

2

நாடகமும் அரங்கியலும் கற்கை நெறி: மீள் எண்ணக்கருவாக்கத்தின் அவசியம்

க. சிதம்பரநாதன்

ஈழத்தமிழரிடையே அரங்கையும், அரங்கக்கற்கையையும் தற்காலத்தில் அவற்றின் நலிவடைந்த நிலையிலிருந்து மீட்டெடுத்து வலுவான நிலைக்கு கொண்டுவருவது பற்றி இக்கட்டுரை பேசுகிறது.

அரங்கு என்பது ஆற்றுவோரும், பார்வையாளரும் ஒன்றுகூடி பேருணர்ச்சி (Passion) சார் செயற்பாடுகளை ஆற்றுகை செய்வதன் மூலம் அழகியல் நிகழ்ச்சி ஒன்றை உருவாக்குவதற்கான முறைமை ஆகும். இந்த முறைமையில் உணர்ச்சியும் அறிவும் இணக்கத்துடன் இடம் பெறும். இந்த வகையில் போருக்குப் பிந்திய சமுதாயத்தின் பண்பாட்டை மீளக் கட்டியெழுப்புவதில் அரங்கு ஒரு வலுவான வகிபாகத்தை வகிக்கமுடியும். சமுதாயம் ஒன்று கூடி வருவதற்கும் பண்பாட்டு ஊடாட்டத்தில் ஈடுபடுவதற்கும் அந்த ஊடாட்டத்தின் மூலம் அது தம்மைப்பற்றி ஆழமாகக் கற்பனை பண்ணுவதற்கும் சிந்திப்பதற்கும் சந்தர்ப்பத்தை வழங்குகின்ற களமாக அரங்கு செயற்பட முடியும்.

அரங்கின் இந்தப்பணி பற்றி தெளிவாக எடுத்துக்கூறும் ஜில் டொலான் (Jill Dolan) பண்பாட்டு அர்த்தங்களை உருவாக்குவது சம்பந்தமான பரிசோதனைக்கான களமாக அமைவதன் மூலம் அரங்கக் கற்கை பல்வேறு கற்கை நெறிகளிடையே தனித்துவமான பங்களிப்பை வழங்கமுடியும் என்று கூறுகின்றார் (கால்சன்., 2004:214).

போருக்கு பிந்திய சமூகத்தில் பண்பாடு விரைவாக மாறிச் சீரழியும் இக்கால கட்டத்தில் அரங்கக்கற்கை ஒரு வலுவான நிலையில் செயற்படுவது மிகவும் முக்கியமானது. ஆனால் துரதிட்டவசமாக நம்மிடையே நிலவும் அரங்கக்கற்கையானது ஒரு செயல்முறைப்பற்ற நிலையிலேயே நிலவிவருகின்றது. இன்று நிலவும் அரங்கக்கற்கையானது மாணவர்களின் வெறுப்புக்குரியதாகவும், கோபத்திற்குரியதாகவும் விளங்குகின்றது. அண்மையில் நாடக மாணவர்களை சந்தித்த பேராசிரியர் மெளனகுரு தனது வாழ்நாளில் இவ்வளவு தூரம் வெறுப்படைந்த நாடக மாணவர்களை தான் சந்தித்தது இது தான் முதல்தரம் என்று என்னிடம் கூறினார். (தனிப்பட்ட தொடர்பாடல், 2016 யூன்)

சமுதாயம்
ஒன்று கூடி
வருவதற்கும்
பண்பாட்டு
ஊடாட்டத்தில்
ஈடுபடுவதற்கும்
அந்த ஊடாட்டத்
தின் மூலம் அது
தம்மைப்பற்றி
ஆழமாகக்
கற்பனை
பண்ணுவதற்கும்
சிந்திப்பதற்கும்
சந்தர்ப்பத்தை
வழங்குகின்ற
களமாக அரங்கு
செயற்பட
முடியும்.

அரங்கின்
சாரமாக
நாடகப்பனுவலை
கருதுவதும்,
அரங்கக்
கற்கையை
இலக்கியக்
கற்கையின்
ஒரு கிளையாக
கருதுவதுமாக
நீண்டு நிலைத்
திருக்கும்
எடுகோள்கள்
அரங்கக்
கற்கையை ஒரு
தனித்துவமான
துறையாக
வளர்வதை
தடைசெய்த
காரணி

இது எவ்வாறு நிகழ்ந்தது? எண்பதுகளின் நடுப்பகுதியிலிருந்து இரண்டாயிரங்களின் நடுப்பகுதி வரை எழுச்சியாக செயற்பட்ட ஈழத்து அரங்கும், அரங்கக்கற்கையும் அதன் பின்னரான காலத்தில் வெறுப்புக் குரியதாக எவ்வாறு மாறியது? மீண்டும் இத்துறையை புதியநெறியாக எழுச்சிபெற வைக்க வழி யாது? என்பன பற்றிய ஒரு எடுத்துரைப்பே இக்கட்டுரை. ஒரு “எடுத்துரைப்பு” என்று கூறப்படுவதானது இப் பிரச்சினைக்கு வேறு எடுத்துரைப்புக்களும் இருக்கலாம் என்பதையும் அவ்வாறு வேறு எடுத்துரைப்புக்களின் வருகையானது உரையாடலுக்கு வழிவகுக்கும் என்பதையும் இக்கட்டுரை நம்புகிறது என்பதையே காட்டுகிறது.

இன்று அரங்கக்கற்கை என்பது நாடகமும் அரங்கியலும் என அழைக்கப்படுகிறது. இங்கு அரங்கு நாடகத்துடன் இனங்காணப்படுகின்றது. அதாவது அரங்கின் சாரமாக நாடகப்பனுவல் காணப்படுகின்றது. இக்கற்கையில் முக்கியமாக உள்ளடங்கியிருப்பன அரங்க வரலாறு - முக்கியமாக மேற்கத்தேய அரங்க வரலாறு, நாடகப் பனுவல்கள் பற்றிய பகுப்பாய்வு, பனுவல்களை மேடைத் தயாரிப்புக்களாக்குதல் என்பனவாகும்.

அரங்கு என்பது நாடகம் என்பதுடன் இனங்காணப்படுவதும் அதாவது அரங்கின் சாரமாக நாடகப்பனுவலை கருதுவதும், அரங்கக் கற்கையை இலக்கியக் கற்கையின் ஒரு கிளையாக கருதுவதுமாக நீண்டு நிலைத்திருக்கும் எடுகோள்கள் அரங்கக்கற்கையை ஒரு தனித்துவமான துறையாக வளர்வதை தடைசெய்த காரணி என்று அரங்கு மற்றும் ஆற்றுகைக்கான கலைக்களஞ்சியம் அரங்க கற்கை பற்றிய தனது பதிவில் கூறுகின்றது. நாடகப்பனுவலை அரங்கின் சாரமாக கருதுவதற்கான கோட்பாட்டுரீதியான நியாயப்பாட்டை அரிஸ்ரோட்டிலின் கவிதை இயல் வழங்குகின்றது. கவிதையியலின் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க அம்சம் அது கவித்துவ பனுவலுக்கு (poetic text) கொடுக்கும் முக்கியத்துவம் ஆகும். இந்த முக்கியத்துவம் மேற்கத்தேய நாடகக் கோட்பாட்டில் முக்கியமாக பிரித்தானியா, அமெரிக்கா போன்ற நாடுகளில் மிகவும் அண்மைக்காலம் வரை இதன் ஆதிக்கம் பேணப்பட்டு வருகின்றது. ஜேர்மனியில் மக்ஸ் ஹேர்மான் (Max Herrmann) என்பார் அரங்கிற்கும் நாடகத்திற்குமிடையேயான கூர்மையான வேறுபாட்டைக் கோடிட்டுக் காட்டுகையில் ஒரு நாடகம் என்பது தனி ஒருவரால் சொல்லை அடிப்படையாகக் கொண்டு மேற்கொள்ளப்படும் கலைப்படையாக்கம் என்றும் அரங்கு என்பது பார்வையாளர்களினதும் அவர்களுக்கு சேவை புரிபவர்களினதும் விளைவு என்றும் குறிப்பிடுகின்றார் (Fisher - Lichte., 2005:19).

