

சுயஇனவரைவியல் பார்வையில் இலங்கைத் தமிழ் நாடகம் 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து'

An Auto-Ethnographic account of Sri Lankan Tamil Drama 'Uyirthamanitharkoothu'

தேவநாயகம் தேவானந்த் / Thevanayagam Thevananth¹

Abstract

In the year 1991, School of Drama & Theatre in Northern, Sri Lanka, produced the play "Uyirthamanitharkoothu" and performed it in 21 places. The play was produced using the epic theatre concept. This play was spoke about conflicts of two ethnic groups of Nagas and Eyakkar which explores the conflict in Sri Lanka. The play was full of poetry and the rhythmic movements. Play was created by improvisation. Visual images are created based on culture. The director had only a story when he met the actors for the production of the play. Even in that story there were no definite scenes and characters. But because every scene was invented by improvisation. This play's dramatic actions can carry the audience for long years back, Although reminiscent of real events. Adopting Brecht's theory of epic theatre and the technic of alienation, the play 'Uyirthamanitharkoothu' was prepared. As the researcher as an actor and participant of this play analysis with autoethnography method, and concept of epic theatre. This paper further analysis how the war tragedies were documented and communicated to the spectators and was its communication successful in terms of epic theatre theory? finally 'Uyirthamanitharkoothu' drama documented war tragedies with the formalistic theatre communication.

Date of submission: 2021-11-02
Date of acceptance: 2022-08-20
Date of Publication: 2022-12-28
Corresponding author's Name:
Thevanayagam Thevananth
Email:
tthevananth@gmail.com

Keywords: Epic theatre, Formalistic theatre, Sri Lankan Tamil theatre, Jaffna theatre, War theatre

அறிமுகம்

இலங்கை வடக்கு யாழ்ப்பாணத்தில் 1991ம் ஆண்டு நாடக அரங்கக்கல்லூரி 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து' நாடகத்தை தயாரித்து 21 இடங்களில் மேடையேற்றியிருந்தது. இந்த நாடகத்தில் பங்குபற்றிய அடிப்படையில் நாடகம் பேசிய விடயத்தோடு நேரடியாகத் தொடர்பு பட்ட வகையில் ஆய்வாளர் சுயஇனவரைவியல் பார்வையில் 'உயிர்த்த

¹ The Author is a Ph.D. Scholar, Department of Journalism & Communication, University of Madras, Tamil Nadu, India. E.mail : tthevananth@gmail.com

மனிதர் கூத்து' நாடகத்தின் யுத்த அவலங்கள் எவ்வாறு பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன, பார்வையாளர்களுடன் எவ்வாறான தொடர்பு கொள்ளப்பட்டது. என்ற விடயங்கள் ஆராயப்படுகின்றன.

'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து', அது இலங்கையின் வரலாற்றைக் குறிப்பதான ஒரு காவியக் கதை. இலங்கைப்பூர்வீகக் குடிகளான நாகர், இயக்கர் என்ற குழுமங்களின் அரசு அதிகாரம் பற்றியதாக அந்தக்கதை இருந்தது.

'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து நாடகம்' காவிய அரங்கப் பண்பு முறைமையை கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டது. இயக்கர், நாகர் என்ற இரு இனக் குழுமங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு இலங்கைத்தீவின் முரண்நிலையை வெளிப்படுத்திய நாடகம். நாடகம், முழுமையும் கவிதையுடன் நடனப் பாங்கான அசைவியக்கத்தை கொண்டிருந்தது. காட்சிப் படிமங்கள் பண்பாட்டின் அடிப்படையில் உருவாக்கப்பட்டன. சாதாரண வாழ்வியல் பயன்பாட்டு படிமச் சொற்கள் இதில் காண்பியங்கள் ஆக்கப்பட்டன. நாடக அசைவியக்கம் பார்வையாளர்களை மிக நீண்ட வருடங்களுக்கு அப்பால் கொண்டு சென்று வைத்துவிடும். இருந்தாலும் யதார்த்த சம்பவங்களை நினைவுபடுத்தும்.

ப்ரெக்ட்டின் காவிய அரங்கக் கோட்பாட்டையும் அந்நியமாதல் உத்தியையும் உள்வாங்கி 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து' நாடகம் தயாரானது. இந்த நாடகத்தை 1991ம் ஆண்டு விடுதலைப்புலிகளின் கலைபண்பாட்டுக்கழகத்தின் உதவியுடன் நாடக அரங்கக் கல்லூரியினர் தயாரிக்கிறார்கள். க.சிதம்பரநாதன் இதனை நெறிப்படுத்தியிருந்தார். ஈழத்தின் மூத்த கவிஞர் இ.முருகையன் அதற்கு கவிதைகளை எழுதினார். இசையமைப்பாளர் கண்ணன் இசையமைத்திருந்தார். இதனை இசை, நடனம் சார்ந்த 'பா' நாடகம் எனலாம்.

இங்கு கா.சிவத்தம்பி(1994) குறிப்பிடுவது போன்று 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து' நாடகத்தில், நடிகர்கள் கூடித் தம் அபிப்பிராயத்தின்படி முக்கியமான ஒரு சமூகப் பிரச்சினையை நாடகமாக்கத் துணிந்திருக்கிறார்கள்.

