

OPEN ACCESS

Manuscript ID:
TAM-05032021-3640

Volume: 5

Issue: 3

Month: January

Year: 2021

P-ISSN: 2454-3993

E-ISSN: 2582-2810

Received: 12.10.2020

Accepted: 31.11.2020

Published: 01.01.2021

Citation:

Chandrakumar, S.
"Abasuram Drama:
Direction and
Characterisation -
A Study." *Shanlax
International Journal of
Tamil Research*, vol. 5,
no. 3, 2021, pp. 40-48

DOI:

[https://doi.org/10.34293/
tamil.v5i3.3640](https://doi.org/10.34293/tamil.v5i3.3640)

*Corresponding Author:
srckumar20@yahoo.com



This work is licensed
under a Creative
Commons Attribution-
ShareAlike 4.0
International License

Abasuram Drama: Direction and Characterization - A Study

S. Chandrakumar

Senior Lecturer, Department of Fine Arts
Eastern University, Sri Lanka

Abstract: Apsura drama caused great twists in the history of Eelam Tamilians. The 1960s saw the emergence of a number of theatrical theories to express the inherent feelings of world drama and gave them new styles in the arena. They stood on different platforms in the theatrical setting and outside the performance, focusing on the viewers and twisting their mental congestion to create clarity and taste. Absurd theatrical style also led to the development of new forms of action to bring their own unique inward expression to the history of the theater. The body language of the performer, the way the voice is expressed with fluctuations, and the stage movement gave a great turn. In its absurd style, Samuel Beckett wrote the play waiting for Godot. Waiting for changed the already built-in form structure, performance mode, its acting, and stage movement, giving the viewer a new experience. The way language is handled in acting, the way it is spoken, the way it moves abnormally on stage, the meaning extends to acting with other character. The author N. Sundaralingam revealed in 1968 that the play Apasuram was written in the same style. It is a symbolic play that expresses the socio-cultural and political expression of the time. He brought the performance to a standstill in 1975. Ordained by the College of Theater in 1978 and by the expatriate A.C. Thasicius in 1991. It was incorporated into Sri Lankan universities after 1991 in its full form and was developed in 2018 by a one-year internship under the guidance of Senior Lecturer in Fine Arts, Eastern University, S. Chandrakumar. It was staged at the Nallaiya Hall on March 27 at the 2019 World Drama Festival. Voluntary, in order to respond to theatrical ethnographers, worked with self-discovery and invented new absurd modesty and evolved with creativity. The characters were shown on the stage shaking the body, moving, talking, lip muscle face, eye expression. The purpose of this study is to reveal the structure of the performance, the way in which it is characterized by ethics, and the impact of cultural performance sophistication.

Key Words: Absurd drama, Symbol drama, Casting, Caricature performance system, Performance centered

Footnote

1. Sundaralingam. (2007). Abasuram Oranga Nadagam, (Editors - Ammangili Murugadoss, Thilakanathan), Janani Publisher, Valvettithurai, Sri Lanka.

Interview

1. Chandrakumar, A. (General), Fourth year, Department of Fine Arts, Eastern University, Sri Lanka.
2. Vigneshwaran, V., Age 27, (Grace), Fourth year, Department of Fine Arts, Eastern University, Sri Lanka.
3. Kirubanantham, V., Age 26, (Thiagar), Fourth year, Department of Fine Arts, Eastern University, Sri Lanka.
4. Nithagar, Age 25, (Puraposar), Fourth year, Department of Fine Arts, Eastern University, Sri Lanka.
5. Dhananchayan, Age 26, Sivayar, Fourth year, Department of Fine Arts, Eastern University, Sri Lanka.
6. Nivethika, Age 24, Issue, third year, Department of Fine Arts, Eastern University, Sri Lanka.

அபசரம் நாடக ஆற்றுகை: நெறியாள்கை வெளியும் பாத்திரவார்ப்பும் - ஒரு பங்குகொள் ஆய்வு

திரு. சு. சந்திரகுமார்

முதுநிலை விரிவுரையாளர், நுண்கலைத்துறை
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், வந்தாறுமலை