பிரித்தானிய காலனித்துவ தாக்கம் காரணமாக எமது நாட்டின் மத்தியதர வர்க்கப் புத்திஜீவிகளும் பெரும்பாலும் பிரித்தானிய முறையையே பின்பற்றி வருகின்றனர். எழுபதுகளின் பிற்பகுதி, எண்பதுகளின் ஆரம்பத்தில் இக்கற்கைநெறி ஆரம்பிக்கப்பட்ட போது அரங்கை நாடகமாகக் கருதி அதை மேடைத் தயாரிப்பாக அதாவது நாடகம் சார் அரங்காக (dramatic theatre) கொண்டுவரும் போக்கு காணப்பட்டது. இது நடிகர்களைப் பொம்மைகளாக்கி எழுத்தாளரின் மேலாதிக்கத்தை நிலைநிறுத்தும் போக்கு ஆகும்.

எனினும், ஏறக்குறைய அதே காலத்தில் கூர்மையடைந்த தேசிய முரண்பாட்டுச் சூழல் ஈழத்து தமிழ் அரங்கத்துறையிலும் அரங்கக்கற்கையிலும் ஒரு படைப்பாக்கப் பாய்ச்சலுக்கு வழிவகுத்தது. இந்த பாய்ச்சலில் நடிகர்கள்/ஆற்றுவோர்கள் படைப்பாளிகளாக (creators) பரிணமித்தனர். படிப்படியாக பார்வையாளர்கள் அதாவது மக்களும் அந்த படைப்பாக்க சூழலில் இணைந்து கொள்ளும் நிலையேற்பட்டது. “ஆற்றுகை” என்ற எண்ணக்கரு படிப்படியாக முதன்மைபெறத் தொடங்கி ஈற்றில் “ஆற்றுகை அரங்கின்” (performance theatre) மேற்கிளம்புகைக்கு வழிசமைத்தது. இந்த நிலைமை ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கத் துறையில் ஒரு பொதுசன ஆர்ப்பரிப்புக்கு இட்டுச்சென்றது. அத்தோடு அரங்கக்கற்கையிலும் மாணவர்கள் உற்சாகத்துடன் ஈடுபட்டமையும் தமது படைப்பாற்றல் மிக்க செயற்பாடுகளால் சமூகத்தில் பயன் விளைவை ஏற்படுத்தியதும் நிகழ்ந்தது.

ஆனால் மீண்டும் போரின் பின் ஏற்பட்ட தமிழ்ச் சமூக உடைவு, பண்பாட்டு அழிவு, சுயம் இழப்பு என்பவற்றின் அடியாக நடிகர்கள் / ஆற்றுவோர்கள் மீது ஆதிக்கம் செலுத்தும் நாடகப் பனுவலின் அதாவது எழுத்தாளரின் மேலாதிக்கத்தை நிலைநாட்டும் வகையில் அரங்கை நாடகமாகக் கருதும் திரிபுபட்ட விளக்கம் ஒன்று அரங்கக்கற்கையில் வந்து சேர்ந்துள்ளது.

இவை பற்றியே இக்கட்டுரை பேசுகின்றது. முப்பது வருடங்களாக ஈழத்து அரங்கத்துறையில் ஆராய்ச்சி மனோநிலையோடு ஈடுபட்ட அனுபவநிலை நின்று இந்த எடுத்துரைப்பு தரப்படுகின்றது. மேலும் சர்வதேச அரங்கப்போக்குகளுடன் உள்ள ஊடாட்டம் காரணமாக அங்கு பனுவலை அடிப்படையாகக் கொண்ட அரங்கிற்கு அப்பால் “ஆற்றுகை” என்ற எண்ணக்கரு சம்மந்தமாக நடைபெறும் விவாதங்களும் அண்மைக் காலங்களில் அரங்கக்கற்கையை நாடகம்சார் அரங்குடன் (Dramatic Theatre) சமப்படுத்திப் பார்ப்பதை பலத்த விமர்சனங்களுக்குள்ளாக்கும் விவாதங்களும், இந்த விவாதங்களினடியாக நாடகமும் அரங்கியலும் கற்கையிலிருந்து ஆற்றுகைக் கற்கைகள் (Performance Studies) என்ற புதிய

ஏறக்குறைய
அதே காலத்தில்
கூர்மையடைந்த
தேசிய
முரண்பாட்டுச்
சூழல் ஈழத்து
தமிழ் அரங்கத்
துறையிலும்
அரங்கக்
கற்கையிலும்
ஒரு படைப்
பாக்கப்
பாய்ச்சலுக்கு
வழிவகுத்தது.

கற்கைநெறி பரிணமிப்பதன் தேவை பற்றிய விவாதங்களும் இந்த எடுத்துரைப்புக்கு கோட்பாட்டுப் பின்புலத்தை வழங்குகின்றன.

ஈழத்து அரங்கும், அரங்கக் கற்கையும்

ஈழத்து
அரங்கைப்
பொறுத்த
வரையில்
1970கள்
குறிப்பிட்டுச்
சொல்லக்
கூடியவொரு
காலகட்டம்.
இக்கால
கட்டத்தில்
இடதுசாரிப்
போக்குடைய
இளம்
நெறியாளர்கள்
ஈழத்து அரங்கில்
மேற்கிளம்
பினார்கள்.

ஈழத்தில் அரங்கும் அரங்கக்கற்கையும் பற்றிய எடுத்துரைப்பின் போது அவ்வெடுத்துரைப்பை ஈழத்துத் தமிழ்ச் சூழலில் ஏற்பட்ட பரந்துபட்ட அரசியல் மாற்றங்கள், அந்த மாற்றங்களுடன் தொடர்புபட்ட வகையில் அரங்கில் ஏற்பட்ட புத்தாக்க முயற்சிகள் என்பவற்றுடன் தொடர்பு படுத்தியே பார்க்க வேண்டும்.

ஈழத்து அரங்கைப் பொறுத்தவரையில் 1970கள் குறிப்பிட்டுச் சொல்லக் கூடியவொரு கால கட்டம். இக்காலகட்டத்தில் இடதுசாரிப் போக்குடைய இளம் நெறியாளர்கள் ஈழத்து அரங்கில் மேற்கிளம் பினார்கள். 1970 களின் அரசியல் கருத்துநிலையாக “சோசலிசம்” விளங்கியது. இந்த இளம் நெறியாளர்கள் சோசலிசக் கருத்து நிலையைப் பரப்புவதற்கான கருவியாக நாடகத்தை பயன்படுத்தினார்கள். அதே நேரம் இவர்கள் மேற்கத்தேய நாடக கோட்பாடுகளினால் ஊட்டம் பெற்றவர்களாகவும் இருந்தார்கள். இவர்களது அரங்க முயற்சிகள் குறிப்பிட்டளவு மத்தியதரவர்க்கத்தினர் மத்தியில் பிரபல்யத்தையும், உற்சாகத்தையும் ஏற்படுத்தியிருந்தது. வாழ்நாள் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி அநேகமான இந்த இளம் நெறியாளர்களின் ஆசிரியராகவும், கருத்துநிலை வழிகாட்டியாகவும் விளங்கினார். ஈழத்தில் நாடகம் ஒரு கற்கை நெறியாக மேற்கிளம்பியதற்கான அடித்தளத்தை இந்த முயற்சிகள் ஏற்படுத்தின என்று கூறலாம்.