“நாடகம் எப்படி அமைய வேண்டுமென்பதை நெறியாளருடன் இணைந்து கட்புல் வடிவமாக (Visualized)பார்த்தல், அந்தக் கட்புலக் கருவைப் பிண்டப் பிரமாணமானதாக அரங்குக்குப் பெயர்த்தல், முயற்சிகளை இனங்கண்டறிதல், இந்த நிகழ்த்துகைக்கான நாடக பாடத்தைத் (Dramatic text)) தாங்களே உருவாக்கத் தொடங்கி பின்னர் இன்னொருவரைக் கொண்டு செம்மைப்படுத்தல், (இந்தப் பணியைக் கவிஞர் முருகையனைக் கொண்டு சிதம்பரநாதன் குழு செய்வித்திருக்கின்றது.) முழு உடலையும் நாடக வெளிப்பாட்டுக்கான சாதனமாகக் கொள்ளல் இசையோடிசைந்தே அசைவுகளைச் சிந்தித்தல் காண்பியங்களை குறியீடுகளாக அமைத்தல் எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக எண்ணக்கருக்களை நாடகப் பொருளாக்குதல் (Theatre of the concepts: ideas) ஆகியன இந்த அரங்கின் அம்சங்களாகும். இங்கு கருத்துக்கள் காண்பியங்களாக்கப்படுகின்றன. (ideas are visualized) இங்கே நாடகம் என்பது ஆற்றுகை (performance) ஆகவே காணப்படுகின்றது. (சிவத்தம்பி,1994)

ஆய்வு முறை - சுயஇனவரவியல் ஆய்வு

இந்த ஆய்வு ஆய்வாளர் தான் வாழ்ந்த நெருக்கடியான சூழலின், தனது சொந்த அனுபவங்களில் அடிப்படையாக கொண்டு தான்பங்குபற்றி நடித்த நாடகமொன்றை சுயஇனவரைவியல் முறைமையில் ஆய்வுக்குட்படுத்துகிறார். சுயஇனவரவியல் என்பது ஆராய்ச்சி மற்றும் எழுத்துக்கான அணுகுமுறையாகும், இது கலாச்சார அனுபவத்தை

(ethnos) புரிந்து கொள்வதற்காக தனிப்பட்ட அனுபவத்தை (auto) விவரிக்கவும், முறையாக பகுப்பாய்வு செய்யவும் முயல்கிறது. (ELLIS, 2004; HOLMAN JONES, 2005)

ஒரு முறையாக, தன்னியக்கவியல் சுயசரிதை மற்றும் இனவரைவியல் பண்புகளை ஒருங்கிணைக்கிறது.

ஒரு முறையாக, சுயஇனவரவியலானது இனவரைவியல் பண்புகளை ஒருங்கிணைக்கிறது. ஒரு சுயசரிதையை எழுதும் போது, ஒரு ஆசிரியர் பின்னோக்கி மற்றும் தேர்ந்தெடுத்து எழுதுகிறார், ஆராய்ச்சியாளர்கள் சுயஇனவரவியல் செய்யும் போது, அவர்கள் ஒரு கலாச்சாரத்தின் ஒரு பகுதியாக இருப்பதன் மூலம் அல்லது ஒரு குறிப்பிட்ட கலாச்சார அடையாளத்தை வைத்திருப்பதன் மூலம் உருவாகும் அல்லது சாத்தியமாக்கப்பட்ட விளைவுகளைப் பற்றி பின்னோக்கி, தேர்ந்தெடுத்து எழுதுகிறார்கள். இருப்பினும், அனுபவங்களைப் பற்றி கூறுவதுடன், இந்த அனுபவங்களை பகுப்பாய்வு செய்ய சமூக அறிவியல் வெளியீட்டு மரபுகளால் சுயஇனவரவியல் வல்லுநர்கள் அடிக்கடி தேவைப்படுகிறார்கள். (Bruner, 1993; Denzin,1989; Freeman,2004)

காவிய அரங்கு (Epic theatre)

'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து' நாடகம் காவிய அரங்க முறையில் தயாரிக்கப்பட்டது. ஜேர்மன் நாடகாசிரியர் ப்ரெக்ட் காவிய அரங்கை அறிமுகம் செய்தார். அரிஸ்டாட்டிலிடமிருந்து "காவியம்" என்ற சொல்லை ப்ரெக்ட் பெற்றுக் கொண்டார். நாடகத்தின் பாரம்பரியத்தை ஒரு புதிய எதிர்ப்பு நாடகத்தின் மூலம் சவாலுக்குட்படுத்தினார். 1920 இல் ஜேர்மனியில் முதன்முதலில் பயன்படுத்தப்பட்ட "காவிய அரங்கு" என்ற வார்த்தை பிரெக்ட்டின்

பெயருடன் உறுதியாக இணைக்கப்பட்டுள்ளது. காவிய அரங்கு நிச்சயமாக "அரிஸ்டாட்டிலியன் அல்லாத" அணுகுமுறையில் உள்ளது, ஏனெனில் இது அரிஸ்டாட்டில் சோகத்தின் கூறுகளில் ஒன்றாகக் கருதிய நேரத்தின் வரிசையை சீர்குலைக்கிறது". காவியத்தின் அரிஸ்டாட்டிலியக் கருத்தை பிரெக்ட் உறுதிப்படுத்தவில்லை. (Heinz,1965)

ப்ரெக்ட் காவியத்தின் அடிப்படையிலான "காவியக் கட்டமைப்பை" பரிந்துரைத்தார் - ஒரு தளர்வான கதை வடிவம். உண்மையில் காவிய வடிவம் நாடக வடிவத்திலிருந்து வேறுபட்டது. ஆயினும் கூட, சம்பவங்களை உண்மையாகக் கூறுவதற்கு எபிசோடிக் வடிவம் (episodic) மிகவும் பொருத்தமானதாக ப்ரெக்ட் உணர்ந்தார். நாடகத்தை செயல்கள் மற்றும் காட்சிகளாகப் பிரிப்பதற்குப் பதிலாக, ப்ரெக்ட் தனது கட்டுக்கதையை தொடர்களாக, அத்தியாயங்களாகப் பிரிப்பதன் மூலம் தொடர்ச்சியை அழிக்க முயன்றார், அவை ஒவ்வொன்றும் தன்னிறைவு கொண்டதாகவும், முழுமையை விபரித்தும் இருந்தன.

