

3

**ஈழத்து அரங்கல் பண்பாட்டு ஊடாட்டம்
1970 தொடக்கம் இன்றைய சமகால அரங்கப்
போக்குகள் வரை உள்ளடக்கிய ஓர் ஆய்வு**

- க. சிதம்பரநாதன்

அறிமுகம்

ஈழத்தமிழ் அரங்கப் பண்பாடு வளமானது. பல்லாயிரக்கணக்கான மக்கள் ஒன்றுகூடி ஆற்றுகையில் ஈடுபட்டு தம்மை வழிப்படுத்துும் அரங்கப் பண்பாட்டை ஈழத்தமிழ் சமூகம் கொண்டிருக்கிறது. போரின் பின்னர் ஈழத்தமிழ் சமூகம் பண்பாட்டு நெருக்கடிகளில் சிக்குண்டுள்ளது. இந்த நெருக்கடியை அரங்கவியலாளர்கள் எவ்வாறு எதிர்கொள்வது? என்ற அக்கறையின் (Concern) வெளிப்பாடே இந்த ஆய்வு எடுத்துரைப்பு (Narrative).

இன்று உலகமயமாதல் போக்கு நிலவுகின்றது. சமூகங்கள் திறந்து விடப்பட்டுள்ளன. பிற பண்பாடுகள் உள்நுழைகின்றன. இன எண்ணக்கரு சிதைந்து இனத்தின் பண்பாட்டு அடையாளங்கள் சிதைந்து போகின்றன. நுகர்வுப் பண்பாட்டிற்கேற்ப பண்பாட்டுப் பண்டங்களை உற்பத்தி செய்வதில் பல் தேசியக் கம்பனிகள் முனைப்பாக உள்ளன.

“நேரடியான காலனியாட்சியின் அபாயம் இன்று நமக்கில்லை. ஆனால் அதைவிட பலமடங்கு அதிக வலு கொண்ட உலகமயமாக்கம் என்ற ஒரு நிகழ்வை இப்போது நாம் சந்தித்து வருகிறோம். பிரதேச பண்பற்ற காலனியாதிக்கமென இதனைக் குறிப்பிடுகின்றனர். அதாவது நாடு பிடித்தல், ஆட்சியைக் கைப்பற்றுதல் என்ற நேரடி முறைகள் பின்பற்றப்படாமல் நாடுகளையும் மக்களையும் பொருளாதார பண்பாட்டு ஆதிக்கத்துக்கு உட்படுத்துதலை உலகமயமாக்கம் குறித்து நிற்கிறது” (முத்துமோகன் 2016:264).

இந்த நிலைமை அதாவது மக்கள் பண்பாட்டுரிதியாக ஒடுக்கப்படுவது அவர்களின் வளர்ச்சிக்கான சாத்தியத்தை குறைத்து விடும் என்பதனை நாம் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். பண்பாடு என்பது மனிதர்களின் மனதில் உறைவது. அவர்களின் விருப்பு வெறுப்புக்களை, ஈடுபாடுகளை எடுத்துக்காட்டுவது.

இந்நிலையில் எமது இனத்தின் பண்பாட்டு அடையாளம் எது? அந்த அடையாளத்தை எடுத்துக்காட்டும் கலைகள் யாவை என்பன போன்ற சொல்லாடல்கள் மேற்கிளம்புகின்றன. இன்னொரு வகையில்

ஈழத்தமிழ்
அரங்கப்
பண்பாடு
வளமானது.
பல்லாயிரக்
கணக்கான
மக்கள்
ஒன்றுகூடி
ஆற்றுகையில்
ஈடுபட்டு தம்மை
வழிப்படுத்துும்
அரங்கப்
பண்பாட்டை
ஈழத்தமிழ்
சமூகம்
கொண்டிருக்கிறது.

இன்று எந்த அரங்கப் பண்பாடும் 'தூய்மையானதாக' தனித்திருக்க முடியாது. அதேநேரம் இனங்காண முடியாதவாறு தனித்தன்மைகள் இன்றி அரங்கப் பண்பாடு நிலவும் என்றும் கூறமுடியாது. அத்தோடு தமிழ்ச் சமூகத்திற்குரியதாக ஒரு அரங்கப் பண்பாடே நிலவும் என்று கூறுவதும் அபத்தமானது.

சொல்லப்போனால் தாம் விருப்புடன் பங்குபற்றக்கூடிய அரங்குகளைத் தேடும் போக்கு மேற்கிளம்பியுள்ளது.

இன்று எந்த அரங்கப்பண்பாடும் 'தூய்மையானதாக' தனித்திருக்க முடியாது. அதேநேரம் இனங்காண முடியாதவாறு தனித்தன்மைகள் இன்றி அரங்கப் பண்பாடு நிலவும் என்றும் கூறமுடியாது. அத்தோடு தமிழ்ச் சமூகத்திற்குரியதாக ஒரு அரங்கப் பண்பாடே நிலவும் என்று கூறுவதும் அபத்தமானது. தமிழ்ச் சமூகத்தில் பல அரங்கப் பண்பாடுகள் நிலவும், அதேவேளை அவற்றினிடையே தனித்தன்மைகளையும், பொதுத் தன்மைகளையும் இனங்காணவும் முடியும்

“எந்தப் பண்பாடும் தூய்மையானது அல்ல என்பது வேறு. எந்தப் பண்பாட்டிற்கும் தனித்தன்மைகள் - இலச்சினைகள் - கிடையாது என்பது வேறு. அது போல பண்பாடு என்பது பன்முகமானது, பன்மையானது என்பதும் பண்பாடுகளுக்கிடையே ஒட்டுமொத்த தன்மையை கொண்ட கூறுகளும் உறவுகளும் உண்டு என்று சொல்லுவதும் முரண்பட்டவை அல்ல. தனித்தன்மைகள் கொண்டதாக அல்லது தங்களுக்கு என ஆனதாக ஒரு பண்பாடு உணரப்படுகின்ற போது அல்லது அப்படி ஒன்று கட்டமைக்கப்பட்டு மரபாக அது அங்கீகரிக்கப்பட்டு வருகின்றபோது அது ஒரு சமூகத்தின்-இனத்தின்- அல்லது ஒரு நாட்டின் -பண்பாட்டு அடையாளமாக அமைகிறது” (நடராசன் தி.சு., 2008:7-8).

மறுபுறத்தில் அரங்கின் மேம்பாட்டிற்கு வெவ்வேறு அரங்கப் பண்பாடுகளின் ஊடாட்டம் அவசியமானது. பண்பாடுகள் கலக்குமிடத்தில் அரங்கு நீரிறுக்கமானதாக (Watertight) இருக்க முடியாது. நெகிழ்வான தாகவே (Fluid) இருக்கும். எனவே அரங்கவியலாளர் பண்பாடுகள் கலக்கும், பண்பாடுகள் மோதும் வெளியிடையே வேலைசெய்ய வேண்டியுள்ளது.

வரலாற்று ரீதியாகப் பார்த்தால் தமிழரங்கிலும் உலக அரங்கிலும் நடந்த பண்பாட்டு ஊடாட்டங்களை நாம் எடுத்துக்காட்ட முடியும்.

சங்க காலத்தில் தனித்துவமுடையதாக விளங்கிய தமிழ் பாரம்பரியம் - தமிழரங்கு - பின்னர் சமஸ்கிருத பண்பாட்டின் சந்திப்பிற்குட்பட்டு மாற்றமடைந்ததைக் காணமுடியும்.

“தமிழில் ஒட்டுமொத்த கலைகளைப்பற்றி 3 விதமான கருத்துக்கள் உள்ளன. 1. தமிழரின் கலைகள் பரந்துபட்ட நிலையில் வடநாட்டுக்கோ சமஸ்கிருதத்திற்கோ கடன் பட்டவை. 2. தமிழரின் கலைகளில் மூலமும் உண்டு, வடமொழிச் சார்பும் உண்டு. இதில் ஒருவகைக் கலப்பு பண்பாட்டின் கூறுகளைக் காணமுடியும். 3. தமிழகக் கலைகள் முழுக்கவும் தமிழருக்கே கடன்பட்டவை. எவற்றையும் சாரவில்லை. இந்த முன்று கருத்துக்களில் இரண்டாம் கருத்தை பலரும் ஏற்றுக் கொள்கின்றனர்” (பெருமாள் அ.கா., 2014, முன்னுரை)

20ஆம் நூற்றாண்டின் முதல் தசாப்தத்தில் யப்பானிய அரங்கிற்கும் ஐரோப்பிய அரங்கிற்கும் ஊடாட்டம் நடந்திருக்கிறது. யப்பானிய அரங்கு அப்போது நிலவிய ஐரோப்பிய அரங்கில் தாக்கத்தை விளைவித்திருக்கிறது. அதேபோல் ஐரோப்பிய அரங்கின் நடிப்பு நுட்பங்களை யப்பானிய அரங்கு தமது அரங்கில் ஒன்றிணைத்து புதிய யப்பானிய அரங்கை உருவாக்கியிருக்கிறது.

20ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் சீன, யப்பானிய அரங்கக் குழுக்கள் ஐரோப்பாவிற்குப் பயணம் செய்து அங்கு தமது தயாரிப்புகளை அளிக்கை செய்தபோது அவற்றால் தூண்டப்பட்ட மேயர் கோல்ட், பிரெக்ஸ், ஆர்ட்டுவாட்.... போன்றோர் யப்பானிய சீன அரங்குகளின் மூலகங்களையும் நுட்பங்களையும் தமது சொந்தத் தயாரிப்புகளில் தகவமைப்பு செய்து முற்றிலும் புதிய அரங்க வடிவங்களை ஐரோப்பிய பார்வையாளருக்காக உருவாக்கினர் (Erika 2014:115).

Monochikini கிரேக்க திறஜெடியை மேடையேற்றுவதற்காக ஆசிய அரங்கு, ஆடல் என்பவற்றில் தூண்டுதலைப் பெற்று அதனை நடிப்பதற்கான, ஆடுவதற்கான, மற்றும் பாடுவதற்கான ஒன்றாக மீள் கண்டுபிடிப்பு செய்வதாக அரங்க வரலாற்றாய்வாளரான Zarrilli எடுத்துக்காட்டுகிறார் (2006: 487). இவையெல்லாம் அரங்கப் பண்பாடுகள் ஒன்றோடொன்று ஊடாடுவது தவிர்க்க முடியாதது என்பதையும் ஊடாடுவதன் மூலம் அரங்கப் பண்பாடுகளில் மாற்றம் ஏற்படுவதையும் எடுத்துக்காட்டுகின்றன.

ஆனால் இந்த ஊடாட்டம் மூன்றாம் உலக நாடுகளில் நடக்கின்ற போது இந்நாடுகளில் இடம்பெற்ற காலனித்துவம், உலகமயமாக்கம் என்பன தாக்கம் செலுத்துகின்றன. இங்கு நடைபெறும் ஊடாட்டத்தில் அதிகார சமமின்மை ஒன்று நிலவுகின்றது. பின்காலனித்துவ விமர்சனம் இதனை சுட்டிக்காட்டுகின்றது. செல்வத்தையும் அதிகாரத்தையும் நாடி வந்த காலனித்துவ வாதிகள் கீழைத்தேயத்தை 'மற்றமை' (Other) ஆக இனங்கண்டு கீழைத்தேயத்தை காட்டுமிராண்டித்தனமாக கட்டமைப்புச் செய்து சுதேசிகளை நாகரிகப்படுத்துவது என்ற பேரில் அவர்களின் பண்பாட்டு அடையாளத்தையும் சுய கௌரவத்தையும் அழித்ததை பின்காலனித்துவவாதிகள் விமர்சனம் செய்கின்றனர். காலனித்துவப் படுத்தப்பட்ட கலைஞர்கள் தாழ்வுச் சிக்கலுக்கு உட்பட்டு காலனித்துவ கலை வடிவங்களை பிரதி பண்ணியதையும் பின்காலனித்துவவாதிகள் எடுத்துக்காட்டுகின்றனர். அதிகாரப் படிநிலையில் ஒடுக்கப்பட்ட ஒரு பண்பாட்டிற்கும் மேலாதிக்கமுடைய பண்பாட்டிற்குமிடையில் நடக்கும் ஊடாட்டமாக இது அமைந்துவிடுகிறது.

இன யுத்தத்தால் பாதிக்கப்பட்டு தோல்வியில் துவண்டு பயத்தில் ஒடுங்கிக் கிடக்கும் தமிழ் இனம் தனது படைப்பாக்க சுதந்திரத்தை இழந்துவிட்டிருக்கும் நிலையில் இத்தகைய பண்பாட்டு நெருக்கடிகளை

இவையெல்லாம்
அரங்கப்
பண்பாடுகள்
ஒன்றோடொன்று
ஊடாடுவது
தவிர்க்க
முடியாதது
என்பதையும்
ஊடாடுவதன்
மூலம் அரங்கப்
பண்பாடுகளில்
மாற்றம்
ஏற்படுவதையும்
எடுத்துக்
காட்டுகின்றன.

எவ்வாறு சமாளித்து தனது கலை அடையாளத்தை உருவாக்கும் என்பது நாம் எதிர்கொள்ள வேண்டிய ஒரு வினா.

இந்த ஊடாட்டத்தினூடு மேற்கு தனது அரங்கை உருவாக்கம் செய்யும் போது தங்கள் நோக்கத்திற்கு அதாவது தங்கள் பார்வையாளர்களுக்கு உகந்த முறையில் கீழைத்தேய அரங்கப் பண்பாட்டை, அரங்க மூலகங்களை பயன்படுத்துவதுண்டு. பீற்றர் புறாக் கீழைத்தேய இதிகாசமான மகாபாரதத்தை அந்த இதிகாசம் பற்றிய நுண்ணுணர்வு அற்று தமது நோக்கங்களுக்காக பயன்படுத்தினார் என்ற விமர்சனம் இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது. இது மேற்கத்தைய சுரண்டலாகவும் மூலப்பண்பாட்டைத் தவறாகப் பிரதிநிதித்துவம் செய்வதாகவும் குற்றம் சாட்டப்படுகிறது.

மேற்கூறிய உதாரணங்கள் பண்பாட்டு ஊடாட்டத்தின்போது பண்பாட்டு மேலாதிக்கம் செல்வாக்குச் செலுத்துவதை எடுத்துக்காட்டுகிறது. இதற்கு மாற்றாக பின்காலனித்துவ விமர்சகர்கள் 'கலப்பினத்தன்மை' என்ற கோட்பாட்டை முன்வைக்கின்றனர்.

“கலப்பினத்தன்மையானது 'காலனித்துவ பண்பாடு உயர்ந்தது சுதேசியப் பண்பாடு தாழ்ந்தது' என்கிற மாயையை உடைத்திருக்கிறது. இரண்டுமே சமமான, பரஸ்பர பரிமாற்றத்திற்கு உரியன என்பதை அழுத்தமாக வலியுறுத்துகிறது” (பஞ்சாங்கம். க., 2014:41).

இன்று ஈழத்து அரங்கில் பல வேற்றுப் பண்பாடுகளின் நுழைவால் நெருக்கடிகள் ஏற்படுகின்றன. இந்நெருக்கடிகளை எதிர்கொண்டு ஈழத்து அரங்கின் அடையாளத்தை எவ்வாறு கட்டியெழுப்புவது என்பது எம்முன்னுள்ள பிரச்சினை.

