந்துதல் புதிய அனுபவத்தைப் பெறுவதாகும். அவர்கள் எப் பேரதும் பரிட்சார்த்த முயற்சிகளை விரும்புவர். ஆனால் பொதுப் பார்வையாளர் அரங்கிற்கு வரும் உந்துதல் மகிழ்வளிப்பாகும், பொதுப் பார்வையாளர் பொதுவாகச் “சீரியஸான” படைப்புகளை விரும்புவதில்லை. ஜனசஞ்சக அரங்கை உருவாக்க முனைகையில் இப் பிரச்சினை கவனத்திற்கெடுக்கப்பட வேண்டிய முக்கிய பிரச்சினையாகும். நமது புதிய அரங்கு இப்பிரச்சினையில் போதியளவு கவனஞ் செலுத்தவில்லையென்றே கூறலாம்,

புதிய அரங்கு, தொடர்பைத் தனது முக்கிய இலக்காகக் கொண்டிருந்தது. ஆனால் அரங்கியல் உறவில் இது ஒருபக்கப் போக்கையே கொண்டிருந்தது. அதாவது பார்வையாளரிடமிருந்து பெறுதற் செயற்பாடுகளை பெருமளவு அல்லது முற்றிலுமாக எதிர்பார்க்காத அவர்களை தாம் நினைத்தபடி கையாளுகிற செயல்முனைப் பற்ற பார்வையாளர்களாகக் கருதுகின்ற நிலையையே இந்த அரங்கு கொண்டிருந்தது. இதன் நெறியாளர் ஒரு சர்வாதிகாரியாக விளங்கினார். நடிகர்களையும், ஏனைய கலைஞர்களையும் வெறும் பொம்மையாகக் கருதியது மட்டுமன்றி, பார்வையாளர்களும் தான் நினைத்த கருத்தையே பெறவேண்டுமென்றும், தான் நினைத்த நேரத்தில் பார்வையாளர் கைகளை உயர்த்தி கோஷம் போடவேண்டுமென்றும் (இது அரசியல் அரங்கில்) எதிர்பார்த்தனர். இந்த வகையில் இந்த அரங்கு பார்வையாளரை கட்டாயம் பண்ணுகிற ஒன்றாக விளங்கியது. ஆற்றுவவர் பார்வையாளர்பால் மேலிருந்து கீழ் மனப் பான்மையைக் காண்பித்தனர். அதாவது மேற்கத்திய

கல்விமுறையின் ஆசிரியர்போல் நீங்கள், பாவமானமக்களை உங்கள் மீது நாங்கள் கருணை கொண்டுள்ளோம். உங்கள் பிரச்சினைகள் பற்றியும், அவற்றை எவ்வாறு தீர்ப்பது என்பது பற்றியும் கூறுகிறோம் கேளுங்கள் என்பதாக இவர்கள் மனப்பான்மை இருந்தது.

ஆற்றுகைக்குப் பிந்திய கலந்துரையாடல்களிற்கூட இவர்கள் அதிகம் கவனஞ் செலுத்தவில்லை. ஒடுக்கப் பட்ட மக்களுடனான இவர்களின் ஈடுபாடு, படைப் பாக்கச் செயல்முறையின் முன்னரான சில நேர்முகங் களுடனும் (இது கூட ஒரு சில தயாரிப்பாளர்களால் மட்டுமே மேற்கொள்ளப்பட்டது) ஆற்றுகை நேரத் துடனும் கட்டுப்பட்டு விடுகிறது. இவர்கள் என்னதான் முற்போக்குச் சிந்தனையும் நோக்கமுமுடையவர்களாக இருந்த போதிலும் இவர்கள் பண்பாட்டு ஆக்கிரமிப் பாளர்களாக இருந்தார்கள். அதாவது திறமை வாய்ந்த ஆற்றுவவர்களாக ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் மத்தியில் வந்து நின்று அவர்களுக்குள்ள நெருக்கடிகள் பற்றித் தனது மத்தியதரவர்க்க குணம்சத்திலிருந்து வியாக்கியானஞ் செய்தார்கள். இது ஒரு தொடர்பு இயைபின்மையாகும். இன்று எமது பால்பாட்டில் ஓர் குலுக்கம் ஏற்பட்டிருக்கிறது. ஒவ்வொருவருக்கும் இன்றைய நிலைபற்றி கருத்து இருக்கிறது. இந்நிலையில் நாம் எமது கருத்துக் களை ஒருவழியாகத் திணிக்க முயல்வது அபத்தமானதாகும். வெறும் பிரசாரம் அர்த்தமற்றது. தொடர்பு இருவழிப்பட்டதாக அமையும்போதே ஆற்றலுடையதாகிறது. பண்பாடும் தொடர்பும் ஒன்றையொன்று பாதிப்பன, பண்பாடு மாறும்போது தொடர்புமுறைமை மாற்றமடைய வேண்டும். சிலர் ஆசிரியர்களாக இருந்து அறிவைப் போதிக்க ஏனைய பலர் சீடர்களாக இருந்து அறிவைச் சேகரிக்கும் பண்பாட்டு வேலை பொருத்த மற்றது. இத்தகைய தொடர்புமுறை பார்வையாளரை திருப்தியடைய வைக்காது.

மேலும் இத்தகைய புதிய அரங்கு மக்களை - புதிய பார்வையாளரை தேடிப்போகின்றவையாக இல்லை. இந்தப் படைப்புகளில் அநேகமானவை மக்கள் கூடுமிடங்களில் நிகழ்த்தப்படக் கூடியவிற்கு நெகிழ்வுத் தன்மையுடையதாக இருக்கவில்லை பெரிய மண்டப வசதிகளைக் கோருபவையாகவே இவை இருந்தன. இங்கு இத்தகைய நாடக முயற்சிகள் பெரும்பாலும், பல்கலைக் கழக மட்டத்திலும், பெரிய கல்லூரிகள் (சென்ஜோன்ஸ் கண்டிக்குளி மகளிர் கல்லூரி, உடுவில் மகளிர்...) மட்டங்களிலுமே நடைபெறுகின்றன.

இவ்வாறு இவர்கள் மக்கள் மத்தியில் போகாத படியால் மக்களுக்குரிய புதிய அரங்க மொழியை உருவாக்க முடியாமல் போய் விட்டது. அத்தோடு தொடர்ந்த நிலைமைகள், தேவைகள் என்பனவற்றிலிருந்து கற்றுக்கொண்டு புதிய அரங்கை மேலும் செழுமைப்படுத்துவதற்குப் பதிலாக புதிய அரங்கப் பயில்வாளர்களில் பலர் அரசியல் சிக்கல்களைக் காரணங்காட்டியும், பொருளாதார தேவைகளை மனங்கொண்டும் வெளிநாடுகளுக்குச் சென்று விட்டனர் அல்லது ஒதுங்கி இருந்து விட்டனர். நாடக, அரங்கக் கல்லூரி மட்டுமே தட்டுத்தடுமாரியபடி சற்றுமுன் செல்லும் முயற்சியினை மேற்கொள்கிறது.

பாரம்பரிய அரங்கின் மீட்டெடுப்பு என்பது ஒரு எல்லைக்கப்பால் செல்லமுடியாத நிலையிலும் சமூக நாடகம் என்று சொல்லப்படுகிற சொல்லாடல் அரங்கு மக்களிடம் செல்வாக்கிழந்து ஒன்றாக இருக்கின்ற நிலையிலும், புதிய அரங்கு சனரஞ்சக தளைநீக்க அரங்கு என்று பார்க்கும்போது குறைபாடுகளைக் கொண்டிருந்தாலும் ஒரு குறிப்பிடத்தக்க படைப்பாக்க முயற்சியாக உள்ளதை நாம் மனங்கொள்ள வேண்டும். மேற்கூறிய அரங்க மரபுகளிலிருந்து நாம் கற்றுக்கொண்டு தளை

தளை நீக்கத்துக்கான அரங்கு பற்றிய எமது சிந்தனையை முன்னோக்கி நகர்த்தல் வேண்டும்.

அடிக் குறிப்புகள்

1. சிவத்தம்பி காத்திகேசு (1987), ஈழத்தில் தமிழ் இலக்கியம், நியூ செஞ்சரி புக் ஹவுஸ். சென்னை, பக். 136.
2. சிவத்தம்பி கா (1991) பண்பாடு-கலை, தட்டச்சுப் பிரதி.
3. Bowers Faubin, (1974), Japanese, Theatre, Tuttle Company, Japan, p. 178.
4. வித்தியானந்தன். சு (பதிப்பு-1990) நாடகம் நாட்டாரியற் சிந்தனைகள் தமிழகம், தெல்லிப் பளை பக். 38.
5. Bowers Faubin, (1974), OP Cit, p. 177.
6. Sarathchandre E.R. The uses of Tradition (Interview), TDR; vol 15, No 3, Spring 1971 p:194.
7. சிவத்தம்பி கார்த்திகேசு p. Cit
8. Ibid p: 184.
9. Sarathchandra E. R, The Uses of Tradition (Interview), TRD, vol 15, No.3Spring 1971, p. 199.
10. Ibid, p. 193.

நமக்கு தேவையுமே அரங்கு

இதுவரை நோக்கப்பட்ட வீடயங்களிலிருந்து நமக்கு ஒரு அரங்கு தேவை என உணரப்படுகிறது. இந்த ஒடுக்கு முறை சமூகத்துள் தாழ்வுச் சிக்கலுக்குட்பட்டு தமது ஆற்றலிலேயே தமக்கு நம்பிக்கையின்றிச் சுருங்கிப் போயிருக்கும் மக்களை தாழ்வுச் சிக்கலிலிருந்து விடுவித்து சுயாதீனமான மனிதர்களாக விழிப்படையச் செய்வதற்கான ஒரு அரங்கு தேவை. பரந்துபட்ட மக்கள் தம்மீதான ஒடுக்குமுறை வடிவங்களைப் பற்றி தாமே அறிந்து கொள்ள வேண்டும். தமது அடக்குமுறைக்கு எதிராகத் தாமே குரலெழுப்புதல் வேண்டும். விழிப்பு இன்றி விடுதலை சாத்தியமில்லை. எனவே மக்கள் தாமதமே முன்வந்து கலந்துகொள்ளவும், உறவுகொள்ளவும், தம்மை வெளிப்படுத்திக் கொள்ளவும், செயற்படவும் உரிய அரங்காக இது இருக்க வேண்டும்.

தளைநீக்கத்திற்கான மக்கள் அரங்கு உண்மையில் மக்களின் அரங்காக இருக்க வேண்டும். அதாவது ஒடுக்கு முறையாளர்களின் அதிகார ஆசையால் ஒடுக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் அரங்காக இது

இருக்க வேண்டும். இந்த அரங்கு ஒடுக்கப்பட்ட மக்களுக்குப் போதனை செய்கின்ற அரங்காக இல்லாமல் அவர்களுக்கு வழி ஊக்கிபாகச் செயற்படக் கூடிய அரங்காக இருக்க வேண்டும்.