ப்ரெக்டின் அரங்கில் John Elsom (1979) குறிப்பிடுவது போன்று, "அரிஸ்டாட்டிலியன் நாடக அரங்கில், நிகழ்வு ஏன் நடந்தது, என்ன காரணம் மற்றும் அது மீண்டும் நிகழாமல் எப்படித் தடுக்கலாம் என்பதற்கு வியத்தகு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது" ஆனால் ப்ரெக்ட் அதனை நிராகரித்தார். இந்த முடிவை அடைவதற்காக பிரெக்ட் வெர்ஃப்ரெம்டங் (அந்நியமாதல்;) என்ற கருத்தை முக்கியமாக முறைமைக் கோட்பாட்டின் செல்வாக்கின் கீழ் பரிந்துரைக்கிறார். அனுதாபமான புரிதலுக்குப் பதிலாக, "அந்நியமாதல்;" என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தி நாடகக் கொள்கையில் ஒரு புரட்சிகரமான மாற்றத்தை அறிமுகப்படுத்தினார். ஆந்நியமாதல் என்பது "இதுவரை

அவர் காவியம் என்று அழைக்கப்பட்ட விமர்சனப் பற்றின்மையை அடைவதற்கான வழிகளை மதிப்பிடுவதற்கும் விளக்குவதற்குமான ஒரு வழி" ஆகும் . (Willet,1996)

காவிய கட்டமைப்பை நிலைநிறுத்துவது ப்ரெக்ட்டின் அந்நியப்படுத்தல் கோட்பாட்டின் ஒரு பகுதியாகும். இங்கே மேடையேற்றத்தின் போது அவர் "A-effect" (அந்நியமாதல் விளைவு) அடைய தனது சொந்த நுட்பங்கள் மற்றும் சாதனங்களை அறிமுகப்படுத்தினார். அவர் மேடையின் வடிவத்தை மாற்றுவதில் ஆர்வம் காட்டவில்லை. ஆனால், மேடையின் பௌதீகத் தொடர்பை மாற்றினார்.

ப்ரெக்ட்டின் அந்நியப்படுத்தல் கோட்பாடு ஒரு நாடகக் கலைஞராக நாடக ஆசிரியரின் சொந்த மனநிலை அல்லது அவரது சொந்த உணர்ச்சிகள் மற்றும் சிந்தனை அல்ல அவரது நோக்கம் முழு உலகத்தின் மனநிலையையும் புறநிலையாக வழங்குவதாகும்,

ப்ரெக்ட்டின் அந்நியப்படுத்தல் என்பது நாடகத்தை எழுதி மேடையில் வழங்குவதற்கான அறிவுசார் மற்றும் புறநிலை முறை. அவரைப் பொறுத்த வரையில் நாடகம் என்பது கவிதை உணர்வுடன் அல்லது உணர்வுபூர்வமாக எழுதப்படக் கூடாது. கதை அல்லது சம்பவம் எழுதப்பட்டு இயற்றப்படும் போது அல்லது நிகழ்த்தப்படும் போது அது ஒரு மாயையை உருவாக்கக்கூடாது, அது புறநிலையாகவும் எந்த வகையிலும் ஈடுபடாமல் எழுதப்பட்டு செயல்படுத்தப்பட வேண்டும். குழுவில் உள்ள தயாரிப்பாளர்கள், நடிகர்கள், இயக்குநர்கள் போன்ற பிற உறுப்பினர்களும் இதை கவனமாகவும் நோக்கமாகவும் செய்ய வேண்டும், மேலும் இது பார்வையாளர்களை கதையில் ஈடுபடுத்தாததன் விளைவை அடைய வேண்டும். அந்நியமாதல் கோட்பாடு நாடகத்துறையில் அவரது பல வருட நடைமுறை அனுபவத்திலிருந்து வளர்ந்தது.

இந்த அரங்கு, அரங்கு பற்றிய பல நீண்ட கால எடுகோள்களுக்கு சவால்விடுகிறது. அரிஸ்டோட்டில் கூறிய நேர, இட, செய்கை, ஒருமைநிலை (Unity of time, place & action) இளம்பூரனர் நாடக வழக்கு தருகின்ற வரைவிலக்கணம் சுவைபட வந்தனவெல்லாம் ஓரிடத்தில் வந்தனவாக தொகுத்துக் கூறல்(காட்டல்) இங்கு கேள்விக்குரியதாக ஆக்கப்படுகிறது. இந்த அரிஸ்டோட்டலியல் எடுகோள்கள் இலக்கியத் துறையிலும் புறங்காணப்படுவதை நாங்கள் மனங்கொள்ளல் வேண்டும். அமைப்பியல்வாதம் (Structuralism) அமைப்பில்வாதத்தை மருவி வந்த (Post-Structuralism) ஆக்கக்கட்டு அவிழ்ப்பு (Deconstructivism) ஆகியன அங்கு தொழிலிற்படுகின்றன.(கா.சிவத்தம்பி, 1994)