தமிழின் அடையாளம் குறித்த தேடல் முன்னெப்போதையும்விட இப்போது அதிக முக்கியத்துவம் உடையதாகிறது. அதற்கான தேவை உணரப்படுகிறது. நீண்ட பாரம்பரியத்தைக் கொண்ட இனம் இன்று தான் எதிர்கொள்ளும் பல்வேறு பண்பாட்டு நெருக்கடிகளுக்குள் தனது அடையாளத்தை எவ்வாறு உருவாக்குவது? எவ்வாறு அதை வெளிப்படுத்துவது? இந்த வினாக்களுக்கான சிந்திப்பு இன்று அவசியமாகிறது.

ஈழத்து அரங்கில் எழுபதுகளின் பின் அரங்கப் பண்பாடுகளின் சந்திப்பு பிரக்ஞை பூர்வமாக நடத்தப்பட்டிருக்கிறது. 70களில் கொழும்பை மையமாகக் கொண்டு இயங்கிய நடிகர் ஒன்றியம், யாழ்ப்பாணத்தில் இயங்கிய யாழ் நாடக அரங்கக் கல்லூரி, 80களில் யாழ் பல்கலைக்கழக கலாசாரக் குழு, அதன் வழித்தோன்றலான அரங்கச் செயற்பாட்டுக் குழு, 2009இன் பின் அரங்க கற்கை மட்டத்தில் அரசு நிறுவனங்கள் மேற்கொண்ட முயற்சிகள் இங்கு ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படுகின்றன. இம்முயற்சிகள் பற்றிய ஆய்வினை மேற்கொண்டு உகந்த முறையொன்றை பிரேரித்தலையே இக்கட்டுரை செய்கிறது.

ஈழத்து தமிழ் மக்களிடையே வெவ்வேறு மூன்று சமூக - பண்பாட்டுப் பின்னணிகளில் மேற்கிளம்பிய பிரதான ஓட்ட (main stream) அரங்க

இன்று ஈழத்து அரங்கில் பல வேற்றுப் பண்பாடுகளின் நுழைவால் நெருக்கடிகள் ஏற்படுகின்றன. இந்நெருக்கடிகளை எதிர்கொண்டு ஈழத்து அரங்கின் அடையாளத்தை எவ்வாறு கட்டியெழுப்புவது என்பது எம்முன்னுள்ள பிரச்சினை.

நடவடிக்கைகள் பற்றி இந்த ஆய்வுக்கட்டுரை வரையப்படுகிறது. ஆய்வு விசாரணைக்குரிய பிரதான முறையாக குறித்த அரங்கச் செயற்பாடுகளில் பங்குகொண்டமை (Practice as research) அமைகிறது. நேரடியாக பங்குகொண்டவை மூலமும் அம் முயற்சிகளை மேற்கொண்டோருடனிருந்த நேரடித்தொடர்பு மூலமும் பெற்ற அனுபவங்களை பிரதான வள மூலமாக கொண்டு இவ் ஆய்வு எடுத்துரைப்பு (Narrative) தரப்படுகிறது.

குறித்த அரங்க நடவடிக்கைகள் பற்றி எழுதுவதற்கு ஆற்றுகைப் பகுப்பாய்வு (Performance Analysis) முறை பயன்படுத்தப்படுகிறது. அத்தோடு சர்வதேச ரீதியாக 'பண்பாடுகளுக்கிடையேயான அரங்கு' (Intercultural theatre), பின்காலனித்துவ அரங்கு (Post colonial theatre), "ஆற்றுகை" (Performance) பற்றிய விவாதங்கள் இந்த எடுத்துரைப்புக்கான கோட்பாட்டுப் பின்புலத்தை வழங்குகின்றன.

எழுபதுகளில் மேற்கைத்தேய அரங்கப் பண்பாட்டுடன் ஊடாட்டம்
ஈழத்து தமிழரங்கப் போக்கில் பரிசோதனை முயற்சிகள் நடைபெற்ற காலமாக எழுபதுகள் காலப்பகுதியை மௌனகுரு எடுத்துக்காட்டுகிறார் (2004:158).

1956 ஆம் வருடத்தையொட்டி இலங்கையில் சிங்கள தேசிய எழுச்சி உத்வேகம் பெற்றது. எழுபதுகளில் இடதுசாரிப் போக்குடைய ஐக்கிய முன்னணி அரசாங்கம் பதவிக்கு வந்தது. மார்க்சிய சிந்தனையால் கவரப்பட்ட இலங்கை இடதுசாரி அரசியல் வர்க்கப்போராட்டத்தின் மூலம் இலங்கையில் சோசலிச சமூகத்தை உருவாக்க முயற்சித்தது. "சோசலிசம்" இக்காலத்தின் முக்கிய அரசியல் கருத்துநிலையாக விளங்கிற்று.

இந்த இடதுசாரிச் சிந்தனை, கலை உருவாக்கத்திலும் செல்வாக்கு செலுத்தியது. பேராசிரியர்களான கைலாசபதி, சிவத்தம்பி போன்றவர்கள் இந்த கருத்துநிலையின் தமிழ்நிலை வழிகாட்டிகளாக விளங்கினர். முற்போக்கு இயக்கங்களுக்கும் கலை இலக்கியப் பணிகளுக்கும்ிடையே உள்ளார்ந்த தொடர்பு இருக்க வேண்டும் என்பது இவர்களின் சிந்தனையாக இருந்தது. 'கலை கலைக்காக' அல்ல 'கலை மக்களுக்கானதாக' அமையவேண்டும் என்ற கோட்பாட்டு விவாதங்களில் இவர்கள் ஈடுபட்டார்கள். இவர்கள் கலையில் மார்க்சிய அழகியலை வற்புறுத்தினர். சோசலிச யதார்த்த வாதம் இவர்களின் கலை அழகியல் பற்றிய கருத்து நிலையாக விளங்கிற்று.

இக்கருத்துநிலையால் உந்தப்பெற்று முற்போக்கு நாடகச் செயற்பாட்டில் ஈடுபட முன்வந்த இளம் நெறியாளர்களாக சுந்தரலிங்கம், தாசிசியஸ், மௌனகுரு, சிவானந்தன், பத்தண்ணா, குழந்தை சண்முகலிங்கம் போன்றவர்களைக் குறிப்பிடலாம். இவர்கள் பல்கலைக்கழக மாணவர்களாக இருந்தபோது நாடகச் செயற்பாட்டில் ஈடுபட்டவர்கள். பல்கலைக்கழகப் படிப்பை முடித்து தொழில்களில் அமர்ந்த போதும் தமது நாடகப் பணியை விடாமல் தொடர்ந்தார்கள். இது நாடகம்

ஈழத்து
தமிழரங்கப்
போக்கில்
பரிசோதனை
முயற்சிகள்
நடைபெற்ற
காலமாக
எழுபதுகள்
காலப்பகுதியை
மௌனகுரு
எடுத்துக்
காட்டுகிறார்
(2004:158).

மீதான அவர்களின் ஆர்வத்தையும் சமூக அர்ப்பணிப்பு மனோபாவத்தையும் எடுத்துக்காட்டுகின்றது. இவர்களைப் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி அரங்கப் படையென பெயரிட்டு அழைத்து 1970 களில் ஒரு புதிய தலைமுறை நாடகத்தலைமையை ஏற்றுக்கொண்டது என்றும் குறிப்பிடுகின்றார். 'அடக்குமுறையாளர்களிடமிருந்து உழைக்கும் மக்களை விடுவிக்க நாடகம் உறுதுணையாக அமையவேண்டும்' என இவர்கள் தமது கலை நிலைப்பாட்டைப் பிரகடனப்படுத்தினர்.

அக்காலத்தில் தமிழ் மக்களிடையே தமிழ்த் தேசிய கருத்தாடல் பரவலாகியிருந்தது. இடதுசாரி சிந்தனையுடைய இவர்கள் அக்கால தமிழ்ச் சமூக அரசியலை பிற்போக்கானதாகக் கருதியதோடு அக் காலத்தில் நிலவிய தமிழ் நாடகப் போக்கையும் ஒன்றில் பிற்போக்கானதாக அன்றேல் பொருத்தமற்றதாகக் கருதினர். அன்றைய தமிழரங்கை அழகியல் ரீதியாக காலத்துக்கு ஒவ்வாததாகவும் வரண்டதாகவும் இவர்கள் இனங்கண்டதோடு இலங்கைச் சமூகத்தின் மாறிய சமூக நிலைமைக்கு குறிப்பாக நவீன மயமாக்கத்திற்கு பொருத்தமற்றவையாகவும் கருதினர். அன்று தமிழ் நாடகம் பிழையான திசையில் செல்வதாக இவர்கள் உறுதியாக நம்பினர்.

காலங்காலமாக மாற்றங்களின்றி தேக்கமடைந்துவிட்ட பிற்போக்கு நிலப்பிரபுத்துவ மரபிலிருந்து விடுபட்டு புதுமையை நோக்கிச் செல்லும் புதிய நாடக வடிவமொன்றை நவீனத்துவ அளவுகோல்களுக்கு ஏற்ப கட்டியமைக்க வேண்டுமென்று இவர்கள் முனைப்புக் கொண்டனர்.

மேற்கைத்தேய நாடகப் பண்பாட்டின் தாக்கம்

இக்காலத்தில் நிலவிய சிங்கள சமூக அரசியலையும், சிங்கள நாடகத் தையும் முற்போக்கு பரிமாணத்தைக் கொண்டதாக இவர்கள் பாராட்டினர். இந்த நெறியாளர்கள் சிங்கள நாடகக் கலைஞர்களுடன் தொடர்பும் நட்பும் கொண்டிருந்தனர். எழுபதுகளின் பல சிங்களக் கலைஞர்கள் மேற்கில் நீண்டகாலம் நாடகப் பயிற்சியைப் பெற்றவர்களாக இருந்தார்கள். இதன் காரணமாக நாம் மேலே குறிப்பிட்ட நெறியாளர்களும் மேற்கத்தேய முறைகளுக்குப் பரிச்சயமாக இருந்தனர். அத்தோடு மேற்கிலிருந்து கொழும்புக்கு வருகை தந்த மேற்கு நாட்டு நாடகவியலாளர்களின் பயிற்சி நெறிகளிலும் நாம் மேலே குறிப்பிட்ட நெறியாளர்கள் பங்குபற்றியிருந்த சந்தர்ப்பங்களும் உண்டு.

மேற்குடனான தொடர்பின் விளைவாக இலங்கையில் நவீனமயமாக்கம் தோன்றியது. அதாவது மேற்கின் இயற்பண்பு வாதம் மற்றும் யதார்த்த வாத நாடகங்களுடனான தொடர்பு காரணமாக இலங்கையில் நவீனநாடகம் உருவாகிறது.

மேற்குடனான தொடர்பு காரணமாக இவர்களிடம் நாடகம் செய்தல் பற்றிய புதிய வழிகள் அறிமுகமாகியதோடு நாடகம் சமூகத்தில் என்ன செய்யும் என்பதை புதிய வழியில் புரிந்து கொள்ளும் நிலைமையும்

ஏற்பட்டது. இவர்கள் நாடகத்தில் நவீன வடிவம் பற்றியதும், தேசிய உள்ளடக்கம் பற்றியதுமான தேடலில் ஈடுபடுகின்றனர்.

இந்த நவீனமயமாக்கத்தின் போது ஏற்கனவே நிலவிய பாரம்பரிய ஆற்றுகை முறைமைகள் பெருமளவிற்கு மேற்கத்தேய மாதிரிகளால் மாற்றீடு செய்யப்பட்டன.

1. பனுவலின் (Text) முக்கியத்துவம்
2. வாழ்வை யதார்த்த ரீதியாக பிரதிநிதித்துவம் செய்தல் என்ற அடிப்படையில் உளவியல் ரீதியான நடிப்பின் அறிமுகம்
3. படச்சட்ட மேடையின் அறிமுகம்

போன்ற மேற்கத்தேய நாடக உத்திகள் ஈழத்து நாடகத்தில் புகுந்து கொண்டன.

அதேநேரம் இவர்கள் இலங்கைத் தேசியத்தில் ஈடுபாடு உடையவர்களாய் இருந்தனர். தேசிய நாடக வடிவத்தை உருவாக்குவது தமது நோக்கமென பிரகடனப்படுத்தினர். சமகால தேசிய நாடக வடிவத்தை (நகரஞ்சார்) உருவாக்க மேற்கின் நாடக மேடை உத்திகளுடன் பாரம்பரிய கூத்தின் மூலகங்களைக் கலந்து தேசிய நாடக வடிவ ஆக்கத்தை மேற்கொண்டனர்.

மேற்கின் தொடர்பால் புதிய நாடகம் உருவாகின்றது. அதற்கு முன் கடவுளை அரசரைப் பற்றிய கதைகளை நடிப்பதாக இருந்த நாடகம் சமகால மனிதர்களைச் சமகாலப் பிரச்சினையை கையாளும் நவீன நாடகமாக மாறுகிறது. கலைஞர் பிறப்பிலேயே வரவேண்டும் - பாரம்பரியமாக வரவேண்டும் என்ற நிலை மாறி பயிற்சி பெறுகின்ற யாரும் நாடகர்களாக வரலாம் என்ற நிலை மேற்கத்தேய பண்பாட்டிலிருந்து சுவீகரிக்கப்படுகிறது.

இவர்களைப் பொறுத்தவரையில் நாடகம் என்பது ஒரு ஊடகம். அதாவது இலக்கியக் கலையை (Literary art) அதில் உள்ளடங்கியுள்ள செய்தியை பார்ப்போருக்கு சொல்வதற்கான ஊடகம். வர்க்கப் போராட்டம் பற்றிய செய்திகளை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டு நாடகங்கள் எழுதப்பட வேண்டுமென்பது இவர்கள் நிலைப்பாடு. இங்கு நாடகப்பனுவல் அதாவது நாடக இலக்கியம் முக்கியம் பெறுகிறது. இலக்கியம் படைப்பதில் வல்லுநரான ஒருவர் அக்காலகட்டத்துக்கு தேவையான முற்போக்குக் கருத்துகளை மையமாகக் கொண்ட பனுவலொன்றை எழுத வேண்டுமென்றும் அப்பனுவல் மேடை உருவமாக தயாரிக்கப்பட வேண்டுமெனவும் எதிர்பார்க்கப்பட்டது. கைலாசபதி, சிவத்தம்பி போன்றோர் இலக்கிய விமர்சகர்களாக இருந்தமையால் அவர்கள் நாடகப் பனுவல்களை திறனாய்வு செய்வதில் அக்கறை காட்டினர். அரங்கில் நாடகப் பனுவலுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும் விடயம் மேற்கைத்தேய அரங்கப் பாரம்பரியத்தின் பாற்பட்டதாகும்.

தேசிய நாடக வடிவத்தை உருவாக்குவது தமது நோக்கமென பிரகடனப்படுத்தினர். சமகால தேசிய நாடக வடிவத்தை (நகரஞ்சார்) உருவாக்க மேற்கின் நாடக மேடை உத்திகளுடன் பாரம்பரிய கூத்தின் மூலகங்களைக் கலந்து தேசிய நாடக வடிவ ஆக்கத்தை மேற்கொண்டனர்.

அரங்கென்றால் நாடகம் என்பதாக கருதிக்கொண்ட இவர்கள் நாடகப் பனுவலை எழுத்தில் கொண்டுவருவதை ஆரம்பப் படியாக கருதினர். சுந்தாவின் “விழிப்பு”, முருகையனின் “கடுழியம்”, மௌனகுருவின் “சங்காரம்”, சிவானந்தனின் “காலம் சிவக்கிறது”..... என்பவற்றை நாம் உதாரணமாக எடுத்துக்காட்டலாம்.