இதுவரை பெற்ற அனுபவங்களிலிருந்து இத்தகைய அரங்கு பற்றி நாம் சிந்திக்க வேண்டும். ஆனால் இதற்கான திட்டவட்டமான வடிவம் ஒன்றை முன்மொழிய முனைவது ஒரு அழகியத் தவறிற்கே நம்மை இட்டுச் செல்லும். ஒரு குறிப்பிட்ட சந்தர்ப்ப சூழ்நிலையில் அழகியத் தொடர்பை ஏற்படுத்துகிற ஒரு அரங்கு வடிவம் மாறிவிடுகின்ற இன்னொரு சந்தர்ப்ப சூழலில் அழகியத் தொடர்பை ஏற்படுத்த முடியாமற் போய்விடலாம். ஒரு சதுரங்க விளையாட்டில் ஒருவன் வெற்றி பெறுவதற்கு, எவ்வாறு காய்களை நகர்த்த வேண்டும் என்று சொல்லிக் கொடுக்க முடியாது. அதை அவன் போட்டியாளனோடு விளையாடுகிற போதுதான் அக்குறிப்பிட்ட சந்தர்ப்ப சூழலை வைத்துத் தீர்மானிக்க வேண்டும். ஆனால் அவனுக்கு சதுரங்க விதிகளைப் பற்றியும், சில அடிப்படையான நகர்வுகள் பற்றியும் சொல்லிக் கொடுக்கலாம். இதைப் போலத்தான் ஒரு தாக்க வன்மையான அரங்கு எவ்வாறு அமையவேண்டும் என்று யாரும் சொல்லிவிட முடியாது. ஆனால் அரங்கின் அச்சாணி அமிசங்கள் பற்றியும், ஒரு தாக்க வன்மையான அரங்கை உருவாக்குகிற நடைமுறை பற்றியும் நாம் பார்த்துக்கொள்ளலாம். ஏற்கனவே அலகு 2 இல் அரங்கின் அச்சாணி அமிசங்கள் பற்றிப் பார்த்துள்ளோம். அந்த அனுபவத்தைக் கொண்டும் அலகுகள் 3, 4 ஆகியவற்றில் சர்வதேசத் தளைநீக்க அரங்கு பற்றியும், நம்மிடையே நிலவுகின்ற அரங்குகளின் தன்மை பற்றியும் பெற்ற அனுபவத்தை வைத்துக்கொண்டும் மேற்கூறிய நடைமுறை பற்றி நாம் சிந்தித்துக் கொள்ளலாம்.

நமது மக்கள் மத்தியில் நவீனமயமாக்கம் என்பது மேற்குமயமாக்கல் என்பதாகவே விளங்கப்பட்டுள்ளது. ஏற்கனவே கூறியதுபோல் நமது அரங்கு மேற்கின் மேலாண்மைக்குட்பட்டுவிட்டது. எனவே நமது அரங்கு மேற்கு மயநீக்கம் செய்யப்படவேண்டும். நமக்குத் தேவைப்படும் அரங்கு நமது மண்ணிலிருந்து கிளர்ந் தெழுகிற நமக்குப் பொருத்தமான அரங்காக இருக்க வேண்டும். இது வெறுமனே ஒரு உணர்ச்சி பூர்வமான கோஷம் அல்ல அரங்கு மேற்குமய நீக்கம் செய்யப் படுகிறபோதுதான் மக்களுக்கு அரங்கின்பால் ஏற்படுகிற அந்நியத் தன்மையின் அடிப்படைப் பிரச்சினை தீர்க்கப் பட்டு நமது மக்களுக்குப் பரிச்சயமான அரங்காக அது மேற்கிளம்பும்.

அரங்கை மக்களிடமிருந்து அந்நியப்படுத்துகிற இன் னொரு பிரச்சினையும் உண்டு. அரங்கு சமூக மேலோங்கி களின் கைகளிலகப்பட்டு இருத்தலே அது. இலங்கைத் தமிழர் மத்தியில் உள்ள சமூக மேலோங்கிகளின் கைகளில் உள்ள அரங்கு இன்று தாக்கவன்மையுள்ளதாக இல்லா திருப்பினும் அப்பிரச்சினையை நாம் கவனத்திலெடுக்காது விடமுடியாது. சமூக மேலோங்கிகள் தமது கைகளிலுள்ள கலை வடிவங்களைப் பயன்படுத்தி ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் மீது நமது மேலாண்மையை நியாயப்படுத்தவும் நிலை நிறுத்தவும் முயல்கிறார்கள். அவர்களது அரங்க நடை முறை மேலாண்மை செலுத்துகிற நடைமுறையாகும். எமது நடைமுறை அவர்களது நடைமுறைக்கு எதிரான தாயிருக்க வேண்டும்.

மேற்கூறப்பட்ட இரு அடிப்படைப் பிரச்சினை களையும் மனங்கொண்டுதான் நமக்குத் தேவைப்படும் அரங்க உருவாக்க நடைமுறை பற்றிய சிந்தனையை வளர்த்துச் செல்ல வேண்டும்.

இன்று நம்மத்தியில் அரங்க உருவாக்க நடைமுறை பற்றி இருவிதமான கருத்தோட்டங்கள் நிலவிவருகின்றன, ஒன்று நமது மரபுவழி அரங்கை அடிப்படையாக வைத்து நமக்குத் தேவைப்படும் அரங்கை உருவாக்குவோமென்பது உதாரணமாக வடமோடிக் கூத்தை அடிப்படையாக வைத்து அந்தப் பாணியில் சமகாலத்திற்கு தேவையான அரங்கை உருவாக்கிக் கொள்ளலாமென்பது. இன் னொன்று மேற்கத்திய பாணிகளை அடியொற்றி நமது அரங்கை உருவாக்கலாமென்பது, உதாரணமாக 'அபத்த' நாடகபாணியில் ஒரு நாடகத்தை உருவாக்குவோ மென்பது.

இத்தகைய இருமைந்தன்மை நாம்மட்டும் எதிர் நோக்குகிற பிரச்சினை அல்ல. ஏனைய மூன்றாம் உலக நாடுகளின் அரங்க அனுபவம் அவையும் இத்தகைய பிரச் சினையை எதிர் நோக்குவதை எடுத்துக் காட்டுகின்றன. அதாவது வெளிமாதிரிகளின் மேலாண்மைக்கு ஆட்பட்டு போவதா அல்லது நாட்டார் அரங்கிற்கு-மூலங்களிற்குத் திரும்பிச் செல்வதா என்பது ஏனைய மூன்றாம் உலக தளைநீக்க அரங்கப் பயில்வாளர்களும் எதிர்நோக்குகின்ற இருமை நிலையாகும்.

பழைய காலனித்துவ மாதிரியாக இருந்தாலுஞ் சரி அல்லது புதிய பரிசோதனை அரங்கின் மாதிரியாக இருந் தாலுஞ்சரி அத்தகைய வெளிமாதிரிகளின் மேலாண்மைக் குட்படுவதோ அல்லது நாட்டார் அரங்கிற்குத் திரும்பிப் போவதோ எமது பிரச்சினையைத் தீர்க்கப்போவதில்லை. இன்னொரு சாத்தியமான வழியை நாம் மறந்து விடு கிறோம். அதாவது ஒரு அரங்கத் தயாரிப்பிற்காக பல் வேறு கலைஞர்கள் கூடுகின்ற கணத்தில் எந்தவித முற்கற் பிதலுமின்றிக் கூடுதல் ஆகும். ஏதாவது நாட்டார் அரங்க வடிவங்கள் பற்றியதோ அன்றி வெவ்வேறு நாட்டு

வடிவங்கள் பற்றியவான் அழுத்தங்கள், முற்கற்பிதங்களின்றி சந்தித்துக் கொள்ளுதல் ஒரு தனித்தன்மையானதும், படைப்பிற்கான பிரசவவேதனையுடனும் கூடிய அந்தக்கணத்தில், எந்தவிடயம் பற்றிய தயாரிப்பிலீடுபடப் போகிறார்களோ அந்த விடயம் பற்றிய ஆழமான, உருவமற்ற உள்ளுணர்வோடு சந்தித்துக் கொள்வார்கள். இந்தக் கணத்திலிருந்து தயாரிப்பு நடைமுறையை ஆரம்பிக்கும்போது எண்ணற்ற வடிவங்கள் வெளிவரும். கலைஞர்களின் பண்பாட்டு, அரங்கப் பரிசய அடிப்படையிலிருந்து இப்புதிய வடிவங்கள் எழும்.

இந்தத் தயாரிப்புக் காலம் கலைஞர்கள் மிகவும் சுயாதீனத்தை உணரக்கூடியதான சூழ்நிலையாக அமைதல் வேண்டும். இந்தக் கட்டம் மிகவும் திறந்ததாக இருத்தல் வேண்டும். கலைஞர்கள் ஒவ்வொருவரிடமும் அவர்களின் சொந்த ஆற்றல், வளம் உண்டு ஒருவருமே வெற்றுத் தாளாக இருக்கமாட்டார்கள். இது பங்குபற்றுகிற ஒவ்வொரு கலைஞராலும் உணரப்பட வேண்டும். மதிக்கப்படவேண்டும். இந்த நிலையில் ஒவ்வொரு கலைஞரும் தம்மால் முடிந்த அனைத்தையும் நாடகத்திற்கு வழங்கக் கூடியதாக இருக்கும். கலைஞர்களின் மரபு பெறுமதிமிக்க புதியபுதியகலைச் சாதனங்களை அரங்குருவாகக் கத்திற்கு வழங்கும். மேலும் கலைஞர்கள் அரங்கக் குறிமுறைமைகளின்-உ-ம் அசைவு, காட்சி, ஒளி, நிறங்கள், வேடமுகம்...வெவ்வேறு புதிய புதிய சாதக தன்மைகளை நாடியறிய வேண்டும். இவ்வாறு நாடியறிவதற்கான வளங்களாக நாட்டார் மரபுகளையும் கருதலாம். உதாரணமாக மண்சுமந்த மேனியர் நாடகபாடத்தில் ம. சண்முகலிங்கன் பல நாட்டார் பாடல்களைப் பொருத்தங்கருதிச் சேர்ந்திருந்தார். இங்கு நாடக பாடம் படைப்பாக்கத்திற்குப் பொருந்தமாக நாட்டார் பாடல் சேர்க்கப்பட்டதேயன்றி ஏற்கனவே கருதப்பட்ட நாட்டார் பாடல்

களிற்குப் பொருத்தமாக நாடக பாடம் எழுதப்படவில்லை. தயாரிப்பில் பங்குபற்றுகின்ற ஒவ்வொரு கலைஞனும் புதிய, புதிய கலைச்சாதனங்களை நாடியறிந்து தயாரிப்பில் இணைக்கிறபோது அத்தயாரிப்பு வளம் மிகுந்ததாக மிளிரும். இத்தகைய தயாரிப்பில் நெறியாளர் எதையும் திணிப்பவனாக அமையமாட்டான். கலைஞர்களின் ஆற்றலை வெளிக்கொணர ஊக்குவிப்பவனாக விளங்கி அக்கலைச்சாதனங்கள் மூலம் ஓர் அழகியல் முழுமையை உருவாக்குபவனாக விளங்குவான்.