தகவல் அளிக்கையும் பகுப்பாய்வும்

உயிர்த்த மனிதர் கூத்து நாடகம் இலங்கையின் இன முரண்பாட்டு வரலாற்றை காவியப்பாணி அரங்க முறையில் சொல்ல முற்படுகின்றது. இதற்காக ஒரு புனைகதை உருவாக்கப்படுகின்றது. மனிதர்கள் காட்டுமிராண்டிகளாக ஒருவரை ஒருவர் அடித்துக்கொண்டு வாழ்ந்தார்கள். பின்னர் அந்தக்காலத்திலிருந்து விடுபட்டு உழைத்து வாழ ஆரம்பித்தார்கள் அதன் பயனாய் 'சுதந்திரம்' என்ற பொக்கிசத்தை பெற்றுக்கொண்டார்கள். அதனைப் பேணிப்பாதுகாத்து வந்தார்கள். சுதந்திரப் பொக்கிசத்தை ஒரு பெரியார் ஒரு பெட்டகத்தில் வைத்து பாதுகாத்து வந்தார். அவ்வாறானதொரு காலத்தில் ஊழித்தாண்டவம் நடக்கிறது. வெள்ளம் வந்து மேரு மலையை மூழ்கடிக்கிறது. பெரியவர் எங்கோ மலையிடுக்கில் பெட்டகத்தை ஒழித்து வைக்கிறார். பெரியவர் இறந்து போகிறார். இயக்கரும், நாகருமாக சுதந்திரத்தை

தேடுகிறார்கள். பெட்டகத்தைக் கண்டுபிடிக்கிறார்கள். இயக்கர் தலைவன் சூரதீசன் பெட்டகத்திலிருந்த முடியைச் சூடிக்கொள்கிறான். அவனுக்கு குடை, கொடி ஆலவட்டம் பிடிக்க சிலர் சேர்ந்து கொள்கிறார்கள். மதகுரு அவனுக்கு ஆசிகூறுகிறார். உன்மதம் உன்னதம், உன் இனம் தான் பெரிது ஏனையவற்றை நீ அழிக்கலாம் என்று கூறுகிறார். இந்த வேளை மண்ணை நம்பி வாழும் நாகர் மண்பூஜை நடத்துகிறார்கள். அவர்கள் பூஜையில் திளைத்திருந்த போது அவர்கள் மண்ணை இயக்கர் சூறையாடுகிறார்கள். நாகர் குல இளைஞன் சுயந்தன் அதனை எதிர்க்குமாறு பெரியவர்களைக் கேட்கிறான். ஏல்லோரும் தட்டிக் கேட்கிறார்கள். சூரதீசன் அவர்களைத் தாக்குகிறான். பின் அனுதாபப்படுபவனாக பாசாங்கு செய்து நிவாரணம் கொடுக்கிறான். சுயந்தன் சுரதீசனை எதிர்க்கிறான், நியாயம் கேட்கிறான். அதனைக்கண்டு அஞ்சிய சுரதீசன், நாகரை அழிக்க யாகம் செய்கிறான் அதில் பலிகள் கொடுத்து பேய்களை வரவழைத்து நாகர்கள் மீது ஏவிடுகிறான். பேய்கள் நாகர்களை அழிக்கின்றன. சுயந்தன் எதிர்த்துப் போராடுகிறான். பின்னர் மக்கள் இணைகிறார்கள். செத்துக்கிடந்தவர்களும் உயிர் பெற்றெழுந்து தீ ஏந்துகிறார்கள் என்பதாக இந்தக்கதை அமைந்திருந்தது.

இயக்கர், நாகர் என்பது வரலாற்றில் சிங்களவர், தமிழர் என்று அடையாளப்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. இதனால் இந்தக்காவியம் இலங்கைத் தீவின் தமிழர் சிங்களவர் இடையான இனமுரண்பாட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டதாக இனங்காட்டப்படுகிறது. இயக்கர், நாகர் என்பது இலங்கையின் ஆதிக்குடிகள் என்று வரலாற்றாசிரியர்கள் குறிப்பிடுகிறார்கள். ஒரு வரலாற்றுக் கதையை காவியப் பாணியில் கூறமுற்படுவது தான் 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து' நாடகம்.

இங்கு ப்ரெக்ட்(1961) குறிப்பிடும் காவிய அரங்கின் பண்புகளை இனங்காண முடியும்.

ஒரு தளர்வான கதை வடிவம். உண்மையில் காவிய வடிவம் நாடக வடிவத்திலிருந்து வேறுபட்டது. ஆயினும் கூட, சம்பவங்களை உண்மையாகக் கூறுவதற்கு எபிசோடிக் வடிவம் (episodic) மிகவும் பொருத்தமானதாக ப்ரெக்ட் உணர்ந்தார். நாடகத்தை செயல்கள் மற்றும் காட்சிகளாகப் பிரிப்பதற்குப் பதிலாக, ப்ரெக்ட் தனது கட்டுக்கதையை தொடர்களாக, அத்தியாயங்களாகப் பிரிப்பதன் மூலம் தொடர்ச்சியை அழிக்க முயன்றார், அவை ஒவ்வொன்றும் தன்னிறைவு கொண்டதாகவும், முழுமையை விபரிப்பதுமாக இருந்தன.