தீண்டாமை - ஒழிப்பு - வெகுஜன இயக்கம் சாதிய ஒடுக்குமுறைக்கான போராட்டங்களை நடத்திக்கொண்டிருந்த வேளையில் அவ்வியக்கத்தின் முதலாவது மாநாட்டை ஒட்டி மௌனகுரு “சங்காரம்” நாடகத்தை எழுதுகிறார். தீண்டாமை - ஒழிப்பு - வெகுஜன இயக்கம் ஆலய பிரவேசப் போராட்டத்தை நடத்திக்கொண்டிருந்தபோது அம்பலத்தாடிகள் குழு மரபு வழிக் காத்தான் கூத்தின் சிந்து நடையையும் பாடல்களையும் பயன்படுத்தி “கந்தன் கருணை” எனும் நாடகத்தை எழுதியது.

எழுதப்பட்ட நாடகப் பனுவலை மேடை உருவமாக்க இவர்கள் விரும்பினர். இங்கு நெறியாளர் முக்கியமானவராகிறார். மேடையேற்றத்தின் போது நாடகப்பனுவலிலுள்ள செய்தியை - அர்த்தத்தை எந்த பிசகுமில்லாமல் நடிகர்களுக்கு மேடையில் காட்சிப்படுத்தும் நாடகவாக்கச் செயலுக்கு நெறியாளர் பொறுப்பானவராகின்றார். இந்த பனுவலில் தரப்பட்ட அர்த்தம் நடிகர்களினாலோ அல்லது ஏனைய கலைஞர்களினாலோ குழப்பப்படாதிருத்தல் முக்கியமாகும். இங்கு நெறியாளர் முக்கியமானவராகின்றார். இங்கு நெறியாளர் சர்வாதிகார முறையைக் கையாண்ட மையும் கவனிக்கத்தக்கது.

விழிப்புணர்வுக்கான கருத்துக்களை உள்ளடக்கி எழுதப்பட்ட நாடகப் பிரதிகளை மேடை உருவமாக்குவதற்கு நீண்ட ஒத்திகைகளைப் பயன்படுத்தினர். இவர்கள் தமது ஒத்திகைகளில் மேற்கத்தேய முறைமைகளை ஒட்டி நெறியாள்கை செய்தனர். ஸ்டனிஸ்லாவஸ்கியின் முறைமையை இவர்கள் கையாண்டார்கள். நடிகர்கள் உளவியல் ரீதியான நடப்பிற்கு பயிற்றப்பட்டனர். இந்த முறைமையில் நடிகர் என்பவர் பனுவலில் தரப்பட்டவற்றை பிரதிபலிப்பவராக மட்டும் கருதப்படுகின்றார். இம்முறைமையின் மூலம் இவர்களுடைய ஒத்திகைகள் பொதுவாக கடுமையானதாகவும் சர்வாதிகாரம் மிக்கதாகவும் இருந்ததுண்டு. இதனால் இவர்களது ஒத்திகைகள் நீண்ட சலிப்பு மிகுந்தவைகளாக நடிகர்களுக்கு இருந்ததுண்டு.

இந்நாடக செயற்பாட்டாளர்கள் நாடகத்தின் சமூகப்பணியில் மட்டுமல்ல அரங்க நுணுக்கங்கள், மேடை உத்திகள் போன்ற கலை அம்சங்களிலும் அக்கறை கொண்டிருந்தனர்.

மகாகவியின் “புதியதொரு வீடு” நாடகத்தில் இதைத் தெளிவாகக் காணலாம். இந்த நாடகம் மேற்கத்தேய மருட்கை அரங்க மாதிரிக்குள் இடையிடையே எமது மரபுவழி மூலகங்களை (ஆடல், பாடல்) சேர்த்த

இந்நாடக செயற்
பாட்டாளர்கள்
நாடகத்தின்
சமூகப் பணியில்
மட்டுமல்ல
அரங்க நுணுக்
கங்கள், மேடை
உத்திகள்
போன்ற கலை
அம்சங்களிலும்
அக்கறை
கொண்டிருந்தனர்.

தாகவே வெளிப்பட்டது. இந்த நாடகங்கள் மோடிமை நாடகங்கள் என அழைக்கப்பட்டன. இவற்றில் மேற்கத்தைய அரங்கின் பல நுட்பங்கள் இடம்பெற்றன.

- உளவியல் ரீதியான யதார்த்த நடிப்பு
- ஊமம்
- குறியீடுகள்
- மட்டங்கள் (Levels), அமைப்பாக்கம் (Composition)
- ஒளியூட்டு....

ஆற்றுகைப் பாடங்களின் குறிகள் யதார்த்தப் பண்புடையவையாகவும் குறியீட்டுப் பண்புடையவையாகவும் இருந்தன. உதாரணமாக மகாகவியின் புதியதொரு வீடு நாடகத்தில் சாப்பிடுதல், வலை பின்னுதல் போன்ற வற்றிற்கான ஊமங்கள் யதார்த்தப் பண்புடையவையாகவும் புயலைக் காட்டுகின்ற ஆட்டங்கள், பாடுநர்களின் வேட உடுப்பு ஒப்பனை போன்றவை மோடிமைப் பண்புடையவையாகவும் இருந்தன.

இந்த அரங்கு பல குறிமுறைமைகள் மூலம் தன்னை பார்வை யாளருக்கு வெளிப்படுத்தியது. நடிகர், காண்பியங்கள், இசையும் ஒலியும், சொற்கள் போன்ற குறிமுறைமைகள் கவனத்தைப் பெற்றன. இந்தக் குறிமுறைமைகள் எமது பாரம்பரிய அரங்கிலிருந்தும், பண்பாட்டிலிருந்தும் பெறப்பட்டன. உதாரணமாக அம்பலத்தாடிகளின் கந்தன் கருணை பாரம்பரிய காத்தவராயன் கூத்தின் சிந்துநடையையும் பாடல்களையும் பயன்படுத்தியது. நா. சுந்தரலிங்கத்தால் நெறிப்படுத்தப் பட்ட முருகையனின் கடுழியம் கிறிஸ்தவப் பண்பாட்டில் வரும் மலைப் பிரசங்கத்தையும் குழந்தை ம.சண்முகலிங்கத்தின் நாளை மறுதினம் சைவப் பண்பாட்டில் திருமணக் கிரியையில் தாலிகட்டும்போது பயன் படுத்தப்படும் மந்திர உச்சாடனத்தையும் பயன்படுத்தின.

இவர்களது ஆற்றுகைகள் படச்சட்ட மேடையிலேயே இடம்பெற்றன. படச்சட்ட மேடை நடிகர் பார்ப்போரிடையே பிரிப்பை ஏற்படுத்தியது. பார்ப்போர் இருட்டினுள் நீண்ட நெருக்கமான வரிசைகளில் அமர்ந்திருப்பர். ஒருவரை ஒருவர் மறைத்தாலும் அதைச் சரி செய்வது கடினம். சில வேளைகளில் பார்ப்போரிடமிருந்து எழும் குழப்பங்களைக் கட்டுப் படுத்துவதற்கு 'காவலர்கள் பிரசன்னமாக இருப்பர்'. ஆனால் பல சமயங்களில் படச்சட்ட மேடையின் கட்டுப்பாடுகளை மீறி படச்சட்டத்துக்கு வெளியே வந்து முன் மேடையில் ஆற்றுகைகளை மேற்கொண்டனர். மேலும் இசைஞர்களை படச்சட்ட மேடைக்கு வெளியே மண்டபத்தில் பார்வையாளருக்குத் தெரியும்படியாக இருத்தினர். இது பார்வையாளரின் துலங்கல்கள் இசைஞர் மீது தாக்கத்தை ஏற்படுத்தி அவர்களின் ஆற்றுகையில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்திய சந்தர்ப்பங்களும் உண்டு.

இந்த அரங்கு பல குறிமுறைமைகள் மூலம் தன்னை பார்வை யாளருக்கு வெளிப் படுத்தியது. நடிகர், காண்பியங்கள், இசையும் ஒலியும், சொற்கள் போன்ற குறிமுறைமைகள் கவனத்தைப் பெற்றன.

இந்த நாடக அரங்கின் பார்வையாளர்களாக பெரும்பாலும் மத்தியதர வர்க்கத்தினரே இருந்தனர். பல்கலைக்கழக மாணவர்கள், அரசு உத்தியோகத்தர்கள், ஆசிரியர்கள்...என இப்பார்வையாளர் வட்டம் அமைந்திருந்தது. சமகாலத்தில் நிலவிய பாரம்பரிய அரங்கு உட்பட்ட ஈழத்து தமிழரங்கு வெளிப்பட்ட முறைமையிலிருந்து வேறுபட்டு இந்த மோடிமை நாடகங்கள் பார்ப்போருக்குப் புதுமையாக இருந்தன. இப்புதுமை அம்சம் பிரதானமாக மேற்கிலிருந்து பெறப்பட்ட நுட்பங்களின் (மேலே குறிப்பிட்டுக் காட்டியவை) விளைபயனாகும். இந்த நாடகங்கள் மத்தியதர வர்க்கத்தினரின் ரசனைக்கு ஏற்றதாக இருந்தன. மேடையில் வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகள் காட்டப்பட்டதை இவர்கள் ரசித்தனர். 'ஊரையே கொண்டுவந்து மேடையில் வைத்துவிட்டார்கள், என்று இவர்கள் வியந்தனர்.மேடையில் நடந்ததை உண்மையென்று நம்பினர்.

இந்த அரங்கு ஈழத்து தமிழ் அரங்கப் போக்கில் ஒரு புதிய அரங்காக மேற்கிளம்பியது. இதில் காணப்பட்ட புதுமை அம்சம் மத்தியதர வர்க்க பார்வையாளர்களை வசீகரித்தது. இந்த அரங்கு செய்யப்பட்ட முறைமையை சட்டத்தரணியும் அரசியல் செயற்பாட்டாளருமான தேவராசா விஞ்ஞான ரீதியான அணுகுமுறை என ஒருமுறை என்னிடம் குறிப்பிட்டார்.

இந்த அரங்கு சமூக விழிப்புணர்வுக் கருத்துக்களை பார்வையாளர் மத்தியில் பரப்ப முயன்றபோதும் இந்த அரங்கு ஒரு ஜனரஞ்சக அரங்காகப் பரிணமிக்க முடியவில்லை. இந்த அரங்கு நகரம் சார்ந்த படித்தவர்கள் மத்தியிலேயே செல்வாக்குப் பெற்றதாக விளங்கியது.

பரந்துபட்ட மக்கள் திரளினரிடமிருந்து புதிய பார்வையாளர்களை பெருமளவில் இது கவர்ந்திருக்க வில்லை. பொதுமக்கள் இவற்றை குறியீட்டு நாடகங்களெனவும் விளங்காத நாடகங்களெனவும் கூறினர். இவற்றை சிங்கள நாடகங்கள் என அழைத்தனர். எனினும் மத்தியதர வர்க்கப் பார்வையாளர் மத்தியில் இந்த நாடகங்கள் நாடகத்தின் சமூகப் பயன் பற்றிய கருத்தாடலை ஊக்குவித்ததை நாம் குறிப்பிட்டுக் காட்ட வேண்டும்.

எழுபதுகளில் நிலவிய ஈழத்து நாடகப் போக்கில் சலிப்புற்று இருந்த மத்தியதர வர்க்கத்தினருக்கு மேற்கத்தைய அரங்கப் பண்பாட்டு டனான ஊடாட்டத்தில் விளைந்த ஈழத்து நவீன அரங்கு புதுமையாகத் தென்பட்டது. எனினும் பொதுப் பார்வையாளர்களுக்கு இந்த நவீன அரங்கு அது வெளிப்பட்ட விதத்தால் அந்நியமாகவே இருந்தது.

தமிழ் தேசிய எழுச்சியும் பண்பாட்டு ஊடாட்டமும்:

80களிலிருந்து நிகழ்ந்த ஊடாட்டங்கள்

தமிழ் சமுதாயத்தில் ஏற்பட்ட சமத்துவத்திற்கும் அங்கீகாரத்துக்குமான போராட்டம், அதனூடு ஏற்பட்ட பண்பாட்டு மாற்றம் என்பன அரங்கின் படைப்பாக்க முயற்சிக்கும், கோட்பாட்டுருவாக்கத்திற்குமான பாரிய மூலமாக விளங்கியது. இது தமிழ் அடையாளத்தை எடுத்துக்காட்டும்

எழுபதுகளில்
நிலவிய
ஈழத்து நாடகப்
போக்கில்
சலிப்புற்று
இருந்த
மத்தியதர
வர்க்கத்தினருக்கு
மேற்கத்தைய
அரங்கப்
பண்பாட்டுடனான
ஊடாட்டத்தில்
விளைந்த
ஈழத்து நவீன
அரங்கு
புதுமையாகத்
தென்பட்டது.

தளைநீக்கத்திற்கான அரங்கக் கொண்டாட்டத்தை உற்பவித்தது. மக்கள் திறந்த வெளி அரங்குகளில் ஒன்றுகூடி ஆடிப்பாடும் ஒரு தளைநீக்க அரங்கப் பண்பாடாக இது உருவாகியது.

80களில் இன முரண்பாடு கூர்மையடைந்து தமிழ் இளைஞர்களின் ஆயுதக் கிளர்ச்சியாக பரிணமித்திருந்தது. எண்பதுகளின் தொடக்கத் திலிருந்தே இலங்கையில் தேசிய இன நெருக்கடி கூர்மையடைந்தபோது வடக்கு கிழக்கு மக்கள் மனச்சஞ்சலங்கள் நிறைந்த வாழ்க்கைக்குத் தள்ளப்பட்டனர். இராணுவ பிரசன்னம், கொலை, கொள்ளை, தீவைப்பு, ஊரடங்குச்சட்டம், கைதுகள்... என இத்தகைய நெருக்கடி நிறைந்த சூழலில் வரன்முறையான மகிழ்வளிப்பு அரங்கு தொழிற்பட முடியாமல் போயிற்று. இதன் விளைவாக 1981இல் யாழ் நாடக அரங்கக் கல்லூரி தனது செயற்பாடுகளை இடைநிறுத்திக் கொண்டது.

80களில் ஈழத்து தமிழிடைபே பாரிய புலப்பெயர்வு ஒன்று ஏற்பட்டது. பல மூளை உழைப்பாளர்கள் நாட்டை விட்டு வெளியேறினர். 70களில் ஈழத்து அரங்கில் முக்கிய இடம் வகித்த நாடகவியலாளர்களில் சிலரும் வெளிநாடுகளுக்கு சென்று விட்டனர். வேறு சிலர் ஒதுங்கியும் கொண்டனர். குறிப்பாக 70களில் முற்போக்கு இயக்கத்தில் பணியாற்றிய இடதுசாரி போக்குடைய அநேகர் தேசிய போராட்டத்தைப் பிற்போக்கானது என முத்திரை குத்தி தாம் சமூக வேலைகளிலிருந்து ஒதுங்கிக் கொண்டனர். வழமையாக செயற்பட்டவர்கள் செயற்பட முடியாமல் போக இளைஞர்கள் செயலில் இறங்குகின்றனர். வழமையாக 'பொறுப் பற்றவர்கள்' என பெரியோர்களிடம் பெயர் வாங்கும் 'பெடியன்' சமூகப்பொறுப்பை தம் கைகளில் ஏந்துகின்றனர். சமூக செயல்வாதத்தில் (Social Activism) இறங்குகின்றனர். இளைஞர்கள் அதிகாரமுடையோர் ஆகின்றனர். பெரியோர்களிடம் 'சும்மா கதைத்துக்கொண்டிராமல் செய்துகாட்டுங்கள்' என அறைகூவல் விடுகின்றனர். தமிழ் சமூகத்தில் விடுதலை இயக்க இளைஞர்கள் தீர்மானிக்கும் சக்தியாக மேற்கிளம்பினர்.