ஈழத்தில் 1978 இல் நாடகமும் அரங்கியலும் க.பொ.த (உ.த) வுக்கு ஒரு பாடமாகிறது. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் நுண்கலைத் துறையில் 1985/1986 முதல் நாடகமும் அரங்கியலும் ஒரு கற்கை நெறியாக அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது. முதலில் பொதுக்கலைமாணி தேர்வுக்குரிய பாடமாகவும், பின்னர் சிறப்புக் கலைமாணி தேர்வுக்கான பாடமாகவும் பயிற்றுவித்தல் ஆரம்பமானது.

ஏற்கனவே யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ்த்துறையில் இலக்கியப் பனுவலின் ஒரு குறித்த வகையாக நாடகம் கற்பிக்கப்பட்டது. இங்கு தொடங்கிய அரங்கக்கற்கையை கையேற்றவர்களாக தமிழ் இலக்கிய விமர்சகர்கள், வரலாற்று ஆய்வாளர்கள் விளங்கினார்கள். குறிப்பாக பேராசிரியர் வித்தியானந்தன், பேராசிரியர் சிவத்தம்பி ஆகியோர் நாடகத்துறையை தொடங்குவதில் முன்னின்றார்கள். ஈழத்துக் கற்கை நெறியில் ஆரம்பத்திலேயே சிறுகதை, நாவல், கவிதை போன்ற இன்னொரு இலக்கிய வடிவமான நாடகப்பனுவல் முதன்மை பெறத்

தொடங்கியது. பேராசிரியர் சிவத்தம்பி நாடகமும் அரங்கியலும் என்ற கற்கை நெறி இரண்டு அம்சங்களை உள்ளடக்குவது என்று கருத்துரைத்தார்.

1. நாடகம் எனும் கலை வடிவம் மூலமாக மனிதனை விளங்கிக் கொள்ளும் புலமை முயற்சி.
2. “நிகழ்த்திக்காட்டல்” மூலம் மாணவர்களின் படைப்பாற்றலை வளர்க்கும் கலை முயற்சி.

(தனிப்பட்ட தொடர்பாடல், 2010: மார்கழி)

அதாவது இக்கற்கை நெறியில் இரண்டு விடயங்கள் முக்கியத்துவம் படுத்தப்பட்டு அறிமுகப்படுத்தப்படுகின்றது. ஒன்று நாடகம் என்ற இலக்கியத்தைப் படித்தல், மற்றது அந்த இலக்கியத்தை மேடைக்குரிய தாகத் தயாரித்தல். இவற்றோடு அரங்க வரலாறு கற்றலும் முக்கியத்துவம் படுத்தப்படுகிறது.

நாடகப் பனுவலைப் படித்தல், பகுப்பாய்வு செய்தல் அதாவது நாடகப் பனுவலில் தரப்பட்ட மனிதனை (பாத்திரத்தை) விளங்கிக் கொள்ளல், இரண்டாவது பனுவலை ஆற்றுகையாக்கல் அதாவது பனுவலில் எழுத்தாளரால் சுட்டித் தெரிவிக்கப்பட்ட அர்த்தத்தை, பாத்திரத்தை மேடையில் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தல் என்பன இக்கற்கையில் முக்கியத்துவமுடையனவாக விளங்கின.

பேராசிரியர் சிவத்தம்பி தனது விரிவுரை வகுப்புக்களில் ஐரோப்பிய நாடகப் பாடங்களையும் நாடகப் பாட எழுத்தாளர்களையும் பற்றி சிலாகித்துக் கற்பித்துள்ளார். இவர் தனது கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வாக பண்டைத்தமிழ் சமூகத்தில் நாடகம் பற்றிக் கூறுகையில் தான் பண்டைத் தமிழர் சமூகத்தில் நாடகம் பற்றி ஆராயத் தொடங்கியதாகவும் ஈற்றில் பண்டைத்தமிழர் சமூகத்தில் ஏன் நாடகம் இருக்கவில்லை என்று தான் ஆராய வேண்டியிருந்ததாகவும் குறிப்பிட்டிருந்தார். இவர் தனது ஆய்வின் போது கிரேக்க செவ்வியல் நாடகங்களோடு ஒப்பிட்டுப் பண்டைத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகங்களைத் தேடியிருந்தமையால் அவர் பண்டைத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகங்கள் இருந்திருக்கவில்லை என்ற ஒரு எண்ணத்திற்கு வரவேண்டியிருந்திருக்கும். ஆனால் தரப்பட்ட காலம் எதிலும், உலகின் ஒவ்வொரு பகுதியிலும், ஒவ்வொரு பண்பாட்டிலும் மக்கள் அரங்கைச் செய்திருக்கிறார்கள் என்று ஷெக்ஸ்பியர் குறிப்பிடுகின்றார் (2013:81).

எனினும், எமது கற்கை நெறி நாடகப் பனுவல்களுக்கும் நாடகத் தயாரிப்புக்களுக்கும் கவனத்தை குவித்ததாக இருந்தது. இந்த நாடகத் தயாரிப்புக்கள் என்பது நாடகப் பனுவல்களை மேடைக்காகத் தயாரித்து

எமது கற்கை நெறி நாடகப் பனுவல்களுக்கும் நாடகத் தயாரிப்புக் களுக்கும் கவனத்தை குவித்ததாக இருந்தது. இந்த நாடகத் தயாரிப்புக்கள் என்பது நாடகப் பனுவல்களை மேடைக் காகத் தயாரித்து பார்வையாளர் களுக்குக் காட்டும் “நாடகம் சார் அரங்கு” ஆகும்.

பார்வையாளர்களுக்குக் காட்டும் “நாடகம் சார் அரங்கு” ஆகும் (dramatic theatre). நாடகப் பனுவலில் உள்ள பாத்திரத்தை இன்னொரு நடிகர் பாசாங்கு செய்ய வேண்டும். இங்கு பார்வையாளரின் நடவடிக்கை என்னவென்றால் நம்பாமையை விருப்பத்தோடு களைந்தெறிந்துவிட்டு நம்ப வைப்பதை ஏற்றுக்கொண்டு மேடையில் காட்டப்படுவதை பார்ப்பது ஆகும். இங்கு மேற்கத்தேய யதார்த்தவாதம் ஒரு நியமமாக கொள்ளப்படுகின்றது.

நாடகம் சார் அரங்கின் அம்சங்கள்

இந்த அரங்கில் பனுவலை மேடையில் வடிவமாகக் கொண்டுவருவதே முக்கிய நோக்கம். எவ்வளவுக்கு அது செய்யப்படுகிறதோ அவ்வளவுக்கு அது அரங்கின் சிறப்பாகக் கருதப்படுகின்றது.

இந்த அரங்கமுறைமையின் முக்கிய அம்சங்களாக பின்வருவன வற்றை நாம் சுட்டிக்காட்டலாம்.