இந்நிலையானது, ஆரம்பத்திலேயே நெறியாளர் நாடகத்தைப் பற்றியும், அது எவ்வாறு அமையும் என்பதைப் பற்றியும் விரிவுரை நடத்துவதுடன் ஆரம்பிக்கும் எமது நவீன அரங்கத் தயாரிப்பு முறையிலிருந்து மாறுபட்டதாகும். அரங்கை உருவாக்குவது ஒரு கூட்டு நடவடிக்கை என்று கூறப்பட்டாலும் அங்கு நெறியாளன் சர்வ அதிகாரமும் உடையவர் என்றும் ஏனையவர்கள் அங்கு சமமான நிலையில் இல்லை என்றதுமான எண்ணக் கருவே எமது நவீன அரங்கப் பயில்வாளர்களிடையே நன்றாக ஊறிப்போயுள்ளது. இங்கு நடிகர்கள், விதானிப்பாளர், இசையமைப்பாளர், கட்டிபலக் கலைஞர் போன்ற ஏனைய கலைஞர்கள், நெறியாளர் தான் எண்ணியதை எண்ணியவாறு சொல்வதற்காகப் பாவிக்கப்படும் கருவிகளாகவே கருதப்படுகிறார்கள். சர்வாதிகாரியாகிய நெறியாளன் அரங்கின் பல்வேறு குறிமுறைமைகளை நடிகன், ஒளி, நிறங்கள், காட்சி, வேடஉடுப்பு, ஒப்பனை... தனது கையில் எடுத்துக் கொண்டு தான் எண்ணியபடி அவற்றைச் செயல்புரிய வைப்பான். நெறியாளன் சர்வாதிகாரி என்ற நிலையே இன்று எம்மிடையே நிலவும் அரங்கப்பயில்வில் பெருமளவில் கடைப்பிடிக்கப்படுகிறது. நவீன அரங்கு, புதிய அரங்கு, போன்றவற்றில் இத்தகைய நிலைதான்.

அண்மையில் பிரான்ஸிஸ் ஜெனத்தால் நெறியால்கை செய்யப்பட்டு மேடையேறிய சண்முகலிங்கத்தின் “திரிசங்கு சொர்க்கம்” நாடகபாடத்தில் பின்வருமாறு ஒரு குறிப்பு உள்ளது. “மேடையில் நெறியாளர் என்ற படைப்பாளி பயன்படுத்தும் மூலப்பொருள் நடிகளே. நடிகள் வெறும் சடப்பொருடல்ல; அவன் உயிரும் உணர்வும் உள்ளவன், அவனது உயிரும் உணர்வும் (அனுபவ எல்லையும்) மேடையில் நெறியாளனின் சர்வாதிகாரத்துக்கு ஏதோவொரு வகையில் எல்லை வகுத்தே தீரும்”.

இவ்வாறு சண்முகலிங்கம் கூறவேண்டி வந்ததே எமது புதிய அரங்கப் பயில்வில் கூட நெறியாளன் சர்வாதிகாரி என்ற நிலை எவ்வளவு தூரம் ஆதிக்குச் செலுத்தி வந்ததென்பதைக் காட்டுகிறது.

நெறியாளர் ஆதிக்கம் செலுத்தும் இத்தகைய நிலையானது அரங்கில் மறைந்து கிடக்கும் அதன் உண்மையான வளத்தை அசட்டை செய்யும் ஒரு நிலையாகும். அரங்கானது மற்றெந்தக் கலைகளிலும் இல்லாதளவிற்கு ஒரு தனிப்பார்வைக்குப் பதிலாகப் பல பரிமாணங்களை யுடைய பார்வையை உருவாக்கும் ஆற்றலுடையதாக இருக்கிறது. ஒரு ஓவியத்தில் அதை வரைந்த ஓவியனொருவனின் பார்வையே வெளிப்படுத்துகிறது. ஆனால் அரங்கில் அப்படியல்ல. பல பரிமாணங்களையுடைய பார்வை வெளிப்படுகிறது. ஒரு நாடகபாட எழுத்தாளனினதோ அன்றி ஒரு நெறியாளனினதோ பார்வை மட்டுமல்ல நடிகர்களின், விதானிப்பாளர்களின், இசையமைப்பாளர்களின்... இவ்வாறு பலரின் பார்வை அரங்கில் வெளிப்படலாம். உண்மையில் நாடக ஆக்கவியலில் நெறியாளன், நடிகள், விதானிப்பாளன்... மட்டுமன்றி பார்வையாளரும் பங்குபெற வேண்டுமென்பதே எமது நிலையாகும். நாடக ஆக்கத்தில் பார்வையாளரும் பங்கு

பற்றுகின்ற போதுதான், பார்வையாளரின் பல்வித பெறுதற் செயற்பாடுகளையும் இணைத்துக் கொண்டு ஆற்றுகை பாடம் முழுமை பெறுகின்றபோதுதான் அவ்வாற்றுகை பாடம் தாக்க வன்மையுடையதாயிருக்கும் என்பதை முன்னரே பார்த்தோம். இங்கு ஏற்படுகின்ற தொடர்பு ஆற்றலுடையதாயிருக்கும். இவ்வாறு உருவாகின்ற அரங்கு உண்மையிலேயே ஒரு கூட்டுத்தயாரிப்பாக இருக்கும். அதாவது அந்த அரங்க நிகழ்வில் பங்குகொள்கின்ற அனைவரினதுமாக இருக்கும்.

அரங்கத் தயாரிப்பிற்கான முதற் சந்திப்பு கலைஞர்கள்-பார்வையாளர்கள் ஒன்றுகூடலாகவே இருக்க வேண்டுமென்ற அளவிற்கு இப்போது நாம் விரும்புகிறோம். இச்சந்திப்பிலிருந்தே அரங்கம் ஆரம்பிக்கப்படவேண்டும். இச்சந்திப்பின் முன் ஒத்திகையேதும் நடைபெறமுடியாது. கலைஞர்களும், பார்வையாளரும் சந்திக்குமிடத்தில் அரங்கு தோன்ற ஆரம்பிக்கும். கலைஞர்களும், பார்வையாளருஞ் சேர்த்து புதிதளித்தல் மூலம் இவ்வரங்கை வளர்த்துச் செல்வர். சில வேளைகளில் பார்வையாளருக்கு அங்கு நடைபெறுவது அரங்கு என்பது தெரியாமலே அதில் கலந்து கொள்வதும் உண்டு. முடிவில்தான் அங்கு நடைபெற்றது அரங்கென்பது அவர்களுக்குப் புரியும். இத்தகைய நிலை பார்வையாளர்கள் தடையேதுமின்றி தாமாகவே முன்வந்து அரங்க நிகழ்வில் ஈடுபட அதை வழிநடத்த வழிவகுக்கும். நடத்தப்படுவது அரங்கென்று தெரிந்திருந்து, ஆற்றப்பவர்களால் பார்வையாளர்களைப் பங்குபற்ற வருமாறு அழைக்கப்படுகின்றபோது பார்வையாளர்களுக்கு இருக்கக்கூடிய தயக்கம் இங்கு இருக்காது. இவ்வாறு பார்வையாளர்கள் தாமாகவே முன்வந்து அரங்க நிகழ்ச்சியில் பங்குபற்றக் கூடியதாக நாம் அரங்க வடிவங்களை உருவாக்க முயலவேண்டும்.

பார்வையாளரும், அரங்க நிகழ்ச்சியில் பங்குகொள்ள வேண்டுமென்ற எமதுநிலை வெறுமனே பூச்சியத்திலிருந்து

எழுந்ததல்ல. இன்றைய எமது அழகியற் தேவையும், சமூகத்தேவையும் இத்தகைய நிலைக்கே எம்மை வழி காட்டுகின்றன. “ஜனரஞ்சகப் பார்வையாளர்கள் “மூடப்பட்ட” அரங்கை வெறுக்கிறார்கள், என்று ஓக்ஸ்ரா போல் குறிப்பிடுகின்றார். எவ்வளவு தான் கவர்ச்சியான அரங்காக இருப்பினும் அது “மூடப் பட்டதாய்” அமையும் போது பொதுப்பார்வையாளர்களால் வெறுக்கப்படுகிறது.

மரபுரீதியான எமது பார்வையாளர்கள் ஆற்றுகைகளை பல்வேறு அரங்க வெளியமைப்புகளில் (கோயில் வீதிகள், தெருவெளி) வெவ்வேறு மட்டங்கள், கோணங்களிலிருந்து பார்த்துப் பழக்கமுள்ளவர்கள். மேலும் இத்தகைய ஆற்றுகைகளில் பார்வையாளர் பலவித பெறுதற் செயற்பாடுகளிலும் ஈடுபட்டுப் பழக்கமுள்ளவர்கள், இவ்வாறு ஒரு தளர்வான நிலையில் கலந்து பரிச்சயப்பட்டவர்களை, தளர்வற்ற நிலையில் வைத்து கட்டாய கவனிப்பைக் கோருகின்ற ஆற்றுகைகளை நாம் மேற்கொள்கிறபோது அவர்கள் அவ் ஆற்றுகைகளில் இனம்புரியாத வெறுப்பையே அடைகிறார்கள். எனவே இங்கு மேற்கொள்ளப்படும் தொடர்பு ஒரு அழகியல் தொடர்பாக அமைவதில்லை தொடர்பு இருவழித் தொடர்பாக அமைகிற அதாவது பார்வையாளரும் பங்குபற்றுகிற தொடர்பாக அமைகிறபோதே ஆற்றலுடையதாகிறது.