ஆய்வுச் சுருக்கம்: அபசர நாடகம் ஈழத்துத் தமிழர் வரலாற்றில் பெரும் திருப்பங்களை ஏற்படுத்தியது. 1960 ஆம் ஆண்டுகளில் உலக நாடகத்தில் உள்ளார்ந்த உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதற்காக பல நாடகக் கோட்பாடுகள் உருவாகி அரங்கில் தமக்கான புதிய பாணிகளைக் கொடுத்தன. அவை நாடகக் கட்டமைப்பிலும், ஆற்றுகை வெளி யிலும் வெவ்வேறு தளங்களில் நின்று பார்ப்போரை மையப்படுத்தி அவர்களது உள நெரிசலைத் திருகித் தெளி வையும் ரச உணர்வையும் ஏற்படுத்தப்பங்காற்றியன. அபத்த நாடகப் பாணியும் அரங்க வரலாற்றில் தமக்கான தனித்துவமான உள்ளார்ந்த மன வெளிப்பாட்டைக் கொண்டுவர புதிய செய்கை முறைமைகளை உருவாக்க வழிவகுத்தது. செய்கையில் உடலைச் செய்தல், குரலை ஏற்ற இரக்கத்துடன்வெளி ப்படுத்தும் பாங்கும், மேடை அசைவு என்பனபெரும் திருப்பதைக் கொடுத்தது. இதன் அபத்த பாணியிலேயே சாமுவேல் பெக்கெட் (Samuel Beckett) கோடோவிற்காகக் காத்திருத்தல் (Waiting for Godot) எனும் நாடகத்தை எழுதினார். கோடோவிற்காகக் காத்திருத்தல் ஏற்கனவே கட்டமைக்கப்பட்டிருந்த எழுத்துருக் கட்டமைப்பு, ஆற்றுகை முறை, அதன் நடிப்பு, மேடை அசைவு என்பனவற்றில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தி பார்ப்போருக்குப் புதிய அனுபவத்தைக் கொடுத்தது. நடிப்பில் மொழியைக் கையாளும் விதம், அதனைப் பேசுதல், இயல்புக்கு மாறாக மேடையில் அசைதல், அர்த்த மற்ற தன்மையைக்கொண்டுவரும் நடிப்பு என விரிந்துகொண்டு செல்லும். அபசரம் நாடகம் இதே சாயலில் எழுதப்பட்டதாக அதன் ஆசிரியர் நா.சுந்தரலிங்கம் 1968 ஆம் ஆண்டு காலப்பகுதியில் வெளிப்படுத்தி இருந்தார். இது அக்கால சமுதாய பண்பாட்டு அரசியல் வெளிப்பாட்டைக் கூறும் குறியீட்டு நாடகமாக அமைகின்றது. அவர் 1975 ஆம் ஆண்டில்ஆற்றுகை நிலைக்குக்கொண்டுவந்தார். நாடக அரங்கக் கல்லூரியால் 1978 ஆம் ஆண்டிலும், புலம்பெயர்ந்த ஏ.சி.தாசீசியஸிசினால் 1991 ஆம் ஆண்டிலும் நெறியாள்கை செய்யப்பட்டது. இலங்கைப் பல்கலைக்கழகங்களில் 1991 ஆம் ஆண்டின் பின்னர் அதன் முழு வடிவத்தையும் உள்வாங்கி 2018 ஆம் ஆண்டில் கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறையில் முதுநிலை விரிவுரையாளர் சு.சந்திரகுமாரின் நெறியாள்கையில் ஒருவருட்காலபயிற்சியினால் உருவாக்கப்பட்டு, 2019 ஆம் ஆண்டில் உலக நாடகத்தின் விழாவில் மார்ச் 27 ஆம் திகதி அன்று நல்லையா மண்டபத்தில் மேடையேற்றப்பட்டது. இந்நாடக நெறியாள்கை பார்ப்போருக்குப் பதிற்குறியை ஏற்படுத்தும் பொருட்டு தன்னார்வம், சுய தேடலுடன் செயற்பட்டு புதிய அபத்த மோடிமையைக் கண்டுபிடித்து படைப்பாக்கத்துடன் வியாக்கியானித்து உருவாகியது. அகடவிகடத் தன்மையில் பாத்திரங்கள் மேடையில் உடலை அசைத்து, நகர்ந்து, உரையாடி, உதடு தசை முக, கண் வெளிப்பாட்டில் காட்டப்பட்டன. இவ் ஆற்றுகை உருவாக்கத்தையும், நெறியாள்கையுடாகப் பாத்திரம் வார்த்தப்பட்ட முறையினையும், பண்பாட்டு ஆற்றுகை நுண்கலைத்தின் தாக்கத்தையும் வெளி ப்படுத்துவதே இவ்வாய்வின் நோக்கமாகும்.

திறவுச் சொற்கள்: தமிழ் நாடகம், நா.சுந்தரலிங்கம், ஏ.சி.தாசீசியஸ், ஈழத்தமிழர் நாடகம், அபத்த நாடகம், குறியீட்டு நாடகம், பாத்திரவார்ப்பு, அகடவிகடம் ஆற்றுகை முறை, பார்ப்போர் மையம்.

அபசுர நாடகம்

சமூக, அரசியல், பண்பாடு, கல்வி ஆகிய பிரச்சினைகளை மையக் கருவாகக் கொண்ட அபத்தச் சாயலுடையது. ஒரு சாதாரண “பொது மனிதர்” சின்னப் பிரச்சினைக்காகக் குழம்புவதும், அதனைச் சாதகமாகக்கொண்டு மற்றுமொரு சாரார் எவ்வாறு தங்களுக்கு விரும்பியபடி இழுத்து மீண்டும் குழப்பி சுயசிந்தனையை இழக்கச் செய்வதும் முக்கிய திருப்புமுனையாகும். இதனைச் செய்யும் பாத்திரங்களாக “அருளர், தியாகர், புறொபெசர், சிவாயர்” போன்றோர் காணப்படுகின்றனர். பொதுமக்களாகப் “பொதுவர்” என்ற பாத்திரமும், ஒருவர் தன் பிரச்சினைக்குத் தானே முன்வந்து தீர்வினை எடுக்கும்வரையிலும் ஏமாற்றுவோர் சமூகமாக இணைந்திருப்பர் என்ற கருத்தினைப் “பிரச்சினை” என்ற பாத்திரமும் எடுத்துச்சொல்லும் நாடகமாகும். இவை வகைமாதிரியாகக் கட்டமைக்கப்படுவதனுடாகச் சமூகத்தில் பொது மனிதரின் மனநிலை புலப்படுத்தப் படுகின்றது. இது இன்றைய அதிகாரத்தால் பாதிக்கப்படும் சமுதாயம்சார், அரசியல் சார் கட்டிறுக்கங்களை சமூகத்திற்குக் கொண்டு செல்லும் நாடக ஆற்றுகையாக நெறியாள்கை செய்யப்பட்டுள்ளது.