பேராசிரியர் சிவத்தம்பி ஈழத்தமிழ் சமூகத்தில் ஏற்பட்ட இந் நிலைமையை பண்பாட்டு குலுக்கம் என இனங்காண்கிறார்.

பண்பாட்டு ஊடாட்டமும் அரங்கில் மாற்றமும்

1. சமூகத்தில் ஏற்பட்ட பண்பாட்டுக் குலுக்கமும் மாற்று அரங்கின் மேற்கீளம்புகையும்

80 களில் தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்தில் கலையின் பணி பற்றி சூடான விவாதங்கள் இளைஞர்களிடையே நிகழ்ந்தன. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம் இந்த விவாதங்களுக்கான நிலைகளானாக விளங்கியது. இதன் தொடர்ச்சியாக யாழ் பல்கலைக்கழக கலாசாரக் குழு என்ற அமைப்பு தோற்றம் பெற்றது

இக்குழுவினர் உலகில் நடந்த மக்கள் போராட்டங்கள், பண்பாட்டுப் புரட்சிகள் பற்றிய அனுபவங்களைச் சேகரிக்கத் தலைப்படுகின்றனர். லெனின், மாவோ, கிராம்சி போன்றவர்களின் கோட்பாடுகளினால்

80 களில்
தேசிய
விடுதலைப்
போராட்டத்தில்
கலையின் பணி
பற்றி சூடான
விவாதங்கள்
இளைஞர்
களிடையே
நிகழ்ந்தன.
யாழ்ப்பாணப்
பல்கலைக்
கழகம் இந்த
விவாதங்
களுக்கான
நிலைகளானாக
விளங்கியது.

இவர்கள் வரன்முறையான அரங்கை மறுத்து மாற்று அரங்கு என்ற எண்ணக்கருவை முன்வைத்தனர். இந்த முறைவழியானது ஏற்கனவே நிலைபெற்ற பூர்சுவா இலக்கிய அரங்கை (bourgeois literary theatre) நிராகரித்திருந்தது.

இவர்கள் தாக்கம் பெற்றவர்களாக இருந்தனர். ரஸ்யாவில் 1917 இல் நடைபெற்ற பாட்டாளிவர்க்கப் புரட்சியை நிலைத்திருக்கச் செய்யும் வகையில் மக்கள் திரளை கல்வியூட்டுவதில் கலை இலக்கியத்தின் முக்கிய கடமையை வலியுறுத்திய லெனினின் கருத்துக்கள், வெற்றி கரமான ஒரு அரசியல் புரட்சி நடைபெறுவதற்கு பண்பாட்டு புரட்சியின் அவசியத்தை வலியுறுத்திய கிராம்ஸியின் கருத்துகள் போன்றவற்றால் இந்த இளைஞர்கள் ஆகர்ச்சிக்கப்பட்டிருந்தனர். 60 களின் பிற்பகுதியில் சீனாவில் இடம்பெற்ற கலாசார புரட்சி பற்றியும் நீண்டபயணம் பற்றியும் அதிக ஆவலோடு இந்த இளைஞர்கள் வாசித்தார்கள். மாவோவின் ஜெனான் கலையிலக்கியக் கருத்தரங்கு பற்றி அன்று கலாசார வேலையில் நாட்டம் கொண்டோர் அதிகம் வாசித்தார்கள். மாவோவின் எழுத்துக்கள் தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்தில் கலாசாரப் பணி செய்ய விரும்பியவர்களுக்கு அதிகம் ஊட்டத்தினை கொடுத்தது.

இந்த தாக்கங்களினால் உந்தப்பட்ட இளைஞர்கள் பலர் தமது படைப்பாக்கத் திறன்களை தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்தில் அர்ப்பணிக்க முன்வந்தனர்.

இவர்கள் வரன்முறையான அரங்கை மறுத்து மாற்று அரங்கு என்ற எண்ணக்கருவை முன்வைத்தனர். இந்த முறைவழியானது ஏற்கனவே நிலைபெற்ற பூர்சுவா இலக்கிய அரங்கை (Bourgeois Literary Theatre) நிராகரித்திருந்தது. பனுவலை அடிப்படையாகக் கொண்டு (Text-Based Theatre) இம் முறைவழி ஆரம்பிக்கவில்லை. அத்தோடு தனியொரு எழுத்தாளர் அல்லது போராட்ட அனுபவங்களுடன் நேரடியாகச் சம்பந்தப்படாத 'யாரோ ஒருவர்' -அவர் எத்தகைய வல்லுநராக இருந்தாலும் - பனுவல் எழுதி அதனைத் தாங்கள் நடிக்கும் முறைமையை கலாசாரக் குழு நிராகரித்தது. 'எங்களுடைய கதைகள் வெளிவரவேண்டும்' என்பதே கலாசாரக் குழுவின் நிலைப்பாடாக இருந்தது. அடிநிலை மக்களின் கதைகள் இடம்பெற வேண்டும் என விரும்பி கிராமப்புறங்களுக்குச் சென்றனர்.

2. விளிம்புநிலை பண்பாட்டுடன் ஊடாட்டம்

மக்கள் போராட்டம் மக்கள் அரங்கு போன்ற கோட்பாட்டு விவாதங்களில் இவர்கள் ஈடுபட்டனர். மக்களிடம் கற்றுக்கொண்டு மக்களுக்கே திருப்பி கொடுத்தல் என்ற எண்ணத்தின் அடிப்படையில் அவர்கள் கிராமங்களுக்கு சென்று மக்களோடு மக்களாக தங்கியிருந்து மண்ணோடு வாழும் மக்களின் கதைகளைக் கேட்டு அறிந்தனர். அவர்களின் அரங்க மூலகங்களை சேகரித்தனர். குறிப்பாக நாட்டார் பாடல்கள், கதைகள் என்பவற்றை சேகரித்தனர். தமது அரங்க வெளிப்பாட்டில் இவற்றை உபயோகப்படுத்தினர். 'மண்சுமந்த மேனியர்' இத்தகைய மக்களின் கதைகளையும் நாட்டார் பாடல்களையும் உபயோகப்படுத்திய ஓர் அரங்காகும். இவை அரங்கில் படைப்பாக்கப் பயணத்தின் போது இன்னொரு பரிணாமத்தை எடுத்தது. அப்பாடல்கள், இசை என்பன வெளிப்பட்ட போது அவ்வெளிப்

பாடு நாட்டார் சவடுகளை நினைவுபடுத்திய பரிச்சயத் தன்மை உடைய தாகவும் படைப்பாக்கத்தின் மூலம் புதுமைத் தன்மை உடையதாகவும் இருந்தது.

‘மண்கமந்த மேனியர்’ பார்வையாளர்களின் பெருவரவேற்பைப் பெற்று ஊரூராகப் பயணம் செய்தபோது மேற்கைத்தேயப் பாணியிலான படச்சட்ட மேடையை விட்டு திறந்த வெளிகளில் வெறுமையான மேடைகளில், மரநிழல்களில், வெறும் தரையில் என மாற்று அரங்க வெளிகளில் ஆற்றப்படுகிற ஒன்றாக மாறியது. இந்த போக்கின் தொடர்ச்சியாக ‘தெருவெளி அரங்க முறைமை’ ஒன்று மேற்கிளம்பியது. இந்தப் முறைமையில் ஆற்றுகையாளர் ஊரினுள் புகுந்து தெருக்களில் மக்களையும் இணைத்து ஊர்வல (ஆற்றுகை) மாகச் சென்று ‘கண்ட வெளியில்’ மக்களோடு கலந்து ஆற்றுகை நிகழ்ச்சியில் ஈடுபட்டனர்.

‘மண்கமந்த மேனியரின்’ வெற்றி கலாசார குழுவினருக்கு சர்வதேச ரீதியாக இயங்கும் Solidarity இயக்கங்களுடன் தொடர்பை ஏற்படுத்தியது

3. வெவ்வேறு பண்பாட்டு பின்னணி கொண்ட கலைஞர்களுடனான உடனுழைப்பு (Collaboration)

எண்பதுகள் காலப்பகுதியில் கலைஞர்கள் சர்வதேச அளவில் பல்வேறு நாடுகளுக்கு பயணம் செய்வதற்கு வாய்ப்பான சூழல் நிலவியது. மூன்றாம் உலக நாடுகளில் நடைபெற்ற தேசிய விடுதலைப் போராட்டம் அத்தோடு தொடர்பாடல், சர்வதேச பயணங்கள் இலகுவாகியமை போன்றன இச்சூழலை வழங்கின. சர்வதேச அளவில் இடம்பெற்ற பல அரங்க விழாக்கள் கலைஞர்கள் கூடுவதற்கு களம் அமைத்துக் கொடுத்தன. அந்நாட்களில் ஆசிய நாடுகளில் நிலவும் தளைநீக்க அரங்க இயக்கங்கள் பற்றிய ஆய்வில் ஈடுபட்டிருந்த நெதர்லாந்து பல்கலைக்கழகத்தைச் சேர்ந்த யூஜின்வான் ஏவன் என்பார் பிலிப் பைன்ஸில் இயங்கிய Asian Council For Peoples Culture என்ற இயக்கத்துடன் சேர்ந்து Cry of Asia என்ற செயற்றிட்டம் ஒன்றை ஒழுங்கமைத்தார். அதில் ஆசிய பசுபிக் நாடுகளான இலங்கை, இந்தியா, பாகிஸ்தான், பிலிப்பைன்ஸ், இந்தோனேசியா, தாய்லாந்து, தென்கொரியா, யப்பான், நியூசிலாந்து, அவுஸ்திரேலியா ஆகியவற்றைச் சேர்ந்த 14 கலைஞர்கள் பிலிப்பைன்ஸில் ஒன்றுசேர்ந்தனர். இதில் இலங்கையிலிருந்து நான் கலந்து கொண்டேன். கலைஞர்களிடையே அரங்கப் பட்டறைகள் நிகழ்ந்தன. ஒவ்வொருவரும் தமது பண்பாட்டுப் பின்னணியில் இருந்து தத்தமது அரங்க அனுபவங்களுடன் - அரங்க மூலகங்களுடன் - வந்திருந்தனர். அரங்கப் பட்டறைகள் கலைஞர்கள் ஊடாடுவதற்கான களத்தை அமைத்திருந்தது. கலைஞர்களிடையே இருந்த பண்பாட்டு வித்தியாசங்கள் உடனுழைப்பு வேலையை ஊக்குவித்தன.

ஏற்கனவே அரங்கு பற்றி காலனித்துவமயப்பட்ட குறுகலான விளக்கமொன்றையும் வைத்திருந்த அரங்க கலைஞர்கள் வெவ்வேறு பண்பாடுகளில் வெவ்வேறு அரங்குகள் நிலவுவதையும் அவை

‘மண்கமந்த மேனியர்’ பார்வையாளர்களின் பெருவரவேற்பைப் பெற்று ஊரூராகப் பயணம் செய்தபோது மேற்கைத்தேயப் பாணியிலான படச்சட்ட மேடையை விட்டு திறந்த வெளிகளில் வெறுமையான மேடைகளில், மரநிழல்களில், வெறும் தரையில் என மாற்று அரங்க வெளிகளில் ஆற்றப்படுகிற ஒன்றாக மாறியது.

ஒவ்வொன்றும் தம்மளவில் தனித்தன்மைகளையும் வலுவான அம்சங்களையும் கொண்டிருப்பதையும் உணர்ந்துகொள்ள முடிந்தது. அந்த உணர்வானது அரங்கப் பண்பாடுகளை ஒப்பிடுவதை மறுத்தது. அவரவரது பண்பாட்டு அடையாளம் பற்றிய பிரக்கூயை உருவாக்கியது.

இதனூடு Cry of Asia என்ற ஆற்றுகை உருவானது. பல்வேறு பண்பாடுகளின் ஊடாட்டத்தில் விளைந்த Cry of Asia பல்வேறு பண்பாட்டு பின்னணிகளை கொண்ட பார்வையாளர் முன் - பிரான்ஸ் நாட்டில் Avignon Festival, இங்கிலாந்து, ஜேர்மனி, சவிட்சர்லாந்து, ஆஸ்திரியா, நெதர்லாந்து, ஹொங்ஹொங், தென்கொரியா, பிலிப்பைன்ஸ் - நிகழ்த்தப்பட்டது. வெவ்வேறு நாடுகளைச் சேர்ந்த கலைஞர்கள் ஏறக்குறைய 8 மாதங்கள் ஒன்றுகூடி வாழ்ந்து Cry of Asia செயற்றிட்டத்தை நிகழ்த்தினர். இந்த நிகழ்த்துதல் மூலம் ஒரே அரங்கு வெவ்வேறு பண்பாட்டு நிலைமைகளில் வெவ்வேறு பார்வையாளர்களோடு நிகழ்த்தப் படும்போது மாற்றமுறும் என்பதோடு தன்னொழுச்சியான ஆற்றுகையையும் ஊக்கப்படுத்தும் என்பதையும் வெளிக்கொணர்ந்தது.

வெவ்வேறு ஆற்றுகைப் பண்பாடுகள் ஊடாரும் அரங்கு

90களில் ஈழத்தமிழர் மீது ஒடுக்குமுறை மேலும் தீவிரமடைந்தது. இளைஞர்கள் வெறுப்பும் கோபமும் கொண்டனர். அந்த நாட்களில் பரவலாக இடம்பெற்ற குண்டுவிச்சு தாக்குதல் காரணமாக வெளியில் நடமாட முடியாது. ஒப்பீட்டளவில் பாதுகாப்பான இடங்களில், மூடப்பட்ட கட்டிடங்களில் கூடினர். தம்மை ஆற்றுப்படுத்த பட்டறை அரங்குகளை நடத்தினர். ஆடினர், பாடினர், ஒடுக்கப்பட்ட உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தினர். தம் எதிர்காலம் பற்றி கற்பனை கண்டனர்... கடும் உணர்ச்சிப் பிரவாகம் பட்டறை அரங்கு அவர்களில் நிலைமாற்றத்தை (Transformation) விளைவித்தது.