- வாழ்க்கை வேறு கலை வேறு.
- வாழ்க்கையை உள்ளது உள்ளவாறு போலச்செய்வதே அதாவது பிரதிநிதித்துவம் செய்வதே கலையின் நோக்கமாகும்.
- இந்த கலைச்செயற்பாட்டில் எழுத்தாளர் (author) முக்கியமாகிறார். அத்தோடு அதிகாரமுடையவருமாகிறார் (authority).
- நெறியாளர் சர்வாதிகாரியாகிறார். எழுத்தாளர் தனது பனுவலில் சுட்டித் தெரிவித்த அர்த்தத்தை கண்டுபிடித்து அதை பார்வையாளருக்கு ஊடுகடத்த வேண்டிய பணி நெறியாளருடையது. எனவே அந்தப் பணியை “பிசுகின்றி” செய்வதற்காக நெறியாளர் நடிகர்களைக் கட்டுப்படுத்திச் செய்விக்கும் சர்வாதிகாரியாகிறார்.

இந்த முறைமையில் பனுவலில் எழுத்தாளரால் (Author) தரப்பட்டுள்ள நிலையான (fixed) அர்த்தத்தை (meaning) நெறியாளர் கண்டுபிடித்து அதை நடிகர்கள் மூலம் மேடையில் கொண்டுவரும் தொழிற்பாட்டை செய்ய வேண்டும். இந்த அரங்கின் நெறியாளர் மேற்கூறிய இந்த தொழிற்பாட்டைச் செய்வதற்காக நடிகர்களைக் கட்டுப்படுத்துகிறார். நடிகர்கள் பொம்மைகளாக இயங்கவேண்டிய நிலை ஏற்படுகின்றது. நெறியாளர் தான் நினைத்ததை மேடையில் கொண்டுவருவதற்காக நடிகர்களை நீண்ட சலிப்பு மிகுந்த ஒத்திகைகளில் ஈடுபட நிர்ப்பந்திக்கின்றார். இந்த நிர்ப்பந்தத்தின் காரணமாக நடிகர்களின் விருப்பங்கள், ஆசைகள், கற்பனைகள், கெட்டித்தனங்கள், புதிதளிக்கும் ஆற்றல்கள் என

அனைத்தும் மட்டுப்படுத்தப்படுகின்றது. அதாவது அவர்களுடைய படைப்பாற்றல் மட்டுப்படுத்தப்படுகின்றது.

ஜேர்மன் அரங்கில் நாடகப்பனுவலின் அதிகாரத்தை ஒரு உயர் மட்டத்திற்கு கொண்டுவருவதற்காக நடிகர்களின் மேலாண்மையை பலவீனப்படுத்த பூர்சுவா புத்திஜீவிகள் முயற்சித்தார்கள் என சர்வதேச ரீதியாக அரங்கு மற்றும் ஆற்றுகைத்துறையில் முன்னிலை வகிக்கின்ற சமகால ஆய்வாளரான பிசர்-லிசே (Fisher - Lichte) என்பார் சுட்டிக்காட்டுகின்றார் (2008:77).

இது ஒரு சலிப்பூட்டும் முறைமையாகவும், நடிகர்களின் படைப்பாற்றலுக்கு இடத்தை மட்டுப்படுத்துகின்ற ஒரு முறைமையாகவும் விளங்குகின்றது. இதனால் இந்த முறைமையில் நடிப்பவர்கள் தாம் செய்வது சரியா பிழையா என்று பயமடைவதும், மற்றவர்கள் என்ன நினைப்பார்கள் என வெட்கமடைவதும், திருப்பித் திருப்பி ஒன்றையே செய்வதால் வெறுப்படைவதும் இங்கு நிகழ்கின்றது.

ஆனால் எண்பதுகளின் நடுக்கூறில் இலங்கையில் ஏற்பட்ட தேசிய இன முரண்பாட்டுச் சமூக பின்னணியில் ஒரு சாதகமான மாற்றமாக - ஈழத்தமிழரிடையேயான அரங்கப்போக்கில் ஒரு பெரும் மாற்றம் ஏற்பட்டது. இம்மாற்றம் படிப்படியாக சமூகத்தின் பல்வேறு மட்டங்களில் தனது ஈர்ப்பை ஏற்படுத்தி ஈற்றில் பரந்துபட்ட மக்களைத் தன்னுள் ஈர்த்துக் கொண்டதான ஒரு நிலைமாற்றம் ஏற்பட்டது.

ஈழத்தின் அரங்கப் போக்கில் தேசியத்தின் தாக்க விளைவும் அரங்கின் எழுச்சியும்

தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் சமத்துவத்திற்கும் அங்கீகாரத்துக்குமாக ஏற்பட்ட போராட்டம் அரங்கின் படைப்பாக்க முயற்சிக்கும், கோட்பாட்டுருவாக்கத்திற்குமான பாரிய தோற்றுவாயாக விளங்கியது. செயற்பாட்டாளர்களான இளைஞர்கள் தமது செயல் முனைப்பால் சமூக யதார்த்தத்தை மீளுருவாக்கம் செய்தார்கள். கலைஞர்கள் புத்திஜீவிகளிடமும் இதையே எதிர்பார்த்தார்கள். “சும்மா கதைத்துக் கொண்டிராமல் செய்துகாட்டுங்கள்” என்பது அவர்கள் கோசமாக இருந்தது. செயலுக்கு ஒரு அர்த்தம் இருக்க வேண்டும் என்றும் எதிர்பார்த்தார்கள். அதாவது செயல் என்பது சமூக யதார்த்தத்தில் ஒரு மாற்றத்தை ஏற்படுத்தக்கூடியதாக இருக்க வேண்டும் என்று எதிர்பார்த்தார்கள். செயற்பாட்டாளர்களிடையே “செயல்புரியும் தன்மை” (performativity) என்ற எண்ணக்கரு துளிர்விட ஆரம்பித்தது.

எண்பதுகளில் கூர்மையடைந்த தேசிய நெருக்கடி தமிழ்ச் சமூகத்தில் பாரிய சமூக மாற்றங்களைத் தோற்றுவித்ததுடன் அம்மாற்றம் அரங்கச் செயற்பாடுகளிலும் எதிரொலிக்கலாயிற்று. சமூக மாற்றப்பணியில்

எண்பதுகளின் நடுக்கூறில் இலங்கையில் ஏற்பட்ட தேசிய இன முரண்பாட்டுச் சமூக பின்னணியில் ஒரு சாதகமான மாற்றமாக - ஈழத்தமிழரிடையேயான அரங்கப் போக்கில் ஒரு பெரும் மாற்றம் ஏற்பட்டது.

சமூக மாற்றப்
பணியில்
மக்களை
ஒருங்கு
திரட்டுவதற்கு
அரங்கு
கருவியாகப்
பயன்பட
வேண்டும்

மக்களை ஒருங்கு திரட்டுவதற்கு அரங்கு கருவியாகப் பயன்படவேண்டும் என்ற நிலைப்பாடு துளிர்விடத் தொடங்கியது.

எண்பதுகளின் தொடக்கத்திலிருந்தே இலங்கையில் தேசிய இன நெருக்கடி கூர்மையடைந்தபோது வடக்குக்கிழக்கு மக்கள் மனச்சஞ்சலங்கள் நிறைந்த வாழ்க்கைக்குள் தள்ளப்பட்டனர். இராணுவப் பிரசன்னம், கொலை, கொள்ளை, தீவைப்பு, ஊரடங்குச்சட்டம் என இத்தகைய யுத்த நெருக்கடி நிறைந்த சூழலில் மக்கள் ஒடுக்கப்பட்டு வாழவேண்டிய நிலையேற்பட்டது. இந்நிலையில் வரன்முறையான மகிழ்வளிப்பு அரங்கு தொழிற்பட முடியாமல் போயிற்று. மாற்று அரங்கின் தேவை உணரப்பட்டது.