ஆற்றுகையின் வெளிப்பாடு

கதையின் அபத்த நாடகத்தன்மையையும் அதன் கட்டமைப்பையும் பார்ப்போருக்கு இலகுவில் விளக்குவதற்காக நெறிப்படுத்து கையின் கலைத்துவம் தேவையானது என உணரப்பட்டது. நவீன நாடக நெறிப்படுத்தலின் ஆதிக்கம் அதன் மேற்குமயப்படுத்தலின் ஆழம் என்பன படச்சட்ட மேடை மைய வெளியில் நிறைந்திருப்பது வழக்கம். இங்கு படச்சட்ட மேடை மையம், அதன் அசைவின் நுணுக்கம் கையாளப்பட்டாலும், பாரம்பரியக் கூத்தரங்கின் திறந்தவெளி ஆற்றுகை மையத்தில் ஊடாடிய, ஆடி மகிழ்ந்ததன் அனுபவம் ஒவ்வொரு மேடை ஒத்திகையிலும் பாதிப்பை ஏற்படுத்தியது. மகிடிக்கூத்து,

புலிக்கூத்து, வடமோடிக் கூத்து, தென்மோடிக் கூத்து ஆகியனவற்றின் பரிச்சயம் தாக்க வன்மையை ஏற்படுத்தியது. இவற்றில் அதிகமாக மகிடிக்கூத்தின் புதிதளித்தலும், அதன் படைப்பாக்க வெளியும் பிரதிபலித்தது ஞாபகத்தைக் கொணர்ந்தது. மேற்கத்தேய ஸ்ரனிஸ்லாவஸ்கியின் நடிப்பு மூலமான யதார்த்த பாத்திரத்தைக் கொண்டுவர முற்படவில்லை. எமது பண்பாட்டின் நடிப்பு மூலங்களின் நுட்பங்கள் கையாளப்பட்டன.

அங்கதம் மூலமான உடல் அசைவும் அதில் நிறைந்துள்ள பேச்சும் பாத்திர வார்ப்பை விருத்தியடையவைத்தன. யதார்த்தவிரோத நடிப்பும் அரங்க நுணுக்கமும் மேனிலை அடைவதற்குக் கரும் பயிற்சியளிக்கப்பட்டது. மகிடிக்கூத்தில் ஒவ்வொரு சம்பவத்திற்குமான ஆட்ட நடிப்பு, உரையாடல், விரசமான பேச்சின் நுட்பம், அக்கணப்பொழுதிலே சிந்தனையில் தோன்றுவதை உரையாடி உடலால் செய்யும்முறை என்பன பிரதானமானவையாகும். அதனைப்போல் உடலைச் செய்து ஆற்றுவது அபசுரத்தில் முன்னிலைப்படுத்தப்பட்டது. அத்துடன் மிஸ்டர் வீனின் உடல் அசைவின் தன்மை, தெருக்கூத்தில் கண்டியக்காரன், பபூன், ஈழத்துக் கூத்துக்களின் அங்கதப் பாத்திரங்கள் என்பன அபசுர எழுத்துப் பனுவலின் பாத்திரங்களைப் புட்டுப்புட்டு வைக்க உதவின. நெறியாள்கையின்போது ஒவ்வொரு பாத்திரமாக நுணுகி ஆராய்ந்து அதற்கான பொருத்தமான உடல்தோற்றத்துடன் பாத்திரங்களைத் தெரிவுசெய்து படைக்கப்பட்டன. குரலும் உடலும் அசைவும் பொருந்தி நடிப்பின் ஆழத்தை வெளிப்படுத்தக்கூடிய இறுக்கம் கடைப்பிடிக்கப்பட்டது.

யதார்த்த விரோத உளப் பண்புடனான நடிப்பைக் கொண்டுவர அதிகபட்சம் உடலை அசைப்பதும் நகைப்பை உண்டு பண்ணும் உரையாடலை வெவ்வேறு

நிலைகளில் பிரதானப்படுத்தி ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்குரிய தனித்துவமான அடையாளத்தை விரிவாக்குவதும் ஒத்திகைக் காலங்களில் கவனம் செலுத்தப்பட்டது. யதார்த்த உளப் பாத்திரத்தன்மையில் அங்கதத்தைக் கூட்டும்போது யதார்த்த விரோதம் வெளிப்பட்டது. நாடகத்தின் குறியீடு, குறியியல், படிமம், பண்பாட்டுத் தன்மை என்பன வகை மாதிரியாகப் பிரதிநிதித்துவம் செய்து பார்ப்போருக்கு விளங்கக்கூடியவாறு ஆற்றுகைநிலை அடைய வைக்கப்பட்டன. குறிப்பாக, படைப்பாக்கத்தில் குறியீடு, வகைமாதிரிப் பண்புடன் மட்டங்களையும் அமைப்பாக்கங்களையும் உடலைச் செய்து அதன் ஆற்றுதலுக்கேற்ப மொழியினையும் பேச்சையும் அங்கதப்படுத்தி படைக்கப்பட்டது.

பனுவலைப் பகுப்பாய்வு செய்து தமிழுக்குரிய நடிப்பு முறையின் முணுக்கமான தாக்கம் கையாளப்பட்டது. பல வகைமாதிரியான குறிமுறைகள்மூலம் பார்ப்போருக்கு நடிப்பின் மூலமான படச்சட்ட மேடை அசைவின் தன்மைக்கு ஏற்ப பெரிதாக்க ஒட்டம், நீளக் கால் வைப்பு, துள்ளி நின்றல், சுறுசுறுப்புநடை, மெதுவான நடை, சுற்றி அசைதல் என அமைந்தன. இது அவரவருக்கான வித்தியாசமான உடல், நடை பாவனைக்கு ஏற்ப நடிக்கப்பட்டது. உடல் மொழி உரையாடலின் மூலமான பாத்திரத்தொடர்பு அதன் மூலமான உதட்டுவிரிப்பு (திரியாகர்), கண்ணை உருட்டிப் பார்த்து முகத்தைச் சுருட்டி, விரித்து, இமையைப்பயர்த்தி முகத்தில் சொற்களின் வெளிப்பாட்டிற்கு ஏற்ப விளையாடப்பட்டது. இவை காண்பியங்கள், அசைவு, இசை, சொற்கள் ஆகியவற்றால் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டது.