தமது வாழ்வின் பாடுகளை, இலட்சியங்களை பொது மக்களுக்கும் பகிர விரும்பினர். தமது பேருணர்ச்சியை வெளிப்படுத்த ஏற்கனவே இருந்த அரங்கின் போதாமையை உணர்ந்தனர். அதாவது சொல்லாடலை பிரதான மூலகமாக கொண்ட அரங்கு இந்த பேருணர்ச்சியை வெளிப்படுத்த போதாமலிருந்தது. இப்போது ஆற்றுகை, காண்பியங்கள், இசை, சொற்கள்... என அரங்கின் அனைத்து மூலகங்களையும் பயன்படுத்தினர். ஈழத்தமிழ் அரங்கப் பண்பாடு வெவ்வேறு பண்பாட்டின் மூலகங்களுடன் ஊடாடியது. நியூசிலாந்தில் வாழும் Maori இனக்குழு மத்தின் ஆடல் பாடல், கொரியாவின் Mask, (b) பாலியின் உடல்மொழி, இந்தியாவின் காண்பியங்கள், பாகிஸ்தானின் ஹிந்துஸ்தானி இசை... போன்ற அரங்க மூலகங்களுடன் ஊடாடினர். 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்தின்' Masks, ஆடல்கள் என்பன கொரிய மற்றும் (b) பாலி அரங்குகளால் தூண்டப்பட்டது. 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்தின்' செறிவாற்றல் மிகு (Powerful Expressions) மயோரி அரங்கால் தூண்டப்பட்டது... இறுதியில் பல்வேறு

தமது வாழ்வின் பாடுகளை, இலட்சியங்களை பொது மக்களுக்கும் பகிர விரும்பினர். தமது பேருணர்ச்சியை வெளிப்படுத்த ஏற்கனவே இருந்த அரங்கின் போதாமையை உணர்ந்தனர்.

பண்பாடுகளை சேர்ந்த மூலகங்கள் உயிர்த்த மனிதர் கூத்தில் இயல்பான முறையில் ஒன்றிணைவாகின (Synthesis).

ஒடுக்கப்பட்ட உணர்வை வெளிப்படுத்தும் அவாவோடு செயற்பட்ட ஆற்றுகையாளர் இந்த மூலகங்களுடன் ஊடாடியபோது அம்மூலகங்களின் உயிர்ப்பான தன்மை வெளிக்கொணரப்பட்டது. உதாரணமாக நியூசிலாந்து Maori பழங்குடியினரின் Haka பாடலும் ஆடலும் ‘உயிர்த்த மனிதர் கூத்து’ அரங்கின் ஆக்கிரமிப்பாளர் வகிபாக ஆற்றுகையின்போது படைப்பாக்கம் பெற்று இன்னொரு பரிமாணத்தை எடுத்தது. அங்கு தமிழ் அடையாளத்தின் சுவடுகளும் தெரிந்தன. புதுமையும் தெரிந்தது.

எமது சொந்த அரங்கில் சில தனித்துவ அடையாளங்கள் இருக்கும் (அவை இனங்காணத்தக்கன) அதேபோல் மற்றவர்களுடைய அரங்கிலும் சில தனித்துவ அடையாளங்கள் இருக்கும். (அவையும் இனங்காணத்தக்கவை) இவற்றுள் உயர்வு தாழ்வு கற்பிக்க முடியாது. இவை வெவ்வேறானவை. எனவே ஊடாட்டத்தின்போது இவை வெவ்வேறு பண்பாட்டு சூழமைவுகளில் எழுந்தவை என்ற புரிந்துகொள்ளலின் அடிப்படையிலும் பரஸ்பர மரியாதையின் அடிப்படையிலும் ஊடாட்டம் நடைபெறும். அதேவேளை எமது பண்பாடு அவர்களது பண்பாடு என கூர்மையான பிரிப்பைச் செய்ய முயல்வது தவிர்க்கப்பட வேண்டும்.

‘உயிர்த்த மனிதர் கூத்தில்’ ஆற்றுவோரும் இன்னொரு பண்பாட்டின் மூலகமும் (உதாரணம் இசை) ஊடாடிய போது இரண்டின் அடையாளமும் மாறியது. ஏற்கனவே இருந்த அடையாளத்தில் சிலது இழக்கப்பட்டு அடையாளம் புதியதாக மீள உருவாக்கப்பட்டது. உருவாக்கப்பட்ட புதியதில் இதுவுமில்லை மற்றதுமில்லை என்ற நிலையும் அதேநேரம் இரண்டுமாக இருந்த நிலையும் காணப்பட்டது.

ஒடுக்குமுறை பண்பாட்டில் சீவித்து வந்தவர்கள் தமது நாளாந்த வாழ்வை விட்டு அரங்கிற்கு வந்து தமது பயம், வெட்கம் என்பவற்றில் இருந்து விடுபட்டு தம்மை (தமது ஆற்றலை) அறிந்து, மற்றவர்களை அறிந்து, ஒருவரை ஒருவர் புரிந்து உறவு பரிணமித்த போது அவர்கள் ஒரு கூட்டு உறவைப் பெற்றார்கள். ஆற்றும் துணியை அடைந்தார்கள். இவர்களிடமிருந்து வித்தியாசமான ஒரு அரங்கு வெளிப்பட்டது. இதுவரை ‘சொல்லாடல்’ அரங்காக (Dialogue Theatre) இருந்தது, இப்போது உடலை ஆற்றுகை செய்வதாக (Performing the Body) மாறியது. ஒடுக்கு முறை தீவிரமானபோது உருவான அரங்கின் வெளிப்பாடு கடுமையானதாக (Hardest Expression) இருந்தது. இந்த அரங்கிற்கு உதாரணமாக ‘உயிர்த்த மனிதர் கூத்து’, ‘பொய்க்கால்’ போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

ஆற்றுவோர்கள் தமது உடலை மேடையில் குறிகளாக (Signs) நிறுத்தவில்லை. ஆற்றுவோர்கள் தமது உடலை கட்டுப்படுத்தவில்லை. அந்த உடலையே ஆற்றுவோராக மாற்றுகின்றனர். அந்த உடல் உருக்கொண்ட அகமாக (Embodied Subjectivity) வெளிப்பட்டது. அதாவது இங்கு அரங்கு என்பது சக்திப் பரிமாற்றமாக வருகின்றது. இந்த

இதுவரை ‘சொல்லாடல்’ அரங்காக (Dialogue Theatre) இருந்தது, இப்போது உடலை ஆற்றுகை செய்வதாக (Performing the Body) மாறியது. ஒடுக்கு முறை தீவிரமானபோது உருவான அரங்கின் வெளிப்பாடு கடுமையானதாக (Hardest Expression) இருந்தது.

ஆற்றுவோர்
ஒடுக்குமுறைச்
சூழலுள்
அகப்பட்டு தாம்
பட்ட பாட்டை
தமது பாடுகளை
ஆற்றுகை
செய்தனர்.
இங்கு
உளவியல்
ரீதியான
யதார்த்த நடிப்பு
உடைந்து
போகிறது.

அரங்கில் மனம் உடலூடு வெளிப்பட்டது. இந்த அரங்கின் வெளிப்பாடு கடுமையானதாக (Hardest Expression) இருந்தது. இந்த அரங்கின் கடுமையான வெளிப்பாடு உடல் வெளிப்பாடாக அதாவது ஆட்டமாக, ஆடல் அன்ன அசைவுகளாக அதாவது கோபத்தின் வெளிப்பாடாக, கோபத்தின் ஆடலாக வெளிப்பட்டது. ஆற்றுவோரின் இந்த வெளிப்பாடு பார்வையாளரைத் தூண்டியது. ஆற்றுவோரின் உடலின் வெளிப்பாட்டை பார்வையாளர் தமது உடலால் அனுபவித்தனர்.

ஆற்றுவோர் ஒடுக்குமுறைச் சூழலுள் அகப்பட்டு தாம் பட்ட பாட்டை தமது பாடுகளை ஆற்றுகை செய்தனர். இங்கு உளவியல் ரீதியான யதார்த்த நடிப்பு உடைந்து போகிறது. இங்கு மேற்கின் இயற்பண்பு வாத யதார்த்தவாத நாடகம் காலாவதியாக ஆக்கவளமற்றதாக (Unproductive) ஆகிவிடுகிறது. இந்த அரங்கில் இசையும் ஆடலும் முக்கிய பங்கை வகிக்கிறது. நடிப்பு (Acting) ஆற்றுகை (Performance) ஆகிறது. இனிமேலும் அரங்கு இலக்கியத்தில் தங்கியிருத்தலுக்கு முடிவுகட்டப்படுகிறது.

மேற்கின் படச்சட்ட மேடையை விட்டு புதிய ஆற்றுகை வெளி உருவாகிறது. இங்கு ஆற்றுகை பல்வேறு வெளிகளில் நிகழ்ந்தது. பார்வையாளர் வழமையான மரபை உடைத்தெறிந்து பல்வேறு வெளிகளில் ஓடியோடி பங்குகொண்டனர். இப்புதிய ஆற்றுகை வெளி பார்வையாளர்களின் புலப்பதிவு பெறுதலை மாற்றியமைக்கிறது. பார்வையாளர்களின் அனுபவம் வேறுபடுகிறது. இந்த அரங்கு குறித்த ஒரு செய்தியை தெரிவிக்கும் அரங்கல்ல என்பதை பார்வையாளர் உணர்ந்து கொள்கின்றனர். ஆற்றுவோர் பார்வையாளர் உறவு மீள் சீராக்கப்படுகின்றது. ஆற்றுவோரும் பார்வையாளரும் ஒருவரையொருவர் தொட்டுணரக் கூடிய தூரத்தில் கூடியிருக்கின்றனர். இது பார்வையாளரின் புலப்பதிவில் தீர்க்கமான மாற்றத்தை ஏற்படுத்துகிறது. அத்தோடு உடல் பற்றி புதிய எண்ணத்தை உருவாக்குகின்றது. பார்வையாளர் வழமையான தடைகளிலிருந்து விடுபட்டு பங்கு கொள்வோராய் மாறுகின்றனர். இங்கு அரங்கு என்பது ஆற்றுவோரும் பார்வையாளரும் ஒன்றுகூடி நிகழ்த்துகின்ற நிகழ்ச்சியாக (Event) மாறுகின்றது.

இங்கு அரங்கு மீள் பிறப்பு எடுக்கிறது. இது தமிழரங்கின் ஒரு புரட்சி.

ஆற்றுகையின் தோற்றப்பாடு எவ்வளவு தூரம் செறிவானதாக உள்ளதோ அவ்வளவு தூரம் அந்த ஆற்றுகையை புலப்பதிவு (Perceive) பண்ணுபவர்களுக்கு 'ஏதோ செய்யும்'. இது அவர்களை 'கலைநிலை'க்கு இட்டுச்செல்லும். இது ஒரு ஆழமான அனுபவம். புதியதான எண்ணங்கள், கற்பனைகள் தோன்றும் ஒரு நிலை. இங்கு பரிசோதனைக்கும் புத்தாக்கத்துக்குமான பண்பாட்டு வெளி ஒன்று திறக்கப்படுகின்றது. இந்த நிலையை மானுடவியலாளரான விக்டர் ரேனர் (Victor Turner) 'லிமினாலிட்டி' (Liminality) என்று அழைக்கின்றார்.

லிமினல் (Liminal) நடவடிக்கைகளை எதிர் - அமைப்பு என்று ரேனர் கூறி லிமினல் நிலைமையானது பண்பாடு பற்றி புதிய எண்ணங்கள் தோன்ற வழிவகுக்கும் வகையில் நாளாந்த வாழ்விலிருந்து வேறுபட்ட வகையிலான வெளியை வழங்குகின்றது என்றும் கூறுகிறார் (1969:22).

சட்டன் - சிமித் (Sutten Smith) இந்த எதிர் அமைப்பை புதிய பண்பாட்டின் தோற்றுவாய் எனச் சுட்டிக்காட்டுவதையும், கலை நிலைமையை புதிய மாதிரிகள், குறியீடுகள், கட்டளை படிவங்கள் போன்றவை கிளர்கின்ற அமைப்பாக - குறிப்பாக பண்பாட்டு சிருஷ்டிப்பின் நாற்று மேடையாக காண்பதையும் எடுத்துக்காட்டுகின்ற ரேனர், அது தனக்கு ஆர்வமுட்டுவதாகவும் கூறுகின்றார் (1982:28).

கலைநிலை நாளாந்த நடவடிக்கைகளிலிருந்து விலத்தப்பட்ட ஒரு வெளியை, காலத்தை அரங்கில் பங்குபற்றுபவர்களுக்கு வழங்குகின்றது. அவர்கள் ஒரு வித்தியாசமான மனநிலையில் தனித்துவமானதொரு அனுபவத்தில் வாழும் காலம். தரிசனங்கள் கண்டு ஆற்றுகை செய்யும் காலம். இந்தக் கட்டம் தனித்துவமான அனுபவத்துக்கு இட்டுச்செல்லும்.

இங்கு அரங்கு கொண்டாட்டமாக மாறுகிறது. 2000 த்தின் முற்பகுதியில் இலட்சக்கணக்கான மக்கள் ஒன்றுகூடிய அரங்கக் கொண்டாட்டம் யாழ்ப்பாணத்தில் மேற்கிளம்பியது. யாழ்ப்பாணத்தில் மையம் கொண்ட இந்த அரங்கு படிப்படியாக வடக்கு மற்றும் கிழக்கு எங்கணும் பரவி புலம்பெயர் தமிழர்களிடையேயும் பரவியது. இது தளைநீக்கத்துக்கான அரங்கு (Theatre for Liberation) என்று அழைக்கப்பட்டது.

‘ஆற்றுகை அரங்கு’ (Performance Theatre) என சொல்லப்படும் ஒரு முறைமை ஆகும் இந்த அரங்கு ‘அரிஸ்டோட்டேலிய போலச்செய்தல்’ அல்லாத அரங்கமுறைமை. இந்த முறைமை நமது பாரம்பரிய ஆற்றுகைகளில் இருந்து அதாவது சடங்காற்றுகைகளிலிருந்து மீள் கண்டுபிடிப்புச் செய்யப்பட்ட ஒரு அரங்கமுறைமை ஆகும். இந்த அரங்க முறைமை படைப்பாக்க வெளியை அதிகரித்தது. இந்த நிலைமையானது மாணவர்கள், இளைஞர்கள், ஆர்வலர்கள் மத்தியில் பெரும் ஆர்வத்தை ஏற்படுத்தியது.

இந்த அரங்கின் பார்வையாளர்களாக பெரும்பாலும் பொதுமக்களே விளங்கினர். பல்லாயிரக்கணக்கில் பொதுமக்கள் ஒன்றுகூடி கொண்டாடி குதூகலிக்கும் ஒரு அரங்காக இது அமைந்தது. ஆனால் சில புத்தி ஜீவிகள் இந்த அரங்கை அரசியல் நோக்கமுடையது என்று கூறி மக்களுக்கு உணர்ச்சியை கிளறிவிடுவதாகவும் அத்தோடு இனமுரண்பாட்டின் மற்றைய தரப்புக்கு கோபத்தை உண்டாக்கும் எனவும் விமர்சித்தனர்.

இந்த அரங்கு தமிழ் பாரம்பரியத்திலிருந்து குறிப்பாக சடங்காற்றுகைகளிலிருந்து மீள் கண்டுபிடிப்பு செய்யப்பட்டது. அத்தோடு மூன்றாம் உலக தளை நீக்க அரங்குகள் போவாலின் (Boal) ஒடுக்கப்பட்டோருக்கான பங்குகொள் அரங்கு, ஷெக்ஸ்பியர் சூழலியல் அரங்கு, பின்-நாடக

இந்த அரங்கின் பார்வையாளர்களாக பெரும்பாலும் பொதுமக்களே விளங்கினர். பல்லாயிரக்கணக்கில் பொதுமக்கள் ஒன்றுகூடி கொண்டாடி குதூகலிக்கும் ஒரு அரங்காக இது அமைந்தது.

அரங்கு (Post Dramatic Theatre)... என சர்வதேச அரங்கப் பண்பாடுகளுடன் ஊடாடிக்கொண்ட அரங்காகவும் அமைந்தது.