ஒடுக்கப்பட்டோரின் குரலை வெளிப்படுத்தும் அரங்கு

தேசிய ஒடுக்குமுறையுள் சிக்கி அவலப்பட்ட மக்களின் குரலை அரங்கில் கொண்டுவர வேண்டும் என்ற உந்தவா (urge) செயற்பாட்டாளர்களிடம் மேலிட்டது. ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் குரலை வெளிக்கொணரும் குறிக்கோளுடனான அரங்க இயக்கமாக யாழ் பல்கலைக்கழகத்தில் “கலாசாரக்குழு” என்ற ஒரு அமைப்பு தோற்றம் பெற்றது. இந்த அமைப்பே “மண்சுமந்த மேனியர்” என்ற அரங்க நிகழ்ச்சியை யாழ் குடாநாடு எங்கணும் அறுபது தடவைகள் நிகழ்த்தியிருந்தது. 80 களில் உருவாகி வந்த பண்பாட்டு இயக்கத்திற்கு பழைய “கோட்பாட்டுச் சமைகள்” (critical backage) இல்லாத படியால் தேசிய எழுச்சியுடன் மேற்கிளம்பிய புதிய கண்ணோட்டங்கள், சவால்கள் என்பவற்றை அந்த இயக்கம் திறந்த மனதுடன் எதிர்கொண்டது.

யாழ் பல்கலைக்கழக கலாசாரக் குழுவினால் குறித்த தேவையை மனங்கொண்டு - அதாவது போராட்ட உணர்வு மிக்க இளைஞர்கள், தமது அரங்கு மூலம் பொது மக்களிடம் போராட்ட விழிப்புணர்வூட்டும் தேவை - ஆரம்பிக்கப்பட்ட அரங்க முறைமை வரன்முறையான அரங்க முறைமையில் இருந்து தர்க்கரீதியாக வேறுபட்டு பிறிதொரு பரிமாணத்தை எடுத்தது. இம்முயற்சியின் படிமுறைகளை பின்வருமாறு கூறலாம்.

ஆற்றுகை முறைவழி (performance process)

- இந்த முறைவழியானது ஏற்கனவே நிலைபெற்ற பூர்சுவா இலக்கிய அரங்கை (bourgeois literary theatre) நிராகரித்திருந்தது. பனுவலை அடிப்படையாகக் கொண்டு (text - based ஆக) இம் முறைவழி ஆரம்பிக்கவில்லை. அத்தோடு தனியொரு எழுத்தாளர் அல்லது போராட்ட அனுபவங்களுடன் நேரடியாகச் சம்பந்தப்படாத “யாரோ ஒருவர்” - அவர் எத்தகைய வல்லுநராக இருந்தாலும் - பனுவல்

இந்த
முறைவழியானது
ஏற்கனவே நிலை
பெற்ற பூர்சுவா
இலக்கிய
அரங்கை
(bourgeois
literary theatre)
நிராகரித்திருந்தது.
பனுவலை
அடிப்படையாகக்
கொண்டு (text
-based ஆக)
இம் முறைவழி
ஆரம்பிக்க
வில்லை.

எழுதி அதனைத் தாங்கள் நடிக்கும் முறைமையை கலாசாரக் குழு நிராகரித்தது. “எங்களுடைய கதைகள் வெளிவரவேண்டும்” என்பதே கலாசாரக் குழுவின் நிலைப்பாடாக இருந்தது.

- இப்போது இவ்வரங்கு ஒரு கூட்டுமுயற்சியாக மேற்கிளம்பியது. கலாசாரக் குழுவினர் குழுக்கலந்துரையாடல், கள வேலை மூலம் சமூகத்துடன் ஊடாடி அக்கறைக்குரிய பிரச்சினைகளை இனங்காணல், இனங்காணப்பட்ட பிரச்சினைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு புதிதளிப்பில் ஈடுபட்டு ஆற்றுகைக்கான வரைபைத் (script) தயாரித்தல், கலாசாரக் குழுவினர் வேறும் சமூக செயற்பாட்டாளர்களை இணைத்துக்கொண்டு அரங்கப்பட்டறையில் ஈடுபடல், அதன் மூலம் தமக்குள் நட்புறவையும் கூட்டுணர்வையும் வளர்த்துக்கொள்ளல் என்பதாக அமைந்த கூட்டு முயற்சி.
- ஆற்றுகைக்கான வரைபு வரன்முறையான கட்டமைப்பை விட்டு சம்பவக் கோர்வைகளான கட்டமைப்பை (episodic structure) கொண்டிருத்தல், இதன் காரணமாக நெறியாள்கையின் படைப்பாக்கத்திற்கு வழி விடும் இடைவெளிகளைக் கொண்டு இது அமைந்திருத்தல், ஆகையால் நெறியாளருக்கு படிமங்களை உருவாக்கும் வாய்ப்பை அளித்தல்,
- ஆற்றுகைக்கான வரைபு கட்டுப்பாடும் நட்பார்ந்த சூழலும், கூட்டுணர்வும் நிலவும் ஒத்திகைகள் நடிகர்கள் ஒப்பீட்டளவில் சுதந்திரமான சூழலை அனுபவித்து படைப்பாக்க நடைமுறையில் ஈடுபடல்,

என்றவாறான முறைவழியூடு வித்தியாசமான ஆற்றுகை முறைமையொன்று மேற்கிளம்பியது. இந்த அரங்கில் சொல்லாடல் என்பதை விட பாடல்களும், இசையும், காட்சிப்படுத்தல்களும் - குறிப்பாக ஆற்று வோரின் உடற்கோலங்கள்- ஆற்றுகையின் பிரதான வெளிப்பாட்டு மூலகங்களாகின. ஆற்றுகை செய்யப்பட்ட விதம் குறிப்பாக ஆற்று வோரின் உடல்வாகு பார்வையாளருக்கு வியப்பைக் கொடுத்தது. “என்னெண்டு இப்பிடியெல்லாம் கண்டுபிடித்தனீங்கள்” என்று ஒரு பார்வையாளர் கேட்டார். தமது பிரச்சினையின் கன பரிமாணத்தை மண்சுமந்த மேனியர் கண்டுபிடித்து வெளிக்காட்டிய விதத்தை அவர்கள் வியப்புடன் நோக்கினர். இந்த அரங்கின்பால் ஒரு பெரும் பொதுசன ஈர்ப்பு ஏற்பட்டது.

இங்கு ஆற்றுவோர் - பார்வையாளர் நெருக்கம் ஏற்பட்டது. பார்வையாளர் மத்தியில் இந்த அரங்கைக் காணவேண்டும் என்ற உற்சாகமும் எதிர்பார்ப்பும் ஏற்பட்டது. தங்கள் ஊர்களுக்கு இந்த அரங்கை

தமது பிரச்சினையின் கன பரிமாணத்தை மண்சுமந்த மேனியர் கண்டுபிடித்து வெளிக் காட்டிய விதத்தை அவர்கள் வியப்புடன் நோக்கினர். இந்த அரங்கின்பால் ஒரு பெரும் பொதுசன ஈர்ப்பு ஏற்பட்டது.

வரவழைத்தனர். ஊர் ஊராக இந்த அரங்கு நிகழ்த்தப்பட்ட போது இந்த அரங்கு அடைக்கப்பட்ட மேடை என்பதிலிருந்து வெளியேறி திறந்தவெளி அரங்கை தனது நிகழ்விடமாக்கியது.

ஆற்றுகையில் பார்வையாளர்களும் இணைந்து கொண்டார்கள். தாமும் செயல் முனைப்பாக செயற்பட்டார்கள், பாடல்களைப் பாடினார்கள், கைகளை உயர்த்தி கோசங்களைப் போட்டார்கள். இங்கு அரங்கு என்பது ஆற்றுவோருக்கும் பார்வையாளருக்கும் இடையே நடைபெறுகின்ற ஒரு நிகழ்வாக மீள்வரையறை செய்யப்பட்டது.