நாடக உருவாக்கத்திற்கான ஒத்திகை நீண்ட நாள் இதற்காகவே எடுக்கப்பட்டது. பனுவலின் கதைக் கருவின் உள்ளார்ந்த அர்த்தமும், அதன் கட்டமைப்பின் வீரியமும்

மேடையேற்றத்தில் பிரதிபலிக்கக் கூடியவாறு படைப்பகாக்கம் செய்யப்பட்டது. இது அரங்க நுணுக்களின் தனித்துவத்தின் வித்தியாசப்படுத்துடன் பிரதிபலிப்பை ஏற்படுத்தியது. நமக்கான அரங்கில் இருந்து தனித்துவத்தைக் கொண்டுவருவதும் முன்னைய அபசர நெறியாள்கையில் இருந்து வேறுபடுத்துவதுமாக இருந்துள்ளது. வித்தியாசமான அரங்க நுணுக்கங்களே நெறியாளரின் படைப்பாக்கமும் சிந்தனையுமாகும். சிந்தனையை விரிவாக்கம் செய்யும்போது தனித்துவமான நெறியாள்கை அடையாளம் புலப்பட்டது.

அகடவிகப் பண்பை உடலைச் செய்வதனூடாகவும் உடலை மொழியுடன் செய்வதனூடாகவும் படைத்து காண்பியம், இசை, ஒளி என்பவற்றுடன் இணைக்கும் அரங்க நுணுக்கங்கள் எழுத்துப் பனுவலின் உள்ளார்ந்த கருவின் பிரதிபலிப்பை பார்ப்போருரிடம் கொண்டு சென்று ஒரு மணி 15 நிமிடங்கள் வரையும் பார்ப்போரைச் சிந்திக்கவும், உரையாடவும் சிரிக்கவும் வைத்தது. படச்சட்ட மேடை உத்தியின் அடுத்த கட்ட நிலையை ஏற்படுத்தும் செயற்பாடு விரிவாகியது.

பார்வையாளர்கள் படச்சட்ட மேடை முன் நின்று இருளில் இருந்து நாடகத்தின் மேடை ஆற்றுகையை உள்வாங்கி, உருகி, மகிழ்ந்து, சிரித்து, பின்தமது சிந்தனைகளுடன் இணைத்து ஆழ்ந்து பின்னூட்டலைத் தந்தமை அங்கதத் தன்மையுடனான நடிப்பின் வெளிப்பாட்டிலேயே ஆகும். அங்கதத்தை நீண்ட மூக்கு, முகமூடி, தொப்பை, பெரிய கண் என்பவற்றுடன் மட்டும் கொண்டுவருவது இல்லை. உடலைச் செய்து அதனூடாக மேடையில் தேவைக்கேற்ப அசைந்து கைப் பொருட்களைப் பயன்படுத்தி ஏற்ற இறக்கத்துடன் உரையாடி நடித்துப் பிரதிபலிப்பைத் தருவதும் அங்கதமே.

சமகாலப் பார்வையாளர்களின் மத்தியில் நாடகம் பார்த்த அனுவம், அதன் முதிர்ச்சி,

அதனைக் குறியீட்டினூடாகப் பகுப்பாய்வு செய்வது, அபத்த நாடகச் சாயலை விளங்கிக்கொள்வது ஆகியவற்றில் பரிச்சயம் குறைவு. அங்கதத்தன்மையுடன் காட்டியதால் கதையின் அர்த்தப்பாடு கொண்டு செல்லப்பட்டு, சிந்திக்க விடப்பட்டது. குறியீட்டையும், படிமத்தையும் அகடவிகடத்துடன் கொண்டுவருவது யதார்த்த விரோத நாடகத்தின் தன்மையில் நேரடியாகக் வேறுபட்டது. அருளார் தமக்கான உடல் அசைவின் பாணியில் ஊர்சார்ந்த மொழி வழக்கின் தம்மைக்கேற்ப நகைப்பை ஏற்படுத்தி அழுத்தியும், விரித்தும், நகைத்தும் காட்டினார். சிவாயரின் நடிப்பில் அவரது குருவின் தத்துவ எடுத்துரைப்புப் பாங்கினைக் காட்டும்போதும் குரல் அசைவின் வெளிப்பாட்டின் போதும் இது தெளிவுபடுத்தப்பட்டது. அவருக்கான தனித்துவம் வெளிப்பட்டது.

நா.சுந்தரலிங்கம் எழுத்துப் பனுவலில் எவ்வாறு நடிக்கவேண்டும் எனச் சில வரையறைகளைதந்துள்ளார். நகைப்பை ஏற்படுத்தக்கூடாது, பார்போரைச்சிரிப்பில் ஆழ்த்தக்கூடாது அப்படியாயின் கதை போய் சென்றடையாது என்பது. ஆனால், அதற்கு மாறாக இந்த நெறியாள்கைச் செய்யப்பட்டு பார்ப்போருக்கு கதையின் உள்ளார்ந்த அர்த்தம், ஆழ அகலப் பதிந்து சிந்திக்கும் அளவிற்கு அகடவிகடம் சேர்த்து உடலைச் செய்து அரங்க நுணுக்கம் புதிதாகக்கொண்டு வரப்பட்டமை வேறு தனித்துவ நிலையைக் கொடுத்தது.