ஆனால், இந்தக்காவியம், அது எனது நிஜவாழ்க்கையுடன்; பொருத்தி நகர்ந்தது. கடந்தகாலத்தின் சம்பவங்கள் நினைவுக்கு வந்தன, நிகழ்காலத்தின் துயரங்கள் கண் முன்நின்றன, எதிர்காலம் என்ன என்ற கேள்வியும் முன்நின்றது. ஆனால் காவிய அரங்கு பார்வையாளர்களையும் நடிகர்களையும் தாம் பேசும் விடயத்திலிருந்து அந்நியமாக்க வேண்டும் என்று குறிப்பிடுகிறது. இந்த நாடகத்தை நெறிப்படுத்திய அல்லது அதன் அத்தனை படைப்பாக்கத்திற்கும் மூலகர்த்தாவாக இருந்த சிதம்பரநாதன் இதில் வரும் இரண்டு இனக் குழுமங்களையும் இயக்கர், நாகர் என்று குறிப்பிட்டார். ஆனால் இதனை நாடக எழுத்துருவாக நாடகத்தயாரித்து மேடையேற்றி பின்னர் எழுத்துருவை முழுமைப்படுத்திய கவிஞர் முருகையன் காவியத்தின் இரண்டு இனக்குழுமங்களையும் 'தம்மர்', 'திம்மர்' என்று குறிப்பிடுகிறார். இந்த அடையாளங்கள் காவிய அரங்காக 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து' நாடகம் தொடர்வதற்கு துணையாக இருந்திருக்க வாய்ப்பாகவிருந்திருக்கும். ஆனால் அதன் தயாரிப்பில் நடிகர்களும் பார்வையாளர்களும் அந்நியமாகி இருக்காது ஒரு உணர்வுபூர்வமான ஈடுபாட்டுடனேயே இருந்தார்கள்.

இங்கு காவிய அரங்கின் பண்புகளின் ஒன்றான 'அந்நியமாதல்' கோட்பாட்டைப்பற்றி ப்ரெக்ட் குறிப்பிடும் போது, "அந்நியப்படுத்தல்" என்பது "நாடகத்தை எழுதி மேடையில் வழங்குவதற்கான அறிவுசார் மற்றும் புறநிலை முறை. " அவரைப் பொறுத்த வரையில் நாடகம் என்பது கவிதை உணர்வுடன் அல்லது உணர்வுபூர்வமாக எழுதப்படக் கூடாது. கதை அல்லது சம்பவம் எழுதப்பட்டு இயற்றப்படும்போது அல்லது நிகழ்த்தப்படும்போது அது ஒரு மாயையை உருவாக்கக்கூடாது, அது புறநிலையாகவும் எந்த வகையிலும் ஈடுபடாமல் எழுதப்பட்டு செயல்படுத்தப்பட வேண்டும். குழுவில் உள்ள தயாரிப்பாளர்கள், நடிகர்கள், இயக்குநர்கள் போன்ற பிற உறுப்பினர்களும் இதை கவனமாகவும் நோக்கமாகவும் செய்ய வேண்டும், மேலும் இது பார்வையாளர்களை கதையில் ஈடுபடுத்தாததன் விளைவை அடைய வேண்டும்." என்று குறிப்பிடுகிறார். ஆனால் 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து' நாடகம் பார்வையாளர்களிடம் உணர்ச்சி விளைவை ஏற்படுத்தத் தவறவில்லை.

நாடகம் தொடங்கும் போது மேடை திறந்தபடி இருக்கும் நடிகர்கள் பார்வையாளர் பகுதிக்குள்ளால் நடந்து இரண்டு வரிசையாக வருவார்கள். அப்போது இசை மெல்ல அசையும். நடிகர்களின் கையில் 'இறந்தவர்களின் படத்தை' நினைவு படுத்துவதாக யாரென்று அடையாளப்படுத்தப்படாத முகம் வரையப்பட்ட சட்டகம் ஒன்றைக் கையிலேந்தியபடி மெல்ல நடந்து வருவர். இது இலங்கையின் நெருக்கடியில் இறந்து போன தமிழர்களை நினைவு படுத்துவதாக இருந்தது. அவ்வாறானதொரு சட்டகத்தை நானும் ஏந்தி பார்வையாளர் கூடத்தில் நடந்து போயிருக்கிறேன். மேடைக்கு சென்றதும் முழந்தாளிட்டு அமர்ந்து அந்தப்படங்களுடன் அஞ்சலி செலுத்துவதான காட்சி இருக்கும். அந்தக்காட்சி நடக்கும் அப்போது இந்தப்பாடல் ஒலிக்கும். பாடல்,

“கொட்டுண்டு கருகி விழுந்த
கொழுந்துகளே இளந்தளிர்களே
மொட்டாகி மலர்ந்தது குலுங்கிய
மோகனங்களே, வாலிபங்களே
சுட்டென்று வீசிய சூறையில்
சாய்ந்து கிடக்கும்
பழக்குலைகளே
விழுந்து சிதறிய சீவயங்களே
உங்களை நாங்கள் நினைவு கூறுகிறோம்.
உயிர்கலந்து நாம் உணர்வு சேர்கிறோம்”

இந்தப்பாடல் அதன்வாரிகள் அதற்கான இசை, அதன் சோகம், கையிலிருக்கும் யாரோ ஒருவரை அல்லது பலரை நினைவு படுத்தும். அந்த சட்டகமிடப்பட்ட படம் இவை எல்லாம், எனது வாழ்நாளில் நான் கண்ட சம்பவங்களை நினைவு படுத்தியது. இப்படி இடையிலே கொட்டுண்ட சீவியங்கள் எத்தனை அதனால், பலியாகி மறைந்துபோயினீர், பாழாகி மறைந்து போயினீர், பலியாகி உயிர்கள் தந்ததால், பலிபீடம் சிவந்து போனதே, பலிபீடம் சிவந்து போனதால்.... என்ற அந்தவரிகளைக்கேட்கும் போது எம்மால் உணர்வு நினைக்குள் செல்லாது காவிய அரங்கிற்குரிய புறவயத் தன்மையில் நிற்க முடியவில்லை.