மேலும் மக்களிடம் கருத்தைத் திணிக்க முயலும் முயற்சி சாத்தியமற்ற ஒன்றே. திணிக்க முயல்பவன் மீதுள்ள அச்சம் காரணமாக மக்கள் அவனது திணிப்பைப் பார்த்தபடி பேசாதிருக்கலாம்; அல்லது திணிக்கும் முயற்சியை நடத்துகின்ற முறைமையின் கவர்ச்சி காரணமாக மக்கள் அதனைப் பார்த்தபடி பேசாதிருக்கலாம். ஏன் தற்காலிகமாக அதன் வசப்படலாம்

கூட ஆனால் “சொல்லப்பட்ட” விடயம் மக்கள் மனதில் ஆழமான உணர்வை தூண்டிவிட்டதென்றோ அல்லது அந்த நிகழ்ச்சியிலிருந்து திரும்பிச் சென்ற பின்னும் அவர்களின் மனதில் அந்த உணர்வலைகள் நீடித்து நிலைக்கின்றன வென்றோ சொல்ல முடியாது. ஆற்றலுடைய தொடர்பாக அது மிளிர்வதில்லை.

இன்று அறிவுத்துறைகள் வளர்ச்சியடைந்து ‘கண்ணி’ யுகத்தில் வாழ்கிறோம். உலகம் சுருங்கிவிட்டது. தகவல் பரிமாற்றம் ஓர் உயர்ந்த கட்டத்திற்கு வளர்ச்சியடைந்து விட்டது. சமூக முன்னேற்றம் பற்றியும் சமூகமாற்றம் பற்றியும் ஒவ்வொருவரும் கருத்துக்களை வைத்திருக்கிறார்கள். அவற்றை பகிரங்கமாக விவாதிப்பதற்கு உள்ளூர் விரும்புகிறார்கள். ஆனால் எமது சமூக மேலோங்கிகளின் அச்சுறுத்தல் காரணமாக விவாதிக்கும் வலிமையை இழந்துள்ளார்கள். இதனை முதலாவது அலகிலேயே விளக்கியுள்ளோம். தமது கருத்துக்களை விவாதிப்பதற்கான களத்தை அவர்களுக்கு உருவாக்கிக் கொடுக்கவேண்டும். இன்று நமக்குத் தேவையான அரங்கில் வடிவத்தைத் தீர்மானிக்கின்ற சமூகத்தேவை இதுதான்.

நமக்குத் தேவைப்படும் அரங்கு பரந்துபட்ட மக்களை தன்பால் கவர்ந்திழுக்கும் கவர்ச்சி வன்மையுடையதான ஜனரஞ்சக அரங்காக இருக்கவேண்டும். அவ்வாறு வருகின்ற மக்கள் சுயாதினமான முறையில் தாமதமே முன்வந்து அரங்கில் செயற்படவும் விவாதிக்கவுமான முறையில் அரங்கு திறந்ததாக இருக்கவேண்டும். நாம் அலகு 2இல் கூறிய அரங்கில் நிலை வேண்டிய சமநிலைப் புள்ளி பார்வையாளர் செயல்முனைப்பான நிலையில் அரங்கிற் பங்குபற்றல் என்ற முனைக்கோடியை நோக்கி நகரவேண்டும் செயல்முனைப்பற்ற நிலையிலிருக்கும் நமது மக்களை அரங்கு தனது நடைமுறையில் படிப்படி

யாக விடுவித்து ஒரு விவாதக்கள அரங்காக மாற்ற வேண்டும். அதாவது அரங்கு ஒரு கருத்தாடலாக மாற்ற வேண்டும். இத்தகைய அரங்கு ஒரு தனித்துவமான கலைவடிவமாக மேற்கிளம்பும்.

இந்தப் பின்னணியில் நாம் எமது அண்மைக்கால அரங்க அனுபவங்கள் பற்றிப் பார்ப்போம். “கடந்த மூன்று மாத காலத்துள் யாழ்ப்பாண மாவட்டத்தில் ஏறத்தாள 150 இடங்களில் ஒரே இடத்தில் இரண்டு, மூன்று காட்சிகள் என மேடையேற்றப்பட்டு பொதுசன (வெகுசன) பாராட்டு ஆர்ப்பினை ‘மண்சுமந்த மேனியர்’ என்ற நாடகம் பெற்றுக்கொண்டது”². ‘மண்சுமந்த மேனியர்’ அது நிகழ்த்தப்பட்ட காலத்தில் ஒரு முக்கிய படைப்பாகக் கருதப்பட்டது. ‘மண்சுமந்த மேனியரில்’ மக்கள் பெருவிருப்புக் கொண்டனர். “இது எவ்வாறு...” என்று அதிசயப்பட்டனர்; அதிர்ச்சியடைந்தனர். மண்சுமந்த மேனியரில் அவர்கள் தம் நாளாந்த வாழ்க்கையில் கண்டவையும் கேட்டவையும், அனுபவித்தவையும் அதாவது அவர்களுக்குப் பரிச்சியமான விடயங்கள் ஓர் புதிய விதத்தில் அளிக்கப்பட்டபோது அவர்கள் வியப்படைந்தனர்; மகிழ்ச்சியடைந்தனர். இது கதையாய்ப் பரவிற்று; மக்கள் பெருவாரியாக மண்சுமந்த மேனியரைக் காணக் காத்து நின்றனர். சூழ்ந்துகொண்டனர். கண்டவர்கள் மீண்டும் காண்பதற்காய் கலைஞர்களுடனேயே அல்லது அவர்களுக்குப் பின்னாலேயே தொடர்ந்து சென்றனர். இந்நாடகம் தமிழ் அரங்க வரலாற்றில் ஒரு குறிப்பிடத் தகுந்த சாதனையை நிலை நாட்டியது என்று கூறுவது மிகையல்ல.

மண்சுமந்த மேனியர் தன் சாதனையைச் செய்யுமாற்றை கா. சிவத்கம்பி பின்வருமாறு கூறுகிறார்: “நமக்குத் தெரிந்த அரங்கப் பண்பாட்டினைத் தளமாகக் கொண்டு (ஆட்டம், இசை, அசைவு, கூற்று) இது நிகழ்த்

தப்படுகிறது. நமது நாட்டார் மரபு நிமிர்த்தி வைக்கப்படுகிறது³.

மண்சுமந்த மேனியர் எம்முடையதாக, எமது மண்ணிலிருந்து மேற்கிளம்பியதாக இருந்தது என்பது தான் இவரின் கருத்து. இது அக்காலச் சூழலில் ஒரு புதிய வடிவமாகவும் இருந்தது. இதை கா. சிவத்கம்பி பின்வருமாறு கூறுகிறார்: “இந்தக் கலைக்கலவைக்குள் கூத்தின் ஆட்டங்கள், விலாசத்தில் பாடல்கள், திரெஜடியின் “கோரல்”, கொமெடியின் அங்கவீச்சுகள், பிரெக்ரின் “தொலைப்படுத்தல்” உத்தி ஆகியன ஒன்று சேர்ந்து தனித்தனியே நிற்காமல் ஒரு புதிய நாடக வடிவத்தைத் தோற்றுவித்தன. அந்த நாடக வடிவத்தின் சந்தேகமற்ற உருவகம் “மண்சுமந்த மேனியர்” ஆகும்⁴.

இவ்வாறு ‘மண்சுமந்த மேனியர்’ அக்காலகட்ட அழகியல் தேவையை பூர்த்தி செய்த ஒன்றாக இருந்தது. தனக்கு முந்திய நாடக வடிவங்களில் சலிப்படைந்து போயிருந்த மக்கள் மத்தியில் ‘மண்சுமந்த மேனியர்’ என்ற புதிய வடிவத்தின் வருகை ஒரு குதூகலத்தை, மகிழ்வலிப்பை ஏற்படுத்தியது.

புதிய வடிவமாகத் தோற்றம் பெற்று மண்சுமந்த மேனியர் தனக்கு முந்திய ஈழத்தமிழ் அரங்க மரபைத் தன்னுள் செரித்துக்கொண்டு மேற்கிளம்பிய ஒரு படைப்பாக இருந்தது தனக்கு முந்திய அரங்க மரபை நல்லது, கெட்டது என்று வகைப்படுத்தாமல் அவை அனைத்திலிருந்தும் கற்றுக்கொண்டது. “வித்தியானந்தன், தாதே சியஸ், சுந்தரலிங்கம், மௌனகுரு முதலியோரின் நாடகப் பணிகளை தன்வயப்படுத்திப் புதிய ஒரு நாடகத் தளத்திற்கு எம்மை சண்முகலிங்கம் இட்டுச் செல்கிறார்”⁵; என்றும் “பேராசிரியர் கணபதிப் பிள்ளையின் பின்னர் யாழ்ப்பாண வாழ்க்கையின் நெளிவு சுழிவுகளை நன்கு சித்தரிப்பவராக சண்முகலிங்கம் மேற்கிளம்புகிறார்”

என்றும் சிவத்தம்பி கூறுவதிலிருந்து, மண்சுமந்த மேனியர் எவ்வாறு தனக்கு முந்திய அரங்க மரபைத் தன்வயப் படுத்தியது என்பது புரிகிறது, இவ்வாறு வெளிக்கிளம்பிய “மண்சுமந்த மேனியர்” தனக்கு பிந்திய சூழத்தமிழ் அரங்கச் செந்நெறியிலும் ஆழமான பாதிப்பைச் செலுத்தியது.

அரங்கம் என்பது கல்விக்குரியது என்றும் இதில் ஈடுபடுவதற்கு ஆழமான பயிற்சி தேவையென்பதும் இதன் பின் பரவலாக உணரப்பட்டது. “மண்சுமந்த மேனியரைப்” போல் நாடகங்கள் தோன்ற ஆரம்பித்தன. இது ஒரு ஆரோக்கியமான போக்கில்லையென்றாலும் தவிர்க்க முடியாமல் இதுவும் விளைந்தது. “மண்சுமந்த மேனியர்” ஏற்படுத்திய விழிப்புணர்வின் காரணமாக ஒரு தெருவெளி அரங்க இயக்கமும் அப்போது தொழிற்பட்டு வந்தது.

“மண்சுமந்த மேனியரை” ஆற்றிய யாழ் பல்கலைக் கழக கலாசார குழுவினர் “மாயமான்” என்ற ஒரு தெரு வெளிக் தயாரிப்பை நிகழ்த்தினார்கள். “மண்சுமந்த மேனியர்” போகாத போகமுடியாத இடங்களுக்குக் கூட “மாயமான்” போனது. பனைவெளிகளுக்குள்ளும், ஆல்ய வீதிகளிலும் இது நிகழ்த்தப்பட்டது. பார்வையாளரின் அறிவு மட்டத்திற்கேற்ப “மாயமான்” தன்னை மாற்றிக் கொண்டது. அந்தளவிற்கு வளைந்து கொடுக்கக்கூடிய வடிவமாக அது இருந்தது “மாயமானின்” நாடக பாடத்தின் பருமட்டான வரைபு சேரனால் போடப்பட்டாலும் “மாயமானின்” இறுதிவடிவம் பார்வையாளர்களுடனான வடாட்டத்தின் போதே முற்றுப் பெற்றது. இந்த வகையில் குறிப்பிடத்தக்களவிற்கு “மாயமான்” ஒரு “புதிதளிப்பு” அரங்காகவே இருந்தது. மேலும் “மாயமான்” ‘மண் சுமந்த மேனியரை’ விட மறைபொருட் பண்பு குறைந்ததாகவும், புலமைப்பண்பு

நீக்கப்பட்டதாகவும் இருந்தபடியால் கிராமத்துப் பார்வையாளரை நெருங்கக் கூடியதாகவும் அவர்களுடன் தொடர்பை ஏற்படுத்தக் கூடியதாகவும் இருந்தது.