பயிற்சியும் பாத்திரவாக்கமும்

எழுத்துரு வாசிப்பு நீண்ட நாட்களுக்கு செய்யப்பட்டது. எழுத்துருவைப் பல கோணங்களில் பல தடவை வாசித்து உள்வாங்கி அதன் உள்ளிருக்கும் உள்ளக எழுத்துருவை வெளிப்படுத்த முடிந்தது. அவ்வெழுத்துப் பனுவல் சமுதாய, அரசியல், பண்பாட்டு வெளிப்பாட்டையும் உள்ளார்ந்த பிரச்சினையையும் கூறும்

முறையுடன் கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. எடுத்துக்காட்டாக,

பொதுவருக்கான பாத்திர வார்ப்பு உருவாக்கம் அதன் அர்த்தத்துடன் உள்ளார்ந்த எழுத்துப் பனுவலின் அர்த்தம் மாறாது கொண்டுவரப்பட்டு நெறியாளரால் பயிற்சி கொடுக்கப்பட்டது. அபத்த நாடகம், அதன் தன்மை, நடிப்பின் உச்சம் எப்படி இருக்கவேண்டும் என எடுத்துக்கூறப்பட்டு நெறியாள்கையின் படைப்பாக்கத்தை இன்னுமொரு கட்டத்துக்குக் கொண்டு செல்லமுடிந்தது. கூத்தில் ஆட்டங்கள், அதன் சந்தங்கள், பாட்டின் இராக தாளங்கள் என்பனவற்றைச் செய்துபோன்று நாடகப் படைப்பாக்கமும் இருந்தது. நடிக்கர்கள் திறந்தவெளிக்கூத்தாற்றுகை அனுபவமுள்ளவர்கள். உடற்களைப்பும், உடலசைவின் வீரியமும், குரலின் ஏற்ற இறக்கமும் படச்சட்ட மேடைப் பயன்பாட்டுடன் வலுவாகக் கவனிக்கப்பட்டு, அவை யதார்த்த நாடகத்தின் கட்டமைப்பிற்கு மாறாக குறியீடாகவோ, தூரப்படுத்தலாகவோ, குரூரமாகவோ கொண்டுவரப்பட்டு அபத்தச்சாயல் உடையதாக இருக்கவேண்டும் என ஒவ்வொரு அசைவும், பேச்சும் மிக நுணுக்கமாகவும் நிதானமாகவும் படைத்து வடிவமைக்கப்பட்டது.

பொதுவரின் உடல் தளர்நிலையை அவரது அசைவு, நகர்வு, சோகமாக உற்றுநோக்குதல் என்பவற்றில் கொணர்ந்து அதற்கான ஏக்கம், எதிர்பார்ப்பு, ஏமாற்றம், தயக்கம், போலியான செயற்கையான கம்பீரம், எனக்கு மட்டும் தான் இச்சமூகத்தில் இவ்வாறான பிரச்சினை நடக்கின்றது எனப் பெரிதுபடுத்திப் புதாகரமாக்கப்பட்ட உள்ளார்ந்த விரிசல் என்பன இன்றைய மனித வாழ்வில் வெளிப்படுத்தப்பட்ட தன்மைகளைக்கொண்டு எடுத்துக்கூறி செய்கைமூலம் படைக்கப்பட்டது. “மின்விசிறியால் ஸ்ரூனில் உள்ள காகிதங்கள் பறப்பது” தனக்கு மட்டும் தான் எனக் குழம்புவது

பொதுவரின் பிரச்சினையாகும். தமக்கு மட்டும் ஏன் இந்தப் பிரச்சினை வரவேண்டும்?. ஏன் இந்தநிலை வந்தது? என ஏங்குதல், ஏமாறுதல் பெரிதாக்குதல் என உருவாக்கப்பட்டது. இது காகிதங்கள் பறப்பதற்கான காரணத்தைக் கொண்டு கதை நகர்த்தப்படும். ஊரை ஏமாற்றித்திரியும் அருளரும் தியாகரும் வரும்வரையும் ஒரு சிறிய கதைக் கட்டமைப்பு நகர்த்தப்படுவதாகக் கூறி, அதன் நடிப்பு கடும்பயிற்சியினூடாக விருத்தி செய்யப்பட்டது. காற்றினால் காகிதம் திடீர் எனப் பறப்பது இயல்பு. அவை பறந்து கிடப்பதை முதற்தடவை பார்த்து பதட்டப்படாது எடுத்துவைக்க, அவை மீண்டும் பறக்கின்றன. அதன்போது யாரும் அருகில் நிற்கிறார்களா? ஏன் பறக்க வேண்டும்? இதற்கு யார்பொறுப்பு? என ஆரவாரப்பட்டு காகிதம் இருந்த ஸ்ரூலையும், பறந்துகிடக்கும் காகிதங்களையும் உற்றுநோக்கி நீதான் காரணமா? என நினைத்து தளர்வை அதிகரித்துப் பொறுக்கி திரும்பவும் வைக்க முற்பட்டு நகர்வது விரிவாகியது. இவ்விடத்தில் தளர்வு சற்று அதிகரித்து பதட்டம் சற்றுக்கூடும். எந்தப்பக்கம் காகிதக்கட்டைத் திருப்பிப் வைக்கலாம் எனத்தயங்கித்தயங்கி வைத்தல், உணர்வை அதிகரித்து உடலைப் ஆற்றுகை செய்தல் அதன் வெளிப்பாட்டுடன் அதிகரிக்கப்பட்டது. அவை மீண்டும் பறக்கின்றன. இதன்போது தளர்வைவும் ஏறமாற்றத்தையும் தனக்கு மட்டும் ஏன் நடக்கின்றது எனும் மனநெருக்கடிகளையும் அதிகரித்து முகம், கண், நடை, உடல், பார்வை, கன்னம் ஆகியவற்றில் வெளிப்படுத்திப் படைக்கப்பட்டது.