போருக்குப்பின் ஈழத்து அரங்கில் மெளனப் பண்பாடும் வேற்று அரங்க பண்பாடுகளின் ஊடுருவலும்

2009 இல் இனப்போர் தமிழ் மக்களுக்கு அளவிட முடியாத பெரும் அழிவுகளையும் இழப்புக்களையும் ஏற்படுத்தியது. தமிழர் வாழ்வில் இருள் சூழ்ந்தது. அப்போரின் பின் தமிழ்ச் சமூகம் பெரும் மன உளைச்சலுக்கு கூட்டு மனவடுவுக்கு உள்ளானது. “என்ன நடந்தது” “என்ன நடக்கப்போகுது” என்று தெரியாதநிலை செய்வதறியாத நிலையில் மக்கள் தவித்தனர். இதன் விளைவாக தமிழர் பண்பாட்டில் பாரிய பிற்போக்கான மாற்றம் ஏற்பட்டது.

சமூகக் கட்டமைப்பு உடைந்துபோனது. சமூக விழுமியங்கள் அழிந்து போகும் நிலையேற்பட்டது. நிகழ்காலம் பற்றியும் எதிர்காலம் பற்றியும் நம்பிக்கையின்மை நிலவுகின்றது. அதிகாரச் சமநிலை நகர்ச்சி அடைந்து, புதிய அதிகார வர்க்கம் மேற்கிளம்புகிறது. சமூகத்தின் படிநிலை (Hierarchy) கட்டமைப்பு இறுக்கமடைந்திருக்கின்றது. அதிகார வேறுபாடுகள் நிலைநிறுத்தப்பட்டுள்ளது. புதிய அதிகார வர்க்கம் உலகமயம், நுகர்வுப் பண்பாடு போன்ற போக்குகளின் ஆதரவாளர்களாக மிளிர்ந்தனர். இப்புதிய ஆதிக்க சக்திகள் சமூக பொருளாதார நலன்களை தமது கட்டுக்குள் கொண்டுவரும் எண்ணத்தோடு செயற்படுகின்றனர்.

தமிழ்

சமூகத்தின்
ஞாபகங்களை
அழித்தல்
அல்லது
இல்லாமல்
செய்தல் என்ற
செய்றிட்டம்
போரை
நடத்திய
ஆக்கிரமிப்
பாளர்களால்
முன்னெடுக்கப்
பட்டது. போரின்
பின் சமூகத்தில்
எழுச்சியின்
ஞாபகங்கள்
அழிக்கப்பட்டன.

இதற்காக பண்பாட்டு நிகழ்வுகளை தமக்கு உகந்ததாக வடிவமைக்கின்றனர். அதாவது நுகர்வுப் பண்பாட்டுக்கேற்றவகையில் மனிதர்களை வெறும் நுகர்வோராக மாற்றுகின்றனர். தோல்வி மனப்பான்மை மக்களிடத்தில் பரப்பப்பட்டது. இனி எங்களால் எதுவும் முடியாது, நாங்கள் மேற்கினதும் ஸ்ரீ லங்கா அரசினதும் தயவில் வாழவேண்டும் என்ற மனோநிலை பரப்பப்பட்டது. புதிய காலனித்துவ மனோபாவம் ஒன்று உருவாகியுள்ளது. படித்த தமிழ் மத்தியதர வர்க்கம் இப்புதிய காலனித்துவத்தின் முகவர்களாக செயற்பட்டார்கள். 30 வருடகால போரினால் யாவற்றையும் இழந்து விட்டோம். இனி அபிவிருத்தியே தேவை ‘காற்றுள்ள போதே தூற்றிக்கொள்ள வேண்டும்’ போன்ற கருத்தாடல் பரப்பப்படுகிறது.

தமிழ் சமூகத்தின் ஞாபகங்களை அழித்தல் அல்லது இல்லாமல் செய்தல் என்ற செய்றிட்டம் போரை நடத்திய ஆக்கிரமிப்பாளர்களால் முன்னெடுக்கப்பட்டது. போரின் பின் சமூகத்தில் எழுச்சியின் ஞாபகங்கள் அழிக்கப்பட்டன. ஆக்கிரமிப்புப் பண்பாடுகளின் ஊடுருவலினால் தமிழர் பண்பாட்டு அடையாளங்கள் மாற்றப்பட்டன.

1. ஆற்றுவோரும் பார்வையாளரும் செயல் ஊக்கத்துடன் பங்குபற்றி எழுச்சியடைந்த அரங்கின் ஞாபகங்களை அகற்றல்.

2. அரங்கில் கற்பனையைத் தூண்டும் சமூக அரசியல் விடயங்களை அரங்கிலிருந்து நீக்கம் செய்தல் போன்ற செயல்கள் முனைப் படைந்தன.

80 களின் நடுப்பகுதியிலிருந்து அதாவது தேசிய எழுச்சிக் காலகட்டத்தில் நிலவிய அரங்குகள் அரசியலோடு தொடர்புபட்டிருந்தது என்று கூறப்பட்டு அதனோடு தொடர்புபடுவது அல்லது அத்தகைய முயற்சிகளில் ஈடுபடுவது ஆபத்து நிறைந்தது என்பதான கதை பரப்பப்பட்டது.

மக்கள் செயலற்றிருந்தனர். காலம் செல்ல வெளிப்படையான அச்சுறுத்தல் நீங்கிய போதும் மக்கள் அகநிலை ஒடுக்குமுறையில் மூழ்கிக் கிடந்தனர். மௌனப்பண்பாடு நிலவியது. ஈழத்து தமிழரங்கப் போக்கும் ஏறக்குறைய முடங்கிப்போனது. ஆங்காங்கு நடைபெற்ற அரங்க நடவடிக்கைகளும் பெரும்பாலும் கல்வி நிறுவனங்கள், அரசு நிறுவனங்கள் என்பவற்றால் நடாத்தப்படுகின்றன. அவ்வவற்றின் தேவைகளை ஒட்டியே (பரீட்சை தேவைகள், போட்டிகள், பிரதேச செயலக விழாக்கள், செயற்றிட்டங்கள்) மேற்கொள்ளப்படுகின்றன.

நிறுவனங்களில் அதிகாரத்துவ மனோபாவம் மேலோங்கியிருந்தது. மக்களிடமும் மாணவர்களிடமும் இந்நிறுவனங்கள் மேலிருந்து கீழ் (Top-Down) அணுகுமுறையைக் கடைப்பிடித்தன. தண்டனையும் கட்டுப் பாடும் என்ற அணுகுமுறையை இவர்கள் பயன்படுத்தினர்.

நாடகத்திலும் நடிகர்களும் பார்வையாளர்களும் கட்டுப்பாட்டுடன் நடந்துகொள்ள வேண்டுமென்றும் அதற்குரிய நாடக முறைமையை செயற்படுத்தினர். சுய ஆக்கங்கள் கட்டுப்படுத்தப்பட்டன.

இது ஒரு புதிய காலனித்துவ மனப்போக்காகும். இந்த புதிய காலனித்துவத்தின் பிரதிநிதிகளாக படித்த மத்தியதர வர்க்கத்தை சேர்ந்த அதிகாரிகளும் ஆசிரியர்களும் செயல்பட்டனர். அரங்கு என்பது குறுகிய அடிப்படையில் விரிவகற்றி விளக்கம் கொடுக்கப்பட்டது. அரங்கக் கற்கையிலும் அரங்கை நாடகமாக அதாவது நாடகப் பனுவலாகக் கருதும் போக்கு ஆதிக்கம் செலுத்தத் தொடங்கியது. இப்போது அரசியலோடு தொடர்பு இல்லாத வகையில் “நல்ல” நாடகங்களைத் தயாரிக்க வேண்டும் என்ற கருத்தால் அரங்கக் கற்கை மட்டத்தில் பரப்பப்பட்டது. அதாவது “தரமான” பிரதியை எடுத்து - அநேகமாக Canons - மேடை நுட்பங்களைப் பயன்படுத்தி அதாவது படச்சட்ட மேடையில் அதன் பிரிப்புக்கள், மட்டங்கள், மேடை நிலைகள், உடல் நிலைகள் போன்ற நுட்பங்கள் - போன்றவற்றைப் பயன்படுத்தி “தரமான” கலைப் பண்டத்தைப் பார்ப்போருக்குக் காட்டுதல் என்பதாகும். இந்த புதிய காலனித்துவ காலகட்டத்தில் ஈழத்து அரங்கு மீண்டும் மேற்கத்தேய மாதிரிகளால் மாற்றீடு செய்யப்பட்டது.

இதற்கு பின்னரான அரங்கப் போக்கில் பின்வரும் கருத்து நிலை அம்சங்கள் ஆதிக்கம் செலுத்தின.

அரங்கு என்பது குறுகிய அடிப்படையில் விரிவகற்றி விளக்கம் கொடுக்கப் பட்டது. அரங்கக் கற்கையிலும் அரங்கை நாடகமாக அதாவது நாடகப் பனுவலாகக் கருதும் போக்கு ஆதிக்கம் செலுத்தத் தொடங்கியது.

1. கலை கலைக்காக என்ற போக்கு

கலை சமூகத்திலிருந்து பிரித்துப் பார்க்கப்பட்டது. கலையின் வடிவத்துக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது. உருவம்தான் கலை என்று இவர்கள் வாதிடவும் பேசவும் தலைப்பட்டார்கள். கலைப்படைப்பு உருவாக்கப் படுவதற்கான சூழ்நிலைமை (Context) பற்றியோ காரணம் பற்றியோ வரலாற்று நிலைமை பற்றியோ கலைஞரின் வாழ்க்கை பற்றியோ முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படவில்லை. பல சமயங்களில் கலை பயன் குறித்த விவாதங்களை மறுக்கவும் செய்தனர். வெளிவாரி வடிவத்துக்கே முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது. இன்னும் சொல்லப்போனால் கலைப் படைப்பு என்பது ஒரு அரிய பொருளாக கருதப்பட்டு அது எல்லோருக்கும் கிட்டுவதில்லை என்ற நிலைப்பாடும் இருந்தது.

இந்த நிலைப்பாடுகள் உருவவியல், இரசனை முறைத் திறனாய்வு, புதிய விமர்சனம் போன்ற கோட்பாடுகளின் அடிப்படையாக எழுந்ததாகும். இவர்களது எண்ணங்கள் உருவவியல் என்ற 1917 இல் ரஸ்யாவில் உருக்கொண்ட கொள்கையாகும். இந்த உருவவியல் கொள்கையின் படி கலை என்பது அடிப்படையில் ஒரு உத்தியாக, ஒரு நுட்பமாகக் கருதப்படுகின்றது. அது பிறந்து வளர்ந்த ரசிய மண்ணிலேயே பலத்த எதிர்ப்புக்குள்ளாகியது என்பதைக் கவனிக்க வேண்டும்.

2. பனுவலை அடிப்படையாகக்கொண்ட அரங்கின் ஆதிக்கம்

அரங்கக் கற்கையிலும் அரங்கை நாடகமாக அதாவது நாடகப் பனுவலாகக் கருதும் போக்கு ஆதிக்கம் செலுத்தத் தொடங்கியது. இது ஏற்கனவே நாம் சுட்டிக்காட்டியது போல எழுத்தாளரின் அதிகாரத்தை நிலை நிறுத்தும் போக்காகும். உலக அரங்க வரலாற்றில் நாடக மேதைகளாக எடுத்துக்காட்டப்பட்ட சோபோகிளில், சேக்ஸ்பியர் போன்றவர்களின் 'முறைப்படி அமைந்த' (Canons) நாடகங்களை மேடையேற்றும் போக்கு ஒப்பிட்டளவில் அதிகரித்துள்ளது. படச்சட்ட அரங்க முறைமை வலியுறுத்தப்படுகின்றது. மாணவர்களின் சுய ஆக்கங்கள் மட்டுப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவையெல்லாம் மீண்டும் மாணவர்களின் படைப்பாற்றலுக்கான சாத்தியத்தைச் சுருக்கியுள்ளன.

3. படச்சட்ட அரங்கு

நாடகத்துக்கு இதுவே அடிப்படையானது. நாடக மாணவர்கள் ஆரம்பத்தில் அடிப்படையான படச்சட்ட அரங்கை பற்றியே கற்க வேண்டும், அதில் நாடகங்களை தயாரிக்கவேண்டும் என்பதாக அழுத்தங்கள் பிரயோகிக்கப்பட்டன. பெரும்பாலும் ஏனைய அரங்க வெளிகளில் ஆற்றுகை செய்வது தடுக்கப்பட்டது.

4. யதார்த்த நடிப்பு

நடிப்பு என்பது செயல் ஒன்றை ஆற்றுகை செய்தல் அல்லது பாத்திரத்தைப் பிரதிநிதித்துவம் செய்தல் என்பதாக இருந்த போதிலும் பனுவலில்

அரங்கக் கற்கையிலும் அரங்கை நாடகமாக அதாவது நாடகப் பனுவலாகக் கருதும் போக்கு ஆதிக்கம் செலுத்தத் தொடங்கியது. இது ஏற்கனவே நாம் சுட்டிக்காட்டியது போல எழுத்தாளரின் அதிகாரத்தை நிலை நிறுத்தும் போக்காகும்.

தரப்பட்ட பாத்திரத்தை நடிப்பது என்பதான நிலைப்பாடு இங்கு கொள்ளப்படுகின்றது. அதாவது வாழ்க்கையில் உள்ளதை அப்படியே போலச் செய்தல்.

5. குறிப்பிட்ட பார்வையாளருக்கான அரங்கு.

இதனடியாக நாடகம் எல்லோருக்கும் உரியதல்ல, எல்லோருக்கும் நாடகம் போடத் தேவையில்லை என்ற கருத்தாடல்களும் உண்டு. இன்றைய அரங்கப்போக்கில் பார்ப்போர்களாக அநேகமாக நாடக மாணவர்கள், நாடக ஆசிரியர்களே அமைந்து விடுகின்றனர். அநேகமான சந்தர்ப்பங்களில் ஆசிரியர்கள் மாணவர்களைப் பலவந்தப்படுத்தி அழைத்து வருவதுமுண்டு. நாடக மண்டபத்தில் வைத்தே அந்த மாணவர்களிடம் வரவுப்பதிவை மேற்கொள்வதும் உண்டு.

மேற்கூறிய கருத்துநிலைகள் ஆதிக்கம் செலுத்தும் கற்கையாக போரின் பின்னரான அரங்கக்கற்கை மாற்றம் பெற்றது.

தற்கால நாடக நடவடிக்கைகள்

1. மேற்கின் 'முறைப்படி அமைந்த (Canons) நாடகங்களின் மொழி பெயர்ப்புகளை மேடையேற்றல் - கிரேக்க நாடகங்கள், சேக்பியரின் நாடகங்கள்!

தற்போது பொதுவாகவே நாடக மேடையேற்றங்கள் குறைந்திருக்கின்றன. இன்றைய நுகர்வுப் பண்பாட்டுக்குரிய பண்டங்களான தென்னிந்திய சினிமா, Music Shows... என்பன பல்கிப்பெருகியுள்ளன. இவற்றால் இளைஞர்கள் பெரிதும் கவரப்பட்டுள்ளனர்.