தீவிரமடைந்த ஒடுக்குமுறையும் அரங்கில் வெளிப்பாடும்.

1990 இல் தமிழ் பிரதேசங்களில் மீண்டுமொரு யுத்தம் வெடித்தது. யாழ் குடாநாடு இராணுவ முற்றுகைக்குள் கொண்டுவரப்பட்டு பொருளாதாரத் தடை ஏற்படுத்தப்பட்டது. மக்கள் மனிதாபிமானமற்ற ஒடுக்குமுறைச் சூழலுக்குள் தள்ளப்பட்டனர். ஒடுக்கப்பட்ட மக்களை ஆற்றுப்படுத்துவதற்காக “பட்டறை அரங்குகள்” (workshop theatre) நிகழ்த்தப்பட்டன. இத்தகைய நிலைமையில் பட்டறை அரங்குகள் மக்கள் கூடுமிடமாகின. மண்சுமந்த மேனியரின் வெற்றி பொது மக்களுக்கு இந்த அரங்கு இயக்கம் மீது ஒரு மதிப்பை ஏற்படுத்தியிருந்தது. வடக்கு எங்கும் இத்தகைய பட்டறை அரங்குகள் இடம்பெற்றன.

சமூகப்படிநிலை அமைப்பு காரணமாகவும் திடீரென முற்றிய யுத்தநெருக்கடி காரணமாகவும் மெளனப்பண்பாட்டில் சீவித்து வந்த மக்கள் பட்டறை அரங்கில் கூடி விளையாடினர், பாடினர், ஆடினர், கதைகளைப் பகிர்ந்தனர், சுயகதைகளை ஆற்றுகை செய்தனர். இத்தகைய பட்டறை அரங்குகளில் கலந்துகொண்டவர்களின் அபிப்பிராயங்கள் சில

“எனக்கு மற்றவர்களுடன் கதைக்க விருப்பம். ஆனால் கதைக்க முடியேல்”

(ஆசிரியை, 1990 செப்ரம்பர்: கிளிநொச்சி)

“அப்யாசங்களில் வைத்திருந்த பயத்தைப் போக்கி நான் உற்சாகமாகப் பங்குகொண்டேன்.”

(மருத்துவபீட இறுதியாண்டு மாணவர், 1993 ஏப்ரல்: யாழ்ப்பாணம்)

“சந்தோசமாக ஆடுவது எனக்கு மிகவும் பிடித்தது. ஏனெனில் நிகழ்காலப் பண்பாடு இதை (ஆடுவதை) பெரிதும் விரும்புவதில்லை. இங்கு இதைச் செய்த போது சந்தோசமடைந்தேன்”

(ஆசிரியை, 1990 டிசம்பர்: பூநகரி)

“ஆடுவது மிகவும் சங்கடமாக இருந்தது. தேவை இல்லாத ஒன்று என நினைத்தேன். கஸ்டமாய் இருந்தது. முதல்நாள் (மற்றவர்கள்)

ஆடும்போது ஒதுங்கி ஒதுங்கி நின்றேன். இரண்டாம் நாள் சிறிது முன்னேற்றம். மூன்றாம் நாள் அதிலும் பார்க்க வளர்ச்சி. நான்காம் நாள் எப்போது (தாளம்) தட்டுவார்கள், ஆடுவார்கள் என்று இருந்தேன். ஒரு இனிய உலகத்தைக் கண்டேன் என்று பெருமைப்பட்டேன். ஐந்தாம் நாள் ஆட்டம்தான் சந்தோசத்தை ஏற்படுத்தும் என்ற எண்ணம் ஏற்பட்டது. நானே வியக்கும் வண்ணம் ஆடும், மேடையேறும் தைரியம் வந்தது.”

(இளம் பெண், 1990, டிசம்பர்: பூநகரி)

“பயமோ, வெட்கமோ, கூச்சமோ களைந்து சகோதர மனப் பான்மையில் பெரியவர், சிறியவர் என்று இராது மனச்சந்தோசமாக உணர்வுகளைக் கொண்டுவரக்கூடிய முறையில் அமைந்திருந்தது.”

(ஆசிரியை, 1994 செப்டம்பர்: தாளையடி)

“அங்கங்களை லேசாக வைப்பதன் மூலம் உள்ளுணர்வுகளை வெளிக்கொணர்ந்து முழுமையான திறனை கொண்டுவர முடிகிறது.

(இளைஞன், 1991 ஓகஸ்ட்: நல்லூர்)

“அங்க அசைவுகள் ஏற்பட்டதால் ஒருவரை ஒருவர் புரிந்து கொண்டு உணர்வுகளை வெளிக்கொணர முடிந்தது.”

(நடுத்தர வயது ஆண், 1992 யுன்: சாவகச்சேரி)

மௌனப்பண்பாட்டில் 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. தீவிரமான போது உருவான அரங்கின் வெளிப்பாடு கடுமையானதாக (hardest expression) இருந்தது. இந்த அரங்கிற்கு உதாரணமாக உயிர்த்த மனிதர் கூத்து, பொய்கால் போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இந்த அரங்கின் பிரதான அம்சங்கள்:

- ஊடாட்டம்தான் இந்த அரங்கு அதாவது ஆற்றுவோர் பார்வையாளர் சந்தித்து ஊடாடுவது.
- வெளி ஆற்றுகைக்கு ஏற்ற வகையில் மாற்றப்பட்டது.
- முழு வெளியும் ஆற்றுகைக்காக பயன்படுத்தப்பட்டது.

இதுவரை
“சொல்லாடல்”
அரங்காக
(dialogue Theatre)
இருந்தது.
இப்போது
உடலை
ஆற்றுகை
செய்வதாக
(performing the
body) மாறியது.
ஒடுக்குமுறை
தீவிரமான
போது உருவான
அரங்கின்
வெளிப்பாடு
கடுமையானதாக
(hardest
expression)
இருந்தது.

- பார்வையாளரின் குவிவு மையம் வெவ்வேறு இடங்களுக்கு மாற்றப் பட்டது. அதாவது வெவ்வேறு இடங்களில் ஆற்றுகை நடத்தப் பட்டது.
- இந்த ஆற்றுகையில் அரங்கின் மூலகங்கள் அனைத்தும் அதாவது நடிப்பு, காண்பியங்கள், சொற்கள், இசையும் சத்தமும் என அனைத்தும் பயன்படுத்தப்பட்டன. எல்லாமூலகங்களும் தம்மளவில் “பேசியது”. உதாரணம் பசியின் கொடுமையை நெருப்பு பேசியது. அக்கிரமத்தின் ஆத்திரத்தை மேளம் பேசியது.
- அரங்கு நிகழும் போது அவ்வரங்கு புதிதளித்தலுக்கு இடம் தந்தது. இங்கு ஆற்றுவோர்கள் நிலையான, இறுகிய, இடம் மாற்றகூடிய கலைப்பண்டம் ஒன்றை ஏற்கனவே தயாரித்துக் கொண்டுவந்து மேடையேற்றுவது என்பதாக இருக்கவில்லை.

இங்கு ஆற்றுவோருடைய செயல்கள் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவதாக இருக்கவில்லை. தம்மை அளிக்க செய்வதாகவே இருந்தது. அதாவது மனதில் உள்ளதை வெளிக்காட்டுவதாக இருந்தது. இங்கு ஆற்றுவோர் தமது உடலை மூளைச்செயற்பாட்டிற்கு கடன் கொடுத்ததாக இருக்க வில்லை. மனதில் உள்ளது உடலில் தெரிந்தது. இதன்மூலம் உடலுக்கு முகவராண்மை (agency) வழங்கப்பட்டது.