பின்பொதுவர் உற்சாகத்தையும் செயற்கையான தைரியத்தையும் ஏற்படுத்தித் தமக்கான கதிரையில் இருந்துகொண்டு படபடத்து தண்ணீரைக் குடித்து மீண்டும் ஸ்ரூலை நோக்கி காகிதத்தையும் பார்த்து இறுமாப்புடன் மெல்லமெல்ல ஆனால் கம்பீரப் பாவனையில் நடந்து காகிதங்களைப் பொறுக்கும்போது

அந்தப் பழைய சம்பவங்களை நினைத்து ஸ்ரூலையும் கையில் இருக்கும் காகிதத்தையும் உன்னிப்பாகப் பார்த்து பயங்கலந்த ஐயத்துடனும் தயக்கத்துடனும் வைக்கின்றார். இவ்வாறு கவனமாக வைக்கப்பட்ட காகிதங்கள் மீளவும் பறப்பது உச்சமாகும். இது சுறாவழி அடித்துத் தள்ளுவதுபோன்று பின்தள்ளி உடல் அசைவு, அதற்கான இசையுடன் தள்ளப்பட்டு தளர்ந்து நெகிழ்ந்து மீள முடியாத தோல்வியாகவும், தீர்க்க முடியாத பெரும் பிரச்சினையாகவும் சொந்தக்காலில் நிற்கமுடியாத நாதியற்ற தன்மையாகவும் சிறிய பிரச்சினையை ஊதிப் பெரிதாக்கித் தள்ளப்பட்டு சுழன்று சோர்ந்து நாசமாகிக் கிடக்கின்றமைக்கான நாடிப்பு ஒவ்வொரு பயிற்சியிலும் ஆக்க பூர்வமாகக் கொண்டுவரப்பட்டது. இவ்வாறு செய்து வீழ்ந்து கிடக்கும்போதே அருளரும் சிவாயரும் வருகின்றனர்.

இங்கு பொதுவர் பொது மக்களுக்கான வகை மாதிரியாவார். தமக்கு வரும் பிரச்சினையைத் தாம் தீர்க்காது பெரிதாக்கி தமக்கு மட்டும் தான் இப்படி நடக்கின்றது. “ஏன் எனக்கு மட்டும் நடக்க வேண்டும்” என மிகவும் அந்திரப்பட்டு, ஆபத்தாக்கி, மனசைக் குழப்பி, மன அழுத்தத்தை அதிகரிக்கச் செய்து நோயை உருவாக்கி மற்றவரில் தங்கிவாழும் நிலையை ஏற்படுத்தும் போக்கினை வெளிப்படுத்துவதாக அமைகிறது. இவை யுத்தத்தினாலும், சனாமியினாலும், தாக்கப்பட்டு உயிரையும் உடைமைகளையும் இழந்து நிற்கும் மக்கள், குடும்ப வன்முறையால் பாதிக்கப்பட்ட பெண்கள், சாதிய ஒடுக்கு முறையால் ஏமாற்றப்பட்டவர்கள் எனப் பாத்திரப்பினூடாக வியாக்கியானிக்கப்பட்டன. மக்களின் சிறிய பிரச்சினையைப் பெரிதாக்கிக் குளிர்காயும் மானிடப் பிறவிகளின் போக்கும் சமகாலத்துடன் தரப்பட்டது.

அருளரும் தியாகரும் சந்து பொந்துகளில் தமக்கு மட்டும்தான் எல்லாம் தெரியும் என நினைத்து மற்றவர்களை அறுத்து மட்டம் தட்டுபவர்கள். மற்றவர்களின் இயலாமையை அறிந்து அதற்கு மேல் நின்று குளிர்காய்பவர்கள். புத்திசாலித்தமனாகப் பேசி மடக்குபவர்கள். இவர்களிடம் அகப்பட்டால் மீளவே முடியாது எனும் மனப்பாங்கை வைத்துள்ளவர்கள். அருளர் எந்தவிதத்திலும் தம்மை விட்டுக் கொடுக்க மாட்டார். அதன் சாடிக் கேற்ற மூடியாக தியாகர் செயற்படுவார். “நாங்கள் இதனை முந்தியே செய்திற்றம்”, “எங்களுக்கு இது முந்தியே தெரியும்” என்பன போன்ற வார்த்தைகளைச் சொல்லி அடிக்கடி தம்மைப் பெருமைப்படுத்துவர். நாடகம் முடிந்த பின்னரும் பார்த்தவர்கள் இதனையே கூறினர். இச்சொற்பதங்கள் வெவ்வேறு தொனிகளில் உடலை முன்னும் பின்னும் சுழற்றிக்கூறி நடிக்கப்பட்டவை. அந்த ஆற்றுகை ரச வெளிப்பாடுதான் அவ்விடத்தில் பார்ப்போரைச் சென்ற டைந்துள்ளது.

“மகிழ்ச்சி கூத்தில் பெற்ற நடிப்பு, பேச்சு, நீங்கள் பொலிசுக்கு நடித்தன் புதிதளிப்பு முறைதான் எனக்கு இப்படி நடிப்பு வரக்காரணம்” என்று அருளருக்கு நடித்த வி.விக்கினேஸ்வரன் குறிப்பிட்டார். சமூகம் அடக்கப்படுவதும் அவர்களைப் பிரச்சிணையில் மூழ்கடிப்பதும் அதனைத் தீர்க்க வழிவகுக்காது மீண்டும் உருவாக்குவதும் சாதாரண விடயமாகிற்று. இந்தக் கட்டுறுக்கமும் கட்டுப்பாடும் கட்டவிழ்த்துப் பார்க்கப்படுவது முக்கியம். மனிதரை அடக்குமுறையின் அழுத்தத்திற்குள் ஆழ்த்துவது பெரும் துயரமாகும். இங்கு பிரச்சிணையைத் தீர்க்க வைப்பதற்கு வழி கிடைத்தாலும் அதனைத் தீர்ப்பதற்கு இழுத்தடிப்பதும், தமது வேலைகளையும், செயற்பாடுகளையும், உயர்வுகளையும் தற்பெருமையுடன் பேசிப்பேசி கை