இவ்வரங்குகள் பார்வையாளரை உணர்ச்சிவசப் படுத்தாமல் புறவயமாக நின்று ஆற்றுகையைப் பார்க்க வைத்தன. இவ் ஆற்றுகைகளில் பார்வையாளர் வீமர்சன பூர்வமாகச் சிந்திக்க முடிந்தது. அதற்கான உத்திகளை இவை மேற்கொண்டிருந்தன. இதன் மூலம் இவ் அரங்க ஆற்றுகைகளின் பார்வையாளர் குறிப்பிடத்தகுந்த அளவில் தளர்வான நிலையில் கலந்து கொண்டனர்.

இவ் அரங்குகள் மருட்கை விளைவைப் பெரும்பாலும் தவிர்த்துக் கொண்டன. நிகழ்த்தப்படுவது ஒரு அரங்க நிகழ்வு தான் என்பதைப் பார்வையாளர் உணரும் வகையிலே இவ் அரங்குகள் ஆற்றப்பட்டன. பல சந்தர்ப்பங்களில் பார்வையாளர்கள் மத்தியிலே ஆற்றுகை நிகழ்த்தப்பட்டது. நடிகர்கள் பார்வையாளர்கள் மத்தியிலேயே இருந்து தேவையானபோது நடிக்கச் சென்றனர். தட்டு முட்டுகள் பார்வையாளர் பார்வையில் படும்படியே வைக்கப்பட்டிருந்தன. தேவையானபோது அவை எடுக்கப் பட்டு நடிகர்களால் பாவிக்கப்பட்டன. ஆற்றுகையின் செயலானது ஒவ்வொரு முறையும் பார்வையாளரின் கண் முன்னாலேயே புதிது புதிதாக நிகழ்த்தப்படுவதாக இருந்தது. “உயிர்த்த மனிதர்— கூத்தில்” நிலையான உயர்ந்தளவிலே தனிப்படுத்தப்பட்ட பாத்திரம் என்று எதுவுமே இருக்கவில்லை. மனித இயல்பின், நடத்தைகளின் வகைமாதிரிகள் நடிகர்களால் “செய்து காட்டப் பட்டன”. இந்த வகையில் ஒரே பாத்திரம் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட நடிகர்களால் நடிக்கப்பட்டது.

இவ்வாறு பல வழிகளில் அரங்கியல் மருட்கை விளைவை அரங்குகள் தமது வளர்ச்சிப் போக்கில் படிப்படியாக மீறி “உயிர்த்த மனிதர் கூத்தில்” முற்றாகவே

உடைத்தெரியும் நிலைக்கு வந்துள்ளன. எமது பார்வையில், இந்த அரங்கியல் மருட்கை நிலையானது கைவிடப்பட்டமை ஒன்றே “அரிஸ்டோட்டேலிய” அரங்கு எம்மில் திணித்திருந்து பல விரும்பத்தகாத விளைவுகளை அகற்றி விட்டது. பார்வையாளன் நடிசுனோடுதன்னை இனங்கண்டு அவனது உணர்ச்சிக்கே முழுமையாக வசப்பட்டுப் போகும் நிலை தேவையின்றி, நடிசுன் நிகழ்த்துபவற்றை புறவயமாக நின்று விமர்சன ரீதியாகப் பார்க்கின்ற தன்மைக்கு வழிவிட்டது.

மேலும் இவ் அரங்க ஆற்றுகைகளின் கதைப்பின்னல் அமைக்கப்பட்ட முறையானது, “நன்றாக செய்யப்பட்ட நாடகத்தின்” கதைப்பின்னல் அமைப்பினை நிராகரித்தது. எதிர்பார்ப்பையும், திடீர் திருப்பத்தையும் ஏற்படுத்த வேண்டுமென்ற நோக்கத்தை இது கைவிட்டது. மாறாக ‘சம்பவக் கோர்வை’த் தன்மையுடையதாக கதைப் பின்னலை அமைத்தன ஒரு உச்சக்கட்டத்திற்கு வளர்த்துச் செல்வதை விடுத்து ஆற்றுகையை வெவ்வேறு சம்பவங்கள், நிலைமைகளின் தொகுப்பாக வெளிக்காட்டியது. அடுத்தடுத்து வருகின்ற ஒன்றையொன்று முரண்பட்டு நிற்கின்ற சம்பவங்களின் இணைப்பின் மூலமே ஆற்றுகையில் முழுவிளைவும் வெளிக்கொணரப்பட்டது. இதில் வருகின்ற வெவ்வேறு சம்பவங்கள் தம்மளவில் முழுமையான துண்டுகளாகவும் இருந்தன. இது இராமாயண மகாபாரத கதைகளில் வரும் கிளைக்கதைகளைப் போல இவ்வாறு கதைப்பின்னல் அமைக்கப்படுவதன் காரணமாக பார்வையாளர் கட்டாயக் கவனிப்பிற்கு உட்படுதல் தேவையற்றிருந்தது.

இவ் அரங்குகளில் மேற்கொள்ளப்பட்ட நடிப்பு முறை நடிசுன் தன்னை இன்னொரு பாத்திரமாக மாற்றிக் கொள்வதை கடைப்பிடிக்கவில்லை மாறாக நடிசுன் கடந்த காலத்தில் தான் கண்டதைச் “செய்து

காட்டுகின்ற”தாகவே இருந்தது. தான் செய்து காட்டுகின்ற பாத்திரம் பற்றிய முழு விளக்கத்தைப் பார்வையாளர் பெறக்கூடிய வகையிலே, அப் பாத்திரத்தின் தன்மைகளை அதாவது அப்பாத்திரம் பேசும் முறையை, அசைவுகளை, முகபாவங்களை, செய்து காட்டினான், “அப்பாத்திரம் இவ்வாறுதான் நடந்து கொண்டது” என்பதைச் செய்து காட்டுவதாக இந்த நடிப்பு முறை விளங்கியது. இதன் காரணமாகப் பார்வையாளர் அப்பாத்திரத்தின் செயல்களை மதிப்பிட்டுக்கொள்ள முடிந்தது.

அரங்கின் ஏனைய குறிமுறைமைகள் - காட்சி, இசை அசைவுகள் வெறுமனே துணைச் சாதனங்களாக அமையாமல் தம்மளவிலேயே தனித்துவமானவையாக நின்றன. இவை அரங்கியல் மருட்கை நிலையைத் தோற்றுவிக்க வேண்டிய அவசியமற்றவையாக இருந்தன.

இவ்வாறு பல்வேறு முறைகளில் இவ் அரங்குகள் மேற்கொண்ட உத்திமுறைகள் மூலம் பார்வையாளன் ஆற்றுகையை புறவயமாக நின்று பார்க்க முடிந்தது. எனினும் இவ் அரங்குகள், ஒரு தளைநீக்கத்துக்கான பொருத்தமர்ன அரங்காக இருக்கவில்லை. இவ்வரங்குகள் கருத்துச் சொல்லும் வடிவங்களாகவே இருந்தன. கலைஞர்கள் தமது கருத்துகளை கலைப்படிமங்களுடன் பார்வையாளர் முன் வைத்தனர். ஆற்றுகையின் செயல் ஆற்றுவவர்களினாலேயே தீர்மானிக்கப்பட்டது. பார்வையாளர் ஆற்றுகையின் செயலை விமர்சன பூர்வமாக பார்த்தாலும், செயலைத் தீர்மானிப்பதில் பார்வையாளரின் பங்கு இருக்கவில்லை. போதனைப் பண்பே மேலோங்கி இருந்தது.

இனி என்ன செய்ய வேண்டும் என்பது பற்றிப் பார்வையாளர்களுடன் விவாதிக்கப்படவில்லை. மாறாக

“தானையும் ஏகுவிரே” என்று பார்வையாளரிடம் அறைகூவல் விடுக்கப்பட்டது.

ஆனால் இந்த அரங்குகள் நமக்குத் தேவைப்படும் அரங்கின் வளர்ச்சி நிலைகளைச் சுட்டி நிற்பவை இதை மனங்கொண்டுதான் நாம் மேலும் முன்செல்ல வேண்டும். தளைநீக்கத்திற்கான அரங்கை உருவாக்க வேண்டும்.

மக்கள் செயல்முனைப்பான பங்குவகிக்கும் ஒரு வித்தியாசமான கலைவடிவமாக அரங்கை ஆக்க நாம் முயற்சி செய்கிறோம். ஆனால் ஒடுக்குமுறைச் சமூகத்தின் தொடர்பு சாதனங்களினால் மக்கள் செயல் முனைப்பற்ற நிலையிலேயே பேணப்படுகின்றனர். இத்தகைய சாதனங்களினுள் சினிமாவும், தொலைக்காட்சியும் முக்கிய பங்கினை வகிக்கின்றன. இவை தமது தொழில் நுட்பச் சிறப்பு காரணமாகவும், படைப்புச் செம்மை காரணமாகவும் மக்களை இலகுவில் தம்பால் கவரும் வன்மை பெற்றவையாக விளங்குகின்றன. ஆனால் இச்சாதனங்கள் மூலம் மேலோங்கிகள் மக்களைச் செயல் முனைப்பற்றவர்களாகப் பேணி அவர்களிடம் தமது மேலாண்மையைச் செலுத்த முயல்கின்றனர்.

மேலாண்மை செலுத்த முயலும் இந்த வடிவங்களுடன் தளைநீக்க அரங்கு பகைமுரண்பாட்டைக் கொண்டுள்ளது என்பதைச் சொல்லித் தெரியவேண்டுமென்றில்லை. மேலாண்மை செலுத்த விரும்பும் அரங்கினதும் தளைநீக்க அரங்கினதும் நடைமுறைகள் ஒன்றிற் கொண்டு எதிரெதிரானவையாகவே விளங்க முடியும். இரண்டினதும் தோக்கங்கள் வித்தியாசமானவை. எனவே நடைமுறைகளும் வித்தியாசமானவையே. இதில் நாம் திட்டவட்டமான கவனத்தைச் செலுத்தினால் மட்டுமே ஒரு நீண்டகால நடைமுறையில் மக்களைச் செயல்முனைப்புள்ளோர்களாக மாற்ற முடியும்.