இதேவேளை நாடகம் கற்பிக்கும் நிறுவனங்கள் கிரேக்க நாடகங்கள், சேக்ஸ்பியரின் நாடகங்கள், இப்சனின் நாடகங்கள் ...போன்றவற்றை மொழிபெயர்த்து அவற்றை மாணவர்களுக்குப் பழக்கி மேடையேற்றுகின்றனர். அநேகமாக இந்த மொழிபெயர்ப்புகள் ஈழத்தமிழ்ப் பண்பாட்டுக்கு ஏற்றதாக ஈழத்தமிழ் அரங்க மரபுக்கு ஏற்றதாக வியாக்கியானம் செய்து எழுதப்படுவதில்லை. இதன் காரணமாக மாணவர்கள் தமக்கு அந்நியமான ஒன்றை நடித்துப் பழகவேண்டி ஏற்பட்டுவிடுகிறது.

2. பாரம்பரிய கூத்துகளின் திரிபுபட்ட வடிவங்களை மேடையேற்றுதல்

இன்று நுகர்வுப் பண்பாடு எமது சமூகங்களை மிக விரைவாக கபளீகரம் செய்து வருகிறது. அதுவும் போரினால் சிதைக்கப்பட்டு 'கேட்பாரற்று' இருக்கும். சமூகத்தில் நுகர்வுப் பண்பாடு 'குரூரத்தனமாக' தனது 'சீரழிவு' வேலைகளை அரங்கேற்றி வருகிறது. நுகர்வுப் பண்பாடு பாரம்பரிய கலை, பண்பாட்டை வெறும் நுகர்வுப் பண்டங்களாக்கும் முனைப்புடன் உள்ளது.

நுகர்வுக்காக பாரம்பரிய கூத்துகளை அதன் சமூக பண்பாட்டு பின்னணியிலிருந்து பிரித்தெடுத்து அவற்றைச் சுருக்கி நகர்ப்புற

இன்றைய அரங்கப்போக்கில் பார்ப்போர்களாக அநேகமாக நாடக மாணவர்கள், நாடக ஆசிரியர்களே அமைந்து விடுகின்றனர். அநேகமான சந்தர்ப்பங்களில் ஆசிரியர்கள் மாணவர்களை பலவந்தப்படுத்தி அழைத்து வருவதுமுண்டு.

மேடைகளில் காட்சிப்பொருட்களாக்கப்படுகின்றன. இதற்காக கிராமங்களிலிருந்து அண்ணாவிமாரை அழைத்துவந்து நிறுவனங்களில் மாணவர்கள் இளைஞர்களுக்கு சில நாட்கள் பழக்கி விழாக்களில் (Festivals) மேடையேற்றப்படுகிறது.

பாரம்பரிய ஆற்றுகைகளுடன் தொடர்புடைய ஓர் முதியவர் 'இது வெறும் அலங்காரமாக இருக்கிறது' என்று கூறினார். இந்த விழாக்கள் சுற்றுலாப்பயணிகளுக்கான கலை 'விருந்து' ஆக அமையும் என்றும் வெளிநாட்டு நிதி நிறுவனங்கள் இதற்கு நிதி வழங்குவது சந்தேகத்தை தருவதாகவும் ஒரு சமூக செயற்பாட்டாளர் குறிப்பிட்டார்.

3. பிற பண்பாடுகளைச் சேர்ந்த அரங்கவியலாளர்கள் (அநேகமாக மேற்கைத்தேயத்தவர்) பயிற்சியும் மேடையேற்றமும்.

போரின் பின்னர் பல ஆராய்ச்சியாளர்கள் போரினால் பாதிக்கப்பட்ட பகுதிகள், அங்கு வாழும் மக்கள் பற்றி ஆய்வு செய்வதற்காகவும் தங்கள் செயற்றிட்டங்களை (Projects) நிறைவேற்றுவதற்காகவும் போரினால் பாதிக்கப்பட்ட இப் பிரதேசத்துக்கு வருகை தருகின்றனர். இங்குள்ள மாணவர்கள் இளைஞர்களுக்கு அரங்கப் பயிற்சிகளையும், ஆற்றுகை தயாரிப்புகளையும் மேற்கொள்கின்றனர். இத்தகைய தயாரிப்பொன்றில் கலந்து கொண்ட பல்கலைக்கழக மாணவர் ஒருவர் தயாரிப்பு நடைமுறையின்போது தொடர்பாடலில் பிரச்சினை இருந்ததாகவும் தங்களால் முழுமையாக ஆற்றுகை செய்ய முடியாமல் போனதாகவும் குறிப்பிட்டார்.

தற்கால நாடக நடவடிக்கைகளின் பார்ப்போராக அமைபவர் அநேகமாக மாணவர்கள், ஆசிரியர்கள் மற்றும் அவர்களது தொடர்பினர் ஆகியோரே. மிகக் குறைந்தளவு பொதுமக்களே இவற்றின் பார்ப்போராக அமைகின்றனர். "மேடையில் 'உணர்ச்சி' இருப்பதில்லை", நடிகர்கள் பயத்தோடு வசனத்தை ஒப்புவிக்கின்றனர் போன்ற எதிர்வினைகள் விமர்சகர்களிடமிருந்து வருகின்றன.

தொகுத்துப் பார்க்கையில் இக்காலகட்டத்தில் ஈழத்து அரங்கு மெளனப் பண்பாட்டில் 'உணர்ச்சி' அகற்றப்பட்ட அரங்காகவும், அந்நியப் பண்பாட்டு தாக்கத்தால் பாரம்பரியம் திரிபுபடுத்தப்பட்டு சுயம் இழந்த அரங்காகவும் விளைந்தது.

கலந்தாய்வு

ஈழத்து அரங்க போக்கில் 70கள் பரிசோதனை முயற்சிகள் நிகழ்ந்த காலகட்டமாக இனங்காணப்பட்டுள்ளது. மரபிலிருந்து விடுபட்டு நவீன அளவுகோல்களுக்கு அமைந்த புதிய நாடக வடிவத்தை உருவாக்கும் முனைப்போடு இப்பரிசோதனை முயற்சிகளை மேற்கொண்டோர் செயற்பட்டிருக்கின்றனர். நிலப்பிரபுத்துவ கலைகளிலிருந்து விடுபடுவதும் புதிய நவீன மக்கள் கலையை உருவாக்குவதும் என்ற சமூக ஈடுபாடு கொண்டவர்களாக இவர்கள் விளங்கினர். இவர்களின் கருத்துநிலை

தொகுத்துப் பார்க்கையில் இக்கால கட்டத்தில் ஈழத்து அரங்கு மெளனப் பண்பாட்டில் 'உணர்ச்சி' அகற்றப்பட்ட அரங்காகவும், அந்நியப் பண்பாட்டு தாக்கத்தால் பாரம்பரியம் திரிபுபடுத்தப்பட்டு சுயம் இழந்த அரங்காகவும் விளைந்தது.

இவர்களை புதிய நாடக வடிவத்தை தேடும் முனைப்புடன் செயற்பட வைக்கிறது. இத்தேடல் சிங்களப் பண்பாட்டிலும் மேற்கைத்தையப் பண்பாட்டிலும் தெரிவுகளைப் பெற்றுக்கொடுத்தன. எனினும் இவர்களால் மேற்கொள்ளப்பட்ட நவீனமயமாக்கல் என்பது மேற்கை பிரதிபண்ணுவதாக அதாவது மேற்கைத்தைய மயமாக்கல் (Westernization) என்பதாக அமைந்திருக்கவில்லை. இந்த இடத்தில் சமூகவியலாளரான Samuel N. eisendadt என்பாரின் 'பல்வகைத்தான நவீனத்துவம்' (Multiple Modernities) என்ற கோட்பாட்டை கவனத்திற் கொள்ளலாம். இவர்கள் தமது சமூகச் சார்பு நிலைப்பாடு காரணமாக தமது பாரம்பரியங்களை பேண விரும்பி நாட்டார் மூலகங்களுக்குச் (சுத்து) செல்கின்றனர். இரண்டு பண்பாடுகளுக்குமிடையான இயங்கியல் உறவில் நவீனத்து வத்தைக் கட்டியெழுப்ப முயல்கின்றனர். எனினும் மேற்கைத்தைய சாய்வு ஏற்பட்டிருந்ததையும் குறிப்பிட வேண்டும்.

அக்காலத்தில் நிலவிய ஈழத்து அரங்கு - சுத்து, இசைநாடகம், வரலாற்று நாடகம்... - காலத்துக்கேற்ற மாற்றமன்றி தேக்கமடைந்திருந்தமையால் மதிப்பினை இழந்திருந்தது. குறிப்பாக மத்தியதர வர்க்கத்தினர் இவ் அரங்குகளை அரைத்த மாவை அரைப்பதாகக் கூறி எள்ளி நகையாடினர். நடிகர்கள் 'கண்டபடி' செய்கிறார்கள் என்றும் பார்ப்போர் எந்த கட்டுப்பாடுமின்றி தம் பாட்டுக்குத் திரிகின்றனர் எனவும் எள்ளி நகையாடினர்.

இதன் காரணமாக இவர்கள் நாடகம் என்பது எழுதிச் செய்யப்பட வேண்டுமென்றும் பார்ப்போர் வந்து - இருந்து - பார்த்து - போதல் என்பதான கட்டுப்பாட்டோடு நடந்துகொள்ள வேண்டுமென்றும் புதிய நாடகத்தை உணர்ந்து கொண்டனர். இதனால் இவர்களது நாடகவாக்க முறைமையில் நாடகப்பனுவல் முக்கிய இடத்தை பெறுகிறது. நாடகப் பனுவல் முக்கியம் பெறும் இந்த நிலைப்பாடானது மேற்கைத்தைய அரங்கின் பாற்பட்டு வருவதாகும். நாடகப் பனுவலை அரங்கின் சாரமாக கருதுவதற்கான கோட்பாட்டு ரீதியான நியாயப்பாட்டை அரிஸ் டோட்டிலின் கவிதையியல் வழங்குவதை நாம் இங்கு குறிப்பிட்டு காட்டலாம்.

மேற்கின் அறிவொளிக்கால சிந்தனைகள் இவர்களுக்கு கவர்ச்சி கரமாகத் தென்பட்டன. நாடகம் செய்தலில் விஞ்ஞான பூர்வமான அணுகுமுறை இருக்கவேண்டுமென எதிர்பார்த்தனர். மார்க்சிய கலை இலக்கிய கோட்பாட்டு வழி நின்று பிரதிபலிப்புக் கோட்பாட்டுக்கமைய நாடகம் புற உலகைப் பிரதிபலிக்க வேண்டுமென்று கூறினர். அதாவது சமூகத்தில் நிலவும் பிரச்சினையை இனங்கண்டு எடுத்துக்கூறல், பிரச்சினைக்கான காரணங்களை எடுத்துக்கூறல், பிரச்சினைக்கான தீர்வை (சோஷலிஸம்) எடுத்துக்கூறல் என்பதான வகையில் நாடகப் பிரதிகளை அமைத்தனர். இவ்வாறு பிரதி எழுதும் முறை வாய்ப்பாடாக சுருங்கிப் போய் நாடகங்கள் கோஷமாக மாறும் நிலைமையை ஏற்படுத்திற்று என்பதையும் நாம் கவனிக்க வேண்டும்.

இவர்கள் தமது சமூகச் சார்பு நிலைப்பாடு காரணமாக தமது பாரம்பரியங்களை பேண விரும்பி நாட்டார் மூலகங்களுக்குச் (சுத்து) செல்கின்றனர். இரண்டு பண்பாடுகளுக்கு மிடையான இயங்கியல் உறவில் நவீனத்து வத்தைக் கட்டியெழுப்ப முயல்கின்றனர்.

இவர்கள் தமது நாடகப் பணுவல்களை மேடைக்கு கொண்டுவரும்போது மேடை நடிப்பு பகுத்தறிவு பூர்வமாக அமையவேண்டுமென்று எதிர்பார்த்தனர். தமிழில் ஏற்கனவே இருந்த நடிப்புமுறை வெறுமனே உணர்ச்சிவசப்பட்டதாக இருப்பதாக எடுத்துக்கூறி புதிய நடிப்பில் பகுத்தறிவை இவர்கள் வலியுறுத்தினர். அதாவது பணுவலை பகுப்பாய்வு செய்த பின் நடிகர் நாடகத்தின் இலக்கில் கவனத்தை குவித்தபடி பணுவலில் உள்ளதை அழகியல் நியமங்களுக்கமைய பிரக்கை பூர்வமான கட்டுப்பாட்டுடன் நடிக்க வேண்டும் என்று எதிர்பார்த்தனர். அதற்கு மேலாக நடிகர் தமது உணர்ச்சியை வெளிக்காட்டக்கூடாது என்று வலியுறுத்தினர். நடிப்புக்கான பயிற்சிகளை வழங்கும்போது மேற்கைத்தைய முறைகளின் அடிப்படையில் கடும் பயிற்சி, நீண்ட ஒத்திகைகள், அநேகமாக சர்வாதிகார நெறியாள்கை என்பவற்றைக் கையாண்டனர். இங்கு நடிகர்கள் பொம்மைகளாக இயங்கவேண்டிய நிலை ஏற்பட்டுவிடுவதும் உண்டு.

நீண்ட சலிப்பு மிகுந்த பயிற்சிகள், ஒத்திகைகளில் ஈடுபடவேண்டிய நிர்ப்பந்தம் காரணமாக நடிகர்களின் விருப்பங்கள், ஆசைகள், கற்பனைகள், கெட்டித்தனங்கள், குதூகலிக்கும் ஆற்றல்கள் என அனைத்தும் மட்டுப்படுத்தப்படுகின்றது. அதாவது அவர்களுடைய படைப்பாற்றல் மட்டுப்படுத்தப்படுகின்றது. பகுத்தறிவு பூர்வமாக செயற்படல், கட்டுப்பாட்டோடு செயற்படல் என்பன தமிழ் பாரம்பரிய ஆற்றுகை மரபிலுள்ள 'ப்ளே' (Play) அம்சத்தை நீக்கி விடுகிறது. நடிகனின் உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டைக் கட்டுப்படுத்தி விடுகிறது. இந்த நிலைமையானது பொதுப் பார்வையாளர்களுக்கு சலிப்பை ஏற்படுத்தியது.

எனினும் இவர்களின் சமூக ஈடுபாடும் தாம் ஏற்றுக்கொண்ட கருத்துகளை தொடர்பாட இருந்த விருப்பமும் அதேநேரம் பாரம்பரியங்களைப் பேணும் நோக்கோடு நாட்டார் மூலகங்களைக் கலந்தமையும் இந்நாடகங்களின் நடிப்பில் 'ப்ளே' (Play) அம்சத்துக்கும் கற்பனைக்கும் ஓரளவு சந்தர்ப்பத்தைக் கொடுத்திருந்ததையும் நாம் குறிப்பிட்டுக் காட்டலாம். நடிப்பு வெளிப்பாடு வலுவடைவதற்கான சந்தர்ப்பம் இருந்தது. யதார்த்தம் மேலோங்கியிருந்தாலும் எதிர்யதார்த்த நடிப்பிற்கும் இடமிருந்தது. இது பார்ப்போரைக் கவர்ந்தது.