காட்சி முடிவடையும் போது, எடுத்துரைஞர் முன்வந்து கதைசொல்ல முற்படுவார். இதனை முருகையன் அவர்கள் இவ்வாறு சொல்கிறார்.

“ஆண்டு பல்லாயிரம் ஆகி இருக்கும் நீண்ட அக்காலப்பரப்பின் நிகழ்ச்சியைப் பழங்கதை ஆக்கிப்பலரும் சொல்லுவர் ‘தம்மர்’ ‘திம்மர்’ என்றிரு சாரார் வாழ்ந்து வந்தார்களாம் ஒரு சிறு தீவிலே அந்தத் தீவிலே அவர்கள் முயற்சியால் சீர்திருத்தம் சில செய்யப்பட்டன திருந்திய வாழ்விலே பொருந்திய அவர்கள் செல்வமும் கொஞ்சம் தேடிக்கொண்டனர்.

தேடிய செல்வமோ சிறிது சிறிதாய் ஒருங்கு குவிந்தே திரண்டு கொண்டதாம். திரண்டு குவிந்த திரவியம்? சுதந்திரம், சுதந்திரம், சுதந்திரம், சுதந்திரம்.”

அதனை பெட்டகம் ஒன்றிலே பேணிநார் பெரியார், திரவியப் பெட்டகம் தெய்வீகமானது தீரா வினைகளைத் தீர்க்க வல்லது, மாறாக் கொடு நோய் நெருப்பை நாட்பது, பில்லி சூனியம், பேய்கள், முனிகள், கரப்பான் சிரங்கு, கழலைகள், சன்னி எல்லாம் நீக்கும், இயல்பும் சக்தியும்; பெட்டகக்காரப் பெரியவர் வசமாம். சகலவற்றாலும் சாரும் தீமைகள் பெட்டகக்காரப்பெரியவர் தீர்ப்பார் என்று அந்த நிலைமையின் எடுத்துரைப்பு நீண்டு செல்லும்.

இங்கு, சுதந்திரம் என்பதன் தனிப்பெரும் தன்மையை ஜதீக வழி நின்று காவிய உரையில் நாடகம் வெளிப்படுத்துகிறது. அதனைப்பேணிப்பாதுகாப்பது தான் சகல தீமைகளையும் தீர்க்கும் அருமருந்து என்ற எண்ணம் விளக்கப்படுகின்றது. பொதுவாக எங்கள் வீடுகளில் இரும்பினால் செய்யப்பட்ட 'ரங்குப்பெட்டி' இருக்கும். அதில் அம்மா பெறுமதியான பொருட்களை வைத்து பூட்டி பக்குவமாக வைத்திருப்பார். திருமணத்தின்போது உடுத்திய கூறைச் சீலை, பட்டு வேட்டிகள் ஒரு ரங்குப்பெட்டியில் இருக்கும், திரவியப் பெட்டகத்தில் பித்தளைச்சாமான்கள் என்று பலவற்றையும் அதில் பூட்டி வைப்பார்கள், அதே வேளை நெல் தானியங்கள் சேமித்து வைக்கும் திரவியப்பெட்டகமும் வீடுகளில் இருந்தது. ஏல்லா வீடுகளிலும் பாதுகாக்க வேண்டி ஒன்றாக, திரவியப்பெட்டகத்தில் வைக்கப்பட வேண்டியதாக 'சுதந்திரம்' குறிப்பிடப்படுகிறது. அது பண்பாட்டின் அடியாகப் நன்கு புரிய வைக்கப்படுகின்றது.

'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து' நாடகம் வரலாற்றை பின்னோக்கிப்பார்ப்பதன் மூலம் வரலாற்றை முன்னோக்கி எவ்வாறு நகர்த்த வேண்டும் என்பதைச் சொல்கிறது.

'மனிதர்கள் உயிர்க்க வேண்டும்' என்பதைச் சொல்கின்ற அதே வேளை 'போராட வேண்டும்' என்ற எண்ணத்தை வலியுறுத்துகிறது, ஏலவே ஆயுதமேந்திப் போராடுபவர்களை ஆணித்தரமாக ஆதரிக்கின்றது. இந்த நாடகம் காவிய அரங்கின் பண்புகளை தமிழ்பண்பாட்டின் அடியாக வெளிப்படுத்த முயற்சித்திருக்கிறது.