இந்த அரங்கின் வெளிப்பாடு கடுமையானதாக (hardest expression) இருந்தது. இந்த அரங்கின் கடுமையான வெளிப்பாடு உடல் வெளிப்பாடாக அதாவது ஆட்டமாக, ஆடல்அன்ன அசைவுகளாக அதாவது கோபத்தின் வெளிப்பாடாக, கோபத்தின் ஆடலாக வெளிப்பட்டது.

ஆற்றுகையுடு உடல் சக்தியாக்கப்படுகின்றது

இங்கு உடல் ஒரு கருவியல்ல. அதாவது செய்தியைப் பரிமாற்றுவதற்கான குறிகளை உருவாக்குகின்ற ஒரு பொருளாக உடல் பயன்படுத்தப் படவில்லை. பதிலாக உடல் ஆற்றுகையோடு உருக்கப்பட்டு சக்தியாக மாற்றப்படுகின்றது.

ஆற்றுவோர்கள் தமது உடலை கட்டுப்படுத்தவில்லை. அந்த உடலையே ஆற்றுவோராக மாற்றுகின்றனர். அந்த உடல் உருக்கொண்ட அகமாக (embodied subjectivity) செயற்படுகிறது. அதாவது இங்கு அரங்கு என்பது சக்திப் பரிமாற்றமாக வருகின்றது. இந்த அரங்கில் மனம் உடலாடு வெளிப்பட்டது. இந்த அரங்கின் வெளிப்பாடு கடுமையானதாக (hardest expression) இருந்தது. இந்த அரங்கின் கடுமையான வெளிப்பாடு உடல் வெளிப்பாடாக அதாவது ஆட்டமாக, ஆடல் அன்ன அசைவுகளாக அதாவது கோபத்தின் வெளிப்பாடாக, கோபத்தின் ஆடலாக வெளிப் பட்டது. ஆற்றுவோரின் இந்த வெளிப்பாடு பார்வையாளரைத் தூண்டியது. ஆற்றுவோரின் உடலின் வெளிப்பாட்டை பார்வையாளர் தமது உடலால் அனுபவித்தனர்.

ஆற்றுகையின் தோற்றப்பாடு எவ்வளவு தூரம் செறிவானதாக உள்ளதோ அவ்வளவு தூரம் அந்த ஆற்றுகையை புலப்பதிவு (perceive)

பண்ணுபவர்களுக்கு “ஏதோ செய்யும்”. இது அவர்களை “கலை நிலை”க்கு இட்டுச்செல்லும். இது ஒரு ஆழமான அனுபவம். புதியதான எண்ணங்கள், கற்பனைகள் தோன்றும் ஒரு நிலை. இங்கு பரிசோதனைக்கும் புத்தாக்கத்துக்குமான பண்பாட்டு வெளி ஒன்று திறக்கப் படுகின்றது. இந்த நிலையை மானுடவியலாளரான விக்டர் ரேனர் (Victor Turner) “லிமினாலிட்டி” (liminality) என்று அழைக்கின்றார்.

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

சட்டன்-சிமித் (Suttan 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 மேற்கொள்ளப்பட்டது. யாழ்ப்பாணத்தில் மையம் கொண்ட இந்த அரங்கு படிப்படியாக வடக்குக்கிழக்கு எங்கணும் பரவி புலம்பெயர் தமிழர்களிடையேயும் பரவியது. இது தளைநீக்கத் துக்கான அரங்கு (Theatre for Liberation) என்று அழைக்கப்பட்டது.

இது “ஆற்றுகை அரங்கு” (performance theatre) என சொல்லப்படும் ஒரு முறைமை ஆகும். இந்த அரங்கு போலச்செய்தல் அல்லாத அரங்க முறைமை. இந்த முறைமை நமது பாரம்பரிய ஆற்றுகைகளில் இருந்து அதாவது சடங்காற்றுகைகளிலிருந்து மீள் கண்டுபிடிப்புச் செய்யப்பட்ட ஒரு அரங்கமுறைமை ஆகும். இந்த அரங்கமுறைமை படைப்பாக்க வெளியை அதிகரித்தது. இந்தநிலைமையானது மாணவர்கள் மத்தியில் பெரும் ஆர்வத்தை ஏற்படுத்தியது.

இதனைத் தொடர்ந்து ஈழத்தமிழரிடையே அரங்கச் செயற்பாடுகள் பல்கிப்பெருகின. யாழ் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறை அரங்க மாணவர்கள் அரங்கச் செயற்பாட்டுக்குழுவுடன் இணைந்து 2004 இல்

இந்த அரங்கு போலச் செய்தல் அல்லாத அரங்க முறைமை. இந்த முறைமை நமது பாரம்பரிய ஆற்றுகைகளில் இருந்து அதாவது சடங்காற்றுகைகளிலிருந்து மீள் கண்டுபிடிப்புச் செய்யப்பட்ட ஒரு அரங்கமுறைமை ஆகும். இந்த அரங்கமுறைமை படைப்பாக்க வெளியை அதிகரித்தது.

சுனாமியால் பாதிக்கப்பட்ட மக்களை ஆற்றுப்படுத்தி மீண்டும் தொழிலில் ஈடுபட வைக்கும் நோக்குடன் “அவலநீக்க ஆற்றுப்படை அரங்கு” எனும் பாரிய அரங்க செயற்திட்டத்தை முன்னெடுத்தனர். இத்திட்டத்தில் கல்வியியல் கல்லூரி மாணவர்கள், பாடசாலை ஆசிரியர்கள் ஆகியோரையும் இணைத்துக் கொண்டு நிகழ்த்தினர். ஈழத்து அரங்கிலும், அரங்கக்கற்கையிலும் பெரும் எழுச்சி நிலவிய காலம் அது.

போருக்கு பிந்திய சமூகமும், அரங்கும்

2006 இல் பெரும் அழிவுகளுக்கு வித்திட்ட ஒரு போர் நடைபெற்றது. அப்போரின் பின் தமிழ்ச்சமூகம் பெரும் மன உளைச்சலுக்கு அதாவது கூட்டு மனவடுவுக்கு உள்ளானது. சமூகக்கட்டமைப்பு உடைந்து போனது. சமூக விழுமியங்கள் அழிந்து போகும் நிலையேற்பட்டது. நிகழ்காலம் பற்றியும் எதிர்காலம் பற்றியும் நம்பிக்கையின்மை நிலவுகின்றது. அதிகாரச் சமநிலை நகர்ச்சி அடைந்து, சமூகத்தின் படிநிலை (hierarchy) கட்டமைப்பு இறுக்கமடைந்திருக்கின்றது. அதிகார வேறுபாடுகள் நிலைநிறுத்தப்பட்டுள்ளது. அதிகாரத்துவ மனோபாவம் மேலோங்கியுள்ளது. இந்தப் பின்னணியில் கற்பித்தலியலிலும் மேலிருந்து கீழான அணுகுமுறை (top down attitude) ஆதிக்கம் செலுத்துகிறது. இந்த அணுகுமுறையின்படி ஆசிரியர்கள் தாம் அதிகாரத்தோரணையில் நடந்துகொள்வதன் மூலம் காரியங்களை நடத்தலாம் என்று எண்ணுகிறார்கள்.