தளைநீக்கத்திற்கான அரங்கு, மக்களை செயல்முனைப்புள்ளோர்களாக மாற்றல் ஓர் இயந்திர ரீதியான செயற்பாடு என்று கருதக்கூடாது. மக்கள் விடயங்களை அறிகின்ற ஆற்றல் அற்றவர்கள் என்று இந்த அரங்கு கருதக்கூடாது. மக்களின் ஆற்றலில் நம்பிக்கையை இழக்கக் கூடாது. உலகை மாற்றுவதற்கும், மீள்படைப்பாக்கஞ் செய்வதற்குமான வழிவகைகள் பற்றிய இடர்மிகுந்த தேடலில் மக்களும் தம்மை ஒரு பங்குதாரர்களாகக் கருதுகின்ற நடைமுறையை உள்ளடக்கியதாகவே ஓர் உண்மையான சமூகமாற்ற அரங்கத் திட்டமானது அமைய வேண்டும். அதாவது அந்தத் தேடல் நடைமுறையில் மக்களும் பொறுப்புடையவர் என்ற பங்கினை வகிக்க வேண்டும்.

இந்த அரங்கு, மக்கள் மீது மேலாண்மை செலுத்த விழைகின்ற, அவர்களை அச்சுறுத்துகின்ற மேலோங்கிகளின் அரங்கைவிட தான் எவ்வாறு தீவிரமாக வேறுபடுகின்றது என்பதை மேலும் மேலும் வெளிப்படுத்த வேண்டும். மேலோங்கிகளின் அதிகாரத்துவ மனோபாவத்தைத் தாக்கினால், கேலிசெய்தல் மட்டும் போதாது. இந்த அரங்கு மக்கள் மீதான தனது மரியாதையை நிரூபிக்க வேண்டும். இது தந்திரோபாய ரீதியான நடவடிக்கையாக அமையாமல் உண்மையானதாக, விசுவாசமானதாக அமைய வேண்டும். இந்த அரங்கின் சொல்லுக்கும் செயலுக்கும் வித்தியாசம் இருக்க முடியாது. அரங்கு மக்களை நம்பவேண்டும்; மக்கள் அரங்கை நம்பவேண்டும். கலைஞர்களும், பார்வையாளர்களும் தமது உண்மையான உணர்ச்சிகளைப் பகிர்ந்துகொள்ள வேண்டும்.

இத்தகைய ஒரு அரங்கின் ஆற்றுகையின் இறுதியில் ஆற்றபவர்களும், பார்வையாளர்களும் ஒன்றிணைந்து, ஓர் உடலின் அங்கங்கள் வெவ்வேறாக இருந்தாலும்

எவ்வாறு ஒருடலாக இயங்குமோ அவ்வாறு இயங்குகின்ற ஒரு நிலை தோன்ற வேண்டும். ஒரு சங்கமம் ஏற்பட வேண்டும். சுதந்திரத்திற்கான பண்பாட்டுச் செயற்பாட்டில் இச்சங்கமம் ஏற்படுவது மிகவும் அத்தியாவசியமான அம்சமாகும்.

அடிக் குறிப்புகள்

1. Boal Augusto (1979). Theatre of the Oppressed Pluto Press, London. P. 142.
2. கா. சிவத்தம்பி (1985), “மண்கமந்த மேனியர்” நாடகம் பற்றி ஒரு விமர்சனம், மல்லிகை, 1985 ஆகஸ்ட்-செப்டம்பர் பக். 56-60
3. மே. கு. பக். 56-60.
4. கா. சிவத்தம்பி (1987), கலைத்துறையொன்று கல்வி முறையாகின்றது. (முன்னுரை), ஏழு நாடகங்கள்-ஒரு தொகுப்பு, தமிழ் மன்றம் சுண்டிக்குறி மகளிர் கல்லூரி.
5. கா. சிவத்தம்பி, மு. கு. பக். 56-60.
6. கா. சிவத்தம்பி, மு. கு. பக். 56-60.

முடிப்புரை

மக்கள் தமது குரலை, பேசும் சக்தியை இழந்து விட்டார்கள். ஒரு மௌனப் பண்பாட்டில் கிடந்து வருந்துகிறார்கள். எமது நியமமான கல்விமுறையும், ஒடுக்குமுறைச் சூழலும் அவர்களை இத்தகைய முடமான நிலைக்குத் தள்ளிவிட்டது இத்தகைய நிலையிலிருந்து மௌனப் பண்பாட்டிலிருந்து அவர்களைத் தீளநீக்கி தமது கருத்துக்களை சுதந்திரமாக வெளியிடவும், செயற்படவுமான ஒரு நிலைக்கு எழுச்சியடையச் செய்வதற்கான ஒரு மாற்று ஏற்பாடாக அரங்கை நாம் சிந்தித்தோம். அதற்குரிய அரங்கு உருவாக்கப்பட வேண்டுமெனவும் இந்த அரங்கு ஒரு ஜனரஞ்சக அரங்காக இருக்க வேண்டுமெனவும் திடசித்தம் கொண்டோம்.

ஆனால் இதே வேளை அரங்கின் அழகியல் வன்மைக்கு குறைவேற்படாமல் அரங்கு மீள் கண்டு பிடிப்புச் செய்யப்பட வேண்டுமெனவும் உணர்ந்தோம். இதற்காக அரங்கின் அச்சாணி அமிசங்களை தேடியபோது அரங்கு பல குறிமுறைமைகளால் பின்னப்பட்டு ஒரு ‘ஒன்றிணைந்து ஒருமை’ ஆக உருவாக்கப்படுவதையும் இந்த ஆற்றுகைப் பாடத்தை பார்வையாளன் பெறுகின்ற போது பலவித பெறுதற் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுவதற்கான சாத்தியம் உண்டு என்பதையும் பார்த்தோம். உண்மையில் ஆற்றுகைபாடம் அவனில் வரையறையை ஏற்படுத்துகின்றதும், அவனின் பெறுதற் செயற்பாடுகளுக்கு சுயாதீனம் வழங்குகின்றதுமான சம நிலையில்

தான் அழகியல் அனுபவம் ஏற்படுகிறதென்றும் எடுத்துக் காட்டப்பட்டது.

ஆனால் சர்வதேச அரங்கில் ஆரம்பத்தில் பார்வையாளர் பெறுதல் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுவதற்கு இருந்த சுதந்திரம் பறிக்கப்பட்டு அவர்கள்மீது வேளாண்மை செலுத்துகின்ற “அரிஸ்டோட்டேலிய” அரங்கின் அறிமுகமும், பிஸ்னர் மனித உரிமைப் போராட்டங்களினூடு எழுந்த தளைநீக்க அரங்க இயக்கங்கள் பார்வையாளர் பெறுதற் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுவதற்குரிய சுதந்திரத்தை மீள அடைந்தமை பற்றியும் கூறப்பட்டது. அத்துடன் கவன ஈர்ப்புக் கவர்ச்சி போதியளவு கவனிக்கப்படாமல் போனமை பற்றியும் எடுத்துக்காட்டப்பட்டது.

இந்தப் பின்னணியில் நம்மிடையே இன்று பயிலப்படும் அரங்குகளின் இயல்பு, அவற்றின் போதாமை பற்றி ஆராய்ந்து உணர்ந்து கொண்டோம். நம்மிடையே உள்ள எந்த ஒரு அரங்கும் பரந்துபட்ட மக்களை தன்பால் கவர்ந்திழுக்கும் தன்மையற்றிருப்பதையும் (இது மண் சுமந்த மேனியருக்கு முந்திய நிலைமை) ஓரளவு அழகியல் வன்மையுடைய புதிய அரங்கு கூட மேற்கின் மேலாண்மையிலிருந்து முற்றிலும் விடுபடாதிருத்தலையும், “பார்வையாளர்களை செயலூக்கமான நிலைக்கு உற்சாகப்படுத்துகிற தளைநீக்க அரங்காக இல்லாதிருப்பதையும் கண்டோம்.

பெறப்பட்ட அனுபவங்களிலிருந்து இன்று நமக்குத் தேவைப்படும் அரங்கின் தன்மைக் கூறுகள் பற்றிச் சிந்தித்தோம். அரங்கின் வெவ்வேறு சாதனங்களில் ஆற்றலுள்ள கலைஞர்கள் அரங்கக் குறிமுறைமைகளை நாடியறிந்து தமக்குள் ஒரு கூட்டு மனப்பானமையோடு சுயாதீனமாகவும், தன்னொழுச்சியாகவும் படைப்பாக்க நடைமுறையிலீடுபட்டு அதில் பார்வையாளரையும் ஒன்றினைக்கிற

போது நமக்கு இன்று தேவைப்படுகிற அரங்கு ஒரு தனித்துவமான கலை வடிவமாக மேற்கிளம்பும் எனக் கூறினோம். அதாவது அரங்கு ஒரு கருத்தாடலாக; உண்மையைத் தேடுகின்ற ஒரு விவாதக் களமாக; உணர்ச்சிப் பகிர்வாக இருத்தல் வேண்டும்.

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வளர்ச்சியின் அடுத்தகட்ட வளர்ச்சி இந்தப் பிரச்சினையை மனங்கொண்டு தான் மேற்செல்ல வேண்டும்.