“இவ் அரங்க ஆற்றுகைகளின் கதைப்பின்னல் அமைக்கப்பட்ட முறையானது. நன்றாகச் செய்யப்பட்ட நாடகத்தின் கதைப்பின்னல் அமைப்பினை நிராகரித்தது. ஏதிர்பார்ப்பபையும் திடீர் திருப்பத்தையும் ஏற்படுத்த வேண்டுமென்ற நோக்கத்தை இது கைவிட்டது. மாறாக சம்பவக் கோர்வைத் தன்மையுடையதாக கதைப்பின்னல்கள் அமைத்தன. ஒரு உச்சக்கட்டத்திற்கு வளர்த்துச் செல்வதை விடுத்து ஆற்றுகை வெவ்வேறு சம்பவங்கள், நிலைமைகளின் தொகுப்பாக வெளிக்காட்டியது. அடுத்தடுத்து வருகின்ற ஒன்றை ஒன்று முரண்பட்டு நிற்கின்ற சம்பவங்களின் இணைப்பின் மூலமே ஆற்றுகையின் முழுவிளைவும் வெளிக்கொணரப்பட்டது. இதில் வருகின்ற வெவ்வேறு சம்பவங்கள் தம்மளவில் முழுமையான துண்டுகளாகவும் இருந்தன. இது இராமாயணம் மகாபாரதக் கதைகளில் வரும் கிளைக்கதைகள் போல அமைந்தன. இவ்வாறு கதைப்பின்னல் அமைக்கப்படுவதன் நோக்கம் பார்வையாளர் கட்டாயக் கவனிப்புக்கு உட்படுதல் தேவையற்றிருந்தது. இவ்வரங்கில் நடிப்பு முறை நடிகர் தன்னை இன்னொரு பாத்திரமாக மாற்றிக் கொள்வதை கடைப்பிடிக்கவில்லை. மாறாக நடிகன் கடந்த காலத்தில் தான் கண்டதை செய்து காட்டுகின்றதாகவே இருந்தது. தான் செய்து காட்டுகின்ற பாத்திரம் பற்றிய முழு விளக்கத்தைப் பார்வையாளர் பெறக்கூடிய வகையிலே, அப்பாத்திரத்தின் தன்மைகளை அதாவது அப்பாத்திரம் பேசும் முறையை அசைவுகளை, முகபாவங்களை, செய்து காட்டினான். “அப்பாத்திரம் இவ்வாறு தான் நடந்து கொண்டது” என்பதைச் செய்து காட்டுவதாக இந்த நடிப்பு முறை விளங்கியது.

இதன் காரணமாகப் பார்வையாளர் அப்பாத்திரத்தின் செயல்களை மதிப்பிட்டுக் கொள்ள முடிந்தது.” (சிதம்பரநாதன்,1994)

“நாடகம் உச்சக்கட்டத்திற்கு வளர்த்து செல்லப்படவில்லை” என்ற மேலே சிதம்பரநாதன் சொல்வது போன்ற நிலை நாடகத்தில் இருக்கவில்லை. நாடகம் பார்வையாளர்களுக்கு ஒரு மருட்கை நிலையையே உருவாக்கியிருந்தது. நாடகத்தின் ஒவ்வொரு காட்சிகளும் தனித்தனித் துண்டுகளாக இருக்கவில்லை மாறாக அவை ஒரு உச்சவிளைவுக்கான வளர்ச்சிப் படிநிலைகளாகவே காணப்பட்டன. நாடகத்தின் பாத்திரங்கள் செய்து காட்டல் பண்பைக் கொண்டிருந்தாலும், தனியடையாளங்கள் நிலைத்திருந்தன. சூரதீசன், சயன்தன் பாத்திரங்கள் ஒரு நடிகராலேயே நாடகம் முழுமைக்கும் செய்து காட்டப்பட்டதால் அந்தப்பாத்திரங்களோடு பார்வையாளர்கள் ஒன்றிப்போனார்கள். அவை ஒரு தனி அடையாளங்களைப் பெற்றுக்கொண்டன. பார்வையாளர்கள் அவற்றின் மீது பச்சாதாபப்பட்டார்கள், வெறுப்படைந்தார்கள் உணர்வு நிலையில் ஒன்றிப்போனார்கள். அதில் நாயகத்தனமும் வில்லத்தனமுமான புரிதல் இருந்தது. இதனால், பார்வையாளர்கள் சிந்திப்பதற்கும் நாடக உணர்விலிருந்து விடுபடுவதற்கும் வாய்ப்பு கிடைக்கவில்லை எனலாம். (தேவானந்த், 2005)

இதனையே நாடகத்தின் நெறியாளர் தனது சமூகமாற்றத்துக்கான அரங்கு என்ற நூலில் இவ்வாறு குறிப்பிடுகிறார். “பல்வேறு முறைகளில் இவ் அரங்குகள் மேற்கொண்ட உத்திமுறைகள் மூலம் பார்வையாளன் ஆற்றுகையை புறவயமாக நின்று பார்க்க முடிந்தது. எனினும் இவ் வரங்குகள், கருத்துச் சொல்லும் வடிவங்களாகவே இருந்தன. கலைஞர்கள் தமது கருத்துக்களை காலப்படிமங்கள் ஊடு பார்வையாளர் முன் வைத்தனர். ஆற்றுகையின் செயல் ஆற்றுவவர்களினாலேயே தீர்மானிக்கப்பட்டது.