மேலும் இவர்கள் சமூக மாற்றம், தேசிய நாடக வடிவம் போன்ற கருத்துநிலைகளைக் கொண்டிருந்ததால் தமது தயாரிப்பில் மேற்கின் நுட்பங்களையும் ஈழத்தமிழரின் நாட்டார் மூலகங்களையும் கலந்திருந்தனர். ஆனால் இரண்டும் வேறு வேறாகக் கிடந்தன. ஒன்றிணைவு ஏற்படவில்லை. சாராம்சத்தில் மேற்கின் ஆதிக்கம் நிலவியது. இந்நிலைமை பொதுப் பார்வையாளர்களுக்கு அந்நியமாக இருந்தது. இந்த நாடகங்களை அவர்கள் குறியீட்டு நாடகங்கள், விளங்காத நாடகங்கள், சிங்கள நாடகங்கள் என்று அழைத்தனர்.

எனினும் இந்த நாடகங்களைத் தயாரித்த நாடகவியலாளர்களின் சமூக அரசியல் ஈடுபாடு கருத்துகளை வெளிப்படுத்தவேண்டிய தேவை,

பகுத்தறிவு
பூர்வமாக
செயற்படல்,
கட்டுப்
பாட்டோடு
செயற்படல்
என்பன தமிழ்
பாரம்பரிய
ஆற்றுகை
மரபிலுள்ள
'ப்ளே' (play)
அம்சத்தை
நீக்கிவிடுகிறது.
நடிகனின்
உணர்ச்சி
வெளிப்
பாட்டைக்
கட்டுப்படுத்தி
விடுகிறது.

நல்ல நாடகம் செய்தல் என்ற எண்ணம் போன்றவை மேலோங்கி நின்றதால் மேற்கின் நுட்பங்களுக்கு அதிக மரியாதை கொடுக்கும் தன்மை இருந்தாலும் பாரம்பரியத்தைப் பாதுகாப்பது, தமது நாடக முயற்சிகளில் அவற்றைக் கலப்பது என்று இவர்கள் கூறினாலும் பாரம்பரியத்தின் ஆழத்திற்கு அதாவது கூட்டு சமுதாயங்களில் இன்றும் நிலவிவரும் வலுவான வெளிப்பாடு கொண்ட சடங்காற்றுகைகளுக்கு இவர்கள் செல்லவில்லை. இதனை பேராசிரியர் சிவத்தம்பி ஒருமுறை என்னிடம் நேரில் தெரிவித்தார்.

மேலும் இக்கலைஞர்கள் தமிழ் சமூகத்தின் ஆழத்தில் வேர்விட்டிருந்த இனமுரண்பாட்டை அதன் தீவிரத்தைப் புரிந்துகொள்ளவோ, அதற்கு சார்புநிலை எடுக்கவோ முன்வரவில்லை. மாறாக தளம்பல் நிலைப் பாடொன்றையே கொண்டிருந்தனர். இது அவர்களின் அரங்கின் வெளிப்பாட்டு வன்மையைக் குறைத்திருந்தது.

ஆனால் 80களில் உருவாகிய அரங்கு தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்தாடு மேற்கிளம்பிய அரங்கு. இந்த அரங்கு தனது சொந்தப் பண்பாடு பற்றியும் மற்றைய பண்பாடுகள் பற்றியும் மாற்று அணுகுமுறை ஒன்றைக் கைக்கொண்டது.

80களில் கூர்மையடைந்த தேசிய விடுதலை போராட்டத்தின் நேரடிப் பங்களிகள் இந்த அரங்குகளை நிகழ்த்தினர். இவர்கள் போராட்டத்தில் அரங்கை ஒரு ஆயுதமாகப் பிரயோகிக்கவும் அதனாடு சமூகத்தில் பண்பாட்டுப் புரட்சியை ஏற்படுத்தவும் வேட்கை கொண்டனர். இந்த வேட்கை அவர்களை வரன்முறை அரங்கை விட்டு மாற்று அரங்குகளைத் தேட வைத்தது.

இத்தேடல் இயல்பாகவே அவர்களை கூட்டான முறைவழியில் (Collective Process) ஈடுபடுத்தியது. பட்டறை அரங்குகள் உருவாகின (Workshop Theatre). தாம் ஒடுக்குமுறையிலிருந்து விடுபட்டு நிமிர்வது, சக மனிதர்களோடு உறவுகொண்டு குழுமமாக உருவெடுப்பது என இவர்கள் நிலைமாற்றம் (Transformation) அடைந்தனர். இந்த நிலை மாற்றம் அவர்களின் ஆளுமையை மேம்படுத்தியது. செயற்கரிய செயல் புரியும் வல்லமையோடு இவர்கள் நிமிர்ந்தனர்.

தமது பண்பாடு பற்றி பெருமை கொள்வதும் ஏனைய பண்பாடுகளை பரஸ்பர மதிப்புடன் பார்ப்பதுமான ஒரு நிலை உருவாகிற்று. இந்த நிலையில் பண்பாட்டு ஊடாட்டம் ஒரு புதிய விதமாக அதாவது சமத்துவமாக இடம்பெற்றது. இந்த ஊடாட்டம் செறிவாற்றல் மிகு வெளிப்பாட்டுடன் (Powerful Expression) கூடிய புதிய அரங்கு உருவாக வழிவகுத்தது. இந்த அரங்கு கலைச் செயற்பாட்டாளர்களின் அடிமன திலிருந்து பீறிட்டுக் கிளம்பியதால் 'பேருருக்கொண்ட வெளிப்பாடாக அமைந்தது. இந்த வெளிப்பாடு பல்லாயிரக்கணக்கான பார்வையாளர்களை ஒன்றுதிரட்டியது. பல்லாயிரக்கணக்கான மக்கள் ஒன்றுகூடி தமது அபிலாசைகளை வெளிப்படுத்திக் கொண்டாடும் அரங்காகியது.

ஆனால்
80களில்
உருவாகிய
அரங்கு தேசிய
விடுதலைப்
போராட்டத்
தாடு
மேற்கிளம்பிய
அரங்கு. இந்த
அரங்கு தனது
சொந்தப்
பண்பாடு
பற்றியும்
மற்றைய
பண்பாடுகள்
பற்றியும் மாற்று
அணுகுமுறை
ஒன்றைக்
கைக்கொண்டது.

ஆனால் போரின் பின் நாடகம் செய்வோரிடம் ஏற்பட்ட பயம், நம்பிக்கையின் காரணமாக இளைஞர்களின் விடுதலை உணர்ச்சியை கட்டுப்படுத்தவேண்டும் என்ற எண்ணத்தின்பாற்பட்டு நின்றனர். அரங்கப் பண்பாட்டில் அதுவரை இருந்த எழுச்சியை தொடரவிடக்கூடாது என்ற எண்ணம் அதிகாரத்துவ மட்டத்தில் நிலவியது. இந்த நிலைமை அரங்கு பற்றிய குறுகிய விளக்கத்திற்கு இட்டு செல்கிறது. அரங்கு சமூக - அரசியல் நீக்கம் செய்யப்படுகிறது. ஈழத்தமிழ் அரங்கப் பண்பாடு இருட்டடிப்பு செய்யப்படுகிறது. மேற்கைத்தைய அரங்கப் பண்பாடு மீது நாட்டம் உருவாக்கப்படுகிறது. சுய ஆக்கங்கள் தடை செய்யப்பட்டு அல்லது சோர்வு ஊட்டப்பட்டு மேற்கின் பனுவலை அடிப்படையாக கொண்ட அரங்கு ஊக்குவிக்கப்படுகிறது. மாணவர்கள் 'கண்டபாட்டுக்கு' நடந்து விடுவார்கள் என்ற பயத்தின் காரணமாக நாடகவாக்க படிமுறை எழுதப்பட்ட நாடக பிரதியுடனே ஆரம்பிக்க வேண்டும் என கட்டுப்பாடு விதிக்கப்பட்டது. அநேகமாக 'நன்றாக செய்யப்பட்ட', முறைப்படி அமைந்த நாடகப் பனுவல்களை (Well Made Play, Canons) நடிப்பதை வலியுறுத்துகிறது.

இந்த மேடையேற்றத்திற்காக நீண்ட சலிப்பான ஒத்திகைகளில் இளைஞர்கள் ஈடுபடுத்தப்படுகின்றனர். இங்கு நடிகர்கள் தமது படைப்பாற்றலை இழந்துவிடுகின்றனர். மேடையேற்றத்தின்போது தமக்கு பழக்கியதை பிழையில்லாமல் நடிக்கவேண்டுமென்ற பயத்துடன் மேடையில் ஏறுகின்றனர். ஏனோதானோ மனப்பான்மையுடன் நடக்கின்றனர். நடிப்பென்பது வெறுமனே பனுவலில் உள்ளவற்றை பிரதிபலிப்பதாக மட்டும் இருக்கிறது. இப்படிப்பட்ட நாடக ஒத்திகையைப் பார்வையிட்ட அமெரிக்க மானுடவியலாளரான இஸபெல் அந்நாடகம் எந்தவித வியாக்கியானமும் (Interpretation) இல்லாமல் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டதை பற்றி அதிர்ச்சி வெளியிட்டார். இந்த நாடக ஆற்றுகைகள் வெறுமனே வசனத்தை ஒப்புவிப்பதாக மட்டும் இருப்பதால் அலுப்புத் தட்டுவனவாக இருந்துவிடுவதுண்டு.

நாம் எடுத்துக்காட்டிய 70 களின் அரங்குகளும் பனுவலை அடிப்படையாகக் கொண்ட அரங்குகள் என்றாலும் அந்த அரங்குகளில் சமூக நோக்கம் இருந்தமையால் ஆற்றுகை அம்சத்திற்கு இடமிருந்தது. அந்த அம்சம் நடிப்போருக்கு படைப்பாக்கத்துக்கான சாத்தியத்தை வழங்கி உற்சாகம் தந்தது. ஆனால் இங்கு சமூக அரசியல் நோக்கம் நீக்கம் செய்யப்பட்டமையால் இந்த அரங்க நடவடிக்கைகளில் நடிகரின் வெளிப்பாட்டிற்கு சந்தர்ப்பம் இல்லாமல் போகிறது. நடிகர்கள் வெறுமனே ஒப்புவிப்பவர்களாக மட்டும் அமைந்துவிடுகின்றனர். இது பார்ப்போருக்கு சலிப்பை உண்டாக்குகிறது. இவ்வாறு சமூகத்தில் நாடகம் அருகிப்போய் விடுகிறது.

நாம்
எடுத்துக்காட்டிய
70 களின்
அரங்குகளும்
பனுவலை
அடிப்படையாகக்
கொண்ட
அரங்குகள்
என்றாலும் அந்த
அரங்குகளில்
சமூக நோக்கம்
இருந்தமையால்
ஆற்றுகை
அம்சத்திற்கு
இடமிருந்தது.

முடிவுரை

இன்றைய உலகமயமாக்கச் சூழலில் பண்பாட்டு நெருக்கடிகள் தவிர்க்க முடியாதவை என்பதைக் கூறி இந்நெருக்கடிகளைச் சமாளித்து நமது பண்பாட்டு அடையாளம் கொண்ட வலுவான அரங்கை உருவாக்குதல் முக்கியமெனக் கூறினோம்.

இத்தகைய அரங்க உருவாக்கத்திற்கு ஏனைய அரங்கப் பண்பாடுகளுடன் ஊடாடுவது உதவிபுரியுமென்றும் ஆனால் அந்த ஊடாட்டத்தில் அதிகாரச் சமநிலை நிலவுதல் அவசியமென்றும் சுட்டிக்காட்டினோம்.

எமது ஆய்வினூடு அரங்கானது சமூக செயல்வாதத்தில் (Social Activism) செயல் முனைப்போடு ஈடுபடும் போது அவ் அரங்கு வெவ்வேறு அரங்கப் பண்பாடுகளுடன் சமதையாக ஊடாடித் தன்னை வலுப்படுத்திக் கொள்ளும் என்பதை கண்டறிந்து கொண்டோம்.

இந்த அரங்கின் கலைஞர்கள் கலைச்செயற்பாட்டாளர்களாகவும் (Practicing Artists), புலமையாளர்களாவும் (Scholars) அமைய வேண்டும். அத்தோடு,

- தமது சுயத்தை தாமே நிர்ணயிக்கக் கூடிய ஆற்றல்
- சமூகத் தளைநீக்கம் (Social Liberation) என்ற கருத்துநிலை (Ideology) அர்ப்பணிப்பு
- சமூகச் செயல்வாதத்தில் வேட்கை
- அரங்கைக் கருவியாக கொண்டு தீவிர அரங்கச் செயற்பாட்டில் ஈடுபடும் விருப்பு

போன்ற தகுதிகளையும் கொண்டிருக்க வேண்டும் எனவும் இனங் கண்டோம்.

அரங்கச் செயற்றிட்டத்தில் (Theatre Project) செயல் மற்றும் செயல் பற்றிய பிரதிபலிப்பு (Action and Reflection) என செயல்வாதமும், புலமைத்துவ வாதமும் ஒன்றிணைந்து செயற்படும்போது சொந்தப் பண்பாட்டில் வேர்கொண்டு ஏனைய பண்பாடுகளுடன் சமதையாக ஊடாடி வலுவான மக்களரங்கை உருவாக்க முடியும்.

உசாத்துணைகள்

1. சிவத்தம்பி.கா, (1989), தமிழ்ப் பண்பாட்டின் மீள் கண்டுபிடிப்பும் நவீனவாக்கமும், நெல்லியடி: கலாலய.
2. சிவத்தம்பி.கா, (2005): '1950 முதல் நடந்தேறிய ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கின் வரலாற்றுப் பெருமைமிக்க வளர்ச்சியும் அந்த வரலாற்றில் மௌனகுருவுக்குள்ள இடமும்', பழையதும் புதியதும், மௌனகுரு. சி., மட்டக்களப்பு: விபுலம்.
3. பஞ்சாங்கம். க., (2014), பின்காலனித்துவச் சூழலில் ஒரு நூற்றாண்டுத் தமிழிலக்கியம், சென்னை: காவ்யா.
4. பெருமாள். அ.கா., (2014), தமிழர் கலையும் பண்பாடும், சென்னை: பாவை பப்ளிக்கேஷன்ஸ்.

எமது ஆய்வினூடு அரங்கானது சமூக செயல்வாதத்தில் (Social Activism) செயல் முனைப்போடு ஈடுபடும் போது அவ் அரங்கு வெவ்வேறு அரங்கப் பண்பாடுகளுடன் சமதையாக ஊடாடித் தன்னை வலுப்படுத்திக் கொள்ளும் என்பதை கண்டறிந்து கொண்டோம்.

5. நடராசன். தி.ச., (2008), தமிழின் பண்பாட்டு வெளிகள், சென்னை: நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்.
6. முத்துமோகன். ந. (2011), தமிழ் அடையாள அரசியலின் இயங்கியல், சென்னை: நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்.
7. முத்துமோகன். ந. (2016), இந்தியத் தத்துவங்களும் தடங்களும், சென்னை: நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்.
8. மௌனகுரு.சி. (2004), ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கு, கொழும்பு: குமரன் புத்தக இல்லம்.
9. Erika Fischer-Lichte, (2005), Theatre, Sacrifice and Ritual, NY: Routledge.
10. Erika Fischer-Lichte, (2014), The Routledge Introduction To Theatre and Performance Studies, : NY: Routledge
11. Schechner, Richard, (2003), Performance Theory, : NY: Routledge.
12. Schechner, Richard, (2013), Performance Studies: An Intorduction : NY: Routledge.
13. Turner, Victor, (1982), From Ritual to Theatre, NY: Performing Arts Journal Publications.
14. Zarrilli, P.B., B.Mc Conachie, (2006), Theatre Histories: An Introduction, New York / London: Routledge.