தூத்பட்டியல்

1. Austin J. L, (1975), "How To Do Things with Words" Oxford Uni. Press.
2. Bent Eric. (Eb) (R. P 1986), "The Theory of the Modern Stage" An Introduction to Modern theatre and Drama, Penguin Books.
3. Berger. John, (R P 1987) "Ways of Seeing" B. B. C and Penguin Books.
4. Berlyne Daniel E. "Conflict, Arousal and Curiosity McGraw-Hill NY.
5. Boal-Auguseto (1979), "Theatre of the oppressed" Pluto press.
6. Bowers Faubion, (1974), "Japanese Theatre" Tuttle Company, Japan.
7. Bradby. David, Williams. David, (1986). "Director's theatre" Macmillan.
8. Brook. Peter, (R. P. 1972), The Empty Space, Penguin Books.
9. Brook. Peter, (1989) The Shifing Point-Methuen.
10. Burton. Peter and Lane. John. (R. P. 1972) "New Directions; Ways of advance for" the amateur Theatre, Methuen.
11. Chiu, Tu Mok (Ed), (1976), "The Revolution is dead long Live Revolution" Hong Kong.
12. Devilin Diana, (1989) "Mask and scene An Introduction to & world View of Theatre" Macmillan.
13. Erven Eugene Van, (1988), "Radical People Theatre", Indian a Uni. Press.
14. Erven Eugene Van, (1989), "Stages of People Power: The Philippines Educational Theatre Association" CESO
15. Esslin Martin, (1980) 3rd Rived, "Brecht-A Choise of Evils", Methuen.
16. Esslin Martin, (R. P 1984), An "Anatomy of Drama" Hill & Wang.
17. Esslin. Martin, (R. P 1988) "The field of Drama" Methuen.
18. Fajardo, Brenda, V. Pambid Manuel, and Velasco Joven, (Ed), (1984) "Caildren's" Theatre, PETA, Philippines.
19. Fajardo Brenda V, (1985), The Aesthetics of Poverty; PETA Theatre studies, Quezon.
20. Forgoes. David & Nowell-Smith. Geoffrey, (Ed) (1985) Antonio Gramsci; Selections from Cultural Writings, Lawrence and wishart.
21. Freire. Paulo, (1972) Ramos. Myra Bergman, (Trns), Pedagogy of the Oppressed, Penguin.
22. Freire Paulo, (1985) Macedo. Donaldo (Trns) The Politics of Education, Macmillan.
23. Gaskill. William, (1988) A Sense of Direction, Faber and Faber.
24. Goldberg. Roselee, (1988) (Rev & Enlarged Edition), 'Performance Arts' Thames and Huds on,

25. Goodlad J R (1971), "A Sociology of Popular Drama", Heineman, NY.
26. Gutierrez Gustavo, (1973), A Theology of Liberation; Orbis, New York.
27. Martnoll. Phylis, (1987 edition) "The Theater" Thames and Hudson.
28. Innes. Christopher, (1983) 'Edward Gordon Craig Cambridge.
29. Kabalevsky, Omitri: B, (1988). "Music and Education: a Composer Writes" about Musical Education, Unesco
30. Kailasapathy K (1986), "On Art and Literature" N. C. B H.
31. Khrapcheko Mikhail, (1986), "Artistic Creativity Reality and Man", Kaduga Publishers, Moscow.
32. Komissarzhevsky. Victor, (Comp & Prefaces) (1977) "Nine Modern Soviet Plays", Progress Publishers Moscow.
33. Lawton. Denis (R.P 1978) "Class culture and the curriculam", Routledge & Kegan Paul.
34. Lenin. V.I. (1966 edition), "On Culture and Cultural Revolution" Progress Publishers, Moscow.
35. Lenin.V.I. (Rev.ed 1975), "On Socialist Ideology and Culture", Progress Publishers, Moscow.
36. Linklater. Kristin, (1976) "Freeing the Natural Voice", Drama Book Publishers, New York.
37. Mahmood. Hameednddin, (1974) "The Kaleidos copeof Indian Cinema", Affiliated East-West Press, New Delhi.

38. Majejka. Ladislav and Titunik. Irwin. R, (Ed), (1984) "Semiotics of Art", MIT.
39. Makarevich. Irina, (1981). "Soviet Theatre" Novosti Press, Moscow.
40. Mao Tse-Tung, (1967 edition) "Five Documents on Literature and Art", Foreign Language press, Peking.
41. Mao Tse-Tung (1967 3rd edition) "Literature and Art," Foreign Language press, Peking.
42. Mao Tse-Tung (R.P 1967) "On New Democracy" Foreign Language press, Peking.
43. Mao Tse Tung (1968 edition) "The United front in Cultural work" Foreign Language press, peking
44. McGrath John, (1981), "A Good Night Cut" Methuen.
45. McGregor. Lynn, Tate. Maggie & Robin Son, Ken (R. P. 1984), "Learning through Drama" Heineman.
46. Nettle ford, Rex.M, (1979), "Cultural Action and Social Change: The case of Jamaica", I. D. R. C. Canada.
47. Pandeya. G.A.C. (1943), "The Art of Kathakali" Kitabistan, Allahabad.
48. Ramachandran. T. P, (1979) "The Indian Philosophy of Beauty. Part one" university of Madras.
49. Roose-Evans James, (1989 4th edition) "Experimental Theatre From Stanislavsky To Peter Brook", Routledge.
50. Sauter. Willmar (Ed) (1988), "New Directions in Audience Research," I.C.R.A.R

51. Sivathamby. K. (1981.) "Drama in Ancient Tamil Society", N.C.B.H., Madras.
52. Smiles. Sam, (1987), "Theatre, The Human Art" Harper & Row.
53. Spolin. Viola (R P 1987) "Improvisation For the Theater" North Western Uni. press.
54. Taylor. John Russell, (R P. 1968) "The Penguin Dictionary of the Theatre", Penguin.
55. Wilson. Edwin, (1985 3rd edition), "The Theater Experience" McGraw-Hill.
56. அகதோவ், ஜி. (1980), "கலாசாரம் உண்மையும் போலியும்" சோவியத் நாடு பிரசுரம்.
57. அகஸ்தியர், எஸ். (1981), 'பூந்தான்யோசேப்பின் கலையுலக வாழ்க்கை வரலாறு', நவரச நாட்டுக் கூத்துக் கலாமன்றம் யாழ்ப்பாணம்.
58. அம்பலத்தாடிகள் (1964) "கந்தன் கருணை" யாழ்ப்பாணம்.
59. அரிஸ்டோட்டில், "கவிதை இயல்" (மொ. பெ.) மணவாளன் அ. அ. (1976) சென்னை.
60. ஆவ்னர் ஸிஸ் (1984), "மார்க்ஸிய அழகியலின் அடிப்படைகள்" என். சி. பி. எச். சென்னை.
61. "ஆறு நாடகங்கள்" (1979) தமிழ் இலக்கியமன்ற வெளியீடு, யாழ். பல்கலைக்கழகம், யாழ்ப்பாணம்.
62. இரத்தினம், இ. (1969) "மன்னன் ஈடிப்பக" செய்யுள்ளை வெளியீடு, கொழும்பு.
63. இராசரத்தினம் நா. [1990] "இதுதான் முடிவு", ஜெயந்தி வெளியீடு, யாழ்ப்பாணம்.

64. "ஏழு நாடகங்கள்", (1984) சுண்டிக்குளி மகளிர் கல்லூரி தமிழ்மன்றம், யாழ்ப்பாணம்.
65. ஃபெடின், கான்ஸ்டான்டின், "கலையும் மொழியும்", (மொ. பெ.) நடராஜன் டி. எஸ். (1978) என். சி. பி. எச்., சென்னை.
66. கணபதிப்பிள்ளை. க. (1952) "இருநாடகம்", சாவகச்சேரி, யாழ்ப்பாணம்.
67. கரவைக்கிழார், (1968) "தணியாத தாகம்", யாழ்ப்பாணம்.
68. கணேசர், கார்த்திகா, (1969) தமிழர் வளர்த்த ஆடற்கலைகள், சென்னை.
69. கணேசர், கார்த்திகா (1979) "காலந்தோறும் நாட்டியக்கலை", கொழும்பு.
70. கணேசலிங்கன், செ. (1982) "கலையும் சமுதாயமும்", பரதன் பதிப்பகம், சென்னை.
71. கமலா வி. எஸ். (1981) "குழந்தைகள் நாட்டின் செல்வக்களஞ்சியம்" என். சி. பி. எச்., சென்னை.
72. கனகரட்னா ஏ. ஜே. (1981) "மாக்கியமும் இலக்கியமும்" அலை வெளியீடு, யாழ்ப்பாணம்.
73. கார்க்கி, மாக்ஸிம். "லெனினுடன் சில நாட்கள்" (மொ. பெ.) அழகிசாமி கு. (1985, 2ம் பதிப்பு) தமிழ்ப்புத்தகாலயம், சென்னை.
74. கிருஷ்ணராஜா சோ. (1989) "விமரிசன மெய்யியல்" நான் வெளியீடு, யாழ்ப்பாணம்.
75. குணசேகரன் கே. ஏ. (1987) "தமிழ் நாடகமும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளும்" அன்னம்.
76. குமாரசுவாமி ஆனந்த, "சிவானந்த நடனம்", [மொ. பெ.] நடராசன் சோ, (1980) தமிழ் நாட்டுப்பாடநூல் நிறுவனம், சென்னை.

77. கேசவன் கோ. (1984) “இலக்கிய விமர்சனம்”, அன்னம்.
78. கைலாசபதி க. (1966) “பண்டைத் தமிழர் வாழ்வும் வழிபாடும்”, சென்னை.
79. கைலாசபதி க. (1981, 3 ம் பதிப்பு) “இலக்கியமும் திறனாய்வும்” சென்னை புகல், சென்னை.
80. கைலாசநாதக் குருக்கள், கா. (1986) “இந்துப் பண்பாடு சில சிந்தனைகள்”, தமிழியல்.
81. கோதண்டராமன், பி. [1987] “இந்தியக்கலைகள்”, என். சி. பி. எச், சென்னை.
82. சங்கர் ரர்ய், அன்னதா, “கலை” [மொ பெ] கிருஷ்ணமூர்த்தி க, (1989) சென்னை புகல்.
83. சண்முகம் டி கே. (1967) ‘நாடகக்கலை’ சென்னை
84. சண்முகம் டி கே. (1972) “எனது நாடக வாழ்க்கை” சென்னை.
85. சண்முகம் டி. கே. நாடகச் சிந்தனைகள் (தொகுப்பு) சுப்பிரமணியம் ரா. (1978) சென்னை.
86. சம்பந்த முதலியார், பம்மல், (1933) “தமிழ் நாடகம்”, சென்னை.
87. சர்க்கார், பாதல், “பிறகொரு இந்திரஜித்”, (மொ பெ) ராஜாராம் ஜி. (1978) அன்னம்.
88. சிவகாமி வி. [1989] “சமஸ்கிருத இலக்கியச் சிந்தனைகள்”, யாழ்ப்பாணம்.
89. சிவத்தம்பி, கார்த்திகேசு, (1987 2 ஆம் திருத்திய பதிப்பு) ஈழத்தில் ‘தமிழ் இலக்கியம்’ என். சி. பி. எச்., சென்னை.
90. சிவத்தம்பி கா. (1983) “தமிழ்ச்சமூகமும் அதன் சினிமாவும்”, சென்னை புகல் ஹவுஸ்.