பார்வையாளர் ஆற்றுகையின் செயலை விமர்சன ரீதியாகப் பார்த்தாலும், செயலைத் தீர்மானிப்பதில் பார்வையாளரின் பங்கு இருக்கவில்லை. போதனைப் பண்பே மேலோங்கியிருந்தது.” (சிதம்பரநாதன்,1994)

முடிவாக

பிரக்கட் குறிப்பிடும் காவிய அரங்கின் உத்திகள் ‘உயிர்த்த மனிதர் கூத்து’ நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டாலும் அது பண்பாட்டின் அடியாகவும், கொதிநிலையில் இருந்த தமிழர் பிரச்சனைகளின் மீது நின்றதால் அது படச்சட்ட மேடையின் மருட்கை நிலையை உடைத்து பார்வையாளர்களை சிந்திக்க வைக்க தவறிவிட்டது எனலாம். இதன் தொடர்பாடல் என்பது ஒரு வழிப் போதனைத் தொடர்பாடல் என்பது துலக்கமாகிறது.

இதனையே கா. சிவத்தம்பி (1994) குறிப்பிடுகிறார் “இவ்வாறு பல்வேறு முறைகளில் இவ்வரங்கு மேற்கொண்ட உத்திமுறைகள் மூலம் பார்வையாளன் ஆற்றுகையை புறவயமாக நின்று பார்க்க முடிந்தது. எனினும் இவ் அரங்குகள், ஒரு தளைநீக்கத்துக்கான பொருத்தமான அரங்காக இருக்கவில்லை. இவ்வரங்குகள் கருத்துச் சொல்லும் வடிவங்களாகவே இருந்தன. கலைஞர்கள் தமது கருத்துக்களை கலைப்படிமங்களுடு பார்வையாளன் முன் வைத்தனர்.ஆற்றுகையின் செயல் ஆற்றுபவர்களினாலேயே தீர்மானிக்கப்பட்டது. பார்வையாளர் ஆற்றுகையின் செயலை விமர்சனரீதியாகப்பார்த்தாலும், செயலைத் தீர்மானிப்பதில் பார்வையாளரின் பங்கு இருக்கவில்லை.போதனை பண்பே மேலோங்கி இருந்தது.

ஆனால் உயிர்த்த மனிதர் கூத்து நாடகம் ஒரு வரலாற்றை பொதுமைப்படுத்தி காட்சிப்படுத்தியதனுடாக, அதன் படிமங்கள் பார்ப்போரையும் நடித்தோர் ஏனையோரையும்; தத்தமது சுயவரலாறுகளோடு பயணிக்க வைத்திருக்கிறது.

அந்தப்பயணம் நீண்ட யுத்த அவலங்களின் பதிவுகளுக்கு வழிவகுத்திருக்கின்றன. 'பொதுமைப்படுத்தல்' வெளிப்படுத்தல் பார்வையாளர் மத்தியில் அவரவர் புரிந்து கொண்ட பலநூறு வரலாறுகளாக வெளிப்பட்டிருக்கும் என்பதைப் புரிந்து கொள்ள முடியும்.

இந்தக்கண்ணோட்டத்தின்படி, அரங்கு என்பது சிலர் நிகழ்த்திக்காட்டுவதற்கும் அதனைச் சிலர் பார்த்து விட்டுப்போவதற்குமான ஒரு மகிழ்வளிப்புச் சாதனம் (முறைமை) அன்று, அது அரங்கத்தினரும் பார்வையாளரும் இணைகின்ற ஒரு சங்கமக்களம், பொதுவிடம் ஆகும் இந்த அரங்கின் பணி மகிழ்வளிப்பது அல்ல அரங்கு என்னும் கலைவடிவத்தின் வாயிலாக நிகழ்த்திக் காட்டுவோரும், பார்ப்போரும் தம்மை தளைப்படுத்தி நிற்கும் கட்டுகளிலிருந்து விடுபட்டு, விவாதிக்கும் ஒருகளமாக (Forum) அது அமைய வேண்டும் என்பது இந்த நோக்கின் அடிப்படையாகும். நாடகத்தின் வடிவிலும் பார்க்க அதன் ஆற்றுகை வன்மையே முக்கியமானதாகும்.

References

- Brecht, B. (1964). *The street scene: a basic model for an epic theatre. Brecht on theatre: The development of an aesthetic*, 121-129.
- Brecht, B., & Mueller, C. R. (1961). *On the experimental theatre. Tulane Drama Review*, 6(1), 2-17.
- Bruner, J., & Folkenflik, R. (1993). *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*.
- Denzin, N. K. (2004). *The war on culture, the war on truth. Cultural Studies? Critical Methodologies*, 4(2), 137-142.
- Ellis, C. (2004). *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography (Vol. 13). Rowman Altamira*.
- Elsom, J. (1979). *Post-War British Theatre*. Rev. Ed.
- Mujumdar, S. (2013). Bertolt Brecht's concept of 'epic-drama' and alienation theory and 'Tamasha art' in Marathi theatre: A comparative study. *Lapis Lazuli: An International Literary Journal*, 3, 1-13.

- Freeman, M. (2004). *Data are everywhere: Narrative criticism in the literature of experience. Narrative analysis: Studying the development of individuals in society*, 63-81.
- Sithamparanathan, K. (1994) *samugamattahthukana Arangu, National Art & Literary Association, Madras, India.*
- Mujumdar, S. (2013). Bertolt Brecht's concept of 'epic-drama' and alienation theory and 'Tamasha art' in Marathi theatre: A comparative study. *Lapis Lazuli: An International Literary Journal*, 3, 1-13.
- Thevananth, T. (2005), *Uyirhtamanithar koorhrhu, Kooththarangam, Active Theatre Movement.*
- Brecht, B., & Willett, J. (1959). *The Theatre of Bertolt Brecht.*
- Williams, R. (2013). *Drama from Ibsen to Brecht.* Random House.