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

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 சோபோகிளிட்ஸ், சேக்ஸ்பியர் போன்றவர்களின் “முறைப்படி அமைந்த” (canons) நாடகங்களை மேடையேற்றும் போக்கு ஒப்பிட்டளவில் அதிகரித்துள்ளது. படச்சட்ட அரங்கமுறைமை வலியுறுத்தப்படுகின்றது. மாணவர்களின் சுய ஆக்கங்கள் மட்டுப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவையெல்லாம் மீண்டும் மாணவர்களின் படைப்பாற்றலுக்கான சாத்தியத்தைச் சுருக்கியுள்ளன.

ஆனால், மறுபுறம் இன்று நிலவும் உலகமயமாக்கம் காரணமாக மாணவ இளைஞர்களின் மனப்பாங்கிலும் நடத்தையிலும் பாரிய மாற்றம் ஏற்பட்டுள்ளது. உலகம் திறந்து விடப்பட்டுள்ளது. பல்வேறு பண்பாடுகளின் வருகை முக்கியமாக நுகர்வுப் பண்பாட்டின் தாக்கம் மாணவ இளைஞர்களின் போக்கில் இந்த மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளது. மதுபாவனை, போதைப் பொருள் பாவனை என்பவற்றின் பெருக்கம் ஒருபுறமும் நவீன தொழினுட்ப சாதனங்களின் பெருக்கம் மறுபுறமும்

மாணவர்களை “மனம் நினைத்த போக்கில் செயற்படுவதற்கான” ஒரு வகையான எதிர்-சுதந்திர வெளியை (negative free space) வழங்குகின்றன.

திணிப்பும், சலிப்பும் மிக்கதும் படைப்பாற்றலுக்கான சாத்தியத்தை வழங்காததுமான அரங்கக்கற்கை ஒருபுறமும், மனம் போன போக்கில் செயற்படுவதற்கான, எதிர் - சுதந்திர சூழல் மறுபுறமும் மாணவ இளைஞர்களை அலைக்கழிக்கிறது. இந்நிலைமையில் அவர்களை அரங்கக்கற்கையில் வெறுப்புற்று விலகுகின்ற நிலைமைக்கு ஈற்றில் தள்ளுகின்றது. இத்தகைய நிலைமைக்கே மாணவர்கள் சலிப்பும், வெறுப்பும், கோபமும் கலந்த மனநிலையோடு பதிற்குறி தருகின்றார்கள். அத்தோடு மனச்சோர்வடைந்தவர்களாக காணப்படுகின்றார்கள்.

இத்தகைய நிலைமை மாற்றப்பட வேண்டும். அரங்கக்கற்கையை சமூகபயன்விளைவு மிக்க ஒரு சமூக நிகழ்வாக மீள் எண்ணக்கருவாக்கம் செய்யவேண்டிய அவசியத்திற்கு நாம் வந்துள்ளோம். இனிமேலும் அரங்கு என்பது நாடக இலக்கியத்தை ஊடகப்படுத்தும் ஒரு சாதனம் என வரையறை செய்யும் எண்ணத்தை கைவிட வேண்டும். அரங்கு என்பதை நாடகப் பனுவலை ஆற்றுகை செய்தல் என்பதால் இனியும் வரையறுக்க முடியாது. அரங்கியல் ஆற்றுகை ஒரு சுயாதீனமான (autonomous) கலையாகப் பார்க்கப்பட வேண்டும். அரங்கக்கலையின் மிக முக்கியமான அம்சமாக ஆற்றுகை கருதப்பட வேண்டும்.

எனவே ஒரு புதிய கற்கை நெறி தேவை. இப்புதிய அரங்கக் கற்கையின் முறைமை வாய்ந்த ஆய்வுப்பொருளாக (object of theatre studies) “ஆற்றுகை” அமைய வேண்டும். இப்புதிய கற்கையின் பெரிய பகுதியாக கலைசார் செயற்பாடுகள் அமைவதோடு ஆற்றுகைகளைச் செய்வதும், ஆற்றுகைகளை கற்பதும் இக்கற்கை நெறியின் முக்கிய கூறுகளாக அமையும் நாடகம் சார் அரங்கை கற்பது தொடரும். ஆனால் அந்த முறைமை தனி ஆதிக்கம் செலுத்துவதாக அமையாது.

முடிவுரை

ஈழத்துத் தமிழரிடையே தற்காலத்தில் நிலவும் அரங்கக்கற்கையில் ஏற்பட்டு வருகின்ற செயல்முனைப்பற்ற தன்மையை நாம் எதிர்கொள்ள வேண்டிய ஒரு பிரச்சினையாக கருதினோம். அரங்கு என்பது நாடகம் என்பதுடன் இனங்காணப்படுவதும் அரங்கின் சாரமாக நாடகப் பனுவலை கருதுவதுமான போக்கு அரங்கக்கற்கையில் நிலவுவது அரங்கக்கற்கையின் செயல்முனைப்பற்ற தன்மைக்கு ஒரு முக்கியமான காரணமாக விளங்குகின்றது என்பதை இந்தக் கட்டுரை எடுத்துக் காட்டியது. ஈழத்தில் நிலவிய தேசிய முரண்பாட்டுச் சூழலினூடாக மேற்கிளம்பிய ஆற்றுகை அரங்கு படைப்பாக்க வெளியை அதிகரித்தது பற்றியும் விபரித்தோம். இதன் மூலம் ஈழத்து அரங்கப்போக்கில் ஏற்பட்ட

அரங்கக் கற்கையை சமூகபயன் விளைவு மிக்க ஒரு சமூகநிகழ்வாக மீள் எண்ணக் கருவாக்கம் செய்யவேண்டிய அவசியத்திற்கு நாம் வந்துள்ளோம். இனிமேலும் அரங்கு என்பது நாடக இலக்கியத்தை ஊடகப்படுத்தும் ஒரு சாதனம் என வரையறை செய்யும் எண்ணத்தை கைவிட வேண்டும்.

மாற்றத்தையும், எழுச்சியையும் எடுத்துக்காட்டினோம். எனினும் போரின் பின்னான நிலைமை மீண்டும் ஈழத்து அரங்கக்கற்கையில் படைப் பாற்றலுக்கான சாத்தியத்தை சுருக்கியது பற்றியும் இக்கட்டுரை எடுத்துரைத்தது. இந்த எடுத்துரைப்புக்களின் அடிப்படையில் ஒரு புதிய கற்கைநெறியின் அவசியத்தையும் புதிய அரங்கக்கற்கையின் முறைமை வாய்ந்த ஆய்வுப்பொருளாக (object of theatre studies) “ஆற்றுகை” அமைய வேண்டும் என்ற முடிவுக்கு வந்தோம். இவ்வாறு உருவாக்கப்படும் புதிய அரங்கக் கற்கை நெறி ஈழத்து அரங்கப்போக்கில் ஒரு பெரும் எழுச்சியை உருவாக்கும் என்பதும் அந்த எழுச்சி ஈழத்து தமிழ்ச் சமூகத்தில் பயன் விளைவு மிக்க மாற்றமொன்றிற்கு வித்திடும் என்பதும் எமது மனத்துணிவு.

உசாத்துணை

Carlson, Marvin, 2004, Performance: A Critical Introduction, London Routledge.

Erika Fischer-Lichte, 2005, Theatre Sacrifice, Ritual, Routledge: NY.

Erika Fischer-Lichte, 2008, The Transformative Power Of Performance, NY Routledge.

Erika Fischer-Lichte, 2014, The Routledge Introduction To Theatre and Performance Studies, NY Routledge.

Schechner, Richard, 2003, Performance Theory, NY Routledge.

Schechner, Richard, 2013, Performance Studies: An Introduction, NY Routledge.

Turner, Victor, 1982, From Ritual To Theatre, Performing Arts Journal, NY Publications.

Turner, Victor, 1969, The Ritual Process, Aldine Publishing Company: Illinois.