கழுவுவதும், அதிகாரம் பற்றிப் பேசுவதுமே நடக்கின்றது. அருளரும் சிவாயரும் யாருவாக்காவது தோல்வி, வீழ்ச்சி என்பன வரும்போது அதனைப் பயன்படுத்தி அடக்குவதும், தம்மைத் தாம் புகழ்வதும் சிறியவிடத்தையும் பிரபல்லியப்படுத்துவதும் தம்மைமட்டுமே மற்றவர்கள் ஏற்றுக்கொண்டு மதித்து நம்பி வாழ வேண்டும் என நினைத்து வாழ்கை நடத்துபவர்கள். புறெப்பசர் அறிவு, ஆராய்ச்சி பற்றியும், அதற்கான கொன்ஸ்ரைன் பற்றியும் ஆராய்ச்சியில் அவசரப்படுவராகவும் இருப்பவர். அறிவும், கணக்கும், பகுப்பும் இதனைக் கொண்டுதான் செய்பவர். இதற்குக் குறுகுறுநடையும், கண்ணாடியை அடிக்கடி எடுத்துப் பார்ப்பவராகவும், கோப்புக்களைத் தன் கைக்குள் இடுக்கி வைத்திருப்பவராகவும் ஆக்கப்பட்டார். சிவாயர் பக்தியில் ஈடுபடும் பக்தர். குருவை பற்றி புழுசுவவர். ஆண்டவனை நினைத்தல், குருவின் தத்துவம், புகழ், குருவின் கதைகளைக் கூறுபவர், இறைவனைப் போற்றுபவர். கையைவிரித்து நடந்து அடிக்கடி குருவை வித்தியாசப்படுத்தி சத்தமிடுவது தனித்துவமாகியது.

இந்நாடக ஆற்றுகையின்போது கருத்தியல் ரீதியாக கீழ்வரும் மக்கள் குரல்கள் முன்னிலைப்படுத்தப்பட்டன.

1. சாதாரண மனிதர் பாதிக்கப்படுவது.
2. ஒப்பதந்தங்கள், அதுதொடர்பான நடைமுறைகள் திட்டமிட்டு கைவிடப்படுவது.
3. காணாமல் ஆக்கப்பட்டோர் தொடர்பான கருத்தியல் வெளிப்பாடு.
4. புலமைத்திருட்டும் நிலைக்காது, சுய அறிவு பொய்க்காது என்பது.
5. தற்கால அடக்குமுறையும் அதிகார ஆதிக்கமும்.
6. போலிச் சாமியார்களினாலும் அவர்களது குருவின் தத்துவங்களாலும் ஏமாற்றும் கருத்து நிலை.

காட்சியமைப்பும் அதன் அர்த்தப்பாடும்

காண்பியங்களின் நிலை மாற்றப்பட்டது. இது, நா.சுந்தரலிங்கம் காலத்தில் நோக்கப்பட்ட முறையினை விட இன்னுமொரு முறையில் அணுகி ஆராய்ந்து ஆற்றுகை செய்யப்பட்டது. அவர்கள் காட்சியை எப்படி ஆக்கினார்கள் என்பது தெரியாது. அவர்களின் நோக்கிற்கு மாறாக எழுத்துப்பனுவலின் இன்றைய தேவையின் பிரதிபலிப்பாக இதனை படைக்கவும் சிந்திக்கவும் கண்டுபிடிக்கவும் முடிந்தது. ஆரம்பத்தில் தாள்கள், புத்தகங்கள் நிறைந்த அடைக்கப்பட்ட சட்டகத்தினுள் நடிப்பதாக திட்டமிடப்பட்டாலும் பின்னர் இதன் போக்கு விரிவாக்கப்பட்டது. பல வடிவிலான தட்டிகள் வடிவமைக்கப்பட்டு பின்புறமாக வைக்கப்பட்டன. தட்டிகளின் வடிவங்கள் வட்டம், நீள்சதுரம், முக்கோணம், செங்கோணம் என ஆறு உருவங்களாக அமைந்திருந்தன. இதில் கறுப்புத் திரை சேர்க்கப்பட்டமையும், அதில் வெள்ளைக் காகிதங்கள் தொங்கவிடப் பட்டமையும் பிரச்சினை, அதன் அபத்தம் என்பனவற்றைத் தீர்க்க முற்பட்டும்போது தோல்லியடைந்தமை என்பனவற்றின் குறியீடாக அமைந்திருந்தது. தட்டியின் எடுப்பான தோற்றம் பார்ப்போரை வேறு ஒரு கட்டில் பூர்த்தியைத் தந்து சிந்தனை நிலையை மாற்றியது.

தொலைபேசியைப் பொதுவர் பயன்படுத்திய பின் பெட்டியினுள் வைப்பதும் அந்த இடத்தைப் புறப்பெசர் எழுதும் மேசையாகப் பயன்படுத்துவதுமாகச் சிந்தித்து வடிவமைப்பட்டது. உயரமான கால்களைக்கொண்ட நாற்காலியும் அதன் எடுப்பும் நாற்காலியின் ஆதிக்கத்தைக் காட்டியது. இது அரங்க மட்டங்களை விரிவாக்கியது. நாற்காலிக்கு ஆசைப்படுவதன் அழுத்தத்தையும் பெரிதாக்கப்பட்ட நாற்காலி அர்த்தப்படுத்த வழிவகுத்தது. அருளரும் தியாகரும் அதனைச் சுற்றிச் சுற்றி வருவதும் நாற்காலியில் ஏறி இருப்பதும் எப்போதும் அதனைத் தம்முடன் இணைப்பதும்

பிரதானப்படுத்தப்பட்டது. இதுகட் புலத்தை மேலும் வெளிப்படுத்தக் கூடியதாக இருந்தது.