91. சிவானந்தன், இ. (1979) “இலங்கைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்நாடக அரங்கம்” நடிகர் ஒன்றியம் கொழும்பு.
92. சுகோம் லின்ஸ்கி வி, “கல்வி” (மொ. பெ) வைத்தன்னா. (1982), என்.சி.பி.எச், சென்னை.
93. சுந்தரம்பிள்ளை. ந, (1976) “பொலிடோலே கதி” சரஸ்வதி நாடக மன்றம், யாழ்ப்பாணம்.
94. சுந்தரம்பிள்ளை. ந, (1977), “பணமோ பணம்” சரஸ்வதி நாடக மன்றம், யாழ்ப்பாணம்.
95. சூசைப்பிள்ளை. வ.ம, (1962), “எஸ்தாக்கியர். நாடகம்”, யாழ்ப்பாணம்.
96. செல்வராசன். சில்லையூர், (1971) “தணியாத தாகம்”, நவகலா மன்றம், கொழும்பு.
97. சொக்கலிங்கம். க, (1977) “ஈழத்துத் தமிழ்நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி”, முத்தமிழ் வெளியீடு, யாழ்ப்பாணம்.
98. சொர்ணலிங்கம். க, (1968) “ஈழத்தில் நாடகமும் நானும்”, யாழ்ப்பாணம்.
99. ஞாநி, (1981), ‘பலுன் நாடகம்’ கட்டியங்காரன் வெளியீடு, சென்னை.
100. டால்ஸ்டாய். அலெக்ஸி, “எழுதும் கலை”, [மொ.பெ] நடராஜன். டி.எஸ், (1978), என்.சி.பி.எச், சென்னை.
101. தாம்ஸன் ஜார்ஜ், மனித சமூகசாரம்’ (மொ. பெ) கேசவன். கோ, (1988), சென்னை புகல்.
102. துரைக்கண்ணன். நாரண, (1976), “தமிழில் நாடகம்”, சென்னை.
103. நம்பூதிரிபாட். ஈ.எம் எஸ், (1975) ‘மார்க்சியமும் இலக்கியமும்’ கம்யூனிஸ்ட் கட்சி வெளியீடு சென்னை.

104. நவநீத் கிருட்டிணன். மா, குணசேகரன் கே.ஏ, (1982), "கரகாட்டம்", அகரம் வெளியீடு.
105. "நாடகம் நான்கு", (1980), நடிகர் ஒன்றியம், கொழும்பு.
106. நிவேதிதர். சாரு, [1985], "லத்தின் அமெரிக்க சினிமா", பாண்டிச்சேரி.
107. நுஃமான்.எம்.ஏ., (1987), "மார்க்சியமும் இலக்கியத் திறனாய்வும்", அன்னம்.
108. ப்ரோக்கர். குலாப்தாஸ், [தொ.ஆ], "குஜராத்தி ஓரங்க நாடகங்கள்", (மொ.ர்) ஹரிஹரசர்மா, (1962), சாகித்திய அக்கடமி, புதுதில்லி.
109. பத்மாவதி. ஏ.எஸ், [பதிப்] (1987), "என்றும் வாழும் தெருக்கூத்து", சமுதாய முன்னேற்ற நிறுவனம், சென்னை.
110. பாருலேகர். கோதாவரி, "மனிதர்கள் விழிப்படையும் போது", [மொ.பெ] ராமசந்திரன். ஜானகி, [1987], சென்னை புக்ஹவுஸ்.
111. பிரெக்ட். பெர்டோல்ட், "நாடகக்கலை" [மொ, பெ] இராமசுவாமி. மு, (1985), தமிழ்ப்பல்கலைக் கழகம்.
112. பிரெக்ட். பெர்டோல்ட், "பெர்டோல்ட் ப்ரக்டின் கவிதைகள்", [மொ.பெ] பிரம்மராஜன், தன்யா, (1987), பிரம்மா வெளியீடு.
113. பூலோகசிங்கம். பொன், சுகுமார். கனக, (1985), "தேன் பொழுது", சிரித்திரன் வெளியீடு, யாழ்ப்பாணம்.
114. பெருமாள்.எ.என். (1978), "உலக அரங்கில் நாடகம்", சென்னை.
115. பெருமாள்.எ.என், [1979], "தமிழ்நாடகம்" ஓர் ஆய்வு, சென்னை.

116. மரியசேவியர். நீ, (1981), "கலைமுகம்" திறை மறைக்கலாமன்ற வெளியீடு, யாழ்ப்பாணம்.
117. மரியாம்பிள்ளை. வெ, (1968), விசயமனோகரன்", யாழ்ப்பாணம்.
118. மகாகவி "கோடை" கவிஞன் வாசகர் வெளியூடு (1970), யாழ்ப்பாணம்.
- 119- மா ஓ சேதுங் "சுயேச்சை வாதத்திற்கு எதிராக போரிடுக" (தேர்ந்த கட்டுரைகள் 2ஆம் பாகம்) (1982) பிரஜா பிரசுராலயம் கொழும்பு.
120. மா ஓ சேதுங், "களையும் இலக்கியமும்" (மொ பெ. ராஜமாணிக்கம், முகவை (4ஆம் பதிப்பு 1988) தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை.
121. முத்துசாமி. ந. (1974) "நாற்காலிக்காரர்" க்ரியா, சென்னை.
122. முத்துசாமி. ந. (1980) "சுவரொட்டிகள்" க்ரியா, சென்னை.
123. முத்துசாமி. ந. (1982) "அன்று பூட்டிய வண்டி" மதுரை.
124. மோகன்தம். பி. ஜி. பி. "மார்க்சிய இலக்கியக் கொள்கை" (மொ. பெ.) மார்க்ஸ் அ (1984) சிலிக்குயில், சென்னை.
125. மௌனகுரு. சி. சித்திரலேகா, மௌ., நுஃமான் எம், ஏ. (1979) "இருபதாம் நூற்றாண்டு ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கியம்" வாசகர் சங்கம், கல்முனை.
126. மௌனகுரு. சி. (1983) "மட்டக்களப்பு மரபு மழி நாடகங்கள்" (கலாநிதிப் பட்டத்துக்குரிய ஆய்வு, தட்டச்சுப் பிரதி), யாழ்ப்பல்கலைக்கழகம்.

127. மௌனகுரு. சி. (1987) “மௌனகுருவின் மூன்று நாடகங்கள்” நாடக அரங்கக் கல்லூரி, யாழ்ப்பாணம்.
128. மௌனகுரு, சி. (1987) “தப்பி வந்த தாடி ஆடு” நாடக அரங்கக் கல்லூரி, யாழ்ப்பாணம்.
129. மௌனகுரு. சி. (1988) “சடங்கிலிருந்து நாடகம் வரை” தெல்லிப்பனை, இலங்கை.
130. ராஜதுரை. எஸ். வி. (1989) “ரஷ்யப் புரட்சி” இலக்கிய சாட்சியம்” அன்னம்.
131. லெனின் வி. இ. “கலாசாரமும், கலாசாரப் புரட்சியும்” [மொ.பெ] விருத்தகிரி ப. [1979] என். சி. பி. எச், சென்னை.
132. வல்லிக்கண்ணன், (1985) “மக்கள் கலாச்சாரத்தை மண்ணாக்கும் சக்திகள்” என். சி. பி. எச். சென்னை.
133. வித்தியானந்தன். சு. (1954) “தமிழர் சாயல்பு” கண்டி.
134. வித்தியானந்தன். சு. [1990] “தமிழர் சிந்தனைகள்” யாழ்ப்பாணம்.
135. வித்தியானந்தன். சு. [1990] “நாடகம் நாட்டாரியற் சிந்தனைகள்” தமிழகம் வெளியீடு. தெல்லிப்பனை.
136. வெங்கட்சாமிநாதன். [1985] “அன்றையவறட்சி யிலிருந்து இன்றைய முயற்சி வரை” அன்னம்.
137. ஸியோன்ஸ் பெர்க். எல்லெ “இன்னுமொரு ஜாதி” [மொ.பெ.], [1989] பெண்கள் ஆய்வு வட்டம், யாழ்ப்பாணம்.
138. ஜெயராசா. சபா. [1989] “அழகியல்” அம்மா, இணுவில்.

சஞ்சிகைகள்

1. அலை	இல, 25	பங்குனி 1985
2. "	இல. 33	மார்கழி 1988
3. ஆராய்ச்சி	மலர் 4 இதழ் 2	ஜனவரி 1974
4. தமிழ்க்கலை	தமிழ் 2 கலை 4	திசம்புர் 1984
5. நாட்டார் வழக்- காற்றியல்	தொகுதி / எண் / 2	
6. மல்லிகை		ஒகஸ்ட் 1978
7. "		ஜனவரி 1979
8. மல்லிகை		ஒகஸ்ட் 1978
9. "		ஜனவரி 1979
10. "		ஆகஸ்ட் 1979
11. "		நவம்பர் 1979
12. "		ஜனவரி, பெப்ரவரி 1980
13. "		மார்ச் 1980
14. "		ஆகஸ்ட் 1980
15. "		நவம்பர் 1980
16. "		மார்ச் 1981
17. "		பெப்ரவரி 1983
18. "		ஒகஸ்ட் 1984
19. "		பெப்ரவரி 1985
20. "		மார்ச், ஏப்ரல் 1985

21. " மே 1985
22. " யூன் 1985
23. " ஓகஸ்ட் 1985
24. " நவம்பர் 1985
25. " ஏப்ரல் 1986
26. " ஜனவரி 1990
27. Dialogue Vol 10 1977 No. 4
28. " Vol 11 1978 No. 1
29. Journal of Aesthetics
and Art Criticism Vol xxxix No. 3 Spring 1981
30. " Vol xliii No. 3 Spring 1985
31. " Vol xlv No. 1 Fall 1986
32. " Vol xlv No. 2 Winter 1986
33. " Vol xlv No. 4 Summer 1987
34. " Vol 47 No. 2 Spring 1989
35. Journal of Art &
Idess October-December 1986
36. " July-September 1983
37. " No. 6 January-March 1989
38. Journal of Philosophy
of Education Vol 18 No. 2 1984
39. " Vol 19 No. 2 1985
40. " Vol 21 No. 21 1987
41. Quest No. 31 Autumn 1961
42. " No. 37 Spring 1963

43. Sangeet Natak No 21 July-Sept 1971
44. The Drama Review Vol 15 No 3 Spring 1971
45. " Vol 25 No 4 Winter 1981
46. " Vol 30 No 1 Spring 1986
47. " Vol 30 No 3 Fall 1986
48. " Vol 31 No 2 Summer 1987
49. " Vol 32 No 4 Winter 1987
50. " Vol 32 No 3 Fall 1988
51. " Vol 33 No 4 Winter 1989
52. " Vol 34 No 3 Fall 1990
53. " Vol 34 No 4 Winter 1990

எமது பிற வெளியீடுகள்

சங்காரம்	21 00
ஆற்றுகையும் தாக்கமும் கலாநிதி சி. மௌனகுரு	
புத்தகம் பேசுது	16 00
பாடல்கள்-நாடகங்கள்-இசைச்சிற்பங்கள் அறிவியல்-அறிவொளி இயக்கக் கலைபடைப்புகள்	
சினிமா கோட்பாடு	65 00
பெல பெலாஸ்	
திரைப்பட மேதை செர்கப் ஐஸன்ஸ்டீன்	18 00
ரித்விக் கட்டக்	18 00
இந்திய சினிமாவின் மேகம் கவிந்த தாரகை	