தூக்கிச் செல்லக்கூடிய சிறிய பெட்டிகள் நடிப்பிடத்தில் வைக்கப்பட்டதோடு, அவை நகரும் பொருட்களாகவும், இருக்கையாகவும், மேசையாகவும் செயற்படுத்தப்பட்டது. ஓரங்க நாடகம் என்பதால் காட்சி மாற்றங்கள் செய்யமுடியாது. மேடைப் பொருட்களை நடிக்கர்கள் தமது தேவைக்கு ஏற்ப அர்த்ததுடனும், பயன்பாட்டுடனும் கையாளப் பயிற்றப்பட்டனர். வித்தியாசமான காட்சிப் பொருட்கள்மூலம் கட்டில் தெளிவுபடுத்தப்பட்டது. மின் விசிறியில் பிரச்சினை என எழுதித் தொங்கவிடப்படுவதை அகற்றி, பார்ப்போரிடம் சிந்திக்க விடப்பட்டது. இவ்விசிறியே பிரச்சினையின் குறியீடாகக் காட்டப்பட்டது.

நாற்காலியின் எடுப்பும், உயர்வும் பார்ப்போரின் கட்டில் உன்னிப்பாகக் கவனிக்க விடப்பட்டது. இந்த நாற்காலிக்கு ஆசைப்படும் ஆபத்தினையும் அதற்காக திட்டம் வகுப்பதையும் நாற்காலியின் கீழ்ப் புறத்தில் இருந்து பிரச்சினைப் பாத்திரம் மெல்லமெல்ல எழும்பி அதன் மேல் ஏறி வந்து பாய்ந்து ஒவ்வொருவருக்கும் அருகிலும் வந்து உட்புகுவதாக்கப்பட்டது. இதற்கு நடனத்துடனான அசைவு படைக்கப்பட்டது. நாற்காலியின் அபத்தம் இங்கு அர்த்தப்படுத்தப்பட்டது. ஸ்ரூள், தண்ணீர்ப் போத்தல் அதற்கான இடங்களில் வைக்கப்பட்டிருந்தன. இவற்றின் முக்கிய செயற்பாடுகள் கதை நகர்வுக்கேற்ப பிரயோகப்படுத்தப்பட்டன.

முடிவுரை

ஆற்றுகை நிலையில் எழுத்துப் பனுவல் எவ்வாறு மாற்றமடைகின்றது என்பதை ஆற்றுகை மையம் நின்று வியாக்கியானித்து, பகுப்பாய்வு செய்த முறைமையினை நெறியாள்கை, பாத்திரவார்ப்பு, காட்சியமைப்பு

ஆகியவற்றின் ஊடாக அறியலாம். நாடகப் பனுவலில் உள்ள பாத்திரவார்ப்புக்களையும், சமூகமையுடைய களையும், நாடகப் பாணிகளையும், அதன் கதைக் கருவையும் ஆற்றுகை தரநிலைக்குக் கொண்டுவரும்போது மிக நுணுக்கமாகப் பனுவலை பன்மைத்துவக் கோணங்களில் வாசித்து நாடக ஆசிரியர் வெளிப்படுத்தும் கருத்தியலை உணர்ந்து சமகாலத் தேவையையும், பண்பாட்டு வெளியையும், வாழ்வியலையும், அரங்கியல் நுட்பங்களையும் கருத்தில் எடுத்து ஆற்றுகை நிலைக்குக் கொண்டுவருவது நெறியாள்கையின் கலைத்துவ ஆற்றலில் புலப்படும். கட்புலத்தை நடிகர்கள், காட்டியமைப்பு, இசை, நடனம், வேட உடை ஒப்பனை எனும் அரங்கியல் கூறுகளினூடாகப் பிரயோகிப்பதும் முக்கியமானது. அபசுரநாடகத்தை ஆற்றுகைத் தரநிலையில் நெறிப்படுத்தியபொழுது அபத்தச் சாயலை மேடை அசைவில் நடிகர்களுடன் கொண்டுவருவதற்குப் பாரம்பரிய அரங்க உத்திகளைக் கையாண்டமை, அதன் உடல் அசைவு, மொழிப் பயன்பாடு, ரச வெளிப்பாடு, அகடவிகடம் என்பனவற்றை அறியலாம்.

குறிப்பு

1. சுந்தரலிங்கம்.நா., 2007, அபசுரம் ஓரங்க நாடகம், (பதிப்பாசிரியர்கள்- அம்மங்கிளி முருகதாஸ், க.திலகநாதன்) ஜனனி வெளி யீட்டகம். வல்வெட்டித் துறை, இலங்கை.

நேர்காணல்

1. அ.சுந்திரகுமார். அ., வயது 26, (பொதுவர்), நான்காம் வருடம், நுண்கலைத் துறை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.
2. விக்னேஸ்வரன்.வி. வயது 27 (அருளர்), நான்காம் வருடம், நுண்கலைத்துறை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.
3. கிருபானந்தம். வி., வயது 26 (திரயாகர்), நான்காம் வருடம், நுண்கலைத்துறை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.
4. நிதாகர். பே., வயது 25 (புறப்பொசர்), நான்காம் வருடம், நுண்கலைத்துறை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.
5. தனஞ்சயன். ரா., வயது 26, சிவாயர், நான்காம் வருடம், நுண்கலைத்துறை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.
6. நிவேதிகா, ஆன் வயது 24, பிரச்சினை, மூன்றாம் வருடம், நுண்கலைத்துறை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.